



על חצפון וקולנוע בעקבות ג'אד נאמן

בעריכת יעל חונק ואייל סיון



המכללה האקדמית ספיר



פרדס הוצאה לאור

South Cinema Notebooks

No. 1

On Conscience and Cinema: Following Judd (Yehuda) Ne'eman

Editors: Yael Munk and Eyal Sivan

עורך אחראי: אבנר פיינגלרנט
עורך ראשי: אייל סיון

עיצוב כריכה ולוגו: אליסף קובנר
סדר, עימוד והבאה לדפוס: דוד גוטסמן
עוזרת תחקיר: אלה קורן

צילומים: ג'אד נאמן – אוסף פרטי © כל הזכויות שמורות
© כל הזכויות שמורות למחברות/ים ולמכללה אקדמית ספיר

בתמיכת קרן הקולנוע הישראלי



פרדס הוצאה לאור
רח' יוסף 28, הדר הכרמל, חיפה 33145
www.pardes.co.il

המכללה האקדמית ספיר
המחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה
די"ן חוף אשקלון 79165

חסת"ב: 965-7171-32-6 ISBN:

תשס"ו 2006
Printed in Israel

תוכן העניינים

5	על חברות קולנוע דרום אבנר פיינגלרנט
7	פתח דבר יעל חונק ואייל סיון
9	אני עוד זכיתי להיות פלסטיני: ריאיון עם ג'אד נאמן מראיינים: אייל סיון ויעל חונק
37	הקול והמבט מתוך מסכת חוות גינט בורשטיין
42	ג'אד: בין עקיר לעקרון חיים הנגבי
45	זיכרונות מהשמלה יגאל בורשטיין
51	פרגמנטים יכין הירש
55	הרדיקליזם הפוליטי של הקולנוע הישראלי: מגש הכסף כחשל אודי אדיב
69	על מגש הכסף: שיחה עם מרדכי אבי־שאול ורמי ליבנה משוחח: לוי זיני
79	בגידה, נאמנות, מחויבות, אייל סיון

83	געגועים לברז המטפטף רם לוי
85	מרחב העיר עכו כמרחב הגוף החולה: על סרטו של ג'אד נאמן <i>הסתכלות על עכו</i> יעל חונק
91	על שיגעון וזהויות אחרות – על הסרט <i>הסתכלות על עכו</i> יהודה שנהב
95	ג'אד נאמן – הקולנוען כהיסטוריון אלה שוחט
99	החורה שלי אסנת טרבליסי
103	דרך נפרדת אבל ביחד שיחה בין מוחמד באכרי לג'אד נאמן
107	מבחר כתבים מאת ג'אד נאמן וידוי של בימאי כגיבור מערבון פסג; הנה מוטלות גופותינו 111; המילוי המתובל, הסחוי, של הבורקס 111; הערכת עצמנו בשלושה סרטים 116; למעשה, דניאל וקס לא נעלם 118; שובר את הכלים ומשאיר אותם שלמים 120; ביידיש חיים, בעברית מתים 122; הפורנו הירך' וסרטי המלחמה הישראליים 124; ערבי טוב הוא ערבי בסרט 127; הזוועה מצטלמת יפה 130; המודרנים, המניפסט שלא פורסם 133; גיבור דורנו 142; מדבר התועים 145; ש"ס – אוונגרד פוליטי 147; הזאב שטרף את רבין 149; דאר אליחרב 154
155	צילום מצב תסריט מאת יהודה ג'אד נאמן
163	פילמוגרפיה יהודה ג'אד נאמן
167	יהודה ג'אד נאמן – רשימת מאמרים

על מחברות קולנוע דרום

תפקידה של האקדמיה ואת תפקידו של הפסטיבל ליצור מודעות והבנה עמוקה יותר, ההכרחיות לניתוח כל יצירה באשר היא. המצב הבלתי נסבל של מחסור בחומר עיוני בתחום הקולנוע, בהשוואה לשפע הרב ולדיאלוג המתמיד הקיים בתחומי הספרות, התיאטרון, האמנות הפלסטית והמוזיקה, הוא ככל הנראה אחת הסיבות לכך שהקולנוע אינו נחשב עדיין לתחום אומנותי-מחקרי, וזאת על אף היותו תחום האומנות הפופולארי ביותר בישראל. המהפכה ש'ספיר' ו'קולנוע דרום' שואפים להוביל היא השילוב בין יצירה קולנועית וכתובה עיונית – פרקטיקה ודיון נוקב. סביר להניח, שלא ירחק היום ויקומו לנו מתחרים שקיומם יוביל לתחילתו של השיח המיוחל ולפרסומים נוספים שיעלו את היצירה הקולנועית לסדר היום הציבורי. בעקבות כך יהפוך הקולנוע להיות במרכז הדיון החברתי-תרבותי, דיון שיחזיר את הצופים אל בתי הקולנוע, וישפיע על מקבלי ההחלטות, על הקרנות ועל גופי השידור. ברצוני להודות לאייל סיון וליעל מונק, העורכים, על עבודתם המסורה, רבת הכישרון והחכמה, ולכל הכותבים שעבדו בלחצי זמן בלתי רגילים. לג'אד נאמן על שיתוף הפעולה, לראשי המכללה האקדמית ספיר שבלעדיהם דבר לא היה קורה, לקרן הקולנוע הישראלי ובמיוחד לכתריאל שחורי שהתגייס לטובת הפרויקט מתוך הבנתו את חשיבות הדבר ולהוצאת 'פרדס' שהסכימה להוציא לאור את שהכרך שבידכם.

אבנר פיינגלרנט

ראש המחלקה לקולנוע וטלוויזיה ספיר

מנהל פסטיבל 'קולנוע דרום'

יש רגעים המרגשים אותי במיוחד, רגעים שבהם נוצר הרושם שקורה משהו חדש. הוצאת מחברות קולנוע דרום 1 היא מן רגע שכזה, למרות, ואולי בגלל, התכנים הקשים הנכללים בה.

מחברת ראשונה זו, רואה אור במקביל לפסטיבל קולנוע דרום החמישי שנפתח השנה בהקרנת הבכורה של הסרט נווהת אל פואד, סרטו הראשון זה 20 שנה של הקולנוען ג'אד (יהודה) נאמן. לכבוד אירוע חגיגי זה, קולנוע דרום החמישי מציג גם רטרוספקטיבה של סרטיו של ג'אד. טבעי היה שהכרך הראשון בסדרת מחברות קולנוע דרום יוקדש ליוצר ולאישי רוח ייחודי שכמותו. דומני שזה אחד המקרים הבודדים בארץ שבפסטיבל קולנוע מתקיימת רטרוספקטיבה של יוצר ישראלי המלווה במקביל בכתובה כל כך מעמיקה סביב אותה יצירה ויוצרה – מחברת שצריכה להפוך לחלק מהביבליוגרפיה החיונית לכל יוצר, סטודנט או קורא המעוניין להכיר את הקולנוע המקומי.

מחברות קולנוע דרום הן חלק מהתפישה הרחבה שלנו במכללת ספיר ובפסטיבל קולנוע דרום, שלא ניתן להמשיך יותר ליצור קולנוע מבלי לשוחח עליו להתווכח עליו לצעוק ולריב, כמו גם ללמוד ולהבין את הקונטקסט שבו הוא נוצר. למעשה, זהו התהליך אותו מתאר הרולד בלום במאמרו המפורסם 'חרדת ההשפעה', אשר אינו מתרחש בישראל, מדינה בה הקולנוע נוצר כל פעם מחדש בלי כל התייחסות למה שנוצר בעבר. אחת הסיבות למצב זה נעוצה בכך שנכתב מעט כל כך על הקולנוע בישראל ועל יוצריו מאז ראשיתו.

השאיפה לעורר דיון, כתיבה ושיח באופן מתמיד על היצירה הקולנועית המקומית, היא המנחה את פועלנו ב'ספיר' וב'קולנוע דרום'. אנחנו רואים את

פתח דבר

יעל חונק ואייל סיון

המקומי. חלקם נכתבו על ידי האנשים שליוו אותנו בשנות עשייתנו הרבות, הן כאנשי מקצוע והן כשותפים לדרך הפוליטית. בחלקו השני של הכרך ברחנו לפרסם כתבים מפרי עטו של ג'אד שפורסמו במרוצת השנים בכתבי עת ובעיתונות. בסופה של המחברת בחרנו לפרסם תסריט שכתב ג'אד בראשית שנות השמונים בשם "צילום מצב". תסריט זה חושף בצורה הגולמית ביותר את עמדתו הברורה של ג'אד ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני, ביחס לזיכרון וביחס לפיוס בין עמי האזור. בראשית שנות השמונים, כאשר הוגש תסריט זה, לא נמצא הגורם אשר יסכים לקחת אחריות על תוכנו ועל כן הסרט מעולם לא יצא אל הפועל. למעלה מעשרים שנה אחר כך, מביים ג'אד את סרטו החדש נזוהת אל פואד (שוטטות הלב) שנראה כי יירשם בהיסטוריה של הקולנוע הישראלי כסרט הדו-לאומי הראשון. אמנם רוב רובה של החברה הישראלית מוכן כיום להשלים עם אמירות – יותר מאשר עם מעשים – הנתפשות כחתרניות, אך אף על פי כן נראה כי התודעה עדיין לא השתנתה, ונדמה כאילו החברה השלימה עם המציאות ללא יכולת לחלום, לשנות ולגבש חזון המבוסס על פרדיגמות חדשות ביחס למקומה במרחב הסובב אותה. אך בשונה מכלל החברה הישראלית, ג'אד לא השלים. הוא נשאר נאמן לסך כול האירועים שעיצבו אותו כאדם, עם אותה ראייה חדה כתער, עם אותו התום אשר לדבריו הכרחי כל כך לכל אמן.

הכרך הראשון של מחברות קולנוע דרום מוקדש לג'אד נאמן, קולנוען, מורה, ואיש רוח, אדם היוצר קולנוע פוליטי במקום בו קולנוע הוא צורך, במקום בו קולנוע מסוג זה הכי חסר. למעלה מארבעים שנה פועל ג'אד בקולנוע הישראלי, כשהוא משלב עשייה קולנועית עם חשיבה פוליטית. ג'אד, הרופא שעמד בראש החוג לקולנוע של אוניברסיטת תל-אביב, שהכשיר דורות של סטודנטים שהיו בתורם לבמאים, לא פסק לרגע לבחון את עצמו ביחס למקום הישראלי, ובראש ובראשונה ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני. דרכו כ'אוטר' עוצבה במידה רבה על ידי הביוגרפיה שלו שהובילה אותו בשלב מוקדם בקריירה שלו לנקוט עמדה הומניסטית רדיקלית ביחס לסכסוך. מכאן הבחירה לבחור בכותרת "על מצפון וקולנוע". נראתה לנו מתאימה ביותר לתיאור דרכו של האיש ויצירתו. לאמור, קולנוע המוכתב על ידי המצפון, כי עבור נאמן קולנוע הוא שאלה של מצפון.

אין זו צוואה וודאי שאין זה רקוויאם לג'אד או לעמדותיו. נהפוך הוא, מחברות 'קולנוע דרום' מחויבות לכתובה פוליטית-קולנועית, וטבעי היה שנוהאת אל פוהר, סרטו הראשון של ג'אד מזה כמעט 20 שנה, ישמש כמאיץ להוצאתה לאור של הגיליון הראשון.

כרך זה מכיל אסופת כתבים בעלי אופי מגוון: חלקם נכתבו על ידי חוקרים מהאקדמיה שראו ביצירתו של ג'אד ביטוי לתופעה ייחודית בקולנוע



אני עוד זכיתי להיות פלסטיני: ריאיון עם ג'אד נאמן

מדאינים: אייל סיון ויעל חונק

בתחילת אביב 2006, ריאיינו את ג'אד בביתו בתל-אביב. את המפגש פתחנו בצפייה בדקות הראשונות של סרטו החדש והמרהיב, יש לומר – נוזהת אל פואד (שוטטות הלב) המשלב בין מספר סיפורים מתקופות שונות. כבר מאותו קטע קצר בו צפינו, ניתן היה להתרשם ממרכזיות דמותו, או שמא דמויותיו, של השחקן מוחמד באכרי. זו גם נקודת המוצא של שיחתנו, שיחה אשר במובנים רבים ממשיכה את זו שהתנהלה שבוע קודם בין ג'אד ובאכרי עצמו. (עמ' 103)

נוזהת אל פואד

ג'אד: את התסריט הזה כתבתי למוחמד באכרי. כשסיפרתי לו על זה, הוא נדהם והתרגש מאוד. רק את באכרי דמיינתי בתפקידים האלה, ולא יכולתי לחשוב על אף אחד אחר. ביני לבין מוחמד שררה מתיחות מאז הפקת מגש הכסף. בזמנו, בסיום העריכה, הוא מאוד לא אהב את סוף הסרט, בו לא ברור מי יורה בגיבור: גידי גוב, המשחק את איש השב"כ, או מוחמד באכרי, המשחק את הפלסטיני, חברו לקבוצה של הגיבור. זה מה שהיה צריך להיות לפי רוח הדברים שאומר בסרט איציק לאור: "מי שעומד באמצע חוטף משני הצדדים." אבל מוחמד כעס עלי מאוד. הוא אמר: "מה זה? אני יורה בחבר שלי? השתגעת?" אחרי כמה שנים פגשתי בו שוב. זה קרה כשהמפיקה אסנת טרבלסי ואני עבדנו על סרט שנושאו "כל אחד והנפפה שלו". נסענו הרבה לרמאללה, ובמקביל תכננו עוד איזה פרויקט, לעשות אסופה של מאמרים מתוך הרבעון הפלסטיני אל-כרמל שעורך מחמוד דרוויש. נסענו לפגוש את מחמוד דרוויש במערכת של אל-כרמל שברמאללה, ומי יושב איתו שם? מוחמד באכרי. זה היה אחרי הרבה שנים שלא דיברנו. לחצנו ידיים ובירכנו אחד את השני באופן פורמאלי. אמרתי לו שיש לי איזה תסריט שאני רוצה להראות לו. זה היה בתקופת נתניהו, ב-97-98 בערך. רק לפני כשנה הראיתי לו את התסריט ומיד הוא אמר לי שהוא מעוניין לעשות את זה. זה תסריט שאף אחד לא רצה. אני זוכר שהייתי בפריז אצלך, אייל. זה היה אחרי שבקרן

דחו את התסריט, ואחר כך דחו אותו גם פעם נוספת, ודחו אותו גם בקרן תל-אביב, אבל בקרן הגדולה נתנו לי הזדמנות נוספת להגיש אותו למסלול מיוחד. הם יצרו את המסלול האלטרנטיבי ופתאום היו שלושה או ארבעה לקטורים שקראו את התסריט הזה והחליטו לתת לו הזדמנות. כך קיבלנו את הסכום המינימלי של 250 אלף דולר, וכל הזמן קיוויתי ... הרי זה מגוחך לצלם פנטזיה כזאת של הרון איראשיד מהמאה השמינית בבגדאד. איפה אפשר לצלם את זה? יש רק מקום אחד בעולם, בבוכרה, שבאוזבקיסטן. יצרנו שם קשרים, וראינו שזה אפשרי ולא כל כך יקר. זה היה אחרי שכבר עשינו סיבוב אחד במרוקו ולא יצא מזה כלום. כשעמנו מול ה-250 אלף דולר אז היה ברור שאין אוזבקיסטן.

אייל:

אתה יכול לנסות להסביר מדוע הם דחו את התסריט?

ג'אד:

כשהצגנו בפעם הראשונה לאנשי הקרן את ה-rough cut הזה שראיתם עכשיו, הוא מאוד מצא חן בעיניהם. אז שאלתי למה התסריט היה צריך לעבור כל כך הרבה בקשות. הם טענו שמה שהם ראו ב-rough cut לא היה כתוב בתסריט. הסברתי להם בשביל זה יש בימיו. למרות שהטענה שלהם לא כל כך נכונה. התסריט כולל את הכול, אבל אי אפשר לתרגם את העולם הוויזואלי למילים. אף אחד לא עושה את זה. אז או שאתה סומך על מי שמגיש לך תסריט או שלא. וזה מה שקרה.

אייל:

אז למה לא סומכים על ג'אד נאמן?

ג'אד:

לא סומכים עלי, כי הרקורד שלי מאוד לא טוב. ה'טרק רקורד' (track record) שלי לא מצדיק לתת בי אמון פעם נוספת, ולתת לי שוב ושוב תקציבים לסרטים נוספים.

אייל:

מה זאת אומרת?

ג'אד:

אלה הן העובדות. מה הן אומרות, אתה תגיד. זאת עובדה שהסרט הזה נדחה בקרן אחת פעמיים ופעם נוספת בקרן אחרת. לכן כשעמדנו מול ה'שוקת השבורה' של 250 אלף דולר, זה היה ברור שצריך לצלם פה את ה'אלף לילה ולילה'. בליל הסדר בשנה שעברה ביקרתי חברים בלונדון. הלכתי לראות שם תערוכה שבדיוק נפתחה על השנים האחרונות של קראבג'יו. שמתי לב שקראבג'יו מצייר את כל הסאגה של הברית החדשה עם תלבושות ואביזרים אך בלי רקע בכלל. בלי בתים ובלי בית מקדש, בלי נצרת, ובלי בית לחם. שום דבר. רק אנשים, תלבושות, ורקע שחור. אמרתי לעצמי שאם זה טוב בשביל קראבג'יו, זה בטח טוב בשביל ג'אד נאמן. החלטתי שאנחנו נעשה את אותו הדבר. אנחנו נצלם את כל הפנטזיה הזאת עם התלבושות ועם האביזרים אבל ברקע יהיה מה שיש מה אכפת לי מה יש ברקע? זה לא חשוב.

אייל:

בעצם אתה אומר משהו מעניין. הם לא יכולים לתאר לעצמם את הוויזואליות, יש את הטרק רקורד של ג'אד נאמן והשאלה המתבקשת היא האם אין פה, בישראל, בעיה לדמיין?

ג'אד:

הרי אנחנו יודעים – ומי כמוך יודע – שהקולנוע הישראלי משועבד לאיזשהו ריאליזם או סמיריאליזם, וברגע שאתה מנסה לחרוג מזה, לא משנה אם לכיוון המודרניסטי, האונגרדיסטי או לכיוון הפוסטמודרני, לא ממש מבינים. נורא חשוב כאן שהקולנוע יתעד

את חיינו, [באירוניה] כי חיינו כל כך חשובים וכל כך יפים וכל כך נפלאים. כי זה התפקיד של הקולנוע. כי לקולנוע יש תפקיד כביכול, למרות שהוא ניסה להתנער מהתפקיד הזה. אבל הקולנוע הרי התחיל כפונקציה של תעמולה. ואני כתבתי על זה שהאוונגרד הקולנועי משועבד לאוונגרד הפוליטי, ברוח מהפכת אוקטובר, מה אפשר לעשות. ברגע שאתה אומר, "תשכחו מזה, אני באופרה אחרת, אני אערבב את מה שאני רוצה עם מה שאני רוצה, וואגנר יכתוב לי מוסיקה ומילים וגם גרוניך יכתוב לי מוסיקה ואני אכתוב את המילים" – (כי אני כתבתי את המילים לשירים האלה...) ולמען אמת חלק גדול מהסרט הומצא במהלך קדם ההפקה (pre-production), כאשר גרוניך הצטרף וכשבאה הזמרת הנפלאה לובנה סאלאמה ועימאד דלאל המלחין ונגן העוד וכל הלהקה שלהם, אלו הם דברים שאולתרו תוך כדי עשיית הסרט. זה לא היה קיים בתסריט. וגם לא היו על כך רמזים בתסריט. כי אני פחדתי. פחדתי להגיד "תראו יש לי אמביציה שזה יהיה קצת מיוזיקל." אז בכלל יגידו שאני מטורף. אלה הם חייך.

אלה הם חייך...

אייל:

חייך עוד לא, אבל חיי כבר כן. כי אני לא יודע עוד כמה אצטרך לעמוד עם מצלמות ועם צוות ועם שחקנים. אבל טוב, בסדר. בפעם הקודמת שהייתי על סט עם שחקנים זה היה ב-88 כשעשיתי את רחובות האתמול. ואחרי שהסרט הזה הוצג בכל מיני מקומות בעולם ונכשל לחלוטין בארץ, אמרתי ש"אני סרטים לא עושה יותר". ויש על זה אסמכתאות. יש ראינות איתו בעיתונים. אני מצהיר על זה. למה? כי סרט זו מתנה. אתה מביא מתנה. למי אתה מביא מתנה? לאנשים שהכי חשובים לך. מיהם האנשים שהכי חשובים לך? האנשים שאתה חי בקרבם או איתם. אז אם אתה מביא את המתנה ואף אחד לא רוצה אותה, ועל אחת כמה וכמה כשמציגים את הסרט בסינמטק וכותרת ההתייחסות לסרט רחובות האתמול היא "תועבה וטמטום". ככה זה הופיע במעריב בכתבה של אהרון דולב שכתב "רק במאי סהרורי כמו ג'אד נאמן יכול היה להמציא עלילת כזב כזאת שיהודי ירצח פוליטיקאי" [ברחובות האתמול נרצח שר החוץ הישראלי כשהוא מתחיל משא ומתן עם פלסטינים]. זה היה שבע שנים לפני רצח רבין. באיזושהי הזדמנות לאחר רצח רבין פגשתי אותו [את אהרון דולב] ושאלתי אותו: "נו, אתה לא מתחרט על מה שכתבת עלי?" הוא ענה לי "לא, אז זה היה נכון". זה הרי מה שאומרים על האמנים. הם ממציאים את העתיד. אז מאוד נזהרתי בסרט החדש שלא יהיה בו שום bad omen (סימן רע)...

כן, אבל אתה צוחק עלינו. לא ממש ניהרת: הרי נזוהת אל פואר זה הסרט הדו-לאומי הראשון.

אייל:

במידה מסוימת כן. טוב, הרי אתה יודע שאני מטורף. אבל עם הדו-לאומיות לא אני התחלתי.

ג'אד:

אייל סיון ויעל חונק



לא נאיביות, אם כי תום של אמנים

אייל:

איך נשארים נאיביים בגיל שבעים?

ג'אד:

זו לא נאיביות. זו לא תמימות, זה תום. כי אני חושב שבכל אמן יש תום. אם אין בו תום הוא לא אמן. ואם תבדוק את עצמך ודאי תמצא גם אתה מידה של תום. בלי זה לא היינו יכולים בכלל לעשות משהו. אני חושב שה-sine-qua-non בשביל להיות יוצר, יוצר קולנועי בוודאי, זו גם אמפטיה. אם אין לך תום ואין לך אמפטיה, you're not going anywhere. לי הייתה אמפטיה לפלסטינים, לא בגלל סיבות של איזו אינדוקרינציה או איזה מוסר... אני נולדתי בתל-אביב ואבי לעומת זאת נולד במזכרת בתיה. בסוף המנדט הוא היה מהנדס ב-public work של ממשלת המנדט וסלל כבישים בכפרים ערבים שחלק מהם לא קיימים יותר. בין ראש העין לרמלה-לוד. בייעה, בית נבאלה... כל השמות היפים האלה. כשהייתי ילד, הוא היה לוקח אותי לפגישות שם, כי כשהיו סוללים כביש בכפר, אז היו מנהלים משא ומתן עם אנשי הכפר, עם התושבים שחלק מהם עובדים, ועם המוכתר. אני הייתי שם, דיברו איתי ערבית שלא כל כך הבנתי אבל אבי דיבר ערבית מילדות. הוא גם דיבר טורקית, ערבית ויידיש. לכן בשבילי ערבית – אמנם הערבית שלי רצועה אבל את המוסיקה שלה אני מכיר – זה לא משהו זר. זה לא האחר. זה חלק ממני. בילדותי, כל קיץ היינו במזכרת בתיה אצל סבי וסבתי מצד אבי. גם בקיץ של 1948 נסענו. זה היה בחודש יולי. ועל ידי מזכרת בתיה היה כפר פלסטיני בשם עקיר, שחיו בו יותר בני אדם מאשר במזכרת בתיה. היה בו 3000 איש אני חושב. בדרך למזכרת בתיה היינו עוברים דרך הכפר. האוטובוס היה נוסע בתוך הכפר. כדי להגיע ממזכרת בתיה לעקיר, היה צריך רק לחצות את הוואדי. כילדים היינו עוברים במרכז הכפר, מסתכלים, קונים כל מיני דברים. ב-48, חודש לפני שהייתי שם, הכפר הזה נעלם. כמו בכל קיץ עברנו את הוואדי, קבוצה של ילדים, וזה היה ghost town. היו שם החמורים והכלבים והיה עוד הריח של הטאבונים אבל בכפר לא היה אף אחד. ואת זה אני לא שוכח. כמובן שהדחקתי את זה. ב-1967, כשהייתי כבר רופא תאג"ד בגרוד צנחנים, ובהתחלה היינו בחזית מול מצרים, ואחר כך שמו אותנו בבקעת יבניאל כשהמתינו שדיין יחליט לעלות על רמת הגולן, הגדוד שלי עלה והייתה מלחמה מאד קשה עם הרבה נפגעים והיה הרבה דם כי עלינו שם על שדה מוקשים והיו שם רגליים כרותות – לא נעים להיזכר... אבל אני מספר את זה כי אחר כך כשעלינו למעלה, נכנסנו לאיזה כפר סורי, ושוב פעם הכפר היה מת. היו החמורים והתרנגולות והכלבים אבל הכפר היה ריק. ואז היה לי – מה שקוראים הפסיכיאטרים abreaction – החזרה של הטראומה. פתאום נזכרתי במראה הזה. והמראה הזה של 1948 בילדותי חזר. כעבור כמה שבועות, באופוריה הגדולה של מלחמת ששת הימים היה כנס של קציני צנחנים. ובכנס הזה – כדי שזה לא יהיה רק כנס ניצחון, הביאו מרצה. זה היה הגיאוגרף מנשקה הראל אשר נתן לנו הרצאה שבה הוא הסביר לנו מדוע בית לחם וחברון הם בעצם יישובים יהודיים. אמרתי שאני מוחה על הרצאה פוליטית במסגרת צה"ל. וחוך



ג'אד נאמן (מימין), 1973.

מזה שאני מכיר המון שרידים ערביים ברמלה וביפו. אחרי ההערה הזאת, דויד, המח"ט שלי אמר שהוא מעיף אותי מהצנחנים. אחר כך המג"ד אמר לו שאם מעיפים אותי גם הוא הולך. בסופו של דבר השאירו אותי.

בשנים האחרונות אתה מתעסק הרבה בענייני המלחמה....

אייל:

כן ואני הולך לעשות סרט פיצ'ר על וייטנאם... אני עכשיו נוסע לארגן את זה. הבנתי בזקנתי שאם תוך כדי עריכה, אתה לא מתחיל לארגן את הסרט הבא, אתה לעולם לא תגיע לסרט הבא.

ג'אד:

אז זהו, חזרת לקולנוע?

אייל:

אני לא חזרתי לקולנוע. בהיחבא חזרתי לקולנוע ועכשיו גם אחרי שפרשתי לגמלאות, אמרתי לחברים שעשו לכבודי את הכנס המופלא ואחר כך עשו לי איזה ערב: "אתם עושים לי סולחה, שאני לא אבעס עליכם שהפרשתם אותי." ומה מפרישים? אנחנו יודעים. בהתחלה מפרישים את ההפרשות ואחר כך מפרישים את גופת המת. שזה בעצם העיסוק העיקרי שלי בשנים האחרונות. גם בקולנוע וגם בהיסטוריה.

ג'אד:

רשע וגבריות

אייל: אני מסתכל בספריה שלך ורואה כאן המון ספרים שעוסקים בנושא אחד – שאפשר לסכם אותו בצרפתית בצירוף קשה לתרגום le mal et le male [הרשע והגבריות]. הייתי רוצה שתרחיב קצת על החיבור בין שני הדברים האלה.

ג'אד: האמת היא שאת כל העבודה הזאת עוד לא פרסמתי. אני נתתי לכם את המאמר האחרון שלי על הפדגוגיה הצבאית וסרטי המלחמה הישראליים. הוא רק התחלה של הדברים שאת חלקם כתבתי וחלקם לא. מה שגיליתי כשהסתכלתי על סרטי מלחמה הוליוודיים קלאסיים (ממלחמת העולם הראשונה – במערב אין כל חדש – וכמובן סרטי מלחמת העולם השנייה – ועד לסרטים האחרונים של סוף שנות התשעים), הוא שיש המון פירוטכניקה אבל אין בכלל גופות ופצעים. אם יש גופה או אתה רואה אותה שלמה. יש סרט מאוד מפורסם בשם *The story of G. I. Joe* של וולמאן (Wellman) שיש בו קרבות מאוד קשים, כמו הקרב במונטה-קאסינו. ובסוף הקרב הם מורידים את החללים האמריקנים על גבי פרדות ממונטה-קאסינו והפלוגות שם הרוטות מהקרב, החיילים שוכבים ומביאים את הגופות ומניחים אותם על הארמה ליד החיילים החיים. אבל הגופות שלמות, הבגדים שלמים, הכול נראה בסדר. הבן אדם מת אך הוא נראה כמו חי. פתאום מופיעים סרטים מסוג אחר לגמרי כמו להציל את הטוראי ראיין או הקו האדום ואחר כך גם *we were soldiers* או אפילו בסרט קודם כמו פלאטון. פתאום רואים שהמתים הם כבר לא מתים יפים כאלה כמו ב-*G. I. Joe*. אלא אתה רואה את הגוף המפורק. ובשבילי זה היה גם סוג של abreaction גם עברתי את זה באותן ההזדמנויות כשהייתי רופא צבאי, רופא תאג"ד ב-67, ואחר כך במלחמת ההתשה ב-70 ובמלחמת 73. היו שם הרבה פצועים והרבה הרוגים והרבה גופות מפורקות והתחלתי לשאול את עצמי מזה היא ההתלהבות הזו של הקולנוע מהגוף הגברי המפורק. הגוף נפלא. יש איזו דה-פלורציה [ביתוק קרום הבתולין] של הגוף הגברי המפורק. ואז עשיתי איזה חיבור פרוע, אמרתי שזה מימוזיס של ההיפתחות של הגוף הנשי בלידה. הסצנה של הפצע, הקרב, ה-massive combat wound, זה בעצם מימוזיס, זאת אומרת שאם פעם היו מדברים על קיומה של קנאת פין אצל נשים אז אני הופך את זה ואומר ההפך, יש קנאה של הגברים בלידה, בפרפורמנס האולטימטיבי של האישה, באקט של הלידה. והדרך היחידה של הגבר להצטרף לחגיגה הזאת היא שהגוף שלו ייפתח. התחלתי להבחין בכל הדברים שבסרטים שתמכו בפרשנות הזאת. התחלתי לחפש את המקורות של המלחמה. ומה התשוקה הזאת לחדור ולהיחדר – על זה כתבו הרבה – אבל לא על פירוק הגוף, על לקרוע את הגוף.

אייל: אני רוצה לחזור לשלב הקודם, לפני שהגוף מתפרק. וזה הקשר שבין evil ל-male [גבריות ורשע]. זה קיים בסרטים הקודמים שלך, עוד לפני שחדרו המונחים פמיניזם וג'נדר לז'רגון התרבותי הישראלי.

ג'אד: זה כנראה העניין של המלחמה, של התאוה הכבושה העצורה הזאת לפרק את הגוף. זו לא רק התאוה לפרק את הגוף של הצד השני אלא גם התאוה שהגוף שלך יתפרק. זה מתואר

במאמר שכתבתי. הרי מה מלמדים את הלוחמים לפי הפדגוגיה הצבאית? להרוג את האויב. אבל זו לא כל האמת. מה שמלמדים אותם זה איך להרוג אבל גם איך להיהרג. ואולי השיעור החשוב ביותר הוא דווקא איך להיהרג. במסע אלונקות, ואת זה הבנתי בדיעבד, מה שהטירון מוכיח זה שהוא למד את השיעור שלו טוב והוא יודע איך להיהרג. עשר שנים לאחר מכן אנחנו רואים את זה בצורה הרבה יותר מדהימה ב-*full metal jacket* של קובריק, שם באמצע הסרט הטירון המטורטר מראה שהוא למד את שני הדברים – הוא גם הורג את המדריך שלו וגם הורג את עצמו. הוא גם למד להרוג וגם למד להיהרג. אחר כך יש את המלחמה ואת כל הסיפור עם הגוף הנשי...

אייל:

ובגלל זה הוא שם את הנשק בין הרגלים...

ג'אד:

כן... אז אני הראיתי רק חצי מהשיעור, כי הטירון שלי במסע אלונקות מראה באמצע הסרט שהוא למד איך להיהרג.

אייל:

זו אובססיה ישראלית או אובססיה של רופא?

ג'אד:

לא ולא. אני לא רואה את עצמי 'או או'. אני לא יכול להפריד בין שני הדברים. אני רואה את עצמי כמו שאני. לא במקרה למדתי רפואה. עזבתי את הרפואה אחרי שכבר הייתי רופא וזה גם לא במקרה. אבל התחלתי את הרומן שלי עם הקולנוע כשעדיין הייתי רופא. זה לא משהו שנחת עלי מגבוה.

חרופא לסיניאסט (cineaste, קולנוען)

יעל:

בוא נעשה קצת סדר בכרונולוגיה. איך נעשה שלב התפר הזה שבו אתה לומד עדיין רפואה אבל אתה נמצא בעשיית סרטים? איך זה קורה?

ג'אד:

טוב, זה הדור שלי. בדור שלכם זה כבר לא היה. בדור שלי הקולנוע היה לבה של האמנות המודרנית, במיוחד מה שקרה לנגד עינינו אחרי מלחמת העולם השנייה, כל ההתחדשות המדהימה של הקולנוע. אנחנו נחשפנו כאן, כמו כולם, לקולנוע ההוליוודי ולקולנוע המסחרי. פתאום הופיע מה שקראנו לו בשם כולל – הקולנוע הפיוטי, בין אם זה הניאור-ריאליזם או בין אם זה קולנוע של הגל החדש או בין אם זה קולנוע הגרמני החדש וההונגרי, ...you name it

אנחנו מדברים על תקופה שבה התחלתי ללמוד רפואה. זה היה בשנת 59-60. ירושלים הייתה אז מלאה בקולנועים קטנים. אתה היית אוהב את ירושלים אם היית מכיר את ההיסטוריה של הקולנוע בירושלים.

אייל:

אדיסון, עדן...

ג'אד:

בדיוק. תל-אור, הייתה שם סמטה של בתי קולנוע על ידי רחוב בן-יהודה ושם אנחנו בילינו. אני הייתי עם סטודנטים לרפואה אבל הכרתי אז את חיים הנגבי וויטק טראץ' שעשה את הסרט פנטזיה על נושא רומנטי על פי חנוך לוין. בירושלים עוד הייתי קודם. בכיתה ט' למדתי

בגימנסיה רחביה. אני זוכר שראיתי אז את חלף עם הרוח באדיסון. ראיתי קולנוע הוליוודי, קצת קולנוע אירופי פה ושם, סרטים בריטיים, צרפתיים, זה מה שהיה שם וגם היה קולנוע סובייטי. פתאום, בשנות השישים או בסוף שנות החמישים מתחילים להגיע סרטים אחרים – וזה היה מהפנט. זה היה תוך כדי הלימודים. לימודי רפואה הם מאוד תובעניים ואין לך הרבה זמן, אבל הקולנוע היה הכול. היו לי חברים שנסעו לפריז במקום ללמוד משהו רציני כמו רפואה או כלכלה או פיזיקה או מתמטיקה – הרי אני בשנה הראשונה של הלימודים למדתי פיזיקה ומתמטיקה ורק אחרי זה הבנתי שאני לא מתמטיקאי גדול. אחד מהם, שהכרתי טוב עוד מהשירות הצבאי שלי, היה צפל [יצחק ישורון]. גם אני נסעתי אז לפריז. פריז זה היה מין חלום כי אמי חייתה בפריז. היא נולדה ליד קישיניב ומגיל 17 היא חייתה בפריז ולמדה בסורבון. אחר כך היא נסעה למקום אחר בנורמנדי ונהייתה הנדסאית כימית וההתמחות שלה הייתה ביוכימיה של בשמים. אחרי המכבייה השנייה היא הגיעה לארץ לבקר את אמה, ובינתיים התגלגלה לחיות פה ונשארה כאן כי היא פגשה את אבי שחזר אז מארצות הברית. הוא היה מהנדס וכל הסיפור נמשך כאן. אמי הביאה את הספרים שלה מפריז, אז בשבילי פריז הייתה עיר החלומות. בשבילי זאת הייתה הזדמנות. נסעתי לפריז, למדתי על קולנוע ואיך עושים קולנוע. זה היה בתחילת שנות השישים.

כשצפל, חזר לארץ, הוא התחיל לעשות סרטים דוקומנטריים בהפקת שירות הסרטים הישראלי בראשותו של גדעון אפרתי. דרכו הכרתי אנשי קולנוע מקומיים, ביניהם את הצלם יכין הירש. אני זוכר שאצל יכין וציונקה [האמנית ציונה שמש], בבית הישן שלהם שבינתיים נהרס, הייתה מרפסת גדולה ובלילות יכין היה מביא סרטי 16 מ"מ ממחלקת הקולנוע של ההסתדרות שהיו להם את כל הסרטים הטובים, והיינו רואים שם סרטים. שם ראיתי בפעם הראשונה את סרט המלחמה של רנואר, האשליה הגדולה, את הסרטים של גודאר. אחר כך פעל בלילות שבת גם מועדון סרטים בצוותא הישן ברחוב מאפ"ו, ויותר ויותר הרגשתי שזה המקום הנכון שלי. אז חיינו בתוך הסרטים. הייתי אז סטודנט לרפואה בבית הספר היחיד בארץ וזה כל מה שהתאפשר.

כשאתה מזכיר את הסרטים האלה זה בגלל שאלה הסרטים שאתה זוכר, או שאלה הסרטים שהרשימו אותך באותו הרגע?

הייתי גם מכור לקולנוע האמריקאי. כשהייתי בפריז – הייתי שם שני קיצים שלמים בזמן הלימודים – נרשמתי לסורבון והודעתי שאני לא חוזר ללימודי רפואה ואז קיבלתי טלפונים מחבר טוב שלי שלמד איתי רפואה והוא אמר לי שאני עושה טעות, כי אני כבר בסוף הדרך, ושכנע אותי לסיים את הלימודים ואחר כך להחליט מה אני רוצה לעשות. ואיכשהו, מכיוון שהייתי מאוד אמביוולנטי, הפסדתי כמה שבועות מתחילת השנה החמישית ואז חזרתי. אבל כבר הרגשתי שייך – לא שייך. ב-1964 עשיתי את הבחינות ונרשמתי לסטאז' באיכילוב בתל-אביב. חזרתי לתל-אביב ובתל-אביב כבר היה הרבה יותר מובן לי שאני יותר ויותר זורם עם הקולנוע מאשר עם הרפואה. כשכבר הייתי סטאז'ר ובפועל תפקדתי כרופא באיכילוב, הרגשתי שהמקום שלי הוא יותר שם, בקולנוע. באותה תקופה שסיימתי את הסטאז', צפל

רצה לעשות את הפיצ'ר הראשון שלו. היה לו תסריט שהוא כתב בפריז אבל היה קשה מאוד להשיג לזה מימון כי זה היה מין סרט בנוסח אלן רנה והיה צריך לכתוב תסריט אחר. אני זוכר שצפל ואני כתבנו תסריט – מעין אנטי-בורקס ישראלי, סיפור אהבה בין מורה שמלמדת בכפר של כורדים בגליל ומתאהבת בבחור ממשפחה כורדית, והמשפחה שלה לא מסכימה ליחסים בניהם והמשפחה שלו לא מסכימה וזה נגמר רע. זו הייתה מין מלודרמה כזאת. באנו לאולפני הסרטה והצענו את התסריט הזה. מרגוט קלאוזנר, שניהלה את האולפנים, הזמינה את צפל ואותי אליה הביתה. היא גרה אז בשדרות קרן קיימת, מה שנקרא היום שדרות בן גוריון, קרוב לים. היא עסקה גם בפראפטיכולוגיה... והיא קיבלה אותנו בגלימה הפראפטיכולוגית שלה וישבה בכורסה הגדולה שלה, והושיבה אותנו מולה בספה גדולה, ואנחנו עשינו לה פיצ'ינג, וסיפרנו לה את עלילת הסרט. אמרתי לה שאנחנו התסריטאים. צפל הוא הבמאי ואני אהיה המפיק. איך אמרתי את זה אני לא יודע, אבל זה מה שאמרתי – ואנחנו נעשה איתה סרט. היא שמעה את הסיפור ואמרה ש"זה סיפור מאוד מעניין ועכשיו תראו לי את כפות הידיים שלכם", ואנחנו, כמו ילדים טובים, הושטנו לה את כפות הידיים והיא השוותה אצל כל אחד מאיתנו את יד ימין ליד שמאל והדיאגנוזה שלה הייתה: "רואים שאתם שניכם אמנים ואנחנו נעשה את הסרט." זה היה בחורף, יצאנו מהבית שלה, היינו ממש בהלם, היא גרה אז בקצה של רחוב בן גוריון, אז עוד לא בנו את כיכר אתרים, ואפשר היה לרדת ישר לים, ואנחנו רצנו אל הים, ירד גשם וצעקנו שאנחנו הולכים לעשות פיצ'ר. ולעשות פיצ'ר זו הייתה משאת נפש. במשך כמה חודשים הפקידים שלה באולפני הרצליה מסמסו את העניין, הם רצו לשנות את התסריט וכל העסק נפל. ואז צפל גייס כספים מפה ומשם – גם יכין [הירש] היה בחבורה הזאת והוא היה אמור לצלם – וארגנו כמה אנשי הסרטה ויצאנו לעשות סרט כמעט בלי כסף. כשצפל מפיק ומביים ואני המפיק בפועל ועוזר במאי ראשון. ואני לא ידעתי שום דבר על עשיית קולנוע. צפל הביא לי ספר הדרכה בצרפתית של עוזר במאי ראשון ואמר לי לקרוא אותו ושהוא יבחן אותי. קראתי את הספר, הוא בחן אותי ואמר לי שזה בסדר, שאני יכול להיות עוזר במאי ראשון. עשינו את הסרט שצפל כתב בהשראת הסרטים של אלן רנה, הוא נקרא אז אהבה לארבע ידיים ואחרי העריכה הוא נקרא אישה בחור השני – אני תרמתי את הכותרת הזאת, אבל אולי אני טועה.

אייל:

איזה סרטים עושים בארץ באותן שנים?

גי'אד:

משה ונטילטור של אורי זוהר. מי שעוד היה בקבוצה הזאת שניסתה לעשות סרט אחר היה אלישע בירנבאום שהקים את אולפן הקול באולפני הסרטה ולימים עבר לארצות הברית והקים שם את "sound 1" שהוא אולפן הקול הכי חשוב בחוף המזרחי. אז גם הוא היה איתנו. והיו עוד אנשים.. עוד סרטים שנעשו אז ב-65, היו פורטוגה, כבר היה הסרט של פרלוב בירושלים, והיה הסרט הראשון של אורי זוהר חור בלבנה ואחר כך היה שלושה ימים וילד של אורי זוהר. אבל אני חושב שהסרט של צפל היה הסרט השלישי בסדרה הזאת של סרטים אחרים – בירושלים וחור בלבנה היו שני הראשונים – ואחרי זה היה הסרט השני של אורי זוהר שעודד קוטלר קיבל עליו את פרס המשחק בפסטיבל קאן.

שנות השישים בתל-אביב: עיניים עצומות לרווחה

- אייל:** עושה רושם שכבר בשנת 1965, תל-אביב נמצאת באסקפיזם מוחלט: בזמן שיש ממשל צבאי בגליל תל-אביב עושה את "חור בלבנה"...
- גיאד:** היו אירועי ואדי סאליב ב-1959. אבל כן, קורים כל מיני דברים אבל תל-אביב בבועה. אנחנו לא רוצים לראות לא את הקולנוע של שירות הסרטים ולא את סרטי הבורקס שהתחילו אז.
- אייל:** זה לא מעניין אתכם מה שקורה בחוץ?
- גיאד:** לא. אנחנו חיים בקולנוע, אנחנו חיים בסרטים, אני זוכר שאז אהרון אמיר מוציא את חוברת קשת על קולנוע. פעם ראשונה בחיים שלי אני כותב על קולנוע, ועל איזה סרט אני כותב? על סרט בכיכובו של פול ניומן בשם האד. זה סרט בשחור לבן, מין מערבון מאוד יפה של מרטין ריט משנת 1963.
- אייל:** יש פה משהו מוזר. איך אתה מסביר את זה שב-1965, בני דורכם ברחבי העולם עוסקים בשאלות של עצמאיות בעולם השלישי, במלחמת וייטנאם, תנועות מרקסיסטיות על צורותיהן השונות מתחילות להכין את 1968, ואתם לא בתוך הסיפור.
- גיאד:** אנחנו בתוך איזו אילוהיה שכאן אפשר לחיות חיים רגילים לגמרי. אחרי מבצע קדש, מלחמת סואץ, 1956, אלה הן שנים של שקט – והנה מופיע הסרט של ברוך דינר הם היו עשרה, סרט שיש בו ביטוי לתקווה הזאת לאפשרות של הדו-קיום. זה אמנם סרט שמספר על העלייה הראשונה אבל יש שם סצנות של מפגש בין החלוצים, בין הביל"ויים, לבין הפלחים בכפר הפלסטיני, מבלי שהיחסים גולשים לאלימות, בסרט עצמו האלימות נבלמת. במובן הזה זה סרט ממש מדהים. והוא מתאר את האווירה שהייתה כאן. אנחנו בתוך האווירה הזאת, הרשינו לעצמנו לא לחיות את החיים הפוליטיים אלא רק לחיות את החיים הקטנים, להתעניין רק במה שכאן ועכשיו ולרצות להיות במקום אחר. המקום האחר הזה היה הסרטים. אנחנו בהחלט חיינו בתוך הקולנוע. אז גם הופיעו סרטיהם של אנטוניוני, פליני, פאזוליני עם סרטו הראשון אקטונה, ואהבותיה של בלונדינית של מילוש פורמן.
- אייל:** אתה אומר שיש משהו מעניין בכל התקופה הזאת בעולם אבל אתם לגמרי בעולם מקביל.
- גיאד:** האמת היא שמה שאנחנו רוצים לעסוק בו זה ב'כאן ועכשיו' ולבנות לנו את הקולנוע שלנו. במקום שנגור באהבותיה של בלונדינית או בלחיות את חייה, אנחנו נגור בסרטים שאנחנו נעשה כאן והם יהיו גם סרטים כאלה על ה'כאן ועכשיו' על עצמנו. אנחנו נספר על עצמנו. במובן הזה היינו מאד קרובים למה שקרה בשירה – במרד של נתן זך והחבורה של דוד אבירן, דליה רביקוביץ – על מה הם דיברו? על 'כאן ועכשיו'. על ניב לגמרי מקומי. כלומר לוקאליות מוחלטת. עם עצימת עיניים לגבי כל מה שהביא את הדבר הזה וכל מה שלוחש מסביב. כל הגחלים הלוחשות, של השואה, של העקירה, של יהודי ארצות האסלאם, של ה'נפבה, אין להן זכר, אבל... עכשיו אני נזכר בעוד אפיזודה. של קולנוע שלי. ב-1965 הייתי

סטאז'ר באיכילוב. וחלק גדול מהסטאז' עשיתי במחלקה פנימית. אחד החולים במחלקה היה הסופר דן בן אמוץ שסבל מדימום של כיה. התיידדנו קצת, אני סיפרתי לו על עצמי והוא סיפר על עצמו – ככה נהיינו ידידים – באחת מהשיחות בינינו הוא סיפר שהוא מכיר את חיים חפר שבדיוק כותב עכשיו תסריט עם במאי קולנוע בשם דוד פרלוב, שלא הכרתי, ועם שחקן בשם אורי זוהר שאומנם ידעתי עליו אבל לא הכרתי. אגב, דן בן אמוץ היה שייך אז לחבורה שכתבה את הדפים האדומים של ידיעות אחרונות. בין הכותבים שם היו עמוס קינן, חיים חפר, בועז עברון ודן בן אמוץ. הם רבו עם המו"ל של ידיעות אחרונות והחליטו לפרוש וליצור עיתון סאטירי בנוסח ה- *canard enchaîné* [עיתון שבועי פוליטי-סאטירי צרפתי] או בנוסח הקרוקודיל הסובייטי, והם קראו לו ציפור הנפש. העיתון הזה לא האריך ימים – הוא חי איזה שבעה או שמונה גליונות. מכיוון שהוא היה צריך לקבל רישיון ולא יכול היה, אז פעם הוא נקרא "ציפור הנפש" ופעם הוא נקרא "ציפורה נפש" וכך, בשינוי שם, אפשר היה להוציא אותו לאור. דן בן אמוץ שאל אותי אם אני רוצה לכתוב. אמרתי שכן. כתבתי כמה פיליטונים והם התפרסמו בעיתון והרגשתי פתאום שאני מתחיל להגיע למקום הנכון שלי. שם הכרתי את חיים חפר שאמר לי שאם אני רוצה, אוכל לשבת איתם ולראות איך הם כותבים תסריט. באתי. ישבו שם חיים חפר, אורי זוהר, ודוד פרלוב, והם כתבו סיפור מקומי. זה היה בביתו של חיים חפר ברחוב ארלזוורוב פינת יהושע בן נון. אורי זוהר היה אמור לשחק בתפקיד הראשי, פרלוב לביים, וחיים חפר היה אמור לכתוב את התסריט. אני הייתי ה'קיביצער' שיושב בצד ומקשיב. זה כאמור היה ב-65 עוד כשהייתי סטאז'ר ברפואה, ועוד לפני הסיפור עם צפל. נכנסתי כביכול משני כיוונים לתוך כל העניין הזה של הקולנוע.

אייל:

נוכרת בסיפור הזה כששאלתי אותך לגבי מה שקורה בארץ באותה התקופה, מבחינה פוליטית.

ג'אד:

תראה, ציפור הנפש היה מאוד פוליטי. שבעת הגליונות האלה היו מאוד פוליטיים. התחברתי גם לצד הפוליטי שלהם. אבל ראיתי שכשהם כותבים, חיים חפר ופרלוב, הם כותבים סיפור מקומי, הם לא כתבו איזה סרט פוליטי או סרט מחאה או סרט בענייני השואה, או בענייני ערבים-יהודים או בענייני מזרחים-אשכנזים, הכול היה בתוך הבועה. זה היה עוד סיפור בועה כזה.

אייל:

מה קורה עם אנשי השמאל הרדיקלי שמתחילים להסתובב באותם ימים? אתה מכיר אותם? אנשי הקולנוע מכירים אותם?

ג'אד:

בקושי.

אייל:

איך אתה מסביר את זה?

ג'אד:

עיניים עצומות לרווחה. זה ההסבר. אתה נמצא, אתה רואה ואתה לא קולט. כולנו היינו ככה. עד שיש לך פתאום רגע שבו העיניים נפתחות. והרגע הזה בשבילי היה בכפר הסורי ברמת הגולן שתיארתי קודם.

אייל:

1967?

1967. אבל זה כבר היה אחרי כל מה שתוארתי קודם. ב-1967 הבועה מסתיימת. סיום הבועה שלי זה להשלים את פרויקט הבועה שלי, להשלים את השמלה. את הסיפור הראשון אני כבר מביים ומפיק ב-1966 לפני המלחמה. אלמלא המלחמה הסרט כולו לא היה קיים, כי מי שהיה אינסטרומנטאלי ביותר בהפקת הסרט וביצירתו היה חברי הטוב באותם ימים, חזי שלח, שהיה הסמג'ד שלי. כשסיפרתי לו מה אני עושה והראיתי לו את העותק של הסרט הקצר השמלה, זה מאוד מצא חן בעיניו והוא הציע לי לעשות עוד שני סרטים ויצא מזה סרט. אני זוכר שעוד בזמן השירות שלי בתקופת המרדפים בבקעה – אני לא יודע אם קראו להם עוד הפדאיונים – אחרי 67 כתבתי את הטיוטות הראשונות של המכתב ושל תומס חוזר. וחזי היה מג'ד הצנחנים שם, ואני הייתי הרופא, אנחנו דיברנו על זה, וחזי שלח יצר את כל המסגרת של ההפקה של שני הסרטים הנוספים יחד עם ישראלפילם. שם הכרתי את אלכס מסיס, איש שמאל אמיתי כבר אז, שהיה מאוד מעורב פוליטית ואת המפיק צבי שפילמן ואת שלמה מוגרבי ויחד עם חזי שלח הם אפשרו ב-1968 לצלם את שני הסיפורים הנוספים. ב-1969, ב-quinzaine des realisateurs בפסטיבל קאן, הופעתי עם הסרט השמלה. הסרט הישראלי החשוב שם הוא מצור שהופק על ידי אגמון בבימויו של במאי איטלקי בשם ג'ילברטו טופנו. הציגו שם סרט ראשון של ברטולוצ'י על כפיל, לא זוכר מה היה שמו, והציגו שם את אדם בעקבות גורלו שקיבל את כל הפרסים, ואני ישבתי בבית קפה עם ג'ק ניקולסון ותכננו את סרטנו הבא. ג'ק ניקולסון עוד לא היה ג'ק ניקולסון.

צריך לומר, שב-66 עשיתי את השמלה הודות למיכה שגריר. אחרי שהייתי מעורב בסרט של צפל, ועשיתי לעצמי שם של מפיק בפועל, הזמין אותי מיכה שגריר להיות מפיק בפועל של הסרט שלו סיירים שהיה סיפור מלחמה. זה סיפור על פדאיון, על צנחנים ועל פעולות תגמול. זה כבר בלב העניין. יכין הירש היה הצלם. אנחנו באותה חבורה. זאת הייתה חבורה שאפשר להגדיר אותה כחבורה רק בדיעבד. ההסכם שלי עם מיכה היה שבסוף ההפקה אני אוכל להשתמש בציוד ובחלק מאנשי הצוות כדי לביים סרט קצר שקיבלתי עליו מלגה מוועדת הסרט הקצר של משרד התעשייה והמסחר, היה אז מרכז הסרט הישראלי שהקים אותו ועמד בראשו אשר הירשפלד, ואז הם נתנו מימון לכל מיני סרטים קצרים – למשל להפנר, שעשה אחרי זה את הסרט הקצר שלו לאט יותר. את השמלה עשיתי ב-1966 עם חמש אלפים לירות ישראליות ועם העזרה שקיבלתי מההפקה של סיירים בתמורה לעבודתי שם. כשהיינו עם השמלה בקאן – זה היה כבוד גדול – מבקרי הקולנוע נכחו בהקרנה וגם אני ישבתי שם. אז כבר הבנתי קצת צרפתית ומבקר אחד קם באמצע הסרט ואמר "את זה כבר ראינו, זה לא מעניין". ויצא מההקרנה. זה היה כמו כדור בלב. כי הבנתי שבאמת באירופה כבר ראו את הקולנוע הזה. לנו אין מה להביא. קודם לכן, כשהראיתי את הסרט לעיתונאים בקולנוע 'סטודיו' שהיה קולנוע קטן מתחת ל'מוגרבי' באלנבי, אחד האנשים שהזמנתי היה שבתאי טבת. טבת היה עדיין עיתונאי בהארץ ועוד לא התחיל לכתוב את הביוגרפיה של בן גוריון. הוא יצא מההקרנה ואמר לי "סרט יפה

מאוד, אבל תשמע, זה לא סרט ישראלי. את הסרט הזה אפשר לעשות בכל מקום בעולם. בעולם הוא התכוון לאירופה כמובן. אמנם אמרתי לו שזה נכון, אבל גם האמירה הזאת צרבה את התודעה שלי ואחרי עוד הרבה גלגולים כולל מלחמת 73, עשיתי את מסע אלונקות. זה היה הסרט הפוסט טראומטי שלי, ההאנג'הובר שלי מהמלחמות. ושם כבר הייתי פוליטי.

וב-1967 אתה גיבור...

אייל:

כן, בדיעבד קוראים לזה גיבור. אבל זה הכול צירופי מקרים בלתי מתקבלים על הדעת. לסיכומו של דבר, קיבלתי את אות המופת, מין מדליה כזו. לא רק אני קיבלתי את אות המופת, היה איתי עוד רופא, על זה שטיפלנו בפצועים במהלך קרב שהיה מאוד בעייתי בלשון המעטה. יותר טוב לא להיזכר בזה....

למה?

אייל:

תשמע, זה גופות של אנשים צעירים שמתפרקים לך בידיים והדם זורם והקרביים... תשמע, זו הייתה מלחמה כמו כל מלחמה. זה היה צבא מול צבא. אמנם לא הרגתי ולא נהרגתי אבל זה לא היה סימפטי. לא זה ולא מה שהיה אחר כך. הייתי בעוד כל מיני... גם במלחמת התשה, גם בבקעה, גם בתעלה, ואחר כך ב-73 ברמה.

גי'אד:



גי'אד נאמן עם השחקן זאב רווח בצילומי הטיידים.

אני עוד זכיתי להיות פלסטיני

- אייל:** אתה יכול לספר מהפרספקטיבה שלך כאחד שמסתכל, כקולנוען, מה היה הדבר הזה שמכנים כאופוריה של 67, של גילוי הארץ?
- גיאד:** סיפרתי לכם איך אני הגעתי – זה היה הרגע של ההתפכחות. זה היה בכפר הסורי וברגע של התגובה בכנס קצינים שבו אמרתי non passara.
- אייל:** השאלה שלי היא פיזית: אנשים מספרים שיצאו לגלות את הארץ, אתה יכול לומר משהו על המגע עם הערבים, עם מזרח ירושלים?
- גיאד:** תראה, אני עוד זכיתי להיות פלסטיני, הייתי Palestinian citizen. כשנולדתי הייתי אזרח של ממשלת המנדט הבריטי. בשבילי יהודים, ערבים לא היה בזה חידוש. זה נכון שהייתה תחושה שמשוהו נפתח אבל אצלי הדברים עוררו יותר חרדות מכל דבר אחר. עכשיו אני נזכר בעוד משהו... לפני שעשיתי את השמלה ואחרי שישבתי עם פרלוב ואורי זוהר וחיים חפר – ומתסריט שלהם לא יצא סרט כידוע – אני התחלתי לכתוב. חשבתי שאני כבר יודע לכתוב תסריט. התסריט הראשון שכתבתי – והוא לא הושלם – היה על נער פלסטיני במחנה פליטים ברצועת עזה שעובר את הגבול והולך לחפש את הבית הישן שלו ביפו ומתחבא. אני זוכר שעשיתי פיצ'ינג לתסריט אצל דוד פרלוב, לא רחוק מפה לפני השדרה היה קפה ודוד גר שם לא רחוק. דוד הסתכל עלי ואמר לי: "שמע זה מעניין מאוד אבל מי ייתן לך לעשות סרט כזה?" זאת אומרת שמשוהו היה בראש שלי. אבל שוב זה היה מנותק מכל התודעה הפוליטית. התודעה הפוליטית לא הייתה. היא באה במכה אחרי 67, כשקמתי בכנס הקצינים הזה היה לי ברור מה אני אומר ובשם מה אני מדבר.
- אייל:** לפני 67 תיארת את המקום הזה של עיניים עצומות לרווחה – הכפרים הפלסטינים ריקים אך עדיין וקיימים באותן שנים – כידוע הריסות הכפרים הפלסטינים הם בשנים 1964-1966...
- גיאד:** אני השתתפתי בהריסת הכפרים. מה זה הריסת הכפרים? במסגרת הפדגוגיה הצבאית – אני את הטירונות שלי עשיתי בשנות החמישים, כולל קורס מ"כים. גם קורס קצינים עברתי בסוף שנות החמישים ב-58. טירונות, קורס מכים וקורס קצינים אתה עובר את הפדגוגיה הצבאית. אחד הדברים בפדגוגיה הצבאית או נקרא לב"ב. לוחמה בשטח בנוי. מה זה השטח הזה לפי דעתכם? בתל-אביב, בירושלים? ביפו? בחיפה? לא. כאן הכול היה כבר מיושב. אנחנו היינו בכפרים. בבית נבאלה, בג'וליס, לא זוכר את השמות, אבל היינו שם. ומה היו עושים שם? נלחמים, משתלטים על בתים, מחלקת החבלה הייתה מניחה את מטעני החבלה – היה צריך לדעת לעשות את החישובים הנכונים איך להפיל בית – והיו מפילים את הבתים האלה. ובכל תרגיל היה נופל בית. ככה הרסו את הכפרים. זה לא היה רק מה שחושבים שעלו עם בולדזור. עם בולדזור היה קל להעלות רק ממגדל [אשקלון] דרומה. שם באזור הכול היה בתי חמר כאלה. אני עוד זוכר שעברתי ליד בריר [ברור חיל] ב-48 כי קרוב משפחה שלי היה בחטיבת הנגב של הפלמ"ח ואחרי כיבוש באר-שבע הוא

לקח אותי לביקור בבאר שבע הכבושה. ובדרך אני זוכר שעברנו את הכפרים האלה, שכולם היו בתי חימר. אותם כיסחו בבולדוזרים. אבל היו כאלה שיישבו אותם. היו אלה רענן וייץ ולוי אשכול שהיה ראש מחלקת ההתיישבות בסוכנות היהודית, שבדרך לירושלים, פתאום הייתה להם הארה והם אמרו "רגע לבתים האלה אפשר להביא את הפליטים שלנו". אז חלק מהבתים שוקמו ויושבו בהם יהודים וזה מה שס' יזהר שם בפי הגיבור שלו בחרבת חזעה: "אנחנו נביא לפה עולים חדשים, שיתיישבו כאן." רם לוי עשה את הסרט חרבת חזעה ב-78.

אחרי 67 הייתה לך הארה פוליטית ואז מה קרה לקולנוע שלך?

אייל:

עשיתי את מה שיכולתי לעשות במסגרת הטלוויזיה אבל הדבר הבא הוא מסע אלונקות. את מסע אלונקות התחלנו ב-72. כבר היה תסריט שכתבתי עם דני הורוביץ. הרעיון היה שלי וזה זיכרון שלי כשהייתי סמל בפלוגת טירונים. אחרי קורס מ"כים, היינו במחנה 80. באחד הלילות שמענו ירייה, רצנו לכיוון הירייה, נכנסנו למשרד הפלוגה ומה שגיליתי – הייתי הראשון שהגיע לשם – זה את אחד הטירונים שוכב על הרצפה, ריח חמוץ ושרוף, והמוח שלו והגולגולת שלו מרוססים על הקיר ועל התקרה. את התמונה הזאת אי אפשר לשכוח כמוכן. ומפה התחיל התסריט של מסע אלונקות. האירוע הזה היה ב-1955. נצרתי אותו בזיכרוני כל השנים האלה והוא פרץ החוצה ב-72. הייתה איזו מן קרן תסריטים של המועצה לתרבות ואמנות הגשתי להם את התסריט והוא התקבל. ב-73, הייתי חצי שנה עם הגדוד כרופא בגדוד הצנחנים במובלעת בסוריה, אותו השטח שישראל כבשה בסוף המלחמה ושכתבתי את התסריט. אחר כך נכנסו לתמונה עוד כותבים, ובסוף את הגרסה האחרונה כתב קובי ניב. כסף אין. יש רק את המלגה הקטנה ואיכשהו אני מריץ את ההפקה. ב-75 ניהלתי את כל המאבק מול דובר צה"ל שביקש לשנות את התסריט ברמה התוכנית כך שהתאבדות של החייל תהיה התאבדות חיובית, ברוח הוא הלך בשדות של משה שמיר, ששם אורי נהרג כדי להציל את החברים. יש רימון שמתגלגל והוא נשכב על הרימון וככה הוא נהרג. לא כמו בסרט שלי. אבל התאבדות חיובית – אין דבר כזה. נאלצתי להיאבק מול דובר צה"ל. זה הגיע לרמטכ"ל דאז מוטה גור שהכיר אותי כי הוא היה המג"ד שלי בנח"ל המוצנח. אבל אז כשהוא היה רמטכ"ל, אנחנו מדברים על אחרי 73, היה לו כבר ניסיון בקולנוע כי הסריטו את הספר שלו עזית הכלבה הצנחנית והוא אמר שהוא לא מאשר את התסריט. אנחנו הכנו את ההפקה, אבל בארץ אי אפשר לקבל ציוד צבאי בלי דובר צה"ל, אין אפשרות לשכור מחברה שמספקת לך ציוד צבאי כמו במקומות אחרים בעולם. אז פניתי במכתב לעוזר שר הביטחון – זו הייתה ממשלת רבין הראשונה – שר הביטחון היה פרס ועוזר שר הביטחון היה האלוף ישראל טל שהכיר אותי כי הסרט השמלה הראשון הוצג בחצר של משה דיין בחתונה של אסי דיין. אסי דיין שיחק בשמלה. טליק (ישראל טל) ניגש אלי בסוף הסרט ואמר לי שזה נורא יפה, ושזה מזכיר לו את אהבותיה של בלוגרינית. ידעתי שיש לי נקודה חמה בלבו של האלוף ישראל טל וכתבתי לו שבכל מדינה דמוקרטית, זה לא ייתכן שהצבא יעשה צנזורה, שאחר כך הצנזורה תחליט.

גי'אד:



גיאד נאמן בצילומי מסע אלונקות.

הוא הבין שעוד רגע אני פונה לבג"צ. אז עשו איתי איזה הסכם שאני אקבל את הציוד ממשרד הביטחון ולא מצה"ל, ואסור לי לגלות בפרסומים על הסרט ממי קיבלתי את הציוד. אלא רק שקיבלתי ציוד ממשרד הביטחון ולא מצה"ל. זו הייתה הפשרה שעליה הוסכם בין הרמטכ"ל לבין פרס לבין ישראל טל. הוא צלצל אלי מהישיבה ואמר לי בטלפון: "שמע ג'אד, יש לך את הרובים..."

יש פה איזה פרדוקס פוליטי, חברתי ואמנותי. יש לי חבר שאומר באירוניה שבישראל בין כל איש שמאל רדיקלי לראש השב"כ יש רק בן אדם אחד. זאת אומרת שתמיד אפשר להגיע אל ראש השב"כ. פה אתה מספר לנו על סיטואציה בה אתה עושה סרט שבשבילי באופן אישי הוא בעיטה אמיתית בגבריות והצבאיות הישראלית, אולי האמירה הראשונה הביקורתית והמשמעותית ביותר על הצבא, ואתה מדבר עם טליק ועם סגן שר הביטחון... כי אני צנחן וגיבור.

אייל:

ג'אד:

השאלה היא אם זו לא המגבלה של מה שאנחנו יכולים לקרוא לו הרדיקליות בישראל.

אייל:

תראה, גם אתה עם הקריירה המופלאה שלך, תראה איך אתה הולך וחוזר...

ג'אד:

הקריירה המופלאה שלנו...

אייל:

עכשיו אני מוכן לדבר איתך. זה לא שלי. כל מי שפתח לרווחה את עיניו והבין מה שקורה – מי יותר מוקדם ומי יותר מאוחר – עדיין קשור לאיזו שהיא זהות – והזהות זה דבר שבא בלידה בשנים הראשונות, ובשפה. פלוס כל מה שאנחנו נושאים איתנו בידיעה שלנו שאנחנו חלק מהיסטוריה. אני לא מתנער מההיסטוריה היהודית שלי. לא מתנער. עם כל הזוועות שנעשות בשם זה ובשם זה וכולל בשם היהודים. אני לא מתנער מזה. אני יהודי.

ג'אד:

- אייל:** השאלה היא האם חולשתנו לא נובעת מהעובדה שאנחנו יהודים ובעצם היותנו יהודים, אנחנו חלק מהממסד יהיה אשר יהיה?
- גי'אד:** אנחנו חלק מהממסד. בכל מקום תהיה חלק מהממסד. גם גודאר הוא חלק מהממסד. אתה הופך לחלק מממסד כשאתה נולד כקולנוען.
- אייל:** כשהבמאי הצרפתי רנה ווטיה (Rene Vautier) עשה סרטים נגד מלחמת אלג'יר, צנורו אותו, לא נתנו להקרין את הסרטים שלו, גם אלן רנה....
- גי'אד:** וסארטר – שדה גול אומר עליו "גם סארטר הוא צרפת."
- אייל:** תראה, אמנם היום ממשלת צרפת היא זו שמפיצה את הסרטים של רנה ווטיה אבל יש הבדל בין הניסיון לקחת ולנכס לבין...
- גי'אד:** אבל קואופטציה זה הדבר הכי טבעי ביחסים בתוך חברה. if you can't beat them, join them and make them join you. אין מה לעשות. אני חושב שבישראל יש כמה יתרונות. קודם כל יש את הבלגן הישראלי, לא רק שכולם מכירים את כולם, אתה אומר שיש בן אדם אחד ביני לבין ראש השב"כ אבל השאלה היא גם מאיפה אתה – אבל זה נכון גם – ההארה הזאת הייתה לי לפני כמה ימים באירוע הזה לכבוד נוף בערפל [ספרם החדש של נורית גרץ וג'ורג' חלייפי, בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה ועם עובד – י.מ.] – סייד קשוע אמר "אני ערבי ישראלי" – זה לא פוליטיקלי קורקט. אתה פלסטיני בעל אזרחות ישראלית? מה זה? זה לא אותו הדבר? ולמה אנטון שמאס ברח לאוניברסיטת אן ארבור? בגלל הדבר הזה, בגלל שהוא ערבי ישראלי. הוא לא מוכן לוותר על זה. שם הוא יכול להיות את זה ולא להיות את זה. פה הוא כל הזמן בבעיה. אז זה אותו הדבר, אתה לא יכול להיות גם... תראה, עד גבול מסויים. ברגע שיש חברה פשיסטית אז... בתוך הסקאלה של פושעי המלחמה אנחנו לא נמצאים הכי גבוה. אז אני שואל מה זה? זה הלב היהודי, זו התנהגות? זו הדמוקרטיה? זה הערבים שהם חלק מאיתנו? הרי אני מרגיש את עצמי ואני כל הזמן אומר את זה – אני חצי ערבי. בגלל הסיפור הזה שבשבילי ערבית היא מוסיקה יפה זה לא משהו שמעצבן את האוזן, ואבי דיבר ערבית של פלסטינים ואני לא – זה כל הזמן מעצבן אותי.

זאת ארץ על גבי ארץ

- אייל:** לאור מה שאתה אומר מה צריכה להיות האופוזיציה התרבותית להגמוניה?
- גי'אד:** מה שאני התחלתי ואתה התחלת ויש עוד רבים שותפים, יותר גדולים ויותר קטנים – זה עשה משהו, זה הזיו. תחשוב כמה אנשים היו לצדי כשאני באתי ואמרתי בכנס קצינים צנחנים הזה: "תראו אם אתם רוצים את חברון ובית לחם אז תחזירו את רמלה." זה בעצם מה שאמרתי להם. כמה יכלו לעמוד על ידי ולהגיד גם אנחנו איתך. היום – למרות שבאחווים זה לא השתנה, זו קהילה ענקית. הקהילה הזאת נוצרה תוך כדי המאבקים האלה והיא קיימת היום. והיא גם חלק מהאינטליגנציה בקהילה הערבית פלסטינית,

העלית הערבית, תקרא לזה איך שאתה רוצה, והם חלק מאיתנו. סייד קשוע ומוחמד באכרי, ואני ואתה ואת – אנחנו חלק מאותה קהילה. בקהילה שמבינה שפה צריך לפרק את האיזולת המטומטמת הזאת של מיעוט ולאומנות וכל הקשקושים. חיים פעם אחת וזאת מתנה גדולה מהטבע ר' let's do it. זה הפרויקט האמיתי. אני חייתי עכשיו שנתיים וחצי בארצות הברית, בשבילי זו הייתה גלות איומה, אתה חיית הרבה שנים בפריז, זה משהו קצת שונה כנראה, בארצות הברית כל מה שהרגשתי זה שאני רוצה לחזור הנה. כל ביקור שלי החריף את התחושה הזאת עוד יותר. כנראה שיש כאן משהו. ישבתי עם חיים הנגבי [עיתונאי, ממקימי תנועת מצפן] והוא אמר לי "יש לי היום הרבה יותר חמלה כלפי היהודים כאן. לאן הם ילכו?" אני תמיד שואל את כל המתלהמים כאן: רגע, מתי פוליטיקה הופכת להיסטוריה? אחרי עשרים שנה? אחרי שלושים שנה? אחרי חמישים שנה? אחרי אלף שנה? איפה נעצור עם השאלות האלה? בספר נוף בערפל [נורית גרץ וג'ורג' חליפי, 2006] יש משפט מדהים שאמר ההיסטוריון הפלסטיני אליאס סנבר "זו ארץ המחותרת שכוסתה על-ידי ארץ אחרת". רק כאן? איך הפלסטינים קוראים לפלסטין הכבושה? אנדלוז'דיידה. זה "אנדלוס החדשה". למה? כי פעם הם איבדו את אנדלוס והיא הפכה לאנדלוסיה. אבל מה זה השם הזה אנדלוסיה? ממה זה בא? זה לא שם ספרדי אלא שם גרמני – Vandalusia – הוונדאלים היו שבטים גרמניים שבאו מערבות סביר, כבשו ורצחו את הנוצרים המוקדמים בספרד והתיישבו עליהם. איפה אין ארץ על ארץ על ארץ?

איייל: חיים הנגבי ענה על שאלה דומה בריאיון שנתן בשנת 1988 לכותרת ראשית: "כן, אבל האינדיאנים שלנו חיים".

גיאד: נכון. ואנחנו אלה שלא הרגנו אותם. צריך לחשוב גם על זה.

איייל: אבל אתה הרי יודע, שהרבה אנשים כאן מאמינים שזאת צרתנו.

גיאד: בוא נסתכל על המעשים ולא רק על המילים. ואם אנחנו אלה שלא הרגנו אותם – we didn't kill them for a reason – הם חיים.

איייל: בוא ניקח את זה מהמקום של הקולנוע. אתה אומר "אבל אנחנו לא הרגנו אותם", אנחנו אלה שעושים את הקולנוע הכי רדיקלי על הכיבוש. אז זה אומר כמה שאנחנו בסדר? נראה לי שבסופו של דבר האירועים שבהם אנו עוסקים הופכים להיות משניים אל מול עצם האקט של לעשות עליהם סרטים למשל. כשמדברים על הכיבוש למשל, אנחנו מברכים את עצמנו בהעלאת הנושא ולא במאבק נגד הכיבוש. השיח עצמו הופך להיות האלמנט המשמעותי. ונראה לי שלא מצאנו את השפה בשביל להגיד את זה, אולי אתה מצאת?

גיאד: לא, ואני גם לא אמצא.

איייל: למרות שהסרט החדש שלך הוא הסרט הדו-לאומי הראשון, כמו שרחובות האתמול היה ראיית הנולד. אתה זוכר את השיחה שלנו כשראיתי את הסרט בפעם הראשון בבוסטון וזה היה ב-89 והייתי המום?

גיאד: זה היה ב-91.

אײל: ברחובות האתמול אתה בא ואומר שהאפשרות הזאת של רצח פוליטי בישראל קיימת. וזה כבר ב־91. אגב, באותה שנה ראיינתי את פרופ' ישעיהו לייבוביץ' לסרטי יתגבר והוא אמר לי "אם יבוא ראש ממשלה יהודי ויציע שלום על בסיס חלוקת הארץ הוא ירצח על ידי יהודי." הוא אמר לי את מה שאתה צילמת.

ג'אד: אני כתבתי את הסרט ב־1986.

אײל: בעצם ברחובות האתמול אתה אומר שהכול אפשרי. כמו שאתה אומר עכשיו בנווהה אל פוהר שדו־לאומיות אפשרית, כי שתי השפות האלה הן אחיות.

ג'אד: בשבילי, באופן אישי הן אותה שפה. כשאבי מדבר ערבית פלסטינית הוא לא מתרגם. הוא מדבר ערבית פלסטינית שזורמת ממנו כמו שהעברית זורמת ממני וממך. בשבילנו זו לא שפה שנייה. אני שואל תמיד את הסטודנטים שלי מה שפת האם שלי? הם אומרים לי עברית. אני אומר לא נכון. ההורים שלי דיברו ביניהם יידיש ואסרו עלי לדבר יידיש ולכן שפת האם שלי היא עברית. כאן הכול מבולבל.

אײל: כאחד שגידל דורות של קולנוענים, כיצד אתה מתסכל על הקולנוע הריאליסטי העכשווי קולנוע שאני אגדיר אותו כקולנוע הכיבוש. ואני מתכוון לקולנוע שמדבר על הרגע ולא מוכן ללכת צעד אחד קדימה.

ג'אד: בעניין הזה אני איתך. בשנתיים האחרונות מאז חזרתי מארצות הברית אני מלמד כאן סמינר שנקרא "הקולנוע הישראלי החדש". אבל בעצם אני מלמד את הקולנוע הישראלי של אינתיפדת אל אקצה. דרכך, יעל, אני הכרתי את כל הקולנוע הישראלי של בין שתי האינתיפדות. זה עניין אותי ובעקבות מה שאת עשית... עניין אותי לדעת מה קרה כאן.



ג'אד נאמן בצילומי רחובות האתמול.

כתבתי על זה ברצנוזיה על נוף בערפל: "הביטוי הנפלא ביותר של רגש המלנכוליה.." "ניתוח הסרטים מתמקד בייצוגי המרחב והזמן והם הפרמטרים המובהקים של המבע הקולנועי בעזרתם נחשפת ומובנת בספר המשמעות הכוללת של הקולנוע הפלסטיני מזיכרונות פוריים, ועד והיום, בקולנוע מלנכוליה. אולי אין זה מפתיע שהסרטים הישראליים שיצאו לאקרנים מאז אינתיפדת אל-אקצה חדורים אף הם נימה מלנכולית. חתונה מאוחרת, כנפיים שבורות או שנת אפס, למרות שסיפורם מתרחש במעגלי המשפחה והיחיד, כמו הקולנוע הפלסטיני העכשווי, גם הם מלאים שירת אלגיה. אלה סרטי נוחם המקוננים על מה שאבד ללא תקנה, על אדם יקר שנתפס, על זמנים שעברו ולא ישובו עוד." ואני מסיים את המאמר ב"המחברים חוזרים ואומרים כי אי אפשר לבדוד את גיבוש הסיפור הפלסטיני מהסיפור הישראלי שגם קבע את השתלשלותו וגם השתיק אותו. הטראומה הפלסטינית המועלית בסרטים כחזרה אינסופית אל אותם אירועי עבר חושפת את נקודת השכחה בסיפור הישראלי. אלה מתאמצים לזכור ואלה מתאמצים לשכוח ולהשכיח, ממש כמו שם ספרו הנשכח של דן בן אמוץ, לזכור ולשכוח שנושאו מפגש ישראלי-גרמני והיחס לשואה. אולי ברפראזה על מה שאומר ויטגנשטיין על גבול ביטויה של המחשבה, מטרתם הנסתרת של גרץ וח'ליפי בכתיבת הספר היא להתוות את גבול ביטויו של הזיכרון, הם מראים לנו עד כמה הזיכרון ההיסטורי ניתן להמחשה דווקא בקולנוע, כל מה שמעבר לביטויו בתמונות נעות, אפילו בספרי ההיסטוריה, הוא בזמננו כמשקל נוצה."

בוזה אני מסכם את מה שאנו עושים בקולנוע.

אייל: אז צריך להמשיך לעשות קולנוע?

גיאד: וודאי.

אייל: בשביל מה?

גיאד: בשביל זה. הרי זה מה שנשאר. תראה, מה נשאר היום ממה שהיה כאן בפלסטינה ב-1935, שנה לפני שנולדתי? זאת היא הארץ של ברוך אגדתי. אין הרבה מעבר לזה. כל היתר זה מילים. אבל אם אתה רוצה לחוש באיזו שהיא צורה את מה שהיה כאן באמת, איך האנשים נראו, איך הם הסתובבו, איך התלבשו, איך הם אכלו, אפילו איך הם דיברו, איך הבתים נראו, איך הרחובות נראו... ובנוסף לזאת גם יש לנו איזו הבניה וגם יש איזו אמירה. עם הקולנוע אתה שולט בזיכרון ההיסטורי. אתה יודע איזה כוח זה?

יעל: אתה מדבר עכשיו על הערך האנתרופולוגי של הקולנוע. אבל צריך שיהיה נרטיב.

גיאד: לא. לא. לא. בוודאי שיש נרטיב. לכל אחד והנרטיב שלו. אבל כדאי שיהיה יותר נרטיב של איל ושלי, אני חושב. כי אלה נרטיבים שמספרים מה שבנרטיבים אחרים לא מספרים. אבל פה אני חוזר לקולנוע הישראלי של אינתיפדת אל אקצה, הקולנוע הזה הוא רווי מלנכוליה. עכשיו, בשיטה המיתור-היסטורית, שמחפשת את העקבות בכל הרמות של הטקסט הקולנועי, אתה מוצא גם את העקבות של השואה ושל הנפכה. וזה בסרטים שמחברים סיפורים לגמרי אישיים. כן, אתה מוצא את זה, זה ישנו שם וזה מה שמכתיב את המלנכוליה הזאת. כי זה באמת, אבל שלא ייגמר. גם הרוצח מתאבל על קורבנו. מלנכוליה

- זה לא רק שאני מתאבל על החבר שלי או על הקרוב שלי, אני ה־perpetrator [המקרבן] מתאבל גם על הקורבן.
- אייל:** אתה קורא את הקולנוע הזה באמת כהומניסט גדול. השאלה אם אתה לא עושה לו הנחה גדולה. האם אתה יודע להבדיל בין הקולנוע הזה לבין הקולנוע שלך?
- גי'אד:** אני לא יודע אם זה משנה.
- אייל:** השאלה היא, האם אותו הומניזם עמוק שנמצא בקולנוע שלך, בדמות שלך, הוא לא מה שיוצר את הבדידות שלך? ובעצם מה מקומו של הומניסט ואמן במקום בו הומניזם נחשב ל'נחנחיות'.
- גי'אד:** אני חולק עליך. אני לא חושב שכולם רוצחים. אני חושב שאתה יכול לאלץ את רוב את בני האדם לגלות את ההומניזם שלהם.
- אייל:** אני מסכים איתך. אני לא חושב שכולם פה רוצחים. אבל כשאתה מדבר על המלנכוליה הזאת ואינני חולק עליך, ואתה יודע את זה, שפה כשאתה שם את הקורבן שממול, ואת הקורבנות 'שלנו' באותו מישור, אתה עושה דבר שמתי מעט עושים פה. הרי ביטוייה של ההפרדה היא לא רק החומה. ביטוי ההפרדה העילאי הוא אני זה לא הוא.
- גי'אד:** אני כתבתי על זה: "ביחסי איבה, ידוע כי קיים קושי גדול לעבור מעוינות לרגש אמפטיה. בספר נוף בערפל מתנגן הקולנוע הפלסטיני לראשונה על מיתרי השפה העברית והוא נשמע בצליל הנכון. אין זה קל או פשוט לא לזייף בשפה שהכיבוש השחית ללא רחם. את ההצלחה הזו אני מייחס לניב הנדיר שבו בחרו המחברים לכתיבת הטרגדיה הפלסטינית, אמפתיה. במערכת החינוך הישראלית נהוג לעבור בשתיקה על הנרטיב הפלסטיני מבחינת מה שאין ביכולתנו לדבר עליו. "בסרטים הפלסטיניים, כותבים נורית גרץ וג'ורג' חלייפי, "ההתנגדות לכוח ההגמוני של השולטים נעשה על ידי העלמתם מהתמונה הקולנועית. למעשה שולטים הישראלים בסרטים הפלסטיניים. בזמן שלהם ובמרחב שלהם. אך הפלסטיני כקולנוען מורד בהן כשהוא מגרש אותם מתוך התמונה הקולנועית ומציג אותם כהוויה לא קיימת." וכאן אני אומר ממש *quid pro quo*: "בשל כך ספר בעברית המציין את תולדות הקולנוע הפלסטיני ובאותה נשימה אורג בתוכו את ההיסטוריה הפלסטינית המשותפת, עובר על האתיקה של ההתעלמות ההודית, חותר לתיקון, סודק סדק בחומת ההפרדה ומתווה אות לבאות לנפילתה." זה הקולנוע, אין מה לעשות.
- אייל:** הייתי רוצה שנחזור לביוגרפיה שלך. מה קורה איתך לאחר הפקת מסע אלונקות?
- יעל:** ואני אוסיף שזה השלב שאתה נכנס לתוך האוניברסיטה ומתחיל להכשיר דורות של קולנוענים. האם יש קורלציה בין החשיבה על מסע אלונקות כמסר פוליטי שאתה רוצה להעביר לבין הכשרת של דורות של סטודנטים לקולנוע באוניברסיטת תל-אביב?
- גי'אד:** זו הקואופטציה שלי. חיבוק הדוב הידוע.
- אייל:** או אינטרפרטציה של הטקטיקה של טרוצקי – אינטרואיזם.
- גי'אד:** כן, כן.
- אייל:** אז מה אתה רוצה לעשות כשאתה נכנס לאוניברסיטה?

אני אומר שם שני דברים שאותם אני לוקח מבית המדרש הצרפתי דווקא – *il faut politiser*, – [צריך את הפוליטי צריך את האנליטי] זה מה שהתחלתי לעשות שם מהרגע הראשון. שיניתי את כל תוכנית הלימודים. אסא כשר ואני ישבנו וכתבנו תוכנית חדשה שהבסיס שלה הוא הומניזם. כשהזמינו אותי להיות ראש חוג, הוזמנתי לשיחה אצל פרופסור צבי יעבץ, האב המייסד של אוניברסיטת תל-אביב. הוא הכיר אותי מהגימנסיה העברית ברחביה בירושלים. בכיתה ט' הוא היה מורה להיסטוריה ואני הייתי אז הגאון התורן שלו וידעתי בעל פה את כל מה שהוא לימד אותנו על יוון ורומי. הוא אהב אותי וזכר אותי. כשהגעתי למה הגעתי, לא דרך יעבץ כמובן, כשממש הנחיתו אותי, הכריחו אותי להיות ראש חוג, לאחר שקודם הייתי מורה מן החוץ, לימדתי סדנה וסמינר על סרטי בורקס, וצמח מזה "דרגה אפס בקולנוע" לפני שהייתי בכלל בחוג, קיבל יעבץ את פניי בחדר הגדול שלו, היה לו חדר בגילמן עם חלון שצפה על כל הדשא הגדול, חדר מלא ארונות עם ספרים. הוא צחק ואמר: "גיאד, כמו שקוראים לך עכשיו, ידעתי שייצא ממך משהו." והוא הוסיף "היו לי שני תלמידים במחזור שלכם. בכיתה הזאת שלך, אתה, ובכיתה השנייה היה א' ב' יהושע. וידעתי שמשניכם ייצא משהו". אמרתי "לכבוד רב הוא לי." ואז הוא אמר לי: "החוג לקולנוע, אתה יודע מה זה?" עניתי: "אני לא יודע מה זה." והוא אמר – "זה גראז'". שאלתי "למה אתה מתכוון?" אז הוא אמר: "בוא אני אראה לך." הוא לקח אותי ביד, לקח אותי לארון ספרים עם דלתות זכוכית כאלה, פתח את הדלת ואמר – "אתה רואה את המדפים האלה? כל זה כתבו המרצים והחוקרים וההיסטוריונים שלנו פה. כשיהיה לך רבע מדף כזה, אתה תהיה מחלקה אוניברסיטאית. עד אז אתה גראז'." כשהוא אמר לי את זה ירד לי הגרוש. ואז אמרתי: "אוקיי. נתת לי מנדט, ועכשיו אני אעשה את מה שאני חושב." ובאמת עשיתי את זה. זה היה ב־1980, אחרי מסע אלונקות.

אני הגעתי לשם כי רנן שור, שהיה עוזר במאי במסע אלונקות, וגם עשה אחרי זה את הסרט הנפלא הקרב על מבצר ויליאמס, סרטו השני, סרט שעוסק במלחמת 48, על מחלקה בחזית המצרית שנמצאת בהלם קרב ומתאבדת מול המקלעים המצריים... אז הסטודנטים עשו שבייתה ואמרו שצריכים להביא מורים חדשים ואז הביאו אותי להיות מורה מן החוץ ובאמת כל תוכנית הלימודים השתנתה. הכנסנו היסטוריה, סוציולוגיה, פוליטיקה, אסטיקה, תולדות הקולנוע, כדי שזה יהיה חוג אוניברסיטאי. התחלנו ללמד קולנוע ישראלי כדי להבין, כי הסטודנטים היו כמונו, כל האווירה הייתה של הגל החדש הישראלי, כולם רצו להיות גל חדש ישראלי והרי הם לא הסתכלו על הגל החדש הישראלי. הם הסתכלו על מה שאנחנו הסתכלנו, על גודאר ועל פאזוליני, ועל טריפו, על מילוש פורמן, על פאסבינדר. מה שנעשה פה לא עניין אותם. כשאני נכנסתי למחלקה אמרתי: "תראו, מהרגע שתצלמו פריים אחד אתם תהיו קולנוע ישראלי, אז אולי תלכו ותסתכלו קצת על קולנוע ישראלי ותבינו מי נגד מי." כשאתה מתחיל להסתכל על סרטים ישראליים, זה כמו תהליך פסיכואנליטי. אתה מבין דרך הסרטים את עצמך, את הגבולות שלך, ואת המגבלות שלך. הסרטים האלה הם גם שיקוף, גם מראה, גם הבניה, הם בעצם מראה לאקאניאנית. הם קודם כל האימאגינרי

(imaginary). אם אתה מצליח לקלף את כל הקליפות של הסרט אתה רואה פתאום את האימאגינרי. ואז זה מתחיל לעבוד. זה כמו לראות את החלומות שלך. הסרטים זה החלומות של החברה.

אייל:

ומכאן אתה יכול לעמוד על ההבדל שבין קולנוע דוקומנטארי לעלילתי בתוך הקולנוע הישראלי. מה שקורה היום בתוך הקולנוע הישראלי, זה שעושים סרטים נפלאים. ברור גם מתי הקולנוע העלילתי מתחיל לנשום, זה ברגע שמתחילה הטלוויזיה. כי בטלוויזיה כל אחד שמדבר ומופיע אי אפשר להגיד עליו שהמשחק שלו לא אמין. ב־stage cinema אתה יכול להגיד שהמשחק אמין או לא אמין. אבל בטלוויזיה אתה לא יכול להגיד שמי שמופיע, שיהיה מנחה או דובר או מרואיין – לא אמין. אין דבר כזה. הטלוויזיה שברה את המחיצה בין העלילתי לדוקומנטארי, כי כל מה שבטלוויזיה הוא דוקומנטארי. אין שם עלילתי. חוץ מהסדרות האלה שעושים שם. אבל כל טלוויזיות האולפן, והכתבות – מה עושים שם? מה שאנחנו עושים פה. אנחנו יושבים ומדברים. זה דוקומנטארי. אז נפלו מחיצות. אז התחילה רוח חדשה גם בקולנוע הישראלי העלילתי. וצריך להגיד משהו גם לזכותה של הטלוויזיה עם כל זה שזה גנב הזמן הכי גדול שהומצא.

ג'אד:

מה זה לעשות סרט דוקומנטארי? אתה לוקח מצלמה ביתית, אתה מצלם, אתה עורך. זה כמו לכתוב שיר. בעצם הטלוויזיה גילתה לנו סוד כמוס שאין איזה קו שמפריד בין עלילתי לדוקומנטארי ושהכול רצף אחד והדברים הולכים ביחד. נוצרה גם שפה שלא הייתה קיימת קודם. שפת הדיבור. כי בכל זאת זה מדבר מתוך המסך. בטלוויזיה מדברים בשפה מדוברת שפה שלא הייתה קיימת קודם כי השחקנים עברו תמיד דרך התיאטרון. בתיאטרון השפה הייתה פורמליסטית לגמרי. הטלוויזיה שברה את המחיצה הזאת ואז הקולנוע התחיל להיות דוקומנטארי. בדיבור, נוצרה שפה חדשה, שפת דיבור, בלעדיה אי אפשר ליצור קולנוע עלילתי טוב. וגם נוצרו המון אידיומים חדשים מבחינה ויזואלית שהטלוויזיה הביאה.

אייל:

כשמסתכלים על קולנוע דוקומנטארי אמריקאי אנו אומרים, זה דוקומנטארי אמריקאי, כשמסתכלים על קולנוע דוקומנטארי צרפתי אנו אומרים שזה דוקומנטארי צרפתי. יש איזו תחושה שלמרות האושר, העושר והפריחה הפנטסטית של היצירה התיעודית פה – מה שקובע בקולנוע הדוקומנטארי הישראלי, ואולי גם בקולנוע הישראלי בכלל, זה עדיין הדיקטטורה של הנושא. כלומר הקולנוע הישראלי לא מצא את השפה הקולנועית שלו. למרות שיש לו היום שפה מדוברת. יש לו langue (שפה) אבל הוא לא מצא את ה־langage (מבע), ועל זה הייתי רוצה לשמוע את דעתך. וגם אוסיף את השאלה, האם זה לא מתקשר באיזה מקום לסוג של ביקורת מאוד ייחודית שעדיין אנחנו יכולים לקרוא רק כאן על סרטים דוקומנטאריים דברים כמו "הם לא אובייקטיביים, הם מגמתיים וכיוצא בזה", מונחים שכבר לא קיימים בעולם הביקורת, אלא רק פה.

ג'אד:

אנחנו נולדו לתוך חברה שאימצה לעצמה בשם האידיאלים הכי גדולים את דגם המשטר הדכאני ביותר, הדיקטטורה של הפרוליטריון. אין מה לעשות. סטאלין עוד חי. וגם ז'דאנוב. הם גרים פה בשכונה. ז'דאנוב בטח. אין מה לעשות.

- אייל:** אבל העניין הזה של קולנוע ישראלי שיש לו שפה ישראלית, והנבירה הזאת שמחזירה תמיד לחור בלבנה ומציצים זה לא בגלל איזו תחושה שזה קולנוע ישראלי, זה שפה ישראלית? אבל אולי זו בכלל רק טעות בדרך.
- גיאד:** טעות ומבוי סתום. דרך ללא מוצא.
- אייל:** כשאנחנו מסתכלים על הקולנוע האיראני ואנו מבחינים מיד שהקולנוע האיראני זה לא רק השפה שבה הוא מדבר, לא רק הנושאים שבהם הוא עוסק, יש שם קצב, יש מרחב, יש שפה קולנועית.
- גיאד:** יש שם אידיום קולנועי. גם בקולנוע הפלסטיני. זה מה שנורית וג'ורג' מראים לנו בנוף בערפל.
- אייל:** ראינו את זה למשל עם הדנים, עם סרטי ה"דוגמה"... ואם אני לוקח הצלחה ישראלית אחרונה, בלי שמות, אני לא רואה בה את זה. למה?
- גיאד:** כי היהודים תמיד היו אפיגונים. זו הייתה הגדולה שלהם.
- אייל:** אתה חושב שהישראלים הם יהודים?
- גיאד:** בוודאי. הישראלים כמו היהודים הם אפיגונים. זה דבר חיובי להיות אפיגון. אני לא אומר את זה במובן השלילי. להיפך. במובן חיובי. על ידי זה שאתה אפיגון – כמו באטלייה של הציירים הגדולים, שהיו תמיד שוליות. מה עשו השוליות? ערבבו את הצבעים, הכינו את הקנבס, והרבה פעמים עשו חלקים מהציור לפי הזמנה. הם העתיקו עד כדי כך שלפעמים לא ידעו אם זה הצייר או התלמידים שלו שצייר. על ידי זה שאתה אפיגון ואתה מעתיק מכולם, בסוף אתה נעשה למאסטר בעצמך. אתה נעשה Jack of all trades, ואתה מפתח לעצמך איזושהי mastery שאתה עוד לא יודע מהי. עכשיו אני רואה בזה סימן לפתיחות עצומה, דווקא במה שאתה מתאר. אין אידיום ישראלי. אין בקולנוע ישראלי idioms. כשאתה רואה קולנוע הוליוודי אתה מיד יודע.
- אייל:** מעניין אותי מה שאתה אומר על היהודי – אני מעדיף דווקא את ההגדרה של היהודי כ־paria (המנודה) – אחד שאמנם לוקח את האלמנטים מהסביבה אבל הוא עור כנגדה, כנגד הסביבה.
- גיאד:** היהודי גם היה ה־paria תמיד.
- אייל:** איפה ה־paria הקולנועי?
- גיאד:** תגיד אתה. אתה הרי מסתובב פה ורואה את הכול, איך הדברים נוצרים לנגד עיניך, בין אם בתוך ההוראה ובין אם בתוך העשייה הקולנועית. אז איפה זה? למה זה לא? גם אני וגם אתה וגם יעל יש לנו את התחושה הזאת.
- אייל:** יש לך איזה הסבר לזה?
- גיאד:** אולי יש איזה ערעור של ההשכלה. יש חזרה להתבדלות.
- אייל:** זה מה שאנחנו רואים. מה שנותן את תחושת ההתבדלות זה אותו קולנוע ישראלי של אני וטבורי.
- גיאד:** אתה יודע, כשעבדנו על מגש הכסף, נורא רציתי שגידי גוב, בעקבות העבודה על מסע אלונקו, יעשה את התפקיד והוא לא כל כך רצה. היו לנו כמה פגישות כדי להכין את הדמות של יוני

שהייתה באופן די רחוק בהשראת סיפורו של אודי אדיב. הזמנו לשיחה עם גידי גוב את חיים הנגבי בתור מומחה לאודי אדיב ולכל הפרשה ההיא. הם דיברו יפה. בסוף גידי גוב קם, והוא עומד ככה [ג'אד קם ממקומו ונעמד] ואמר: "אתה יודע מה מעניין אותי? הבלטה שלי." וזה אומר הכול.

יעל:

זה הגידי-גוביות. אם תרצו אפילו שלום עכשיו ומר"צ. זה בדיוק זה. הם רוצים הרי את ההפרדה ואת הכול... והרי זה אנטי יהודי בצורה קיצונית. מה הייתה גדולתם של היהודים? הם היו בכל מקום, הם דיברו אחד עם השני בכל מקום והייתה להם גם שפת סתרים, פעם היידיש, ופעם הלאדינו. שפה שאף אחד לא ידע. כי מי בגרמניה הבין יידיש? רק חוקרים של גרמנית העתיקה. אבל פולנית בפולין הם ידעו, או ברוסיה רוסית, כך שהם היו בכל מקום, הם ידעו להתעניין ולדבר כמעט על הכול. הרי מה החומה הזאת עושה? זאת חומת הגטו שלנו. אנחנו לא כולאים את הפלסטינים, אנחנו כולאים את עצמנו. והיו כל כך הרבה רגעים דווקא בהיסטוריה הקרובה שלנו, נגיד בוודאי מ-73, המון רגעים שאפשר היה להגיד נשכח מהחומות, נשכח מהגבולות, בואו נשחק משחק חדש. חלק מהעניין זה כנראה מה שאתה אייל עוסק או עסקת בו, כל העניין של השואה או זיכרון השואה. זה בלתי נמנע. זו טראומה כל כך מאסיבית. השאלה היא למה אנחנו מעוניינים באופן מודע או חצי מודע או לא מודע להיצמד לזה. למה? אין לי לזה תשובה.

ג'אד:

אנחנו יכולים לבדוק את זה דרך ההפרדה בתוך לימודי ההיסטוריה. תולדות מצד אחד ומורשת מצד שני. תולדות עם ישראל ומורשת עדות המזרח. כלומר זו לא היסטוריה והיא לא מורכבת מזיכרון. יש כאן הרי הגמוניה של הזיכרון. אבל למען האמת אני לא בטוח שזה עניין של זיכרון. אני חושב שישעיהו לייבוביץ' נתן לנו נקודת מוצא לניתוח כשהוא אמר, שמכיוון שאנחנו לא יכולים להראות משהו חיובי במה שאנחנו עשינו כקולקטיב במאתיים השנים האחרונות אנחנו מראים ואפילו מגדירים את עצמנו על ידי מה שעשו לנו ולא על ידי מה שאנו עושים. ואני מוסיף לזה איזה אלמנט נוסף והוא, שככל שגובר אותו רוע שאנו הגורמים לו אנו מאזנים את המודעות אליו בהתייחסות מתמדת לאותו רוע אבסולוטי שהיא השואה. ההתייחסות הזו מביאה לרלטיוויזציה של הרוע שבנו ושאנו גרמנו וגורמים.

אייל:

אבל גם הפלסטינים נצמדים לעמדת הקורבנות שלהם. ועליהם אי אפשר לומר את מה שליבוביץ' אומר על היהודים? גם הם צריכים להגדיר את עצמם על ידי מה שעשו להם? אולי עוד יותר מאשר אנחנו. הם עשו דבר מתוחכם נורא. בכל מקום יש להם את הכפר שלהם. הם במחנה פליטים וכל חלק של המחנה זה יפו, זה זכריה, זה חיפה, זה בית נבאללה. הם חיים בתוך הדיאספורה את ההווה של השיבה, של מה שהיה ושל מה שיהיה.

ג'אד:

זה כבר מבוא לשיחה אחרת, לדבר שאולי עוד לא כתבו עליו מספיק ולא חשבו אותו מספיק, וזה הממייזום או הציוניזציה של המודעות הפלסטינית.

אייל:

גיאד: אתה אומר מורשת אבל אני הולך למורשת עוד יותר עתיקה שעליה מדברת ברברה ארנרייך בספרה *Blood Rites* (פולחני דם). היא אומרת דבר נורא פשוט: האדם התחיל את הקריירה שלו בלהיות טרף. הוא לא היה טורף. החוויה המכוננת האנושית היא שחתולים גדולים אכלו אותנו, ולא אותנו כי אנחנו צאצאים של אלה שלא אכלו אותם, אבל הם אכלו את אבותינו, את בנינו, אחינו. אנחנו היינו טרף. כלומר החוויה המכוננת – ואני לא מדבר כאן על הלא מודע הקולקטיבי היהודי אלא באמת על משהו שעבר מדור לדור בתור החוויה של החיים שנחיו. *Lived life*: להיות טרף. זאת אומרת שהדבר הכי טבעי בשביל בן אדם זה לא להיות טורף אלא להיות קורבן. הקורבנות היא במהות האנושיות. לא במובן של איזה מורשת תרבותית אלא במורשת טרום-תרבותית. במורשת שלנו כבעלי חיים שצריכים לשרוד מול הטורפים שטורפים אותנו ואוכלים את בשרם לנגד עיניהם.

אייל: וכיצד קרה שבמקום שקורבנות תהפוך להיות תמרור אזהרה היא הפכה לתעודת הכשרה?
גיאד: לתעודת כושר, הכשרה. זה המנוף הפוליטי הכי גדול שלנו וגם של הפלסטינים. מה זה המנוף הפוליטי שלנו? השואה. איך יצרנו את מדינת ישראל? השואה. איך הפלסטינים יצאו משעבוד לחירות? הִנְכָּבָה. בלי הִנְכָּבָה, ממה הם היו עובדים?

אייל: אתה זוכר את ההערה של אבות ישורון לשירי החתימה? משהו כמו: "שואת ערביי ארץ ישראל ושואת יהודי אירופה שואה אחת היא, שואת העם היהודי."

גיאד: יפה מאוד. צריך לנכס את הכול. קצת לאחר הסכמי אוסלו התקיים בכנס במכון הקולנוע השוודי בשטוקהולם כנס של יוצרים, קולנוענים ואנשי רוח. היה שם איש הרוח הפלסטיני אדוארד סעיד שישב ושתק רוב הזמן. היו שם לא מעט התקפות על הישראלים. דברים בסגנון "עכשיו אמנם תשחררו את השטחים הכבושים, אבל אתם כובשים את התרבות שלנו, אתם עושים עלינו סרטים, אתם עושים מחקרים סוציולוגיים עלינו..." וכו'. התפתח שם ויכוח חריף בין הסופר הפלסטיני אנטון שמאס וששון סומך. במאמר מוסגר צריך להגיד שששון סומך הוא חוקר ספרות ערבית ידוע בעולם כולו, וגם בעולם הערבי והוא גם כתב על שמאס. סומך נפגע מהדברים של שמאס ואמר: "הרי כל מפעל החיים שלי מוקדש לספרות הערבית." ואז אדוארד סעיד קם וביקש את רשות הדיבור. הוא פנה לכולם אך בעיקר לפלסטינים שנכחו שם, ואמר שבתרבות אין מצב של כיבוש; יש לכל היותר מצב של חציית גבולות. אתם צריכים לעשות סרטים על הישראלים, הוא אמר, ואתם צריכים לקרוא את הספרות שלהם ולכתוב עליה ולכתוב את הסוציולוגיה שלהם וכו'.

אייל: ולמי אתה קורא לחצות גבולות?
גיאד: אני יכול לקרוא רק לעצמי. נדמה לי שעשיתי את זה בסרט האחרון שלי, שקראתי לו נווזה אל פואד. זהו סרט בעברית, בערבית ובערבית ספרותית. ואתה הרי אמרת לי שזה הסרט הדו-לאומי הראשון.

אייל: כן, והיום סרט שכזה זה הדבר היחיד שניתן להעמיד אל מול רעיון ההפרדה.
גיאד: מול חומת ההפרדה, שוטטות הלב... כשהלב משוטט אין לו גבולות, כי לב משוטט לא מכיר גבולות.

