



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



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

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

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 ורחמי 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 נוזת 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 רצוצה 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 מנשק'ה 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 מה 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...

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

ג'אד:

זו אובססיה ישראלית או אובססיה של רופא?

אייל:

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.

ג'אד:

חרופא לסיניאסט (cineaste, קולנוען)

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

יעל:

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

ג'אד:

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...

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

ג'אד:

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 ישראלים. 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 שמהו 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 – ומהתסריט 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 שמהו 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' חליפני, 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 מסוים. 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 ולהגייד גם אנחנו איתך. היום – למרות שבאחוזים 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".

ג'אד: נכון. ואנחנו אלה שלא הרגנו אותם. צריך לחשוב גם על זה.

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

ג'אד: 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?

ג'אד: 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?

ג'אד: 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.

- 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*, – *il faut analyser*. [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?" ענית: "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 שביתה 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 האימאג'ינרי

(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 הפרולטריון. 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 לכלל 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.

הקול והחבט חתוך מסכת חוות

גינט בורסטיין

של ג'אד נאמן כבאתר של נוכחות המחבר. "המודרנים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה" "The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of New Sensibility Cinema in Israel" נראה בעיניי כמסה שהיא בעלת חותם הכר – בה הטוה נוגע בקוריו. כמו דמות מרכזית בתמונה עשויה מחוטים המתוחים מצד לצד, מסה זו מרכזת אלמנטים של קול ומבט המחבר שהתפתחו בסרטיו ובכתבים אחרים.⁶ המסה מראה לנו משהו – לא על "סגנון", הצגת האני השטחית – אלא על חותם היושרה שנוצר על ידי לחץ של נסיבות חברתיות, היסטוריות ופוליטיות על אורגניזם מתפתח. מה שחותם זה עושה, הוא מסמן בבירור הוא הטראומה של היות מודע – של הלמידה לראות מה שמסתתר בנו ובעולם שמעצב אותנו ומכיל אותנו. עבור נאמן, הטראומה של להיות מודע היא בה בעת תופעה תרבותית ואישית: היא מתגלמת במה שהמסה "המודרנים" קוראת לו "הגיניאולוגיה של הקולנוע הישראלי" וכן, בגיבורי שלושה מסרטיו הראשונים. עבור יוצרי סרטים, כמו גם עבור כל אדם,

לנשות ספר פמיניסטיות כמוני, נוכחותו של סופר ביצירתו היא שאלה קנטרנית. חרף זאת, במות המחבר של רולאן בארתי למדנו לקרוא כדי למצוא את חותם ההיכר של האישה הכותבת, להניח את "האצבע, באופן סמלי, על מקום היצירה שמציין את משיכת הטוה לקוריה."² "מה שאנחנו כותבות", העירה וירגיניה וולף, "דומה למטוה של קורי-עכביש, שאולי הקשר שלו לחיים קליל ביותר, ובכל זאת הוא קשור אליהם בארבע הפינות... [אלה] אינם טוויים סתם באוויר על ידי יצורים ערטילאיים אלא הם מעשה-ידיהם של יצורי-אנוש סובלים, והם קשורים לדברים גסים בגשמיותם, כמו הבריאות והממון והבתים שאנו דרים בהם."³ בלימודי הקולנוע, כידוע, שאלת נוכחות המחבר/הבמאי עברה דרך אותו צומת קריטי של היסטוריה, פוליטיקה ואמנות. "עלינו לנטוש את הדרמה והפסיכולוגיה וללכת לכיוון הפוליטיקה,"⁴ אמר גודאר; אולם הוא הרגיש: "המתאר הוא חלק מהמתואר."⁵ אני עושה כאן עניין גדול מנושא מוכר מפני שאני רוצה להתבונן באחת ממסות הביקורת הקולנועית

* גינט בורסטיין היא חרצה לאנגלית באוניברסיטת דרו, ארצות-הברית.

1 "The Death of the Author" by Roland Barthes (from *Image, Music, Text*, 1977)

2 Nancy K. Miller, "Arachnologies" in *Subject to Change* (NY: Columbia UP, 1988) pp. 96, 97.

3 וולף, וירגיניה (1981). *חדד משלך. הוצאת שוקן, עמ' 49.*

4 Jean Luc Godard: *Interviews*, ed. David Sterritt (Jackson, Mississippi; University of Mississippi Press, 1998) from interview with Gene Youngblood, p. 32, 48

5 *ibid.*, p. 192 with Gavin Smith

6 עד לפרסום "מסכת החוות" ("מגילת היוחסין של הרגישות החדשה"), נאמן פרסם לפחות עשרה מאמרים מרכזיים ואיני יודעת כמה רשימות קטנות בעיתונות. הוא כתב או ביים או הפיק – לעיתים בשילוב בין השלושה – אחד עשר סרטים באורכים שונים. הוא לימד קרוב לעשרים שנה, שירת בצבא ובמילואים קרוב לארבעים שנה; הוא סיים את לימודי הרפואה שלו, שירת בצבא ובמילואים כרופא צבאי למעלה מעשור.

כאשר הפלוגה שלו צועדת לקראתו, מודקלמת בקול הולך וגובר את שמו של החייל הצעיר שאותו הם דירבנו להתאבדות, פניו של יאיר מתמלאים מבוכה, ונראים כשואלים: "איך הגעתי הנה? מה אני עושה כאן?" אנו רואים על פניו את השיקוף שוולטר בנימין קרא לו "ניתור הנמר לתוך העבר", שבו האמת הנסתרת – במקרה זה, האפקט ההרסני של הפרדוגיה הצבאית על בני אדם רגילים, אפילו על עצמו – מתגלה פתאום.⁷

מגש הכסף (1983) בונה מטפורה עוד יותר ברורה של עיוורון המוביל אל ייסורי התובנה. יונתן, כוכב רוק לשעבר, הוא עכשיו שליח של מחתרת פלסטינית, האומר על עצמו שהוא "עיוור כעטלף", זקוק למשקפיים כדי לנתב את עצמו במבוך שהפכו חייו, כשהוא לומד לא לבטוח לא רק בממסד הצבאי-ביטחוני, אלא גם בחברי מחתרת אחרים. לאחר שמשקפיו מתנפצים בדרך בהיתקלות אלימה עם מתנחלים, הוא מתאמץ "לראות" בלעדיהם, דרך מארג של בגידות, ברטליות, איומים והוצאות להורג שהסרט טווה סביבו. נרדף על ידי אנשי הביטחון הישראליים ועל ידי חבריו הפלסטינים, פניו, כמו פני יאיר במסע אלונקות, מגלים קודם את הפחד ואחריו את הזעם המר שעולה באופן טבעי אצל אדם, כפי שאמר פעם טי.אס. אליוט, "המכיר את המקום בפעם הראשונה".

הכאב שמתחת לזעם הזה הופך להיות נראה לעין ברחובות האתמול (1989) – בשדה-הקרב בשחור-לבן שעל פניו של יוסף רו, העוברים לצבע לאטם בפתחת הסרט. הוא ראה את חברו הפלסטיני נהרג בידי איש השב"כ הישראלי אשר הבטיח לרו עצמו לא לפגוע בו; הוא בגד בחברו והסגיר אותו לשירותי הביטחון. הוא עדיין אינו יודע שהסוכן עצמו ביצע את ההתנקשות שאותה "הלביש" על הצעיר הפלסטיני ובשל כך גם רצח אותו. בדומה לסרט מגש הכסף,

המתווה של התהליך הזה תלוי בהכרה שהמערכות שתמכו בהם, הזינו ותגמלו אותם, ואשר עדיין תובעות מהם ציות, נפסדות באורח מסוכן. נאמן טוען כי הקולנוע הישראלי צמח מתוך ה"ברית הבלתי קדושה" עם תנועה פוליטית שבסופו של דבר עיכבה את "ההתפתחות האמנותית ואת חופש הביטוי". בשעה שהקולנוע המוקדם יצר איקונוגרפיה מלאת תקווה של חלוצים חרוצים ושל "יהודים חדשים" מלאי עוז, שהפכה דומיננטית בסרטי שנות העשרים והשלושים, היא נהנתה מתמיכת התנועה הציונית. אולם ברית זאת "לכדה את יוצרי הסרטים בקורי סתירות פנימיות אשר... כרסמו ביושרה האינטלקטור-אלית" משום שהתנועה "הוכתמה על ידי גירוש הפלסטינים במלחמת העצמאות". אחרי המלחמה החלו יוצרי הסרטים להתבונן בצורה שונה בניסיונם בעבר, "לביים ממשות" שתחשוף את הכתם הזה ואת הכתמים האחרים מתחת למה שהיה פעם מלא תקווה על פניו.

שלושה מגיבוריו של נאמן פסעו בדרך זו לעבר אותו הגילוי המכאיב של השחתה בתוך מערכת בעלת עוצמה, שבעבר תמכה בהם ואחר כך לכדה אותם, ואשר עדיין תובעת מהם ציות, אם לא יחס של כבוד. בסצנות הראשונות של מסע אלונקות (1977), קצין צעיר עולה וצומח על מה שפייר בורדייה קורא "ההון הסימבולי" שמוענק לו כחבר מצליח ביחידת צבא עילית. מלוכד עם חבריו הקצינים, הוא מרגיש "יחס של כבוד ולויאליות" אל הקולקטיב שהם שייכים לו וממנו, מזהיר בורדייה, "צומחת הלגיטימיות של הכוח..." כמו יוצרי סרטים ישראלים אשר נאבקו לראות ואז לחשוף את הכתם המוסרי שמתחת לפני השטח של התנועה שפעם ינקו ממנה, כך גם קצין צעיר זה, יאיר, מתעורר אל מציאות מטרידה.

והפוליטי, והופכת לחלק מנוכחות חותם ההיכר של נאמן בקול ובמבט, כהיסטוריון של הקולנוע וכיוצר קולנועי. הדגמים של הסרטים האלה, עם החיפוש האפלים, הכושלים והקטועים, הנרטיב השבור והסיומים האמביוולנטיים שלהם, מעלים נקודת מבט שפוליטיקה כאן היא לא עניין של "exhortation" או "מהפכה"⁸. פוליטיקה אינה כותבת תוכניות; פוליטיקה צומחת מתוך מודעות עצמית טראומטית, לא מאידיאולוגיה?⁹ אבחון "הפוליטי" מופיע ברובד "האישי" כמודעות המבזיקה מתוך העבר האפל: מציות וכבוד למדינה, מדברים איומים שנעשו והיו להם עדים, ומתוך הייסורים הכרוכים בגילויי

רחובות האתמול הוא מסע בסגנון ג'וזף קונראד אל המאפלייה המכסה על כתם פוליטי ומוסרי. הכתם המוסרי משחית לא רק את המדינה ואת נושאי התפקידים שלה אלא גם את הגיבור עצמו. "מי אתה?" אנשים ממשיכים לשאול אותו לאורך הסרט. הוא לא יכול לענות. אנו רואים אותו נע דרך סדרה של פלאשבקים, אבל את כל מה שאנחנו באמת צריכים לדעת עליו, כבר ראינו על פניו ברגע הראשוני של המודעות החבולה של העולם ושל העצמי. הדרמה של הגילוי העצמי המופיעה עבורי על פניהם של הגיבורים הללו, נשזרת עם הגילויים המטרידים על "העולם" החברתי, ההיסטורי



סצנות מתוך רחובות האתמול.

8 From "Towards a Political Cinema" in *Godard on Godard* (1968; Da Capo Press, 1972) p. 16
 9 יוספה לויצקי בספרה [Identity Politics on the Israeli Screen (Austin: University of Texas Press, 2001) pp. 141-144] התייחסה לסרטו של נאמן רחובות האתמול כביטוי לערעור הזהות הישראלית בתוך הזהויות האתניות המרובות והגבולות הלא בטוחים.

מגינה על הילדים הבוגרים של אותם לוחמים שמתו בגבורה במלחמת 1948, מלבקש לעצמם מוות בשדות הקרב הישראליים. רק כאשר הם, באורח סמלי, מכסים את פניהם האנושיים הפגיעים – הרואים והמדברים – במסכות גבס שנוצרו על פני המתים, הם יכולים לפטור "את עצמם מלהיענות לדחף למות בשדות הקרב," מסביר נאמן. בשעה שבימאי "הרגישות החדשה הניחו את מסכת המוות של נופלי 1948 על בשר פניהם כדי לחיות... הם באמת ובתמים הפכו את הקולנוע הישראלי לפוליטי."

הם יצרו קולנוע מודרניסטי המרחיק גיבורים מהקהל שלהם כמו גם זה מזה, משום שהתרחקות היא תוצר של המסכה. בתוך המסכה הם הפכו עיוורים וחירשים זה לזה, לעצמם, ולעולם הקשה שבו הם נעו. איש בהשמלה אינו מקשיב לשידור הרדיו על הבעיות בשיחות השלום. הגרושה של איש אחד שעדיין חושק בה מתוודה שהיא רק רצתה לדבר איתו, והיא אמרה לו זאת, אבל הוא לא יכול היה לשמוע אותה. זוגות על רחבת הריקודים ממשיכים לנסות לדבר, אך אינם יכולים לשמוע זה את זה. ודמויות בכל רצף מתבוננות זו בזו ובעולם דרך עדשות לא סבירות: דרך כוסות יין ריקות, דרך גביעים מלאים למחצה בבלאדי מרי, או משני הצדדים של משקפות, דרך משקפי שמש גדולים שהם מחליפים זה עם זה. כאילו שלראות ולשמוע – ולדבר – נהיו פעולות בלתי אפשריות. מתוך המסכה, הם לא יכולים לראות עם מה שהיסטוריון אחד קרא לו: "הפרדוקס המר של החברה המקריבה את חיי בניה בשם ערכי הקולקטיב, שבה שמירת החיים... הוא ערך מרכזי."¹²

תוצאותיהם. תהליך זה חושף את מה שנאמן מכנה "הלא מודע הפוליטי" של זמנו. מתוך העבר האפל, נאמן מתאר במסות אחרות, את עקבות רגש האשמה של הציונית ביחסה אל הגלות.¹⁰ באחרות הוא בוחן לעומק, שכבות של תודעה קולקטיבית שבה ריטואלים קדומים של פריון והקות דם ושל צורת ארגון החברה מונחים בתשתית הסכסוך של זמננו.¹¹ כל כתיבתו של נאמן בוחנת בסרטים של זמננו את הראייה ההולכת ומתחדדת – לא רק של הפרדיגמה הציונית או של הממסד הצבאי, אלא גם של מנהגים ואמונות קדומים ורצחניים, הממשיכים להתקיים ומתעתעים בנו משום שאיננו רואים אותם בבהירות. באופן אירוני, המשימה הראשית של המסכה 'מסכת המוות של המודרנים' (אשר הופיע בעברית תחת השם "המודרנים: מגילת היוחסין של 'הרגישות החדשה'") הוא לנקוב בשם ולתאר את סוגת הסרטים המתארים את אותו רגע שממנו צמח הצורך לבחון, לראות בבהירות. "סרטי הרגישות החדשה" כמו השמלה (1969) מייצגים את הרגע של אי-ראיית הכתמים שירחיבו את עיניהם וישחיתו את פניהם של גיבורים מאוחרים יותר. אם, כמו שטענו ג'וזף קמפבל ואחרים, גיבורי התרבות צריכים לגלות את הפגמים של חברתם, הטענה ב'מסכת המוות של המודרנים' מתמקדת בנייתוח גיבורי התרבות של ה"רגישות החדשה" רגע לפני תחילת הניסיון הקשה – הרגע בו הם סירבו להיות מודעים, והסירוב הטיל בהם מום. אולי 'סירוב' היא מילה בוטה מדי. אולי מה שאנחנו רואים בגיבורי 'הרגישות החדשה' הוא פחות במתכוון, ויותר כמו נכות המשקפת טראומה ישראלית מסוימת. "מסכת המוות," אומר נאמן,

10 נאמן, ג'אד. "הזאב שטרף את רבין", פלסטטיקה עורכת; אריאלה אזולאי – גיליון חסי' 3 – ינואר 1999 וגם חתוך "The Tragic Sense of Zionism" (on the Shadow Cinema)

11 "The Jar and the Blade" (2002), "The Metallurgic War Machine in *Schindler's List*" (2001) "A Letter from Mother in the Land of Tears: The Shameful Origin of the Nation-State," (2001), "Schindler, Germans and Other Nomads: The State Against Society" (1998)

12 נאמן חצטט חתוך חנן חבר, "חי החי ומת המת", סימן קריאה, גיליון 19, חרף 1986, עמ' 188-192.

מחליטים איזה מוות אנו יכולים לראות? על איזה מוות להתאבל? איך אנחנו יכולים ללמוד "לשאול מדה, באופן פוליטי, אפשר לעשות מאבל, מלבד קריאה למלחמה."¹³ אני רואה את השאלות האלה על פניהם מוכי הטראומה של גיבוריו של נאמן. אני גם שומעת אותם במסות המגלות מוכנות אנושית להתמיד בדגמי התנהגות ואמונה עתיקים, האלימים ומלאי ההרס העצמי. הקול המיוחד והחזון של עבודות אלה, נובעים מתוך הנתונים של הניסיון הישראלי, מתוך מסכת המוות, אל הטראומה אשר בחברה שלי נחווית ונגרמת בצורות שונות. עבודות אלה מעצבות עבורי את השטח בין פוליטיקה, לימוד ואמנות שממנו באים משוררים, נביאים ומנודים.

אוניברסיטת דרו, מרץ 2006
תרגום: ארנה גולדמן

המסות של נאמן וסרטיו מתארים מסע המתחיל כאן, תהליך המוכר למיתר-פואטיקה, שאינו מציע תרופות ספציפיות; שאינו דוחה או מעצב מחדש זהות ישראלית, או בונה נרטיב מנוגד לפרדיגמות הציוניות שנכשלו. עבור מבקרים ישראלים מסוימים, זה יוצר אכזבה של "מבוי סתום". אולם לפחות עבור אמריקנית אחת, עבודות אלה מבהירות את הניסיון הקשה של הראייה והדיבור מתוך הגוף הפוליטי: הניסיון הכמעט כירורגי לחשוף מקורות של מכאוב ובושה מתוך העצמי והעולם, לגלות את הכתמים המוסריים שמשחיתים את המדיניות ומפעילים כוח במקום הלא נכון. עבור מבקרת אמריקנית זו, קול ומבט בעבודות אלה מעלים את השאלה הדחופה שג'ודי באטלר שואלת כעת מתוך התרבות שלי: אחרי טראומה, היא שואלת, איך אנחנו יכולים לשמוע "מעבר למה שלא יכולנו לשמוע"; איך אנחנו

גיאד: בין עקיר לעקרון

חיים הנגבי

לימים כתב נימן ברשומות בכתב יד שהכתירן כתולדות חיים, כי "ביום שבו החלו מאורעות 1936 עבדתי באבו כביר, בסמוך לתל אביב. משאית שבאה מבאר טוביה הותקפה ביריות ונהגה נהרג. ואני נקלעתי, תחת אש, לחצר סמוכה עד שהעובדים הערבים – היו אלה חורנים, ערבים מחבל חורן – חילצו אותי והוליכוני דרך הפרדסים עד לתל אביב. כך ניצלתי." בשלהי אותה שנה נולד גיאד. בתעודת הלידה המנדטורית שלו רשום: יהודה.

///

כאשר הוקמה מזכרת בתיה, בשנות השמונים של המאה ה-19, בימי ההבטחה הגדולה של הנדיב הידוע, היה כבר הכפר עקיר נטוע על אדמתו ימים ושנים – דורות. הנה כך, מבלי שנתכוונו, היו אלה ואלה, ערבים משכבר הימים ויהודים שנאספו יחדיו אך תמול שלשום, לשכנים קרובים. ורק נחל אחד – נחל אכזב, בלשון המורה לגיאוגרפיה – היה מפריד ביניהם, נחל של סתם, בקושי קפל קרקע: ואדי אל נאסופייה, בפי עם הפלאחים. רק לימים התברר עד כמה מטעה היה המראה התמים של הקפל הזה. כי לא קפל חצץ בין המושבה היהודית והכפר הערבי אלא קרע. קרע חד ומייסר. שאפשר – אבוי למה שאצבעותיי מקישות – שכבר אינו ניתן כלל לאיחוי ולריפוי.

מדי שנה היה הילד גיאד עושה את ימי החופש הגדול שלו במזכרת בתיה (השם הקודם: עקרון). בביתם של סבתא עטרה וסבא דב, בני דור המייסדים. היו אלה ימים של חירות גמורה. הרחק משאונה של עיר, בתוון שבין שפלת החוף וגב ההר, במקום שנחבא מעיניי השועטים על דרכי האספלט הגדולות, היה גיאד משתובב עם ילדי המושבה ולומד מהם על אורחות החיים הנהוגים בה. הם לימדו אותו להאכיל את התרנגולות, לנהוג את הפרות, לרכב על החמור, לאותת אל היונים ואפילו לאחוז במחרשה. והוא, בתמורה, היה משביעם בסיפורי נסים ונפלאות על החיים בערי הארץ שבהן התגורר: בחיפה ובעפולה, בתל אביב ובפתח תקווה, בכל מקום. כי עקיבא נימן, אבא של גיאד, שהיה חלוץ חסר מנוח, עבד את הארץ בכל הארץ: הוא חפר אל המים ליד רמאללה, הוא התקין מערכת השקיה ביריחו, הוא בנה סכר לאגירת מי שטפונות ליד באר שבע, הוא השתתף בבניית שובר הגלים בנמל יפו, הוא ניהל את סלילת הכבישים מנהלל לגניגר ומעפולה לבית שאן, הוא ניצח על בניית סכר לחסימת שטפונות בסדום, הוא פיקח על בניית מגדלי הקירור בבתי הזיקוק בחיפה, הוא הוביל את עבודות הסלילה של הכבישים המוליכים מפתח תקווה ומבית נבאללה ללוד... ועוד לפני שתמו ימי המנדט לגווע הוא היה לסגן המהנדס של נמל התעופה בלוד, השער האווירי של פלשתינה-א"י, אתר אסטרטגי בעל ממדים אימפריאליים.

* חיים הנגבי הוא עיתונאי ומסאי.

ג'אד – ילד בראשית הנעורים – ראה את עקיר העזובה לראשונה ביולי 1948, כחודשיים לאחר מעשי הכיבוש והגירוש. עדיין לא חגג את יום הולדתו ה-12. היכן, בנבכי הזיכרון שלו, שקעו מראות הכפריים שהיו באחת לאין? איפה, בחדרי הנשמה שלו, נקלטו נעירות החמור התועה ונביחות הכלב העזוב? כלום יש בתחתיות הנפש הנערית מקום בו נאספים תצלומים של דלתות עקורות וחלונות תלושים? 19 שנים לאחר הנכבה של הפלסטינים היו חיילים ישראלים, כומתות אדומות, כובשים את רמת הגולן. הקרב היה קשה, האויב היה נחוש. ידי הרופא הקרבי, קצין צנחנים במילואים, היו טובלות בדם. בלילה שכך הקרב. החיילים תפסו תנומה בפאתי כפר טורי שהתרוקן מתושביו. עם שחר ניצת האופק במזרח, ארטוטו תצוץ השמש. הנה כך, הטבע נוהג כהלכתו, אבל לא כך עם הארץ: כוחם של איכרי הגולן, אנשים קשים כבולת, לא עמד להם הפעם והם, נכאים, הלכו בדרך הפליטים, כמו מי שקיבלו עליהם את דין אויביהם. הרופא הקרבי שהתעורר זה עתה מתח את גוו, התבונן סביבו, קפא על מקומו: עכשיו גילה שאין חיים בכפר הזה, אף לא אחד מן הכפריים נותר בו, רק חמור תועה וכלב עזוב ופרות צנומות ותרנגולות מרותות ויונים שמוטות כנף. הוא חש לחלוחית בעיניו, שלף ממחטה ומיהר להסתלק. זה היה יהודה (ג'אד) נאמן. את הסיפור הזה שמעתי מפיו בראשית שנות השמונים. וחלפו עוד שנים אחדות עד שהוסיף עליו את זיכרונות עקיר שלו. ואני, על דעת עצמי, ומבלי לשתפו בדבר, מחבר עכשיו את שתי פיסות הזיכרון האלה ויוצק אותן להיות מקשה אחת.

///

בעקיר '48, כמו גם בגולן '67, ה'מקומיים', בני עם הארץ, נתגלו לעיניו של ג'אד כמי שנושאים בעל

ג'אד של ימי החופש הגדול הכיר את עקיר ממראה עיניים, מקום שהיה חלק מן הנוף שעל גבול הממלכה של סבא דב וסבתא עטרה. אבל פעם או פעמיים, כך לפחות חקוק הדבר בזיכרונו, טייל אפילו בעיבורו של הכפר ואולי גם במרכזו. אבל כאשר שב אל מזכרת בתיה בחופש הגדול של יולי-אוגוסט 1948, חודשיים לאחר כינונה של המדינה, כבר לא היה הכפר עקיר בין החיים. חידלון גמור היה שורה על המקום כעננה כבדה התלויה לה ממעל ורוח של מוות הייתה מהלכת אימים בסמטאות, בשבילים, בחצרות ובבתים שמתחת. חמור תועה נוער וכלב עזוב נובח, כאן דלת עקורה וכאן חלון תלוש. חוקרי העבר מזהים את עקיר עם יישוב מן התקופה הרומית. במאה העשירית – כך בתיאוריו של הגיאוגרף אל-מקדיסי – היו תושבי הכפר הגדול הזה משתבחים בלחם שאותו אפו, ושמש יצא למרחוק כמכניסי אורחים נדיבים.

על פי ההיסטוריון בני מוריס – אני ציוני, הצהיר הלה בפומבי פעם ועוד פעם – היו אלה חיילי גבעתי שכיתרו את עקיר ב-4 במאי, עשרה ימים לפני הכרזת המדינה. הם תבעו מתושבי הכפר כניעה, החרים נשק, לקחו בני ערובה, איימו לחזור למחרת היום. רבים מבני עקיר בחרו שלא להמתין לשובם של הישראלים ומיהרו להימלט מיד; לחפש מחסה עד יעבור זעם בכפרים הערבים הקרובים. כששבו חיילי גבעתי אל הכפר מצאו בו אך מעטים וגירשו אותם – לעזאזל. ההנחיות של המטכ"ל למפקד גבעתי (שמעון אבידן, ציוני-סוציאליסט קנאי, חבר קיבוץ של השומר הצעיר) טרם פעולה נגזרו מתוכנית ד' האימתנית: "הכפרים במרחבך שיש לתפסם – לבערם או להשמידם – תקבע בעצמך, בהתייעצות עם יועצריך לעניינים הערביים ועם קציני הש"י (שירות הידיעות)". לבער ולהשמיד, חד וחלק.

///

לספרות ואמנות בעריכת נתן זך ודן מירון, 1/1984),
"שמבחינה מושגית 'גבורה' קשורה תמיד במאבק בין
הכרעה ערכית המודעת לאדם ושהוא מחליט
להפעילה ובין דחף הנובע מטבעו ופועל בו שלא
מדעתו, ואפילו בעל-כורחו. אם במאבק כזה האדם
מחזיק מעמד בהתאם להכרתו ונגד טבעו – זוהי
גבורה..."

הנה, כך: ג'אד הוא מן הגיבורים.

תל אביב, 15 במאי 2006

כורחם בעול כינונה וביטחונה של ישראל: הם שילמו
ועדיין הם משלמים על כך בחייהם, בבתיהם
ובאדמותיהם. גם בחירותם ובעצמאותם. גם
בתרבותם ובכבודם. ג'אד, שראה את המקומיים
בסבלם, חש בכאבם והפך כך למקומי בעצמו. אני
רואה זאת בסרטים שלו, קורא זאת במאמרים שלו
ושומע זאת בהרצאות שלו.

לפני שנות דור נדרש ישעיהו ליבוביץ למונח
'גבורה'. ואפילו שהיה מודע לכך שקשה מאוד לתת
לגבורה הגדרה פורמאלית ניסה כוחו. "שמה נאמר",
כתב ליבוביץ (והדברים נתפרסמו באיגרא, אלמנך

זיכרונות מהשמלה

יגאל בורשטיין

יודע כמה ידע וניסיון טכניים נדרשים למקצוע זה, המכריע בארגון ההפקה. אך באותם ימים לא הטרידו אותי סוגיות מצפוניות. מה גם שדי מהר התברר ששתי האפיוזות הבאות של השמלה, לא יצולמו בשיטות שהיו מקובלות אז (ומקובלות גם היום): לפי תסריט מדויק ושוטינג מוקפד, שיאפשרו לעוזר הבמאי לתכנן את סדר הצילומים, להכין את אתרי הצילום ולערוך חזרות טכניות עם השחקנים. ייתכן שזו הייתה העדפה מודעת של ג'אד לקחת לתפקיד אדם לא-מנוסה שלא ילחץ עליו לקיים את שגרת ההפקה שאינה הולמת את רוח השמלה.

אינני זוכר אם אי-פעם שוחחתי עם ג'אד על כוונותיו. היה לי מובן מאליו (נדמה לי שלא טעיתי) שלא עניין אותו לצלם סרט על פי מילים מופשטות מתוך דף תסריט אלא על פי בני-אדם החיים בתוך מציאות או בתוך מה שחשבנו אז שהיא המציאות. אני משתמש בלשון רבים כדי לציין את מי שעבדו בסרט ומי שהיו מקורבים לו, לרוב קולנוענים צעירים בשנות ה-20 וה-30 לחייהם). באותן שנים השמיע המשורר והקולנוען הניו-יורקי ג'ונס מקאס קריאה זועפת: "לירות בכל התסריטאים. הם מנציחים את שעמום הסרט האמריקאי על ידי שגרת המבנה, הדיאלוגים, העלילות. הם נשמעים לכללי תסריטאות "טובה" של ספרי לימוד. תירו בכל התסריטאים ואז אולי הקולנוע האמריקאי ייולד מחדש." בתסריטאים ישראלים היה צריך

בקיץ 1968 הציע לי ג'אד לשמש כעוזר במאי בשני סרטים שישלימו את הסרט הקצר השמלה לסרט קולנוע באורך מלא. אף על פי שעד אז מעולם לא דרכה רגלי על סט של סרט עלילתי, קיבלתי את ההצעה בהתלהבות. השמלה, אותו ראיתי בהקרנה פרטית עוד לפני שהכרתי את ג'אד, היה בעיניי הסרט הטוב ביותר שנעשה עד אז בישראל. סיפורו פשוט: נערה עובדת בספריה עירונית (ליאורה ריבלין) מתאהבת בקורא יפה-תואר (אסי דיין) שזונח אותה לטובת סטטיסטיית בסרט פרסומת (ג'וזי כץ). אהבתי את האינטימיות של הסרט, את החיבה שהשפיע על הדמויות, את כנותו ואת אוירת המלנכוליה האירונית שהייתה נעדרת לחלוטין מסרטים ישראלים שהופקו באותה תקופה אפילו במיטבם: אצל אפרים קישון ואורי זוהר (לפני שיצר את מציצים ועיניים גדולות) הם סבלו מהיפראקטיביות רעשנית, מדיאלוג וממשחק מסורבל ותיאטרלי (בסאלח שבת), מהומור שטוח כמו קרש (במוישה ונטילטור, השכונה שלנו), מחנחונים פטריוטיים (בכל מזור מלך ובהוא הלך בשדות ליוסף מילוא) ומנפיות סגנונית בלתי נסבלת כשחשו שיש להם מסר לעם (שלושה ימים וילד). השמלה השקט והצנוע, שלא התאמץ להצחיק ונמנע במשיכת כתף אירונית (שלימים תתפרש כמתנשאת) מלשלוח מסרים, כבש את לבי – וכובש אותו עד היום.

ביעבד הנכונות לשמש עוזר לג'אד נראית לי בלתי אחראית לחלוטין. בוודאי היום, כשאני כבר

* יגאל בורשטיין הוא במאי קולנוע ומרצה.

1 זהו קובץ מאמרים שפרסם מקאס בשבועון *Jonas Mekas, Shoot the Scriptwriters, Movie Journal, Collier Books, 1972, pg.6-7*

Village Voice בין השנים 1972–1959.

הנשימה הצרפתי של ז'אן לוק גודאר עליו שמענו (שמועות שבחלקן התבררו כלא-נכונות) כי צולם ללא תסריט על פי אימפרוביזציה של שחקנים. שני הסרטים נודעו בספונטאניות ובטבעיות שחקניהם, בעלילות קטועות במופגן, בשוויון נפש כלפי ליטוש טכני ובעלויות נמוכות (שתמיד מדברות ללבו של קולנוען ישראלי תפרן). הם צולמו (כך חשבנו) על פי שלד עלילתי נתון הנחוץ לתכנון ההפקה, אך ללא תסריט, חזרות מקדימות וטקסט כתוב מראש שמחייב את השחקנים לשנן אותו בעל פה. השחקנים מקבלים הנחיות כלליות מה צריך להתרחש בסצנה, מהו החלל שאין לחרוג מתוכו כדי שיקלטו על ידי המצלמה והמיקרופון, לפעמים בצירוף כמה רפליקות-מפתח מנחות. השחקנים והצוות הטכני

לירות, אך מסיבות הפוכות: הם לא שמעו על כללי תסריטאות הטובה. הם באו משולי הספרות העברית (במקרה הטוב), עם סיפורים בנאליים, דמויות סטריאוטיפיות, והציפו את תסריטיהם בים של דיאלוגים בעברית ספרותית שנשארה ספרותית גם כאשר ניסו לשבש אותה כדי שתישמע עממית. אי-אפשר היה לשחק את הטקסטים שלהם. הם צרמו עוד יותר כאשר הושמעו מפי שחקני תיאטרון שהביאו לסרטים הרגלי בימה מיושנים שגם בתיאטרון היו כבר מזמן תיאטרליים מדי.

אותה שעה שמענו (יותר מאשר ראינו) על צללים האמריקאי של ג'ון קסבטס שצולם ללא תסריט עם שחקנים חובבים ועלה רק 10.000 דולר (לימים התברר כי עלה 50.000 דולר). וראינו את ער כלות



גי'אד נאמן בצילומי השמלה

מופשט של גוף אישה נעטף בחוט ניילון, תקריבי פנים אקספרסיביים, דימויי חולי ומוות. כאשר קטמור חבר לאברהם דשא (פשנל) כדי להביא את הסרט לבתי קולנוע, הוא נאלץ לארגן את דימויו סביב עלילה שתצדיק את הפנטזיה החזותית. הוא אלתר אותה עם שחקניו, אך רק כאמתלה לדימויים מופשטים שבשבלם יצר את הסרט. אפיזודות השמלה עסקו בראש ובראשונה בבני-אדם ודרכם בחוויה התל-אביבית, בחיוניותה וגם בפחות הפלצניות שלה.



צילומי השמלה

משהו מהחיוניות ומהפחות דבק גם תהליכי ההפקה (כפי שאני זוכר אותה) כולל שלבי הכתיבה השונים. כך מצאתי את עצמי הלום קוניאק בדירת הרווקים הקטנה של ג'אד, יחד עם רופא שלא הכרתי ועם בחורה שהזמנתי כדי להרשים אותה, מאלתרים דיאלוג דמיוני: שני סטודנטים לרפואה חוטפים כלב שעשועים מעוברת אורח מזדמנת כדי להתאמן עליו בחדר הניתוח. את האלתורים הנחתה רחל (אחותו של ג'אד ומחברת תסריטי האפיזודות שאיש לא ראה מלבד ג'אד). רסיסי פטפוטינו השתויים, אחרי שעברו עיבוד של רחל וג'אד, נמסרו לשחקנים דקות לפני צילום הסצנה (שאינה מהמצטיינות) בתומס חזור. השחקנים לא נדרשו לשנן אותם ולחזור עליהם לפני המצלמה, קטעי דיאלוג ורמזים לסיטואציה שימשו אותם כנקודת מוצא למיז-אנ-סצנה לה יוסיפו (או יורידו ממנה) משפטים ופעולות. לפעמים, לפי דרישות הצלם (יכין הירש) והבמאי, נערכה חזרה טכנית חפוזה ללא משחק ולא פעם ג'אד היה מחליט שהחזרה תהייה גם טייק מצולם. תהליך הפקה כזה היה יוצא דופן בארץ, כפי שסיפורי השמלה היו יוצאי דופן באווירה שלאחר מלחמת ששת הימים. במקום לעסוק בחתונות שמחות ובמעשי גבורה נמרצים הם עסקו בפירוד ובבדידות.

בהמכתב צעיר (מוטי ברקן) מפרסם מודעה "מכוער מחפש יפה" ומקבל בדואר מכתב עם תצלום של נערה יפת-תואר (רינה גנור). כשהוא מאתר אותה מתברר לו שיש לה חבר והיא לא מעוניינת בחבר

אינם עוד בובות על חוטים בהם מושכים התסריטאי והבמאי אלא שותפים שווי ערך ליצירה.

רבים בתל-אביב של שנות ה-60 ראו באימפרוביזציה הבטחה לגאולה קולנועית, סיכוי להצלחת הסרט הישראלי מהתיאטרליות הכבדה ונעדרת החיים (גם אם רועשת וצרחנית) של קומדיות חווי ודרמות גבורה. מצור (ג'ילברטו טופאנו), מקרה אישה (ז'ק קטמור), השמלה (יהודה ג'אד נאמן) שנוצרו באותה שנה וחזר בלבנה (אורי זוהר, 1965) שקדם להם בשלוש שנים, הושפעו בדרכים שונות ובשלים שונים של ייצורם מרוח האלתור שנשבה מפריז ומניו-יורק. כל אחד מסיבות שונות: שיחות מאולתרות ליד המדורה ומבחני בד בחור בלבנה (הן לא ממיטב הסצנות באותו סרט) נועדו, כך נדמה לי, להוסיף רגעי כנות מהורהרת לפארסה השולטת בו וגוון נוסף לקטלוג הסגנונות הקולנועיים שחזר בלבנה השתעשע בהם. מצור התפתח מתוך תסריט מובנה למדי עם עלילה תקנית והגיונית שבו אולתרו חלק מהדיאלוגים, בעיקר במעברים בין הסצנות, כדי להעניק ניחוח כמרתיעודי ואותנטי (שיחות האורחים בסלון של גילה אלמגור, אלמנת מלחמת ששת-הימים) לסרט נושא מסר הכמיהה לשלום. הצייר ז'אק קטמור בסרטו הניסיוני מקרה אישה יצר קולאז' של דימויים ארוטיים מתוכננים בקפידה וערוכים לפי מוסיקה אך חסרי סיפור: מונטאז'



סצנה מתוך השמלה

אילנה: אתה מתחיל לדבר כמו תומס.
גדי: מי מתחיל? אני תומס!
אילנה: (מצדיעה לו באירוניה) כן המפקד!
המצלמה חותכת לתומס, בודד בתוך הנוף,
מתקרב אליהם מרחוק. חיתוך חזרה לזוג.
גדי: אולי את רוצה להתחתן גם אתי?
הוא מנשק לאילנה. תומס נכנס לתמונה
ומביט בהם דרך משקפת הפוכה, כמו מבקש
להרחיק אותם.
תומס: אז מתי אתם מתחתנים?
גדי: זה בסדר, אילנה כבר נשואה.
הוא לוקח את המשקפת מידיו של תומס,
מסתכל על תג התוצרת וקורא.
גדי: (ברוסית משובשת) פראדוקציה סובייטסקובו
סאיזוה.
תומס: (מתכופף מעליו ומוסיף) חאראשו.

חדש. המחזור המתוסכל מתנחם במנת ספגטי אותה
הוא טורף ברעבתנות נואשת.
בתומס חוזר שני חברים תומס (יאיר רובין) וגדי
(אמיר אוריין) חיים יחד עם אילנה (גבי אלדור) אשתו או
אולי אשתו לשעבר של תומס. בניגוד לחזותם
המשועשעות כל אחד מהם חווה בדידות וניכור. לבסוף
תומס עוזב את גדי ואת אילנה ומסתלק מחייהם.
שלושת הסרטים מבקשים את הרב־משמעי ואת
האי־ודאי, ויותר מכולם תומס חוזר נעדר העלילה
לעומת שני קודמיו. הנה פיקניק בחורשה על גדות
נחל הירקון שעורכים גיבורי תומס חוזר:
אילנה מכינה ארוחה על שמיכה שפרסה על הדשא.
היא קוראת לגדי. הוא מתגלגל לתוך הפריים במורד
שיפוע שפת־הנחל ואומר:
גדי: בואי נזרוק את כל האוכל למים ונראה איך
הוא צף.

רוח הגל החדש באירופה ובארצות הברית ולכן התפרשה לא פעם כחיקוי של אופנות זרות. אין להכחיש את השפעת הגל החדש על קולנוענים ישראלים של שנות ה־60, אך בעיניי, יותר משאפיוזודות השמלה חיקו את סרטי הגל החדש – הן התגעגעו אליהם ואל מה שהם ייצגו: סירוב להשלים עם קלישאות. ג'אד סיפר פעם על סופר ישראלי שטען כי בהשמלה אין שום דבר ייחודי לישראל. הסופר טעה, אין שום דבר ייחודי לישראל יותר מגעגועים ללא להיות ישראלי.



ג'אד בצילומי השמלה

המציאות הישראלית קיימת בהשמלה בהעדרה המופגן. כך בהליכת שני החברים להסתכל על מטוסים בשדה התעופה. כך ברפליקה "חאראשו אביך!" מפי אמיר אוריין שהצחיק באותו רגע את יאיר רובין ואת גבי אלדור. כך סונט צחוקם לרצינות התהומית בה התייחס עם־ישראל (כנראה בצדק) וסרטיו (אני פחות בטוח שבצדק) למלחמה הקרה ובעקיפין למלחמות ישראל שהיו חלק מהמלחמה הקרה. כך בהצעה המיוזנתרופית של בן ארץ פליטי־שואה ואנשים קשי־יום (עדיין בשנת 1968) להעיק את האוכל למים ולראות איך הוא צף. הצעה כזו בסרט צרפתי או בריטי לא תהיה מיוזנתרופית וגם לא אבסורדית, אלא סתמית ובלתי רלוונטית. בסרט רוסי, סיני ואולי גם אמריקאי היא תשמע מקוממת. לצערי,

גדי: (רציני) חאראשו אביך! (תומס צוחק. גם אילנה). טוב, אני הולך להסתכל על שדה התעופה.

תומס: בוא, אני אראה לך איפה להסתכל. הם עוזבים את אילנה ומתרחקים.

הסצנה אינה נובעת מהסצנה הקודמת (כפי שמלמדים ספרי תסריטאות) וכמעט שאינה מוליכה לסצנה הבאה (מריבה בין תומס לאילנה) שיכלה להתרחש בכל מקום בסרט. רוב הדיאלוג ופעולות השחקנים בסצנה אולתרו במקום. ניסוח תגובה למשפט של אילנה: "אתה מתחיל לדבר כמו תומס"; גדי: "מי מתחיל? אני תומס!" לעולם לא ייכתב על ידי תסריטאי שיעדיף (בצדק) לכתוב בפשטות: אילנה: "אתה מתחיל לדבר כמו תומס"; גדי: (מחייך) "אני תומס!" הוא יוותר על המשפט הנלווה, המיותר והמסרב "מי מתחיל?" אך ה"מי מתחיל?" הוא מסוג המשפטים הנאמרים בהיסח דעת יומיום והוא מוסיף לאמינות התיעודית של הדמות. ההתבדחויות סביב הכתובת הרוסית על המשקפת הן המצאה מאתר הצילומים, כשג'אד הסביר לשחקנים שהמשקפת היא מתוצרת סובייטית, משלל מלחמת ששת־הימים.

רק עכשיו, עם כתיבת שורות אלה, כמעט שלושים שנה אחרי צילומי תומס חזור, אני קולט מדוע תומס וגדי עוזבים את אילנה לנפשה והולכים להסתכל על שדה התעופה (הם מדברים על זה – הסצנה אינה בסרט): געגועים לחוץ־לארץ, לתרבות ולמציאות נעדרת מלחמות ומלחמות־קיום שכמעט – למעט ההצדעה הצה"לית של אילנה "המפקד!" – אינה קיימת בסצנה או בסרט. געגועים עקרים – גדי ותומס לא יעלו על מטוס אלא רק יסתכלו על מטוסים ממריאים ונוחתים.

הפתיחות העלילתית והפסיכולוגית של האפיוזודות ושל הדמויות המניעות אותן, תאמה את

שמקובלת בדרך כלל בקולנוע הנוצר בישראל".² זו הייתה גם דעתי בשעתו כאשר הסרט עלה על האקרנים. בדיעבד, מפרספקטיבה של כמעט שלושים שנה, חלק מהמתח הפנימי של תומס חוזר ומסרבנותו להיכנע לרוח-הזמן הולך לאיבוד ומתמסמס בגלל העדרה של עלילה שתפיח בו אנרגיות. זה המחיר שגובה אלתור: אובדן שליטה על עלילה (ועל תזמון, לעתים גם על איכות התמונה והצליל). שתי האפיזודות האחרות שואבות אנרגיה מעצם זרימת העלילה שאינה נכנעת לשיבושי אימפרוביזציה – שלימים הייתה לחלק מארגז הכלים של כמעט כל במאי – בשלב החזרות.

היא הולכת ונשמעת גם לא רלוונטית וגם מקוממת בארץ-ישראל של היום. בניגוד לאפיזודת השמלה שאין בה שום דבר סתמי ולמכתב, שסובל מהסחות-דעת מיותרות, אך עדיין שומר על רצף והיגיון עלילתיים, רבים מאירועי תומס חוזר, שבעת עשייתם נראו לי טעוני רמזים אקטואליים רבי משמעות, נראים לי היום סתמיים, מבשרי העידן היאפי הממשמש ובא.

על תומס חוזר כתב המבקר מאיר שניצר כי הוא הבולט שבשלושה ש"שילוב של בימוי, צילום ומשחק המבוסס על אלתורים מסייעים לו בגיבוש אלטרנטיבה יפה לסיפוריות עלילתית-ריאליסטית

פרגחנטיים

יכין הירש

ב־1962, בשוּבֵי ארצה משתי שנות לימודי קולנוע בניו יורק, הבאתי איתי מקרנת 16 מ"מ. גרנו על גג רחב ידיים, ואריה ברום, ממנהלי מחלקת הקולנוע של הסתדרות העובדים, נתן לנו לסופי שבוע סרטים נפלאים לצפייה בבית. נשמנו קלסיקה הוליוודית ו"גל חדש", והמודלים לחיקוי היו טריפו וגודאר. עד כלות הנשימה, חבורה נפרדת, לחיות את חייה, 400 המלקות היו לנושאי השיחה בינינו בדיונים אינסופיים. ההקרנות התקיימו גם בחדר העריכה של טובה בירן. היינו אז חבורה של 15 קולנוענים. זכורה לי הקרנה בה צפינו לראשונה בסרטו הנפלא של הוקס הטארי. הוקס משלב בסרט עלילתי סצנות כמורדוקומנטריות ואנחנו היינו פעורי פה. ההערצה שרחשנו לאנשי "הגל החדש" והקאיייה דה סינמה, כתב העת שהיטיב לבטא את השקפותיהם כלפי הקולנוע האמריקני ובראשם פורד, הוקס, היצ'קוק – דבקה גם בנו.

בדואים בסיני

יצאנו לסיני לתעד את חיי הבדואים. אריפלס B.L. 16 מ"מ, איסטמן קולור. ב"ברקי פטה המפריס" החלו להריץ את מעבדת הצבע הראשונה בישראל. מיסטר דובס, אנגלי גדול גוף ובעל רצון טוב, תפעל את המעבדה בצעדיה הראשונים. הסרט בדואים בסיני היה משפני הניסוי. ה־rushes עדיין אינם ברמה לה הורגלו במעבדות אירופיות.

איפה לומדים קולנוע?

ג'אד למד קולנוע בבית ספר שעליו אולי לא היה ממליץ היום. רבים וטובים למדו בבית הספר הזה: באולם החשוק של בית הקולנוע או באתר צילומים של סרט. הייתי נוכח בשיעור הראשון שלו.

אי שם, באמצע שנות ה־60, באחד מיישובי חבל לכיש, עמדנו בשדה וצילמנו סצנה לסרט תיעודי. יצחק (צפל) ישורון ביים ואנוכי צילמתי. עבדנו על סרט תיעודי המתאר את הסאגה של חבל לכיש. המזמין – קרן היסוד. הסרט צולם ב־35 מ"מ שחור-לבן, ובנדיבות רבה של יחס צילום. המפגש עם תושבי הכפרים והמושבים היה מרתק, רובם מארצות המגרב שהפכו עם עלייתם ארצה לאנשי אדמה. במרחק מה צפה בנו אדם שלא היה מוכר לי: רוזה, גבוה, אפו מחודד, עצמות לחייו בולטות, כובע מצחייה לראשו וטלאי עור גנדרניים בשרוולי ז'אקט הטוויד שלבש. בקיצור, בחור אלגנטי. מבטו היה אז, כשם שהוא היום, נוקב ויוקד. הוא נראה לי סימפטי. צפל הכיר בינינו: ג'אד, – ד"ר יהודה נאמן, רופא כללי. התיידדנו במהירות.

בסרטו העלילתי הראשון של יצחק ישורון, האישה בחרר השני (1967), היה ג'אד עוזר במאי ובאותה שנה הוא צילם את השמלה, הראשון מבין שלושה סרטים שהופצו כסרט אחד ארוך תחת הכותרת "השמלה". הייתי הצלם בסרטיהם של צפל וג'אד ובאמתחתי "שעות ג'אד" רבות.

* יכין הירש הוא במאי וצלם קולנוע.

הספונטאנית של הזקנה. פנייתה אל ג'אד, כך נראה לי, מספקת אמת תיעודית עמוקה. הזקנה הבינה בחושיה שפג תקפה של רפואת האליל הברואית. בדואים בסיני, סטודנטים אמריקנים בישראל ושלושה שירים לסרט טלוויזיה שכותרתו שירי חורף ציינו את סיום שיתוף הפעולה בינינו. את מסע אלונקות וסרטים נוספים צילם חנניה בר. לאורך השנים נפגשנו ג'אד ואני, לעתים קרובות, בביתי, באוניברסיטה, בהקרנות שונות, אך האינטנסיביות של שנות ה-60, תחילת שנות ה-70 דעכה, ואולי זה תהליך טבעי. אני מנסה לתת לעצמי תשובה כנה ואמיתית על העדפותי ביצירתו של ג'אד. אני עדיין מעדיף את שלושת סיפורי "השמלה" על פני סרטיו הפוליטיים. בקסם הנעורים של גיבוריו של ג'אד לא דבק רב. הפוליטיקה, כידוע, לעולם מוכתמת.



צילומי טיידים.

עם אור אחרון הגענו לדהב. מתוך האפלולית הגיחה קבוצת גברים. הם שמעו על בואנו וידעו שאחד מאיתנו רופא. הם התלוננו על מחושים וביקשו זריקות. נדמה לי שד"ר נאמן הזריק להם מים מינרליים. בכל אופן, הרגשתם השתפרה מיד. הגישה של ג'אד לעשיית הסרט נראתה לי נכונה. אפשר להגיע לסיני, לשבת בה פרק זמן מסוים, לתחקר, ללמוד, להתרשם, לכתוב תסריט ולחזור ולצלם על פיו. אפשר לבוא לסיני עם ידע מוקדם על חיי הברואים, לגבש קונספציה ולצלם על פיה. את חמד הדייג לא הכרנו לפני בואנו לסיני וגם לא את "שיטת" הדיג שלו. משלמדנו את שיטתו מפיו, ברור היה שנצלם אותו. בסיני התחקינו וניסינו לצלם את הטקסים, את המנהגים ואת אורחות החיים העוברים בין בני אדם משחר הקיום האנושי. גילינו שלא הכול ניתן לצילום, ושהברואים הם שומרי סוד ולעתים ביישנים. הצלחנו להתקרב אליהם עד לגבול שהם הציבו לנו. בלילות דיברנו הרבה והסכמנו בינינו שכמסמך אנתרופולוגי חסרה לנו את אותה התמצית המקנה מבט מעמיק בחיי בני אדם. הצלחנו לתעד אנשים אשר יודעים לתקן טרנזיסטור, מכונית וכדומה, אך נסתר מעינינו כל דבר הקשור למסורות שבטיות ובמה שלא דומה אצלם לעומת חיינו. כאשר ביקשנו את עוֹדָה – סייר מופלא – לכנס למקום אחד כחמישים גמלים, הוא עשה זאת כמי שכפאו שד. בתום הצילומים הוא יידע אותנו שעשה מעשה רע היות והגמלים לא היו רכוש. הניסיון לצלם בדואית צעירה כמעט וצלח. הוסכם שנצלם חולה הנבדקת בידי רופאת אליל זקנה. פיסת בד רקומה כיסתה את פניה של הצעירה, רק עיניה סקרו אותנו. "הרופאה" ביצעה סדרת לחשים וביקשה את הצעירה לפתוח את פיה ואז ראינו את פניה הנאים. בתום הטקס הרפואי, פנתה ה"רופאה" לג'אד לטיפול בצרות שלה. החמצנו ולא צילמנו את פנייתה



ג'אד נאמן ויכין הירש בצילומי השמלה

ג'אד וגריפית

לא אחת נשאלתי האם זה נכון שג'אד מרבה להיוועץ באנשים הסובבים אותו בזמן הצילומים. על שאלה זו מעולם לא השבתי בהן ולא אלא בסיפור על גריפית שנכתב בידי אחד הביוגרפים שלו. גריפית לא החל יום צילום מבלי לשאול בעצתם ובדעתם של כל מי שנמצא באתר הצילומים – נהגים, נגרים, תאורנים ואחרים. לדעתי, אם אימץ לעצמו גריפית (או ג'אד) רעיון של נגר או תסריטאי הרי הפך הרעיון, ברגע שנלוש במוחו, ביום וצולם, לרעיון של הבמאי, ומה שהיה טוב לגריפית, טוב גם לג'אד.

טרמפיסטית בצפון הארץ

מה אני זוכר מקשריי עם ג'אד? הנה זיכרון ישן. הערה מפיה של טרמפיסטית לה עצרנו כשחזרנו מיום

צילומים בצפון הארץ. היינו צוות צילום. שוחחנו על יום הצילום שביצענו. הטרמפיסטית התערבה בשיחה והעירה: אולי ראיתי סרט שצילמת? מה צילמת? אמרתי לה: סרטו של ג'אד נאמן, השמלה. היא העיפה בי מבט כלא מאמינה ומיד השיבה שזהו הסרט הישראלי האהוב עליה במיוחד.

שנים רבות חלפו מאז ירד הסרט מבדי הקולנוע, ושנים רבות עוד יותר חלפו מאז אותה פגישה מקרית וקצרה עם צעירה אלמונית. אולם, הזיכרון הזה יקר ללבי, שכן לקיחת חלק משמעותי כמו צילום בעשייה קולנועית היא מן החוויות היותר מסעירות בחיי קולנוען. איני יודע כיצד ייראו הסרטים העתידיים של ג'אד. אולי תימצא שוב טרמפיסטית שתגיד "אני אוהבת סרטים כאלה" המזכירים לי את השמלה או שנעשיתי זקן המתרפק על עברו.

מאי 2006



הרדיקליזם הפוליטי של הקולנוע הישראלי: מגש הכסף כחשל

אודי אדיב

נראה לי גם היום כביטוי מובהק ביותר של המגמה הפוליטית החתרנית של הקולנוע הישראלי במהלך שנות ה-80.

נראה בבירור שהסרט מבוסס על הסיפור של הקבוצה המהפכנית שלנו ומן הסתם הצפיה בו נעשתה מתוך הרבה הבנה והזדהות עם הנפשות הפועלות. נראה שההבנה והזדהות שלי אכן מייחדים, לטוב ולרע, את ההסתכלות שלי. היתרון שלי הוא מן הסתם המעורבות הרגשית והאיכפתיות היתרה שלי לגבי גורלם של הגיבורים. החסרון, הוא אולי הנסיון להשוות ולשפוט את גיבורי הסרט לאורו של הארגון שלנו, כפי שהוא היה בשבילי.

ג'אד נאמן מסביר את מה שהוא מכנה "הנרטיב השני" של הקולנוע הישראלי באותן שנים במושגים סימבוליים ששאב מהמיתולוגיה, השייכת למקומות ולזמנים אחרים (נאמן, 1998). אני, לעומת זאת, אבחן את הנרטיב הפוליטי של מגש הכסף לאורו של הנסיון האישי שלי ובכליה של התיאוריה הביקורתית בת זמננו.

במהלך המאמר אנסה לבסס את הרושם האישי שלי על מגש הכסף וברד בכד מגש הכסף ישמש לי כטיפוס אידיאלי של הקולנוע הישראלי הרדיקלי בשנות ה-80 וה-90.

את מאמרו על סרטים העוסקים בסכסוך הישראלי פלסטיני, פותח ג'אד נאמן בציטוט מאת הבמאי המצרי הנודע יוסף שהין לפיו התעמתות מושגת באמצעות הזיכרון: "האדם חייב קודם להתעמת עם עצמו לפני שיתעמת עם אנשים אחרים." ברוח דבריו של שהין, אפתח אני בזיכרון אישי. כ"אדם פוליטי", הקולנוע הישראלי נראה לי במשך שנים ארוכות כבבואה קלושה של האידיאולוגיה הלאומית ההגמונית ומן הסתם לא עורר כלל את התעניינותי. דווקא משום כך אני זוכר היטב את הרושם שהותירה בי בתחילת שנות ה-80 הידיעה על סרטו של ג'אד נאמן, מגש הכסף. אני עוד ישבתי באותם שנים בבית הסוהר ואני זוכר היטב את הרושם שהותירה בי אז הידיעה על סרטו של ג'אד נאמן, מגש הכסף. הסרט לא האריך ימים באתי הקולנוע ועל כן לא הצלחתי אז לצפות בו, אולם שמו של ג'אד נאמן וסרטו, מגש הכסף, נשארו חרותים בזיכרוני כציון דרך וכנקודת מפנה ביחסי לקולנוע הישראלי. מאוחר ראיתי כמה מהסרטים הרדיקליים שנעשו בשנות ה-80: מאחורי הסורגים, חמסין, חיך הגדי, גשר צר מאוד, אוונטי פופולו ושדות ירוקים, ודעתי על הקולנוע הישראלי השתנתה מן הקצה אל הקצה. לקראת כתיבת המאמר ראיתי בווידיאו סוף סוף גם את מגש הכסף והרושם הראשון שלי לא השתנה. מגש הכסף

* אודי אדיב הוא מרצה למדע המדינה באוניברסיטה הפתוחה ובבית הספר הגבוה לקולנוע בנצרת.

תיאוריה שמרנית ותיאוריה ביקורתית

הורקהיימר מבחין בין תיאוריה שמרנית לתיאוריה ביקורתית. לדעתו, תיאוריה שמרנית איננה שואלת על התכלית. בהיעדר חזון אלטרנטיבי, או בלשונו של האברמס "אופני חשיבה אוטופיים היסטוריים", היא מטיפה בהכרח להשלמה עם המציאות ולהצדקתה. תיאוריה ביקורתית, לעומתה, בוחנת ומפרשת את המציאות לאורה של תכלית אוטופית כלשהי ועל כן היא גם גורם ממריץ לפעולה שתשנה את המציאות. התיאוריה הביקורתית היא אפוא ניגוד של השכל הישר ושל ההרגל דווקא מפני שהיא מדגישה את ההיבטים הפוטנציאליים העתידיים שאי אפשר לאשש ולכמת בקטגוריות התועלתניות המדעיות של "התבונה האינסטרומנטלית". מכיוון שהיא אינה תורמת לשימורו של הסדר הקיים, היא נתפשת כסובייקטיבית וחסרת תועלת. יתרה מכך, התיאוריה השמרנית מיושמת מלמעלה כפרדיגמה הוליסטית וכטלאולוגיה פילוסופית על-היסטורית, ואילו התיאוריה הביקורתית עולה מלמטה בידי אנשים כדוגמת מרקס וגרמשי, המנסים להבחין במגמות העתידיות של החברה מתוך המעורבות הפעילה במאבק לשינויה.

התיאוריה הביקורתית של הורקהיימר היא המשכה של ההגות הרציונליסטית הרדיקלית של תקופת הנאורות, הגות השוללת אמנם את ההיבטים החרושתניים, התועלתניים והחד-ממדיים של המודרניות, אך משמרת את היסוד האוניברסלי האמנציפטורי שלה. באופן היסטורי ומושגי, ההגות הרציונליסטית הרדיקלית מתפתחת כניגודה של התפישה האמפיריציסטית הליברלית המבוססת על המצב הטבעי/היסטורי/אלוהי. הטענה הרדיקלית, לעומת זאת, מבוססת על "האני החושב" של דקרט,

המשמש לפיה כנקודה ארכימדית של המצב האנושי. כך, בלשונו של הגל, "מטרת הידיעה היא לשנות ולהרוות את הנתון באמצעות החשיבה". לאורה ובהשראתה של המסורת הפילוסופית הרציונליסטית אדורנו והורקהיימר, חרף עלית הנאציזם בגרמניה, אינם מוותרים על הרציונליות כיסוד האוטונומי של האדם. כך, הם מבקרים ב"דיאלקטיקה של הנאורות" רק את היסוד הרציונלי האינסטרומנטלי כהטרונומי לחזון ההומניסטי של הנאורות (אדורנו והורקהיימר, 1993).

הלאומיות היהודית

הטענה הביקורתית הרדיקלית אמורה להיות מכוונת כאן ועכשיו בעיקר נגד הלאומיות היהודית השלטת כפן האידיאולוגי ההגמוני של ההווה הישראלית וכגורם בה' הידיעה של הסכסוך ההיסטורי עם הפלסטינים. הטענה היא שמקור הסכסוך עם הפלסטינים נעוץ לא במרכיבי החברתיים-כלכליים המודרניים של החברה הישראלית אלא דווקא במרכיב האידיאולוגי הלאומי שלה. במילים אחרות, מקורו של הסכסוך איננו עצם קיומה של הישראלית המודרנית, אלא צורתה הלאומית היהודית.

לאומיות, בלשונו המטפורית של גלנר,¹ היא סוג של "נישואים" או סינתזה מודרנית של פוליטיקה ותרבות. "עמדתנו בעניין הזו ברורה: לאומיות נטועה במודרנה" (גלנר, 1997). פירוש הדבר שמדינת הלאום הייתה ארגון פוליטי חדש של מה שגלנר מכנה "החברה המדעית-תעשייתית". אולם במקרה של מדינות מזרח ומרכז אירופה, ולימים במדינות המזרח התיכון (Isman, 1992), היו אלה "נישואים" מן הסוג הישן. כלומר, התרבות המסורתית ולא

1 יוסי יונה ויהודה שנהב זנים בהרחבה בספרם האחרון *זב תרבותיות מהי?* בחיבור בין פוליטיקה ותרבות. משום מה הם מעדיפים להתעמת רק עם "שיח המיובא מן השמאל האמריקאי" ומתעלמים לחלוטין מהחוקרים הרדיקלים האנגלים. כך, גלנר, הובטבאום ואנדרסון לא מוזכרים כלל בחפת השמות של ספרם.

להתייצב כאיש אחד, נחוש ומלוכד, נגד העם הפלסטיני, "הזור המאיים הניצב ממול". הנה כי כן, "עיקר נשמתה" של היהדות המזרח אירופאית הורד לדרגת אמצעי המשמש לצורכי היישוב הציוני בפלסטין.

נראה שהאידיאולוגיה הלאומיות היהודית שימשה מלכתחילה כנשק האידיאולוגי וכאמצעי הגיוס והחברות העיקריים של היישוב הציוני ושל מדינת ישראל במאבק ההיסטורי עם הלאומיות הפלסטינית. בלשון סוציולוגית, במציאות של הסכסוך עם הפלסטינים, העיקר לא היה עוד תוכנו ומקורו האמוני של הרעיון הציוני, אלא אופן תפקודו הפוליטי והחברתי במאבק עם הלאומיות הפלסטינית. אכן, סקירה שטחית של תולדות הסכסוך הישראלי-פלסטיני מלמדת שלא ההתיישבות היהודית כשלעצמה עוררה מלכתחילה את ההתנגדות הלאומית הפלסטינית. היישוב היהודי הישן חי בשלום ובשלווה עם תושבי הארץ במשך מאות שנים. גם מאוחר יותר, בתקופת המנדט, הקומוניסטים, אנשי "ברית שלום" וחלק מחברי "השומר הצעיר" ניצבו לצדה של הלאומיות הפלסטינית ובשום אופן לא נגדה. אך ורק ההגדרה היהודית הפרטיקולוריסטית של היישוב הציוני היא שעוררה את הסכסוך עם הפלסטינים. בן-גוריון וחבריו בהנהגת מפא"י והפלג הרוויזיוניסטי הימני הם שצברו בהדרגה עוצמה והקצינו את תפישתם הלאומית וכך החריפו בהדרגה את הסכסוך עם הפלסטינים. אליעזר הכהן, ממנהיגי השומר הצעיר, כתב אז: "פוליטיקה של בת יענה בשטח הערבים מוליכה את הציונות על פסים שסופם קטסטרופה... ושוב נכונה לנו יקיצה מרה ככל יקיצה מחלומות תעתועים. מפלגת פועלי ארץ ישראל היא האחראית לכך... אנו חייבים... לחתור ללא לאות אל הסיכוי ההיסטורי הגדול של הציונות – ההסכם עם העם הערבי" (אליעזר הכהן, לבחינת דרכים).

המדינה המודרנית היא שנתנה את הטון והייתה הצד הקובע ב"חיי הנישואים". במילים אחרות, על פי האידיאולוגיה הלאומית של המדינות הללו, המושג המסביר של השלטון הפוליטי הוא ישות טרנסצנדנטית על-היסטורית הקרויה במחזותינו "עם ישראל". כך, אחד העם, כמאה שנה אחרי הרדר, שלינג ופיכטה, מדגיש בכל כתביו את "תחייתו הרוחנית של העם היהודי ההיסטורי". "בכל הלאומיות המרכז אירופאית והמזרח אירופאית ישנו שימוש אינטנסיבי ברעיון של 'התחייה'" (גלנר, 1997). יתר על כן, היסוד התרבותי הרוחני נתפש בידי אחד העם וחבריו כמעלתו ויתרונו של "העם היהודי" על יתר המדינות והעמים שמסביבו.

"עם ישראל לא היה בעיניו קיבוץ סתם של אנשים החיים במקרה בזמן אחד ובכפיפה אחת... העם כעם הריהו דבר של ממש שרכש לו, במשך דורות ארוכים, אופי מיוחד משלו... הכיר בעמו תכונות פנימיות ויסודיות המהוות את עיקר נשמתו" (ח"י רות, 1968).

הציונות נתפשת אפוא בעיני אחד העם ויתר אבות הציונות כתחייתו הפוליטית של אותן "תכונות המהוות את עיקר נשמתו... של עם ישראל". בלשונו של שלמה אבינרי, הציונות הייתה "אידיאולוגיה טרנספורמטרית השזורה יחד עם זה בפירוש מחדש של השיח ההיסטורי, המסורתי והדתי" (אבינרי, 1994).

במרכזים היהודיים הגדולים במזרח אירופה הייתה אולי משמעות אמנציפטורית מסוימת לרעיון התחייה הלאומית, אך הפרדוקס הגדול היה הניסיון לממש בפלסטין המנדטורית בחצי הראשון של המאה ה-20 את רעיון התחייה הלאומי היהודי המזרח אירופאי. במילים אחרות, מנהיגי הציונות מימשו כביכול את הרעיון הלאומי היהודי המזרח אירופאי באמצעות ההתיישבות הציונית בפלסטין. ההסבר לכך הוא שציבור המתיישבים הציוני נזקק לרעיון התחייה היהודי ולהגדרתו העצמית כ"עם נבחר" כדי

”ניכורה של האנושות מעצמה הגיע לדרגה כזאת שהיא מסוגלת לחוות את השמדתה היא כהנאה אסתטית ממעלה ראשונה” (בנימין, 1996).

צריך להבין את תפקידה של הזהות היהודית בסניתזה הלאומית הציונית-ישראלית כ”אסתטיזציה של הפוליטיקה”, כלומר, כהפיכתה של התרבות היהודית המזרח-מרכז אירופאית למה שמרקס כינה “תורת הכללית” של האליטה הישראלית השלטת. לעומת זאת, במקרה השני, התרבות אכן שומרת על מה שצוקרמן מכנה “היסוד האסתטי הצרוף” שלה ועל קיומה כספירה רוחנית אוטונומית מעוררת השראה.

מגש הכסף הוא סרט רדיקלי כבר בכך שהוא מציג הוויה (או עתידנות) פוליטית ישראלית כפי שהיא, המשוחררת מן המשא של התרבות היהודית המזרח אירופאית. העבר היהודי נוכח אמנם בסרט בצורה עקיפה באמצעות הקשר הגרמני, אולם הפרופסור הגרמני הרדיקלי, התומך בארגון המהפכני של יוני ושל חבריו, מייצג בבירור את הקומוניסטים הגרמנים האנטי-נאצים, והתמיכה הכספית שלו איננה פיצוי על השואה היהודית, אלא ביטוי של סולידריות פוליטית אוניברסלית הפונה לעתיד.

מצד אחר, התרבות של יוני ושל חבריו היא התרבות הישראלית-פלסטינית שלהם; התרבות כצורת ביטוי ויצירה מוזיקלית וספרותית אשר מבטאת את השקפת עולמם הפוליטית האוניברסלית ומעשירה אותה. בלשונו של הורקהיימר, התרבות משמשת שם “כמומנט בלתי נפרד של המאמץ ההיסטורי ליצור עולם העונה על צורכיהם ועל כוחותיהם של בני אדם” (הורקהיימר, 1947). כך, רותה מבטאת בשירתה ובהופעתה התרבותית מחאה ומאבק נגד ההוויה המיליטריסטית הלאומנית של האספסוף הישראלי וערצה לישראל אחרת, אוניברסלית יותר ויהודית פחות.

במובן הפוליטי האוניברסלי הזה, מגש הכסף איננו שייך גם בשום אופן ל”אוונגרד” הרב-תרבותי

אפשר לומר אפוא, בהיפוך האמירה הידועה של מרקס, שלא הווייתו של היישוב הציוני בפלסטין היא שקבעה את תודעתו הלאומית, אלא תודעתו הלאומית היא שקבעה והגדירה את עמדתו ביחס לפלסטינים. בעקבות עליית היטלר לשלטון וגלי ההגירה הגדולים של יהודי גרמניה במהלך שנות השלושים, הנהגת היישוב אימצה בהדרגה מדיניות לאומנית מיליטריסטית שעוררה באופן בלתי נמנע את הלאומנות הערבית שכנגד והציתה את אש הסכסוך ההיסטורי עם הפלסטינים. אותה מדיניות אחראית להחלטה הפרובוקטיבית על הקמת המדינה, שבעטיה פרצה מלחמת 48'. במהלך המלחמה התבצע הגירוש של התושבים הפלסטינים ובעקבותיה הרס הכפרים והסירוב המתמשך להתיר את חזרת הפליטים לבתיהם. בדומה לכך אנו רואים היום כיצד הקנאות הלאומנית הדתית של המתנחלים מעצימה ומבססת את הכיבוש וממילא מחריפה ומחדדת את הסכסוך עם הפלסטינים. הסכסוך הישראלי-פלסטיני הוא אפוא המימוש של הלאומיות היהודית והכוח המניע שלה כאחד.

פוליטיקה ותרבות

לאור האמור לעיל, נראה שעיקר עניינה של הביקורת הרדיקלית הוא היפוכה של הסניתזה הלאומית השלטת, כלומר, הדגשת היסוד הפוליטי הישראלי המודרני ככוח מניע, כתכלית וכמושג מסביר של החברה הישראלית ואגב כך החלשת המשתנה התרבותי היהודי. חשוב להבדיל כאן, כפי שמסביר וולטר בנימין, בין “אסתטיזציה של הפוליטיקה” ל”פוליטיזציה של האמנות”. במקרה הראשון, אין זו אלא אינסטרומנטליזציה פוליטית של האמנות, שבאה לביטוי בצורה המובהקת ביותר במקרה הנאצי. בנימין מסכם:

מעוררת ממש מהומה וקטטה פוליטית בקפה היפואי והספרות הפלסטינית של ד"ר חאדר מסבכת אותו עם אנשי השב"כ. כך גם מבחינת תוכנם של הדברים, שירים הפוליטי של יוני ורותה הוא סוג של ביקורת רדיקלית המכוונת נגד ישראל היהודית הקיימת, כשם שהאוניברסיטה הפלסטינית המודרנית שעליה חולם ד"ר חאדר תבטל את הערביות המסורתית השלטת. כאישוש לעמדה הרדיקלית של הבמאי, נראה שהוא מודע להבחנה התרבותית הזאת והוא מבקר את איש השב"כ בכך שהוא מונע מד"ר חאדר להוציא לאור את ספריו ולהתקבל ללא תנאי לאוניברסיטה העברית וכך דוחק אותו לדל"ת האמות של הספרייה האסלמית שבה הוא חי ועובד.

מאבק מזוין או אוניברסיטה

ההיבט המודרניסטי הביקורתי בא לביטוי מעניין ומקורי גם במחלוקת הפנימית בין חברי הארגון: המחלוקת בין ג'מילה, מוחמד באכרי ויצחק לאור, המאמינים אמונה עיוורת בכוח המשחרר של המאבק המזוין, ובין יוני וד"ר חאדר, המתכוונים להשתמש בכסף כדי להקים את האוניברסיטה הפלסטינית. גלנר טוען, בוויכוח הידוע שלו עם סעיד, שהתיאוריה האוריינטליסטית היא ערבוב דוגמתי ובלתי מנומק של תרבות ופוליטיקה, שדווקא מטשטש או מעדן את העליונות ואת השליטה המערביות. כך למשל, גלנר מציין שהאליטה המתבוללת בארצות המזרח לבשה את המכנסיים צרי הגזרה שלבשו החיילים של המעצמות הקולוניאליות מתוך אמונה שהמכנסיים יקנו להם את העוצמה הכל-יכולה של מעצמות המערב. למען האמת, סוד כוחם ושלטונם של אנשי המערב טמון באמצעי הייצור התעשייתיים, בארגונם החברתי ובעיקר בתודעתם ופעילותם הפוליטית, כלומר מכלול של גורמים היסטוריים

של ימינו. דוברי הגישה הרב-תרבותית, בהתאמה מסוימת עם האידיאולוגיה הציונית, מסבירים את ההוויה הפוליטית הישראלית במושגים תרבותיים יהודיים: ה"אשכנזיות" וה"מזרחיות", כשתי מהויות יהודיות תרבותיות, נתפשות בעיניהם ככוח המניע וכמושג המסביר של ההוויה הפוליטית הישראלית. נראה שגם מצדם, העבר היהודי קודם להוויה הישראלית ומתנה אותה. יתר על כן, "ערכים תוכניים" הם בעיניהם ערכים תרבותיים ולא ערכים פוליטיים, כלומר, דרכי חשיבה, צורות ביטוי ודפוסי התנהגות הקיימים כשלעצמם ובשביל עצמם "כליבה הצומחת מכוחות סטיכיים הקיימים בחברה האזרחית" (יונה ושנהב, 2000) באופן אינדיפרנטי למה שהורקהיימר מכנה "המאמץ ההיסטורי". אולם זוהי, כפי שמסביר גרינברג, תכליתה של האמנות המופשטת להיות "משהו בעל תוקף רק מתוך עצמו; משהו נתון יש מאין, אינו תלוי במשמעויות בדומות או במקורות". האמן האונגרדיסטי מנסה להשיג את הנצחי והנשגב הנמצא מעבר מזה, מעל "המאמץ ההיסטורי". במילים של גרינברג: "תפקידו האמיתי והחשוב ביותר של האונגרד לא היה לערוך ניסויים אלא לסלול דרך לתרבות כדי שזו תוכל להמשיך ולנוע בתוך הערבוביה והאלימות האידיאולוגית" (גרינברג, 2000).

כאנלוגיה לצירוף המופשט, אפשר לומר ש"תפקידה האמיתי" של הגישה הרב-תרבותית הוא לסלול דרך לריבוי התרבויות כדי שהן יוכלו להמשיך ולנוע באופן בלתי תלוי ב"ערבוביה" של המאבק הפוליטי הישראלי.

לעומת זאת, השירה של יוני ורותה, כמו הספרות של ד"ר ואליד חאדר, היא סוג של יצירה תרבותית המתקיימת לצד הפעילות הפוליטית החתרנית. ברור ש"התפקיד האמיתי" של השירה והספרות שלהם הוא דווקא להביע עמדה ולהיות מעורב ב"ערבוביה" של המאבק הפוליטי הישראלי. כך, השירה של רותה

הסינתטית של ד"ר חאדר, הנאבק דווקא כדי לכונן את הזהות הפלסטינית בקרבה של הישראליות. באופן קצת פרדוקסלי אני נוטה היום להסכים יותר עם דבריו של ד"ר חאדר ולהזדהות איתו למרות שלמראית עין באכרי ולאור תואמים יותר את הדמות שלי. הדימיון ביננו הוא, אבל, למראית עין בלבד, שכן כבר אז האמנתי, בניגוד גמור לפנון, "כי לאחר ביטול הגבולות יסללו שבילי מעבר בין שני האזורים" וזו היתה מן הסתם גם נקודת המוצא והתכלית של הארגון המשותף שלנו.

מאז מלחמת לבנון ועל אחת כמה וכמה לאחר "אוסלו", מה שנקרא "השמאל הישראלי" נוטה להבין ואפילו לקבל את הפטריוט הפלסטיני "הזקוף". במידה מסוימת, רבים מאנשי השמאל מוכנים אפילו להאשים את המדיניות של ישראל, הגורמת תחושת ייאוש וחוסר מוצא בקרב הדור הצעיר הפלסטיני ודוחפת אותו למעשי התאבדות. אולם רק מיעוט קטן בקרב אותו השמאל מעז לבקר את העמדה הלאומנית הפלסטינית מנקודת מבט ישראלית-פלסטינית משותפת, עמדה הבאה לביטוי בסרט דווקא בדמותו של ד"ר חאדר. במחשבה שנייה, נראה שהביקורת הרדיקלית הזאת היא הנושא המרכזי של מגש הכסף. כך הוויכוח האמור במרכזו של הסרט מסתיים בסופו של דבר במותו של יוני ובכשלונו של ד"ר חאדר לשכנע את חבריו. הסוף הטרגי הזה מסמל את תבוסתה של הרוח החילונית המודרנית במחוזותינו ולעומתה את ניצחונה ואת שליטתה של הקנאות הלאומנית בשני הצדדים.

ארגון ישראלי-פלסטיני

צפייה פוליטית במגש הכסף מגלה מיד את היסוד הרדיקלי הטמון בו. הנושא של הסרט הוא לא פחות ולא יותר ארגון ישראלי-פלסטיני משותף, החותר בעצם

הקשורים בעידן המודרני. מכלול חברתי שהמכנסיים צרי הגזרה אינם אלא אחד האמצעים והסמלים שלו. בפרפרזה של גלנר נראה שגם התמיכה הנלהבת של ג'מילה, באכרי ולאור במאבק המזוין, מקורה באותה אמונת שווא שעצם האחיזה בנשק תקנה להם את העוצמה הדומיננטית של ישראל. יוני וד"ר חאדר, לעומת זאת, מבינים שאין שום לחש קסמים או מפתח פלא שבאמצעותם יוכלו הפלסטינים לשנות בן לילה את מצבם כ"אחר" הניצב בתחתיתה ובשוליה של ההוויה הישראלית. הדרך היחידה להתמודד עם הדומיננטיות הישראלית היא באמצעות ההשגה וההפנמה של כל ארסנל הכלים המודרני, והצעד הראשון הנחוץ לשם כך הוא הקמת האוניברסיטה הפלסטינית.

בהקשר הישראלי, ההיבט הביקורתי של הוויכוח בא לביטוי בערעור התפישה הסטריאוטיפית של הפלסטינים. באופן כזה, אפשר לומר שג'מילה ובאכרי, המייצגים את הפלסטיני "הזקוף" של שנות ה-80, מאמינים שבאמצעות המאבק המזוין הם יבטלו את "הישות היהודית" הדומיננטית הניצבת מולם. אך נראה, לפי הלהט והנחישות שלהם, שההריגה של הישראלים כשלעצמה היא בשבילם האקט של השחרור האולטימטיבי באמצעותו הם ישיגו ויממשו את זהותם הפלסטינית תוך ביטולה של הישות הישראלית. השחרור יושג על ידי סילוקה של אותה ישות לאומנית הניצבת מולם כראי בערו נשקפת להם זהותם העצמית כ"מיעוט ערבי" מופלה ונחות. בלשונו של פרנץ פנון: "פירוק העולם הקולוניאלי אין פירושו כי לאחר ביטול הגבולות יסללו שבילי מעבר בין שני האזורים. הריסת העולם הקולוניאלי פירושו לא יותר ולא פחות ביטולו של אזור אחד, הטמנתו במעמקי האדמה או גירושו מהשטח." (פנון, 2006).

אולם הבמאי הישראלי איננו משלים עם העמדה הפלסטינית "הפנונית" המכוונת ל"הריסת העולם הקולוניאלי", והוא מציב כנגדה את עמדתו

של דמות "הערבי המכוער" המופיע בסרטי "הנרטיב הראשון" בשולי ההוויה הישראלית האידיאלית. אולם עיקר החשיבות טמון במאבק הפוליטי של אותם צעירים. ביטול דמותו של "הערבי", העלאתו והפיכתו לפלסטיני מושגים באמצעות האסתטיזציה של המאבק הפוליטי, המושגת בדמותם הצעירה והמלהיבה של ג'מילה, באכרי וד"ר חאדר. אפשר לשיר גם עליהם את שירו הידוע של נתן אלתרמן, 'מגש הכסף'. מתוך השיר:

או תשאל האומה שטופת דמע וקסם
ואמרה: "מי אתם?", והשניים שוקטים
יענו לה: "אנחנו מגש הכסף,
שעליו לך ניתנה מדינת היהודים".

בעקבות שירו של אלתרמן, הביטוי 'מגש הכסף' היה לכינוי מליצי לדור תש"ח, אולם בעיניו

קיומו תחת האושיות האידיאולוגיות של המדינה. כנגד המונוליות הלואמית היהודית השלטת, הסרט מציג דיאלוג ישראלי-פלסטיני. כנגד ההוויה של הסכסוך, אנו צופים במאבק למען חזון משותף. כנגד דמותו החד-משמעית הסמכותנית המנצחת של איש השב"כ, ניצבת לעינינו דמותם האידיאליסטית האוטונומית של יוני ושל חבריו הפלסטינים.

אלא שבאופן פרדוקסלי-משהו, המסר הרדיקלי של הארגון המשותף מתבטא לא בדמותו המנוכרת והאינדיבידואלית של יוני, אלא דווקא בדמותם של חבריו הפלסטינים, המביאים במעשיהם הקיצוניים לפירוק הארגון. השותפות מושגת אפוא ביסודה על ידי הפיכתו של "הערבי" לפלסטיני, שמעלה אותו לרמה של הישראלי. הנה כי כן, הצעירות והצעירים הפלסטינים המופיעים במגש הכסף הם הניגוד הגמור



סצנה מתוך מגש הכסף.

נתפשים כ"מיעוט" או כ"מגזר" אתני ותפישו זהו קובעת את מעמדם השולי ואת דימוים הנמוך בהיררכיה הפוליטית של החברה הישראלית.

נראה שהארגון הישראלי-פלסטיני המשותף הוא במהותו אנטיזיונית של התזה האוריינטליסטית הציונית-ישראלית, אך בד בבד הוא גם שלילת השלילה של הביקורת הרב-תרבותית והפוסט-קולוניאלית.

הביקורת הפוסט-קולוניאלית מציעה שיח פלורליסטי בדמותו של מגדל בבל שבו מתקיימות ומיוצגות התרבויות השונות בידי עצמן ולמען עצמן באופן סינכרוני, בניגודו של "השיח" האוריינטליסטי הבינארי השליטי. הפלורליזם התרבותי החדש מתקיים משני צדדיו ובתחומו של מה שהומי באבא קורא "המרחב השלישי" כסוג של זהות היברידיה הנוצרת בנקודות הפגישה וקוי הגבול אשר בד בבד מפרידים ומבחינים בין הריבוי של האמירות והקולות ומחברים ביניהם. במקרה הישראלי זהו השיח הנפוץ בכל המפגשים מהסוג השלישי בין מי שמכונים במחוזותינו "יהודים וערבים". התקווה היא שהשיח המשותף שיתפתח על קווי הגבול יכה ויטשטש בהדרגה גם את חודו וחד משמעיותו של השיח "החד לאומי" של המרכז.

הארגון הפלסטיני-ישראלי המשותף של ג'מילה ויוני הוא אכן סוג של "מרחב שלישי" שבו ובאמצעותו מתבטלת השניות וההפרדה ביניהם. אולם בניגוד גמור ל"מפגש היהודי-ערבי", הנעשה על מי מנוחות כתכלית לשמו בשולי האידיאולוגיה הלאומית היהודית השלטת, המפגש של ג'מילה ויוני מושג תוך כדי ובאמצעות המאבק הפוליטי הרדיקלי. עיקר תכליתו של המאבק הוא כאמור ביטולה כאן ועכשיו של האידיאולוגיה הלאומית.

המפגש היהודי-ערבי מבוסס על תפישה סינכרונית פוסט-טרוקטורליסטית, המתעלמת מההיסטוריה הקולוניאלית של החברה הישראלית.

הרדיקליות של נאמן, זהו דווקא הכינוי של הדור הצעיר הפלסטיני.

ברפובליקה לאפלטון ובפוליטיקה לאריסטו, ערכו ומעמדו של אדם נקבעו לפי מידת השתתפותו והשפעתו בתחום הפוליטי. על כן, בעלי המלאכה העושים רק לביתם ניצבים בתחתית הסולם החברתי ואילו הפילוסופים, אנשי הרוח העוסקים בשאלות שברומו של עולם, הם השליטים. העיקר בעיניהם איננו זהותו ומוצאו של אדם כשלעצמו, אלא מעורבותו והשפעתו של אדם בעניני הציבור. בדומה לכך, אפשר לומר שהבעיה של "הערבי" בישראל איננה זהותו השונה כשלעצמה, אלא מעמדו בתחתית הסולם של החברה הישראלית. ניתן לראות שמחוץ לגבולות ישראל, אותה זהות ערבית מזוהה דווקא עם האליטה השלטונית ואילו היהדות מורדת שם לדרגה של "הערבי" בישראל. ההגדרה הפלסטינית של ג'מילה, באכרי וואליד היא אפוא ביטול של מעמדם בתור "ערבים", הגדרה המושגת, כאמור, באמצעות המאבק בשלטון הישראלי, המתייחס אליהם כאל "ערבים". נראה על פי הופעתם, דיבורם, לבושם והשכלתם שהם כבר שינו את מעמדם המקצועי והחברתי ובאופן בלתי נמנע הם נאבקים עכשיו על שוויונם ועל השפעתם הפוליטית בתור פלסטינים.

בלשון הביקורת האוריינטליסטית והפוסט-קולוניאלית של אדוארד סעיד והומי באבא, "הנרטיב הראשון" היה מבוסס על ניגוד פרדיגמטי בין "היהודי" ו"הערבי". ניגוד זה מבטא תפישה סטריאוטיפית אשר צמחה בראשית ההתיישבות הציונית כביטוי אידיאולוגי לעליונות הציוויליזטורית של ציבור המתיישבים היהודי ביחס לעם הפלסטיני המקומי. בעצם ההצגה של החברה הישראלית כנושאת של המודרניזציה ושל הקדמה, נחשפת המשואה הבסיסית המזהה את הפלסטינים עם היסוד הערבי האסלמי המסורתי. כך, הפלסטינים

הזהות האשכנזית כישות אתנית-תרבותית נתונה. אולם ככזו, כישות יהודית אירופוצנטרית, אין היא כלל בת ביטול וממילא, ביטול מעמדה ההגמוני מושג, כביכול, אך ורק באופן תרבותי, על ידי העלאתה לאותו מישור של "הזהות הערבית". ההעלאה נעשית, כאמור, רק בקו הגבול באמצעות המפגש המשותף, אך ברור כי הניסיון להסביר ולפתור את הסכסוך ההיסטורי – האירוע המכונן של מדינת ישראל – מבחינה תרבותית הוא בהכרח השתקה של המאבק הפוליטי הרדיקלי או התעלמות ממנו, המובילות להשלמה עם הסכסוך ואפילו להצדקתו. לעומת זאת, המפגש המתקיים בארגון המחתרתי המשותף במגש הכסף הוא מאבק פוליטי השונה מן היסוד מהמפגש היהודי-ערבי מהסוג התרבותי. זהו מאבק מתמיד הנעשה כדי להיחלץ מעמק הבכא של הסכסוך ההיסטורי ולא מפגש תרבותי המשמש, כאמור, יותר כמפלט מן הסכסוך מאשר כהתמודדות איתו.

אולם נראה שהארגון המחתרתי, כפי שהוא מוצג בסרט, איננו לרוחו של נאמן וגם הוא מציע, בסופו של דבר, פתרון תרבותי בדמותה של האוניברסיטה הפלסטינית, האמורה לשמש כאלטרנטיבה למאבק הפוליטי המשותף ולא כמומנט וכחלק בלתי נפרד ממנו. לכאורה, הקמת האוניברסיטה היא חלומם המשותף של ד"ר חאדר ויוני, אך במחשבה מעמיקה קצת יותר מתברר שזוהי שותפות למראית עין בלבד ולמעשה זהו עדיין החלום הפלסטיני הפרטיקולרי של ד"ר חאדר, שיוני, הזמר התל-אביבי, איננו מסוגל כלל (וספק אם הוא רוצה בכלל) להיכנס לעומקו.

ככלל נראה לי שיוני אינו מודע כלל למשא הכבד שהטיל עליו ג'אד נאמן ועל כן למרות כל רצוני הטוב, התקשיתי להזדהות עם דמותו. לאור דמותו המשכנעת של ד"ר חאדר, האינטלקטואל הפלסטיני, מחווירה ומצטמצמת עוד יותר דמותו השתקנית הפסיבית של יוני, הזמר הישראלי. לא ברור לי האם

היסטוריה זו קבעה, כפי שהראינו, את מעמדה ההגמוני של מה שרייט מילס כינה "האליטה השלטת" הישראלית ביחס לעם הפלסטיני.

הגדרה אמיתית איננה יכולה להיות מוצגת כטענה נפרדת. היא צריכה להביא בחשבון את ההיסטוריה האמיתית של האובייקט, מכיוון שרק ההיסטוריה שלו יכולה להסביר את מציאותו (*The Philosophy of Hegel*, 1953).

ממילא ברור שאי אפשר לבטל את מעמדו המופלה והמדוכא של העם הפלסטיני מבלי לבטל בתוך כך את מעמדה והשקפת עולמה הלאומית היהודית של האליטה הישראלית השלטת. על כן ג'מילה, יוני וד"ר חאדר, "האינטלקטואל האורגני", נאבקים ראשית, יחד וכל אחד לחוד, בעליונות הישראלית ובשליטה הישראלית ומושגים את החירות, השוויון והאחוה אך ורק באמצעות המאבק הפוליטי. השוויון והאחוה מושגים כך, כ"זה אחר זה". לעומת זאת, ב"מפגש היהודי-ערבי" השלב של "הביטול", ספק אם מתקיים בכלל והשוויון והאחוה מושגים רק כאן ועכשיו, במפגש הבלתי אמצעי, כ"זה לצד זה".

זאת ועוד, המפגש מ"הסוג השלישי" הוא מפגש תרבותי המקדים בהגדרתו את היסוד הפוליטי המעמדי של הסכסוך; או במקרה הטוב, המפגש התרבותי מושג שם כאלטרנטיבה של הסכסוך הפוליטי, כמפלט ממנו וכפיצוי לו. במושגי הגישה הפוסט-קולוניאלית, הסכסוך הישראלי-פלסטיני נתפש אכן כביטוי ותולדה של היסוד התרבותי האירופוצנטרי של "הקבוצה האשכנזית". הבעיה, לפיכך, היא הדומיננטיות והמונולוגיות של הקול היהודי האשכנזי ובד בבד ההשתקה של הקול האוריינטלי – "הערבי" ו"היהודי". במילים אחרות, האידיאולוגיה הלאומית השלטת נתפשת שם שוב לא על פי הווייתיה הפוליטית הישראלית, אלא על פי מוצאה היהודי המזרח אירופאי. הבעיה איננה עוד האליטה הישראלית כמוסד פוליטי בר שיוני, אלא

ושותים בינם ובין עצמם בלבד. אף על פי כן, יוני נשאר צעיר תל-אביבי שגדל וחי במקום "הלא נכון" ואיננו קשור באמת לד"ר חאדר ולחבריו הפלסטינים וגם במובן הזה הוא לא הצליח לדבר אל לבי. על כן גם מותו מידי של באכרי נראה לי יותר כגילוי של העוינות והשנאה שרוחשים לו בתור ישראלי. מהלך זה רק מחזק ומאשש מצדו שוב את זהותו הישראלית הנפרדת. בלשונו המיתולוגית של נאמן, נראה שמגש הכסף שייך לסרטי "הנרטיב השני", שלפיהם המתישב הציוני מוצג כגיבור ש"ניסה להושיע את... העם הנאנק מסבל... ובמקום להביא ברכה, סופו שהוא עצמו ממיט אסון" (נאמן, 1998). אלא שיוני, המקריב את עצמו למען "העם", ממיט אסון רק על עצמו, בניגוד לגיבור הציוני, שממיט אסון על הארץ. במובן זה, יוני מצטייר לא כגיבור הציוני של "הנרטיב השני", אלא דווקא כסוג הגיבור הנופל בקרב המכבב בסרטי הדור הראשון. סרטים המקדשים את מה שג'אד מכנה "האתוס המרטירולוגי החדש" (נאמן, 2002). יוני בניגוד לגיבור הציוני, אכן נופל בקרב למען "שני העמים", אולם זהו עדיין אותו גיבור, המוצג בדמותם של הצעירים בני דור תש"ח, "יפי הבלורית והתואר", שנפלו בכדורי "הערבים".

יתרה מכך, הסכסוך הישראלי-פלסטיני הוא הכוח המניע ובד בבד הביטוי המובהק ביותר של הפרדיגמה הלאומית, הבאה לביטוי בהגדרה של הפלסטינים כישות ערבית שונה ועל כן נפרדת מהמכלול של החברה וההוויה הישראלית. כישלונם של הארגון הישראלי-פלסטיני והריגתו של יוני בידי באכרי מאששים שוב את תוקפה ואת עוצמתה של הנחת היסוד של הפרדיגמה הלאומית. אולם כדי לבסס ולחזק את הפרדיגמה הלאומית, ואגב כך להנציח את הסכסוך עם הפלסטינים, איננו זקוקים למגש הכסף. לשם כך אפשר פשוט לחזור לסרטי הדור הראשון. נראה שג'אד נאמן, כבלעם, בא לקלל ובלא יודעין נמצא מברך.

זהו גידי גוב המשחק את עצמו בכוונה תחילה ולא עושה שום מאמץ להיכנס לעורו של אודי, הסטודנט האידיאליסט של שנות ה-60? או שמא הוא ממלא אחר ההוראות של נאמן, שבחר דווקא בו כאב טיפוס של הצעיר הישראלי המצוי כדי להשיג, דווקא על דרך השלילה, את הדימוי של האנטי גיבור הישראלי המאמין בשותפות עם הפלסטינים. כך או כך, הריגתו של יוני וכישלונם של ד"ר חאדר לשכנע את חבריו הלאומנים מבשרים את סוף השותפות ביניהם, ועל כן לא ברור כיצד ואם בכלל מושגת בסופו של דבר השותפות על דרך השלילה. נראה שהסוף הפסימי של הסרט מלמד שנאמן אינו יודע עוד כיצד לדמיין את השותפות ולכן הוא בוחר רק להציג את כישלונה. הבעיה היא שמלכתחילה יוני לא אומר שום דבר מלהיב ומקורי ביחס לשותפות האפשרית בינו ובין ד"ר חאדר וממילא לא מושגת במהלך הסרט שותפות אמיתית ביניהם מעבר לחברות האישית. הריגתו של יוני בסופו של הסרט עוררה בי רק רגש של צער אישי אך לא איזה תובנה חדשה ביחסי לפלסטינים.

בדיעבד, במחשבה ביקורתית יותר, נראה שבתור סרט תל-אביבי ההפרדה קיימת בו מלכתחילה דווקא משום שתל-אביב עצמה הוקמה בנפרד מיפו, העיר הפלסטינית, ומתקיימת לצדה. ההפרדה, החציצה והאפליה של הפלסטינים הן שם המשחק בתל-אביב, ובפרפרזה על המשל הרומי העתיק, בתל אביב ג'אד נאמן נאלץ להיות תל-אביבי. בניגוד לדעתו של מרקס, ההוויה לא קובעת את התודעה, אולם ללא ספק היא משפיעה עליה ומגבילה אותה. לאור האמור, מגש הכסף, ככל שהוא מרחיק לכת נשאר, ככלות הכול סרט תל-אביבי, כלומר סרט שאיננו חורג ממש מתחומה של ההוויה הישראלית התל-אביבית. ג'אד נאמן מנסה לחרוג מדל"ת האמות של הווייתו התל-אביבית באמצעות דמותו של יוני, הצעיר התל-אביבי הנאבק עם ד"ר חאדר כדי לבטל את ההפרדה, בניגוד לחבריו הבודהיינים, השרים

אולם מאז רוסו, האמנסיפציה איננה מושגת עוד כחזרת האדם ל"מצב הטבעי", או בלשון הפוסט-קולוניאלית, כשימורו וייצוגו "כאחר" הניצב ממול. החירות מושגת הן כשימורו, הן ביטולו והעלאתו של "האחר" באמצעות "המאמץ ההיסטורי" ליצור עולם כלל אנושי. כך ז'אן ז'ורס על הסוציאליזם:

"הנה כי כן מופיע הסוציאליזם, אשר הפתאים מתאווים לראות בו תביעות חומרניות בלבד, בתור יוצר אמיתי של אידיאל. אין הוא עושה את האידיאל מעין הזיה אריסטוקרטית המפרפרת על פני שטח החברה. הוא רוצה להפוך את האידיאל לכוח המאציל מרוחו על האנושות כולה... משום כך הופך הסוציאליזם להיות הכוח המוסרי הגדול והיעיל ביותר שהופיע בזמן מן הזמנים בעולם האנושי" (ז'ורס, כתבים נבחרים).

הסוציאליזם של ז'אן ז'ורס, כאחת מצורותיה של ההגות הרדיקלית המודרנית, איננו בשום אופן סוג של "פרטיקולריות אירופוצנטרית". אדרבה, הוא מציע סוג של אמנציפציה חברתית וחברתיות אמנציפטורית אוניברסליות, המושגות במקרה הישראלי דווקא באמצעות המאבק הפוליטי המשותף. במילים של הובסבאום:

"הרשו לי לקבוע מה שנראה כמובן מאליו. הפרויקט הפוליטי של השמאל הוא אוניברסלי: הוא בשביל כל בני האדם. איך שלא נפרש את המילים, זה איננו החופש של בעלי המניות או השחורים, אלא של כולם. ופוליטיקת הזהות היא ביסודה לא בשביל כל אחד אלא רק בשביל חברי קבוצה מסוימת. הטענה של חסידי הלאומיות שהם בעד זכות ההגדרה העצמית של כל אחד היא זיוף" (Hobsbawm, 1996).

לדאבוני, הרושם הכללי הוא אכן שג'אד נאמן איננו מאמין עוד בהשגת האמנסיפציה ההומניסטית באמצעות המאבק הפוליטי המשותף, ובהיעדר ממד תכליתי, הוא משאיר אותנו בהכרח בתחום התיאוריה השמרנית.

אין ספק שג'אד מציג את הריגתו של יוני בידי באכרי שוב על דרך השלילה, מתוך כוונה להדגיש את היסוד הטרגי האבסורדי של הסכסוך ולעורר את הרגש האנושי והרצון הטוב אצל שני הצדדים. אך לשם כך נחוץ היה להציע איזה נקודת משען או כיוון אלטרנטיבי אפשרי שבאמצעותם יוכלו יוני ובאכרי, אולי בפעם הבאה ובאופן אחר, להשיג את השותפות ולפתור את הסכסוך ביניהם. אולם כפי שהדברים מוצגים בסרט, הסכסוך בין באכרי ליוני קיים מלכתחילה ונתפש כהמשכו הבלתי נמנע של הסכסוך ההיסטורי.

לא זו אף זו, מותו של יוני בידי באכרי וכישלונו של הארגון הפוליטי המשותף כמהלך ידוע מראש, מאששים את הטענה האוריינטליסטית והפוסט-קולוניאלית, ולפיה הזהות הקבוצתית מגדירה את עצמה בשביל עצמה באופן סובייקטיבי, פרטיקולרי, בלתי תלוי בכוליות של התהליך ההיסטורי. המדובר לפיה הוא דווקא בדה-קונסטרוקציה אתנית-תרבותית של התהליך ההיסטורי. כך, למשל יונה ושנהב "קוראים לפירוק התפישה ההומניסטית של התרבות". הגישה הפוסט-קולוניאלית, לפיהם, "מבקשת לעשות פרובינציאליזציה לאירופה, מצביעה על היסוד הפרטיקולרי שלה... ולמעשה היא חושפת את יומרתה החלולה של אירופה להציג את עצמה כאוניברסלית (יונה ושנהב, 2005).

במושגים של הגישה הפוסט-קולוניאלית, הריגתו של יוני, "הישראלי הנאור", בידי באכרי נתפשת דווקא כביטוי העצמי האותנטי של "האחר", ועל כן כאקט של שחרור המושג ראשית על דרך השלילה, כהצגתה והשגתה המושאית של הזהות הפלסטינית בנפרד וכנגד הזהות הישראלית האירופוצנטרית השלטת. המהלך והסוף הדטרמיניסטי של הסכסוך הפנימי בארגון מאששים, בידועין או בלא יודעין, את הטענה הפוסט-קולוניאלית "הקוראת לפירוק התפישה ההומניסטית".

סיכום

“זו דרכו של מתחיל, שאך זה קנה לו שפה חדשה, לשוב ולתרגמה תמיד לשפת אמו, אבל את רוח הלשון החדשה לא קנה לו וליצור בה דרך חירות אין בכוחו אלא משהוא מהלך בשביליה נעור מזיכרונות העבר ומסיח מפניה את שפת ינקותו.” (מרקס ואנגלס, 1955)

בפרפראזה על דברי מרקס, יוני, הגיבור (או האנטי־גיבור) הישראלי של ג'אד אכן “מהלך בשביליה נעור מזיכרונות העבר (היהודי)”. זהו בעיקר סרט על ארגון ישראלי־פלסטיני הנאבק בהוויה הישראלית הלאומנית לאורו של חזון ישראלי־פלסטיני משותף. לעשות סרט כזה ב־1982, ביום בו פורצת מלחמת לבנון, בשיאה של התלהטות היצרים הלאומנית – אין מעשה רדיקלי ואמיץ מזה.

למרות סופו הפסימי, הצפיה במגש הכסף היתה בשבילי חווייה אישית מרגשת שעוררה זיכרונות נשכחים. אף על פי כן, השתדלתי עד כמה שאפשר לראות את הסרט כשלעצמו, ללא קשר לארגון ההיסטורי שלי. הן מבחינת תוכנו, בהקשרה של התיאוריה הביקורתית, והן בהקשרו ההיסטורי, כטיפוס אידיאלי של הקולנוע הפוליטי הישראלי. כפי שהראיתי במהלך הדברים, בהקשר הביקורתי, מגש הכסף הוא סרט המציג את ההווייה של הסכסוך הישראלי־פלסטיני כפי שהיא כאן ועכשיו, ללא המשא הכבד של העבר היהודי המורח אירופאי. בזמן ובמקום אחר, מרקס מבקר בלעג את חששם של מנהיגי המהפכה הצרפתית ב־1848 להציג את המהפכה שלהם “כדבר חדש שלא היה מעולם”. הוא כותב:

ביבליוגרפיה

- אבינרי שלמה. 1994: “הציונות והמסורת הדתית היהודית: הדיאלקטיקה של גאולה וחילון”, בתוך ש. אלמוג, י. ריינהרץ, א. שפירא, עורכים, ציונות ודת, מרכז זלמן שזר, ירושלים.
- אחד העם. 1955: כל כתבי אחד העם, דביר, ירושלים.
- אדורנו תיאודור והורקהיימר מקס. 1993: אסכולת פרנקפורט, ספרית פועלים, תל־אביב.
- אייזנשטאדט ש' נח. 1967: החברה הישראלית, רקע, התפתחות ובעיות מאגנס, ירושלים.
- בנימין ולטר. 1996: הרהורים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.
- גרינברג קלמנט. 2000: “אוונגרד וקיטש” בתוך נ' סימן טוב (עורכת) המדרשה, מכללת ברל, בית ברל.
- הברמאס יורגן. 1991: חברה וזהות בימינו: ראיונות ומסות, ספרית פועלים, תל־אביב.
- הכהן אליעזר. 1964: “לבחינת דרכים”, בתוך א. אדיב, הציונות והשאלה הערבית, עבודת גמר, הוגשה למוסד גן־שמואל. ז'ורס ז'אן. כתבים נבחרים הוצאת הקיבוץ המאוחד, עין חרוד.
- יונה יוסי. 1998: “מדינת כל אזרחיה, מדינת לאום או דמוקרטיה רב־תרבותית?” אלפיים 16.
- יונה יוסי ושנהב יהודה. 2000: “המצב הרב תרבותי”, תיאוריה וביקורת, 17.
- . 2005: רב־תרבותיות מהיג, בבל, תל־אביב.
- מרקס קרל ואנגלס פרידריך. 1955: כתבים נבחרים, ספרית פועלים, מרחביה.
- נאמן ג'אד, 1998. “הכד, הלהב והגביע הקדוש: סרטי הסכסוך היהודי־ערבי והרומנסה”, בתוך נ.גרץ, א.לובין וג. נאמן (עורכים) מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי, האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב.
- . 2002: “שדות הבדין הדומיננטי”, מדעי היהדות 39.

פנון פרנץ. 2006: מקוללים עלי אדמות, בבל, תל-אביב.
צוקרמן משה. 1992: שואה בחרר אטום, מפעלים אוניברסיטאים, תל-אביב.
שנהב יהודה. 1992: "ויכוח על ייצוג השאלה העדתית". תיאוריה וביקורת, 2.

- Anderson, Benedict. 1991: *Immagined Communities*, Verso, London.
- Bhabha K. Homi. 1996: *Location of Culture: Discussing Post-colonial Culture*, Routledge, London.
- Easman J.M. 1988: "Ethnic Politics: How Unique is the Middle East?" in M.j Easman and I. Rabinovich (Eds.), *Ethnicity, Pluralism and the State in the Middle East*, Cornell University Press, Ithaca & New York.
- Hegel G.W. Friedrich. 1954: "The Philosophy of History," in Friedrich Carl (ed.), *The Philosophy of Hegel*, The Modern Library, New York.
- Gellner, Ernest. 1983: *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford.
- . 1997: *Nationalism*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- . 1992, *Post-Modernism, Reason and Religion*, Routledge, London.
- Hobsbawm Erik. 1989: *Nation and Nationalism since 1789*, Cambridge University Press, Cambridge.
- . "Identity Politics and the Left," *New Left Review* 220, pp. 116-125.
- Horkheimer, Max. 1947: *Eclipse of Reason*, Continuum, New York.
- Kohn, Hans. 1967: *Prelude to Nation States: The French and German Experience 1789-1814* Van Nostrand Company, INC, Princeton.
- Mills C. Wright. 1956: *The Power Elite*, Oxford University Press, London.
- Said, Edward. 1978: *Orientalism*, Vintage Book, New York.
- Warrington Jhon (Ed.). 1959: *Politics*, Heron Book, London.



סצנה חתוך מגש הכסף

על מגש הכסף: שיחה עם מרדכי אבי-שאול ורמי ליבנה

משוחח: לוי זיני. מתוך: פרופז' גז-72, 1984

לוי:

מגש הכסף הוא סרט על אנשים שפרשו מן החברה ונדחים על-ידיה. יוני גולדמן – צעיר ישראלי, יהודי, קיבוצניק לשעבר, צנחן לשעבר – מתחבר אל המחותרת היהודית-ערבית מתוך סולידריות עם המאבק הפלסטיני לשחרור לאומי. לצדו, ד"ר ואליד חאדר, ישראלי פלסטיני, המאמין שהמאבק הלאומי הפלסטיני אסור לו לאחוזו בטרור כאמצעי.

מול שניים אלה עומדים מן העבר האחד – חבריהם לקבוצה המחותרתית הדוגלים במאבק מזוין, ומן העבר השני מאקס, איש השב"כ הישראלי, ומאחוריו גייסות רבים, ישראלים, בני הארץ הזאת. מבחינת הצורה הקולנועית בחר ג'אד נאמן, במאי הסרט, לספר את סיפורו כ"מותחן פוליטי": אך מגש הכסף הוא "מותחן פוליטי" כושל הן מצד שפתו הקולנועית והן מצד האמירות הפוליטיות הנאמרות בו – זו דעתי האישית על הסרט.

חוט העלילה – מרדף אחר מיליון מארקים שהביא עימו יוני גולדמן מגרמניה – מלא פרצות ומעורר בצופה תמיהות רבות: חברי המחותרת היהודית-ערבית נוהגים בשלומיאליות ובחובבנות גמורה בנסותם להניח את ידם על הכסף.

המועדון שבו מתארח יוני גולדמן בהגיעו ארצה, מגש הכסף, כך שמו בסרט, הוא מקום המעורר תמיהה: בעליו, ג'ו (שמוליק קראוט), דמות צינית חסרת מוסר, כולא את פועליו הערביים בחדרון צר למשך הלילה, ואינו מהסס להיענות להצעתו של יוני להבריח את "הכסף החם" לגרמניה. אך מנגד, באותו מועדון מוזר עצמו, מושרות ומועלות על הבימה אמירות כאילו-חריפות כנגד הכיבוש וכנגד העוולות כלפי הערבים. וכך ניתן עוד להמשיך ולמנות צרימות רבות בסיפור הקלוש, אך המגרעת הבולטת מכולן היא עיצובן הרדוד של הנפשות הפועלות.

יוני גולדמן וחבריו במחותרת מדקלמים סיסמאות פוליטיות, שיש בהן, אולי, כדי לשמש בסיס לדיון מעמיק ורחב. אך בסרט הזה הן נותרות פלקאטיות, אמירות בכיוון הנכון ותו-לא. יותר מכך, מי אתה, יוני גולדמן? שואל הצופה הסקרן, מהי האידיאולוגיה המנחה אותך? האם יש לך אידיאולוגיה בכלל? או שמא, כדברייך – הסתבכת, כך סתם?

אין בסרט אף תשובה אחת על השאלות הללו.

כך קורה שאני, בחזקת "שמאלן מתון", יוצא מן הסרט בהרגשה קשה, בתחושה של זעם ותסכול, משוכנע שיצירת אמנות, בבואה לטפל בנושא קיומי אקוטי כל כך בחיינו: ביחסי

יהודים-כובשים וערבים-נכבשים – חייבת להיות ישירה, מכוונת ממש אל מטרתה. כאן אנו זקוקים לסרטי מאבק, לא לסרטי פשרה לא "למותחן פוליטי". וכנגדי עומדים שניים מרדכי אבי-ש אולורמי ליבנה, שניים אשר שילמו מחיר יקר על נכונותם לממש בפועל את אמונתם הפוליטית: האחד – בנפתולי יצירה, והשני – באובדן ארבע שנים מחייו בבית-הכלא. והם אומרים: "זה טוב!" "צריך שיראו", "את הסרט הזה אסור להרוג." דומה שבמדינת הקונסנווס שבה אנו חיים, במדינה הפוסלת את אלה המעזים לחשוב אחרת – מסמך כמגש הכסף "יש לו ייחוד חיובי."

שיחתנו התקיימה בחדרו של מרדכי. כשנכנסנו, רמי ואני, אמר מרדכי: למזלי גמרתי את העיון בספר הדיאלוגים של הסרט, כרבע שעה לפני בואכם! לו נכנסתם באמצע הקריאה, הייתם מוצאים אותי במצב שאין לכנותו "נורמלי". התרגשתי עד מאוד מן המקרא הזה. באווירה זו החלה שיחתנו.

///

דמי: אני לא רוצה ולא יכול לשפוט את הסרט הזה כיצירת אומנות. אני לא רוצה ולא יכול, וגם אין לי את הכלים הדרושים לשפוט באיזו מידה הצליח הסרט להעביר מסר זה או אחר לקהל. היחס שלי לסרט הוא סובייקטיבי ורגשי. אולי זה נובע מהעובדה שאני אישית הייתי קרוב מאוד להימצא בנעליו של יוני גולדמן: לא בדיוק באותה סיטואציה אבל בסיטואציה דומה. חצי שנה לפני שנעצרתי, בזמן שהייתי חבר בארגון זעיר שנקרא "מאבק", בא אלי אדם והציע לי לנסוע לאיטליה. "יש שם" הוא אמר, "פלסטיני, בלתי מאורגן, שיש לו מהלכים בארגונים הפלסטיניים, ושמתעניין בארגון שלכם. הוא רוצה להיפגש עם משהו מכם, לקיים דיון פוליטי ואולי לתרום כסף למימון הפעולות שלכם. אתה מוכן לנסוע להיפגש איתו?"

אני נדלקתי על המקום. רציתי לנסוע בעיקר, למען האמת, כדי להיפגש פנים-אל-פנים עם אדם המקורב לתנועה הפלסטינית ולהחליף דעות, אבל גם כי פשוט רציתי לנסוע לחו"ל. למזלי לא הייתי לבד, וכשדיווחתי לחברים שלי על ההצעה, התגובה שלהם הייתה הרבה יותר מפוכחת. "הכלה הזאת יפה מדי", אמרו לי. "אין במציאות דבר כזה. אנשים לא תורמים כסף סתם כך. יש לסיפור הזה ריח של מלכודת. אבל מכיון שיש שמץ של סיכוי שאולי הסיפור נכון, תמסור למציע הצעה שאנחנו מקבלים אותה – אבל בהסתייגות אחת: אנחנו נקבע מי ייסע, ואנחנו רוצים שזה יהיה משהו אחר, חבר ממוצא איטלקי שיש לו משפחה באיטליה וש ממילא נוסע לשם לפחות פעם בשנה."

שמסרתי לאותו אדם את תגובת חברי הקבוצה שלי, הוא סיים את הפרשה בו במקום בשלוש מילים ואמר: "שכח מכל הסיפור".

אני, אם כך, מכיר את יוני גולדמן טוב מאוד. אני יודע מה היה לו בלב ואיך עבד הראש שלו ולמה בשבילו זה היה טבעי לגמרי להביא ארצה כסף שנועד למטרה של הקמת אוניברסיטה ערבית בישראל.

לוי: לי נדמה שיוני גולדמן הזה, המוכר לך טוב כל-כך, הוא דמות שטוחה, שמיטלטלת כמרינוטה בידי הבמאי בסיטואציות שונות ומשונות. דמות העשויה איברים איברים עצמות עצמות, שאינם מתלכדים לכדי אדם שלם.

חרדכי: אני מסכים עם לוי. אולם יש לי סיפור בנושא זה. לא אביא ראייה מן העצמות היבשות של יחזקאל הנביא, אלא מן האמנות הפלסטית. לפני שנים ביקרתי בארמון "אונסקו" בפריס – ליווה אותי ידיד יקר – אינני נוקב בשמו של משכיל גדול וסופר מדיני, כדי להפיג את החשד, שמא כל הסיפור איננו אלא פרי דמיוני. אני מיוחד מפניו. הקיצור: "אונסקו". מימין לכניסה על הקיר, נמצאנו עומדים מול יצירתו של פיקאסו, מזועזעים שנינו. בן לווייתי התקיף אותי: "עכשיו תגיד לי אתה – זו היא אמנות? מי מבין טירוף זה? גל עצמות ואיברים! מה זה אומר לך? אני מזועזע." רגעים אחדים עמדתי שם לעומתו נרעש ונדהם. נרעש מפני התמונה ונדהם מפני ידידי, ואין מילים בפי ידעתי אשר ידעתי והרגשתי: אך לא ידעתי איך להסביר. לבסוף התאוששתי וענית לי: "גם אני מזועזע. ואני מבקש ממך שתזכור: תמונה זו צוירה אולי בימי התופת של מלחמת האזרחים בספרד – ואגב, את גרניקה ראית?"

אז נסתתמו טענותיו. שנינו שתקנו...

יוני, לפי הרגשתו של לוי, בעל דמות מפולגת, משוסעת, מרוסקת... בימי ההרס, הכיבוש, ההתנחלויות, בימי סברה ושתיילה, וההפצצות על ערים וכפרים. אם הקהל דוחה את הסרט, עלינו לבדוק את הקהל, מדוע הוא כזה! מדוע הוא מרוסק, מרוצץ, משוגע כמסומם, ואינו מתעורר... מדוע איבד את כוח תגובתו האנושית?

רחי: הטיעון של מרדכי מקומם אותי אוטומטית. אני, כמובן, מקבל את זה שיש צורך לומר את האמת – לצעוק אותה – רק בגלל העובדה הפשוטה שזוהי האמת. אבל כאשר מדובר ביצירה שכוונת יוצרה איננה רק לצעוק את האמת, אלא גם להביא לך שלפחות חלק ממנה יגיע גם לתודעתו של הקהל אליו אמורה היצירה הזו לדבר – אז אין להכרזה 'הקהל אטום מוח' כל משקל. להיפך. במקרה כזה תפקידה של היצירה הוא להוות גשר בין האמת לבין מוחו המורעל של הקהל.

אני אינני יודע אם מגש-הכסף מצליח או לא מצליח, כפי שטוענים מבקריו הרבים, לדבר אל הקהל. אני, בכל אופן, ראיתי את הסרט הזה שלוש פעמים. בכל פעם שראיתי אותו, הסרט הזה מילא אותי, הוא גרם לי התרגשות. ואמרת ביני לבין עצמי: זה טוב!

חרדכי: הבה נתחרה בהתרגשות!...

רחי: יותר מזה אמרתי, הסרט הזה מותח אותי למרות שאני מכיר את הסיפור.

חרדכי: גם אני ראיתי את הסרט פעמיים.

רחי: אחרי יום, יומיים או שבוע, הייתי מגלגל בראש את הסרט והייתי מתחיל לראות: שם פגמים, פה פגמים, שם איזה דבר לא משכנע, פה איזה טיעון יותר כללי אפילו כנגד האמירה של הסרט. כך, אחרי הצפייה בפעם הראשונה, ואז הלכתי לראות אותו פעם שנייה ובפעם השנייה קרה לי אותו דבר ובפעם השלישית קרה לי אותו דבר.

לי ברור שבכל הנוגע למגש הכסף אני בשום פנים ואופן אינני מייצג את הצופה הממוצע, ושאי אפשר להקיש מתגובותיי ומהתרשמותי מהסרט, לגבי הצורה בה הוא עבר לצופה רגיל. אבל נראה לי שיש בכל זאת כמה דברים שהסרט מעלה, דברים שגם צופה שלא אהב את הסרט לוקח איתו הביתה מאולם הקולנוע, ושבגללם אני אהבתי את הסרט. ואני אמנה אותם.

אחד: יש בו יהודי שפועל יחד עם ערבים למען עניין שהוא חושב שהוא חשוב. דבר שני: יש בו ערבים שבחרו בטרור כדי לפתור בעיה, לא בעיה אישית פרטית של מישהו, אלא את הבעיה הלאומית שלהם. יחד איתם יש גם יהודים. לעומת זאת יש בו ערבים ואיתם גם יהודים, שרואים במאבק פוליטי ובזקיפת ראש – נאמר תרבותית-לאומית – את הדרך לשחרור לאומי פלסטיני.

יש דבר נוסף שעולה בי מהסרט – מתוך התמונה של המחסום בדרך לגדה. קבוצת מתנחלים עוצרת את מכוניתם של וואליד ויוני ומכריחה את שניהם להשתתף בפניו האבנים והצמיגים הבווערים החוסמים את הכביש – הטרור הפשיסטי איננו מבדיל בין יהודים וערבים, הוא אונס את הערבים – שאולי כן ואולי לא, אנחנו לא יודעים, הקימו את המחסום הזה – אבל גם את היהודי שנקלע לשם והוא סולידרי איתם. הטרור הפשיסטי אונס את שניהם באותה מידה לפנות את המחסום. הוא מתייחס אל שניהם באותה מידה כאל תת-אדם.



סצנה חתוך מגש הכסף

ויש דבר נוסף: הרושם שמעורר פרופסור נאטר באוניברסיטה הערבית בגדה. הרושם שהוא עורר בי, לעומת הברוטאליות הנבובה שהקרינו החיילים שעמדו שם מחוץ לבניין – הוא של כוח-סבל אינטלקטואלי, תרבותי ואנושי. אורך-הרוח של אנשים היודעים שאם לא הם, אז ילדיהם, ואם לא ילדיהם אז נכדיהם, יראו בהסתלקותם של החיילים הללו.

דבר נוסף: התנהגות השב"כ בסרט. אנשי השב"כ אינם בסרט חבורה של סדיסטים פנאטים, "נאציים" – לא! מאקס, איש השב"כ בסרט, נוקט באלימות מוגבלת מאוד, הוא משתמש במה שנקרא "כוח סביר". אני יכול להגיד לכם שזה הרבה פחות מן הכוח שהמטרה משתמשת בו נגד חשודים בעבירות פליליות, בוודאי הרבה פחות מן הכוח שמשתמשים בו השב"כ כנגד נחקרים ערביים, ויחד עם זה, עם ההתנהגות ה"בסדרית" הזאת, הוא נוקט בשיטות של מניפולציה צינית, בתחבולות, בערמומיות, שמתמרנת אנשים בסופו של דבר אל מותם. כשהמטרה איננה מניעת מעשי טרור, אלא להפך. המטרה היא לרחוף אנשים לבצע בפועל מעשי טרור, כדי שאפשר יהיה לתפוס אותם "על חם". הרושם שלי הוא שהסרט – בלי להיכנס לדיון על איכותו הקולנועית – בזה שהוא מעלה את כל הדברים אלה, הוא הופך אותם לחלק מהמציאות שלנו, לחלק מן המציאות הקולנועית שלנו, והקולנוע הוא חלק מהמציאות שלנו. הוא נותן לגיטימציה, הוא מאשר, זה קיים! זה ישנו! לא אכחד, כי קראתי את התסריט זמן רב לפני שנהפך לסרט, ואמרתי את ביקורתי על פי התסריט. אינני יודע, אך מסתבר שלא הייתי הקורא הראשון. התסריט היה בידי והם רצו לשמוע, לא מפני שהייתי בעיני היוצרים מומחה, ואינני מומחה לסרט, אבל רצו לשמוע אחד מהקהל שהוא איננו עוין את הלך הרוח המתבטא בסרט, מה הוא יגיד, איך הוא יתרשם. ואני אמרתי: חסר העיקר, כלומר חסרה לפחות סצנה אחת המבליטה את המצב של הפלסטינאים במדינה. ניסיון אחד להשיב על השאלה, מה מביא את האנשים האלה לידי כך שנלחמים, בין באמצעים של תעמולה פובליציסטית, באמצעות השירה והסיפור, בכלי התקשורת, ובין בהתארגנות לטרור ולמאבק מזוין – מה מביא אותם לכך? הרי הם שמים את נפשם בכפם! מה הביא אותם לידי ייאוש? לזה אין כמעט זכר בסרט הזה. עכשיו הפכתי את הדף. אני מעלעל בזיכרוני, על כורחי אני עובר לנימה של קטרוג. מדוע לא פתחתם את הסרט באחת התמונות המצוירות יום יום בעיתון? מדוע נעלמה סיבת הסיבות?

לנגד עיניי אחת התמונות שאני מתכוון להן: הפלאח הזקן עומד בשדהו לעומת הטרקטור של הכובש "המתנחל", המתקרב אליו, טורף אדמתו בשיני הברזל: והוא הפלאח, לא יוזו, מפני בהמת הברזל. ושם מצא את מותו. אבל לפלאח היו בנים ובני בנים, המחויבים לקבור את האב באישון לילה בלבד... הנמצא בסרט אחד או יותר מצאצאי הפלאח? המצא אחד מהם את הדרך אל האירועים המוצגים בסרט? לא. ומשום כך אין האירועים משכנעים מעבר לתחום עצמם. ומשום כך – למרות נקודות קריטיות, למרות מעמדים ועימותים דרמטיים: לא יוכל הצופה לבוא על סיפוקו המלא. וכוונתי לצופה שאינו מורעל, אינו

חרדכי:

מסונוור, אינו מושחת על-ידי התעמולה השוביניסטית. אולם כאשר ראיתי את המוגמר מכל מקום שנאתי בו את החיוב, את היסודות הרעיוניים הנדרשים לשמש מוזן רוחני לקהלנו. אם אומנם חלק רב מן הקהל אינו מסוגל לקבלו ולעכלו – זו שאלה אחרת כאמור: הקהל טעון בדיקה מאיין בא סילוף תחושתו?

דחי: לא מקבל. בכל אופן, לגבי הסרט הזה אני לא יכול לקבל את הטיעון שהקהל לא בסדר. מה גם שאינני יודע איך הוא מגיב על הסרט. הקהל הרי איננו כותב ביקורות בעיתונים. ובעניין זה אני לא יכול שלא להגיב לפחות על אחת מרשימות הביקורת שנכתבו על מגש הכסף – הרשימה של הדה בושס בהארץ.

בעיניי, ביקורת היא לגיטימית בתנאי אחד – שהמבקר יציג את הקריטריונים שלו לשפיטת היצירה המבוקרת וינתח את היצירה על-פי קריטריונים אלה. הדה בושס לא עומדת בתנאי הזה. היא פשוט יורקת בליל של טינופת וקללות על הסרט ועל יוצריו...

חודכי: עלי לעיין שנית בביקורת זו... קראתי בלי חפץ בדילוגים. והנה, יותר משהיא מבקרת את הסרט היא עוסקת באתיקה מקצועית של המבקר.

דחי: היא לא מסתפקת בזה. היא טוענת שמבקרים התפתלו בניסיון להתחמק מביקורת ישירה (וקטלנית) על הסרט כי "מי שאיננו מרעיף שבחים על סרטו של ג'אד, בהכרח הוא משתייך על תומכי גוש אמונים ומשתוקק בסתר לבו לחסל את הערבים או לפחות לגרשם." זוהי שקרנות מרושעת ומתחסדת. מרושעת – כי מספר המבקרים שהרעיפו שבחים על הסרט אפשר לספור על אצבעות ידו של גידם; מתחסדת – כבתירוף שקרי זה משתמשת הגברת בושס כדי להעטות על עצמה מסיכה של אביר, המחרק נפשו במלחמה על המוסד של ביקורת האמנות.

חודכי: למעשה, צר לי על הדה בושס. לדעתי היא נכשלה, יותר נכון נסחפה בגלים עכורים שהיא עצמה עוררה – לא הייתי רוצה למנות את שפעת תארי הגנאי שאני קורא פה... ששפכה על הסרט – אשר איננו ראוי בעינייה... אין בו מתח, אומרת הדה בושס, ולא עלילה סבירה ולא דמויות אנושיות... ממד אנושי פסיכולוגי, שום עניין דרמטי או ויזואלי... תמהני, אם לא התחרטה הדה בושס – האם כך כותבים ביקורת – ולו גם קטלנית?! כלום במת הארץ מעניקה לה פררוגטיבה של אינקוויזיציה? כגון התנהגותו של אדם "בכיר" בעולם התקשורת, שזכיתי להיפגש עימו במסיבה חגיגית מסוימת: מברך היה בקריאות והשתחויות את העלמה שישבה בחברתי וכשנשאל: האינך מכיר את מ. א. דילג לאחוריו שלוש ארבע פסיעות והכריז בזקיפת אצבע: "כן, כן, מכיר אני, אבל אנחנו, אנחנו הרוב!" שום עניין דרמטי או ויזואלי? ואם נחזור לסרט – נצטט. בשעה שכל הנפשות הפועלות לכודות במלכודת – "יש משהו שאתה חושד בו?" – שואל ואליד – והתשובה? "כולם חשודים" – זוהי אטמוספירה שבה אנו מצויים בסרט – ומעבר לסרט.

דחי: יש במגש הכסף עוד משהו. לגבי הוא מהווה ציון דרך בכניסתם של הערבים לקולנוע הישראלי, ובעיניי זה מבטא משהו מהשינוי שמתחולל במעמדם של הערבים בישראל תודעתו של היהודי הישראלי.

את התופעה הזו אני רואה כתוצאה בלתי נמנעת של תהליך שנקודת המפנה שלו היא שנת 1967. 67 היא משבר בחברה הישראלית, משבר של חשיפת הסתירה בין ציוניות ודמוקרטיה. אנשים נאלצו יותר מאי פעם בעבר להחליט!

מה הם מחייבים: את הציונות עם כל מה שמשתמע מזה או דמוקרטיה, עם מה שמשתמע מזה? וזהו שורש ההקצנה בין הימין ובין השמאל. התוצאה היא לפחות בקרב חלקים בציבור היהודי, התייחסות אל ערבים כאל בני-אדם, לא כאל איזשהם צללים שחיים ברקע החברה, אלא כאל אנשים שהם חלק מן החברה.

חרדכי:

מסתבר, אינך כולל כאן את אוכלוסיית הגדה?

רמי:

דרך הטבע זה הגיע לספרות ואחר כך לתיאטרון ובסוף לקולנוע.

חרדכי:

ועוד חזון למועד! עוד יהיו סרטים ויהיו...

רמי:

נכון. כי סופרים ערבים כבר יש, תיאטרון פלסטיני גם כן יש, קולנוע פלסטיני בישראל עדיין אין – אבל עוד יהיה.

המאבק של יוני גולדמן הוא המאבק של יוני גולדמן הסולידרי עם המאבק הפלסטיני, זה לא המאבק של אדם ישראלי שמתוך האינטרסים שלו כאדם וכישראלי יוצא למאבק משותף עם אדם פלסטיני.

חרדכי:

וודאי! על כן הוא אומר: "אינני נער שליח של שום צד. אני – אני!"

רמי:

והאני – אני הזה. הוא פועל מתוך תחושת סולידריות ולא מתוך תחושה של בן אדם שנאבק על האינטרס של עצמו.

חרדכי:

לדעתי, שתיהן עולות בקנה אחד, רצוי שנזכור זאת!

לוי:

אכן, יש התעוררות ויוצרים רבים עוסקים בנושא היהודי ערבי, אולי נקרא לזה – הקונפליקט של הכובש; עם זאת יש לי תחושה, שייתכן שאינה הוגנת, שיוצרים רבים – ואני מתכוון בעיקר לסטודנטים לקולנוע בסרטיהם הראשונים – מאמינים שעיסוק בחומרים האלה יגביר את סיכוייהם לזכות בהד ובחשיפה, ולצד זה, בגלל שהסרט מטפל בנושא פוליטי, תהיה סלחנות כלפי רמתו כיצירה קולנועית.

רמי:

לא! אני יודע על שני סרטים קצרים שנעשים עכשיו, אחד של אילן יגודה והשני של יפתח קצור.

שניהם בחרו כנושא את שני הקצוות, יפתח קצור בחר בגוש אמונים, אני לא יודע בדיוק את פרטי הסרט שלו... והסרט אחר, הוא סרטו של אילן, שבחר בסיפור האישי שלי כנושא לסרטו ויצא לו משהו אחר לגמרי. הוא כתב תסריט שלם על-פי סיפור ילדים שאני כתבתי לילדים שלי. אבל ביום שהוא בא לצלם, זה היה ביום שישי, למחרת הירצחו של אמיל גרינצוויג – הוא בא עם הצוות שלו והמצלמה נפל לתוך ויכוח משפחתי, שבו הילדים שלנו התנגדו שלמחרת היום נלך להפגנה שהתקיימה בתל אביב. הסיפור עוד יותר קשה משום שאנו מכירים את אמיל. בבית התנהל ויכוח שבו בני אומר: "היום אמיל ומחר אתם, אני לא רוצה שתלכו." ואני אומר לו: "זה המילואים שלי. אנשים שהולכים למילואים מסתכנים, אז לך יש מזל, אבל אבא שלך בתנאים האלה למילואים לא הולך, וההפגנה הזו

היא המילואים שלי. יש בזה מידה מסוימת של סיכון, מידה קטנה, אבל אני מרגיש שאני חייב ללכת." אז הוא אומר לי: "זה לא אותו דבר, כי למילואים מכריחים אנשים ללכת ואתה הולך מרצונך. והוויכוח חם וכולנו עם דמעות בעיניים. ובן אדם בא לעשות סרט ונופל על זה והוא ישר מתחיל לצלם.

חדרכי:

כשהסכמנו לברך 'עוד חזון למועד' שכחנו להביא בחשבון גורם נוסף, העלול להופיע, שלא ממש אכפת לו מאמנות, בשביל צידוק פעולתו ההרסנית – הצנזורה. לעלוקה שתי בנות הב הב – ובוזה היא מסתפקת, הצנועה. כל כך צנועה עד שמסרבת היא להיפגש עם סופרים פנים-אל-פנים. לפי שעה הרגשנו אותה רק בשטח התיאטרון ולא דווקא מצד הצנזורה הרשמית. אמנם דעת-הקהל עצמו מתקוממת, כמו למשל נגד התערבות הנשיא בהצגת המשיח – כדאי לעקוב אחרי העיתונות. ובאמת, הפעם 'זינועו אמות סיפים'. אבל לו היה מדובר במחזה ערבי, ובמקום "ארור אתה ד'" הייתה נשמעת הקריאה, "ארור הגוול אדמת הפלאח!" – האם גם אז היה קהל זה יוצא חוצץ להגנת חופש המחשבה וחופש היצירה? יתכן שהיו כמעט "הכול" מסכימים שזו הסתה אנטישמית. וודאי לא קראתם את מאמרו של פנחס ענברי בעל המשמר, שם מסופר כיצד מערבל הצנזור ספרים ערביים ובלבד שיראו כאנטישמיות בסיטונות.

לוי:

אתה חושב עכשיו על הצנזורה בשטחים...

חדרכי:

כן, אבל גם על המקרה של עלי טהא מהכפר כאבול בגליל, הנרדף בגלל קובץ סיפורים, בו הוא מתאר "בסגנון ריאליסטי את המאורעות בגדה המערבית." שומו שמים! – כך נאמר בעיתון – סגנון ריאליסטי, זהו חטא כבד, חטא האמת. וזה עניין משטרתי ולא מעשה צנזורה. הוא הדבר שטענתי באספת פא"ן, אין צורך בהחמרות צנזוריאליות, יש לנו תקנות בריטיות ומשטרה יעילה. וכתב אל פאג'ר חמדי פאראג', נעצר ל-17 יום, נידון לשנת מאסר בעוון "סיכון הסדר הציבורי". חיילים החרימו את ספרייתו, 500 ספרים, וכשפרקליטו ביקש מאת המנהל שיוחזרו הספרים לבעליהם, הייתה התשובה: "הספרים נשרפו באורח מקרי." האומנם, כן?... התרחקנו מאוד מהנושא המקורי שלנו.

לוי:

חדרכי:

התרחקנו, אך לא מאוד. אהרון מגד, נשיא מרכז פא"ן, מביע מורת-רוח על כך שהסופרים הערביים לא מסרו לו את רשימת הספרים האסורים מטעם הצנזורה. (כך כתב במעריב). בדיחה מרה. משמע, הסופרים הערביים כאילו מסרבים למסור את הרשימה, אשר הצנזור ברוב חסדו וברוב אדיבותו כאילו ממציא להם מפעם לפעם, בעוד שנשיא מרכז פא"ן אינו יכול להשיגה. הוא כועס על הסופרים הערביים שאינם מוכנים לעזור במאבק על חופש המחשבה והיצירה, אינם רוצים לעזור לו כדי שהוא יוכל לעזור להם. ועוד זאת, אף כי פא"ן בכוחותיו לא יוכל להשיג את הרשימה – מכל מקום ידע אהרון מגד, כי הרשימות החלקיות שהגיעו לידי באמצעות "האגודה לזכויות האזרח", כוללות גם ספרים שיש בהם הסתה לאומנית מפורשת. "גם!" וגם עוד? – לפני שנתיים בקירוב פנה מרכז פא"ן אל הכנסת ואל ממשלת ישראל וביקש לבטל את הצווים האוסרים את פרסומם והפצתם של ספרים מכל הסוגים, פרט לאלה שיוכח כי יש בהם ליבוי איבה גזענית או לאומנית. ועדיין

מחכים לרשימה? יפה, יפה. להתגונן נגד ליבוי הגזענות. אבל מדוע שותקים הכול – גם כבוד הנשיא – לנוכח קיומו של בית ההוצאה בבני ברק, שכל תכליתו היא פרסום ספרות לילדים וחינוכם ברוח הגזענות והקנאות הלאומנית? ומדוע אין שום מורת-רוח ממשלתית וצנזורה לית על פרסומי רעל ושיסוי, גם לנוכח ההודעה שנמסרה לידיעת בג"צ על-ידי פרקליטות המדינה? פרקליטות המדינה השוותה בין דברי ההסתה נגד ערבים שפרסמה תנועת כ"ך ברשות הרב כהנא, לבין ביטויים אנטישמיים שנכתבו בספרו שאדולף היטלר 'מיין קאמף' ובחוקי נירנברג בגרמניה הנאצית. ומדוע שותקים על קריאתו של אותו מסית "להרחיק את הזרים [פלסטינים] מהר הבית" תוך שימוש בציטוט מהמקרא "והזר הקרב יומת!?"

ואתם, רעים אהובים, סלחו על התוספת הזו, המשבשת במקצת את מהלך שיחותינו האידיולוגיות על מגש הכסף – שבעיניי ובזיכרוני תמיד יהיה רשום בצד הזכות, גם כשיופיעו סרטים חדשים שיוצריהם ילמדו מהישגיו ומניסיונו של זה.

דחי: אני מתחיל לראות איזו שהיא נקודה שהיא משותפת לרבים מהמבקרים של הסרט הזה: זו הטענה שהדברים לא מוסברים, לא מוסבר לך מה הביא את יוני גולדמן לאן שהביא אותנו, לא מוסבר לך מה פתאום לוואליד יש עמדה כזו, ואיך פתאום מגיע ישראלי, עופר, לחבורה של הקיצוניים האלה. אתה רצית דמויות, רצית אנשים שלמים, עם הסבר, לפחות מרומז, על המשברים שהם נתונים בהם, על הדילמות שהם נתונים בהן ועל הפתרונות או הבריחות שהם מספקים לעצמם. בסדר, אני אישית, במשך הרבה שנים, הייתי שייך למסגרות פוליטיות שהן מוקצות מחמת מיאוס בחברה הישראלית. התווית הזו של מחוץ-למחנה עד כדי כך הודבקה עליי שכנראה, איכשהו, אני קיבלתי אותה. הסרט הזה, בזה שהוא מציג את יוני גולדמן, בזה שהוא מציג את כל הדברים האלה שמניתי, הרי הוא הופך אותם לחלק מהמציאות. זה פחות חשוב לי שמישהו יוצא מהסרט ואומר, בשפתך: אין לי הסבר למשבר שהביא את יוני גולדמן לאן שהביא. או, בשפתו של מישהו אחר: מה המניאק עושה עם הערבים! לי מספיקה העובדה שיוני גולדמן, בלשונך – ה"מניאק הזה" – בלשונו של מישהו אחר – מצטרף למטבע לשוני. זה הופך למטבע לשוני: ישראלי פועל יחד עם ערבים, זה נותן לגיטימציה בעיניי. זו התחושה שלי תאמר שזו תופעה של הפסיכולוגיה האישית שלי? בסדר: תשפוט את זה איך שתשפוט אני מספר לך מה אני מרגיש.



סצנות חתוך מסע אלונקות.

בגידה, נאמנות, מחויבות

אייל סיון

הביקורות לא פרגנו, הוא ככל הנראה פרה-דיסקורס, על עף שטרטיו הופכים את אט לנכסי ה'פוסט'. אולם ג'אד בדרכו, נאמן לשלו. מי שמכיר מעט כמוני את האיש, מקבל את הרושם שיש בדמותו של ג'אד מן הסיזיפיות. אמירה חשובה יותר מהתוצר, מהסרט עצמו, אקט שהוא עצמו מעשה יצירה. זה הגוף שמתבטא. גופו של אדם שסטה ממסלולו ה'טבעי', גוף הנמצא בעימות עם 'הסדר החברתי-פוליטי', גופו של 'בוגד'. או שמא נאמר 'גיבור'. ג'אד הוא רופא, גיבור מלחמה מעוטר, שבבחירתו לחשוף ולהיאבק בהכחשה, הוא 'בגד' בערכים המקודשים לחברה בישראל: הגבריות, הצבאיות, אחוות האחים היהודית-ישראלית וההפרדה האתנית. בבגידתו היה נאמן לעשייה הפוליטית, לניסיון המתמיד ליצירת עולם משותף.¹ באירוניה מהולה במידת מה של רצינות, אמר לי ג'אד שמקור שמו, יהודה, הוא שמו של יהודה איש קריות. תלמידו 'הבוגדני' של ישו. רצה הגורל שבחודש מאי 2006, בעת הכנת כרך זה 'על מצפון וקולנוע – בעקבות ג'אד נאמן', חשף הירחון נשיונל ג'יאוגרפיק כתב יד מהמאה השלישית או הרביעית לספירה. ככל הנראה זה השריד האחרון מהבשורה של יהודה איש-קריות, טקסט שלא נכלל בסופו של דבר בברית החדשה. לפי הטקסט שנחשף, הסגיר יהודה איש-קריות את ישו לידי הרומאים על פי בקשתו המפורשת של ישו, וזאת

מסע אלונקות, מגש הכסף, רחובות האתמול ונווהת אל פוהר הם ארבע אבני דרך, ארבע אמירות פוליטיות המצטרפות יחדיו למניפסט רדיקלי הקורא לפרוץ את גבולות הקונצנוס היהודי-ישראלי. במסע אלונקות קורא ג'אד תיגר על הגבריות והצבא הישראלי. במגש הכסף הוא מתאר בעיני רוחו מאבק ישראלי-פלסטיני משותף, ברחובות האתמול הוא מציב את האפשרות של מאבק פנים-יהודי, ובנווהת אל פוהר, מציב ג'אד את התרבות המזרחית במרכז הפרויקט הפוליטי העתידי: הדרי-לאומיות. כל סרט הוא הליכה לפני המחנה, או שיש לומר עמידה אל מול המחנה הטבעי. בין אם זה מול החברה בישראל או השמאל הציוני.

בעיסוקו בסוגיות פוליטיות, עוד לפני שהפכו לחלק מהשיח ההגמוני, מטיל ג'אד אור על גבולות הקונצנוס. הוא עושה זאת לאחר שכבר חצה את הקווים, ובכך הוא מסמן את המבצרים הפוליטיים-תרבותיים בהם יש להיאבק. ג'אד נאמן מעולם לא צוננר. בניגוד לקולנוענים וסרטים רבים העוסקים בחברה בישראל ובסכסוך הישראלי-פלסטיני סרטיו גם מעולם לא נוכסו ולא הפכו למוצרי יצוא מבוקשים. על אף ההילה האינטלקטואלית וההערכה הרבה שכל העוסקים בקולנוע בישראל רוחשים לאיש, מעולם לא קל היה לג'אד להפיק את סרטיו. נתחם ונאמר שהוא הקדים את זמנו. בכל אופן

* אייל סיון הוא במאי קולנוע ומרצה לקולנוע במכללת ספיר.

1 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958



סצנה מתוך מסע אלזנקות.

שיכולה – ואולי יש לומר צריכה – לעלות במסגרת העשייה הקולנועית בכלל והעשייה הקולנועית בישראל בפרט. מהו השימוש הטוב בבגידה? על השימוש הטוב שבבגידה² היא כותרת מאמרו של ההיסטוריון פייר וידאל-נאקה שפורסם כהקדמה לתרגום הצרפתי של הספר מלחמות היהודים נגד הרומאים מאת יוספוס פלביוס, הלא הוא יוסף בן-מתתיהו. יוספוס פלביוס, בן למשפחת כוהנים וממפקדי הגליל בזמן המרד נגד הרומאים בשנת 70 לסה"נ, הצטרף עם נפילת הגליל לשורות הצבא הרומאי והפך להיסטוריון הרשמי של מרד היהודים נגד הרומאים. פלביוס שהה לצדו של המצביא טיטוס מחריב ירושלים. הוא ניצל את 'בגידתו' לכתיבת מספר יצירות ספרותיות³ אודות היהודים, הקבוצה בה

בניגוד מוחלט למסופר בשאר חלקי הברית החדשה. כתב היד מפריך, אם כן, את דמותו של יהודה איש-קריות כבוגד ומציג אותו כאדם המקורב והנאמן ביותר לישו. לאורה של תגלית זו, ייתכן שיהודה איש-קריות, הדמות הקנונית של הבוגד, האדם והמעשה שהפכו לסמל ושימשו ברטוריקה של שנאת הנצרות את היהדות, יתגלה בסופו של דבר, אלפיים שנה כמעט לאחר מותו, כגיבור דווקא. כמו בוגדים אחרים לאורכה של ההיסטוריה גם יהודה (איש קריות) יהפוך אולי לסמלה של נאמנות. ואולי אין זה פלא, ההיסטוריה מעידה שהבוגד של היום יחשב מחר לגיבור ולהפך. במונחים קולנועיים נאמנות ובגידה הן שתי זוויות, שתי נקודות מבט על אותה הדמות. האנלוגיה שמאפשרת האנקדוטה המקרית שלעיל מעלה שוב את השאלה

Pierre Vidal-Naquet, "Flavius Josèphe ou du bon usage de la trahison," introduction de *La Guerre des Juifs*, Ed. de Minuit, Paris, 1976 2

מלחמות היהודים נגד הרומאים, חיי יוסף, קדמוניות היהודים, נגד אפיין. 3

בחר לערער על השייכות הטבעית ולהתייצב אל מול הקבוצה בה נולד בכדי להעניק לה היסטוריה ובכך לשמרה. הוא בחר נקודת מבט, זווית ממנה יראה טוב יותר, ברור יותר. הוא ידע לתאר אירועים לספר סיפורים ולכתוב דיאלוגים. ליוספוס פלביוס היה ללא כל ספק כישרון לתסריטאות ואם היה עוסק בתחום הקולנוע היו סרטיו או תסריטיו שייכים למה שנהוג לכנות בעברית קולנוע מגוייס.

אין זה מפתיע שגם לתחום הקולנוע בישראל חדרו מושגים צבאיים לתיאור העשייה הקולנועית. למעשה מדובר בתרגום פשוט של מה שראוי לכנות קולנוע מחויב (cinema engage). כך כונה הקולנוע הפוליטי-חברתי שפרח באירופה, אמריקה, אסיה ואפריקה בשנות ה-60 והשבעים. היום משמש הביטוי לגנאי. בישראל הוחלף הביטוי קולנוע מגוייס בעל הקונוטציה השלילית, כששעטה לתוך העברית האג'נדה. אולם להבדיל מהקולנוע העוסק בנושאים פוליטיים, הקולנוע המחויב, מציב דרך, הוא מצטרף לפרויקט קולנועי-פוליטי, יש בו מן המודעות לחירום, הוא בעל מגמה. ולכן אין זו ביקורת אלא הגדרה בלבד לומר שהקולנוע המחויב הוא קולנוע מגמתי. יש לבחון את המגמה העומדת מאחוריו.

סרטיו וכתביו של ג'אד נאמן מעידים על מגמה ברורה, חזון פוליטי חדש בישראל-פלסטין. וגם אם ג'אד אינו תומך עוד בדרך המלחמה, סרטיו מזכירים לנו את משפטו של סארטר בזמן המאבק האנטי קולוניאלי באלג'יר: "אם הניצול והדיכוי מעולם לא היו קיימים עלי אדמות, אולי אי-האלימות המוצהרת יכולה ליישב את הסכסוך. אך אם המשטר כולו והמחשבות הלא אלימות שלכם מותנים בדיכוי של דורות, הפסיביות שלכם ממקמת אתכם בצד של המדכאים."⁴

'בגד'. כך הפך להיסטוריון החשוב ביותר של המאה הראשונה לסה"נ ולתולדות היהודים בתקופתו. במסורת היהודית אין זכר לאיש. ספריו שתורגמו על ידי אבות הכנסייה שימשו לעדות חשובה מהמאה הראשונה לספירה וכבסיס למחקר הארכיאולוגי-קולוניאלי. אולם השפעתו הגדולה ביותר הייתה באופן פרדוקסלי, על הציונות. פלביוס הוא העדות הכתובה היחידה לאירועי מצדה ולהתאבדות הקולקטיבית על ההר, המשמשים אבן יסוד לתפישה הפוליטית-ביטחונית של ישראל (רו-קרקוצקין, 2002). יוסף בן-מתתיהו ה'בוגד' משמש כהוכחה מתועדת למיתוס מצדה. רבות נכתב על מיתוס מצדה שכלול בפרק ח' של הספר השביעי של מלחמות היהודים.⁴ מעט מאוד נכתב על הפרקים הקודמים לסיפור המצדה. במקומות רבים מתאר פלביוס את אותה קבוצה פנאטית שצעדה אל ההר במסע אימים של הרג, אונס וטבח של כפריים יהודים שנקלו בדרכה. על-ידי הכחשת דיוקנם של המתבצרים על המצדה ניכסה לה הציונות את הסיפור שכתב אדם צעיר, יוצר שבחר במילה הכתובה על פני הנשק. אך כמו כל יוצר גם פלביוס אינו אדון לפירוש דבריו. אלפי שנים לאחר מותו סיפור אחד מפרי עטו משמש כמתווה אידיוולוגי לתפישה, כרקע לפסיכולוגיה קולקטיבית וכמקור לנימוק של כיבוש והרג.

אף יותר מכתביו, דווקא הצעד הרדיקלי שנקט, חציית הקווים, (במונחים עכשוויים) הוא שמעיד על עמדתו. פלביוס לא נכנע לברירה הטבעית, הוא בחר את המחנה שמקרבו יביע את עמדתו. את סיפור המצדה יש לקרוא, אם כן, לאור העמדה האישית שנקט. פלביוס לא ראה עצמו כבוגד ולא כגיבור. הוא

4 יעל זרובבל, "מות הזיכרון וזיכרון המוות: מצדה והשוואה כמטאפורות היסטוריות", אלפיים (10), 1994, עמ' 42-67.

5 ד"אן-פול סרטור, הקדמה למקוללים עלי אדמות מאת פרנץ פנון, בבל, תל-אביב, 2006 [1961], עמ' 34.

געגועים לברז החטפטיך

רם לוי

ג'אד הוזמן לטלוויזיה הישראלית ויצר באותה תקופה אחדות מן הדרמות היפות ביותר, מודל לחיקוי עבור כולנו. אלא שמחלקת הדרמה הישראלית בכללה ספגה באותה עת מכה אחר מכה. הספרות העברית מבוססת בעיקר על אווירה – לא על סיטואציות דרמטיות. ולכן דרמות הנעשות על פיה מתרכזות בניואנסים – לא בעלילה. לנו זה דווקא התאים. אנחנו היינו במאים צעירים מבקשים לעשות סרטי קולנוע – לא בהכרח דרמות טלוויזיה. כולנו, הרי, נמצאנו תחת השפעת הגל החדש הצרפתי – פליני, אנטוניוני. בעיקר אנטוניוני. אנחנו מחקים את המרכיבים החיצוניים. שתיקות ארוכות. מבטים רבי משמעות. אבסורד הקיום האנושי. רמוזי מלנכוליה... השילוב הזה בין מקורות ספרותיים מהורהרים, לבמאי קולנוע ישראליים טריים יוצר סגנון מיוחד. אלא שהקהל, שלא שמע עדיין על המצאת השלט, לא אהב את הסגנון הזה. "לא אהב" בלשון המעטה. "מה פתאום שתיקות?... למה ריבוי משמעויות?... לא רוצים מלנכוליה – הרי זה עתה ניצחנו את כל העולם בשישה ימים."

"חוץ מזה", הסבירו כל החכמים, "הטלוויזיה איננה אולם קולנוע. המסך האפור, הקטן, המרובע, בפינת הסלון לא יכול להעביר ניוואנסים. בתחרות עם בכי התינוק, רעשי המכוניות, המטוסים והשכנים – ברור מי המפסיד." גם המבקרים הצטרפו לעליהום עלינו. אחד מהם, אינני זוכר מי, טובע את המונח – דרמות

גבר צעיר מניח בעדינות זרוע של פטיפון על תקליט. הוא מקשיב לשיר הנפוליטאני – "בחזרה לסורנטו". הוא מחייך, נוטל את מזוודתו והולך.

אישה הנושאת חתול בחיקה יוצאת מחדרה ומתבוננת בו כשהוא יורד בגרם מדרגות חיצוני של בניין ישן. הוא מתרחק. השיר ממלא את פס הקול ואת הנפש.

סצנת הסיום של הדרמה הטלוויזיונית החצר של מומו הגדולה 1971, על פי ספרה של יהודית הנדל. במאי: ג'אד נאמן. הוקרן במסגרת תיאטרון שידורי ישראל בטלוויזיה הישראלית.

בשנת 1968 הוקמה הטלוויזיה הישראלית. השידור הראשון היה, כמדומני, מצעד יום העצמאות בירושלים. מעט אחר כך, כשהוחלט שצריך בטלוויזיה גם תרבות, הוקמה מחלקת דרמה ברשות אפרים טען. מהיום למחר צריך להפיק עשרות דרמות בשנה. יודעים לאתמול יש לכתוב תסריטים. אנחנו לא בדיוק יודעים איך. 2000 שנה לא כתבנו. בהעדר מקור אחר אנחנו פונים אל הספרות העברית. מוכרחים למצוא מיד עשרות במאי טלוויזיה מיומנים. אין. פונים לאנשי קולנוע. בניגוד לנו – סטודנטים שזה עתה גמרו את לימודי הקולנוע שלהם, או שעשו סרט תיעודי קצר אחד לשירות הסרטים – ג'אד היה במאי קולנוע אמיתי. הערצנו את התעוזה שלו, את העדינות, הליריקה, את דו המשמעות. הסתכלנו מתחת לשמלה שלו וגילינו מעמקים שלא הכרנו.

* רם לוי הוא במאי טלוויזיה. דברים אלה נאמרו ביום עיון לכבודו של הקולנוען פרופסור יהודה (ג'אד) נאמן בחרף 2006 באוניברסיטת תל אביב.

כשנפתחה מחלקת הדרמה מחדש שנים אחדות אחר כך ברשות עודד קוטלר, השתלטה עליה התפישה המילולית. נעלמו הרמזים. נעלמו השתיקות. נעלם הערפל. הדיאלוג הפך למלך. זו נשארה התפישה הדומיננטית לגבי מהי דרמת טלוויזיה ראוייה. כך, עד עצם היום הזה – טקסט רודף טקסט. סאב־טקסט הופך לטקסט במהירות האור. הכול ברור. הצופה מקבל הכול על מגש, מפורש, מבואר. לבל יסבך אותו יתר על המידה. היום מותר לשקול את העניין מחדש. התנאים הטכניים השתנו. הגבולות בין הטלוויזיה לקולנוע היטשטשו. יש קולנוע ביתי, ומערכת סאונד משוכללת, ומיליוני פיקסלים המאפשרים תמונה מעודנת יותר, רבת פרטים יותר, אבל גם אינטימית יותר. אולי מותר לנו היום מה שנלעג פעם. אולי הגיעה העת לחזור לחוויה האישית, האידיאליסטית, המייחדת כל צופה מזולתו. האווירה וההרהורים שהוצעו לצופה בתקופת הברז המטפטף נתנו מקום של כבוד ליחיד. לעיבוד הגירויים שהיצירה מעוררת בו. לחשיבות השתיקה.

מתרבים הסימנים לכך שאחרי אלפי שעות של צריכת סיפורים סגורים, הבנויים על מערכת סיבתית פשטנית וחד משמעית, גוברת הכמיהה אצל הצופה, גם של צופה הטלוויזיה, למרוד כנגד הנרסת הרגשות המניפולטיבית שעליה מתבסס המיינסטרים.

יותר יוצרים מבינים שרק קצה קרחון הרגש בולט מעל פני המים, חשוף לשמש. רובו שקוע עמוק למטה בקיפאון נצחי. כדי להגיע אליו, לנסות להמיס אותו, מותר גם ליוצר דרמת הטלוויזיה להניח לצופה לנשום לבד, בלי מכונת הנשמה. ליצור "סרט רורשאך", שכל אחד רואה בו מהרהורי לבו. סרט לא מרובע שיש בו קצוות פרוזיים, כמו בסרטים תיעודיים שרב בהם הנסתר על הגלוי כי נחסך מהם קולו של הקריין יודע הכול.

החצר של מומו הגדולה, הדרמה המורכבת, העשירה של יהודה (ג'אד) נאמן משנת 1971 (תסריט: רחל נאמן, צלם: אמנון סלומון, עורך: דני שיק) יכולה לשמש לנו מודל לחיקוי.

הברז המטפטף. כלומר – דרמה שהדימוי המרכזי שלה הוא צילום של ברז בתאורה אחורית דומיננטית על רקע כהה ודרמטי. טיפה נושרת בהילוך אטי. דממה. הצופה נדרש להתכנס בתוך עצמו ולהרהר. עוד טיפה – עוד הגיג חכם. שלוש טיפות נוספות – שלוש מחשבות עמוקות על משמעות החיים...

הלעג המר הכניע אותנו. גם אנחנו התקפלנו, היכינו על חטא. אנשי המחלקה הכלכלית ברשות השידור התנפלו על פגרינו וששו להשמיד את מחלקת הדרמה, זוללת התקציבים הנוראה. הברז המטפטף נסגר והחלה עונת היובש הגדולה. גם אני עצמי הפנמתי את הביקורת הזו. הדימוי – הברז המטפטף – היה חזק. ראיתי בו סכנה האורבת לכל יוצר בעל יומרות קולנועיות בבואו לשדר במדיום הנחות הזה, הפשטני הזה – הטלוויזיה.

אלא שעכשיו, להפתעתי, לקראת הכנס הזה צפיתי שוב בדרמה של ג'אד החצר של מומו הגדולה ששודרה ב־1971 ועלו בי הרהורים חדשים. הדרמה עוסקת באנשים אבודים, חוטאים אומללים מלאי רצון טוב, שהחיים סותרים להם פעם אחר פעם. ממש כמונו. בעקבות התבוננות מחדשת בדרמה של ג'אד, גיליתי מה הפסדנו כשהפנמנו את הביקורת במקום לצאת נגדה בחזה חשוף וברוח קרב. הברז המטפטף היה דימוי פשטני וכוללני. הוא גרף לתוכו הכול. את כל הדרמות, את כל הסצנות. גם כאלה שבקושי ראו בהם קצת מי ברז לרפואה. ודווקא אצל ג'אד, שהוא אמן המשתמע, הלירי, המהוסס, היה שילוב מרתק של סצנות אטיות, מלאות סוד, עם סצנות קצביות, דרמטיות וחד משמעויות כמו:

– דולי מהיר מלווה נער המשדל גבר עגום פנים "לקנות" את אחותו.

– מעשה אהבה בין נערה לגבר, החולקים את יצועם עם שני כלבים גדולים.

– אישה מספרת באמצעות בובות, סיפור מזועזע בפשטותו על מות בתה.

– נער תולה שני כלבים על עץ.

מרחב העיר עכו כמרחב הגוף החולה: על סרטו של ג'אד נאמן הסתכלות על עכו

יעל חונק

המחיצות בין סוגי השיח השונים מצליח נאמן להנכיח את הביקורת הפוליטית אשר מופיעה לסירוגין בכמה וכמה דמויות, לעתים גם בניגוד לכוונתן: פעם זוהי אישה חולה, פעם זהו היסטוריון מזדקן, פעם זהו צעיר פלסטיני המנסה להגדיר את עמדותיו ביחס ללאומיות ופעם אלה הם חורבות העיר כולה.

סיפור המסגרת הוא סיפור ההסתכלות במונח הרפואי של המילה. בעוד הפריים הראשון בצילום חוץ מציג את דגל ישראל מתנופף בגאווה אל על מעל מבנה אבן עתיק אשר יתגלה באופן אירוני כבית החולים הפסיכיאטרי של העיר, מצלמתו של ג'אד לוקחת אותנו בבת אחת אל פנים בית החולים, שם רופאים לבושים בחלוקים לבנים יושבים במעגל סביב אישה חולה שאין הצופה רואה את פניה אלא גבה בלבד. הרופאים, שפניהם מופנות לרוב אל המצלמה, בוחנים את החולה מעמדה של המחזיק בידע (הרפואי) שהוא גם הכוח (להחליט על גורלה). הם אלה העורכים את ההסתכלות. אך הנה כבר כאן חותר הטקסט תחת ייעודם של בעלי הדעה. המצלמה אינה חושפת את זהותה של האישה ותחת זאת מציגה את הרופאים לעתים בתמונה קבוצתית, ולעתים בקלוז אפ. אותם רופאים גוזרי הגורלות הם העומדים להסתכלות בפני הצופה.

סרטו התיעודי האקספרימנטלי של ג'אד נאמן – הסתכלות על עכו – הוא תיעוד פוליטי נדיר אשר הקדים את זמנו ביותר ממוכן אחד: ראשית בעצם עמדתו הביקורתית כלפי המושג "עיר מעורבת" האורג בתוכו הן את משמעות ההיברידיזציה (hybridity) של המרחב האורבני, קרי עיר שעברה תהליך של מיזוג (בין זהויות); אך יחד עם זאת גם הרובד האטימולוגי הנוצר באמצעות השורש ע.ר.ב. המוחבא בתוכה, כשם שהעיר, גיבורתו האמיתית של הסרט, מחביאה בתוכה את 'הערבים שלה'. שנית, זיקתו החדשנית של הסרט לעולם הדימויים של מחלה ופסיכיאטריה מאפשר ליצור האנשה של המרחב הקרוע והמפוצל המשתוקק לאחדות מחדשת. בסרט מוקדם זה עוסק נאמן במושג ה'תערובת' ושואל, כיצד והאם בכלל, יכולה להתקיים אותה תערובת – מבלי שתהפוך לגוף חולה ו/או להוויה סכיופרנית.

כדי לדון בסוגיה זו אשר במהותה היא פוליטית, הבמאי בוחר להסיט את הדיון מהחומרים הדוקומנטאריים המסורתיים ולעטוף אתם בעיסוקים אינטלקטואליים מופשטים אותם הוא מנסח בכלים מודרניסטיים – כלומר באמצעות יצירת אנלוגיה בין כמה סוגי שיח: השיח הפוליטי, השיח הרפואי, השיח הפסיכואנליטי, השיח האדריכלי. על ידי שבירת

* יעל חונק היא חרצה לקולנוע באוניברסיטה הפתוחה ובמכללת ספיר.

הסרט, באמצעות סדרה של קלוז-אפים על פניהם הכמודעתניות, חותר הצילום תחת המשמוע של המקובל של הסיטואציה: החולה שאמורה הייתה להפוך למושא ההתבוננות, לספקטאקל (spectacle) של החלש בפני מחזיקי הכוח, נשפטת על ידי הצופה בעצם המיז-אנ-סצנה המעמידה אותה לבדה מולם, כשומרת על אלמוניותה, ובכך גם על כבודה.

בסיטואציה הדכאנית שיוצרת ההסתכלות הרפואית מעצם טיבה, תפקידו של החולה הוא לדווח על מחלתו כדי לסייע בידי הרופאים לעצב תמונה קוהרנטית של המחלה, נרטיב המשקף – ובמידה מסוימת גם מאשר – את תפישותיהם ואת אמונותיהם המדעיות. ניסוח תמונת המחלה (הנרטיב/הדיאגנוזה) לא נועד לשרת את החולה – ובוודאי שלא לרפא אותו – אלא לשרת את המחקר, את הדיסציפלינה. האנלוגיה ברורה: עצם סיטואציית ההסתכלות יוצרת יחסי הכפפה (subalternity) בין המטופל למטפלו, אשר כמוהם כמו יחסי הכובש בעל הידע והכוח לבין הנכבש שנטול שני אלה.

אחרי הצגתו החתרנית של סיפור מסגרת מפתיע ומסקרן, אחרי שהבמאי כבר וידא את השתלבותו של הצופה במארג יחסי הכוחות הבלתי שוויוניים שבסיטואציית ההסתכלות הרפואית/הפסיכיאטרית, עובר הסרט, כמו במטה קסם, לעיר עכו. מה שמאפשר את המעבר הוא קולו של המואזין המושמע כהד למטופלת בפגישה הטיפולית האחרונה, הד אליו היא אמורה לחבור כדי להמשיך ברצף האסוציאטיבי מול מטפליה. קול זה עדיין אינו ניתן לפענוח על ידי הצופה, אך הוא זה המאפשר את הגישור האסוציאטיבי בין סיטואציה טיפולית 'ישראלית' מסוג אחד לסיטואציה טיפולית ישראלית מסוג אחר והיא השלטון הישראלי של העיר עכו העתיקה. זהו לב לבו של הסרט וההתבוננות עוברת

דבריה של מי שמוגדרת כמטופלת בעצם עמידתה במרכז החדר, אינם עצמאיים אלא מנותבים על ידי השאלות שהיא נשאלת, כפי שכל קיומה קיים אך ורק בזיקה למצב ההסתכלות הרפואית, שהרי בשלב זה אין הצופה זוכה לראותה במנותק מהסיטואציה הפסיכיאטרית. כך רושמת המיז-אנ-סצנה המוקפדת, באורח מטונימי וכבר בסיקונס הראשון, את יחסי הכוח הדכאניים המופעלים על מי שסגורים בתוך מבנה האבן הערבי העתיק, מרחב בית החולים הפסיכיאטרי שהוא גם מרחב האוכלוסייה הערבית בעיר העתיקה. ואכן ברמת סיפור המסגרת מדובר באישה חולה, אך ברמת גוף הסרט מדובר בתושביה הפלסטינים של העיר.

זאת ועוד: סיפור המסגרת, המנותק לכאורה, גם משכפל את מצב המחלה מקוננת בגוף. זוהי מחלה מסתורית ובלתי נראית, והאישה החולה העומדת עם הגב לצופה נשמעת לא רק רגישה, אלא גם שפויה. מי שמגדיר את חוליה באמצעות המבט היודע-כול הם הרופאים. זוהי למעשה המחשה קולנועית של רעיון החיבור בין ידע לכוח, שהוא הרעיון המרכזי במשנתו של מישל פוקו.¹

על פי נאמן, סיטואציית ההסתכלות הרפואית/הפסיכיאטרית מזוהה עם כיבוש האחר ונישולו מזהותו ומההיסטוריה שלו. האישה בסרט, כמו הנכבש, הופכת לאובייקט פסיבי, למי שגורלו נגזר על ידי בעלי הכוח (הצבאי) והסמכות (הרפואית). אך הצילום בסרט יוצר היפוך מכון בעמדה זו ופניה של המטופלת החשופים לעיני המטפלים אינם מתגלים כמעט עד סוף הסרט. ההתבוננות הופכת להתבוננות שלה ברופאים המטפלים, ושל הצופה בסיטואציה הטיפולית. המצלמה ניצבת מאחורי גבה של המטופלת וחושפת את עמידתה מול קהל בעלי הסמכות לובשי החלוקים הלבנים. כבר בראשית

1 יש לציין כי כתביו של מישל פוקו על הפסיכיאטריה, והשיח הרפואי בראשם "הולדת הקליניקה" (1963) טרם ראו אור בארץ באותן שנים.

לה את המפגש האחרון בו נדון ספרה של גרין מעולם לא הבטחתי לך גן של שושנים העוסק באישיות מפורצלת של צעירה אחרת, הוא מפעיל את הטייפ. כאמור, הקול הבוקע מתוך הטייפ אינו קולה של המטופלת וגם לא שפתה, אלא קול גברי של מואזין המפנה לזהות ולתרבות אחרים, המצניח את הצופים אל תוך עכו העתיקה. החדירה אל תוך הגוף מגלה רובד עלום וחתרני, זהות אחרת החותרת תחת הדגל שהונף בפריים הראשון כביטוי אולטימטיבי לניצחוננו של הכובש.

מסתבר שבעיר הזו אשר הוצגה תחילה על ידי דגל ישראל מתקיימת אוכלוסייה אחרת, בעלת דת, תרבות והיסטוריה משלה, כפי שמעידים החורבות המבנים בהן אותה אוכלוסייה מהלכת. רק כאשר מתחילים התושבים להציג את מצוקת הקיום שלהם בעיר, הופכות אותן חורבות לפעילות בפענוח מרחב העיר. החורבות מדברות ומעידות כשם שהגוף החולה של האישה שניצבה בגוף המעגל מדבר ומעיד. לא בכדי חוזרת ההסתכלות הרפואית מספר פעמים במהלך הסרט כשהיא קוטעת את הרצף התיעודי – תפקידה הוא לשמש כהקדמה לסימפטום שידון ביחס לעיר, כמו למשל, אותו האב הזועק לפרנסה מול המצלמה לאחר שהחולה מציגה את חוסר האונים שלה לנוכח מצבה.

רק בתום הפגישה עם המטפלים נחשפת דמותה של המטופלת. היא מעידה על עצמה שהיא גרה בין הערבים של עכו בדו-קיום מלא: "תמיד אהבתי את העיר הזאת," היא אומרת. "היא סימלה לי את ארץ ישראל המערבת, תערובת של יהודים וערבים. התחנכתי שאדם הוא אדם באשר הוא. לא משנה אם הוא ערבי או נוצרי. אני יכולתי באותה המידה להיות ערביה. אני מתייחסת אליהם [אל הערבים] כמשפחת האדם." רק לקראת סוף הסרט מתברר לצופה כי החולה שהציגה בפני הרופאים את דו"ח המצב של מחלתה, אינה סובלת ממחלת נפש אלא חולה בסרטן.

עתה אל העיר. כך נוטש הסרט את ההסתכלות הרפואית כדי לחולל מצב אחר של הסתכלות – הסתכלות פוליטית-ביקורתית שבה הצופה גם שותף, כשם שהיה שותף להערכת הרופאים בסיקוונס הקודם. מושא ההסתכלות עתה היא האוכלוסייה הפלסטינית בעיר המערבת.

במעבר זה נשמרים אותם יחסי כוח בין המתבונן למושא ההתבוננות, אלא שעתה המתבונן נעדר מהפריים. בין אם הוא הפך לעין המצלמה או בין אם הוא עינו של הצופה, אין ספק שהסיטואציה הראשונית של ההסתכלות הרפואית סייעה בידי הצופה לראות את עכו בעין חדשה, כנושאת סימפטום של מחלה. וכמו החולה הפורשת את מצוקותיה מול קהל הרופאים מבלי לנקוב בשם מחלתה, גם העיר עכו נפרשת לעיני הצופה מבלי לציין את מקור סבלה. זאת כיוון שהסרט של נאמן אינו עוסק ביחסי רופאים-מטופל אלא ביחסי הכוח שנוצרים בין גופים שונים (כאלה גשמיים ושאינם גשמיים), בין היסטוריה הגמונית לזיכרון פרטיקולרי, בין מדכא למדוכא. המטאפורה הנושאת את שלל האנלוגיות האלה הוא הגוף החולה, הגוף שלתוכו חדרה המחלה ובכך שינתה את חוקי המשחק. על כן חשוב לברר מהו טיבה של אותה המחלה המחלחלת אל תוך הגוף, מהם הסימפטומים שלה וכיצד מגיבה החולה/העיר עכו העתיקה למחלתה.

מה היא אם כן אותה המחלה? ממה סובלת אישה זו המוגדרת על ידי מטפליה כ"אינטליגנטית ודיכאונית", כמי ש"מנסה לעזור לעצמה אך חוזרת שוב ושוב אל בורות הייאוש שלה"? למעשה הצופה יודע על הדמות הזו מעט מאוד. היא מופיעה תחילה כקול בלבד, אחר כך מצולמת כשגבה אל המצלמה ורק בעלי הסמכות הרפואית המתבוננים בה מגיבים במבטם למה שעיניהם רואות. רק בסוף הפגישה של המטופלת עם הצוות, כאשר הרופא המטפל (או שמא הפסיכיאטר) מבקש להשמיע

אחר – הגוף המופשט האורבני. כלומר, הסרט משרטט מהלך מהגוף המעורער ועד לחברה המעורערת. מעברי העריכה החדים והמפתיעים רומזים על כך שהמחלה מצויה בגופה של האישה, כשם שהיא מצויה בתוך העיר אליה פלשו גורמים זרים וגרמו לזיהומה. אנלוגיה זו אינה שלמה אלא מייצרת את טשטוש הגבולות בין האישה לעיר. כך, דמות ההיסטוריון בסרט מספרת כיצד ניסו שוב ושוב לכבוש כוחות מהעולם המערבי הנאור את העיר וחזרו כלעומת שבאו (להוציא אולי את אותו הגנרל הצרפתי קטוע הרגל שנמצא קבור באחד מאתרי העיר וסיפורו מובא על ידי ההיסטוריון), כיצד העיר הזאת, שלא התקוממה אלא שקעה בפאסיביות ילידית אופיינית, בתחושה של חוסר אונים – כפי שמעידה האישה החולה: "לפעמים אני מרגישה שאני יכולה לעזור לעצמי – אז אני מנסה לעשות את זה ואחרי כמה זמן אני נוכחת שהייתה טעות בידי." וכשם שהאישה מפגינה איזו פסימיות ביחס למחלתה, כך גם העיר מודעת היטב לתוצאות הרוות האסון של הכיבוש כפי שניתן ללמוד מצעיריה הזועקים לחשיבה לאומית חדשה, שונה מזו שהנחילה וכפתה עליהם הצינונות (המגולמת על ידי דיוקניהם של הרצל ו'בוטינסקי). ולבסוף, גם העיר הכבושה וגם האישה אינן מצליחות לשנות את מצבן משום שהכובשים (הרופאים) חוזרים ומבטיחים לתושבים/למטופלת שימשיכו "לעבוד ביחד בטוב וברע. נקווה שיהיה יותר טוב מאשר פחות טוב. נמשיך לשמור על הגחלת." אלה הן מילותיהם השכיחות של בעלי הכוח – רופאים ככובשים – כדי לשמור על מראית עין של נאורות בעיני המוכפפים. התחבולה בה בוחר ג'אד נאמן, של חדירה אל תודעתה של האישה החולה, היא המאפשרת לצופה לפרק את הסטריאוטיפים אודות האוכלוסייה הערבית הפרימיטיבית, שכביכול רק הרוויחה מפלישת הגוף הזר, הוא הכיבוש הישראלי. כבר

האנלוגיה בין גוף האישה החולה לעיר נושאת עכשיו תיגו בדמות אותה מחלה קטלנית. סוזן סונטאג טוענת בספרה "המחלה כמטאפורה" שעם התבססות השיח הרפואי, הפכה המחלה לחלק מהשיח הפוליטי, ובתקופות שונות פוליטיקאים נזקקו לדימויי מחלות שונות כדי להמחיש את האיומים על האומה (סונטאג, 1980: 69). כך השחפת הייתה במאה ה-19 ביטוי לנפש הסוערת של האדם המודרני שדיכא את היצר המיני שלו כדי להעמיד פנים של אדם תרבותי (שם: 22). לטענתה, מחלת השחפת הוצגה כמחלה המתפרצת מהפנים אל החוץ, מחלה שמאיימת לזוהם את העולם. במאה העשרים הסרטן תפס את מקומה של השחפת בשימוש המטאפורי של המחלות. על פי השימושים הרטוריים שניתנו לו ניתן להסיק כי בניגוד לשחפת שנבעה מתוככי הגוף, הסרטן הצטייר כגוף פולשני התוקף וכובש את הגוף. תחושת ההשתלטות על ידי גורם זר, שרווחה, אגב, בעלילות הפרנויה של סרטי המדע הבדיוני האמריקאים של שנות החמישים (Sobchack, 2001: 120-129) שימשה את השיח הפוליטי כדי לתאר מצב של מתקפה, של פלישה זרה אל תוך הגוף הבריא, הוא המדינה.

על רקע זה ניתן להבין את היפוך המשמעות שחל במחלתה של האישה המוצגת בתחילת הסרט. מה שנראה תחילה כהתפרצות של גורם מזיק מתוך הגוף החוצה (קרי, מחלה הנובעת מדיכוי היצר – ויש בסרט טענות התומכות בהטעיה מכוונת זו, כמו למשל דיבורה על השפעת המוסד הסגור על החולים המאושפזים) מתברר כמתקפה על ידי גופים זרים ופולשניים נגד הגוף הבריא. רק אז האנלוגיה הפוליטית מתבררת במלוא עוצמתה: האישה היא העיר (אנלוגיה מוכרת היטב מתחום השירה, למשל), והסרטן הפולש אל תוך הגוף הבריא ומחולל בו את המחלה הוא הכיבוש.

מטאפורת המחלה מסייעת בידי הבמאי לחציית הגבולות מהגוף הגשמי הפרטי כדי להגיע אל גוף

כאב ההיסטוריה. לטענתו החורבות הופכות לפני העור של העיר. הסדקים, הבקיעים, המבנים בעלי הגגות הערופים, וכמובן שטחי ההפקר – כמו זה המשמש את נערי המקום כמגרש כדורגל מאולתר – כל אלה הם עדות לאלימות שהופעלה כלפי המקום. במצב בו בני אדם הפכו למוטנטים – כלומר דמויי אדם נטולי רגש וזיכרון – חובת הזיכרון מוטלת על הארכיטקטורה. עכו העתיקה והחרבה נושאת את העדות של כיבוש האלים.

דברים אלה מקבלים משנה תוקף בסרטו של ג'אד נאמן, לא רק מדבריו של החוקר המרבה להוציא ספרים מספרייתו כדי להמחיש את טיעונו בשפות השונות, אלא גם מהמבט של המצלמה הלוקחת את הצופה אל המרחב שזוכר. מסתבר שהמרחב הזה פעיל ויצרני, על אחת כמה וכמה כאשר הוא ממוקם למרגלות דגלה של מדינת ישראל השולטת, למרגלות בית החולים הישראלי שכמו הדגל מנסה למשטר את הנוף הכבוס. החורבות מדברות ומספרות למי שרק חפץ לשמוע כי המקום חווה כאב וטראומות, אך גם עושר ויצירתיות. כמו המטופלת חסרת השם גם הם "משתתפים בחוגים ובעבודות יצירה יוצאות דופן". "גם הם מאושרים ביותר בימים מסוימים, בימים בהם הם יציבים [כלומר אינם מושא לניכוס או הפקעה?], גם הם רואים עצמם כמקרה אבוד." (מתוך דברי המטפלים בסרט). כך, באמצעות האנלוגיה בין חורבות העיר העתיקה ודרך גופה החולה של אישה צעירה מצליח ג'אד נאמן להחיות את אותו החלק של העיר עליו נכפתה שתיקה. המצלמה שלו נותנת למגוון של דמויות להתבטא, חלקן ציוריות יותר – כמו הצייר הפלסטיני הנושא את השם פיקאסו – וחלקן בעלות מודעות פוליטית מנוסחת היטב – כמו האישה הצרפתייה שמתארת את תסביך הנחיתות של רוב האוכלוסייה המקומית לעומת מיעוט של משכילים קומוניסטיים שמנסה לעצב את גורל

בתחילת הסרט מתאר אחד מתושבי המקום הוותיקים את הפקעת רכוש הוואקף על ידי מדינת ישראל, דבר שהביא להתמעטות מקורות ההכנסה של האוכלוסייה הערבית בעיר. הפקעה פירושה נישול, פירושה איון. הרכוש הזה הוא המבנים בעיר. ומבנים, כמו בני אדם, הם הפן השני של הסיפור, הסיפור שלא סופר.

ואכן בצד השיח הרפואי, ואולי בהמשך לאותו השיח, נשמע גם קולו של חוקר, ההיסטוריון היהודי של הארכיטקטורה של עכו. מסתבר שמאז הגעתו ארצה, הוא עוסק בהסרת השכבות השונות של העיר כדי להצביע על הכיבושים הקולוניאליסטיים השונים, ועל תקופות השלטון השונות. העיסוק הארכיאולוגי של ההיסטוריון נראה לכאורה תלוש מביקורת ההווה. עד כמה יכולה לתרום הסרת שכבת היסטוריה לגיבוש הגדרה של ההווה המדוכא? אך הסרט אינו מותיר את שאלתו חסרת תשובה. המבנים ההיסטוריים החרבים הופכים לנושאי העדות, כפי שטוען דלז (Deleuze, XI: 1989) להיסטוריה שהושתקה.

התשובה לשאלה זו מצויה בסרט בדמותם של מבנים היסטוריים חרבים. המצלמה תופסת את הסמטאות ואת קירות הלבנים החשופים מהם אין רואים אפילו את השמים – כדי לספר את מה שהקירות האלה זוכרים, בעוד התושבים מכוונים לשכחה. בספריו שהוקדשו לקולנוע, מציג ז'יל דלז את השינוי שחל בעקבות מלחמת העולם השנייה במונחים של נופים. לטענתו, המלחמה הפכה את בני האדם למוטנטים, אנשים פאסיבים שעקבות הטראומה ניתקו אותם מהקוד הגנטי שלהם, מההיסטוריה שלהם. על כן, טוען דלז, אותם מוטנטים מתבוננים יותר משהם פועלים, נרתעים מלקחת חלק בתהליכים הגדולים של ההיסטוריה, נרתעים להעיד על מה שעיניהם ראו. לפי דלז, מי שמעיד במצבים טראומטיים כאלה הם דווקא הנופים שהפכו חורבות ושטחי הפקר. אותן חורבות נושאות על פניהן את כל

הדעת, הוא תמצית עמדתו העקבית של ג'אד, אותה היטיב לתאר במאמרו הקאנוני "המודרנים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה" שם הוא כותב כי יש לראות ב"רגישות החדשה" [את] שיא הביקורת הרדיקלית, [את] התבנית המשלימה של הממשות הפגומה. בתשתית האסתטיקה הצוננת של 'הרגישות החדשה' מונחת מסכת המוות של דור תש"ח, שמבטאת את התמודדות הקולנוע בשנות השישים עם מושא ההזיה של דור המדינה. זוהי התמודדות מתוחה, אם גם לא מודעת לעצמה, שפירושה – לומר לא לכיסופים להתמוג עם הנה מונחות גופותינו, לטרב ליפול עוטפי צל לרגלה של מדינת היהודים, סרט אחר סרט, לעטות על הבשר את 'פני הגבס', כדי לחיות, לשלול את השלילה, להתנגד למשאלת המוות בעזרת מסכת המוות. (נאמן, 1998: 30).

האזרחים הערבים האחרים – אבל כולם כאחד מבטאים את המחלה שפשטה בעיר. מכאן שניתן לזהות בסרט מוקדם זה של ג'אד את העיסוק הדיאלקטי בין פנים ולחוץ המאפיין את רוב יצירתו הקולנועית כמו גם העיונית/אינטלקטואלית. מהגוף הרזה והחיוור של ויסמן במסע אלונקות שקיפל בתוכו את כל הנרטיב של היהודי הגלותי ועד למאמריו האחרונים על הפצע כביטוי קולנועי אולטימטיבי לטראנסגרסיה. המעבר מן הרובד הסימבולי, אותו הרובד הפרשני בו מתקיימים זה בצד זה החוק והמשמעות, אל הממשות הפראית, זו שקודמת למילה ולחוק, הוא אחד המוקדים התיאורטיים של כתיבתו של ג'אד, הוא אחד העוגנים הפילוסופיים של תפישת השלילה של הפרט הציוני. חציית הגבול בין הגלוי לנסתר, בין המתקבל על הדעת לבלתי מתקבל על

ביבליוגרפיה

נאמן, גאד. 1998: "המודרנים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה" מבטים פיקטיביים על הקולנוע הישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים). תל אביב, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 9-32.
סונטאג, סוזן. 1980: המחלה כמטאפורה. תל-אביב, הוצאת עם עובד.

Deleuze, Gilles. 1989: *Cinema 2*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta)

Foucault, Michel. 1963: *Naissance de la Clinique*, Paris: Presses Universitaires de France.

Sobchack, Vivian 2001: *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick: Rutgers University Press.

על שיגעון וזהויות אחרות – על הסרט הסתכלות על עכו

יהודה שנהב

איכותי במתכונת Channel 4 הבריטי. אנו צריכים לחתור לישראליות גלובלית ואיכותית, הסביר. המאבק נכשל. את הסוס הדוהר של האמריקניזציה קשה היה לעצור.

///

הסתכלות על עכו מורכב מפרגמנטים, סיפורים קצרים (shortcuts). סרט מצחיק ועצוב, מרגש ומדכדך. כשהיינו ילדים – אנחנו התל-אביבים – כשהיינו רוצים לקלל מישהו, היינו אומרים "לך לגהה". החיפאים היו אומרים "לך לעכו" שם מחזיקים את כל המשוגעים. הסרט שעוסק בפלסטינים של עכו נקרא הסתכלות על עכו, מרפרר לפעולה המדיקלית המאבחנת של הפסיכיאטרים. "השיגעון", בתפישה תרבותית רחבה הוא פס הקול של הסרט. בשנת 1972 מוריד מישל פוקו לדפוס את ספרו תולדות השיגעון בעידן התבונה. אף אחד עוד לא שמע על פוקו בישראל וקשה להניח שג'אד הכיר את הספר. אבל הסרט כאילו תובנת על פי קווי המתאר של פוקו. השיגעון, מסביר לנו פוקו, הוא האלטר-אגו של התבונה. על מנת שהתבונה תכונן את עצמה היא נזקקת לשיגעון. ועל מנת לכוון את עצמה כנורמלית, מגדירה התבונה את עצמה כהיפוך של השיגעון. עתה

בסרט מיוחד זה צפיתי שלוש פעמים. לא רק משום שהוא מטרים את הפרספקטיבה הפוסטקולוניאלית בישראל ומספק לה נקודת משען ויזואלית מקורית; לא רק משום שהוא סרט פוליטי חשוב שחושף את העמדת-הפנים של המדינה והחברה בישראל ביחס לאזרחים הפלסטינים; ואפילו לא רק משום שהוא הזכיר לי אלמנט נשכח בביוגרפיה שלי עצמי. ראיתי את הסתכלות על עכו שלוש פעמים בשל כל הסיבות שהזכרתי אבל בעיקר משום שהסרט הזה מגלם את ג'אד נאמן במיטבו. מודל של אינטלקטואל יוצר, מעורב פוליטית, מעודכן תיאורטית, תמיד חכם, תמיד עניו ונדיב, ביקורתי על החברה בישראל, נאבק למען תרבות פתוחה, ועם זאת איש של ניגודים רבים. בזמן שהותנו המשותפת בארצות הברית הוא לא חדל לבקר את החברה האמריקנית והביע חשש מפני אמריקניזציה של ישראל. "אין לי מה לעשות פה על המדשאות הסינתטיות של מרילנד. אמריקניזציה היא פרובינציאליזציה וסינתטיזציה של ישראל. אני אוהב את תל-אביב," אמר, "אבל תל-אביב שהיא קוסמופוליטית, לא קרתנית." אחד המאבקים שהובלנו ביחד ועם חברים נוספים בקשת הדמוקרטית המזרחית כמו ויקי שירן ז"ל, היה נגד פתיחת הערוץ השלישי (ערוץ 10), מתוך חתירה להביא להקמתו של ערוץ ציבורי

* יהודה שנהב הוא מרצה בחוג לסוציולוגיה באוניברסיטת תל אביב ועורך כתב העת תיאוריה וביקורת.

שנת "יום הארמיה", התנועה הלאומית הפלסטינית בת עשר בערך.

///

עד סרט זה, לא היו עבודות רבות על עכו, ולא על הפלסטינים החיים בה. סרטו הקצר ופורץ הדרך של רם לוי אני אחמד לא עסק בעכו. אחת העבודות המוקדמות של האנתרופולוג אריק כהן עסקה באתנוגרפיה של עכו. הוא תיעד את המהגרים ממזרח אירופה שהתיישבו בעכו, תוך שהוא מבקש להעמיד תפישה פוליטית של מה שקורה בעיר. צריכת הסמים של הנוער הפלסטיני אינה 'סטייה חברתית' כפי שהסבירו הסוציולוגים והקרימינולוגים של התקופה, אלא סוג של אסקפיזם פוליטי. נאמן מרחיב ומפתח את הפרספקטיבה הזו. המצלמה מייצרת סדרה ארוכה של מבטים פוליטיים. תפילות יום שישי בעיר, נגנים בשוק, תמונות של גמאל עבד-אל-נאסר, תיאודור הרצל וזאב ז'בוטינסקי תלויות זו לצד זו, מתריסות כלפי החלוקות הבינאריות הקונוציונליות. כמו שעושה רוני סומק באחד משיירי המתאר את תמונותיהם של דוד בן גוריון ושל אום כולת'ום התלויות זו לצד זו בבית הקפה של המעברה בפתח תקווה. כשהיה ילד, כך סומק, חשב שאם תמונותיהם של איש ואישה תלויים זה לצד זו, הם בטח חתן וכלה.

בחזרה לעכו. עוני, אין חשמל, אין חימום, אין כסף. האפטרופוס הכללי לנכסי נפקדים החרים את נכסי הוואקף. נמל עכו. אין ציוד. אין טכנולוגיה. ישראל החליטה לבנות נמל יהודי באשרוד וייבשה את הנמל הערבי. מישהו בשוק צועק "אני רוצה לדבר על המצב. צוחקים עלינו." דבריו נשמעים כסימפטום של שיגעון, לא כקול התבונה. המצלמה עוברת אל ארכיאולוג יהודי בעל מבטא הונגרי כבד, המבקש לבסס את ההיסטוריה היודו-נוצרית של עכו.

משפוצה המשוגע את פיו, דבריו נשמעים כסימפטום של מחלה. לא קול עצמאי המדבר את עצמו. השיגעון הוא הסנסוס פריביטוס (הקול הפרטי) ששונה מן ה'סנסוס קומונוס' של הקהילה השפויה.

ג'אד מעתיק את התבונה של פוקו אל היחס בין הפלסטיני והמדינה. הפלסטיני הוא התשליל. התשליל של המדינה, התשליל של החברה הבורגנית היהודית, כתשליל של התבונה ושל התקינות הנורמלית. בפרפראזה על פוקו ניתן לומר שהמדינה לא תאמר את האמת אודות המשוגע (הפלסטיני), מפני שהמשוגע מחזיק באמת אודות המדינה.

הסצנה הפותחת מתרחשת בבית המשוגעים. ישיבת רופאים שבועית כשברקע מתנפנף לו ברוח דגל ישראל. הסצנה הזו היא כל כך הזויה עד שהייתי בטוח שהיא מבוימת. ג'אד הסביר לי אחר כך שהיא אותנטית לחלוטין. המטופלת רוטה, מתנסחת באינטלגנטיות רבה, מדברת עברית צחה. הצוות הפסיכיאטרי המטפל, מורכב ממהגרים יהודים מהונגריה ורומניה. מדברים עברית מקוטעת, ומוצגים בצורה די נלעגת. הם משתמשים בשפה קלישאית ופטרונית. "המחלה שייכת למצב כמו שהחום שייך להתקררות," הם מסבירים. וגם: "השאיפה לחופש היא הזכות של כל אדם," מעמידים פנים עם הבטחה מדיקלית של שחרור: "את הרי לא מצפה שבהתקדמות המדע והרפואה לא נמצא פתרון לבעיה שלך, אנחנו מתקדמים עם הזמן." אל מול השפה הטכנוקרטית והנלעגת של התבונה, מציגה החולה (אחר כך מתברר שהיא חולת סרטן) עולם עשיר המורכב מספרות שירה, רומנטיקה, טבע אהבה. בעמדה אירונית, שמבקשת גם לתחזק מתוך תבונתה את מבנה היחסים עם הצוות הרפואי היא מסכמת: "אני בסדר לפי המושגים שאתם קובעים. אני מניחה שיש לכם הגדרה מה זה להיות בסדר." מן הסצנה הזו אנו עוברים אל המסומן, ספירה נוספת של שיגעון ותבונה. "התבונה" של המדינה ו"השיגעון" של הערבים תושבי העיר. השנה היא 1976.

היחסים בין הרוב הדכאני והמיעוט המדוכא. "גם אצלנו אומרים גרוזיני מלוכלך," מסבירה ביתר פטרונות אותה נערה ליברלית שהיום היא כבר באמצע שנות הארבעים שלה, אולי חברה באחת מתנועות השמאל הציוני.

///

ארכיאולוגים שחפרו בעכו חשפו עיר תת-קרקעית. מעין לא-מודע מרחבי של העיר. עכו היא חזיון תעתועים. מעין תיאטרון אבסורד. סצנת הסיום מאשררת את מבנה התודעה של הסרט. אנו צופים בצוות הרפואי עוזב את המצודה. ברקע נראה שוב דגל ישראל המתנופף ברוח. הסצנה הזו החזירה אותי ארבעים שנים אחורה. אבא שלי ז"ל שיחק יחד עם חבריו לגרעין הבבלי של קיבוץ בארי בסרט הישראלי הלאומני גבעה עשרים וארבע אינה עונה. היה זה מתישהו בשנות החמישים. כולנו, המשפחה והחברים, צפינו בהתרגשות בהקרנת הבכורה. למרות שהשתתפו בו כסטטיסטים בלבד, אבא וחבריו לגרעין היו נרגשים כילדים. הם דיברו בהערצה על חיה הררית השחקנית הראשית שזכתה לחיי נצח אצלם והחליפו חוויות מן הסט. הסצנה הפותחת של הסרט צולמה על רקע המצודה – בית המשוגעים של עכו – עם דגל ישראל מתנופף ברקע. עכו כמשל.

"אני עושה היסטוריה של המבנים בעכו," מסביר ההונגרי שהגיע זה מכבר לעיר. רק לאחרונה למדתי שלישראל יש את מספר הארכיאולוגים (לנפש) הגדול בעולם. ארכיאולוגיה בשירות הלאומיות היהודית. המצלמה נעה אל כיתת לימוד בבית ספר פלסטיני בעיר. לומדים מהי ציונות. אחד התלמידים מדבר על התנועה הלאומית הפלסטינית. התלמידים רהוטים, מדברים עברית ספרותית. "למה אנו לומדים כל הזמן היסטוריה יהודית?" שואל תלמיד אחר. ולמה "כל מה שאנו לומדים פה בהיסטוריה הוא שקר?" המורה זהיר בתשובתו: "לא אכניס פרשנות, זה עניין היסטורי." בית הספר, כמו מוסדות פוליטיים אחרים בחברה הפלסטינית, הוא פנאופטיקון של המדינה. הוא מפוקח על ידי שירות הביטחון ומפקח על עצמו. רופא שיניים יהודי, גם הוא עם מבטא מזרח אירופי. חבר ברוטרי. הערבים אינם סגורים בגטו. להפך, הוא מסביר. היהודים הם שסגורים בגטו, מייבא את תפישת הגלות היהודית אל תוך הסיטואציה. משם עוברת המצלמה אל מפגש "דו קיום" בין נוער יהודי ונוער פלסטיני. הפתיחות הליברלית הזו מוצגת באור מגוחך. צעירה יהודית עם דיבור פטרוני מסבירה לעמיתיה הפלסטינים מהי פתיחות. מישהו מזכיר לה שיש גזענות כלפי ערבים. ההיגיון של הדיבור הוא אפוליטי. ממוקם ביחסים בינאישיים ולא במבנה הפוליטי הגדול, מסתיר את



גיאד נאמן (עומד) ויכין הירש בצילומי שיידים.

ג'אד נאמן – הקולנוען כהיסטוריון

אלה שוחט

להתחיל לראות בקולנוע צורה של כתיבת-תרבות וכתיבה מחדש של ההיסטוריה.

סרטיו של ג'אד נאמן עוסקים בשאלת ההיסטוריה במישרין, ויש להם חלק בעיצוב מחדש של תודעה היסטורית. יצירתו, התייעודית והעלילתית כאחד, בוחנת את המיתוסים השולטים על ידי הצבת שאלות בדבר האתוס הציוני, שמגולם באופנים רבים ברקע הצברי של נאמן עצמו. מבחינה זו, אף שסרטיו אינם ביוגרפיים במובן המקובל של המילה, אפשר לומר שהם מספרים סיפור גדול יותר של התפכחות. סרטו העלילתי מסע אלונקות (1977), הסרט הישראלי הראשון שחשף נוהגים של התעללות בצבא, עורר דיון ציבורי סוער ותרם למגמת ניתוח המיתוסים שהפכה מקובלת יותר ויותר בקולנוע הישראלי. כחלק ממסע החקירה של נאמן עצמו, הגיבורים הצברים בסרטיו הם פעמים רבות אנטי גיבורים שהגבריות הנורמטיבית שלהם מעורערת מבפנים, וכך גם מה שאפשר לכנות הפרויקט התרבותי של יצירת altneu-man (גבר ישן-חדש).

מגמה זו של ניתוח מיתוסים משולבת בעבודתו של ג'אד נאמן בייצוג אוהד של הסוגיה הפלסטינית. סרטו התייעודי לטלוויזיה הסתכלות על עכו (1975) מתעד בחדות הבחנה את החיים בעיר חצויה. העריכה המקבילה נעה בין שני חללים סגורים – הסמטאות הערביות ומסדרונות בית החולים לחולי נפש – ומדגישה את החלל הקלאוסטרופובי. המוסד

ג'אד נאמן – יוצר קולנוע, מבקר, חוקר ומרצה – לחם הן למען הכרת הממסד בקולנוע כצורת אמנות לגיטימית והן להכרה בלימודי הקולנוע כתחום אקדמי לגיטימי. הוא תרם לעיצוב הבנה חדשה, שחותרת תחת הדעות הקדומות שיש לממסד לגבי קולנוע ולגבי לימודי קולנוע. נאמן הינו אחד הקולות החזקים בישראל שהחלו לערער על הדיכטומיה המעושה בין אמנות "גבוהה" ל"נמוכה", הבחנה שמחלקת יוקרה ובעקבותיה כרטיס כניסה לפנתיאון התרבות הישראלית. הקולנוע זכה לעתים קרובות ליחס של בוז ונדחק לשוליים, במיוחד על רקע התרבות היהודית, שמעדיפה את ה"מילה" על ה"צֶלֶם"; על רקע המצב שבו הטאבו על כל "פסל ומסכה" מעורר חרדות בנוגע ללגיטימיות של הייצוג ואף לגבי עצם אפשרותו. יתרה מזאת, הקולנוע נדחק לשוליים גם במסגרת האקדמית, שמעריכה את ה"כתוב" יותר מן ה"נאמר" ומעדיפה את "המלה המקודשת" על צורות ביטוי לא-כתובות. בזכות האשליה התלת ממדית שהוא יוצר, הקולנוע נתפש בעבר כאמצעי פסיבי בלבד של שיקוף המציאות, "לוח חלק" שמתעד את החיים וההתרחשויות כפי שהם נגללים לעיני אותו "חלון אל העולם". כדי להבין שהקולנוע, על שלל ערוציו (החזותי, הדיבורי, הכתוב, המוזיקלי), הוא חלל שניתן לספר בו את סיפורה של תרבות, לבחון אידיאולוגיה ולעסוק בכתיבה היסטורית, נדרשה תפישה חדשה לחלוטין. נדרש שינוי פרדיגמטי משמעותי כדי

* אלה שוחט היא מרצה בחחלקה לאמנות ומדיניות ציבורית, לימודי מזרח תיכון וספרות משוה, אוניברסיטת ניו יורק, ארצות הברית.

הגדירה את סוג השלטון הריכוזי של מפא"י לשנים רבות בעתיד. נאמן לא ביסס את הניתוח שלו על ממצאים היסטוריים קודמים. הוא גיבש לעצמו מסגרת של חקירה היסטורית וחיפש בארכיונים בעצמו. מרד הימאים מעניק המחשה פורה של ייעודו של הקולנוע ככתיבה היסטורית. אפשר לראות את הסרט כחלק ממגמה רחבה יותר שפנתה לכתיבה ביקורתית של ההיסטוריה הציונית והישראלית. ואכן, מרד הימאים מביא תמונות מן הארכיונים כדי ליצור הנגדה אירונית ביחס לשיח הבן-גוריוני הרשמי.

ג'אד נאמן נעשה אפוא להיסטוריון רוויזיוניסטי לפני שהמונח השתגר בשיח הציבורי. בסרטים אלו הוא חקר את ההיסטוריה בעזרת ארכיון חזותי וכך כתב היסטוריה חדשה. רק דעה קדומה, בלתי מודעת, הפוסלת את הממד החזותי באופן קטגורי, יכולה אולי להסביר את הסירוב להתייחס לעבודה קולנועית מסוג זה ככתיבה היסטורית במהותה, או ל"מסמכים" צילומיים-קולנועיים – כמרכיב חיוני של הארכיון ושל תהליך יצירת משמעות היסטורית. יש לקוות כי קריאה קולנועית כזו של ההיסטוריה תחלץ את הקולנוע מדחיקתו הבלתי מוצדקת לשוליים של העולם האקדמי, וחשוב מכך, תציב במרכז הבמה שאלות ותובנות שלא ניתן להגיע אליהן בנבירה במקורות הכתובים, כדרכה של ההיסטוריוגרפיה המקובלת.

הקולנוע של נאמן, ובייחוד סרטיו התייעודיים, תרמו לא רק להגדרה של מהי היסטוריה לגיטימית, אלא גם לתפישה של מהי כתיבה היסטורית לגיטימית. במקום אחר העליתי את הטענה שהציונות נולדה במקביל לקולנוע והפכה אותו לכלי שרת עיקרי הן בהפצת האידיאולוגיה הציונית והן בעיצוב הקולקטיבי של הזהות הלאומית, על רקע שבו המדינה יצרה את הלאום. בהדרגה, סרטיו של ג'אד נאמן החלו לרדוף מפעל זה. כל אחד מסרטיו שופך

הפסיכיאטרי משמש בסרט הן כמטונימיה והן כמטפורה של כל מה שהודר ונדחק לשוליים. דמות האישה בתוך המוסד לחולי נפש ודמות הערבי "שבחוץ" מהדהדות זו את זו ומעלות תהיות שונות בדבר פיקוח ואכיפת ציות על תושבים על ידי הגבלת החלל. הצברית היא לא אישה הרואית, אך בה במידה איננה האַהֶר(ת) ההיסטרי(ת). למעשה היא מאיישת את החלל שמוגדר כנורמליות בעם שמונע על ידי התשוקה ל"נורמליות" בנוסח שוויץ. הסתכלות על עבו הוא סיפורן של שתי ערים – היהודית והערבית. המצלמה משקיפה על החלל המחולק, וחושפת גיאוגרפיה של עיר תחת קולוניזציה, שמזכירה את התיאור החי של אלג'יר בספרו של פאנון מקוללים עלי ארמות – עיר שסועה בין המתיישבים השבֵעים למיושבים המקומיים הרעבים. בשילוב של קולנוע-אמת (cinéma vérité) וניאוריאליזם, הסרט נע הלוך ושוב בין שתי הערים, ומדגיש את קיומם החנוק של פלסטינים, במקום שבו הגבולות השתנו לנגד עיניהם ובמפנה היסטורי הפכו לערבים-ישראלים. העובדה שהסרט הוקרן בטלוויזיה הישראלית פעם אחת בלבד ומאז נעלם, היא לכשעצמה דוגמה למנגנונים המתוחכמים שמגבילים וחונקים כל דיון. אבל חשיבות יצירתו של נאמן טמונה בדיוק בעניין זה – הרחבת הגבולות של חלל השיח הציבורי.

ההיסטוריה של היומיום בסרט הסתכלות על עבו תרמה לתחילתו של מסע העיסוק בשאלות שהודחקו עד אז בקולנוע הישראלי. הסרט מעמיד במרכז אתנוגרפיה ביקורתית, שמאפשרת למודחקים בידי הנרטיב הציוני-הרואי "להחזיר מבט". סרטו התייעודי של נאמן יא, ברכען! (מרד הימאים) (1981) מבקר מפורשות את הנרטיב הסוציאליסטי של מייסדי המדינה ובמיוחד את זה של שלטון מפא"י. מרד הימאים בוחן את שבתת הימאים שבן-גוריון דיכא ב-1951; פקודתו "יא, ברכען!" ("כן, לשבור!")

מסע אלונקות, שבאמצעות תיאור ההתעללות הסדיסטית שעובר האנטי-גיבור העביר את מוקד ההסתכלות על הצבא משדה הקרב, יצר גם שפה קולנועית חלופית במטרה להציג את המלחמה והמיליטריזם מחוץ למסגרת ז'אנר סרטי המלחמה הלאומיים ההרואיים המוקדמים. בכתיבתו על סרטי מלחמה ועל ייצוג הפצע, נאמן מתעמק ברובד העשיר של טקסטים קולנועיים, מהזרם המרכזי והעצמאי כאחד. הוא מתייחס לטקסט הקולנועי כאל מקור היסטורי, לא רק כ"חיקוי" מייצג של מציאות. כמי שעסקה במתודולוגיות לבחינת המדומיין הקולנועי כצורה של נרטיב היסטורי, יש לי הערכה רבה לניסיונות של ג'אד נאמן לשלב את לימוד ההיסטוריה עם לימוד הקולנוע העיוני באמצעות השימוש בסרטים כמקור היסטורי. גישה זו של כתיבה היסטורית, שמקורה בלימוד הקולנוע העיוני הכרחית לשם הערכה מחדש של מקורות אפשריים של עיסוק בהיסטוריה כתובה, נאמרת ומדומינת.

ג'אד נאמן שימש דמות מפתח ביצירת לימודי הקולנוע ובפרט בפיתוח לימוד הקולנוע הישראלי. בפעילותו המגוונת תרם נאמן תרומה עצומה למה שהפך עתה בישראל לתחום מחקר בעל תהודה. בזכות מעמדו הכפול כמעין מתווך, נאמן עזר להפיכת לימודי הקולנוע לגיטימיים, ככלי חשוב לניתוח התרבות הישראלית וההיסטוריה הציונית. כראש המחלקה לקולנוע ולטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב, הוא גיבש תוכנית לימודים חדשה, שהפכה את המחלקה מבית ספר חצי-מקצועי לתוכנית אקדמית רצינית שמשלבת לימודים מעשיים ותיאורטיים. כבר בסוף שנות השבעים הוא לימד באוניברסיטת תל אביב את הקורס הראשון בקולנוע ישראלי. בשנים 1986-1992 הוא פיתח קורס חובה, "מבוא לקולנוע ישראלי", שהפך מאז לעמוד התווך של לימוד ההיסטוריה והתיאוריה של הקולנוע הישראלי, והעמיד דור חדש של יוצרים וחוקרים

את אורו המיוחד על המיתוסים שביקשו לאחד היסטוריות יהודיות שונות מאוד זו מזו.

בעבודתו הכתובה של נאמן אפשר למצוא התבוננות מתמדת ביחסי הגומלין שבין הקולנוע להיסטוריה, כמו גם ביחסים שבין אסתטיקה לפוליטיקה. סרטו המוקדם השמלה (1969) הוא בין הראשונים בישראל ששילבו את שפת הקולנוע האונגרדי בסרט עלילתי. בחינה מטא-קולנועית זו של שפת הקולנוע נמשכת לכל אורך הקריירה של נאמן. העלילה של מסע אלונקות נקטעת עם התאבדותו של האנטי גיבור במהלך הטירונות – אמצעי נרטיבי לא-שגרתי, ששולל מהצופה דמות מרכזית שיוכל להזדהות איתה, אך גם תורמת ליצירת הזדהות מסוג אחר: עם חקירה ודרישה כמו-בלשית של נוהג ההתעללות בצבא. חקירה זו לא מיושמת כאן על דמות פרטית, אלא על הגיבוש המיליטאריסטי והמאצ'ואיסטי הישראלי כמכלול. אף שנאמן הואשם על ידי כמה מבקריו בבגידה בעלילה נרטיבית, משום שהוא מניח (לאנטי-)גיבור למות או להיעלם באמצע הסרט, נאמן מערער למעשה את האסתטיקה הבטוחה של שפת הקולנוע השלטת על ידי חתירה כנגד המבנה הנרטיבי המקובל.

את הקולנוע של נאמן יש לראות גם בהקשר של כתביו. פעילותו האקדמית מקבילה לזו הקולנועית, וכמו הקולנוע שלו, מהווה תרומה פעילה לדיונים, לרעיונות ולמחקר. עיסוקו במלחמה ובפצע נוגע בשאלה שנויה מאוד במחלוקת בישראל: האם המלחמה יצרה את המדינה והאם המדינה יוצרת מלחמות. הניתוח שלו של קולנוע נומדי מציע מבט חדש על המדינה המודרנית כמייצרת מצב מלחמה. בעיני נאמן, הייצוג של הגוף הפצוע "נושא", כמו על אלונקה, את האידיאולוגיה של הלאום. העניין האקדמי של נאמן ב"מלחמה" כתופעה ובדימויים של הגוף הגברי הפצוע נטועים עמוק בחוויותיו כרופא צבאי. ואולם מה שהביא אותו לשקף, לבחון ולהעריך מחדש את לקחי ההיסטוריה, היה הקולנוע.

צעירים, שנוטים להסתכלות מבעד לעדשה ביקורתית. עבודתו של נאמן הפגינה בעקביות נדיבות והגינות, שאפשר לראותן בבירור בדרך שבה הוא מנהל דרשיח אינטלקטואלי גם עם מתנגדיו. הוא ממוזג סקרנות אינטלקטואלית עם פתיחות רבה, מה שמאפשר לו לנדוד בין תחומים שונים בכנות בלתי רגילה. ואכן, לו נדרשתי לאפיין את ג'אר בשלוש מילים, היו אלה: כנות, אומץ וצלילות. פעמים רבות הוא הצליח לחדור מבעד לערפל האידיאולוגי של הרגע כדי לחשוף את המיתוס. פעמים רבות היה לו האומץ לומר את מה שחשבו רבים – ולא העזו לומר.

מאנגלית: מיכאל שקודניקוב

המורה שלי

אסנת טרבלסי

"קולנוע פוליטי ראוי לשמו הוא בראש ובראשונה עימות עם הסדר החברתי-פוליטי הקיים ומאבק נגד מנהיגות שאינה ראויה לשמחה." (מתוך מאמרו של ג'אד נאמן, "הכד הלהב והגביע הקדוש: סרטי הסכסוך היהודי-ערבי והרומנסה")

גודאר, פזוליני ואנטוניוני; את סרטיהם ודאי שלא הכרתי. לעולם לא אצליח להדביק את הפער, חשבת, ורציתי לעזוב. ג'אד חשב אחרת ולא נתן לי לעשות זאת. היום אני מבינה שהוא הבחין בדברים שלא ידעתי שקיימים אצלי, וטיפח אותם. על כך אני מודה לו על כך עד היום. אני זוכרת את הניתוח שלו לסרטים שעשיתי במסגרת הסדנה. פעמים רבות לא הכרתי את המושגים שבהם השתמש, אותם הבנתי שנים מאוחר יותר. את סרט ה-One Shot שעשיתי במסגרת הסדנה הוא הגדיר כ"פילם נואר" (אני זוכרת שחשבת לעצמי, מה זה? אבל זה נשמע לא רע, אז למה לא...). בסרט שעשיתי בניסיון לתאר את תחושת הניכור שלי לעיר שבה גדלתי ואת תחושת התלישות בעיר אליה הגעתי, התייחס ג'אד לאקספרסיביות של הצילום מול הפיוט של הטקסט שליווה את הסרט, וחשבת לעצמי, וואו, לא חשבת על זה... מאז ליווה אותי ג'אד בכל שנות לימודי, חיוך ועודד ברגעים קשים, כיוון, הקשיב, תמך ובעיקר העשיר את עולמי גם כשלא לימד אותי באופן צמוד.

באותן שנים, הדיכטומיות שנשחקו בינתיים בין מזרחים לאשכנזים לא היו קיימות. פשוט מפני שלא היו הרבה מזרחים שזכו להצליח בתחום. "קולנוע ישראלי" כלל את סרטי האיכות וכנגדם עמדו "סרטי

ג'אד נאמן היה המורה שלי. בזכות ג'אד נאמן אני עושה היום סרטים.

הגעתי לאוניברסיטת תל-אביב בגיל 21. מאשדוד. אשדוד של הזמנים ההם הייתה מקום קטן ותל אביב הייתה העיר הגדולה, הלא מוכרת ואפילו מפחידה. המרחק ביניהן היה לא רק גיאוגרפי (עם השנים דומה כי אשדוד התקרבה לתל-אביב; או להפך) אלא גם, ובעיקר, תרבותי, אף על פי שלא ידעתי להגדיר זאת כך לעצמי. "השפה האשדודית", הן המילים והן שפת הגוף, הייתה זרה לתל-אביבית. אנשים היו בעיניי אחרים, באוניברסיטה בכלל ובחוג לקולנוע בפרט. אמנם היו בחוג גם סטודנטים שבאו ממקומות שונים בארץ, אך מאשדוד הייתי היחידה. מתוך 400 תלמידים בשנה א' בחוג לקולנוע היינו ארבעה מזרחים בלבד. לדעתי המצב לא השתנה עד היום.

קולנוע עבורי היה הסרטים היהודים וסרטי ברוס לי שיכולנו לראות ביום רביעי בקולנוע אסתר, שני סרטים בכרטיס אחד. בחוג לקולנוע שובצתי לסדנת סופר 8 (הפורמט שבו צילמנו את סרטי שנה א' שלנו) עם ג'אד נאמן, שאף הקרין בפנינו עבודות של גדולי הבמאים. לראשונה התעמתי עם חוסר הידע שלי בתחום, דבר שגרם לי לתחושת נחיתות לא מבוססת אשר לא הייתי מורגלת אליה. לראשונה שמעתי על

* אסנת טרבלסי היא חפיקת סרטים.

יספרו את סיפור הנפבה שלהם. טבעי לא פחות היה לתת לג'אד, שבילה חלק ניכר מילדותו במזכרת בתיה וראה כיצד יום אחד נעלמו ערביי עקיר השכנה, לספר את סיפור הנפבה שלו. אך ג'אד התעקש שאספר גם אני את סיפור הנפבה שלי. "אבל נולדתי שנים אחרי – עד לפני כמה שנים לא ידעתי על הנפבה, לא הכרתי אפילו את המושג," טענתי. "זוהי תמצית הסיפור שלך," ענה ג'אד, "ועליך לספר אותו." ישבתי וכתבתי על זיכרון ועל מחיקה. שנים רבות הורגלתי לחשוב שעיר הולדתי קמה מן החולות. עם העבודה על הסרט, שנקרא "שליחים של פצע" אך לעולם לא הסתיים, התברר לי שבאזור שבו שוכנת כיום אשדוד, שכנו שלושה כפרים גדולים ששרידיהם של אחד מהם – איסדוד – הם "החֶרְבָּה" אליה היו באים ילדים רבים לשחק וליהנות מפירות הבוסתנים ששרדו שנים רבות לאחר עזיבת התושבים. במסגרת ההכנות לסרט נסענו עם המשורר ג'אסן זקטן לכפרו זכאריה שנהרס ב-48 וכיום קרוי זכריה ורוב תושביו ממוצא תימני. עם מבקר הספרות חסן ח'אדר נסענו לג'לדיה – היום מושב זרחיה. עם ג'אד נסענו למזכרת בתיה ועקיר בה מצאנו בית ערבי נטוש שחפצים עדיין מונחים בו. מסענו המשותף עם חברינו הפליטים השפיע עמוקות על ג'אד. הוא היה מהראשונים שרצו לספר את סיפור הנפבה בקולנוע ובכלל, ולא היסס לרגע לבדוק את אמונותיו ודעותיו ולתמוך בזכות השיבה. בנכונותו הקדים את מה שלא הצליח להפוך אפילו למוכן מאליו של החוגים הנאורים שנים אחרי.

בשנת 2000 יזמתי את הפסטיבל הבינלאומי לזכויות אדם שהתקיים בתל-אביב, נצרת ורמאללה. ג'אד נאמן וג'ורג' חלייפי ניאוחו לשמש כיועצים אמנותיים של הפסטיבל. תמיכתו המיידית ביוזמה שנראתה לאנשים רבים מופרכת, בלתי אפשרית או לא נחוצה הייתה יקרה מפז. הוא לא רק עודד ותמך אלא אף העשיר את תכני הפסטיבל, הגדיר אותם ונתן להם הקשר גלובלי. אני זוכרת שרגע לפני

הבורקס". לא חשבנו אז מי עושה את הסרטים, מי יכול לעשות את הסרטים, למי מותר לביים, מהם הנושאים הלגיטימיים ובעבור אילו קבוצות בחברה? השאלות הללו לא היו קיימות כמעט והתשובות להן היו ברורות כמעט בשקיפותן. (שאלות אלו עדיין לא מוצאות מענה ורוב הזמן מבוטלות בטיעון "מה זה משנה? העיקר אם הסרט טוב או לא"). ללמוד קולנוע ישראלי פירושו היה לעסוק בסרטים שעסקו בסכסוך, בקולנוע אישי, בשואה. שיעור אחד בלבד הוקדש לסרטי הבורקס. המזרחי והפלסטיני הוגדרו באותן שנים כ"אחר", והתבוננות בו הייתה הבון טון של הניתוח הקולנועי דאז. ייתכן שהייתה בכך פריצת דרך, מפני ש"האחר" היה אז חסר קול ופנים. עשרים שנה אחרי כן, מדהים עדיין להיווכח כי הקולנוע המזרחי והפלסטיני מכוננים עדיין בזורתם ובייחודיותם לכאורה את אותה אחרות חשודה, בניגוד למשקלם המכריע בחברה.

עמדתה הרדיקלית, יחסית לזמנה, של אלה שוחט זכתה לתמיכתו של ג'אד. לקראת עבודה שהכנתי סביב דמויות המזרחי והערבי בקולנוע, הדריך אותי ג'אד לקרוא את ספרה הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה ואת אוריינטליזם מאת אדוארד סעיד. היכרות עם הטקסטים הללו הייתה נדבך חשוב בעיצוב תפישת עולמי החברתית והפוליטית. לא זו בלבד שחלק מהם לא היו מוכרים או מקובלים אז באקדמיה – בעקבות ספרה של שוחט התחוללה סערה גדולה וג'אד נאמן היה אחד האנשים הבודדים שלא רק תמכו בה, אלא גם לימדו את הטקסטים שלה. זרעי החיבור בין המזרחי לפלסטיני הונחו אז, והפכו עם השנים לעיסוק המשמעותי בחיי.

שנים אחרי הלימודים נפגשנו שוב. סיפרתי לו על נסיעותיי לג'נין ולרמאללה והוא ביקש להצטרף. כך נולד רעיון לעשות סרט שיספר את סיפור הנפבה דרך סיפוריהם האישיים של ארבעה אנשים. שנים מהם היו פלסטינים שנולדו ב-48, ואך טבעי היה שהם

רבים אחרים. במנשר הפורום נטען, בין היתר, כי "לנוכח ההתעלמות הצינית של גופי השידור מהאינטרס של הציבור, ולנוכח הנוק המצטבר שנגרם על ידם, 'הפורום החברתי למען השידור' קורא למאבק חברתי למען תיקון עיוותי השידור." נראה היה שנתח חלון הזדמנויות לערוץ כזה בתקופת ממשלת ברק, אך האינתיפאדה קטעה גם אותו וערוץ מסחרי נוסף כרוגמת ערוץ 2 הוקם. הלב מתכווץ אל מול החמצת ההזדמנות לעשות משהו בעל ערך אמיתי.

הביטוי רב־תרבותיות הפך היום למטבע עובר לסוחר וכל זכין או מנהל תחנה מתהדר ברב־תרבותיות משלו, המתבטאת בעיקר בהכנסת מועמד/ת ערבי/ה או אתיופית/ או מישהו/ מהפריפריה לתכנית ריאליטי כזו או אחרת. כך רוקן המושג רב־תרבותיות מכל תוכן שיכול היה להיות לו. אך כשג'אד הקים קבוצה שבנתה מודל לערוץ שיביא לידי ביטוי אמיתי את כל התרבויות, אין ספק שבכך הוא הקדים את זמנו.

אולי אני נשמעת ברשימה זו כתלמידה המעריצה את המורה שלה, ואולי אני באמת קצת כזו ביחס לג'אד. אך כל הפרויקטים והחלומות שהיו לי הזכות לטוות איתו, גם אם לא יצאו לפועל, היוו כן שיגור לפעולות אחרות שאני ורבים אחרים עשינו אחר כך. ג'אד בעיניי הוא מהפכן אמיתי. לא תמיד המהפכות שהגה יצאו אל הפועל, אך הוא מעולם לא הפסיק לחלום אותן ולרתום אנשים אליהן. כך בסרטיו וכך בחייו. אני רוצה להגיד לו תודה.

חתימת התוכניה הגיע אלינו סרט נדיר על ילדי תימן החטופים. התקשרתי לג'אד שהגיע לסינמטק מיד לצפות בקלטת. בעצה אחת כללנו את הסרט בתוכנית. בעבור ג'אד שום רעיון לא נראה רדיקלי מדי. הוא סלד מצנזורה, וגם כשהדברים היו לא נעימים ואף אחד לא רצה לדבר עליהם, כמו במקרה של ילדי תימן החטופים, נושא שהוא טאבו במידה מסוימת עד היום, ג'אד תמך בקיום דיון בנושא. בעקבות הפסטיבל הגה ג'אד את רעיון "כרם אנדלוס", פרויקט שבו יחברו יחד סטודנטים ישראלים, פלסטינים ואמריקאים ללימוד במקומות השונים במשך שנה וליצירת פרויקט משותף. נסענו לרמאללה כל שבוע להיפגש עם שותפינו. נסיעות אלה נקטעו באחת עם תחילת אינתיפאדת אל אקצה. באחת הנסיעות שלנו לרמאללה שבהן היינו דנים ומתווכחים בנושאים חברתיים ופוליטיים שונים והנגיעה שלהם לזהותנו, אמרתי לג'אד: זה לא פשוט להיות כל מה שאתה נגדו – גבר, לבן־אשכנזי, יהודי בישראל. אתה תמיד נמצא בצד שאתה מהווה את "האויב" שלו. עם השנים הבנתי שזו בעצם גדולתו. כי ג'אד לא רק מזדהה עם הנשים, המזרחים והפלסטינים, אלא הוא אף מעשיר את עולמנו ותורם רבות לרדיקליות של השיח ופעמים רבות אף מקדים את זמנו. כך קרה כשהקים את "הפורום החברתי למען השידור" שפעל בתביעה לביצוע רפורמה בשידור המסחרי. מלבד ארגוני היוצרים כלל הפורום גם ארגונים חברתיים כמו הקשת הדמוקרטית המזרחית, איתג'ה, פורום דו־קיום בנגב וארגונים



נסענות חתוך נוזהת אל פואד (צילום: טל זלצר).

דרך נפרדת אבל ביחד

שיחה בין מוחמד באכרי לג'אד נאמן

ג'אד נאמן ומוחמד באכרי שיתפו פעולה לראשונה ב-1983 בסרטו של ג'אד נאמן מגש הכסף ואשר שצילומיו החלו בסמוך לפרוץ מלחמת לבנון. התסריט המבוסס במידה מסוימת על פרשת אודי אדיב, סיפר את סיפורו של יוני (גידי גוב), קיבוצניק לשעבר בעל עבר קרבי, אינטלקטואל בהווה, השואף לעזור לחבריו הפלסטינים לקראת השגת אוטונומיה. הוא יוצא לגרמניה במטרה לגייס כספים למען הקמת אוניברסיטה ערבית ראשונה ועם שובו מגלה שחבריו הפלסטינים בחרו להשתמש בכסף למטרות אחרות. בבת אחת הופך יוני לנרדף הן על ידי הפלסטינים והן על ידי כוחות הביטחון. הסרט מסתיים בסצנה מרשימה בה יוני נורה על ידי שני כדורים – האחד ישראלי והשני פלסטיני. שנים רבות עברו מאז הפקת אותו הסרט, וכאשר החל ג'אד נאמן להגות את התסריט לסרטו הנוכחי – נוזהת אל פואד שפירושו "שוטות הלב", היה לו ברור כבר מראשית העבודה כי ילהק את השחקן מוחמד באכרי, מי שגילם במגש הכסף את דמותו של החבר הפלסטיני במחנת היהודית פלסטינית. כך, כעבור עשרים שנה, אחרי חברות ארוכות שנים, חזרו השניים לשתף פעולה בסרט חדש. השיחה המובאת להלן אמורה הייתה להיות ריאיון, אך החברות וההבנה העמוקה בין השניים גרמו לכך שהיא התנהלה מעצמה. אני הקשבתי מרותקת. [י. מ.]

יעל: שניכם אנשים שהלכו אמנם זמן רב באותה הדרך אבל לא ממש נפגשתם. שיתפתם פעולה בסרט מגש הכסף והנה, רק אחרי למעלה מעשרים שנה אתם שוב חוזרים לעבוד יחדיו. נראה כאילו אתם הולכים יחד אבל בדרכים נפרדות וזה קצת משקף את מה שקורה פה ביחס לסכסוך, הולכים ביחד אבל לחוד. עם זאת, אתה, מוחמד, אמרת לי לפני תחילת השיחה ביניכם שהיית מוכן לשחות נגד כיוון הגלים בשביל ג'אד.

מוחמד: רציתי להגיד על ג'אד, שלמרות שהוא הולך בדרך שלו ואני בדרך שלי, המשותף לשתי הדרכים הללו הוא החלום – החלום שלו והחלום שלי. החלום שלו הוא לא להימנות על המדכאים, והחלום שלי הוא לא להימנות בין המדוכאים. וזה בעצם אותו חלום. שנינו נהיה לא מדכאים ולא מדוכאים. במובן זה הדרכים הן נפרדות אבל מובילות לאותו מקום. אבל אם אני צריך לבחור בין להיות מדכא או מדוכא, אז כמובן שאני בוחר בלהיות מדוכא. אבל זאת לא בחירה. אין כאן שום אפשרות של בחירה אלא יש כאן מצב נתון, ובמצב הנתון הזה כשחברים שלי אומרים שהם נותנים ביטוי לדעות אנטי-ציוניות, אני אומר

שהדרך היחידה להיות אנטי-ציוני זה לעוף מכאן. כל יהודי שנמצא כאן הוא ציוני. אין מה לעשות. ותהיינה הדעות שלו על מה שהתרחש כאן ועל הכיבוש ועל הנכונות שלו לפעול נגד הכיבוש אשר תהיינה, עדיין, עצם החיים כאן ועצם העובדה שאנחנו חלק מהמפלצת הזאת שקוראים לה כיבוש, וזה לא יעזור מה שנגיד כי מילים לא יפתרו את זה, אז קיים המצב הזה שבשבילי הוא בלתי נסבל ובשבילך הוא בלתי נסבל. כל אחד מסיבותיו הוא. אבל אני חושב שכמוכן בסקאלה הזאת של הסבל, אין ספק שמה שעובר עליך מוחמד – ואפשר לראות בסרט שלך (מאז שהלכת), ומה שעבר עליך... לי אין מה להגיד חוץ מלהרגיש בושה עמוקה. שאני חלק מישראל שעושה את כל הדברים האלה. כלומר, אי אפשר לגלגל את ההיסטוריה בחזרה והדרך היחידה שלי היא לראות ולדבר כמה שיותר על כל מה שהיה ולקחת לפחות במילים אחריות על מה שהיה ועל מה שמתרחש כאן ולנסות באיזו שהיא דרך בלתי אפשרית, לשנות. וזאת למרות שאני לא חושב שסרטים יכולים לשנות בכלל. אם בעבר האמנתי, כשהייתי מעורב בעשייה של סרטים שהייתה בהם עמדה פוליטית שהתייחסה למצב העניינים בין הישראלים לפלסטינים, היום אני מאד פסימי, אני חושב שקולנוע לא יכול לעשות שום דבר.

מוחמד: אני לא מסכים איתך בכלל, ג'אד. אחרת לא הייתי עושה קולנוע, אם הייתי מאמין שהקולנוע לא ישנה הייתי מפסיק לעשות קולנוע והייתי עובר לחקלאות.

ג'אד: איך הוא משנה?

מוחמד: אני אגיד לך. לפחות בחקלאות או יש לך צמח והצמח גדל ואחר כך אתה קוטף. אבל בקולנוע אני מאמין, כמו שאומרים בעברית צחה, יהודית, כל המציל נפש אחת מישראל כאילו הציל את העולם כולו. אם אני הצלחתי לשמוע הערה, הערות, כמה וכמה פעמים, חזרות ונשנות, קרה לי שאנשים באו ואמרו לי ששיניתי להם את החיים, את דרך החשיבה, בגלל שראו אותי באופסימיסט, בגלל שראו אותי בסרט מאחורי הסורגים או בגלל מאז שהלכת או בכלל בפעילות קולנועית אמנותית. אמנם אין לנו את הכוח הפוליטי שיש לפוליטיקאים המסריחים שבידיהם יש את הממון ואת הכוח, אבל זה לא אומר שאין לנו כוח. יש לנו המון כוח, יש לנו אמת משלנו, יש לנו השפעה. מספיק גידלנו חמישה ילדים, שישה ילדים, שהם הולכים בדרך שלנו שהיא דרך של אהבה, דרך של רספקט של האחר, קבלה של האחר, אהבה של האחר. אני, מה שחיבר אותי לג'אד והדומים לג'אד – הרי ג'אד הוא לא קול בודד במדבר ואסור לנו להתכחש אליו, אני אומר את זה בכל מקום, אתמול אמרתי את זה לאוכלוסיה פלסטינית בלונדון. אסור להם, גם אם הם מיינוריטי, גם אם האנשים האלה הם בודדים, הם מיעוט קטן מאוד, אסור לנו לזלזל בהם, אסור לנו להתכחש לקיומם בגלל הקונסנזוס שהולך ומתעצם ואני מניח שהוא הולך ומתעצם בגלל השמאל שפושט את הרגל בכל העולם, לא רק בישראל, השמאל פשט את הרגל בכל העולם. אסור לבוא ולהאשים את השמאל ולקבוע שאין תקווה – לא. יש תקווה, התקווה היא שנמשיך לעשות סרטים כאלה, שאני דרכם אומר ומצהיר וצועק ובוכה על עצמי מתי שצריך, וצוחק על עצמי מתי שצריך, אני חושב שלאט לאט אנחנו כן נשנה. אני מאמין

שאלו כל האנשים בישראל היו רואים את ג'יץ ג'יץ לפני הצנזורה ולפני רצח האופי התקשורת שיש לי ולסרט שלי ובגלל הנסיבות האומללות ששניים מבני משפחתי כן יצאו מעורבים בפיגוע אומלל במירון, אני מאמין שההשפעה של הסרט שלי על האנשים הייתה אחרת לגמרי מאשר אחרי רצח אופי. אותו הדבר לגבי מאז שהלכת. את מאז שהלכת לא הקרינו בערוץ הראשון, לא בערוץ השני או בערוץ השלישי – אם היו מקרינים אותו, אני מאמין שכן הייתה לו השפעה. אותי זוכרים מאחורי הסורים, אותי זוכרים מגמר גביע, אותי זוכרים ממגש הכסף, מהאופסימיסט. לא זוכרים אותי מהפיגוע במירון. לאנשים יש זיכרון קצר. אמנם המדיה משפיעה, אבל היא לא יכולה לעשות כתם על בן אדם שבעצם כל חייו לחם למען דו קיום, סיום הכיבוש ויצירת חלום משותף לשני העמים. ולכן אני אומר שבניגוד לג'אד, ואתה לא ממש אומר את האמת, כי אתה מצטנע ונחבא אל הכלים, בגלל שכזה אתה, איש צנוע, ומהצניעות הזו באה האמירה: "אנחנו לא נשנה". אבל אתה יודע שכן. ואם היית יודע שלא – אז לא היית עושה יותר סרטים. מה מביא אותך לשבת חמש עשרה שנה בבית ופתאום לעשות סרט חדש שהשם שלו בכלל ערבי, אם לא האני מאמין הזה שמבצבץ מאחורי כל תנועה, וכל מידע שלך. עכשיו אני מאמין שאילו היו עשרות כמו ג'אד או כמוני, עשרות או מאות, אילו היה קונסנזוס קולנועי-יצירתי שמסביר את הנרטיב לא רק של השמאל אלא גם של האחר, אני מאמין שהיינו משנים פה המון דברים. אבל המזל הרע שלנו הוא שאנחנו כלואים בתוך ארץ אוכלת יושביה, בתוך מצב שבו נדמה לנו שאנחנו במלחמה עקובה מדם. אבל זה רק נדמה לנו, כי אני לא מאמין שיש כאן מלחמה עקובה מדם. זה רק נדמה לנו. אמנם יש פה מצב של מדכא ומדוכא, של כובש ונכבש, אבל זה לא מצב של מלחמה, זה לא מצב של שתי ארצות שנלחמות אחת בשנייה, זה לא שני צבאות שנלחמים אחד בשני, זה רוב יהודי ישראלי ומיעוט פלסטיני מדוכא. וההבדל הוא עצום. זה לא כמו גרמניה מול צרפת במלחמת העולם השנייה. ואני מאמין – ואני אומר את זה שוב – אין הבדל בין היהודים הישראליים לבין כל עם אחר בעולם. ההבדל הפשוט הוא במצב שהעם הזה כלוא בתוך הדעות הקדומות של עצמו, כלוא בתוך התקשורת הישראלית ובתוך המניפולציות שממשלות ישראל עשו במשך עשרות שנים, כשהן השתמשו בשואה בצורה מניפולטיבית ביותר, יצרו אצל האדם הישראלי את תסביך הביטחון והפרנויה שדבר כזה אסור שיקרה לנו שוב. החלום של ז'בוטינסקי מימש את עצמו, אותו החלום שגרם לאנשים להישאר בתוך הגטו. אבל כאן. ישראל היא הגטו של היהודים.

איך לפרוץ את הגטו? בזה שיבטחו בי, בזה שיראו בי פרטנר, כי אני פרטנר. ואם נשאלת השאלה אם אני מתכוון למדינה דו-לאומית, אז אני אומר, מדינה לכל האזרחים שלה, לא דו-לאומית. אני אמרתי ברגע שהיהודי הישראלי יתפטר מז'בוטינסקי ומהתיאוריה שאנחנו חייבים להיות חזקים כי אחרת אין לנו סיכוי, ברגע שיהיה שלום אמת עם הפלסטינים וימומש החלום הפלסטיני לבנות מדינה בצד מדינה עם פשרה היסטורית ששני הצדדים יגיעו אליה – ברגע שזה יקרה, לא יהיה מקום לפחד שלו. כי

- הילדים שלי והילדים שלו כן מסתדרים, למרות כל הטראומות.
- גיאד:** אני שואל את עצמי – סרט כמו הסרט שאנחנו עושים עכשיו, נזוהת אל פואד, נגיד שיראו אותו אנשים, מה יש בסרט הזה שישנה משהו בשטיפת המוח הטוטאלית?
- מוחמד:** אני רואה שפה אחרת, שהיא קולנועית, שבה יש שתי שפות הולכות אחת עם השנייה כמו זוג, גם הדמויות וגם המחלה המשותפת והגורל המשותף, וגם סיפורי האהבה הקטנים שיש בתוך הסיפור הכולל. תראה, זה לא סרט שמדבר על הסכסוך הישראלי-פלסטיני.
- גיאד:** מזל שלא.
- מוחמד:** זה סרט שמדבר על אפשרות בתוך האי אפשר.
- גיאד:** הסרט בתוך הסרט שבו אתה גם יהודי וגם פלסטיני. הרי אי אפשר להתעלם. כשרואים אותך, פה בארץ לפחות, כולם יודעים מי זה מוחמד באכרי. הסרט קורא לו פעם אחת "עזרא שם טוב" ופעם אחת "קהירי". אלה שתי דמויות אבל זה אותו הדבר. אז בתוך אי האפשרות הזאת שבה מוחמד באכרי הוא גם יהודי וגם פלסטיני, אולי בזה יש משהו. כי פעם אחת הוא סופר יהודי ופעם אחת הוא מספר סיפורים פלסטיני ופעם שלישית הוא משחק בתוך הסיפור שהוא מספר, דמות מתוך אגדה. פעם אחת דמות של הארון א-ראשיד ופעם אחת דמות של סוחר מבגדד בתקופה של הארון א-ראשיד. אז אני טוען בתוך אי האפשרות שבתוך מוחמד שמגלם שלוש דמויות – שאחת מהן היא דמות של יהודי, ולא של סתם יהודי אלא של מישהו יליד בגדד עם כל מה שהשם בגדד אומר היום ללא ספק – אולי מתוך זה יש איזושהי עשייה – אבל שוב הסקפטיות שלי היא 'או.קיי, אנשים יראו את זה. אבל מה זה יעשה להם? יופי, מוחמד הוא שחקן נפלא. הוא יכול באותו הסרט מרגע לרגע להפוך את דמותו ולרגע הוא יהודי ולרגע הוא פלסטיני ובעוד רגע הוא דמות מלפני אלף שנה בבגדד. מה זה יעשה?
- מוחמד:** לא יודע מה זה יעשה. אין לי שום מושג. אין לי שום ביטחון מה תהיינה התוצאות מהצפייה בסרט הזה. תלוי גם איך תהיה העריכה של הסרט הזה, תלוי איך יהיה המוצר המוגמר. אבל אם חלומנו יתממש וזה יהיה סרט אמנותי, טוב ואנושי, בעל מסרים אנושיים, אני מאמין שכן שתהיה לו השפעה. ובכלל – אילו כל הישראלים היו מדברים ערבית כמו שאני מדבר עברית, לא הייתה לנו בעיה...

מבחר כתבים מאת ג'אד נאמן

בחלק זה בחרנו להביא מקבץ מרשימותיו הרבות של ג'אד. רשימות אלה שנפרשות על פני כארבעים שנה והן מהוות צוהר לאיש ולהשקפת עולמו. חלקן עוסקות בקולנוע הישראלי (דוגמת סדרת רשימות שפורסמו במעריב ב-1991) אחרות עוסקות באקטואליה ובפוליטיקה (דוגמת המסה "הזאב שטרף את רבין" שהופיעה בירחון פלסטיקה; או רשימתו "ש"ס כאוונגרד פוליטי" שפורסמה בעיתון הארץ).

בחרנו להביא את הרשימות בסדר כרונולוגי ללא קשר לנושא בהן הן עוסקות – ודווקא בשל כך הן מצביעות בצורה חדה על דרכו ההומניסטית של ג'אד, דרך שמעולם לא הגבילה את עצמה לעשייה קולנועית, למעורבות פוליטית או אקדמית, אלא גם הגיבה למכלול המאורעות, גדולים כקטנים, הסובבים אותה – כפי שעולה הדבר מהרשימה "הנה מוטלות גופתינו" (1979) או "גיבור דורנו" (1995). אותה תפישה גם הנחתה את שיבוץ שניים משיריו בתוך הרשימה הכרונולוגית. ניתן לומר במילותיה של הפילוסופית חנה ארנדט שג'אד נאמן חי את העולם העכשווי ובניסיון מתמיד ליצירת 'עולם משותף' – ביטוי העילאי של האקט הפוליטי.

חשבנו לנכון לצרף גם תרגום של המאמר "המודרנים: המניפסט שלא פורסם", אשר הופיע בצרפתית כבר בשנת 1992 בקטלוג מוזיאון ה-Jeu de Paume בפריז לרגל פתיחת תוכנית המוקדשת לקולנוע הישראלי. מאמר זה מקדים רבות מהסוגיות המעסיקות כיום את מחקר הקולנוע הישראלי: שיבת הקולנוע אל התמטיקה היהודית בתיווכה של הוליווד, העיסוק המתחדש בנושא זיכרון השואה בזיקה לסכסוך הישראלי-פלסטיני ובעיקר את סיפור עלייתה ונפילתה של "הרגישות החדשה" בעשור שבין מלחמת 1967 (ששת הימים) לעליית הליכוד לשלטון (1977).

מאמריו של ג'אד שימשו כבסיס או כהשראה למחקרים אקדמיים בתחום הקולנוע הישראלי בין אם הדבר צוין מפורשות ובין אם לאו. על כך ג'אד אומר בדרכו הנדיבה: "אני כמו סיסמתם המפורסמת של מילוני לארוס – je sème à tous vents (אני זורע לכל הרוחות)". אסופה צנועה וחלקית זו נועדה להחזיר מעט ממה שפיזרה הרוח.

יעל מונק ואייל סיון



גיליון קשת קולנוע, 1968

יודוי של ביחאי כגיבור מערבון

קשת קולנוע, 1968

בשנת 1968 פורסם ברבעון קשת קולנוע מאמרו הראשון של גיאד נאמן. עורך הרבעון היה אז אהרון אמיר וחברי המערכת אברהם ב' יהושע, בועז עברון ויהושע קנז. אנו מביאים כאן את המאמר כפי שפורסם ברבעון בסתיו תשל"ט 1968

שהתפגרה ממחלת-הפה-והטלפיים. במשך תשעים דקות על הברד הוא עסוק מאוד בנטיעה מטורפת בדרכי-עפר, במיטתה של אישה נשואה שבעלה נעדר ללילה, בוויכוחים עם אביו הצדקני ובבילוי של גברים בראג-סטור של העיירה הרדומה. בין הטפת-מוסר אחת לחברתה מפי מלווין דוגלאס-האב, משתתף האד בתחרות עם בחורי העיירה וצד ראשון חוזר מרוח בגריו, מלמד את בן-אחיו לשנות ויסקי, משתכר מבירה ומתעסק עם פטרישיה ניל, העוזרת המקסימה. מתוך כל סממני מלודראמה אמריקאית טיפוסית עם מוסר-השכל מתוכנן, עולה כבדרך-אגב תמונה אותנטית של חיים. נוצרת מין הרגשה שהאד הוא misfit, הוא פשוט אינו שייך לשם. הוא שייך גם לשם, לאותה אווירה מגושמת וחסרת-סיכוי, אבל לא רק לשם. עקרון התענוג המנחה את התנהגותו, שיכרותו והבעיטה הבלתי-פוסקת בכל הסובבים אותו, הם סימפטומים לחוסר-הנחת של חברה שהבריאות והחולניות שלה הן מיזוג נדיר; חברה העסוקה כל הזמן בהאדרת שם עצמה, ובאותה שעה היא מלאת גערות ותוכחות.

על-פירוב מספקת הוליווד לאמריקה סרטים נוטפי פסיכולוגיה, אבל האנשים שמשלמים דולר או שלוש לירות כדי לחזות בתוצרת הזאת אוהבים את הגיבורים שהוליווד מייצרת. באורח מופלא מתקשרים בני-האדם לגיבורים שלהם, מקבלים

את האד (מרטין ריט, 1963) ראיתי לראשונה בירושלים בינואר 64, בקולנוע ציון, כמדומה. לקראת חצות, כשנגמר הסרט, יצאנו החוצה לתוך לילה בהיר וקפוא. משהו באפלת הסמטאות ובלובן המבריק של קירות-האבן היה כמו המשך לגוני השחור-לבן של הסרט. הרגשתי שרגלי קלות יותר כשצעדתי ליד אשתי בשביל החוצה את הגינה הציבורית. כמו עשר או שתיים-עשרה שנה קודם-לכן, שהייתי שב הביתה ממערבון סוג ב' בקולנוע אדיסון ביומית של יום שישי, הייתי פוסע לבדי ברחובות ירושלים ומדמה לעצמי איך הייתי נראה על הברד בדמותו של גארי קופר או מנסה לשווא לחקות את הילוכו של ג'ון ויין. באותה תחושה עמומה של אותו גיל כאשר הכול עוד צפוי, יכול לקרות וגם יקרה, והרגשת התנופה ברגליים הנושאות אותך לכל מקום. הגבעות הטקסאניות המעוננות ופול ניומן רוכב על הקדילאק הפתוח שלו, הלוך-וחזור בין העיירה המנמנמת לחוות-הבקר המטופחת של אביו. נוף הגבעות בשחור-לבן נראה חשוף וגרמי כמו שלד, טקסט בשחור-לבן מבעד למצלמתו הסטואית של ואנג'הו נעשתה פתאום קרובה ללבי, אמיתית ונגישה יותר מכל צבעי הטכניקולור.

האד הוא גיבור מערבון על אף שאינו נושא חגור. כשהוא יורה ברמינגטון שלו הוא עושה זאת על-מנת להבריח את העורבים המתגודדים על נבלת העגלה

שחושינו משיגים אותם, כי סרט יכול לבודד אלמנטים ולהוציאם לאור. אולי טיפשי הדבר, אבל אותו לילה בגינה הציבורית, לקול הפסיעות החורקות בחצץ הדק, התעורר בי הרצון להיות גיבור אותנטי. האד חומד את הכול ולוקח מה שידו משגת. הוא אינו מרוצה, לא משום שאין לו די אלא משום שלא למד לקחת את מה שהוא רוצה. בדרך שאינה נהירה לי עד היום, עורר בי האד את הרצון ליצור איזו מציאות דמיונית שתהיה בעלת ממשות גבוהה יותר מזו הקיימת במילים. האד יצר בי את הזיקה לאותנטיות, וזה כרגע הדבר המעסיק אותי יותר מכל בחיים ובקולנוע, שלגבי הם דבר אחד. לא מזמן קראתי במכתב של נערה צעירה את הדברים האלה: "פעם עברה בי מחשבה שמי שעושה סרטים הוא קצת אלוהים. ממחשבתו הוא כותב את הסיפור, מלבישו דמויות, צבע, צליל. רק שזה בצחוק. לא בתנאי חיים. רק בצלולואיד." מובן שזוהי הפלגה במילים, אבל יש רגעים שבהם נוח לי לחשוב כך.

מהם השראה כדי שיוכלו להוסיף ולקיים את אשליית החירות שלהם. איש-המערב, החלוץ, המורד-להכעיס והגיבור הציני שבלב-לבו הוא טוב, כל אלה אינם רק מיתוס שיצרה תעשיית הקולנוע, הם משלימים את הצורך להיות משהו, צורך הקיים בלבו של כל גבר. הגיבור הרוכב מהר כדי להשיג עוד תענוג אחד, לא-חשוב על חשבון מי ולא-חשוב באיזה מחיר, הוא שבריר מאישיותו של כל אחד מאיתנו, הוא מגלם את החירות עליה ויתרנו תמורת הנוחות. פול ניומן, בעל העיניים הצוחקות ותווי הפנים הרזים והרעננים, אינו מניח לנו להאמין שהוא רע באמת. בחיוך ממזרי אחד הוא מסכל תחבולות רבות של התסריטאי. האם אביו בעל עקרונות-הצדק האמריקאיים טוב ממנו, מה הוא היה רגע לפני שאנו רואים אותו ורגע אחרי? סרט הוא, לכל היותר, חתך ארכיאולוגי מוצלח יותר או פחות בחייהם של אנשים, אבל באשר הוא כך גלומה בו לפעמים יותר אותנטיות מאשר בחיים עצמם כפי

הנה חוטלות גופותינו

הארץ, 19.3.2003

סיטואציות דומות. אך הפעם, לא כמו בדרמה המוכרת על השאלה – "מה יקרה עכשיו", לא מזומנת לנו תשובה חד משמעית. מכיוון שהפעם, למרות הדמיון בתפאורה, אין זה עוד פרק בסדרת מתח. זהו תיאטרון אבסורד וכאן הכול עלול לקרות. על כן השאלה הרלוונטית היא לא "מה יקרה" אלא "מה קורה" ובעצם, "מה המשמעות של מה שקורה עכשיו".

בלבו של כל ביצועיט מקנן אמן קונצפטואלי. אך בתפקידו הכפול, כשחקן ראשי וכאמן, פועל הקצין בניגוד לאינטרסים שאותם הוא מייצג. בבלי דעת הוא חושף מידע עדין וחסוי על מהות העניין שבשמו הוא פועל. כשערך את חללי האויב לתצוגה שלאחר המוות והקיף אותם בסרט סימון לבן, הוא עיצב מחדש את תוצאות הפעולה הצבאית שביצע קודם לכן והעניק לה ממד אסתטי מובהק. מבקר האמנות היהודי ואלטר בנימין כתב בזמנו: "בעוד הקומוניזם הוא פוליטיזציה של האמנות, הפאשיזם הוא אסתטיזציה של הפוליטיקה." במעשה אמנות זה זכו סוף סוף שלושת המחבלים בהגדרה עצמית ואילו אנו זכינו בהגדרה חדשה של הפוליטיקה שלנו בשטחים. באורח פרדוקסלי, במותם נחלים שלושת המחבלים ניצחון שלא נחלו בחייהם, זהו ניצחון במלחמה מיוחדת במינה. מלחמת הגרילה של התמונה בטלוויזיה נגד האנטי-שפה, בדיבור.

בתהליך ההפרדה הפוליטי בין המידע על החיים לבין החיים כפי שהם באמת, יש לטלוויזיה תפקיד מרכזי. בכוחה לעמעם את הדיבור שמטיח את המציאות ולהבהיר את התמונה שמגלה את עירומה.

ערב אחד, בשבוע שעבר, שודרה בטלוויזיה תמונה שהעבירה בי תחושה מוזרה. בסיום מרדף בבקעת הירדן, היו מונחות על הכביש שלוש גויות במדים ולצדן, מסודרים כבתערוכה, שלושה רובים, שלושה תרמילי גב, ערימת כדורים, רימוני יד וחומרי חבלה. עד כאן הכול מוכר לעיפה. אלא שבנוסף לסידור המיוחד של המוצגים, הקיף אותם ריבוע של סרט סימון לבן שהעניק לאירוע ממד חדש. המצלמה מתרוממת ומתמקדת בפניו של קצין צעיר. בלשון צבאית יבשה הוא מתאר את מהלך הקרב בו חוסלו שלושה מאנשי ארגון (המרצחים) אש"ף לאחר שחצו את הירדן וחדרו לשטחים (המוחזקים) על מנת לבצע פיגוע. כיאה ללוחמים אמיצים, הם נערכים למסדר שלאחר המוות. בחברה שבוטל בה עונש המוות נמנעת ההוצאה להורג אך מסמני הטקס נשמרים ומותקנים לשלב שלאחר המוות. סרט הסימון הלבן מהדק היטב את ההרוגים ומעטרם עיטור סופי על אדמתם. שוב אין הם נעים בשטח כבוש, מוחזק או משוחרר. לא עוד לוחמי שחרור, אף לא מחבלים רוצחי נשים וילדים. משיגי הגבול שבו לגבולם. שלוש גויות של מחבלים, לרגע קצר, כבשו על המסך פאת כביש צבאי וקצין ישראלי שפירק אותם מנשקם סימן אותם כפי שמסמנים שדה מוקשים. והמצלמה צילמה. המילים היבשות שבפי הקצין תואמות להפליא את המדיום הטלוויזיוני.

עובדות צוננות, כמעט בנאליות שמתקבלות באהבה על ידי הצופה, הצופה שמכיר ואוהב את גיבוריו מסדרות המתח ויודע באנינותו לזהות

שיח פוליטי מסוג "מעשה חריג", "שטחים מוחזקים" או "ארגוני המרצחים" אינו נדבק לתמונה האומרת, כדברי המשורר, "ראה, כאן מוטלות גופותינו שורה ארוכה ארוכה, פנינו שונו, המוות נשקף מעינינו, איננו נושמים... לא בגדנו, ראה... נשקנו צמוד ומתרוקן מכדורים, אשפתנו ריקה."

המילוי המתובל, הסמוי, של הבורקס

חדשות 12.10.99

והנצחת דימוי זה היא יותר מסתם תאונת עבודה. זיקת הדמות הקולנועית למציאות, היא יותר חזקה מזו של הדמות הספרותית, או הפיגורה באמנות הפלסטית. הדמות המצולמת נתפשת על-ידינו כבשר ודם גם בשעה שמבקר הקולנוע טוען שהדמויות בסרט עשויות מקרטון. הצופה הנאיבי, וכל צופה הוא כזה, מתעקש לחוות צללי בני-אדם, כבני-אדם אמיתיים. השחקן המצולם, על עושר המבע ההתנהגותי והמילולי שלו, הוא לא רק לקוח מן החיים, בעינינו הוא עצמו נתח חי ורוטט של המציאות. אולם בפועל, הדברים שונים בתכלית. הדמויות המוקרנות על המסך, אינן אלא ייצוגים של בני-אדם, שבנייתם בסרט כרוכה בבעייתיות מסוימת. זרימת החיים המוכרת לנו נוגדת את התהליך ההבניה של הדמות הקולנועית. בעת כתיבת התסריט, הבימוי, המשחק והעריכה, מתבצע "חיסול סמלי" של בני-אדם ה"אמיתיים". הייצוג המתקבל הוא לעולם חלקי וסלקטיבי, גם בשעה שמבקר הקולנוע משבח את העומק והתהודה האנושיים של הדמויות הקולנועיות. תכונה זו של הקולנוע המכונה לפעמים "שקיפות קולנועית", מסייעת למדיום להביע ניגוד נוסף. היא מסתירה את הרוחק הקיים בסרטי הבורקס, בין בן השכונה במציאות לבין הכפיל הקולנועי שלו. הקפיצה התרבותית הנדרשת מבמאי קולנוע אשכנזי מצפון תל-אביב המציב את מצלמתו בשכונת התקווה, אינה שונה בעיקרון מזו של האנתרופולוג הכותב סיפורם של בני ציוויליזציה נכחדת. שניהם מסתכנים ביצירת "אחר", סטריאוטיפ

תרומת הקולנוע הישראלי לתפישת המזרחי כ"אחר" היא יותר מתאונת עבודה. הבמאים האשכנזים בסך הכול יצרו ז'אנר התפור למידותיה של האידיאולוגיה הרשמית בשנות ה-60 וה-70. זהו צד החובה, ויש גם צד זכות.

אפשר להתחיל בדימויים. האחד – קומקום התה וקנקן הקפה. קומקום התה, כדימוי להווייה האשכנזית, הוא הקובע את הכללים, מעצב ושולט ב"קנקן הקפה", מערכת הדימויים של ישראל השנייה. הדימוי השני מורכב יותר: סאלח שבתי וואדי סאליב מול קזבלן והפנתרים השחורים. שני הצמדים מסמלים את מאבק המזרחים על זהות ושוויון, ואין זה מקרה שבצד החובה של כל צמד ניצבת דמות אלגורית, יצירת מצלמת הקולנוע הישראלי. דמות זו, ששועתקה פעמים רבות בסרטי הבורקס, סייעה לא מעט ליצירת ולקיבוע המזרחי כדמות ה"אחר" בחברה: אמנם "אחר" מועדף על פני דמות האישיה או דמות הערבי, אך בכל זאת "אחר" ולא "אני".

לתפישת המזרחי כאחר שותפים גם הספרות והמחקר החברתי: כמעט כל האנתרופולוגים בארץ הם אשכנזים, בעוד שהקהילות אותן חקרו הן של יהודים שעלו ארצה מארצות העולם השלישי. מעירה על כך האנתרופולוגית סמדר לביא: "כיהודייה ערבית, שמתי לב שאיש מבין המנהיגים הישראלים מעולם לא טרח לברר אם אני מעוניינת בדימוי שיצרו עלי האשכנזים כאותו חלק אקזוטי ומתורבת למחצה בחברה שלהם." תרומת הקולנוע הישראלי לטיפוח

להיקלע הטיפוס הבורקסי, בין אם זה סלאח שבתי, קזבלן או צ'ארלי. הוא נכנס יוצא מן מצבים ומנער אותם כברווז המנער את המים מכנפיו ונשאר תמיד זהה לעצמו. המשימות בעלילת הסרט מוכתבות על-ידי טבעו האנושי – יצר הקיום, השאיפה להצלחה, תאוות הבעע, האהבה. הוא מבצע פשע, נמלט מהאויב, מתגבר על מכשול, זוכה בשלל ונישא לאשת חלומותיו האשכנזייה, אך תמיד נשאר זהה לעצמו.

עם הגיבור הזה קל להזדהות. מאחורי כל ההרפתקאות של הדפוקים שזכו לעושר והאסופים שזכו להצלחה ברגע האחרון, מורגש ניצוץ של אהדה. ואמפתייה. לכן זכו הסרטים להצלחה מסחררת – יותר ממיליון צופים (לכל אחד). לסאלח שבתי וקזבלן קהל הצופים המזרחי גדש את אולמות והריע לבבואתו העגומה אך הצוחקת, ולעתים אף הלועגת אל אותה שיטה פוליטית שסרטי הבורקס שירתו מבלי דעת.

המילוי המתובל, הסמוי, של הבורקס הוא סם משכר המרדים את הצופה ומסיע אותו במכונת הזמן לעתיד האוטופי, בו תיפתר סופית הסתירה הקיומית בין חירות ושוויון. האם זהו סוג של אסקפיזם? ייתכן. אך אין זה רק אסקפיזם. מובן שסרט הבורקס הוא בידור שאינו מציע פרוגרמה אוטופית. האוטופיה שהוא מעורר בצופה מקורה בהפעלת הרגש. חוכמת החיים של סאלח, יופיה של פורטונה, אומץ לבו וישרו של קזבלן, שייכים לצופן התרבותי של כוכב הקולנוע, שהוא צמוד וחופף את הדמות הקולנועית. הבורקס העמיד שורת כוכבים: שייקה אופיר, טופול, גילה אלמגור, זאב רווח, יהודה ברקן, שאחת מסגולותיהם החשובות הייתה יכולתם לייצג מצבים רגשיים מורכבים ואף לא נעימים, כמו קנאה, עוני וכישלון, בצורה פשוטה וישירה. באמצעות הבעות פנים, תנועות ולפעמים שירה ומחול, הם נענו ביושר ובחום רגשי לא מזויף למצוקה החריפה של היהודים בני המזרח.

"הפרא האציל" במקרה של חוקר התרבות, או הסטריאוטיפ "המזרחי" במקרה של במאי הבורקס האשכנזי.

בישראל בשנות השישים והשבעים, כור היתוך של עולים מאירופה ומארצות ערב, פורחת תרבות הסטריאוטיפים. בעיתונות, בתיאטרון, בקולנוע, כאילו על-פי הסכם, הם נערכים בסדר היררכי קבוע מראש: וויוזים עליונים ופרענקים תחתונים. ישראל הרשמית האשכנזית רואה את "הפער העדתי" בעיניים מערביות. לא בין שתי חברות שונות, ספרדית ואשכנזית, הניצבות זו מול זו או זו לצד זו, באותו זמן היסטורי, אלא כעימות בין שתי חברות דומות שנמצאות בשלבים שונים: האשכנזית בעידן המודרני, ואילו המזרחית שקועה באפלת ימי הביניים. הממסד האשכנזי מעצב את ישראל השנייה על-פי דגם העולם השלישי. הוא מעניק לה מרחב פוליטי בצורת יישובי ספר, עיירות פיתוח ושכונות מצוקה, ובאותה שעה ממקם אותה כתמונת ראי שלילית של ישראל הראשונה. במקום קדמה, התפתחות והמודרניות, נותנים בה את סימני המסורת והפיגור האוריינטלי.

במקביל, קולנוענים אשכנזים – מנחם גולן (אלדורדו, פורטונה, מרגו שלי, מלכת הכביש, כץ וקרסו), אפרים קישון (סאלח שבתי, ארבינקה, השוטר אוולא), אלפרד שטיינהרדט (סלומוניק), יואל זילברג (אמי הגנרלית), בועז דוידזון (סנוקר, צארלי וחצי, משפחת צנעני) – בוראים ז'אנר סרטים התפור למידותיה של האידיאולוגיה הרשמית. עד כאן נזקים. אולם לסרטי הבורקס צד זכות שאינו נופל, ואולי אף עולה, על צד החובה.

הבורקס הוא ז'אנר הרפתקאות ומלודרמה, רציני-מצחיק, שניזון מפולקלור מקורי שנוצר בתרבות הישראלית, בעל זיקה למסורת ועם תחושת עולם קרנבלית. כל המוסדות החברתיים, המעמדות והיחסים המשפחתיים הם רק מצבים לתוכם עשוי

לא לשרוף את הז'אנר או את הקהל הצופים, הודות לאנרגיה, לחושניות, לשקיפות ולחום שהם מקרינים על המסך. כישרונם הגדול, "גדול מן החיים", מאפשר להם לקלוע לזרימה הפנימית והאינטימית של הצופה ולייצג בעוצמה ובהגינות את הרובד הסמוי של מצוקותיו, או בלשונו של ברכט, "לארגן את התענוג הטמון במציאות המשתנה."

פזמונים דוגמת "כולנו יהודים" שרוקד ומזמר יהודים גאון בקובלן, או "לחיי העם הזה" שראובן בר-יותם מזמר בסלומוניקו, מגשרים להרף עין קצר אך משמעותי על הפער בין "מה שיש" לבין "מה שצריך להיות". משיכת תשומת הלב לפער בין המציאות לאוטופיה היא משחק באש אידיאולוגי. כוכבי הבורקס מצננים את האש המהפכנית ואף נשמרים

הערכת עצמנו בשלושה סרטים

מעריב 14.6.1991

מפרספקטיבה של עושה, לא של מבקר סרטים, אני חש כי שלוש היצירות עשויות בכישרון רב וכל אחת היא שובת לב, על פי הז'אנר שלה.

אולם, קובעי הטעם של הביקורת, כאחת מאותן עוויתות עונתיות שאינן נעדרות היגיון פנים-קולנועי-קליקאי, בחרו להעניק לגיטימציה לזמן-מרחב התל-אביבי, לבכר על פניו בהרבה זמן-מרחב מזרח-אירופי, ולהכפיש ולדחות את הזמן-מרחב המזרח-תיכוני.

מעבר לעוול שנגרם בשל כך לעונת הדוברבנים, בעל היומרה והקשה לביצוע מבחינה מקצועית מן השלושה, מתבקשת כאן חקירה קטנה. ואותה, אם יורשה לי, אני מטיל על סמל שוקו, מיחידת העלית שפעלה במלחמת לבנון בחזית הטלוויזיה האמריקאית. כידוע, מאז הקרנת הבכורה של שורה נהרגו בחזית זו כמאה וחמישים אלף בני אדם מזרח תיכוניים, ועוד 378 אמריקניים שנפלו במבצע. סמל שוקו מוכר לנו מן הפזמון של חיה שנהב ואריק אינשטיין. הוא מצחצח נעליו, מסרק שערו, והולך עם מקל ומגבעת לבקר חבר שלו, אדון שוקו אחר. כך זה נמשך על פני שלושה בתים, עד ששלושת האדונים שוקו, עיפים, צמאים ורעבים, הולכים למסעדה לאכול סלט ומרק ופלפל ממולא, וכבר לא ילכו לבקר חבר שלהם, אדון שוקו אחר.

הבמאי חיים בוזגלו חטף את סמל שוקו מהזמן-מרחב המזרח-תיכוני האוטופי של שנהב את אינשטיין, ושלח אותו לצוד אינדיאנים לא נראים במערבון של קארל מאי. שוקו מדווה משם על מבקר קולנוע שמאבד את הסובלנות המזרח-אירופית שלו,

אפשר לומר שנמשכתי למהפכה מקריאה בספריו של מחבר בשם קארל מאי. קארל מאי, לא קארל מארקס.

מאי היה סופר גרמני שכתב רומאנים על המערב הפרוע, בלי שהיה אף פעם באמריקה. הייתי בן 12 כשקראתי את ספריו והם השפיעו עלי עמוקות. במערבונים של קארל מאי, הגיבור היה אב-טיפוס של אביר: אמיץ, נועז ובעל יושר אישי. רציתי להיות כמוהו, אבל מאחר שבישראל אין מרחבים כמו בארצות הברית, ומאחר שמעשי העוול שנעשו פה נבדלים מאלה שבמערבונים, בחרתי להילחם באי הצדק בישראל, על פני המרחבים הקולנועיים.

אלא שהמרחב בקולנוע קשור קשר בל ינותק לזמן. כתב על כך החוקר הרוסי מיכאיל באחטין: המרחב נספג אל תוך תנועת הזמן ושואב את כוחו ממנו. ואילו תכונות המרחב משתקפות בזמן ומקבלות ממנו את פשרן.

הצירוף זמן-מרחב יש בו כדי לקבוע את טיב הז'אנר הקולנועי. בשלושת הסרטים הישראליים שיצאו השנה לאקרנים בולטת התלכדות משמעותית של מרחב וזמן, והדבר אף ניכר בביקורות שנכתבו עליהם, כשכל מבקר, כאותם עיוורים שמישו את הפיל, מגלה רק טפח מן התופעה המרתקת. זמן-מרחב עירוני עכשווי טבע חותם קומדיה על שורו; זמן-מרחב מזרח-אירופי טרם השואה הטביע את אהבתה האחרונה של לורה אדלר בדמעות של מלודרמה, וזמן-מרחב מזרח-תיכוני מלחמתי ליפף את עונת הדוברבנים בספירלת הז'אנר הסוריאליסטי.

המילון ומחדד את הדיבור של הסרטים הישראליים על ידי ניצול יצירתו של כאוס התרבויות שהוא כה ייחודי לישראל" (יגאל בורשטיין במעריב, על שורה ולורה אדלר) או שמא הוציא מתחת ידיו "פלקאט צעקני, שאינו מלמד דבר לא עלינו, לא על המלחמה, לא הבנתנו אותה." (נחמן אינגבר בתל-אביב). על כך ועל הדרכים לאושר קולנועי בשבוע הבא.

ותובע: אם יש אינדיאנים שיופיעו מיד, אבל הם נהרגים כמו זבובים באופן ריאליסטי. בוזגלו לא נכנע. הוא פוקד על האינדיאנים להמשיך להסתתר, מצמיד לסמל שוקו דובדבן במצח, וכנפיים מקלקר לאדון שוקו אחר. מה עושים המבקרים כשהחזוים נופלים ואין להם מניע ריאליסטי – מה? האם בוזגלו "מעשיר את

למעשה, דניאל וקס לא נעלם

מעריב, 27.6.1991

סרטו החשוב ביותר של אגדתי, זאת היא הארץ, מציג את העיר בדמות קלידוסקופ של ניגודים. הפריים מעוצב בסגנון הקונסטרוקטיביזם הרוסי, ושטים אחרים כמו לקוחים מתוך האיש עם מצלמת הקולנוע של דז'יגה ורטוב. הפעלולים החזותיים מזכירים את ברלין של שנות ה-20, כפי שעוצבה בסרט סימפונייה של עיר, והמונטאז' עשוי בנוסח אייזנשטיין. הודות לפסקול מוסיקלי עשיר במוטיבים מזרח-תיכוניים, שהיו כה אהובים על אגדתי, מתאחה הסרט למקשה סגנונית אחת.

בסתירה זו שבין המניפסט הבדוי של אגדתי מאלף הלבבות, לבין קולנוע משופע בפנטזיה שהוא יוצר במציאות של שנות ה-30, מקופלת כעובר ברחם, אם לא כברוך אגדתי בבטן האניה "רוסלאן", הדילמה כולה של הקולנוע הישראלי. בשנות ה-50 וה-60 שרד הריאליזם האוטופי בעשרות סרטי סדרה, שהפיקו מוסדות המדינה וההסתדרות, ולא פחות בסרטי-עלילה כדוגמת הם היו עשרה של ברוך דינר ואשת הגיבור של פיטר פריי, שענינם פרשיות ראשית ההתיישבות וגבורה בקרב.

בתחילת שנות ה-60, עם סלאח שבת, נולד קולנוע הבורקס. סרטי הבזאר המזרחי, הערבסקה וקרנבל העדות השליכו את סלילי הצלולואיד של הריאליזם האוטופי על רצפת חדר העריכה, ומעתה להטו על המסכים בורקס וחמינדוס. ההתנגדות לבורקס הופיעה בדמות ריאליזם מסוג חדש. בצעד קל, כמעט לא נשמע, כמי שמאחר לבוא, בסוף שנות ה-60 וראשית שנות ה-70, חודר לקולנוע הישראלי

באלף הלבבות, ספרו החדש של דן צלקה, אומר לחברו אחד הגיבורים על סיפון האנייה "רוסלאן", שמפליגה לארץ ישראל: "קודם כל אצייר אות עברית חדשה... הקץ לסלטול, הקץ לקישוט, לצו המשמעות, לפיתול... אות מרובעת, פשוטה, בהירה, איאוקלידית, זווית ישרה... ואת יתר האותיות צריך לקבור באדמה, להשליך אל הים..."

הדובר, ברוך אגדתי, נמנה עם האבות המייסדים של הקולנוע הישראלי, והוא גם האסתטיקן הראשון שלו. אלא שבניגוד למניפסט של הריאליזם הטהור ששם בפיו הספר, אגדתי עצמו השאיר לדורות הבאים של הקולנוע הישראלי, מורשת אסתטית דו-משמעית לפחות. בסרטיו הוא יצר "אותיות ישרות, ברורות וקשות, בלי סיבוכים תלמודיסטיים..."

בתמונה "מרובעת ופשוטה" הוא מצייר יהודי חדש, חורש ונוטע, שכאילו אין לו בחייו מאומה חוץ מהגשמת החזון הציוני. בקולנוע שלו ביקש אגדתי לברוא את המציאות החלוצית, והוא אמנם ברא את ז'אנר הריאליזם האוטופי. לעומת זאת, כשיצא לצלם הוויה שאין לה דבר וחצי דבר עם החלוציות, בשעה שהציב את מצלמתו ברחובות תל-אביב, נדרש אגדתי לצבעים חדשים בפאלטה שלו.

הוא זונח לשעה את הריאליזם ומתמכר לערבסקה, לסלטול ולפיתול. במקום אשליית מציאות, מעביר אגדתי למסך שיגיונות של אמן. אולי בבלי דעת הוא חוטא באסתטיזציה של המציאות, ומייצר מקבילה קולנועית לאותו הדר ז'בוטינסקאי, שהיה כה מנותק ממה שייצג הריאליזם האוטופי.

רע הוא סרט שמזייף את המציאות, סרט שבוגד בעיקרון המקודש של "ואף על-פי-כן ריאליזם". מבחינה זו אין הבדל אם זו חריגה קטנה כמו ברובה חוליות של אילן מושינזון, חיימו מלך ירושלים של עמוס גוטמן, ילדי סטלין של נדב לויתן, או שזו הפיכת השולחן, כנישואים

פיקטיביים ועונת הדוברבנים של חיים בוזגלו.

כל אלה פסולים במידה שווה. בגידתם בייצור הממשות איננה נסלחת. המורה החביב לאסתטיקה, דניאל וקס, מעמיד בפינה את הסוטים הקטנים, ולעיני כל הכיתה הוא מלקה אותם בסרגל מדידה: שני כוכבים, כוכב אחד, נפל כוכב.

על רקע הקונצנווס המתמשך, הרומן המפתיע של שורו עם הביקורת הוא פרשה שראוי לדון בה בנפרד. איך טעמה הביקורת לענה פוסט-מודרניסטית ישראלית ולא הורעלה; כיצד ראו עיניה לרגע קט ניצוצות של אושר ומדוע נדבקו עפעפיה בשנית בדבק הדביק של הריאליזם הישראלי.

על כל אלה ועל הדרכים לאושר קולנועי, בפרק הבא.

המודרניזם. בסרטים שלושה ימים וילד של אורי זוהר, התמהוני של דן וולמן, אור מן ההפקר של ניסים דייך, ועוד רבים אחרים ביניהם השמלה, שעשה כותב שורות אלה, חוזר אלינו הריאליזם משופץ ומותקן.

אלה סיפורים נטולי דרמה, דמויות של יום-יום, שחיהם מפכפכים בשקט. הסגנון מינימליסטי והוא נשמר הן מן הפאתוס של הריאליזם האוטופי והן מן הקרנבליות של הבורקס. פה ושם נפרמים התפרים של השקיפות הקולנועית, רק כדי לאותת שמדובר אומנם במודרניזם ולא בנטורליזם מיושן.

סרט נוסף השייך לקבוצה זו, קבוצת הרגישות החדשה, הוא לאן נעלם דניאל וקס של אברהם הפנר. מאז הופעתו בראשית שנות ה-70, הוא משמש אצל קובעי הטעם נייר לקמוס לכשירות אסתטית בקולנוע הישראלי. במעדרים מצוחצחים יוצאים המבקרים פעם אחר פעם לנכש את השוטים ואת המתחכמים, אלה שסוטים מתוואי הנטורליזם מבית מדרשו של דניאל וקס. על פי הקריטריונים שלהם, סרט

שובר את הכלים ומשאיר אותם שלמים

מעריב 29.6.1991

חציית הקווים שלו מסמנת את מעבר הקולנוע הישראלי מן המהפכה אל המיתוס. אצל אגדתי, הזמן-מרחב העירוני פוטוריסטי מתקיים לצד זמן-מרחב ציוני חלוצי. אצל גביון יש רק זמן-מרחב עירוני סוריאליסטי. הריאליזם המיוחס לסרט, נשאר למטה, ברחוב. זהו ריאליזם של ייחוס, הנובע אך ורק מן הזמן-מרחב שבין הסרט לצופה. אולם המקהלה המדברת של הביקורת גורסת, כמעט פה אחד, ש"המבט הסוריאליסטי כאן נכון כל כך משום שהוא מעוגן במציאות מדויקת." (עירית שמגר, מעריב). "הקלחת התל-אביבית, אולי הישראלית בכלל, וזה מה שהופך את הסרט לאותנטי כל כך... הסרט הזה מציג בעצם מיתוס." (דני ורט, העיר). "רצף קולנועי שמשיק לעתים לאבסורד... ובמקביל אינו מוותר על אפיונים אקטואליים של תל-אביב." (מאיר שניצר, חרשות) "קומדיה תל-אביבית. בסגנון הזייתי שמטשטש את סימני ההיכר האופייניים שלה..." (אורי קליין, הארץ). שורת הביטויים: "מעוגן במציאות מדויקת", "הקלחת התל-אביבית", "סרט אותנטי כל כך", "אפיונים אקטואליים", סימני ההיכר האופייניים, נועדו כולם להרגיע את הצופה ולומר לו, שאין עדיין מה לדאוג: כך או כך מדובר בסרט ריאליסטי כשר למהדרין. רק שכמו בבדיחה הידועה, מה לעשות ועל ראש הריאליזם התיישבה צפרדע הסוריאליזם. כשפותח הפסיכולוג את דלתו לאיש שעל ראשו נחתה, שואלת הצפרדע: מה הדבר הזה שנדבק לי לתחת?

הדבר שהביקורת דבקה בו באדיקות כה רבה הוא, אמנם, סוג של ריאליזם, אך אין זה אלא

הביקורת אוהבת לאהוב את שורו. כמו צייר חובב שפוקח עיניים לראות לראשונה את סביבתו ויודע להפיק יופי מכיעורה, שורו מייפה את העיר, משחרר אנרגיה שאצורה בהרמוניה או בדיסהרמוניה, שנגלית רק לעין הלא מנוסה. הוא מענג מחדש את הרואה המושמש.

ריימונד ויליאמס אומר, שמתוך העיר נולדו שתי אידיאות מודרניות: המיתוס והמהפכה. בתוך מכבש הלחצים של העיר, אידיאה אחת מנסה לשעבד את השנייה. באלף ערים סמויות וגליות מתקיימות שתי האידיאות זו לצד זו, ובו בזמן הן עומדות בעימות חריף. בזאת היא הארץ, סרטו של ברוך אגדתי, כמו בשירת אלתרמן, תל אביב האלטנוילנדית היא עיר המהפכה והעתיד, העיר הפוטוריסטית. אולם תל-אביב של מטה נולדה מן הבריזה של הים. רוח הערב שנשבה הביאה אליה את יושביה הראשונים, כולם בעלי בתים ובורגנים טובים. הם בנו עיר שהיתה זרה ברוחה למהפכה, כמו לכל סוג אחר של קדושה. ואגדתי, כמו ה-flaneur המפורסם, הולך הבטל העירוני של שארל בודלר, שוטט אז ברחובות תל-אביב ודמיין בעיני רוחו את העיר הפוטוריסטית, שאותה העלה על בד הקולנוע.

60 שנות ריאליזם בקולנוע הישראלי, עם יוצא מן הכלל כמעט יחיד, חור בלבנה של אורי זוהר, מפרידות בין אגדתי לבין שורו של שבי גביון. בשורה, כמו בשושנת קהיר הסגולה אך בכיוון הפוך, הגיבור, flaneur תל-אביבי מצוי, עולה מתוך הריאליה היעקב שבתאית ומתמקם על בד הקולנוע.

הפאב. הגיבור פוגש את הטלוויזיה ואת המשטרה. הוא נפרד מאהובתו, מפיקת הטלוויזיה, והיא כמעט נפרדת מחייה. כולם נפגשים עם בעל גלריה עשיר, שנפגש במיטה עם מפיקת הטלוויזיה ועם כלבו. כל פגישה וכל פרידה מתרחשים בזמן ובמקום מסוימים. אך מרגע שהפגישות חוזרות על עצמן בגרסות שונות, נוצרת אצל הצופה, עקב החזרות הרבות, תחושה של זמן-מרחב צלול ומופשט, כמעט מתמטי.

אבק הריאליזם, האמיתי או המדומה, שדבק בשורו, זירז את תהליך קליטתו על ידי הביקורת ואפשר את מכירתו לקהל הצופים, כסרט ששובר את הכלים ובו בזמן משאיר אותם שלמים. מידת ההשפעה שיש לביקורת על הצלחה מסחרית של סרט, היא שאלה שנויה במחלוקת. אולם, אין עוררין על חשיבות הביקורת בתהליך קביעת הקאנון של הסרטים, והשפעתה הישירה על היוצרים. מהו סוד הקסם המסתורי של הריאליזם, ומדוע רואה בו הביקורת את חזות הכול כשמדובר בסרט ישראלי? על כך ועל הדרך לאושר הקולנוע, בשבוע הבא.

ריאליזם נאיבי. אשליית הריאליזם נובעת, במקרה זה, מבלבול בין העולם המיוצג בסרט, לבין העולם שבו נמצא הצופה. המציאות הממשית, הגיוון מלא החיים של העיר, שוכנים במוחו של הצופה, בעוד שעל המסך מוקרן אימאז' של תל-אביב. אימאז' שנוצר בדרך של הקטנה והשמטה ותוספת של אלמנטים, באמצעות מיוזגים ועיוותים ועיצוב מחדש של חלקים. הביקורת פירשה את האמינות הפוטוגרפית בפרטים, כסוג של ריאליזם. אולם בתל-אביב של שורו המרחב הוא זר ומופשט, הזמן הוא זמן ההרפתקה. ושני אלה, הזמן והמרחב גם יחד, כמו גם הסרט כולו, ריאליסטיים לא יותר מבקבוקי הקוקה קולה ודיוקנה של מרלין מונרו בציורי אנדי וורהול.

המוטיב המרכזי בסרט הוא מגעים. זו עיר זרועת מפגשים ופרידות. הגיבור פוגש נהג מונית, אשת הגיבור נפגשת עם פרופסור תימהוני ונפרדת מבעלה, סוחר הירקות נפרד מאשתו ופוגש את בעל הפאב, היפהפייה הצולעת נפרדת מבעלה ופוגשת את בעל

ביידיש חיים, בעברית חתים

מערב 10.7.1991

לא פחות משל היידיש, והאופי המאקארוני של הדיאלוג בסרט, מקורו בשתי השפות, שזו כמו זו נאפו מחיטת הדורות המשובחת של הדיבור האוטנטי. הסרט מחזיר אותנו לרגע לסימביוזה ההיסטורית בין העברית ליידיש, אך בהיפוך מיקומים. בעוד שבעבר, ההוויה הייתה ביידיש, העברית הייתה מסוגרת בריטואל של בית הכנסת ובית המדרש, בלורה אדלר ההוויה היא בעברית, והיידיש מסוגרת בריטואל של התיאטרון. בשני המקרים, הפרישות מן החיים, הכתיבה לשפה המסוגרת ממד נוסף של רוחניות. ואמנם, דיבור היידיש בסרט נתפש כמעין רוח רפאים, שמקבל ממשות מלאה רק ברגע שגיבורת הסרט צופה בסרט יידיש שצולם בפולין בשנות ה-30. זו גם הנקודה, שבו נעלמת היידיש משפת הדיאלוג בסרט, והשחקנית מנהלת את מחלתה ומותה של הדמות באופן כמעט בלעדי בעברית מדוברת. היידיש שבה עתה לקרנטינה שיועדה לה בהוויה הציונית.

מצב עניינים זה הולם להפליא גם את התמאטיקה של השליש האחרון של הסרט, מחלת הסרטן ומותה של לורה אדלר. בשעה שעל בימת היידיש נערכת חתונה יהודית, בממשות הבדייונית שאופפת את הצגת התיאטרון, מתרחש מוות עברי. בסדרת קלז-אפים, שכולטים בייחודם על רקע החומר הקודם בסרט, שצולם בלונג-שוטים ובמדיום-שוטים, נאמרות שורות תאניה ושבר בעברית צברית, בעוד שהשורה היחידה ביידיש היא: "איך האב מורא" – אני פוחדת. סצנות חתונה יהודית בשחור-לבן, מתוך סרט יידיש פולני, מבהירות באורח חד-

בין כל המטמורפוזות שהביאה עלינו הציונות, מהסתגרות בגטו לאהבת הטבע ומהתנזרות משפיכת דמים לשימוש מסיבי בנשק, המעבר מיידיש לעברית ייזכר כמתמיד ואולי אף המשמעותי ביותר. בעוד היידיש מייצגת את הגלות, העברית – את היהודי החדש.

בנישואים פיקטיביים, סרטו הראשון של חיים בוזגלו, מודגם עניין זה בדמות גיבור הסרט, שמרגע שחדל לדבר עברית, הוא חדל להיות ישראלי, ונחשב מיד לפועל ערבי מן השטחים, ומה הפוך יותר מישראלי מאשר פועל מן השטחים?

העברית שניצחה במלחמת השפות, התמסדה תחילה בספרות, בעיתונות ובנאומי הפוליטיקאים. בגזרה של השפה המדוברת האינטימית, היידיש החזיקה מעמד עוד שנים רבות. עד שנות ה-50 לפחות, הדיבור בארץ נשא את "האופי המאקארוני", מושג שחודש בימינו בבלשנות, ומשמעותו מעברים רצופים מדיבור בלשון אחת לשנייה, ובמקרה שלנו, בין היידיש לעברית.

אהבתה האחרונה של לורה אדלר, סרטו של אברהם הפנר, שדובר יידיש ועברית, מתרחש בהווה אך מובלע בו אזכורה של תקופה רחוקה, שבה נכתבה אצלנו ספרות דו-לשונית. כותבי ספרות זו, כמו מנדלי מו"ס, אצ"ג ועגנון, חיו חיים דו-לשוניים. לעברית שרבבו את התחביר, את הריתמוס ואת האינטונציות של היידיש, וכך הקנו לה, את החיות ואת השטף של לשון חיה.

בלורה אדלר המצב שונה בתכלית. החיות והשטף הטבעיים הם נכסים של העברית המדוברת,

אילו נקט הסרט באסטרטגיה של הפרדה בין שתי רמות המציאות, תוך הצגת סולם הירארכי, ששלבו הראשון הוא הממשות הברייונית, וממנה מטפסים אל התיאטרון ואל האוטופיה המוסיקלית, שמיוצגת בפנטזיה, הייתה התוצאה רחוקה מריאליזם. כך היה מתבצע דילוג של התודעה בין ממשות לפנטזיה, ולא בין ממשות לתיאטרון, שגם הוא איננו פנטזיה, אלא חלק מן הממשות. בדרך זו, ההוויה ביידיש הייתה נתפשת כאוטופיה, ולא כנוסטלגיה של ההוויה בעברית. אך זאת כבר ביקורת על האידיאולוגיה הציונית. הסרט לא הלך בדרך זו. התוצאה היא היצמדות לריאליזם שמבטיח מקום בקאנון של הקולנוע הישראלי, והישמרות מפני ביקורת האידיאולוגיה הציונית, שמבטיחה את המשך ההתחברות אל השמאל הציוני, שמאבטח אותו דבר, את הגישה לקאנון.

אין אלה, ככל הנראה, הכרעות מודעות של עושה הסרט, הידוע דווקא בעמדתו הפוליטית הביקורתית. בקולנוע הישראלי מתקיים הפתגם הבדוי שאומר: "חכם השביל מן ההולך בו". רבים ההולכים בשביל ועוד רבים יותר סוללים אותו. על הסוללים ועל עונת הדובדבנים, בפרק הבא והאחרון.

משמע את החלוקה הלשונית אידיאולוגית שמוצעת בלורה אדלר: ביידיש חיים ובעברית מתים.

דיכטומיה אחרת, שכמו נוגעת-לא-נוגעת בעניין מלחמת השפות, מופיעה בשאלת רמת המציאות של התיאטרון המצולם בסרט. סיפור תיאטרון הוא על פי טבעו, בעל זיקה להיסטוריה: העבר נוכח בו באמצעות עושר האסוציאציות של המחזאות הקלאסית לתקופותיה. בימת התיאטרון מזכירה את טירת האבירים, אתר התרחשות אופייני לרומאן הגותי. הבמה, כמו הטירה, היא אתר בעל עיצוב מוגדר וטיפוסי, עשיר באבזורים ובפנורמות נוף. בשל האסוציאציות ההיסטוריות שאלה מעוררים, זמן-המרחב של תיאטרון נושא כאן אופי של מוזיאון עתיקות.

אולם במחזה שמועלה על בימת לורה אדלר, ההצגה משופעת בקטעי שירה ומחול, כמקובל בז'אנר המחזמר. במיזיקל, זמן-המרחב הוא אוטופי. אך הבימוי והצילום של לורה אדלר קובעים את נקודת המבט של הסרט מאחורי הקלעים. אסטרטגיה זו מעמידה את שתי רמות המציאות בסרט: אחורי הקלעים כוללים את מה שמתרחש מחוץ לכותלי התיאטרון מצד אחד, והצגת התיאטרון יחד עם יסוד המיזיקל האוטופי שנכלל בה, מצד שני, עומדים בסימן הריאליזם הצרוף.

הפורנו ה'ורן' וסרטי המלחמה הישראליים

מעריב, 26.7.1991

מלחמה בעבר, כולל השואה, היא כה עזה בלב כולנו, מכל מקום בלב האנושיים שבינינו, עד שלעתים נדמה שהפקת סרט מלחמה היא רק חזרה גנרלית מצולמת למלחמה בשטח שתתרחש ברגע שיימצא לה המפיק המתאים, שווארצקופף, סדאם חוסיין או אריק שרון. תשוקת המלחמה, כוח הפיתוי העצום שלה, הם המכתיבים מלחמה שהיא אמיתית באותה מידה בטלוויזיה, בסרט או בשטח. סרט המלחמה מקדים ומבשר את המלחמה לא פחות מן המלחמה שמבטיחה את בואו הצפוי של סרט על המלחמה. הצפנת המלחמה בתמונות נעות היא תהליך טכנולוגי, שדורש מלאי עצום של "ספיישל אפקטס" ומיומנות של טייס אף-16 כדי לתפעל אותם. באותו תהליך משתתפים כמובן גם הטייסים עצמם שמטילים פצצות נאפלים על ג'ונגל בפיליפינים שבו משחזר קופולה שריפת כפר וייטנאמי.

הטכנולוגיה הקולנועית במקרה זה היא טכנולוגיית מלחמה פלוס נשק "אמיתי" פלוס ספיישל אפקטס, עדשות ותאורה. ספקטאקל בדרגת אפוקליפסה עכשיו או צייר הצבאים הוא פורנו קשה. כדי להפיק מלחמה בסדר גודל כזה, היה צריך להביא אל הבד את הקרב על ביירות עם הפגיעות המדויקות של חיל האוויר הישראלי במטרות קרקע נקודתיות, שבהם נקטלים פה ושם עשרות ביירותים חפים מנשק. גם בהנחה שהיה נמצא פתרון לא ערבי למימון הפרויקט, ספק אם היה נמצא תחליף פיליפיני לביירות, או אם חה"א היה נאות לשחזר את חלקן בזוועות מלחמת לבנון.

אפוקליפסה עכשיו, סרטו של פרנסיס פורד קופולה, נגרר כמעט בכוח לביקורות שנכתבו על עונת הדובדבנים. אמר כבר מי שאמר על אפוקליפסה, כי סרט זה הוא המשך המלחמה באמצעים אחרים: "המלחמה הופכת לסרט והסרט הופך למלחמה, שניהם מצטיינים בגודש הדדי של טכנולוגיה."

הקולנוע כמו המלחמה, בהפקה ובהצגה, הוא שדה קרב שבו נבחנות טכנולוגיות חדשות. המבחן שעוברים בסרט טנקים ומטוסים, מצלמות ואפקטים מיוחדים, נועד להכשיר את התודעה לדור הבא של טכנולוגיות מלחמה, שגם היא תיבחן בסרטים ובטלוויזיה לפני, בזמן ואחרי המלחמה בשטח. סדרת טלוויזיה טובה כמו עולם במלחמה או קיטשית כמו מלחמה וויכרון, משרתות באותה מידה את המערך הצבאי תעשייתי של העולם הראשון, ועושות זאת באורח יותר אלגנטי ממלחמת המפרץ עצמה.

מוטיב סרט המלחמה בנוי מסדרת מיני-קטסטרופות שבהם מתפוצצים, נכתשים, מוטבעים, עולים באשר ומתרסקים יקירינו האנושיים ויקירינו הטכנולוגיים, שאותם למדנו לאהוב ולרכוש עוד בגן הילדים. האסונות הקטנים, שמתרגשים עלינו בזמן הצפייה בסרט המלחמה, כך מלמדת הפסיכולוגיה, הם מעין חלופה וירטואלית, האיל מעקידת יצחק, לקטסטרופות במציאות. אלא שבעידן השעתוק הטכני של יצירת האמנות, פועל הריטואל גם בכיוון ההפוך, שבו המציאות היא חלופה אפשרית, לא של היצירה אלא של סרט הקולנוע. התשוקה לקטסטרופה עתידית, גרעינית למשל, כמו גם הנוסטלגיה לזוועות

ולזיוף; היגיון שמחסל את הממשי שקשור לאימאז', היגיון שמונע כל משמעות, המסר נעלם על אופק המדיום.

בעניין זה כולנו נשארנו נאיביים במידה שלא תיאמן: תמיד נתפש שימוש טוב לאימאז', שימוש מוסרי, נושא משמעות, חינוכי או לפחות אינפורמטיבי...“ לא במקרה יצא קצפם של מבקרי קולנוע על זיוף, שטחיות והתנכלות לקדוש מכול: “זהו ניצול ציני, חיצוני, רעשני ורדוד של רגשותינו העמוקים ביחס למלחמה המתועבת מכל שעברנו” (נחמן אינגבר, ידיעות אחרונות). או “סרט שעושה שימוש כמעט פורנוגרפי במלחמה ההיא ובקורבנותיה... זיוף היא מילת המפתח של הסרט...” (נעמה תורן, העיר). כולנו נשארנו נאיביים, אלא שמהביקורת אנו רשאים לדרוש מאמץ קטן נוסף. האם קופולה ומרלון ברנדו באמת עושים שימוש מוסרי ובעל משמעות במכונת המלחמה-קולנוע שעמדה לרשותם באפוקליפסה, או שמא הם פוגעים ברגשות יפי הנפש האמריקנים כלפי המלחמה המתועבת מכול שעברה אמריקה במאה זו?

ואולי אין זו כלל השאלה שיש לשאול בדיון על סרטי מלחמה. אולי שתי אצבעות מצידון באמת מתחשב ברגשותיו של הצופה הישראלי, ויש לו גם מסר אנטי-מלחמתי, אך מה לעשות, כסרט מלחמה בין-זמנני הוא אנכרוניזם. אולי הרצנייה על הקולנוע הישראלי, בנוסח שכותבים בני מחזור האוטריזם והאפיגונים שלהם, היא אנכרוניסטית ואינה תורמת מאומה להבנת המתרחש על בד הקולנוע שלנו. הרצנייה הזאת משדרת ליוצרי הסרטים שורת מסרים כפולים: תהיה ביקורתי, אך שמור על הקונסנווס, שבור את הנרטיב, אך אל תבגוד ביסוד הדרמטי. חתור נגד המבע הקולנועי, אך אל תפגע בהזדהות הצופה עם הדמויות. תהיה אירופאי לפחות כמו טריפו, אבל תהיה גם ישראלי מקורי, תהיה פוליטי, אך לא מגמתי מדי, תהיה אקספרסיבי, אך אל תפגע

מלחמה ספקטאקולרית נראתה על בד הקולנוע הישראלי רק פעם אחת, בסצנת קרב ה”שין בשין” בסרטו של אורי זוהר כל ממזר מלך. שם נראה כאילו כל העוצמה הצה”לית במלחמת ששת הימים גויסה שוב ליצירת עותק חדש של ההרס. השחזור היה מושלם עד שניתן היה לשלב בו קטעי סרטים שצולמו בעת הקרבות בשטח, ובכך למחוק עוד גבול בין המלחמה לסרט המלחמה. בהתמודדות הקולנוע הישראלי עם נושא המלחמה, נגזר עליו סרט המלחמה “הרך”, בסגנון אדם במלחמה בתוספת מעט ספיישל אפקטס. שתי אצבעות מצידון, סרטו של אלי כהן הצטמצם בתיאור ריאליסטי של הלוחם הישראלי ואבן המוראל שלו במלחמת לבנון. נקשרו כתרי אמינות, והוא אף זיכה את צה”ל, מפיק הסרט, ביחסי ציבור בחו”ל, בנוסח הידוע של “יורים ובוכים”. מבחינה זו מצטרף שתי אצבעות מצידון לשורת סרטי מלחמה קלאסיים שהופקו כאן בעבר, וקשר כתרים לאחוות הלוחמים ולטוהר הנשק, וככזה אין הוא נופל מגבעה 24 אינה עונה, המטרה טיראן או מבצע יונתן. עונת הדוברבנים של חיים בוזגלו מעתיק את הדיון מהמלחמה לשיתוף הפעולה בין המלחמה והמדדיה, וממשיך בכך את מסות סרטי מלחמה וייטנאם, לפחות הטובים שבהם.

בו’אנר זה המלחמה מאבדת חלק מתכונתה המיסטית, לייצג מלחמה ממשית, ובמקום זאת מופיעה המלחמה כאימאז’ כמעט עצמאי, בבחינת אוריגינל ולא רפרודוקציה של המלחמה, שאליה יש לסרט ייחוס היסטורי.

תהפוכה זו ביחס בין הממשי לאימאז’ מתאר באופן הקולע ביותר ז’אן בודריאר: כבר זמן מה שביחס הדיאלקטי בין מציאות לאימאז’, אותו יחס שאנו מבקשים לראותו כדיאלקטי, כעובד מן הממשי לאימאז’ ובחזרה, ביחס זה ניצח האימאז’ את הממשי והשליט בו את ההיגיון הקיקוני שלי: היגיון חסר מוסר, ללא עומק, מעבר לטוב ולרע, מעבר לאמת

מציב אותו בסך הכול בעוד מימוש אפשרי, שהופך לייחודי רק עקב מותו. החזרתו לאחר מותו על גבי שלט חוצות שהוא עצמו עיצב, רק ממחישה את איקסיותו המופשטת.

משאלת המוות שמייחסים המבקרים היא כמובן טעות אופטית שלהם. מות הקופירייטר הוא רק עוד תפקיד שהוא עושה בסרט פרסומת למלחמה שמופק על ידי הטלוויזיה האמריקאית ומכאן בהשאלה גם תפקידי שאר החיילים הישראליים. כולם רק ניצבים באותה הפקת טלוויזיה. המפיקה, כתבת הטלוויזיה האמריקנית, היא גם כפילתו של הקופירייטר. כמותו גם היא חרב להשכיר, יצרנית אימאז'ים, ועל כן נטולת רגשות כאותה אנדרואידית בבלייד ראגר.

שרשרת המיני-קטסטרופות, שכה מוכרת לנו משירות המילואים ומהכרוניקה היומית נועדה לעורר בצופה את ההזדהות עם זהותו הישראלית שמתמצה בחויית המלחמה. והן עושות זאת בהצלחה, אך הדמויות ופעולותיהן, חייהן ומותן במלחמה משרתים תכלית אחרת לגמרי, ליצר אימאז' טלוויזיוני של מלחמה אמינה, שצידוק מוסרי אין לה, ועם זאת היא הכרחית, כיוון ש-The television show must go on. לפנטזיה בסרט נועד תפקיד מרכזי: לעקר את האימאז' הטלוויזיוני, אימאז' שהוא תולדת הקשר החשאי בין הקופירייטר לבין הכתבת. מכאן שאין זה מקרה שהפנטסטי בסרט אינו מקשור בדרך כלל לקופירייטר או לכתבת, אלא לדמויות אחרות שמייצגות את ההתנגדות או אולי את "המחתרת" האנטי-טלוויזיונית בסרט.

לנוכח הקרירות המאפיינת את האימאז' הטלוויזיוני וחוסר הפשר שבמחזוריותו, שאיפת המחתרת הקולנועית היא להעמיד אלטרנטיבה לטיפ המגנטי ולשידורי הטלוויזיה, ולגם לרצנויה, שמתפקדת כמו קופירייטרית בשירות הטלוויזיה.

בייצוג הממשות הריאליסטית. הרשימה ארוכה ואין טעם להלאות בה את הקורא.

עונת הדובדבנים מביך את הביקורת, גם זו שתמכה בו. "כמו בסרטו הקודם, מנסה בזוגלו לחבר בין ריאליזם לפנטזיה... אבל התיאוריה משתלטת על העלילה... אין איזון בין חלקיו השונים של הסרט... סגנון הבימוי מניפולטיבי ומסתמך על אפקטים. עם זאת, לרבות מן הסצנות יש עוצמה אקספרסיבית." (אורי קליין, הארץ). ואמנם, חיים בזוגלו כבר עשה זאת בסרטו הראשון נישואים פיקטיביים שם ניתק את גיבור הסרט ואת התמונה הקולנועית מכל ייצוג ממשות מוכר ונטע אותו בשני עולמות סהרוריים: מצד אחד בית מלון סוריאליסטי שמעוצב בפיקציה מאלף ועד ת"ו, כולל הדמויות, ומצד שני, קבוצת פועלים מן השטחים שאליהם מתגלגל הגיבור אך הלשון העברית ניטלת ממנו הוא חי חיי גבול בין זהות ישראלית לבין הזדהותו הפלסטינית.

התחנה השנייה במסעו של חיים בזוגלו מן הפוסט-ריאליזם הישראלי לריאליזם הפנטסטי מביאה אותו אל המלחמה. המלחמה כידוע היא סיבת הסיבות והכוח המניע העיקרי אם לא היחיד בהוויה הישראלית של ימינו ועל כן אין טוב מן המלחמה כדי לחקור אפשרויות חדשות עבור הקולנוע הישראלי.

העמדת קופירייטר במרכז הסרט היא בחירה מדויקת, שמטרתה ניפוץ מופת הריאליזם בקולנוע הישראלי. קופירייטר בהגדרתו הוא חרב להשכיר, אדם נטול זהות כמעט כמו האימאז' הטלוויזיוני, פעם הוא יוצא למסע מכירות של סיגריות טיים ופעם אחרת למסע מכירות של המלחמה עבור הטלוויזיה האמריקנית. קופירייטר הוא מעין X מתמטי, שניתן להציב במקומו כל מספר, זהו ערך מופשט בעל אינספור מימושים במציאות. צו מילואים ללבנון

ערבי טוב הוא ערבי בסרט

מערב 1991.9.8

יש להוסיף, כי למשחק הדימויים הקולנועי בין שתי התנועות הלאומיות אין כמעט אח ורע בתולדות הקולנוע, להוציא אולי את סצנת המראות הידועה שבסיום סרטו של אורסון וולס, הליירי משנחאי.

בסצנה זו לכודים אישה ושני גברים, שרודפים זה את זה בגללה, בתוך חלל מצופה מראות במועדון אופיום בצ'אינה טאון. מכל עבר נשקפת בבואותיהם לעשרות והם משלחים לעברם יריות אך מאחורי כל ראי שמתנפץ נגלה ראי אחר שגם בו משתקפת בבואת הדמות שנורתה. השעתוק האופטי של הנפשות הפועלות הוא שקובע את כללי המשחק – מוות והינצלות ממוות בעת ובעונה אחת.

מוות הוא ההיקבעות הסופית בזמן, ולורד ביירון, שמת בהיותו בן 36, יישאר בן גילו עוד נצח שנים, שבעוד שההינצלות ממוות פירושה מעבר נוסף בזמן. תשוקת השחקן היא להגיע אל רגעי הראי הריק, רגע של הקרבה עצמית בהיסח הדעת, ניפוץ הבבואה העצמית. "Everybody is somebody's fool", מפטיר אורסון וולס עצמו, כשהוא יוצא מהמשחק הפטאלי בלי שריטה.

בקולנוע הישראלי השחקן יודע שהוא פראיר של משחק הדימויים הישראלי, רק אין מי שיאמר זאת בשמו. הוא עצמו אומר רק שורות מתוך ספר הדיאלוגים. זה כנראה מה שאירע לחבורת שחקנים מצוינת, נבחרת "אל-אנדלוז אל ג'ידיה", במשחק גמר גביע.

ידיד, שביקר בגליל הפלסטיני, סיפר שפגש שם בקפטן הנבחרת, שהתוודה בפניו ביותר משמץ

הפלסטינים הגולים מכנים את פלסטין בשם "אנדלוזיה החדשה" ובכך הם מצביעים על ההקבלה שקיימת בעיניהם בין הכיבוש הנוצרי של ספרד המוסלמית לבין הכיבוש היהודי של פלסטין.

אולם ראוי לציין שהדימוי של ארץ-ישראל כאנדלוזיה פחות נפוץ מן ההשוואה בין ישראל לממלכת הצלבנים, ולא במקרה. אל-אנדלוז נתפשת כאבידה סופית, בעוד שממלכת הצלבנים חזרה ונכבשה בידי צאלח-א-דין. במיתוס הלאומי-ערבי זיכרון התרבות המורית המופלאה של ספרד עולה על זכר פלסטין ולמרות זאת, אותם ערבים שדוגלים ב"זכות השיבה" ליפו ולחיפה, שוב אינם חולמים על שיבת אנדלוז.

אל-אנדלוז היא בעיני הערבים "ירושלים של מעלה", מחוז האגדות שאליו עורגת הנפש הערבית בתשוקה שלנצח לא תתמלא. ומשא הכיסופים אליה הם תכלית לעצמה, בעוד שגאולת אל-אנדלוז אסורה עליהם לא פחות ממה שאסורה שיבת ציון על היהודי המאמין. למזלם של הערבים, זימנה להם ההיסטוריה את כיבוש פלסטין בידי היהודים, כך שהשיבה לגרנדה וסביליה ממתינה לימות המשיח, בשעה שמה שמונח על סדר היום הלאומי הוא רק עניין השיבה לפלסטין. וכך יכולות שתי האנדלוזיות, הישנה והחדשה, לדור בתודעת הערבים בכפיפה אחת, בניגוד ליהדות ולציונות, שאחת הייתה צרתה של השנייה, כל עוד לא זימנה לנו ההיסטוריה את התנועה הלאומית הפלסטינית.

לא אחת נאמר, כי שתי התנועות, הציונות והניאראנדלוזית, היו האחת פיגום לשנייה. על כך

אותו לא כמי שקורע את מסכת הקיצוניות שהלבישה ישראל על לוחמי חירות פלסטין אלא כ- Somebody's fool.

היצג הלוחם הפלסטיני בגמר גביע מהווה שעתוק מדויק של מיתוס הלוחם הישראלי כפי שהוא מופיע בסרטים אקסודוס, הוא הלך בשדות, המטרה טיראן, סיירים, כל ממזר מלך או מבצע יונתן.

את כל ערכי המלחמה ההומאנית, שדבקו או הודבקו ללוחם הישראלי והפכו לקלישאות שחוקות, ניתן למנות בחבורת הפלסטינים בגמר גביע: מעטים מול רבים, אחוות הלוחמים, דבקות במשימה, הקרבה עצמית, רוח התנדבות, טוהר הנשק, לא מפקירים פצוע, בתחבולות תעשה לך מלחמה, לא פוגעים בשבויים. מובן, לפלמ"ח או לצנחנים אין זכויות יוצרים על הסיסמאות ולא כולן ולא תמיד הן היו ריקות מתוכן. נראה, שהסתפחות סמלית של לוחמי אש"ף למיתוס הלוחם היא צעד בלתי נמנע במשחק המראות בין הדימוי העצמי הישראלי לבין דימוי "האחר" הערבי-פלסטיני.

בשורה של סרטים ישראלים, מאז צבר של שנות השלושים, אך בעיקר בסרטי הסכסוך של שנות השמונים, הולך ונרקם סיפור ההתאהבות בדמות הבבואה, דמות "האחר", הערבי בעיני היהודי. סיפור עלילת ההתאהבות בערבי בנוי לפי המרשם של רומנסת האבירים של ימי הביניים: התאהבות במושא אהבה אסור היא התאהבות עד מוות, ומימוש האהבה כרוך תמיד בסכנת מוות או במוות ממש.

בסרט חמסין, התעלסות בת האיכרים היהודיים עם פועל ערבי, שמועסק על ידי אחיה, מסתיימת בשחרור יצרים אפלים, בנקמת האח, שאחותו, כמו גם הפועל הערבי, הם מושאי אהבתו האסורה.

מתוך שלוש האלטרנטיבות: יחסי גילוי עריות בין אח לאחות, יחסים הומוסקסואליים בין האח לפועל הערבי ויחסים בין אישה יהודייה לגבר ערבי, בוחרת העלילה במימוש האפשרות השלישית. אולם דווקא

גאוה: "סוף סוף אני מרגיש כמו אחד מהחבר'ה". המשורר הספרדי גארסיה לורקה אמר פעם, שהיום שבו נפלה גרנדה המוסלמית בידי איזבל ופרדיננד, המלכים הקתוליים, הוא היום השחור ביותר בהיסטוריה הספרדית.

כך גם יאמר בבוא היום משורר ישראלי בשיעור קומתו של לורקה על יום נפילת ירושלים העתיקה הערבית בידי דיין ורבין, הגנרלים הישראליים.

בינתיים המלכים הקאתולים שלנו, דיין ורבין, שני הפלמ"חניקים האלה, נהיו מושא התשוקה, קן תפילותיהן הנידחות של כמה מהמצוינים באויבינו. סופר ערבי, שידוע בשיקול הדעת שלו, מי שכתב את הפרוזה הנפלאה של האופטימיסט, נתפס לאמירות רגשניות אגב הצפייה בגמר גביע, סרט שבלי קשר לאיכותו הקולנועית, מהווה, לדעתי, וידוי אהבה בנוסח "הכניסיני".

הסרט באמת חושף מספר עובדות ידועות: "הצטיינות ופופולריות של הכוכבים הערביים", שחקנים שהוכיחו כבר בקולנוע את כישורונם ועוצמתם – מוחמד באכרי במאחורי הסורגים, סלים דאו באוונטי פופולו – אם להזכיר רק שניים מהידועים שביניהם.

הסרט מצטיין גם "בהעדרן של סיסמאות פוליטיות צעקניות" ושחקניו הערבים תרמו, כדברי אמיל חביבי, "תרומה עצומה וישירה לקריעת המסכות... של הקיצוניות הלאומית הערבית... אותם אנשי 'הקבוצה הנסתר' הרעולים, הלובשים את מסכות הקיצוניות הלאומנית", מסכות שישראל הרשמית עושה בהם שימוש ציני ומחושב, אם לא מעודדת את קיומן.

כשירוד המסך על סצנת הסיום, שבה לוקח האמבולנס את גופת קפטן הנבחרת, יורדת מעיני הדמעה שרשם הרופא, ואז להכעיס עולה בי מחשבה שנייה, המחשבה שכיתת הלוחמים הזו מוכרת לי. והשורה שאומר אותו שחקן ערבי לידידי מסגירה

הערבים יוצאים לחלץ את שוביהם-חבריהם היהודים בשדה מוקשים. מיד לאחר פעולת החילוץ, אקט האהבה הסמלי, הם נורים למוות על-ידי חיילים משני הצדדים.

אם בוחנים את גמר גביע ברצף הסרטים הזה, שאליו הוא שייך מבחינת הנושא, מצטיירת שוב תבנית הרומנסה. סיפור האהבה בין השבוי הישראלי לשובה הערבי, מפקד חבורת הלוחמים, מגיע לשיא בסצנה של שיחה אינטימית בין שניהם.

בשיחה עולים בצורה מפורשת קווי הדמיון בין שני הגברים ויחס של הבנה והערכה הדדית ביניהם הוא עכשיו טבעי. משחק הדימויים הביא ל"התבניתות" מלאה של הערבות בעיני היהודי. בסדרת הסצנות שקדמה לשיחה האינטימית, כאילו נמנו אחד לאחד ערכי הלוחם הישראלי, כשהם מיוצגים בדמויות הלוחמים ופעולותיהם. בסיום הסרט מגיע הלוחם הפלסטיני לעיצוב מלא כלוחם ישראלי, הוא נהפך לאחד מהחבר'ה או אחד מחבורה שכזאת.

בסצנה הבאה של פריצת הכיתור הישראלי, בניסיון הכניסה לביירות, נהרג מפקד הלוחמים, שמותו מזכיר את מות גיבור הסרט הוא הלך בשדות. סכמת הרומנסה מתגלית כתבנית פורייה לעלילת סרטי הסכסוך. מצד אחד היא מאפשרת משחק דימויים עשיר, שדרוש להם להפגנת הדימוי העצמי ולהגדרת ה"אחר" כסובייקט, ומצד שני, בעזרת האיסור הנוקשה שמוטל על מימוש האהבה ברומנסה, היא מפיגה את תחושת החרדה שחש הצופה הישראלי לנוכח עמימות דימויו העצמי הנשקף אליו בראי דמות הערבי.

שחקן ערבי, שמגלם דמות פלסטיני בסרט ישראלי, הוא לעולם שחקן על לוח משחק הדימוי העצמי הישראלי. ועל כך אמר מחבר ערבסקות, הסופר אנטון שמאס, שהוא עצמו נודע בשניות יחסו לזהות הישראלית: ערבי טוב הוא ערבי בסרט.

אפשרות זו, הנתפשת טבעית לכאורה, מסתיימת באורח טרגי באקט של נקמה רצחנית. אלא שסיום זה הוא ההולם את סכמת הרומנסה.

במאחורי הסורגים, ההתאהבות היא בין אסיר יהודי-מזרחי לאסיר ערבי. הסיום הטרגי של הרומנסה נמנע ברגע האחרון, הודות לצעד הקרבה אישית, שמבצע האסיר הערבי, שמוותר על מימוש אהבתו לאשתו.

מעשה ההקרבה של הערבי הוא ערך מוכר בסולם הערכים של הישראלי. באמצעות תחבולה בעלילה, מניח הסרט לצופה יהודי לחוש בגלוי את אהדתו לאויב הערבי, בלי שיחוש אשמה.

בחיוך הגרי משולש התשוקה הוא שונה. חילמי, דמות הערבי הנצחי, הוא בעת ובעונה אחת נושא התאהבותו של הרופא הצבאי יפה הנפש ומושא קנאתו של המושל הצבאי הישראלי, שאותו מגלם השחקן הערבי מכרם חורי. הסכנה שבאהבת המזרח עדיין גדולה מדי, ומי שנופל ברשתה אחת דתו. יפה הנפש, ישראלי מזרחי, הוא הקורבן.

תגובתו האמביוולנטית של קצין הממשל האשכנזי ליחסים הנרקמים בין חברו לנשק, היהודי המזרחי לבין הערבי טבועה בו מעצם השניות שבהצגת דמות אשכנזית על-ידי שחקן ערבי. הריגת החמור והשלכת פגרו בכיכר הכפר אין בהם כדי לשמש תחליף לקורבן האדם הנדרש ממי שעובר על איסורי הרומנסה.

באוזני פופולו נבחן הדימוי העצמי הישראלי דרך עיני שני חיילים ערבים, גיבורי הסרט. ראיית העצמי כור, כ"אחר", תוך דילוג תמידי בין עמדות התצפית של הצדדים בסכסוך, מאפשר ליצור דימוי עצמי, שהוא סנתזה של אהבה עצמית ואהבת המושא. אולם גם התנסות זו כפופה עדיין לחוק הנוקשה של הרומנסה, שמאיים בעונש מוות על האהבה.

כאן, בדומה למאחורי הסורגים, מתממשת האהבה במעשה הקרבה, כאשר שני שוביי המלחמה

הזוועה מצטלמת יפה

מעריב, 10.9.1991

והפשטות שבה התרחש העניין. דקה קודם לכן ישב בן אדם ליד ההגה, ועכשיו מונח כאן גוש חומר. לאן נעלם אותו בן אדם?

בינתיים ההמולה הלכה ושככה, וקריאות נשמעו לעלות על הרכבים. כמו תמונה בסרט, שקפאה לרגע קצר, ובמשנהו היא שוב חוזרת לרוץ. חשבתי אז על מה שעתידי לקרות. עשרות כלי הרכב והטנקים ומאות האנשים האלה יושחתו ללא הכר. מחשבה התבהרה בראשי. מנקודת מבטו, צבא שיוצא למלחמה, פועל בראש ובראשונה כמנגנון הרס עצמי. בין אם ישיב מלחמה, בין אם ישובת ממנה, הוא ייפגע. הצבא מתנהג על פי החוק השני של התרמור-דינמיקה, אותו חוק שמתאר את החתירה בלתי נלאית של היקום כולו למקסימום אי-סדר.

טיפסתי על הזחל"ם ועיניי סרקו את השיירה, כמביטות מבעד למשקפת הפוכה. התאוותי ליצור ריחוק אסתטי מן הגלוי שהתגלה לי. ביני לביני הסכמתי, שמעתה ואילך אתעד את רגעי האימה, על יופיים הזוועתי. שאשמר בתוכי את כברת הזמן שבה מתרחש ההרס, את תמונת ההרס והשחתת המראה, ואת תגובת האנשים בשעת מעשה.

///

כשאני מהרהר במלחמה וקולנוע, עולות בדעתי שתי תכונות אופי: פוטוגניות ותחושת הזדככות. מה שהיוונים כינו קתרזיס, כשדיברו על תחושת הפורקן של הצופה בסיום הטרגדיה.

ב-5 באוקטובר 1973, בדממה של יום כיפור, עם הישמע טרטור כלי הרכב הראשונים ברחובות, פתחתי את הרדיו והאזנתי לחדשות בבי.בי.סי. שם הודיעו על נפילת מוצב החרמון בידי הסורים. שתי יממות חלפו, והזחל"ם שלי השתרך בשיירת רכב בכבישי הרמה.

מולנו, בכביש הצד, שעטו טנקים אל החזית. באור הדמדומים של הערב, לא הבחין הטנק באמבולנס של התאג"ד שנסע מולו וסטה לפתע למרכז הכביש. תוך שנייה נהפך האמבולנס לסנדוויץ של בשר ומתכת, נרמס בשרשרות טנק.

בימים שיבואו לא יחסרו נפגעים, אבל נהג האמבולנס היה ראשון ההרוגים שלנו. טור הטנקים נעצר לרגע, האבק שקע, ומכל עבר נאספו חיילים לפעולות חילוץ. אך הרוב עמדו מן הצד והתבוננו.

יותר המומים מכולם היינו אנחנו, צוות התאג"ד. חיינו באשליה שעקב תפקידנו הרפואי אנחנו מחוץ למשחק, מחוסנים. והנה, זה היה רגע של הוד משחית. מנועי השריון טרטרו טרטור סרק, האור הרך של שש בערב עטף את הכול, מן הגבעות ירד איזה שקט לא טבעי. ברגע ההוא חשתי באימה. הבטתי במהמורה בכביש, באספלט, באבנים שנטחנו בשרשרות הטנקים, הבטתי באמבולנס המעוך, בגוויה המדולדלת שחילצנו מתוכו. תמונה אחת חזרה וניקרה בי: הכול עשוי מחומר. אבן, מתכת, בשר והמלחמה מוחקת את כל ההבדלים, מקצרת את המרחקים. המלחמה יוצרת שוויון חדש בין רמות הארגון והשכלול של החומרים השונים.

עם המחזאי דני הורביץ, ערב המלחמה. אותה שעה לא עלה בדעתי כי עד להסרטה תחלופנה כמעט שלוש שנים. בפרק זמן זה, שבו נוצרו התנאים להפקה, התסריט כמו נולד מחדש.

מסע אלונקות לא היה סרט על מלחמת יום כיפור, אלא על טרטור עד מוות של טירון בצנחנים. במילים אחרות: על האובססיה הלאומית של ישראל: להיות חיילים. בשנות "המחדל", השנים שלאחר מלחמת יום כיפור, לא נעשה סרט שעניינו מלחמה זו. עד היום נעשו סרטי קולנוע על כל מלחמת ישראל, אף לא סרט עלילתי אחד על מלחמת יום כיפור.

///

בהסתכלות לאחור, נראה לי היום כי מסע האלונקות היה בעיצובו הסופי מעין האנג'אובר של מלחמת יום כיפור. מי שביקש לראות במסע האלונקות סרט ז'אנר על חיי צבא התאכזב. אף כי, הודות לאיכות הכמעט תיעודית בשחזור חיים אלה היה במסע האלונקות "יסוד מספיק להזדהות". אבל קהל הצופים התקשה לקבל את הסרט. היה לכך הסבר במבנה של מסע האלונקות. בחלקו הראשון של הסרט מוצגים סיפורי של טירון ונסיבות התאבדותו. החלק השני מוקדש לניתוח האפיזודה שהוצגה בחלק הראשון, מנקודת המבט של החיילים ושל הצבא כמערכת.

חקירה של כישלון צבאי, בין אם מדובר באירוע היסטורי כמו מלחמת יום כיפור, או התאבדות של טירון, יש לה מעין סדר יום סמוי. סדר היום הסמוי של ועדת אגרנט למשל, היה האובססיה הלאומית לצבאיות. וזה היה גם סדר היום הסמוי של מסע האלונקות, להבדיל אלף אלפי הבדלות. ועדת אגרנט מיקדה את מסקנותיה בהיבטים המקצועיים של החיילות על כל שלוחותיה, ובמפורש או במשתמע ניקתה את הדרג האזרחי מאחריות עניינית מוסרית.

הפוטוגניות היא מין תכונה מלידה של כלי המשחית: הגוף המשוטע, ההבהק בלוע התותח, שרשראות הטנק הדורסות. כל אלה מצטלמים היטב, ממש כמו הדם הניגר על פנים לא מגולחים, מטוס צונח בלהבות ופצצות, הרבה פצצות, שמתפוצצות ב'אקורד' או ב'סטקאטו'.

האש הפוטוגנית יכולה להיות אש הנאפלים בווייטנאם, אש הלהביור באיברג'ימה במלחמת העולם השנייה, או אש האופפת את הירישימה אהובתי. האש מצטלמת טוב. היא יכולה לבוא גם מריקוט, כפר בסרט אפוקליפסה עבשיו, או מקנה מקלע כבד הרוטט בידי של ארול פלין בהמטרה בורמה.

אבל לא רק אש. גם הגשר הקורס תחתיו ממטען דינמיט שהוטמן בידי גרי קופר בלמי צלצלו הפעמונים, וגם דחפור העורם ערימת גוויות בבוכנוואלד ביומני המלחמה של מלחמת העולם השנייה, או אלפי גולגולות בשדות האורז של החמאר-רוז' בקמבודיה, בסרט רמעות של שתיקה. הכול פוטוגני. "כי היופי אינו אלא מקור אימה", כמאמר המשורר, וגם להפך: מקור היופי הוא באימה.

תחושת ההזדככות, הקתרויס, שמלווה אותנו לאחר צפייה בזוועות המלחמה כרוכה ביותר משמך של אימה. זו האימה מפני דבר שאנו מסוגלים לעולל בכל רגע לזולתנו, ואף ליקר לנו מכול, לעצמנו.

הקלות הבלתי נסבלת של המעבר מן התרבות לאלומות היא אימה נוראה מכל האימות. ועם זאת, ביום פקודה כשאנו נקראים למלחמה, גובר רגע החובה, ואנו יוצאים למלא את המשימה האיומה.

///

עם שוך הקרבות ברמה, ירדנו להמתנה קצרה בבניין המשטרה במטולה. בערבי הסתיו הארוכים, בחדר המלחמה השומם, ישבתי ועיינתי בתסריט שכתבתי

ממלחמת יום כיפור, לבין התאבדות של טירון. ההבדל הוא במספר הקורבנות ובהיקף ההרס. ככל צבא, צה"ל אינו יכול ואינו צריך להשתחרר מן האובססיה. אולי היא אף חיונית לו. ההתמכרות לצבאיות כערך עליון נעשית מסוכנת, כשהיא נהפכת לנחלת החברה האזרחית.

בחברה כשלנו, שבה מטושטש הגבול בין הצבאי לאזרחי, זה כבר קרה. שיבוש שיקול הדעת בבחירה בין ההכרחי להגנה עצמית, לבין הסגידה לצבאיות כשלעצמה, מביא במסע אלונקות למוות מיותר של אדם אחד, ובישראל כמדינה שהפכה לצבא, לקורבנות והרס שאין להם שיעור.

בבלי דעת, עם בחירתה בדרך זו, פסקה הוועדה גם את מסקנותיה בנושא סדר היום הסמוי שלה: ישראל היא מדינה המושתתת על יסוד האובססיה לצבאיות וכך יאה.

מסע אלונקות מציג את האובססיה לצבאיות כערך שטבוע במידה שווה בכל הדמויות בסרט, טירונים כמפקדים. המקרים הטרגיים שבהם מוקרבים חיי אדם על מזבח זה, במנותק מהצרכים הממשיים להגנה עצמית, משמשים בחברה שלנו לחיזוק הסגידה לצבאיות.

אולם יש הבדל משמעותי בין כיבוש מוצב החרמון על ידי חטיבת גולני או הקרב על החווה הסינית, אם להזכיר רק שתי דוגמאות רלוונטיות

המודרניים, המניפסט שלא פורסם

Cinemas d'Israel, La galerie nationale du jeu de paume, Paris, 1992

אמיתית, להביא ל"שינוי מגבוה באמצעות הבניות אינטלקטואליות, רוחניות ואסתטיות, בניגוד לתמורה מטריאליסטית שמקורה מלמטה, אם מצד הכוחות האנרכיים של ההמונים ואם מצד התת-מודע [...]. הכוחות, בעלי הפוטנציאלי שמקורם בתחתית הפירמידה, בלב ההמונים וה'זה' (das), נשלטים ומנותבים למעלה.³ מאז מקושרת שיטה זו, האופיינית למודרניזם ולאונגרד באמנות, לתפישה הלניסטית של האונגרד הפוליטי.

הדמיון בתפישות בין האונגרד הפוליטי לזה האמנותי התדרדר, במקרים מסוימים, דוגמת הקולנוע הסובייטי, לסוג של סיוע לדבר עבירה. התנועה הציונית בארץ-ישראל מילאה את תפקיד האונגרד הפוליטי עבור המוני היהודים במזרח ובמרכז אירופה. ובכך, כהמשך ישיר לדגם הסובייטי, היא השתמשה בקולנוע כדי להפיץ את האידיאולוגיה הציונית בקרב ההמונים.

בניגוד לספרות, לתיאטרון, לאמנות הפלסטית ולשאר ניצני התרבות העברית המתחדשת, צעדיו הראשונים של הקולנוע תאמו באופן מלא את תחיית האומה הישראלית בפלסטינה. האבות המייסדים של הקולנוע העברי, בפלסטינה של שנות העשרים, יעקב בן דב, נתן אקסלרוד וברוך אגדתי, התלהבו באותה מידה הן מהקולנוע והן מהציונות. יצירתו הקולנועית

"המודרניזם נושא עיניו אל הריאליזם במובן היותר רחב של המושג [...] זהו] מין חדש של ריאליזם [...] יותר ריאלי, יותר טהור, יותר תמציתי, ויותר בסיסי מהריאליזם הנפוץ [...] מאמציו מכוונים לחשוף ולהרוס ולבטל את כל מה שנראה לו פגום ומעוות במעשה הריאליסטי המצוי."¹ מקובל לחשוב שהמודרניזם, על כל הופעותיו השונות באמנות, מוגדר בראש ובראשונה על ידי נטישת הריאליזם הפשוט כמו גם על ידי רתיעה ברגסוניאנית מן הזמניות. הקולנוע, שתכונותיו הבולטות ביותר הן דר- המשמעות של הזמן והמרחב כמו גם פוטנציאל ההחלפה בין השניים, נחשב לעתים תכופות כאמנות שמטיבה לתאר את המודרניזם.² ואולם, בהנחה שהוויתור על העלילה ועל הפסיכולוגיה של הדמויות, לפחות עד לדרגה מסוימת, הקשורות לעריכה החופשית הן ממהות הקולנוע, אזי יש להודות כי רוב הסרטים אינם מודרניסטיים. אבל סוג מסוים של קולנוע הוא בכל זאת כזה! גודאר, שניתן לכנותו מחולל המודרניזם בקולנוע, ערך ביצירתו ניסויים פורמליסטיים אשר עוררו במתכוון תחושה של ריחוק והדרה עד כדי כך שהקהל שלא היה אמון על סרטיו חש ניכור, ואף תחושת נחיתות. גודאר ביים את סרטיו על פי המסורת הברכטיאנית של תפישת האונגרד, אשר שאפה, מתוך נאיביות מדומה או

1. צמח, עדה. "כאב השניים של וודונסקי". הארץ, חוסף הספרות. 17.9.1991.

2. Hauser, Arnold. *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Paris. Le Sycomore, 1982.

3. McGowan, John. *Postmodernism and its Critics*. Ithaca (New York), Cornell University Press, 1991, p. 10.

השממה בפלסטינה והמלחמה נגד הערבים. הקול והתמונה של אותם סרטים משועבדים למטרה אחת ויחידה: לייפות ולהצדיק מבחינה מוסרית את התיישבות החלוצים הציוניים בפלסטינה. התנועה הציונית, באמצעות מוסדותיה הרבים, החלה במימון סרטים אלה ולאחר מכן השתמשה בהם כדי לקדם את הרעיון הציוני בקרב יהודי התפוצות ובקרב הקהל הרחב באירופה ובאמריקה.

עושר הדימויים שמקורם בארץ-ישראל, ואשר התבססו על אינסוף ואריאציות על אותם נושאים ואימאז'ים אנושיים, יצר את האיקונוגרפיה של התהליך ההיסטורי, הן הממשי והן המדומיין, אשר התרחש במה שכביכול היה "ארץ ללא עם עבור עם ללא ארץ". הקולנוע שתמך במדיניות הציונית היה בו זמנית, גם אם מבלי שיהיה מודע לכך, כלי יחודי בפרויקט אחר אם כי לא לגמרי שונה. מראות החלוצים היהודים אשר עבדו את אדמת המדבר, גברים ונשים השקועים עד הברכיים בבוץ כדי לייש את הביצות, נטיעת הכרם הראשון בתוך החולות, גברים שריריים העובדים כאיש אחד בקידוח האדמה, ומחול ההורה אותה רקדו במעגל בסופו של יום עבודה מפרך, כמו גם דימויים רבים נוספים – עתידים היו להפוך במרוצת הזמן למעין תמונות-איקון. חלחול האיקונות שמקורן בפלסטינה שינה בסופו של דבר את התודמת העצמית של העם היהודי. תוך זמן קצר יחסית, היהודי האירופי, האחר המוחלט של החברה המערבית, לבש לפתע את מדי האדם האוטופי. ייצוגי היהודי החדש, גיבוש דימויו וקיבוע זהותו, ייוותרו, כנראה, כהישג הגדול ביותר של הקולנוע הארצישראלי. ייצוג זה היה בעל אופי קיבוצי. הוא מיקם בקדמת הפריים את הקבוצה וצמצם את המרחב שהוקצה לאינדיווידואל. סרטים אלה היו משופעים בלוגו־שטים מרהיבים של

של אגדתי שזורה בטכניקות של קולנוע האוונגרד: הדבר ניכר במיוחד בסרטו הארוך היחיד זאת היא הארץ (1935). הוא הדין לגבי ויהי בימי... (1932) של חיים הלחמי, שבו נתן אקסטרוד, הצלם, יישם את טכניקות האוונגרד. הבלטת הקולנוע של ימי טרום המדינה באמצעות האוונגרד הפוליטי הציוני בפלסטינה קידמה את התפתחותו הכלכלית אך במקביל הצרה את חירותו האמנותית. הקשר הבעייתי שבין הקולנוע לתנועה הציונית, שנולד בימים בהם הציונות הייתה תנועת שחרור אמיתית עבור יהודי אירופה, היה קשה לניתוק גם כאשר הפן הקולוניאליסטי של הציונות הפך דומיננטי. הדבר יכול להסביר את הופעתה המאוחרת יחסית, בין אמצע שנות השישים לסוף שנות השבעים, של המגמה המודרניסטית בקולנוע הישראלי. המודרניזם בקולנוע הישראלי אינו אלא התוצר הסופי של שיתוף הפעולה ההיסטורי בין הקולנוע היהודי בפלסטינה לאוונגרד הפוליטי הציוני. הקולנוע המודרניסטי של שנות השישים היווה את הניסיון הראשון של הקולנוע הישראלי להינתק מהאוונגרד הפוליטי-הציוני.

הקולנוע הישראלי, מראשיתו בפלסטינה של שנות העשרים, נשלט על ידי נרטיב-על⁴ מאות סרטים קצרים ותיעודיים כגון עבודה (הלמר לרסקי, 1935) או לחיים חדשים (יהודה לרמן, 1934). כמו גם סרטים עלילתיים דוגמת עורר הנודד (חיים הלחמי, 1933) וצבר (אלכסנדר פורד, 1934), הופקו בתקופה שבין סוף מלחמת העולם הראשונה ב-1918 ועד להקמת מדינת ישראל ב-1948. סרטים אלה, על אף היותם שונים מאוד זה מזה, אינם מספרים אלא סיפור אחד בלבד: הגשמת החזון הציוני בפלסטינה. בסיפור מוסר זה ניתן לזהות שלושה מוטיבים מיתיים: גורלם הקשה של יהודי אירופה, הבלטת

4 שוחט, אלה. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה. תל-אביב: הוצאת ברירות, 1991.

קולנוענים רבים הפיקו כתריסר סרטים באורך מלא. על אף ההתלהבות הגלויה מסרטים דוגמת הפוגה של עמרם עמר או קריה נאמנה של יוסף לייטס, התסריטים, הדיאלוגים, המשחק והבימוי לקו עדיין בחסר. ואולם, היה זה בשנות גיבושה של החברה הישראלית שהופיעה בצורה ברורה ומוגדרת על המסכים הישראליים. המציאות שתוארה שם הייתה ישראלית והשפה בה דיברו הייתה עברית. הקהל שהורגל עד אז למחזמר האמריקני ולקומדיות האיטלקיות, חש מבוכה לנוכח הופעת הקולנוע המקומי. תפקיד חברתי חדש⁵ נולד – במאי קולנוע משחרר התמונה-הנעה, מחלץ אותה מעול הפוליטיקה, יוצר סרטים ישראליים למען הקהל הישראלי. ובעל תפקיד חדש זה כבר לא פעל בשירות האוונגרד הפוליטי.

סרטי שנות החמישים מומנו על ידי משקיעים פרטיים ונועדו להפצה מסחרית. באופן פרדוקסלי הם עדיין צייתו לתבניות נרטיב-העל הציוני. בתקופה זו נולד ז'אנר קולנועי חדש: הקולנוע הלאומי-הרואי. אלה היו סרטים באורך מלא אשר חיקו את התמאטיקה של סרטי התעודה הציונים-ריאליסטיים. שיא האירוניה היה שתהליך זה הגיעו לשיאו בשנת 1959, עם הפקת הסרט ההוליוודי אקסודוס על ידי הבמאי המפורסם אוטו פרמינגר.

אקסודוס, אפוס ישראלי קלאסי עם פול ניומן בתפקיד ראשי, המחיש על הבד מציאות בנוסח הוליווד עם פס-קול אמריקני אשר הוקלט בישראל. אקסודוס סיפק את הדוגמה למה שהקולנוע הישראלי החדש היה יכול והיה צריך להיות. הספקטאקל המרהיב הוזמן לא רק על ידי אולפן הוליוודי גדול, אלא גם על ידי הרעב שלא ניתן להשביעו של קהל הצופים לצפות על מסך הקולנוע את מימוש עצמו בדרך הייסורים. עם אקסודוס, בפעם הראשונה,

קבוצות, שנקטעו על ידי קלוח אפים, לא של אינדיווידואלים, כי אם של מי שהיו אמורים לייצג פנים ארכיטיפיות של גברים ונשים שנולדו מאותה אוטופיה.

למרות תרומתו הפוליטית של הקולנוע הוא לא זכה להערכה מצד המנהיגים הציוניים. היחס אל הקולנוע היה כאל תרבות נחותה. התיאטרון, הספרות, המוסיקה והאמנות הפלסטית העבריים גויסו אף הם להשגת יעד שמחוץ לתחומיה המסורתיים של התרבות, אך בניגוד לקולנוע הם שמרו על מעמדם כ"אמנות גבוהה". מראשיתו, הקולנוע נחשב כילדה החורג של התרבות הישראלית המתחדשת. בעיני הציונים, הקולנוע היה שם נרדף ל"תת-תרבות". ובכלל, הקולנוע לא הצטייר כאותה אמנות שיכלה לתרום לתהליך ההיסטורי של התחייה היהודית, אותה תחייה אשר הצליחה להעלות את ההמונים בגולה ממעמדם המגונה באירופה, לרמה התרבותית והמוסרית שהבטיחה להם הציונות. המשימות הנעלות היו שמורות לצורות אחרות באמנות, בעיקר לספרות ולתיאטרון בשפה העברית. דוד בן גוריון, שהיה אז מנהיג ציוני בכיר, התייחס לקולנוע כאל תרבות נחותה והתגאה בכך שמעולם לא הלך לראות סרטים.

בשנות החמישים, העשור הראשון של המדינה היהודית, תעשיית קולנוע קטנה החלה לעשות את צעדיה הראשונים לקראת הפקת סרטים עלילתיים באורך מלא שנועדו להפצה מסחרית. בעוד הממסד בישראל והתנועה הציונית התעניינו אך ורק בסרטים קצרים ככלי מועדף לקידום הערכים הרצויים, קבוצה קטנה של יוצרי קולנוע צעירים, רובם מהגרים ממדינות בעלות מסורת קולנועית מבוססת, העניקו תנופה חדשה לקולנוע הישראלי. במשך עשר שנים,

שהגיעו לישראל מארצות ערב בעקבות מלחמת 1948 בין ישראל למדינות ערב, כלל לא היו חדורי אמונה בחלוץ הציוני, שהכתיר עצמו כ"היהודי חדש". המזרחים שהיו כמחצית האוכלוסייה בישראל היו רובם זעיר-בורגנים שומרי מסורת אשר מצאו מקלט במדינה אותה ראו כארצם, ארץ תקוותיהם המשיחיות, בעוד שעבור יהדות אירופה הייתה זו ארץ החזון הציוני. ההתנגשות האלימה בין שתי התפישות של ישראל, בין ארץ האוטופיה המודרניסטית לארץ היהדות המשיחית, כמו גם הפער הכלכלי-תרבותי בין היהודים האירופאים שהצליחו "להסתדר" לבין יהודי ארצות ערב שהיו עניים יותר, סלל את הדרך לעושר יצירה תרבותית וחרתנית בשנות השישים.

יציאתו לאקרנים של סלאח שבתי בשנת 1964 והצלחתו חסרת התקדים בקופות (עם יותר ממיליון צופים), כמו גם מועמדו לאוסקר בהוליווד, הפכו אותו אבן פינה לז'אנר מקומי חדש: הקולנוע העממי, סרטי הבורקס. סלאח שבתי של הבימאי אפרים קישון הופק על ידי מנחם גולן עם חיים טופול בתפקיד הראשי. שלושתם היו אז טירונים בעולם הקולנוע. השפעתו של הסרט על הקולנוע הישראלי ועל התרבות העממית בכלל, עלתה על כל מה שנעשה קודם לכן בישראל. דמותו של סלאח שבתי יצרה קריקטורה של צרות האופקים הציונית, בייחוד בשל נטייתו להטיף מוסר כלפי חוסר נאמנותם לערכים המקודשים של תנועת העבודה. ברוח חיבורו של פול לפארג (Paul Lafargue, 1880) הזכות לבטלה (Le Droit a la Paresse) הסרט תוקף בחריפות את הרעיון הציוני על הגשמה באמצעות עבודה גופנית ומציע דרך חלופית משלו. הטענה המרכזית של הסרט הייתה כי עניין הפרנסה מקורו בערכים היהודים והמטרה היא לדאוג לצרכי המשפחה על ידי עיסוק במסחר ובמלאכה. המסר האפיקורסי הוסתר היטב מתחת למסווה עלילתי שעסק במתחים עדתיים

המוטיבים השונים של הנרטיב הציוני שולבו זה בזה כדי להביא ליצירת סרט איכות שעשה שימוש נבון בקוד ההוליוודי. הערכים המכוננים הוצגו בתוך ובאמצעות הפעולה הדרמטית, אבל כבר לא גולמו באמצעות דמות. הכוכבים האמריקאים כמו גם האנגלית שדיברו הדמויות ה'ישראליות' העניקו לסרט מגע של מלאכותיות שהיווה תעודת הכשר בעיני הקהל המקומי שהעריך את הקולנוע האמריקאי.

שנה מאוחר יותר, הם היו עשרה (ברוך דינר, 1960) חזר בדיוק על אותה מתכונת שעיצב אקסודוס והציע לקהל הישראלי עיבוד חדש ומתוחכם לסרט צבר. היה זה סיפור על חלוצים יהודיים, שנמלטו מהפוגרומים במולדתם ברוסיה הצארית על מנת להקים קומונה על גבעה חשופה בגליל. מאבקם נגד הכפר הערבי השכן התמוזג עם מאמציהם להפרחת השממה. כך למעשה נרשם לראשונה יחס חדש בין הקולנוע הישראלי שזה עתה נולד לאוונגרד הפוליטי הוותיק של התנועה הציונית. מצד אחד הוענק לקולנוע המסחרי רישיון פואטי שחרג מגבולות הריאליזם הציוני, אולם מצד שני נכפה עליו להתאים את עצמו לנושאים המיתיים של הקולנוע הציוני. מכאן ואילך נרטיב-העל הציוני נטמע בתוך השיח הספרותי והקולנועי בסרטים כמו הוא הלך בשדות (יוסף מילוא, 1967). כל ממזר מלך (אורי זוהר, 1968), מצור (גילברטו טופנו, 1969) וסרטים רבים נוספים המשתייכים כולם לז'אנר הלאומי-הרואי.

גיבוש הז'אנר הראשון בקולנוע הישראלי, הז'אנר הלאומי-הרואי, התרחש בעת ובעונה אחת עם תמורה חברתית עמוקה שהתרחשה בין סוף שנות החמישים וראשית שנות השישים. ההפגנות האלימות בוואדי סאליב, בחיפה, בשנת 1959, סימנו לראשונה את הופעתה של זהות חברתית חדשה, של קהילת היהודים המזרחים בישראל שכונתה מאוחר יותר בשם "ישראל השנייה". המהגרים היהודים

האילוצים שמטילה עליו חברה המגויסת לנצח למען האידיאולוגיה.

בתחום הקולנוע, הגל החדש המודרניסטי באמנות ובספרות בא לידי ביטוי עם הופעתם, באמצע שנות השישים, של קבוצת יוצרי קולנוע צעירים אשר שינו את הדימוי של הקולנוע הישראלי. הביקורת מיהרה לכנות את אותם בשם הצפוי "הגל החדש הישראלי". ואילו אני מעדיף כינוי פחות יומרני ומותאם יותר לסוגי למציאות המקומית, "הרגישות החדשה".

שני סרטים ביטאו בצורה מושלמת מגמה זו בקולנוע הישראלי: סרטו התיעודי-פיוטי של דוד פרלוב בירושלים (1963) וסרטו העלילתי הארוך והאנרכיסטי של אורי זוהר חור בלבנה (1964). שני הסרטים האלה ביטאו התנגדות לא רק לנרטיב-העל הציוני ששלט בקולנוע אלא גם לנטייה הבולטת של העשייה המקומית לחקות ז'אנרים ושיטות הפקה הוליוודיים. שני הסרטים שמו את הדגש על כמה מרכיבים פורמליסטיים, כשהם משתמשים בסאטירה כנוסח סיפר מועדף ובקונטקסטואליות כאופן הבהרה, ובכך הפכו לנושאי הדגל של שילוב מזור ומפתיע בין אידיאולוגיה אנרכיסטית לליברלית. אולם אי-אפשר לתאר בצורה נאמנה את התפתחות ה"רגישות חדשה" כתנועת קולנוע אמיתית, בלי להבהיר את השפעת הקולנוע האירופאי החדש, ובמיוחד 'הגל החדש' הצרפתי, על יוצרי הקולנוע הישראליים של שנות שישים.

החל משנות השישים, היו הגל החדש ופוליטיקת המחבר (politique des auteurs) המנוע של הקולנוע, שהוביל לא רק את הקולנוע האינטלקטואלי של אירופה אלא גם פרקטיקה של קולנוע חדש בעולם השלישי. ה"אוטריזם", אותה גישה תיאורטית חדשה, עשתה קאנוניזציה של גדולי הבמאים ההוליוודיים. במאים כמו ג'ון פורד, הווארד הוקס, אלפרד היצ'קוק, אורסון וולס, וינסנט מינלי, ניקולס ריי, ורבים אחרים

ועשה שימוש במוסכמות הקומדיה והמלודרמה. קהל הצופים העצום בא לאולם הקולנוע כדי לבכות ולצחוק יחד עם סלאח, אבל גם כדי להיאנח אנחת רווחה יהודית אופיינית, על הדיבר הציוני: העבודה הקשה היא הדרך אל האושר. החיפוש הפרדוקסלי אחר האושר באמצעות עבודה קשה היה כבר מושא ללעג בדברי הפילוסוף היהודי הרמן כהן. [גרשום שלום מספר עליו כי לשאלתו של פרנץ רוזנצוויג מדוע הוא מסתייג מן הציונות, השיב בלחישה רועמת: "בחורים אלה רוצים להיות מאושרים!"]

סרטי הבורקס היו הסרטים הראשונים אשר התמקדו בחיי המשפחה. לפני כן, הקולנוע הישראלי הסתפק בצילום חיי הקבוצה והתמודדותה עם הקשיים הקיומיים שלה, כמו גם עם ההגשמה ההרואית. סלאח שבת, כמו גם סרטי הבורקס הרבים שבאו בעקבותיו בשנות השישים והשבעים, הצליח לחבר עממיות לצד האנושי שתמיד נעדר מהקולנוע הלאומי-הרואי.

באותה תקופה, באמצע שנות השישים, התרבות הישראלית כולה השתנתה מן הקצה אל הקצה. עשר השנים שעברו ללא מלחמות חיזוק את תחושת הביטחון העצמי של המדינה הצעירה והישראלים התחילו להאמין באמת ובתמים שנוכחותם תשרוד. האמנים, בראש ובראשונה, ובעקבותיהם גם הקהל הרחב, החלו להיפתח לסוג חדש של רגישות שהיה שונה לחלוטין מזו המאפיינת חברה השרויה במלחמת קיום מתמדת.

בדיעבד, מצטיירת תקופה זו כהפוגה קצרה בין שתי מלחמות. ואולם, נראה שהיה די בכך כדי לאפשר את הופעתם של זרמים חדשים בספרות ובאמנות. בתרבות הישראלית הופיע דור חדש של משוררים, סופרים ואמנים, דוגמת נתן זך, יהודה עמיחי, א.ב. יהושע, עמוס עוז ואורי ליפשיץ, וקולם היה כלי ביטוי של המודרניזם. פעילותם ביטאה את האמונה בכוח הרצון של האמן ועצמאותו נוכח

מזה זמן רב, לנוכחות כה מוחשית שדי יהיה לומר שהקולנוע הישראלי הצעיר אימץ אותו בשלמותו. חור בלבנה, סרט פורץ דרך, וודאי הייצוגי ביותר של זרם זה, הוכיח באמצעות תוויות הקשורות זו לזו באופן רופף למדי, גם אם מקסימות, את אופיו הכפול של הקולנוע הישראלי החדש. הסרט הוא מחווה לז'אנרים השונים של הקולנוע האמריקאי הקלאסי, המשתמש בשלל אלמנטים ושינויים כדי ליצור את הסאטירה החריפה ביותר אודות עיקרון הקולנוע כז'אנר. ועם זאת, כדי לשחזר את העבר, כל הקודים ההוליוודיים פורקו לחלקיקים – הקומפוזיציה, התאורה, המשחק, המיז'אנס'צנה, העריכה והסאונד. בבחירתו לעשות כך, חור בלבנה פרע באופן מושלם את חובו לגל החדש הצרפתי שם הרבה יצירות מרכזיות דוגמת ער כלות הנשימה של גודאר תירו בפסנתרן של טריפו היו בעצמן לא פחות מאשר מחוות לקולנוע מהז'אנר האמריקאי. בגישתו האוונגרדית, זוהר גם חשף את הזיקה שלו לקולנוע האנדרגראונד האמריקאי. מקור השראתו המרכזי היה הללויה הגבעות של אדולפס מקאס. זוהר גם האיר את סוגיית התפקיד החברתי של הבמאי. הוא העניק לעצמו את התפקיד הראשי של במאי הסרט שבתוך הסרט. בחור בלבנה דמותו של הבמאי מקריבה את חייה כדי לביים את הסרט שהוא שואף לעשות, סרט "נכון מבחינה פוליטית", ועם זאת תואם את השקפת מדיניות האוטר וביקורתי כלפי הציונות. מעשה זה מתנגש עם אותו פרויקט של במאי שנות השישים שמעולם לא הושלם ושהם עצמם היו למייסדיו של מהלך מתחרה: לשחרר את הקולנוע הישראלי מעול הריאליזם-הציוני מהימים שקדמו להקמת המדינה, ולהוכיח שמעמדו של הבמאי חייב להיות עצמאי מבחינה חברתית. מהלך זה החל לצאת אל הפועל רק בשנות השישים, כאשר תפקיד הבמאי זכה להכרה חברתית, בהמשך לתלאות הרבות שעברו יוצרי "הרגישות החדשה".

הוכתרו כ"אוטר". תואר אצולה חדש זה, שהוענק ליוצרי הקולנוע האמריקאים המסחריים ביותר, תרם לעידודה של עשייה מודרניסטית בקולנוע האירופאי אשר, מעצם הגדרתה, הייתה אנטי-מסחרית. לאור העובדה שהוליווד נותרה תעשיית הקולנוע היחידה ששרדה את מלחמת העולם השנייה מבלי להינזק יתר על מידה, היה זה אך טבעי שבאופן דיאלקטי, היא תהיה גם זו שתציב את הקריטריונים לעיצוב מחדש של הקולנוע האירופאי שלאחר המלחמה. התייחסות זו לקולנוע האמריקני, אך רק להיבט חלקי שלו, התאימה לצורך של הקולנוע הצרפתי לריהביליטציה. הקולנוע האמריקאי, אשר עוצב כתרבות והיסטוריה פופולאריים, שימש אמצעי לביסוס מחדש של הקשר החיוני עם עבר שנמחק והודחק, העבר של שנות המלחמה. המשמעות של התייצבות הגל-החדש לצד הקולנוע האמריקאי שבמסגרתו פעלו קולנוענים אירופאים רבים בשנות המלחמה, היה סוג של חיבור מטפורי עם הקולנוע הדקדנטי של בין שתי מלחמות העולם שקדם לקולנוע שנות המלחמה, זה שהוכתם מבחינה מוסרית. המשיכה אל הקולנוע האירופי עם ההגדרה מחדש שזוה העניק לקולנוע האמריקאי, פעלה בישראל של שנות השישים כאזכור לתרבות יהודי אירופה אשר נהרסה. יחסים אלה עם העבר שהודחק ונמחק, שנוצרו בתיווכו של הקולנוע האירופי, לעתים גם בצורה מעט אלגורית מעצם טיבו של הקולנוע כהיסטוריה, הספיקו לתקופה שלאחר המלחמה, שכן אז היה מוקדם מדי לפתוח בעיבוד היסטורי ופסיכולוגי מלא של הטראומה.

יש להתייחס להערצת האולד-מאסטרים (old masters) של הקולנוע האמריקאי בתוך הניסיון החתרני של הקולנוע האירופי, כאל אקט משקם, גם אם לפעמים לטנטי, שמשרת תמיד את המחשבה ואת הפרקטיקה של כל אסכולה אמנותית חדשה. הצד הרדיקלי והחדשני של הגל החדש הצרפתי הפך,

בנושאים אקזיסטנציאליסטיים תוך הפניית המבט פנימה, ותוך התעלמות מהנרטיב הצינוני ומשיקולים מסחריים. אותו מינימליזם ברמת עלות ההפקה, הנרטיב וסוגי הדימויים שלהם העמיק את הפער שהפריד בין קולנוע זה לז'אנרים מסורתיים יותר: סרטי הבורקס וסרטי הקולנוע הלאומי-הרואי. אותה גישה מינימליסטית הביאה עימה ריחוק מסוים ושיררה ריחוק כלפי הקהלים ההולכים וגדלים של הקולנוע הלאומי. היה צורך ליצור קהל חדש עבור אותו קולנוע חדש, קהל מודע יותר וללא ספק גם ביקורתי יותר כלפי החברה שסבבה אותו. קהל חדש זה נולד תחילה מתוך הבורגנות העירונית, ילידי הארץ שהיו המקבילים הישראליים של דור הבייבי בום האמריקאי. המינימליזם בה נקטה "הרגישות החדשה" גם במצב של העדר קהל, העמיקה את התגובות השכלתניות והרגשיות של קהל מצומצם אך איכותי.

סרטי "הרגישות החדשה" הוצגו לראשונה באמצע שנות השישים, לרוב בבתי הקולנוע של תל-אביב, והמשיכו להופיע עד למהפך הפוליטי של 1977, כאשר לראשונה הימין עלה לשלטון. מניפסט "הרגישות החדשה" שמעולם לא נכתב היה אמור לבטא שתי שאיפות עקרוניות: (א) לשחרר את הקולנוע הישראלי מעולו של נרטיב-העל הצינוני. (ב) לבסס את מעמדו של במאי הקולנוע ולקבע את עצמאותו האמנותית. שני עקרונות אלה בלטו בכל סרטי "הרגישות החדשה", אך תמיד באופן שונה. כצפוי, ביקורת הקולנוע בישראל אשר הדגישה את מוגבלותו של דגם הקולנוע החדש, תחמה בבלי דעת את גבולותיו האמנותיים והאידיאולוגיים. סרטו של יצחק (צפל) ישורון, אישה בחדר השני (1966) שהורכב מזרימה של וריאציות מינימליסטיות על נושא אחד והוא האהבה לא היה אלא צמצום עד אבסורד של תפישת העלילה הקולנועית. שלושה ימים וילד (1967) של אורי זוהר, במסווה של סיפור קצר

וזהר קצת זנח פן זה של הזרם כאשר הוא סובב את עלילת סרטו סביב דמות האלטר-אגו שלו שלא מצליחה לכפות את עצמה כאינדיווידואל שהוא גם במאי, בלב לבה של חברה הרדופה על ידי החזון להגשים את האוטופיה עלי אדמות, במקום להגשים את האוטופיה בקולנוע.

סוגיית היחסים בין האונגרד הפוליטי לאונגרד האמנותי מהווה את רובד השיח האחר בו דן חור בלבנה. זוהר בוחר להתחיל את הסרט החשוב ביותר של "הרגישות החדשה" באמצעות אלגוריה של החזון הצינוני: הוא מבטא אותה באמצעות הקמתם של שני קיוסקים מבודדים בלב הנגב, המדבר הישראלי אשר אמור היה להפוך, על פי חזונו של בן גוריון, לגן הירק של אירופה. מטרתו, שמעולם לא נוסחה באופן ברור יותר, הייתה לשחרר את הקולנוע הישראלי מעול הז'אנרים הצינוניים. היה צורך להשתחרר באופן מידי מהתחכום שאפשר את חדירת נרטיב-העל של הצינונות אל הקולנוע. וחור בלבנה סימן את הניסיון המודע הראשון מצד קבוצת הבמאים אשר ראו עצמם כאונגרד האמנותי שנועד להגן עליהם מפני ההשפעה החונקת של האונגרד הפוליטי. לאחר שהוקרן בבתי הקולנוע ב-1965, חור בלבנה הפך לסרט המכונן של "הרגישות החדשה", השפעה שניתן לזהותה במכלול הסרטים שבאו אחריו החל משנות השישים ועד אמצע שנות השבעים, ואשר היו קרובים, בצורה זו או אחרת, לסדר היום שזוהר רשם בסרטו.

מתוך כמאה סרטים ארוכים שהופקו בישראל בעשור הבא, ניתן לומר שקרוב לעשרים היו קרובים לרוח "הרגישות החדשה". סרטים אלה צולמו בדרך כלל בשחור-לבן, הופקו בתקציב נמוך על ידי יוצריהם והעניקו תפקידים לשחקנים לא מקצועיים שאלתרו בתוך נופים אורבניים דיאלוגים בשפה מדוברת. הם השתמשו בעלילות בעלות אופי לא שגרתי כדי לדון, באמצעות ניסויים פורמליסטיים,

הרואי. הוא שחזר, בנוסח מודרניסטי, את שלושת המוטיבים המרכזיים של נרטיב-העל הציוני: מצב היהודים, הפרחת השממה בארץ, והסכסוך הישראלי-ערבי. מצור סימל עבור יוצרי "הרגישות החדשה" נקודת מוצא כאשר פנו לעבר אופקים חדשים, עם התדלדלות התנועה בשלהי שנות השבעים, כתגובה על ניצחון הימין בבחירות 1977. ברגע שמפלגת העבודה איבדה את ההגמוניה הפוליטית שלה, "הרגישות החדשה" שהייתה גם היא הצאצא הטבעי שלה אך גם הילד הנורא שלה, שינתה לפתע כיוון. כתגובה על אובדן משבצת הקיום שלהם בחיק ההגמוניה של תנועת העבודה, יוצרי "הרגישות החדשה" בראו דגם קולנועי חדש: הקולנוע הפוליטי.⁷ הסרטים אשר התמקדו בעוצמה רבה בסוגיות סוציו-פוליטיות, היו בעלי זיקה גדולה יותר לז'אנר טלוויזיוני והתרחקו מאותו "מין חדש של ריאליזם [...] שמאמציו מכוונים לחשוף ולהרוס ולבטל את מה שנראה לו פגום ומעוות במעשה הריאליסטי המצוי" ושכונה בשם מודרניזם. גם אם היה מאד אקלקטי במגוון הנושאים בהם עסק, לרוב הקולנוע הפוליטי כביקורת לא חצה את גבולות הקונסנזוס הישראלי-יהודי.⁸ ועם זאת, כל ניסיון לסכם את קורפוס הסרטים המרשים הזה עלול להתפרש כמגמתי. במסע אלונקות (1977) של ג'אד נאמן, מדובר בצבא המתואר כגוף דכאני שאיבד את אנושיותו. ברובה חוליות (1978) של אילן מושינזון, מדובר בסבלם של ניצולי השואה; סופו של מילטון לוי (ניסים דיין, 1980) עוסק באנשי השוליים; חמסין (דניאל ווקסמן, 1982) דן במצבם הקשה של הערבים הישראליים; גועה בת 17 (יצחק צפלין ישרורן, 1982)

ריאליסטי, היה עתיר סמליות במיתוס עקידת יצחק,⁶ אכן פינה אוניברסלית המוכרת גם מהאתוס הצבאי הישראלי. השמלה (1969) של ג'אד נאמן, מחווה לסרטו של טריפו ז'יל ז'ויס, היה מעין מסה בשלושה חלקים, אודות אי הנחת של צעירים בעיר הגדולה. סרטו הקצר של אברהם הפנר, לאט יותר (1968), כמו גם התמהוני (1970) של דן וולמן, הזמין את הקהל לסטור מודרך בעולמם של הקשישים, דבר שהצטייר ככפירה בחברה הסוגדת למיתוס הנעורים הנצחיים. מקרה אישה של ז'אק קטמור (1969), חשף, מתחת למבנה מונטאז' בסגנון איזונשטיין, את הפן המיזוגיני של החברה הישראלית. שבלול (1970) של בעז דוידזון דן בחברות הגברית אבל תוך כדי היפוך ערכי החברות המקודשת של הקהילה הציונית, כשהוא מציג את החברות ההיתולית והדקדנטית של שני אמני פרינג'. אור מן ההפקר (1973) של ניסים דיין היה לסרט ראשון שערך שכתוב מוצלח של סרטי הבורקס בסגנון המעודן להפליא של הניאור-ריאליזם. סרט אחר של אברהם הפנר, לאן נעלם דניאל וקס? (1973) סיפר את סיפורו של ישראלי המתגורר בארצות הברית. הסרט לא הציג כל פעולה דרמטית בסגנון המקובל אלא אך ורק עיון אירוני וכואב באותה דמות – שבישראל של אותה תקופה נתפשה כיורד – ושל חבריו. בבית ברחוב שלוש (1973), משה מזרחי הפריך את הדימוי התמימות שייחסו סרטי הבורקס ליהודים המזרחיים.

מצור של ג'ילברטו טופאנו, נרשם כמקרה גבול בקבוצת סרטי "הרגישות החדשה". הסרט שהופק מיד אחרי מלחמת 1967 השתמש בתחבולות נרטיב ובגישות של אוונגרד אירופי כדי לבנות טקסט לאומי-

Zanger-Schpatz, Anat. *The "Akeda" (The Sacrifice of Isaac) Motive in Israeli Cinema*. Boston, Twenty Third Annual Conference of the Association of Jewish Studies, 1991 6

Ben-Shaul, Nitzan. *Expressions of the 'Siege Syndrome' in Israeli Cinema*. Ph.D. Dissertation, New York University, 1992 7

Gertz, Nurith. "Female Image and her Breakdown in Literature and Cinema." *Semiotik der Geschlechter*. Ed. By Jeff Bernard, Teresia Klugsherger & Gloria Withhalm, Salzburg, Akademischer Verlag, 1989 8

לוותר על השחרור מהציונות ולנטוש כל ביקורת רדיקלית כלפי החברה הישראלית. בפרפראזה על מילותיו של אלכסיס דה טוקוויל אודות הרודנות המודרנית, האידיאולוגיה הדומיננטית חייבה את השיח הבא: "אתם חופשיים לא לחשוב כמונו ולשמור על חייכם ועל רכושכם אך החל מהיום תיחשבו לזרים בתוכנו." כאשר בגדו ב"רגישות החדשה" וקיבלו את הקונצנזוס הפוליטי, במאי ה"רגישות החדשה" הוכיחו, פעם נוספת, שהמודרניזם אינו אלא תרבות נגד המבקשת בסופו של דבר "לשלול כל סגנון דומיננטי, כולל שלו עצמו".⁹

מצרפתית: יעל מונק

עוסק בערכים הנמוגים של תנועת העבודה; בחייל הלילה (דן וולמן, 1984) – האובססיה המיליטריסטית; המחבל הפלסטיני שהופך ללוחם חירות במאחורי סורגים (אורי ברבש, 1984); המבוי הסתום אליו מוביל הסכסוך בחיוף הגדי (שמעון דותן, 1986); ושוב, ניצולי השואה בתל-אביב – ברלין (ציפי טרופה, 1987). השיח הפוליטי של הסרטים האלה היה מוגבל מעצם כך שעל אף שקראו תיגר על האידיאולוגיה השלטת, הם עדיין היו חלק ממנה. הבגיידה במודרניזם התרחשה כאשר במאי הקולנוע הוצבו מול שתי אלטרנטיבות: לדחות לגמרי את הציונות לשם שימור חירותם האינטלקטואלית והאמנותית, אך תוך קבלת היותם מודרים בחברה; או

גיבור דורנו

הארץ 6.1.95

על חייו". סימונה מאירי, אשת החייל, פירשה באורח לקוני: "הצבא מעדיף כנראה גיבורים מתים." רבים סבורים, כי הזלזול בחיי אדם המוכר מהתנהגות חיילים ואזרחים כלפי ערבים נהפך כמטה קסם לקדושת חיי אדם ברגע שמדובר בישראלים או ביהודים. למען כל אלה, תמימים או עיוורים, צה"ל מציג לעין כל אמת גדולה: ההקרבה העצמית היא הערך המוחלט.

בתולדות ההתיישבות הציונית בארץ-ישראל, נדחה על-פירוב העיקרון המוסרי של קדושת חיי אדם, יהודי כערבי, מפני העיקר – בניין הלאום. הקרבה עצמית והקרבת הזולת למען הגשמת האידיאה הגדולה היא תמצית המוסר הציוני, כשם שהיא תמצית המוסר של כל אידיאולוגיה שמטרתה לכונן סדר חדש, לאומי, חברתי או דתי. בכך אין ישראל נבדלת בהרבה מן הגייהאד האיסלאמי ומתאבדיו. ההיגיון הסמוי שמאחורי ניסיון החילוץ בכוח של נחשון וקסמן, למשל, היה העדפת ההקרבה העצמית על ההישרדות.

מטרות הציונות הייתה לחלץ את היהודי ממצב איך-האונים שאפיין אותו בגלות ולהציבו בעמדה של אדם השולט בגורלו. השליטה בגורלנו, שכונתה "חזרת היהודים להיסטוריה", חייבה ועודה מחייבת הפעלת אמצעים להגנה עצמית. אולם תגובת צה"ל על התנהגות חייל שהעדיף להישרד בלי לאחוז בנשק ולא להקריב את עצמו חושפת את מבנה העומק של הכלי האידיאולוגי המכונה הגנה עצמית. על פי

הרטט שאחזו בציבור למראה פניו שטופות הדם של שמואל מאירי, חייל שהותקף ברמאללה, אינו זוכה להסבר מלא אם מתייחסים אותו רק לדרמה האנושית שהיינו שותפים לה כולנו בשידור האירוע בטלוויזיה. צד סמוי ואולי אפל של האירוע הוא שגרם את סערת הרגשות שהתעוררה לפני כמה שבועות. כותרות עיתוני הערב היו חד-משמעיות: "הייתי עסוק בלהציל את עצמי ממוות", אמר החייל. וצה"ל השיב: "ייתכן שהוא יועמד לדין." מאירי סיפר שבזמן האירוע היו מחשבותיו נתונות ל"פרטים טכניים של מאבק הישרדות."

אמירה זו מעלה כאסוציאציה את הדברים שאמר הד"ר ישראל קסטנר לבית המשפט, כפי שהוצגו בסדרת הטלוויזיה על משפטו שהוקנה באחרונה. כמו מאירי, גם קסטנר מתאר את הפרטים הטכניים של מאבק הישרדות, אין ספק שזהו מאבק אחר, אך מאבקו של קסטנר בבית המשפט עשוי להאיר את מאבק ההישרדות של מאירי.

זה אף זה אינם עולים בקנה אחד עם עיקר גדול של הציונות: הגנה עצמית בכל מחיר, גם אם המחיר הנקוב הוא הקרבה עצמית. מאירי לא אחז בנשק להגנתו, ובמקום ירי, כמצופה מחייל במצבו על-פי פקודות צה"ל, בחר להפנות לעבר ההמון הזועם דברי-נועם שסייעו או לא סייעו להצלתו ברגע האחרון. על כן, כמו קסטנר בשעתו, לא תהיה לו מחילה בארצנו.

המרטירולוג הלאומי המתבצר בכל אחד מאיתנו כבר פסק שמאירי היה צריך "לירות במקום להתחנן

בודד שנקלע לעימות עם המון אלים והבליג, מזכירה את יחס הציבור למדיניות שנכפתה על ישראל במלחמת המפרץ – לספוג ולהבליג, ובמילים אחרות, לשרוד בלי לאחוז בנשק. גם אז זיהה הציבור את המצב שנקלעו אליו כמצב "יהודי" ולא "ישראלי".

פולחן המוות המודרני – הבה נקרא למפלצת בשמה – קשור לתנועה הרומנטית באמנות ובספרות, שם הנאהבים מתאווים זה לזה אך תשוקתם מגיעה לסיפוקה המלא רק עם מותם בטרם עת. הציונות יונקת מן המסורת הרומנטית, אולי לא פחות מן הפאשיזם, שטבע את הסיסמה "חיי המוות" לפני שהטביע את אירופה. מאז ראשית הציונות, המאבק לקומם את העם בארצו היה זרוע קורבנות אדם, אך הגבול בין תקומה למוות היטשטש רק לאחר השואה, או שמא זו אחת מתוצאותיה.

כעשור לאחר השואה אמר הרמטכ"ל אז, משה דיין, ליד קברו של רועי רוטברג, מא"ז נחל-עוז, שנהרג ב-1956 על גבול רצועת עזה: "בלי קובע הפלדה ולוע התותח לא נוכל לטעת עץ ולבנות בית.. ובלי גדר תיל ומקלע לא נוכל סלול דרך ולקדוח מים. מיליוני היהודים, שהושמדו באין להם ארץ, צופים אלינו מאפר ההיסטוריה הישראלית ומצוים עלינו להתנחל ולקומם ארץ לעצמנו." עץ ובית, כביש ובאר מים ירדו לעולמנו הציוני כרוכים בקובע הפלדה ולוע תותח, בגדר תיל ומקלע, ולפי דיין זו צוואת היהודים שנספו בשואה.

מצטיירת אפוא תמונה של שתי שכבות מוות וביניהן נלחצת שכבה דקה של תקומה. מוות בשואה היה מנת חלקם של מיליוני יהודים בגלות. מוות במלחמה היה מנת חלקם של עשרות אלפי יהודים וערבים בסכסוך. מיום הקמת מדינת ישראל אוחדו שני מיני המוות בתודעה הציבורית. אולם השואה, בגלל הממד הלא-אנושי או החוץ-היסטורי שמייחסים לה, מגמדת לאין שיעור את קורבנות הסכסוך, רבים ככל שיהיו, כיוון שהסכסוך נתפש, ובצדק, כמאבק

תפישה זו, הגנה עצמית, אף אם היא מביאה להפלת קורבנות, ובהם המתגונן עצמו, עדיפה בכל מקרה על הישרדות בלי אחיזה בנשק. את אמירתו של סימונה מאירי, "הצבא מעדיף גיבורים מתים", אפשר להשלים – "הצבא מעדיף גיבורים מתים על פחדנים שנשארים בחיים."

במשך דורות העסיקה סוגיה זו את היהודים, שבניגוד לישראלים הכתיב להם ניסיונם כי "אשרי אדם מפחד תמיד". הקולות בצה"ל שקראו להעמיד לדין את מאירי הגיבור החלש, או שמא הפחדן, מקורם בדעה מושרשת היטב בקרב הציבור הישראלי, אותה דעה שהפכה בזמנו את קסטנר, שהיה עד במשפט, לנאשם. תפישה זו, לטושה כחרב, אובחנה היטב בסדרת הטלוויזיה של אורי ברבש ומוטי לרנר. בשונה מהצגתם המדעית של הפרטים הטכניים של ההשמדה בסרטו של קלוד לנצמן שואה, הביאה דרמת הטלוויזיה משפט קסטנר את הפרטים הטכניים של ההישרדות כסוג של פרשנות להווייה הישראלית. על-פי גרסתם של יוצרי הדרמה, הפך קסטנר מעד לנאשם לא בשל הטענה ששליחות ההצלה שלו הייתה כוזבת, אלא בגלל החשד שניצל לטובה ולטובת שאריו ומקורביו את הקשרים שקשר עם נאצים בכירים. קסטנר הפך לנאשם משום שהפנה עורף לאופציית הגבורה, ובמקומה התמקד בטכניקה של הישרדות. דברים מעין אלה הטיחה בסדרת הטלוויזיה האנוני ברנד, ידידתו של קסטנר, לעבר השופט הנדהם: אנחנו נלחמו בשביל לחיות – לא בשביל להיות גיבורים, זה לא מספיק בשבילכם?

חמישים שנה לאחר השואה, וחרף חזרתנו להיסטוריה, אנו עדיין מתקשים לעכל נסיבות המכתיבות חזרה מן ההיסטוריה אל תפישת עולם יהודית. אל אותה מסורת בת מאות השנים, שהתרגלנו לגנותה, של עמידה מול תוקפנות אלימה בלי לאחוז בנשק, של הישרדות ללא הגנה עצמית. התגובות של צה"ל על התנהגותו של חייל מילואים

1948), ועל כן גזירת דורנו וברירות חיינו הן להיות חמושים וחזקים, כי נדרנו שדמנו לא יוגר עוד לשווא. האם הדם שניגר על פניו של מאירי החלש-חזק, לוחם חמוש שלא הפעיל את נשקו, ניגר לשווא? גבורה בלי אלימות בנוסח שהפגין מאירי מציבה כערך עליון את ההישרדות, לא את האחיזה בנשק, אף לא את ההקרבה העצמית. אולם בעיני הישראלים, אין די בהישרדות לפייס את קורבנות השואה. מול המיליונים ש"הובלו כצאן לטבח" מציב הישראלי את ההגנה העצמית כערך עליון שממנו נגזרת ההקרבה העצמית. כמו קסטנר בשעתו, נוכח איומי רצח מצד כוחות עדיפים לאין שיעור ויתר שמואל מאירי על אופציית הגבורה וההקרבה העצמית וביכר לעסוק בפרטים טכניים של הישרדות. לרוע מזלו, מולך הציונות, כמו אל קדמון התובע מדי יום ביומו קורבן אדם, לא שעה אל מנחתו.

בעל ממדים אנושיים. וכך, כדברי דיין, מיליוני קורבנות השואה "אשר הושמדו באין להם ארץ, צופים אלינו מאפר ההיסטוריה הישראלית ומצווים עלינו להתנחל ולקומם ארץ לעצמנו." בנוסחה זו, מונחים על כפות מאזניה של ההיסטוריה בצד אחד אפר הקורבנות שנשרפו בכבשני מחנות המוות, ובצד שני ההרוג רועי רוטברג, שמצטרפים אליו עשרות אלפי קורבנות, יהודים כערבים, שנהרגו בשנות הסכסוך. הייתכן כי מלאך ההיסטוריה היהודית מצפה כי שתי כפות המאזניים, האחת של קורבנות השואה והאחת של קורבנות התקומה, ישקלו זו לזו? באלגיה המקברית פרי עטו אין משה דיין צופה את קצו של סדר הקורבנות הזה. בפיכחון הוא קובע, כי אל מול עיניהם של הפלסטינים אנו הופכים לנו לנחלה את האדמה והכפרים שבהם ישבו הם ואבותיהם (דיין מתייחס לאסון הפלסטיני של שנת

מדבר התועים

גיאד נאמן

דאר אל-קרב

הואדי משתרג, הנה בסתן, הנה עץ הלימון, בערוגת נסמין ראשית אל-דין, אלכמימאי חובב, בבקר ילחלח שפתיו באגל טל, ראשית אל-דין רוזף, כפת הסלע לראשו, בלילה זמולל אבקני קנביס. בין תבלת ללבן יבעיר חשיש, פגיון יגיה, דם יתז אל מדרכות הרחוב ויערפל ניחוח הבורקס.

הר הרצל

עפר נשפה אל מניפה של נאדי, חצץ נוקש על קרש הארון, בדור מחליק אל בית בליעה, בריח מהדק פרוב, נצרה פתח, הדק קרב, אש רושפת קדח הקנה, ימתק לך מטח הרובאים.

מה שאיני רוצה לזכר

רמון אחר רמון צועק אחר! ובחצר הכפר ישלף נצרה,

רסיס ישחט את עורק הצנאר, שותת על הקרבית, זעה קרה עם אפטר-שיב, רק דם השאיל הפצע לתחבשת, אינפוזיות על רובים, שרוול חלול, טלטול האלונקה, חרחור גרון שסוע, בלון נושם חמצן, צנור הפלסטיק מתנשף, הבהק המספרים, קורעת בד קרוש, עור לח, משוש צונן, צמרמרת. רק צרור תועה נשחיל חמוץ מדם את ערמת הפדים. מסוק יפשט מרחף ויעלעל את גליל הטואלט, הלולאות ידאו כמו להק חסידות.

אום-כתף

דיונות רכות, עץ שיטה, ריח המימוזה, סבין קומנדו חותך בזרוע רצועה. הפתח הוא גוף! תלד שרירים, תלד דם, תלדי מעים כרס, תלדי כבד, צא עבר דמים, צא אל קרקעית הואדי, שם עוטפי צל ינחוו, שרש אשלים.

שים המלות, גר-הלילה הצהוב, חלוק הנחל מר.

שיח' מוניס

הוּ מָה יִמְתַּק סֵפֶר הַזְּכוּרִין בְּכּוֹס הַתֵּה שֶׁל הַנֶּכֶדָה עַל הַבְּלָקוֹן.
עֲשֵׂן טַאבוּן יִנְחַר אֶת הַגְּרוֹן וְשִׁפְרוֹן זָהוּב יִנְעֵץ אֶת שְׂרָשְׁיוֹ בְּקִיר.
סִתָּת יִחַצֵּב בְּרִפְרֵר כְּמוֹ לֹא נָטוּשׁ הַכֶּפֶר, קְשׁוֹת הַפְּתוּת עַל הַשְּׁלֶחֶן, בְּלָבִים יְלוֹקוּ שְׁתֵּן בְּרִצְפָּה,
עֲשֵׂן גְּלִילֵי עֲזִים עוֹקֵץ בְּנִחְיָרִים, עֶפֶר נִסְדֵּק אֵל כֵּד נָגַר, חֲמוּר יִנְעַר וַיִּזְרַט אֶת מִטוֹסֵי הַקָּרֵב.
וַיִּתֵּר הַדְּבָרִים וְהַחֲסָדִים כְּתוּבִים עַל הַמַּפָּה הַמְּנִדְטוֹרִית, חֲלָקָה מוֹל קָבֵר מוֹל חֲלָקָה.

אֶל-אֲנָדְלוּ

הוּ יָם תִּיכּוֹן רְחוּב מְעַלְלִים מְפֻלְסְטִין עַד אֲנָדְלוּסְיָה
אֵל שְׁלֶחֶנוֹת מְטִים וְטַבוֹרְטִים כֹּל מִי שֶׁרַק אֶתְמוֹל עוֹד נוֹעְדוֹ לְרִצְחָ
יוֹשְׁבִים וְנוֹעְצִים הַיּוֹם סִכִּין בְּאֲבִטִּיחַ.

ש"ס – אוונגרד פוליטי

הארץ 25.5.99

האבות", יציר דמיון משיחי שהוא בפועל ארצם של הפלסטינים. בחירתו של ברק היא סגירת מעגל שנפתח ברצח רבין, אך גם סגירת מעגל נוסף. בעוד הכותל של יוני 1967 מסמן את פרץ הלאומנות, הכותל של מאי 1999 הוא פתח לתיקון. תפילתו של ברק מוחה מאבני הגזית את זיקתה של תנועת העבודה אל הלאומנות המשיחית ויוצרת הבנה עם המזרחים המסורתיים.

ניגוח בתי משפט בידי ש"ס בהנהגת דרעי חוצץ עתה בין ש"ס לקואליציה. ביטויי המחאה הקיצוניים של ש"ס נבעו מתפישה, הראויה לבחינה, כי העול למזרחים טבוע בחוקי המדינה. אולם ש"ס הייתה ונשארה תנועה פרגמטית יותר מאשר אידיאולוגית, ובשל כך, בניגוד לימין המשיחי, היא מסוגלת להתאים עמדות פוליטיות למציאות חדשה. כפי שסיכמה עם רבין על שטחים תמורת שלום, כך תגיע עם ברק להסכמה בשאלות דמוקרטיה וחוק. גם הנפת דגל מדינת ההלכה היא רק כלי לאלץ את האליטות לצאת מן ההתבצרות בפריווילגיות המעמדיות ולפעול בגדול לתיקון העול למזרחים. שותפות פוליטית עם ש"ס תוך קביעת סדר קדימויות חדש בחלוקת המשאבים הציבוריים לטובת החינוך והפרנסה יחזירו את בחורי ש"ס אל הדמוקרטיה.

"הברית ההיסטורית" בין תנועת העבודה לציונות הדתית הולידה את הלאומנות המשיחית שנהייתה לבעלת הבית של הפוליטיקה הישראלית. גם חרדים, שבויי הסתירה בין הציונות לבין היהדות האורתודוקסית, נסחפו בזרם הלאומני. לעומת

המהפכה המזרחית של ש"ס לא גזרה על-פי המידות הטובות של החילונים. אולם לנוכח כישלון המחאה המזרחית בעבר – הצלחתה הפוליטית של ש"ס מרשימה. במהפכה, לצד האונגרד הפוליטי, קיים האונגרד הרוחני שמעניק השראה ולגיטימיות ומסייע בגיוס ההמונים. במובן זה הרב עובדיה יוסף מכהן בתפקיד שהיה לסופרים ברנר וביאליק בתנועה הציונית. אהוד ברק הבין זאת בשעה שהלך אל הכותל ושיקע בין אבני הגזית את הטובה שבתפילותיו. שני נאומיו הראשונים לאחר בחירתו היו משובצים פסוקים מן המקרא ומספר התפילה היהודי. במקום התנסחות מתנשאת, ברק תיבל את דבריו במובאות מתוך ארון ספרים היהודי שידברו אל לב הציבור כולו. בעמידתו ליד הכותל, חבוש כיפה שחורה ועם פתק ביד, ברק הפגין זיקה אל התרבות הקובעת אצל הרוב המזרחי – המסורת היהודית. האנטי-קלריקלים המוצהרים, יוסי שריד וטומי לפיד, התקשו לראות, כי ברק איננו מנהל משא ומתן פוליטי עם דרעי, אלא מקיים דיאלוג תרבותי עם הרב עובדיה יוסף והרוב המזרחי.

הפקסים שזורמים אל לשכת ברק, כמו גם המודעות בעיתונות שפרסם העשירון העליון בנוסח "רק לא ש"ס", הם סימני חרדה למראה ברק ליד הכותל. ציבור המודאגים מעדיף לא לזכור תמונת ניצחון אחרת ליד הכותל, שר הביטחון משה דיין, הרמטכ"ל יצחק רבין והרב הראשי לצה"ל, שלמה גורן, תוקע שופר הגאולה. מתוך תמונה זו, ביוני 1967, פרץ אל הפוליטיקה הישראלית גוש אמונים וכבש בכוח הזרוע ובהסכמת תנועת העבודה את "נחלת

מלאות לבחריה. קואליציה עם ש"ס, לא עם שינוי והליכוד, תחלץ את המזרחים מחיבוק הימין הלאומני ואת ישראל מסדר היום המשיחי. ברית חדשה בין השמאל למזרחים המסורתיים היא הצ'אנס האחרון להגשמת הרעיון האוטופי של "מדינה יהודית דמוקרטית של כל אזרחיה".

החרדים האשכנזים, ש"ס והמזרחים לא ידעו מעולם קרע בין הציונות לבין היהדות ולכן אינם זקוקים לפיצוי בצורת לאומנות משיחית. את גינוני החרדים אימצה ש"ס הפרגמטית אך ורק לצורך הישרדות פוליטית. במדינה שהגשימה את ערכי הדמוקרטיה רק לגבי חלק מאזרחיה, ש"ס חותרת להשגת זכויות

הזאב שטרף את רבין

פלסטיקה גיליון חסי כ, ינואר 1999

המשורר "אין אות אם חיים הם או אם ירויים." על פי מיתוס זה, הנופלים זוכים בחיי נצח והם מסמלים את ההמשכיות בקיום האומה, אשר למענה הקריבו את חייהם. דימוי המת-חי אינו מתיישב עם דמותו של רבין הלוחם ואיש הצבא, שלא נפל בקרב אלא נרצח ביד מתנקש. יתירה מכך, רבין סימל בחייו את המיתוס "היהודי החדש" ומכמה בחינות, הוא מזכיר מיתוס של איש אחר שהוצא להורג וקם לתחייה והנודים אחר תורתו אף הם נקראים "יהודים חדשים".

למחרת יום הזיכרון שודר בטלוויזיה סרט עדויות – "יומן ראש הממשלה". בני משפחת רבין סיפרו, כי בימים האחרונים טרם הרצח חשו מצוקה, עת הבחינו כי השמירה עליו לא הייתה רצינית. מצד שני, נאמר כי רבין עצמו התנגד בתוקף לתגבור השמירה עליו. ראש השב"כ, שהודח בעקבות הרצח, סיפר עד כמה היה רבין אדיש ואף התכחש בהפגנות לסכנה שנסקפה לחייו. ראש המוסד לשעבר סיפר על פגישת פורום בטחוני של ראשי קהיליית הביון והבכירים בצה"ל עם ראש הממשלה, שהתקיימה יום לפני הרצח. בפגישה השגרתית דנו חברי הפורום בענייני ביטחון בעוד הסכנה לחיי רבין, שהייתה כבר גלויה בעליל, לא עלתה לסדר היום ורק עמדה באוויר כמו צרימה דקה.

התודעות הפורום הביטחוני עם רבין ערב ההתנקשות מצטיירת כעין סעודה אחרונה. רבין יושב בראש השולחן ולצדדיו אבירי הביטחון שמופקדים על ביטחון-המדינה, אך לא פחות מזאת גם על חיי

הסרט המתיקות שאחרי מספר על תאונת דרכים של אוטובוס, המסיע ילדים לבית ספר אך סוטה מן הכביש וטובע בנהר. התמונה המחרידה מלווה את הצפייה בסרט ורישומה הולך ומחריף לאור סיפורם של ההורים השכולים ושל הילדים הניצולים. עם חלוף הזמן, הזיכרון מן הסרט הופך למעין איקון, האוטובוס עם הילדים על הקרח המתנפץ הולך ושוקע אל מוך מי הנהר המקפאים.

ובבוא היום שוקעת גם התמונה עצמה. זו של אירועים טראומטיים שהנפש, או שמא סרט הזיכרון האישי, מזקקים אותם לשיא צמצום עד כדי שכחה. למרבה הזוועה, הלב נוטה להותיר ולהתיר רק את המתיקות שאחרי. בניגוד לזיכרון האישי, הזיכרון ההיסטורי של אירוע טראומטי בחיי אומה הוא תהליך מסתעף, המשתקף מפעם לפעם דרך פריזמה חדשה. במקום המתיקות שאחרי, ההלם והכאב לנוכח ההתרחשות עצמה מתחלפים, עם בוא הזיכרון, בחיטוט ובתהייה מתמשכת.

ביום השנה לרצח רבין, ליד הגלעד עמד מפגין עם שלט שהיה בו חידוש. בצדו האחד היה כתוב "רצח דתי", ובצידו השני "רבין שמור עלינו מלמעלה". האוחז בשלט האשים את הדת היהודית ברצח רבין, אך בו בזמן ביטא את אמונתו בחיי העולם הבא, שמקורה באותה דת שיצא לגנות.

בניסוח שונה אך ברוח אותה דת, חזרה ונשנתה בעצרת הזיכרון הקריאה "יצחק רבין לא מת, יצחק רבין חי!" אולם דימוי המת-חי המוכר בשירה ובספרות העברית שמור אך ורק לנופלים, שכדברי

מייחס ליצחק רבין גורל של נביא קבור חי? אין פירושים, עונה לי בעל החנות, אני מתעניין בפירושים, אני אומר לו, האם רבין הוא לזרוס? בינתיים, שירו של אצ"ג מעלה אסוציאציה. לפני כמה שנים עשיתי סרט על רצח פוליטי בישראל ומבקר קולנוע קרא לו בטעות בשם "רחובות הנהר".

אולם שם הסרט שלי הוא רחובות האתמול, שם שנוגד בהשראת שורה מתוך שיר מאת רילקה הנשמעת בתרגום חופשי בערך כך: "נותר לנו הרחוב של אתמול ונאמנות מפונקת להרגל..."

את חטאי אני מזכיר היום. שבע שנים לפני רצח רבין בימתי סרט שבמוקדו קונספירציה של השב"כ. בסוף שנות השמונים, במסיבת עיתונאים בירושלים מודיע שר-החוץ על פתיחת משא ומתן עם אש"ף. הוא נורה ונרצח בידי בכיר בשב"כ שנוכח במקום בתפקיד. סטודנט פלסטיני חשוד בהתנקשות ומבקש מחסה אצל סטודנט ישראלי שמסגיר אותו לידי השב"כ. הבכיר מחסל את הסטודנט הפלסטיני לנגד עיני ידידו הישראלי וזה מאבד שליטה והורג את אחד מאנשי השב"כ. בעזרת הפלסטינים מצליח הסטודנט הישראלי להימלט למערב ברלין טרם איחוד גרמניה, עיר שבה התרכזה קהילת הפליטים הפלסטינים הגדולה ביותר באירופה. שירותי הביטחון הישראליים עולים על עקבותיו ומאלצים אותו לשתף פעולה ולהסגיר לידיהם את ידידו הפלסטיני. בסצנת הסיום, באצטדיון האולימפי של ברלין נציג המוסד מנסה לשכנע את הסטודנט שיפקיד בידידו את הקלטת עם החומר המפליל את הבכיר מהשב"כ. באתר שנבנה בתקופת הנאצים בצלו של היטלר, שולף פקיד המוסד נימוק משכנע – זכר ששת המיליונים. הסטודנט הוא "אחד משלנו" ועל כן הוא מוסר את הקלטת המפלילה. הבכיר מן השב"כ, שעוקב אחר שניהם, מזנק על איש המוסד וחוטף את הקלטת. האצטדיון הענקי ריק מאדם, אך לפתע מגיחים עשרות צעירים פלסטינים, הם מקיפים את

ראש הממשלה. האם ידעו חברי הפורום על דין מוסר ודין רודף, על רבנים שפסקו כי עושה הסכם אוסלו לא היה מושיע אלא משיח שקר והוציאו עליו חוזה? בסיפור הבשורה הנוצרי, מי שעתיד להישפט ולהיצלב פונה אל השליחים ומתנבא שאחד מהם ימסור אותו לכוהנים ואחד יתכחש אליו. במיתוס הציוני, מי שעתיד להירצח הוא זה שמתכחש לעצמו. השליחים שותקים. כתמיד, הם היו שקועים בשאלה פילוסופית-מעגלית: הפיגוע הבא ופעולת התגמול שאחריו. האם הייתה קונספירציה? ועדת שמגר קבעה, שכל השערה על קונספירציה היא חסרת בסיס. השאלה ממשיכה לנקר. מדוע שליחי הביטחון לא עמדו על המשמר? האם נרדמו בשמירה, כדברי האיש מן המיתוס האחר, כי "הרוח חפצה אך הבשר רפה"? ספק רב אם לקו בשאננות מסוג הקונספציה של מלחמת יום כיפור. השליחים פעלו, או שמא נרדמו, בהשראת שדר שהגיע מהשטח, וכמקובל בקהיליית הביון השרד אומת בהצלבה עם מקור אחר. השליחים האזינו לרחשי לב טמירים של הציבור הישראלי-הציוני, ובמקביל היו קשובים לתודעתו של רבין. "האשמה היא זאב שאוכל את הבן אחרי שטרף את האב", כתב ז'וזה סאראמאגו בספרו הבשורה עליפי ישו. בספר הבשורה הציוני, רבין הוא הבן הבכור של האוטופיה הציונית, האם הגדולה שקרעה אותו מזרועות היהודי הגלותי בטענה שזה איננו אביו. אך מי הוא הזאב?

מול הגלעד, בצד השני של רחוב אבן-גבירול, מראה לא שגרתי: נר נשמה דולק בחלון הראווה של חנות הספרים "צו קריאה". ליד הנר תמונה של רבין. לצד התמונה עמוד מתוך ספר השירה רחובות הנהר, מאת אורי צבי גרינברג. אני קורא באותיות קידוש לבנה: "ויהי גורלי-גורל של חוזה: / אני קרבכם ואתם לי קברי: / כמין אדמה של בשר גופיכם / ובקבר הזה אני הולך וזועק / וזעקת חוזה קבור חי בעמו, / ...".

למה בחרת את השיר הזה, אני שואל, האם אתה

הניע אותי, שבע שנים לפני רצח רבין, להעלות על הבד שילוב זדוני של קונספירציה ורצח פוליטי עם זכר השואה ועם הנפבה, האסון של הפלסטינים? קראתי שוב ושוב בשירו של אצ"ג. הבית מסתיים בשורה חידתית: "שיר הסח הדעת של כופרים ונמושות: / שהם שליטים על השטח מעל." למה כיוון בעל החנות "צו קריאה" בשעה שהניח לצד תמונתו של רבין את הדף עם דבריו הקשים-אך-הסתומים של אצ"ג? מי הם הכופרים שליטי השטח מעל? מהן "הסח הדעת" של הנמושות? ומה הקשר בין השואה והנפבה לבין רצח פוליטי?

בעת מלחמת לבנון, אמר ראש הממשלה דאז מנחם בגין, כי יאסר ערפאת בביירות הנצורה מזכיר את היטלר בבונקר בברלין המופצצת. בגין היה מעוניין לשוות למאבק הפלסטיני נגד ישראל את הדימוי של מלחמת השמד של הנאצים נגד היהודים. אולם חרף העיוות שבהשוואה, נוצר בתודעת הציבור הישראלי קישור בין גורל הפלסטינים לבין זכר השואה. כדרכה של כל מלחמה, מלחמת לבנון פתחה את פצעי העבר ועוררה את האינטלקטואלים והאמנים לבחון מחדש את היחס לשואה ולגירוש הפלסטינים – הנפבה.

ואמנם בעקבות מלחמת לבנון נוצרו בקולנוע הישראלי שורה של סרטים שעסקו בגורל הפלסטינים: חמסין, מאחורי הסוגרים, חיוך הגדי, שדות ירוקים וגמר הגביע. במקביל נוצרו באותה תקופה גם סרטים על ניצולי שואה דוגמת תל-אביב ברלין, בגלל המלחמה ההיא, ארץ חדשה ואל תגעו לי בשואה. אלה גם אלה ביטאו בעוצמה רבה את האשמה המקננת בקרב הישראלים ביחס לשני פרקי היסטוריה אלה – השואה והנפבה. נהוג היום לראות בקולנוע העלילתי לא רק ייצוג מציאות אלא גם פרשנות היסטורית. סרט עלילתי הוא יצירה קולקטיבית, רבים נוטלים חלק בעשייתו וכל אחד מטביע עליו את חותמו. יתירה מזאת, עלילת הסרט

איש השב"כ ולנגד עיני הסטודנט מכים אותו עד מוות.

לצד הנגיעה בטרואמות של השואה והנפבה, בסרט רחובות האתמול הומצאה טראומה לאומית שטרם התרחשה אז במציאות – רצח מנהיג פוליטי. צעיר חלש-אופי נקלע לאירוע היסטורי ומתגלגל לסבך של בגידה ואשמה. בסצנת הסיום, האשמה מוקרנת אל מוקד היסטורי – האצטדיון של היטלר. האשמה הופכת לפרץ אלימות המופנה אל המתנקש הישראלי וזה נרצח שם באכזריות. מבחינה גראפית, האצטדיון מייצג סכמה של במת פולחן קדומה. משני צדי הבמה ניצבים פסלי-ענק בגוון אפור-לבנבן, פרשי אבן המרמזים על העבר המיתולוגי של גרמניה. מעל מתנשא עמוד הלפיד האולימפי הממתין להצתת האש על המזבח. איש המוסד, נציג רשמי של מדינת היהודים, פושט את ידו לעבר האצטדיון רחב-הידיים ואומר לסטודנט: "נסה לדמיין לעצמך, אפשר למלא את המקום הזה ביהודים שנרצחו." כך נוצר הקישור בין הרצח הפולחני של היהודים בשואה לבין איש השב"כ הנרצח שם, עטוי הילה של קורבן שואה.

אלא שאיש השב"כ אינו דומה כלל לאיל התמים מסיפור העקדה. הוא מסוגר לידי רודפיו לאחר שביצע שורת מעשי רצח ובראש וראשונה פשע נגד החברה – רצח מנהיג פוליטי. רק האתר והזיכרון ההיסטורי המקופל בו משווים לרצח האכזרי אופי של פולחן הקרבת קורבן אדם.

לרגל יום הזיכרון לרצח רבין הוצג רחובות האתמול בסינמטק ובעקבות הצפייה נשאלתי אם אני תומך בתיאורית הקונספירציה. אומרים שהיוצרים מנבאים את העתיד על-ידי המצאתו, ואתה עשית סרט על קונספירציה של שירותי הביטחון לרצח פוליטי. חשתי מבוכה. ניסיתי לברר אם אמנם הפלתי את עצמי בפח. בדיעבד אני יוצא כמי שמשותף פעולה עם הימין הקיצוני-דתי, שמנצל את "פרשת רביב" כדי לטפול את רצח רבין על שירותי הביטחון. מה

בסכמה המוכרת של העימות ההיסטורי בין היהודי החדש לבין היהודי הגלתי, ניצחון היהודי החדש היה ניצחון-פירוס. לפני השואה, לצד שלילת הגולה, שהייתה מערכי היסוד של הציונות, עלתה מדי פעם לסדר-היום הציוני תוכנית ליציאת אירופה הכוללת, שנקראה בז'רגון הציוני בשם "חיסול הגולה". השאיפה שמיליוני היהודים שומרי המצוות, בני העיירה במזרח ומרכז אירופה, ימירו את דתם לחלוצים חילונים ויעלו לארץ-ישראל מעולם לא הפכה לתוכנית ריאלית. אולם השואה סיכלה את עצם השאיפה הזו ומאותה שעה הפרוגרמה הציונית נשתבשה ללא תקנה. הגולה חוסלה, אך באירופה לא נותרו יהודים שימירו את דתם לחלוצים ויעלו ארצה. הנספים בשואה היו רובם שומרי מצוות ואילו היישוב בארץ שנותר ללא פגע היה ברובו הגדול ציבור של חילונים, חלוצים וצברים.

צירוף מקרים הטראגי בין הפרוגרמה הציונית של "חיסול הגולה" לבין חיסולם הפיזי של יהודי הגולה בידי הנאצים הוטבע במיתוס הישראלי-ציוני כמעין חטא קדמון. אשמה על חטא מדומה הולידה בקרב הישראלים, לצד כמיהה לכפרה, גם דחף לא מרוסן להענשה עצמית. לאחר השואה חזר והופיע היהודי הגלתי בישראל ועורר בקרב החילונים חרדות רדומות. החרדים שהתבלטו באורח החיים היהודי-גלתי, כמו גם בתביעתם לעשות צדק היסטורי לקורבנות השואה, נתפשו בעיני החילונים כמזכרת עוון לגולה. נוכחותם בלב לבה של הציונות הפיחה אש בגחלים הלוחשות של אשמת השואה. רציחתו של רבין בידי צעיר דתי, שליח הרבנים שעל פי המיתוס הציוני מייצגים את היהודי הגלתי, פותח פתח להשערה דמיונית. רצח רבין היה ביטוי של הדחף להענשה עצמית והוא התרחש תוך הסכמה בשתיקה של האגו הישראלי המתענה באשמה קשה מנשוא ביחס לשואה. הקרבת רבין, שיותר מכל ישראלי אחר סימל את היהודי החדש, נועדה,

היא תבנית הכפופה לכללי הדרמה שמוצפנת בה תובנה חברתית והיסטורית. גם הז'אנר הקולנועי שאליו משתייך הסרט מעניק לו אופי חזותי בעל ייחוד ועתיר משמעות. טעמים אלה ואחרים מצדיקים את ראיית הקולנוע העלילתי כז'אנר של היסטוריוגרפיה.

בדומה לסרטים שהוזכרו, רחובות האתמול נתן ביטוי לתחושת אשמה גם ביחס לשואה וגם כלפי הפלסטינים. אולם הסרט הוסיף נדבך חדש לטקס שבירת הכלים של עלילת-העל הציונית, האופייני לסרטי שנות השמונים והתשעים. הסרט הדגים כיצד מתורגמת האשמה לדחף ולהענשה עצמית, וכיצד הכמיהה לעונש מתפרצת בצורת רצח פולחני. אולם משעה שפולחן מסוים נוגע אל לב המשבר של החברה, דומה שאין די בהצגות. הפולחן פורץ את דרכו אל מעגלי המציאות. וכך, בגלל ההיסטוריה הישראלית, בגלל קורות חייו, אך בעיקר בגלל האשמה העצומה שהעיקה על הצבר המיתולוגי, היהודי החדש ואיש המלחמה – על רבין נגזר שייעקד על מזבח האשמה. האשמה היא הזאב שטרף את רבין.

לרבין שמור מקום מרכזי בהיסטוריה הצבאית של ישראל והמלחמות שבהן השתתף הכריעו את גורל הפלסטינים. כמפקד בכיר בפלמ"ח הוא השתתף בגירוש הפלסטינים במלחמת 1948 וכרמטכ"ל ששת הימים הוא הוביל מהלך השתלטות צבאית על שטחי המנדט שנותרו ב-1948 מעבר לקווי שביתת הנשק, מהלך שהביא להטלת משטר כיבוש צבאי דיקטטורי על העם הפלסטיני. גם הדברים שאמר רבין, שר הביטחון בתקופת האינתיפאדה, לחיילי צה"ל בשטחי הכיבוש, לשבור ידיים ורגליים של זורקי האבנים, חיקו את האטימות הישראלית לדיכוי הפלסטינים. בשל כך יצחק רבין הלוחם כלוא בתוך האשמה הישראלית לגבי הנפבה והכיבוש. אולם האם גם מצד היותו בן דמותו של היהודי החדש היה רבין המיתולוגי טעון אשמה כלפי השואה?

מפני המבט האנושי וממחישה את החציצה הקיימת בין שני מעגלי קיום נפרדים, אנושי ואלוהי. כריתת הברית בין האנושי לאלוהי הייתה מאז ומעולם חיונית לחברה, אך כל עוד נמשך פולחן הקרבת קורבנות אדם, הברית נפסדת. בתודעה הישראלית, עשוי אולי רצח רבין לכפר על האשמה ולשחרר את המיתוס הציוני מפולחן קורבנות האדם שאליו התגלגל. הבריאה "בצלם אלוהים" היא יסוד קיומי של החברה ועם עלייתו קורבן על מזבח השלום, דבק ביצחק רבין החוטא שמץ מן האלוהי. במובן זה, כפי שנכתב על השלט שנישא ליד הגלעד, כשומר הברית בין בתרים, היהודי החדש אינו נופל מן היהודי הגלותי, נהפוך הוא.

אם יש ממש בזווית הראייה החדשה על רצח רבין שניסיתי לשרטט כאן, דומה כי בעקבות הרצח מתרופפת אחיזתה של אשמה כבדה שמקוננת בלב החברה כבר שנים רבות. בניגוד למה שמקובל לחשוב, כי הרצח הפוליטי יצר אך ורק מועקה ורוח רעה שיקשה להשתחרר מהם, אולי מעז יצא מתוק. ייתכן כי נפתח לנו פתח לשינוי יחס רוב הציבור הישראליים אל הפלסטינים לקראת פשרה ופיוס של אמת. ייתכן גם, כי תחושת מירוק העוונות, אמיתיים או מדומים, שהוליד הרצח ביחס לדימוי היהודי הגלותי, תאפשר מאבק נטול אשמה של החילונים יחד עם שומרי מצוות הומניסטיים, נגד הפונדמנטליזם הלאומי-דתי. תנועה פוליטית זו בחרה לאמץ לעצמה מתוך הרפרטואר של הציונות החילונית את פולחן קורבנות-האדם האלילי והפכה אותו ליסוד של האמונה היהודית. אולם, כדי שלא נשגה בתקוות שווא, ראוי לסייג את הנימה האופטימית של דברים אלה, בדיאגנוזה של המומחה הגדול לאשמה, ז'וזף סאראמאנו, שמוסיף ומספר בספר הבשורה כי "הרעב הנצחי של זאב האשמה אוכל לעולם ועוד, טורף ומקיא." יאמינו המאמינים.

בריעבד, להיות מיתת כפרה על אשמת השואה המחלחלת בקרב הישראלים החילונים. אשמה שלידתה בצומת הטראגי שבו הצטלבו, מצד אחד התוכנית של הציונות ל"חיסול הגולה", באמצעות תנועת הגירה מאירופה לפלסטינה, ומצד שני השמדת יהודי הגולה בידי הגרמנים. הנאצים הגשימו לכאורה חצי מן הפרוגרמה הציונית.

רבין, מנהיג היהודים החדשים, היה קורבן עקידה אידיאלי, כיוון שלצד האשמה שנבעה מקורות חייו הסתמנה אצלו כמיהה לשאת באשמה. ביטוי לכמיהה זו היה חלקו בתהליך השלום, כמו גם עמידתו כראש וראשון בטקסי ההתפייסות עם הפלסטינים ועם יאסר ערפאת באופן אישי. ביטוי נוסף לנכונותו להקריב את עצמו היה בהתכחשות לסכנה שנשקפה לחייו. אולם כדי שהקורבן ירצה בכך לא היה די. תנאי נוסף והכרחי היה, בשפתו של אצ"ג, "היסח הדעת של כופרים ונמושות", שנועד לאפשר את הכשרת הלבבות לרצח המנהיג וכן לפלס את התוואי החשאי שיוליך לביצוע ההתנקשות. היסח-הדעת מצד שליטים שכופרים באפשרות של אשמה, כמו גם היסח הדעת גם מצד רוב הציבור שלא היה מודע לקיומה של אשמה – זו הייתה קונספירציה. כשם שאמר מי שאמר "העודכם ישנים ונחים? רב לכם! הנה בן אדם נמסר בידי החטאים." כך גם רבין ידע, כי משעה שחתם על הסכם אוסלו הוא הימר על חייו. מאותו רגע, בחירתו של רבין לשאת באשמה ונכונותו לעלות קורבן נעשו מתוך הכרעה פנימית של מצפונה. בניגוד לדעת הרווחת על הסמרטוטיות של דימוי הצבר, ההבניה של הסובייקט הגברי-הציוני כוללת ערכים הומניים והוא, בדרך כלל, אדם בעל מצפון.

בסרט רחובות האתמול, לאחר סצנת הרצח הפולחני באצטדיון ברלין, המצלמה פונה כלפי מעלה והמסך כולו נמלא במראה הגג הענקי, העשוי שתי וערב של פסי מתכת. רשת הקואורדינאטות הצפופה המסמנת את הסריג הלוגי-מדעי חוסמת את השמים

דאר אל־חרב

גיאד נאמן

מסגד אל-אקצא
גבור סברה ושתילה
חלץ את נעליו
פרש את מרבד התפלה
פרע על ברכיו
עלה גפן יבש רחף כמו מצנח
ריח חריף עמד
נעלי יחידה מאה ואחת
מתוך גל האבנים ילד לא יצא
רק אבן בידי.

המתפלל
כמו יעקב
העמיק לחקר את כפות ידיו
דם השעיר על אמות ידיו
זעת גברים מתגוששת
לעלות בחומה
כמו גז חרדל
השתלשלה על אבני הגזית

כראם א־שריף
תפלת שחרית
התבוללה בחמיצות דקה
המתפלל
כמו מקלע
השתעל שעול קצר ויבש
ושב לשוח עם אלהיו.

16 אוקטובר 2000

צילום חצב

תסריט מאת יהודה גיאד נאמן

התסריט מבוסס על פגישה אפשרית בין במאי סרט לבין אביו. האב, בשנות השבעים לחייו, הוא יליד המושבה "מזכרת בתיה" המוכרת גם בשם עקרון. "מזכרת בתיה" הייתה אחת ממושבות הברון רוטשילד שהוקמו בסוף המאה ה-19 באזור שנקרא אז "דרום יהודה". חיו בה איכרים יהודים שהגיעו לארץ ממזרח אירופה, הראשונים ביניהם הובאו לארץ מאוקראינה על ידי הרב מוהליבר ותנועת "חובבי ציון". בשנות ה-50 וה-60 הוקמו שיכונים מסביב לבתי המושבה וגרים בהם עולים מזרחים. היום זו עיירה קטנה ורדומה שמעורבבים בה חדש וישן.

הסיטואציה תהיה מבוזמת באופן חלקי בלבד. המשתתפים יגיבו לנוכחות צוות ההסרטה ולפגישת הפתעה בסיום הסרט. הדיאלוג הכתוב מהווה הנחייה בלבד לכיוון בו ינסה הבמאי להוליך את השיחה. ייתכן שברגע מסוים תשתרר, במקום דיאלוג, שתיקה מביכה. הבמאי ישתדל תמיד להמשיך ולשזור את השיחה אלא שכללי המשחק נקבעו בעבר הרחוק על ידי הדורות הקודמים.

הסרט נפתח בתמונה רחבה בה רואים מכונית קטנה שצבעה ירוק שנוסעת בכביש צדדי. במכונית נוהג גבר בשנות הארבעים לחייו. הוא מציע סיגריה לגבר המבוגר היושב לצדו שפניו חרושות קמטים ונוטל אחת לעצמו. המבוגר מצית לעצמו את הסיגריה ומקרב את הגפרור לסיגריה שבפי בנו. השניים מעשנים בשתיקה. המכונית חולפת על פני שלט של קרן-היסוד עליו כתוב "מזכרת בתיה", היא מאטה את מהלכה ופונה לרחוב הראשי של המושבה. משני הצדדים ניצבים בתים ישנים שיד חרוצה משמרת את מראם. עצי אקליפטוס עבי גזע ניצבים בחצרות. ברושים מיתמרים, צבעם ירוק צהבהב מרוב אבק. מעבר לבתים הישנים מבצצים דודי שמש ואנטנות טלוויזיה על גגות בנייני השיכונים המקיפים את המושבה הוותיקה.

בקצה הרחוב, מול בית הכנסת הישן הנראה כאילו הועתק מעיירה יהודית במזרח אירופה, פונה המכונית ונכנסת לחצר אחד הבתים. לוחות עץ ישן, שברי זכוכית ורעפים מושלכים מפוזרים על הארץ. גדר חיה מעצי מחט ננסיים, טוייה ואקליפטוס ענק הניצב במרכז החצר הם השרידים החיים היחידים במקום. המכונית עוצרת ליד המדרגות העולות למרפסת רחבת ידיים. שני הגברים יוצאים מן המכונית ומתבוננים בבניין החד-קומתי ההרוס למחצה. המרפסת ריקה, חדר ריק נשקף מבעד לפתח שדלתו נעקרה.

- האב: אפילו את הספסל גנבו.
הבמאי: מי?
האב: אני יודע מי? (רוטן) לוקחים אבא זקן ומטלטלים אותו כל הדרך.
הבמאי: (ברוך) אפשר לשבת על המדרגות.
האב: (מתיישב ונאנח כי גופו אינו נשמע לו). על המדרגות האלה אתה נפלת וחתכת את הסנטר כשהיית בן שלוש.
- הבמאי מתיישב על המדרגה לצד אביו, גבם אל המרפסת ופניהם אל החצר עם בנייני המשק השוממים. רוח קלה מניעה את צמרת האקליפטוס. רשרוש העלים.
- האב: נו, דבר, מה אתה רוצה?
הבמאי: אתה יודע מה אני רוצה. אנחנו עושים סרט ואני רוצה שתספר.
האב: אתה והשיגעונות שלך.
הבמאי: אבל הסכמת.
האב: הסכמתי. הסכמתי. הייתה לי ברירה?
הבמאי: אתה נולדת פה?
האב: כן, בבית הזה.
הבמאי: אביך לא נולד פה?
האב: אבי נולד בבלקן. בימים ההם כל זה היה טורקיה. כאן ושם הכול היה שייך לסולטן. כשאבי היה בר־מצווה, סבא שלי, שהיה מחובבי ציון שלח אותו לארץ ללמוד בבית הספר החקלאי "מקווה ישראל". הרוסים נלחמו בטורקיה וכבשו את הבלקן. סבא היה אזרח עותומני, הוא לא אהב את הרוסים. הוא ביקש את הזכות לרפטריאציה בטורקיה. בסוף, הוא קיבל מהטורקים רישיון לעבור לגור בדרום סוריה, ככה קראו אז לארץ־ישראל. סבא שלי לקח את המשפחה והם הפליגו באנייה מהים השחור עד יפו. כאן בעקרון כבר גרו יהודים של הברון. אבל לסבא היה כסף מהרכוש שהוא מכר בטורקיה, הוא לא רצה טובות של הברון, בכסף שלו הוא קנה אדמה ויחד עם אבי שגמר את "מקווה־ישראל" הם התחילו לחרוש ולזרוע תבואה. זה היה בשנות השמונים במאה ה־19 – לפני מאה שנה. והבית?
- האב: כשאבי התחתן, סבא נתן לו חלקת אדמה ועליה הוא בנה את הבית הזה. אני נולדתי פה, בעקרון.
הבמאי: אז אתה פלסטיני.
האב: אני פלסטיני. ווטאני, מקומי, זה מה שאני.
הבמאי: מי לא פלסטיני?
האב: (מצביע על השיכונים) אלה לא פלסטינים. העולים החדשים שכן־גוריון הביא. אחרי ארבעים ושמונה.

- הבמאי: (מצביע לעבר גוש שיכונים רחוק יותר) מה זה שם?
האב: שם זה עקרון. ככה זה נקרא עכשיו.
הבמאי: אבל קודם אמרת שעקרון זה כאן.
האב: כאן זה מזכרת בתיה. על שם אמו של הברון רוטשילד. אנחנו האיכרים קראנו למושבה עקרון. (מפנה את מבטו לעבר גוש השיכונים הרחוק). שם היה כפר ערבי – עקיר. בן גוריון אמר שצריך לעברת את השמות אז קראו לזה קרית עקרון. אבל עקרון האמיתית זה כאן, זה מזכרת בתיה.
הבמאי: ומה זה עקיר?
האב: אתה לא זוכר? הייתי לוקח אותך לבקר את סבתא. היינו עולים על האוטובוס לעקרון בתחנה המרכזית בתל אביב. עוברים את ראשון, נס־ציונה, רחובות ואחרי סיבוב ביל"ו היה כפר ערבי גדול, זה עקיר.
הבמאי: אני זוכר שפעם זרקו על האוטובוס אבנים. הנהג נפצע במצח אבל המשיך לנהוג עד שעברנו את הכפר. כל הפנים שלו היו עם דם.
האב: זה היה בחנוכה ארבעים ושבע. אז התחילו איתם הצרות.
הבמאי: הבן של הנהג היה ילד חזק שהחטיף מכות לכולם. פעם אחת גם אני הלכתי איתו מכות והוא החטיף לי. אחר כך הוא היה מג"ד בצנחנים. נהרג בפעולת תגמול לפני 67.
האב: אחרי שזה קרה הוא הפסיק לעבוד, הנהג. נעשה יהודי אדוק. היום הוא יושב בבית הכנסת, ורק מתפלל כל הימים.
האב משמיע אנחה.
הבמאי: מה אתה נאנח?
האב: ככה זה....
הבמאי: ושל מי היו האדמות?
האב: איזה אדמות?
הבמאי: האדמות שסבא שלך קיבל מהברון.
האב: אתה שוב מדבר שטויות. סבא לא קיבל מהברון אפילו דונם אחד. הוא קנה את האדמות בכסף שלו.
הבמאי: ממי הוא קנה?
האב: ממי שמכר.
הבמאי: פעם סיפרת לי שהוא קנה מערבי יפואי. איזה אפנדי אחד.
האב: ממי רצית שיקנה? לפלחים לא היו אדמות שלהם. האדמות היו שייכות לאפנדי. והם ישבו עליהם ועיבדו אותם.
האב: הפלחים? (מחייך) אף אחד לא עיבד אותם. אלה היו אדמות בור.

הבמאי קם, עולה במדרגות וניצב במרפסת. משקיף על השדות החרושים המשתרעים עד האופק.

הבמאי: כל האדמות האלה היו אדמות בור?

האב מתקשה לקום. הבמאי מושיט לו יד ומסייע לו לעלות במדרגות. הם ניצבים על המרפסת ומתבוננים בנוף.

האב: בוא חבוב, בוא תלמד משהו. (הוא מושיט את ידו ומצביע לכיוון השטח הפתוח). שם היו האדמות של אבו-שושא. שם היה כפר גדול, נענע, על יד פסי הרכבת. תחנת נען זה נקרא. מנענע היינו לוקחים את הרכבת לירושלים. ושם בדרך מעקרון לחולדה, בצד ימין היו שלושה ארבעה בתים בסך הכול, זה היה הכפר מנסורה, כפי הנראה של אפנדי אחד. היום זה אדמות של יהודים, אולי של הקיבוץ חולדה. זה הקיבוץ של הסופר שלך, איך קוראים לו?

הבמאי: מה זה חולדה?

האב: ישנו הקיבוץ ולפניו הייתה שם כפר ערבי בשם חולדה. עכשיו יש שם קיבוץ אחר. משמר-דוד.

הבמאי: נענע היה כפר גדול?

האב: בינוני.

הבמאי: מה יש שם היום?

האב: חורבות. ח'רבה. הטרקטורים הרסו את כל הבניינים. בניינים של חימר לא של אבן. בדרך שהלכה מעקרון לרמלה היה יישוב של בדואים – ערב א-סטריה. עקיר היה הכפר הכי גדול כאן בסביבה, 5000 איש אני חושב.

הבמאי: מה שאתה אומר עכשיו זה שכל הסיפור שהארץ הייתה ריקה ושאתם הגעתם לכאן והפרחתם את השממה, זה שקר?

האב: אתה רוצה להכניס לי לפה דברים שאני לא אמרתי?

הבמאי: אבל הרגע אתה אמרת שהיו כאן הרבה כפרים ואתה הכרת אותם.

האב: ועוד איך הכרתי. היו לנו פועלים מעקיר. במנסורה היו מנוולים. גנבו את התבואה מהשדות שלנו על יד ואדי סאראר. אבו קאלחה זה נקרא. הרבצנו להם כמה שרק נכנס. גם מנענע היו פועלים שעבדו אצל אבא שלי.

הבמאי: ואיפה הם כולם?

האב: מי?

הבמאי: עקיר, נענע, מנסורה, חולדה, סטריה, מראר, אבו שושא?

האב: חבוב, מה אתה עושה את עצמך? כולם לקח הרוח.

הבמאי: כשהם הלכו, לא הצטערת?

- האב: זה היה ידוע מההתחלה: או אנחנו או הם. ומה אתה חושב, אנחנו כן נשארנו? (מצביע על השיכונים מסביב). אלה העולים החדשים שבאו במקומנו. דור הולך ודור בא.
- הבמאי: מהמשפחה של אביך, אף אחד לא נשאר במזכרת בתיא? לא, אף אחד. עזבו כולם.
- האב: ואיך אתה מרגיש שאחרים גרים כאן במקומך? שיגורו. מה אכפת לי? הם יהודים, לא? (נאנח) מה דאללאש אילי בהג'ע.
- הבמאי: מה זה?
- האב: לא נשאר לעומת מה שעבר.
- הבמאי: אתה מדבר ערבית כמו ערבי.
- האב: ומה, אני כמוך? אני פלסטיני ווטאני.
- הבמאי: אבו-שושא זה רחוק מכאן?
- האב: לא, לא רחוק. שם היינו הולכים לרעות את הפרות.
- הבמאי: בוא תראה לי את הדרך.
- האב: מה יש לך לחפש שם... אין שם כלום עכשיו.

הם יורדים במדרגות ופונים למכונית.

- האב: (מפנה את מבטו לצוות ההסרטה) ומה איתם?
- הבמאי: הם יבואו איתנו.
- האב: אני לא מבין מה אתה רוצה מהחיים שלי. אמרתי לך. אין שם מה לצלם.

המכונית הירוקה ניסעת בדרך עפר, מותירה ענן אבק השוקע לאט על הרגבים האדמדמים של שדה החמרה החרוש. מרחב חום צהבהב משתרע מאופק עד אופק. בצד מזרח, מאחורי אד כחלחל, סוגרות את האופק הגבעות שבדרך לירושלים. המכונית עוצרת באמצע שדה חרוש. שניהם יוצאים מן המכונית.

- הבמאי: אתה בטוח שזה כאן? אין שום סימן.
- האב: מה רצית, שלט של קרן קיימת?
- הבמאי: אני זוכר שהיו כאן דקלים.
- האב: אתה זוכר? מה יש לך לזכור?
- הבמאי: בארבעים ותשע, כשהמלחמה נגמרה, נסענו לעקרון לחגים. אמרו שהשדות שלהם מלאים עגבניות. לקחנו סלים והלכנו לאבו-שושא. הגענו לכאן וכל השדה היה מכוסה עגבניות קטנות, אדומות. השיחים כבר היו יבשים, התפוררו לאבק. כל השטח היה אדום. הילדים התחילו ללקט עגבניות. אני הסתובבתי בכפר הנטוש. נכנסתי לבית. זה היה בית מחימר. בפנים היה ריח חריף של גללים שרופים. הרהיטים היו פתוחים, על

הרצפה היו זרוקים בגדים ישנים וכלי מיטה. בפינה עמד פרימוס ועל ידו סיר עם שיירי תבשיל שנקרש. בחדר השני שרר חושך. פתאום זינקה מולי חיה קטנה, זו הייתה ארנבת. יצאתי החוצה ועמדתי רגע מסונוור. חשבתי על החדר שלי אצלנו בבית. ניסיתי לדמיין אותו במצב כזה ואז התחלתי לרוץ.

האב: בוא ניסע. אין מה לחפש פה.

הבמאי: עוד רגע, אבא. הכפר הזה נמחק מעל פני האדמה... מה אתה מרגיש ביחס לזה?

האב: שעשינו את הדבר הנכון.

הבמאי: שגירשנו אותם ולקחנו את האדמות?

האב: לא גירשנו אותם, הם ברחו.

הבמאי: ממה הם ברחו?

האב: הם פחדו.

הבמאי: ממה הם פחדו?

האב: אני יודע? מדירי-אסין, מהפלמ"חניקים. תמיד הם בורחים. תגיד לי אתה, אתה הלא היית במלחמות.

הבמאי: בשישים ושבע הם לא ברחו.

האב: אל תדאג. בפעם הבאה כבר ילמדו את הלקח. צריך לגרש אותם משכם ורמאללה כמו שגירשו אותם מלוד ומרמלה.

הבמאי: מלוד ומרמלה כן גירשו אותם?

האב: שמה היה משה דיין. אצלו אין חוכמות. הוא ידע איך לדבר איתם.

הבמאי: היו לך כאן חברים?

האב: בעקיר היו לי חברים.

הבמאי: וכאן הכרת מישהו?

האב: היו פועלים מאבר-שושא שעבדו איתי לפני המדינה בארבעים ושבע – סללנו מסלול בשדה-התעופה לוד.

מרחוק בדרך העפר, מיתמר ענן אבק ההולך וקרב. השניים מתבוננים במונית אדומה שמגיעה למקום ונעצרת ליד המכונית הירוקה שחונה לא רחוק. מן המונית יוצא גבר בן שבעים פלוס לבוש חליפה שחורה ועל ראשו כפייה בהירה. הבמאי ניגש לקבל את פניו והם לוחצים ידיים. הוא מלווה את האורח אל אביו.

הבמאי: אבא, זה אבר-נביל. אתם הכרתם פעם.

שני המבוגרים לוחצים ידיים בחמימות והשיחה ביניהם מתנהלת בערבית שוטפת.

- האב: (לבמאי) סידרת אותי. (צוחק) יא אבר-נביל, לא ראיתי אותך מאז ארבעים ושבע.
 אבו נביל: (לבמאי) אביך ואני עבדנו יחד בשדה התעופה לוד אצל האנגלים.
- הבמאי מוציא מכיסו נרתיק עור קטן ומוציא מתוכו אקדח חלוד מסוג רבע-בראונינג. הוא מציג אותו בפני אבר-נביל.
- הבמאי: אתה מכיר את האקדח הזה?
 אבו נביל: (מחייך, נוטל את האקדח בידו) אני מכרתי אותו לאביך בלירה אחת.
 האב: עם ארבעה כדורים.
 הבמאי: בשביל מה היית צריך אקדח?
 האב: עבדנו בתוך ערבים.
 הבמאי: (לאבו נביל) ואתה ידעת שהוא ישתמש בו נגד ערבים?
 האב: אמרתי לו שזה להגנה עצמית.
 אבו נביל: אני דאגתי לו. (מחזיר את האקדח לבמאי. פונה לאב) מה שלום האחים שלך, יא דאוד?
 האב: אללה ירחמם, מתו כולם.
 אבו נביל: אלוהים גדול. לי יש חמישה בנים.
 האב: איפה אתה גר?
 אבו נביל: במחנה פליטים. על יד נבלוס.
 האב: והפרנסה?
 אבו נביל: הבן הגדול הוא מהנדס בכווית. מרוויח טוב. הבנים עובדים בישראל.
 האב: ואיך הבריאות?
 אבו נביל: שלי, תודה לאל. רק הבן הצעיר שלי חולה.
 האב: מה יש לו?
 אבו נביל: ישב בכלא ויצא חולה.
 האב: והרופאים?
 אבו נביל: נותנים לו תרופות והוא נשאר חולה. האשימו אותו שעזר למחבלים. אבל אני מכיר את הבן שלי. הוא בן אדם שקט, לא מתעניין בפוליטיקה.
 האב: מי יודע.
 אבו נביל: הכול מאללה.
 האב: ואתה עוד עובד?
 אבו נביל: בירדן אחרי ארבעים ושמונה לא הייתה עבודה. ואדמה לא נתנו לנו. איפה אני אלך לעבוד, על הקירות במחנה פליטים?
 האב: הכול מאללה.
 אבו נביל: זה נכון. עכשיו אנחנו עובדים אצלכם על האדמה שלנו.
 האב: אולי תבוא לבקר אותי בתל-אביב?

אבו נביל: אינשאללה. הייתי מזמין אותך אלי הביתה. (מצביע על השדה החרוש). הכול הלך. הבתים. הבוסתנים. (מרים רגב אדמה קטן ומפורר אותו לעפר מול המצלמה). זאת האדמה שלי. אני נולדתי כאן באבר-שושא. האדמה הזאת הייתה של אבי, של סבי, של אבא של סבי...

הבמאי מסמן לצלם שיתקרב לקלח אפ. אבר-נביל מתרגש בשעה שהוא מספר למצלמה מה שעבר עליו ועל משפחתו בארבעים ושמונה כשנאלצו לעזוב את הכפר ולהשאיר את רכושם ואדמתם.

האב: (לבמאי) למה אתה נותן לו לדבר? הוא משמיץ את ישראל. מה שאתה עושה זאת הפקרות.

הבמאי: למה הפקרות?

האב: אתה נותן נשק לאויבים שלנו.

הבמאי: איזה אויבים? אבר-נביל היה חבר שלך מהכפר השכן.

האב: אתה מדבר שטויות. תפסיק את זה.

האב ניגש למצלמה ומניח את כף ידו על העדשה. אבר-נביל ממשיך לדבר. עד שהתמונה מוחשכת לגמרי. מנקודת מבט ההולכת ומתרחקת אפשר לראות בתמונה רחבה את שלושת גיבורי הסרט ואת צוות ההסרטה. על הרקע החום צהבהב של השדה החרוש, בולטים צבעי המכוניות, ירוק ואדום ולידם השחור, צבע החליפה של אבו נביל.

תסריט זה הוגש למפיק הסרט "83" ונדחה על ידו. המפיק, מנהל תיאטרון "צוותא" בזמנו דחה את התסריט בטענה שהתוכן מתייחס לשאלות שמוטב לא לפתוח אותן לדיון ציבורי. במקום תסריט זה הוא אישר לי את "הלילה בו נולד המלך", על פי סיפור מאת אמנון דנקנר העוסק בשוד הקרקעות בגדה.

פילמוגרפיה

יהודה ג'אד נאמן

- עלילתי 2006
נוזחת אל-פואד
בימוי, תסריטאי שותף, מפיק שותף: ג'אד נאמן
תסריט: שירלי רס'עמית, דניאל אביצור, ג'אד נאמן
צילום: חנניה בר
מוסיקה: שלמה גרוניך
עריכה: יואב הראל, ענת לוברסקי
הפקה: אלכסנדרה סלנצ'ר, ג'אד נאמן, חנניה בר
שחקנים: מוחמד באכרי, יעל הדר, אפרת גוש, מירב גרובר
- דוקומנטארי; 80 דק' 2006
דמעת שחרזאדה
בימוי והפקה: ג'אד נאמן
כריאוגרפיה: אירינה ג'מאל
צילום: חנניה בר
עריכה: יואב הראל
הפקה בפועל: אחלאם שיבלי
- עלילתי, 92 דק' 1989
רחובות האתמול
בימוי תסריטאי שותף, מפיק שותף: ג'אד נאמן
תסריט: דייוויד לאן, ג'אד נאמן, רחל פביאן, ג'ים הוקינס
צילום: ניקה יאנצ'ו
מוסיקה: גארי יוז
עריכה: גרהם ווקר
הפקה: ג'אד נאמן, מארק פורסטטר, יעוד לבנון, וולפגנג טומלר
שחקנים: פול מקגאן, ג'ון פינץ', אלון אבוטבול, סוזן סילבסטר, נאדים סוואלחה

- עלילתי, 90 דק' 1984
בימוי, תסריטאי שותף, מפיק שותף: ג'אד נאמן
מגש הכסף
הפקה: ג'אד נאמן ורוחמה מרטון
צילום: חנניה בר
עריכה: ענת לוברסקי
תסריט: אמנון לורד, רוחמה מרטון
שחקנים: גידי גוב, יוסי פולק, יוסף אברוורדה, דליה שימקו, שמואל קראוס, מיכל בת אדם
- עלילתי קצר 30 דק', (במסגרת הסרט 83) 1983
בימוי: ג'אד נאמן
הלילה בו נולד המלך
תסריט: רוחמה מרטון על פי אמנון דנקנר
צילום: נורית אביב
עריכה: רחל יגיל
שחקנים: מוטי שירין, דליק ווליניץ
הפקה: ניסים ציון – צוותא הפקות
- דוקומנטארי 75 דק' 1981
בימוי ותסריט: ג'אד נאמן
**יא ברכען!
(מרד הימאים)**
עריכה: אסתר לוין
צילום: יחיאל כהן, רובי דורות
הפקה: מאיה – רשות השידור
- עלילתי, 90 דק' 1977
בימוי והפקה, תסריטאי שותף: ג'אד נאמן
מסע אלונקות
עריכה: דוד טור
תסריט: דניאל הורוביץ, רחל נאמן, רנן שור, קובי ניב, ג'אד נאמן
הפקה: ג'אד נאמן
מפיק שותף: דני טראץ'
שחקנים: גידי גוב, מוני מושונוב, דב גליקמן, מיכאל ורשניאק, גיטה מונטה, יאיר (קויה) רובין

- 1975 **הסתכלות על עכו**
דוקומנטארי, 50 דק'
בימוי ותסריט: ג'אד נאמן
צילום: חנניה בר
עריכה: דוד טור
- 1973 **הרופא הקטן מרחוב החבשים**
(על פי סיפור מאת דויד שחר)
דרמה לטלוויזיה, 50 דק'
בימוי, הפקה ותסריט: ג'אד נאמן
צילום: חנניה בר
שחקנים: הרפז, ז'רמן אוניקובסקי
- 1972 **החצר של מומו הגדולה**
(על פי רומן מאת יהודית הנדל)
דרמה לטלוויזיה 50 דק'
בימוי ותסריטאי שותף: ג'אד נאמן
תסריט: ג'אד נאמן ורחל נאמן
עריכה: דני שי"ק
צילום: אמנון סלומון
הפקה: צבי שפילמן, אלכס מסיס
שחקנים: עוזי לוי, ז'רמן אוניקובסקי, יוסי יבלונקה
- 1971 **האדם הוא המרכז**
(על פי הסיפור "מסביב לנקודה"
מאת י"ח ברנר)
דרמה ודוקומנטארי 50 דק'
בימוי ותסריטאי שותף: ג'אד נאמן
צילום: אמנון סלומון
תסריט: רחל נאמן
שחקנים: מיקי וארשביאק
הפקה שדות הפקות
- 1970 **בדואים בסיני**
דוקומנטארי 45 דק'
בימוי והפקה: ג'אד נאמן
צילום: יכין הירש
עריכה: נלי גלעד
- 1970 **חווית חלב ודבש**
דוקו־דרמה 40 דק',
בימוי הפקה ותסריטאי שותף: ג'אד נאמן
צילום: יכין הירש
עריכה: נלי גלעד
תסריט: רחל נאמן

יהודה ג'אד נאמן

סרט פזמונים 50 דק'
בימוי ותסריט: ג'אד נאמן
צילום: אמנון סלומון, יבין הירש
הפקה: אולפן קיבוץ דן

1969

שירי חורף

סרט קולנוע – 3 סיפורים
בימוי, תסריטאי שותף, מפיק שותף: ג'אד נאמן
מפיקים: חזי שלח, צבי שפילמן, אלכס מסיס
צילום: יבין הירש
עריכה: גלי גלעד, טובה בירן

1969

השמלה

יהודה גיאד נאמן

רשימת מאמרים

- 2005 "קמרה אובסקורה של הנופלים: הפדגוגיה הצבאית ואביוזיה בקולנוע הישראלי", בתוך: אודי לבל (עורך), ביטחון ותקשורת: דינמיקה של יחסים, מכון בן-גוריון לחקר ישראל, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ישראל, 2005.
- 2002 "שדות הבידיון הדומיננטי", בתוך: חנה נוה, עודד מנדה-לוי (עורכים), סדן מחקרים בספרות עברית – ייצוגה של מלחמת העצמאות בספרות ובתרבות, כרך חמישי, אוניברסיטת תל אביב, 2002.
- 2001 "מכונת המלחמה המטלורגית: על נוודות בסרט רשימת שינדלר, בתוך: יהודה שנהב (עורך), תיאוריה וביקורת, במה ישראלית, גיליון מס' 18, אביב 2001, מכון ון ליר בירושלים
- 1999 "הזאב שטרף את רבין". בתוך: אריאלה אזולאי (עורכת), פלסטיקה, גליון מס' 3, קיץ 1999, קמרה אובסקורה בית הספר לאמנות, המוזיאון הפתוח, תפן
- 1999 "קללה לברכה – סרט מפלסטינה א"י", בתוך: עדי אופיר (עורך), חמישים לארבעים ושמונה, תיאוריה וביקורת, גיליון מיוחד, מכון ון ליר בירושלים.
- 1998 "המודרנים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה". מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי – עורכים: נורית גרץ, אורלי לובין וגיאד נאמן, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
- 1998 "הכד, הלהב והגביע הקדוש: סרטי הסכסוך היהודי-ערבי והרומנסה". מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי – עורכים: נורית גרץ, אורלי לובין וגיאד נאמן. הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
- 1998 "ספל הקפה וכוס התה – סרטי הבורקס והריאליזם החברתי". בתוך: גילה בלס ואילנה טננבאום (אוצרות). ריאליזם חברתי בשנות ה-50, אמנות פוליטית בשנות ה-90. מוזיאון חיפה החדש, אביב 1998, חיפה.
- 1996 "לעשות סרט ישראלי". בתוך: רחל בילסקי-כהן וברוך בליך (עורכים). המדיום באמנויות המאה העשרים, 1996. מכון ון ליר, ירושלים.
- 1991 "שאלת הלשון והקולנוע הישראלי". בתוך: עידית זרטל (עורכת). זמנים רבעון להיסטוריה, גיליון 39-40, חורף 1991, אוניברסיטת תל-אביב.
- 1979 "קולנוע דרגה אפס". בתוך: יעוד לבנון (עורך). קולנוע, גיליון מס' 5, 1979. מכון הקולנוע הישראלי, תל-אביב.

- 2005 Ne'eman, Judd, "The Tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust," in Gertz, Nurith ed. Special issue Israeli cinema, *Shofar*, Fall 2005 Vol. 24 No.1
- 2002 Ne'eman, Judd, "The Jar and the Blade: Fertility Myth and Medieval Romance in Israeli Political Films," in Mintz, Alan and Roskies, David, eds., *Prooftexts—A Journal of Jewish Literary History*, Special Double 2002 Issue—Winter/Spring: The Cinema of Jewish Experience
- 2001 Ne'eman Judd, "A letter from Mother in the Land of Tears: The Shameful Origin of the Nation-State," in Friedman Regine-Michal, Gertz, Nurith, Lubin, Orly, Ne'eman Judd eds., *Kolnoa—Studies in Cinema and Television*, Asaph Section D. No.2, 2001, Tel Aviv University.
- 1999 Ne'eman, Judd, "The Death Mask of the Moderns - A Genealogy of *New Sensibility* Cinema in Israel," in Troen, S., Ilan ed., *Israel Studies*, No 1, Vol. 4, Spring 1999, Indiana University Press.
- 1998 Ne'eman, Judd, "Schindler, Germans and Other Nomads: The State Against Society," in Friedman Regine-Michal, Gertz, Nurith, Lubin, Orly, Ne'eman Judd eds., *Kolnoa—Studies in Cinema and Television*, Asaph Section D. No.1, 1998, Tel Aviv University.
- 1996 Giora, Rachel, Ne'eman, Judd, "A semantic analysis of *Il Conformista*" in *Journal of Pragmatics*, Rachel, Giora, ed., Special Issue 'On the Cognitive Aspects of Cinematic and Visual Discourse', Vol.26 No 6, December 1996, Elsevier, North Holland, Amsterdam.
- 1995 Ne'eman, Judd, "Jew and Arab Chronicles in the Israeli Cinema," in Moses, Rafael, ed., *The Psychology of Peace and Conflict: The Israeli-Palestinian Experience*, The Harry S. Truman Research Institute, The Hebrew University, 1995, Jerusalem.
- 1995 Ne'eman, Judd, "The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid," in Berlin Charles, ed., *Documenting Israel*, Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts.
- 1993 Ne'eman, Judd, "Zur zionistischen Erzhaltradition im israelischen Film," in Karpf, Ernst, Kiesel Doron, Visarius, Karsten, eds., *Wegen Diese Kriegen—Perspectiven des israelischen Films*, Schuren Presseverlag, 1993, Germany.
- 1992 Ne'eman, Judd, "Les Moderns—Le Manifeste Inedit," (French) in David, Catherine and Hermann, Lea, eds., *Cinema d'Israel*, Editions du Jeu de Paume, 1992, Paris.

Sections in Books

- 2001 Ne'eman, Judd, writer and editor, "Israeli Section," in Leaman, Oliver, ed., *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Routledge, London, 2001
- 2000 Ne'eman, Judd, writer, "Israeli Cinema Section," in Akhimeir, Ora, and Be'er, Haim eds., *One Hundred Years of Culture*, Am-Oved Publishing House, 2000.