

## קולו של אחמד

מאת: דני רוזנברג

"גורמים המקורבים ליועץ לענייני ההסברה וליועץ לענייני קולנוע מספרים כי הייתה פה פשוט טעות על רקע של נאיביות מקצועית של היועץ לענייני ערבים. פירוש הדבר: היועץ אמנם ראה את הסרט לחוד ואת הטקסט לחוד, אלא שבהיותו רחוק מענף הסרטים, לא יכול היה לדעת כיצד יתחברו אלה לחטיבה אחת. ידוע שכאשר מדביקים טקסט לסצנה אחרת, יכולה להתקבל משמעות לגמרי הפוכה. עובדה מקצועית זו לא הייתה ידועה ליועץ לענייני ערבים והוא בתמימות חשב שהכל כשורה. משראה את הגמר, כששני הגורמים המרכיבים משולבים לסרט – נבהל והחוויר. אנשי הסרטים חייכו. מדוע לא בא להתייעץ אתנו? שאלו. באמת מדוע?!"

שרה פרנקל, עיתון "היום", 11 בינואר 1967

"נכון, אני ערבי ושמי אחמד"

מתוך הסרט אני אחמד (1966)

חורף, סוף שנת 1966. באולפני הרצליה התקיימה הקרנת הבכורה של הסרט אני אחמד (בימוי: אבשלום כ"ץ). גשם זלעפות הכה על גג האזבסט של אולם ההקרנה הקטן ובפנים סערו הרוחות. הקרנת הסרט בן כ-15 הדקות, המספר בגוף ראשון את תלואותיו של אחמד, צעיר ערבי בעל השכלה תיכונית מכפר באזור המשולש, המגיע לתל אביב בחיפושיו אחר עבודה, הסתיימה, ועל רקע הכותרות קמה צעקה אדירה נגד הסרט ובגנות יוצריו. האשמות חריפות הוטחו כלפי שמואל טולדנו, היועץ לענייני ערבים מטעם משרד ראש הממשלה, שתקצב את ההפקה ואף תמך בה. ראשון קם ממושב יעקב כהן, ראש המחלקה הערבית בהסתדרות ויריבו המר של טולדנו, וצעק: "בושה וחרפה, אלה דברים מזויפים. לא אמיתיים". הביקורת על הסרט גרסה שהוא פוגע בדימויה של מדינת ישראל, מסלף את המציאות ואינו מציג כיצד הוועד הפועל בהסתדרות מסייע למגזר הערבי ומיטיב עם עשרות אלפי הפועלים הערבים בישראל.

ההקרנה הבאה, במועדון "צוותא" תל אביב לפני קהל רב – רובם חברי מפ"ם, הסתיימה בטון לא פחות צורם. היוצרים הוכרזו כ"עוכרי ישראל" ונשמעו קריאות רמות לבטל את ההבטחה למימון כספי שניתנה להם על ידי המדינה. "ראינו את הסרט ונדהמנו. הסרט לא נועד לקרב לבבות אלא להפריד לבבות" אמר אשר הירשברג, הפקיד הממונה על עידוד הסרט הישראלי.

הפקידים הבכירים במפא"י נאלצו להתנצל בפומבי על כך שנפלו קורבן לקנוניית יוצרי הסרט, וטולדנו המובס מחיצי מבקריו הודיע בהתנצלות כי צירוף המזיקה, הטקסט והצילומים יצר רושם שונה לחלוטין מהרושם שהתקבל מקריאת התסריט וצפייה בהעתק העבודה ללא הקריינות. לאחר שקיים פגישות והתייעצויות אחדות הוא ביטל את התמיכה בסרט. השמועה על הסרט הנפיץ, או "פרשת אחמד" כפי שכונתה בעיתונות באותה

תקופה, עשתה לה גלים והארץ רעשה. בכתב העת "אתגר" נכתב כי "הסרטון פועל כהלם על הקהל אחוז היצרים. מתברר כי מה שנראה כתיאור זהיר ושקול בעיני מי שהגיונו השתיק את יצרו, פועל כמטלית אדומה על חלק מהצופים". הציבור הגיב במכתבים למערכות העיתונים, צעירי "חירות" הפגינו, הפוליטיקאים מחו נמרצות, הסטודנטים באוניברסיטאות עמדו בתור להקרנות פיראטיות, ותוך זמן קצר נאבקו בעלי בתי הקולנוע הנבחרים בתל אביב על הזכות להקרין את הסרט. לרגע קט, שנגזז במהרה, נראה היה שיוצרי הסרט הצליחו להחדיר לסדר היום של המדינה הצעירה את המודעות לסבל האוכלוסייה הפלסטינית, שבתקופה היא עוד נחנקה תחת ספיחיו של הממשל הצבאי. הפקה זו מסמנת גם את ראשית דרכו הקולנועית של רם לוי, ששימש כתסריטאי וכמפיק בפועל של הסרט, ובה נבטו לראשונה היסודות שיעמדו במרכז יצירתו הענפה – מחויבות פוליטית המשלבת תודעה חברתית.

בכל ניסיון לשרטט ציר זמן לקולנוע הפוליטי הנעשה במקום הזה, יופיע **אני אחמד** כעמוד הענן שלפני המחנה. הערב-פלסטיני, ועמו הקונפליקט אל מול החברה היהודית, שהרבה לפקוד את הקולנוע הישראלי החל משנות השמונים, הפציע בסרט זה. הסרט מתאר את פרידתו של אחמד ממשפחתו בכפר ערערה, עלייתו על המשאית המובילה אותו לעיר הגדולה, שם הוא מחפש אחר פרנסה ומקום מגורים, כשהאפליה והגזענות אינן מאפשרות לו לעשות כן. הוא עובד באופן ארעי וללא זכויות סוציאליות בבנין, ישן בצריפונים ורפתות יחד עם פועלים פלסטינים אחרים, ועם ליל עדיין מנסה את מזלו ומבקש להיטמע בעיר.

כדי לספר את תולדותיו של הסרט יש להתחיל בשנת 1963, בלילה הקר שבו התקיימה הפגנה של תנועות ופעילי שמאל, אשר בעקבות קריאתו של פעיל זכויות האדם אורי דייבויס יצאו לראשונה נגד הפקעת הקרקעות של הכפר דיר אל אסד לצורך בנייתה של כרמיאל במסגרת תהליך "יהוד הגליל". באותו אירוע עצרו כוחות הביטחון חלק מן המשתתפים ושם, בבית הכלא בעכו, נפגשו שלושה מיוצרי המרכזיים של הסרט: אחמד יוסוף מסארווה, גיבור הסרט ולימים פעיל חברתי, סוכן ביטוח ובעל חברה להפצת ספרי לימוד, המפיק דוד ארנפלד ז"ל, יהלומן תומך שמאל שגם הפיק את "מלכת אמבטיה" של חנוך לוין ורכש את זכויות ההקרנה של **הקרב על אלג'יר** (ג'ילו פונטקורבו, 1966) בניסיון, שהוכשל על ידי השלטונות, להקרין את הסרט לקהל הישראלי, ורם לוי, אחד התסריטאים והמפיק בפועל של הסרט – ומי שלימים יהיה מהחשובים והנוקבים שבקולנועני ישראל, פרופסור לקולנוע וחתן פרס ישראל, שמאחוריו כשישים סרטים בקירוב, אז סטודנט בן עשרים ושלוש.

באותם ימים, בהיותו סטודנט לכלכלה באוניברסיטה העברית, התחיל לוי לעבוד ב"קול ישראל" ופיתח סדרת תכניות על המגזר הערבי ועל יחסי יהודים וערבים. הסדרה זכתה לעניין רב והצלחתה הובילה לפיתוחה של סדרה נוספת, שנעשתה בשיתוף עם אחמד סאבר מסארווה, שלימים היה עורך דין וראש עיריית טייבה ופעיל מרכזי בקרב המגזר הערבי. אבשלום כ"ץ, במאי בעל ניסיון בסרטי הסברה דוקומנטריים רבים ויוצר תכניות נועזות לזמן בקול ישראל, לימים אחד מהבמאים הבולטים בטלוויזיה הישראלית בראשית ימיה, הציע ללוי ולאחמד סאבר מסארווה לפתח את התכנית לסרט בבימויו.

הוחלט שהסרט יתבסס על אחת מתכניות הרדיו של רם לוי שעסקה בהיבטים שונים של חיי נוער ערבי בישראל. הפרק שדובר בו נקרא "הכפר שלי – העיר שלכם", שנכתב בהתבסס על זיכרונותיו של אחמד יוסוף מסארווה, שעמד לשחק את עצמו בסרט ולשחזר מול המצלמה את האירועים שחווה בימיו כפועל בניין בתל אביב. התסריט שוכתב מחדש בשיתוף עם מסארווה.

הצלם, אוסטרלי בשם ג'ון בארנרד שפעל אז בארץ, ראה בהצעה לצלם סרט ב-35 מ"מ פריצת דרך מקצועית. המוזיקאי היה צבי בן פורת, ש"עיטר מוזיקלית" (כפי שהדבר הוגדר אז) תסכיתי רדיו בקול ישראל, והוחלט שהקריין יהיה אחמד סאבר מסארווה, שותפו של לוי לתכנית הרדיו. אל הצוות שעבד בהתנדבות הצטרף העורך דני שיק, מעמודי התווך של הקולנוע הישראלי כבר אז, אשר עבד בהתנדבות מלאה מתוך רצון לתרום ולהעביר את ניסיונו וידיעותיו אל הצוות הצעיר. דוד ארנפלד הציע להפיק ולממן את הסרט ובקיץ 1966 יצאה ההפקה לדרך.

שנה לפני מלחמת ששת הימים והכיבוש (והקולנוע הפוליטי) שבעקבותיה, ניסה אחמד ליצור לעצמו בסרט הגדרה אוטונומית, המתייחסת בעקיפין לנכבה ולמלחמת 1948, כשהיהודי, בין שהוא מופיע כקבלן הבניין ובין שכמתווכת הדירות, הוא "האחר", ומעוצב באופן מופשט, סמלי.

שאיפת היוצרים הייתה לעורר את תודעת הצופים היהודים לגזענות כלפי האוכלוסייה הערבית, לרמיסת זכויותיה ולאפליית לרעה, "לשאול מה קרה לנו? כיצד חדלנו מלהיות בני אדם", כפי שניסח זאת אבשלום כ"ץ, "להגיע אל הצופים", כפי שהרחיב בהמשך רם לוי. כדי לעשות כן היה עליהם לעקוף את מנגנוני הביקורת ולמצוא אפיקים גלויים ונסתרים אל הצופים, לבחור באסטרטגיה של טשטוש והסתרה שימנעו התנגדות מיידית לנושא ויחשפו נקודות חיבור נראות ותת-הכרתיות בין הצופה לאחמד.

הסרט נפתח בשוט של רחוב אלנבי בתל אביב, הים נראה באופק. המצלמה פונה שמאלה אל אחמד העומד במעבר החצייה לצד כמה עוברי אורח. הצללים הכהים הנופלים על חולצתו הלבנה מעידים כי השמש החזקה עומדת מעל. לראשונה בסרט נשמע קולו של הקריין המספר את סיפורו של אחמד בגוף ראשון, זמן עבר. העברית בפי הקריין, המתאר את קורותיו של אחמד ואת תחושותיו, מלוטשת ועזת מבע. בשלב זה רק המבטא, אוסף אפיונים פונטיים של עיצורים ותנועות, מעיד על זהותו.

"יש דברים שלעולם לא אתרגל אליהם בעיר הזאת, אבל בסך הכל אני חלק ממנה. איך אמר עלי שייח פואד: 'רואים על אחמד שהוא מהכפר ערערה? נראה כמו יהודי מתל אביב'".

בעברית מעיד אחמד על בבואתו השבורה – "יהודי מתל אביב". במהלך הסרט הקצר יפעל לאחות את השברים, יגלה ויאבד עצמו בין השפה ששתלו בפיו לרחובות תל אביב, העיר המדומיינת שהוא בונה. את האחדות המדומה לעולם לא ישיג. דמותו של אחמד, הפלסטיני הראשון על בד הקולנוע הישראלי, בנויה שכבות סבוכות

ומתפתלות של זהויות שונות היוצרות דיפוזיה בין זיכרונותיו של אחמד יוסוף מסארווה, הדרך שבה הוא משחק את עצמו והאופן שבו משתקפת דמותו בעיני היוצרים הישראלים הבוראים מחדש את סיפורו, כשממעל הדימויים של הסרטים הציוניים אשר אחמד צועד בצלם.

**אני אחמד** עושה שימוש באמצעי המבע המאפיינים את סרטי ההסברה שפעלו להנציח את עלילת העל הציונית – קריינות המלווה במעמדים מצולמים, לרוב מתוסרטים, הממחישים את הנאמר – אבל חותר תחתם, כדי לייצר סיפור הסברה אלטרנטיבי. אפשר לומר כי יוצרי הסרט מודעים למבט המנכס של סרטי התעמולה הלאומיים ומשתמשים בטכניקה שלהם כדי להביס את האידיאולוגיה המכוננת אותם, להפקיע את נקודת המבט ולברוא את אחמד כפרוטגוניסט בעל שם, פנים ושאיפות עצמאיות.

אך בעוד רגלו האחת של הסרט נטועה בריאליזם סרטי ההסברה הציוניים, נראה כי רגלו האחרת נוטה אל עבר הסגנון האישי בקולנוע הישראלי, שניצניו נראו אז ואשר כונה לימים בשם "הרגישות החדשה". הקריינות בסרטי הסברה נעשתה לרוב בגוף שלישי, סמכותי, וייצגה את "קול האלוהים" על פי מסורת המודוס החשיפתי<sup>1</sup>. זאת לעומת אחמד, המספר בגוף ראשון את קורותיו ורשמיו, ופותח צוהר אל תודעתו. אחמד, בדומה לפרוטגוניסטים בסרטי "הרגישות החדשה", תלוש מהחברה, זר בעיר העברית וחריג גם בתוך הקהילה של העובדים הפלסטינים. ייתכן שהנגיעה באותו הלך רוח מודרניסטי אקזיסטנציאליסטי יצרה אף היא נקודות השקה לעולמם של הצופים היהודים באותה עת.

האתגר הגדול שעמד בפני יוצרי הסרט היה לקבל את תמיכתו של שמואל טולדנו, היועץ לענייני ערבים מטעם משרד ראש הממשלה, אשר מתוקף תפקידו נדרש לעצור כל הבעה של סממנים לאומיים פלסטיניים וביקורת על המשטר.

מכשול זה הוסיף עוד שכבה לאסטרטגיית ההסתרה של היוצרים: לאחר שיצרו משמעויות נפיצות בחיבור בין הדימויים לטקסט, ביתקו אותם אחד מן השני ובכך עיקרו אותם מכוחם. כך הגישו את הסרט לטולדנו לאישור, יחידות של דימויים אילמים וטקסט כתוב, כאורגניזם מת, ללא פעולת החיבור האלכימאית המחיה אותו.

לאחר שקיבלו את האישור התווספה לתמונה הקריינות העברית במבטא הערבי, וכך, פועלים פלסטינים הבונים ברניה – לרגעים נדמה שנלקחו מהסיקוונס על בניית תל אביב בסרטו של ברוך אגדתי **זוהי ארצנו** – נראים לפתע מובסים על רקע תיאור הדרך שבה הקבלנים עושקים אותם; שוט המתחיל בקבוצת פועלים בשעת הארוחה, פונה שמאלה באיטיות אל עבר קבוצת פועלים אחרת, ובתנועה זו יוצר חיבור והרמוניה, נחוה באופן צורם כאשר בפס הקול מתוארת האיבה בין הפועלים הפלסטינים ליהודים; והיושבים בבית קפה יפואי אקזוטי הופכים פתאום למייצגים את האבטלה והדיכוי בחברה הערבית.

בראיון עמו ציין לוי כי הקול עצמו של סאבר מסארווה, קול בעל זהות ואפיון ברורים שלא נשמע קודם לכן בקולנוע הישראלי, טען את הטקסט במשמעות נפיצה שהפתיעה את טולדנו.

ייתכן כי עוד אחד מהאפיקים הנסתרים לקהל היהודי נוצר במפגש עם אותה עברית במבטא הערבי, אשר באותן שנים הייתה שגורה בפיהם של היהודים שהיגרו ממדינות ערב אך הודרה מהקולנוע הישראלי, שבחר במבטא "הצברי", וכשכבר אפשר את כניסתו של מבטא ערבי הוא הוקצן ושימש כאלמנט קומי, כבסרטו של אפרים קישון

**סאלח שבתי**, שיצא לאקרנים שנתיים קודם לכן והיה ממבשרי סוגת הקומדיה העממית בקולנוע הישראלי.

הסרט, כפי שהוגש לטולדנו, עבר את הביקורת בהצלחה, למעט משפט אחד בנושא הפקעת הקרקעות, שאותו דרש להסיר. וכך, כאשר ברבדיו הגלויים אין יותר חומרים נפיצים, הס מלהזכיר גילויי לאומיות פלסטינית, אושר הסרט להקרנה.

כיום, לאחר עשרות שנות עשייה קולנועית פוליטית הדנה ב"סכסוך" ובדיכוי האוכלוסייה הפלסטינית ואלפי שעות שבהן נערכו ניסיונות מוצלחים וכושלים בייצוג הפלסטינים על ידי יוצרים יהודים, קל לבקר את ההחלטה לספר את סיפורו של אחמד בעברית ולא בערבית, כביכול לקחת לו את שפתו שלו בעוד אקט של ניכוס, כיבוש, אך גם בהקשר זה נאמנים היוצרים, הרואים עצמם כשותפים למאבק ערבי-יהודי נגד שלטון המדכא חלק מאזרחיו, לבחירתם הרדיקלית ליצור דיפוזיה בין הזהויות. שלומי אלקבץ בחר באסטרטגיה דומה בסרטו **עדות** (2011). על בחירה זו כתב אייל סיון, בטקסט הכמו-מתאר את בחירותיהם של לוי וכ"ץ ארבעים ושש שנה קודם:

אל מול כוחות ההפרדה זועק(ת) הערבי(יה) בשפתו של המקרבן, עד שיתבטא הוא בקולו, עד שקולו יכיל את קולו של המדכא ועד שהמדוכא יוכל גם הוא בתורו, להעיד בשפתו שלו, את סיפורו של המדכא. כך יוצא קולו של המדוכא מקולו של המדכא ומחפה על אילמותו.<sup>ii</sup>

לאחר סצנת האקספוזיציה בתל אביב, ציר העלילה חוזר אל נקודת הפתיחה של מסעו של אחמד, הכפר ערעה. בסיקוונס קצר מתוארים מעמדים מחייו בכפר, ובמרכזם פרידתו של אחמד מאמו, ולאחריה עלייתו לאוטובוס המוביל את הפועלים אל העיר. מנקודת מבטו מחלון האוטובוס נראה הכפר בפעם האחרונה. המצלמה עוברת על בתי הכפר המנקדים את צלע ההר בתנועה אופקית איטית המבליטה את תוואי השטח. לאחר מכן, במהלך הנסיעה באוטובוס, אחמד מביט מהחלון, ועל רקע שוט שבו המצלמה עוברת על פני גבעות שבהן מטעי זיתים, הוא אומר: "לפני המלחמה היו לנו הרבה אדמות". במקור, בהמשך המשפט נאמר "הן הופקעו ועכשיו אין לנו אדמות". חלק זה ירד בעקבות דרישתו של טולדנו, אך נקודת המבט של אחמד אל המרחב אינה נלקחה ממנו. זוהי עדיין אדמתו.

משם נכנס אחמד אל תל אביב. בקריינות נאמר כי "מהרגע שנכנסתי העירה, היה בה משהו מאיים. כבר ביקרתי בעיר אבל הפעם באתי לחיות ולעבוד בה. היא הפחידה אותי, כפרי ערבי בעיר יהודית".

באחד מהשוטים הראשונים בתל אביב מופיע מגדל שלום, שרק נפתח כשנה קודם לכן והוכרז כמגדל הגבוה במזרח התיכון. המצלמה עולה בתנועה אנכית על המגדל הזקוף, נעצרת ומתקרבת בתנועת זום איטית אל המגדל, שעליו מתגלים לפתע הפועלים הפלסטינים הבונים אותו ומפריעים במפגיע לממד האיקוני של השוט.

בבואה לנתח את הסרט **עבודה** של הלמר לרסקי (1935), מהמכוננים בסוגת הריאליזם הציוני, ציינה נורית גרץ כי התנועות האנכיות-פאליות וקווי הגובה בסרט מסמנים את הגבריות העברית כניגודה של הנשיות הפסיבית

שאפיינה את הגיבור בטרם הגעתו ארצה, "את הקשר הגברי למולדת ואת השלטון עליה".<sup>iii</sup>

תנועות מצלמה וזוויות מסוג אלה מופיעות בחלקים שונים באני **אחמד** המתארים את עבודת הפועלים הפלסטינים הבונים את העיר העברית הראשונה, ורומזות לאותה בעלות וקשר גברי למולדת כפי שהגדירה זאת גרץ. לעתים, כבאותו מבט על מגדל שלום, קוראות הן תיגר על ההגמוניה היהודית על המרחב.

אחמד מתקבל לעבודה בבניין ומספר כי ביום הראשון, "אחרי זוג הדליים השני כמעט והתמוטטתי אך רק בגלל יוסוף לא הפסקתי, שלא יחשוב שאני אינטליגנט רקוב". וכך, כשם שיוצגו אותם יהודים גלותיים שעטו על עצמם זהות חדשה, שרירית, ודרכה זכו בקשר המחודש לאדמה, גם אחמד לא נשבר, ממשיך בכל כוחותיו ומתחזק.

אחמד וחבריו בונים את תל אביב, תל אביב מודרניסטית ולבנה המשקפת את ה"נורמליות" הבורגנית-ציונית, אך הם גם הגורם המפריע לסדר הטוב. לאחר סיקוונס הבנייה מופיעים הפועלים בשלל מקומות: כמו בחוף התל אביבי, שבו מתמקדת המצלמה בבחור המשכיר כיסאות, היחיד הלבוש במלואו, ולאחריו במוכר הארטיקים, ילד ערבי צעיר המתמקח עם שני ילדים בהירים החובשים כובעי טמבל, או ברחוב מוריק בצפון הישן של העיר, שבו אחד הפועלים גוזם את צמרות השיחים ב"גדר החיה", כפי שכונתה באותם ימים בז'ורנלים לעיצוב.

ניתן לומר שהסרט חלוצי אף ביצירת דמותו הפילמאית של הפועל הפלסטיני – או במילים אחרות – "הפועל הערבי", דמות ששבה והופיעה ביצירות רבות, מהפועלים המשפצים את בית הפרופסור במושבה הגרמנית **בבית** של גיתאי (1979), דרך אלדד נתן, בגילומו של שלמה בר אבא, ההופך לפועל בניין פלסטיני בקומדיה הטעויות של חיים בוזגלו **נישואים פיקטיביים** (1987), הילד הפלסטיני שנתפס בתל אביב **בסרט לילה** של גור הלר (1991) ועד אחמד ומוחמד הפלסטינים, הבונים את העיר מודיעין במהלך היום ועם רדת החשכה מסתתרים מצה"ל ומהשב"כ ומוצאים מחסה במחילותיו של "מלון תשעה כוכבים", בסרטו של עידו הר (2006). הדמות מצאה את גלגולה גם במאלק, בגילומו של איברהים פרג', השוהה ללא אישור ביפו, בימים עובד במטבח מסעדה ובלילות ישן במכולה, בסרטם של סנדר קובטי וירון שני **עג'מי** (2009).

בדקה החמישית של הסרט אחמד מביט בבניינים הגבוהים שהוא נוטל חלק בבנייתם, ועל רקע זה עולה הטקסט הבא: "איך קראו לזה בשיעורי התנ"ך? ערי מסכנות, לא? ערי מסכנות במצרים, גבעונים, חוטבי עצים, גם זה מן התנ"ך".

בנקודה זו מצוי אחד משיאיו של מהלך טשטוש הגבולות וההסתרה שבסרט.

בשוט תקריב מביט אחמד אל על, המצלמה גבוהה ממנו, ניצוץ השמש באישונו ובזיעה שעל צווארו. מבטו משדר עוצמה שקטה, דימוי המזכיר תקריבי פועלים עברים בסרטי הריאליזם הציוני. מעבר לדימוי עצמו הנחרת בזיכרון, מהדהדת בשוט האידיאולוגיה העומדת מאחורי סרטים אלו, השאיפה ללאומיות וההגשמה, ועמה מתגנבת שאיפתו של אחמד להגדרה עצמית לאומית.

כאן מצטרף הטקסט. אחמד מצטט שני שברי פסוקים מהתנ"ך. אחד מספר שמות והשני מספר יהושע. כשם שבאותם סרטים נעשה החיבור בין הקיום המיתי היהודי-עברי בזמן תנ"כי מיתולוגי לבין הכיבוש העכשווי של הארץ, כך גם אחמד קושר גורלו לאותו האתוס, מחבר בין הנרטיב הישראלי לפלסטיני.

המשפט הראשון מתייחס לפסוק משמות א, יא: "וַיִּבְן עָרֵי מִסְכָּנוֹת לְפָרְעֹה אֶת פֶּתַי וְאֶת רַעְמָסֵס". האתוס הציוני מתייחס אל כיבוש ארץ כנען, ואילו אחמד בוחר לתאר את הווייתו בפסוק (המצוי גם בהגדה של פסח) המתאר את בני ישראל כעבדים בארץ מצרים. אך מפסוק זה מסתמנת הגאולה, היציאה מעבדות לחירות, השאיפה ללאומיות.

המשפט השני מתייחס לפסוק מספר יהושע פרק ט: "וַיִּתְּנֶם יְהוֹשֻׁעַ בַּיּוֹם הַהוּא חֹטְבֵי עֵצִים וְשֹׁאֲבֵי מַיִם לְעֵדָה וּלְמַזְבֵּחַ יְהוָה", פסוק המספר על עונשם של הגבעונים, אשר הפכו לעבדים לבני ישראל לאחר כיבוש הארץ. בחלק זה של המשפט בוחר אחמד בצדם של המפסידים, בסיפורה של טרויה, כתיאורו של מחמוד דרוויש (בהתייחס להספדו לאדוארד סעיד, שבו כתב "היה כגיבור האפי האחרון / המגן על זכותה של טרויה / לחלוק את הסיפור"). בחירה זו גם מותחת קו נוסף אל עבודה של הלמר לרסקי, הנפתח בפסוק מספר ישעיהו פרק יא: "וְנִשְׂא נֶס לְגוֹיִם וְאֶסַף נְדָחֵי יִשְׂרָאֵל וְנִפְצוֹת יְהוּדָה יִקְבְּץ מֵאַרְבַּע כְּנָפוֹת הָאָרֶץ".

בהמשך פוגש אחמד את ג'מאל, שבעקבות מכות שספג מהיהודים שינה את שמו ליצחק. בתגובה אומר אחמד: "לראשונה התביישתי, היום אני מבין, מי אוהב מכות?". המצלמה מתמקדת בתקריב פניו של ג'מאל המניף אבטיחים ואז זורק אותם. מגן הדוד על צווארו מנצנץ בשמש הקופחת.

לאחר מכן מנסה אחמד להבין את עמדתם של היהודים ושנאתם כלפיו. הוא אומר כי "הצרה שאני מבין גם את היהודים, מדוע הם רוחשים לנו טינה ופחד, המדינה נולדה במלחמה [...] נכון, זאת ארץ במצור". הדברים נאמרים על רקע תמונות של קטעי עיתונות ושוטים סטטיים שבהם עומדים עוברי אורח יהודים ומביטים בעיתונים. תמונות קפואות אלו נקטעות בשוט שבו נראה אחמד צועד לכיוון המצלמה; הן בתחביר הקולנועי והן בטקסט הוא סותר את הנאמר קודם לכן וקובע: "כאילו שאנחנו אשמים? אנחנו חלק מ"ישראל". לבסוף הוא מסכם ונראה שאישר מחדש את זהותו: "אני ערבי ושמי אחמד".

לאחר שהוא מנסה יחד עם חבר לשכור דירה, מגלה אחמד כי היהודים לא ישכירו לערבי את דירתם. המהגרים החדשים בעיר סובלים מגילויי הגזענות של המקומיים (וכאן קיימת גם נקודת ההשקה להיסטוריה המשפחתית של לוי, דור ראשון בארץ, שלה יתייחס בראיון בהמשך). לאחר כמה ניסיונות מגיעים החברים לדרום תל אביב, אך גם שם כושלים. בתגובה לכך מציע חברו של אחמד שהשניים ישנו את שמם ליהודים ממוצא ערבי בשם "אברהם מזרחי ויוסף מלול" הגרים בחבל לכיש, אך אחמד עומד איתן, נשאר גאה בזהותו ומסרב לכך. חוסר הצלחתו למצוא מקום לינה גורמת לו לעזוב את תל אביב אל הצד השני של האיילון, אל מגורי פחונים ("מעונות הפועלים") שבהם מתגוררים חלק מהפלסטינים. שם, בצפיפות ובעליבות, נזכר אחמד במשפחתו שהשאר מאחור.

ניסיונות השתלבותו של אחמד, המגיע כמהגר לעיר הגדולה, קונקרטיים למקום ולזמן, אך גם ארכיטיפ לסיפורי הגירה לערים הגדולות, כפי שהוצגו ב"סרטי מהגרים" מראשית ימיו של הקולנוע. זהו אפיק נוסף שדרכו יכלו הצופים במדינת ההגירה לעבד את סיפורו של אחמד ולפתח הזדהות עמו.



אחמד יושב בצריף ונזכר בכפרו, במשפחתו שהשאר מאחור. זיכרונותיו מיוצגים בארבע תמונות סטילס, של בתו, אמו, אחיו ואהובתו. בסרטי הגירה רבים תפקדו תמונות הסטילס באופן דומה, כמחוזות זיכרון דוממים. אחת מהמוכרות היא אולי תמונת אמו של ג'קי רבינוביץ', המלווה אותו בדרכים בסרט **זמר הג'אז** לאלן קרוסלנד (1927).

לקראת סופו של הסרט נראה כי המנהרה אשר נחצבה במהלכו אל עבר הקולנוע האישי של תנועת "הרגישות החדשה" נפרצה לחלוטין. אחמד עוזב בלילה את מחנה הצריפים ויוצא אל רחובות העיר התוססת, הבוהמית והאירופית, בסצנה הקושרת אותו לאותם פרוטגוניסטים בקולנוע האישי – נטולי שייכות, בודדים במרחב עירוני מודרניסטי (לרוב תל אביבי), אבודים בעולמם. אחמד צועד באותם הרחובות שבהם תצעד חודשים ספורים לאחר מכן השחקנית פאני לוביץ' בסרט **לאט יותר** של אברהם הפנר (1967), המבוסס אף הוא על קריינות סובייקטיבית בגוף ראשון, על פי טקסט של סימון דה בובואר, ונחשב לאחד מהסרטים המייצגים והראשונים שנעשו במסגרת אותה התנועה.

אחמד לבדו, כמה מטרים לפניו צועד זוג צעיר. המצלמה מחקה את נקודת מבטו, הוא הולך לקראתם ונראה שרוצה לגעת בהם, להחזיק אותם. הוא אומר: "בלילה בעיר זרה אתה לבד, ברור לך שלאיש לא אכפת מה אתך ושכלל לא רוצים [...], העיקר שלא תהיה כאן ברחובות שלהם, בבתים שלהם, מול הנשים שלהם", ומסכם: "פוחדים ממני, שונאים אותי".

אחמד ממשיך ללכת ברחובות החשוכים ונכנס לבית הקולנוע. בעודו נבלע באולם הקולנוע, עולם הבדיון, אומר: "כשחיים יחד בארץ אחת מוכרחה לבוא הבנה. ידידות פשוטה בין אנשים".

לאחר מכן הוא שוכב נים לא נים בצריף הרעוע. המצלמה מתמקדת בתמונות שמודבקות על קיר הפח הצמוד למזרן שעליו הוא ישן: כיכרות ובניינים בבירות אירופיות ותמונות של השחקנית קלאודיה קארדינלה, מהשחקניות הראשיות ב**שמונה וחצי**. מילותיו האחרונות: "נשארה לי תקווה. נשארו לי רק חלומות", ספק בחירה דקלרטיבית בכוחה של הפנטזיה על פני המציאות.



## ריאיון עם רם לוי

### הייתם מודעים לחשיבות הסרט ולתגובות שיעורר במהלך העשייה?

"אני אחמד שונה מרוב הסרטים האחרים שעשיתי בראשונות שלו. הוא פתח צוהר. כמו הרבה פעמים בהיסטוריה, כשאתה זורק אבן לאגם שקט, הגלים לא מגיעים מיד לקצוות. אך בטווח הארוך ישנה השפעה. לא בהכרח בגלל הסרט, אבל הסרט משמש אולי מעין עוגן. דוגמה משמעותית יותר היא אורי אבנרי. אבנרי זרק בזמנו אבנים רבות לאגם הקונצנזוס ונשאר בשעתו מחוץ למחנה. בדיעבד, השפעתו על החברה הישראלית היא עצומה. כך גם גדעון לוי ועמירה הס. אדם שנמצא בקונצנזוס מאמין שהוא מוחק את שקרא או שמע מהם אבל לדבריהם יש השפעה מחלחלת. כך גם בקולנוע הפוליטי. לאט לאט הדברים מחלחלים. השנאה בין שני העמים כיום חריפה כמו אז, אבל היום כיוצר אתה יכול להעלות את הדברים מעל פני השטח. בתקופה ההיא, במהלך העשייה של אני אחמד, זה היה חריג וראשוני לגמרי. חשנו שאנחנו עושים מעשה חלוצי, עוד בעבודה על סדרת הרדיו וכמובן גם בעבודה על הסרט. גורמים ממסדיים ביקשו למנוע את הקרנת הסרט. אתה רואה מהתגובות בעיתונות באיזו תקופה מדובר, כיצד סביב אני אחמד, סרט פושר במונחים של היום, מתלקחת כזאת שערורייה, ודווקא זה היה הרגע המדהים והקריטי בחייו של הסרט. המזל שלנו היה שהסרט הפך לנושא. לאחר התגובה הקיצונית פתאום הוא הפך למוצר מבוקש. באותם ימים, לפני התחלת שידורי הטלוויזיה הישראלית, בעלי בתי הקולנוע היו חייבים להקרין לפני הפיצ'רים סרטים קצרים או יומנים. בעקבות השערורייה בעניין אני אחמד, בעלי בתי קולנוע החלו להתחרות ביניהם על זכויות ההקרנה. לבסוף הוקרן הסרט שבועות לא מעטים בקולנוע ארמון דוד בתל אביב."

**במבט עכשווי, הצגת הקונפליקט בסרט היא מרוככת. ישנן כמה נקודות שבהן אפשר לומר כי הקריינות של אחמד משלימה עם אובדן הזהות, ספק מתנצלת בפני הקהל היהודי.**

"בוודאי שהייתה כאן כוונה להגיע לציבור היהודי. כל המטרה הייתה להגיע, אבל לא רק. זאת הייתה התפיסה אז – תפיסה של מיעוט נרדף שזה עתה שוחרר מעול של דיכוי פורמלי, של הממשל הצבאי, ומנקודת ראות של היום אכן קיימת נאיביות, אך לא מפריזמת הזמן שבו נעשה הסרט. הבעיה העיקרית שלנו הייתה אחרת, התייחסות להפקעת הקרקעות. בטקסט המקורי נאמר בערך 'לפני המלחמה היו לנו אדמות רבות, הן הופקעו ועכשיו אין לנו אדמות'. שמואל טולדנו, היועץ לענייני ערבים במשרד ראש הממשלה, ראה העתק עבודה לאחר שקרא את התסריט, ואישר את התמיכה בו בתנאי שייערך בו שינוי אחד. והשינוי שהתקבל היה 'לפני המלחמה היו לנו הרבה אדמות ועכשיו אין לנו אדמה'. בסיכומו של דבר הניסוח אכן פרווה. אין ספק שהמשפט המקורי היה יותר חריף. אני לא זוכר שהיו שינויים משמעותיים אחרים, אבל על המשפט על גזל האדמות שברנו את הראש. המשפט המתוקן לא ביטל את נושא גזל האדמות אבל החליש את הנקודה, אך אם היינו משאירים אותו בגרסתו המקורית, לא היינו מקבלים את האישור. בסיכומו של עניין כאן טמון ההבדל בין סרט המעלה אבק על מדף

בארון שכוח לבין האפשרות להשפיע. מבחינתנו שינוי המשפט היה הסיכוי היחיד להקרין את הסרט לקהל הרחב ולא לגרום לו להיעלם, וזאת המטרה שלי כל חיי, להגיע".

### האמנתם שאתם מסוגלים דרך עשיית הסרט לערער דפוסי חשיבה ולהשפיע על תודעת הצופים?

"השאלה היא איך להגיע? איך ניתן להגיע לאנשים שלא חושבים כמוך, כיצד להגיע לציבור עם נושא פוליטי טעון? האם להיות בוטה או לנסות להיות שקול? האם להגיע אליו עם אגרוף חשוף או עם כפפה רכה? בשני המקרים, הסיכוי שלך להגיע ללבו של מי שחושב אחרת ממך הוא קטן. בתחילת דרכי, בעיקר בתכניות הרדיו הראשונות שעשיתי, התמוגגתי מן המחשבה ששומעים אותי בכלל, שמקשיבים לי. כמעט האמנתי שאנשים יצאו לרחוב לאחר האזנה לתכנית על נושא מסוים בגישה שונה, יראו את השמיים הכחולים, יתחבקו ויאמרו זה לזה 'איך לא ראינו את הדבר הברור הזה עד עכשיו?' זה הצד האופטימי והמגוחך. הצד השני הוא הצד הציני שאומר שאין סיכוי להשפיע על כלום, וזאת גישה לא פחות אבסורדית. ולפי ראות עיניי, אתה כיוצר נמצא באמצע. אולי לא הופך את העולם אבל משפיע. יש חשיבות למה שאתה עושה. גם ב-66' אני אחמד לא שינה את המציאות. הסרט נתן למציאות מכה קטנה וזה נגמר. איפה שאולי הרגשתי שמהו באמת השתנה היה **בחרבת חזעה** (1978) וגם **בסרט שלא היה** (1994), על עינויים של פלסטינים בעת חקירות. אני זוכר שב'הכפר שלי העיר שלכם', תכנית הרדיו שעל פיה ביססנו את **אני אחמד**, הסתמכתי על מחקר אקדמי חסר פניות שנעשה בבית ספר לעבודה סוציאלית שדן בנושא, ועדיין הסרט נתפס כקיצוני ולא מאוזן. אחר כך עשיתי את הסרט **מתרסים** בשנת 69' (המספר על של שתי משפחות, פלסטינית ויהודית שאיבדו את בניהן במלחמת 1948, ד"ר), שהציג את שני צדי המתרס, לא רק את הצד הערבי, אבל גם הוא עורר הדים ומחאה. כיוצר סרט אין לך שליטה על התגובות. כששודר הסרט **בחרבת חזעה** ב-78' היה אפילו אדם אחד שהגיב כי זה סרט הדרכה המסביר 'מה צריך לעשות עם הערבים'.

כיוצר אתה לא הופך את העולם אבל עושה מה שאתה מאמין בו. פה ושם אולי תשפיע. כיוצר אתה כולך תקווה שהאנטנות של אנשים מסוימים שלא היו מכוונות יתכוונו פתאום".

### מה הניע אותך לעסוק בקולנוע?

"בתחילת שנות השישים, לאחר שחרורי מהצבא, התחלתי בלימודי כלכלה ומדע המדינה באוניברסיטה העברית. חלק מחבריי לגרעין הנח"ל חזרו לקיבוץ שדה בוקר שבו גרנו לפני השירות הצבאי, אך אני בחרתי לעזוב. כל מי שעזב קיבוץ באותו הזמן הרגיש כי הוא בגד וצריך למצוא דרך אחרת לעזור לעם ולמולדת, ואני חשבתי שאעשה כך דרך הכלכלה. אולי בחרתי במקצוע הזה גם מכיוון שאבי היה עיתונאי כלכלי, וייתכן שהושפעת ממנו. לימודי הכלכלה היו מרתקים ומעניינים, אולם העבודה במקצוע הכלכלה, באגף לתכנון כלכלי במשרד ראש הממשלה, הייתה משעממת עד מוות. כדי לממן את לימודי עבודתי גם שם וגם בקול ישראל. העבודה ברדיו הייתה מרתקת. קו פרשת המים בשבילי היה הסרט **שמונה וחצי** של פליני (1963). ראיתי את הסרט ארבע-חמש פעמים והתלהבתי כמו שלא התלהבתי מימיי. אשתי ציפה ואני היינו פריקים של קולנוע. מדובר בתחילת שנות השישים, סרטים כמו אלה של הגל החדש הצרפתי, ברגמן, פליני ואנטוניני, הרטיטו אותנו. החלטתי שאני רוצה לנסות

לעסוק בקולנוע. אמרתי לעצמי שאתחיל. נתתי לעצמי שמונה שנים, אם לא ילך – אחזור על ארבע ואהיה כלכלן. גמרתי את לימודי ה-BA בכלכלה ונסעתי ללונדון ללמוד קולנוע".

### ראית במדיום הקולנועי כלי הבעה פוליטי?

"קודם כל התאהבתי במדיה, העניין בפוליטיקה היה קיים אצלי גם קודם אבל המדיום עצמו שבה אותי. האמנות עצמה, היכולת להביע את עצמך. המחויבות הפוליטית-מוסרית שלי הייתה מרכזית בעיניי, אך לא יחידה. אדם הוא יצור רב-פנים. כך גם היצירה. כשאתה קובע עמדה או עושה מעשה, הניגוד שלו, ההיפוך שלו, קיימים בתודעתך בעוצמה גדולה, אתה לא רק אדם פוליטי. גם סרטים פוליטיים אסור שיהיו פלקטיים. הם מורכבים כפי שהחיים מורכבים".

### כיצד התגבשה תודעתך החברתית-פוליטית?

"אני יליד תל אביב. גדלתי בשדרות ח"ן וברחוב אבן גבירול, בית ספר ציוני, תנועת נוער, צופים, שם קיבלתי גם ציונות וגם סוציאליזם רך. הוריי הגיעו לארץ באנייה האחרונה שיצאה מאירופה בנס גדול באפריל 1940, כארבעה חודשים לפני שנולדתי. אבי היה עיתונאי והיה עורך העיתון היהודי היחידי בדנציג. דנציג הייתה בשנות השלושים עיר בינלאומית כביכול, שנשלטה למעשה בידי הנאצים. אבי כתב נגד שלטון הרייך. בתחילה הכניסו אותו לבית סוהר ולאחר מכן שחררו אותו ובלבד שכף רגלו לא תדרוך בעיר. הוא המשיך להדפיס את העיתון בגדיניה, העיר הפולנית הסמוכה, ולהפיץ אותו בדנציג הגרמנית.

בסוף יוני 1939 דרשו הגרמנים ממשרד הפנים הפולני לגרש את אבי גם מפולין. בקיצור, למזלו ולמזלי, חודש לפני המלחמה הוא גורש מפולין יחד עם אמי ועבר לשוודיה. אחרת כנראה היית מראיין כאן מישהו אחר עכשיו. חודשים אחדים לאחר פרוץ המלחמה, אבי חשב שהיטלר יגיע גם לשוודיה, הם עברו משם לצרפת החצי כבושה, ושם השיגו ויזה לפלשתינה. אמי הייתה ציונית אבל אבי היה ציניקן, גישותיו היו ליברליות עם מרכיבים סוציאליסטיים, לא הכרתי אדם עם חוש הומור חריף משלו. שולחן ארוחת הצהריים היה שדה קרב ביני לבין אבי. מצד אחד עמדתי על דעותיי, שהיו נטועות בעמדות המקובלות של הסביבה שבה גדלתי, אך מצד שני הקשבתי בקשב רב לספקנות שלו ולסימני השאלה שהוא הציב.

עמדתי צמחו גם כתוצאה מהמאבק הרעיוני עם אבי. הוא היה איש התרבות הגרמנית ולא יכול היה להתגבר עד יומו האחרון על הבגידה של היטלר בתרבות הגרמנית, כפי שהוא ראה אותה. הוא דיבר מעט מאוד על עברו. אני יכול למנות לא יותר מארבעה סיפורים שנודעו לי על עברו. הוא היה בן יחיד, עזב את הבית בגיל שש עשרה, נסע מלודז', שם גרו הוריו, לברלין, שם למד עיתונות ועבד בבית חולים לחולי נפש. הוריו נספו בשואה. אבי סירב לדבר על כך. לא עליהם ולא על ילדותו. הוא היה איש של הווה. הקונפליקט הזה מסביב לשולחן האוכל, הדיאלקטיקה הזו, גיבשה את תפיסתי. מצד אחד היו מריבות גדולות. אבי חייך חיוך סרקסטי ותקע בדיחות מול ההתלהבות שלי.

בנושא היהודי-ערבי היו לי ספקות לגבי העמדה הציונית הקלאסית עוד מגיל ההתבגרות. הפכתי להיות מין ציפור מוזרה בשכבת הצופים שלי, למרות שהייתי מעורב מאוד בתנועה, בנח"ל, בקיבוץ שדה בוקר, בצנחנים. התעקשתי להיות בצנחנים כי אמרתי לעצמי כבר אז שאם ארצה בעתיד להשפיע על החברה עליי למלא את כל

החובות שהיא מטילה".

- באילו אופנים תובנה זו באה לידי ביטוי בעשייתך?

"בדרכים שונות. למשל, כשעבדתי ברשות השידור. ההנהלה הייתה מוכנה לאשר סרטים כמו **חרבת חזעה** או **מתרסים** או **הסרט שלא היה**, הם עשו זאת כי הבינו שאני חלק מן המערכת ולא מישהו מבחוץ. הזעם שלי על המתרחש במדינה מגיע מבפנים. לא בכדי **באני אחמד** הלכנו לקבל את האישור של טולדנו, היועץ לענייני ערבים. חשוב היה לי מאוד להגיע לאנשים שאינם חושבים כמוני. לא רציתי לעשות סרט אזוטרי שיצפו בו רק יונים נלהבות או אנשי שמאל".

**הסרט מסתיים במשפט "נשארו לי רק חלומות" על רקע תמונות של בירות אירופיות ותמונות שחקניות, ובהן קלאודיה קארדינלה, מהשחקניות הראשיות ב"שמונה וחצי", הסרט ששאב אותך אל אמנות הקולנוע. למה התכוונת בסיום זה?**

"הכוונה הייתה להעיר משהו על חלומות. גם שלי. כשאחמד אומר "נשארו לי רק חלומות", הוא מייצג את כולנו. חלומות של בחור צעיר רווי אדרנלין, חלום של ערבי שמגיע לעיר, לא יכול להשתלב בה וחולם על מקומות אחרים. אולם זהו גם חלומם של יוצרי הסרט, שאולי הוא יצא מן התמונות המרפרפות לרגע על מסך ונעלמות, ויגיע במציאות".

<sup>i</sup> על פי הטיפולוגיה שהציע חוקר הקולנוע ביל ניקולס (Nichols).

<sup>ii</sup> אייל סיון, "והיית לעד – על סרטו של שלומי אלקבץ 'עדות'", מתוך מחברות קולנוע דרום 10, מכללת ספיר, 2011.

<sup>iii</sup> נורית גרץ, "מקהלה אחרת, ניצולי שואה זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים", הוצאת עם עובד, 2004.