



## איך נולדת יצירה? השאלה של רם לוי

### נאכפה – דיבוק – קולנוע

#### פרופ' ענר פרמינגר

אחרי שעשה כשבעים סרטים תיעודיים, עלילתיים, קצרים וארוכים, כתב במאי הקולנוע והטלוויזיה הישראלי, רם לוי:

לפני 42 שנה עשיתי סרט תיעודי על ההצגה "הצוענים של יפו" של נסים אלוני שהועלתה ב"הבימה". בפגישה הראשונה שלי עם נסים אמרתי שאני מבקש להבין את התהליך היצירתי שבו נוצר יש מן האין. איך נולד מחזה, ובעקבותיו הצגה, מרעיון היולי וממלים פורחות באוויר. אלו היו ימי ראשית הטלוויזיה והשאלה איך נולדת יצירה, לא חדלה מלהעסיק אותי. "הבנה!?", אמר נסים, "אין הבנה! למה כולם שואפים להבנה, בכלל?" כבמאי צעיר שעשה את צעדיו הראשונים, חייכתי לעצמי, חשבתי שזהו אחד מן החידודים שהוא נודע בהן, מאידך, חשבתי, יתכן שזהו מנגנון הגנה שבאמצעותו שומרים על סודות היצירתיות מפני חדירת זרים. המשכתי לחתור להבנה.<sup>1</sup>

גם אני חותר להבנה, ממוקדת, כיצד נולדה יצירתו שלו. עשרות כתבות, סרטים קצרים, דרמות, סרטים ארוכים תיעודיים ועלילתיים, במגוון רחב של נושאים, שהבולטים בהם עיסוק עיקש בטרגדיה של הסכסוך היהודי-פלסטיני; עיסוק בסוגיות חברתיות ישראליות, באחר, במודר, בשקוף ובחלש שנמצא בפריפריה הגיאוגרפית והחברתית; ועיסוק מתמיד ומלא סקרנות באומנויות השונות, אמנות פלסטית, ספרות, מוזיקה ובעיקר אמנות התיאטרון. האם קיים חוט מקשר בין שלל הנושאים והז'אנרים בהם התנסה רם לוי? נושא משותף? מהי החותמת האישית שלו, אוטור auteur, במובן בו תבעו את המושג אנשי הגל החדש הצרפתי, שראו בבמאי הקולנוע מחבר עקבי, שמשאיר את חותמו האישי על כל סרט מהקורפוס הקולנועי שלו.

בסרטו *חירבת חיזעה*<sup>2</sup> (1978), אומר מיכה (דליק ווליניץ'), הפרוטגוניסט:

מידי פעם מחדש, הייתי חוזר וננער, תמה עד כמה נקל להתפתות

ולהצטרף אל זו עדת המשקרים הגדולה... הכללית<sup>3</sup>

<sup>1</sup> מכתב אישי של רם לוי לקראת הקרנת הבכורה של סרטו ואם נניח לרגע שיש אלוהים, 15.11.2013. הפונט המודגש בציטוט נמצא במקור במכתבו של לוי.

<sup>2</sup> *חירבת חיזעה*, 1978, הפקה של מחלקת הדרמה בערוץ הממלכתי של הטלוויזיה הישראלית. במאי רם לוי; תסריט דניאלה כרמי, עיבוד לסיפור באותו שם של ס. יזהר (1949); צלם מאיר דיסקין; עורכת טובה אשר.

<sup>3</sup> שם, 1978, 0:01:59-0:01:47 דקות.



מילים שמגדירות מוטו הולם לכלל יצירתו הקולנועית של לוי ומציעות קצה חוט בחיפוש אחר מכנה משותף ליצירתו העשירה והמגוונת. חתירתו לאמת אנושית וחברתית גם כשהיא קשה, מטרידה ולא פשוטה לעיכול. כמו מיכה **בחירת חיזעה**, כך גם **רם לוי** במכלול סרטיו "כל פעם מחדש, חוזר וננער, נלחם בפיתוי להצטרף אל זו עדת המשקרים הגדולה... הכללית". **חירת חיזעה** היה לאבן דרך מכוננת ביצירתו החתרנית והמטרידה של לוי ולנקודת מפנה בקולנוע הישראלי. המילים הנוקבות של מיכה, מלוות באימאז' חזק לא פחות: מיכה יוצא ממבנה במחנה צבאי, כשארגז תחמושת על כתפיו ושמיכה כהה שעוטפת את הארגז מכסה את ראשו ובמיוחד את עיניו. החייל חסר הראש והפנים הולך עם ארגז חומר נפץ על כתפיו, ורגליו צועדות בבטחה ויודעות את דרכן אל רכב צבאי הומה מחיילים הששים אלי קרב<sup>4</sup>. זוהי תמונה רבת עצמה ומצמררת המבטאת את עמדתו של יוצרה מול החברה הישראלית, שעושה בביטחון רב את מה שאנו סבורים שמוטל עלינו, מבלי לראות את הדרך, מבלי להסיר את הכיסוי מעל עינינו. אימאז' זה של "חייל בלי ראש", כמו גם אימאז'ים נוספים הפזורים ביצירתו של **רם לוי** מהווה מעין מטפורה ויזואלית למצבו הקיומי של הצבר הישראלי ושל החברה היהודית במדינת ישראל.

הסרט שעורר את "הסערה הגדולה ביותר בתולדות הטלוויזיה הישראלית ושודר רק אחרי מאבק קשה"<sup>5</sup> מספר את סיפורה של כיתת חיילים שנשלחת בסיום מלחמת השחרור (הנאפכה הפלסטינית) לכבוש את הכפר הפלסטיני הבדיוני, חירת חיזעה, ולגרש את תושביו לירדן. שיאו של הסרט בסקוונץ<sup>6</sup> בו מעלים החיילים הישראליים את הפלסטינים על משאיות ומעבירים אותם מעבר לקווי הגבול שישראל כבשה. הסקוונץ נראה מנקודת ראותו של מיכה, שמתבונן בפלסטינים כבבני-אדם. לראשונה, בקולנוע הישראלי מוקדש זמן מסך לפלסטינים כקורבנות, בני אנוש. לוי נותן לפלסטינים פנים ומרבה לצלם תקריבים שלהם כלואים בין סורגי המשאיות ובדרכם אליה. בסקוונץ<sup>7</sup> קיימים מספר דימויים בולטים שכמעט ולא נראו על פני המסך הישראלי עד היום. בולטים ביניהם: שיירת הפלסטינים שמתבוססת בבוץ בדרכה למשאית. משני הצדדים של הפלסטינים נראים שיחי הצבר, כחומת מגן, ספק מגדרת את הפלסטינים ככלואים בה, ספק מגוננת עליהם מפני החיילים הישראליים. צמח הצבר הופקע בשיח הציוני מהיליד הפלסטיני, נוקס והתקבע ככינוי מחמיא ל"יהודי החדש", יליד ארץ-ישראל. לוי מחזיר את הצבר בסרטו למקומו הגיאוגרפי המקורי, בכפר הפלסטיני, ולהיותו דווקא חלק מתבנית הנוף הפלסטיני, שנכבש על-ידי הציונות<sup>8</sup>; שוט מלא חמלה מתבונן בפלסטינית חשופת שד שמיניקה את תינוקה<sup>9</sup>, מהדהד שרשרת ציורים קלאסיים של המדונה מיניקה; אישה שנושאת את בנה הקטן בזרועותיה בתנוחת הפייטה – סצנת הצלוב בזרועותיה של מריה, האייקון של ייסורי האם בציור ובתרבות הויזואלית<sup>10</sup>; ולבסוף, תנועת פאן ארוכה של המצלמה שחולפת בתקריב על פני הפלסטינים שיושבים במשאית ומתבוננים בייאוש בחיילים המגרשים אותם<sup>11</sup>.

דימויים אלה נחתכים מול תקריב של מיכה שמתבונן ורואה אותם. **רם לוי** מעניק פנים ונוכחות לפלסטיני, וגם לישראלי היחיד, החשוף למשמעות העוול שמתרחש לנגד עיניו. בסרט זה יצר נרטיב וייצוג קולנועי לנאפכה, בתקופה שמרבית היהודים בישראל כלל לא היו מודעים למונח זה. באמצעות דימויים אלה, שבר לוי טאבו עמוק של הכחשה והדחקה בתרבות ושיח החברתי והפוליטי, ובפרט בקולנוע הישראלי. ברגע של התבוננות עצמית, אומר מיכה: "אני לא יכול להפסיק לראות את עצמי מהצד". הוא משתתף בפעולת כיבוש כפר ערבי וגירוש תושביו במלחמת השחרור, אך בו בזמן רואה עצמו מהצד ומנסה לשווא למנוע את העוול הבלתי מתקבל על הדעת מבחינתו. ברגע השיא של הגירוש, מיכה מאמין בתמימותו, שיוכל לעצור את רוע הגזירה. הוא רץ לג'יפ בו יושב משה, מפקדו, כדי לדבר אל ליבו:

<sup>4</sup> **שם**, 02:24-02:01 דקות. ראו תמונה מס' 1

<sup>5</sup> מצוטט מתוך עטיפת מארז הדיויד של מבחר סרטי **רם לוי**, בהוצאת הטלוויזיה הישראלית.

<sup>6</sup> סיקוונץ (sequence) הוא רצף של סצנות בעלות נושא משותף או מכנה רעיוני משותף.

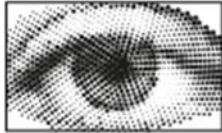
<sup>7</sup> **שם**, 1978, 0:43:50-0:27:00 דקות.

<sup>8</sup> **שם**, 0:37:08 דקות. ראו תמונה מס' 2

<sup>9</sup> **שם**, 0:28:52-0:28:48 דקות. ראו תמונה מס' 3

<sup>10</sup> **שם**, 0:40:31 דקות. ראו תמונות מס' 4, 5

<sup>11</sup> **שם**, 0:43:39-0:43:31 דקות. ראו תמונה 6



מיכה: (מתנשם, מיוזע ומבוהל) משה... אין לנו שום רשות להוציא אותם מכאן.

משה: (בעדינות נחושה ובביטחון יהיר) תשמע מיכה, לחירבה הזאת, מה שמה, יבואו עולים, ייקחו את האדמה הזאת ויעבדו אותה... ויהיה כאן יופי.

מיכה: (המום ונרעש, מתחיל לאט לאט לחייך בציניות) בטח... איזה יופי... איך אני לא חשבת על זה.<sup>12</sup>

מיכה ההמום מסתלק מג'יפ המפקד וחוזר ומתבונן בפניהם של המגורשים המביטים בו מבעד לגדרות המשאית, אווזים בהן כאסירים מבעד לגדרות תיל. הצמדת הדיאלוג בין מיכה למפקדו, לאימאז' שבא בעקבותיו, מהדהדת את התמונות האייקוניות של יהודי אירופה מאחורי גדרות תיל בסיום מלחמת העולם השנייה. לוי, יוצר הראשונה בשיח הישראלי, את החיבור הבלתי נמנע בין גירוש הפלסטינים מאדמתם, ליישוב ארץ ישראל על-ידי היהודים פליטי מלחמת העולם השנייה ואת ההצדקה השגורה ברטוריקה של הנרטיב הישראלי המרכזי.

כמו מיכה, דמותו הבדיונית, כך גם **רם לוי**, כיוצר, רואה את עצמו כחלק מהקולקטיב הישראלי, אך תמיד גם "מסתכל בעצמו מהצד", בעין ביקורתית ובלתי מתפשרת, באומץ לב וביושר אינטלקטואלי, ואינו יכול שלא לחשוף את השקרים בהם אנו אופפים את עצמנו. כך הוא סודק את השריון, שמאפשר לנו להמשיך בחיינו הנוחים, ובתחושת הצדק המרגיעה שלנו. נראה, שלוי הצליח בקולנוע שיצר במיומנות רבה, להיות כעצם הנתקעת בגרונו של הקונצנזוס הישראלי. בהיותו חלק מהישראליות, ובכך שלעולם לא הוציא את עצמו מתוכה, לא אפשר לקונצנזוס הישראלי להקיא אותו מקרבו אך גם לא אפשר לו לבלוע אותו ולעכל אותו. בה בעת, יצירתו הקדימה את זמנה והעמידה בפנינו מראה שחשפה את העוולות שאנו עושים ואת כיעורנו ואטימות ליבנו. הסרט מסתיים בדממה אפוקליפטית, המהדהדת סצנה תנ"כית-בראשיתית. המשאיות עמוסות הפלסטינים המגורשים עוזבות את נופי הכפר המוריק, כשהחירבה הנטושה ברקע מאחור, וקולו של מיכה הבוקע לפתע מתוך הדממה, נשמע כהלך רוח שמהווה מטא-טקסט לסרט:

הכול היה פתאום כל-כך פתוח, כל-כך גדול, ואנחנו כולנו נעשינו פעוטים ולא חשובים. מסביב, מסביב, ירדה שתיקה ועוד מעט תסגור על חוג אחרון. וכשתסגור השתיקה על הכול ואיש לא יפר את הדממה, ותהא זו הומה חרש במה שמעבר לשתיקה, יצא אז אלוהים וירד אל הבקעה לשוטט ולראות, הכצעקתה.<sup>13</sup>

**רם לוי** היה במשך שנים קול חד, צלול ובלתי מאוזן בלב לבה של הטלוויזיה הישראלית השמרנית ושואפת האיזון, לדוברו של המצפון הישראלי וסימן דרך לקולנוענים רבים מחוץ לטלוויזיה. הממסד הישראלי אמנם חיבק את לוי והעניק לו את פרס ישראל ב-1993, אך הכבוד והיוקרה לא השתיקו את קולו הנוקב ולא הקהו את התבוננותו חסרת הפשרות בחברה הישראלית. סמוך למועד בו קיבל את פרס ישראל, כשהשמאל הישראלי היה באופוריה והיה משוכנע שכבש את השלטון, עשה לוי סרט חתרני בטלוויזיה הישראלית, שהעז בפעם הראשונה לגעת ולזעזע את טאבו השתיקה סביב עינויי עצירים ביטחוניים בידי השב"כ, "**הסרט שלא היה**, 1993-1994. כעשור מאוחר יותר, ב-2002, כשהאינתיפאדה השנייה הייתה בשיאה, כשרבים בשמאל הישראלי התייאשו וקנו את התיזה של "הצענו להם הכול והם שוב אשמים בסרבנותם", עשה לוי את **סגר**, סרט על רצועת עזה. שוב היה ראש חץ של נון-קונפורמיזם, מעדיף להישיר את עינוי למציאות הטראגית ולא להצטרף למקהלת הקרנפים. לא רק שהראה לנו את המצב המצמרר של רצועת עזה - בית הכלא האנושי עצום המימדים הזה - אלא גם הלך בעצמו, באומץ לב לדבר עם האנשים אותם צילם. בימים ההם, בעיצומם של גלי פיגועים, מעטים הישראליים שהעזו להצות את הקווים, גם כדי לצלם. לוי לא בחר בדרך הקלה והבטוחה ולא שלח צוות צילום פלסטיני שיעשה עבורו את

<sup>12</sup> שם, 0:43:31-0:42:33 דקות.

<sup>13</sup> שם, 0:46:02-0:45:08



העבודה, אלא הלך בעצמו אל לב התופת והמצוקה. בחלוף השנים, כשחוקרי תרבות מצד אחד, היסטוריונים ומורים מצד שני, ירצו ללמוד וללמד על תקופת האינתיפאדה השנייה, סגר יהיה אחד המקורות החשובים והאמינים.

כשבודקים מהם השורשים בקולנוע העולמי מהם יונק הקולנוע של לוי יותר מכול, נראה שעלינו להצביע על הניאוריאליזם האיטלקי, זרם הקולנוע המהפכני והחשוב שצמח באיטליה כתגובה לפשיזם ולמלחמת העולם השנייה. זוהי תנועה שנקודת המוצא שלה הייתה עמדה מוסרית. אמון באדם ובאנושיות שלו וניסיון לחפש את המבע הקולנועי שהולם עמדה זו, כלפי האדם וכלפי החברה בה חי. מתוך השקפה שיש טוב ויש רע, על הקולנוע להילחם ברע ולחזק את הטוב. צ'זארה זאוואטיני ניסח את נקודת המוצא:

הדברים לא היו אמורים בהתמרדות מצומצמת למלחמה [העולם השנייה]: דובר

ביותר מכך, במהפכה גמורה, כמעט אומר נצחית, שהמלחמה

מחוללת תמיד כשהיא פוגעת בצרכים היסודיים ובערכים

האנושיים היקרים שלנו כל-כך: וגילוי זה היה לדעתי

נקודת-המוצא לתנועה אנושית רחבה<sup>14</sup>

נראה, שדברי זאוואטיני על זרם קולנועי, שכלל את מיטב הבמאים האיטלקיים שאחרי מלחמת העולם השנייה, מאירים את מפעלו הקולנועי של רם לוי באור מדויק. בהתבוננותו במציאות הישראלית, על העוולות שלנו כלפי עצמנו וכלפי העם שבתוכו באנו להתיישב, הוא מחפש ויוצר שפה שנותנת ביטוי קולנועי למציאות בה אנחנו "מנהלים מלחמה שפוגעת בצרכים היסודיים ובערכים האנושיים היקרים שלנו"<sup>15</sup> במילותיו של זאוואטיני. לוי לא יכול להישאר אדיש ולהתעלם ממציאות זו בקולנוע שלו.

שנים-עשר שנים לפני **חירבת חיזעה**, כבר בעבודתו התיעודית הראשונה כתסריטאי, עדיין לפני שלמד

קולנוע, התבונן בנער ערבי מן הכפר שעובד בעיר, בסרט שביים **אבשי כץ** לפי תסריטו של רם לוי **אני אחמד** (1966). יש לזכור שהוא היה אז הקולנוען היהודי הראשון בארץ ישראל, שנתן מקום לערבי כנושא לסרט. בחירת השם "אני אחמד" מגלמת את החתרנות בסרט זה. "אני", גוף ראשון יחיד, מגדיר את נושא המשפט, שהוא נושא הסרט. והנושא הוא הערבי, לא עוד אובייקט כפי שהיה עד אז בקולנוע הציוני המגויס, אלא הקול הדובר, ובשמו הפרטי "אחמד". בפעם הראשונה נעשה ניסיון להתבונן במי שהיו עד אז וגם היום, שקופים עבורנו. נקודת המוצא של רם לוי מתחילה, אם כן, בהתבוננות בטרגדיה שאנחנו חוללנו והיא חלק מהווייתנו מאז ומתמיד.

שלוש שנים אחרי **אני אחמד**, כבמאי צעיר בתחילת דרכו, בראשית שנותיה של הטלוויזיה הישראלית, ב-

1969, יצר את הסרט **מתרסים**,<sup>16</sup> שמתחקה אחרי שתי משפחות במקביל: משפחה יהודית ששכלה את שני בניה במלחמת השחרור ומשפחת פליטים פלסטינית שאבדה אף היא ילדים במלחמה וגורשה מביתה. הסרט פותח בקריינות בעברית, כשהטקסט מופיע גם על שקופית שחורה בעברית ובערבית:

מלחמה רודפת מלחמה. סבל נערם על סבל. חשדות מתאמתים

בכל יום מחדש. ניסיון העבר מזין את החרדה מפני העתיד.

ומעורר לפעולה.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> תיזות על הניאו-ריאליזם, 1952, מתוך: גרין איתן (עורך), 1985, במאים ואנשי קולנוע על קולנוע, עמ' 86, ספריית אופקים, עם עובד.

<sup>15</sup> שם, שם, שם.

<sup>16</sup> הסרט בהפקת הטלוויזיה הישראלית שהוקמה ב-1967, נעשה זמן רב ושודר רק 3 שנים אחרי תחילת עשייתו ב-1972, כנראה בשל גישתו המהפכנית והחתרנית בהתייחסות שלו לשכול הפלסטיני לצד השכול היהודי.

<sup>17</sup> מתרסים, 1969-1972, 0:00:52-0:00:40 דקות.



מיד לאחר מכן עובר הסרט ברצף טבעי לקריינות בערבית, כשהטקסט ממשיך להופיע על שקופית שחורה בעברית ובערבית:

משכובתה מדורת מלחמה, נשארות מתחת לאפר גחלים לוחשות  
העוללות להצית את הלהבה מחדש. בגחלים לוחשות כאלה עוסק  
סרט דוקומנטרי זה.<sup>18</sup>

נקודת הפתיחה של הסרט, מנכיחה קודם כל את קול הקריין, המספר, שמפוצל לשני קולות שונים: קריין יהודי דובר עברית וקריין פלסטיני דובר ערבית. רק השילוב בין שני הדוברים, הדיאלוג הקולי בין עברית לערבית, יוצר את ההקשר המדויק של הנרטיב. תוכן הקריינות מגדיר את ההקשר המשותף: מלחמה בה יש שני צדדים. "סבל שנערם על סבל". הניסיון הטראומטי מגביר ומזין את החרדה בשני הצדדים

הלוחמים ויוצר פעולות שיוצרות סבל נוסף. אש המלחמה כבתה רק לרגע, ומאחוריה אפר וגחלים לוחשות, שעלולים להצית תבערה חדשה. אלו הם מושא ונושא הסרט, כפי שקריינות המספר מזהירה. לאחר מכן עולות כתוביות ללא קול, בעברית ובערבית, שמבהירות: "שתי משפחות, האחת ערבית והאחרת יהודית. שתיהן הוכו מכה קשה במלחמת 1948. שתיהן חיות עד היום בצילה של אותה מכה. אין הן מייצגות אלא את עצמן. האמת שלהן – אישית לא היסטורית. אין הן אלא שתי משפחות".

גם כאן מקפיד לוי על סימטריה בין שתי השפות ועל היצמדות לעובדות ללא פרשנות: "מלחמת 1948" עובדה היסטורית מוסכמת. לא "מלחמת העצמאות" או "מלחמת השחרור", הכינויים השגורים בנרטיב היהודי, ולא "הנאכפה", הכינוי הפלסטיני למלחמה זו. הקול והכתוביות מגדירים את השפה של הסרט, את ההקשר ואת הניסיון להתבוננות שווינוית בשני הצדדים, ומאפשרים להבין את עומקו של הטקסט עצמו, שמתעקש לראות במשפחות המצולמות בסרט, אינדיבידואלים עצמאיים "אין הן מייצגות אלא את עצמן", "האמת שלהן אישית ולא היסטורית". לוי שואף להתבונן בנפש האנושית ששילמה את מחיר המלחמה ולא ייצוג של קולקטיב, או סמל של תקופה. הוא לוקח אותן מההיסטוריה, שהפקיעה מהן את אישיותן ועצמיותן, ומחזיר אותן לעצמן ובכך מאפשר להתבונן בהן, בסבלן ובקורבן שהקריבו. טקסט זה מהדהד את דבריו של זאוואטיני שצוטטו לעיל: "...בהתמרות למלחמה זו [...] במהפכה גמורה, שהמלחמה מחוללת תמיד כשהיא פוגעת בצרכים היסודיים ובערכים האנושיים הקיימים שלנו כל-כך". לאחר אקספוזיציה זו, מתחיל הסרט בבית של היהודים כשהרדיו מקבל נוכחות דומיננטית בפריים, וקריין החדשות בעברית נשמע בפסקול. בצמידות לסצנה זו באה סצנה עוקבת בבית הפלסטיני כשהחדשות בערבית דומיננטיות בפסקול הנלווה. עולמות מקבילים שהעריכה הקולנועית מצמידה אותם ביחד מתחילת הסרט ועד סופו. עריכת הסרט והשימוש בפסקול שיוצר דואט מתחלף בין עברית לערבית, מגדירים את עמדתו של היוצר, שמציע שפה חדשה בה ראוי להתבונן בקונפליקט שעומד בלב החיים החדשים שהתעצבו בארץ ישראל לאחר 1948.

בין **אני אחמד** (1966), **מתרסים** (1969-1972), **חירבת חיזעה** (1978), **הסרט שלא היה** (1994-) (1993) **וסגר** (2002), התבונן **רם לוי** עם מצלמתו לתוך החברה הישראלית פנימה, למצוקות ולעוולות הנעשות על-ידינו לבני עמנו. **להם** (1986)<sup>19</sup>, היה גם הוא אירוע יוצא דופן בעשייה הקולנועית בישראל בזמנו, עשרים שנה לפני השיח על צדק חברתי ועל מלחמת הקפיטליזם החזירי באג'נדה החברתית. למרות שנעשה במסגרת הצנועה של דרמת טלוויזיה בערוץ הממלכתי, נעדר יוקרה והילה הקולנועית, הסרט נכנס לפנתיאון של הקולנוע הישראלי. זאת בזכות העובדה שהביא לראשונה למסך קול שעד אז - וגם הרבה אחר-כך - לא הושמע, שיצא מתל-אביב ומירושלים לירוחם, ובמיוחד בזכות המבע הקולנועי המזוכך שלו: היכולת של לוי לספר סיפור פשוט ונוגע ללב באמצעות שפת קולנוע צלולה וחזקה, ליהוק מדויק ומרגש ואימאז'ים בלתי נשכחים. **להם** ממוקם בעיירת פיתוח בנגב, שבה המאפייה משמשת מקור פרנסה חשוב, והיא נסגרת בגלל חוסר רווחיותה. הפרוטגוניסט של הסרט,

<sup>18</sup> **שם**, 0:01:09-0:00:55 דקות.

<sup>19</sup> **להם**, 1986, הפקה של מחלקת הדרמה בערוץ הממלכתי של הטלוויזיה הישראלית. במאי **רם לוי**; תסריט גלעד עברון, מאיר דורון, **רם לוי**; צלם מאיר דיסקין; עורכת רחל יגיל.



שלמה אלמליח (רמי דנון) מפוטר ללא פיצויים, לאחר 20 שנות עבודה. הפועלים מפגינים ואלמליח מסתגר בביתו, שובת רעב ונועל את בני הבית אתו. בין האימאז'ים החזקים שמגלמים את הטרגדיה האנושית של הדרמה בולטים:

האקט המצמרר של אלמליח, שבמקום לצעוק ולשרוף צמיגים, מסתגר בביתו וכולא עמו את בני משפחתו בדירה החשוכה. זוהי דרכו של **רם לוי**, ליצור זעקה אילמת בקול שקט, אך רב עצמה. כשבא שליח המועצה לדבר אל ליבו של אלמליח, כדי שיחדל משביתתו, רמי דנון לא אומר מילה, אלא פשוט שם כפית סוכר בכוס המים שלו ובוהש לאטו<sup>20</sup>; בטלוויזיה של משפחת אלמליח שדלוקה כל הזמן, לא רואים דבר, פרט לרעש לבן, אלא רק שומעים. גם ב-1986 ירוחם שנמצאת 140 ק"מ מירושלים, מרוחקת ממנה ומתל-אביב מרחק שנות דור, בלתי ניתן לגישור, שאינו מאפשר אפילו קליטה תקינה של שידורי טלוויזיה. כך, **רם לוי** בונה סביב הלחם, המאכל הבסיסי, מטפורה למצבנו הקיומי. אדם עובד במאפיה כדי להביא לחם הביתה, ואכן מביא רק לחם, כי לבעל המאפיה אין כסף לשלם, והוא מפוטר מעבודתו. המושגים הסימבוליים הקשורים בשפה כמו: "להביא לחם הביתה" ו"אם אין לחם אין תורה" מקבלים משמעות מצמררת ופיוטית.

בין הטרגדיה הלאומית, הסכסוך הבלתי פתיר עם הפלסטינים, לקונפליקטים הפנים יהודיים, **רם לוי** עסק גם באמנות הטהורה ומחפש רגעים קטנים ופיוטיים בבנליות של שגרת החיים. בסרטיו הרבים שמקורם בספרות כמו גם אלה שמתעדים תיאטרון, מוזיקה, ואמנות פלסטית<sup>21</sup>. הוא מתבונן בתהליך יצירת האמנות, חוקר את מנגנוני המדיה והייצוג השונים, את היחס בין האומנויות שתיעד, לקולנוע ולטלוויזיה, ואת היחס בין אלו לבין החברה בה הם נוצרים. בכלם תוהה **לוי** וחוזר לשני דיבוקים שלא מרפים ממנו: כיצד נולדת יצירה? מה מניע אותה? ובמקביל, הדיבוק הקולקטיבי של החברה היהודית בישראל, הנפכה. שיאו של מפגש זה בין שני הדיבוקים הללו מגולם בסרטו התיעודי **דיבוקים** (2017), שתיעד את תיאטרון גשר מעלה את המחזה של אנסקי **דיבוק**. הסרט נפתח בסצנה מתוך הצגתו של **יבגני אריה** בגשר, בה יש ויכוח בין סנדר, (דורון תבורי), אביה של לאה (אפרת בן צור) אחוזת הדיבוק, לאמה (נטע שפיגלמן), האם קיים באמת דיבוק, או מדובר בבת סוררת ש"נכנסה בה גסות וחוצפה", ומתחזה לאחוזת דיבוק.

סנדר: לא היה שום דיבוק. עשית את הכול בכוונה. הכתמת אותי!  
 הכתמת את עצמך!

האם: סנדר, סנדר, סנדר, העיקר שהדיבוק הלך.

סנדר: איזה דיבוק? את באמת מאמינה לקולות שהיא עושה?  
 [...] אין שום דיבוק בעולם. ולא היה. לאף אחד. אף-פעם!

[לאה קמה מדברת לעצמה, שוב אחוזת דיבוק, סנדר צועק  
 ורוצה להכותה ונעצר על-ידי חנן (ישראל סשה דמידוב)]

האם: אין דיבוק, אה?<sup>22</sup>

<sup>20</sup> שם, 1:04:32-1:04:24 דקות. ראו תמונה מס' 7

<sup>21</sup> מבין 70 סרטיו הבולטים, 6 הם עיבוד לספרות, או אמנות:

חירבת חיזעה, 1978; בוצ'ה, 1992; מר מאני, 1996; 14 הערות על הר זבל, 1988; עור, 2005; גירושים מאוחרים, 2014-2016. 10 מסרטיו עוסקים בתיאטרון ו/או המוקד שלהם הוא תיאטרון או פרפורמנס:

רק לא לחשוב שני (השיבוש במקור) פעמים (ניסים אלוני, מביים את הצוענים של יפו), 1971; הכלה וצייד הפרפרים (ניסים אלוני), 1975; לשחק שדים, לשחק מלאכים (נולה צ'לטון בקריית שמונה), 1978; הישרדות (תסריט יהושע סובול), 1981; נבוכדנצר בקיסריה (אופרה), 1979; כתר בראש (מחזה יעקב שבתאי), 1989; מכתבים ברות (יוסי בנאי), 2000; מותר לי לחבק אותך? (נולה צ'לטון בקריית שמונה 2), 2004; יצא השד המתופף, 2007; דיבוקים (יבגני אריה מביים את הדיבוק, תיאטרון גשר), 2017.

<sup>22</sup> דיבוקים, 2017, במאי רם לוי, 0:01:55-0:00:51 דקות.



ברגע זה, מופיעות כותרות הפתיחה של הסרט, על אימאז'ים של ניסים אלוני, מסרטו של **רם לוי** על הצוענים של יפו.<sup>23</sup> אחרי כשתי דקות, כשהכחשת הדיבוק המתפרץ נוכחת במלוא עוצמתה על הבמה ובסרט המתעד, נשמע בפסקול קולו הסקרן והשואל של **רם לוי**, שגם מיד משיב:

מתחילים? מתחילים. אלא שאי אפשר להתחיל סרט מהתחלה. כי לפני כל התחלה הייתה התחלה קודמת. מבחינתי הסרט הזה התחיל לפני כמעט 50 שנה כשפגשתי את ניסים אלוני, [...] עשיתי אז סרט דוקומנטרי [...] על תהליך החזרות של ההצגה שלו "הצוענים של יפו". גרעין העלילה נשען על הדיבוק, מחזה שנכתב לפני כמאה שנים בידי ש. אנסקי.<sup>24</sup>

בפתיחה זו, בה הולך **לוי** 50 שנה אחורה, הוא מחזיר אותנו לתחילת דרכו כיוצר, לאחד מסרטיו הראשונים, גם אז על תיאטרון, ומשם אחורה לראשיתו של התיאטרון היהודי המתחדש, ל**דיבוק** של אנסקי והבימה, לקשר בין **יבגני אריה לניסים אלוני** ובין השניים לערש התיאטרון העברי.

קולו של **רם לוי** ממשיך:

**ניסים אלוני** לגלג על הניסיון שלי להבין, [...] רק שנים אחר-כך הבנתי שלא הבנתי. שאי-אפשר להבין. שום דבר. אף פעם! לא בתיאטרון ולא בכלל. כי כל מה שמבינים מתפורר בין הידיים וכלה.<sup>25</sup>

**ניסים אלוני ורם לוי** בעקבותיו פוסקים ש"אי-אפשר להבין. שום דבר. אף-פעם". כשם שסנדר פוסק:

"אין שום דיבוק בעולם. ולא היה. לאף אחד. אף-פעם!".

כך שוזר **לוי** באקספוזיציה של הסרט, בין ה**דיבוק** של אנסקי לדיבוק היצירה, לשאלה "כיצד נולדת יצירה?", מה הם סודותיה הכמוסים ומהן רוחות הרפאים שמניעות אותה? אצל ש. אנסקי, אצל ניסים אלוני, אצל יבגני אריה ואצלו. באלגנטיות דומה מוליך **לוי** את סרטו גם לדיבוק החברתי שרודף אותו ואת כולנו ומעניק לאנסקי אקטואליות ורלוונטיות של ימינו. מצלמתו של **לוי** מלווה את דורון תבורי, בדרכו לתיאטרון – יפו של תיאטרון גשר, יפו של **ניסים אלוני**, יפו של הנקבה. וכך מאפשר **לוי** לדורון תבורי להיות האלטר-אגו שלו במונולוג מהרהר:

האשמה רודפת וחונקת אותך. וגם זה אולי מין דיבוק שבא מהעבר. אני יורד מאוטובוס קו 18 ממש מול בית האצל, בנין קר, סינתטי, שצומח מתוך חורבות של בית ערבי. [מצלמתו של **לוי** מראה את מוזיאון האצל"ל וחושפת את אבני החורבה העתיקה שעליה הוא נבנה] משם אני הולך דרך שדרות ירושלים, היום, שהיו שדרות ג'אמאל פאשה, ומשם אני נכנס למבנה של קולנוע נאביל, היום נגה, ששם נמצא תיאטרון גשר ושם אני עובד. [המצלמה מלווה את דורון תבורי, ממוזיאון האצל"ל, לאורך שדרות ירושלים עד לתיאטרון נגה] בתוך עיר שהייתה "כלת פלסטין", קראו לה "כלת הים", ולמעלה מ-90% מהתושבים שלה נמלטו/גורשו במלחמת השחרור. [...] כל הסביבה הזאת מלאה באיזה

<sup>23</sup> רק לא לחשוב שני (השיבוש במקור) פעמים (ניסים אלוני יוצר את הצוענים של יפו), 1971.

<sup>24</sup> דיבוקים, 0:02:49-0:02:14 דקות.

<sup>25</sup> שם, שם, 0:04:36-0:04:20 דקות.



רוחות רפאים של העבר [המצלמה

מתמקדת בשיחי צבר

ביפו מנקודה בה נשקף הים, ותרנגולת מהלכת ביניהם]

הייתה פה מציאות אחרת ואנחנו פשוט טאטאנו אותה הצידה

ובנינו מציאות חדשה ולא מכירים במציאות הקודמת.

זה איזושהו סוג של דיבוק<sup>26</sup>.

שיחי הצבר בחוף יפו, מהדהדים את שיחי הצבר הדומיננטיים ב**חיריבת חיזעה**. חוף ימה של יפו ומגדל חסן פֶק המתנשא מרחוק, אימאז'ים שחוזרים ברק לא לחשוב שני פעמים ובדיבוקים מהדהדים זה את זה כמו גם סרטים אחרים של **רם לוי** שצולמו באזור יפו. לוי מנכיח את העבר הפלסטיני של קיומנו כאן, כמעין דיבוק שאנחנו רוצים למחוק ולהשכיח, כפי שעושה סנדר עם הדיבוק של לאה בתו. אך הדיבוק חוזר ומתעקש ומופיע מולנו בנופים שלוי מצלם.

אחד השיאים של יצירותיו על אמנות, הוא סרטו הפיוטי והאפוקליפטי, **14 הערות על הר זבל – חירייה** (1998-2000)<sup>27</sup>, שמתעד את פרויקט הפינוי של מזבלת חירייה והפיכתו לפארק ירוק. במרכז התיעוד עומדת יוזמתה של קרן ברכה לקרוא לאמנים מכל העולם להשתתף בתערוכה **חירייה במוזיאון** שהוצגה ב-1999 בבית הלנה רובינשטיין במוזיאון תל-אביב. הסרט מפגיש ישירות בין הנשגב האמנותי לבין הזוהמה של חיינו, כשכמעט בלתי ניתן להפרידם זה מזה. "**14 הערות על הר זבל**, המקום בו התרבות שלנו ממצה את עצמה", כפי ש**רם לוי** כתב בהזמנה להקרנת הסרט. לוי, בדרכו הצנועה, חפה מכל יומרה, מעניק לסרטו שם בלתי מחייב: **14 הערות על הר זבל**. מה יכול להיות יותר שולי ופחות חשוב מ-14 הערות, ועוד על הר זבל? אך הסרט מקפל בתוכו ואולי אף מסכם, את מכלול יצירתו הקולנועית עד לשנת עשייתו (2000): פנים. נוף. חברה. מצבו הקיומי של הפרט. ארכיאולוגיה. היסטוריה. אמנות. שכבות. מוזיאון ואמנות מול לכלוך וזוהמה. פלסטינים. אינתיפאדה. נפְּהָה. תהליך היצירה. קולנוע. התבוננות מפוכחת במציאות קשה ומורכבת. אופטימיות מהולה בהבנה מפוכחת כיצד פועלים כוחות הטבע האנושי והאכזר. חמלה והומור מהולים בזעקה ורצון לשינוי. וגם הפעם, לוי, כסימסומגרף של הזמן והתקופה, עוסק באקולוגיה, במקזור ובזבל, כבר ב-1998, כשבישראל עוד לא הבינו את חשיבות המושגים הללו לעתידנו. הסרט נפתח בטון אפוקליפטי מפוכח ומתובל בהומור:

אחרי שכולנו נלך, אחרי שלא נהיה, יישאר ההר הזה להעיד  
שהיינו פעם. גם בעוד 1000 שנה, ישקיף הר הזבל הזה על  
המישורים שלפניו. ארכיאולוגים שיחטטו בקרביו יבקשו  
לאמוד ממה שימצאו, על החיים בחוף המזרחי של הים התיכון  
בסוף האלף השני לספירה. חירי-יה: הר החפצים הדחויים<sup>28</sup>.

האם דברים נוקבים אלה, שנאמרים על "הר הזבל" אינם נכונים גם לקולנוע? לאמנות בכלל? ובאופן פרטיקולרי, לקולנוע של **רם לוי**, שיישאר בעוד שנים רבות ויעיד על חיינו כאן, בסוף האלף השני לספירה? באפוקליפסה הפיוטית שלו, לוי מציע לנו, היסטוריה של דימויים יוצרי זהות. זהות ישראלית של דימויים וקולות. הסרט מתעסק, לכאורה, באקולוגיה, ביצירה, במקזור ובאמנות. אך לוי, כדרכו לא מסתפק בתיעוד האמנים ועבודתם, שמרתקים אותו, וגם לא בעסקנים הפוליטיים סביב הפרויקט היקר, אלא גם בפועלי הזבל שמגיעים למקום זה מדי לילה לשפוך את הזבל העירוני, בפלסטינים שמגיעים לשם מדי יום כדי לחפש "אוצרות" חבויים במזבלה של גוש דן, ומשם, כמהלך הכרחי ומובן מאליו לשיטתו, הוא הולך בעקבותיהם, למקום ממנו הם מגיעים לחברון, ולאינתיפאדה השנייה, שהחלה בעודו מצלם. ולבסוף, בעקבות מקור השם הערבי "חירייה", חושף לוי בפנינו הישראלים, שגם כאן בתחתית הר הזבל קבור כפר פלסטיני – שכוסה על-ידי הזבל של גוש דן. כמעט מאליה, מתפתחת לפנינו מטפורה למצבנו הקיומי בכלל ולקולנוע של **רם לוי** בפרט, שבאופן עקבי חוזר וחוקר את הדיבוק, את רוחות הרפאים של קיומנו בארץ-ישראל. אך כמו שלוי אומר בסרטו **דיבוקים**: "לפני כל התחלה, הייתה התחלה קודמת". מיד אחרי קריינות הפתיחה שצוטטה לעיל, הסרט מתחיל בהתבוננות במוזיאון חפירות

<sup>26</sup> שם, שם, 0:50:42-0:49:13 דקות.

<sup>27</sup> הפקה עצמאית, במאי/מפיק **רם לוי**; צלם איציק פורטל; עורך רם שמי.

<sup>28</sup> **14 הערות על הר זבל – חירייה**, 2000-1998, 0:01:00-0:00:24 דקות. ראו תמונה מס' 8





ארכיאולוגיות שנמצא סמוך לחירייה, בתקריב של קמע כנעני קדום מלפני 3,600 שנה שנמצא במקום, ובו חקוקה חרפונית, חיקוי של חיפושית הזבל – נראה כאילו המציאות הכאוטית סידרה את עצמה למען סרטו של רם לוי – ומקור הקמע העתיק בתרבות ההיקסוסית ש"פחדה מפני הריק", לפי דברי ההסבר של הארכיאולוג המצולם בסרט. כך מגדיר לוי את ההערה הראשונה על הר הזבל – הפרק הראשון בסרטו "הפחד מפני הריק" ועובר להררי הזבל של ההווה המתועד.

מן הראוי לחתום דיון זה בפתיחת סרטו האחרון של רם לוי, **המתים של יפו** (2019)<sup>29</sup>. הסרט בנוי על שני נרטיבים מקבילים, האחד פלסטיני-יהודי ביפו של 2019 והשני, יהודי-בריטי בימי פלסטינה-א"י המנדטורית. זוהי מעין סגירת מעגל של יצירתו, באמצעות הדהוד מבנה הנרטיבים המקבילים מתחילת דרכו הטלוויזיונית בסרט **מתרים** (1969). **המתים של יפו** נפתח כאגדה גותית, סוריאליסטית, שמזמינה את הצופים למפגש עם המתים, עם רוחות הרפאים של סיוטי העבר ההיסטורי הטעון של שני העמים. כך פותח את הסרט ג'ורג' (יוסף אבו ורדה) כמספר אגדות:

שמע סיפור. במשך שנים, הרוח והמים כרסמו במצוק שעליו בית הקברות של יפו. בסערה הגדולה בחודש פברואר, ניתקו קברים ונפלו אל החוף. שלדים נסחפו וגולגולות פקחו עיניים. תאר לך, אמר מישהו, שאתה שוחה בים והנה אבא שלך שוחה מולך...<sup>30</sup>

הטקסט נקטע בפתאומיות על-ידי רעש ברקים רב-עוצמה ועל המסך מופיעים דימויים אפוקליפטיים של קול ותמונה, סערות רעמים וברקים, וגולגולת מדרדרות לעבר המצלמה ומבצבצות מבטן האדמה. העבר

המודחק והקבור, פורץ החוצה במחול שדים של רוחות רפאים ותוקף את הצופים. ה"אחר" הערבי שהושק ונקבר בשיח העברי מאה שנה, פורץ החוצה כדי שרם לוי, גלעד עברון ועלא חליחל יספרו את סיפורו באמצעות השחקנים הפלסטינים יוסף אבו ורדה ורובא בלאל-עספור. אגדה גותית זו, שמשמשת אקספוזיציה תמאטית ל**מתים של יפו** היא מטפורה, שמגלמת את הדיבוק של הנאפכה שרודף אותנו ואת הקולנוע של רם לוי. ככל שאנחנו קוברים ומדחיקים את הערביות עמוק מתחת לתרבות ומתחת להתיישבות היהודית, השלדים ממאנים להישאר קבורים באדמה, פורצים החוצה כרוחות רפאים. "אתה שוחה בים והנה אבא שלך שוחה מולך" במילות סיום המונולוג הנוקב של יוסף אבו ורדה. אתה עושה בתיאטרון גשר את הדיבוק של אנסקי ומסגד חסן בק נישא מולך בדרכך לעבודה. היעדרותו של ה"אחר" הערבי והכחשתו, עולה וצפה מולנו בכל סרט של רם לוי, שמנסה להתמודד בדרכו עם רוח הרפאים שרודפת אותנו עד היום.

<sup>29</sup> הפקה משותפת של לילה סרטים ורם לוי; במאי רם לוי; תסריט גלעד עברון בשיתוף עם רם לוי והפלסטינית עלא חליחל.  
<sup>30</sup> **המתים של יפו**, 2019, 0:01:00-0:00:28 דקות. ראו תמונה מס' 9



## סיכום, במקום תשובה של רם לוי:

### יצירה נולדת בין כאוס לחופש

בסרטיו, **רם לוי** עוסק בשאלות של זהות: אישית, חברתית, פוליטית, אמנותית. נקודת המוצא שלו מנוסחת בדיוקנות *ביבוקים* בקולו שלו:

נזכרתי פתאום שניסים אלוני אמר לי שאין כאן מה להבין.  
שעל הבמה הכול אפשרי כי אין בה כללים ואין בה חוקים.  
כי במקום שבו יוצרים מטילים ספק, המקום שבו יוצרים,  
הוא המפלט האחרון של החופש<sup>31</sup>

סרטיו מתחילים בדרך-כלל בהווה ב"כאן ועכשיו". אך הם מקדימים את זמנם ורואים הרחק קדימה. בו בזמן הם נטועים בעבר, בהיסטוריה, בשורשי ובסיבות הדברים.

**לוי** לימד אותנו לראות, כפי שהקולנוע הניאו-ריאליסטי האיטלקי לימד את העולם להתבונן במציאות, באמצעות קולנוע הומניסטי וחדש. ללא עבודתו הרצופה של **לוי**, לא היה הקולנוע הישראלי מה שהוא היום, והבנתנו את עצמנו הייתה עמוקה פחות, רגישה פחות<sup>32</sup>. דווקא הערבוב המתמיד ביצירתו בין קולנוע תיעודי חתרני, חדשני ופורץ דרך לבין דרמה טלוויזיונית ופיצ'רים עלילתיים, מאירים היבט ייחודי ביצירתו: טשטוש הגבול בין העלילתי לתיעודי, בין מציאות לבדיון. בקולנוע העלילתי שלו קיים היבט חזק של תיעוד והתבוננות במציאות, בעוד שבקולנוע התיעודי שלו, קיימים היבטים של בדיון ונוכחות דומיננטית של הבמאי כאוטר שחותר לחקור ולהבין את המציאות ואת האמנות המניפולטיבית, שחוקרת מציאות זו.

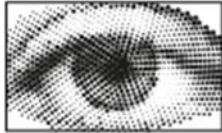
זיגפריד קראקואר, פילוסוף וסוציולוג של האמנות, מבכירי אסכולת פרנקפורט וחוקר

קולנוע חלוצי כתב: "מתחת לתמונה של אדם קבורה ההיסטוריה של בן-אנוש כמו תחת מעטה שלג... אין זה האדם שנראה בעד לתמונה אלא סיכום של כל מה שאפשר להסיר ממנו. תכונות אנוש מוכלות אך ורק בהיסטוריה של בעליהן". דבריו של קראקואר מבטאים היבט מהותי למכלול יצירתו של **לוי**, שכנראה גם מזדהה אתם, כפי שמשמע מהמוטו שבחר לסרטו התיעודי מ-2012, *ואם נניח, לרגע, שיש אלוהים*. כך הוא פותח את הסרט בשיקופית שחורה שעליה כיתוב בפונט לבן:

סרט דוקומנטארי הוא ניסיון נואש  
לתעד את מה שאינו ניתן לתיעוד,  
שהרי אין -  
דקה אחת,  
צילום אחד,  
אדם אחד -

<sup>31</sup> *דיבוקים*, 2017, במאי **רם לוי**, 0:09:26:09:12 דקות.

<sup>32</sup> במסגרת מאמר זה לא ניתן לדון באופן יסודי על במאים שהושפעו מ**רם לוי** ישירות, או בעקיפין, מבלי לחטוא ליצירתם ולרדד את הדיון החשוב של השפעה קולנועית. אבל חלק מתרומתו הכוללת של **לוי** והשפעתו המכריעה על השיח הקולנועי והשלכותיה על הקולנוע הפוליטי הישראלי – תיעודי ועלילתי – נדונה במאמרי "דמות האחר הערבי בקולנוע הישראלי" שפורסם גם בפרק 2 בספרי *בין מסע אלונקות למגש הכסף – בין קולנוע לאתיקה*, ענר פרמינגר, הוצאת רסלינג, 2017.



שאינם כוללים את היקום כולו.

[בעקבות ח.ל. בורחס]<sup>33</sup>

ובהמשך נראה **רם לוי** הולך ברחובותיה הסואנים של רמת-גן עירו, ומדבר בסלולארי עם אישה לא ידועה ושח בפניה את ליבו והגיגיו:

אמרתי כרגע לצלם שלי, פיליפ, שפתאום אני חוזר  
להתלהב מהמקצוע המוזר הזה. להציץ לתוך הכאוס.  
זה המקסימום שסרט תיעודי יכול לעשות.  
להציץ לרגע לתוך הכאוס.<sup>34</sup>

בניגוד להבנה כיצד נולד סרט? כיצד נולדת יצירה? שאליה חתר בתחילת דרכו כיוצר צעיר, כשהלך להתבונן בתהליך עבודתו של **ניסים אלוני**, מסתפק **לוי** בסרטיו האחרונים ב"הצצה לתוך הכאוס". ואולי, דווקא בגישה מצמצמת זו של הסתפקות במועט, חבויה תובנה עמוקה, שמציעה אולי תשובה אפשרית לשאלה שאתה יצאנו לדרך. תובנה שהגיע אליה אחרי כ-70 סרטים ו-60 שנה. הצצה לתוך הכאוס, כמוה כהצצה לתוך השאול, משימה שגם אורפיאוס מהמיתולוגיה היוונית לא חזר ממנה חי. **לוי** מבקש לשתף אותנו במסעותיו הקולנועיים ולהעניק לנו בתמורה "הצצה לתוך הכאוס" של חיינו, של הסביבה שלנו, של החברה בה אנחנו חיים. הסקרנות וכוח היצירה, ההתמודדות עם מה שלא נגיש עבורנו, מה שנמצא מעבר להבנה הרציונלית, הם אולי הכוח המניע של האמנות ושל **רם לוי** בפרט.

כפי ש**רם לוי** נוהג לעשות ברבות מהקרנות הבכורה שלו, גם הפעם הוא כתב לפני הקרנת הבכורה לחברים: "סרט תיעודי הוא טיפה קטנה מתוך שולי המציאות שמתוכה נשלפה. היוצרים יודעים זאת - קהל הצופים לרוב לא. הקהל מאמין שהטיפה מייצגת את הים". בורחס וקראקואר ניסו, אם כן, כל אחד בלשונו ובדרכו, לתאר חוויה דומה של המגבלה בפניה אנו עומדים בניסיונו "לתת שם" "להגדיר" "להבין" "לפצה סוד" "לתעד". **רם לוי**, בבואו לתאר חוויה קרובה ומשותפת, עושה זאת בלשונו ובדרכו הקולנועית והמילולית, עומד על כתפיהם, מתחבר למסורת ארוכת שנים, וצופה בהווה מבעד הפרספקטיבה של העבר, אל פני העתיד. בסיום מכתבו לחברים כתב: "אבל על מה הסרט?" שאלו אחדים. הסרט עצמו הוא מעין מחאה על עצם הצגת השאלה. דבריו אלה, כמו גם כל הקולנוע שלו מגלמים את מה שכתב התיאורטיקן של הניאו-ריאליזם צ'זארה זאוואטיני, "המציאות עשירה עד להפליא – צריך רק לדעת להתבונן בה... תפקידו של האמן אינו לעורר בצופה זעם או התרגשות, אלא להביאו לידי הרהור."<sup>35</sup>

<sup>33</sup> **יאם נניח, לרגע, שיש אלוהים**, 2012, 00:28-00:17 דקות. הטקסט המצוטט לעיל ערוך גרפית בדיוק כפי שהוא מופיע בשקופית בסרט. במאי/מפיק **רם לוי**; תסריט **רם לוי** וטליה הופמן; צלם פיליפ בלאיש; עורכת תליה הופמן.

<sup>34</sup> שם, שם, 00:49-00:07 דקות.

<sup>35</sup> **חיות על הניאו-ריאליזם**, 1952, מתוך: גרין איתן (עורך), 1985, במאים ואנשי קולנוע על קולנוע, עמ' 85, ספריית אופקים, עם עובד.