

נורית גרין וג'ורג' ח'לייפי, נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, תל אביב: עם עובד, 2006, עמ' 229.

בראשית ספרם, מעמידים נורית גרין וג'ורג' ח'לייפי, זו לצד זו, שתי טענות. האחת, שהפלסטינים נטו לשכוח את עברם (חביבי 1984: 17, 50), ואילו השנייה, שההיסטוריה היא שנטתה להשכיח אותם (Sayigh 1998: 22). בהנחה ששתי טענות אלו קצת מרחיקות לכת ובכל זאת מרמזות על קושי, המחברים בוחנים את השתקפותה של ההיסטוריה הפלסטינית בקולנוע. כיצד, הם שואלים, מתמודד הקולנוע עם היסטוריה של כיבוש וגלות, היסטוריה מפוצלת ורבת תהפוכות, היסטוריה שלטענתם מעמידה לעתים את ההווה בצלו של העבר?

בפרק המבוא, שכותרתו 'כרוניקה של קולנוע פלסטיני', נפרשת התפתחותו של הקולנוע הפלסטיני ומתוארים מאפייניו בכל אחד מן השלבים – מן הסרטים שנעשו בתקופת המנדט, דרך השבר והאלם שאחרי 1948, השגשוג הקולנועי שאפיין את שנות השבעים ועד הפירוק וההחלשה החוזרים נוכח הפלישה הישראלית ללבנון ופזורה של אש"ף. בהמשך המבוא המחברים סוקרים את הקולנוע בן-זמננו – הם מונים את הבמאים והסרטים הבולטים ומביאים תיאור ביוגרפי קצר של מי שהם מחשיבים כבמאי מפתח. הם גם מקדישים תשומת לב לסוגיות פרקטיות, כגון מקורות המימון, סוגי ההפקות, קהל הצופים ובתי הקולנוע.

המחברים מניחים שהתפתחויות פוליטיות, ובעיקר מלחמות, הן אבני הדרך המגדירות את התקופות הקולנועיות, ולכן תוחמים ארבע 'תקופות קולנועיות': הראשונה – שקדמה ל-1948, השנייה – זו שבאה אל קצה ב-1967, השלישית – שהסתיימה עם הפלישה הישראלית ללבנון ב-1982, והרביעית – מראשית מלחמת לבנון הראשונה ועד היום. קשה לקבל חלוקה זו כמובנת מאליה. גם אם לא נתכחש לכך שאירועים היסטוריים (ובהם, כמובן, גם מלחמות) מעצבים יצירות תרבותיות, ישנן יצירות תרבותיות המנבאות אירועים ואילו אחרות מגיבות לאירועים רק שנים לאחר שהתחוללו. כלומר, ייתכן בהחלט ששדה הקולנוע יובן טוב יותר באמצעות תיקוף שאיננו מבוסס על תהליכים מדיניים, תקופות שלטונם של מנהיגים ומאבקים קולקטיביים.

פרקו השני של הספר סוקר את היצירה הקולנועית בתקופה הידועה בהיסטוריה הפלסטינית בכינוי 'ימי המהפכה' (אֵיָאם אַל־תַ'וְרָה), החל מסוף שנות השישים ובעיקר במהלך שנות השבעים. הייתה זו תקופה של שגשוג פוליטי ותרבותי ורבים מן הסרטים בתקופה זו נעשו בחסותם של אש"ף ושל הארגונים שתחתיו, כגון החזית הדמוקרטית והחזית העממית (גרין וח'לייפי 2006: 5-24). הקולנוע בתקופה זו היה ברובו תיעודי ונועד, לטענת הכותבים, 'להחליף את סיפורי הזהויות השונות בסיפור זהות אחד,

מקיף... (גרץ וח'לייפי 2006: 57). זהו קולנוע של 'הדרור השני' – דור המהפכה, דור שבגר לאחר הנפְּה, ובו דימוי הפלסטיני כפליט חסר אונים מפנה את מקומו לדימוי הפְּאָאִי (לוחם החופש) השואב את השראתו מן המאבקים בעולם השלישי. לסרטי שנות השבעים (כמו *תוקפנות ציונית* מ־1973 ומשום שהשורשים לא מתים מ־1977, שעניינו המאבק הפלסטיני בתל אל־זעתר) יש בדרך כלל מבנה קבוע: ראשיתם בגן העדן האבוד – הוא פלסטיין טרם האסון, והמשכם הגזלה והגירוש, ההתארגנות הצבאית, יכולת העמידה וההתנגדות. בסרטים אלו אין חשיבות למקומות ולזמן מוגדרים אלא למחנות פליטים ולגלות באשר הם, ולמהפך האפשרי מאסון לתקומה.

בראשית שנות השמונים, טוענים המחקרים, ניכר שינוי בנושאי הסרטים. פלסטיין, כפי שהיא מופיעה בסרטים, הופכת מהוויה אחידה ומאחדת לישות הבאה לידי ביטוי במקומות קונקרטיים – כמו בסרטו של מישל ח'לייפי מעלול חוגג את חורבנו (1984), ובסרטו של נזאר חסן אוסטורה (1988) המוקדש למשפחה מפליטי סְפּוּרִיָה. בסוגה זו הזירה המרכזית היא שוב הכפר החרב, בעיקר משום שהוא המקום המגלם את הזיכרונות, ובאדמתו ובשרידיו הם מוטבעים. גם תפיסת הזמן משתנה בשנות השמונים – לא עוד זמן אחיד, אלא אבחנה ברורה יותר בין עבר להווה ושימת לב לתהליכי הזיכרון (כמו בסרטו של מישל ח'לייפי *זיכרונות פוריים* מ־1980). ייחורו של מיקוד זה בכך ש'לראשונה, [הסרט] סיפר סיפור פרטי, לא קולקטיבי, לא לאומי [...] הכלל אמנם מצוי כאן, אפוא, אך הוא מפורק לזוויות מגדריות, מעמדיות, דוריות, לוקאליות שונות' (גרץ וח'לייפי 2006: 69–70). יתרה מזו, הסרט *זיכרונות פוריים*, שנחשב בעיני המחקרים לראשון מסוגו, מתמקד דווקא בשתי נשים, האחת מבוגרת וכפרית במוצאה, והשנייה צעירה יחסית, עירונית ואינטלקטואלית. סרט זה שובר לא רק את אחידותו של הסיפור הפלסטיני ואת הדומיננטיות הגברית שבו, אלא אף מבחין בהבדלים שבין שתי הנשים גיבורות הסיפור.

סרטיו של מישל ח'לייפי, אחיו של המחבר ג'ורג' ח'לייפי, נחשבים בנוף בערפל לפורצי דרך, ולאורך הספר כולו ניכר שלח'לייפי הבמאי שמור מקום מורם מיתר הבמאים. כך למשל במפתח, ההפניות לח'לייפי רבות יותר מאשר לכל ערך אחר. אין ספק שמישל ח'לייפי הוא יוצר חשוב שסימן פריצת דרך בקולנוע הפלסטיני, אך דווקא משום שהוא אחיו של המחבר אולי היה מקום למתן את הנטייה לבחון כל דבר לאור יצירותיו.

לאחר הסקירה ההיסטורית (המופיעה בפרק השני), המחקרים מקדישים ארבעה פרקים לבמאים בני זמננו ולסרטיהם. הבמאים הם: מישל ח'לייפי (יליד נצרת, 1950), רשיד משהראוי (יליד 1962, בן למשפחת פליטים מיפו שגדל במחנה הפליטים אל־שאטי), עלי נסאר (יליד עראבה, 1954) ואליה סולימאן (יליד נצרת, 1960). מעניין לציין שהארבעה שייכים לקבוצת גיל אחת – כולם היו ילדים, בישראל או בשטחים, בשנות השלטון הצבאי הישראלי.

רשימות ביקורת

פרק נוסף בספר מוקדש לצמיחתה של סוגת סרטים העוסקת במה שהם מכנים 'דרך ללא מוצא' – סרטים המגיבים להצטמצמות המרחב הפלסטיני במהלך שנות התשעים, בעיקר בגדה המערבית. הסרטים נעשים קלסטרופוביים, וברבים מהם זירות ההתרחשות הן גבולות לא עבירים, מחסומים, או מצב של עוצר. ככל שהמרחב הפתוח נעשה מוגבל בחיי היום-יום, כך גם בסרטים: הבית ופנימיותו מופיעים שוב ושוב, והם אינם מדמים עוד מבצר מגן אלא מקום חונק. בניתוח זה נראה בבירור כיצד המציאות הפוליטית של סגר מתמשך והחרפת ההגבלות על חופש התנועה מעצבת את סדר היום של הקולנוע הפלסטיני ומשתקפת בו.

בנוסף על שינוי זה בתפיסת המרחב, גרץ וח'לייפי בוחנים את השינוי בהתמודדותו של הקולנוע הפלסטיני עם נושא הזמן. הם מתארים שתי התייחסויות לזמן הפועלות זו לצד זו: האחת מדגישה את ההווה היום-יומי, לעתים באופטימיות ולעתים בפסימיות, ואילו השנייה מדגישה את הטרואמה של העבר ומחיייה שוב ושוב את הנכבה ואת הוויית החורבן. לאורך התקופות השונות השתנתה עוצמת נוכחותו של העבר בתוך ההווה, אך תמיד נשארה גבוהה. לדעת המחברים, לאורך כל ימי הקולנוע הפלסטיני מאז 1948, נטתה הוויית הנפְּהָה, דהיינו המשבר, הכאב, האובדן והזעזוע, להאפיל על ההווה. עידן האינתיפאדות אף האיץ תהליך זה, ובסרטים שנעשו בעשרים השנים האחרונות התבטל היום-יום הזורם אל מול זמן טראומטי עומד ובלתי משתנה (גרץ וח'לייפי 2006: 135).

מעבר לעיסוק בסוגיות של מרחב וזמן, גרץ וח'לייפי מדגימים כיצד עברו סמלים לאומיים, כמו האישה הכפרית, בית האבן והמאכל המסורתי, בנאליזציה, בעיקר בסרטי שנות השבעים. עם זאת, הקולנוע הפלסטיני, ובעיקר זה של השנים האחרונות, מצליח לדעתם להביא גם לתהליך הפוך – להפיח חיים חדשים בסמלים ישנים ולהטעיןם במשמעויות מגוונות (גרץ וח'לייפי 2006: 104). כזה הוא המקרה של הבלון האדום שמשחרר אליה סולימאן ליד המחסום בסרטו התערבות שמימית (2002), סרט המופיע בספר גם בשם התערבות אלוהית). הבלון, שעליו משורטט דיוקנו של יאסר ערפאת, עולה ופורח מעל למגדל השמירה הישראלי מבלי שאיש יפגע בו, וממשיך לנדוד אל ירושלים ואל מסגד אל-אקסא. למרות ריכוז הסמלים בסצנה זו, ואולי דווקא בשל כך, הם אסתטיים, חדשניים ומשעשעים.

ראיונות עם במאים, שהמחברים מרבים להשתמש בהם, מקנים לספר ממד חשוב. בראיונות נחשפות הנחותיהם של הבמאים וכוונותיהם (שלא תמיד מתבהרות דרך הצפייה בסרטיהם), וכן נחשף ההקשר הסביבתי שבתוכו הם פעלו. למשל, יש משהו מפתיע בהתנערותו של אליה סולימאן מנאמנות מיידית לפלסטיניותו:

זכותי כפלסטיני איבדה את משמעותה כנקודת מוצא לעבודתי לפחות
במונחים פוליטיים. מובן שאני מודע לצורך של אנשים לחלוק שפה
משותפת, דרך חיים משותפת, ביטחון ודמוקרטיה. אבל תמיד אפקפק
במוסד הקולקטיבי הזה הקרוי אומה. למושג השורשים אין משמעות
מיוחדת לגבי. במקרה שלי אדמה היא לא אלמנט שיוצר תשוקה (גרץ
וח'לייפי 2006: 154).

במשפטים ספורים שובר סולימאן את ההנחה שתפקידו של במאי פלסטיני הוא לשמר
את תפיסת 'קדושת האדמה והאומה הפלסטיניות' ולהפיצה. יכולתם של הבמאים
לפרוץ דרך, ולא רק לצעוד בנתיב שנסלל לפנייהם, מתחדדת בשיחות עמם.
הראיונות עם הבמאים מביאים אל סדר היום סוגיה נוספת: היעדרו של גבול
ברור בין קולנוע תיעודי לקולנוע עלילתי. מישל ח'לייפי טוען שיש לבטל את הנטייה
לחלוקה בינארית בין נשים לגברים, בין מדכאים למדוכאים ובין קולנוע תיעודי
לקולנוע עלילתי (גרץ וח'לייפי 2006: 81). בהקשר אחר מתוארת הסערה סביב סרטו
של האני אבו אסעד, פורד טרנזיט (2002), שהוצג בפסטיבל הקולנוע הבינ־לאומי
בירושלים (2003) ואף זכה בפרס 'רוח החופש'. הסרט, שהתחרה כסרט תיעודי, בוים
בחלקו. אבו אסעד אומר על כך בריאיון: 'רציתי שהבלבול יהיה חלק מן הנרטיב
הקולנועי' (גרץ וח'לייפי 2006: 50). ניכר שבמציאות הפלסטינית יש כוונה מודעת
ליצר טשטוש שכזה, וחבל שמחברי הספר אינם מנצלים את ההזדמנויות לפתח את
הסוגיה.

המחברים נמנעים גם מלהגדיר מהו קולנוע פלסטיני, ונדמה כי הקריטריון שבחרו
הוא היותו של הבמאי פלסטיני. האם יש לכך הצדקה? בשני העשורים האחרונים נעשו
סרטים רבים העוסקים בפלסטינים, חלקם בידי 'זרים' (בעיקר אירופים) וחלקם בידי
יוצרים מן המזרח התיכון, ובהם גם יהודים־ישראלים. כיצד יש להגדיר את כלל
הסרטים העוסקים בפלסטין ובפלסטינים? האם יש הבדל מהותי בין סרט המציג
מסע של קבוצת פלסטינים בישראל של שנת 2000, כמו הטיול הפנימי של רענן
אלכסנדרוביץ', לבין סרטים דומים שעשו פלסטינים? שאלה זו מקבלת משנה תוקף על
רקע העובדה שגרץ וח'לייפי עצמם מעידים שרבים מן הסרטים שביימו פלסטינים הם
תוצר של הפקות משותפות. ייתכן שישנו הבדל הנובע מן הרקע השונה של היוצרים,
ואם כך, היה כדאי לעמוד עליו. יתרה מזו, אם יש משמעות למוצאו הלאומי של
הבמאי, ודאי יש משמעות ייחודית גם למקומות שהבמאים הפלסטינים השונים גדלו
ויצרו בהם – לבנון, השטחים או ישראל. ומה באשר לבמאים כמו ג'וליאנו מר־ח'מיס
שהם עצמם 'הפקה משותפת' ואינם שייכים רק לאחת מן הקטגוריות הלאומיות?
הקולנוע הפלסטיני, טוענים המחברים, הוא תגובה לשתיקות ולהשתקות שאפפו
את הקיום הפלסטיני. ובכל זאת, ניכר כי בשני העשורים האחרונים חל שינוי, הן בעולם

רשימות ביקורת

והן בישראל. ההפקות המשותפות ויצירתם של סרטים העוסקים בפלסטינים על ידי ישראלים (כמו סרטיהם של אייל סיוון ואבי מוגרבי) מעידים על שבירה, ולו מוגבלת, של השתיקה, ועל הכרה בנרטיבים פלסטיניים. מה הוביל לתהליך זה? האם השינויים בהיסטוריוגרפיה הקדימו את הקולנוע, או שלקולנוע יש פוטנציאל אוונגרדי להוביל תהליכים היסטוריוגרפיים? שאלה זו יכולה להזין ספר בפני עצמו. ובכל זאת, היה כדאי להזכיר את צמיחתה של ה'היסטוריוגרפיה החדשה' בשנות השמונים והתשעים ולברר אם השפיעה על הקולנוע או הושפעה ממנו.

גם אם ספרם של ח'ליפי וגרץ מעלה שאלות הנותרות ללא מענה, זהו ספר המכיל מידע רב, ופותח צוהר לא רק אל הקולנוע הפלסטיני אלא גם אל ההווה הפלסטינית. הספרות על הקולנוע הפלסטיני בערבית ובאנגלית מעטה יחסית,¹ אך ספרם של גרץ וח'ליפי הוא ראשון מסוגו בשפה העברית, ועצם פרסומו של ספר שכזה בעברית, בהוצאה גדולה כמו הוצאת 'עם עובד', מסמן את הכללתו של הנרטיב הפלסטיני בסדר היום העברי.

בסיום הספר רשימה פילמוגרפית. זוהי רשימת כל הסרטים הפלסטינים שאספו המחברים, ובה יותר ממאה וחמישים סרטים. יש ברשימה ליקויים ספורים. למשל, היעדר סרטו של סלים דאוד מפאתיח מ-2003, או ייחוס סרטו של ג'וליאנו מר-ח'מיס, הילדים של ארנה, לשנת 1994 במקום ל-2004. ובכל זאת, זו רשימת מלאי המשקפת את התפתחותו של הקולנוע הפלסטיני. אם בוחנים את הסרטים על פי העשורים שבהם נוצרו, ניכרים לעין גל היצירה של שנות השבעים (47 סרטים), הפגיעה בתעשייה זו בשנות השמונים (30 סרטים), וההתאוששות בשנות האלפיים הקשות דווקא (כ-40 סרטים עד שנת 2005). ואמנם, בסיום הספר הוסיפו המחברים אחרית דבר הסוקרת כמה מן הסרטים שיצאו בשנת 2004, ובהם הילדים של ארנה (בבימוי ג'וליאנו מר-ח'מיס), עטאש (בבימוי תופיק אבו ואאל) ומסיק הזיתים (בבימוי חנא אליאס). שני הסרטים הראשונים זכו בפרסים בפסטיבלים בין-לאומיים ובחשיפה לציבור הרחב. חשיפה זו נמשכה עם יציאתו לאקרנים של גן עדן עכשיו, סרטו של האני אבו אסעד מ-2005, שלא נדון בספרם של גרץ וח'ליפי. אם אמנם אנו עדים לפריצת דרך בקולנוע הפלסטיני, ונדמה שאלו הם פני הדברים, הרי שהספר שלפנינו הוא נדבך ראשון להבנת התהליכים שעבר קולנוע זה עד עתה.

אפרת בן-זאב

1 ראו לדוגמה: אבו ר'נימה 1981; Shohat 1989; Bresheeth 2001; Bresheeth 2002; Bresheeth and Hammami 2006; Dabashi 2006; Zobaidi 2008.

אפרת בן־זאב

ביבליוגרפיה

- אבו ר'נימה, חסאן, 1981. פלסטין ואל-עין אל-סינמאייה, דמשק: אתחאד אל-כתב אל-ערב.
- חביבי, אמיל, 1984. סדאסית אל-איאם אל-סתה, מהרורה שינית, חיפא: דאר אל-אתחאד.
- Bresheeth, Haim, 2001. 'Telling the Stories of Heim and Heimat, Home and Exile: Recent Palestinian Films and the Iconic Parable of the Invisible Palestine', *New Cinemas* 1: 24-39.
- Bresheeth, Haim, 2002. 'A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Chronicle of a Disappearance by Elia Suleiman', *Framework* 43: 2: 71-84.
- Bresheeth, Haim and Hammami, Haifa (eds.), 2006. *Third Text* 20: 3-4.
- Dabashi, Hamid, 2006. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, London and New York: Verso.
- Sayigh, Yezid and others, 1998. 'Reflections on Al-Nakba', *Journal of Palestine Studies* 28: 1: 5-35.
- Shohat, Ella, 1989. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin, Texas: University of Texas Press.
- Zobaidi, Sobhi, 2008. 'Tora Bora Cinema'. Retrieved from:
<http://www.ejumpcut.org/currentissue/PalestineFilm/index.html>