

שפה מתנגדת בקולנוע הפלסטיני

מאת: יעל בן-צבי מורד

במהלך ההיסטוריה נחלץ הקולנוע לא פעם לסייע לקבוצות של מורדים לאומיים או תומכי שינוי חברתי. קולנוע שמתנגד לסדר החברתי הקיים נוטה לפתח שפה קולנועית חדשה, שונה מזו של הקולנוע המסחרי – כך קרה בקולנוע הפורמליסטי הרוסי, בנאו-ריאליזם האיטלקי, בקולנוע החדש בדרום אמריקה ובמקומות ובתקופות שונות בעולם. במה נבדלת השפה הקולנועית החדשה מזו השלטת? האם אפשר למצוא קווי דמיון בין קולנוע מתנגד בתקופות שונות? ובאופן ספציפי, האם אפשר לאפיין קולנוע של התנגדות לשלטון לאומי?

אלה שוחט כותבת בספרה "זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית"¹ על סרטי נינג'יצו – סרטי עולם שלישי שמאמצים מרכיבים מהקולנוע ההגמוני של העולם הראשון רק כדי לפרק אותם ולהפוך את יחסי השליטה. סוג זה של חיקוי-מפרק דומה במהותו לחיקוי הפרודי שמציעה ג'ודית באטלר² לשפה הגברית. סרטי הנינג'יצו, כמו הפרודיה הפמיניסטית, מחקים את השפה השלטת כאמצעי התנגדות לה. הנחת היסוד של גישות אלה היא שכל ניסיון לחרוג מחוץ לשפה הגמונית או ניסיון הגדרה עצמית של המוכפפים המנוגד להגדרה ההגמונית, יוצר טיעון מהותני שמושגת גם הוא על הניגודים הבינאריים בין גברים לנשים ובין עולם ראשון לעולם שלישי. לדוגמה, התנגדות להגדרת הנשים כתכניות ורכלניות באמצעות הצגתן כמוסריות אינו ממוסס את הניגוד בין גברים לנשים אלא יוצר הגדרה מהותנית, שזרם זה של השיח הפמיניסטי מבקש לחמוק ממנה. בדומה לכך, הצגת העולם השלישי כמוסרי או כמתקדם בניגוד לדימויו הנחשל, לא מחלץ את הוויכוח משיח הסטריאוטיפים, אלא רק הופך אותו על פיו. היפוך תוכני של הטענות ההגמוניות יחזק את הדיכטומיה שבבסיס השיח ההגמוני. על כן, גישות אלה של התנגדות דיסקורסיבית מציעות פירוק של השיח הבינארי כשלעצמו, כאמצעי נטרול השיח השליט.

בבסיס התפיסות הללו עומדת אבחנתו של אדוארד סעיד (Said)³ על האופן שבו משמש השיח האוריינטליסטי הבינארי את השליטה הקולוניאלית. סעיד ראה בתרבות – בציור, בספרות, באקדמיה – חלק בלתי נפרד מהשליטה הצבאית, הכלכלית והמדינית. השיח המערבי המבנה את המזרח כניגודו של המערב יוצר הגדרה עצמית מחמיאה למערב ומצדיק את שליטתו במזרח. סעיד חשף את נקודת המבט השלטת בטקסטים והצביע על הסובייקטיביות של מה שנתפס עד אז כאובייקטיבי, כמדעי, כאמיתי. נושא זה יפותח

¹ שוחט, 2001.

² Butler, 1990.

³ סעיד, 2002 [1978].

בהמשך אצל הומי ק' באבא במאמרו "החומר הלבן (היבט פוליטי של לובן)"⁴ בהצביעו על הצבעוניות של העור הלבן ושל השיח הלבן שנתפסו כשקופים, כניטרליים.

קולנוע שמתנגד לשליטה לאומית, טוענת יעל מונק,⁵ הוא קולנוע שמדגיש את הסובייקטיביות, ולא רק את הסובייקטיביות של הכובש אלא גם את הסובייקטיביות של הנכבש. קולנוע אקטיביסטי לדעתה הוא קולנוע שמציג עדות אחרת, היסטוריוגרפיה של המנוצחים לצד פירוק דימויי האמת ה"אובייקטיבית" של המנוצחים. זהו קולנוע שמעמת את נקודת המבט השלטת עם זו הנשלטת, וחושף את האופן שבו קולו של הנשלט נחסם ונאלם. הוא הופך את הקול האילם לפומבי. ברצוני להיעזר בטענות שהוזכרו כאן כדי לנתח את האופן שבו הקולנוע הפלסטיני יצר שפה קולנועית שהיא מצד אחד אמנותית, אישית וסובייקטיבית, ומצד אחר היא אקטיביסטית, לוחמנית ומגויסת מרצון למען המאבק הלאומי.

האילמות כאמצעי התבטאות

הסיפור הלאומי הפלסטיני עבר בראשיתו השתקה, הכחשה והתקה,⁶ כלומר תהליך של איון. ההדרה מהזירה הבינלאומית לוותה גם בשתיקה פנימית בקרב החברה הפלסטינית. קימרלינג ומגדל⁷ טוענים שעד הקמת הרשות הפלסטינית:

[...] בניית הזהות הלאומית – כולל כתיבת היסטוריה ויצירת מיתוסים לאומיים – [...] הייתה [...] משימה כמעט בלתי אפשרית. עתה [אחרי הסכם אוסלו] החלה הרשות להעסיק את מיטב המלומדים והאינטליגנציה המקומית בגיבוש תכניות לימוד וכתיבת ספרי לימוד, אלא שזהו תהליך העלול להימשך זמן רב, ונדרשים לו משאבים מרובים. כתחליף מיידי נעשים ניסיונות לגייס לצורכי בניית הזהות הפלסטינית גם את אמצעי התקשורת – העיתונות, הרדיו והטלוויזיה.

אציין שהסיפור הפלסטיני מעולם לא נמחק, אלא המשיך להיות מסופר במשפחות הפרטיות, אף על פי שבמרחב "הציבורי", הממסדי והבינלאומי הוא הוכחש והושתק. הקולנוע הפלסטיני אינו מקים לתחייה קול שדום ומת, אלא מגביר קול שנלחש על ידי אנשים פרטיים, במיוחד על ידי נשים, ומביא אותו אל מרכז הבמה הציבורית ואל הזירה הבינלאומית. זאת ועוד, בשנים האחרונות זוכה

⁴ באבא, 2002 [1998].

⁵ מונק, 2003.

⁶ על השתקת ההיסטוריה הפלסטינית ראו חילדי, 2003. על הקולנוע כאמצעי לשבירת השתיקה ראו בראשית, 2007; Dabashi, 2006.

⁷ קימרלינג ומגדל, 1999 [1993]: 254.

נקודת המבט הפלסטינית בסכסוך לבמה נרחבת בעיתונות, בקמפוסים ובדעת הקהל העולמית. הפומביות של הסיפור והאחדת הסיפורים השונים לכדי נרטיב-על נושאות חשיבות לאומית ופוליטית, שבה נוטל הקולנוע חלק.

הקולנוע הפלסטיני לקח על עצמו את תפקיד יצירת נרטיב-העל הפלסטיני וסיפורו בציבור, אבל הוא נתקל בבעיות העולות מהנושאים שבהם הוא עוסק. איך מצלמים את מה שאיננו – את המולדת שאבדה? איך יוצרים סיפור מתוך ההשתקה? איך יכול הקולנוע – מדיום שבמהותו מתבסס על דרמה ועל הסיפור הפרטי – לספר סיפור לאומי מבלי להפוך לכרוז תעמולה?

הקולנוע הפלסטיני מספר הן את סיפור העבר המשותק, הן את סיפור ההווה כמצב של המתנה והן את סיפור העתיד המיוחל כגאולה. העבר קשה לסיפור בשל סיבות שונות: עוצמת הטראומה של הנכבה, היעדר צילומים, המשך האירועים הקשים בהווה, פיזורו של העם הפלסטיני, שנים של היעדר מרכז תרבותי ולאומי אשר יוצר את האפיקה הלאומית, חוסר יכולתם של המוכפפים לדבר,⁸ צנזורה ישראלית והקושי לספר סיפור לאומי דרך המדיום הקולנועי, שבבסיסו מתמקד בדרמה של הפרט היחיד. קולנוע במהותו מתמקד בהווה ובפעולה (action), ואילו הקולנוע הפלסטיני פיתח שפה המתעדת את מה שחרב בעבר ונעדר בהווה, ובכך ייחודו. הוא מביא למרכז הבמה התרבותית עדויות פרטיות של סיפורי אובדן פלסטיניים. הפומביות הזאת מקבצת יחדיו פלסטינים במקומות שונים, יוצרת נרטיב-על ומעוררת מודעות לאומית.⁹

אחת הדרכים לספר את הסיפור הפלסטיני המשותק היא באמצעות השתיקה עצמה. הקולנוע הפלסטיני רחוק דימויים של שתיקה ואילמות, אשר מהווים מטפורה לשתיקה הפלסטינית בכללותה. סרטה התיעודי של סהא עראף **שקט** (2004) מתעד את תושבי רפיח לאחר הריסת בתים בפעילות של צה"ל. צילומי הבתים ההרוסים מלווים פסקול של החיים שהתרחשו בהם בעבר כביכול, כגון דיבורים על המים החמים במקלחת. כשנראים צילומי ירי של חיילי צה"ל ליד בית ספר יסודי, מוקראת בסאונד רשימת מצרכים לקניות. הניגוד בין השגרה הנורמלית בפסקול לבין צילומי הירי וההרס מדגיש את היות הפלסטינים בני אדם הרוצים לחיות חיים נורמליים, אבל פעילות צה"ל אינה מאפשרת להם להתקיים בתנאים אנושיים.

הפסקול והחיים המתנהלים בו, המעומתים עם תמונת היעדר החיים, יוצרים נרטיב של חורבן. מתוך צילומי ההרס מהדהדים החיים שנשבו בהם פעם. וכך, בין הפסקול של החיים בעבר לבין התמונה של ההרס בהווה נמתח קו עלילתי המספר את הסיפור של החיים שנגדעו ונהרסו. ללא הפסקול התמונות עצמן היו מתארות רק את מה שאיננו. מתוך תמונות ה"אין", בשילוב עם הפסקול המתאר את ה"יש", אפשר לדמיין את החרבת הבתים. פעולה זו נעדרת מהסרט עצמו. הפסקול יוצר זמן קיום נוסף בסרט – זמן העבר – וכך הוא יכול ליצור נרציה, לתאר את השינוי, את הפעולה.

⁸ בניסוחה של גיאטרי ספיבק, 1995 [1988] (Spivak).

⁹ קראו לדוגמה על האופן שבו מתאר השחקן והבמאי סלים דאו (2003: 127-128) את הפיכת הסיפור הפרטי שלו לסיפור קולקטיבי במהלך עשיית

הסרט **מפאתיח** (2003).

אף על פי שיחסי התמונה והפסקול הם היוצרים את הדרמה בסרט קצר זה, היצירה בכל זאת נקראת **שקט**. שם הסרט מעיד על הקושי לתאר את הטראומה ואת החורבן, במיוחד בכלים קולנועיים שעל פי רוב מצלמים את מה ש"ישנו". במציאות של "היעדר" קשה לספר את סיפור החורבן. ואל מול השקט וההרס נשמעים קולות החיים רק כזיכרון – כהדהוד כואב לנוכח הכיליון השקט. סרט תיעודי מוקדם יותר הבנוי אף הוא ללא מילים הוא **מתח** של רשיד משהראווי (1998). **מתח** מתאר את שגרת החיים במקומות שונים בפלסטין כמצב של המתנה מתוחה לשינוי. הסרט נפתח בפועלים העומדים בתורים ארוכים מאחורי גדרות ומתקנים במחסום ארז. הם מתחילים את יומם לפנות בוקר, נדחסים בהמוניהם אל מתקני בדיקת תעודות הזיהוי ואישורי המעבר. במעברים מתבצעים בפלסטינים בדיקות הפוגעות בפרטיות ובמטרת נסיעתם. כך לדוגמה אישה מבוגרת מתבקשת לפתוח את חבילת הממתקים העטופה שהיא נושאת כמתנה.

במקומות שונים במולדת מצולמים פלסטינים המתנועעים באי-נוחות, מתכווצים במקומם. הם מביעים זעם מצטבר אל מול ההשפלה החוזרת בשגרת היומיום ואל מול קש"י הקיום הקיצוניים שהם חווים. מוכר בשוק שלא קונים את סחורתו קוצץ אותה דק. בחור ברמאללה מנענע את רגליו בעצבנות, וקוץ מתנדנד ברוח. בעזה גבר אחר יושב מובטל וחסר מעש, מניח את ידו על פניו בעצבנות, ושוב ברמאללה כיסאות התכסו בעשבים גבוהים מפאת ההמתנה המתוחה לשינוי. המתח מצטייר ללא מילים מתוך הצטברות האבק, המחנק והזעם במקומות שונים במולדת. המתח מתואר כפצצה מתקתקת באמצעות הצילומים הקצרים, הנחתכים בחדות בעריכה. בשוק של עזה צועקים הרוכלים באקסטזה. נערים וגברים מנפנפים בידיהם, וצועקים במלוא גרונם. זהו רגע של פורקן מאושר. ומיד אחריו חוזרות תמונות של גברים חסרי מעש היושבים ומחכים בעצבנות וגברים אחרים הנוהגים זה כלפי זה באלימות. המצלמה ממשיכה לטייל בעזה, ולפתע מבחינה בזקן המתבונן בילדים משחקים. המצלמה נעצרת, ואנו מתבוננים דרכה במשחק. ילד כבן שש לבוש מדי צה"ל מחזיק בידו רובה צעצוע. הוא מעמיד אל מול הקיר שלוש ילדות וילד קטן ממנו. הילד הלבוש מדים מכה בשורת הילדים ויורה עליהם בנשקו. המצלמה מתמקדת ברובה של הילד, וממנו עוברים לצילום הרובה של שוטר פלסטיני לבוש מדים. במחסום פלסטיני בעזה מונעים שוטרים פלסטינים את תנועתם של האזרחים כשם שמנעו זאת החיילים הישראליים בסצנה אחרת. השליטה החמושה של הישראלים מהדהדת בשליטתם של השוטרים הפלסטינים, והשליטה הצבאית של המבוגרים מחלחלת אל עולם הילדים. המשחק האלים של הילדים משקף את חלחול האלימות שמביא עמו הצבא הישראלי אל תוך החברה הפלסטינית. ניתוח השפעת הכיבוש על החברה הפלסטינית צומח מתוך צילומים שונים בארץ הערוכים כקולאז', צילומים שאין בהם ראיונות ואינם מלווים בדברי הסבר של קריין. המצלמה מביטה באירועים בדממה. המראיין היחיד בסרט **מתח** הוא אילם המנופף בידיו, מניע את שפתיו אל מול המצלמה, אך אנו איננו מצליחים להבין את המילים שהוא מנסה לבטא. תוכן דבריו אמנם אינו מובן, אך מסר אחר עולה מתוך בחירתו כמראיין יחיד – המסר של הזעקה הפלסטינית האילמת. לנוכח הזוועה זועקים הפלסטינים ומוסרים עדות, אך קולם אינו נשמע. בין שהעם הפלסטיני לקה באלם לנוכח הטראומה ובין שהשומעים ממאנים להבין את העדות הנזעקת, העדות

נותרת אילמת.

האילמות היא מוטיב חוזר בקולנוע הפלסטיני. גם בסרט **ג'נין ג'נין** (מוחמד בכרי, 2002) מוסר מרואיין אילם עדות על פלישת כוחות צה"ל למחנה. בסרט **שקט**, שנתח קודם, האנשים המתועדים אינם מספרים על הריסת הבתים, והמצלמה מתמקדת דווקא בשותקים או באלה שאינם יכולים לדבר. בתחילת הסרט מצולמים שני ילדים המדברים בשפת הסימנים, ובסופו מצולמת אישה זקנה אשר שמה את אצבעה על פיה, כמו מסמנת את צו השתיקה לנוכח האירועים הקשים. זעקה אילמת זו אינה רק מביעה את מצב הקיום, אלא באופן פרדוקסלי מצליחה לספר באמצעות השתיקה את הסיפור הלאומי הפלסטיני.

איחוד המולדת המדומיינת

הקולנוע הפלסטיני פיתח טכניקות אמנותיות ייחודיות של חתירה לשחרור לאומיות. הקולנוע יוצר בתוך מרחבי המסך מולדת חיה שלא אבדה ואת פלסטין המשוחררת מהכיבוש. הוא יוצר דימוי של המולדת השלמה ושל העם המאוחד כביטוי לשאיפות העם. האיחוד המתבצע בקולנוע משמש כבסיס להחייאת המולדת במציאות. בסרט **מלחמה ושלוש בוסול** (אליא סלימאן ועמוס ג'יטאי, 1997) טוען הבמאי אליא סלימאן שפלסטין קיימת בתודעה, והתודעה קודמת לבנייתה במציאות. לכך אפשר להוסיף שהתודעה הלאומית נבנית בין היתר בקולנוע הפלסטיני כשלב מקדים לבניית הלאומיות הפלסטינית. הקולנוע משמש כמסך שעליו מוקרנת הקהילייה הפלסטינית המדומיינת, במונחי בנדיקט אנדרסון (Anderson)¹⁰. בעוד המולדת שסועה במציאות, העם מפוזר, ולא כולו מגויס למאבק, ההנהגה הכושלת אינה עומדת בראש העם כולו, ודור נוסף של ילדים נולד לתוך מציאות של עוני, מוות וקיפוח, מציג הקולנוע מצב שבו המולדת מאוחדת, העם מאוחד, הנהגה מדומיינת המופיעה כהתגלות אלוהית מצילה את העם, והילדים שנולדו לחופש מובילים אחריהם את העם כולו לעבר השחרור. במובנים רבים מביע הקולנוע תקווה שבאמצעות האמנות יתרחש השינוי, כלומר הקולנוע מייחס לעצמו את האפשרות ליצור שינוי. באותה נשימה מודע הקולנוע למגבלות כוחו, מנפץ את האשליה של אחדות וגאולה לאומית, ומציג אותה כאחיזת עיניים קולנועית בלבד. הקולנוע משמש כמראה הבונה תפיסה אחדותית של העם הפלסטיני המפורז והמגוון, כמעין שלב מראה במונחי ז'ק לאקאן.¹¹ אך בו-זמנית הקולנוע גם מכריז על עצמו כעל מראה היוצרת אשליית אחדות שאינה מתקיימת במלואה במציאות, ובכך שובר את האשליה ההכרחית ליצירת הדימוי העצמי השלם.

הסרט **מתח**, המוזכר לעיל, משרטט שגרה החוזרת על עצמה. צילומי הבוקר במעבר הגבול הפותחים את הסרט זהים לצילומי הבוקר שלמחרת אשר מסיימים את הסרט באופן מעגלי ומתארים את כליאתו של העם הפלסטיני מאחורי גדרות ורשתות, כמו גם

¹⁰ אנדרסון, 1999 [1991].

¹¹ Lacan, 1996 [1949].

בתוך אורח חיים שאין ממנו מוצא.

אך בה בעת מציע הסרט גם תקווה לעתיד טוב יותר. לאחר הסוף המעגלי פותח הסרט צוהר אל מחר משוחרר. בסצנת הסיום נראים ילדים המביטים על הנוף. הילדים יושבים על עץ רחב בראש גבעה גבוהה המשקיפה אל מחנה פליטים. הילדים מסמלים את דור ההמשך, ומבטם אל הנוף הרחוק מבשר את האופק הנשקף מעל הסבל היומיומי. העץ הרחב שעליו יושבים הילדים מסמל את שורשי העם שאינם מתים בתלאות. עץ החיים הפלסטיני יניב דור חדש בעל עתיד טוב יותר.

נוסף על כך, מתח מאחד את המרחב ואת העם הפלסטיני. בסרט מתבצע מסע מיישוב ליישוב בפלסטין. הבוקר מתחיל בעזה, נמשך ברמאללה, ומשם עובר לירושלים ולחברון. במהלך היום אנחנו מתוודעים למצוקתם של הפלסטינים במקומות השונים, אך מצוקתם דומה. גורלם המר והמשותף מאחד אותם לעם בתוך הסרט. המולדת השסועה והעם המפורז מאוחדים ביצירה הקולנועית. כל עיר מופיעה עם שמה ועם חבל הארץ שאליו היא משתייכת. כך מועלים על המפה היישובים הפלסטיניים כמעין תשובה למדיניות ההדרה הישראלית כלפי הפלסטינים. צילומי המקומות השונים בפלסטין ועריכתם ברצף הופכים את פלסטין למולדת רציפה. למרות המחסומים המשסעים אותה, היא מתקיימת באופן שלם ומאוחד בקולנוע.

צילומי המקומות השונים בפלסטין ועריכתם ברצף היוצר מולדת שלמה ומאוחדת הם טכניקה נפוצה ביותר בקולנוע הפלסטיני, וניתן להבחין בה גם בטלוויזיה הפלסטינית.¹² טכניקה זו משמשת הן לאיחוד המרחב והן לאיחוד העם. לדוגמה, תכנית הד"שים בטלוויזיה הפלסטינית מעלה לשידור פלסטינים מהרשות, מישראל ומהגלות אשר מוסרים דרישות שלום לקרובי משפחתם. באמצעות השידור מתבצע איחוד המשפחות שאינן יכולות להיפגש במציאות. איחוד המשפחות בטלוויזיה הפלסטינית, כמו בקולנוע הפלסטיני, מסמל את איחוד העם בכללותו.

הסרט הדוקומנטרי **הכל בסדר** (עזה אל-חסן, 2003) בנוי במתכונת של תכנית ד"שים, המוכרת מהטלוויזיה הפלסטינית. הבמאית מוסרת במצלמתה דרישת שלום מחלק אחד של המשפחה בלבנון לחלק אחר של המשפחה בטול כרם. שלא כמו בתכניות הרדיו והטלוויזיה, הבמאית אינה "מעלה לשידור" את בני המשפחה באמצעות הטלפון באולפן, אלא יוצאת ללבנון לצלם חלק אחד של המשפחה, ולאחר מכן היא מעבירה את קלטת הווידאו לחלק האחר של המשפחה בטול כרם, ומצלמת גם אותו. בלבנון, כמו בטול כרם, מציגים בני המשפחה את עצמם בפני המצלמה, מכיוון שקרובי המשפחה מעבר לגבול אינם מכירים אותם. הם מוסרים דרישת שלום לקרוביהם שבמרחקים, ומתחילים לתאר את חייהם במשפט "אצלנו הכל בסדר". מיד לאחר מכן מספרים בני המשפחה (בלבנון ובטול כרם בנפרד) על השתלשלות האירועים מאז שנפרדו כשנסו מביתם שבחיפה בשנת 1948. בתוך כך מסופר סבל הגלות וזוועות סברה ושתילה. הניגוד בין הד"שים וההכרזה "הכל בסדר" לבין ההיסטוריה המשפחתית יוצר הומור אירוני החוזר ועולה בסרטים פלסטיניים רבים. נוסף על כך, דרך הסיפור הפרטי של המשפחות מסופרת ההיסטוריה הפלסטינית. חלקי

¹² על הטלוויזיה הפלסטינית ראו גלילי, 2001.

המשפחה הפזורים מסמלים את חלקי העם במולדת ובגלות. צילום שני חלקי המשפחה ותיעד קורותיהם הוא אקט קולנועי הפועל למען איחוד העם ותיעד ההיסטוריה שלו.

עזה, הבמאית, אשר מעבירה את הקלטות מלבנון לטול כרם, נתקלת במחסומים של צה"ל שקוטעים את רצף המרחב, וכמעט מונעים את העברת הקלטות. לבסוף היא מצליחה להעביר את הקלטות, אך קרובי המשפחה אינם מצליחים להיפגש בירדן כפי שקיוו בגלל הגבלות השלטון הישראלי. במציאות לא הצליחו בני המשפחה להתאחד, וגם המרחב הפלסטיני נותר שסוע ונשלט על ידי ישראל. לעומת זאת, בקולנוע נוצר רצף אחר שבו העם והמרחב הפלסטיניים מאוחדים לכדי מכלול שלם. מסעה של עזה אל-חן מאחד את המרחב הפלסטיני, יוצר רצף קולנועי בין בני העם לחלקי המולדת המפורזת. כשאנו צופים בקלטות המשפחתיות, אנו הופכים לחלק מהמשפחה ולחלק מהעם הפלסטיני המאוחד באמצעות הסרט.

המסע של הבמאית הוא מסע לאומי שבמהלכו מאוחדים המרחב והעם הפלסטיניים. הנרטיב הלאומי מסופר דרך הזיכרון המשפחתי. הקולנוע משמש כאמצעי לכינון הלאומיות באמצעות מתן קול, תמונה ונרטיב לחורבן הלאומי. הקולנוע מאחד את המרחב הגאוגרפי ואת חלקי העם המצויים בגלות. בחירת הז'אנר האירונית, פורמט של תכניות ד"שים שעליה נשען הסרט, מאפשרת ליצור איחוד זה. חורבות בתים שנעזבו בשנת 1948 מהוות נוף קבוע בקולנוע הפלסטיני, ועל פי רוב הליכה לבית הנטוש וגילוי מהוות את אחד משיאי הסרט בכל יצירה. בסרטים רבים מבקרים זקנים וילדים את בתיהם הנטושים, שהפכו פעמים רבות לחורבות, לשטח צבאי סגור, לשטח מרעה או לאתר נופש ישראלי. ההליכה למקום מהווה אקט של תעוזה לחזור ולחפש את מה שאבד למרות ההכחשה וההדחקה של הזיכרון. ההליכה של בני נוער וילדים למקום בעקבות הנחיות הזקנים מצביעה על המשכיות העבר בעתיד למרות החורבן שקטע את המשכיות הלאומית. הפלסטינים מרבים לשמור את מפתחות הבתים ואת יפוי הכוח על חלקות האדמה גם אם הבתים הרוסים לחלוטין. סרטו של סלים דאו **מפאתיח** (מפתחות, 2003) מתמקד בנושא זה באופן נרחב. הבית הפלסטיני שעומד וקיים בתוך הנוף שנכבש, ואשר יושביו נפוצו לגלות, מסמל מחד גיסא את האובדן ומאידך גיסא את היציבות, את שורשיו של העם הפלסטיני הנטועים באדמתו.

הבית עומד במרכז חלק ניכר מסרטיו של הבמאי רשיד משהראווי. סרטו הקצר **מקלובה** (2000) מקבץ יחדיו את הסמלים הלאומיים הנפוצים בקולנוע הפלסטיני: הבית הפלסטיני הנטוש, האם הפלסטינית השומרת על המסורת, האוכל המסורתי, אל-אקצא והקולנוע עצמו. בסרט זה אישה מבוגרת לבושה בשמלה פלסטינית מסורתית מכינה מקלובה – מאכל פלסטיני המורכב מעוף באורז וירקות. על פי הנהגה, בסוף הבישול יש להפוך את הסיר, ועל כן נקרא התבשיל "מקלובה" مقلوبة – הפוכה. מבעד לחלון הבית שבו מבשלת האישה מתחלפים נופים שונים של פלסטין: הים, עזה והרי ירושלים. לבסוף, כשהתבשיל מוכן, הוא יוצא את גבולות הבית, מעופף באוויר מעל שמי הארץ, וחג מעל אל-אקצא.

האוכל והמנהגים המסורתיים מזכירים את העבר הפלסטיני ואת התרבות הפלסטינית, הם משמשים גורם מאחד. האוכל בסרט זה,

כמו בסרטים אחרים, נוצר על ידי האישה, ומקושר אליה. הבית מאחד את המרחב הפלסטיני המקוטע באמצעות הצגת מקומות שונים בארץ מבעד לחלון המבנה האחד. מהבית אפשר להשקיף על פלסטין כולה, שכן מתוקף חשיבותו של הבית הפרטי הוא נמצא מטפורית במרכז פלסטין. דרך חלון הבית הופכת פלסטין למרחב אחד המתמלא במסורת הפלסטינית בזכות האישה ובישוליה. לא רק המרחב הפלסטיני מאוחד באמצעות הנוף הנשקף מהחלון, אלא גם ההיסטוריה הפלסטינית מצטרפת לרצף נרטיבי באמצעות נופים אלה. הבית מקשר בין הים לאל-אקצא, המוצג בסמל של כיפת הסלע בסוף הסרט כאילו שני המקומות שוכנים בקרבת מקום סביב הבית. הים מסמל בקולנוע הפלסטיני את העבר המשוחרר. הוא מופיע לפעמים בזיכרונות העירוניים של ההורים המספרים על החיים שקדמו לכיבוש. אל-אקצא לעומתו מסמל את העתיד הריבוני. בסרטים רבים עיני העם נשואות אל עבר מתחם אל-אקצא ובמיוחד אל עבר כיפת הסלע, המייצגת מתחם זה בזוהרה היוקרתית. הכיפה המוזהבת מסמלת את התקווה להשתחררות מהכיבוש, לשיבה אל המולדת המאוחדת סביב ירושלים ואת התקווה להנהגה שתאחד את העם והמרחב. איחוד הים, כסמל העבר החופשי, עם אל-אקצא, כסמל העתיד הריבוני, יוצר רצף בין מורשת העבר לבין העתיד המיוחל. איחוד המרחב והזמן הפלסטיני מתבצע באמצעות האישה, בישוליה והבית שהיא מצולמת בו.

האחדות אינה שלמה ללא המפגש הקולנועי היזום בין הסמלים. מרכז המרחב הפלסטיני במלואו סביב בית אחד מתקיים באמצעות עריכת הפריים, המאפשרת הצבת נוף שונה בחלון בחלק מהשטים. גם מעוף המקלובה מעל אל-אקצא התאפשר הודות לעריכה שבה הונחה שכבת הצילומים אחת על גבי האחרת (צילומים של מקלובה על גבי צילומים של אל-אקצא) בסופראימפוזיציה (superimposition). אמצעי המבע מודגשים, וכך מצביעה היצירה על תפקיד הקולנוע ביצירת האחדות הלאומית. הקולנוע יכול ליצור מציאות הפוכה (מקלובה) למציאות הכיבוש, להחיות את העבר ולהעניק תקווה לעתיד.¹³ עם זאת, טכניקת הסופראימפוזיציה היא כה בולטת עד שהיא נראית כאפקט קולנועי זול, מעין אפקט של סרט חתונות. סיום הסרט נראה כ"קסם" קולנועי של איחוד סמלי המולדת והתקומה הלאומית. טכניקה זו מושכת תשומת לב אל עצמה כ"אפקט", ומנטרלת במודע את האמינות של הסרט כולו. מעשה הקסמים של האחדות המולדת בולט כל כך, עד שאי אפשר שלא לחוש באירוניה הרפלקסיבית שהוא מעלה. איחוד המולדת באמצעות טכניקה החושפת את עצמה במופגן כ"אפקט" מעלה את המסר האירוני שאיחוד המולדת וסמלי העם יכול להתרחש רק בלהטוט קולנועי, אבל אינו יכול להתרחש במציאות. **מקלובה** מציגה את עצמה ואת הקולנוע הפלסטיני בכלל כמעשה קסמים של האחדות המולדת, האחדה שהיא אשליה קולנועית בלבד. **מקלובה** הוא אולי סרטו ה"אופטימי" היחיד של משהראווי, וגם בו האופטימיות היא אירונית. האירוניה כאן הופכת על פיה את מעשה הקסמים בסרטו **הקוסם** (1992). בסרט זה מעלים קוסם את הפועל הערבי במסעדה יהודית. ההעלמה מסמלת את העלמת המולדת והעם הפלסטיני. ב**מקלובה** משהראווי מתפקד כקוסם נסתר מתוקף היותו במאי: בקסם קולנועי הוא מחזיר את המולדת האבודה,

¹³ גם בכרטיס לירושלים (משהראווי, 2002) משמש הקולנוע כמקבילה וכתקווה לקיום הפלסטיני.

מאחד אותה, מחיה את מנהגיה וסמליה, ומבצע שיבה אל הבית הפלסטיני האבוד. אך גם ב **מקלובה** השבת העם אל המולדת והחייאת סמליו הלאומיים מתקיימות רק באופן אירוני.

הקולנוע הפלסטיני משמש במה מרכזית לבניית הקהיליה הפלסטינית, ההכרחית לגיבוש הלאומי, כשהוא מקבץ עדויות על אובדן הבית והמולדת והופך כל אחד מהמשתתפים ומהצופים בו מאדם הנושא אובדן אישי לבן העם הפלסטיני בעל מודעות ושייכות לאומית. הקולנוע הפלסטיני משמש ארכיון היסטורי מרכזי במצב של פיזור בני העם בין אזורים שונים ללא הנהגה ברורה המאחדת בין החלקים השונים של העם. כשהוא מספר את ההיסטוריה, ומתאר את ההווה הפלסטיני, יוצר הקולנוע הפלסטיני נרטיב-על המתגבש בהדרגה. נרטיב-על זה אינו גובה מחיר של דיבור בקול אחד, מכיוון שתוך כדי בנייתם מפורקים המיתוסים הלאומיים ומתערערים.

המאבק על הנרטיב

זירת הקרב של הקולנוע התיעודי הפלסטיני היא השיח התרבותי. כלי הנשק במאבק הלאומי המתנהל בו הוא דקונסטרוקציה לשיח ההגמוני. סרטים פלסטיניים מסוימים חותרים לקראת שינוי תודעתי, מילולי ותרבותי; לא זו בלבד שחלק ניכר מהסרטים התיעודיים עוסקים בשינוי תרבותי, אלא שעצם השפה הקולנועית הננקטת בהם משנה את הקודים הנהוגים בשיח הקולנועי, הלאומי והמגדרי – שינוי שיש בו התרסה כלפי ההגמוניה התרבותית. חלק מהסרטים מכילים נקודות מבט רבות, והשקפות הגמוניות המבוטאות בהם מפורקות מיד לאחר מכן. סרטים תיעודיים מסוימים עורכים פרודיה דקונסטרוקטיבית לשיח הישראלי, האמריקאי והמערבי ולאופן שבו דיסקורסים אלה שוללים או מצמצמים את הקיום הפלסטיני. במקום נרטיבים הגמוניים סרטים אלה אינם מציעים שיח מונוליטי ואחדותי אחר, אלא מצביעים על היות כל שיח הבניה תרבותית. טקסטים אלה מפרקים באופן רפלקסיבי אפילו את האחדות ואת הנרטיב שנוצרו בהם עצמם.

הסרט **פלישה** (נזאר חסן, 2002) מעמת את הנרטיב הישראלי עם הנרטיב הפלסטיני סביב פעילות צה"ל בג'נין בשנת 2002 (מבצע "חומת מגן"). הבמאי נזאר חסן זימן את יובל, חייל ישראלי שהרס בתים בג'נין, לחדר הקרנה. נזאר מקרין לפני יובל ראש (צילומים בלתי ערוכים) שצילם בג'נין במסגרת הפקת הסרט **פלישה**. יובל מספר על חוויותיו מהפלישה לג'נין עם הקרנת הצילומים. הוא מתמקד בעיקר במצוקות הפרטיות שלו, למשל בעובדה שלא היה לו מקום להטיל בו את צרכיו מכיוון שאסור היה לו לצאת מהבולדוזר שהפעיל.

הצגת השאלות של נזאר מעלה ביקורת מרומזת אשר בה באה לידי ביטוי נקודת המבט האחרת, הפלסטינית. נקודת מבט זו עולה גם מתוך הצילומים המוקרנים לפני יובל. יובל והנרטיב הצינוני שהוא מציג עיוורים לנקודת המבט הפלסטינית בעת הפעילות בג'נין ובעת הדיון באולם ההקרנות. שילוב הסצנות הרפלקסיביות שבחדר ההקרנה בתוך הסרט התיעודי מעמת בין נקודת המבט הישראלית

לפלסטינית. נקודת המבט של נזאר, בניגוד לזו של יובל, מודעת להשקפה הישראלית הנגדית, וכן מודעת לעיוורונה של נקודת המבט הישראלית כלפיה.

העימות בין הנרטיבים השונים בחדר ההקרנה מאפשר לחסן להצביע על הנושאים שבנוגע להם שותק השיח הישראלי. שאלותיו של חסן מצביעות על עקבות הדרת הפלסטינים מהטקסט הישראלי של יובל. אותן שתיקות של "האחד" (הישראלי) הופכות בסרט לאמצעי הדיבור של "האחר" (הפלסטיני), במובן זה ש"האחר" הפלסטיני משתמש באותן נקודות שבהן הוא מודר מהטקסט הציוני כדי להצביע על הדרתו הלאומית הקולקטיבית.

הרפלקסיביות היא שמפגישה בין שתי נקודות המבט בסרט. הרפלקסיביות הקולנועית מפנה את תשומת הלב לכך שמדובר בטקסט קולנועי הכולל צילומים, הקרנה, במאי מראיין, נקודות מבט שונות ונרטיבים שונים ביחס לסיטואציה מציאותית אחת. הרפלקסיביות חושפת את ההבניה הקולנועית שסביב האירוע ההיסטורי – הפלישה לג'נין. חשיפה זו מציגה את הנרטיב הישראלי ואת הנרטיב הפלסטיני כנרטיבים, לא כאמת היסטורית.

נקודת המבט הישראלית נטועה בשיח ובזהות הפלסטיניים – לעתים במקום נקודת המבט הפלסטינית עצמה. מצב זה מתואר כמעט במפורש בסרטים **אסתיקאל** ("עצמות", נזאר חסן, 1994) ו**תחקיר אישי** (עולא טברי, 2002). הסרטים הפלסטיניים נאבקים על קיומה של נקודת מבט פלסטינית בתוך השיח הפלסטיני עצמו, שיח אשר נמהל במשמעויות ישראליות, ולעתים נמחק על ידן. על פי פרנץ פאנון (Fanon),¹⁴ "הסובייקט המדוכא בגלל נסיבות חיו החל לפתח 'תודעה כפולה' המאפשרת לו להסתכל בו בזמן גם מהשוליים וגם דרך עיניו של הקולוניאליסט". הקולנוע הפלסטיני ובכללו הסרט **פלישה**, מצביע על השיח הקולוניאליסטי והישראלי כמי שמדירים את ה"אחר" מתוכם. סרטים מסוימים מדובבים את שתיקת ה"אחר", ומוצאים את עקבות קיומו של ה"אחר" הפלסטיני בתוך השיח הישראלי. הם מבוססים על המודעות הכפולה שבה מתקיימת הזהות הפלסטינית, ועוסקים בה באופן רפלקסיבי. נפיצי¹⁵ טוען שמצב הגלות מפתח מודעות הן לתרבות של קהילת המיעוט והן לתרבות של המדינה המארחת. הפלסטינים מצויים בגולה קולקטיבית פנימית בארצם.¹⁶ המודעות הכפולה הזאת בולטת במיוחד בסרטיו של הבמאי הגולה אליא סלימאן.

הסרט **הקדמה לסוף ויכוח** (אליא סלימאן וג'ייס סלום, 1990) בנוי ברובו כקולאז' מקטעי סרטים ומתכניות טלוויזיה ישראליים ואמריקאיים אשר עוסקים בערבים בכלל ובפלסטינים בפרט. עריכת הקולאז' יוצרת דקונסטרוקציה לשיח המערבי והציוני. החיבור בין הקטעים השונים, בין הסאונד לתמונה ובין רמות שונות של התמונה (תמונה על תמונה, מסך מפוצל, כתוביות) נערך כפרודיה על הקטעים המקוריים. פרודיה זו מציגה את קטעי המדיה האמריקאיים והישראליים כסדרת סיסמאות קלישאתיות החוזרות על עצמן.

¹⁴ מוזכר אצל שנהב וחבר, 2002: 15.

¹⁵ Naficy, 2001: 22.

¹⁶ שם: 14.

ברצף זה הצגת הערבים והפלסטינים נראית מגוחכת, מבוססת על סטריאוטיפים וחסרת כל יסוד עובדתי. כך מנטרל הסרט את התוקף העובדתי של קטעי המדיה במקור ומציג אותם כהבניה שיטתית עיוורת המדמיינת את המזרח באופן תבניתי מתוך אינטרסים פוליטיים. ניתן למצוא בסרט זה את טכניקת הניג'יצו שהוזכרה מעלה.

הקדמה לסוף יכוח מתנגד לא רק לנרטיב הקולוניאלי והציוני, אלא לכל סוג של נרטיב. הסרט מפרק את הנרטיביות הקולנועית באמצעות צורת הקולאז' שממנה הוא בנוי. הקולאז' מציע חזרתיות סדרתית המחליפה את ההמשכיות הנרטיבית הלוגית. דוגמה לכך היא רצף הכותרות "חלק 1", "חלק 1" ו-"חלק א", אשר עולות מדי פעם בסרט שלעולם אינו מגיע לחלקו השני. במקביל מתנגד הסרט, כמו סרטיו האחרים של סלימאן, לאחדות התמונה, כשהוא מפצל בין מסגרות שונות המופיעות בפריים אחד, בין מוקד הסאונד והתמונה ובין מוקדים ויזואליים וגרפיים בשוט. פירוק הנרטיביות, ההמשכיות והאחדות מפרק את מושג המחבר הסמכותי תוך כדי פירוק האחדות ההכרחית ליצירת author גברי-אבהי.¹⁷ באופן הזה מתנגדים סרטיו של סלימאן הן בתוכנם והן בצורתם לסמכות אבהית, לאומית, תרבותית ואמנותית.

גם הסגנון הקרנבלי כרוך, על פי ג'וליה קריסטבה (Kristeva),¹⁸ בהריגת האל-האב. סגנון זה מאפיין את סרטיו של סלימאן, שבהם מבוסס ההומור על מצבים אבסורדיים. סצנות האבסורד בסרטיו של סלימאן יוצרות היפוך בין שליט לנשלט. החיקוי הפרודי של דמות הלוחם הישראלי מגחיכה את השליטה הישראלית ומנטרלת את כוחה. נקודת המבט הקרנבלסקית, במונחי באחטין,¹⁹ של המוכפף משחררת אותו מיחסי השליטה הלאומיים.

נקודת המוצא של **הקדמה לסוף יכוח**, פלישה וסרטים פלסטיניים נוספים היא התנגדות להגמוניה של השיח הציוני. עם זאת, סרטים אלה אינם מציבים במקומה סמכות אחרת. בהציגם כל נרטיב כהבניה הם מפרקים גם את הנרטיב שהם עצמם מציעים, מפקפקים בעצם הצבת הסמכות ובאחדות הלאומית הפלסטינית. אציין שהקולנוע הפלסטיני התיעודי והעלילתי בחלקו הגדול מבקש להפוך את יחסי הכוחות והשליטה, ומעטים הם הסרטים המבקשים לפרק את הסמכות כשלעצמה.

פירוק התיעוד וחיפוש אחר ההיעדר

הקולנוע הפלסטיני מרבה לערבב בין סוגי יצירה שונים. אפשר למצוא בו יצירות המשלבות בין קולנוע תיעודי, בדיוני, אמנותי, ניסיוני,

¹⁷ סעיד [מוזכר אצל גילברט וגובר (Gilbert and Guber, 1979)] קושר בין מחבר, אבהות, סמכות ואלוהות, כשהוא עומד על הקשר בין המילים author ("מחבר") ל-authority ("סמכות"). הסמכות של המחבר היא הרחבה של דמות האב והאל. הבריאה, ההולדה, היצירה והשליטה בילדים ובתוצרים הם רצף

אחד.

¹⁸ Kristeva, 1980 [1969]: 78.

¹⁹ מוזכר אצל שוחט, 2005 [1989].

יודאו קליפים, סרטי מסע, יומן אישי, אלבום תמונות משפחתי ותכניות ד"שים. סרטיו של אליא סלימאן בולטים בשילוב בין סוגי יצירה שונים. פירוק החלוקה לז'אנרים הוא אקט פוליטי שכן הוא מתנגח בקולנוע ההגמוני ומעבר לכך הוא יוצר קולנוע מורכב, שמסרב להישמע להגדרות מהותניות ופועל במרחב שלישי. על פי הגדרתו של באבא (Bhabha)²⁰, "המרחב השלישי אינו מציית לקווי המתאר הפוליטיים הדיכוטומיים, אלא מטשטש את הגבולות, ומייצר קטגוריות היברידיים המאפשרות גם לעקוף במידת מה את המכשלה האסנציאלית של זהות. דיון כזה מאפשר לדבר על זהות נסיבתית (קונטינגנטית) שהיא דינמית, מעצבת ומשתנה בתוך יחסי גומלין".

סרטים פלסטינים בדיוניים מבוימים לא פעם בתבניות תיעודיות. במלים אחרות, סרט מבויים מציג עצמו כסרט תיעודי. בה בעת חושפים את עצמם הסרטים ה"כמו תיעודיים" כמבוימים, כמו חושפים תרמית קולנועית בקריצה. כזה הוא סרטו של סובחי זבידי, **פזילה** (2001). במרכז הסרט, במאי המבויים סרט מוזמן על ירושלים. זבידי מגלם את עצמו כבמאי הסרט המוזמן, והיצירה אף נפתחת בצילומי חתונה אמיתיים של סובחי ואשתו. הסצנה הבאה מתארת את פגישתו של הבמאי עם מפיקים המזמינים ממנו סרט תיעודי שיעסוק בהרמוניה שבין שלוש הדתות בירושלים. פגישה זו, כך מסופר, התקיימה מיד לאחר החתונה. **פזילה** כמו מתעד את ניסיונותיו ואת כישלונם של זבידי בבימוי הסרט המוזמן. אנו עוקבים אחר סדר היום בצילומים ובעריכה. ההתרחשויות מתוארות בגוף ראשון כמו ביומן אישי או ביומן הפקה. פעילות צוות ההפקה מתועדת, כפי שקורה בסרטים תיעודיים המתעדים הפקות קולנועיות (making of). עם זאת, **פזילה** אינו סרט תיעודי אלא מבויים. הסצנות המבוימות בו נראות לא פעם היתוליות וחסרות אמינות בגלוי, כמו נועדו להחצין את ערבוב הז'אנרים הקולנועיים.

תהליך פירוק הקונוונציות התיעודיות החל עוד בסרט הראשון שפתח את התקופה הרביעית והנוכחית בקולנוע הפלסטיני – **זיכרונות פוריים** (מישל ח'לייפי, 1980).²¹ בסרט זה, שסלל את דרכו של הקולנוע הפלסטיני האישי והאמנותי, מתועדים חייהן של שתי נשים עצמאיות הדבקות בערכים הלאומיים בדרכים שונות לחלוטין. מתוך תיעוד היומיום מפליג הסרט לסצנות של פנטזיה המבוימות בצורה אמנותית, שבהן מבטא הבמאי הלך רוח פנימי המתעלה מעל לדבקות במציאות הפרוזאית. בימיו סצנות אלה מתחבר לסגנון הצילום והעריכה של סצנות התיעוד, אשר גם בהן ניכרת השפעה רבה של מסורת ציורית, של אמנות נוצרית ושל קולנוע מודרניסטי. כך לדוגמה השוט הפותח את הסרט מציג ירקות ופרות סטטיים על פי תבנית ציור טבע דומם. יד נשלחת אל הירקות ומכניסה אותם לתיק. זו ידה של רומיה, המתארגנת השכם בבוקר לצאת מהכפר אל המפעל. הסרט מתעד את סדר יומה באופן פואטי. בעת העבודה במפעל מתלכד רעש המכונות הצורם לכדי מוזיקה תעשייתית ומטרידה הכוללת צפצוף בלתי פוסק. מיד לאחר מכן מרואיינת רומיה במנזר שבו עבדה בעבר. היא מצולמת על רקע ציור הסעודה האחרונה של ישו בזווית צילום נמוכה המצרפת אותה אל סעודת

²⁰ מוזכר אצל שנהב וחבר, 2002: 16.

²¹ על החלוקה לתקופות בקולנוע הפלסטיני ראו גרץ וח'לייפי, 2006.

הצלוב. היא מספרת שבמשך עשרים שנים עבדה במזר וסייעה לשלושה כמרים כדי לפרנס את ילדיה לאחר מות בעלה. המזר הוא מקום עבודה ביתי, מספרת רומיה, אך היא עזבה אותו ועברה למפעל כדי להרוויח יותר ולחיות בכבוד מכיון שההוצאות היום רבות יותר. "אין לנו יותר אדמות", מסכמת רומיה, "שתאפשרנה לנו שלא לעבוד אצל אחרים". העריכה ממשיכה את רעש המכונות הצורם גם בתחילת סצנת הכנסייה השקטה וממחישה את הצרימה הפנימית הכרוכה בעבודה במפעל בשל הניכור התעשייתי והעבודה המכנית, האילוץ להשתתף בתפירת בגדי ים חושפניים לפרנסתה בניגוד להשקפתה,²² עול הפרנסה בגילה המאוחר וההשפלה שבעבודה במפעל ישראלי במצב כלכלי דחוק – קשיים שהיא נושאת על גבה עשרות שנים בעקבות יתמותה, אלמנותה ואובדן אדמות המשפחה בשנת 1948. אם כן, העריכה והצילום טוענים את גם את הסצנות התיעודיות במשמעויות רגשיות ולאומיות, שאליהן מתחברות סצנות הפנטזיה, החורגות מעבר למציאות היומיום.²³

שבירת הקונוונציות התיעודיות עוררה ויכוח ציבורי בעקבות הקרנתו של הסרט **פורד טרנזיט**, שביים האני אבו אסעד (2002), לאחר שהתגלה שהדמות הראשית המתועדת בו מגולמת על ידי שחקן מקצועי, ושחלק ניכר מהסצנות מבויות.²⁴ **פורד טרנזיט**, כמו סרטים פלסטיניים נוספים, מפרך את הנחת היסוד של הקולנוע התיעודי – ההנחה שהטקסט חותר לאמת הניתנת לייצוג ולניסוח. הפרכה מכוננת זו היא אחד האמצעים הדקונסטרוקטיביים שבהם מפרק הקולנוע הפלסטיני התיעודי את סמכות המחבר,²⁵ במקרה זה הבמאי, לקבוע אמת אחת. סרטים אלה מפקקים באופן רפלקסיבי בתוקפו של טקסט כאמצעי ייצוג. באופן הזה הם מערערים את תוקפם של נרטיבים ודיסקורסים היסטוריים ותרבותיים ישראלים ומערביים ששללו וצמצמו את הקיום הפלסטיני. ערעור תוקפם של נרטיבים ודיסקורסים הגמוניים כרוך בז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית בערעור יכולתו של כל נרטיב באשר הוא ושל כל טקסט – ובכלל זה הטקסט הקולנועי התיעודי – לייצג אמת או מציאות. לכן הם מפרקים גם את יכולתה של היצירה עצמה לייצג מציאות. בחלק מהסרטים התיעודיים החקירה עצמה נחשפת במהלך היצירות כפיקציה, כמשחק שאין בו די ראיות כדי לבסס מחקר היסטורי. גם הממד האוטוביוגרפי בסרטים מתגלה כהתחזות. במקרים אחרים הבימוי מוחצן ומציג את עצמו כבימוי עלילתי ולא תיעודי. סרטים אלה כותבים נרטיב היסטורי לאומי, אך בו בזמן הם מערערים על האפשרות לכתוב נרטיב היסטורי כלשהו. סרטים תיעודיים מסוימים מגחכים לא רק את השיח ההגמוני אלא גם את עצמם, ובכך הם מפריכים את עצם היכולת לספר סיפור או להתחקות אחר המציאות או ההיסטוריה הפלסטינית. כזה הוא הסרט **מלכים וניצבים: נוברים אחר הדימוי הפלסטיני** (2004), שבו

²² היא מביעה את מורת רוחה מבגדי הים החושפניים שהיא רואה בטלוויזיה בסצנה מאוחרת.

²³ סרט אחר של מישל ח'ליפי, **שירת האבנים** (1989), מערב בין תיעוד המאבק הלאומי לבין סצנות מבויות המתארות רומן בין גבר שהיה כלוא בעקבות פעילות לאומית לבין אישה פלסטינית גולה.

²⁴ ראו דיון על ה"ההוואה" של **פורד טרנזיט** אצל הירשברג, 2007; יודילוביץ, 2003; פינטו, 2003; קליין, 2003.

²⁵ ראו הערה 19.

עושה עזה אל-חסן פרודיה על עצמה כבמאית המחפשת את ארכיון הקולנוע של אש"ף מתקופת הלחימה בלבנון. הארכיון הנעלם מסמל את מחיקתו של הנרטיב ההיסטורי הפלסטיני, את חוסר הבהירות של העם הפלסטיני בנוגע לו ואת הדרתו של הנרטיב הפלסטיני מהתודעה ההיסטורית הכללית לטובת הנרטיב הציוני במשך שנים רבות. אל-חסן מחפשת את ארכיון הקולנוע הפלסטיני מתוך ידיעה שהוא הועלם על ידי כוחות הביטחון הישראליים.²⁶ היא יודעת שלא תמצא אותו, ועם זאת, היא יוצאת לגבות עדויות ברחבי המזרח התיכון, ומראיינת אנשים שנטלו חלק בהפקות של אש"ף. היא מחפשת אחר העבר של אש"ף בלבנון, לועגת לעצמה ולחיפושי השווא שהיא מבצעת. גביית העדויות, ולא מציאת הארכיון, היא מטרה בפני עצמה. החיפוש אחר מה שנעלם, בידיעה שהוא איננו עוד, הוא בבחינת פרודיה על עצמה כבלש המתחקה אחר עקבותיו של ההיעדר. מתוך הסרט התיעודי הסובייקטיבי הזה מתחוורת אמירה אירונית ביחס לסרט, לבמאי תעודה פלסטינים, לקולנוע הפלסטיני ולנרטיב הפלסטיני הלאומי: אנחנו מחפשים את ההיעדר. החיפוש עצמו הוא הסיפור שלנו.

סיכום

הקולנוע הפלסטיני מאחד את המרחב והזמן לכדי מולדת שלמה, שבה חי עם מאוחד בעל היסטוריה רציפה ששורשיו במקומם. הקולנוע משמש באופן מודע כלי נשק במאבק הלאומי, והוא מגייס משאבים אמנותיים ויצירתיים לשם כך. עם זאת, הסרטים מציגים את מודעות יוצריו להיותו אשליה המפיצה את בשורת אחדות העם והמולדת תוך כדי הישענות על סמלים בלבד. נוסף על כך, הקולנוע הפלסטיני מודע למגבלות השפעתו על המציאות הלאומית, ולא פעם האמירה המעניינת הצומחת מהסרטים היא אמירה אירונית על אוזלת ידם של הפלסטינים אל מול הכוחות החזקים המטלטלים את חייהם באופן אבסורדי, כמו גם על אוזלת ידו של הקולנוע המסוגל להביא שינוי דמיוני בלבד. השילוב בין השליחות הלאומית לבין ההכרה בחוסר היכולת לחולל שינוי מחוץ לגבולות מסך הקולנוע יוצר בקולנוע הומור ייחודי. הומור זה ממזג בין השאיפה להכרה באמת ההיסטורית לבין פירוק כל סיפור והטלת ספק בסיפורי-על; האירוניה הקולנועית הפלסטינית נעה בין הכרה במסומן קבוע ויצב של המולדת הפלסטינית לבין פירוק פוסט-מודרני של מערכת הסימון.²⁷ הקולנוע הפלסטיני מתנגד לשיח הישראלי המדיר את הקול הפלסטיני, אך עם זאת הוא מכיר בכך שהמאפיין המרכזי של הקול הפלסטיני הוא אילמותו לנוכח הזוועה ולנוכח הדרתו במשך שנים רבות מהזירה המקומית והבינלאומית. הקולנוע הפלסטיני כמה לייצר עבר אידיאלי הקודם לכיבוש, עבר שבו אפשר להיאחז ושעל גביו אפשר לייצר תשתית לאומית משותפת; אבל

²⁶ העלמתו של ארכיון אש"ף על ידי כוחות הביטחון הישראליים היא טענה שהוזכרה במקומות שונים. על אובדן הארכיון ראו גרץ וחילייפי, 2006:

32-33. עזה אל-חסן מחזיקה לאורך הסרט בידיעה שלא תמצא את הארכיון שהיא מחפשת מכיוון שידוע שהארכיון נעלם.

²⁷ כפי שטוען חמיד נפיצי (Naficy, 2001) ביחס לקולנוע הגלותי.

עם זאת הוא מודע לכך שהעבר לא היה בהכרח אידיאלי, לא היה הומוגני, אינו ברור במיוחד כיום, ולא תמיד ניתן להחיות אותו ולהיאחז בו. סרטים רבים יוצרים עולם ארס-פואטי המתייחס למסורת הקולנועית הפלסטינית, הישראלית והמערבית. מסרטים אלה עולה הטענה שגם הזירה הקולנועית היא זירת היאבקות דיסקורסיבית ראויה ומשמעותית, במיוחד לנוכח אוזלת ידם וקולם הבלתי נשמע של הפלסטינים בזירות אחרות.

בקולנוע הפלסטיני התיעודי כרוכה הבניית הלאומיות לא פעם בתהליך הפוך של פירוק הבניות תרבותיות רבות, ובכללן פירוק ההבניות הלאומיות הפלסטיניות המקובלות, לרבות אלו שיוצר הקולנוע הפלסטיני עצמו. הקולנוע התיעודי משלב בין תיעוד אוטוביוגרפי לבין נרציה קולנועית של החורבן הלאומי. הפרט המספר את סיפורו, אשר מתעד את סביבתו במצלמת כתף, משמש מטונימיה ללאום המתוודע למצבו ונאבק על שחרורו. כשם שהפרטי מתמוסס בלאומי, כך גם נבלעים סגנונות קולנועיים שונים ביצירות הקולנועיות. סרטים תיעודיים פלסטיניים משלבים בין טכניקות דוקומנטריות, עלילתיות, צילום אירועים, סרטי מסע, תכנית ד"שים, קולנוע ניסיוני ועוד. פריצת הגבולות אינה סגנונית בלבד, אלא משמשת כאקט פוליטי הטורף את קלפי השיח הקולוניאלי, הציוני והפטריארכלי. נוסף על המחאה הפוליטית מלאים חלק מהסרטים בהומור עצמי אירוני. הם עורכים פרודיה על השיח ההגמוני כמו גם על עצמם, המוצבים בשולי שיח זה.

הקולנוע התיעודי הפלסטיני חותר לאמירה לאומית, אך הוא מודע לשתיקת הפלסטינים, להדרתם מהמרחב הציבורי ולחוסר יכולתם לבנות נקודת מבט קוהרנטית ויציבה שתהווה חלופה להדרה ההגמונית. גם כיום, כשקולם של הפלסטינים נשמע בזירות רבות, הפקפוק ביכולתם להשמיע את קולם עוד מפעם בקולנוע הפלסטיני התיעודי. הקולנוע נלחם למען מטרות לאומיות, ומשתדל בכל מאודו לשמש במה ציבורית שבה תוכל להיבנות הקהילייה הפלסטינית המדומיינת, אבל בה בעת מודע לחוסר יכולתו לחולל שינוי במציאות הלאומית לנוכח האבסורדיות של הקיום הפלסטיני. באופן אירוני מצויר עצמו הקולנוע הפלסטיני כמי שיוצר קהילייה מדומיינת בלבד, כמי שמחפש אחר אחדות לאומית נעדרת, אחר זיכרון לאומי נעלם.

ביבליוגרפיה:

- אנדרסון, בנדיקט, 1999 [1991]. קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגום מאנגלית: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- באבא, הומי ק', 2002 [1998]. "החומר הלבן (היבט פוליטי של לובן)", תיאוריה וביקורת, גיליון 20, עמ' 283-288.
- בן-צבי מורד, יעל, 2011. רצח אב: מגדר ולאומיות בקולנוע הפלסטיני, תל אביב: הוצאת רסלינג.
- בראשית, חיים, 2007. "הטראומה הנמשכת והמאבק הפלסטיני: ייצוגים קולנועיים של הנכבה בעשור האחרון", [מחברות קולנוע](#)
- [דורם](#), גיליון 2 על חורבן, טראומה וקולנוע: 25-45.
- גילי, דורון, 2001. "הטלוויזיה הפלסטינית", עבודה סמינריונית בקורס מרחבים וזיכרונות בקולנוע הפלסטיני, מרצה: נורית גרץ, החוג לקולנוע וטלוויזיה, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב.
- גרץ נורית וג'ורג' ח'ליפי, 2006. נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, תל אביב: עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה.
- דאו, סלים, 2003. "סלים דאו – דבר הבמאי", עין בעין: סמינר קולנוע תיעודי בנושא סכסוך, גיליון 1, יוני 2003: 126-128.
- הירשברג, אורי, 2007. "קולנוע תיעודי כחקירה בלשית", [מארב: אמנות, תרבות, מדיה](#), 26.9.2007.
- יודילוביץ', מרב, 2003. "[איפה הגבול?](#)", Ynet, 14.9.2003.
- מונק, יעל, 2003. "בין אלג'יר לפלסטין: כמה מחשבות על קולנוע פוליטי", עין בעין, גיליון 1, עמ' 39-49.
- סעיד, אדוארד, 2002 [1978]. אוריינטליזם, תרגום: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד.
- ספיבק, גיאטרי, צ'קרוטי, 1995 [1988]. "כלום יכולים המוכפפים לדבר?", תרגום: איה ברויאר ועדי אופיר, תיאוריה וביקורת, גיליון 7 בנושא נשים, עולם ראשון, עולם שלישי (חורף): 31-66.
- פינטו, גואל, 2003. "גם בדוקומנטרי הקודם של במאי 'פורד טרנזיט' השתתפו שחקנים", וואלה! תרבות ובידור, 16.9.2003.
- קימרינג, ברוך ומגדל, יואל שמואל, 1999 [1993]. פלסטינים עם בהיווצרותו: למן המרד נגד מוחמד עלי ועד לכינון הרשות הלאומית, ירושלים: כתר הוצאה לאור.
- קליין, אורי, 2003. "שקרים אמיתיים", הארץ, 11.8.2003.
- שוחט, אלה, 2001. זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, מאנגלית: יעל בן-צבי, תל אביב: הוצאת קדם.
- שוחט, אלה, 2005 [1989]. הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

שנהב, יהודה וחבר, חנן, 2002. "המבט הפוסטקולוניאלי", תיאוריה וביקורת, גליון 20 בנושא מבט פוסט קולוניאלי: 9-22.

- Butler, Judith, 1990. "Conclusion: From Parody to Politics", *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge. Pp 142-149.
- Dabashi, Hamid, 2006. "Introduction", *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*, Ed. Hamid Dabashi, London and New York: Verso, pp. 7-22.
- Gilbert, Sandra and Susan Guber, 1979. *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press.
- Kristeva, Julia, 1980 [1969]. "Word, Dialogue, and Novel", *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Ed. Leon S. Roudiez, Trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, pp. 64-91.
- Lacan, Jacques, 1996 [1949]. "The Mirror Stage as a Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *The Continental Philosophy Reader*, Eds. Richard Kearney and Mara Rainwater, London: Routledge, pp. 330-335.
- Naficy, Hamid, 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, New Jersey and Woodstock, Oxfordshire: Princeton University Press.