# בימוי עדויות: "הפקה" של עובדות הנוגעות לכיבוש הישראלי בפלסטין, בסרטו של שלומי אלקבץ "עדות"

מאת: גלי גולד

בקיץ שעבר, בטקס הפתיחה של "קולנוע דרום", פסטיבל הסרטים הייחודי המתקיים בשדרות, הצהירה נבחרת ציבור ישראלית הצהרה שהגיעה לכותרות. בדברי ההקדמה שלה להקרנת הבכורה של סרטו של שלומי אלקבץ **עדות / Testimony / شهادة** (ישראל 2011), גינתה שרת התרבות, החינוך והספורט לימור לבנת את הסרט ואמרה שהוא מעוות את המציאות, שהוא מוטה ומעלים עין מסבלם של קורבנות הטרור וטילי הקסאם הנוחתים על חלקה הדרומי של הארץ.

ב**עדות**, 21 שחקנים ישראלים משמיעים, בעברית, עדויות שמסרו פלסטינים המתגוררים באזור הכבוש שישראל מחזיקה בו וגם כמה עדויות מפי חיילים ישראלים ששירתו בשטחים הכבושים והחליטו לשבור את שתיקתם. הם ממוקמים בקפידה מול מצלמה מסגננת מאוד על רקע נופים מרהיבים של פלסטין/ישראל.

השרה לבנת, בלי לצפות בסרט (יש להניח שרק קראה עליו בתקציר שכן לא צפתה בו לפני הטקס ועזבה את המקום מיד בתום דבריה), ערערה, שלא בצדק, על סיווגו של הסרט כתיעודי, כלומר על כוונתו להציג את המציאות של הכיבוש, וקבעה שהוא בעצם מסלף אותה.

הוויכוח הציבורי סביב הסרט נסב משם לסוגיות נדושות בדבר הצגת דברים מאוזנת וחופש ביטוי.

אבל ל**עדות** מגיע יותר ממהומת כותרות ותרעומת רגילה של פקידי ממשל בניסיונותיהם הגלויים להשתיק ולהוקיע מעשי יצירה.

בדברים שלהלן אדגים כיצד הסרט הזה, באמצעות שזירה ייחודית של תיעוד ובדיון, אינו מתיימר להציג את המציאות אלא להשפיע עליה ולכתוב, בעזרת הקולנוע, תרחיש חדש לסכסוך, לקורבנותיו, לגורמים הפעילים בו וליחסי הכוחות ביניהם, ואולי גם (ואשתדל שלא להפריז באופן נאיבי בהישגיו), לשרטט תוואי של תנאים הנחוצים לפתרונו.

בכוונתי לטעון שדווקא השימוש באמצעים ובמוסכמות של קולנוע עלילתי בתוך מבנהו של הסרט התיעודי הזה הוא שמאפשר אקט פוליטי מאתגר בנסיבות הקיימות של הכיבוש ושל הסכסוך הישראלי-פלסטיני.

במילים אחרות, טשטוש המוסכמות הברורות של שני האופנים הקולנועיים מסייע לערער גם על המציאות המדינית עצמה ועל האופן שבו אנחנו שותפים לה, עדים לה, ויותר מכל מתעלמים ממנה ומדחיקים אותה.

**מי מדבר? ליהוק עדויות**

**עדות** נפתח במונולוג בן שש דקות מפי רונית אלקבץ, מהשחקניות המוערכות בישראל, שחקנית מוכרת בעולם שזכתה לשבחים על משחקה עז הרגש והמבע, עד כדי טלטלה לפעמים, בדרמות עלילתיות כדוגמת **ביקור התזמורת** (ערן קולירין, 2007), **אור** (קרן ידעיה, 2004), **חתונה מאוחרת** (דובר קוסאשוויל, 2001), ובסרטים שביימה היא (יחד עם אחיה, שלומי אלקבץ, יוצר **עדות**): **שבעה** (2008), **ולקחת לך אישה** (2004).

כמוה גם שאר השחקנים שנבחרו "להעיד", להציג את עדויות הפלסטינים (קרן מור, מנשה נוי, אלברט אילוז, אסתי זקהיים), כולם חלק בלתי נפרד מהקאנון של עולם הדרמה הישראלי-יהודי. הם שחקנים מבוססים שפניהם וקולם מוכרים לקהל הרחב. רבים מהם ממוצא מזרחי, ולא סתם, כפי שיתברר בהמשך בהתייחס לתרחיש הגאו-פוליטי שהסרט מתווה.

שלא כמוהם, השחקנים המשמיעים את עדויות החיילים הישראלים מוכרים פחות, רובם שחקנים צעירים יחסית ופחות מנוסים.

החלוקה הפשוטה אך לא פשטנית הזאת מרכזת את תשומת הלב בפוליטיקה של הייצוג ובסוגיות של סמכות. בפועל, במסגרת יחסי הכוחות שבין הישראלים היהודים לפלסטינים, קולם של הפלסטינים, מילותיהם וסיפוריהם מוקטנים, מושמצים או מושתקים כליל. לעומת זה, החיילים הישראלים הם לא רק "חבר'ה משלנו", מנקודת השקפה ישראלית יהודית, אלא גם דבריהם זוכים מראש למעמד של סמכות ונחשבים אמת. כאן אין צורך בשמות גדולים ובפרצופים מוכרים כדי להגיע אל הצופה ולערבו במתרחש על המסך.

בהקשר זה, ברור מדוע נחוצה שורת השחקנים הנכבדה לגילום הדמויות הפלסטיניות, הבדיוניות ועם זאת אמיתיות כל כך; הפרסונה הקולנועית שנוצרת כך גם מושכת את תשומת לבו של הצופה אל הדמות וגם מאששת את דבריה.

עוד לפני שנתבונן ונהרהר בסיפור שמספרת לנו אסתי זקהיים (והדברים יפים גם לסיפוריהם של קרן מור, אלברט אילוז, מנשה נוי ואחרים), אנו מתבוננים בה במבט בוטח. למרבה האירוניה, האמון הזה והאמיתיות של דבריה נובעים דווקא מהיותה שחקנית שמספרת סיפור של מישהו אחר, ולא מהיותה אובייקט של סרט תיעודי, אישה המספרת סיפור אמיתי שהתרחש בעולם.

שימוש מחוכם בהשעיית הספק: אנחנו מוזמנים לצפות בסרט כסרט, ורק אז אנחנו מבינים שבעצם צפינו במציאות.

**מה הם אומרים? עובדות שלא אובדות בתרגום**

אין חידוש בסיפורי העדויות. סיפורים כאלה נשמעו כבר פעמים רבות. במקום לחשוף איזו אמת סמויה, איזו ראיה או פרט חדשים שטרם נתפרסמו, הם בעצם חוזרים שוב על השגור.

אישה שהוכתה במחסום, ילד מבועת מחייל העורך חיפוש לילי בביתו ומגלה שזה אותו חייל שנתן לו ממתק מוקדם יותר באותו היום, פלסטיני שמכריחים אותו לשיר שירי רובאית לאוזני חיילי צה"ל, אישה שדרשו ממנה לשמש מגן חי בחיפוש אחר מבוקש, פלסטיני חף מפשע שנורה בזמן עוצר. רק סיפור אחד, על מעשה סדום של פועל פלסטיני בחמור, נוגע לגרוטסקי.

אלקבץ ושותפו לכתיבת התסריט עופר עין גיל קראו אלפי עדויות ובחרו את אלו שהופיעו שוב ושוב, אלו שהבנאליות שלהן היא הבנאליות של הרוע, ולאו דווקא את הציוריות והעקובות מדם במיוחד. הן תוסרטו כפי שהן: חומר נא, בלתי ערוך.

בכך נפטר הסרט מהצורך להוכיח את העובדות שהוא מתאר: אין צורך לערער על הפרטים או לחקור את העדים חקירה נגדית כדי להגיע לחקר האמת. אם לא בדיוק כך קרה לזה, הרי שכך קרה למאה אחרים שהעידו. מהבחינה הזאת, ערך האמת שמקובל לייחס לקולנוע התיעודי אינו מוטל בספק. מה שיש ליצור הם התנאים שיאפשרו לעדויות הללו להישמע. התנאים האלה מסופקים באמצעים עלילתיים: השימוש בשחקנים, שעליו הרחבתי לעיל, השפה (כל העדויות מסופרות בעברית, שפתו של הכובש, וכך אובדת לכאורה האותנטיות של עדות מפי פלסטיני דובר ערבית) והרכבת אתרי הצילום, על האופן שבו הם מציגים את הארץ, שעליה ארחיב בהמשך.

**"רציתי לתרגם לעברית את הסיוט של הפלסטינים אל תוך הסיוט של הישראלים", שלומי אלקבץ**

השפה שהוחייתה למען יצירת קולקטיב לאומי יהודי משמשת להחייאת הסיפורים הנשכחים, הנרטיב של קורבנותיה של אותה יצירה, סיפורים הנערמים לאלפים בגנזכים של ארגונים לזכויות אדם (כמו "בצלם, מרכז המידע הישראלי לזכויות האדם בשטחים") וכמעט אינם מעוררים עניין ציבורי. במקום לבחור באותנטיות של הערבית, שפתם של הפלסטינים, השפה שבה מסרו את עדויותיהם במקור, אלקבץ מתרגם את הסיפורים לעברית, שפת הכובשים, וכמו מנכס אותם לה. הלכה למעשה, בעטיה של בחירה מודעת ומחושבת זו, אלקבץ ושחקניו מאכלסים את השפה השלטת בסיפורים שירדפו את שומעיהם בצורה מדויקת, בעזרת מילים, אינטונציה ומבטא מוכרים, וימנעו מהם את ההכחשה היומיומית המופעלת מיד נגד כל דבר שקשור לערביות – שפה, זהות, תרבות, טריטוריה.

**בימוי עדויות: טשטוש הגבולות הטריטוריאליים**

"רציתי להראות את הארץ כפי שהיהודים תיארו אותה בדמיונם והפלסטינים שומרים אותה בזיכרונם", אמר שלומי אלקבץ בכמה ראיונות.

ובשיחה אתי הוא אמר: "את יודעת, אם הייתי מזיז את המצלמה סנטימטר אחד לצד הזה או לצד השני היית רואה אזור מיושב: כפר, עיר גדולה..."

הארץ היא שחקנית ראשית בסרט; היא דמות מובנית ולא רק מפני שכל ייצוג קולנועי הוא מעשה בנייה, תוצאה של זוויות צילום, עריכה וקריינות. הארץ תפורה בקפידה כך שתכיל את כל יושביה על הנרטיבים השונים שלהם. היא מזוהה כחלק ממה שמכונה המזרח התיכון, לא רחוק משפת הים התיכון, אבל נקייה מסמלים לאומיים, מצלקות רבות של עוולות טריטוריאליות ומהסימנים ההולכים ומתרבים של חלוקות והפרדות (גדר ההפרדה, המחסומים, מגדלי התצפית, הגדרות, כבישי האפרטהייד וכדומה). היא מהממת, יפה לעין, מושכת. כמו סדרה של גלויות, כל עדות ניתנת על רקע מרהיב בעל קומפוזיציה מושלמת (כדאי לציין כאן שהצלם הראשי של **עדות** הוא דוד עדיקא, צלם סטילס ידוע שהחוש האמנותי וסגנון הצילום שלו ניכרים בכל פריים ופריים).

כך, בנאמנות גמורה לתפאורה הטבעית שנמצאה לו, הסרט כמעט ממציא את הלוקיישן במיזנסצנה שהוא יוצר וכמו חוזר ומתחבר מחדש למקום האמיתי – מקום אחד, בתיכונו של המזרח, משותף לישראלים ולפלסטינים ומכיל את הנרטיבים של שניהם גם יחד, לא בתחרות אלא כסיפורים המשלימים זה את זה ושייכים לאותה הנחלה.

**עדות** מפתה את הצופה להתבונן ולהקשיב באמצעים קולנועיים שבדרך כלל משויכים לסרטים עלילתיים, אמצעים שנועדו ליצור במה נעימה לעין ולאוזן להציג עליה את הטרגדיה הישראלית-פלסטינית. הסרט דולה ומציל את הסיפורים הממלאים את הארץ זה כמה עשורים ואינם נשמעים – ערֵמה של חומר ארכיוני זנוח שליקטו ארגוני זכויות אדם ומלכ"רים אחרים ולא ממש חדר אל הדיון הציבורי בארץ – ובונה מהם מעין ארכיב הדור, ראוי לציון, שמבנהו מוסיף לו ערך מבחינה תרבותית, פוליטית ואישית.

כפי שטענתי לעיל, טשטוש הגבולות בין התיעודי לעלילתי משרת כמה מטרות:

הוא מושך את הצופה פנימה, בייחוד את הצופה הישראלי אבל לא רק אותו, ועושה את המוכר לזר. הוא תובע תשומת לב לא של מתבונן מן הצד אלא של צופה שקוע, מעורב, שיכול להזדהות עם הנושא המוצג על המסך ולמצוא את עצמו מדבר פתאום בשפה ה"אחרת".

הוא גם מאחד את היהודי עם הערבי, את היהודי הערבי עם הפלסטיני, מקהה את ההפרדה: טריטוריה, תרבות, שפה, לאום, יוצר קרקע משותפת, ארכיון משותף, מתווה את המסלול שיכול להביא לפיוס על ידי שילוב הנרטיבים הללו לכלל נרטיב אחד משותף ואותנטי של המקום. הוא מעורר תגובה ומסרב להתנער מאחריות.

**שיבה הביתה – כמה תזכורות פרוידיאניות**

ההרגשה הביתית שמעוררים פניהם המוכרים של השחקנים הישראלים המוערכים, השלווה והביטחון שמשרים השפה העברית והנוף הנהדר, פועלים יחד לבניית ה-heimlich – הבית שכולנו נכספים אליו, הבית המובטח כביכול ב'ארץ המובטחת'. ואולם, משעברנו את סף דלתו, ה-unheimlich פולש בדמות הסיפורים, העדויות המתועדות והנרטיבים הנדכאים של הפלסטינים והישראלים החיים תחת הכיבוש והמקיימים אותו.

באמצעות בניית ה-unheimlich, הסרט מאפשר לקהל עמדה של צפייה קשובה: מאפשר לו להבחין, להקשיב מנקודת השקפתו של האחר בלי לגלוש לסנטימנטליות ורחמים עטופים בהשקפה מתנשאת, ומונע כך את אפקט הקתרזיס שלא פעם נלווה לרגש הזה.

שוב אין מותרת לנו הנוחות המטעה של הבית, עם השתלטנות ותחושת הכוח שהיא משרה עלינו לפעמים. ה-unheimlich הזה – כמו באמרת השפר המפורסמת של אדורנו ש"לא להרגיש בבית כאשר אתה בביתך זה מוסרי" (אדורנו [1951] 8-107 :1992) – מוסיף נדבך לאקטיביזם של הסרט, להתערבותו במושגי המציאות הרווחים בארץ ובתפיסות המקובלות בדבר הקמתו של הבית הלאומי בה.

ההתערבות הזאת מגיעה לשיאה בשיר הערבי הנוקב שחותם את הסרט. את השיר שרה בערבית הזמרת הישראלית דיקלה, בליווי התזמורת האנדלוסית.

"אילו רק ראית אותי

אילו רק יכולתי לזעוק אליך

אילו רק יכולתי להיות אתך

עד שתצא מקולי."

לניגוד הבולט בין אוסף העדויות בעברית ובין הווקליות והשירה הנרגשת בערבית, השפעה מצמררת.

בגרסתו העברית של הסרט אין כתוביות בקטע הזה, ואין קיצורי דרך לפענוח המילים. משליכים אותנו אל מחזה הקול והצליל שהם ערביים לחלוטין. ואז, היא שרה, או יותר נכון צועקת, בעברית את השורות האחרונות:

"עד שתצא מקולי, עד שתצא מקולי."

אין יותר מסכות, רק כמיהה מפורשת להיות חלק מהמזרח, מהסיפור הערבי של הארץ הזאת, ליצור מולדת אלטרנטיבית, או יותר נכון את התנאים הדרושים להיווצרותו של מקום כזה: בית לכל החולקים את הארץ, מקום שיקבל את סיפוריהם, זיכרונותיהם, עברם וההווה שלהם, לא כנרטיבים נפרדים אלא כנרטיבים המשלימים זה את זה, שזורים וכרוכים זה בזה.

המאמר הוצג לראשונה במסגרת כנס Documentary Now ביוניברסיטי קולג', לונדון, יוני 2012