אבי מוגרבי, הבדיון והאמת

זהו פרק מספרו של אריאל שוייצר, **הקולנוע הישראלי החדש** (2001-2017), שיופיע בקרוב בעברית, בהוצאת כרמל.

הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי סיפק בשנים האחרונות כמה יצירות חריפות ביותר מבחינה פוליטית, המתאפיינות בקריאה ביקורתית, לעתים רדיקלית, של השיח הרשמי ושל התפיסות המקובעות ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני. חשיבותו של קולנוע זה בולטת דווקא לאור העובדה שמאז שנות ה-2000, הקולנוע העלילתי, מלבד כמה יוצאים מן הכלל, זנח את העיסוק בסכסוך הישראלי-פלסטיני, תמה שנחשבה בשנות ה-80 וה-90 לאחד ממוקדיו. בין שתופעה זאת נובעת מעייפות של החברה הישראלית מהעיסוק האינטנסיבי בסכסוך, בין שהיא סימן לקבלה והשלמה עם המציאות, או גם ביטוי לנטייה קונפורמיסטית הולכת וגוברת בחברה הישראלית, ובין שהיא קשורה לשיקולים מסחריים (הפניית העורף של הקהל הרחב לתמה המטופלת חדשות לבקרים באמצעי התקשורת), אין ספק שנסיגה זו של הקולנוע העלילתי הישראלי פינתה את הבמה לקולנוע הדוקומנטרי ונתנה משנה תוקף ליצירות נועזות כמו **חמש מצלמות שבורות** (2011) של עימאד בורנאט וגיא דוידי, **שלטון החוק** (2011) של רענן אלכסנדרוביץ' או **שומרי הסף** (2012) של דרור מורה.

אך היוצר המשלב בצורה המרתקת ביותר בין ביקורת פוליטית רדיקלית לניסיוניות סגנונית, ושפיתח לאורך כמה עשורים נפח יצירה מרשים ויוצא דופן בנוף הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי, הוא אבי מוגרבי. זה כ-30 שנה, סרטיו של מוגרבי מעמידים בסימן את היסודות הפוליטיים, החברתיים והתרבותיים שעליהם מושתתת החברה הישראלית, תוך שהם מערערים במקביל על הקודים המקובלים של העשייה הדוקומנטרית המסורתית. שאלת האמת עוברת כחוט השני ביצירתו של הבמאי, בין שמדובר באמת היסטורית ופוליטית, ובין שמדובר באמת אסתטית-קולנועית. מוגרבי יוצר לעתים קרובות בסרטיו אמביוולנטיות המעמידה בסימן שאלה תפיסות פוליטיות מקובעות כמו גם את ההפרדה המקובלת בין קולנוע דוקומנטרי ובדיוני, אמביוולנטיות המאפשרת לו לבחון את המציאות מפרספקטיבה בלתי שגרתית ולעתים חתרנית.

כבר ב**גירוש** (1989), סרטו הקצר הראשון, בחר מוגרבי לעסוק ישירות בסכסוך הישראלי-פלסטיני. אף ששאב את השראתו, בין היתר, מז'אנר סרטי הריגול ומסרטי פעולה אמריקאיים, מוגרבי מטפל בסרטו בסוגיה פוליטית ספציפית, זאת הקשורה בגירושם של פעילים פוליטיים פלסטינים ללבנון, בימים שלאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה. אחד האלמנטים המעניינים בסרט הוא הוויתור הכמעט מוחלט על דיאלוגים. מרבית הזמן הדמויות בו שותקות, ושתיקה זאת,

שעומדת בניגוד לפעלתנות ולתנועה שמאפיינת את התנהלות הדמויות בסרט, יוצרת תחושת מעיקה, מעין הזרה, ודוחפת את הצופה להעניק בעצמו משמעות לסצנות שבהן הוא חוזה. אילמות זאת של הדמויות נושאת כאן גם ממד מטפורי ומתפקדת כסמל להשתקה הפוליטית של השיח הפלסטיני בידי ישראל. סרטו הדוקומנטרי הראשון של מוגרבי, **השחזור** (1994), הוא ניסיון מרתק לעשות שימוש במדיום הקולנועי כאמצעי התנגדות ואקטיביזם פוליטי. הסרט מתמקד באירוע רצח של ילד ישראלי, אשר בגינו, אך ללא שום הוכחות מוצקות, הואשמו והורשעו כמה צעירים פלסטינים על ידי מערכת המשפט הישראלית. הבמאי משתמש במצלמתו כאמצעי חקירה החותר תחת הליכי החקירה הרשמיים, ובתוך כך הוא חושף את עוולות הבירוקרטיה הישראלית ואת השפעתן של דעות קדומות נגד הפלסטינים על אופן הטיפול בתיקם של הנאשמים.

יצירות ביכורים אלה, שהתאפיינו בתעוזה פוליטית רבה, אך גם בתפיסה אסתטית פחות או יותר מסורתית, אינן מרמזות עדיין על העושר והמורכבות של הסרטים העתידים לבוא. בסרטיו הבאים ישלב אכן מוגרבי בין תפיסה פוליטית רדיקלית לערעור מתמיד על הקודים המקובלים בפרקטיקה הדוקומנטרית, בניסיון שיטתי למתוח את גבולות הז'אנר ולהמציאו מחדש. בסרטים אלה, המתאפיינים גם בממד רפלקסיבי בולט (העיסוק במדיום הקולנועי עצמו), מערב הבמאי בין אלמנטים תיעודיים ובדיוניים, תוך דיאלוג עם ז'אנרים שונים כמו ה"אוטוביוגרפיה המצולמת" או סרטי היומן האישי. בחלק מהסרטים הוא אף מופיע כשחקן המגלם, לרוב באופן קומי, את דמותו שלו, תוך שהוא מעמיד בסימן שאלה את הפרסונה הציבורית שלו כבמאי ואקטיביסט פוליטי. החתירה תחת הקודים המסורתיים של העשייה הדוקומנטרית משרתת את הפרספקטיבה הפוליטית של הסרטים, שביסודה ההעמדה בסימן שאלה של המיתוסים המכוננים של החברה והתרבות הישראלים.

ב-1997 החליט מוגרבי ללוות את אריאל שרון בשורה של כנסים ועצרות פוליטיות שהיוו חלק ממסע הבחירות של בנימין נתניהו לראשות הממשלה. הסרט, שבנקודת המוצא שלו היה אמור להיות מסמך מאשים כנגד דמותו של שרון ובאופן רחב יותר כנגד הימין הלאומני בישראל, משנה כיוון באופן מפתיע כאשר הבמאי מגלה שלמולו ניצב איש נחמד למדי, נעים הליכות וכריזמטי ביותר. בגלל גילוי החיבה שלו לשרון, נפערת תהום בין הבמאי ורעייתו, פעילת שמאל ידועה, עד שזו מאיימת להיפרד ממנו. הסרט **איך הפסקתי לפחד ולמדתי לאהוב את אריאל שרון**, שעלילתו מתרחשת בקו התפר שבין מציאות ובדיון, מערער באופן שיטתי על אופני החשיבה והרגלי ההזדהות המקובלים של הצופה. במקביל הוא חושף בתחכום את מנגנוני הפיתוי הפועלים בלב הזירה הפוליטית והתקשורתית, כמו גם במדיום הקולנועי עצמו. בהקשר זה, השאלה אם הבמאי אכן הוקסם מאישיותו של שרון אינה משמעותית, שכן מוגרבי בונה כאן מציאות קולנועית בעלת חוקיות משלה, אמת משלה, ואמת זאת, גם אם ביסודה בדיה, היא זאת שמאפשרת לצופה

לחזור אל המציאות ולהביט בה מנקודת מבט חדשה, רעננה, בלתי צפויה.

ביום הולדת שמח, מר מוגרבי (1999) מעמת שוב הבמאי בין מוטיבים אוטוביוגרפיים (חלקם מציאותיים, חלקם בדיוניים) לסוגיות פוליטיות הנובעות מההוויה הקולקטיבית הישראלית. מוגרבי משלב את עצמו גם בסרט זה, שבו הוא מגלם באופן קומי מוקצן, על גבול הבורלסקה, את דמותו של הבמאי אבי מוגרבי. הרקע הדוקומנטרי שבו מתרחש הסרט הוא ההכנות לחגיגות היובל של מדינת ישראל, בשנת 1998 (לפי דברי הבמאי, שבאמיתותם ניתן לפקפק, יום העצמאות מצוין בתאריך יום הולדתו). על רקע זה, נפרסים כמה נרטיבים בדיוניים (או פסאודו-דוקומנטריים): מפיק ישראלי מבקש ממוגרבי לצלם סרט "מלא שמחה" לכבוד חגיגות היובל של המדינה, ואילו מפיק אחר, פלסטיני, מציע לו במקביל לעשות סרט על "הנכבה", האסון הלאומי של הפלסטינים שהתרחש לתפיסתם בעקבות הקמת מדינת ישראל. מוגרבי משלב בסרטו נרטיב נוסף, שמעמדו כמציאות או כבדיון שוב אינו ברור, ושבו הוא מתאר את התסבוכת הבירוקרטית שנוצרה בשל טעות ברישום גבולותיה של חלקת אדמה שרכשה משפחתו, עובדה שגררה שורה של חיכוכים עם שכנו לחלקה.

בטקסט פוסט-מודרניסטי מובהק זה, העימות בין הנרטיבים השונים מעמיד בסימן שאלה את היכולת לייצג "אמת" אחת, טוטלית, אובייקטיבית, ומציג כל נרטיב כפונקציה של נקודת מבט ושל יחסי כוח ושליטה. באמצעות הדיון ב"שבריריות של האמת", חותר הסרט תחת השיח הישראלי הדומיננטי ותחת מיתוס מלחמת העצמאות, בין היתר על ידי פריסתו של סיפור אלטרנטיבי לאירוע המכונן של הלאומיות הישראלית, נרטיב המייצג את הטרגדיה הפלסטינית של 1948. בתוך כך מעלה הסרט שאלות נוקבות, הנותרות פתוחות, בדבר הזיקה הפיזית והסמלית שקושרת אדם לאדמתו ועם לארצו.

פרק חשוב בסרט מוקדש לפלסטינים-הישראלים שנדחפים על ידי האידיאולוגיה הישראלית הדומיננטית לטשטש את זהותם הפלסטינית לטובת זהות פסאודו-ישראלית מלאכותית ונירוטית. כך, סצנה המתאפיינת בנימה אבסורדית, כמעט סוריאליסטית, מציגה כמה פלסטינים עובדי בית מלון ישראלי המתחפשים לחלוצים ציוניים במהלך טקס לציון חגיגות היובל למדינת ישראל. סצנה אחרת עוקבת אחר כמה תלמידים פלסטינים הלוקחים חלק בסדנה להכרת מורשת הארץ שהמנחה שלה, פלסטיני גם הוא, מתקשה לבטא בעברית את שמות היישובים היהודיים שהיו במקום בתקופת התנ"ך. בשלב מסוים, אחת המשתתפות באירוע פונה לבמאי, ותוך שהיא מביטה ישירות למצלמה, מתחילה לדקלם את בילאדי, בילאדי (ארצי, ארצי), שיר שהפך לסמל למאבקו של העם הפלסטיני לחופש ולעצמאות.

יום הולדת שמח מר מוגרבי מסתיים בסצנה טרגי-קומית שבה הבמאי, שלא הצליח לסיים לא את הסרט הישראלי ולא את הפלסטיני, מקשיב, מותש והמום, לשירת "התקווה" המתנגנת

בטלוויזיה. התמונות הסוגרות את הסרט הן אלו של הפגנה אלימה של פלסטינים בשטחים הכבושים בזמן האינתיפאדה הראשונה, תמונות המכשירות את הקרקע לסרטו הבא של הבמאי.

אוגוסט (2002) ממשיך אכן את הקו הפוליטי והאסתטי שנתווה **ביום הולדת שמח, מר מוגרבי**. הסרט, שצולם בחודש החם ביותר בשנה בישראל, דן באופן שבו האלימות שמפעילה ישראל בשטחים הכבושים זולגת אט אט אל החברה הישראלית עצמה, ובדרך שבה היא מעצבת את היומיום של ישראלי, המתאפיין באינטנסיביות ובלחץ מתמידים המאיימים בכל רגע להתפקע. בדיוקן מסויט זה של חברה היוצאת מדעתה תחת החום הכבד של חודש אוגוסט, מוגרבי מגלם שוב את דמותו שלו, אך גם את אלה של אשתו ושל המפיק שלו, ייצוג קומי המדגיש בכל רגע את המלאכותיות שלו והפועל כאלמנט רפלקסיבי החושף את אשליית המנגנון הקולנועי. רפלקסיביות זו יוצרת ריחוק ומעודדת את הצופה לקריאה ביקורתית של החומרים הנפרשים לפניו ולערנות ביחס למניפולציות שמאפשר המדיום הקולנועי עצמו. מוגרבי מתעד בסרט סדרה של "ריטואלים של אלימות" בזמן התרחשותם (בשטחים, ברחוב הישראלי, בכבישים, במגרש הכדורגל), ומעניק לסרטו נופך אירוני בהציגו את עצמו כחלק מהחברה האלימה הסובבת אותו, במיוחד כשהוא נוכח לדעת שאינו מסוגל להגיב על האגרסיביות של האנשים המקיפים אותו אלא באגרסיביות משל עצמו.

בנקם אחת משתי עיניי, שהוצג בפסטיבל קאן ב-2005, מעמיק מוגרבי את הדיון במקורות האלימות בישראל ובמזרח התיכון. נקודת המוצא של הסרט היא שני מיתוסים יהודיים מכוננים: התאבדותם הקולקטיבית של אנשי מצדה שבחרו במוות על פני כניעה לפולש הרומאי, והתאבדותו של שמשון תוך כדי נקמתו בשוביו הפלישתים (שם הסרט מתייחס לבקשתו של שמשון מאלוהים שישיב לו את כוחו כדי שיוכל לנקום בפלישתים שניקרו את עיניו). מוגרבי יוצר כאן דיאלקטיקה מורכבת המעמתת בין המיתוסים היהודיים והמציאות הישראלית-פלסטינית העכשווית. הוא מתמקד, בין היתר, בפעולות הדיכוי של צה"ל בשטחים, ומתאר במקביל את הקיצוניות והאלימות המאפיינים את השיח האידיאולוגי של המתנחלים ואת יחסם לשכניהם הפלסטינים. באמצעות המעבר המתמיד מהמיתוס למציאות היומיומית בשטחים, ומהעבר להווה, בוחן מוגרבי את הסיבות שמובילות יחידים ועמים להשתמש באלימות נגד "האחר", כמו גם נגד עצמם, בשם אידיאל פוליטי. בחירתו של הבמאי לוותר הפעם על השימוש באלמנטים בדיוניים (או פסאודו-דוקומנטריים) נובעת ככל הנראה מהעובדה שהמציאות ("האמת") שהוא מתעד בשטחים היא כה קיצונית ומעוותת שהיא עולה על, ואף מגמדת, כל בדיון.

גבולות סגנוניים נוספים חוצה אבי מוגרבי במסה הקולנועי המרתקת **Z32**, שהוא ביים ב-2008. מוגרבי עושה כאן שימוש בפעם הראשונה בהדמיית מחשב, ביצירה שהוא הגדיר כ"דרמה מוזיקלית" ושבה ההתרחשות העלילתית נקטעת באופן מתמיד על ידי שירים המבוצעים על ידי

מקהלה וכן על ידי הבמאי עצמו. מוגרבי ממשיך לעסוק בנושא שכבר עמד מרכז סרטו קודם: שורשי הלאומנות והמיליטריזם הישראלי, מקורותיו של מושג הנקמה והשלכותיו על המציאות הישראלית העכשווית. הסרט מבוסס על עדותו של חייל ישראלי, שהיה שותף לקראת סוף שירותו הצבאי לפעולת נקם של יחידתו על מותם של שישה חיילי צה"ל שנהרגו על ידי מחבלים (**Z32** הוא המספר הקטלוגי של העדות בארכיון של ארגון "שוברים שתיקה"). משימתה של היחידה הייתה להרוג באופן אקראי שישה שוטרים פלסטינים, גם אם אלה אינם קשורים לרצח החיילים הישראלים. הסרט מבוסס על מונולוג ווידוי של החייל הלובש כמה צורות: עדות הנמסרת ישירות אל מול מצלמתו של מוגרבי, בביתו של הבמאי; שחזור האירועים על ידי החייל במקום הפשע עצמו – כפר קטן בגדה המערבית; דיאלוג בין החייל ובין חברתו, שצולם בחלקו בהודו על ידי החייל עצמו, בזמן טיול אחרי השירות הצבאי.

מחשש לתביעות בבתי משפט בינלאומיים, או ממעשי נקמה מצד קרובי הנרצחים הפלסטינים, דרש החייל שזהותו לא תיחשף. מוגרבי נאלץ אפוא להיעזר בטכניקות הסוואה, החל מטשטוש פניו של החייל ועד הסתרתם המוחלטת על ידי מסיכה שיצר באמצעות הדמיה ממוחשבת. אך מוגרבי הפך את האילוץ הזה למנוע יצירתי המאפשר לו לבנות שיח מורכב ברמה האסתטית והפוליטית כאחד. ברמה הראשונית, ההדמיה הממוחשבת מעניקה ל-**Z32** ממד מופשט, ותורמת ליצירת הזרה, ריחוק, ביחס לחייל ולווידוי שלו. אך מעבר לכך, המסכה, כמו בתיאטרון היווני, הופכת את החייל לדמות ארכיטיפית וטוענת בכך את סיפורו במשמעות אוניברסלית החורגת מהמציאות הישראלית-פלסטינית.

מקום מרכזי ב-**Z32** תופסות הנשים: זוהי רעייתו דאז של הבמאי, פעילת השמאל תמר ברגר, המשמשת כמעין מצפון מוסרי של הסרט, אך גם חברתו של החייל – שגם פניה מוסתרים – אשר מסרבת ליטול על עצמה את התפקיד הנשי המסורתי של "מנוחת הלוחם", ודוחקת בבן זוגה להכיר באחריות למעשיו. הנוכחות הנשית ב-**Z32** מעניקה פרספקטיבה מקורית לדיון שעורך הסרט בשורשי הטרגדיה הישראלית, ומשרטטת דיוקן נוקב של חברה אלימה שעוצבה על ידי שורה של אתוסים גבריים ומיליטריסטיים. **Z32** הוא סרט ניסיוני, רב-השראה ותעוזה, הבוחן בשיטתיות את כלי הביטוי של המדיום הקולנועי, את גבולותיו כאמצעי תיעוד ובדיון, והמעלה במקביל שאלות מהותיות בדבר חובתו המוסרית של הבמאי כאזרח.

דווקא לאור ההידרדרות הקשה והמייאשת ביחסי ישראלים-פלסטינים, ואל מול תהליך הקולוניזציה המואץ של השטחים הכבושים, החליט אבי מוגרבי להגיב באמצעות סרט העוסק באוטופיה. **פעם נכנסתי לגן** (2012) הוא פנטזיה מצולמת: פנטזיה על מזרח תיכון חסר גבולות, על מרחב שבו ערבים ויהודים חיים בשכנות ובדו-קיום, מנהלים קשרי מסחר ואף רוקמים יחסים אינטימיים. זהו המזרח התיכון של תחילת המאה ה-20, שנים שבהן התנועה הציונית עדיין לא

העמיקה את השתרשותה בפלשתינה, תקופה שקדמה גם להתעוררות של הלאומיות הערבית. בעידן טרום-לאומי זה, משפחתו של מוגרבי, שמקורותיה למעשה מאיטליה, השתקעה בדמשק ונשארה שם עד אשר איברהים, סבו של מוגרבי, החליט להגר לפלשתינה. הסרט מבוסס בעיקר על שיחה מרתקת בין מוגרבי והמורה שלו לערבית, עלי אל-אזהרי, שנולד בכפר בגליל שתושביו, ובהם גם משפחתו של אל-אזהרי, גורשו ממנו בעם תחילת מלחמת 1948. הוא מתגורר כיום ביפו, כפליט בארצו שלו. עלי נשוי לאישה יהודייה, ובתו יסמין, הלומדת בבית ספר משותף, תופסת גם היא מקום מרכזי בסרט. מעבר ליופייה, לאינטליגנציה שלה ולשמחת החיים והחיוניות שמאפיינים אותה, ניכר שיסמין סובלת מאוד ממעמדה כיהודייה-ערבייה, ונופלת לעתים קורבן לאפליה ולגזענות.

ב**פעם נכנסתי לגן** בוחן מוגרבי את המציאות הישראלית לאור השיתופיות והאחווה שאפיינו בעבר את היחסים בן העמים במרחב הים-תיכוני. ניתן אכן לפקפק באמיתותו של עבר אידילי זה (ששם הסרט מדמה אסוציאטיבית לגן העדן): מעבר לקשרי שכנות ומסחר, האם באמת הקרבה בין ערבים והיהודים במדינות ערב הביאה תכופות לקשרים רומנטיים ואף לנישואין מעורבים? הסרט גם מתעלם משורה של תקריות אנטישמיות ואף פוגרומים שהיו אף הם חלק מהמציאות במדינות ערב עוד לפני התבססות התנועה הציונית. אלא שהאמת ההיסטורית היא לא זו העומדת למבחן כאן. למעשה, הרעיון המבריק שעומד מאחורי הסרט הוא זה של "החזרה לעתיד": באמצעות הגעגוע אל עבר נטול גבולות גאוגרפיים ולאומיים, עבר הרמוני ומפויס (גם אם מדובר במידה מסוימת בפנטזיה), מנסה מוגרבי לדמיין אפשרות של עתיד משותף בין יהודים וערבים בישראל. בלי להצהיר על כך מפורשות, מציע הבמאי אלטרנטיבה אוטופית – זאת של המדינה הדו-לאומית – לפתרון שתי המדינות שאליו חותר הפלג המרכזי של השמאל הישראלי (פתרון שהתפשטותו של מפעל ההתנחלויות בשטחים מעמיד יותר ויותר בסימן שאלה). זהו סרט מלנכולי, מייאש, אך באותה עת גם מלא תקווה: החברות הכנה בין מוגרבי והמורה שלו, הרכות ושמחת החיים של יסמין, הם עדות לכך שאנושיות וקשר יומיומי ישיר בין יהודים לערבים מסוגלים לטשטש, גם אם לא למחוק, את השסעים הלאומיים והאתניים במרחב המזרח תיכוני.

לכאורה **פעם נכנסתי לגן** הוא אחד הסרטים הקלאסיים ביותר של מוגרבי, שבו הוא מוותר במידה מסוימת על הניסיוניות שאפיינה את סרטיו הקודמים (השילוב בין תיעוד ובדיון למשל). אך מדובר במראית עין בלבד: הסרט שזור למעשה בכמה מוטיבים אמביוולנטיים שמעמדם ביחס למציאות אינו ברור. כך למשל, לקראת אמצע הסרט, נשמע קולה של אישה יהודייה מביירות הקוראת בוויס-אובר מכתב שכתבה לאהובה שעבר לחיות בתל אביב. טקסט לירי זה, שמתאר את תחושת הקריעה שחוו אותם יהודים-ערבים שנאלצו לעזוב את ארצות ערב בשל התמורות הפוליטיות באזור, הוא למעשה פרי דמיונו של הבמאי, ומתפקד כאן כמוטיב המעמיק את הממד

האוטופי של הסרט. את המכתב הזה יכלו אכן לכתוב בני משפחת מוגרבי, כשעוד גרו באותן ערים ערביות שאהבו כל כך – מקומות שבהם, כך ניתן להאמין, היו אולי יכולים לחוות סיפורי אהבה וידידות מסוג זה המתואר במכתב.

האם הרומן של אבי מוגרבי עם אישה לבנונית, שמוזכר לקראת סוף הסרט, גם הוא פרי הדמיון? האישה, ששמה אינו מוזכר, שולחת לו קטעי סרטים יפהפיים שצילמה בפורמט 8 מילימטר מ"מ בביירות ובערים נוספות בלבנון, דימויים אילמים של בתים, רחובות, ים ופיסות שמיים, הקוטעים בשיטתיות את הנרטיב כמו קצב פעימות הלב. אמנם המעברים לסצנות הבדיוניות מדגישים את הממד הפנטסטי והאוטופי של הסרט, אך אין בהם בכדי להסוות את המציאות הקשה של הסכסוך הפוליטי בהווה. מעידה על כך נסיעתם של אבי מוגרבי, עלי אל-אזהרי ויסמין לכפר ספוריה, מקום הולדתו של עלי, שנחרב כליל ב-1948. על חורבות הכפר הוקם יישוב ישראלי שהכניסה "לזרים" אליו אסורה, כפי שמזהיר שלט בערבית הנמצא סמוך לבית שבו עברו על עלי ארבע שנות חייו הראשונות.

בבין גדרות (2016) חורג אבי מוגרבי מהעיסוק שלו בסכסוך הישראלי-פלסטיני ומתרכז בגורלם של הפליטים, בעיקר אלה מסודן ומאריתריאה, שהגיעו לארץ כמסתננים ומצאו את עצמם לאחר תלאות רבות כלואים במתקן "חולות" שבנגב. אלא שהסרט מתקשר לשאר יצירתו של מוגרבי, ואף מרחיב אותה, דרך העיסוק שלו במושגים כמו גלות, זרות, פליטות או גבולות. **בין גדרות** יכול היה להיות מסמך חברתי-סוציולוגי נוסף בנושא הפליטים, אך מוגרבי הפך אותו להרבה יותר מכך. מעבר לתיאור חיי היומיום של הפליטים ושורה של שיחות עמם על מצבם במתקן השהייה, מוגרבי מתמקד בעיקר בסדנת התיאטרון שהוא הקים יחד עם במאי התיאטרון חן אלון, ושבה נוטלים הפליטים שמעוניינים בכך. בסדנה משחזרים הפליטים את בריחתם מארץ מוצאם, את המסע המפרך עד להגעתם לישראל ואת קליטתם הקשה בארץ. לחלק מהם מהווה הסדנה דרך להעביר את הזמן, אך לאחרים היא משמשת כתרפיה המאפשרת להם לספר, לעתים בפעם הראשונה, את סיפורם האישי, ולתת ביטוי למצוקות הנפשיות מהן שהם סובלים מהן.

אחת השאלות המועלות לדיון באמצעות הסדנה היא היכולת של כל בן אנוש להזדהות עם סבלו של האחר. כל אחד מהפליטים מגלם לחלופין תפקיד של פליט – קורבן של דיכוי והתעללות – וגם את זה של המדכא האוטם את לבו לסבלו של האדם שמולו. חילופי התפקידים המתמידים בין הדמויות, מרמזים שכל אדם באשר הוא יכול למצוא את עצמו באחת משתי העמדות. מוגרבי נזהר כמובן מאנלוגיה ישירה בין מצבם של הפליטים לבין זה של הישראלים כבני דור של פליטים שמצא מקלט בארץ לאחר שנים של דיכוי ורדיפות, אך כוחו של התיאטרון החברתי שמתעד הבמאי הוא קודם בהצבת השאלות כתמרור אזהרה.

בין גדרות הוא סרט על כישלון, או על סדרה של כישלונות. כישלונם של הפליטים למצוא מקלט

בארץ, או אפילו לעורר הד כלשהו למצוקתם (הסרט מתעד צעדת מחאה שארגנו הפליטים לגבול מצריים שדוכאה בעודה באיבה); כישלון המדינה בטיפול בהם או אפילו בהקלת מצוקתם; כישלון הקהילה הבינלאומית לפתור בעיה שהפכה לסוגיה גלובלית וחוצת גבולות; ולבסוף כישלונה של סדנת התיאטרון של מוגרבי ואלון, ההולכת וננטשת על ידי הפליטים הטרודים ככל הנראה בבעיות הישרדות תכופות יותר. אלא שהכישלון לא מפחית לרגע מחשיבותו של הניסיון, ועצם הרעיון למקד את המבט במצוקתם של הפליטים, תוך שיתופם בתהליך העשייה של הסרט, הוא דוגמה נוספת לקולנוע מחויב פוליטית וחברתית, קולנוע של מאבק, שהוא באותה עת גם מעבדה ניסיונית התרה ללא לאות אחרי דרכי ביטוי חדשות.

מצרפתית: עדן גרבר

פילמוגרפיה אבי מוגרבי

איך הפסקתי לפחד ולמדתי לאהוב את (1994), **השחזור** (1989), **גירוש יום הולדת שמח, מר** (1997), **אריק שרון**
אני מבקש ממך להפסיק להטריד אותי ואת (1999), **תבליט** (1999), **מוגרבי רגע, זה החיילים, אני אסגור** (2000), **מאחור** (2000), **המשפחה שלי נקם אחת משתי** (2004), **Detail** (2002), **אוגוסט** (2002), **עכשיו Details 11-** (2006), **גב' גולדשטיין** (2005), **עיניי 13** (2009), **Z32** (2008), **פעם נכנסתי לגן** (2012), **בין גדרות** (2016)