

יולי 2019

ארכיטקטורה קולנועית של שחזור, חשיפה ובנייה מחדש של מבט משותף

ענת אבן וליאת סאבין בן שושן

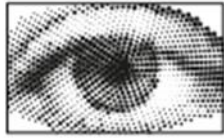
מראיינות את מישל ח'לייפי

מישל ח'לייפי נולד בנצרת ב-1950 בתקופת הממשל הצבאי.¹ ב-1970 עזב את הארץ ונסע לבלגיה, למד תיאטרון וקולנוע, ועד היום הוא חי שם, מלמד ויוצר. פגשנו אותו כאשר הגיע להקרנה חגיגית של סרטיו במועדון 'הגדה השמאלית' בתל אביב, במסגרת פסטיבל סרטי הנכבה של עמותת 'זכרות', שהתקיים בינואר השנה. הראיון המשיך בבריסל. הקולנוע של מישל ח'לייפי הוא קולנוע היברידי. בקולנוע העלילתי שלו הוא עושה שימוש בחומרי מציאות, ובקולנוע הדוקומנטרי שלו יש מימדים עלילתיים, מבוזזים. הבחירה לראיין את מישל ח'לייפי לגיליון שעוסק בקולנוע דוקומנטרי וארכיטקטורה עולה מתוך העובדה שסרטיו יוצרים מרחב התבוננות והבנה של יסודותיה האדריכליים, האורבניים והנופיים של החברה הפלסטינית, שנחרבו ב-1948, יחד עם יסודותיה החברתיים והתרבותיים, בתהליך ההקמה של מדינת ישראל.

ח'לייפי מבקש קודם כול לאפשר לנו להתבונן במה שהיה – להכיר, ללמוד ולהבין, בתקווה שאז נוכל גם לאהוב. הוא מבקש ליצור את מרחב ההתבוננות הזה עבורנו – האנחנו שח'לייפי פונה אליו הוא משותף – יהודים וערבים, וכולל גם את עצמו – כולנו חיים היום על גבי ההריסות, והראות שלנו לקויה. תהליכי המודרניזציה והתיעוש שינו כמעט לבלי הכר את סביבות חיינו במאה העשרים ואחת, אך החזרה אל אתרי ההרס, ושחזור נופי העבר באמצעות הקולנוע, מתוך כמיהה לאפשר התבוננות וראייה, זו פעולה המתנגדת לפרקטיקות ההפרדה וההסתרה, מרחבית-חברתית ותרבותית, מתוך אמונה שעדיין ניתן לשקם את המבט.

סרטו הראשון של ח'לייפי שנעשה בישראל הוא **זיכרון פורה** (1980). זהו סרט מסה פואטי (essay-film) על חייהן של שתי נשים. ג'ורג' ח'לייפי ונורית גרץ מציינים כי סרטו של ח'לייפי פתח עידן חדש בקולנוע הפלסטיני. זה היה הסרט הראשון שעסק בחיים פרטיים, ולא דווקא

¹ במשך כ-20 שנה לאחר 1948 האוכלוסייה הערבית הייתה תחת ממשל צבאי. אפילו לאחר שבוטל ב-1966, הספרה הציבורית בערים וביישובים ערביים נותרה פגומה. ההתפתחות של יישובים אלה הייתה איטית ומקריית עקב שילוב של אי-שוויון פוליטי וקונפליקטים בין בעלויות פרטיות על קרקע ובין אינטרסים של הציבור, והמסורות הפטריארכליות של החברה האסלאמית (ח'מאסי, ר'אסם, הבעלות על הקרקע כגורם מעצב מרחבים ביישובים הערביים. "אופקים בגאוגרפיה (1994): (43-56).



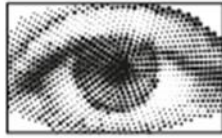
במאבק הפלסטיני במובן המקובל, והתמקד בנשים, ולא בגברים לוחמים.² בחירתו של ח'לייפי ממקמת אותו כפורץ דרך וכיוצר פמיניסטי, אמיץ מספיק על מנת לראות ולהראות את הבעיות העמוקות של החברה הפלסטינית גם בתוך המאבק הלאומי. רומיה באדיע, אישה מסורתית החיה בכפר יפיע (יאפא של הגליל), מחזיקה את ביתה ביד רמה, אך היא מחוסרת אדמה, מכיוון שבעלה היה בלבנון ב-1948 לצורך טיפול רפואי, ונפטר מעט לאחר מכן, והותיר אותה עם שני ילדים וכמעט ללא רכוש. רומיה נאלצה לצאת לעבוד במפעל. סאחר ח'ליפה, היא סופרת ופמיניסטית, גרושה, וחיה ברמאללה יחד עם שתי בנותיה – אישה מודרנית. ח'לייפי מצלם את הנשים במרחב הביתי, בפעולות שגרתן היומיומית, וברקע הן מספרות את סיפורן. המצלמה יוצרת מרחב-זמן של התבוננות ומחשבה בחיים ובנוף שהן חלק ממנו. החלונות, שמהם צופות הנשים בסביבתן, מחברים את הסימבולי עם הפיזי, את הרפלקטיבי עם הרגע הנחוה, את תנועת הזמן הגדולה בתמונת היומיום.

בסרט **מע'לול חוגגת את הריסתה**, שנעשה ב-1985, ח'לייפי מצלם בכפר מע'לול, אשר שרידיו סמוכים לנהלל. ח'לייפי מצלם את תושבי הכפר אשר מורשים לחזור אל הכפר פעם בשנה ביום העצמאות. ציור קיר גדול מימדים של הכפר מלפני שנת '48 נמצא בביתו של אחד התושבים. כשהוא מראיין את התושב לשעבר של מע'לול בביתו, הציור משמש כמפת התמצאות בכפר, והבתים המצוירים מהווים נקודות התייחסות חזותיות הממחישות את התיאורים המילוליים של מה שהיה. ההנכחה של הכפר ובנייתו מחדש באמצעות החיבור בין הציור לסיפורי התושבים בסרטו של ח'לייפי, הובילה לבנייה מחודשת – קבוצת תושבים שיפצה את הכנסייה של הכפר. הבניין העתיק ששופץ משמש להתכנסות מגורשי הכפר וצאצאיהם.

בסרט **חתונה בגליל** (1987), הבית הערבי הכפרי הוא אתר ההתרחשות המשמעותי. זהו בית אבן כפרי עם חלונות מקושטים וגומחות בקיר שבהן מאוחסנים כלי הבית ומוצרי המזון, ובו חלוקה בין קומת המסד הציבורית הפונה אל חצר פנימית שבה מתרחש עולם ומלואו ובו מתקיימת החתונה, לבין הקומה השנייה, שאליה מוביל גרם מדרגות ובה שוכן המרחב הפרטי, הנשי, ושם מתרחשים טקסי ההכנה של הכלה.³ כמו בסרטים נוספים, גם כאן לא רצה ח'לייפי לצלם בבית ערבי אחד, ובנה את הבית הקולנועי באמצעות צילומים בכמה בתים שונים. הבית הקולנועי של ח'לייפי ב**חתונה בגליל** הוא מרחב אימננטי של מסורת וטקס. מרכז הסרט הוא טקס חתונה, ואכן, בסרט מיוצגות מסורות מקומיות של טקסי חתונה פלסטיניים. אך זהו גם מרחב במשבר – שבו מורגשת נוכחותו של המושל הצבאי של המחוז, שתבע להגיע כאורח כבוד על מנת לאפשר לקיים את הטקס, ובאותה עת מורגשת בו גם התערעורת חוזרת ונשנית

² נורית גרץ וג'ורג' ח'לייפי, **המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני**, 2006, עמ' 74

³ לתיאור מפורט של הבית הערבי הכפרי ראו: רון פוקס, "הבית הערבי הארצישראלי: עיון מחודש", **קתדרה** 89 (תשרי תשנ"ט), עמ' 83-126.



של החלוקה המגדרית המרחבית והתפקודית בבית. המסורת על יפיייה ותפארתה, הפטריארכליות וגם הכיבוש, מופרים, כאשר הגברים והנשים מערערים את כללי ההתנהגות המקובלים.

ח'לייפי וגרץ טוענים כי סרטיו של מישל ח'לייפי מייצגים את המקום הפלסטיני כמקום מדומיין המחייה את העבר, יונק מהעידן הפרה-טראומטי וכך יוצר אחדות לאומית, וזו בונה סימבול המייצג בית ומולדת אידייליים שנוצרים מתוך מצב של גלות. מנגד, הם טוענים, המקום המופשט מיוצר כמקום קונקרטי, מוכר, מקום של געגוע, אשר בו חיי היומיום מתרחשים כאן ועכשיו.⁴ חלונות, מרפסות ומדרגות כניסה לבית, הבית הערבי הכפרי והעירוני, משמשים בסרטיו של ח'לייפי אמצעים לכינון המקום הזה. חלונות הבתים, החצרות, והנשים שמצלמות בהם, מבטאים מצב של בין פנים וחוץ, להיות על הסף, להיות חלק מהמקום המסורתי, אך באותה עת להיות כמהות למרחב פתוח אחר. מצב הנשים הוא ביטוי למצבו של המרחב הציבורי הפלסטיני, אשר יש הטוענים כי אינו קיים.⁵

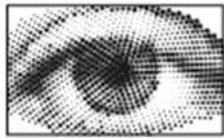
המצב הפוליטי כופה סגירות, מוגבלות וניתוק של המרחב הציבורי הפלסטיני. אך גם המוסכמות התרבותיות והדתיות בחברה הערבית כופות בידול מגדרי במרחב הציבורי, ומעצימות את מוגבלותו ובידולו הפנימי. נשים בחלונות, על מרפסות ובכניסות הבתים לכודות במרחב ביניים פיזי וסימבולי. הן נאבקות במגבלות המוטלות עליהן מצד המשפחה והחברה, בנוסף לאלו של הכיבוש. זהו מצבן של נשים רבות בחברה הפלסטינית שעוברת תהליכי מודרניזציה מואצים, אך משמרת מבנה פטריארכלי עוצמתי. זהו גם סיפורו של ח'לייפי עצמו, החי בין מקומות ובין תרבויות, ואשר גם הקולנוע שלו מבוסס על מיזוג בין תרבויות. אם לתרגם את עבודתו של ח'לייפי למונחים אדריכליים, ח'לייפי אינו מבקש ליצור מחדש את המקום ה'מקורי' וה'אותנטי', אלא לשלב בין 'מקורות', על מנת ליצור את המקום מחדש.

גיליון זה יוצא לאור מספר שבועות לאחר פרסום ב'מוסף הארץ' כי מסמכים המתעדים אירועים של טבח ביזה וגירוש, שהתרחשו ב-1948, מועלמים מארכיוני המדינה, על ידי גוף מיוחד שהוקם לצורך כך במשרד הביטחון בראשית העשור הקודם. על רקע תהליכים אלו, הצורך להתבונן ולהראות את מה שהיה ונעלם הופך לאובססיה הכרחית.

בוא נתחיל מהתחלה, איך הגעת אל קולנוע?

⁴ גרץ וח'לייפי 2006, עמ' 74.

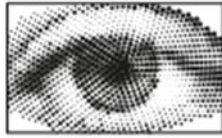
⁵ המרחב הציבורי, כמו גם הספירה הציבורית עצמה בחברה הפלסטינית העכשווית, נמצא במשבר, ובמקומות מסוימים כלל אינו קיים. ראו ראיון של אינס ואיל ויצמן עם אדריכל סינאן עבדאלקאדר (Weizman, *Ines. Architecture and the Paradox of Dissidence*. London: Routledge, 2014., p. 110).



בתקופה שגדלתי, תקופת הממשל הצבאי (1948–1966) נצרת הייתה גטו גדול, ואני גדלתי בתוך הגטו הזה. צפיתי בעיקר בסרטי קולנוע מסחרי-עממי. גם בקולנוע המסחרי, בסרטי המערב הפרוע למשל, הייתי מזדהה עם המדוכא. הרגע שבו התחלתי להבין את המשמעות של הקולנוע הייתה כשראיתי את הסרט **אמריקה אמריקה** של איליה קאזאן (1963), בקולנוע בנצרת. זו גם הייתה הפעם הראשונה שהבנתי שיש עוד קולנוע מלבד הקולנוע העממי. זה היה עבורי הלם: אפשר לעשות את כל זה? איך? מדוע? הסרט מספר על משפחה יוונית שחיה באנטוליה תחת הכיבוש הטורקי. הבן הבכור חולם על אמריקה. כשמתחיל הפוגרום נגד הארמנים והנוצרים הוא נוסע לאיסטנבול, שולחים אותו עם כל הכסף של המשפחה והוא מאבד הכול, ובאיסטנבול יש דוד שרוצה שהוא יתחתן עם הבת שלו, ולבסוף הוא מהגר לאמריקה, ומביא את המשפחה שלו בעקבותיו. זה היה שנתיים אחרי החתונה של אחותי. בסרט ישנן סצנות של חתונה שדמתה בדיוק לחתונת אחותי, וראיתי שם דברים אינטימיים שדיברו אליי, שחשתי בהם בעצמי בחתונה של אחותי על המציאות שלי ושל משפחתי. הרגשתי כאילו המצלמה בסרט נמצאת בתוכי.

מאז שנות השבעים אתה חי בבלגיה. באילו נסיבות עזבת את הארץ?

כשעזבתי את הארץ בסוף שנת '70, כמה ימים לפני יום הולדת 20, לא ידעתי שאלך ללמוד קולנוע. להוריי אמרתי שאני נוסע לגרמניה לעבוד בחברת פולקסוואגן. הגעתי לבריסל בעקבות קרוב משפחה שלי, שהיה שם. הוא בא לביקור בנצרת וראה שאני לומד גרמנית. הוא שאל למה אני לומד, ואמרתי לו שאני רוצה לעבור לגרמניה. הוא אמר שהיה בגרמניה והיה בצרפת ועכשיו הוא בבלגיה, וטוב לו. הוא הציע לי שאבוא, והוא יעזור לי להגיע לגרמניה. לי היה כסף רק לכרטיס טיסה לכיוון אחד ומאתיים דולר. נסעתי. הוא אמר שיש לו עבודה בשבילי, בנגרות. "בוא, תעבוד איתי בינתיים". התחלתי לעבוד איתו. גרנו שלושים קילומטר מבריסל. הוא למד בבריסל ועבד. יום אחד הוא קבע אתי בתחנת הרכבת. זה היה בשנת 1971, שלוש שנים אחרי מהפכת הסטודנטים של '68. כשהגעתי לתחנה נקלעתי להפגנה. אחר כך הבנתי שזו הייתה הפגנה נגד אחד החוקים הראשונים נגד זרים. אני עדיין לא ידעתי צרפתית בכלל, וראיתי שהמשטרה תוקפת אותם, אז ברחתי. כמו פה, אני ניסיתי לא להיות... ברחתי. לא יודע למה אפילו. בסופו של דבר מצאתי את עצמי עם קבוצת צעירים שהבינו שאין לי מסמכים, והלכו אתי למשרד הפנים לקבל מסמכים. במשרד הפנים שאלו אותי מה אני רוצה ללמוד, על מנת להעניק לי אשרת סטודנט. כשהבנתי שבשביל ללמוד תיאטרון אין צורך בבגרות, אמרתי – תיאטרון, וכך קיבלתי אישור להישאר בבלגיה. אחר כך למדתי צרפתית כדי להתקבל לבית ספר לקולנוע ותיאטרון INSAS. עברתי את המבחנים וקיבלו אותי. כך התחיל הסיפור שלי עם הקולנוע.



איך היה לגדול בישראל כפלסטיני בנצרת של שנות ה-60?

המצב היה קשה: העם איבד את כל מולדתו ומצא את עצמו תחת קולוניאליזם אכזרי. אין מה לומר, גדלתי כמו כולם, סיפור גדול ועצוב, שנמשך עד היום. אף שהיו גם דברים טובים עבורי במפגש עם החברה הישראלית, הרגשתי שבישראל לא אוכל לחיות איך שאני רוצה. אני זוכר כיצד בתור ילד התחלתי להבין את המציאות שלנו מתוך דברים שקרו בחיי היומיום. אנחנו למעשה גדלנו על העובדה שלקחו את האדמות של נצרת כדי לבנות את נצרת עילית. אחד מזיכרונות הילדות שלי קשור בביקור בנצרת עילית. אבי עבד בבניין שם. באחד מימי ראשון אמי הציעה לי ולאחיי לבקר את אבא בעבודה, ולאכול יחד. אני זוכר שהתיישבנו לאכול בחורשת עצים כזו, ומהצד השני ישבה קבוצת נוער של גדנ"ע, ושלושת המדריכים נשאו נשק. כשהם הבחינו בנו הם התחילו לצעוק: ערבים, ערבים, ערבים. אנחנו היינו ארבעה – ג'ורג' [היסטוריון הקולנוע ג'ורג' ח'לייפין], שהיה בן 14, אחותי, בן דודה שלי ואני, שהייתי בן 11. אני הבנתי מיד, התחלתי לרוץ וסחבתי אחריי את אחותי, האחרים לא הספיקו, והנערים הישראלים יחד עם המדריכים התחילו להרביץ להם, סתם ככה. כך התחלנו להבין את ה'בעיה' שלנו, כלומר להבין מי אלו שבאים ולוקחים הכול ובמקביל מתחילים לתת לנו מכות. התחלנו להבין את נסיבות החיים שלנו. באותה תקופה התחלתי לקרוא על מה שקרה באירופה, על הקולוניאליזם, על האימפריאליזם. אז התגבשה בראש שלי השאלה, כבר בתור ילד: איך הקורבן נהפך לתליין. באותם ימים גיבשתי את המחשבה שלי והתחלתי להבין שהבעיה של הצינות היא מיתולוגיזציה. המיתולוגיה הופכת למציאות. לעומת זאת, לפלסטינים יש מציאות, אבל הם לא יודעים לעשות מיתולוגיזציה. גם בקולנוע, יש מציאות ויש קולנוע עלילתי, והעלילתי יותר חזק ומשפיע מהדוקומנטרי.

בערך 11 או 12 שנה אחרי 1948, אני זוכר שלקחו אותנו לנצרת עילית לראות תערוכה על מחנה המוות אושוויץ. כך קראו לזה אז, מחנות המוות. זו הייתה הבנייה של ההיסטוריה. הם השתמשו בשואה בצורה אידיאולוגית.

כשהיינו ילדים היו אומרים לנו לדקלם "בוא יבוא שלום, אז בברכה מלאום ללאום". ואחר כך אנחנו רואים רק שמרביצים, שאסור לך לצאת. אנחנו גדלנו אל תוך הסכיזופרניה הזאת. אני לא אומר את זה כדי להכעיס, אבל ככה זה התרחש. לא ממש נתנו לנו אפשרות לחשוב על כל זה יחד, וכל אחד מהצדדים חשב את מה שהכניסו לו לראש כאידיאולוגיה.

אני הרגשתי שאני צריך להתחיל לקחת מרחק כדי לחשוב. מאז ועד היום אני חושב הרבה על מה שאפשר לקרוא לו 'הגורל שלנו יחד'. אני לא רואה איך נמשיך ממלחמה למלחמה. אני מודאג מהפשיזם. גם הפשיזם בארצות ערב וגם הפשיזם שישראל מתקדמת אליו. ז'אק דרידה מדבר על המורשת, החומרית והסימבולית, שעולה לאחר מות האב, בשבעה. במקרה שלנו, המוסלמים, היהודים והנוצרים נלחמים על המורשת של אברהם "אביהם"... כל אחד אומר



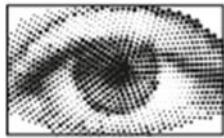
שהמורשת היא שלו. נלחמים על כך שאנחנו היורשים של אברהם. כל אחד אומר לשני: אתה לא הבן הטוב. הסיפור הוא סיפור באמת עצוב, טרגי. כמו אחרי מות האב, בחידאד – בשבעה – אוכלים קצת, מדברים קצת על האב שנפטר. אני מרגיש שאנחנו חייבים לדבר על מה שקרה. מוכרחים להתאבל על כל מה שחלף עם הזמן.

נחזור לתקופה שבה התחלת לעסוק בקולנוע. התחלת ללמוד קולנוע מיד כשהגעת לבריסל?

ח'לייפי: כשהגעתי לבריסל לא ידעתי בדיוק מה אני הולך לעשות. אהבתי תיאטרון. אהבתי לתיאטרון התבססה בעיקר על מחזות רבים שקראתי בשנות נעוריי. כשהגעתי לא ידעתי צרפתית ולא הייתה לי תעודת בגרות. הבנתי שבשביל ללמוד תיאטרון אני לא זקוק לבגרות, וראיתי בזה הזדמנות. אמרו לי שאצטרך ללמוד בשביל זה צרפתית, ולמדתי. בנוסף, יום אחד הגיעו אל העיר בה גרתי ליד בריסל שני שחקנים, ולימדו שיעור על תיאטרון. הם התרשמו מהידע שלי בתיאטרון, והכירו לי אנשים צעירים שעושים תיאטרון. כך התחזקה ההחלטה שלי ללכת ללמוד תיאטרון. כשהיה לי זמן בין השיעורים, הלכתי לראות סרטים יחד עם חברים שלמדו קולנוע, נחשפתי למה שהם עשו בלימודים, וגם עבדתי איתם בהפקות. בשנה הראשונה של לימודי התיאטרון התחלתי להבין שאני אוהב קולנוע, והתחלתי לעבוד עם חברים שלמדו איתי. איכשהו, למרות שלא דיברתי כל כך טוב צרפתית, כולם היו באים לראות מה אני עושה. לא ידעתי מה עושים, הבנתי משהו פשוט – שצריך לקחת את הדקדוק, את השפה, באופן הכי פשוט, ואחר כך להתחיל לפרק אותה. עד עכשיו אני עושה את אותו דבר.

אני מאמין שאם רוצים ליצור שינוי באמצעות תרבות, צריך לשנות את המבט. סרט יכול לעשות זאת. יש משפט אהוב עליי, של ברטולד ברכט: הראש הוא עגול. בשביל לשנות מחשבה, צריך לשנות את הכיוון שלה. בעבודה שלי אני מנסה ליצור שינוי בכיוון של המחשבה באמצעות הקולנוע. לאחר שסיימתי ללמוד תיאטרון, למדתי באוניברסיטה. למדתי על דלז ועל פוקו, ודברים שהיו בתוכי קיבלו משמעות. למשל, התובנה שאי אפשר לעצור את הכעס והאלימות, שהם כמו נהר, אבל אפשר לחפור תעלות לניקוז. אם נותנים לאלימות לזרום, האלימות מתה מעצמה. עבורי, התרבות, הקולנוע, עושים את זה. הרבה פעמים אומרים 'העם לא רוצה', אבל גם אני הגעתי מאפס, והבנתי בצורה ילדותית, אולי אינטואיטיבית, שאם תהיה הצטברות (accumulation) של תרבות נגיע למהו. כשמתייחסים אליו כאחד מהראשונים של הקולנוע הפלסטיני, זה מצחיק אותי. בחווייה שלי, משנת '77 או '78 עד בערך '94, הייתי לבד, היחיד.

לכן כאן בארץ אתה נחשב לאבי הקולנוע הפלסטיני.



לא, אני לא אבא ולא אמא. אני מרגיש שעשיתי מה שהיה צריך לעשות, ואני שמח בכך. למשל, בסרט **חתונה בגליל** (1987) בסצנה שבה הילדים משחררים את הסוסה והיא דוהרת אל האופק, יש עוד אופק, ועוד אופק. וזה מה שאני בונה. כדי ליצור, כמו שאומרים בצרפתית, dévoiler, ça se la voile – לכסות, להסתיר ולגלות, בין גילוי לכיסוי. הילד רודף אחרי הסוסה, ואז הוא מגלה בין העצים גבר ואישה, אמא שלו, לאחר מעשה מיני. הילד מגלה את המסתורין של המיניות של אמא שלו. מיד לאחר מכן הילד נאלץ לעצור מול שלט "הכניסה אסורה, אין מעבר", שנועד למנוע מעבר בשטח אש. היציאה אל האופק, לאחר גילוי המיניות, ואז החסימה של המעבר, זו הדרך שלי לבטא גילוי וכיסוי בשפה קולנועית. אבל כשאני רואה את הסרט שוב, אני רואה דברים אחרים. אני מאמין שזה מה שאנחנו צריכים לעשות. לפתוח נושאים, לפעמים בצורה בלתי ישירה, ואז הצופים מתחילים לחשוב, רוצים להבין יותר.

רואים את זה באופן בולט בסרטים שלך. אתה לא מספר את הסיפור שלך בלבד, תמיד יש את הערך המוסף הקולנועי.

אני מזמין את הצופה להיות אקטיבי ואינטליגנטי. אני חושב שזו העבודה שלנו. אם אדם פשוט מסתכל על יצירת אמנות של ליאונרדו דה וינצ'י או פיקסו למשל, הוא יאמר זה יפה, אבל לא יבין את זה כמשהו שנוגע לו. אני חושב שהתפקיד שלנו הקולנוענים הוא ליצור קולנוע שנוגע ללב של אנשים, אבל לא באופן סנטימנטלי. לכן אני בונה גם 'מוקשים' להבנה.

סיפרת שראית מעט קולנוע עממי וקראת מחזות. סיפרת על התפתחות התודעה הפוליטית שלך. אבל הסרט הראשון שאתה עושה, 'זיכרון פורה' (1980), הוא פורץ דרך גם סגנונית. היית במאי הקולנוע הראשון שעסק בסכסוך ובנכבה, אך מעבר לסיפור הפוליטי, שבו תמיד אתה רואה גם את האחר, הסרט מאוד פואטי, הקצב אחר. איך אתה יוצר את החיבור בין הפוליטיקה והפואטיקה?

אני חושב שהקצב האיטי מאפשר לראות את היופי של פלסטין. אי אפשר להסתכל על משהו בלי הקצב הנכון. כשאומרים לי שהסרט איטי, אני עונה שגם ילד שמתחיל ללכת הולך לאט. הוא לא יכול לרוץ. כשמצלמים בני אדם, צריך לחשוב על זמן ומרחב, ועל הקשר ביניהם. בלי זה אי אפשר לעשות קולנוע, אי אפשר לעשות יצירה. בכל פריים אני מנתק את עצמי לתוך זה. אני חושב מה אני רוצה לומר לצופה, כמה אלמנטים פואטיים יש בפריים, לא כאלו שהוא יכול לראות באופן מיידי, אלא מוסוויים, מכוסים. כשאני מציב את המצלמה אני לא רוצה שהצופה יסתכל על משהו מרכזי שאני מראה לו, אני רוצה שהמבט ישתנה לאט לאט.



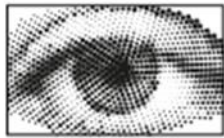
זו גישה דוקומנטרית מאוד מפותחת. דווקא בדוקומנטרי, כשאתה מצלם את המציאות, נהוג לחשוב שאין זמן להעמיד פריים, לחשוב על סגנון, מכיוון שאתה רץ אחרי אקשן, אחרי סיטואציות. ואתה בונה כל פריים, כלומר, אתה מתכנן את הסרט שלך. ואולי יותר מזה, כבר בשנות ה-80, כשעשית את הסרט הראשון שלך, לא עשית הבחנה בין קולנוע דוקומנטרי לעלילתי, עשית קולנוע.

אני מתכנן את הארכיטקטורה של הסרט. זו הייתה תקופה שבה חשבתי על ההבדלים בין הגבר לאישה. באותם ימים תורגם לצרפתית ספר אמריקני תחת הכותרת: *Notre Corps*, *Noun Memes*.⁶ שם קראתי, בין היתר, שהאורגזמה אצל הגבר היא אנכית, ואצל אישה היא אופקית. בעקבות זאת רציתי לעשות סרט 'נשי' (féminin). החלטתי לצלם סרט שכולו יהיה אופקי. ניסיתי לתרגם את הרעיונות לפרקטיקה קולנועית, מרעיון לדימוי. לדוגמה, כשהולכים בסרט, התנועה היא אופקית, וצילומי הנשים שונים מצילומי הגברים. בנוסף, תוך כדי עבודתי בטלוויזיה הבלגית, בראיונות, הבנתי שגברים נוטים לנאום מול המצלמה, אז גם כדרך לעקוף את זה, העדפתי לראיין פחות גברים. הבנתי שלנשים יש פוטנציאל גדול יותר. נשים נמצאות במימד התחושתני רגשי (émotive) של החיים. זה בכל מקום, לא רק בפלסטין. חשבתי גם שהכתיבה הנשית היא יצירתית יותר מהכתיבה הגברית.

רואים את האופן שבו אתה מתבונן בנשים בחברה הפלסטינית, בסדרת צילומי הנשים במרחבי העיר ב'זיכרון פורה'. ילדות, נערות, נשים צעירות, בוגרות וקשישות – כולן משוטטות ברחובות, עומדות בחלונות ביתן, מעשנות במרפסת, וברקע שיר אהבה רומנטי ששרה הבת של סחר. נראה שהסצנה הזו מדברת על המקום הזה, התנועה העדינה של הנשים בין חופש ומסורתיות בתוך המרחב שהן חלק ממנו.

כן, בשביל שיהיה אפשר לצלם את האמת, *la vérité*, אי אפשר בלי פואטיקה. קולנוע הוא בעיני הביטוי הכי פואטי שיש. יותר ממה שיש עכשיו בווידאו. כששאלו אותי איך אני עושה פוליטיקה בסרטים שלי, אמרתי שאם לוקחים מצלמה, ועוקבים אחר ילד, פלסטיני או ישראלי, שיוצא בבוקר מהבית שלו עד מרכז העיר – רואים את המצב, המקום. לא צריך יותר.

⁶ הספר, שיצא לאור גם בעברית ובערבית, יצא לאור במקור בארצות הברית (*Our Bodies Ourselves*, 1970), ובצרפתית בשנת 1977. הספר, שנכתב 'על ידי נשים עבור נשים', עסק בבריאות נשים, בגופן ובמיניות הנשית מנקודת מבט של נשים, הפריך תפיסות מגדריות של מיניות נשית וגברית ונחשב לספר פמיניסטי פורץ דרך (הערת העורכת).



אפשר להסתכל על הקולנוע גם כמכשיר שמעביר אידיאולוגיה. יש דוגמאות כאלה בקולנוע הלבנוני, הפלסטיני, הדרום אמריקאי, קולנוע של מאבק. אבל בעוד שבמאים אחרים, אידיאליסטים, מספרים סיפור, לרוב אין אצלם את הפואטיקה שיש בסרטים שלך. בעיני הבמאים האלה לא מספיק אינטלקטואלים, לא מספיק רחבי אופקים.

אתה מתעסק בכאב של החברה הפלסטינית, אבל גם מבקר את מצב האישה בחברה שלך. אתה לא רק מבקר את הישראלים והקולוניאליזם, אתה מבקר גם את החברה הפלסטינית.

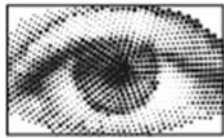
נכון. מכיוון שישראל שואבת את הכוח שלה מתוך המבנה השברירי של החברה הפלסטינית. זהו מבנה שלא נגרם על ידי הישראלים, אלא מתוך החברה עצמה. זו חברה שאין לה תודעה מספקת של המקום, של עבר, של הווה, של מה הוא האחר. לצערי, לאחרונה הישראלים החלו להיות דומים לתרבות הזו – "אני מלך העולם, אני ואני ואני ואני". הישראלים מושפעים מהדקדנס המקומי. במובן מסוים אני אוהב דקדנס, מכיוון שיש בו חופש. בשבילי, בעבודה יש רוחניות. אם אני מצלם עץ, העץ הוא יותר שם מעץ. הוא חיים. אם אני מציב את המצלמה לראות את האור של העץ, בשבילי זה רוחני.

בסרט 'מעלול חוגגת את הריסתה' (1985) שעוסק בנכבה, אתה מחזיר אותנו אל השואה. יוצר שכבה על שכבה.

אבל זה לא מתוך אידיאולוגיה בהכרח. זו התייחסות להבניה שהחינוך הישראלי יוצר עבור ערבים.

האם אתה עושה קולנוע דוקומנטרי מסיבות של תקציביות?

לא. אני מאוד אוהב לצלם דוקומנטרי. אני חושב שזה חשוב מאוד. אל תשכחי מאיפה אני בא. אני באתי מאסכולה מרקסיסטית, מטריאליסטית. בדרום אמריקה דיברו על איך ללמד את העם ועל תרבות של עוני, אומנות של עוני. כיצד ניתן ליצור מתוך העוני. אני מנסה לומר, למשל ב'זיכרון פורה', שתרבות של עוני יוצרת התנגדות לעוני של התרבות. ולכן, אני מבקש לעשות קולנוע באמצעים פשוטים. לצערי בשנים האחרונות, גם בגלל שאני מלמד הרבה, אני רואה שהקפיטליזם תובע מאיתנו ללמוד וללמד את הסטודנטים שלנו לעשות קולנוע מסחרי. אני מבקש ללמד שבמאי הוא אזרח בעל אחריות, אתית ומוסרית, והוא לא יכול לשקר. אני לא מרגיש נעלה עלייך בגלל שנולדתי לאם ערבייה ואני מדבר ערבית, וחשוב לי ללמד, גם בארצות ערב, על התעמולה הנאצית, על ההיסטוריה היהודית ועל הקומוניזם. בשבילי, קולנוע הוא



האמצעי הכי נגיש לבטא את האנושיות שלנו. אני מחפש סרטים שמחברים אותנו אל האנושיות שלנו.

מה אתה מבקש להראות בצילום במרחב הפלסטיני? יש בחירות שתוכל לדבר עליהן לגבי האופן שאתה מצלם את המקום?

מהתחלה, הרגשתי שהעולם הזה שאני רואה, העולם הפלסטיני שגדלתי בו, הולך להיעלם. אז אמרתי לעצמי: אני אצלם את זה. זה הפך למעין אובססיה. רציתי לבנות את המקום בתוך הסרט, באמצעות הסרט.

בסרט 'מעלול', אתה ממש עושה פעולה של שחזור, של בנייה מחדש. הכפר נעלם, ואתה משחזר אותו באמצעות הקולנוע. אתה בונה אותו עם דימויים, והציור של הכפר משמש כמפה, ובסופו של דבר, בעקבות הסרט בעצם, אנשי הכפר ישפצו את הכנסייה. מרגש לראות איך הקולנוע מייצר מציאות, משנה את המציאות. משהו שאנחנו כבר כמעט לא מאמינים שיקרה.

נכון. בשבילי, בתור במאי קולנוע, זה נס.

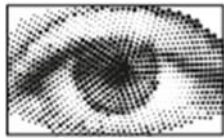
עוד לפני הבנייה הפיזית, בסרט עצמו יש פעולה של בנייה, לדוגמה: הקטעים שחוזרים על עצמם, הפלשבקים שבהם אתה מאט את הזמן.

הקטעים האלה הם לא רק בשביל האסתטיקה, הם מדברים אל התת-מודע. לא רציתי להשתמש בהילוך איטי, הרגשתי שזה גס מדי. לא ידעתי מה לעשות. לקחתי חומרים מתוך סרט שצילמתי בכפר ליד ג'נין ושמתי אותם על שולחן העריכה, הצבתי את המצלמה מולם וגלגלתי במהירות גבוהה מאוד. מ-12 דקות של חומרים זה הפך לדקה וחצי. ואז חזרתי על זה. אמרתי לעצמי, בזיכרונות אין הילוך איטי, זה מכה בך, ומכה בך, ואז בסופו של דבר זה חוזר אליך.

שחזרת את התנועה של הזיכרון.

זה מה שחיפשתי.

הזכרנו קודם את הסרט 'זיכרון פורה', המתאר שתי נשים פלסטיניות, מבוגרת וצעירה, כפרייה ומשכילה. האישה הצעירה יותר היא סחר ח'ליפה, סופרת ומרצה באוניברסיטה, ילידת שכם. כשסחר מדברת על מצב האישה בחברה הערבית, היא מצולמת כשמאחוריה חלון גדול, וממנו ניבטת העיר שכם על סמטאותיה. תוכל לפרט על הבחירה הזו?

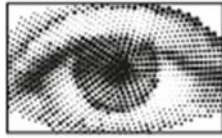


ביקשתי להראות את היחס בינה, שחיה לבד כאינדיבידואל, ובין החיים יחד, החיים הקהילתיים והמסורתיים יותר בעיר הצפופה. לעומת רומיה, הכפרייה המבוגרת, שכמעט אינה מצולמת לבדה, כאן רציתי להראות את תחילת לידתו של אינדיבידואל. סחר עזבה את הגבר שלה, יש לה שתי בנות, וגם הן אינדיבידואליסטיות. זו התחלה של מודרניות בחברה הפלסטינית, לאו דווקא כדבר טוב או רע, אלא כתופעה היסטורית, שאותה ביקשתי להראות. כשסיימתי את לימודי, כתבתי תזה על הספרות הערבית במאה העשרים, עד שנות השבעים. היו מעט חומרים ונאלצתי לחפש הרבה. זה גרם לי להבין הרבה דברים ולחשוב על מה שהיה ועל מה שאין. התחלתי להבין שהרבה דברים לא תועדו ויש צורך ליצור זיכרונות. הייתי אז יחיד, והבנתי שמה שאני מצלם, גם בשביל הטלוויזיה הבלגית, זה חלק מהסיפור שלנו, היסטוריה של ישראלים ופלסטינים בתקופה ההיא. הכותרת של התזה הייתה "האומנות והספרות הפלסטינית מראשית המאה ה-20". מתוך הכתיבה הבנתי את הסיפור התרבותי הפלסטיני הרחב, ואת הצורך לבנות אותו ולספר אותו. באותם ימים גם עלתה השאלה מהי 'אותנטיות', בין מסורת למודרניות. הבנתי שהתרבות שהיום נחשבת מודרנית מחר תהפוך לארכאית, ועל כן יש ליצור סינתזה והמשכיות, ומה שחשוב הוא לא ה'אותנטי' אלא מה שאני מבטא בסרטים שלי. כך קיבלתי מבט חדש על התרבות. לכן היה לי חשוב למקם את הנשים בסרט בהקשר היסטורי, סוציולוגי, אנתרופולוגי. גם האדריכלות שמצולמת בסרטים היא חלק מהצורך הזה לתעד את מה שיש. השתמשתי בחומר מהגליל ומהגדה, באופן אקלקטי. לקחתי מפה, לקחתי משם. ידעתי שמה שאני רואה לא בטוח ימשיך להתקיים, אז כדאי שאצלם את זה.

נדמה שבסרטים שלך אתה עושה פעולה של בנייה ותיקון בלי לבנים וטיח. יש משהו שנהרס ואתה בונה אותו מחדש, נותן לו חיים.

כן, ידעתי שצריך לשנות משהו בראש, לפקוח עיניים. רציתי להראות את היופי, ואיך הורסים אותו, לפני שיהיה מאוחר מדי. בשביל להגן על משהו צריך לאהוב אותו. בשביל לאהוב אותו צריך להכיר אותו. אולי את לא אוהבת אותי כי את פשוט לא מכירה אותי. כשלא מכירים אפשר לשנוא, אפשר להרוג. את מבינה, רציתי להראות את היופי של בני האדם שחיים במקום הזה, שיש להם היסטוריה וקשר עם האדמה הזו. אני מצלם מתוך אהבה, ורציתי להעביר את האהבה הזו למי שיצפה בסרט.

בתחילת 'זיכרון פורה', רומיה, שהיא האחות של אמא שלך, מספרת את סיפור חייה כשהיא מתבוננת מחלון האוטובוס, בדרך מהבית שלה בכפר יפיע, אל העבודה במפעל. זה רגע חזק מאוד עבורי. מדוע בחרת לספר אותו באופן הזה?



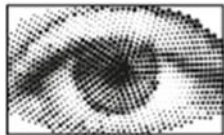
הצילום נועד להראות את סיפור החיים של רומיה, שהפכה מאישה שחייה נטועים בבית, לפועלת. היא חסרת אדמה, ועל כן היא יוצאת בבוקר לעולם אחר מחוץ לכפר. בכך הראיתי כי הקולוניאליזם הורס את העבר ואת המבנה החברתי, ומציב אתגר – כיצד למצוא את עצמנו מחדש בתוך המודרניות. שתי הנשים בסרט מתמודדות עם האתגר הזה. רומיה נמצאת במלכוד. היא רוצה לעשות צדק כלפי הבעל שלה. הוא היה חולה ונסע לטיפול בביירות ב-48', ואחר כך נפטר שם, ולכן לקחו את האדמה שלו. היא אינה מוכנה, גם 30 שנה מאוחר יותר, לוותר על האדמה.

מהצילומים עולה תחושה של שייכות למקום. רומיה נטועה בבית, בחצר, בבוסתן. היא עסוקה כל העת בעבודות בית קשות – טיפול בחיות המשק, עיבוד הצמר של הכבשים, בישול ועוד.

צילמתי את עבודות הבית כי רציתי להראות ולהדגיש עד כמה קשה עבודות הנשים הללו. הבית של רומיה, בית ערבי כפרי, הוא חלק מסביבת הילדות שלי. כשבנו לו את הגג קראו לכל המכרים, לבני משפחה ולחברים לעזור, ככה זה היה באותם ימים. גם לי קראו, אבל אני הייתי כדורגלן בהפועל נצרת ולא רציתי לבוא... בסופו של דבר עבדתי איתם על בניית הגג חצי מהיום, מכיוון שהיה לנו משחק נגד הפועל הרצליה. צילמתי חלקים של בתים שונים כדי להראות תמונה עשירה של צורת החיים של נשים כמו רומיה. גם פאזוליני בסרטיו צילם בכמה מקומות ויצר מזה מה שנראה כמו מקום אחד. בעיני זה דומה לכתיבת שירה. רואים פרח באיזשהו מקום, ורואים אור במקום אחר, ומחברים אותם יחד. כך גם יוצרים קולנוע. כשהנשים מכינות את העוגיות ומדברות על מצב הנשים, רואים את הבית מבחוץ. זה מצולם בבית אחר, לא רחוק, אבל אחר. בסצנה זו רציתי לדבר על הגבול בין העולם הפנימי והעולם שבחוץ. משיחת הנשים בסמוך לבית, בעת הכנת העוגיות, רואים את הנשים חושבות על החיים על ההיסטוריה, על התרבות. רציתי להראות שהבית הוא כמו הגנים של הנשים. לכל אישה יש בתוכה גן, רגשי, פנימי, גן שאף אחד לא יכול להרוס. תמיד האמנתי שלהתנגד זה להגן על הגנים שבתוכנו.

איזה קולנוע אתה אוהב?

הקולנוע שאני אוהב מביא אותך לטבע. כל אלה שניסו להרוג את הטבע, שנמצא בתוכם ומסביבם, ייעלמו בסופו של דבר. לכן אני מאמין שאנחנו צריכים להיות יותר אנושיים. זו נקודת המבט שלי, וזה גם הקולנוע שאני אוהב, כמו קוראסוה, טארקובסקי, פאזוליני ואחרים... קולנוע



שהוא אורגני, שהוא חלק מהטבע. אומרים לי שאני משוגע, אוטופיסט. אבל אני מעדיף את זה על פני להיות מסחרי. אז למה לא לחלום?

על מה אתה עובד היום?

אני עובד על כמה פרויקטים. האחד, אשר את כתיבת התסריט שלו אני מסיים בימים אלו, הוא על '48. בזמן שעשיתי עם איל סיון את הסרט **דרך 181** (2003), פגשתי אדם מרמלה, שהוא היום בסוף שנות ה-70 לחייו. הוא סיפר לי את הסיפור שלו ושל משפחתו אחרי 1948, וממנו התחלתי. אני עובד על התסריט לסרט עלילתי שמבוסס על זה. הסרט מתחיל היום, וחוזרים לכל מה שהוא חווה. אני חושב שזה חשוב שאנשים יראו את הסרטים האלו, ויבינו את הסיפור של האנשים הפשוטים שחוו את הנכבה. זהו אומנם סרט עלילתי, אבל הוא נועד לתת לנו אפשרות לחשוב לא רק על הסרט והנושא אלא גם מאיפה אנחנו באים ולאן אנו הולכים.

מישל ח'לייפי – פילמוגרפיה

זיכרון פורה (1980)

מעלול חוגגת את הריסתה (1985)

חתונה בגליל (1987)

שירת האבנים (1990)

צו היום (1993)

אגדת שלושת היהלומים (1995)

דרך 181 – רסיס מסע בפלסטין-ישראל (2003), יחד עם אייל סיון

זינדיק (2009)

ד"ר ליאת סאבין בן שושן היא אדריכלית וחוקרת תרבות חזותית. מלמדת באקדמיה לאמנות בצלאל, במכללת תל חי, ובמחלקה לארכיטקטורה במרכז האקדמי ויצו חיפה. חוקרת את היחסים בין הדימוי הנע והמרחב הבנוי, ומרחבים יומיומיים בין קולנוע ואדריכלות ואת תפקידם האסתטיים והפוליטיים בחברה ובתרבות העכשווית. הדוקטורט שלה עסק בארכיטקטורה ובמרחבים יומיומיים ביומני פרלוב. פרסמה מאמרים בכתבי עת אקדמיים שונים.



ענת אבן יוצרת קולנוע עצמאית, למדה קולנוע ואמנות ב UCLA, -חיה בתל אביב.
בין סרטיה: **דודא**, (1994) **פוזיטיבוס**, (1995) **המכולת של אברם**, (1996) **פשרה**, (1996) **אסורות**, (2001) **שבת בג'נין**, (2002) **מקדמות**, (2005) **אחרי הסוף**, (2009) סרטיה זכו בפרסים, משתתפים בפסטיבלים בינלאומיים, מוקרנים בערוצי טלוויזיה ברחבי העולם, במוזיאונים ובגלריות ומשמשים מושא לדין בסימפוזיונים ובימי עיון בארץ ובחו"ל. ענת יזמה והיתה המנהלת האמנותית של סמינרים לקולנוע דוקומנטרי של פורום היוצרים הדוקומנטריים בשנים: 2001, 2002, 2003 (בשיתוף עם עמית גורן ואבי מוגרבי), מנהלת אמנותית בקרן רבינוביץ (2006,2007), זכתה בפרס אמנות הקולנוע של משרד החינוך והתרבות 2004. מלמדת קולנוע במכללה האקדמית ספיר.