

## אל מי מופנית ההתנגדות?

נועה בן שלום

סרטו של הבמאי הפלסטיני ראאד אנדוני **Ghost Hunting** (اصطياد أشباح, 2017) שבעברית תורגם לשם הלא רשמי, **ללכוד רוחות רפאים**,<sup>1</sup> כמעט ולא נחשף בפני הקהל בישראל. אף שהסרט זכה בפרס הסרט התיעודי הטוב ביותר בפסטיבל הסרטים היוקרתי של ברלין, ברלינלה 2017, הוא לא הוקרן בבתי קולנוע, בסינמטקים ובפסטיבלים הישראליים, וממילא לא שודר באחד מערוצי הטלוויזיה. תלמידים ספורים צפו בו במסגרת לימודיהם<sup>2</sup> וצופים אדוקים (המחויבים לקולנוע ולפוליטיקה) יכלו לצפות בו בהקרנות לא רשמיות שהתקיימו פה ושם.<sup>3</sup> גם המדיה הכתובה מיעטה להתייחס אליו ובעיתון "הארץ" הוא זכה לאזכור קצר.<sup>4</sup>

הדיון בקולנוע התנגדות, שגיליון זה של "תקריב" מוקדש לו, מחייב התייחסות ליחסי סרט-קהל, או להיעדרם במקרה שלנו. אילו היה ל-**Ghost Hunting** קהל ישראלי, אני מניחה שהסרט היה מתעמת איתו, שהרי לסרט פוטנציאל לעורר התנגדות במובן resistance וכן התנגדות במובן אנטגוניזם. ראיתי את הסרט כצופה ישראלית, והאנטגוניזם שעורר בי, בכוחו גם לעורר מחשבות ושאלות על הסכסוך הישראלי-פלסטיני. אלה שאלות בעלות פוטנציאל לעורר התנגדות למצב הסטטי שבו נמצא הסכסוך. עם זאת, נותרת התהייה שאולי אנחנו "לא אמורים" להיות הקהל של הסרט? אם אנחנו לא, מי כן? ובאיזה אופן הסרט מתיישב, אם בכלל, בתוך זירת סרטי התנגדות?

\*\*\*

כ-30 שנה לפני עשיית הסרט נעצר ראאד אנדוני, הבמאי, על ידי כוחות הביטחון הישראליים ונכלא. הוא נחקר במרכז חקירות בירושלים, הקרוי בפי פלסטינים מוסקוביה ובפי ישראלים מגרש הרוסים. בסרט,

1 גדי אלגזי, "לזמן את רוחות הרפאים של הכיבוש", אתר העוקץ, 22.9.2017  
 2 נחשפתי אליו לראשונה במסגרת סמינר בהנחייתו של ד"ר אוהד לנדסמן, התוכנית הבינלאומית ללימודי קולנוע תיעודי באוניברסיטת תל אביב.  
 3 הקרנה לא רשמית במועדון "אנאלולו" ביפו, ספטמבר 2018..  
 4 נירית אנדרמן, הארץ, 18.2.2017.

אנדוני חוזר אל האירוע הטראומטי. באמצעות פרסום בעיתון הוא מזמין אסירים פלסטינים משוחררים, ששהו בעת מעצרם במגרש הרוסים, להשתתף בסרט שלו. לאחר תהליך ליהוק, המשתתפים בונים יחד, על סמך זיכרונותיהם ובפיקוחו של אנדוני, דגם של תאי החקירה של מתקן המעצרים. אלה שהשתתפו בבנייה משחזרים בהמשך סצנות מימי המעצר שלהם ומחקירותיהם.

**Ghost Hunting** אינו קל לצפייה. כישראלית, הוא מתעמת איתי ביתר שאת, שכן הוא עוסק בחוויות

שאסירים פלסטינים עברו, ואולי עדיין עוברים, בבתי מעצר וכלא ישראליים. ללא קשר לדעותיי הפוליטיות, אני הישראלית משתייכת לצד אחד. במאזן הכוחות בקונפליקט הישראלי-פלסטיני, אני בצד החזק. חוסר האיזון הזה הוא אינהרנטי לחוויה שהסרט עוסק בה, שבה יש סוהרים ואסירים, חוקרים ונחקרים, חזקים וחלשים.

אלמנט נוסף שגורם לתחושת חוסר נוחות בזמן הצפייה בסרט הוא הסצנות שבהן הגברים משחזרים/ממחזים חקירות אלימות, ולאורכן הם מתעללים מילולית ולעיתים אף פיזית זה בזה. הבמאי, כאמור, גייס לסרט אסירים לשעבר, ובדומה ל"ניסוי כלא סטנפורד"<sup>5</sup> השנוי במחלוקת, הוא חילק אותם לתפקידי סוהרים ואסירים. הוא מכפיף אותם למשחק התפקידים ומתעד אותם מתעללים זה בזה, בניסיון לשחזר במדויק עד כמה שניתן את זיכרונות החקירה של אחד המשתתפים. האם הבמאי הוא פסיכו-דרמטיסט מורשה? האם הוא יכול לספק לגברים מרחב בטוח? אותם "שחקנים חברתיים"<sup>6</sup> שמשתתפים בשחזורים של החקירות הם גם בוני התפאורה, המעצבים של הסט, אחד מהם הוא עוזר במאי והשאר משמשים בתפקידים שונים כבנאים, רתכים וכו'. הצופים אינם מודעים ל"חזזה" שבין אנדוני למשתתפים. ייתכן שעבור שירותי הבנייה והעיצוב הם מתוגמלים אבל האופן שבו הם מופיעים בסרט אינו שירות שניתן היה לרכוש.

אנדוני מבצע תחבולה קולנועית דומה למהלך שביצע מוחסן מחמלבאף האיראני בסרטו **סאלם סינמה**

(1995), שכלל בגוף הסרט את תהליך הליהוק לסרט עצמו. הסיקוונס הזה משרת מטרה עמוקה

---

<sup>5</sup> בשנת 1971 קבוצת פסיכולוגים בראשות ד"ר פיליפ זימברדו ערכה ניסוי בכלא דמה באוניברסיטת סטנפורד. המתנדבים חולקו לאסירים ולסוהרים והתבקשו לקחת חלק במשחק התפקידים. הניסוי היה שנוי במחלוקת מסיבות שונות, והוביל בסופו של דבר לפרסום סטנדרטים אתיים, על ידי איגוד הפסיכולוגים האמריקני, כאשר משתמשים בבני אדם בניסויים.

<sup>6</sup> המונח שאול מביטוי שטבע ביל ניקולס. Nichols, Bill. "The Voice of Documentary." *New Challenges for Documentary*. 1983. p. 23

מההומז' האומנותי, והוא מעניק למשתתפים בסרט זהות מורכבת יותר מזו ששורטטה בדרישות הסף, כפי שפורסמו במודעה בעיתון – שהסתפקו בכך שעליהם להיות אסירים לשעבר ששהו במגרש הרוסים / מוסקוביה. אחד מהמשתתפים מספר על עצמו שהוא היה אסיר אבל הוא גם נפח מוסמך, השני מעצב פנים שנכלא בכלא אחר בישראל, אחר הוא שחקן מקצועי ששהה שנה בכלא וכן הלאה. הצופים מתוודעים למשתתפים בסרט לא רק דרך הפרט היחיד שעשוי להטיל עליהם סטיגמה – שהרי מי נכנס לכלא? עבריינים, ובהקשר לסכסוך הפלסטיני-הישראלי – מחבלים (מנקודת המבט הישראלית); לוחמי חירות וקורבנות שווא (מנקודת המבט הפלסטינית). באמצעות סיקוונס הליהוק, אנו מתוודעים לגברים גם דרך פרטים אחרים שמגדירים את זהותם; הם מיד גם עוד משהו מעבר להיותם אסירים. הם גברים שיש להם מקצוע וזהות שאינם מהסוג הפלילי. הסרט אינו עוסק בכלל בסיבה הרשמית שבגללה הגברים האלה היו בכלא. חפותם או מאסרם הפוליטי הבלתי חוקי הם חלק מהנחת היסוד של הסרט.

### על ההמחזה/השחזור

בסרט התיעודי המומחז/המשחזר, העבר וההווה מתערבבים ויוצרים רגע חדש המתועד על ידי המצלמה. ביל ניקולס, מבקר קולנוע אמריקאי ותיאורטיקן, הידוע בעיקר בזכות עבודתו החלוצית כמייסד המחקר העכשווי על קולנוע תיעודי, טוען שהשחזור הדוקומנטרי מוותר על החיבור הקונטקסטואלי שלו לאירוע המקורי. שחזור צורתו המקורית של אובייקט אבוד הוא בלתי אפשרי, אבל פעולת האחזור עצמה מייצרת למעשה אובייקט חדש והנאה חדשה.<sup>7</sup> אפשר לטעון שאנדוני אכן מנסה לשחזר 'אובייקט אבוד', שהוא: חוויית המאסר בכלא הישראלי. עם זאת, הניסיון הוא לעולם לא "שחזור צורתו המקורית של אובייקט אבוד" אלא יצירת חוויה חדשה שיש לה שתי תוצאות: הראשונה היא הסרט עצמו והשנייה היא התהליך הטיפולי שהשחזור מאפשר למשתתפים בתהליך.

---

<sup>7</sup> Nichols, Bill. "Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject." *Critical Inquiry*, vol. 35, no. 1, 2008, p. 73

ב-Ghost Hunting אנדוני מזמין אסירים לשעבר לעבור אתו תהליך. באחת הסצנות בסרט, שמצולמת בסגנון "זבוב על הקיר", קבוצת הגברים מקיפה טיוטת שרטוט של תאי המעצר, שמעצב הפנים שמתתף בסרט מציג בפניהם. אחד הגברים מבקר את התוכנית כחסרה, ומזכיר לנוכחים כי היה תא לאסירים עם בעיות נפשיות, שניסו להרוג את עצמם. הבמאי שואל אותו אם הכיר אסיר כזה, והאיש עונה: "אחיי". הוא ממשיך לתאר בפרטים את התא המרופד ואת התנאים שבהם הוחזק אחיו, עד שהוא מבקש סליחה מהבמאי ופורש לצד חנוק בדמעות. בסצנה הבאה הבמאי והאיש משוחחים כביכול ב-"off camera". האיש נשבר בבכי ונראה שהבמאי, חסר אונים אל מול פרץ הרגשות הללו, מנסה להרגיע אותו. אפילו מה שנראה כהיבט טכני "יבש" בשחזור – כמו המרחק בין תא מעצר לחדר החקירות – הוא טריגר שמציף חוויה טראומתית. בהמשך אנו מבינים שהאח מת וכי האח ששרד ומשתתף בסרט מתחרט שלא חָלַק עם אחיו את התא 'הבעייתי', האולי סטיגמתי. בסצנה מאוחרת יותר רואים אותו מודה לבמאי ומשתף שזו הייתה הפעם הראשונה שבה דיבר על מות אחיו. למעשה, הסרט חושף חבורת גברים, ובראשם הבמאי, המנסים להתמודד עם השדים שרודפים אותם. אנדוני ו'השחקנים החברתיים'<sup>8</sup> שלו עוברים תהליך של פסיכודרמה, בניסיון להשתחרר מהזיכרונות הטראומתיים שמלווים אותם, והם עושים זאת על ידי שחזור והמחזה של חוויית הכליאה שלהם, מה שנקרא בלעז – reenactment. שחזור והמחזה היו חלק אינטגרלי מקולנוע תיעודי עוד בימיו של רוברט פלאהרטי, מחלוצי הקולנוע התיעודי, שצילם את הסרט **נאנוק איש הצפון** בתחילת המאה העשרים. כבר אז נאנוק, גיבור הסרט, שחזר למעשה והמחז את מנהגי הציד והחיים של האינואיטים עבור המצלמה של פלאהרטי. מאז השתכלל הקולנוע התיעודי, ואיתו השתכללו המנגנונים לשחזור והמחזה, ואלה הרחיבו את שפת הקולנוע התיעודי.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> מונח שטבע ביל ניקולס.

<sup>9</sup> במאמרו "Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject", מקטלג ביל ניקולס את אופני ההמחזה/השחזור (reenactment) בסרטים תיעודיים לחמישה סוגים.

(1) Realist Dramatization' in which the event is reenacted in realistic and less transparent manner; (2) Typifications' in which there is no specific event that the reenactment refers to; (3) Brechtian Distantiation; (4) Stylization, highly stylized reenactments; (5) Parody and Irony.

בסרט **Ghost Hunting** הבמאי עושה שימוש ברור ושקוף בטכניקת השחזור וההמחזה. הסרט

מתמקם בתוך סיווג שהציע ביל ניקולס לסרט התיעודי הפרפורמטיבי: סרטים דוקומנטריים

פרפורמטיביים הם אקספרסיביים, סובייקטיביים וכוללים אלמנטים של בדיה. בסרטים מסוג זה קיימים

פרדוקסים כגון: הופעה (preformance) אל מול התיעודי, האישי אל מול הטיפוסי או הכללי. פרדוקסים

אלה קיימים באופן ברור בסרט של אנדוני.

ניקולס מוסיף:

“One implication of this shift is the possibility of giving figuration to a social subjectivity that joins the abstract to the concrete, the general to the particular, the individual to the collective and the political to the personal”.<sup>10</sup>

תיעוד הפרפורמנס של המשתתפים בסרט מחבר בין האינדיווידואלי לקולקטיבי ובין הפוליטי לאישי.

אנדוני פרסם קול קורא המזמין אסירים לשעבר לראיון עבודה/אודישן לסרט שלו. הראיונות והליהוק הם

חלק מהסרט עצמו. בניית תאי המעצר, המחזות החקירות ולמעשה האירוע כולו מתרחשים באופן ייחודי

למען הסרט, קצת כמו בסרטים עלילתיים. אך להבדיל מסרטים עלילתיים, פעולת הצילום והבימוי של

אנדוני אינה מנסה להסתיר את עצמה אלא נחשפת במלואה בפני הצופה.

במאמרו “Acting to Play On-Self” מבצע תומאס וו (Thomas Waugh) הבחנה בין ייצוג להצגה:

“הבדל בין ייצוג להצגה הוא לא שבאחד מופיעים ובשני לא, אלא שהראשון מתנער

ומסתיר את רכיבי הפרפורמנס שבו באמצעות מוסכמות, כמו הימנעות מלהביט

במצלמה, ואילו השני מכיר ומנצל באופן גלוי את האלמנטים הפרפורמטיביים שלו”.<sup>11</sup>

---

Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Question of Meaning in Contemporary Cultures*, Bloomington: Indiana University Press. p. 94.<sup>10</sup>

Waugh, Thomas. *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*. University of Minnesota Press,<sup>11</sup> 2011. p. 79. (תרגום שלי).

אנדוני לא מסתמן כעסוק בלהסתיר את המנגנונים שיוצרים את סרטו; באמצעות טכניקות שונות של צילום ובימוי לאורך הסרט, אנדוני מקפיד על כך שאנחנו, הצופים, נהיה מודעים כל הזמן לכך ששפת הסרט נעה בין סצנות משוחזרות ומומחזות, לבין סצנות שמצולמות באופן תצפיתי ממבט "הזבוב על הקיר". בכך הסרט מסתמן גם כסרט היברידי. הסרט נפתח בקלוז-אפ של אנדוני מתמסר למברשת האיפור שמפדרת את פניו. אלמנט ההופעה (performance) מונח לפתחו של הסרט ולכל אורכו הצופים מוזמנים להיות מודעים לאלמנטים המומחזים שבו ולאופני עשייתו. אנחנו צופים בראיונות קבלה/אודישנים שאנדוני עורך למשתתפים, עדים לבניית הסט ונוכחים בדיונים כיצד לדייק אותו ככל האפשר על פי זיכרונותיהם של האסירים – ובאופן מיוחד של אסיר אחד. בנוסף הסרט עושה שימוש באנימציה המסמנת, בין השאר, את זיכרונותיהם של המשתתפים מחווית הכליאה.. אנדוני עצמו לא רק משתתף בסרט בתחילה כדמות הבמאי ואחר כך בדמות האסיר, אלא הוא גם בוחר לכלול בסרט רגעים מסט הצילומים אשר באופן מסורתי אינם חלק מסרטי תעודה, או מכל סרט לצורך העניין – את הוראת הבימוי 'cut'.

השימוש במילה 'קאט' מאזכר בוודאי קולנוע עלילתי, אך המצלמה לא מפסיקה לצלם. שני העולמות של הסרט – עולם הפסיכודרמה ועולם הקולנוע – מתמזגים לרגע הזה שבו אנדוני צועק קאט לא בשביל להפסיק את הצילום אלא בשביל להפסיק את שחזור החקירה האלימה. הוא למעשה זועק 'אני לא יכול יותר!'. המצלמה מתפקדת ברגע זה בהקשר תיעודי, והזמן הדיאגטי של הסרט כולל את הפעולות שלפני, שתוך כדי וש אחרי הקאט.

לשמיעת המילה קאט יש אפקט חזק. הביטוי מזוהה כל כך עם הוליווד ועשיית סרטים עלילתיים, שעצם שמיעתה מנפצת מיד את האשליה שיצר הסרט, ומזכירה לנו שאנחנו נמצאים בזירה הסובייקטיבית של עשייה קולנועית. השארת רגע החיתוך בסרט, הוא בדיוק ההפך ממה שתומאס וו מתאר כפרקטיקות קולנועיות מהעבר: "יוצרי הסרטים האמריקניים הקלאסיים בסגנון ה-*vérité* חתכו החוצה באופן שיטתי את כל המבטים למצלמה על מנת לשמר את האשליה הייצוגית".<sup>12</sup>

---

Waugh, Thomas. *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*. University of Minnesota Press, <sup>12</sup> 2011. p. 80 (תרגום שלי).

אפקט נוסף שנוצר עם חשיפת האפרטוס של העשייה הקולנועית הוא תחושת שקיפות של פעולת הצילום. תחושה זו עוזרת לנו הצופים להתמסר לצפייה בלי להעסיק את עצמנו בשאלות כגון האם זה אמיתי? זו הצגה או שזה קרה באמת? אנחנו יודעים שזה משוחק וזה לא משנה כי זה לא הנושא שעל הפרק. החשיפה של אקט הצילום משחררת אותנו מהתעסקות בשאלות מסוג זה. אולי בגלל שהמניפולציה שהסרט עושה היא כה ברורה, נבנה בי אמון באופני עשייתו, שמאפשר לי לצפות בו בלי לשאול את עצמי כל הזמן האם זה מביים או לא? האם זה קרה או לא. אני "סומכת עליו".

---

### הפרט והקולקטיב

ברצוני להציע כי ישנם קווי דמיון חברתיים בין חויית השהייה בכלא הישראלי כפלסטיני, לשירות בצבא ישראל כישראלי. אני לא מתכוונת להצדיק מעשי אלימות או "כבס" מעשי טרור, או לחלופין להצדיק מאסר פוליטי או מאסר מנהלי, אלא לנסות לחשוב על כך בהקשר של מרקם החברה הפלסטינית. מתוך כך אני מציעה לקרוא את הסרט של אנדוני כמהדהד חוויה שהיא קולקטיבית עבור החברה שממנה הוא בא.

לקראת סוף הסרט המשתתפים מזמינים את משפחותיהם לצפות בדגם הכלא שבנו. ילדים מתרוצצים ומשחקים. אחד האסירים, שסביב זיכרונותיו נבנו דגם חדר החקירות, מסייר בכלא עם בתו, שהיא כבר אישה צעירה. הוא עורך היכרות בינה לבין השחקן שמגלם אותו בסרט. היא מוצגת בגאווה: "זו לינה, היא בדיוק השתחררה מהכלא". לאחר מכן מתקיים דיאלוג קצר: "באיזה כלא היית?" היא עונה "השרון", הכוונה לכלא השרון. הדיאלוג נמשך על חוויותיה בכלא ואם היא חושבת שהדגם של תא המאסר שבנו עבור הסרט דומה לתא שלה, וכן הלאה. זו האישה הראשונה והיחידה שאנחנו רואים בסרט, ואף היא אסירה משוחררת. הדיאלוג נשמע לי מוכר; שמעתי כסוגו הרבה פעמים; את המילה כלא החליפה המילה בסיס וצבא: "זו נועה, היא בדיוק השתחררה מהצבא ושירתה בבסיס הקריה". אני מאמינה שהדיאלוג הזה הוכנס לסרט מתוך כוונה לספר את סיפורם של האסירים הפלסטינים מנקודת מבט של חוויה חברתית קולקטיבית שכמעט כל הפלסטינים מכירים וחייבים לעבור.

שהרי, כפי שמאיה רוזנפלד מסכמת במאמרה, "נדיר למצוא משפחה בגדה המערבית או ברצועת עזה שלא חוו כליאה (גם אם לטווח קצר) של לפחות אחד מחברי המשפחה, ומשפחות רבות התמודדו עם מאסרם של שניים או יותר מחברי המשפחה".<sup>13</sup> "כשפונים למגזר הפוליטי הציבורי, ניתן להבחין באופן ישיר יותר בהשפעה של מאסרים המוניים בביורפיות של שכבות שלמות של פקידים פוליטיים, אישי ציבור ומנהיגים קהילתיים בגדה המערבית ובעזה".<sup>14</sup>

בחברה הישראלית היהודית כל נער ונערה בני 18 מחויבים לשרת כחיילים בצבא ההגנה לישראל לתקופה שבין שנתיים לשלוש. בעוד שחויית השהייה בכלא וחויית השירות בצבא שונות במהותן, הן מכות גלים במרחב החברתי באופן דומה למדי: דורות על דורות, בעיקר של גברים, עוברים חוויות דומות חוזרות ונשנות, הקשורות לסיטואציה הפוליטית והביטחונית של החברה שהם חיים בה. כך, אף שהסרט מהדהד חוויה קולקטיבית פלסטינית מובהקת, הוא מהדהד גם עבורנו בתור ישראלים חוויות קולקטיביות משלנו, הקשורות לשירות החובה בצבא בישראל.

הסרט עוסק בחוויה שהיא מכוננת בנרטיב הפלסטיני, והיא חויית הכליאה בבתי כלא ישראלים. יתרה מכך, הפקת הסרט מתקיימת בנסיבות שאינן מנותקות מן המציאות שאותה מבקש יוצר הסרט לשחזר, שהרי הקונפליקט הישראלי-הפלסטיני עדיין לא הגיע לסיומו, הכיבוש בגדה המערבית ממשיך ואנדוני ושאר המשתתפים בסרט הם עדיין אנשים לא חופשיים לחלוטין. מתוך מורכבות נסיבות אלה, המקשות את הצפייה על הצופים הישראלים, ייתכן שתעלה אצל הצופים בסרט השאלה עד כמה הסרט מתאר סיטואציות אמיתיות. סביר שתישמע הצהרה בסגנון: "אבל זה לא באמת קורה ככה". אכן קשה לראות את הסרט, ולנו הישראלים קשה להאמין שזה קורה אצלנו, שאנשים שעל פניו נראים נורמטיביים לחלוטין, וביניהם הבמאי, נאלצו לעבור חוויות כאלה.

---

<sup>13</sup> Rosenfeld, Maya. "The Centrality of the Prisoners' Movement to the Palestinian Struggle against the Israeli Occupation: A Historical Perspective." *In Threat: Palestinian Political Prisoners in Israel*, by Baker Abeer and Matar Anat, London: Pluto Press, 2011, pp. 4–5.

<sup>14</sup> .Ibid. p. 6



במאמר "כיבוש מתמשך: היבטים פסיכולוגיים חברתיים של חברה כובשת", מפרטים הכותבים את האתגרים הפסיכולוגיים העומדים בפני חברה כובשת, ומציינים: "האתגר הפסיכולוגי המרכזי העומד בפני חברה כובשת הוא שמירה על דימוי עצמי חיובי".<sup>15</sup> החיים בישראל ייצרו פרדוקסים רבים, ביניהם אתוס ה"יורים ובוכים", "טוהר הנשק" ו"צה"ל הצבא המוסרי בעולם". ניסיתי לצפות בסרט של אנדוני מתוך מודעות לאתגר הפסיכולוגי העומד בפניי; האינסטינקט שלי ניסה ליישב את הפער בין השאיפה שלי לדימוי עצמי חיובי (לי כפרט ולחברה שאני חלק ממנה), וזאת לצד הסרט, שבו אני שומעת על חוויות של מעצרים וחקירות (של אנשים נורמטיביים) שמסמלות את המשמעויות השליליות הנלוות למעשה הכיבוש, שבו אני לוקחת חלק גם אם באופן פסיבי. הפער בין מה שאני רוצה לחשוב על החברה שלי ועל עצמי לבין האופן שבו היא מוצגת בסרט הוא עמוק, ולכן אני חושבת שזה מצער שהסרט לא זכה לחשיפה יותר גדולה בקרב הקהל הישראלי.

## לסיכום

עצם עשיית הסרט, ההתבוננות וההשתהות בחוויית הכליאה המשפילה – שלא לדבר על החקירות והעינויים, והבמה שהבמאי מספק לעצמו ולמשתתפים, ושדרכה הם לא רק מעבדים את החוויה עצמה, אלה חושפים אותה – היא סוג של התנגדות. התנגדות רדיקלית שאינה מגבילה עצמה לחשיפת מעשי שחיתות, פשעי מלחמה ועשיית צדק עבור המדוכאים, אלא ממש מאיימת להפוך את מאזן הכוחות. האסירים והבמאי שהיו הכלואים, המוחלשים, המושפלים והמעונים, לוקחים בסרט בעלות מחדש על החוויה הקשה שחוו. זו לא רק העובדה שחלקם משחקים את תפקיד חוקר השב"כ הישראלי, כשהם ממחיזים את החקירות והעינויים שעברו, שמייצרת איזו תחושת פעלנות (a sense of agency), אלא העובדה שהם אמיצים בשביל לחוות אותה שוב מחדש, להסתכל עליה שוב, וכל זה אל מול המצלמה של אנדוני. לנו הצופים, הסרט מציע הזדמנות נדירה להסתכל על אופן הכליאה והחקירה של פלסטינים (ודרכה על הכיבוש) מהפרספקטיבה שלהם, על ידיהם, לא בכתבת תחקיר מאשימה או אפילו סרט

<sup>15</sup> בר-טל, דניאל, עירן הלפרין, קרן שרביט, נמחד רזלר, עמירם רביב, "כיבוש מתמשך: היבטים פסיכולוגיים-חברתיים של כובשת", סוציולוגיה ישראלית, מס' 2, עמ' 366 (הדגש במקור).

דוקומנטרי בסגנון "שומרי הסף", או "הנסיך הירוק", אלא דרך חבורת הגברים ששאלת חפותם היא הנחת יסוד בסרט. הם מנסים לעבד יחד מה עבר ועובר עליהם במלחמה שבינו. הסרט מציע הזדמנות להסתכל על האסיר הפלסטיני כדמות מורכבת ולא רק כטרוריסט.

הרטוריקה השחוקה, המוכרת משיח הקונפליקט הישראלי-פלסטיני, כמעט ולא נשמעת, ולמעשה היא מבצבצת אך ורק בכותרת שבסוף הסרט. אנדוני מקדיש בה את הסרט לאחד המשתתפים שעד השלמת העבודה עליו נעצר ונכלא שוב, לכל האסירים הנוכחים וביניהם ילדים, ולכל הפלסטינים שנכלאו מאז 1967 על ידי כוחות הביטחון הישראליים. הקדשה זו, ממקמת את הסרט כביכול ככזה שעיקרו בהתנגדות לכיבוש, והיא מעין הצדקה אתית ליצירת הסרט. אנדוני מצהיר שהוא עשה את הסרט עבורם. יחד עם זאת אני לא חושבת שדי בכותרת בסוף הסרט בשביל לתייגו כסרט התנגדות לכיבוש. הדרך העיקרית שבה קראתי את הסרט היא, כמו שאנדוני עצמו אומר באחת הסצנות כשנשאל מדוע הוא עושה את הסרט הזה: "הזיכרון שיש לך בפנים, אתה מכה בו או שהוא מכה בך". אנדוני מתעד את הניסיון שלו ושל שאר המשתתפים להתמודד עם השדים שרודפים אותם.

הסרט מציע מצד אחד מבט חושפני על האסירים לשעבר, ומסרב לכאורה להשתתף בנרטיבים הקולקטיביים המהללים גבורה ומאצ'ואיזם. הוא עוסק בין השאר בגבריות, זיכרון, שבריריות, ובעיקר נוגע בפוסט טראומה של מלחמה וכיבוש. מצד שני, הוא מאמץ את חוויית האסיר הקולקטיבית של החברה הפלסטינית, בלי להטיל בה ספק או להציע פרדיגמה חדשה; האסיר הפלסטיני אינו אלא קורבן לכיבוש הישראלי, ובסופו של יום הסרט לא מערער נרטיבים של קורבנות ששולטים בשיח, הן בחברה הפלסטינית והן בחברה הישראלית. בעוד שהסרט כן מתנגד למצב הקיים, התנגדות זו היא אקסיומה בסרט, מכיוון שאנחנו כלל לא יודעים למה הגברים האלה נכלאו. עם זאת, העובדה שהמשתתפים בסרט מתנגדים לכיבוש ושהם נכלאו על לא עוול בכפם, לא מבטלת לטעמי את מוטיב ההתנגדות בסרט.

במציאות שאנחנו חיים בה, כשהסכסוך בינו לבין הפלסטינים עדיין לא הגיע לפתרון, אי אפשר לנתק את הנסיבות שבהן נעשה הסרט מהתוצר הסופי. אין זה מובן מאליו להצליח לייצר סרט כזה בנסיבות שבהן אנדוני עובד. לכן, אני חושבת שישנם שני רובדי התנגדות בסרט, הרובד שברור מאליו ליוצר הסרט

ולמשתתפים, והוא ההתנגדות לכיבוש, ורובד נוסף שעיקרו בהכרה בטראומה של הגברים. המרחב התרפויטי שאנדוני מציע לגברים האסירים לשעבר הוא בניגוד לאתוס הגבורה והשהיידיות שנדרש מאסירים משוחררים.

קרדיטים:

Ghost Hunting, 2017

במאי: ראָאָד אַנדוֹנִי  
מפיק: פאלמיר באדינייה  
צלם: קמיל קוטאניו  
עורכת: גלאדיס ז'ויו

פילמוגרפיה ראָאָד אַנדוֹנִי (Raed Andoni) פילמוגרפיה כמפיק ו/או במאי  
הטיול הפנימי (2001), 13 יום במחנה ג'נין (2003), פלשתין, קיץ 2006 (2006), Fix Me (2009) אלבום  
משפחתי (2012), אדמה מוכרת (2013), Ghost Hunting (2017).

## ביוגרפיה

נועה בן-שלום היא יוצרת דוקומנטרית. למדה צילום בבצלאל ובימים אלה מסיימת לימודי תואר שני בקולנוע תיעודי באוניברסיטת תל אביב. בן-שלום עובדת במדיום צילום סטילס ווידאו, ובשנים האחרונות היא מתמקדת בקולנוע דוקומנטרי. ספרה *Hush Israel Palestine* היה מועמד ב-2015 לפרס ספר צילום הביכורים הטוב ביותר של Aperture Foundation and Paris Photo. ב-2018 ביימה, בשיתוף עם חירט ואן קסטון, את סרטה הראשון *God's Address*, שעסק במפגש בין פוליטיקה, דת והיסטוריה בירושלים.

---