

כרוניקה של קולנוע פלסטיני

ג'ורג' ח'לייפי

החוג לתקשורת וטלוויזיה, אוניברסיטת אל-קודס

ב-1935 צילם אברהם חסן סירחאן סרט בן 20 דקות, שתיעד את הביקור שערך המלך סעוד בירושלים וביפו. את המלך הסעודי ליווה אז המופתי של פלסטין, החאג' אמין אל-חוסייני. זוהי נקודת הפתיחה של החלוקה שאעשה כאן לארבע תקופות של הקולנוע הפלסטיני; תקופות שמעמדן נקבע על ידי הפרויקט הלאומי, שעליו דיברה ושבמסגרתה פעלה וניזונה היצירה הקולנועית הפלסטינית. השנים המציינות את תחילתה או את סיומה של תקופה אינן מורות על גבולותיה המדויקים, משום שגבולות אלה משתרעים על פני שוליים רחבים מעט.

התקופה הראשונה היא בין 1935 ל-1948, שנת הנכבה, שבעקבותיה נאלצו רוב הפלסטינים לעזוב את מולדתם; אחריה עוקבת תקופה של דממה, של השנים 1948-1967, שבה לא נוצר כמעט קולנוע פלסטיני. התקופה השלישית מתחילה ב-1967, שנת הכיבוש הישראלי החדש, עם הפקתו של הסרט הראשון בגלות (1968) ועם עזיבת אנשי אש"ף את ירדן (1970). התקופה מסתיימת ב-1982, שנה שבה הם עזבו גם את ביירות. התקופה הרביעית נמשכה מ-1980, שנתיים לפני יציאת ביירות, עד 1995, השנה שבה נאלצה ישראל לקבל את אש"ף בחזרה למולדתו.

בתקופות הראשונה והשנייה פעלו היוצרים כבודדים והקולנוע היה בשבילם מעין הרפתקה אישית. בתקופה השלישית הם פעלו תחת מטרייה שפרס עליהם ממסד לוחם. אבל משום שממסד זה נלחם בעיקר על חייו, ועל זכותו להילחם, הוא לא מצא די זמן ומשאבים להקדיש להתוויית הדרך התרבותית, הפוליטית והאמנותית של הקולנוע. את התקופה הרביעית מאפיינת שוב ההרפתקה האינדיווידואלית של יוצרים, חלקם כאלה שחזרו למולדת משני עברי הקו הירוק, חלקם אנשי שארית הפליטה מן התקופה השלישית.



אוסטורה.

בימאי: נזאר חסן, 1998

ההתחלה: 1935–1948

אבראהים חסן סירחאן קנה, לא ידוע ממי, את המצלמה הידנית שבה תיעד את הביקור ההוא של המלך סעוד. הוא קרא ספרים על צילום, על עדשות, על פיתוח ועל עריכה. עדנאן מדאנאת, בימאי, מבקר וחוקר קולנוע, מספר שסירחאן בנה בעצמו את שולחן העריכה שלו. אל סירחאן הצטרף עוד "משוגע לדבר", ג'מאל אל-אספר, ושניהם נחשבים למייסדי הקולנוע הפלסטיני שלפני 1948. הם הפיקו יחד את הסרט העלילתי חלומות שהתגשמו, ואחריו סרט תיעודי על אחד מחברי המועצה הערבית העליונה. ב-1945 הכריז סירחאן מעל דפי העיתונות היפואית על יסודו של אולפן ההפקות "סטודיו פלסטין". במודעה הוא ביקש תרומות שיעזרו לו להשלים את מפעלו. לקריאתו נענה אחמד חלמי קילאני, שלמד קולנוע בקהיר וחזר למולדתו ב-1945, והם הקימו יחד את חברת ההפקה, "חברת הסרטים הערבית". החברה פתחה מיד בניסיונות להפיק את הסרט העלילתי ליל חג ובהכנות להפקת סרט נוסף, סערה בתוך הבית. הם אף ציינו שהכוכבים הראשיים הם אחמד סמעאן וחיאת פאוזי. הדעות חלוקות באשר לגורל שני הסרטים האלה: יש מי שאומר שהם אכן צולמו והושלמו, אחרים טוענים שהם נתקעו בשלב התכנון. בידי יש עדות לכך שאחד מהם לפחות הגיע לשלב הצילום. ידידי עומייר דענה, מוכר העיתונים הידוע משער שכם, סיפר לי שבצעירותו, זמן מה לפני 1948, הוא השיב למודעה בעיתון שחיפשה ניצבים לסרט, ואף השתתף במשך כמה ימים בצילומים, באזור שער יפו בירושלים. באותו זמן הקים סירחאן חברת פרסום שפעלה בשיתוף עם עיתונאי מיפו, זוהייר אל-סאקה. סירחאן הפיק גם פתיח קולנועי שבו הופיע המופתי על רקע הדגל הפלסטיני. את הפתיח נהגו להקרין בבתי קולנוע לפני הקרנת הסרט שבתוכנית. מנהג זה מתקיים בירדן עד היום, שם מקרינים את תמונתו של המלך על רקע ההימנון המלכותי.

ניסיונות חלוציים אלה אבדו ולכן לא ניתן לנתח אותם. סירחאן וחבריו עזבו את יפו בעקבות ההפגזות של האצ"ל והלח"י על העיר וידוע שהם לא לקחו אתם את החומר שהפיקו. סירחאן חי כפליט בירדן, שם, על פי עדויות שלא ניתן לבדוק אותן במדויק, ביים ב-1967 את הסרט העלילתי הירדני הראשון, סכסוך בג'רש. הוא סיים את הקריירה הקולנועית שלו, ככל הנראה, כפתח במחנה הפליטים שתילה, שליד ביירות. חלק אחר מאנשי חברתו נטמע בקהילות הקולנוע שפעלו בארצות שאליהן הגיעו כפליטים.

באשר לסרטים עצמם, ייתכן שהם אבדו לאחר שבכניין ביפו, שבו פעלה חברת ההפקה של סירחאן, שוכן עולה חדש. אבל ייתכן גם שהסרטים נמסרו לפקיד כלשהו, שמסר אותם לארכיון והם מונחים להם שם כאבן שאין לה הופכין. כשמדובר בשבי של הזיכרון הפלסטיני, הישראלים אינם ממהרים להודות באשר לחומרים שבידיהם, וכבר היו דברים מעולם. כשנכנסו לביירות ב-1982 לקחו הכוחות הישראליים כשלל את הארכיונים הפלסטיניים, ובכלל זה את הארכיונים של האולפן והמעבדה של מוסד "סאמד", שכללו תשלילים ועותקי-מקור של הקולנוע הפלסטיני מתקופת ביירות. ישראל מעולם לא הודתה בכך באופן רשמי, אבל רמז לכך ניתן בראיון עם מוטי קירשנבאום, כשסיכם ב-1998 את הפקת הסדרה תקומה. כשנשאל על מקורותיה הארכיוניים של הסדרה, אמר קירשנבאום שבין המקורות היו גם קטעי ארכיון פלסטיניים. הוא לא הסביר מעולם כיצד הגיעו קטעים אלה לידי יוצרי הסדרה.

תקופת הדממה: 1948–1967

אחרי 1948 השתררה דממה מוחלטת. על הפלסטינים עברו שנים שבהן ניסו לעכל את המצב החדש שאליה נקלעו. כך הפליטים במחנות, תושבי הגליל, המשולש והנגב, שנמצאו עתה במעמד החדש של מיעוט בתוך מולדתו; וכך גם אלה שהצליחו להסתגל ולהשתלב ככוח משכיל ומיומן בחברות "המארחות", במצרים, בסוריה, ובעיקר במדינות המפרץ.

הראשונים שהתנערו היו אנשי העט, סופרים ומשוררים. "בחוף", היו אלה יוצרים כמו ג'סאן כנפאני, עז-אדין אל-מנאסרה ומועין בסיסו. "בפנים", מחמוד דרוויש, תאופיק זיאד, או סמיח אל-קאסם. אחר כך החלו לפעול ההתארגנויות החשאיות: הגרעין הראשון של הפת"ח התארגן כנראה כבר ב-1958 בכוויית. חבריו, שהיו בני הדור החדש, לא יצרו בהמשכיות לדור המנהיגים של הנכבה. הם אמנם חלקו להם כבוד גדול אבל לא חשו מחויבות למורשתם. בעיני הצעירים, למנהיגי הדור הקודם היה חלק נכבד באסון, משום שלא הצליחו לנתק את עצמם מן המשטרים הערביים, שחלקם היה מושחת (מצרים של פארוק) וחלקם היו בני חסות של הבריטים וקיימו שיח חשאי עם המוסדות הציוניים (ירדן של עבדאללה הראשון).

הקולנוע, שנוקק לתשתיות, לצוותים מקצועיים ולהשקעות, היה צריך להמתין עשור שלם עד שהחל לפעול שוב. מקורות אחדים טוענים

אמנם שאברהים נימר סירחאן ביים, צילם, או השתתף בצילומו של סרט אחד בירדן ב־1957 אבל אין אסמכתאות לידיעה זו.

קולנוע בגלות: 1967–1982

"התקופה השלישית" החלה בעקבות המפלה הערבית ב־1967 ("הנקסה"), מן האירועים הטראומטיים ביותר בהיסטוריה המודרנית של הערבים. הראשונים שהתנערו מן השיתוק היו הפלסטינים ובראשם יאסר ערפאת, שהסתנן לגדה המערבית, שם ניסה לארגן את ההתנגדות. בעקבות הקושי לפעול בגדה הוא עבר לירדן שם הצליח להקים, עם ארגונים פלסטיניים אחרים, את התשתית הלוחמת. על רקע השיתוק של המשטרים הערביים האחרים, הצטיירו הכוחות הפלסטיניים כתקווה היחידה בעיני ההמונים. ב־1968 השתלט הפת"ח בראשות ערפאת על אש"ף, שהיווה לפלסטינים גוף דמוי מדינה, שכלל בין שאר המוסדות גם מוסדות תרבות.

הסימן הראשון לאופיו של הקולנוע שהתהווה בתקופה זו הופיע בעבודותיה של סולאפה מרסאל, צעירה פלסטינית שלמדה צילום בקהיר והקימה ב־1967 יחידה קטנה לצילום בביתה שבירדן. היא עסקה בעיקר בהנצחת תצלומיהם של חללים (שהידים) באמצעות תמונות סטילס. ב־1968 הוקם בירדן, שם נעשו היוזמות הראשונות לפעילות קולנועית פלסטינית, מדור מיוחד לצילום, והופק הסרט הראשון של "התקופה השלישית". הסרט, באורך 20 דקות, נוצר בעבודת צוות משותפת של חבורת צעירים שלמדו קולנוע במקומות שונים בעולם, בראשם עמדו האני ג'והרייה, מוסטפה אבו עלי וסלאח אבו הנוד. בגלל חוסר אמצעים טכניים נשלח הסרט לעריכה בלבנון, באזור בעלבק, שם נערך ללא נוכחות הצוות שצילם. אבל תוכניותיהם של חלוצי התקופה השלישית השתבשו ב־1970, כאשר אש"ף נאלץ לעזוב את ירדן ולעבור ללבנון בעקבות מאורעות ספטמבר השחור. קבוצת אנשי הקולנוע של ג'והרייה, אבו עלי ואבו הנוד עברה גם היא ללבנון וב־1971 הפיקה סרט תיעודי שני, בנפש ובדם, שתיאר את מאורעות ספטמבר השחור. בהמשך התקופה נוצרו יותר מ־60 סרטים פלסטיניים, שהוגדרו כולם כ"תיעודיים" ורובם אבדו.

יוצא מכלל זה הוא השיבה לחיפה (1982) סרטו של הבימאי ממוצא עיראקי, קאסם חוול, שהופק בשלהי התקופה השלישית. הסרט מבוסס על נובלה של הסופר ג'וסאן כנפאני, חבר החזית העממית של

ג'ורג' חבש, שנרצח על ידי מתנקשים ישראלים ב־1972. הוא מביא את סיפורה של משפחת פליטים פלסטינית מחיפה. בבהלת המנוסה ב־1948, השאירה המשפחה מאחוריה את בנה הפעוט. אחרי 1967, האב והאם מגיעים לחיפה במסגרת "ביקורי הקיץ" כדי לברר מה עלה בגורלו של בנם. הם מגלים שהוא אומץ על ידי משפחה יהודייה שגידלה אותו כיהודי־ישראלי לכל דבר. הוא גדל והתגייס לצבא והגיע לדרגת קצונה. אף על פי שהאב והאם הפלסטינים מגלים לו את זהותו האמיתית, הוא בוחר לדבוק בזהותו היהודית הישראלית. למשפחה יש בן שני בלבנון שמבקש להתגייס למאבק הפלסטיני אבל האב מתנגד. אחרי שהבן "הישראלי" דוחה אותו, מחליט האב לחזור ללבנון כדי להתיר לבנו השני להתגייס. עם שובו ללבנון הוא מגלה שהבן לא המתין לו וכבר התגייס לפדאניס, ללא רשותו.

סרטו של קאסם חוול נאמן לטקסט של הנובלה מאת כנפאני, לכן יש בו מאפיינים רבים של הכתיבה הספרותית. הדמויות מצוירות בו בשטחיות ובנאיביות והוא סובל מקצב איטי מעיק. מאות ניצבים, תושבי מחנות הפליטים נהר אל־כארד ובדאוי שבצפון לבנון, השתתפו בסצינות של המנוסה מחיפה — שהתרחשה 11 יום אחרי הטבח בدير יאסין — אבל הבימאי לא דאג להדריכם. הבעות פניהם לא היו של אנשים הנוטשים את מולדתם ואת רכושם, וגם לא הבעות שמבטאות את הפאניקה שהתפשטה בעקבות השמועות על טבח דיר יאסין.

הסרט השיבה לחיפה הופק על ידי קבוצה שהיתה קשורה לחזית העממית לשחרור פלסטין. וזה עוד מאפיין של התקופה: בנוסף לגוף המרכזי, "מדור הקולנוע" של אש"ף, הקים כל אחד מן הארגונים גוף הפקה משלו. החזית הדמוקרטית הקימה את "הוועדה לאמנות", החזית העממית הקימה את "הוועדה האמנותית" ומאוחר יותר את מוסד "האדמה" להפקות. אפילו החזית העממית/המפקדה הכללית של אחמד ג'יבריל וארגון א־סאעיקה הפרו־סורי — ארגונים קטנים ושוליים — הקימו מחלקות לקולנוע והפיקו סרטים.

הארגונים הפלסטיניים ללא ספק ראו בקולנוע כלי חשוב במאבקם. הקולנוע היה אמור לתעד את המאבק, להסביר את עמדותיהם, לחדור אל תוך המציאות הפלסטינית ולגייס את העם הפלסטיני למפעל החדש. אבל הפיצול בין הארגונים גרם לכך שלקולנוע לא הוקצו משאבים מספיקים ולא נעשה שום מאמץ לגבש מדיניות ברורה לגביו. ברוב המקרים התבקשו אנשי הקולנוע לתעד את המאורעות: התקפות אוויר ופלישות ישראליות או את מעשי הזוועה של הפלנגות הנוצריות.

הסרט הראשון של תקופה זו, שהופק בירדן, נקרא לא לפתרון המדיני. הוא נוצר כתגובה ל"יוזמת רוג'רס" האמריקאית, שהפלסטינים התנגדו לה משום שלדעתם הפתרונות שהוצעו בה התעלמו לחלוטין מן האינטרסים שלהם. הסרט השני, בנשמה ובדם, הציג את המאורעות של ספטמבר 1970 מנקודת מבט פלסטינית והוא הוקרן בוועידת פסגה שהתקיימה באותה שנה לפני הנשיאים והמלכים הערבים. הסרט [חודש] מאי של הפלסטינים, שהופק על ידי החזית הדמוקרטית ב-1973, תיעד את ההתנגשויות בינם לבין הפלנגות. הצלמים אמנם ליוו את הלוחמים ותיעדו את חיי היומיום במחנות – וגם סיכנו את חייהם (הצלם האני ג'והרייה, שהוא אחד מן האבות המייסדים של הקולנוע באותה תקופה, נהרג באחד הקרבות והפך לסמל) – אבל הם לא הצליחו ליצור קולנוע שחרג מן המיליטנטיות שאפיינה את התפיסות הפוליטיות הרשמיות. רוב הסרטים שהופקו הניחו שמכיוון שהעניין הפלסטיני הוא צודק, מובטח לו שיזכה לבסוף בניצחון. הם לא תיעדו את חייהם של בני אדם בשר ודם, שחייהם התנהלו בין תחושות של יאוש לחלום.

אף על פי כן, הצליחו אנשי קולנוע, ביניהם קייס זובידי, ע'אלב שעת, סמיר נימר ומוסטפה אבו עלי ואחרים ליצור סרטים, ביניהם: המפתח, סירחאן והצינור, לא קיימים, פלסטין, כרוניקה של עם, ששילבו בתוך עבודת התיעוד רגעי קולנוע נפלאים. המפתח (תסריט ובימוי: ג'אלב שעת; הפקה: "סאמד" 1976) הוא סרט דוקומנטרי קצר המתעד את מנהגם של הפליטים הפלסטינים לשמור בקנאות את מפתחות בתיהם שלקחו אתם כשנאלצו לעזוב את מולדתם. הסרט גם עוקב אחרי תנאי המגורים הקשים של הפליטים בלבנון (מחנה בורג' אל-בראג'נה משמש כאן כדגם למחנות הפליטים) ומצוקת הדיור של הפלסטינים בישראל, אל מול פתרונות הדיור שניתנו ליהודים בישראל על חשבון הכפרים הערביים. הבימאי נעזר בשירותיו של צוות צילום אירופי כדי לצלם בישראל.

סירחאן והצינור (תסריט ובימוי קולקטיבי; הפקה של יחידת סרטי פלסטין, 1973) מבוסס על פואמה של המשורר תאופיק זיאד, המספרת את סיפורו של סירחאן, צעיר פלסטיני שפוצץ את הצינור שהעביר את הנפט העיראקי לחיפה בזמן המרד הערבי הגדול, בשנים 1936–1939. לא קיימים (תסריט ובימוי: מוסטפה אבו עלי; הפקה: המוסד לקולנוע הפלסטיני, 1974) הוא סרט דוקומנטרי קצר המתעד את ההתקפה האווירית הישראלית על נבטייה באותה שנה. פלסטין, כרוניקה של עם (תסריט ובימוי: קייס זובידי; הפקה: מחלקת התרבות

— אש"ף, 1982) הוא סרט ארכיון דוקומנטרי המתעד את קורותיו של הסכסוך באמצעות עדויות חיות של דמויות פלסטיניות מרכזיות. סרטים אלה היו מבוססים על עבודת מחקר ואיסוף שהובילה את הבימאים לארכיונים המצולמים במדינות שונות באירופה ובעולם הערבי. את הפלסטיני כיצור בשר ודם ואת גבעותיה, שביליה, עריה וכפריה של המולדת שהפכה לגן עדן אבוד או מובטח — הם ישאירו לאנשי התקופה הרביעית. הבכיר שבהם הוא מישל ח'לייפי.

החזרה הביתה: 1982–1995

מישל ח'לייפי נולד בנצרת בנובמבר 1950. באמצע שנות השישים החל להתעניין בתיאטרון, כמו צעירים רבים אחרים שראו אז באמנות זו פתח לפעילות תרבותית לאומית נשגבת. ח'לייפי לא הרבה כלל בקולנוע כשהחליט להגשים את חלומו ללמוד בחו"ל. ספטמבר 1970 — אותו ספטמבר "שחור" שבו גורשו הפידיאנים מירדן ובו מת הנשיא נאצר — נקבע על ידיו כתאריך הנסיעה. לפני הנסיעה, הוא ביקר בירושלים, שם קנה תמונת דיוקן של הנשיא האהוב עליו. תמונות כאלה נמכרו בירושלים המזרחית בכל פינת רחוב. החזרה לנצרת חייבה אותו להחליף אוטובוס בעפולה. שם, בתחנה המרכזית, עצר אותו שוטר — הרי הוא היה גם ערבי וגם צעיר — וערך עליו חיפוש. השוטר מצא את התמונה של נאצר, קרע אותה והפליא את מכותיו בצעיר, לקול קריאות העידוד של צעירים יהודים בני גילו של ח'לייפי. ימים ספורים אחר כך הוא נסע לבלגיה, שם למד תיאטרון וטלוויזיה, תוך שהוא מפרטט גם עם הקולנוע. ב-1978 יצא עם צוות של הטלוויזיה הבלגית לצלם בשטחים את הכתבה "הגדה המערבית, תקוותם של הפלסטינים". ח'לייפי צילם שלוש כתבות — אחת מהן על מלחמת לבנון — לפני שהפיק את סרטו הדוקומנטרי הראשון באורך 100 דקות, זיכרונות פוריים.

זיכרונות פוריים מביא את סיפורן של שתי נשים, אחת מן הכפר יפיע שבגליל, הנמצא סמוך לנצרת, השנייה מן הגדה, שנולדה בשכם וחייה ברמאללה. האחת, בת כפר, אלמנה שנאלצה ליהפך לפועלת בבית חרושת ישראלי כדי לקיים את שני ילדיה אחרי שאדמתה הופקעה; השנייה משכילה, אם לשלוש בנות, שכדי לממש את עצמה החליטה להתגרש מבעלה. האלמנה סחר חליפה נעשתה לימים סופרת ידועה. הסרט זכה לתהודה עצומה בחוגי הקולנוע הפלסטיניים והערביים, במיוחד בשל הסיפור על בת הכפר, שבו מצאו מקבילה לסיפור של עמם.

הטון האינטימי שבו הוא מסופר, נקודת המבט הנשית המוצגת בסרט — מתוך הבתים, ממפני הדלתות, מעל לגגות הצופים אל המרפסות — הציגו בבחירות ובחדות את מה שלא ניתן לו ביטוי בקולנוע המיליטנטי שקדם לסרט: סיפורו של האדם הפרטי, עשרות־אלפי הסיפורים האישיים שכל אחד מהם מבטא פרק מסיפורו של הכלל.

עולמן של הנשים מופיע אצל ח'לייפי שוב ושוב כאלמנט של יציבות, כמרכיב העיקרי המאחה את קרעיה ופצעיה של הזהות הקולקטיבית השסועה — גיאוגרפית ותרבותית. בחתונה בגליל (1987), ראו גם מאמרה של נורית גרץ בגיליון זה), הסרט העלילתי הראשון של התקופה, שהוא גם המפורסם ביותר מבין סרטיו של ח'לייפי, מופיעים הגברים כמי שכופים על הזולת את רצונם. בראשם המושל הצבאי הישראלי, הכופה את נוכחנותו על הכפר כאורח הכבוד בחתונה; ואחריו המוכתאר הכופה את חלומו — חתונה לבנו בכורו שתעשה היסטוריה — על זמנים שאינם שייכים לשמחות, וחבורת צעירים שמחליטה לנצל את החתונה כדי לבצע פעולת התנגדות שעלולה להיות הרת אסון. הגברים, בניגוד לנשים, מצולמים באזורים שמבטאים את החוץ — בכיכרות דחוסים, המלאים באווירה של חשדנות, כשהם רוקדים תוך רקיעות רגליים המרעידות עולם, על רקע ארכיטקטורה בעלת קונוטציות פאלוקרטיות.

ומנגד הנשים — החיות בעולם שיש בו צבעים וניחות בשמים וקטורת להרחקת עין הרע, רוקדות ושרות תוך שימת לב לכך שהתלהבותם של הגברים לא תגדוש את הסאה. בעלת השמחה, אם החתן, מנצחת על ריקודי הטקס, ובר־בזמן משגיחה שבתה פורקת העול לא תרחיק לכת, ומרסנת את האב המוכתאר כשהבת מתמידה בסורה. האם גם לוקחת תחת חסותה את החיילת שהגיעה עם המושל, כשזו כורעת תחת החום הכבד, ריקודי הגברים, האוכל והמשקה, ודואגת לקצר את הטקס כשהמתח מגיע לממדים מסוכנים. כשהיא מגלה שבנה החתן לא עומד במשימתו לבקע את בתולי הכלה, היא מרגיעה אותו ומכנסת את המשפחה לטכס עצה. אבל את הפתרון מביאה הכלה: היא מבקעת בעצמה את ביתוליה תוך שהיא תוהה — אם הבתולים הם כבודה של האשה, מהו כבודו של הגבר?

הסרט גדוש בסמלים — החל מן החתונה וכלה בסוס האציל שנכנס לשדה מוקשים בפאתי הכפר. סצינות משנה משלימות את תמונתו של מיקרוקוסמוס גדוש במאויים מנוגדים, שבהם הכפייה מהווה מעין מדחס שמטיח אותם האחד בשני ויוצרת סיר לחץ המבקש להתפרץ. והוא

אכן התפרץ באותה שנה, ב־9 בדצמבר 1987. רבים סבורים שהסרט חזה את פרוץ האינתיפאדה. כמה תמונות שלו תואמות להפליא את התמונות שהתפרסמו כל כך בשבע השנים שבאו אחר כך.

ח'לייפי יצר עד כה שלושה סרטים תיעודיים – זיכרונות פוריים (1980); מעלול חוגג את חורבנו (1984); נישואים אסורים בארץ הקודש (1996); שניים עלילתיים – חתונה בגליל (1987); סיפור שלושת היהלומים (1994); ואת שיר לאבנים (1989), המשלב בתוכו עלילה ותעודה, ח'לייפי יצר באותה שנה את הסרט התיעודי על נעים ח'דר, נציג אש"ף בכריסל שנרצח בירייה ב־1981. בכלם מוצגות הנשים כסכר במציאות שברירית, שהחלום לברו עומד בינה לבין תהום ההתפרקות.

ראשית משהראוי החל ליצור במחצית השנייה של שנות השמונים. הוא בן למשפחת פליטים מיפו, שנולד וגדל במחנה הפליטים שאטי שברצועת עזה. הוא הגיע לתל-אביב כפועל, כמו אלפי פלסטינים אחרים. בהיותו בעל כשרון נדיר במלאכות יד, מצא עבודה כפועל תפאורה בהפקות אמריקאיות וישראליות. הוא ביים את סרטו הקצר העלילתי הראשון הדרכון, ב־1986, ואת המקלט, גם הוא סרט עלילתי קצר, ב־1989. את דאר ודור, סרט דוקומנטרי באורך 52 דקות, ביים ב־1991 ואת ימים ארוכים בעזה (סרט דוקומנטרי קצר) ב־1992. את סרטו העלילתי הראשון באורך מלא, עוצר, ביים ב־1993, וב־1995 – ביים סרט עלילתי נוסף באורך מלא, חיפה.

את כל סרטיו, ללא יוצא מן הכלל, מקדיש משהראוי לתושבי מחנות הפליטים, שהוא אחד מהם. הוא מצייר את מאבקם היומיומי להישרדות; מאבק המתרחש כאן ועכשיו בתוך מרחב ההולך ומצטמצם, מאז שנשאבו למחנות הפליטים מן הכפרים שמהם באו. בניסיונם להישרד, מאמצים התושבים את הצמצום ולפעמים כופים על עצמם צמצום יתר, כשהם לא רואים ולא שומעים (המקלט), או כשהם עוסקים בפיתוח שיטות תקשורת ועזרה הדדית (העוצר). אלה שמתעקשים לדבוק במרחבים, מכניסים את עצמם לקטגוריה היחידה שסובלת את זה: הטירוף (חיפה). משהראוי מתייחס אליהם בחמימות ובחמלה. לכן סרטיו – גם התיעודיים – חפים מכל סיסמה, מתרכזים במאבקן התמידי של הדמויות, מתרחקים מכל ניסיון לשפוט או לסווג אותם.

איליה סולימאן, יליד נצרת, בשנות השלושים לחייו, התוודע אל הקולנוע בניו יורק, שבה שהה כמה שנים. עיקר העניין שלו היה בהתבוננות באופן שבו הוצגו הערבים במדיה המערבית (ובכלל זה הישראלית). זה גם היה נושא סרטו הראשון, הקדמה לסוף ויכוח. כבר

או התגלה כמתבונן מלגלג, חסר פשרות. בסרטו הקצר השני, הומאז' באמצעות רצח, שנעשה בעקבות מלחמת המפרץ, פינה הלגלוג את מקומו להתרסה חסרת אונים ומלאת מרירות.

בסרט זה גם מופיע בראשונה אחד האלמנטים הבולטים בעבודתו של סולימאן: הבימאי עצמו כדמות המרכזית בסרטיו, לא כשחקן כמו אצל ז'אק טאטי, למשל, אלא כאיש המתבונן במה שמתרחש ומאפשר ליצירה להתהוות מתוך התבוננות. זהו מתבונן שתקן, שלא פוצה את פיו לאורך כל הסרט, וגם חסר הבעה. הוא לא אילם, ולא חסר רגשות, אך דומה שההתרחשויות גורמות למילים להיעתק מפיו ולהבעה להיעלם מפניו. הלגלוג נובע מן התדהמה הנשקפת מן הפנים, למרות היותן כביכול חסרות הבעה. יש דמיון רב בין הדמות הזו לבין דמות מעולם הקריקטורה הפוליטית הפלסטינית, שיצר נאג'י אל-עלי, שנרצח בלונדון בסוף שנות השמונים. הדמות בקריקטורה, ששמה "חנדלה" (עשב מר) היא של ילד פלסטיני שגדל במחנות הפליטים. חנדלה מתבונן באירוע שמציגה הקריקטורה בתדהמה גדולה, שאפשר להרגיש בה אף על פי שפניו מופנות כך שלא ניתן לראותן.

אחרי הומאז' באמצעות רצח המריר חזר סולימאן לסגנונו הקודם: בסרטו הארוך הראשון, כרוניקה של היעלמות (1996), הוא שוב מתבונן בלגלוג על הנעשה. הסרט מציג מציאות אבסורדית, שבה הפלסטינים הישראלים הסובלים מעול השלטון הישראלי מתכתשים בינם לבין עצמם ללא סיבה נראית לעין. הם חשים סולידריות כלפי אחיהם בשטחים אבל גם מתנשאים עליהם. החלק השני של הסרט, שעוסק במציאות הירושלמית, דוחף את הלגלוג עד לגבולות הפארסה. בסרט ישנם רגעים מלאי חום, כך למשל, כשהבימאי מתאר את חיי הוריו הפנסיונרים, המתנהלים על מי-מנוחות. הסצינות עם ההורים מובילות לסצינת הסיום של הסרט – האב והאם צופים בשידורי הטלוויזיה הישראלית ונרדמים מולה. המנון "התקווה" המושמע בסוף השידורים מתנגן על רקע נחירותיהם. הסרט זכה בפרס הראשון ליצירה בפסטיבל ונציה, 1996.

הקולנוענים הפלסטינים של התקופה הרביעית פועלים כאינדיווידואלים שבנו קולנוע יש מאין, והצליחו להגשים את מה שהיתה מטרתו (שלא צלחה) של הקולנוע המיליטנטי: להשמיע את קולם של הפלסטינים בעולם הרחב. סרטיו של ח'לייפי זכו בפרסים בפסטיבלים, ביניהם קאן, סן-סבסטיאן וקרטגה.

חיפה בסרטו של משהראוי הנושא את אותו שם, הוא כינויו של

שוטה החי במחנה פליטים וממתין כל העת לרכבת שתחזיר אותו לעיר הולדתו, חיפה (תסריט ובימוי: ראשיד משהראוי; הפקה: אילול פילמס / פלסטין-וארגוס פילמס/ הולנד; 1996). שחקנים: מוחמד בכרי, אחמד אבו סלעום, ג'ורג' אברהים ואחרים). אבל סיפורו של חיפה אינו מרכז הסרט, אלא תחושתם הקשה של תושבי המחנה בעקבות החתימה על הסכם אוסלו: לגביהם משמעות ההסכם היא ויתור על החלום שהעניק טעם לחייהם, חלום השיבה לבתיהם.

יוצרים כמו ח'לייפי ומשהראוי שוטטו ברחבי אירופה, רקמו יחסים עם מפיקים מערביים והשיגו מימון לסרטיהם בעמל רב. לא עמדה בפניהם שום ברירה אחרת: עד היום אין אפילו גוף אחד לעידוד הקולנוע ברשות הפלסטינית. הם צילמו את סרטיהם בתנאים לא-תנאים, בארץ שאין בה כל תשתית להפקה, שאין בה שחקנים, טכנאים ואפילו בתי קולנוע. בתנאים כאלה הופכת ההפקה של כל סרט למבצע סוחט ושוחק. והם אכן נשחקים: את סרטו האחרון צילם משהראוי ב-1995; ח'לייפי — ב-1996. סולימאן צילם את סרטו הארוך השני בנובמבר-דצמבר 2000 (בזמן אירועי אינתיפאדת אל-אקצה), ארבע שנים אחרי סרטו הראשון. בינתיים קם דור חדש של קולנוענים פלסטינים, שהשמות הבולטים בו הם: הדוקומנטריסטים נזאר חסן, עלי נסאר, סובחי זובידי ועזה אל-חסן. יוצרים אלה פועלים במציאות חדשה, שבה מתאפשרת תנועה חופשית יותר בין ישראל לבין השטחים וכך נוצרת היכרות הדדית בין שתי הקהילות הפלסטיניות. וכך, 30 שנה אחרי שקשר זה בא לביטוי בספרות (ג'סאן כנפאני שחי בגולה פרסם כבר בסוף שנות השישים את ספרו השירה של ערביי 1948) — נערכים מפגשים בין קולנוענים פלסטינים בירושלים, ברמאללה, בעזה ובנצרת. במפגשים אלה משתתפים אנשי קולנוע מן הגליל, מן המשולש, מן הגדה ומן הרצועה וגם קולנוענים מדור המייסדים שמגיעים מירדן, ממצרים ומאירופה. המציאות החדשה גם משתקפת בסרטים שנוצרים עתה: נזאר חסן, איליה סולימאן, עלי נסאר ואחרים יוצרים סרטים העוסקים בהווה הפלסטינית בישראל; מוחמד סואלמי יוצר סרטים שנראים כהמשך למסורת של התקופה השנייה וליאנה באדר — סופרת שאת עיקר יצירתה כתבה בהיותה עם אש"ף בכיורות ובתוניס — החלה לעסוק בקולנוע וכבר יצרה שני סרטים תיעודיים (פדווא, סיפורה של משוררת מפלסטין, 1999, ועץ זית, 2000). עבד אל-סלאם שחאדה וראיד אל-חילו יוצרים סרטים בעזה. עזה אל-חסן, סובחי זובידי, חנה מסלח וסוהייר איסמאעיל יוצרים בערים, בכפרים ובמחנות הפליטים בגדה. מישל ח'לייפי עוסק בסרטיו

בפלסטינים שחוו את השלטון הישראלי ב-1948 או ב-1967. ראשיד משהראוי יוצר סרטים המשקפים נטייה לחזרה לתקופה התיעודית שלו מתחילת שנות התשעים.

ההתבוננות אל תוך החברה הפלסטינית פנימה היא המאפיין הבולט ביותר של התקופה החדשה. אמנם המאבק הלאומי אינו נעדר מן הסרטים, אבל הוא לא מאפיל יותר על הנושאים החברתיים והאישיים. יותר מזה: יוצרים מסוימים תוהים – לעתים מפורשות – האם דחיקתו של הנושא החברתי-איש לא פגעה בסופו של דבר גם בנושא הלאומי. וכך, הדרך שבה החל ללכת מישל ח'לייפי בשנות השמונים הופכת למאפיין החשוב בעשייה הקולנועית של היום.

נזאר חסן הוא הבימאי המוביל בתחום הזה. אחרי כמה עבודות מינוריות בתחילת שנות התשעים, שעזרו לו לגבש את דרכו כדוקומנטריסט, הוא יצר את סרטו החשוב הראשון ב-1994. איסתיקאל (עצמאות), מתעד כיצד חוגגים הפלסטינים בישראל את יום העצמאות של המדינה. למעשה, מביא הסרט את סיפורה של תקופת דיכוי, שצלה האפל רובץ 26 שנה אחרי ביטולה הרשמי. חסן פורס יריעה של דמויות, שכל אחת מהן מתעמתת עם השאלה לפי דרכה: יש כאלה שמודים שפשוט פחדו לא לחגוג, אחרים – אנשי הוראה ומנהלי בתי ספר – אומרים שמילאו הוראות, אחרים מתוודים שהם חוגגים את היום בשמחה.

החשיבות של הסרט היא בשני עניינים: זהו הסרט הראשון שנושא היחידי הוא הפלסטינים בישראל. הוא הראשון שהולך מעבר לנושאים השגורים של נישול והפקעה ומנסה לשים את האצבע על המכניזמים השונים של ההישרדות, שמפתחת חברה שהופקרה אל מול שלטון זר, נחוש ומתוחכם.

סרטו השני של חסן, יסמין (1996) נוגע בשאלה שהקולנוע הפלסטיני חוזר אליה ללא הרף מאז סרטו של ח'לייפי, זיכרונות פוריים (1980): מעמד האשה במשפחה ובחברה הפלסטינית. חסן עוסק בביטוי החריף ביותר של הסוגיה הקשה הזו: רצח על רקע "כבוד המשפחה". הציר המרכזי של הסרט הוא הניסיון לדובב את יסמין, המרצה עונש מאסר באשמת סיוע לרצח אחותה הצעירה בגלל מה שנקרא חילול כבוד המשפחה. הסצינות עם יסמין משולכות בראיונות שמקיים חסן עם אנשים שונים: כהני דת, מנהיגי ציבור, סטודנטים ואנשים מן השורה. שאלותיו נוקבות ובוטות. הוא לא מרפה מן המרואיינים, וכאילו מטיל עליהם מצור. חסן לא נרתע גם מלחקור את משפחתו שלו, ובסופו של

דבר הוא נופל ברשת שטווה: אחותו הסטודנטית תוקפת אותו בשל יחסו לבנות משפחתו. הצופה לא יכול לנחש לאן תוביל אותו המצלמה של חסן, וכך הופכת העשייה של הבימאי להרפתקה של הצופה. הסרט אוסטורה (מיתוס, 1998) של חסן עוקב אחרי גורלם של בני משפחה אחת מן הכפר ספוריה (ציפורי) שליד נצרת. הכפר ננטש ובמקומו הוקם יישוב יהודי. בני המשפחה הופרדו זה מזה והמצלמה צריכה לנדוד לירדן, ללבנון ולגרמניה כדי לפגוש אותם (ראו גם מאמרו של חיים בראשית בגיליון זה). מתוך שלל הדמויות והסצינות, מתבלטים שני צירים מרכזיים: מחמוד, שגדל בלבנון, וסלים שגדל בארץ. שניהם היו תינוקות כשהופרדו. מחמוד נלחם בישראלים, הוא מבוקש על ידיהם משום שהם מאשימים אותו בהריגת איש צבא ישראלי ב-1982. הוא עוזב את לבנון, משתקע בגרמניה, ונעשה בעצמו לבימאי סרטים. סלים לומד בבתי ספר יהודיים, גדל עם היהודים, מפתח אתם קשרי ידידות ועבודה, וגם ממשיך להשתייך למשפחתו המנושלת והמופרדת. הניגודים האלה הופכים אותו למופנם ולשתקן, אותה דמות של השורד המופיעה באיסתיקאלאל ובאופטיסימסט של אמיל חביבי, שכובשת לה מקום במסע הגילוי העצמי של הפלסטינים בישראל.

מסעו של הסרט, שתחילתו היא בעבר שלפני 1948, נראה כהמשך לעבודת הבנייה מחדש של הזיכרון הקולקטיבי המורכב משאריות של תמונות, האופיינית לקולנוע הפלסטיני של התקופה השלישית: מעקב אחרי בני המשפחה במקומות גלותם כתיעוד לנתיבי ההגירה. אבל הסרט לא מסתפק בזה: כשהוא מקרין סרט וידאו בתי, מדבר מחמוד, מביתו שבגרמניה, על רשמי ביקורו בארץ ב-1992. וכך הופך הזיכרון מן הדיבור על העבר לדיבור על ההווה.

עזה אל-חסן גדלה בביירות, למדה בסקוטלנד ושוטטה בקהיר וברבת עמון. כל מקום בעולם נראה לה נגיש חוץ ממקום אחד, המולדת, ובמיוחד העיר חיפה, שממנה היגר אביה ב-1948. מחוזות אלה היו נחלתו הבלעדית של החלום. אבל החלום הפך לפתע למציאות, אחרי אוסלו. וכך, כשסיימה את לימודי הקולנוע, היא התיישבה ברמאללה. סרטיה, שאת חלקם צילמה ללא עזרה של אנשי צוות, עוסקים בהתנחלויות (קושאן מוסא), בנשים בכפרים הפלסטיניים (סינדבד הוא בעצם היא) ובאינתיפאדה (נושא זה עומד במרכז הסרט שהיא עובדת עליו בימים אלה).

סובחי זובידי למד בארצות הברית באמצע שנות התשעים. הוא נולד במחנה הפליטים ג'לזון שליד רמאללה. מוצאו מאזור לוד. שמו של

סרטו השני, נשים תחת השמש (1998), הוא פאראפרזה לשמה של נובלה ידועה שכתב הסופר ג'סאן כנפאני. הנובלה מספרת על שלושה גברים פלסטינים המנסים בתחילת שנות החמישים להסתגל לכוויית כדי למצוא בה פרנסה. נהג פלסטיני של מכלית שמעבירה מים מעיראק לכוויית מציע להעביר אותם את הגבול תמורת תשלום. כשהיא מגיעה לגבול, נעצרת המכלית לזמן ארוך יותר מן המשוער ושלושת הגברים הכלואים בה נחנקים למוות. שם הסרט מרמז על הרעיון המרכזי בו: הנשים בחברה הפלסטינית הן הנחנקות היום, תחת עולה של מסורת שמרנית, מערכת חוקים מקפחת, ועלייה מאיימת של פונדמנטליזם תוקפני, שרואה בהטלת המרות על נשים צעד הכרחי להטלת מרות על החברה כולה.

בסרטו הראשון, המפה המאוד פרטית שלי (1998) מנסה זוכידי לבחון את שני הנושאים שמהם מורכב עולמו כבן לדור שני של פליטים: הזיכרונות שהנחילו לו בני הדור הראשון, והאנשים והנופים שבהם גדל. הוא מגלה ששניהם משולבים במפה הפרטית שלו.

חנא מיסלח, יליד בית ג'אלה, המרצה היום באוניברסיטת בית לחם, למד בלנינגראד אנתרופולוגיה והשלים תואר שני באנתרופולוגיה ויזואלית במנצ'סטר. הראשון והידוע מבין סרטיו (חתונתה של סחר, 1992) שאותו יצר במסגרת לימודיו, נבחר להצגה בפסטיבל הבינלאומי לסרטים אתנוגרפיים במנצ'סטר. הסרט עוקב אחרי ההכנות לחתונתה של סחר הצעירה, בת הכפר אל-ח'אדר שעל יד בית לחם. באותו זמן עוסקות שלוש נשים מדורות שונים בשיחה על העבר, והציפיות שהיו להן מן הנישואים. גילוי הלב שבו מדברות הנשים מקנה לסרט את קסמו המיוחד. הנוכחות המתמדת של המצב הפוליטי (בגדה המערבית) מוסיף לו טעם דק של עצב.

עבר אל-סלאם שחאדה נולד וגדל במחנה הפליטים שאבורה, שברפיח. מוצאו מן הכפר ברכרה שבאזור אשקלון. ב-1992 התוודע לקולנוע דרך פרויקט משותף של חברת "אל-קודס להפקות טלוויזיה", שפועלת בירושלים, לבין ערוץ 4 הבריטי. בפרויקט תיעדו שלושה צעירים פלסטינים את חיי היומיום שלהם בתקופת האינתיפאדה הראשונה. הסרט שהכינו, יומנים פלסטיניים (1991), שודר בערוץ הבריטי ומאוחר יותר בטלוויזיות שונות ובפסטיבלים. מאז עובד שחאדה בקביעות כצלם חדשות של טלוויזיות זרות וממשיך ליצור סרטי תעודה, שכולם מתמקדים בנושאים סוציאליים: ידיים קטנות (1996) מתמקד בעבודת ילדים, קרוב למוות (1997) מביא את סיפורה של משפחה פלסטינית מרובת ילדים הגרה בשכונת מאיימת להתנחלות נווה דקלים, זכות אשה, זכות אדם

(1995) מתעד את מצבן של נשים, ביניהן נשים מוכות, בחברה העזתית, הצל (2000) מתעד את בריחתה של החברה הפלסטינית לאמונות טפלות, כגון הריפוי באמצעות הקוראן, וטקסי גירוש השדים, המְשַׁעֵנָה (2000) עוסק בקיפוח הבנות במשפחה הפלסטינית.

בהיעדר מוחלט של מכניזמים לעידוד הקולנוע והטלוויזיה ברשות הפלסטינית, ממלאים ארגונים לא־ממשלתיים זרים או מקומיים — כגון ארגוני נשים, בריאות, זכויות אדם, או ארגונים לאיכות הסביבה, חלק מן החסר. תנאי החיים של החברה הפלסטינית אחרי יותר מ־30 שנות כיבוש — תשתית הרוסה, עוני, אבטלה — אינם משרים שינוי קרוב בסדרי העדיפויות של מוסדותיה. ולכן תפקידו של איש הקולנוע הפלסטיני היום הוא כפול: לשמור על המשך עבודת היצירה וגם לנסות לפרוץ את גדרות חוסר ההתעניינות של המוסדות הבינלאומיים שיכולים לממן אותה — מוסדות העייפים כנראה מלשמוע שוב ושוב את המונח: הסכסוך המזרח תיכוני.