

גבולות הזיכרון הפלסטיני : בית וגלות, זהות והיעלמות בקולנוע הפלסטיני החדש

חיים בראשית

המכללה האקדמית ספיר והאוניברסיטה העברית בירושלים

בכוונתי לבחון כאן שלושה סרטים פלסטיניים מן העשור האחרון, ובמובהק, מאז החל תהליך אוסלו. אנסה להגדיר את מאפייניהם, הקשרם וזרמי המעמקים שהם מייצגים. אין זו משימה קלה (ויש שיאמרו, אפילו לא נאותה) לחוקר קולנוע ישראלי שאינו דובר ערבית רהוטה. ואכן, נדרשת זהירות רבה בכתיבה כזו, שבוודאי אינה מתכוונת לנכס את הקולנוע הפלסטיני הנוצר בישראל, אלא להבינו ולפרשו על הרקע המיוחד שבו הוא פועל. הנחתי היא, שלשינויים שחלו בחברה הפלסטינית, ובקרב המיעוט הערבי-פלסטיני בישראל, יש חשיבות מרכזית להבנת התהליכים הסבוכים, שעלולים להפוך את תהליך השלום המדשדש במקום לסכסוך מחודש ועמוק עוד יותר.¹

החברה הפלסטינית המתהווה בשטחים ששחררו מעול הכיבוש הישראלי רואה בגיבוש זהות עצמאית חשיבות עליונה. לכן מפתיעה כל כך העובדה שנעדרת בה מערכת הפקה קולנועית וטלוויזיונית ריכוזית שתשתמש בקולנוע לצרכים של בניית זהות לאומית. זאת בניגוד למה שהיה באירופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה ובשנותיה הפורמטיביות של הציונות בפלסטינה, שם היה תפקיד ההפקה הקולנועית וייצוג הזהות שעמד במרכזה חשוב לתהליכי ייצור הכרה לאומית בקרב ה"יישוב". היעדרה של מערכת כזו הוא נושא לחקירה מפורטת, שאינה יכולה להיעשות במסגרת מאמר זה. ייתכן שהיעדר זה יכול להיות מוסבר, אם גם רק בחלקו, על ידי האתוס הפלסטיני השולט – אתוס האופייני לתקופת הגלובליזציה, שבה המשק הפרטי והעמותות ממלאים תפקיד מרכזי, ויצרני התרבות עוברים גם הם תהליך מסוים של הפרטה.

אבל למרות היעדרה של מערכת פלסטינית קולנועית המתקצבת ומופעלת על ידי גוף לאומי מרכזי, עבודתם האינדיווידואלית של בימאי הקולנוע הפלסטינים הצעירים עוסקת במובהק באותם תחומים של הוויה לאומית, חברתית ואישית, האופיינית לחברות פוסט-קולוניאליות אחרות, הנמצאות בתהליכי שחרור והתגבשות. על ידי בחינתם של שלושה סרטים פלסטיניים מן התקופה האחרונה, אנסה להראות את מאפייניהם המשותפים,

¹ מאמר זה נכתב חודשים ספורים לפני תחילת אינתיפאדת אל-אקצה, והתקבל לפרסום לאחר שהחלה.

בהקשר ההיסטורי והפוליטי של מאבק השחרור הפלסטיני, וכן בהקשר של תולדות הקולנוע התיעודי עצמו, במאבקו לקידוד ייחודי (codification) ולפיתוח קונוונציות משלו. הניתוח יתייחס בעיקר לסרטיהם של שלושה פלסטינים תושבי ישראל, כולם עוסקים בהיסטוריה של הסכסוך, בסיפור ובזיכרון, וביחסי הגומלין שביניהם.

המאמר עושה שימוש בכמה גישות תיאוריות, כדי לבחון את הסרטים, מרכיביהם ואופן פעולתם. בתחילה אדון בייחודו של הסרט התיעודי המוקדם, ובחשיבותו הפורמטיבית להבנת הסרט התיעודי העכשווי. בהמשך אדון במאפיינים האתנוטופיים של הסרט התיעודי, ובהשפעתם על מבנהו ומשמעותו. אחר כך אעסוק בתיאוריית האבל והמלנכוליה של פרויד, ובשימושה האפשרי בסרטים שלפנינו. לבסוף אדון בנסתר ובנגלה בסיפור הציוני ובסיפור הפלסטיני, יחסי הכוחות ביניהם, ומקומם של שלושת הסרטים במרקם מסוּפָּף זה.

הסרטים שבהם אדון הם: אוסטורה (נזאר חסן, ישראל/פלסטין, 1998) (1948 (מוחמד בכרי, ישראל, 1998) וכוניקה של היעלמות (איליה סולימאן, אירופה/פלסטין, 1996). הסרטים נבחרו עקב עניינם המיוחד בסיפור ובסיפוריות, למרות היותם שייכים לתחום הסרט התיעודי. במקרה של סולימאן אף מדובר בריחוף מעל הגבול המפריד בין סיפור נרטיבי קולנועי ובין סרט תיעודי.

יצירת קולנוע פלסטיני בישראל היא תופעה חדשה יחסית: אם טיפולו של הקולנוע הישראלי בסכסוך הוגדר על ידי אלה שוחט (1998, 237) כ"שובו של המודחק", הרי יצירת קולנוע על ידי פלסטינים בישראל, קולנוע המטפל בסכסוך מנקודת מבטם, הוא רובד מודחק עוד יותר, וזמן רב עבר עד שעלה וצבר תאוצה. תופעה זו על ייחודה נראית לי ראויה לניתוח, ראשוני ככל שיהיה.² הפרקטיקה של שימוש סיפרי (נרטיבי) בסרט תיעודי עתיקה כמו הז'אנר עצמו. היחס הייחודי שהמאמר בודק הוא זה שבין סיפוריות בתוך הסרט לסיפור הרחב יותר שמביא הסרט. זהו יחס הכרחי לפעולתו של הז'אנר התיעודי כשיח של יצירת זהות ומיצובה — שיח המייצג את האני והאחר החברתיים והתרבותיים. כדי להבהיר נושא זה, אבחן תחילה את זהותו של הז'אנר התיעודי בתולדות הקולנוע, מתחילת דרכו ועד ימינו.

הסרט התיעודי: לידתה של שפה

הקולנוע העלילתי התקבל זה מכבר כמערכת האופטית של ייצוג הניסיון (optic of experience), ככלי לייצוגו של הנחבא בתוך קפלי היומיומי והרגיל. ואולם, לא ניתן לומר זאת באותה מידה על רוב ההיסטוריה של הקולנוע התיעודי. הקולנוע העלילתי אינו נדרש לדיוק, ליחס ראשוני למציאות, אך מורשה ומצופה ליצירת יחסים משליים, שבהם הפרט

² באנתולוגיה החשובה על הקולנוע הישראלי, מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, מתוך יותר מעשרים כותבים, רק ארבעה מתייחסים לערכי הפלסטיני בקולנוע זה: נורית גרץ, ג'אד נאמן, יוספה לושיצקי ואלה שוחט; זאת למרות מרכזיות הקונפליקט במחשבה ובמעשה הישראליים. באנתולוגיה אין כמעט התייחסות להופעתו של קולנוע פלסטיני בישראל (גרץ, לובין ונאמן 1998).

משליך על הכלל (synechdoche) יחסים פואטיים ואיקוניים, תוך שימוש בכל הכלים של הספרות והאמנות. גם בספקטרום הריאליסטי, הקולנוע העלילתי מסוגל להבנות תגובה וקבלה רב-שכבתיות. בהשוואה, הסרט התיעודי הוא מצומק משהו, לכאורה נידון לחסך פסיכואנליטי ולחוסר האמצעים הספרותיים – כך לפחות סבורים התיאורטיקאים השמרנים של הסרט התיעודי. זאת, לטענתם, בגלל יחסו המיוחד של הז'אנר אל האמת,³ או בהשאלה משם ספרו של בריאן ווינסטון – *Claiming the Real* (Winston 1995), משום שהז'אנר "תובע את המציאות". ההבדל אם כן נובע מתכונה "מולדת" של הז'אנר – הגילוי או החשיפה של אמת פנימית מאחורי העובדות. כך שלמרות ריפנשטאל (Lenni Riefenstahl), פלאהרטי (Robert Flaherty), ג'נינגס (Humphrey Jennings), גריסון (John Grierson) או אפילו וייזמן (Frederick Wiseman),⁴ המצלמה עדיין נתפסת בציבור דרך האימרה הפופולרית כאותו כלי מוכני-אובייקטיבי "שאינו משקר". זאת על אף שאנו יודעים בפירוט את האופנים והדרכים שבהם משקרת המצלמה, או, נכון יותר משקר "האיש עם מצלמת הראינוע".⁵

תולדותיו של הסרט התיעודי עצמן יוצאות נגד פרשנות זו של הז'אנר – שלכאורה מכיל בתוכו את פלאהרטי ומייקל מור (Michael Moore), או גריסון ונני מורטי (Nanni Moretti), בלא להתפרק לגורמיו. כל זה מחזיר אותנו לשער בית החרושת ב-1895, שמבעדו זורמים עובדיהם המשועשעים קמעה של האחים לומייר (Lumière), האנשים השקטים והבלתי נראים שמאחורי האמולסיה הצילומית (emulsion) הרגישה לאור, שלפתע הופכים נראים וגדולים מן החיים; או אותם צלמים המגיעים למזח התערוכה באותה שנה, מביטים בהפתעה ידענית אל עדשת מצלמה מסוג חדש, מצלמה שאינם מסוגלים עדיין להבין או להעריך, לפני שתקריין את דמויותיהם של לוכדי הדמויות על מסך גדול בפריס ובלונדון מאוחר יותר באותה שנה.⁶

ניתן לומר זאת גם על משפחת לומייר עצמה, שיחד עם חבריה יורדת מן הרכבת המפורסמת ביותר בהיסטוריה הקולנועית, כשהם משחקים את עצמם בעליזות קולחת, שעה

³ שמו של הז'אנר התיעודי בשפות האירופיות מעניין ביותר: באנגלית, השפה שבה יצר ועבד פלאהרטי, "אבי הסרט התיעודי", נקרא הז'אנר "תיעודי" (documentary film). מאז סוף שנות העשרים השם מייצג תפיסת אמת הקשורה לתיעוד, לתעודה ולשימור. בצרפתית, שפתו של הקולנוע בחיתוליו הפורמטיביים, נקרא הקולנוע האנתרופולוגי הקדום של העשור הראשון "יומן מסע" (travelogue) ואילו הסרט התיעודי הבוגר של שנות החמישים והשישים התחלק בין "קולנוע המציאות" (cinéma du réel) ל"קולנוע האמת" (cinéma vérité). השם "קולנוע האמת" הוא בעצם תרגום של השם שנתן דז'יגה ורטוב (Dziga Vertov) לעבודתו הקולנועית ב-1924 – *Kinopravda*. שני הביטויים גם יחד מסגירים את מחויבותו של הקולנוע הצרפתי לפילוסופיה, שעה שהקולנוע האנגלו-אמריקאי מתייחס בעיקר להיסטוריה ולאנתרופולוגיה.

⁴ רשימה חלקית זו של יוצרים מרכזיים בתולדות הסרט התיעודי אינה מתכוונת להיות ממצה, אלא להצביע על העושר הגדול והמגוון הרחב של הבעת דעה קולנועית בסרט התיעודי.

⁵ שם סרטו המפורסם של ורטוב – *The Man with the Movie Camera* (USSR, 1927).

⁶ לצלמים אלה ניתנה ההזדמנות הראשונה לצפות בחומר שצולם, פותח והוקרן בערכו של אותו יום. ניתן לומר, אם כן, שהם חזו בלידתו של ז'אנר חדש – יומן החדשות הקולנועי.

שהמצלמה פועלת כאפרודיזיאק יעיל במיוחד, בהוסיפה נופך מיוחד לאותן מחוות שגורות בעצם פעולת ההנצחה על סרט הצילום, פעולה שרוב נושאייה נראים מודעים לה. זה נכון משום שהמצלמה הזמינה את נושאייה האנושיים לפעילות מסוג חדש, שמצלמת הסטילס לא אפשרה במשך שנים ארוכות — לנוע בטבעיות, להתנהג כפי שהיו עושים "ללא נוכחות המצלמה".⁷ מושאי הצילום הקולנועי היו יכולים להמשיך באותה פעילות שבה עסקו לפני שהפכו "אירוע פרופילמי" (profilmic event) — ביטוי המציין את האירוע בחזית המצלמה, אירוע שאורגן בשביל המצלמה או נתפס בעדשתה. שום צורת אמנות אחרת מעולם לא יכלה להשיג או להרשות לעצמה ספונטניות מסוג זה. על כן מובן כוחה של האמירה "המצלמה לעולם אינה משקרת" (The camera never lies). החיים עצמם, המטען הליבידינלי של המציאות היומיומית, הופכים לנושא של הקולנוע המוקדם; קתרין ראסל (Russell 1999) כתבה על תופעה זו כך: "הקולנוע סיפק בעצמו את הלוגיקה של הספקטקל: כל שנלכד בעדשתו הפך לאטרקציה, פשוט משום שצולם" (שם, 51). במשך אותה תקופה ראשונית של התלהבות מעצם המדיום החדש, נראה היה כי אין סיפור "קטן מדי" או "בלתי ראוי" להיות נושאו של סרט.

אבל לאחר החידוש שבהריסת הקיר בחצר בית החרושת של האחים לומייר, או בהשלכת כדורי שלג ברחוב הלבן של החורף האירופי, או אפילו צפייה בתינוק (בנו של לומייר) הנוגס בחיך בארוחת הבוקר שלו, פנו בסופו של דבר האחים לומייר, ורבים אחרים עמם, למחזות רחוקים הרבה יותר מן הבית, מן המפעל ומן הרחוב הסמוך. לאחר התגלית של הבית, המשפחה והאני, הסרט התייעודי (שלא נקרא אז כך) נפרד מן הסצינה האירופית המוכרת, כדי למצוא ולנכס את נושאו הגדול של הקולנוע — "האחר". לפתע מופיעה על המסכים בארצות רבות ושונות דמותם האקזוטית של אנשים רחוקים, שעד לזמן האחרון ממש היו קרויים "פראים", "פרימיטיבים", "ברברים", או בפשטות — "ילידים". כך הופך מסך הקסם למראה של האני המחפש את עצמו דרך מגעו עם האחר, ושל הבית והביתי מול הגלות.

אם הקולנוע המוקדם התבסס בעיקר על תמונות מן הבית, הביתי — זה שבמולדת (Heim, Heimat), הרי הזרם הבלתי פוסק של קולנוע אתנוגרפי ופרוטוגזעני שהגיע מיד לאחר השנה הראשונה, יומני המסעות (travelogues) מכל סוג, המבט החודר (gaze) של אירופה המופנה כלפי האחרים שלה, היה בבירור תמונת האחר, המאיים הפרוידיאני (Das Unheimlich). מכיוון שקביעה זו נכונה לגבי הקולנוע בכלל, הרי היא נכונה שבעתיים לגבי הקולנוע התייעודי, על אף שהיה צריך להמתין עוד כ-30 שנה עד ששמו נקבע והוא הפך לז'אנר מכובד. כאשר התחזק הז'אנר בסופן של שנות השלושים, "התקופה הפורמטיבית" של הסרט התייעודי, הוא ביסס את התפתחותו על "תקופת החביון" שלו בתחילת המאה,

⁷ זו כמובן סתירה משעשעת — ללא נוכחות המצלמה לא היתה כל סיבה להשתעשע כך — הכוונה היא כמובן "ללא נוכחות מצלמת הסטילס", שגם בשמה "דיומם" (still — from still life, in painting) מסגירה את עובדת היותה מכשיר של קיבוע, הנלחם בזמן ובתנועה.

שרק במבט לאחור ניתן להבין את חשיבותה. עם הגעתו של רוברט פלאהרטי ותמונות האחרים שלו, המכוונות להשלים את תמונת האני האמריקאי והאירופי, הוא עושה את מה שהקולנוע העלילתי למד זה מכבר. תוך בנייה על היסוד שהונח על ידי חלוצי הקולנוע העלילתי, כגון דיוויד וורק גריפית' (David Wark Griffith), במיוחד בסרטים כמו לידתה של אומה (1915, ארצות הברית), שבהם מובא הסיפור דרך מערכות חילופין של אני ואחרים) — פלאהרטי נוקט שיח שונה. הוא מבנה את דמותו של האחר הנראה והפועל, שמוגדר ומובחן על ידי האני, הבלתי נראה והכל יכול. פלאהרטי פועל בדמות האל — הוא קיים בכל מקום, אך לא נראה בשום מקום.

ראסל מבטאת זאת בדיוק רב: "האופטיקה הבלתי מודעת של הקולנוע המוקדם היא גם האופטיקה הלא-מודעת של הקולוניאליזם, מכיוון שהמבט החודר הוא מכניזם של חלוקה וכיבוש, של ניכוס ושימור" (Russell 1999, 86). בנוסף לפעולתו של מכניזם זה בהקשר המגדרי, כפי שמסבירה ראסל, ניתן גם לקרוא את הסרט התיעודי המוקדם בדרך נוספת, "כחזרתו של המודחק הקולוניאלי" (שם, 55) — מה שהופך את הקולנוע הזה לשיח טעון במיוחד, פתוח ל"צפייה דיאלקטית" או ל"קריאה ביקורתית" מפרקת. מבחינה זו, של בדיקת הז'אנר לא דרך סימניו אלא דרך פעולתו האידיאולוגית והקונספטואלית, אין הבדל בין סרט תיעודי לבין סרט עלילתי — הסרט התיעודי אינו מאמר או תיזה קולנועית; לפני ואחרי הכל, הוא קולנוע, וככזה, הוא מראה קולנועית של האני והאחר, של הבית (מולדת) והגלות. אם תיאור זה הוא מדויק לגבי הסרט התיעודי בכללו, הרי הוא נכון שבעתים לגבי שלושת הסרטים שאדון בהם כאן.

קולנוע אתנוגרפי ואתנוטופיה: מי מספר את סיפורו של מי?

אם ההיסטוריה של הקולנוע התיעודי היא עקבית במובן כלשהו, הרי זה בהתרכזות בשיח של זהות, על המאבק בין תמונות האני ואלה של האחר. או כפי שמנסחת זאת ראסל: "אחת מן התוצאות התרבותיות החשובות של הקולנוע המוקדם היתה החלפת הדימויים, שהפכה לאפשרית עקב מסעותיהם של צלמים ומקרינים" (שם, 76). חלוקת זהויות כזו, הנחוצה לתהליך הבניית הזהות, היא בהכרח בעייתית: הקולנוען מסייע להבניית האני על ידי מבטו החודר אל האחר. ראסל עצמה מגדירה פרספקטיבה בטוחה אם גם סבוכה יותר — אתנוטופיה — מושג הקושר את המושגים אתנוס וטופוס, פרספקטיבה שהיא שואלת מעבודתו של ביל ניקולס (Nichols 1991, 218). מושג זה משמש את ניקולס לסימון אותו חלל קונספטואלי — מעין פנאופטיקון — שממנו אנו מסוגלים להביט (to gaze) אל האחר. זהו חלל אוטופי, כפי שמעיד עליו שמו — חלל שהמבט ממנו אינו מזוהם ביחסי הכוח שבין האני והאחר. מכיוון שכל פעילות אתנופולוגית פתוחה לבעיית יחסי הכוח שבין המושא והמבט המגדיר אותו, הרי שכלול החלל האתנוטופי של המבט התיעודי חשוב במיוחד. ראסל מאזכרת את סרטיו של ז'אן רוש (Jean Rouch) — אתנוגרף המודע לבעייתיות של

המבט היורוצנטרי המופעל על ידיו, תוך שהוא מנסה להימנע ממנו באסטרטגיות שונות. סרטיו המוקדמים של רוש, שמצולמים ברובם במערב אפריקה הקולוניאלית, מהווים בעיני ראסל "פנטזיה קולוניאלית" של הבימאי האתנוגרף.

בסרטו סיפורו של קיץ (*Un Chronique d'un Ete*, צרפת, 1960) מנסה רוש לפתור בעיה זו על ידי שילוב מראיינים שאינם חברי הצוות ואינם אנשי קולנוע מיומנים, אך כפי שטוענת ראסל, אין בכך פתרון לבעיה — הוא עדיין נמצא בשליטה, קובע את האג'נדה, בוחר שאלות, מחליט מה לצלם ואיך, ומה, בסופו של דבר, מכל החומר ישמש לעותק הסופי. לזכותו של רוש יש לציין את המעבר הברור והמודע מן האחר כנושא של מבט יורוצנטרי למבט ביקורתי על האני האירופי-צרפתי — שיש בו מעין חזרה של הקולנוע התיעודי באירופה לכור מחצבתו, כפי שבא לביטוי בסרטיהם המוקדמים של האחים לומייר. ראסל מעוניינת לבדוק צורות אחרות ומעודכנות יותר של המבט האתנוטופי, השונות מאלה המופיעות בעבודות של רוש וקודמיו, וקרובות יותר לחלל האוטופי של ניקולס. האופן שבו היא רואה את הפרספקטיבה האתנוטופית מאפשר לקולנוען ליצור עמדה שונה מזו של האתנוגרפים הקולנועיים של תחילת המאה. הקולנוען האתנוטופי נמצא בעמדה רפלקסיבית כלפי מושאיו, כלומר, עמדה שבה המתבונן הוא שמכתיב את הסיפור, המשתנה כאשר הוא מוצג מנקודות ראות שונות (Stam 1992). קולנוע מעין זה בנוי על קו התפר שבין בניית טקסט קולנועי לבין דיון בו, כאשר הדיון אינו מחוץ לסרט ולסיפור, אלא חלק אינטגרלי ממנו. קולנוע כזה דן באמצעיו ובשיטות המשמשות אותו כחלק מן המבנה הסיפורי שלו, אך קיים עדיין ספק אם באמצעים אלה ניתן לפתור את בעיית המיקום האתנוטופי שעליה מתריעה ראסל.

לעומת זאת, בסרטים שאני דן בהם במאמר זה, האנרגיה האתנוטופית מופנית הרחק מן הצמד הבינארי-היפוכי של אני-אחר, משום שהקולנוען מציג בהם את האתנוס שלו עצמו, מה שמשנה באורח דרמטי את הנוסחאות שעיצבו ניקולס וראסל. שלושת הסרטים שאבדוק — אוסטורה, 1948, וכרוניקה של היעלמות — מהווים מקרה פרטי של האתנוטופיה שעליה מדברת ראסל. הסרטים האלה הם יוצאי דופן בכך שהם אינם מתבוננים באחר מנקודת מבטו של האני בחברה הציונית, אלא בוחנים את האני החברתי של האחר הציוני מתוך עמדה ייחודית, מתוכו ונגדו.

כל שלושת הסרטים משתמשים בסיפוריות (storytelling) כמכניזם אתנוטופי כדי לבחון את הטרגדיה של המולדת (Heimat) האבודה — פלסטין. הסיפורים בסרטים אלה אינם משמשים רק כמכניזם המוסר פרטים היסטוריים וזיכרון אישי; הם גם מאפשרים את פעולתן של כמה פונקציות אחרות חשובות בתוך הסרט. הסרטים מחזירים לחיים ומשחזרים למען הזיכרון הקולקטיבי הפלסטיני את ניסיונותיהם וזיכרונותיהם של הפליטים המגורשים, מבהירים את עוצמת האסון ומציעים אמפטיה והזדהות למגורשים. כך הם נותנים קול לטרגדיה האילמת והמושתקת של פלסטין, ומבנים חלל לקיום האישי והלאומי. תוך סיפורו של הנרטיב הפלסטיני, הם קוראים תיגר על הסיפור הציוני הדומיננטי, שכיכב במרכז העניין

העולמי בחציה השני של המאה ה-20. בסיפורים אלה הציוני הוא האחר, החסר וחסר השחר — פרספקטיבה שהצופה, בוודאי בישראל ואפילו בחלקי עולם אחרים, אינו מורגל בה. ברמה מפורטת יותר, שלושת הסרטים מאפשרים שלל השוואות ביניהם, משום, ואולי הודות, לצירוף מקרים נדיר — שלושתם עוסקים בצורה זו או אחרת בספוריה, שתושביה גורשו על ידי הצבא הכובש, ומאוחר יותר נהרסו בתיהם; ואולי הודות למרכזיותה וחשיבותה של ספוריה/סיפורי (שעל חורבותיה נבנתה ציפורי החדשה) בפלסטיין של 1948, וכן בדיווחי הקרבות מאותה תקופה. בשניים מן הסרטים, אוסטורה ו-1948, סיפורה של ספוריה משמש כאיקון של הנכבה, של ממדי האסון הנורא ושל אובדן פלסטיין. סרטו של איליה סולימאן, כרוניקה של היעלמות, עושה שימוש בסופר ובמשורר הפלסטיני הידוע, מוחמד עלי טהא, יליד ספוריה, בנה המפורסם ביותר ורושם תולדותיה וסיפוריה. מוחמד עלי מופיע גם ב-1948, שם הוא מספר על כיבושה של ספוריה, על אנשיה ואסונם, וקורא שיר שנכתב עליה ועל אהבתו אליה.

מאחורי הסרט 1948 מסתתר מספר סיפורים פלסטיני נוסף, אמיל חביבי, שהלך לעולמו לפני כעשר שנים. חביבי — ספרא וסיפא פלסטיני ידוע, שחוש ההומור האירוני שלו לא היה מוגבל לספריו ובא לידי ביטוי גם בפעולתו הפוליטית — הוא מחברו של הספר האופטימיסט, ששימש כבסיס למחזה בעל אותו שם, המועלה זה שנים בערבית ובעברית על ידי השחקן והבימאי של 1948, מוחמד בכרי. הצגת תיאטרון ייחודית זו הביאה לידיעת הקהל הישראלי את סיפור הנכבה בצורה הישירה ביותר, אף כי היא מתובלת באירוניה עצמית המקלה על הצפייה. ההצגה מספרת את סיפורו של המיעוט הלאומי הערבי-פלסטיני בישראל, הקרוי בפי הפלסטינים "הפלסטינים של 1948", להבדיל מאלה שלא היו תחת שלטון ישראלי עד 1967. סיפורם, המתחיל ב-1948, נמשך דרך שנות הממשל הצבאי, הסגרים והעוצר, הפקעת האדמות והגירושים, מניעת חזרת הכפריים ואנשי הערים לבתיהם, האפליה הבוטה נגדם — כל אותם נושאים שמערכת הביטחון הישראלית וגרורותיה האידיאולוגיות מנסות למנוע את הדיון הפתוח בהם זה חמישה עשורים. לא רק חוסר הצדק והעברות על החוק הבינלאומי והישראלי זוכים לדיון ראשוני במחזה, אלא גם תביעתו של מיעוט לאומי זה לחופש אישי, תרבותי ולאומי, לשוויון חברתי וחוקי ולפיתוח נאות, תביעה שהיישות הציונית מבטלת בטיעונים שונים, שקשה להצדיקם. הסיפור האנושי הנוגע ללב, סיפור רב-סתירות של הישרדות ותקווה העומדים מול עוצמתה ואדישותה של הציונות והממסד הישראלי — הוא גם מקורה של שם היצירה — האופטימיסט — עירובו של האופטימיזם והפסימיזם.

הסיפור ופעולת הסיפור ותכונתו — הסיפוריות — מהווים חלק אינטגרלי בשלושת הסרטים, בכמה וכמה רמות של התייחסות. שניים מן הסרטים נפתחים כאגדת ילדים. 1948 נפתח עם מוחמד בכרי עצמו, המשחק את התפקיד המרכזי של המספר, הקרוי סעיד אבו אל-נאחס. בכרי אומר לקהל את הדברים הבאים:

כל סיפור־עם מתחיל במילים: פעם, לפני שנים רבות מאוד... והאם להמשיך ולספר לכם, או שאלך לישון?

(זה נאמר על רקע של ארבע תמונות בשחור-לבן, הממלאות אט-אט את המסך, של משפחות פליטים פלסטינים במנוסה ב-1948). ובכרי ממשיך:
...אך אבא ידע כי צ'רצ'יל לא התכוון לשהות כאן הרבה, ולכן התחבר אל יעקב ספסרצ'יק...

(בזמן שהדברים נשמעים בוויס-אובר, אנו רואים חומר ארכיון על הכוחות הבריטיים שעוזבים את פלסטינה. בנקודה שבה מוזכר ספסרצ'יק מתחלפת התמונה לתצלומי ארכיון של דוד בן-גוריון ורעייתו פולה, ביום העברת האחריות המדינית מן המושל הבריטי. הסצינה מסתיימת בהורדתו של הדגל הבריטי, והנפתו של הדגל הישראלי על אותו תורן).
לפני מותו, אבא אמר לי: "אם החיים רעים, סעיד, ספסרצ'יק יסדר את הכל!" אז הוא כבר סידר אותי...

אמצעי המסגור של סיפוריהם הרבים של הפלסטינים שגורשו מבתיהם הוא סיפור כמור־אגדתי על הפלסטיני (שהוא גם איקון של פלסטין) הנכגד והמרומה, שאביו תלה את תקוותיו בישראלי הספסר ובהכטחותיו חסרות הבסיס. אלה אינם רק סיפורים על בתים, עצים ובארות שאבדו — מוחמד עלי טהא מבהיר לנו זאת, בשיח המשוררים המרטיט שלו:
ספוריה בעבורי היא סמל מסתורי. געגועי אליה אינם אל האבן ושכילי הכפר, אלא געגועים אל תערובת מסתורית של רגשות, אנשים קרובים, חיות, ציפורים, נחלים, סיפורים ומעשים... ושעה שאני מבקר שם, אני רוגש ובכיי עולה על גדותיו, אך בזמן שאני חושב עליה, התמונה העולה במוחי היא דמיונית לחלוטין, מסתורית, קשה להבנה.

מה שאבד, הרי איננו רק בתים, אבנים, שבילים — הוא החיים כולם — הארץ, אנשיה, אורח חייהם, בתייהם והבוסתנים החבויים שלהם, השלווה ששרתה בגנם, חיות הבית והציפורים — המציאות עצמה. מה שאבד איננו פרט זה או אחר, כי אם הכל. צילומן של האבנים שנותרו לא ייתן לנו תמונה משמעותית, כמו שהתצלום של ספוריה בשחור-לבן, התלוי על קיר ביתו של המשורר, אינו מספק לנו תמונה אמיתית של הקיום שאבד. כאן נחוץ אמצעי מורכב יותר להעברתו של האובדן הנורא, של השכול, ומוחמד עלי טהא משתמש בשירה: הוא מקריא שיר משלו על ספוריה, ואשתו היא זו שמקשיבה לשיר אהבה זה לאשה האבודה של הזיכרון הפלסטיני. זהו שיר אהבה לעיירה האבודה, לארץ, לזיכרון.

סיפור עוקב אחר סיפור, ומוחמד בכרי, רכוב על גב המטאטא התיאטרלי, מפרש, קוטע, מחבר ומשלים, לעתים גם סותר את הסיפור, או מערער על אמינותו. סיפור סיפורים היא טכניקה מרגיעה, שנועדה להסיר את שריונו האידיאולוגי של הצופה — גם הערכים הפלסטינים וגם היהודים הישראלים שבקהל נופלים בפח — ללא שריון המציאות, הם

מקשיבים בהבנה, מתוך הזדהות, אפילו מתוך כעס וכאב עמוקים. כך ממוסגרים הסיפורים האישיים של פליטי 1948 בתוך סיפור מסגרת גדול, "סיפור פלסטיין". השיח התיעודי הישיר של סיפורי הנכבש והכובש המשלימים זה את זה ניתן במסגרת השיח הדרמטי-פואטי של חביבי ובכרי – סיפר-על של העם ושל אובדנו. אבל אף על פי שזהו סיפר-על מובהק, הרי לפחות בסרטים הנידונים כאן אין התמקדות בגבורה ריקנית, משום שהסיפר מלא בסתירות הקשות המאפיינות סיפור אנושי מורכב.

חציית קווי המתאר של הז'אנר התיעודי מאפיינת את כל שלושת הסרטים שנידונים כאן – כל אחד מהם עושה זאת בדרכו שלו, בצורה ייחודית, שבוודאי אינה טיפוסית או דומה לסגנונות השולטים בקולנוע התיעודי הישראלי; ההשפעות השולטות בהם קשורות יותר לקולנוע המתקדם באירופה, ואף יותר לקולנוע הערבי וזה של העולם השלישי – תנועות קולנועיות המודעות לסיפר המנכס של השליט הקולוניאלי, ונלחמות בו, בין היתר, באמצעייו שלו. ניתן להשוות זאת אל תהליך "החיקוי" במונחיו של הומי באבא (1994), (152).

הסיפורים ב-1948 אינם מוגבלים לפלסטינים המלינים על גורלם. גם כמה ישראלים מצטרפים ומספרים סיפור משלהם. אחד מהם הוא דוב ירמיה, שהיה קצין הצבא הישראלי שפיקד על הכוח שכבש את ספורה וכפרים נוספים באזור. סיפורו, המתאר את הרקע לקרב, מאשר את העובדות כפי שהוצגו על ידי אנשי הכפר שגורשו. הוא גם אינו משמיט את תיאור הזוועות שבוצעו בזמן הכיבוש, ונימת סיפורו מציבה אותו באורח ברור לצד הפלסטינים שאת כפרם כבש, שעה שהוא מדבר בזעם כבוש ובעצב על "הצד שלנו". סיפורו הוא סטייה ברורה מן הסיפור הציוני הדומיננטי. גם דבריו של עמוס קינן – המראה מהם הסימנים שבאמצעותם ניתן לזהות את מיקומם המדויק של הכפרים הפלסטיניים שנהרסו ונחרשו, כדי להעלימם – מזדהה בבירור עם הצד המובס, עם תושבי הכפרים והערים שגורשו ולא הורשו לשוב. כך הופכים הסיפור ופעולת הסיפור לאמצעים מזככים, מכשירים של קתרזיס היסטורי, של הכרה ושל זיהוי הכאב והזעם. הסרט מבנה עמדה מורכבת מאוד – ירמיה וקינן הם חלק מן ה"אחר", אבל עמדתם הביקורתית גורמת לכך שבעצם הם אינם עוד האחר: כאשר בכרי מזכיר שירמיה נחשב לגיבור בישראל, מתקן אותו ירמיה – הוא שוב אינו גיבור, מאז שהעז לדבר על זוועות הכיבוש שחווה בעצמו ושהיה אחראי להן. כך הופך האחר הציוני ליישות אבסטרקטית, המתוארת אך אינה נוכחת בסרט, ואינה מפריעה לכן לסיפור הפלסטיני.

נזאר חסן מביא את סיפורה של ספורה, באירוניה, בהומור, אבל בעיקר בכאב עצור. אוסטורה נפתח גם הוא בוויס-אובר של הבימאי:

ב-1948 היה היתה עיירה ושמה ספורה. באחד מבתיה חיו הסבא מוסא אל-חליל, ואשתו הסבתא אמנה אל-קאסם...

(שוב, אנו רואים את תמונת הארכיון של ספורה, אותה תמונה שגירסה שלה נראית על קיר

ביתו של מוחמד עלי טהא, ואת תמונות הסבא והסבתא, שסימני הזמן והמאורעות הקשים ניכרים בהן).

...ערב רמדאן אחד ב-1948, שעה שכולם אכלו את סעודת הלילה לאחר הצום, החלה הפצצה על ידי מטוסי היהודים, וכולם קמו וברחו. אומרים כי בזמן הבריחה, אנשים נעלו את דלתותיהם ולקחו את המפתח עמם,⁸ מתוך ביטחון שיחזרו לבתיהם תוך זמן קצר. זה מה שהם חשבו. אמנה אל-קאסם לא לקחה את המפתח, אך לקחה עמה את נכדה סלים... והיהודים לקחו את ספוריה, וקראו את שמה ציפורי, והקימו את מדינת ישראל. "זה היה הסוף של פלסטין", כפי שאנו אומרים. כך התחיל מסע משפחתם של אום סלים ושל אבו סלים.

מכאן ברור שתחילת הסיפור של ישראל הוא סוף הסיפור של פלסטין. אבל גם תחילתו של סיפור המעשה שאנו עומדים לראות – סיפורה של משפחת ניג'ים. כמו בכרי, חסן אינו מסתפק בסיפור המעשה בקולו: בסצינה מאוחרת יותר הוא נראה יושב עם שלושת בניה של פאטמה, בחדר הגדול שבו התכנסה המשפחה, ובו מספרת פאטמה, אם המשפחה, את סיפורה. חסן אינו מנוכר או מרוחק מן הסיפור, שהרי זהו גם סיפורו, כמו סיפורן של כל המשפחות הפלסטיניות – אמו סיפרה לו סיפור דומה כשהיה עדיין ילד קטן – כפי שאמר לטל בן-צבי (1999, 75–81) בראיון עמה. ישיבתו בשורה אחת עם בניה של פאטמה מסמנת אותו כאחד הבנים, בניה של פלסטין, ונוכחותו (עם צוות הצילום שלו) הופכת את האירוע הפרטי לציבורי, לאירוע פרר-פילמי (pro-filmic event).

עובדתית, אוסטורה מביא את סיפורה של משפחה פלסטינית, משפחת ניג'ים, שמוצאה בגליל. בתחילת הסיפור (והסרט) מתגוררת המשפחה בספוריה, וקיומה הפרה-קסטטורפלי הוא קיום אידילי כמו בסיפור הקלאסי. הגירוש ב-1948 על ידי הצבא הישראלי הוא המאורע המחולל, המניע כמעט לבדו את סיפור חייהם של בני המשפחה. חלק מן המשפחה יישאר בפלסטין כנוכח-נפקד, וינסה לחזור אל ספוריה, ללא הצלחה. אחרים, שיברחו ללבנון מפני הכוחות הישראליים, ימצאו את עצמם לכודים שם במשך שנים ארוכות, מנועים מלחזור לעירם בגלל צבא הכיבוש השולט בגליל, המיושב אז כהיום בעיקר על ידי פלסטינים. המשפחה נידונה שלא להתאחד שוב לעולם. הגלות בלבנון תוליד גלויות נוספות – בירדן, בסוריה, באירופה ובצפון אמריקה – המשפחה נפרדת ומתפזרת בכל הספקטרום של הפזורה הפלסטינית. גם מתיאור מוגבל זה, ברור שזהו סרט איקוני – גורלה של המשפחה שנבחרה מייצג את הגורל הפלסטיני המתמשך, גורל של אובדן, כיבוש, גלות, פירוד ופיזור, שבר ושכול.

אך מאום אינו הופך לכללי ולאוניברסלי לפני שהוא נטוע במציאות פרטנית וייחודית, וזהו סרט על משפחה ייחודית מאוד. המשפחה בורחת מספוריה לאחר ההפצצה הישראלית,

⁸ ראו את ניתוחה מאיר העיניים של פטריסיה סיד (Seed 1999). לדעתה של סיד, המחווה של "נטילת המפתח" לא נועדה לסמן קשר נוסטלגי לעבר האבוד, אלא לשמש כסמן וכמעורר של הזיכרון, של סיפור העבר. כך הופכת ההיסטוריה לסיפור, לזיכרון.

ויוצאת לנדודים במסלול הכאב של הפליטים, תחילה לגבול הלבנוני, ומשם לבעלבק, שם היא חיה כשנתיים. רק הפטריארך הזקן, הסבא מוסה, נשאר מאחור, מסרב לעזוב את ספוריה, שעה שאשתו אמנה בורחת עם יתר המשפחה — בנה מוחמד מוסה, אשתו ההרה פאטמה, בנם הקטן סלים ובתם חדרה, והדודה חדיג'ה, בתה של אמנה הזקנה. לאחר כשנתיים בבעלבק, מחליטה אמנה להסתכן חזרה לכפרה. היא לוקחת עמה את הנכד סלים, את בתה חדיג'ה, ויחד הם עוברים את הגבול לפלסטין, שעתה נקראת ישראל, בכוונה לחזור לספוריה. העיירה קרויה עתה ציפורי, ורוב בתיה נהרסו על ידי הצבא הישראלי. באחרים שוכנים המהגרים שזה מקרוב באו. המשפחה מבינה כי אין כל דרך לחזור לעיירה, והיא מתיישבת בהסתר במנזר המקומי. אמנה, שבעלה עדיין מתגורר בספוריה, רושמת את נכדה, סלים הקטן, בתעודת הזהות הישראלית שלה כבנה. כך הופכים בני המשפחה מגולים בלבנון, לגולים במולדתם, למסתננים בלתי חוקיים בתוך ישראל. לא רק הזהות הלאומית עוברת כאן שינוי, אלא גם הזהות האישית: סלים שוב אינו בנה של אמו שנותרה בלבנון, אלא בנה של סבתו בפלסטין.

עם חזרתה לעיירה, על אף "שלא נטלה עמה את מפתחותיה" כפי שהבימאי מציין בפרולוג לסרט, לא מגלה אמנה אל-קאסם נוסטלגיה כי אם החלטיות מרשימה ומחויבות לשרידה במולדתה למרות כל הקשיים. אמונה על ה"צומוד" — מסרבת אמנה להתנתק מארצה ומאדמתה, תוך החלטה להחזיר את משפחתה לפלסטין, החלטה הנראית על פניה חסרת סיכוי. אבל אמנה אל-קאסם מחזיקה ברשותה מפתח אחר למצב שבו מצאה את עצמה. זהו אינו מפתח מתכת, אלא נכדה סלים, המוזכר על ידי הבימאי בתחילת הסרט כזה שנקלח "במקום" המפתח. סלים יהפוך להיות המפתח לפתרון הפירוד שנכפה על המשפחה, ולאיתחודה, הכמעט שלם, בפלסטין שהפכה לישראל. הנער סלים, הגדל ללא הוריו, בן לשתי אמהות מאמצות — סבתו ודודתו — נשלח על ידי סבתו ללמוד בבית הספר החקלאי "כדורי", המונה בין תלמידיו הרבה מן האליטה הישראלית המסורתית.

בשנות השישים, תוך ניסיון להביא לאיחוד משפחתו השווה בירדן, שם התיישבה לאחר שנים של שהות בלבנון, מוצא סלים הצעיר כי אחיו מחמוד ויוסף (שאת אחד מהם הוא לא פגש מעולם) הם הסיבה לכך שנענה בסירוב לבקשתו. קצין בשב"כ מייעץ לו להסיר את שמותיהם מן הבקשה. לאחר עשר שנים של הגשת בקשות ומילוי טפסים, ראיונות ופגישות שונות, כולל עם שמעון פרס, מצליח סלים להביא חזרה את רוב משפחתו לביתו שבנצרת, אך ללא אחיו הצעירים, שנותרים בגלות. באותה עת סלים הוא כבר מורה ב"כדורי" — המורה הערבי הראשון שם. לכאורה, הגיע אל המנוחה והנחלה. אבל ב-1982, בזמן מלחמת לבנון, נדהם סלים לראות בטלוויזיה לוחם אש"ף הדומה מאוד לאחיו מחמוד, חוקר טייס ישראלי שהופל. סלים, שלא ראה את מחמוד מאז שנפרד ממנו כתינוק בלבנון, מדווח על כך לשב"כ וזה מנסה לגייס אותו כדי להפיל בפח את אחיו, אבל סלים מסרב.

שוב עוברות שנים רבות בלא שהאחים מתראים. מחמוד חי בגרמניה, נשוי לאשה מקומית, יוסף חי בירדן, שם הוא עובד במחנה הפליטים אירביד, עם אחותו, ח'דרה, וסלים

עם רוב המשפחה חי בנצרת. המפגש הראשון לאחר כל השנים האלה מתרחש סביב צילומי הסרט, ומתאפשר בשל קלות התנועה היחסית שלאחר הסכמי אוסלו. במפגש הזה, שהוא לב-לבו של הסרט, הסבא מוסה והסבתא אמנה – אלה שבעזרת ה"צומוד" שלהם חזרה המשפחה לפלסטין – כבר אינם בחיים. גם ספוריה, כמו 450 יישובים פלסטיניים אחרים מאז 1948 – איננה. החורבן כה שלם, עד כי דומה שספוריה לא התקיימה מעולם.

אם תיאורו של הסרט הוא מורכב ומסובך, הרי הסרט עצמו מסובך עוד יותר. למרות העובדה שהאינפורמציה כולה נמצאת בחלקיו השונים, הסרט אינו מעביר אותה באופן לינארי – ניתן אפילו לומר כי הסרט מסרב לשחרר אותה לרשות הצופה, או, אם נשתמש בביטוי של ג'פרי ק. רוף (Rouff 1998, 287) – הסרט הוא "טקסט הנלחם בעצמו". צורה זו של אי-בהירות נרטיבית היא סטייה מנורמות סיפוריות של הסרט התיעודי, ומהווה סמן ברור של מבנהו, המתפקד בקו התפר (interstitial) הסיפרי, או כמבנה "גלותי". ביטויים אלה נטבעו על ידי חמיד נפיעי (Naficy 1999, 125–150) הכותב על מאפייני הקולנוע ה"גלותי", שנוצר על ידי גולים. אף על פי שהפרולוג שהוזכר לעיל אורך כשלוש דקות בלבד, ולתוך דקות אלה נדחסים משפטי מפתח והתבטאויות של הגיבורים, שאינם מזוהים עדיין, והסרט נע במהירות תוך פיתוח ארגומנט שמקבל מובן רק בדיעבד. בסופו אנו מבינים שהמשפחה שאיבדה את ביתה בספוריה, איבדה גם את מולדתה – פלסטין.

שמו של הסרט – אוסטורה (משל או אגדה בערבית) המופיע לאחר הפרולוג, מבשר את סיפוריו של הסרט ואת טיבם. ז'אנר זה של סיפור "אגדת" הנכבה אינו רק תוצר של מסורת הסיפור הערבית-פלסטינית, אלא גם תחליף למולדת (Heimat) האבודה. בהשוואה לקביעה של ג'ורג' שטיינר, שלפיה הטקסט הוא "מולדתו של היהודי" – ניתן לומר כי המיתוס הוא מולדתו של הפלסטיני.⁹ לדברי חסן, בראיון עם טל בן-צבי:

המציאות הפכה להיות מלכוד והמלכוד הזה הוא הגורל... נשארה לי רק ברירה אחת: לתפוס אותו ולבנות לעצמי סדר. את זה יכולתי לעשות רק דרך סיפור מיתולוגי. אי-אפשר לערער על סיפור מיתולוגי, אי-אפשר לטעון נגדו ואני לא רוצה שיטענו נגד הקיום שלי (בן-צבי 1999, 80).

בתשובה לשאלה מדוע הוא הופך סיפור פוליטי למיתוס – מזכיר חסן את מחוזות ילדותו ואת יחסו אל אמו. במשפחתו האמהות הן מספרות הסיפורים, נוצרות המסורת והזיכרון (כך גם בסרטים פלסטיניים אחרים):

את המפגש שלי עם הסיפור הפלסטיני כסיפור, ולא כמאורעות בודדים, אני חייב לאמי... אמי לקחה אותנו לחדר השינה שלנו. היא ישבה על המיטה, שלושתנו מסביבה במעגל קטן (זו היתה ההשראה לסצינה המרכזית בסרט, שבה אום-סלים מספרת את סיפורה)... אני רק זוכר שהיא סיפרה את זה בלי נימה של טרגדיה או התמסכנות, אלא בצורה של

⁹ גם ג'אד נאמן (1998, 414) מרגיש את מרכזיותו של המיתוס בסרטי הסכסוך.

הישרדות ודרמטיות. היה בה כעס, רצון עז והמון תקווה... אחרי הסיפור הלכנו לישון, ובפעם הראשונה הרגשתי בחיים שלי שאני "גדול"... הבנתי שאני חי במולדתי פלסטיני ושאני שיין, אני פלסטיני, ושום דבר לא יקח זאת ממני. לא היה ילד מאושר ממני בעולם (שם, 80).

אם המיתוסים של הקולנוע העברי והישראלי הם מיתוסים של התרבות היהודית-נוצרית, המבוססים על מיתוסים פגאניים קדומים, המיתוסים שבהם נוגע חסן קרובים יותר לסיפור האדיפלי.

כמו בשני הסרטים האחרים המנותחים בעבודה זו, הסיפור באוסטוריה מעגן את הזהות האישית והלאומית — סיפור המשפחה נפגש עם סיפור הלאום וחופף אותו. הסיפור גם מכיל קודים סודיים: "זה היה שיח פלסטיני שאני רציתי לגלות את הקודים הנסתרים שלו" (שם, 76) — אמר חסן בהתייחסו לאחד מסרטי הקודמים, איסתיקלאל (ישראל, 1994). על ידי גילוי הקודים הסודיים של הסיפור, ניתן להפנים את הזהות הפלסטינית, שהיא זהותו של הפרט הפלסטיני. הסיפור הוא סוד התובנה של אדם התופס את עצמו כחלק מיחידה גדולה יותר, המקנה זהות. הסיפור והמיתוס נתפסים כאן "כמארגני המציאות והעבר", או כפי שהגדיר זאת גריסון כשדיבר על הסרט התיעודי: "הטיפול היצירתי באקטואליה", (the "creative treatment of actuality" (Rotha 1952, 70)).

סיפורי משפחת ניגים בסרט, וסיפורה של אמו של בימאי הסרט נזאר חסן, כפי שסופר לטל בן-צבי, הם סיפורים קשורים ומקורבים זה לזה. חסן הבהיר מדוע בחר להשתמש ב"שחקנים חברתיים", אם להשתמש בביטויים של אנדרסון ובנסון, שעה שהם כותבים על דמויות המשתתפים בסרט התיעודי: "בלא השתתפותם של שחקנים חברתיים, אין קיום לז'אנר הסרט התיעודי המוגדר כ'קולנוע ישיר' (direct cinema) או כ'סרט התבוננות' (observational cinema). ללא הסכמתם המושכלת של נושאי הסרט, חסרה צורה זו הצדקה אתית" (Anderson and Benson 1991, 151). הסיפורים בסרט מסופרים על ידי "שחקנים חברתיים" מובהקים — אנשים המודעים לתהליך ולשימוש הנעשה בדבריהם. אין ספק שישנה כאן אותה "הסכמה מושכלת" שבלעדיה אין הצדקה לסרט מעין זה. מן הבחינה הזו, גם גיבורי הסרט וגם אמו של הבימאי המספרת לו את סיפורה של פלסטיני, הם כולם "שחקנים חברתיים" פעילים באותה דרמה פוליטית.

פונקציה נוספת שיש לסיפורים בשני הסרטים, אוסטוריה ו-1948, היא היותם אמצעי מסגור: האירוניה וההומור שיש בהם מספקים את הפרספקטיבה שממנה ניתן לצפות על אירועי הסרט. בשניהם, הבימאי הוא זה המכוון את הצופים אל הפרטים וצובע את החומר התיעודי כך שהם נמצאים במיצוב ברכטי: הצפייה שלהם היא אקטיבית ומחייבת אותם לשיפוט ולנקיטת עמדה. הצופה חייב לנקוט עמדה שאינה אסתטית בלבד, כי אם פוליטית ומוסרית, תוך בדיקת החומר וה"עדויות" שלפניו.

הסרט השלישי, כרוניקה של היעלמות (פלסטיני ואירופה, 1996) של איליה סולימאן, מובנה כולו סביב סיפורים ואקט הסיפור עצמו (storytelling). המספר הוא המשורר מוחמד

עלי טהא, מי שמילא את אותו תפקיד בסרט 1948. סיפורי הסרט מזכירים את מלאך ההיסטוריה של וולטר בנימין (Benjamin 1980, 591), שבהביטו אחורה אל העבר רואה רק את ערימות ההרס והחורבן, מעין קקופוניה של רציחות ועינויים המוניים. אבל סיפורי הסרט פונים גם לכיוונים אחרים. הם מראים כי הזיכרון הוא החומר של המיתוס, והמיתוס הוא הבסיס לזהותן של אומות. בנדיקט אנדרסון (Andersson 1983, 204) מגדיר את התנאים הנחוצים לצמיחתם של נרטיבים לאומיים כ"טראומטיים": "כל שינוי חשוב בהכרה, מעצם טבעו, מביא עמו אמנויות טיפוסיות. מתוך שכחות אלה, כתנאים היסטוריים מוגדרים, צומחים הנרטיבים".

אמנויה אינה המושג המתאים לתיאור מצבם הנפשי של הפלסטינים שנותרו תחת שלטון ישראל אחרי 1948. ובכל זאת ניתן לדבר על אמנויה ציבורית שציבור זה נכפה לחיות בה במשך כמה עשורים, על ידי הכיבוש הישראלי שמנע כל תנאים לקיומם של זיכרון והנצחה. רק לאט ובצורה מדורגת, עם סיומו של הממשל הצבאי והופעת "הארגון לשחרור פלסטין", ובמיוחד לאחר ההלם של מלחמת 1967, החל לצמוח ולהתפתח הנרטיב לממדי הפתוחים והברורים יותר. אבל גם כך, מצליחה החברה הישראלית להרדים ולהשתיק שית זה בתוכה. עד השנים האחרונות, על אף שציון הנכבה ברמה המשפחתית והציבורית הפך זה מכבר לנורמטיבי בציבור הפלסטיני בישראל, רוב הציבור היהודי כלל לא שמע על המושג ולא הכירו עד לשנים האחרונות ממש.

שני הסרטים שבהם עסק המאמר עד כה התרכזו בעבודה החשובה על היש: גילוי העובדות, חשיפתן לדיון ציבורי לאחר שנות מחיקה והסתרה על ידי הכיבוש והשלטון הציוני. סרטו של סולימאן, לעומת זאת, מביא את סיפורו של האין, של ההיעלמות: היעלמותה של פלסטין. סדרת סיפורים מציירת את הרקע; סיפורו של נזיר רוסי אורתודוקסי, המסופר ברוסית, על רקע הכינרת, מסביר את תהליך ההיעלמות על ידי הקפה על ידי האחר – הנזיר מוקף על ידי מעשי הציונות ותוצאותיהם:

אני מוקף בבניינים ענקיים ובקיבוצים. ואם זה אינו מספיק, הצווארון שלי חונק אותי. קשר מוזר מחבר אותי לאנשים אלה, כמו נישואים כפויים, עם אגם זה כטבעת הנישואים. לא מזמן, הגבעות האלה היו ריקות; בלילות, כשהייתי מביט אל הגבעות מן המנזר, התרכזתי במקום מסוים אחד, החשוך ביותר. פחד אחז בי, פחד שמקורו דתי, כאילו מקום חשוך זה הוא מקורה של אמונתי...

ואז, הם הגיעו והתיישבו על הגבעות הללו, והאירו את כל המרחב הזה; זה היה הסוף עבורי, התחלתי לאבד את אמונתי... שוב לא פחדתי מכלום; עכשיו עולמי מצומצם מאוד... הם הרחיבו את עולמם, ושלי הפך זעיר. שוב לא נותרה שם כל חשיכה.

הקשר בין התרחבותו של המרחב הציוני, הממוכן, המדעי והכוחני, לבין התכווצותו עד כדי היעלמות של המרחב הפלסטיני שהיה קיים קודם לכן, אינו יכול להיות מוצג בצורה גרפית משכנעת יותר. אף על פי שזו אינה סצינה תיעודית, אלא מעמד מבוים, הוא ממסגר

את החומר התיעודי הקיים בסרט, חומר שהסרט משחק בו כבאבני בניין. לקראת אמצעו, מתחיל משקלן הגובר של הסצינות, אוטונומיות בנוסח ברכט, להיתוסף ולהסתכם למסה קריטית — אנו מתחילים לקרוא את האחר הנעלם בקולאז' של העולם המתפרק המוצג לנו. האחר הנעלם הוא איליה סולימאן, בימאי קולנוע המגיע מגלות ניו יורק לגלות בביתו שבנצרת, רק כדי לסיים את חייו בגלות קשה עוד יותר — חיים בצל הכיבוש הישראלי בירושלים. במקום לגלות בחזרה זו את האני הישן והעלום, מתחיל סולימאן להיעלם בעצמו — איקון של ההיעלמות הפלסטינית.

תהליך ההיעלמות שולט בכל — בישיבתו האינסופית וחסרת השחר בחזית חנות המזכרות של בן דודו; בחיים האיטיים והשבירים של הוריו, הנרדמים בדירתם אל מול מקלט הטלוויזיה המשמיע את "התקווה" של סוף השידורים, עם הדגל הישראלי ברקע; בסצינה שבה יושב סולימאן, לבדו לחלוטין, בקפה פלסטיני עם ערב, ביריחו המשוחררת, כשדגל פלסטין לצדו, בניסיון נואש למצוא את פלסטין. אורות הקפה כבים ונדלקים, וגורמים לדמותו להיעלם מן המסך; בסצינה דומה, בדירה ששכר בירושלים, שוב בוגדת בו מערכת החשמל — האורות כבים ונדלקים על פי חוקיות בלתי נודעת. בסופו של הסרט יוצא סולימאן, עם מזוודה בידו, המזכירה את שירו של מחמוד דרוויש "ביתי הוא מזוודה", כדי להיעלם מן הסיפור ומן הסרט כאחד. סולימאן, הבלש העסוק בחיפוש פלסטין, נעלם בעצמו, מעין הודיני במהופך.

שלא כמו סולימאן, עדאן הצעירה, תושבת ירושלים, היא אקטיביסטית פלסטינית. כמו הוריו של סולימאן, היא מייצגת את ה"צומוד", ומתפקדת בסרט כאלטר אגו שלו. אם המאבק של דור ההורים מתבטא באינרציה בעלת עוצמה, הרי מאבקה של עדאן הוא אקטיבי. כדי להילחם באויב כמו שלה, חייב אדם ללמוד את הטקטיקות שלו, ואף לאמץ כמה מהן. לכן היא פועלת דרך גלי האתר, משרדת בעברית לכוחות האויב, משתמשת במכשיר קשר צבאי שאבד ליחידת משטרה סוריאליסטית, הפועלת כקבוצת רובוטים. מסריה לכוחות האויב, המוצפנים באותם קודים שטותיים החביבים כל כך על צה"ל, מורים להם לנוע מצד אחד של הכיכר למשנהו. כנשק האולטימטיבי היא משתמשת ב"התקווה", ההימנון הישראלי המדבר על תקווה ועל חזרה לירושלים — אבל הפעם מדובר בתקוות של אלה שהיהודים גירשו אותם מבתייהם. ההימנון הופך להיות מה שהיה פעם — שירם של המעונים והמושפלים, של אלה שאיבדו את ירושלים, שאיבדו את הארץ, שירם של אלה שנעלמו; אלה החסרים אמצעים, שאין להם כוחות להניע, והם חייבים לכן להשתמש בכוחם של כובשיהם כדי לשרוד, כדי לא להיעלם.

כלכלת הכאב: אבל ומלנכוליה

המסר של סולימאן לא קל לעיכול — הוא זועק על חוסר האפשרות להיפוך המציאות, תוך הבעת בוז לכוח העירום ולברוטליות של הכיבוש. למרות ההומור שטבוע בהן, הסצינות

בסרטו מראות סימנים ברורים של מלנכוליה. כך, למשל, בסצינה שבה הוא אמור לדבר לפני קהל גדול על ניסיונו כבימאי פלסטיני, אך עקב קלקול במערכת ההגברה לא נשמעת מילה מדבריו — מעין עיבוד מחדש לגיבוריהם האילמים של בקט ויונסקו. במאמר המפתח של פרויד המטפל בשכול ובמלנכוליה (Freud [1917] 1991, 247–273) שנכתב בעיקרו ב-1915, אבל פורסם רק ב-1917, הוא מדבר על "כלכלת הכאב" ומגדיר את תהליך האבל כתגובה "לאובדן של יקר, או לאובדן של עצם מופשט, שמילא את מקום האדם המת — ארצו של האדם, החירות, אידיאל כלשהו, וכדומה" (שם, 252). בניתוח הסיבות לאבל ולתהליך האבל, מבחין פרויד במציאות של ביטול עצמי שמתקבל על ידי החברה כחלק מן התהליך, לעומת אותו תהליך אצל האדם הלוקה במלנכוליה, שם הופך הביטול העצמי לפתולוגי. במקום לשמש כסוכן של הבראה וחיוק, כפי שקורה בתהליך האבל, במלנכוליה הביטול העצמי הוא הרסני, מתקבע, ומסוגל לעתים להשמיד את אישיותו של החולה. פרויד מבחין בין תהליך האבל — שהוא תהליך נורמלי שיש לו סיום המחזיר את האדם האבל למציאות נורמטיבית, לבין המלנכוליה — שהיא פתולוגיה המסוגלת להרוס את הסובייקט. אחד ההבדלים החשובים ביותר בין האבל לבין המעגלים הפתולוגיים של המלנכוליה, הוא שהמלנכוליה יכולה להיגרם עקב אובדן של משהו "אידיאלי". על פי פרויד: "ניתן לזהות אובדן מסוג אידיאלי יותר. האובייקט אולי לא מת, אלא רק אבד כאובייקט של אהבה" (שם, 253).

האובדן הגורם למלנכוליה אינו בהכרח מוות, כמו במקרה של אבל, או אפילו אובדן טוטלי, אלא אובדן הדומה מאוד לזה הנידון בסרטים שלפנינו. אובדן המולדת, ממשי ככל שהינו, שונה מן האובדן שיש במוות. הרי הארץ, המולדת, עדיין קיימת, ולכן האובדן אינו יכול להסתיים — הוא נמשך והולך ומתקבע — זהו אובדן שלא ניתן להתאבל עליו ובכך לסיימו, כמו במקרה של מוות. אובדנה של המולדת הוא אובדן שאין לו קץ. המצב קשה יותר כשהאובדן נחוה בארץ המולדת — תוך חיים במולדת האבודה עצמה. על פי פרויד, המלנכוליה מכילה "יותר מאבל רגיל, במלנכוליה היחס לאובייקט אינו פשוט; הוא מורכב בשל הקונפליקט הנגרם על ידי אמביוולנטיות" (שם, 266).¹⁰ בסרטים הפלסטיניים הנידונים כאן, האובדן אינו כזה שקרה והסתיים — זהו אובדן הקורה וממשיך לקרות. האובדן המתמשך, החיים במולדת האבודה — אלה הם אותם רכיבים אמביוולנטיים שאליהם התייחס פרויד. במקרה זה האבל אינו "נאות", ובמקומו משתלטת פתולוגיה מלנכולית.

כל שלושת הסרטים מספקים הזדמנויות רבות לקריאה פסיכואנליטית פרוידיאנית, במיוחד בהקשר של "אבל ומלנכוליה", אך גם בהקשרים נוספים. בסרט אוסטורה, למשל, קיימים סימנים רבים לרובד פסיכואנליטי. כך, למשל, כשהאם מספרת את סיפור החזרה לפלסטין, היא מזכירה את קורות הילדה ת'דורה, שהלכה לאיבוד בדרך. בבלבול ששרר

¹⁰ במאמר הדן בסרטים תיעודיים שנעשו על ידי גולים ארמניים, מתרכזים קאסאביאן וקאזאנג'יאן בטיפול בסרטים דרך שאלת המלנכוליה (Kassabian and Kazanjian 1999, 202–223). הם מתייחסים כמובן לארמנים גולים, אך ארמניה, לפחות בחלקה, היא ישות פוליטית עצמאית היום.

בחושך, נטש בעלה את הילדה – תוך ויתור עליה כאילו מתה, אבל חידרה לא מתה. חיפוש ארוך ומייגע מביא לגילוייה, כשהיא הולכת בוכה בחשיכה, לאחר שעות ארוכות שבהן היתה לבדה. כאן הילדה ש"הניחו שהיא מתה", ממלאת את מקומה של המולדת השדודה, פלסטין. האב מוותר עליה תוך שקיעה במלנכוליה, שעה שהאם מתנגדת ונלחמת. תהליך מלנכולי דומה מתרחש כאשר סלים מוותר על החזרת שני אחיו. לא זו בלבד שהוא נתפס למלנכוליה, אלא גם אחיו, שהושפעו מהחלטה זו, נגועים במלנכוליה – כל האחים קיבעו את אובדנה של פלסטין, וממשיכים לחיות אותו. על ידי מיצובו של סלים במרכז הדרמה, בחר חסן דמות אדיפלית – ילד החי ללא הוריו, החוזר אל תבוי השונה מאוד, המותקפת על ידי ספינקס רצחני. מאבקו של סלים מצליח – הוא מתחיל קו ירושה חדש, קו משפחתי שיש בו רק בן (יורש) יחיד. הוא עד למות אביו, מקבל מחדש את אמו לרשותו, ועתה הוא משמש כמגינה וכמפרנסה. אך כמו המודל המיתי שעליו הוא נסמך, הוא מסיים בעיוורון סמלי. ישיבתו בסוף הסרט על ענף העץ, מבולבל ואבוד, מזכירה את שיר הנושא של הסרט – פירי, פירי, יא עספורה (ערבית "עופי, עופי, ציפור"). הציפור, עספורה, כסמל של פלסטין, מופיעה גם בסרטו של בכרי, בסיפורים וגם בשירים. הציפור היא אכן סמל נאות לפלסטיני – תמיד בדרכים, בונה את קנו שוב ושוב, לעולם אינו נח, לעולם אינו בבית.

אף על פי שהאנשה של האובדן הפלסטיני דרך המודל המשמש את פרויד כמובן אינה פוטרת את ישראל מאחריות פוליטית למעשיה ולתוצאותיהם, הרי הבנתו של האובדן במונחים של מלנכוליה מאפשרת להגיע לתובנות חדשות על מצב הסטאזיס (stasis) שבו נתונים הפלסטינים בתקופות שונות בהיסטוריה של הסכסוך – מצב שבו התנגדות פעילה אינה תמיד אפשרית, ולכן נדחה גם תהליך האבל וההחלמה מן האובדן. תהליך ההחלמה קשור היסטורית לסיפוריות – כך מקובל לחשוב מאז פיתח פרויד את ה"טיפול הדיבורי" (the talking cure). התהליך התראפי מתמקד בסיפור האישי, וניתן לאפיין אותו גם כחזרתו המובנית של המודחק הפוליטי: יש כאן חזרה לשורשי האסון, לרגעי המשבר והטראומה. העבודה הפעילה דרך הפרטים ודרך "המעשים שנעשו" (deeds done) בלשונו של פרויד, מספקת מקבילה מקורבת של תהליך הריפוי הפסיכואנליטי.

אך בשלושת הסרטים יש גם רובדים אחרים, שאינם נתפסים בצפייה ראשונה בהם. אחד מהם הוא הרובד המתייחס למקומו של הישראלי בסיפור הקולנועי הפלסטיני.

ייצוג האחר מפרספקטיבה אתנוטופית חדשה

בתחילתו של המאמר אוזכר חסרוננו של הפלסטיני בקולנוע הישראלי כמשך תקופה ארוכה, שבה לא יוצג הפלסטיני בסרטים ישראליים. אעמוד עתה על היפוכו של המצב – ייצוגו או היעדרו של הישראלי בקולנוע הפלסטיני. חסרוננו של הפלסטיני בקולנוע הישראלי קרוי "היעדרות מובנית" על ידי אלה שוחט (1998, 56), המנתחת את דימויו של הערבי

בקולנוע הישראלי עד שנות השבעים. הדמות הרגילה בייצוג הקולנועי היא הנווד, הבדווי "חסר השורשים", דמות רומנטית ששוחט מצביעה על הקשרה התנ"כי; זוהי דמות שאינה מאיימת על הכיבוש ועל האחיזה הציונית בקרקע. ייצוג הערבי בדמות הבדווי לא ניוון רק מן התפיסה "האוריינטליסטית", כפי שמכנה אותה אדוארד סעיד, אלא גם מן הווריוזם הטבוע באותה תפיסה – מבטו החודר של המערבי שהופך את האוריינטלי לאובייקט – של כיבוש, של ייצוג, של תשוקה רומנטית. נורית גרץ מגדירה את מרכיביו של ייצוג זה: "הערבים היושבים בארץ ישראל ממלאים בסרטים הללו שני תפקידים בתהליך של היפוך הזהות... הם מייצגי השממה והמוות" (גרץ 1998, 387). כך מופיע גם הפלסטיני בקולנוע זה כמין דמות קולנועית של "הנפקד-הנוכח" – חסרונו הוא זה שמעיד על מרכזיותו ועל תהליך העלמתו.

תמונת הראי של חסך זה מעניינת מאוד – דמות הישראלי המופיעה בקולנוע הפלסטיני המתגבש היא ברורה ובעלת חיות, ואין ניסיון להעלימה, על אף שלא מדובר בקולנוע לאומי המיוצר על ידי מוסדות מרכזיים ותקציבים לאומיים, כי אם בקולנוע של יחידים, הנאבק באורח קבע בקשיי קיום הנובעים משוליותו הכפויה.

בחינה כזו מעלה דמות מורכבת ביותר של הישראלי בסרטים המוזכרים כאן, דמות שעברה התפתחות נוספת בסרטים מאוחרים יותר, כמו הסרט קאט (נזאר חסן, ישראל, 2000) של חסן עצמו. מצד אחד, ניצבת דמות הישראלי כאוטומטון של מלחמה; כך בסרטו של סולימאן, שבו מוצגים חיילי הכיבוש הישראלי כרובוטים חסרי כיוון או רצון חופשי, מוטרפים על ידי משימתם הבלתי אפשרית, נעים בכבישיה של ירושלים כקבוצה של זומבים או של חיזורים משובטים. באחת מן הסצנות בסרט, מגיחה מכונית משטרה בנסיעה מטורפת ועוצרת בסמטה צדדית. מתוכה יוצאים, כמעט נשפכים, חיילי הסיור, הנראים זהים לחלוטין, ויוצרים שורה ליד הקיר שעליו הם משתינים בתיאום מושלם. תוך שניות, עוד לפני שעמדנו על הטירוף במלואו, כבר סיימו החיילים את "משימתם" והם נשפכים לתוך הרכב המשטרה כזחלי חיזורים. אז מודיע מפקדם בקשר ש"המשימה הושלמה".

עם הישראלים האלה, שהם חלק אינטגרלי ממכונת הכיבוש והדיכוי, אין כמובן אפשרות לשיח ולדיון, או להתקשרות משמעותית – הם עצמם איבדו את מחויבותם ההיסטורית, לתמוך בחופש ובחירות למעוננים. בקטע שבו שרה עראן את "התקווה", מושלם מעגל הדיכוי – הישראלים הפכו למדכאים מן הסוג שגרם לאבותיהם באירופה סבל אינסופי, שעה שהפלסטינים מאמצים את הקריאה לשחרור ולחירות בירושלים, בשפה העברית ובהמנון הלאומי של ישראל. ההומור הסרקסטי של סולימאן חושף את מדווייה של החברה הישראלית, ואינו פוסח על ישראל הפוסטמודרנית. בסצנה שניתן להגדירה כצ'אפלינית, מתחקה סולימאן אחר סודו של מייצג ישראלי טיפוסי – מזרקה פוסטמודרנית שנבנתה על חוף הים בדרומה של תל-אביב, במקום שבו עמדה עד שנות החמישים שכונת מנשיה הערבית, שתושביה גורשו ב-1948 ובתיה גולחו והועלמו. למוצג הסטרילי והסינתטי,

המסתיר את ההיסטוריה הקשה של המקום, מוצג שהגיונו הוא פשטני וחסר שחר גם יחד – מקדיש סולימאן רק שתי דקות בסרט. וזו גם כל התמונה שהוא מוסר על תל-אביב. הישראלי אצל סולימאן הוא, אם כן, אחר נירוטי, אוטומטי וחסר תובנה; חיילי הכיבוש הנכנסים לדירה כדי לאסור את עדאן, אינם מבחינים בינה ובין בוכת חלון הראווה, שאותה הם אוסרים במקומה. הדימוי אינו מעורר הקשרים ממלחמת העולם השנייה, אלא מזכיר יותר את "שוטרי קיסטון" (Keystone Cops), אותם שוטרים כמורמוכניים של הקומדיות המטורפות של אולפני קיסטון בתחילת המאה ה-20 – הם מתעלמים גם מאיליה סולימאן עצמו, שקועים ב"משימתם" המוטרת. אפילו בעלי הדירות הישראלים שאליהם מתקשרת עדאן כדי לשכור דירה, מנתקים את השיחה כשהם מבינים שהשוכרת המיועדת היא ערבייה פלסטינית. לעומת הפלסטינים בסרט, המדברים גם עברית רהוטה, שולטים ברזי החברה ובסמליה שנכפו עליהם – הישראלים אינם מבינים או מדברים ערבית, אינם מדברים עם ערבים, ובעצם אינם מדברים כלל – הם פועלים מכוחה של מציאות אטאוויסטית וחסרת שחר – ההיגיון היחיד שמניע אותם הוא המשכם של הכיבוש, הדיכוי והשליטה בפלסטינים.

הישראלי המופיע בסרטו של חסן מורכב יותר, גם מכיוון שהוא אינו נהנה מן החופש שהסאטירה מאפשרת לסולימאן. המורה יפרח המרואיין בביתו, מורהו לשעבר של סלים וזה ששכר אותו ללמד בבית הספר "כדורי", הוא ישראלי העוסק בניכוס הסיפר הפלסטיני, ובמיוחד סיפורו של תלמידו סלים. אך למרות זאת, הוא אינו יכול להכחיש את עוולות הכיבוש והשליטה ב"ערביי ישראל", כפי שקרויים הפלסטינים אזרחי ישראל. כמי שמבין את הקושי שבהצדקת העוול הזה, הוא שולף את "הנשק הסודי" של הציונות – "אושוויץ". הזכרת אושוויץ אמורה לשחק את האויב, מחמת מטענה הכבד והסופני של המילה. אבל מה סבור ישראלי המטיח מילה זו כנשק אל מול הפלסטיני? מהו הקשר הסיבתי המוצג כאן, מהו קשר האחריות? כך מוצדק הדבר שאין להצדיקו בהסבר-כביכול שאין צורך לנמקו או לפרטו.

באורח אירוני, השמעת מילה מאיימת זו אכן מביאה לסופו של הראיון. ה"קאט" ההחלטי של חסן קוטע את השיח ביניהם. לשיח כזה אין מקום. הישראלי בסרט ניתן לתיאור גם כ"נפקד-נוכח" – זהו הישראלי הבלתי נראה המסרב לבקשת סלים לאיחוד משפחתו, חוקר השב"כ המפעיל לחצים על סלים להסגרת אחיו מחמוד, הקצין המכה את אמו בחקירה. המשותף לכל הישראלים האלה הוא חוסר הרגישות לאחר, שאת אדמתו וחיו גזלו, את חירותו דיכאו ואת תרבותו רמסו – חוסר רגישות שסופו בחוסר תובנה.

הישראלי המוצג (אך לא מיוצג) בסרטו של בכרי שייך למיעוט זעיר בקרב יהודי ישראל, ונמצא מחוץ לקונסנזוס הלאומי. זהו ישראלי המכיר בזכותו של הפלסטיני לחיים של חירות, שוויון והגדרה עצמית, וכן מקבל את אחריותה המסוימת של החברה הישראלית לנכבה ולאובדן הפלסטיני. גם דבריו של דוב ירמיה, הנאמרים בערבית בניב מקומי, חריפים ביותר כאשר הם נשמעים מפיו של מי שעמד בראש היחידה שכבשה רבים מכפרי הגליל,

ואף שירת כקצין בכיר בצבא. כך גם דבריו של עמוס קינן, (שגם לו עבר קרבי ב־1948, שאז היה חבר בלח"י) החושף את סימני הנישול והעלמת עקבות הכיבוש, דרך תיאור של צמחי המעזבה המזהים את מיקום הכפרים והערים שנהרסו.

בשלושת הסרטים מוצג הישראלי כיישות פשוטה במציאות מונוכרומית. גם כאשר מוצג ה"אויב" בסרטו של סולימאן, זהו איננו אויב שטני, אלא ישראלי שאיבד את דרכו וזהותו, זהות שנלקחת עתה על ידי הפלסטיני (בשירת ההמנון) שהופך להיות מעין "היהודי של היהודים". מורכבות זו מגיעה לשיאה בסרטו החדש של חסן, קאט, שבו הוא מצייר את תמונתה של קהילה קטנה של עולים מכורדיסטאן, החיים במושב העולים אז'ור שנבנה על חורבות כפר פלסטיני. הסרט רושם את מפגשם של נציגי הקבוצות המדוכאות — המזרחים והפלסטינים — שמזכירה אלה שוחט בספרה (שוחט 1991). במפגש זה רב המשותף על המפריד — שתי הקהילות תופסות את עצמן מול אויב משותף, והרכדים התת-קרקעיים המחברים שני סקטורים אלה מבטיחים דיון מורכב יותר, כפי שדמות הישראלי העולה מן הסרט מורכבת הרבה יותר. ייצוגים אלה של הישראלי אינם מבטלים את זכות הקיום שלו — אלא רק תוקפים את זכותו לכיבוש ולדיכוי.

סוף הסיפור: סיפורי פלסטין נגד הסיפור הציוני

רובד נוסף המצריך דיון הוא המאבק בין הסיפור הציוני ובין הסיפור הפלסטיני. בתקופה שחלפה מאז הסכמי אוסלו ב־1993, עבר המאבק בין הציונות הדומיננטית לבין הלאומיות המתעוררת של פלסטין מן הרובד הצבאי בלבד לרובד התרבותי ולזיכרון, המשלימים את המאבק הפיזי. הסיפור הציוני, שהעלים את פלסטין, כמו גם את הכנעתם ודיכויים של הפלסטינים, והביא את הסיפור החד-צדדי והמוטה המציג את הציונות כתנועת שחרור של העם היהודי — גם ביטל את האפשרות לעבודת הזיכרון וההנצחה הפלסטינית, לאחר שביטל את המרחב הפיזי של פלסטין הערבית. בתחילה היה הכיבוש, אחר כך הגירוש, שינוי השמות, מחיקת העדות הפיזית, ואז מחיקתה של ההיסטוריה, של הסיפור הפלסטיני. המאבק בחוסר הצדק שיש בדיכוי של הסיפור הזה חייב לקרות במרחב התרבותי — לא כתחליף למאבק הפוליטי, אלא כמשלימו.

בכל אחד מן הסרטים שהוזכרו, משמשים הסיפורים של הגיבורים, סיפורים אישיים שהם גם לאומיים, כמבנה, כתחביר וכאוצר המילים של הסרט. לכן "התעודות" בסרטים אלה הם הסיפורים, ולא מסמכים כתובים כלשהם. על פי זה ניתן למצוא מאפיין משותף לשלושת הסרטים: כל השלושה עוסקים בסיפור ובסיפור של פלסטין כאסטרטגיה המתוכננת להחזיר לתחום הפלסטיני טריטוריות של תרבות זיכרון שאבדו בגלל הדומיננטיות של הסיפור הציוני. מאבק זה מקביל למאבק למען החזרת השטחים הפיזיים שנכבשו על ידי ישראל.

סיפורה של פלסטין בזירה התרבותית הנשלטת על ידי הציונות הוא קודם כל סיפור של

מחיקה והעלמה, של הכחשה ושתיקה רועמת של היסטוריונים ואינטלקטואלים ישראלים. האבידה הראשונה היא של המילה פלסטין עצמה. מאז 1967, שעה שכל פלסטין היתה בראשונה תחת כיבוש ישראלי, השתרש המנהג (לא מיד ולא בקלות) להחליף את המושג ההיסטורי "פלסטינה" במושג הלאומני "ארץ-ישראל". השימוש במושג העברי תפקד כסמן סמלי של אידיאולוגיה – הוא סילק והחליף לגמרי את נוכחותה של פלסטין – הארץ, אנשיה, השפה וההיסטוריה שלה. המושג גם סיפק חיבור וירטואלי ומטעה בין קיומה התנכ"י-מיתולוגי של הארץ לבין כיבושה הנוכחי על ידי המדינה הציונית. כאן ניתן להבחין בבירור באמנזיה היסטורית, מן הסוג שאובחן על ידי אנדרסון. מחיקה והעלמה זו אינה מוגבלת להיסטוריה של העת החדשה, אלא מופעלת באורח כולל, אפילו כאשר השימוש בה הוא באופן ברור מוטעה וחסר היגיון.¹¹ הביטוי "ארץ-ישראל", שהיה בתחילה אופייני לשפה של הימין הפוליטי המזוהה עם המתנחלים, נמצא היום בשימוש נרחב, גם על ידי אלה המתקראים שמאל, ונראה כי יש בו ביטוי חמור ביותר של קונפורמיזם מחשבתי ופוליטי, שקשה להתנגד לו או לחושפו ככזה.

מושגים דומים, המובנים עמוק אל תוך השיח הציבורי הישראלי, הם אלה הנקטים לתיאור המלחמות במזרח התיכון: מלחמת 1948 נקראת בשמות שונים – "מלחמת העצמאות", "מלחמת הקוממיות"; מלחמת 1956, מלחמה אימפריאלית מובהקת, נקראת "מבצע סיני"; מלחמת 1967 היא "מלחמת ששת הימים"; ומלחמת 1973 היא "מלחמת יום כיפור". הפלישה ללבנון קיבלה את הכינוי האוקסימורוני "מבצע שלום הגליל", ובפרץ של המצאה פיוטית של מחשב משרד הביטחון, נקראה ההתקפה על דרום לבנון מבית מדרשו של שמעון פרס בשם "ענבי זעם". כל סטייה פומבית מן השימוש בשמות אלה אינה אפשרית ומותקפת מיד "כפתיחת דלת" לאויב העומד בשער, ולוויכוחים על ההצדקות המוסריות של מלחמות אלה, ואפילו, רחמנא ליצלן, לוויכוחים על צידוקה של הציונות. העיתונות היומית, כולה, משתמשת ומפנימה ביטויים אידיאולוגיים אלה ללא מאבק, בדיקה או שאלה, כפי שעשו רשתות הרדיו למיניהן, וכך מופנם ומנורמל שיח אידיאולוגי של Newspeak ציוני לוחמני, שתפקידו להעלים ולהסתיר את האחר הפלסטיני.

מול השתקה ועיוות יסודיים כל כך, נראה שהמאמץ הפלסטיני מרוכז בעיקר בגילוי ובחשיפת הפרטים, ובמסירתם תחילה לפלסטינים, הנמצאים תמיד בסכנה של איבוד העבר, אך גם לישראלים שמוכנים להאזין. חיבור וסיפור הסיפור הפלסטיני המודחק הכרחי לבנייתה של זהות פלסטינית, אך ייתכן שהוא גם מאפשר יצירת גשר בין תקוותיהן של שתי הקהילות, דרך עידוד הבנה והזדהות עם האחר על ידי היכרות עם כאבו. צורך זה זוהה בראשונה על ידי עזמי בשארה (1995, 45–71), במאמרו על הערבים והשוואה. החשיבות של הבנת

¹¹ דוגמה אחת מיני רבות של החלפת הטרמינולוגיה של פלסטין בביטוי "ארץ-ישראל" היא בתרגום ספרו של אריק הובסבאום (Hobsbawm 1994) *Century of Extremes* לעברית. השימוש בביטוי ארץ-ישראל לתקופה שלפני הכרזת המדינה, כאשר הובסבאום מדבר על פלסטינה של המנדט, הוא לא רק מוטעה ומטעה, אלא גם מגוחך בעליל.

הסבל של היהודים בשואה, והחשיבות של ההכרה וההזדהות עם הסבל הזה, כתנאי לדרישה מקבילה של הבנת הנכבה על ידי יהודי ישראל, היא עמדה חדשה ושונה מן ההכחשה או האדישות שאפיינה הוגים ערבים בעבר. בשארה טוען למען בנייתה של אמפתיה דו-צדדית דרך היכרות עם סיפורו של האחר, כתנאי מוקדם לפיתוח יחסי שכנות ושוויון. מה שמבקש בשארה הוא נטישתן של האמנזיות ההיסטוריות-פוליטיות משני הצדדים, כדי לבנות עתיד של שיתוף.

כל זמן שהיא מתקיימת, משפיעה מערכת ההשתקה והדיכוי של הסיפור הפלסטיני על כל פלסטיני החי תחת שלטון ישראל בצורות שונות, לפחות בארבעה רובדים, שכולם מסומנים ומובחנים באוסטורה. הרובד הראשון הוא זה של הארץ והאומה — זהו הרובד שאחראי יותר מכל ליצירתה של המלנכוליה. הרובד השני הוא פחות אבסטרקטי, ויותר טראומטי — הרובד של הלוקוס או המקום — העיירה, או הכפר נכבשו, נהרסו ונמחקו מן הזיכרון, כמו מחיקת האני עצמו. השלישי, הוא הרובד המשפחתי — כל משפחה פלסטינית סבלה ישירות, ובדרכים רבות, בזמן הנכבה ואחריה. במקרים רבים התפרקו המשפחות שתפקדו כיחידה הבסיסית של ארגון חברתי, פוזרו, מנטלית וגיאוגרפית, איבדו את לכידותן ואת יעילותן החברתית, ונעלמו.

התפקיד המרכזי שניתן למשפחה בסרטו של חסן מבהיר זאת, במיוחד דרך דמות האם ותפקידה במשפחה. הרובד האחרון הוא המורכב ביותר ומושפע על ידי כל אלה שקדמו לו — זהו הרובד האישי — סלים באוסטורה, או סעיד המיתולוגי ב-1948 — וכמובן הבימאים עצמם — כולם אנשים החיים במציאות ההרסנית של כיבוש צבאי ומיתי על ידי כוחה הצבאי של הציונות והסיפור שלה.¹²

ההשקעה בסיפור ובסיפור העבר כדי לחשוף את המציאות הקשה, כמובן אינה מיוחדת לפלסטיין, אלא אופיינית לחברות פוסט-קולוניאליות בדרך כלל. היינו עדים לשימוש דומה במיתולוגיה בסרטים אפריקאיים, כך בסרטיו של סמבנה אוסמן (Ousmane Sembene, Senegal), או בקולנוע הלטינו-אמריקאי — חוטיירז-אלאה (Tomas Gutierrez-Alea, Cuba), רושה (Glauber Rocha, Brazil), וכן בקולנוע היהודי והצפון אפריקאי. המיתוס כקונאנדרום (conundrum), כמבוך הדורש פתרון, מזכיר את מסורת הריאליזם הפנטסטי, ששלושת הבימאים שסרטיהם נותחו כאן הם חלק ממנה. כל שלושת הסרטים עוסקים בקשה שבגלליות — בגלות הפנימית. הפלסטינים, כמו אלה המופיעים בסרטו של חסן (וכמו חסן עצמו) הם גולים בארצם, פליטים במולדתם, שנלקחה מאתם, והפכה למולדתם של אחרים. כדי לעשות סרט בארץ זו, הם חייבים לנקוט אמצעים ושיטות הפקה שחאמיד נפיצי (Naficy 1999, 131) מגדיר כ"גלותיים" (exilic) — חיבור תפקידים שנועד לחסוך: על ידי חיבור

¹² חשוב לציין כי גם הסיפור המיתי, כמארגן המציאות והעבר, אינו מוגבל לצד המדוכא והחלש — גם החברה הישראלית הכובשת והשולטת חוזרת למיתוסים כעיגון של תביעותיה. אך זוהי כמובן חזרה מסוג אחר, לתקופה אחרת מאוד, תקופה שהזיכרון שלה הוא סינתיטי — יש הבדל מרכזי בין זיכרון הנכבה והזיכרון "הפרוסטטי" של כיבוש הארץ על ידי יהושע, למשל.

של מקורות כספיים שונים, פתרונות טכניים המאפשרים הפקה פשוטה וזולה, וכן החיבור החשוב יותר מכל, חיבורו של הסיפורי (narrative) והתיעודי (documentary). אבל הדיכוי והאובדן שמביא הכיבוש חודר עמוק יותר מאשר אובדן הבית, האדמה והחיים. האובדן המשמעותי ביותר הוא אובדנו של הסיפור ושל הסיפור — אובדנה של ההיסטוריה. באוסטוריה אנו מגלים כי זה בדיוק מה שקרה לסלים, שהפך לגיבורו של סיפור ילדים קצר בעברית, שנכתב על ידי יפרח חביב, "סוכת השלום במוסררה". אך לא כמו במקרה של אודיסאוס, המזיל דמעות כשהוא שומע את סיפורו מושר בפי אחר, סיפורו העברי של חביב, ששכתב את קורותיו של סלים, תלמידו לשעבר, אינו מביא להזדהות של סלים עם "עצמו" בסיפור. סלים, המקשיב לחביב בשעה שהוא מקריא את הסיפור, מוטרד וזועם על התיקונים שנעשו לסיפורו והפכו אותו לטקסט ציוני ועברי, עד כדי כך שלבסוף הוא עוזב את החדר, ומשאיר את חביב לבדו עם צוות הצילום (בן-צבי 1999, 76). כמו ארצו, כפרו וביתו, גם הסיפור שלו נכבש, עוצב מחדש, מוחזר והפך חומר למכונה הציונית, כמו שיחי הצבר, עצי הזית, או הפיתה והחומוס.

על כן, שלושת הבימאים שעבודתם נותחה כאן, ועמם אחרים העובדים בישראל, נאבקים על הזכות לספר את סיפורם בעצמם,¹³ באמצעים ובצורה הנראים להם. קונספטואלית ואידיאולוגית, הם חייבים לעבוד על קו התפר (interstice) התרבותי: התרבות הישראלית והפלסטינית, הפלסטיני בישראל והפלסטיני בשטחים הנמצאים בשליטת הרשות הפלסטינית, הפלסטיני במכורה והפלסטיני בגלות, פלסטין והעולם הערבי, והשיח המזרחי נגד השיח המערבי. צורת ההפקה הזו שעל קו התפר כפוויה ומוצדקת על ידי קיומו הנורמטיבי של הפלסטיני בישראל, החי בשוליה של החברה: תמיד בין שתי נקודות אחרות, ישראליות ויהודיות, על המפה הווירטואלית של פלסטין.

שמות הערים והכפרים אינם מופיעים על שלטי הדרכים כבר יותר מ-50 שנה, למרות הקביעה שהערבית היא שפה רשמית של מדינת ישראל. גם שמות היישובים היהודיים אינם מתורגמים לערבית, שבולטת בעיקר בהיעדרה. כמה מיישובי הערבים אינם אפילו בחצי הדרך שבין יישובים ישראליים, מכיוון ששום כביש אינו מוליך אליהם, כמו רשת החשמל שאינה מחוברת אליהם. הגדרתם כ"יישובים לא-מוכרים" (terra incognita) מדהימה כשלעצמה, אבל מצדיקה, לדעת השלטון, את הזנחתם על ידי הרשויות. יישובים אלה אינם מקבלים כל שירות ותמיכה — הם אינם קיימים, ולא חשוב מה גודלם. הפלסטינים כמוכר תופסים יחס זה במהופך — הם מתייחסים לכך שהיישובים היהודיים נמצאים על חורבות כפריהם, או ממוקמים בין שתי נקודות יישוב ערביות, גם אם קשה בתחילה לזהות את מיקומן. ואכן, נדרשת עין מיומנת במיוחד כדי לחשוף את ההעלמה שנעשתה על ידי הבולדוזרים של הציונות הצודקת, הציונות של שנות החמישים. כשמשפחתו של סלים שבה לחורבות

¹³ כותרת הראיון של נואר חסן עם בן-צבי (1999) הוא: "אבל אני ורק אני אספר את הסיפור שלי".

ספוריה, בניסיון לאתר את ביתם, כל שניתן לראות הן כמה אבני קיר שנותרו מכוסות בחול, אבנים שחמקו מן המהרסים ומשכתבי ההיסטוריה.

סלים משתמש, בבירור, במפה ערבית כדי לציין את מסלול הבריחה של משפחתו ב-1948 — זוהי מפה ערבית המתעלמת מן היישובים היהודיים שנכנו מאז, ומראה את היישובים הפלסטיניים בלבד. כך מתקיימות באותו מרחב מעין שתי ארצות, שני עולמות מקבילים המתעלמים כל אחד מקיום השני, אך קשורים זה בזה קשר כל יינתק. האירוניה העמוקה יותר היא שהמנצחים היו בחלקם גם כן פליטים, ואת העובדה הזו הם מציינים כהצדקה לעוולות שביצעו, ואשר אינן ניתנות להצדקה.

בסצינה שהוזכרה קודם, שבה מדבר חסן אל המורה חביב, הוא שואל אותו האם הוא זוכר שהאדמה שעליה הם יושבים נגזלה מן הפלסטינים. חביב עונה לו במילה אחת: "אושוויץ", וחסן — מלא זעם על השימוש הציני שנעשה בשואה כדי להצדיק שואה אחרת לגמרי — אומר "קאט". הראיון נגמר. לכן, לשני העולמות האלה, הקיימים זה בצד זה — המוקרנים על אותו נוף, אלא שנכבשו על ידי מי שהם הכל-יכולים, אלה הנקראים בפי חסן "האלים" — נוסף עולם שלישי ואחר, הפלנטה האחרת של אושוויץ והשואה. עתה ממוקם עולמו של הפלסטיני בין שני עולמות יהודיים, ולא בארצו ועל אדמתו. הם ממוקמים גם בין זמנים שאינם של הפלסטינים — בין הקיום המיתי היהודי-עברי בזמן תנכ"י-מיתולוגי לבין הכיבוש העכשווי של הארץ שנעשה דרך כיבוש השפה. חסן מתייחס לכך בראיון עם בן-צבי (1999, 80–81). שימושי השפה הנורמטיביים בישראל, כמו האידאולוגיה הדומיננטית שלה, הפכו את שתי נקודות הזמן האלה, שביניהן מפרידות אלפיים שנות היסטוריה יהודית ואחרת, לרצף היסטורי, למעין משך בנאלי, וכל שביניהם הפך להיות ללא-קיים — אנשים שאינם קיימים שגרו ביישובים שלא היו קיימים בזמן שאינו קיים, ומעולם לא היה.

אין זה מפתיע, אם כן, ששלושת הסרטים מסומנים בסימניה הקשים של המלנכוליה. בפארק גרמני ריק, מציע מחמוד לחסן את ה"תאנה היחידה בגרמניה" — איקון של הארץ האבודה, ארץ הגפן והתאנה. אך התאנה היחידה בגרמניה, הגדלה תחת מחסה הזכוכית בחממה, היא גם תאנה עקרה — לא לאכילה, לא לזריעה, כמו הפליט מחמוד, שהוא חסר ילדים בעצמו. הוא מתאר את ישיבתו בגרמניה כזמנית, לאחר עשרות שנים שבהן גר שם, אבל ברור שישיבה זו היא הקבע של חייו הזמניים, והוא ימות תחת תאנתו של אחר, מחוץ למכורה. באחת הסצינות האחרונות באוסטוריה, מוצא חסן את סלים יושב על עץ החרוב הענקי שבמנזר, העץ של ילדותו האבודה. בעודו יושב על הענף, מדבר סלים על ילדותו בלא-הוריו, בלא-אחיו ואחיותיו, בלא-עמו — ילדות והתבגרות שעברו עליו הרחק מעמו, בתוך ישראל העברית והיהודית. הרחק מפלסטין, שהוא בעצם בתוכה.

איך ניתן לעשות סרט על אנשים ומקומות שאינם קיימים? הזיכרון אינו מספיק כאן, אינו מוכיח דבר. ייסודה של המולדת חייב להיות מחוזק בסיפור ובסיפור. מקומם של הבית והמכורה הוחלף באיקונים הסיפוריים של המולדת האבודה, המעוצבים בשביל ועל ידי הקולנוע. הקולנוע הפלסטיני קיים על קו תפר נוסף — זה שבין המציאות והדמיות, בין

סיפר לסיפור, בין הסיפור לאקט הסיפור, בין התיעודי לעלילתי. מכיוון שהסרט הפלסטיני מקביל לקיום האפשרי לרוב הפלסטינים, הרי "אין די בעובדות". כדי לבנות מרחב חיים, כדי לבטל את המלנכוליה הפוליטית והאישית, חייב הקולנוען להשתמש בעלילות, והוא חייב לספר סיפורים.

ביבליוגרפיה

- כאבא, ק. הומי, 1994. "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח פוסט-קולוניאלי", תיאוריה וביקורת 5 (סתו): 144–158.
- בן-צבי, טל, 1999. "אבל אני ורק אני אספר את הסיפור שלי", ראיון עם נואר חסן, פלסטיקה 3 (קיץ): 75–81.
- בשורה, עזמי, 1995. "הערבים והשואה: ניתוח בעייתיותה של אות החיבור", זמנים 53 (קיץ): 54–71.
- גרץ, נורית, 1998. "'האחרים' בסרטים הישראליים בשנות הארבעים והחמישים; ניצולי שואה, ערבים, נשים", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 381–402.
- גרץ, נורית, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), 1998. מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- נאמן, ג'אד, 1998. "הכד, הלהב והגביע הקדוש: סרטי הסכסוך היהודי-ערבי והרומנסה", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 403–425.
- שוחט, אלה, 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, ברירות, תל-אביב.
- , 1998. "נרטיב על/קריאות ביקורתיות: הפוליטיקה של הקולנוע הישראלי", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 44–66.
- Anderson, Benedict, 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.
- Anderson, Caroline, and Thomas Benson, 1991. *Documentary Dilemmas: Frederick Wiseman's "Tuticut Follies"*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Benjamin, Walter, 1969. *Illuminations*, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- , 1980. *Gesammelte Schriften*, vol. V, eds. Ralf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, pp. 591–592.
- Bresheeth, Haim, 1989. "Self and Other in Zionism: Palestine and Israel in Recent Hebrew Literature," in *Palestine: A Profile of an Occupation*, ed. Khamsin. London: Zed Books, pp. 120–152.

- Burch, Noel, 1990. "A Primitive Mode of Representation?" in *Early Cinema*, ed. Thomas Elsaesser. London: British Film Institute, pp. 220–227.
- Freud, Sigmund, [1917] 1991. "Mourning and Melancholia," in *On Metapsychology*, Penguin Freud Library, vol. 11. London: Penguin Books, pp. 245–268.
- Hobsbawm, Eric, 1994. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914–1991*. London: Michael Joseph.
- Kassabian, Anahid and David Kazanjian, 1999. "Melancholic Memories and Manic Politics: Feminism, Documentary, and the Armenian Diaspora," in *Feminism and Documentary*, eds. Diane Waldman and Janet Walker. Minneapolis: The University of Minnesota Press, pp. 202–223.
- Naficy, Hamid (ed), 1999. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. New York and London: Routledge.
- Nichols, Bill, 1991. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rotha, Paul, 1952. *Documentary Film*. London: Faber.
- Rouff, Jeffrey K., 1998. "A Bastard Union of Several Forms: Style and Narrative in an American Family," in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, eds. J. Grant and B.K. Sloniowsky. Detroit: Wayne State University Press, pp. 286–301.
- Russell, Catherine, 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Seed, Patricia, 1999. "The Key to the House," in *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy. London: Routledge, pp. 85–94.
- Stam, Robert, 1992. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote To Jean-Luc Godard*. New York: Colombia University Press.
- Winston, Brian, 1995. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute.