

הילדים של ארנה

קציעה עלון

המחלקה לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים

דליה מרקוביץ'

בית הספר לחינוך, האוניברסיטה העברית בירושלים

ב-1989 השתתפה קבוצת ילדים ממחנה הפליטים בג'נין בסדנת תיאטרון ואמנות שהקימה ארנה מר-ח'מיס. כ-13 שנים לאחר מכן, ב-2002, ביקר במחנה ג'וליאנו מר, בנה של ארנה מר-ח'מיס, ושאל לגורל הילדים שעמם עבד. הסרט מגולל את סיפורם של הילדים, שהפכו לבחורים צעירים בצל המאבק הפלסטיני לעצמאות. הטרגדיה הפלסטינית, האישית והפוליטית נחשפת לעיני הצופים באמצעות טיול וירטואוזי שעושה המצלמה בין העבר להווה ובין התיאטרון למציאות. המצלמה מתנועעת קדימה ואחורה בזמן. היא חושפת בפנינו את החוויה התיאטרלית, המבקשת לחצות את המציאות אל מחוזות הפנטזיה. המציאות האקטואלית נדמית כמרחב המבקש להתנתק מן הממשי ולהתקרב אל החלום הלאומי המדומיין. בין הגבולות הללו ובתוכם, ג'וליאנו מגלה מה עלה בגורלם של שחקניו הצעירים: אשרף הוביל קבוצה של לוחמים ונהרג בידי הצבא הישראלי, יוסוף הצטרף לג'יהאד האיסלאמי והפך למחבל מתאבד, ועלא, שעמו נפגש ג'וליאנו במהלך צילומי הסרט, נהרג לאחר מכן מאש כוחות הביטחון הישראליים. סביב מעגל הדמים הזה נכרכים שני סיפורים נוספים: סיפורה של ארנה מר-ח'מיס, יהודייה, פעילת שלום ואשת תיאטרון, וסיפורו של ג'וליאנו מר, שחקן תיאטרון ובן לאם יהודייה ולאב ערבי.

שלוש סצנות מתוך הסרט מצפינות בתוכן שורה של מסמנים רבי-משמעות. בסצנה הראשונה נראה כתב טלוויזיה ישראלי, המגיע אל קבוצת התיאטרון כדי לצלם כתבה אוהדת במוצהר על הפעילות הלא-שגרתית במחנה. בתיווכו של ג'וליאנו משוחח הכתב עם הילדים השחקנים על המחזה רומיאו ויוליה ועל תפקידיו החברתיים של התיאטרון. בסצנה השנייה נראית ארנה בימיה האחרונים, כשהיא עולה במדרגות התיאטרון. ארנה תשושה ועייפה. מחלת הסרטן עומדת להכריעה. על ראשה חֶסֶר השיער היא כורכת כאפייה גברית, משובצת בשחור ובלבן. נתמכת בידי שני בחורים, היא מטפסת בקושי במדרגות הצרות. ארנה רוצה לראות בפעם האחרונה את הילדים שעמם עבדה. היא רוצה לחבק אותם, לשמוע את קולם,

* הסרט הילדים של ארנה: הפקה — אסנת טרבלסי; תסריט, בימוי ועריכה — ג'וליאנו מר ודניאל דניאל.

לראות את עמיתיה לעבודה ולחוש את מגעה של הבימה האהובה. בסצנה השלישית מבקר ג'וליאנו במבנה התיאטרון לשעבר. הוא מדבר עם עלא, אחד הילדים שהכיר מקבוצת הציור שפעלה במבנה. עלא מספר לו על הקרב הקשה שניטש במחנה, על הילדים שגדלו ועל אלו שנהרגו. ג'וליאנו שואל אותו על ציור שצייר בהיותו ילד. למרות השנים שחלפו, עלא וג'וליאנו זוכרים היטב את הציור, שתיאר את ביתו ההרוס של עלא, אז ילד בן 10, מיד לאחר שפוצץ בידי הישראלים. עלא צייר את גל ההריסות כשמעליהן מתנוסס דגל פלסטין.

רומיאו ויוליה

בעקבות שמועה על התיאטרון יוצא הדופן שמפעילה ארנה מרח'מיס בעזרת כספי פרס הנובל האלטרנטיבי שבו זכתה, הגיע אל המחנה כתב טלוויזיה ישראלי. הכתב הנלהב "יורד לשטח" ומנסה לקשור עם הילדים שיחה בעברית. הוא פונה אל אשרף ושואל אותו איזו דמות היה רוצה לגלם בעתיד. המצלמה מתמקדת בפניו של אשרף, הממלאים את הפריים כולו. אשרף מתאמץ להתרכז במילים, ומנסה לדלות מן השאלה משהו מוכר בעברית כדי לייצג את התיאטרון בכבוד. ג'וליאנו מזדרז לתרגם את השאלה לערבית. בזמן התרגום האירוע מושהה לרגע. הכתב מנצל את רגעי המעבר ומחליט לענות בעצמו תשובה שהולמת לדעתו את המעמד ומכבדת את הילדים. "תגיד רומיאו", הוא אומר לאשרף, "רומיאו". בשלב הזה מתערב ג'וליאנו בשיחה: "הוא לא יודע מי זה רומיאו", הוא אומר לכתב בעברית. "לא נורא, שיגיד", הכתב משיב, ואשרף מהדהד את דבריו עם תוספת: "אני רוצה להיות רומיאו". לאחר שצולמה התשובה ה"נכונה", שואל הכתב את אשרף: "אתה יודע מי זה רומיאו?" אשרף משיב "כן", וכדי לבסס את דבריו הוא משתמש בצירוף "רומיאו ויוליה". תשובתו של אשרף מפתיעה, נוכח ציפיותיהם של הכתב ושל ג'וליאנו. היא מפתיעה עוד יותר נוכח הדיאלוג הקודם, שבו שאל הכתב את הילדים אם ראו אי פעם הצגת תיאטרון. הילדים השיבו בשלילה.

מצלמת הטלוויזיה באה לתעד בשביל הצופה הישראלי את החיים השגרתיים לכאורה המתנהלים במחנה, על אף הכיבוש הישראלי. אולם בעל כורחה הפכה המצלמה ממבט מנרמל למבט חודרני ומהפך. במקום לרכז בעבור הצופים את המציאות הפלסטינית הקשה ולהציגה כמציאות רגילה ונסבלת, כזו שיש בה אפילו סדנאות תיאטרון, חשפה המצלמה את הדלות ואת העוני של מי שגדלים תחת כיבוש. כייצוג מסדר נוסף, הפך צילום הטלוויזיה לפעולה של הזרה. תיעוד השגרה היה לקריעת מסך והנצחת הבנאליות הפכה להסרת מסכות. עדשת המצלמה קלטה דווקא את האמת העירומה, הלא-נורמלית: ילדים במחנות הפליטים מעולם לא היו בהצגה, בסדנת ציור, בגן משחקים, בחוג או במתנס.

ככל שנמשכו צילומי הכתבה, כך נוספו למצלמת הטלוויזיה הישראלית עוד תפקידים מערטלים. המצלמה, שביקשה מלכתחילה לתעד אירוע, הפכה בעצמה לאירוע בתוך הסרט של ג'וליאנו מר ושל אסנת טרבליסי. מצלמת הטלוויזיה, שנלכדה במצלמה של הסרט,

קיבלה מעמד של תחבולה שיקספירית, של מחזה בתוך מחזה. ככזו, היא עיצבה רשת חדשה של יחסים בין הממשי למדומה, בין מה שקיים בקדמת הבימה לבין מה שמצוי מאחורי הקלעים. כך, לשאלת הכתב: "מה תפקיד התיאטרון במהפכה הפלסטינית?" עונה אשרף: "להיות בתיאטרון זה כמו לזרוק אבנים, כשאני בתיאטרון אני כאילו זורק בקבוק מולוטוב". באופן אירוני, דווקא הכתב, שניסה לביים את הסיטואציה לנוחות הצופה, חשף את הממשי שמאחורי משחק התיאטרון הסמלי.

הכתב מניח שתיאטרון ומהפכה לאומית הם שני תחומים נפרדים. תיאטרון נתפס בעיניו כסוג של בידור, של שגרה, של זמן פנוי ושל רומנטיקה — רומיאו ויוליה. תשובתו של אשרף שוברת את הדיכוטומיה הזו ובונה משוואה בין האמנותי לפוליטי. בשבילו, התיאטרון אין פירושו התברגנות של מחנה הפליטים. נהפוך הוא: התיאטרון הוא המהפכה. גם הצירוף השגור רומיאו ויוליה בוגד ביעודו. כשהכתב מכניס את צמד הנאהבים השיקספירי לדיאלוג, נראה שהוא מבקש להדגיש דווקא את היסודות הרומנטיים של המחזה. רומיאו ויוליה — האוהבים, האירופים, הקלאסיים — אמורים לתפקד בשיחה כטקסט סמוי, שיאיר את הילדים באור אנושי, מחפש אהבה, ויהפוך אותם כמעט ל"אנשים כמונו". "מי תהיה יוליה?" שואל הכתב. "יוליה תהיה פלסטינית", משיב אשרף. תשובתו מזכירה את רומיאו ויוליה הסמויים של הסרט — ארנה היהודייה וסליבא הפלסטיני, בן זוגה ואבי ילדיה. הם רומיאו ויוליה, שפרצו באהבתם את הגבולות המלאכותיים שהעמידה ביניהם המציאות. שיקספיר סיים את המחזה במוות. גיבוריו נלכדו בתחבולת המתים שלהם-עצמם, וסימנו בכך את קוצר ידה של האהבה. ארנה מאתגרת את ההנחה הזו. היא מבקשת לנצח דווקא עם האהבה. את אהבתה האישית, האינטימית, היא מתרגמת למונחים פוליטיים ולפרקטיקות של פעולה, ביניהן גם תיאטרון. בהמשך הסרט יתברר, כי הסיכוי שהעניקה הגרסה הישראלית-פלסטינית לרומיאו ויוליה היה רק חלום, לא יותר מתעתוע שהבהב לרגע קסום אחד. במחזה השיקספירי, כמו במציאות, המוות עדיין חזק מן האהבה. מותם של כל הגיבורים — אלו שניסו להיות רומיאו ויוליה בחייהם ואלו שחלמו לגלם אותם על הבימה — מוביל את הסרט, כמו את המציאות, אל סוף טוטלי, מצמרר וממית.

הכאפייה

הכאפייה היא סמלו המובהק של האוריינטליזם היהודי. במשך שנים היא קישטה את הגוף העברי, הגברי והנשי כאחד. נוכחותה סימנה את הרצון היהודי ליצור תרבות חדשה, אך בה בעת גם להידמות לערבי בן המקום. אולם מאז תקופת הפלמ"ח חל שינוי עמוק במשמעויות שהוצמדו לכאפייה. מפריט מקומי שנוכס לעיטור הזהות הישראלית המתילדת, היא הפכה לחפץ מאיים ובלתי רצוי במרחב היהודי. הפריט האותנטי והמקומי כל כך הפך למגונה, למסוכן, לזר. מה שסימן בעבר את הרומנטיות ואת השורשיות של האחר, נעשה סמל לאיום הטמון בערבי.

"לא הורדת את הכאפייה הזו מ-1948", אומר ג'וליאנו לארנה. "נכון", היא משיבה, היא אכן עוטפת את עצמה בכאפייה עוד מתקופת הפלמ"ח. באותם ימים, דמות יהודית עטופה בכאפייה לא היתה חזיון נדיר. כיום נעה החברה כולה ימינה, ועמה התהפך גם דימוי הכאפייה. במציאות בת זמננו, יהודי בכאפייה מסמל היברידיות מסוכנת ובלתי אפשרית, צירוף שכמעט אינו עולה על הדעת. אולם ארנה אינה אנכרוניסטית וגם הכאפייה שלה לא נשארה סמל לעבריות כנענית מתחדשת, אלא הפכה עם השנים לדבר עצמו. ארנה הלכה והתקרבה בעמדותיה הפוליטיות ובזהותה אל המשמעויות שנושאת הכאפייה בעיני הפלסטינים. הכאפייה הלכה והתכנסה לתוך עצמה עד ששתיהן נעשו לאחת: ארנה הפכה לפלסטינית.

אולם הכאפייה אינה רק סמל לערביות, אלא גם סמל לגבריות. כמו רעמה היא נכרכת סביב הראש, גולשת ומתנופפת מעל שאר חלקי הגוף. הכאפייה מסמלת בנוכחותה את מעמדה הרם של הגבריות. מקבילתה של הכאפייה — כיסוי הראש הנשי — מבטאת במובהק את המעמד הסמלי והממשי של הנשים בחברה. כמו המודל הנשי האידיאלי, גם הרעלה מצטנפת סביב הראש, סוגרת עליו, מצניעה את הגוף כולו ומגמדת את נוכחותו במרחב.

בחובשה את הכאפייה הופכת ארנה להיברידיות כפולה, החוצה באומץ שני קווים: זה שבין הלאום היהודי ללאום הפלסטיני וזה שבין גבר לאשה. באמצעות הכאפייה ארנה מנופפת לשני הצדדים ומוסרת להם מסרים מגוונים. הגוף האישי הופך לתחנת ממסר פוליטית רב-כיוונית. בהינף כאפייה אחת הוא הופך למיצג פרוץ, עם אסתטיקה ואתיקה החורגים מכל הכללים. מעל בימת התיאטרון ומעל בימת המציאות קיימה ארנה בדבקות את מופע היחיד שלה, מופע שינסה לארגן סביבו להקה של שחקנים צעירים. אולם זמן לא רב לאחר שגופה של ארנה לא יעמוד עוד בנטל, יתפרק גם התיאטרון הקטן שבנתה עם ילדי המחנה.

גם הילדים, שגדלו להיות לוחמים פלסטינים, כבר אינם חובשים כאפיות. הם לובשים דגמ"חים ומצמידים לגופם רובי סער, ומזכירים מאוד בחזותם את הלוחמים מצדו השני של הגבול. גם נשים עטויות כאפייה כבר אינן מסתובבות ביניהם. המופע ירד. המציאות חזרה והתפרקה לגורמים הומוגניים: יהודים בצד האחד, פלסטינים בצד האחר, גברים עם נשק בחזית הצבאית והפוליטית ונשים בבית, רבות מהן מכוסות ברעלה.

ציור

המפגש בין ג'וליאנו לעלא, אחד הילדים שהשתתפו בקבוצת הציור, מרגש. המצלמה נעה עם השניים בין זמנים ומקומות שונים. לנגד עינינו הופך עלא המבוגר לילד, המספר לקבוצה ולארנה המדריכה על ביתו שנהרס בידי הצבא הישראלי. ארנה דוחקת בעלא לבטא את רגשותיו. היא מבקשת ממנו לתת לכעס נראות באמצעות תרגילים דינמיים, ואחר כך לבטא

אותו ביטוי אמנותי על גבי הנייר. עלא הילד נבוך. לאחר שהתרגילים הפיזיים מסתיימים הוא ניגש אל הנייר ומצייר תל חורבות ודגל בצבעים לאומיים. החורבות הם ביתו האישי והמשפחתי של עלא, והדגל הוא הבית הלאומי, המדומיין. עלא מצייר את שני החלומות ואת שברם. שבר על גבי שבר הם מתארגנים לתל רב-שכבתי, המבטא את הבית שנהרס ב-1948 ואת הבית שנהרס זה עתה, בליל אמש.

כשהבית הלאומי הוא לא יותר מדגל והבית הממשי נחרב, חוזרת המצלמה אל המציאות העכשווית, אל התיאטרון השבור ואל הריסות חייהם של הלוחמים בקרב על ג'נין. נראה כי לציור של עלא כוח נבואי. דווקא הציור מצליח לומר את מה שעלא הילד לא הצליח לתאר במילים או בגופו. מתברר שלאמנות הבוקעת ממנו יש קיום מעבר לתודעה שיצרה אותה. כיוון שהוא מצליח לתאר קשת רחבה יותר מן ההרס היחיד והאישי, הוא מייצר אפקט של עודפות, שיבטא באופן אירוני את ההרס הטוטלי של המחנה ואת מותו שלו עצמו, 20 שנים לאחר מכן. ההריסות שבציור הילדוטי משתקפות בחורבן העכשווי שסביב, וישראל ופלסטין נראות כמחנה השמדה הדדי. ואכן, בין זמן הציור לזמן אמת זרמו תקוות רבות שהתנפצו, אתרים רבים שפוצצו ומחנות פליטים שקרסו אל מותם. זמן ההרס, מספר לנו הסרט, עוד ממשיך וזורם, והופך ציירים צעירים למשתתפים פעילים במעגל ההרס הבלתי נגמר.

בסרט מתחיל מעגל ההרס דווקא בארנה. היא המת האחרון, שנלקח מן העולם ב"מוות רגיל", מוות מכוח טבע, "ללא מגע יד אדם". משם מתפתחת טיפולוגיה של מוות שהולכת ומסתבכת מפריים לפריים. לצד המוות ה"טבעי" מוזכר מותה בשוגג של ילדה פלסטינית בת עשר, שנהרגה בבית ספרה מכדורים שירה הצבא הישראלי. אחריו יגיע מוות "זיום", מותו של אשרף בפעולת התאבדות שהרגה ארבע נשים יהודיות. אחריהם נשמע על מוות בקרב, מותם של יוסוף ושל עלא שנהרגו במהלך עימותים מזוינים עם כוחות הביטחון הישראליים.

כמו בציורו של פול קליי, "מלאך ההיסטוריה", גם הציור הביוגרפי של עלא הוא ביטוי ויזואלי למתח האפוקליפטי שהאנושות מייצרת. קליי צייר מלאך המפנה את גבו המכונף אל העתיד, בעוד חזיתו מרותקת אל ערמות מצטברות של עבר. המלאך מתקשה להתיק את מבטו מסימני ההרס שהותירה אחריה האנושות. ולטר בנימין ראה בתמונה זו אלגוריה לדיאלקטיקה ההיסטורית, המתוארת כלולאות דטרמיניסטיות של הרס וחורבן. ההרס הופך בציורו של קליי לנקודת משען בלעדית במרחב, לדבר הממשי היחיד שהאנושות מותירה אחריה.

הסרט, העוסק בראשיתו בפוטנציאל המשחרר שהמשתתפים מעניקים לאמנות, מסתיים בנימה צורמת. האמנות מתבררת כאסתטיזציה של החורבן ותו לא. כוחם המשחרר של בימת התיאטרון ושל פן הציור הולך ומתערער במהלך הסרט, עד הסוף המר. מבנה התיאטרון, שבו צויר הציור בשנות השמונים, הפך לעמדת ירי חשובה של הלוחמים הפלסטינים. ממנה הם נלחמו על המחנה ובתוכה נורו כמה מחבריהם ונפלו בקרב.

אחרית דבר

"מי יצליח להביא את השמש לארמון?" — שאלה זו עמדה בלב ההצגה שהעלו הילדים בתיאטרון של ארנה. בינה לבין הקלטת של יוסוף, אחד משחקני התיאטרון בעבר ומתאבד בהווה, נפרשת מציאות שאינה ניתנת להכלה. נראה שהמשתתפים חייבים להתחפש ולשחק, כיוון שה"אני" השגרתי אינו יכול להתקיים במרחב זה. פעם אתה מלך ופעם אתה שאהיד, אומרים למעשה גיבורי הסרט, כי אי־אפשר להביא את השמש, את האור, בשום דרך אחרת. כשג'וליאנו חוזר למחנה לצילומי הסרט אומרים לו כמה מהגיבורים: "חשבנו שאתה מרגל בשביל הכיבוש". ואכן, מוטיב הריגול מהותי לסרט. ג'וליאנו מרגל בשבילנו, היהודים הישראלים, ומביא לנו את קפלי הקפלים של היומיום הפלסטיני כפי שלא נראה מעולם מעל מסך קולנוע ישראלי. אולי אין זה מקרה שדרך הצצה זה מוגש לנו בידי יוצרים המגלמים בזהותם את ההיברידיזציה היהודית-ערבית: ג'וליאנו מר, שהוריו הם בני לאומים שונים, ואסנת טרבלסי, שתרבותה המזרחית נטועה בלב התרבות היהודית והתרבות הערבית גם יחד.

כשהוקרן הסרט בפני המשפחות הפלסטיניות של המשתתפים, ישבה אסנת לצד אמו של עלא. "לנחם אותה", אומרת אסנת, "נראה לי כמו הדבר הכי טבעי בעולם. בסיטואציה הזו פתאום אני לא יהודייה". הדמעות המשותפות ממיסות את העבר ואת ההווה גם יחד. ברגע היחיד בסרט שבו אסנת נכנסת לתוך הפריים, היא שואלת את ארנה: "עד מתי תמשיכי ככה?". זהו רגע המפגש בין שתי נשים לא שגרתיות, פעילות שלום יהודיות, שאחת מהן עומדת לפני המצלמה והאחרת מאחוריה. האחת השלימה את המעבר אל הערכיות הפלסטינית, ואילו האחרת אומרת: "הסביבה הערבית מאתגרת ומוציאה לאור את הערכיות שלי כל הזמן". בסרט שכולו מניפסט של גבריות, ארנה ואסנת הן הייצוג הנשי המשמעותי היחיד. בסרט, כמו במציאות, שתיהן מחזיקות בתפקידי הפקה: ארנה היא מפיקת תיאטרון ומפיקה של אירועי מחאה רבים מספור, ואסנת היא מפיקת הסרט הזה וסרטים רבים אחרים. הסכסוך מנוהל ברוח מצ'ואיסטית. דומה כי שני הצדדים מנהלים משחק סכום אפס. כל צד מחכה להכנעתו הפיזית המוחלטת של הצד האחר. כשהאחד אווזו בגרונו של האחר, המאבק הוא לחיים ולמוות. הסרט נוקט אסטרטגיה מסוג אחר — "חומר נפץ בצלולאיד", כך קרא לו מאיר שניצר. הצלולאיד מוציא כמה לבנים מן החומה התרבותית שבה הקיפה את עצמה התרבות הישראלית. הסרט מנסה לחולל שינוי בתודעה הישראלית, האטומה כמעט לחלוטין לכל מה שנגוע בערביות. בספרו מצב מצור כותב מחמוד דרויש על הכנעה מסוג אחר, הכנעה תרבותית: "המצור הזה עוד יימשך עד שנלמד את אויבנו מבחר משירי הג'היליה".¹ האם ההצעה הזו נשמעת לכם נועזת מדי?

¹ מחמוד דרויש, 2003. מצב מצור, תרגם מוחמד חמזה ע'נאים, אנדלוס, תל-אביב.