Suspended Time

Programme of nine short films and videos

Suspended Time

A film programme produced by Idioms Film

Filmmakers: Alaa Al Ali, Amin Nayfeh, Arab and Tarzan Nasser, Asma Ghanem, Assem Nasser, Ayman Azraq, Mahdi Fleifel, Muhannad Salahat, Yazan Khalili

Catalogue Editor: Reem Shilleh

Contributors: Naira Antoun, Rasha Salti

Translation: Maya Abu Alhayyat

Copy editors: Nicola Gray, Mohanad Yaqubi

Design: Dennis Sobeh

The film programme and this catalogue have been produced with the support from the Rosa Luxemburg Stiftung - Regional Office Palestine.

Printed at Studio Alpha, occ. Palestine

All rights reserved © Idioms Film 2014. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of the publisher.

All views expressed in this catalogue are solely the opinions of the individual authors and not necessarily those of the editors, or their funders and partners.

Thanks to:

The Filmmakers, the Contributors, Shuruq Harb, Raed Andoni, Mohammad Attar, Katja Hermann.

info@idiomsfilm.com
www.idiomsfilm.com

Idioms film

ROSA LUXEMBURG STIFTUNG
REGIONAL OFFICE PALESTINE

Introduction

Idioms Film

Suspended Time was conceived as a way to understand the status quo of image production twenty years after the signing of the Oslo Accords in Washington DC in 1993. The idea of producing short films around this concept came from our disability in seeing where we are standing today, both politically and cinematically.

Everything and anything in the lives of Palestinians today can be linked to that moment. It is a complex process to untangle the web of these relationships after twenty years, as our desires and need to live a "normal" life became an act. After all, this is what Oslo has come down to today, living day by day, forgetting the past and the present, and building up new progressive relations based on the economy, a pretence of sovereignty and, worst of all, an illusion of freedom.

Realising the state of oblivion and denial that we, Palestinians living in the West Bank, spend a rather long time in, we began developing the concept of producing short films about this particular event.

As filmmakers, we at Idioms Film couldn't see the post-Oslo era only from the point of view of its political, economical and social aspects as we are also concerned with the image production since 1993 and how that industry has been shaped over the span of the last two decades.

Keeping all this in mind, the idea arose to attempt to understand how Palestinian filmmakers might reflect on the twenty years of Oslo. How would the personal connect to the collective, and is this collective really part of the filmmakers' practices?

Oslo's most obvious impact is that its "vision" was designed to accommodate Palestinians living in the West Bank and Gaza. The remaining people in refugee camps around the Arab countries, the Diaspora and Palestinians living in the 1948 territories, and their rights were disregarded. We conceived of this production as mirroring this state of fragmentation, and asked Palestinian filmmakers to reflect on the twenty years of the Oslo Agreement regardless of their geographical location.

Film projects were received through an open call in the summer of 2013. Nine were selected by a jury, which included filmmaker Raed Andoni and artist and curator Shuruq Harb. We would like to thank them for their contribution and the insight they provided during our conversations about the films.

Working with nine filmmakers and artists was a challenging experience. Each comes from a different background, with their own language, vision and experience. Hundreds of e-mails, phone calls and Skype meetings resulted in nine films, that stitch together a contemporary filmic commentary on the Oslo Accords as perceived, sensed and lived by nine filmmakers and artists. We thank all the filmmakers who allowed us to share with them their films and thoughts.

We also extend our gratitude to Katja Hermann and the Rosa Luxemburg Foundation for their support of this project.

Knots In Time That Are Oslo

Naira Antoun

Edward Said suggests that we look at Oslo "dramatically", and we may be able to see more clearly. In the voiceover to Mahdi Fleifel's "Twenty Handshakes for Peace," Said tells us that looking at the negotiations dramatically or theatrically, we see that the letter the Israelis wrote was one and a half lines long, while the letter from Arafat, on the other hand, was a page and a half long – single spaced, Said says – promising to recognize Israel, apologizing for terrorism, and so on.

Hearing him say this as we reluctantly – painfully – watch Arafat reach out his hand again and again to Rabin, with Clinton presiding, we can understand the meaning of that famous scene a little better.

It is a mixture of the choreographed and unchoreographed. As Said reminds us, Oslo was a question of highly complex arrangements choreographed to appear simple – to appear as if land was being given back. The moment of Arafat leaning in is part of the unchoreographed, it is as if we are watching a highly and skillfully choreographed play. The leader of the Palestinians extends his hand; the victorious leader of the Israeli state responds moments later.

Looking at things dramatically can, counter-intuitively, bring us closer to understanding reality. The relationship, then, between performance and reality is not one of opposites.

Like "Twenty Handshakes for Peace," "Long War" by Asma Ghanem works with repetition as a kind of performance. Arafat is being interviewed, and the film consists of the repetition of his answer to the question of whether it will be a long war. He affirms again and again that "it will not be an easy war" – two years before signing the accords that in many ways signalled the suspension of fighting for the Palestinian homeland. With each repetition, sound and image get increasingly distorted, the sound increasingly difficult to understand, the image pixellated until it is almost cartoon-like. This incoherence through repetition points to the incoherence within the original performance.

In Muhannad Salahat's "Message to Obama", two young boys make a video to send to the American president after receiving no reply to a Facebook message. They walk around Shati' Camp, showing him aspects of their lives. They take him to the home of the family of a martyred school friend that was destroyed by Israeli fighter jets. In the rubble, we hear the boy behind the camera urge his friend, "tell him, tell him". His friend does not say a word, but he does indeed tell. He is still, then walks a few steps, bends down, removes a couple of stones, uncovering a small backpack. And from inside he takes out school books. After he looks at the camera for a few moments, his friend calls out "cut".

Why leave the bag there? Perhaps because the boys feel that silently going to it and slowly removing its contents – a sort of performance – would be a more truthful, more eloquent expression than a narration with words.

Throughout the films, the presence of the media is striking - whether it is the sound of the radio, the television clips or the voiceovers.

Nothing in the call for Suspended Time made mention of media. But perhaps the preponderance of the radio and television speak to other elements of the call, "The fracture of Palestinian unity" and the "Landscape fragmentation in the form of checkpoints and walls".

Checkpoints and walls are part of the familiar landscape of still and moving images of the West Bank and Gaza. In Suspended Time, we barely see checkpoints or the wall, but this is not to say they are not present.

In Amin Nayfeh's "Interference", in particular, a boy paces his room, studying and memorizing from a book, occasionally sneaking a cigarette, often gazing dreamily at the girl next door – all as he listens to the radio. He alternates between music and the news, like the man in Tarzan and Arab's "Apartment 10/14" watching television as he dreams of his partner.

Both the boy in "Interference" and his young neighbour listen to a show that enables communication with prisoners.

Twenty years after Oslo promised a nation, its non-citizens listen to the radio and watch television, trapped inside, sometimes alone as others are trapped elsewhere. This speaks not simply to checkpoints and walls, but to practices of control and incarceration. In this sense, the preponderance of the radio and television speaks powerfully of Oslo, and of its insidious life.

The sound of the radio and television that we hear throughout is the sound of the attempt to travel, if not through space, but to expand enclosed spaces or to transcend the lines of fragmentation both of the nation as a space and as a people.

As the land of Gaza and the West Bank – the land which according to the believers in Oslo was going to be a new independent nation – is fragmented with checkpoints and zoning, the route is never direct; there is waiting, there is being turned back, there are frustrations. And as this larger space is fragmented, so

too are smaller spaces. In Alaa Al Ali's "Journey of a Sofa", the task of taking a newly bought sofa upstairs to the flat is also characterized by waiting, turning back and frustration, underlined by the use of the word "journey" in the film's title.

As one of the two friends waits – time suspended, perhaps – for the other to get a rope to hoist the sofa up to the roof as it's too wide for the narrowness of the camp, we see that while there is stillness and killing time, there is also movement - the young student rushing to get to her lecture, for example. There is the writer who remains suspended because the electricity keeps cutting out when he wants to write - and by the time it comes back on, he has forgotten what he wanted to write. The aesthetics of the film point to depictions of inner-city American neighbourhoods, pointing in its visual language to the commonalities in how time and space are suspended for marginalized and oppressed groups globally.

How do you measure distance? What was 3 km away gets farther away. Of course the checkpoints and travel restrictions make it so. And of course conventional ways to measure space – miles and kilometers – become redundant and people turn to time to measure going to work, hospital, going to visit that relative or friend. Distance is measured by time as testament to the fragmentation, or suspension, of distance.

Were the Palestinian negotiators aware of the distances, the narrator of letters in Yazan Khalili's "Leaving Oslo" asks? Or were they perhaps "measuring distance with nostalgia". As one of the many who came to Palestine after Oslo, he points to the importance of crossing into this space after 46 years, by measuring it in the specifics of time – "it was the morning of Friday July 15, 1994, at 21 past 9".

Ayman Azraq in his "Oslo Syndrome" dreamt of travel, of transcending space. Oslo, he says, was a magical word; they believed it to be the key to their dreams. But it is actually in Oslo that he understands the meaning of the Oslo Accords – that he is "stateless".

He has travelled far, and remains suspended – here, as he was in Bethlehem – sitting on the platform as he watches the trains and their passengers. The images of airports, wings of a plane, train stations, trains, complement the voiceover that speaks not of movement but of stasis. And, alongside these images of travelling through space, we are told, "Oslo narrowed the nation and widened the prison cell". He dreamt of travel and finds himself in exile from a prison.

In "Leaving Oslo", an exchange – letters from a father and the internal voice of a son – also suggest exodus and exile. A father who came back with the Oslo Accords gives his son these letters, as he is about to leave – "I crossed the bridge in the opposite direction of his return". This internal conversation – a continuous voiceover – is spoken against the backdrop of the trip Palestinians must make inside the enclosed space between the Palestinian, Israeli and Jordanian terminals known as "the bridge". It is a rare documentation of the few kilometres that Palestinians are forced to spend hours crossing, a zone that has for obvious reasons rarely been recorded in images.

The writer of the letters speaks of a return that isn't return. He describes the alienation as an Israeli soldier gave him an identity card application written in Arabic with a Palestinian Authority logo letterhead. He tries to describe the "texture of the knot in time" that was that moment.

In Assem Nasser's "From Ramallah" – which, like "Oslo Syndrome" and "Leaving Oslo", uses voiceover throughout – needles are interspaced at regular intervals. But the threads are anything but ordered. Increasingly the threads tangle, as the voiceover, a steady, regular woman's voice, tells the story of how the British used the site of Byzantine ruins as a prison for Palestinian fighters. A fairytale accompanies the site relating how the women of a brothel were killed by a military commander because they knew secrets of the state from the soldiers who came to them. Their voices - terrifying, we are told - can still be heard.

It is a narrative in which the story of a space, the space that was to become the Palestinian capital in the era of Oslo, is told. It is a narrative – mixing historical memory and popular myth – of state secrets, the wanton cruelty of empire, and its fragility.

Do the threads tangling against the linearity suggested by the regular arrangement of the needles point to a suspension of time, to the possibility of subversion of history's impositions?

What does suspended time mean in terms of space? And what does suspended space mean in terms of time? What might that sound like? These films, functioning in many ways as one film, explore the texture and sound of those knots in time that are Oslo. Through the notion of performativity, and particularly through the use of sound, they explore the temporal and spatial suspension and fragmentation that characterize twenty years of Oslo.

Naira Antoun is currently news editor and reporter for Mada Masr, an independent online Egyptian newspaper that aspires to be progressive and self-reflective in its practice. Previously she was a youth worker. She writes other things and loves to cycle.

Suspended Time:
Reflections on 'post-Oslo' Cinema

Rasha Salti

Confession: While I was flattered to receive the gracious invitation to contribute an essay to this marvelous initiative, I was not quite comfortable with the notion of 'suspended time' as a guiding motif in film production following the implementation of the Oslo Accords (1993). Reflecting on 'post-Oslo' cinema (how strange is our vocabulary?) in three thousand words or less is another daunting, if not impossible, challenge, especially in abstraction from retrospective considerations on the historical context of Palestinian cinema. I have decided to 'reconcile' all these expectations and foreground schematically the motives or pursuits of Palestinian filmmakers in the 'chapters' before and after Oslo, looking at the Palestinians' struggle to be visible, 'representation' as a shared political and artistic activity/production respectively, and the shift from visibility to subjectivity after the implementation of the Oslo Accords.

Historian and theorist Elias Sanbar has boldly argued that Palestinians "dwell in two realms, disappearance and invisibility" and that with time, expulsion from place provoked a departure from temporality: "If one were to extract the essence of the Palestinian National Movement since 1948 – of course the movement was concerned with much more, but here we are looking specifically at essence – one could say it has been precisely the struggle to reintegrate Time." He argues further that these dual disappearances were possible by virtue of a coincidence of two events, namely the first photographic representations of Palestine from as early as 1839, doctored to fit the European conception of the Holy Land, and the emergence of Zionism. As Darwin developed his theory of evolution, and argued that the Bible be regarded as an allegorical text and not a historic account of the creation of the species, the Church of England (joined by other Churches across Europe) became passionately vested in using photography to prove otherwise. The technology's supposed 'objectivity' was intended to prove beyond the shadow of a doubt that Palestine, the Holy Land, was the site depicted in the Book of Genesis and had remained fixed in that 'state' for more than nineteen centuries. Thus was the natural landscape, as well as the native population of Palestine, re-staged to fit the Church's imaginary of the Bible and, by the same token, the Zionist claim on the land – itself rooted in the same conviction – was legitimized. In other words, the process of eluding any trace of modern Palestine with its cities, towns, social classes, institutions, economic structures, etc., from visibility, was initiated long before 1948.

With the Nakba, the prospect of a sovereign Palestinian state dashed, the political class – or whatever existing forms of political representation and forms of governance (organizations, institutions and leaderships) – were dispersed and dismantled. Through student and professional unions, and in the midst of the squalor of refugee camps, a generation of Palestinian activists mobilized and formed political organizations that reclaimed political agency. In 1952, the General Union of Palestine Students (GUPS) was established and spread very quickly across university campuses in the Arab world, Europe and the United States. It was the crucible for the emergence of Palestinian political movements in Kuwait, Egypt and Jordan amongst the diaspora. By 1964, at the Arab League meeting in Cairo, the Palestine Liberation Organization (PLO) was formally mandated with the mission of liberating Palestine through armed struggle. This political class, as well as the intelligentsia that rose within the PLO, was culled from refugees and the diaspora, its discursive universe and aspirations were informed as much by the lived experience of humiliation as by the liberationist revolutionary fervor that swept the region (Algeria, Egypt, Iraq, etc.) and the world (Cuba, Chile, Vietnam). On January 1st, 1965, the PLO organized its first commando operation within Israel, proclaiming the launch of the Palestinian revolution.

The PLO's intelligentsia understood early on that the political struggle was as much political as it was discursive and poetic. If homes were lost, the poetic/artistic record of having had a home would remain alive; if the land was too far removed from sight, its visual imagining would be made visible and in myriad forms; if citizenship were denied, then being in the world as Palestinian would thrive in poems, films, novels. The imperatives were to reinforce Palestinians' sense of peoplehood after dispersal across the occupied territories, refugee camps, and worldwide, and to re-assert the existence of Palestine and its people. In fact, the Israeli state and its international supporters systematically referred to Palestinians as the 'Arab' population of Palestine, with the explicit purpose of instigating the 'melting' of Palestinian refugees into host Arab societies, undercutting the discourse and action of rights of return and reclaiming homeland. Moreover, when it was not "absented", the representation of Palestinians that prevailed worldwide was shaped by news and humanitarian organizations assigned to provide relief to refugees, and for which purpose had focused strictly on the idiom of tragic, hapless and disempowered victimhood. Artists (Palestinian, Arab and international) were inspired to forge a radically different language. Palestinians were thus transformed from being non-existent Arabs seeking relocation, from being silent and submissive victims and/or terrorists to being a real people with a national homeland and history. Fearless fighters arisen from the ashen ruins of their tragedy who were reclaiming their destiny, shaping history in their own hands to redress the grave injustice they had

suffered. From the 1960s until the early 1990s (and the Oslo Accords and the formation of the Palestinian National Authority), artists from all disciplines furnished the political struggle for nationhood with a 'national' culture – in other words, a national iconology (symbols, allegories, landmarks) and a national chronology (days of celebrations and commemorations): a representation of peoplehood.

The signing of the Oslo Accords signaled a fundamental shift in the Palestinians' understanding of their being in the world. On the one hand, they had finally earned recognition from the world for the legitimacy of their existence, the right to self-determination and a sovereign state on their own territory. This shift in the world's mindset normalized engagement with Palestinians, previously cast away as suspect (or in the language of the Israeli regime, as 'terrorists'). The relative loosening of borders eased travel and spurred the return of Palestinians from the diaspora to the West Bank and Gaza. A number of poets, novelists, artists, painters and filmmakers returned, some to resettle permanently, or for extended periods of residency. In a conversation with Lebanese poet and critic Abbas Baydoun, the late Palestinian poet Mahmoud Darwish reflected on the predicament of poetry (and art more generally) in the framework of the Oslo Accords:

"Palestinian poetry has come into consciousness, a little more than a decade ago, that it ought to humanize its themes and travel from the object, Palestine, to the subject, the Palestinian. [...] It is time that the voice of the Palestinian individual should resonate, broken, ambivalent, pained. These experiences are material of great wealth. Predicated on the condition of finding the time for poetic contemplation. And that is more possible now than in the past. I mean that the language of poetry is no longer hurried, breathless as it used to be. Today the Palestinian holds his dream in his hands and can evaluate the degree of his truthfulness, whether he is still loyal to himself, identical to his own original image. Is the country beautiful, or is it menacing, reassuring? Palestinians have not yet spoken their tragedy, and they can finally do it. Because the battle has somewhat quieted. In this interval, poetry can listen to itself more and interrogate itself. I have buried a number of my poems that had no legitimacy other than find support in the theme of Palestine. I did it from a conviction that the Palestinian poet has to recover his self, only then will the tragedy of Palestine find its most refined expression."[1]

The keyword folded within Darwish's observation is subjectivity, and as this essay strives to sketch a narrative for Palestinian cinema threaded from shared motifs, then the post-Oslo chapter would mark the production of films where their authors' subjectivity takes center stage, in contrast with the previous era's focus on transposing the experience of collective struggle for recognition. It did not take long for the deeply flawed trappings of the Oslo Accords to become painfully clear. First, and to cut a long story short, the Palestinian Authority was effectively reduced to a veiled sanction for an Israeli military re-occupation of the West Bank and Gaza (known to the world as the Palestinian Territories), eventually besieged within the zigzagged path of a concrete Separation Wall. Secondly, the territorial purview was carved between the West Bank and the Gaza Strip, with movement between the two areas manned directly by the Israeli state, in addition to access over Jerusalem. Thirdly, the expanse in which the Palestinian Authority was allowed to deploy a semblance of authority was furthermore preposterously abbreviated, the West Bank being parcelled between three zones, known as A, B and C. Within the writ and implementation of the Oslo Accords, the Israeli state wrested control over the political economy (the currency, nature and scope of financial exchanges) and security (movement of people and goods) of the Palestinian Territories.

From the early years of the implementation of the Accords, Palestinian cinema, in its rich gamut of genres and artistry, became actively engaged in challenging the legitimacy of the Oslo regime and its protagonists. Walls blind sight, but in the case of 'post-Oslo' Palestine, they have not rendered Palestinians invisible again; rather, they have blocked sight of the horizon. It is not unsafe to generalize that in the post-Oslo era, Palestinian artists, from within 'historic' (pre-1948) Palestine or in the diaspora, have been the most eloquent, bold and creative critics of the prevailing order, at times clearing a 'political' horizon that no dissenting or oppositional political movement have been able to imagine. As early as 1996, Elia Suleiman's visionary Chronicle of a Disappearance (Sijjil Ikhtifa') plumbed the contradictions of Oslo's promise of sovereignty, lacing a sophisticated poetic idiom with irony, heralding the disappearance of an idea of Palestine, and the fateful accomplishments of a society that had waged the First Intifada, one of the most remarkable unarmed popular insurrections in the twentieth century. Suleiman cast himself as the central protagonist, reminiscent of Buster Keaton, Charles Chaplin and Jacques Tati, but also as if Naji el-Ali's Handhalah[2] turned around to face the camera (and viewer) to become at once subject and witness of the unfolding dramas of everyday life within the absurdity of Oslo's so-called sovereignty.

1 *Translation from French my own. Quoted from an interview with Abbas Baydoun in Al-Wasat (N. 191, 192, 193; September-October 1995), translated to French by Elias Sanbar in Mahmoud Darwich, La Palestine Comme Métaphore. Paris: Actes Sud (Babel/Sindbad), p. 27.*

2 *Handhalah is a resilient plant, familiar to the Galilee, that has a bitter taste. Naji el-'Ali was a Palestinian caricaturist, and was living as a refugee in Lebanon. He created a character that he named Handhalah, who became iconic. Barefoot, wearing patched up clothes, and always his back turned with his hands behind his back, bearing witness to a situation, he came to incarnate the refugees in the camps, the people's conscience.*

Suleiman directed two feature films subsequently, Divine Intervention (Yadon Ilahiyya, 2002) and The Time that Remains (Al-Zaman al-Baqi, 2010), in which he unraveled further his singular cinematic language of stitching drama from mundane vignettes of everyday life in Palestine. Their searing naturalism, evoking the exactness of documentary, is slow-paced, meditative, and transposes to film how Palestinians experience time. Suleiman, who hails from Nazareth and carries an Israeli passport, is (theoretically) able to travel across the inhibitive 'security cordons' of the Israeli occupation, and has filmed in the West Bank and in the Galilee. At the level of subjectivity, his dramaturgies transgress the distinctions between Palestinian residents of the West Bank and Palestinian residents of the Israeli state. Without dogma or didactism, he succeeds with remarkable mastery in representing what it means to be Palestinian in Palestine today, far and beyond the so-called peace process. The indolent cadence of life is not affect. Ahmad Natcheh's Two Meters of this Land (Metran Men Hathihi al-Ard, 2012), an observational documentary that films the backstage preparations of a festival in Ramallah, captures with compelling precision how national celebrations have become empty signifiers twenty years into the 'post-Oslo' diktat. Kamal Aljafari's Port of Memory (Mina' al-Thakira, 2009) is an essay documentary about the remaining Palestinian residents of Jaffa, their lives captive to the daily threat of expulsion, locked in an almost wordless despair of knowing their imminent fate but waiting resiliently nonetheless.

Subjectivity implies not only a shift in 'scale' from the collective to the individual, the body politic to the body, but also to agency – in writing a self in a here and now. In addition to the manufacture of image and narrative, cinema is also the production of time. With relocating the heart of dramaturgy to subjectivity (rather than in/visibility), the experience of time becomes foregrounded, and the temporality of a military occupation's regime of subjugation incarnated. A temporality of humiliation and alienation, where embodiment and sovereignty are embattled and in which Palestinian political bodies are ultimately complicit. To describe the lived experience of time as being 'suspended' is at once a reference to that temporality enforced by military occupation as to the inhibition of a horizon.

Some filmmakers have transgressed the prohibitions of that cruel regime and traveled with their cameras to uncover scant and evanescent traces of a past, barely sixty years old, ravaged by trauma. Michel Khleifi's vanguard Ma'aloul Celebrates its Destruction (Ma'aloul, 1985) is a short documentary that films the ritual visit of displaced Palestinian inhabitants of Ma'aloul to the remains of their village in the Galilee, on the day Israel celebrates its independence. In other words, filmmakers use film to incarnate a lost – or almost lapsed – archive from spoken memory and physical vestiges. That transgression (and filmic record) weaves a counter-archive and reanimates a repressed history. Nahed Awwad's Five Minutes from Home (2008) investigates the remains and memories of the once thriving Jerusalem airport, located on the Jerusalem-Ramallah road and now the site of a fearsome military checkpoint. Mais Darwazah's My Love Awaits Me by the Sea (Habibi Bistanani And Il Bahr, 2013) traces the filmmaker's voyage through remembrances and stories of Palestine that her family passed on to her as she travels from her family's home in Amman, Jordan to Jaffa, looking for a love lost. Part diaristic and part road movie, the film is a poetic and profoundly compelling non-fictional peregrination that intimates the viewer to the filmmaker's writing of herself in history. Take Me Home (Khuthni Ila Ardi, 2008), Darwazah's first feature-length documentary draws a close-up portrait of her grandmother, a Palestinian exiled to Damascus, who reconstructs her life on camera with stunning openness and frankness and writes another history of Palestine, namely of the first diaspora generation. This, too, is an attribute of 'post-Oslo' cinema; namely, the bridging beyond (and against) geographic displacement and the trauma of the Nakba in drawing a polyphonic, if not linear, historical narrative across geographies – and precisely because of the shift in leitmotiv from the necessity for representation/recognition to the desire for exploring subjectivity and the complex reality of being in the world.

The text of the Oslo Accords did not determine a change in the status of Palestinian refugees in camps in Jordan, Lebanon, Syria and Iraq (or elsewhere in the Arab world), but they are an important item on the agenda of the forever postponed negotiations. So in theory, the 'post-Oslo' regime ought only to be relevant for Palestinians living under its aegis. However, and unsurprisingly, interesting parallels emerge between the state of siege and regime of subjugation within the Palestinian territories and the camps where refugees live in appalling conditions of tight policing and denial of civil rights. This is particularly the case in Lebanon, and to a lesser extent Jordan and Syria. In fact, the notion of a 'suspended time' might be most apt to describe the experience of refugees. Maher Abi Samra's Shatila Roundabout (Duwwar Shatila, 2005) and Mahdi Fleifel's A World Not Ours ('Alam Layssa Lana, 2012) set respectively in the Shatila refugee camp in Beirut and the Ain el-Helweh camp in south Lebanon, translate with masterful eloquence the muted horror of lives frozen in waiting for a political resolution ceaselessly deferred, exposed defenseless to the cruelty of legal, economic and social disenfranchisement. In essence, both films could be set in the Palestinian Territories, the West Bank or Gaza. Fleifel's A World Not Ours speaks in the first person, as the filmmaker returns to visit his grandfather and relatives in the camp, one of his friends (and a former fighter) incarnates most poignantly the despair of a once politically engaged generation condemned to the limbo of failed promises and empty rhetoric. Incidentally, Ain el-Helweh is

walled and entry points to the camp are tightly policed by the Lebanese army.

Word count oblige, it is impossible to reflect on the motives and attributes of 'post-Oslo' cinema in the brief space of this essay. In lieu of a conclusion, an afterthought which arises from listing Lebanese filmmaker Maher Abi Samra's Shatila Roundabout. Few film histories are as challenging to map, survey and indexify as Palestinian cinema. Scholars, writers and filmmakers have proposed to transgress the conventions and rules of the discipline, arguing it is "post-national" cinema, to accommodate for the hyphenated Palestinians (diaspora) on the one hand, and the non-Palestinian filmmakers who directed films considered majesterial in a serious film repository of Palestine. For Palestinians in the diaspora, across geography and generations, claiming their identity as such, beyond the hyphenated integration to another country, has been a foundational political act. The affiliation to the nation is not rooted in a cogent history of the development of an artistic trade, let alone an industry, but rather a conscious choice in the filmmakers' political and artistic subjectivity. In other words, in theorizing what Michel Khleifi, Azza el-Hassan, Miguel Littin, Annemarie Jacir, Sobhi al-Zubaidi, Elia Suleiman and Hany Abu-Assad share as Palestinian filmmakers is a relationship to being in the world as Palestinian, rather than an engagement with national structures of education, production, industry, artistic trends, discourse.

The question becomes yet more complex when considering the centrality of the embeddedness of Palestine, its representations and narratives, in the construction of the modern political and cultural consciousness of being Arab in the world. The patina of the bonds that drove countless Arab men and women to fight alongside Palestinians in 1936, 1948, 1967, and throughout the armed struggle for the liberation of Palestine was not merely grounded in solidarity, rather a filiation of brotherhood. Until this day, Palestine remains central to the definitions of what it means to be an Arab in the world. The question becomes more pertinent when reflecting on the salient trope of "Palestine as a metaphor" in modern and contemporary Arab artistic expression. For instance, discounting the significance of Ahmad Qa'bur's and Marcel Khalifeh's "Palestinian" songbooks for the generations of Palestinians that were raised reciting them as anthems would be absurd. Mohammad Malas' compelling documentary Al-Manam (The Dream, 1982) filmed residents of the Shatila refugee camp intimating to the filmmaker's camera "what they see in their dreams when they sleep". Can this eloquent documentary be subtracted from the body of Palestinian cinema and classified as a "Syrian" film? Similarly should Iraqi filmmaker Qays al-Zubaydi's documentaries be discounted from the repository of how Palestine was transcribed, imagined and represented? The list goes on. Elias Khoury's The Gate of the Sun (Bab el-Shams), hailed widely as "the great Palestinian novel", has also been read, criticized and reviewed as an epic of the Nakba and not as the Lebanese novelist's "foray" into the question of Palestine. This first literary epic of the Nakba was adapted to the screen by Egyptian filmmaker Yousry Nasrallah to become the first film epic of the tragedy of Palestine.

In January of 2013, as the Israeli government expanded illegal settlement construction to areas around Jerusalem, a group of Palestinian activists (from the West Bank and Israel) "occupied" the land "cleared" by Israeli bulldozers in preparation for the construction process. The activists set up a camp to halt - or delay - construction. They called their camp Bab el-Shams, or The Gate of the Sun, in reference to Elias Khoury's novel. An allegorical appropriation of the novel's story of a Palestinian villager who returns home illicitly crossing the Lebanese border. Khoury's novel was inspired from hundreds of testimonies he collected from the camps around Beirut over a few years, their translation to fiction translated to novel, subversive, non-violent political action. Art can be the most fertile surrogate territory for a bankrupt political imaginary to regenerate itself. Palestinians can write their future in film. This, too, is 'post-Oslo' cinema.

Rasha Salti is a curator, film programmer, researcher and writer who lives in Beirut.

ملصق لاسبوع السينما الفلسطينية في فالينس، فرنسا، فنان غير معروف، ١٩٧٨. من مجموعة عز الدين قلق.

Poster for a Palestinian film week in Valence, France, artist unidentified, 1978. Ezzeddin Qalaq collection.

Leaving Oslo
dir. Yazan Khalili | 4 min

Synopsis

He returned in 1994, with the first wave of PLO returnees that were allowed to come back after the signing of the Oslo Accords. He hadn't been back since he left in 1968, when he fled to Jordan. He wrote me a letter that day, telling me how happy he was to return. He wrote how he had missed his city, the streets of his childhood, his family, his friends. He also wrote how angry he was to be checked by an Israeli soldier, to see an Israeli flag so close that he had to cover his eyes with his hands so he didn't see it. He told me how sad he was to return with this half-won victory. His dream to return fulfilled, his dream for freedom postponed. Twenty years from that day, I'm leaving. I don't want to stay in this half-dream. I want to leave his failed victory, this land that has been cursed with peace processes, with dreams blocked by checkpoints and frustration.

Biography

Born in Syria in 1981, Yazan Khalili is an architect, artist and cultural producer who works and lives inside and outside Palestine. His art practice explores the relationship between the social and spatial elements of the built environment and the greater landscape. He is a founding member of Zan Design Studio, established in 2005, and was an artist-in-residence at the Delfina Foundation, London, in 2008. Khalili's work has been featured in numerous exhibitions, including Sharjah Biennial XI (2013); #ComeTogether, Edge of Arabia, London (2012); The Future of a Promise, Venice Biennale, Italy (2011); The Jerusalem Show, Al Ma'mal Foundation for Contemporary Art, Jerusalem (2010, 2011). His writings and photography have been published in print and online publications such as Class and Race, Manifesta Journal, Frieze and Ibraaz.

مغادرة أوسلو
يزن الخليلي | ٤ دقائق

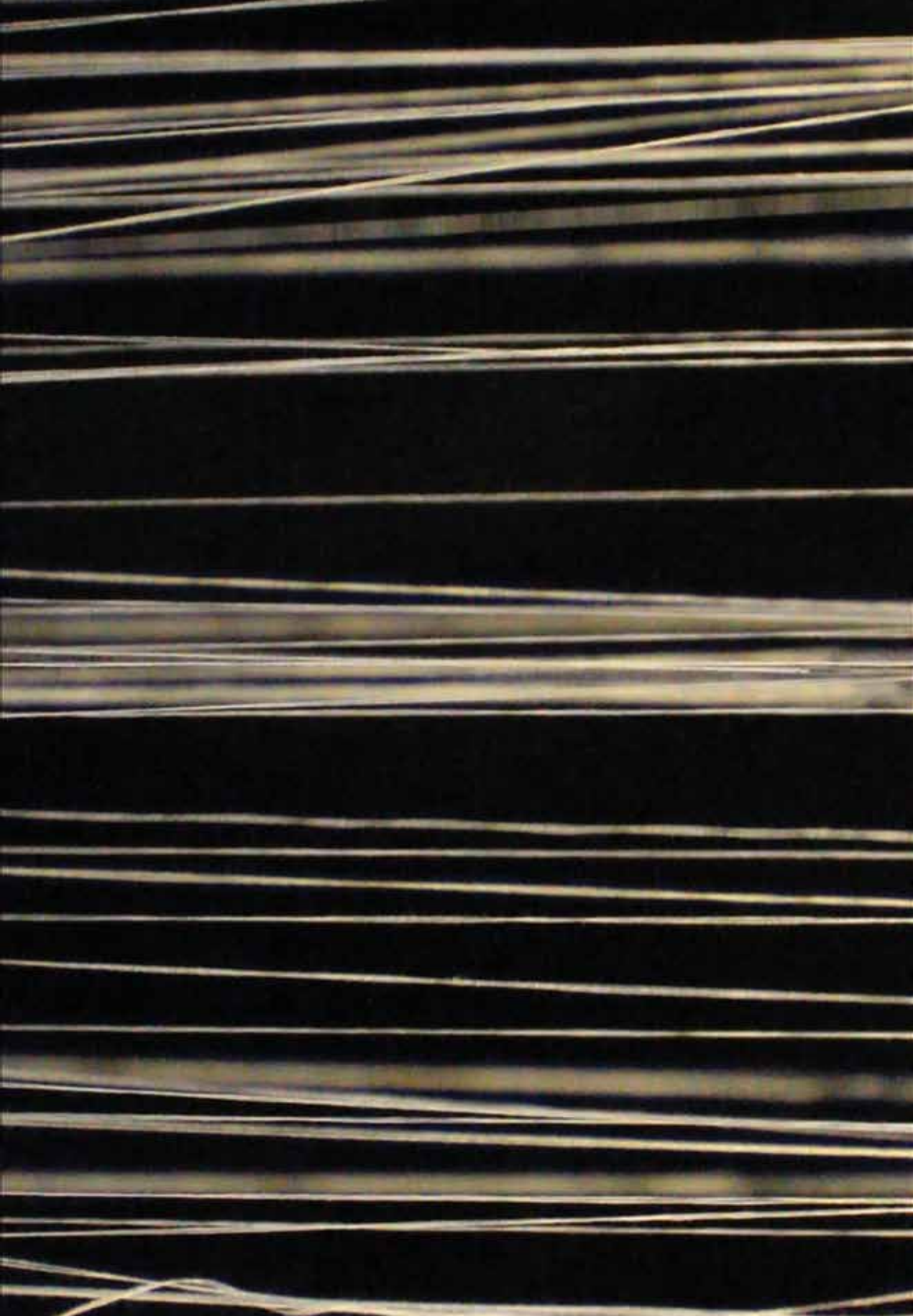
ملخص

عاد في العام ١٩٩٤، مع أوائل العائدين من طواقم منظمة التحرير الفلسطينية الذين سمح لهم بالعودة بعد توقيع اتفاق أوسلو. إنها المرة الأولى التي يعود بها منذ هروبه إلى الأردن في العام ١٩٦٨. كتب لي رسالة في ذلك اليوم، أخبرني كم هو سعيد بعودته. كتب عن مدى اشتياقه لمدينته، لشوارع طفولته ولعائلته واصدقائه. كتب عن مدى غضبه من تفتيشه من قبل جندي إسرائيلي، ورؤيته لعلم

إسرائيل قريبا إلى هذا الحد، لدرجة اضطراره إلى تغطية عينيه بيديه كي لا يراه. قال إنه حزين لأنه يعود بهذا النصر المجتزأ. حلمه بالعودة تحقق، لكن حلمه بالحرية قد تم تأجيله. عشرون عاما على ذلك اليوم، أغادر أنا. لا أريد البقاء في نصف الحلم هذا. أريد أن أترك نصره المهزوم. أغادر هذه الأرض التي لُعنت بعمليات السلام، وأحلام تم حظرها بالحواجز والإحباط.

سيرة

ولد يزن الخليلي في سوريا في العام ١٩٨١، هو مهندس معماري وفنان ومنتج ثقافي يعمل ويعيش داخل وخارج فلسطين. يستكشف فنه العلاقة بين العناصر الاجتماعية والمكانية للبيئة المبنية والمدى الطبيعي الأوسع. هو عضو مؤسس في استوديو زان للتصميم، الذي تأسس في العام ٢٠٠٥ . كان فنانا مقيما في مؤسسة دلفينا، لندن، في العام ٢٠٠٨ . عرضت أعمال الخليلي في العديد من المعارض، بما في ذلك بينالي الشارقة الحادي عشر (٢٠١٣)؛ #ComeTogether؛ الحافة العربية، لندن (٢٠١٢)؛ مستقبل الوعد، بينالي البندقية، إيطاليا، (٢٠١١)؛ على أبواب الجنة، مؤسسة المعمل للفن المعاصر، القدس (٢٠١٠ ، ٢٠١١). نشرت أعماله الأدبية والتصويرية في العديد من المجلات الورقيةو الإلكترونية مثل: Class and Race، مجلة مانيفستا، مجلة فريز، وإبراز.



From Ramallah
dir. Assem Nasser | 4 min

Synopsis

Legend has it that a Roman woman used to run the largest brothel in the region on the site where today's Moqata'a is. The Roman army commanders would meet there and discuss army matters. Eventually, the mistress and the women of the brothel learned all the army secrets. The Roman governor ordered the brothel to be destroyed and all the women were brutally killed. The legend goes on to say that for a long time shrieks and voices could be heard coming out of the site of the massacre. No one dared to go near it.

Biography

Assem Naser is a student of visual arts at the International Academy of Art - Palestine. Over the years he has worked as a photographer and graphic designer. His works begin from personal but universal questions, and challenge all that is sacred so as to reveal a small part of the truth, which mostly is grotesque. His works are often narrative, and deal with legends as mirrors of the unspoken reality. Visually, he juxtaposes the narrative with abstract images in order to place the audience within the world of legends.

من رام الله
عاصم ناصر | ٤ دقائق

ملخص

تقول الأسطورة أن أكبر ماخور في المنطقة كان يدار من قبل إمرأة رومانية، كان موجودا على نفس البقعة التي توجد بها المقاطعة اليوم. وكان أفراد من الجيش الروماني يلتقون هناك ويناقشون مسائل الجيش. لذا فإن عشيقاتهم من النساء العاملات هناك كن يعرفن كل أسرار الجيش. الأمر الذي حذا بالحاكم الروماني أن يأمر بتدمير الماخور وقتل جميع النساء اللواتي عملن هناك بوحشية. تقول الأسطورة أنه ولوقت طويل ظلت أصوات صرخات النساء تسُمع في موقع المذبحة، التي لم يجرؤ أحد على الاقتراب منها.

سيرة

عاصم ناصر هو طالب فنون بصرية في أكاديمية الفنون الدولية - رام الله. عمل كمصور ومصمم جرافيكي. تبدأ أعماله بالعادة بطرح أسئلة شخصية، ولكنها إيضا أسئلة كونية. تتحدى أفلامه كل ما هو مقدس لتكشف عن أجزاء صغيرة من الحقيقة، وهي في معظم الأوقات حقائق بشعة. غالبا ما تعتمد أعماله على السرد، وتتعامل مع الأساطير كمرآة تظهر الواقع من الزوايا غير المعلنة، بصريا، يصفف السرد مع الصور المجردة، ليورط الجمهور في عالم الأساطير.

Message To Obama
dir. Muhannad Salahat | 7 min

Synopsis

In a refugee camp in the Gaza Strip, two boys decide to send a message to the American president Barak Obama through his Facebook page. They ask him, as the president of the United States, to intervene and end the siege on the Gaza Strip and they invite him and his wife to visit the Strip and witness people's hardships there. But they never receive a response. They decide to use a small video camera to record a very angry video message addressed to Barak Obama from the people of the camp.

Biography

Muhannad Salahat is a Palestinian filmmaker, journalist and writer currently based in Stockholm, Sweden. Since 2011 he has been working as a freelance filmmaker in Stockholm where he works with a number of Swedish film and media companies. He has written scripts for a number of fiction and documentary films, and TV series. Salahat also works as a consultant for a number of media organisations in the Arab world.

رسالة إلى أوباما
مهند صلاحات | ٧ دقائق

ملخص

يقرر فتيان في مخيم للاجئن في قطاع غزة، إرسال رسالة إلى الرئيس الأمريكي باراك أوباما من خلال صفحته على الفيسبوك. يطلبان منه، كرئيسا للولايات المتحدة، التدخل وإنهاء الحصار على قطاع غزة، ويقدما دعوة له ولزوجته لزيارة قطاع غزة ومشاهدة المصاعب التي يمر بها الناس هناك. لم يتلق الفتيان ردا على رسالتهما، لذلك قررا استخدام آلة تسجيل صغيرة لتصوير رسالة غاضبة من أهالي المخيم إلى باراك أوباما.

سيرة

مهند صلاحات هو مخرج فلسطيني، صحافي وكاتب يعيش حاليا في ستوكهولم- السويد. منذ العام ٢٠١١ يعمل صلاحات كمخرج مستقل في ستوكهولم حيث يعمل مع عدد من الشركات السويدية في مجال وسائل الإعلام وصناعة الأفلام. كتب صلاحات سيناريوهات لعدد من الأفلام الروائية والوثائقية، والمسلسلات التلفزيونية. ويعمل مستشارا لعدد من المؤسسات الإعلامية في العالم العربي.

Journey of a Sofa
Alaa Al Ali | 9 min

Synopsis

To transport a newly bought sofa to your home is an easy task. At least in most parts of the world. In a Palestinian refugee camp in Lebanon, this task transforms itself into a Sisyphean journey, revealing the complexities and absurdities of everyday life in the Burj El Barajneh camp in Lebanon.

Biography

Alaa Al Ali is a writer, filmmaker and multimedia artist of Palestinian origin. He was born and lives in Shatila, a refugee camp in Lebanon. Al Ali has worked with local and international artists in making films and multimedia works, with a focus on the Palestinian refugee camps in Syria and Lebanon.

رحلة كنباي
علاء العلي | ٩ دقائق

ملخص:

نقل أريكة جديدة إلى المنزل، هي مهمة سهلة في معظم أنحاء العالم على الأقل. في مخيم للاجئين الفلسطينيين في لبنان، هذه المهمة تتحول إلى رحلة مستعصية، تكشف عن تعقيدات وسخافات الحياة اليومية في مخيم برج البراجنة للاجيئن في لبنان.

سيرة:

علاء العلي كاتب و مخرج و فنان مالتيميديا فلسطيني. ولد علاء ويعيش في مخيم شاتيلا للاجئين في لبنان. عمل العلي مع فنانين محلين ودولين في صنع الأفام وأعمال المالتيميديا، التي تركز على مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في سوريا ولبنان.

Interference
dir. Amin Nayfeh | 11 min

Synopsis

In the midst of the Second Intifada, Malik is kept captive in his room by his family in order to study. To escape this oppression he finds comfort in two simple habits: listening to the radio and secretly observing his beautiful neighbour.

Biography

Amin Nayfeh was born in Palestine in 1988 and spent his formative years moving between Jordan and Palestine. Despite an early interest in filmmaking, in 2010 he earned his B.Sc. in Nursing from Al-Quds University in East Jerusalem. Two years later, he earned a degree in film producing from the Red Sea Institute of Cinematic Arts in Jordan; he is determined to produce and create films that bring genuine stories from the region.

تداخل
أمين نايفة | ١١ دقائق

ملخص

في خضم الانتفاضة الثانية، يتم التحفظ على مالك أسيرا في غرفته من قبل عائلته من أجل الدراسة. للهرب من هذا الاضطهاد يجد مالك راحته في ممارسة عادتين بسيطتين: الاستماع إلى الراديو ومراقبة جارته الجميلة سرا.

سيرة

ولد أمين نايفة في فلسطين في العام ١٩٨٨ وأمضى سنواته التكوينية الأولى يتنقل بين الأردن وفلسطين. على الرغم من اهتمامه المبكر بصناعة الأفلام، إلا أنه حصل على بكالوريوس في التمريض من جامعة القدس-القدس الشرقية في العام ٢٠١٠. بعد ذلك بعامين حصل على شهادة إنتاج من معهد البحر الأحمر للفنون السينمائية في الأردن ومنذ ذلك اليحن عزم على إنتاج أفلاما تصور قصصا حقيقية تحدث في المنطقة.

Apartment 10/14
dir. Tarzan and Arab Nasser | 8 min

Synopsis

It's his birthday. While waiting for her to arrive, he imagines the moment when he first sees her. What will her gift be? As he shifts between dream and reality he receives a visit from a strange old man.

Biography

Filmmakers and identical twin brothers Tarzan and Arab (real names Ahmed and Mohamed Abu Nasser), were born in 1988 in Gaza. After they both graduated from Al-Aqsa University with a BA degree in Fine Arts, the brothers began to develop their film works. In 2010, Tarzan and Arab received the A. M. Qattan Foundation's prestigious Young Artist of the Year Award for their project "Gazawood". With Rashid Abdelhamid, a Palestinian architect and designer, they co-founded the "Made in Palestine Project", an independent artists' initiative to create and promote contemporary visual art with a focus on Palestine. Their short film "Condom Lead" competed in the short film competition at the Cannes Film Festival in 2013. They are currently developing a number of film projects.

شقة ١٤/١٠
طرزان و عرب ناصر | ٨ دقائق

ملخص

أنه يوم ميلاده. بينما ينتظر وصولها، يتخيل اللحظة التي سيراها بها لأول مرة. ماذا ستكون هديتها له؟ بينما ينتقل بين الحلم والواقع يتلقى زيارة من رجل غريب.

سيرة

طرزان وعرب توأمان ومخرجا أفلام واعدان، اسماهما الحقيقيان أحمد ومحمد أبو ناصر، ولدا في العام ١٩٨٨ في قطاع غزة. بعد تخرجهما من جامعة الأقصى بدرجة البكالوريوس في الفنون الجميلة، بدأ الأخوان بتطوير أعمالهما في مجال السينما. في العام ٢٠١٠، حصل طرزان وعرب جائزة الفنان الشاب من مؤسسة عبد المحسن القطان عن مشروعهما Gazawood. شارك طرزان وعرب في تأسيس مشروع «صنع في فلسطين» مع رشيد عبد الحميد، وهو مهندس معماري ومصمم فلسطيني، وهي مبادرة فنية مستقلة، تهدف لإنتاج وتعزيز الفنون البصرية المعاصرة بالتركيز على فلسطين. فيلمهما القصير «الرصاص الواقي» نافس في مسابقة الأفلام القصيرة في مهرجان كان السينمائي في العام ٢٠١٣. يعملا حاليا على تطوير عدد من المشاريع السينمائية.

Oslo Syndrome
dir. Ayman Azraq | 6 min

Synopsis

2013 brought the Oslo Agreement into the spotlight all over again. It brought me back to 20 years ago, when I had a dream, now lost. This dream haunts me again. I feel as if I'm sitting in a train station watching trains and people come and go. They all have a destination to reach as I wait for a train that might never arrive.

Biograph

Ayman Azraq is a Palestinian artist and filmmaker, born and raised in Bethlehem. He earned his MA degree in Fine Arts from the Oslo National Academy of the Arts in Oslo where he currently lives and works. Since 2002 he has worked as an editor, director and cameraman in multiple film projects. His short film "The Passport" was screened at the National Museum of Cinema in Turin (Italy), Cologne International Video Art Festival (Germany), among other places. His video and photography installation "You From Now On Are Not Yourself" was screened in venues in Spain, Norway, Denmark and the Gaza Strip. In 2012 he was an artist in residency in UNIDEE - University of Ideas at the Cittadellarte - Fondazione Pistoletto in Biella (Italy), where he created "Lets Talk About Women and Football", a performance collaboration between the locals of Biella and other artists in the residency.

متلازمة أوسلو
أيمن الازرق | ٦ دقائق

ملخص

أعاد العام ٢٠١٣ اتفاق أوسلو إلى دائرة الضوء من جديد. وأعادني عشرين عاما إلى الوراء، كنت أملك حلما اختفى الآن. هذا الحلم يطاردني مرة أخرى. أشعر كما لو أنني أجلس في محطة القطار أراقب القطارات والناس وهي تأتي وتذهب. لديهم جميعا مكانا يذهبون إليه بينما أنتظر أنا قطارا ربما لن يصل.

سيرة

سيرة:
أيمن الازرق هو فنان ومخرج فلسطيني، ولد ونشأ في بيت لحم. حصل على درجة الماجستير في الفنون الجميلة من أكاديمية أوسلو الوطنية للفنون- أوسلو حيث يقيم ويعمل حاليا. يعمل منذ العام ٢٠٠٢ محررا ومخرجا ومصورا في مشاريع سينمائية متعددة. تم عرض فيلمه القصير «جواز سفر» في المتحف الوطني للسينما في تورينو (إيطاليا)، ومهرجان كولونيا الدولي لفن الفيديو (ألمانيا)، بالإضافة إلى أماكن أخرى. عرض عمله التركيبي بعنوان "أنت منذ الآن غيرك" في إسبانيا والنرويج والدنمارك وقطاع غزة. في العام ٢٠١٢ كان فنانا مقيما في Fondazione Pistoletto في بييلا (إيطالي)، حيث أنتج عمل ادائي مشترك بين السكان المحلين في بييلا والفنانين المقيمين بعنوان «دعونا نتكلم عن نساء وكرة القدم».

Twenty Handshakes for Peace
dir. Mahdi Fleifel | 3 min

Synopsis

"I remember the handshake very clearly. My dad recorded the ceremony on video and would play it over and over again. He could not believe what had happened. In fact, none of us could. One time he threw his shoe at the TV and shouted so loud, the next door neighbours complained about him." Listening to the last interview with Edward Said while watching the ceremony made me realize that father's anger was because chairman Arafat was the first one to reach out his hand.

Biography

Mahdi Fleifel is a Danish filmmaker of Palestinian origin. Born in Dubai, he was raised in the Ain El-Helweh refugee camp in Lebanon and later in the suburbs of Elsinore, Denmark. He began filmmaking at an early age, a hobby he picked up from his father's obsession with video cameras. Fleifel studied at the NFTS (National Film and Television School) in England under directors Udayan Prasad, Ian Sellar and Stephen Frears. His first year film, "Arafat & I", screened in many international festivals and won prizes in Romania, Italy and the Czech Republic. In 2010 Fleifel and Irish producer Patrick Campbell set up the London-based Nakba FilmWorks through which they released Fleifel's autobiographical feature "A World Not Ours". The film is currently on the festival circuit, and has received multiple awards in Brussels, Krakow, Reykjavik and Abu Dhabi, and the Peace Film Award at the Berlinale 2013.

عشرون سلام للسلام
مهدي فليفل | ٣ دقائق

ملخص

«أتذكر المصافحة بشكل واضح جدا. سجل والدي الحفل على شريط فيديو وأعاد تشغيله مرارا وتكرارا. وهو لا يصدق ما حدث. في الواقع، لا أحد منا استطاع التصديق. مرة رمى بحذائه نحو التلفاز وصاح بصوت عالٍ حتى أن جيراننا شكوه.» الاستماع الى المقابلة الاخيرة لإدوارد سعيد أثناء مشاهدة الحفل، جعلني أدرك سبب غضب أبي، وهو أن يد عرفات كانت المبادرة بالمصافحة.

سيرة

مهدي فليفل هو مخرج دنماركي من أصول فلسطينية. ولد في دبي، وتربى في مخيم عين الحلوة للاجئين في لبنان ثم في ضواحي إلزينور، في الدنمارك. بدأ بصناعة الأفلام في سن مبكرة - وهي هواية ورثها من هواجس والده بكاميرات الفيديو. درس فليفل في NFTS في انكلترا بإشراف مخرجين مثل يودايان براساد، إيان سيلار وستيفن فريرز. في سنته الأولى في صناعة الأفام عُرض فيلمه، «عرفات وأنا» في العديد من المهرجانات الدولية وفاز بجوائز في رومانيا وإيطاليا وجمهورية التشيك. في العام ٢٠١٠ قام فليفل والمنتج الأيرلندي باتريك كامبل بإنشاء شركة «أفلام النكبة» في لندن والتي أطلق فليفل من خلالها فيلم سيرته الذاتية «العالم ليس لنا». يعرض الفيلم حاليا في المهرجانات، وحصل على عدد من الجوائز في بروكسل، وكراكوف، وريكيافيك وأبو ظبي، وكان الحاصل على جائزة فيلم السلام في مهرجان برلين في العام ٢٠١٣.

Long War
dir. Asma Ghanem | 2 min

Synopsis

"Long War" interprets the repetition of political speeches by a very simple process of the repetitive recording, replaying and re-recording of a short segment from an interview made with Yasser Arafat in 1991. As the image and sound slowly mutate, we arrive to the final point, the Oslo Accords.

Biography

Asma Ghanem, born and raised in Damascus (Syria), currently lives and works in Ramallah, occupied Palestine. In 2013 she earned a BA degree in Visual Arts from the International Academy of Art - Palestine. In her work she explores that space between reality and illusion and its representation. Asma employs imagination to experiment with our perception of objects and concepts that surround us in our everyday life. She works with photography, sound and film.

الحرب الطويلة
أسمى غانم | دقيقتين

ملخص

يفسر فيلم "الحرب الطويلة" عملية التكرار بالخطب السياسية، من خلال عملية بسيطة وهي تكرار التسجيل لجزء من حديث عرفات، أثناء مقابلة أجريت معه في العام ١٩٩١. مع التحول البطيء الذي يحدث في الصورة والصوت، نصل إلى النقطة النهائية، اتفاقات أوسلو.

سيرة

ولدت أسمى غانم ونشأت في دمشق (سوريا)، تعيش وتعمل حاليا في رام الله، فلسطين المحتلة. في عام ٢٠١٣ حصلت على درجة البكالوريوس في الفنون البصرية من الأكاديمية الدولية للفنون - فلسطين. تستكشف غانم في عملها تلك المساحة بين الواقع والوهم وطريقة تمثّلها. توظف أسمى الخيال لإجراء تجارب عن تصورنا للأشياء والمفاهيم التي تحيط بنا في حياتنا اليومية. تعمل في التصوير والصوت والأفلام.

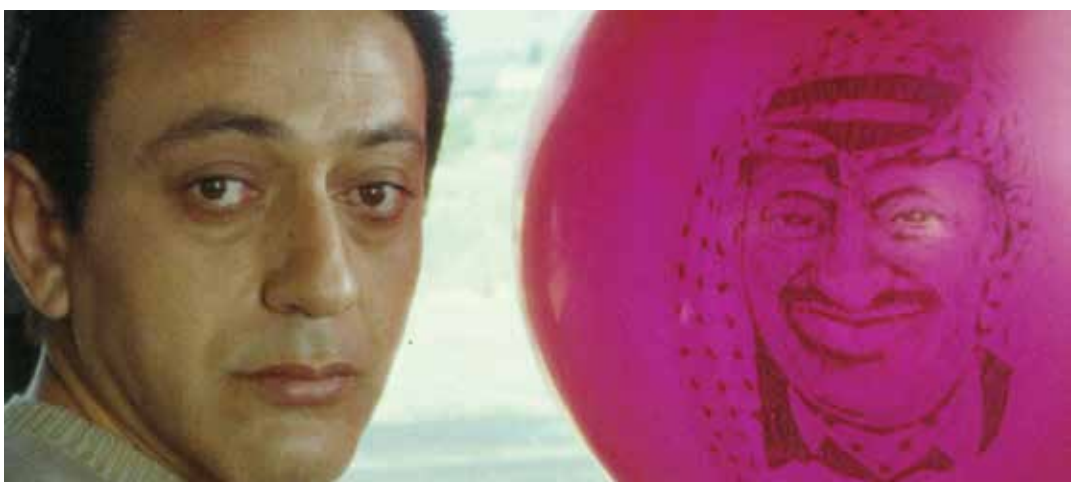
الموصلين (في الشتات) من جهة، وصناع السينما غير الفلسطينيين الذين وجهوا أفلاما تعتبر مهمة في مستودع الأفلام التي تبرز فلسطين. بالنسبة لفلسطيني الشتات، التمسك بهويتهم عبر الجغرافيا والأجيال المتعاقبة على هذا النحو، بعيدا عن الاندماج في البلدان الأخرى، كان عملا سياسيا تأسيسيا. الانتماء إلى الأمة ليس أمرا متجذرا في تاريخ تطور التجارة الفنية، ناهيك عنها كصناعة، بل هو خيارا واعيا للذاتية السياسية والفنية لدى صناع السينما. وبعبارة أخرى، بالتنظير لما يتشاركه ميشيل خليفي، وعزة الحسن، وميغيل ليتين، وآن ماري جاسر، وصبحي الزيدي، وإيليا سليمان وهاني أبو أسعد كسينمائيين فلسطينيين هي علاقة وجودهم في العالم كفلسطينيين، بدلا من ارتباطهم بالهياكل التعليمية الوطنية، والإنتاج، والصناعة، والاتجاهات الفنية، ولغة الخطاب.

يصبح السؤال أكثر تعقيدا، عند الأخذ بعين الاعتبار مركزية التضمينات الفلسطينية، وتمثيلاتها وسردها، في بناء الوعي السياسي والثقافي الحديث بأن تكون إنسانا عربيا في العالم. قوة الروابط التي دفعت عدد لا يحصى من الرجال والنساء العرب إلى القتال الى جانب الفلسطينيين في ١٩٣٦، ١٩٤٨، ١٩٦٧، وطوال فترة الكفاح المسلح من أجل تحرير فلسطين، الأمر لم يكن تضامنا على الارض فقط، بل كان بدوافع الأخوة والعروبة. حتى يومنا هذا، لا تزال فلسطين هي أساس التعريف لما يعنيه أن يكون المرء عربيا في العالم. السؤال يصبح أكثر أهمية عندما يتم عكسه على الجاز الواضح «لفلسطين كاستعارة» في التعبير الفني العربي الحديث والمعاصر.

على سبيل المثال، من السخف التقليل من أهمية الأغاني الفلسطينية لأحمد دحبور ومارسيل خليفة على أجيال من الفلسطينيين الذين تربوا عليها. الفيلم المقنع لمحمد ملص المنام (١٩٨٢)، الذي صور به المخرج لاجئين من مخيم شاتيلا يصفون لكاميرا المخرج «ما يرونه في أحلامهم عندما ينامون». هل يمكن طرح هذا الفيلم الوثائقي من جسد السينما الفلسطينية وتصنيفه على أنه فيلم «سوري»؟ كذلك هل نسحب أفلام المخرج العراقي قيس الزبيدي من مخزون ما كتب وما تم تخيله وتمثيله عن فلسطين؟ والقائمة تطول. وبالمثل، رواية إلياس خوري في (باب شمس)، التي تم الأشادة بها على نطاق واسع وسميت «برواية الفلسطيني العظيم»، قُرأت الرواية وتم نقدها ومراجعتها باعتبارها ملحمة النكبة وليس باعتبارها رواية روائي لبناني «تضج» بالسؤال حول القضية الفلسطينية. الملحمة الأدبية الأولى للنكبة، تم نقلها إلى الشاشة من قبل المخرج المصري يسري نصر الله لتصبح أول فيلم ملحمي يعرض مأساة فلسطين.

في كانون الثاني من العام ٢٠١٣، عندما وسعت الحكومة الإسرائيلية بناء المستوطنات غير الشرعية في مناطق حول القدس، قامت مجموعة من الناشطين الفلسطينيين (من الضفة الغربية وإسرائيل) «باحتلال» الأرض التي تم «تطهيرها» من قبل الجرافات الإسرائيلية استعدادا لعملية البناء. أقام النشطاء مخيما لوقف أو تأخير البناء. أطلقوا على مخيهم باب شمس، أو بوابة الشمس، في إشارة إلى رواية الياس خوري. مستعيدين قصة الرواية التي تحكي عن قروي فلسطيني يعود الى أرض الوطن بعبوره الحدود اللبنانية. استلهم خوري روايته من مئات الشهادات التي جمعت من المخيمات القريبة من بيروت على مدى بضع سنوات، تحويلها إلى سرد حول القصص إلى رواية، تخريبية، ونشاط سياسي لا عنفي. الفن يمكن أن يكون الأراض البديلة الأكثر خصوبة حتى تستطيع المخيلة السياسية المفلسة تجديد نفسها. يمكن للفلسطينيين كتابة مستقبلهم في فيلم. هذا هو أيضا سينما «ما بعد أوسلو».

رشا سلطي هي قيمة ومبرمجة الأفلام وباحثة وكاتبة تقيم في بيروت.



لقطة من فيلم يد إلهية، للمخرج إيليا سليمان، ٢٠٠٢

Still from Divine Intervention, a film by Elia Suleiman, 2002

الجمل العادية للحياة اليومية في فلسطين. طبيعية حارقة، تستحضر دقة الأفلام الوثائقية، بطيئة، وتأملية، وهي تنقل تصويريا كيف يواجه الفلسطينيون الوقت. سليمان، الذي ينحدر من مدينة الناصرة، ويحمل جواز سفر إسرائيلي، هو (نظريا) قادر على السفر عبر موانع «الكرودورات الأمنية» للاحتلال الإسرائيلي. وصور أفلامه في الضفة الغربية والجليل، على مستوى الذاتية، تظهر الدراما التي يصنعها التمييز بين السكان الفلسطينيين في الضفة الغربية والفلسطينيين المقيمين في دولة إسرائيل، دون عقيدة أو معلمية، نجح بشكل ملحوظ في تمثيل ما يعنيه أن تكون فلسطينيا في فلسطين اليوم، بعيدا عما يسمى بعملية السلام. الوتيرة البطيئة للحياة، لا تؤثر بأحمد النتشة في متران من هذه الأرض (٢٠١٢)، فيلم وثائقي يرصد الاستعدادات وراء كواليس مهرجان في رام الله، يلتقط بدقة مقنعة، كيف أصبحت الاحتفالات الوطنية فارغة من معناها بعد عشرين عاما من إملاءات «ما بعد أوسلو». كمال الجعفري في فيلم ميناء الذاكرة (٢٠٠٩)، فيلم وثائقي تقريري حول ما تبقى من السكان الفلسطينيين في يافا، المرهونة حياتهم للتهديد اليومي بالطرد، محتجزين في يأس صامت تقريبا نتيجة لمعرفتهم لمصيرهم الوشيك، لكن انتظارهم رغم ذلك مستمر.

لا تعني الذاتية فقط التغيير في «النطاق» من الجماعة إلى الفرد، أو الشكل السياسي للجسد، ولكن أيضا القدرة على تأسيس لكتابة الذات هنا والآن. بالإضافة إلى صناعة الصورة والسرد فإن السينما هي إنتاج للزمن. ومع نقل الجوهر الدرامي نحو الذاتية (عوضا عن/ الإظهار)، فإن تجربة الوقت تصبح ذات عواقب وخيمة، وتتجسد في الخضوع لنظام الاحتلال العسكري. بالذل والاغتراب. و حين يتم مصادرة حق السيادة و التمثيل، وتكون الهيئات السياسية الفلسطينية متواطئة. فإن وصف تجربة الحياة المؤقتة على أنها «معلقة»، هو إشارة إيضا إلى ذلك المؤقت القسري الذي يفرضه الاحتلال العسكري، فضلا عن إغلاقه للأفق.

أسرف بعض المخرجين في تصوير الحظر الذي فرضه هذا النظام الفاشي، وسافروا مع كاميراتهم للكشف عن آثاره القديمة سريعة الزوال، ستين سنة ماضية محتها الصدمة. ميشيل خليفي صور طليعة الجيش وهم يحتفلون بتدمير معلول في فيلم معلول (١٩٨٥) وهو فيلم وثائقي قصير يصور زيارة فلسطينيين نازحين من معلولة، إلى ما تبقى من قريتهم في الجليل، في يوم احتفال إسرائيل باستقلالها. بعبارة أخرى، استخدم السينمائيون الفيلم لتجسيد الفقد- أو تقريبا السقوط- المؤرشف في الذاكرة المحكية والبقايا المادية. العدوان (والتسجيل السينمائي) ينسج أرشيفا معكوسا في محاولة لإعادة تجسيد تاريخ القمع. ناهد عواد في فيلم خمس دقائق من المنزل (٢٠٠٨) قامت بالبحث عن بقايا وذكريات لمطار القدس الذي كان مزدهرا يوما ما، على الطريق بين القدس ورام الله، والآن ليس أكثر من موقع لنقطة تفتيش عسكرية مخيفة. ميس دروزة في حبيبي بستناني عند البحر (٢٠١٣) تتتبع رحلة المخرجة من خلال ذكريات وقصص من فلسطين نقلت لها من عائلتها، مع انتقالها من بيت عائلتها في عمان إلى يافا، بحثا عن الحب المفقود. جزء من الفيلم هو يوميات والجزء الآخر هو فيلم عن الطريق، الفيلم شاعري، رحلة سردية مقنعة وعميقة لإعادة كتابة المخرجة لنفسها في التاريخ. خذني إلى أرضي (٢٠٠٨)، الفيلم الوثائقي الأول للمخرجة، يرسم صورة عن قرب لجدتها، الفلسطينية المنفية إلى دمشق، من جيل المنفيين الأوائل، وهي تعيد حياتها على الكاميرا بانفتاح وصراحة مذهلة وتكتب تاريخا آخر لفلسطين. هذا أيضا سمة لسينما «ما بعد أوسلو»، وهي مد جسر أبعد (ومعاكس) للنزوح الجغرافي وصدمة النكبة، من خلال رسم سرد تاريخي متعدد الأصوات - إن لم يكن خطيا - للمناطق الجغرافية. الأمر الذي حدث تحديدا بسبب تحول السينما من ضرورية الإظهار/الحصول على الاعتراف، إلى الرغبة في استكشاف الذاتية والواقع المعقد للوجود في هذا العالم.

لم تُحدث أوسلو تغييرا في وضع اللاجئين الفلسطينيين في مخيمات اللجوء، في الأردن ولبنان وسوريا والعراق (أو أي مكان آخر في العالم العربي)، وهكذا فإن بندا هاما على جدول أعمال المفاوضات تأجل إلى الأبد. حتى من الناحية النظرية، نظام «ما بعد أوسلو» له علاقة بالفلسطينيين الذين يعيشون تحت رعايته فقط، ومع ذلك، والأمر الذي لا يثير الدهشة، التشابه المثيرة بين الحصار والنظام القهري داخل الأراضي الفلسطينية ومخيمات اللاجئين، حيث يعيش اللاجئون ظروفا مروعة من الضيق والحرمان من الحقوق المدنية. هذا هو الحال في لبنان بشكل خاص، وإلى حد أقل في الأردن وسوريا. في الواقع، فإن فكرة «زمن معلق» قد تكون الأكثر ملاءمة لوصف تجربة اللاجئين. ماهر أبي سمرا في فيلم دوار شاتيلا (٢٠٠٥) ومهدي فليفل في عالم ليس لنا (٢٠١٢) المصوران على التوالي في مخيم شاتيلا في بيروت ومخيم عين الحلوة في جنوب لبنان، هما ترجمة بارعة البلاغة لرعب الصمت، الذي تنتجه الحياة المجمدة في انتظار القرار السياسي المؤجل على الدوام، والعيش في عزلة الحرمان القانوني والاقتصادي والاجتماعي. في الجوهر، يمكن للفيلمين أن يصورا في الأراضي الفلسطينية، في الضفة الغربية أو قطاع غزة. حديث فليفل في عالم ليس لنا هو المصدر الرئيسي للفيلم، كمخرج يعود لزيارة جده وأقاربه في المخيم، أحد أصدقائه (وهو مقاتل سابق) يجسد بشكل مؤثر، يأس جيل من الذين انخراطوا سياسيا في حقبة ما، ثم غابوا في طي النسيان مع فشل الوعود والكلام الفارغ. بالمناسبة، مخيم عين الحلوة مسيح بجدران. وتتم مراقبة نقاط الدخول إلى المخيم بإحكام من قبل الجيش اللبناني .

بما ان عدد الكلمات ملزم، من المستحيل التفكير وحصر الدوافع والسمات لسينما «ما بعد أوسلو» في هذا المقال. بدلا من الختام، سأستلهم أفكار خطرت لي من سرد المخرج اللبناني ماهر أبي سمرا في دوار شاتيلا. عدد قليل من الأفلام التاريخية تشكل تحديا للدراسة والمسح وتعيين المؤشرات كما هي السينما الفلسطينية. وقد اقترح عدد من العلماء والكتاب والمخرجين تجاوز المحددات والقواعد التي تضبط العمل بالعادة، بحجة أنها سينما «ما بعد قومية»، من أجل استيعاب الفلسطينيين

أوسلو وتشكيل السلطة الوطنية الفلسطينية)، أسس الفنانون من جميع المجالات، النضال السياسي لأمة ذات ثقافة «وطنية»، وبعبارة أخرى، شكل الفنانون الرمزية الوطنية لفلسطين (الرموز، واللغة الخطابية، والمعالم)، والأحداث الزمنية الوطنية (أيام الاحتفالات الوطنية والرسمية) والتمثيل للتلاحم الشعبي.

توقيع اتفاقيات أوسلو يشير الى تحول أساسي في فهم الفلسطينيين لوجودهم في العالم. من جهة، حصلوا أخيرا على اعتراف لشرعية وجودهم من العالم، وحقهم في تقرير المصير وإقامة دولة ذات سيادة على أراضيهم. هذا التحول في عقلية العالم سهل التعامل مع الفلسطيني، المنبوذ سابقا كونه مشتبها به (أو كونه «إرهابي» في لغة النظام الإسرائيلي)، إيضا ساهم التخفيف النسبي على الحدود في تسهيل السفر وحفز الفلسطينيين في الشتات على العودة إلى الضفة الغربية وقطاع غزة. عاد عدد من الشعراء والروائيين والفنانين والرسامين والمخرجين، بعضهم بشكل مؤقت وبعضهم للإقامة لفترات أطول. في محادثة مع الشاعر والناقد اللبناني عباس بيضون، يعكس الشاعر الفلسطيني محمود درويش ورطة الشعر (والفن بشكل عام) في إطار اتفاقيات أوسلو:

«لقد وصل الشعر الفلسطيني إلى حالة من الوعي، منذ أكثر من عقد من الزمن، أن عليه أنسنة مواضيعه والتحول من فلسطين كغرض، إلى الفلسطينيين كهدف. [...] لقد حان الوقت لكي يتردد صوت الفرد الفلسطيني، يتكسر، ويتناقض، ويتألم . هذه التجارب هي مواد لثروات كبيرة. مبنية على شرط إيجاد الوقت للتأمل الشعري. الأمر الممكن الآن أكثر مما كان عليه في الماضي. أعني أن لغة الشعر لم تعد متسرعة، ولاهثة كما كانت عليه من قبل. اليوم يحمل الفلسطيني حلمه بين يديه، ويمكن تقييم درجة صدقه، وما اذا كان مخلصا لنفسه، ومطابقا لصورته الأصلية. هل الوطن جميل، أم أنه يشكل تهديدا، أو أنه مطمئنا؟ لم يتحدث الفلسطينيون بعد عن مأساتهم، ويمكنهم فعل ذلك أخيرا. لأن المعركة الآن قد هدأت إلى حد ما. في هذا الفاصل الزمني ، يمكن للشعر الإنصات لذاته واستجوابها. لقد دفنت عدد من قصائدي التي لم تمتلك شرعية أخرى عدا الحصول على الدعم للشأن الفلسطيني. لقد فعلت ذلك لقناعتي بحاجة الشاعر الفلسطيني لاسترداد أناه. فقط بحدث ذلك ستجد مأساة فلسطين تعبيرها الأكثر تهذيبا.»[1]

الكلمة الأساسية المنطوية داخل ملاحظة درويش هي الذاتية، وبما أن هذا المقال يسعى إلى رسم قصة مترابطة للسينما الفلسطينية من مفاهيم مشتركة، إذا فإن فصل «ما بعد أوسلو» سيتمثل في إنتاج الأفلام التي يتبنى صانعيها مفهوم الذاتية بشكل مركزي، بنقيض الحقبة السابقة التي ركزت على نقل تجربة الكفاح الجماعي في سبيل الحصول على الاعتراف بالوجود. لم يستغرق الأمر وقتا طويلا لتظهر العيوب العميقة لاتفاقيات أوسلو وتصبح واضحة بشكل مؤلم. أولا، ومن أجل تلخيص قصة طويلة، تم تقليص دور السلطة الفلسطينية بشكل كبير لتصبح غطاء لإعادة احتلال الجيش الإسرائيلي للضفة الغربية وقطاع غزة (والمعروفة للعالم بالأراضي الفلسطينية)، والتي حوصرت في النهاية بمسار جدار الفصل العنصري المتعرج. ثانيا، النطاق الجغرافي للاتفاقية كان محصورا بالضفة الغربية وقطاع غزة، الحركة بين هذه المناطق تدار مباشرة من قبل الدولة الإسرائيلية، بالإضافة إلى تجاوز موضوع القدس. ثالثا، المساحة التي سُمح للسلطة الفلسطينية أن تنشر بها مظاهر السيادة، تم اختصارها بشكل غير معقول، الضفة الغربية قسمت إلى ثلاث مناطق، المعروفة باسم المنطقة A وB وC. وبسبب الشروط الموقعة ضمن اتفاقيات أوسلو، انتزعت دولة إسرائيل السيطرة على الاقتصاد السياسي (العملة وطبيعة ونطاق التبادلات المالية) والأمن (حركة الناس والبضائع) في الأراضي الفلسطينية.

منذ السنوات الأولى لتنفيذ الاتفاقيات دخلت السينما الفلسطينية، في أنواع مختلفة من النواحي الفنية والنوعية، وأصبحت تشارك بنشاط في تحدي شرعية أوسلو وأبطاله. الجدران تعمي البصر، ولكن في حالة "ما بعد أوسلو» لم تستطع الجدران أن تعيد الفلسطينيين إلى حالتهم الغير مرئية مرة أخرى، عوضا عن ذلك، حجبت عنهم الأفق. ليس من غير الآمن التعميم أن الفنانون الفلسطينيون في الداخل «فلسطين التاريخية ما قبل ١٩٤٨» أو في الشتات، كانوا الفنانين والنقاد الأكثر بلاغة وجرأة وإبداعا عما هو السائدة، في حقبة ما بعد أوسلو، مع الوقت تم تطهير الأفق «السياسي» بشكل لم تتخيله معارضة أو حركة سياسية معارضة. في وقت مبكر من عام ١٩٩٦ سجل أيليا سليمان الوقائع البصرية للاختفاء سجل اختفاء الذي فند تناقضات وعد أوسلو حول السيادة، معتمدا على لغة شعرية متطورة وساخرة، مبشرا باختفاء فكرة فلسطين، والإنجازات المصيرية للمجتمع التي خاض الانتفاضة الأولى، واحدة من الانتفاضات الشعبية غير المسلحة الأبرز في القرن العشرين. يصور سليمان نفسه بأنه بطل الرواية المركزية، بحيث يذكرنا بباستر كيتون وشارلي شابلن و جاك تاتي، وأيضا بناجي العلي كما لو أن حنضلة[2] أدار وجهه ليواجه الكاميرا (والمشاهد) ليصبح مرة واحدة الموضوع والشاهد للدراما التي تتكشف من الحياة اليومية داخل عبثية ما يسمى بأوسلو وإيضا السيادة.

أخرج سليمان إثنين من الأفلام الروائية لاحقا، يد إلهية (٢٠٠٢) والزمن الباقي (٢٠١٠)، والذي كشف من خلالهما عن لغته السينمائية الفردية، التي تنسج الدراما من

---

١ ترجمة خاصة بالكاتبة من اللغة الفرنسية . مقتبس من مقابلة مع عبّاس بيضون في جريدة الوسط (عدد ١٩١، ١٩٢، ١٩٣؛ أيلول - تشرين الأول ١٩٩٥)، ترجمة إلى الفرنسية لـ إلياس صنبر في Mahmoud Darwich, La Palestine Comme Métaphore. باريس: Actes Sud (Babel/Sindbad)، صفحة ٢٧.

٢ حنظلة هي نبتة جبلية متواجدة في الجليل وطعمها مرّ. ناجي العلي هو رسام كاريكاتير فلسطيني الذي عاشة كلاجئ في لبنان. خلق العلي شخصية حنظلة الذي اصبح رمزاً. حافي القدمين يرتدي حنظلة ملابس مرقعة ويدير ظهره ويعقد يديه خلف ظهره دائماً كشاهد إلى موقفٍ ما، وهكذا اصبح يجسد اللاجئين في المخيمات ووعي الشعب.

الزمن المعلق: تأملات في سينما "ما بعد أوسلو"

رشا سلطي

إفصاح: بيد تلقي الدعوة الكريمة لكتابة هذا المقال حول مبادرة الأفلام الملفتة هذه، شعرت بالأطراء، لأنني لم أكن مرتاحةً تماما مع فكرة «زمن معلق» كإطار للتأمل عن الإنتاج السينمائي في مرحلة ما بعد أوسلو (١٩٩٣). التفكير في السينما «ما بعد أوسلو» (كم هي غريبة مفرداتنا) في طور ثلاثة آلاف من الكلمات هي مشقة أخرى، إن لم تكن حتى مستحيلة، وتحدياً، خاصة في تغاضي عن اعتبار للسياق التاريخي للسينما الفلسطينية. قررت «التوفيق» بين كل تلك التوقعات ونسج تحليل ينظر الى الدوافع التي حرّكت السينمائيين الفلسطينيين، أي البحث في كيفية تمثيل النضال الفلسطيني ليصبح مرئيا، «تمثيله» كنشاط وإنتاج سياسي/ وفني في آنٍ واحد، والتحول من موضوع التمثيل المرئي للنضال إلى «الذاتية» بعد أوسلو.

طرح المؤرخ والمفكر إلياس صنبر، فكرة شديدة الجرأة، قائلاً «يكمن الفلسطينيون في حالتين، هما الاختفاء والتخفي»، وأنه مع الوقت، أدّى طرد الفلسطينيين من المكان إلى إحداث خروجهم من الزمن. وتابع: «إذا كان على المرء استنباط جوهر الحركة الوطنية الفلسطينية منذ عام ١٩٤٨ - بالطبع كانت الحركة معنية بأشياء كثيرة، ولكننا نبحث هنا عن الجوهر - يمكن أن نقول أن نضالها ما كان إلّا محاولة للإلتحاق بالزمن.» ويقول إيضا أن هذا الاختفاء المزدوج كان سببه صدفة تزامن حدثين، وهما أولاً إنتاجاً مبكّرا لصور عن فلسطين عبر التصوير الفوتوغرافي في عام ١٨٣٩، والذي تم التلاعب به ليتناسب مع المتخيّل الأوروبي للأرض المقدسة وثانياً ظهور الصهيونية . في تلك الحقبة الذي طرح داروين نظريته عن التطور، وعرض الكتاب المقدس كسرد تاريخي، وليس كتفسير لنشوء الإنسانية، أصبحت كنيسة إنكلترا (وكنائس أخرى في أوروبا) مجندة لإثبات خلاف ذلك، واستخدمت التصوير الفوتوغرافي، وبعده «الموضوعي» لذلك الأجل. فأفرطت بإنتاج صور فوتوغرافية، بما لا يدع ذرة شك، أن فلسطين، الأرض المقدسة، هي موقع سفر التكوين الذي تم تصويره، والذي بقيت على هذا الحال لأكثر من تسعة عشر قرنا. هكذا فإن المشهد الطبيعي، وكذلك السكان الأصليين لفلسطين، قد أعيد تشكيلهم ليتناسبوا مع الصورة الوهمية التي رسمتها الكنيسة والكتاب المقدس، وعلى نفس المنوال، فإن المطالبة الصهيونية لشرعيتها على الأرض رسخت جذورها على نفس الأدلة. وبعبارة أخرى ، فإن عملية طمس أي أثر لفلسطين الحديثة بمدنها وبلداتها وطبقاتها الاجتماعية ومؤسساتها والهيكلية الاقتصادية الموجودة فيها، وما إلى ذلك من أمور مرئية، قد بدأ قبل العام ١٩٤٨ بوقت طويل.

بحدوث النكبة، تلاشى حلم إقامة دولة فلسطينية مستقلة. الطبقة السياسية، أو أيا كانت نماذج التمثيل السياسي وأشكال الحكم الموجودة آنذاك (المنظمات والمؤسسات والقيادات) اختفت وتم تفكيكها. ولكن، بعد مرور بضعة سنوات، من خلال الاتحادات الطلابية والمهنية، ومن وحل مخيمات اللجوء، تم تعبئة جيل من الناشطين الفلسطينيين وشكلت المنظمات السياسية التي أعادت تشكيل التمثيل السياسي. في العام ١٩٥٢، تأسس الاتحاد العام لطلبة فلسطين ، وانتشر نفوذه بسرعة كبيرة عبر الجامعات في العالم العربي وأوروبا والولايات المتحدة. وكان بوتقة لظهور الحركات السياسية الفلسطينية في الشتات في بلدان مثل الكويت ومصر والأردن. بحلول العام ١٩٦٤ في اجتماع جامعة الدول العربية في القاهرة، كلفت منظمة التحرير الفلسطينية رسميا بمهمة تحرير فلسطين عن طريق الكفاح المسلح. هذه الطبقة السياسية، كانت مأهولة من اللاجئين والمنفيين، الذين تشكلت مخيلتهم السياسية وتطلعاتهم وآمالهم من تجربتهم الطويلة مع الذل ومن الروح الثورية التحررية التي اجتاحت المنطقة (الجزائر، مصر، العراق، الخ) والعالم (كوبا وتشيلي وفيتنام) في ذلك الوقت. ففي الأول من كانون الثاني ١٩٦٥، نفذت منظمة التحرير الفلسطينية أول عملية فدائية داخل إسرائيل، معلنة عن إنطلاقة الثورة الفلسطينية.

أدرك مثقفي منظمة التحرير الفلسطينية منذ البداية أن الصراع كان سياسياً بقدر ما هو خطابيا وشاعريا. لو فقدوا منازلهم، فإن التسجيل الفني/ الشعري للمنزل سيبقيه موجوداً، وإذا كانت الأرض الأم أصبحت بعيدة عن البصر، فإن صورتها على يد الفنانين، ستجعلها مرئية وبأشكال لا تعد ولا تحصى، وإذا تم حرمانهم من حق المواطنة، فإن وجودهم في العالم كفلسطينيين سيزدهر في القصائد والأفلام والروايات. كان من الضروري تعزيز شعور الفلسطينيين بالتلاحم بعد تشتتهم في الأراضي المحتلة ومخيمات اللجوء وأنحاء العالم، وإعادة تأكيد وجود فلسطين وشعبها. في الواقع، فإن دولة إسرائيل وأنصارها في جميع أنحاء العالم كانوا يشيرون بشكل ممنهج إلى الفلسطينيين بأنهم «السكان العرب» في فلسطين، بهدف صريح وهو التحريض على دمج اللاجئين الفلسطينيين في المجتمعات العربية المضيفة لهم، وتقويض الخطاب والعمل الذي كان قائما من أجل حق العودة و استعادة الوطن. علاوة على ذلك، عندما لم يكن هناك «تغييب» كان هناك تمثيل الفلسطينيين كضحايا، من خلال الأخبار والمنظمات الإنسانية المخصصة لتوفير الإغاثة للاجئين، التي كانت رائجة في جميع أنحاء العالم، كان الغرض منه التركيز بشكل صارم على لغة الضحية المأساوية، الفلسطينيون التعساء والضعفاء. أثناء ذلك كان الفنانون (الفلسطينيون والعرب والعالميون) يحاولون صياغة لغة مختلفة تماما عن لغة المستضعفين تلك. وهكذا تحول الفلسطينيون من كونهم غير موجودين، ومن كونهم عربا يسعون إلى نقل مكان إقامتهم، وضحايا و/ أو إرهابيين صامتين وخانعين، إلى كونهم أناسا حقيقيين مع وطن وتاريخ وطني، مقاتلين شجعان نبتوا من أنقاض رماد مأساتهم، يعيدون السيطرة على مصيرهم، ويعيدون صياغة التاريخ بأيديهم من أجل تصحيح الظلم الكبير الذي تعرضوا له. من ستينات القرن الماضي وحتى مطلع التسعينيات (اتفاقات

تم تقطيع أراضي غزة والضفة الغربية - الأراضي التي كانت ستكون وفقا للمؤمنين في أوسلو دولة مستقلة جديدة - بالحواجز والكنتونات. ليس هناك طرق مباشرة - هناك انتظار دائم. وهناك من يعيدك إلى الخلف. وهناك الإحباط. وكما تم تقطيع هذا الفضاء الواسع. حصل ذلك إيضا في الفضاءات الأصغر. ففي فيلم علاء العلي «رحلة كنباي» فان عملية ايصال الأريكة الجديدة إلى الطابق العلوي للشقة. تتميز بالانتظار. والعودة الى الخلف والإحباط. وقد تم التأكيد على ذلك باستخدام كلمة «رحلة» في عنوان الفيلم.

عندما ينتظر أحد الأصدقاء الآخر - يحدث هنا ربما تعليقا للزمن - حتى يتمكن الآخر من إيجاد حبل لرفع الأريكة وإيصالها إلى السطح. فهي أكبر بكثير من أن تدخل في أزقة المخيم. ونرى أنه في الوقت الذي تحدث الأشياء ببطء ويتعلق فيها الزمن. يوجد أيضا حركة. في اندفاع الطالبة لمحاضرتها. على سبيل المثال. والكاتب الذي تتم مقاطعته كلما بدأ بالكتابة. بسبب انقطاع الكهرباء. وحين عادت الكهرباء كان قد نسي ما أراد كتابته. جماليات الفيلم تتمثل في تصويره للمخيم كجزء من الأحياء الأمريكية داخل المدينة. وإشارته عن طريق اللغة البصرية المستخدمة. إلى القواسم المشتركة في عنصري الزمان والمكان المعلقان لدى الفئات المهمشة والمضطهدة في العالم.

كيف يمكنك قياس المسافة؟ كيف لمسافة ٣ كلم أن تصبح أبعد. بالطبع الحواجز والقيود المفروضة على السفر تجعل ذلك ممكنا. الطرق التقليدية لقياس المساحة - أميال وكيلومترات - تصبح زائدة عن الحاجة ويلجأ الناس إلى القياس «بالزمن» لحساب المسافة عند الذهاب إلى العمل. والمستشفيات. وزيارة الأقارب والأصدقاء. قياس المسافة بالزمن دليلا على تشرذم وتعليق الفضاء.

بينما يدرك المفاوضون الفلسطينيون المسافات. يسأل الراوي للرسائل في فيلم «وداعا أوسلو» ليزن خليلي. أو ربما هم « يقيسون المسافة بالحنين». باعتباره واحدا ممن عادوا إلى فلسطين بعد أوسلو. يشير إلى أهمية العبور إلى هذا الفضاء بعد ٤٦ عاما. بقياس ذلك بتفاصيل الوقت - «كان ذلك في صباح يوم الجمعة ١٥ تموز ١٩٩٤ في الدقيقة الواحدة والعشرين بعد التاسعة».

أيمن الأزرق في فيلمه «متلازمة أوسلو» يحلم بالسفر. بتجاوز الفضاء. يقول أن أوسلو. كانت الكلمة السحرية. بل كان يعتقد أنها المفتاح لجميع أحلامه. ولكنه في أوسلو توصل إلى فهم أوسلو- وهو أنه «بلا جنسية».

سافر بعيدا. وظل عالقا - هنا. كما كان في بيت لحم - يجلس على المنصة يشاهد القطارات وركابها. صور المطارات. وأجنحة الطائرات. ومحطات القطار. والقطارات. يكمّل صوت المعلق الذي لا يتحدث عن الحركة وإنما عن السكون. وإلى جانب هذه الصور من السفر عبر الفضاء. يقول لنا «أوسلو صغّرت الوطن ووسعت الزنزانة». يحلم بالسفر. ويجد نفسه يقارن ما بين المنفى و السجن.

في فيلم «وداعا اوسلو». تبادل الرسائل بين الأب والصوت الداخلي لإبنه - يشير أيضا إلى النزوح والمنفى. الأب الذي عاد ضمن اتفاقيات أوسلو يعطي ابنه هذه الرسائل. وهو على وشك المغادرة - «لقد عبرت الجسر. في الاتجاه المعاكس لعودته» هذه المحادثة الداخلية - رسالة صوتية ممتدة - تحمل في خلفية رحلته نحو الجسر. اللقطة المصورة من سيارة متحركة. تتقطع بشكل محبط.

يتحدث كاتب الرسائل عن العودة التي ليست عودة. يصف اغترابه حين يمنحه الجندي الإسرائيلي بطاقة هوية مكتوبة باللغة العربية وعليها شعار السلطة الفلسطينية. يحاول وصف «نسيج عقدة الوقت» التي احتوتها تلك اللحظة.

في فيلم «إلى رام الله» لعاصم ناصر - كما في «متلازمة أوسلو» و«وداعا أوسلو» يستخدم التعليق الصوتي في جميع المشاهد - يتم ترتيب الإبر في الفراغ في مسافات منتظمة. ولكن المواضيع أبعد ما تكون عن الانتظام. تتشابك المواضيع على نحو متصاعد. حيث يستخدم التعليق الصوتي. والصوت الثابت. وصوت المرأة العادي. لتحكي جميعها قصة استخدام البريطانيون للمواقع الأثرية البيزنطية كسجون للمقاتلين الفلسطينيين. ترافق القصة رواية لحكاية أخرى مرتبطة بالموقع تتعلق بقتل النساء اللواتي كن يرتدن بيوت الدعارة. على يد القائد العسكري. لأنهنّ كنّ يعرفن أسرار الدولة من الجنود المرتادين لتلك البيوت. «قيل لنا أن أصواتهن المرعبة لا تزال تُسمع».

السرد هو من يروي قصة المقاطعة. المكان الذي كان سيصبح عاصمة فلسطين في عهد أوسلو. وهو السرد - خلط الذاكرة التاريخية والأسطورة الشعبية - لدولة من أسرار. وقسوة الأمبراطورية الوحشية وهشاشتها. هل يشير تشابك المواضيع مقابل الاقتراح الخطي لترتيب الإبر. إلى تعليق الزمن. وإلى إمكانية تخريب الإملاءات التاريخية؟

ما الذي يعنيه تعليق الزمن بمفهوم الفضاء؟ وما الذي يعنيه تعليق الفضاء في الزمن؟ كيف يمكن أن يبدو هذا؟

هذه الأفلام - تعمل في نواح كثيرة كما لو أنها فيلم واحد - هي استكشاف لملمس. وصوت. تلك العقدة في الوقت التي هي أوسلو. عن طريق الأداء. وعلى وجه الخصوص استخدام الصوت. تستكشف هذه الأفلام. التوقف في الزمان والمكان والتشرذم التي ميزت ٢٠ عاما على معاهدة أوسلو.

تعمل نايرا أنطون كمحررة الأخبار ومراسلة في "مدى مصر"، وهي جريدة مصرية مستقلة تطمح ان تكون تقدمية و مستقلة. عملت سابقا في المجال الشبابي. تكتب نايرا اشياء أخرى وتحب ركوب الدراجة.

تلك العقدة في الوقت التي هي أوسلو

نايرا انطون

يقترح إدوار سعيد أن ننظر إلى اتفاقية أوسلو «دراميا» من أجل فهمها بشكل أوضح. يطلب إدوارد سعيد في التعليق الصوتي لمهدي فليفل في فيلم «عشرون سلام للسلام» البحث في المفاوضات دراميا أو مسرحيا. لننظر إلى الرسالة التي كتبها الإسرائيليون على سبيل المثال والتي كانت مؤلفة من سطر ونصف السطر، بينما رسالة عرفات المكتوبة بخط اليد كانت بطول صفحة ونصف- دون فراغات. وهي رسالة تعد بالاعتراف بإسرائيل وتعتذر عن الإرهاب وما إلى ذلك - كما يقول سعيد.

حين نستمع لما يقوله سعيد، في الوقت الذي نشاهد فيه المشهد لأليم ليد عرفات وهي تمتد مرة تلو الأخرى لمصافحة رابين، تحت رئاسة الرئيس الأمريكي آنذاك بيل كلينتون، نستطيع ساعتها أن نفهم المغزى من ذلك المشهد الشهير بشكل أفضل.

إنه مزيج من اللوحات المعدّة والغير معدّة. وكما يذكرنا سعيد، أن الاتفاقية كانت مسألة إظهار ترتيبات معقدة للغاية بأنها بسيطة - إظهار أن هناك أراضٍ قد تم استردادها. اللحظة التي يميل بها عرفات، كانت الجزء الغير معد، يبدو الأمر كما لو أننا نشاهد مسرحية معدة بمهارة عالية - يمد زعيم الفلسطينيين يده في الهواء، ليستجيب له زعيم الدولة الإسرائيلية المنتصر بعد ذلك بلحظات.

يمكن للنظر إلى الأمور بشكل درامي، بعكس النظر إلى البديهيات، أن يقربنا أكثر من فهم الواقع. العلاقة، إذن، بين الأداء والواقع ليست واحدة من أضداد.

كما في «عشرون سلام للسلام» لمهدي فليفل، فإن فيلم «الحرب الطويلة» لأسمى غانم يستخدم التكرار كنوع من الأداء. في الفيلم يتم مقابلة عرفات، ويتكون الفيلم من تكرار إجابة عرفات على سؤال عما إذا كان من المرجح أن تنشب حربا طويلة. وهو يؤكد مرارا وتكرارا أنها «لن تكون حربا سهلة» - كان هذا قبل عامين من توقيع اتفاقات أكدت في العديد من جوانبها تعليق القتال من أجل استرجاع الوطن الفلسطيني.

في فيلم أسمى، يتشوه الصوت والصورة على نحو متصاعد مع كل تكرار، فيصبح فهم ما يقال أصعب، وتتنقط الصورة إلى أن تصبح أشبه بأفلام الكرتون، عدم الترابط الذي يحدثه فعل التكرار يشير إلى عدم الترابط الذي يحدث في الأداء الأصلي.

في فيلم مهند صلاحات «رسالة إلى أوباما» يصنع فتيان اثنان عمل شريط فيديو لإرساله إلى الرئيس الأمريكي، لأنهما لم يتلقيا منه ردا على شبكة التواصل الاجتماعي «الفايسبوك». يمشي الفتيان حول شاطئ المخيم، ليرياه جوانب من حياتهما. يأخذاه إلى منزل عائلة صديقهم الشهيد في المدرسة التي دمرتها الطائرات العدو الإسرائيلي. من تحت الانقاض، نسمع الفتى وراء الكاميرا يحث صديقه بقوله، «أحكيله، أحكيله». صديقه لا يقول أية كلمة، لكنه في الحقيقة يفعل. يتوقف، ثم يمشي بضع خطوات، ينحني، ويزيل حجرين، ويكشف عن حقيبة صغيرة. يخرج من داخلها الكتب المدرسية. بعد أن ينظر إلى الكاميرا بضع لحظات، نسمع صوت صديقه وهو يقول "قطع".

لماذا ترك الحقيبة هناك؟ ربما لأن الولدان شعرا بأن الذهاب نحوها بصمت وإفراغ محتوياتها ببطء - كنوع من الأداء - سيكون أكثر صدقا، وتعبيرا أكثر بلاغة من السرد بالكلمات.

من الملفت حضور وسائل الأعلام في جميع الأفلام، سواء كان ذلك من خلال صوت الراديو، أو لقطات التلفاز أو المعلقين،لا شيء في الدعوة الموجهة للمخرجين للمشاركة في هذا المشروع يشير إلى وسائل الإعلام. ولكن ربما كثرة الإذاعات والتلفزة تخاطب عناصر أخرى في هذه الدعوة مثل «الكسر في الوحدة الفلسطينية» و «تقطيع الأراضي عن طريق الحواجز والجدار».

الحواجز والجدار هي جزء من المشاهد الطبيعية للصور الثابتة والمتحركة في الضفة الغربية وقطاع غزة. في برنامج «زمن المعلق»، بالكاد نرى الحواجز أو الجدار، ولكن هذا لا يعني أنها غير موجودة.

في فيلم أمين نايفة «تداخل»، نرى صبيا يقطع غرفته ذهابا وإيابا، يدرس ويذاكر من كتاب. أحيانا يُهرّب سيجارة، وغالبا ما يحدق حالما في بنت الجيران- كل هذا يحدث أثناء استماعه إلى الراديو. يتناوب ما بين الموسيقى والأخبار، كما يفعل الرجل في فيلم عرب وطرزان ناصر «شقة ١٤/١٠» يشاهد التلفاز بينما يحلم بشريكته.

الصبي وابنة الجيران في فيلم «تداخل» كلاهما كانا يستمعان إلى برنامج إذاعي يوجه رسائل إلى المعتقلين.

بعد عشرين عاما من حلم الوطن الذي وعدت به أوسلو الفلسطينيين، نراهم يستمعون إلى الراديو ويشاهدون التلفاز، وهم محاصرين في الداخل، لوحدهم أحيانا، بينما يحاصر الآخرين في أماكن أخرى. لا يتحدث الفيلم ببساطة عن الحواجز والجدار، ولكن عن ممارسات الرقابة والعزل. في هذا المعنى، فإن كثرة الإذاعات والتلفزة، تتحدث بشكل صريح عن أوسلو، وحياتها الغادرة.

أصوات الراديو والتلفزة التي نسمعها في كل مكان هي محاولة للسفر، وإن لم يكن سفرا عبر الفضاء المادي، فهو سفر لتوسيع المساحات المغلقة، أو تجاوز خطوط تقسيمات الوطن كمساحة جغرافية وكشعب.

تقديم

إيديمز فيلم

تقوم فكرة برنامج افلام «زمن معّلق» كوسيلة لفهم واقع الإنتاج السينمائي بعد عشرين عاما على توقيع اتفاقيات أوسلو، في العام ١٩٩٣، في العاصمة الامريكية واشنطن. وقد جاءت فكرة إنتاج أفلام قصيرة حول هذا المفهوم، بسبب عجزنا عن معرفة أين نقف اليوم سياسيا وسينمائيا.

يمكن ربط كل شيء، وأي شيء في حياة الفلسطينيين اليوم بتلك اللحظة. إنها عملية معقدة لفك شبكة هذه العلاقات، فبعد عشرين عاما على تلك اللحظة تحولت رغباتنا وحاجتنا إلى الحياة بصورة «عادية» إلى فعل. هذا ما اوصلتنا له أوسلو. الحياة يوما بيوم ، ونسيان الماضي والحاضر، وبناء علاقات تقدمية جديدة مبنية على الاقتصاد والتظاهر بالسيادة، والأسوأ من ذلك كله الحياة بوهم الحرية.

حالة النسيان والنكران التي نعيشها (الفلسطينيون في الضفة الغربية) منذ وقت طويل إلى حد ما، دفعتنا نحو تطوير مفهوم لإنتاج أفلام قصيرة حول هذا الحدث تحديدا.

كعاملين في مجال صناعة الافلام، لا يسعنا رؤية حقبة ما بعد أوسلو من الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية فقط، يعنينا أيضا التحول الحاصل في إنتاج الصورة منذ العام ١٩٩٣، وكيف تم تشكيل هذه الصناعة في العقدين الماضيين .

بأخذ كل هذا بعين الاعتبار، جاءت هذه الفكرة لفهم كيفية تعاطي المخرجين المشاركين مع العشرين عاما من أوسلو. كيف يمكن ربط الفردي والشخصي بالجماعي، هذا في حال كان الجماعي جزء من اهتمام صناع السينما الفلسطينيين فعلا؟

أثر اتفاقات أوسلو الأكثر وضوحا، هو أنه قد تم تصميمها لاستيعاب الفلسطينيين الذين يعيشون في الضفة الغربية وقطاع غزة، بينما تم تجاهل حقوق ما تبقى من الفلسطينيين (الموجودين في مخيمات اللاجئين في جميع أنحاء الدول العربية والشتات والفلسطينيين الذين يعيشون في أراضي ١٩٤٨). لذا ياتي هذا البرنامج لمحاولة عكس هذه الحالة من التشرذم من خلال الطلب من صناع السينما الفلسطينيين القيام بتجسيد عشرين عاما من اتفاق أوسلو، بغض النظر عن موقعهم الجغرافي.

تلقينا مشاريع الافلام من خلال دعوة مفتوحة في صيف ٢٠١٣. أختيرت تسعة أفلام من قبل لجنة ضمت المخرج رائد أنضوني والفنانة والمقيمة شروق حرب، اللذان نود شكرهما على ما قدموه من مساهمات ورؤى فنية خلال نقاشاتنا حول الأفلام.

العمل مع تسعة مخرجين وفنانين كانت تجربة مثيرة. حيث ياتي كل منهم من خلفية مختلفة شكلت لغتهم الفنية ورؤيتهم وخبراتهم في هذا المجال. وبعد مئات من رسائل البريد الإلكترونية والمكالمات الهاتفية التي لا نهاية لها واجتماعات السكايب، كانت النتائج مجزية: تسعة أفلام، تشكل معا أفلاما معاصرة تلقي الضوء على اتفاقات أوسلو كما رآها ولمسها وعاشها تسعة مخرجين وفنانين. وهنا لا بد لنا أن نشكر جميع المخرجين الذين سمحوا لنا مشاركتهم بأفلامهم وأفكارهم.

كما نعرب عن امتناننا لكاتيا هيرمان ومؤسسة روزا لوكسمبورغ على دعمهم لهذا المشروع.

زمن معلق

برنامج أفلام قصيرة من انتاج ايديمز فيلم

صانعي أفلام:
أسمى غانم، أمين نايفة، أيمن الازرق، عاصم ناصر، عرب وطرزان ناصر، علاء العلي، مهدي فليفل، مهند صلاحات، يزن الخليلي.

تحرير الكتالوج: ريم الشلة
مشاركات: رشا السلطي، نايرا انطون
ترجمة: مايا ابو الحيات
تدقيق لغوي: مهند اليعقوبي، نيكولا جري
تصميم: دينيس صبح

انتج هذا الكتالوج بدعم من مؤسسة روزا لوكسمبورج - المكتب اقليمي في فلسطين.

طبع في ألفا ستوديو، فلسطين المحتلة
جميع الحقوق محفوظة © ايديمز فيلم ٢٠١٤.
لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

جميع الآراء المنشورة في هذا الكتاب تعبر عن رأي الكتّاب أصحابها ولا تعبر عن رأي المحرر أو شركاء المشروع.

شكر إلى:
صانعي الأفلام، الكتاب المساهمين، شروق حرب، رائد انضوني، محمد العطّار، كاتيا هِرمان.

info@idiomsfilm.com
www.idiomsfilm.com

ROSA LUXEMBURG STIFTUNG
REGIONAL OFFICE PALESTINE

Idioms film

زمـــن معلـق

برنامج من تسع أفلام قصيرة