(۱۹۵۹)، درگیری شخصیت اصلی بین عشق و تعهدات نظامی نشـان داده می‌شـود. این تغییر حتی اگر محدود بود، دریچه‌ای برای بیان انسانیت بیشتر در سینمای شوروی گشود. این تغییرات، اگرچه به‌معنای آزادی کامل نبود، اما نشانگر این بود که حتی در نظام‌های بسـته نیز، نیاز به روایت‌های انسانی‌تر و کمتر شعاری وجود دارد و این خود می‌تواند به‌عنوان شکلی از مقاومت هنری در برابر ایدئولوژی رسمی تلقی شود.

۲ آلمان؛ سرگرمی در خدمت ایدئولوژی

نازی‌هـا سـینما را ابـزاری قدرتمنـد بـرای پروپاگاندا می‌دانستند. ژوزف گوبلز، وزیر پروپاگاندای آدولف هیتلر، معتقد بود سینمای ملی‌ای که سرگرم‌کننده باشد و به دولت جلوه دهد، ابزار پروپاگاندای مؤثرتری است تا سینمایی که سیاست حزب نازی در آن همه‌جا حاضر باشد. هدف اصلی سیاست فیلم نازی، ترویج فرار از واقعیت بود تا جمعیت را منحرف کرده و روحیه آنها را خوب نگـه دارد. ایـن رویکرد به‌معنـای پنهان‌سـازی پیام‌های ایدئولوژیک در قالب سرگرمی بود. گوبلز حتی نقد فیلم را ممنوع و آن را با «مشاهده فیلم» جایگزین کرد که در آن روزنامه‌نگاران فقط می‌توانستند فیلم‌ها را توصیف کنند، نه نقد.

«پیروزی اراده» (۱۹۳۵) سـاخته «لنی ریفنشتال»، به دستور آدولف هیتلر تولید شد و هدف آن تبدیل شدن به سند رسمی حزب نـازی در کنگره بود. این فیلم با اسـتفاده از تکنیک‌های بصری خیره‌کننده، اسطوره‌سازی از هیتلر و جنبش ناسیونال‌سوسیال را به اوج خود رسـاند. فیلم «یهودی ابـدی» (۱۹۴۰)، یهودیان را انگل‌های فرهنگی، مصرف‌گرا و شیفته پول و بی‌اخلاقی به تصویر می‌کشد. این فیلم نمونه‌ای بارز از استفاده سینما برای ایجاد نفرت نژادی بود که به تسهیل آزار و کشتار یهودیان کمک کرد.

زیگفریـد کراکائـر در کتـاب «از کالیـگاری تا هیتلـر: تاریخ روان‌شناختی فیلم آلمان»، ارتباطی میان گرایش‌های غیرسیاسی و فرار از واقعیت سینمای دوره وایمار و توتالیتاریسم بعدی آلمان را مطرح می‌کند. کراکائر معتقد بود، فیلم «کابینه دکتر کالیگاری»، اسـتعاره‌ای از گرایش‌های خودکامانه در سیستم آلمان است که قدرت را می‌پرستد و حقوق بشر را نقض می‌کند. این تحلیل نشان می‌دهد حتی سینمای ظاهراً بی‌طرف یا سرگرم‌کننده نیز می‌تواند با بازتاب ناخودآگاه جمعی و تمایلات پنهان جامعه، به بستری برای ظهور ایدئولوژی‌های توتالیتر تبدیل شود. با وجود کنترل شدید و پروپاگاندای فراگیر، تحقیقات نشان می‌دهد که مخاطبان همیشه منفعل نبوده‌اند و ممکن است پیام‌های پروپاگاندا را نپذیرند یا در برابـر آن مقاومت کنند. حتی در شـدیدترین رژیم‌های توتالیتر، مقاومت پنهان یا بدبینی مخاطب می‌تواند وجود داشـته باشد، به‌ویژه زمانی که پروپاگاندا با واقعیت زیسته آنها در تضاد قرار گیرد.

۳ ایتالیا؛ اجماع‌سازی ظریف و مقاومت هنری

بنیتوموسولینی، رهبر فاشیست ایتالیا، به‌شدت به قدرت سینما برای تقویت غرور ملی و افزایش حمایت مردمی از اقداماتش اعتقاد داشـت. شـعار او «سینما قدرتمندترین سلاح است» بود که در سال ۱۹۳۷ و در مراسم افتتاحیه استودیوی عظیم چینه‌چیتا بر سردر آن نقش بست.

سینمای فاشیست ایتالیا، برخلاف پروپاگاندای آشکار نازی‌ها یا شوروی، رویکردی ظریف‌تر را در پیش گرفت. فیلم‌های این دوره به‌دنبال سـاخت اجماع ایدئولوژیک از طریق «حذف نشانه‌های طبقاتی و منطقه‌ای» و «ترویج اصطلاحاتی برای یک هویت ملی خیالـی» بودند. این فیلم‌ها با تلفیق ملودرام و رئالیسـم و با الهام از وسـترن‌های آمریکایی و فیلم‌های استعماری فرانسه، به‌دنبال رقابت با هالیوود و گسترش نفوذ فاشیستی بودند.

با وجـود تلاش رژیم برای کنترل ظریف سـینما، نمونه‌هایی از مقاومت هنری نیز وجود داشـت. فیلم « وسوسه» (۱۹۴۳) اثر «لوکینو ویسکونتی» و گروهی به‌نام «سیناسِل»، با توسعه نوعی رئالیسم سینمایی که با تخیلات نژادی هویت ملی مورد ترویج دولت فاشیست مخالف بود، قواعد رژیم را به چالش کشیدند. سینماسِل گروهی از علاقه‌مندان جوان فیلم در ایتالیای فاشیست بودند که با نفوذ در صنعت فیلم و استفاده از دوربین به‌عنوان سلاحی علیه رژیم، به فعالیت رسـانه‌ای پرداختند. این فیلم‌ها، با وجود اینکه در ابتدا آشکارا ضدفاشیسـتی به‌نظر نمی‌رسیدند، اما با نمایش واقعیت‌های اجتماعی و انسـانی که با روایت‌های رسمی رژیم در تضاد بودند، به‌نوعی مقاومت پنهان دست می‌زدند.

۴ چین؛ تکامل پروپاگاندا و «اثر هالیوود»

جمهوری خلق چین در سه‌دهه گذشته سرمایه‌گذاری عظیمی در سـاخت صنعت فیلم بومی خود کرده که به افزایش چشمگیر کیفیت پروپاگاندای چینی منجر شده است. این سرمایه‌گذاری شامل تجهیزات، آموزش و توسعه کلی صنعت فیلم بومی بوده است. کیفیت پروپاگاندای بصری کنونی چین، حتی با تولیدات هالیوود قابل مقایسه است.

«اثر هالیوود» به اسـتراتژی چین جهت اهرم‌کردن قدرت بازار خود برای یادگیری از هالیوود و درنهایت، رقابت با آن اشـاره دارد. حزب کمونیست چین، فیلم‌های هالیوودی را تأمین مالی کرده، در تولید مشـترک با استودیوهای هالیوود شـرکت کرده و از این فرصت‌ها برای یادگیری هرآنچه لازم بود، استفاده کرده تا هالیوود را در چین و برخی بازارهای خارجی منسوخ کند. نتیجه این است که مخاطبان چینی اکنون فیلم‌های ساخت چین با داستان‌های چینی را ترجیح می‌دهند، به‌ویژه زمانی که کیفیت فنی آنها قابل مقایسه باشد.

«نبرد در دریاچه چانگجین» (۲۰۲۱) یک فیلم جنگی-حماسی با بودجه ۲۰۰ میلیون دلار است که توسط حزب کمونیست چین سـفارش داده شـد و به پرفروش‌ترین فیلم چینی تاریخ و دومین فیلم پرفروش جهان در آن سـال تبدیل شد. این فیلم نبرد مخزن چوسـین در جنگ کره را بازگو می‌کند و دارای احساسات صریح ضدآمریکایی اسـت. این فیلم از عناصر سبکی فیلم‌های جنگی آمریکایی اوایل قرن بیسـتم اسـتفاده می‌کند که شامل تحولات صاف دوربین بین نماهای صمیمی و نماهای پانوراميک گسترده اسـت. این تلفیـق تکنیک‌های سـینمای جهانی بـا پیام‌های ایدئولوژیک، نفوذ این فیلم‌ها را به‌شدت افزایش داده است. مواد پروپاگاندایـی بـرای مخاطبان داخلی و خارجـی در پلتفرم‌های غربی مانند فیس‌بوک، یوتیوب، یا تیک‌تاک منتشر می‌شود. این استراتژی توزیع هدفمند، امکان سفارشی‌سازی پیام‌ها و کنترل دسترسی را براساس مرزهای جغرافیایی و سیاسی فراهم می‌کند که قـدرت تأثیرگذاری را به حداکثر می‌رسـاند. در همین‌جا باید اشاره کرد که شبکه‌های اجتماعی، تابلوی اعلانات بعدی، پس از عبور نظام‌های توتالیتر از سینماست که در عصر کنونی به‌وضوح در جریان است.

یکی از دلایل اصلی عدم‌کارایی سینما به‌عنوان یک تابلوی اعلانات، وجود «مخاطب فعال» است. نظریه‌های مخاطب فعال بر این نکته تمرکز دارند که مردم با رسانه‌ها چه می‌کنند، نه اینکه رسانه‌ها با مردم چه می‌کنند. این دیدگاه، مخاطب را به‌عنوان یک مصرف‌کننده مسئول و فعال در برابر محتوای رسانه‌ای می‌بیند

تعامل مخاطب، تفسیر و مقاومت

یکی از دلایل اصلی عدم‌کارایی سـینما به‌عنوان یک تابلوی اعلانات، وجود «مخاطب فعال» است. نظریه‌های مخاطب فعال بر این نکته تمرکز دارند که مردم با رسانه‌ها چه می‌کنند، نه اینکه رسانه‌ها با مردم چه می‌کنند. این دیدگاه، مخاطب را به‌عنوان یک مصرف‌کننده مسئول و فعال در برابر محتوای رسانه‌ای می‌بینند.

مخاطب فعال سینما، خود را در برابر هر پیامی قرار نمی‌دهد. او باتوجه به هدف خود مانند کسب اطلاعات، سرگرمی، ارتباط، کنش اجتماعی و... به تحلیل پیام فیلم می‌پردازد و اگر تشخیص دهد محتوا صادقانه نیسـت یا جهت‌گیری خاصی دارد، در برابر تأثیر آن مقاومت می‌کند. به‌نظر می‌رسـد، مخاطبان سـینما در مواردی که پاسـخ نیازهای فردی و اجتماعی خود را در سینمای کشورشـان نیافته‌اند، از آن رویگردان شـده‌اند. این امر به‌وضوح نشـان می‌دهد که صرفاً ارائه پیام‌هـای ایدئولوژیک بدون در نظر گرفتن نیازها و دغدغه‌های مخاطب، به دفع او منجر می‌شـود و سـینما را از هدف اصلی خود دور می‌کند که البته در سـال‌های اخیر، این‌گونه از تفکر وارد فیلم‌های مبتذل و عامه‌پسـند کمدی در سینمای برخی کشورها شده که مخاطب (چه از سر ناچاری و چه از سر از دست دادن (شما بخوانید نداشتن) قوه تحلیل) با آن ارتباط می‌گیرد. حال آنکه ژانر کمدی، یکی از صریح‌ترین ژانرها در راستای انتقاد از حکومت‌هاست.

توانایـی مخاطـب در مقاومـت در برابر دسـتکاری و نیاز به گذاشـتن احترام به هوش او، یک چالش اساسی برای این مدل از تمامیت‌خواهی اسـت. اگر مخاطبان به‌صورت فعال پیام‌ها را تفسیر کنند و در برابر محتوایی که آن را غیرصادقانه یا جانبدارانه می‌دانند، مقاومت کنند، شواهد تجربی نشان داده به‌مرور از این نوع سینما رویگردان می‌شوند. ازسـوی‌دیگر قدرت پروپاگاندا، هرچند گسترده است، اما مطلق نیست. دسترسی به اطلاعات جایگزین (حتی اگر دشـوار باشـد) و تجربه مسـتقیم واقعیت، می‌تواند به مخاطب کمک کند تا از دام پروپاگاندا رها شده و تفکر انتقادی خود را حفظ کند.

در حکومت‌هـای توتالیتـر، آزادی هنری به‌شـدت سـرکوب می‌شـود و آثار هنری باید با ایدئولوژی رسـمی هم‌خوانی داشته باشند. این کنترل می‌تواند تا حد میکرومدیریت (مانند استالین که زوایای دوربین را دیکته می‌کرد) پیش برود. رژیم‌ها، زیبایی‌شناسی را بـرای تبلیـغ ایدئولوژی‌های خود و سـرکوب مخالفـان به کار می‌گیرند. این فشـارها به یـک مصالحه هنری ختم می‌شـود؛ جایی که هنرمنـدان برای بقا، مجبور به پذیـرش محدودیت‌ها و گاهی خودسانسوری می‌شوند. این مصالحه لزوماً به‌معنای تسلیم کامل نیست، بلکه می‌تواند استراتژی‌ای برای گنجاندن انتقادات ظریف یا دیدگاه‌های جایگزین در آثار به‌ظاهر همسو باشد.

سینمای فاشیست ایتالیا، با وجود اینکه آشکارا پروپاگاندایی نبود، اما به‌طـور ظریفی تحت‌تأثیر ارزش‌های فاشیسـتی قرار داشـت و به‌دنبـال ایجاد اجمـاع ایدئولوژیـک از طریق هویت ملی خیالی بود. این نکته نشـان می‌دهد کـه کنترل می‌تواند غیرمسـتقیم و از طریق تشـویق به خودسانسـوری نیز اعمال شود. این تنش ذاتی میان نیاز رژیم به کنترل کامل و نیاز هنر به آزادی بیان، یک چالش همیشگی در سینمای دیکتاتوری است. عباس کیارستمی، فیلمساز فقید کشورمان جمله‌ای تأمل‌برانگیز دارد: سـینمایی که در آن دروغ زیاد باشد، جیب‌بری در تاریکی اسـت. با این حال جنبش‌های مهم تاریخ سـینما بـا پیدایش یا بازتعریف برخـی ژانرها، مرزبندی‌ها میان سـینمای تریبونی، پروپاگانـدا، سـینمای متعهد و اجتماعی را به اشـکال مختلف نمایان کرده‌اند که مهم‌ترین آنها بدین شرح است.

نئورئالیسم ایتالیا (دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰): این جنبش بر دیدگاهی اخلاقی بنا شـده بود که سینما باید بر طبیعت خود و نقش‌اش در جامعه متمرکز شود و مخاطبان را با واقعیت بیرونی آشـنا کند. نئورئالیسم به مسـائل اجتماعی پس از جنگ (مانند فقر، بیکاری گسـترده، تورم و فروپاشـی اخلاقی) با اسـتفاده از لوکیشن‌های واقعی، نابازیگران و رویکرد مستندگونه پرداخت. این رویکرد به‌جای شعار، به «برشی از زندگی» می‌پرداخت و واقعیت را با تمام جزئیات و ابهاماتش به تصویر می‌کشید.

موج نو فرانسـه (دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰): این جنبش که توسط منتقدان جوان کایه دو سینما شکل گرفت، از قواعد روایی و تصویری سـنتی رویگردان شـد. در دوره دوم (۱۹۶۸-۱۹۶۶) گفتمان‌ها سیاسی‌تر شد، اما ایدئولوژی کم‌رنگ‌تر بود و به‌جای آن، موضوعاتی مانند سیاست‌ورزی دانشجویان، بلوغ و مصرف‌گرایی با استفاده از دوربین روی دست و حذف ستاره‌ها مطرح شد. این جنبش از طریق شکستن قواعد روایی و تمرکز بر مؤلف، به مخاطب آزادی بیشتری در قضاوت و خوانش فیلم می‌داد.

سـینمای مسـتند انتقادی: این ژانر به‌جای بازنمایی صرف واقعیت، به وسـاطت فیلمسـاز و ذهنیت او در دریافت اثر تأکید می‌کند و مرزهای خود را با سینمای داستانی برچیده نمی‌داند. «سینما وریته» به‌عنوان یک سبک مستند، بر واقع‌گرایی و اصالت بدون دخالت یا تغییر رویدادها تأکید دارد و تلاش می‌کند زندگی و وقایع را بدون دستکاری به تصویر بکشد.

سینمای شـاعرانه: این ژانر نیز به بیان غیرمستقیم و عمیق مسائل اجتماعی می‌پردازد و از طریق عناصر هنری مانند استعاره و نمـاد، به‌جای بیان صریح، به تأمل و احساسـات مخاطب تکیه می‌کند.

این اقدامات متعهدانه نشـان می‌دهند که عمق در برابر سـطح، تفاوت رویکرد هنری و تریبونی نسـبت به واقعیت‌های اجتماعی اسـت. سـینمای مسـتقل و متعهد، حتی زمانی که به مسـائل اجتماعی یا سیاسـی می‌پردازد، ایـن کار را از طریق روایت‌های پیچیده، شخصیت‌پردازی عمیق و انتخاب‌های زیبایی‌شناختی انجام می‌دهد تا مخاطب را به تأمل و درگیری انتقادی دعوت کند. این سینما، واقعیت را با تمام ابهامات و تناقضاتش ارائه می‌دهد، نه اینکه یک تفسیر ساده و دیکته‌شده را تحمیل کند.

سانسور و خودسانسوری در سینمای دیکتاتوری

علاوه بر سانسور مستقیم، تهدید دائمی سرکوب نیز اغلب به خودسانسـوری توسط فیلمسـازان می‌انجامد. این امر می‌تواند به‌معنـای اجتنـاب از موضوعـات بحث‌برانگیـز، ساده‌سـازی شـخصیت‌های پیچیده یا تمرکز بر روایت‌های امن باشد. فقدان کشـمکش درونـی در شـخصیت‌ها می‌توانـد نشـانه‌ای از این خودسانسوری باشد. این پدیده، درحالی که ممکن است به بقای هنرمند کمک کند، اما به تهی‌شـدن عمـق هنری و از بین رفتن بازنمایی اصیل واقعیت منجر می‌شـود. این تأثیر نامرئی کنترل دولتی، به همان اندازه سانسور آشکار، بر کیفیت و محتوای سینما در رژیم‌های دیکتاتوری مخرب است.

میراث سینمای توتالیتر و درس‌های آن

میراث سینمای توتالیتر، درس‌های مهمی را برای درک رابطه میان هنر و قدرت در عصر حاضر ارائه می‌دهد. این تاریخ نشـان می‌دهد که چگونه هنر می‌تواند به ابزاری قدرتمند برای کنترل و دستکاری تبدیل شود، اما درعین‌حال محدودیت‌های این قدرت و توانایی هنر برای مقاومت و حفظ حقیقت را نیز آشکار می‌کند. تحلیـل زیگفریـد کراکائر از سـینمای وایمار نشـان می‌دهد که حتی سینمای غیرسیاسی یا سرگرم‌کننده نیز می‌تواند با بازتاب ناخودآگاه جمعی و تمایلات پنهان جامعه، پیامدهای سیاسـی عمیقی داشته باشد و بستری برای ظهور ایدئولوژی‌های توتالیتر فراهم آورد.

در عصـر اطلاعات، بازنمایی به میـدان نبردی دائمی تبدیل شـده اسـت. رژیم‌ها به‌دنبال کنترل چگونگی بازنمایی واقعیت هستند، درحالی که هنرمندان و مخاطبان ممکن است به‌دنبال بازنمایی‌های جایگزین باشـند. این مبارزه بر سـر روایت، باتوجه به گسترش بی‌سـابقه رسـانه‌ها و منابع اطلاعاتی، پیچیده‌تر و غیرمتمرکزتر شده است.

ازسـوی‌دیگر درک رابطه پیچیده سـینما و قدرت در گذشته، پیامدهای مهمی برای عصر دیجیتال دارد. با پیشـرفت فناوری، فیلم‌هـا کوتاه‌تـر، تعاملی‌تـر و واقعیت‌گرایانه‌تـر شـده‌اند. این تغییـرات فناورانـه (به‌ویـژه کاربردهای هوش‌هـای مصنوعی) به‌مثابه کاتالیـزوری دوگانه عمل می‌کنند؛ ازیک‌سـو، به رژیم‌ها امکان می‌دهند تا پروپاگاندای بسـیار پیچیده‌تر و باکیفیت‌تری تولید و به‌صورت جهانی توزیع کنند (مانند «اثر هالیوود» چین). ازطرف‌دیگر، همین فناوری‌ها افراد و فیلمسازان مستقل را نیز قادر می‌کنند تا روایت‌های جایگزین را به‌راحتی تولید و منتشر کنند و به‌طور بالقوه کنترل‌های سنتی دولتی را دور بزنند.

این بدان معناست که آینده سینما در بسترهای دیکتاتوری، یـک تعامل پویا و مداوم میـان کنترل دولتی و نـوآوری فناورانه خواهـد بـود. درحالی که رژیم‌هـا ابزارهـای جدیـدی را برای پروپاگاندای مؤثرتر به‌کار خواهند گرفت، همین ابزارها به‌واسطه همه‌گیرشدن‌شـان می‌توانند توسط مخالفان نیز مورد استفاده قرار گیرند و به یک روند مسلحانه دائمی در حوزه اطلاعات منجر شوند. در این چشم‌انداز، نقش تحلیل انتقادی و سواد رسانه‌ای برای مخاطبان بیش‌ازپیش حیاتی می‌شـود تا بتوانند در میان سـیل اطلاعات، حقیقت را از تحریف تشخیص دهند و در برابر دسـتکاری‌ها مقاومـت کنند. درنهایت فقـط دو راه برای حفظ اصالت هنری سینما وجود دارد:

۱ حمایت از سینمای هنری و تجربی: تشویق و حمایت از آثاری که به‌دنبال نوآوری در فرم و محتوا هستند و به‌جای شعارزدگی، به عمق مسائل می‌پردازند، ضروری است. این حمایت باید شامل فراهم‌آوردن زیرساخت‌ها و منابع مالی کافی برای تولید چنین آثاری باشـد تا فیلمسـازان بتوانند بدون فشار پیام‌رسانی مستقیم، به خلق بپردازند.

۲ ارتقای سـواد رسانه‌ای و سـینمایی مخاطبان: آموزش مخاطبان برای تشخیص تکنیک‌های پروپاگاندا و تشویق بـه تفکر انتقـادی در برابر پیام‌های رسـانه‌ای، می‌تواند به حفظ استقلال فکری آنها کمک کند. این امر باعث می‌شود که مخاطب به‌جـای پذیرش منفعلانه، با ذهنی پرسشـگر به تماشـای فیلم بنشیند و توانایی تحلیل و قضاوت خود را تقویت کند.

ایـن راهکارهـای عملی، چارچوبـی جامع برای فیلمسـازان، منتقدان، مربیان و سیاسـت‌گذاران فراهم می‌آورد تا به‌طور جمعی بـرای سـینمایی تلاش کنند که یـک نیروی فرهنگـی قدرتمند و درعین‌حال مسئولیت‌پذیر باقی بماند و پتانسیل خود را به‌عنوان یک هنر به‌طور کامل محقق کند، نه اینکه به یک تابلوی اعلانات تنزل یابد.

زنان پرافتخار در زمانه نسل‌کشی

درباره جشنواره سینمای زنان در غزه

علیرضا سرفرازی
کارشناس سیاست خارجی

درحالی که همه به‌دنبال جنازه گروگان‌های اسرائیلی هستند و ارتش اسرائیلی نیز آتش‌بس را در این ساعات نگارش متن به‌بهانه تحویل یک جنازه قلابی از سوی حماس نقض کرده و چندین فلسطینی را کشته است، هنوز خبری از نیمه‌کاره‌ماندن جشنواره سینمایی در دیرالبلح غزه مخابره نشده است. از یکشنبه ۲۶ اکتبر، جشنواره شش‌روزه سـینمای زنان غزه در خود غزه، آغاز به‌کار کرده اسـت. طراح و بنیان‌گذار جشـنواره، عزالدین شـلح است؛ فیلمساز فلسـطینی و رئیس پیشین جشنواره بیت‌المقدس. او سال‌ها درباره نیاز به فضای سـینمایی در غزه نوشته و سرانجام در سال ۲۰۲۵ با همـکاری گروهی کوچک از فیلمسـازان و دانشجویان آن را عملی کرد. ساختار رسمی جشنواره زیر نظر وزارت فرهنگ فلسطین است، اما پشتیبانی مالی و فنی از سوی این نهاد تقریباً به‌اندازه غذای مردم غزه در روزهای محاصره اسرائیلی بود. حمایت محدود از چند نهاد فرهنگی در اروپا و شمال آفریقا رسید. چند سازمان مستقل از فرانسه، تونس و مراکش کمک‌هایی اندک برای اجاره تجهیزات و تأمین هزینه حمل فایل‌ها از گذرگاه رفح ارائه دادند. نه از شرکت‌های بین‌المللی خبری بود، نه از بودجه‌های رسمی. همه‌چیز با نیروی داوطلب انجام شد. در جدول نمایش حدود ۸۰ فیلم از ۲۸ کشور قرار داشت؛ مستند، کوتاه، بلند و تجربی. فیلم افتتاحیه «صدای هند رجب»، ساخته کارگردان تونسی کوثر بن‌هنیه بود؛ اثری که داستان دختربچه‌ای را روایت می‌کند که در میانه درگیری، تلفنی با نیروهای امـداد صحبت می‌کنـد و از مرگ خانـواده‌اش خبر می‌دهد. انتخاب این فیلم بی‌ارتبـاط با واقعیت غزه نبود. برگزارکنندگان می‌خواسـتند افتتاحیه به‌جای نمادهای تجمل، با صدای یک قربانی آغاز شود. برنامه برگزاری این فستیوال از روزهای جشنواره ونیز علنی شـد و گروهی از فیلمسازان بین‌المللی به‌طور جدی برای برگزاری این برنامه وقت صرف کردند. نتیجه کار نیز به‌لطف آرامش نسبی آتش‌بسی که کمتر کسی باور دارد، تماشـای فیلم‌ها در یک محیط معمولی تجمع غزه بود. شعار رسمی جشنواره را بنیانگذاران آن، «زنان پرافتخار در زمانه نسل‌کشـی» اعلام کردند. آمارهای رسمی فلسطینی، دسـت‌کم ۱۲۵۰۰ زن کشته را در دوره جنگ غزه ثبت کرده است و تعداد زنانی که فرزند از دسـت داده‌اند، در این گزارش‌ها به‌دقت مشخص نیسـت چون مادران زنده‌مانده و فرزند ازدست‌داده، فهرست جداگانه ندارند. ۲۶ اکتبر یادآور آغاز جنبش سازمان‌یافته زنان در فلسطین است. در همین تاریخ در سـال ۱۹۲۹، در بیت‌المقدس، نخسـتین کنگره زنان عرب فلسطین برگزار شـد؛ رویدادی که بیش از ۲۰۰ زن از شـهرها و روستاهای فلسـطین در آن گرد آمدند تـا در برابر سیاسـت‌های بریتانیایی و اعلامیه بالفور بیانیه بدهند و برای نخستین‌بار به‌شکل سیاسی و هماهنگ صدای خود را ثبت کنند. اسناد «مؤسسه مطالعات فلسطین» این نشسـت را نقطه آغاز کنش سیاسی زنان فلسطینی می‌دانند. در سال‌های بعد، ایـن تاریخ به‌عنوان روز ملی زنان فلسـطین در تقویم رسمی تشکیلات خودگردان ثبت شد و هر سال در ۲۶ اکتبر مراسم و بیانیه‌هایی برای یادآوری نقش زنان در مقاومت و سیاسـت برگزار می‌شود. این عنوان به‌طور رسمی در سال ۲۰۱۹ از سوی تشکیلات خودگردان فلسطین اعلام شد و از آن زمان، نهادهای فرهنگی و مدنی این روز را در سراسـر مناطق فلسطینی گرامی می‌دارند. وقتی جشنواره بین‌المللی سینمای زنان غزه در سال ۲۰۲۵ تاریخ برگزاری این رویداد را اعلام کرد، همان روز را برگزید. منابع رسمی جشنواره تأیید کردند که این انتخاب تصادفی نیست و «در چارچوب روز ملی زنان فلسطین که توسط تشکیلات خودگردان در سال ۲۰۱۹ رسماً اعلام شد» انجام شده است.