

## להמציא את העבר כעתיד: על "פעם נכנסתי לגן" של אבי מוגרבי

מאת: יעל שנקר

מאיפה מתחילים לכתוב על הסרט הזה? איפה מוצאים בו נקודת אחיזה שממנה מתחיל הסיפור, או שאליה או דרכה הוא מתלכד? אולי מהמרחב שבו הוא מתרחש? מהדמויות? מן המבנה שלו? לכתוב על הסרט **פעם נכנסתי לגן** זה במובנים רבים לעשות את מה שהסרט מתנגד לו, כמעט למשטר אותו.

אפשר אולי להתחיל מזהותו של הבמאי. אבל גם זה עניין קצת סבוך בסרט הזה. הסרט, שיצא ב-2012, הוא סרטו של אבי מוגרבי, כך מצוין גם בכותרת, אבל בדקות הראשונות של הסרט עולה גם אפשרות אחרת. עלי אל אזהרי, שמאוחר יותר בסרט יסתבר כי הוא בין השאר המורה לערבית של מוגרבי, יושב במטבח ביתו כשפניו אל המצלמה, ואילו קולו של מוגרבי נשמע בוויס אובר. מוגרבי, כבר בדקות הראשונות, מציע לאל אזהרי, לעינינו כצופים, שותפות מלאה ביצירת הסרט. אל אזהרי, שמתייחס להצעה ברצינות, שואל מה יקרה אם ימות, מה יקרה אז עם הדימוי שלו בסרט. מוגרבי דבק בשותפות ומציע לו שלמקרה כזה ימנה אפוטרופוס או יכתוב צוואה.

אבל לא רק זהותו של הבמאי היא שאלה מאתגרת. בתחילת הסרט, קצת אחרי הכותרות, מספר מוגרבי לאל אזהרי כי הסרט יקרא "החזרה לביירות". המיקום הגאוגרפי הזה, מקום מושבם של סבו וסבתו של מוגרבי, מקפל לכאורה את המרחב של הסרט. הזמן של הסרט, כך עולה מן המונח "חזרה", הוא זמן שמקפל בתוכו עבר ועתיד גם יחד. התמה אם כן, קשורה במרחב שבו התגוררה משפחתו של מוגרבי, וברצון שלו "לחזור" לשם. אבל הכותרת כמו התמה מועמדת בספק לא רק על ידי השם שניתן בסופו של דבר לסרט "פעם נכנסתי לגן", אלא גם על ידי המרחבים המרובים שנוכחים ומצולמים בו. בצד סצנות שמתרחשות בביתו של אל אזהרי, במטבח או בסלון, או במכונית של מוגרבי בדרך ממקום אחד לשני, יש צילומי חוץ מיפו ומספוריה או ציפורי. מכל המקומות הללו ביירות של ההווה, לפחות באופן גלוי, לא נוכחת בסרט. אבל גם האמירה הזו לא ודאית, שהרי לאורכו, בפריים שהוא כמו הקרנה של סרט בתוך סרט, מופיעים צילומים שמיקומם לא מוסגר, והם נראים כצילומים של עיר בארץ דוברת ערבית, לפחות לפי אחת מן הכתובות על גבי חנות בעיר שמופיעה לרגע בפריים. אבל בצד ערביותה המדומיינת של העיר, כתובות הגרפיטי שמצולמות על קירותיה הן בעיקר באנגלית. האם זו ביירות? הדמיון של הצופה מוביל אותו לשם דרך הוויס אובר שנשמע לאורך "ההקרנה" הזו, וויס אובר של סיפור אהבה ישן שהתרחש בה. אבל הזיהוי של העיר כביירות מתרחש גם דרך ההווה שבו מצולם הסרט, כשמוגרבי מספר לאל אזהרי לאורך הסרט על רומן שנרקם בינו לבין במאית לבנונית. האם היא זו ש"הגניבה" את הצילומים לסרט? האם האהבה שלהם היא תמונת מראה לספור האהבה מן העבר?

ובצד המרחבים המרובים יש גם לא מעט דמויות או קולות שנראים ונשמעים על המסך. יסמין, בתו של אל אזהרי, פיליפ בלאיש, הצלם של הסרט, הדמות שכותבת את המכתבים מביירות לאהובה, ועוד ועוד. המעמד של כל אלו כשותפים ביצירת הסרט, כדמויות שנוכחות בו, או כדמויות שנקלעו או "נבדו" לצורך העלילה הוא מעמד שנבנה ומשתנה לאורך הצפייה.

ובצד כל אלו לא תמיד ברור מהו צילום שהקדים לכאורה את תהליך העבודה, ומהו צילום מבויים שערך כאילו הוא צילום של תהליך העבודה שמקדים את צילומי הסרט עצמו. האם למשל אותה סצנת פתיחה שבה יושב אל אזהרי אל מול המצלמה היא סצנה שצולמה מראש כחלק מן הסרט, או שתיעוד תהליך הכנתו הפך בדיעבד לחלק ממנו? והאם כל הדמויות והמרחבים שמופיעים בסרט, אותה עיר מסתורית, אותה אישה שקולה נשמע

בוויס אובר, הם מרחבים ממשיים, או שחלק מהם נבדו לצורך הספור שמוגרבי בקש לתעד או לברוא? והאם ואיך בכלל כל אלו מצטרפים לכדי סיפור אחד?

במאמר על מסאיות בטקסטים ויזואליים כותב מייקל רנוב בין השאר:

The notion of the essayistic activated in the present context can thus be said to engage to resistance to several levels: to the low of genre, to the principle of compositional mastery, and to an untested presumption of the category of the subject.<sup>1</sup>

המחויבות הזו להתנגדות, כמו שרנוב מנסח אותה, יכולה להיות פתיחה טובה לדיון בעמדתו של מוגרבי בעשייה הקולנועית שלו בכללה, וליחסים בינה לבין התביעה הפוליטית שהסרטים שלו תובעים. תביעה זו, כמעט התובענות של הקולנוע שלו, נוכחים בוודאי בחלק גדול מן הסרטים שלו. אבל כאן, במסה הזו, היא מאפשרת לחשוב על הסרט המסוים הזה לא רק דרך הניסיון למסגר או למשטר אותו סביב תמה או מבנה, אלא דרך היחסים המורכבים שבין עצם הבחירה בעמדה המסאית, לבין ההתנגדות של הסרט לאותו משטור שהפתיחה או הז'אנר המובחן לכאורה חותרים אליו.

The essayistic is always research, the discovery of self and object (of object through self) as an active, critical process. The testing of limits, the exploration of the edges of representability, a taste for the "experimental" – such notions have remained the province of vanguardists held on the margins of cinema.<sup>2</sup>

נדמה כי הדברים הללו שכותב רנוב בהמשך אותו מאמר מאפשרים להבין לא רק את הבחירה הקולנועית של מוגרבי, את "גירוד הקצוות" שמתרחש ברבים מסרטיו בשאלות של ייצוג ושל זהות, אלא גם את הבחירה הזו כחלק משאלה רחבה יותר שנוגעת לא רק לקולנוע, אלא בעיקר לתפקידו כפורע קצוות במציאות עצמה. במילים אחרות, אפשר לומר כי אם התרגלנו להטיל ספק בניסיון של קולנוע תיעודי לייצג מציאות "כפי שהיא", בהתיימרות "לתעד אותה", הרי הספק שמטיל מוגרבי באותו ניסיון הוא מכיוון אחר לגמרי. במובנים רבים כפי שעולה מן הסרט, לתעד את המציאות כפי שהיא, גם אם באופן שמודע לסובייקטיביות שלו, זו עמדה ש"מסתפקת" באותה מציאות עצמה. האפשרות לפרוע אותה, את המציאות עצמה, להציע לה אלטרנטיבה, מחייבת לפרוץ גם את מגבלות התיעוד, את קו העלילה הברור מראש, את הדמויות המתקיימות במציאות, את "הקול הסמכותי הדובר" ואת ההסתפקות בכל זה. החריגה מן הייצוג היא האפשרות היחידה אולי לחרוג מן המציאות.

לכן כדי לנסות להגיד משהו על הסרט, על העמדה שלו, מבלי להחיל עליו תמה חובקת-כל על הזמן או המרחב או "הסכסוך", מבלי לקטלג אותו כ"סרט נכבה" או כסרט ניסיוני או תיעודי, אני רוצה לנסות לגעת בכמה תמונות מתוך הסרט, כאלו שמצויות על קו התפר שבין התיעודי לבדיוני, שבין עבר להווה, בין מרחב ממשי למדומיין.

כמה דקות אחרי שמתחיל הפרולוג של הסרט, מתחילה סצנה חדשה. אנחנו עדיין בתוך הפרולוג עצמו, צפינו כבר בסצנה שלמה, עוד לא היו כותרות פתיחה, וכבר עברנו מקום, זמן, וצורת צילום, ומסתבר שגם הדמות הראשית משתנה. אם בתחילת הסרט הייתה המצלמה על עלי אל אזהרי, פלסטיני שחי ביפו ומוצאו מספוריה,

<sup>1</sup> Michael Renov, "History and/as Autobiography: The Essayistic in Film & Video," Frame/Work 2.3 (1989): 6-13.  
<sup>2</sup> שם, 11.

שהוא כאמור גם המורה לערבית של מוגרבי, בסצנה השנייה דווקא מוגרבי הוא הדובר המרכזי, ואל אזהרי מתפקד כמורה לערבית שמתקן את השפה וכמאזין ושותף לתכנון הסרט גם יחד. יחסי הכוח, במילים אחרות, של דובר ומאזין, של מי שבמרכז ומי ש"עושה את עבודתו", כלומר מצלם או מלמד ערבית, מתהפכים. בסצנה הזו מוגרבי ואל אזהרי יושבים בסלון של בית, והם נמצאים במה שנראה כמו שיעור ערבית מצד אחד, ופגישה עבודה מצד אחר. מוגרבי, בערבית שדורשת תיקונים ועזרה, מספר כאמור שהסרט החדש ייקרא "החזרה לביירות", וכולם ידברו בו ערבית. "ומי שאינו יודע ערבית, מי ילמד אותו?" שואל אל אזהרי? "לי אין זמן לזה". "הסרט", זה שייקרא בעתיד "החזרה לביירות", עדיין לא התחיל, השפה שמדברים בה היא ערבוב של ערבית ועברית, מוגרבי ואל אזהרי מתבוננים בתמונת סטילס ומפות, והמצלמה מתבוננת אתם כשהיא ממוקמת למעלה, מעל השולחן שעליו מונחים המסמכים. מוגרבי מצביע על דמויות שונות ומספר על משפחתו, שמוצאה כאמור מביירות, על סבא רבא וסבתא רבא שנפטרו שם, ועל סביו וסבתו שהיגרו לפלשתינה בשנות השלושים. כאן בתל אביב הם פתחו גלנטריה, ובכל קיץ היו נוסעים לנוח בביירות. כל זה נמשך עד 1947, מסביר מוגרבי, מין מציאות שמתקיימת במרחב הזה שקשה לדמיין היום אפילו בסרט בדיוני.

אל אזהרי, שכנראה כבר מכיר את הסיפור המשפחתי, ואולי גם מתכוון לצילומים של "הסצנה הספונטנית" הזו, מפתיע את מוגרבי עם "המדריך של גדעון", ספר טלפונים תלת-לשוני בערבית אנגלית וצרפתית שמצא בספרייתו של אביו, שאזור החיגוג שלו הוא ירדן, סוריה ופלשתי ועוד מקומות במרחב הזה של המזרח התיכון הישנה. בספר, שהופיע ב-1938, הם מחפשים את חנות הסדקית של משפחת מוגרבי בתל אביב, עיר שמופיעה בספר הטלפונים בצדן של הערים אל נצרת, חיפה, חברון, יאפא, דמשק, ביירות ובני ברק ועוד ועוד. הפנטזיה הזו על קהילת טלפונים מדומיינת של המזרח התיכון כולו אינה אוטופיה של עולם עתידי וחדש, אלא נוסטלגיה למה שכבר היה כאן קודם, לפני שהמזרח התיכון החדש הוחלף בישן או להפך.

הפרולוג על שתי הסצנות שלו, זו במטבח של אל אזהרי וזו שבסלון, יש בו זיכרונות אבודים מביירות, סיפור שמתחיל בספרייה וספר טלפונים שהוא אוטופיה ונוסטלגיה בו-זמנית. אבל בעיקר עולה ממנו שאלה על איך ועל מה בעצם עושים סרט שהוא גם על שתי שיבות אחרות לגמרי לכאורה; סרט, שכמו שמנסח זאת אל אזהרי, מניעה אותו מועקה יומיומית, אבל גם תאוות חיים מתפרצת; סרט שמבקש לתעד ובמקביל לספר סיפור או סיפורים רבים; סרט שמחפש דרך לשוב לביירות, אבל בה בעת להרחיב את אפשרויותיה של פלשתינה עצמה; ובעיקר סרט שמחפש שפה קולנועית לכל זה.

ואל הסרט עצמו: כמה סצנות אחרי כותרות הפתיחה, אל אזהרי, לבוש בגלבייה וכיפה של החוזרים ממכה, שולף כמו בתכנית "חיים שכאלה" הפתעה נוספת: חוץ מאותו ספר טלפונים בערבית, אנגלית וצרפתית, יש לו מסמך נוסף מאותן שנים, דף שנתלש מלוח שנה, לוח קיר שיצא בדמשק ב-1936. על הדף היומי של הטקסט השימושי הזה, שכולו מודפס בערבית, מוטבעים כמה סוגי תאריכים. התאריך "הרשמי" הוא יום ג', 3 בנובמבר, 1936, אולם בצדו מודפסים התאריך המוסלמי, הקופטי והתאריך היהודי. בשנות השלושים של המאה הקודמת, מסביר אל אזהרי, היה הסכסוך בין פלסטינים ליהודים על פלשתינה בעיצומו, ואילו בדמשק המו"ל הוציא את לוח השנה הזה. המזרח התיכון הישן או החדש חי ובוטט. המו"ל, שלא היה יהודי כנראה, הציע יומן שהקהילה המדומיינת שלו שוברת גבולות של דת ואתניות, ומציעה חלופה למי שמתקיימים בתוכה. מוגרבי נרגש מהקסם, שואל על מקורו של דף היומן, ואל אזהרי מסביר כי מצא אותו מתפקד כסימנייה באחד מן הספרים בספרייתו של אביו. סימון הזמן הטרוויאלי הזה, דף מלוח שנה, הופך, כמו ספר הטלפונים ההוא, למסמן של מרחב שלם, ממשי או מדומיין, שיש או היו בו אפשרויות קיום שרק בסרט בדיוני יכול להחיות מחדש.

אבל הסרט הזה הוא סרט תיעודי, והסצנה, אוטופית ונוסטלגית בו-זמנית, מציעה זמן ומרחב שבו נוכחים אביו של אל אזהרי מפלשתינה וסבו של מוגרבי מביירות, והשותפות היא אפשרות קיום שאינה רק קולנועית. אל אזהרי מבקש להעניק את הדף התלוש למוגרבי, מוגרבי מרגיש שזו מחווה גדולה מדי, ואל אזהרי מבהיר שמוגרבי יצטרך לצלם את הדף ולהחזיר את המקור.

הסצנה הזו עומדת בצדן של סצנות דו-לשוניות אחרות לגמרי. וככל שעובר זמן היא מתפרשת כמעין תמונת מראה לסצנה אחרת, מן ההווה דווקא, שמצולמת במושב ציפורי או בספוריה, כלומר באותו מקום שהוא שתיהן גם יחד. מוגרבי ואל אזהרי מבקשים לנסוע לשם ולחפש את הבית שבו נולד אל אזהרי. אל הנסיעה מצטרפת יסמין, בתו של אל אזהרי, ואחיו שמבוגר יותר ממנו, ועל כן לכאורה זוכר יותר ממנו. בגן המשחקים של המושב הם עומדים מול שלט בערבית ובעברית. יסמין, שקוראת את שתי הלשוניות, קוראת ונבהלת. השלט מכריז כי הכניסה לגן המשחקים של המושב היא לתושבי ציפורי בלבד, ואסורה בתכלית האיסור למשל עליה, נכדתם של תושבי המקום המקוריים. לרגע נדמה כי בעיקר אליה ואל בניו ונכדיו אחרים של ספוריה מופנה השלט הזה, שכותביו מקפידים לכתוב אותו בשתי השפות של הארץ הזו, מן הסיבות הפוכות לדו-התאריכות של לוח השנה בערבית מדמשק.

אז זה סרט על מזרח תיכון ישן או על נכבה? על דמשק או על ספוריה? גם לזה מתנגד הסרט, אפילו ל"גם וגם". שהרי לשרטט כך את הסרט בין ביירות או דמשק לספוריה זו הליכה לקצוות. והרי יש סרט שלם ביניהם, שכדי לנסות להבין על מהו, צריך אולי להניח בצד את הסצנות הדרמטיות הללו, שהרי רוב רובו של הסרט הוא בכלל סרט על יצירת הסרט. אבל לא רק על זה.

בתוך הסצנות מספוריה ויאפא והבית והמכונית, מרחבים וסיפורים שאפשר לנעוץ בזמן ומקום מוכרים, נשזר בתוך הסרט עוד סיפור, שמסופר כולו דרך צילומים של אותה עיר בערבית שמופיעים בתוך פריים מוקטן, מעין מסך קולנוע בתוך מסך קולנוע. לאורך הקרנת הצילומים מוקראים בוויס אובר מכתבים של אישה בשם ראשל לאהובה. האהוב, כך עולה מהם, עזב את מיטתם המשותפת בביירות אי שם בשנות השלושים, והיגר לפלשתינה. ראשל, ערבייה יהודיה בזהותה, ואכולת געגועים בשר ודם, אינה יכולה להצטרף אליו לא רק כי סיפור האהבה שלהם נגדע באלימות על ידו, אלא כי הגדיעה הפרידה גם בין הבחירה לחיות בביירות כערבייה, לבחירה לחיות כציוני בפלשתינה. לגדיעה יש מחיר, כפי שעולה מן המכתבים, לא רק בחיים הפרטיים של הזוג, אלא גם במה שנגזר על הערבים תושבי פלשתינה, כמו על יהודי ערב עצמם. תושבי פלשתינה הערבים גורשו מן המרחב, כותבת ראשל באחד ממכתביה, ואילו יהודי ערב נעקרו מן הזמן. שתי האופציות הללו, שכאילו תלויות אחת באחרת, הן בדיוק אלו שאפשרו את אותו ספר טלפונים משותף או את אותו דף מלוח שנה. החיתוך שהפריד בין האהובים היהודים הערבים גדע עוד אפשרויות קיום, אפשרויות של תנועה במרחב ובזמן.

הסרט, שמבקש לכאורה לחזור לביירות, מציע את המכתבים הללו כמין חשיפה של ארכיון משפחתי, חשיפה שהיא חלק מאותה חזרה בזמן ובמרחב. אבל המכתבים שנשארים כוויס אובר ואינם חושפים זהות ממשית של מי שכתבת אותם מתגלים בעיקר כערגה לאותה אפשרות כתיבה, לאותן אפשרויות של אהבה, יותר מאשר כתיעוד של מציאות ממשית. מוגרבי, בשיחה בעקבות הסרט, העיד כי המכתבים הם פרי רוחו, ונכתבו בהשראת אחד מדודיו שהיה יוצא ובא בין ביירות לתל אביב. אולם המכתבים המדומיינים מהעבר, שכתבם מוגרבי עצמו, מהדהדים כאמור סיפור אהבה אחר בין ביירות לפלשתינה שנמצא בתוך או מחוץ לסרט. כשהם יושבים על שפת הים ואוכלים סמנה שנקנתה בדמשק על ידי אישה לבנונית שנפגשה עם מוגרבי באיסטנבול, מספר מוגרבי לאל אזהרי בתוך הסרט על רומן ממשי ואחר לגמרי שמתקיים במציאות העכשווית, בינו לבין אותה אישה, במאית לבנונית. מוגרבי ואל אזהרי, שמתענגים על אותה מחוות אהבה ממשית בצורתו של אוכל

יקר מציאות, מגלגלים ביניהם את אפשרות קיומה של האהבה הזו. בעוד מוגרבי תוהה על האפשרות לקיים אותה במציאות העכשווית, במחיר שתצטרך לשלם אוהבתו על הקשר אתו, אל אזהרי, אופטימי לכאורה, מציע לו למצוא אי בים שבו תוכל אהבתם להתקיים.

וכך ספר הטלפונים שהקיף את המזרח התיכון כולו מומר במציאות ש"מחוץ לסרט", באפשרות לקיים את האהבה על אי בודד. האוטופיה האירונית הזו מרומזת גם היא דרך המכתבים שנכתבו לכאורה בין ביירות לפלשתינה, אבל מתגלים כחלק ממבדה שערוך אל תוך המסה הזו.

אז על מה הסרט בעצם? על סיפור האהבה שהציונות או המרחב קטעו בעבר או בהווה? על האפשרות לחזור לביירות ועל התלות שלה באפשרות לחזור לספורה? על הנוסטלגיה לזמן אחר או על האוטופיה שמתגלה דרכו? ואולי על האופן שבו מרחב, כל מרחב, מכיל בתוכו לא רק שכבות של עבר, אלא גם אפשרויות של קיום אחר?

במאמר על המסה כותב אדורנו בין השאר:

Luck and play are essential to the essay. It does not begin with Adam and Eve but with what it wants to discuss: it says what is at issue and stops where it feels itself complete – nor where nothing is left to say.<sup>3</sup>

המסגרת שמציע אדורנו למסה, מסגרת מבנית שמתחילה היכן שיש מה לומר, לבחון, להפוך מכל צדדיו, ומסתיימת כשהמשחק באפשרויות מסתיים ולא נשאר עוד מה לומר, מאפשרת לראות את מה שמתרחש בין הפרולוג של הסרט לתמונת הסיום באופן שחותר אל איזה עיקר שנמצא מחוץ להם. אם הפתיחה עוסקה בדמיון עתידי של הסרט, הרי תמונת הסיום מושכת אל דמיון עתידי או אחר של החיים עצמם.

אחרי הביקור בספורה, בגן הילדים שבפתחו יש שלט, בחלקת הבית שבו נולד ובשדות הסובבים אותה, עסוק אל אזהרי לא רק באפשרות החזרה אלא בעיקר באפשרות לחיות את החיים מחדש אחרת. בסצנה מרתקת שנראית כמו שחזור של "סרט נכבה" או פעולה של "זכרות", כמו שאומר מוגרבי בתחילת הסרט באירוניה, עומד אל אזהרי וטועם מאחד השיחים שנמצאים בגבעות שסובבות את ספורה. כשהוא טועם ומתפעל ממנו המסך מוחשך, בוויס אובר נשמע קולו של הצלם שמקלל שבדיוק נגמרה קסטה. אל אזהרי שקוע בשיח מן הילדות, נשמע אומר "אני רוצה לחזור לספורה". קולו של מוגרבי, שמבקש לצלם את הסצנה, נשמע גם הוא בוויס אובר, ותוך כדי שהוא נשמע צוחק הוא מבקש ממנו "חכה שנייה". כשהקסטה מוחלפת ולבקשתו של מוגרבי חוזר אל אזהרי על הסצנה שלא צולמה. אמרת "רוצה לחזור לספורה" אומר מוגרבי. "אמרת להישאר או לחזור?" שואל אל אזהרי, ואחר כך, באירוניה, אומר שוב את המשפט, לכאורה בדרמטיות, ומריח שיח שנושא אתו לכאורה את ריחות ילדותו. "יצא טוב?" הוא שואל את מוגרבי ובלאיש ומחייך חיוך אירוני, כאילו מדובר בהצגה ולא בחיים עצמם. הסצנה, שמשחזרת זיכרון וכאב של זיכרון, משחזרת שוב כמו בחזרות לקראת הצגה. העריכה של כל הסצנות הללו אל תוך הסרט, של הצילום הלכאורה אותנטי, של ההפסקה ושל הבימוי מחדש, הופכים לא רק את מעשה השחזור לאירוני, אלא מאירים באור האירוני גם את המדיום התיעודי עצמו.

3 Theodor Adorno, "The Essay as Form," trans. B. Hullot-Kentor and F. Will, *New German Critique* 32 (Spring/Summer 1984), 152.

אבל האירוניה הזו קשורה בעוד דבר: בשביל אל אזהרי השחזור הוא אירוני כי השאלה היא בכלל אחרת. השאלה היא לא על העבר, היא לא שאלה של זיכרון, אלא בעיקר שאלה של אפשרות להווה אחר. בסצנה הבאה, שמצולמת במכונת, לכאורה מיד אחרי החזרה מספוריה, הוא עסוק בשאלת האפשרות או הרצון להיוולד מחדש ולחיות את החיים מהתחלה. מוגרבי מסרב לאופציה הזו, אבל אל אזהרי דווקא מבקש לפתוח אותה. לו חי עוד פעם מהתחלה, הוא אומר למוגרבי, הוא היה מתנגד לגירוש בספוריה. החזרה אל המרחב אפשרה לכאורה את הדמיון של אפשרות קיום אחרת, את אפשרות ההתנגדות. אבל גם זה אירוני. שהרי מיד אחר כך מוגרבי, בנחרצות, מבטל את אפשרות ההתנגדות ההיפותטית של ילד בן ארבעה חודשים להיות מגורש מביתו.

וגם הסצנה הזו, שערוכה כאילו היא "החזרה הביתה" מספוריה, נראית כמבוימת. שהרי בספוריה היו גם אחיו של אל אזהרי ובתו, ואילו בדרך המשוחזרת, זו שמצולמת, הם אינם במכונת. ואולי הם במכונת אחרת? אולי זו שיירה שחוזרת הביתה?

אבל כל זה לא משנה. תמונת הסיום של הסרט מספרת שוב את הסיפור אחרת. מוגרבי, בלאיש ואל אזהרי נוסעים במכונת. מוגרבי, שנוהג, נראה עצבני, אל אזהרי לידו. הנהיגה איטית והם תקועים בפקק. זה חסר מוצא הסיפור הזה, הנסיעה, השיבה, ביירות, ספוריה, הזמן של ההווה נעצר מסיבות פרזואיות אחרות לגמרי. הם פשוט תקועים ולא יכולים לנסוע. זה לא משל, זו מציאות.

המסה, או העמדה המסאית, בסרטו זה של מוגרבי, אולי בדומה לסרטים אחרים שלו, מאפשרת את התעתוע שבין הניסיון לספר את המציאות אחרת לבין לפצוע פצע בה עצמה; בין להסתפק במה שהיה ומה שיהיה לבין הניסיון לאתגר את כל זה ולתבוע עולם אחר, כמעט להמציא אותו מחדש. אבל גם ההמצאה הזו, אוטופית או נוסטלגית, היא סיפור תיעודי של מזרח תיכון חדש שכבר היה כאן קודם.