לתבוע את השבתם של רוחות הרפאים: "זיכרון" לכמאל אלג'עפרי

Reclaiming Phantoms: Kamal Aljafari's "Recollections"

כמאל אלג'עפרי זוכר את הימים שבהם הפכה יפו לביירות הקרועה ממלחמת האזרחים. צוות ההפקה של **כוח הדלתא** (1986), בבימויו של מנחם גולן, יצר מהומה אורבנית, כשיזם את פיצוצם של בניינים אמיתיים על מנת להעמיד סצנת קרב בדיונית. אלג'עפרי זוכר את עצמו עומד לצד הדרך עם ילדים נוספים, כולם מצפים בשקיקה להציץ בצ'אק נוריס כשהוא חולף בתוך רכב שעליו מתנוסס שם בית ספרם "סנט ג'וזף", מודפס על אחת הדלתות. שנים רבות לאחר מכן, בעוד הוא מזפזף בין ערוצים בחדר בית מלון בלונדון, אלג'עפרי הזדעזע לזהות את אותה הסצנה. הוא ישב על מיטתו, מהופנט – לא מצילומי הפעולה, אלא ממה שעמד ברקע שלהם: תיעוד ברור של יפו של ילדותו, עיר אשר מאז נהרסה, שופצה, עברה ג'נטריפיקציה, ונבנתה מחדש מעבר לכל אפשרות לזיהוי.

סרטו האחרון של אלג'עפרי **זיכרון** (2015) נתפר כולו מסצנות מסרטים ישראליים ואמריקאיים שצולמו ביפו משנות ה-60 ועד שנות ה-90. רוב הסצנות לקוחות מסרטים המוכרים לרובנו כ"סרטי בורקס" – ז'אנר הסרטים שבמרכזם סיפורי אהבה דרמטיים בין "ערס" מזרחי לבחורה אשכנזייה מן האליטה. יפו שימשה כתפאורה המושלמת להבנייתם של נרטיבים ישראליים חדשים על גבי חורבות פלסטיניות מרוקנות. כפי שמסביר אלג'עפרי, הפלסטינים למעשה "נעקרו הן במציאות והן בבדיה". ב**זיכרון** הסיר אלג'עפרי את השחקנים הישראלים מן הסצנות על מנת לפנות את הבמה לאנשים שחלפו ברקע הצילומים במקרה – הן פלסטינים והן יהודים עיראקים שהתיישבו בעיר, והנכיח, במילותיו, "צדק קולנועי".

מבט קולנועי כהבזק זכרון המשחזר את העיר הנהרסת ונבנית ומשתנה: אחת מחורבות יפו על רקע הים, דקה 16:28

אלג'עפרי נולד ברמלה ב-1972 ועזב לגרמניה על מנת ללמוד קולנוע. בין סרטיו, **הגג** (2006), העוקב אחר ביקורו בבית הוריו וסבתו ברמלה, פלסטין, ו**נמל הזיכרון** (2009), המתאר את פינויה של משפחת אמו מביתם בע'גמי. ההומור השחור והתקשורת האילמת בסרטיו דומים בסגנונם לעבודתם של היוצרים אליה סולימאן ומישל ח'ליפי.

שלא כמו בסרטיו הקודמים, ל**זיכרון** אין גיבור/ה ראשי/ת. אלג'עפרי עובר בין החומרים הקולנועיים הקיימים – מעברים היוצרים את האשליה שהוא מהלך כחולם מתוך שינה בתוככי העיר כשמצלמה ניידת בידו. לעתים מתאר אלג'עפרי את האוחז במצלמה כהוא עצמו; ואולם, כל זיכרון שנכרה הוא זיכרון משותף השייך לסבו, לאמו, לשכניו ולאחרות ואחרים אשר אינם יכולים עוד לשוב. בכל צעד טמונה דחיפות מסוימת, כפי שמסביר אלג'עפרי: "אני מהלך בכל המקומות, לעתים מהסס, לעתים אבוד. אני משוטט ברחבי העיר, אני משוטט בין זיכרונות. אני מצלם כל דבר שאני פוגש בו משום שאני יודע שהוא אינו קיים עוד. אני שב לבית אבוד".

בדקה הראשונה של הסרט פוגשת הצופה לראשונה במתודות של אלג'עפרי, ולאחריהן, באקט ההיעלמות. קשיש שאולי מאזכר במשהו את דוד בן-גוריון, מהלך בין פרדסים ומיד נעלם אל תוך כלום. קבוצת שחקנים במחזמר הקומי **קזבלן** (1966) נגוזים מהמסך, בעוד המצלמה מתמקדת באישה המתבוננת בסצנה מחלונה הנמצא קרוב. בראיון עם

חמיד דבשי בערב שנערך באוניברסיטת קולומביה תיאר אלג'עפרי את האירוניה שבחר לשחק עמה: "זה די מדהים שהסרטים הללו ניסו להדיר ולמחוק את ההיסטוריה הפלסטינית של יפו; הפלסטינים לא קיימים. ואולם, בעצם, [הסרטים] גם תיעדו אותם!"

אלג'עפרי מתאר את תהליך העריכה כפרויקט אובססיבי, כמעט מאגי, של איסוף אלבומי תמונות, של יצירה מחדש של זיכרונותיו באמצעות שימוש בארכיון קיים. התהליך דמה לזיהוי פלילי – שחזור מדוקדק של סביבה שלא קיימת עוד. לעתים קרובות היה עליו להשלים חלקי בניין או כבישים שנחסמו על ידי השחקנים שהסיר מן התמונה, ושהוא מכנה "כובשים קולנועיים". במקרים אחדים שינה אלג'עפרי את הסצנה, כך למשל צבע מחדש קיר בית פנימי מחום לכחול בצביעה דיגיטלית, על פי זיכרונו מהבתים הללו. בחלק מהמקרים הוא מאפשר לשחקנים הישראלים להישאר בסצנה, משום שהסרתם המוחלטת הייתה מסובכת מדי לביצוע. סצנה אחת מראה את אורי זוהר כשהוא מכה תבליט בסמטה בשחור-לבן. בסצנה אחרת, עפרה חזה יורדת במורד המדרגות בקטע מ**נערת הפרברים** (1979). במקום למחוק אותה, אלג'עפרי מתערב בסצנה על ידי עריכתה מהסוף להתחלה.

סצנה המתארת פנים בית, אשר אלג'עפרי צבע מחדש דיגיטלית את אחד מקירותיו מחום לכחול, על פי זכרונו. דקה 19:14

הסרט אינו מכיל נרטיב מובנה אלא עשוי כשיר ריתמי, רפיטטיבי. הזמן מאט כאשר המצלמה מתעכבת בערגה על טקסטורות של קיר, על בלטה ברצפה או על פרט באדן החלון העשויה אבן ודומה לאף אנושי. ברגעים אחרים המצלמה משתגעת, סורקת במהירות את גלי הים המקציפים או דוהרת בכביש מהיר ריק. הצופים עדים לבנייתן של דירות במגדלי ענק ולקו הייצור הכאוטי של מפעל התפוזים —אלו קטעים המאזכרים רגעים בהם החולם נכנס אל תוך סיוט. ואולם למרות הטבע הפואטי העשיר של כל רצועת חלום, המשמעות העמוקה של המתודות וההיגיון התאורטי של אלג'עפרי עלולים לחמוק ממי שאינו מכיר בכוונותיו. הקונספט המרכזי של הסרט הופך מובן ביותר ברגעים שבהם היוצר עצמו נוכח בו.

פועלות על קו הייצור של מפעל התפוזים. דקה 43:33

הקטעים **בזיכרון** לקוחים כולם ונתפרים יחדיו מסרטים של אחרים, ואולם הסאונד הוא האלמנט היחיד שאלג'עפרי הקליט בעצמו. בריאיון עם נטלי הנדל למגזין "גרניקה" הוא מתאר את המתודה שלו, שלפיה השתיל מיקרופונים מיוחדים בתוך קירות בפנים הבתים ובתוך הים, במקומות שבהם השליכה עיריית תל אביב את חורבותיה של יפו: "היה

לי חשוב להקשיב לצלילי הקירות, לחיים הקבורים בקרקעית הים. הקלטנו בלילה משום שזהו הזמן שבו המקומות משחררים עצמם מן ההווה, ומכובשיו".

במובן מסוים, כותרת הסרט מתייחסת-לפעולת הזכרון עצמה– פעולה משוברת, מטושטשת וחזרתית. . זוהי פעולה של התעכבות על מחשבה מסוימת – בדיוק כפי שמצלמתו של אלג'עפרי עושה. המצלמה יושבת ובוהה, מהרהרת ברשרוש הגלים או בטקסטורה של אחת הקשתות. במובן אחר, אקט הזיכרון ("רקולקשן" באנגלית, ש.ב) למעשה אוסף ("קולקטינג", ש.ב), שוב ושוב. אלג'עפרי אוסף ומגדיר מחדש, כמו גם תובע את השבתם של רוחות הרפאים האמיתיות מאוד שרודפות את הנרטיבים המומצאים של אנשים אחרים. הוא נזכר איך לילה אחד, כשצפה בסרט "בורקס", הבחין בדודו מהלך לו ברקע – הדימוי הנע היחיד שיש לו מקרובו שכבר נפטר מאז. המצלמה חוזרת לשוט הזה שוב ושוב, כחולם החווה פלאשבקים.

דודו של אלג'עפרי מהלך ברקע באחד מסרטי הבורקס, הוא התיעוד היחיד שיש ליוצר של הדוד. דקה 00:26

הסרט חוזר פעם אחר פעם לאותם מרחבים סטטיים: דימוי של מכונית כחולה החונה בסמטה, הליכה של ארבעה צעדים למעלה לבית בטון, בולדוזרים בנמל. אלג'עפרי מסביר כיצד הוא יצר גלויות של כל שוט ושיתף אותן עם חבריו וקרוביו מיפו. הסיפורים החלו לעלות והאנשים המפוקסלים שברקע קיבלו שמות והיסטוריות. האנקדוטות הללו מופיעות בסופו של הסרט, ככתוביות מתגלגלות על המסך:

פינת הרחוב שבה חונה המכונית הכחולה

פונה אל בית סבתי.

המכונית שימשה כמונית בבעלותו של אחמד פרג'

קרובה של סבתי.

יש סלע בפינה

שאני, כילד, אהבתי להישען עליו.

שם ישב סבי

עם הטרנזיסטור הקטן שלו בערבי הקיץ

מעלינו באו והתעופפו מרטיני החול

דרך החלונות בקומה השנייה

של בית ריק.

המכונית הכחולה ששימשה כמונית של אחמד פרג': שוטים שוליים מסרטים האוצרים בתוכם היסטוריות ופיסות חיים. דקה 32:20

אלג'עפרי מסביר שנהג המונית פרג' היה נשוי למרגו, יהודייה כורדית מעיראק. היו להם שני ילדים, בן שהתגורר בתל אביב ובת שהתגוררה ביפו. הוא מזהה את הבית עם מדרגות הבטון כשייך לאמו, ומונה את שמות שכניו: ססיין, רנטיסי, קובטי, רמם, אל אשוואר. באופן זה משמש הסרט כעד לעבר, כפרויקט אתנוגרפי משותף, ניסוי שבו נתונים חזותיים מייצרים מחדש היסטוריה שבעל-פה. המוזיאוניזציה הווירטואלית של העיר בזמן ובמרחב מעלה שאלות הנוגעות לפוטנציאל הגלום בקולנוע, לא רק מבחינת תיעוד ההיסטוריה, אלא גם מבחינת האפשרויות המשפטיות הטמונות בחובו, כמו במקרה של ילידים התובעים צדק טריטוריאלי.

המשמעות השלישית של **זיכרון** ("רקולקשן") קשורה למושג האנמנזה של אפלטון – הרעיון שיצורי אנוש הם בעלי ידע בדבר גלגוליהם הקודמים, מה שארנסט בלוך כינה "דז'ה וו אדיר ממדים".[1] הדמות בסרט מגיעה מן הים, מהלכת אל הנמל, במעלה המדרגות אל אחת השכונות, ומשם מבקרת בעג'מי ובאל-מנשייה. אלג'עפרי מתאר את המסע כחלומם של הפלסטינים כולם, להגיע מן הים ולא מנמל התעופה, אל העיר, להגיע ללא גבולות".

[1] Michael Landmann, "Talking with Ernst Bloch: Korcula, 1968," Telos 2 (Fall 1975), p. 178.

ואולם, תנועתה של הדמות נושאת הד מטריד של עבר ממשי ומדומיין אחר. במיתולוגיה הציונית למשל זהו הצבר נטול ההורים הבוקע בספונטניות מן הטבע, כמו דמותו של אליק ברומן "במו ידיו" למשה שמיר (1970), אשר כזכור "נולד מן הים". מהלך הדימויים הנעים מן הים אל הארץ גם מהדהד את מבטם של האירופאים שהגיעו אל המזרח מן הים, מן המערב. כפי שהראתה ההוגה וחוקרת הקולנוע אלה שוחט, מסע זה מתרחש "גאוגרפית (הים התיכון), מטאפורית (הזדהות עם אירופה) ואף לשונית (המלה "ים" בעברית מסמנת גם את הים וגם את המערב)".[2] תוך שרטוט הדרכים הללו, החולם של אלג'עפרי מגדיר ותובע מחדש את התנועה כשלו.

בדומה לכך, כשהוא מכוון את הזרקור אל דמויות הרקע, אלג'עפרי מאתגר גם את ההיגיון האירופי הקולוניאלי, אשר הבין והעמיד את התושבים הפלסטינים כשלוחה טבעית של הנוף (פואטי, ציורי, נעלה, תנ"כי, ומעל לכל פסיבי), כמו גם את כישלונה או סירובה המפואר של הציונות לראות את התושבים הפלסטינים כלל. בסופו של **זיכרון**, אלג'עפרי אוסף את דמויותיו יחד לקבוצה, חותך ומדביק אותן מן השוליים אל המרכז. כפי שהוא מתאר, "רציתי שרוחות הרפאים הללו יילכו יחדיו, יד ביד, וישירו, ולבסוף שיכריזו על עצמן שאינן רוחות רפאים עוד".

קטע ווידאו: הים והדמויות שכמו בקעו מן הים מהלכות ביחדיו ברחובות יפו

הבניינים המתפוררים והסמטאות שדמויות אלו יושבות בהן מעלות באוב את המשגתו של ולטר בנימין את החורבות כמרחב המגלם בו את הטבע ההרסני של הקִדמה. הדימויים מאזכרים את חלב של ימינו או את ברלין של 1945 – ערים שהופצצו ללא היכר. ואולם ב**זיכרון** יפו אינה רק מסך אובייקטיבי שעליו מוקרנת ההיסטוריה, אלא היא קונסטלציה המורכבת מקשרים מרובים בין העבר להווה, בין נראות לחוסר נראות. יפו של היום הפכה למעוז רווחי של מגורי יוקרה בקרבת הים עבור ישראלים בורגנים – תהליך שהאיץ את העקירה הפנימית של פלסטינים בתוך ישראל, שהחלה

[2] Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation.* Austin: University of Texas Press, 1989, 37.

ב-1948. אלג'עפרי השתמש בקולנוע כאמצעי להתערבות, כאשר הוא מגייס את האפשרות הקולנועית לגלגל את הסצנות לאחור, להקפיאן, לצפות בן שוב, וכך להחיות את עירו האהובה ולמשמע את ההרס מחדש, והפעם, כהפיך.

שירלי בכר היא המנהלת האמנותית של "החברה ההיסטורית ליהדות אמריקה" (The American Jewish Historical Society) במרכז להיסטוריה יהודית בניו יורק. בכר עומדת לסיים את הדוקטורט שלה על קולנוע דוקומנטרי פלסטיני ומזרחי מפלסטין/ישראל בשנים 2002–2012, בהנחייתה של אלה שוחט, במחלקה ללימודי יהדות ועברית באוניברסיטת ניו יורק. בכר ייסדה את "מועדון הסרט המזרחי" באוניברסיטת ניו יורק בשנת 2014, וממשיכה להריצו בהצלחה. היא פרסמה מאמרים בכתבי עת אקדמיים ובמגזינים ברשת באנגלית ובעברית.