בגוף אני זוכרת: ירושלים, זיכרון ושִכחה בקולנוע הישראלי העכשווי

ענת זנגר

המקומות הם היסטוריות מקוטעות מקופלות על עצמן, פרקי עבר שהזולת גנב מן הקריאות, זמנים נערמים היכולים להיפתח, אך נמצאים כאן יותר כסיפורים בהמתנה ונותרים בסוף במצב של חידה (מישל דה סרטו)[1]

"אני אומרת לך, את לא יכולה לקרוא לסרט שלך 'מועדון בית הקברות', בשום אופן לא, זה לא מועדון בית קברות", אומרת לנה במבטאה הפולני הכבד לטלי שמש, במאית הסרט מועדון בית הקברות (2006) וקרובת משפחתה. מן הרגע הראשון בסרט נוצר מתח בין אירועים ומקומות כמסומנים, לבין המסמן שלהם, או השם שניתן להם על ידי המשתמשים במרחב. רוב הסרט מתרחש בהר הרצל בירושלים, הר הידוע גם בשם: "הר הזיכרון". זהו בית הקברות הלאומי של מדינת ישראל; בין היתר קבורים בו תיאודור הרצל ודמויות בולטות נוספות בהיסטוריה של האומה. זהו גם בית הקברות הצבאי הראשי של ישראל.[2]

אבל בסרט מועדון בית הקברות, בית הקברות הוא המקום שבו נפגשת קבוצת גמלאים, כולם ילידי מזרח אירופה, המקיימים בהר הרצל פעילויות חברתיות ותרבותיות. זהו מקום המפגש הקבוע של הקבוצה, עד שמגבלותיהם הגופניות של המשתתפים מביאות אותם להחלטה להעביר את המפגשים לדיור המוגן. כשבידיהם כסאות מתקפלים מגיעים חברי "האקדמיה של הר הרצל" (הידועה בכינוי "מועדון בית הקברות") למפגש השבועי שלהם בשבת בבוקר בהר הרצל. בדרכם הם חולפים על פני קבר הרצל מבלי לעצור להביט בו, מהלכים בין שורות הקברים בחלקה הצבאית, עד שהם מגיעים לפינה הקבועה שלהם, על חלקת דשא ליד עץ. הם מסדרים את כיסאותיהם במעגל על הדשא, מתיישבים ופותחים את המפגש שעוסק בכל פעם בנושא אחר ומסתיים תמיד בפיקניק. פרקטיקות אלו קוראות תגר על התפקיד המקורי שנועד להר הרצל ולבית

1 המאמר הוא חלק מפרויקט מחקר שנתמך על ידי הקרן הישראלית למדע. מענק מס' 1078/13. מישל דה סרטו, המצאת היומיום, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, [1980] 2012, עמ' 74.

2 כפי שמציין מעוז עזריהו, נקודות הציון הבולטות בנוף ירושלים כוללות את הכותל המערבי, הר הרצל, גבעת התחמושת ויד ושם. ראו: Maoz Azariyahu, "(Re) Locating Redemption Jerusalem: The Wall, Two Mountains, A Hill and the Narrative Construction of the Third Temple", *Journal of Modern Jewish Studies* 1.1 (2002), pp. 22–35. לדיון בנקודות ציון בסרטים, ראו ניתוח מאת שרלוט ברנדסון: Charlotte Brunsdon, "Landmark: London", *London in Cinema: The Cinematic City Since* 1945, London: BFI, 2007, pp. 21–56.

הקברות כמרחבים של זיכרון לאומי ואישי או, בניסוחו של חוקר המרחב אנרי לפבר, "המרחב הנֶהֱגֶה".[3] במקביל, השימוש של הסובייקטים במרחב בסרט זה, מאפשר "פעולות של מבע" (speech acts) חלופיות באמצעות אינטראקציות בין הסובייקט למרחב.[4] דה סרטו מתייחס להיבט הפנורמי של עיר שמשקיפים עליה ממרחק כאל מבט שלכאורה מייצג ידע, אבל בפועל אינו אלא אשליה אופטית של ידע.[5] מבטו של הולך הרגל, לעומת זאת, מציע מבט מלמטה. המגע הבלתי־מתווך שמשתייך לתושבים או למבקרים עם העיר מייצר פרקטיקות מרחביות שאינן מתיישבות בהכרח עם המרחב כפי שתוכנן, או – במקרה של ירושלים – עם המרחב האוטופי המסורתי שאליו היא מתקשרת כ"עיר הנצח". בסרט מועדון בית הקברות, החלופות הפרטיות הללו להתנהלות במרחב מגלמות התרחשויות בהווה הקשורות בזיכרון ובשכחה, ועוסקות בגלות, מחלה ומוות; אבל אלו זיכרונות אישיים המוצאים ביטוי בחוויות של היומיום ונשזרים בזיכרון הקולקטיבי המונצח בהר הרצל כאחד מאתרי הזיכרון (lieux de mémoire) הלאומיים העיקריים בירושלים.[6]

במאמר זה אבקש לאפיין את ירושלים כמרחב אורבני שמנהל דיאלקטיקה ייחודית בין זיכרון, שכחה וגופניות (corporality); אבקש לטעון כי סרטים שממוקמים בעיר ירושלים ואשר הופקו בעשור האחרון בישראל, מתבוננים בעיר ומצלמים אותה כשהם בוחנים את הדימויים המסורתיים של העיר כפי שהתגבשו בתרבות הישראלית. סרטים אלו מציעים נרטיבים קטנים שמתפצלים בזמן ובמרחב כחלופה לנרטיב ההגמוני ולזמן הלינארי. כפי שאראה, תהליך זה החל כבר בקולנוע של שנות השישים, אך מקבל את ביטויו המלא בעשור הנוכחי. בעשור האחרון גדל מספר הסרטים – עלילתיים ותיעודיים גם יחד – הממוקמים בעיר ירושלים. בין הסרטים האלה אפשר למנות את קרוב לבית (וידי בילו ודליה הגר, 2005), מישהו לרוץ אתו (עודד דוידוף, 2006, עיבוד לרומן מאת דויד גרוסמן), מועדון בית הקברות (טלי שמש, 2006), ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס (לירן עצמור, 2008), שבע דקות בגן עדן (עמרי גבעון, 2008), הדקדוק הפנימי (ניר ברגמן, 2010, עיבוד לרומן מאת דויד גרוסמן), שליחותו של הממונה על משאבי אנוש (ערן ריקליס, 2010, עיבוד לרומן מאת א"ב יהושע), סוף עידן התמימות [פלסטלינה] (וידי בילו, 2013), פה ולא שם (דנאי אילון, 2015)

3 כפי שמבחין אנרי לפבר, המרחב הנהגה הוא המרחב הדומיננטי כפי שהוא מתוכנן על ידי ארכיטקטים ומתכננים בעת מסוימת. ראו: Henri Lefebvre, *The Production of Space*, London: Basil Blackwell, [1974] 1991.

4 דה סרטו מציע את המושג "פעולות של מבע" (speech acts) בעקבות התיאוריה הפרפורמטיבית של אוסטין. ראו: ג'. ל. אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, [1962] 2006. דה סרטו, הערה 1 לעיל.

5 הדוגמה שדה סרטו מביא למבט הפנורמי היא מבט על העיר ניו יורק, כפי שהיא נראית מן הקומה ה־107 של מרכז הסחר העולמי. לדיון בהליכה כפעולה של מבע בקולנוע, ראו: ענת זנגר, "שביל קליפות התפוזים: פריפריה ונוסטלגיה בנופי הקולנוע הישראלי העכשווי", מותר 11, גיליון נושא: נוף וטבע בא"י לתקופותיה: פרשנויות אמנותיות, גיאוגרפיות וספרותיות (2003), עמ' 57–65. לדיון בהליכה כפעולה של מבע בספרות, ראו: חנה סוקר־שווגר, "פרק חמישי – 'זה המקום': מרחב וזמן ביצירת שבתאי", מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 207.

6 Pierre Nora, "Between Memory and History*: Les Lieux de Mémoire*", Marc Roudebush (trans.), *Representations* 26 (1989), pp. 7–25

ואבולֻלה (יוני גבע, 2015). גיבורי סרטים אלה מייצרים חלופות לזיכרון הקולקטיבי באמצעות מניפולציות של הזמן ו"פעולות של מבע" הכותבים מחדש באמצעות הגוף את המרחביות של העיר. המבנה הנרטיבי שלהם מכיל את העבר וסובב סביב הניסיונות לגלם אותו ולפרש אותו בהקשר של ההווה, במבט לאחור.

אתמקד כאן בשלושה סרטים המתחקים כל אחד בדרכו אחר היחסים שבין העיר ירושלים, הסובייקטים שחיים בה והזיכרון שלהם. כל אחד מהסרטים מציג גרסה משלו ליחסים אלו: בעוד מועדון בית הקברות מציג את חיי היומיום של שתי גיסות מבוגרות, ניצולות שואה שעברן רודף אותן, שבע דקות בגן עדן עוקב אחרי אישה צעירה שאיבדה את זיכרונה בהתפוצצות מטען חבלה באוטובוס בירושלים. לעומתם, ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס מתמקד באירוע מרכזי, הקרב על ירושלים, מנקודות מבט שונות: של יהודים ופלסטינים בהווה ובעבר. יחד עם זאת, בכל שלושת הסרטים אלה פרקטיקות של הליכה, טיול או נסיעה במרחבי העיר אשר נחקקות באמצעות הגוף במרחב הקולנועי בו נכתבת העיר ירושלים. כשדמות אחת הולכת בעקבות צעדיה של דמות אחרת, כשמישהו מתחקה אחר ההיסטוריה של המקום ואחר הנרטיבים השונים העולים ממנו, העיר עצמה הופכת למקום הנתון במעקב.[7] יתר על כן, מן הסרטים עולה חוסר היכולת של ירושלים העיר, תושביה ומבקריה, לכתוב את הזיכרון שלה.

רב שכבתיות

המקום עצמו והתכונות החומריות שלו אוחזים במפתחות לזיכרון ולשכחה גם יחד. להיות במקום מסוים פירושו "להשפיע עליו ולהיות מושפעים ממנו [...] בזמן שהגוף משמש כסוכן וכמצע, כמחבר וכעד להיותו במקום", כפי שמבחין אדוארד קייסי.[8] באופן זה, הדמויות המצויות בעיר ירושלים, כפי שהן נרשמות באור והצל של המרחב הקולנועי, תופסות באמצעות גופן וחושיהן את המרחב וחוות אותו לא רק כאתר הרשמי, אלא כמקום רווי זיכרונות וחוויות סובייקטיביות. המדיום הקולנועי, מדיום המתרחש בזמן ובמרחב, ממסגר את המקום והדמויות בנרטיב וקומפוזיציה, ובתוך כך גם מייצר זיכרון חזותי וקולי של אותו מקום.[9]

7 ראו הבחנותיו של אדוארד דימנדברג, בעקבות גאורג זימל (Simmel), על העיר הנתונה למעקב: Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2004, p. 122. דוגמה בולטת נוספת היא הסרט (והרומן) מישהו לרוץ אתו. ראו ניתוח במאמר: ענת זנגר, "נוף ירושלמי: מבטים של קדושה וחולין בקולנוע ובטלוויזיה הישראליים", תמר ברגר וזיוה קולדוני (עורכות), קריאות בנוף הישראלי, ירושלים: הקיבוץ המאוחד, מכון ון־ליר, בדפוס.

8 Edward S. Casey, *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, [1993] 2009, p. 48 [התרגום שלי, ע"ז].

9 על מרחב קולנועי ונרטיב, ראו, Stephen Heath, "Narrative Space", *Screen* 17.3 (1976), pp. 68–112.

הדימוי הקולנועי העכשווי של ירושלים נשען על דימויים תרבותיים וקולנועיים קודמים של העיר תוך שהוא מציב להם חלופות. בעוד שסרטו של ת'ורולד דיקנסון, גבעה 24 אינה עונה (1955) סיפר את קורות הקרב על ירושלים בשנת 1948 כשהוא אורג סביבו את הנרטיב הלאומי, שלושה ימים וילד (אורי זוהר, 1967, עיבוד לסיפור קצר מאת א"ב יהושע) ומיכאל שלי (דן וולמן, 1974, עיבוד לרומן מאת עמוס עוז) הציבו סימני שאלה סביב נרטיב זה ופוררו את לכידותו. שלושה ימים וילד מגולל את סיפור אהבתו חסרת הסיכוי של הגיבור הגברי, הלבן, לאהובת נעוריו מנקודת מבטו. מיכאל שלי לעומת זאת, מציב בחזית את תודעתה של הגיבורה, חנה, אישה צעירה שחיה ומשוטטת בסמטאות ירושלים של שנות החמישים. באמצעות הבזקים העולים במוחה, רבדים שונים של העיר, חלקם חבויים, מקבלים נראות: העיר הממשית והמדומיינת, ירושלים שלפני החלוקה וזו שאחריה, העיר היהודית והפלסטינית.[10]

שלושת הסרטים המרכזיים בהם אדון כאן מציעים שוטטות בעיר שמתקיימת בשולי ההגמוניה המרחבית הירושלמית הן מהזווית של הדמויות המשוטטות והן בעצם פעולת השיטוט. הדמויות המשוטטות: נשים יהודיות מבוגרות פליטות של השואה, גברים פלסטינים ואישה צעירה מוכת שכחה. פעולת השוטטות עצמה קוראת תגר על המשטר המרחבי והפונקציות הייעודיות שלו. ארצה להשתמש כאן בטקטיקה של הרב שכבתיות (palimpsest) לא רק כטקטיקה של קריאה בין־טקסטואלית בלבד, אלא מתוך זיהוי המרחב האורבני כמרחב חי, מרחב המייצר לא רק היסטוריה, אלא גם דמיון קולקטיבי. בעקבות אנדריאס הוייסן נוכל לטעון, כי הדימוי העירוני על הרב־זמניות שלו יכול להכיל אלמנטים שונים במקום אחד: זיכרון של מה שהיה כאן קודם בד בבד עם חלופות מדומיינות למה שהיה כאן קודם לכן. המסמנים הבולטים של ההווה האורבני מעורבים בדמיוני בעזרת עקבות מהעבר, מחיקות, אבדות והטרוטופיות.[11]

לפבר מבחין כי המרחב תמיד מיוצר: כלכלית, היסטורית וחברתית.[12] ההתחקות אחר הסובייקטיביות בתנועה מאפשרת לנו לבחון את הקשרים בין המרחב העירוני, הגוף והנרטיבים האישיים הנוצרים מתוך חוויית העיר. כפי שנראה, ה"כרונוטופ" של ירושלים (ברוח המונח שטבע מיכאיל בכטין)[13] כלומר, המרחביות של העיר, כפי שהיא מיוצרת

10 ראו דיון בסרט זה בהרחבה: Anat Zanger, *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema*, London & Portland, OR: Valentine Mitchell, 2012.

11 Anderas Huyssen, *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2003, pp. 1–29. במחקרה על העיר תל אביב בכתביו של יעקב שבתאי מאפיינת חנה סוקר־שווגר את דמות המשוטט של יעקב שבתאי כמי "שסוטה מן 'הדרך הגדולה' של ההלך האלתרמני המחוייב לניגון האחד ולדרך הלאומית (סוקר־שווגר, הערה 5 לעיל, עמ' 200). על פי הסרטים שנבחן כאן, הדמויות שמשוטטות בירושלים בשנות האלפיים הולכות צעד נוסף מעבר למשוטט האלתרמני התל אביבי ואף מעבר למשוטט העגנוני בדמותו של יצחק קומר וכלבו בלק (תמול שלשום, 1945), שכן הדמויות המשוטטות בה הן דמויות של "אחרים".

12 Lefebvre, הערה 3 לעיל. ראו גם: W. J. T. Mitchell, "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness", *Critical Inquiry* 26.2 (2000), pp. 193–223.

13 מיכאיל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן : מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה: דביר; הקשרים המכון לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית; אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, [1975] 2007.

בתקופת זמן מסוימת, זו שתחילתה באינתיפאדה השנייה, תקופת עימות בין הישראליים לבין הפלסטינים, מתַמצתת את המתח המתמיד בין המרחב היומיומי למרחב המקודש, כמו גם בין הזמן האישי לזמן הקולקטיבי, כאשר במקביל לנתיב ההגמוני משורטטים נתיבים חלופיים.[14] לשם כך, אפנה כעת לדיון בקרב על הזיכרון באמצעות חומרי ארכיון ותמונות בסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס, במניפולציות של זמן ובטופוגרפיה של שִכחה בסרטים שבע דקות בגן עדן ומועדון בית הקברות. בסרטים אלו נפרשת העיר ירושלים על ידי ההולכים בה כמרחב פלימפססטי, שהזיכרון בו נכתב ונמחק בעת ובעונה אחת.

עיר וזיכרון

בסרט כאמנות של זיכרון יש קרבה ייחודית הן לזיכרון והן למקום. "הקולנוע עצמו משרטט מפות זיכרון" אומרת ג'וליאנה ברונו. "בתיאטרון הזיכרון של הקולנוע, הצופה־הנוסע, הנשלח למסע אדריכלי, סובב שוב ושוב במסלולי המסע של שיח שיש לו מיקום גיאוגרפי".[15] ירושלים, כפי שהיא מופיעה בזיכרון הקולנועי, היא מרחב רב־שכבתי שהדמויות המשוטטות והתועות בו מצויות במסע חיפוש להבנת העבר שלהן בעיר שבה "העבר נוכח בהיעדרו" בניסוחם של זלי גורביץ' וגדעון ארן.[16]

ירושלים, הן כמטפורה והן כמטונימיה לארץ ישראל, היא בו־זמנית מקום אמתי, פיזי, וגם סימן תרבותי טעון בנרטיבים ודימויים המייצרים את הזיכרון ההיסטורי והתרבותי שלו. בספר תהלים אנו קוראים: "אִם אֶשְׁכָּחֵךְ, יְרוּשָׁלִָם, תִּשְׁכַּח יְמִינִי. תִּדְבַּק לְשׁוֹנִי לְחִכִּי, אִם לֹא אֶזְכְּרֵכִי, אִם לֹא אַעֲלֶה אֶת יְרוּשָׁלִַם, עַל רֹאשׁ שִׂמְחָתִי".[17] כך אפשר להבחין כי כבר בתקופת המקרא, זיכרון העיר מחובר אל הגוף ומקושר לחשש לשכוח אותה. בתרבות היהודית והישראלית, הדיאלקטיקה בין זיכרון ירושלים לשִכחת ירושלים נכתבת ונבחנת בכל פעם מחדש, והיא מוצאת ביטוי ממצה במדיום הקולנועי, שמשַחֵק בין זיכרון לאבדנו של הזיכרון. העיר היא המקום שבו הגוף שב ונחשף, משתנה, נתון במאבק, נחרט מחדש; בתמורה, הגוף חורט וכותב מחדש את הנוף העירוני.[18]

---

14 או כפי שזלי גורביץ' קרא לו, "זמן גדול" ו"זמן קטן". ראו: זלי גורביץ', "ההווה הישראלי", על המקום, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 81–102. על ההדחקה וההדרה של אירוע הטרור הטראומטי, ראו: רעיה מורג, "קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה", ישראל 14 (2008), עמ' 71–88; סלבה גרינברג, "גוף בסכסוך: הגוף המתפרק בקולנוע הישראלי שלאחר האינתיפאדה השנייה", עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 2012.

15 Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007, p. 23, [התרגום שלי, ע"ז].

16 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4 (1991), עמ' 9–44.

17 תהילים קל"ז 5–6.

18 אליזבת גרוס מגדירה יחסים הדדיים בין גופים לבין ערים. ראו: Elizabeth Grosz, "Bodies/ Cities", Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1992, pp. 241–254.

העיר עצמה מאוכלסת בשלל קבוצות אתניות ודתיות (יהודים וערבים, חילונים וחרדים) המתקיימות זו בצד זו בתנאי מתיחות מתמדת. מתיחות זו התעצמה מאז שנת 2000, עם פרוץ אינתיפאדת אל־אקצה (ההתקוממות הפלסטינית) והקמת חומת ההפרדה החוצצת בין השכונות הפלסטיניות של העיר לבין השכונות היהודיות, ובמקומות רבים גם בין כפרים פלסטינים שכנים.[19] כפי שמתארת את התהליך מיכל גוברין, הבנייה של חומת ההפרדה הידועה בשמה "החומה", מתקדמת כמו נחש, חוצה את אבו־דיס ומגיעה לכיוון דרום. היא משנה באופן כואב את החיים, משנה את העיר ואת המרחב האזורי. גוברין אף ממשיכה ושואלת האם חומת ההפרדה תהיה החומה של הגטו, ואם כן עבור מי?[20]

הסרטים הנדונים כאן עוסקים בזיקה שבין הזיכרון של העיר, מצד אחד, לבין הקשיים והמכשולים של חיי היומיום בעיר המדממת, מצד אחר. אפנה תחילה אל הסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס הבוחן את הקרב על זיכרון ירושלים משנת 1948 ועד ימי האינתיפאדה השנייה.[21]

הקרב על הזיכרון

סרטו הדוקומנטרי של לירן עצמור, ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס בנוי סביב מספר פרספקטיבות שונות המצטרפות לאורך מרווחי הזמן שנוצרים בין האירועים וההתרחשויות לבין התיעוד שלהם באופן שתמונות הסטילס הרבות בסרט צוברות משמעות באמצעות המפגש בין העבר להווה, או ברוח דבריו של ולטר בנימין, בתהליך שבו מבעד לתמונות של ה"עכשיו" ניבטים ה"אז" ו"העכשיו" גם יחד. הסרט מתחקה אחר ראָיות חזותיות ביחס לזיכרון הישראלי והפלסטיני של המערכה על ירושלים בשנת 1948, ובוחן איך הנרטיבים השונים מערערים זה את זה. הבמאי צועד בעקבות צלמים, קולנועים וארכיונים שונים, תוך שהוא מציב את זיכרונות העבר של העיר אל מול ההווה שלה כפי שהם מוקלטים בתמונות סטילס, סרטי ארכיון ועדויות.

הסרט בוחן את הזיכרון הקולקטיבי הלאומי ואת האופנים שיכול להיווצר זיכרון כזה ביחס למערכה על ירושלים באמצעות שלושה מעגלי חקירה הנוגעים זה בזה ולעתים אף מתנגשים האחד בשני: במעגל הראשון, ג'ון פיליפס, צלם סטילס שמצלם ברובע היהודי בעת הקרבות על העיר בשנת 1948. בהווה של הסרט, נכדו מציג את אוסף התמונות בארכיון של פיליפס בניו יורק, וכן את התערוכה בירושלים בשנת 1967, שבה הציג פיליפס את תמונותיו ברוח אקטואלית. במעגל השני, ג'ק פדואה, מפיק הסרט גבעה 24 אינה עונה, ששב לירושלים בהווה של הסרט, והוא כבן 90.[22] פדואה נראה ליד שולחן העריכה בסינמטק בירושלים

19 על הקולנוע הפלסטיני בזמן האינתיפאדה ולפניה, ראו: נורית גרץ וג'ורג' ח'לייפי, נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, תל אביב: עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה, ספרית אופקים, 2006.

20 Michal Govrin, "Layers of Changing Space in Jerusalem: View from a Hilltop", *Hebrew Studies* 47 (2006), pp. 385–388

21 ראו גם דיון של החוקר האמריקאי וו. ג'י. טי. מיטשל על היחס של היהדות למקום ולטריטוריה על פי עמנואל לוינס ועל השינוי ביחס זה החל משנת 1976 ואילך: Mitchell, הערה 12 לעיל.

22 הסרט גבעה 24 אינה עונה הוא קופרודוקציה אמריקאית ישראלית, אך שייך לקלסיקה של הקולנוע הישראלי הלאומי. מבוסס על סיפור חייו וזיכרונותיו של פדואה כאשר הצטרף ללוחמים הישראלים

צופה בסרטו, טס עם בנו במסוק מעל ירושלים העתיקה ומציע פרשנות פוליטית עכשווית. המעגל השלישי הוא של זכי זערור, בנו של הצלם הפלסטיני הראשון שתיעד את הקרב על ירושלים, עלי זערור. בהווה של הסרט, זכי מחפש אחר אלבום התמונות של אביו, שנעלם עם הכיבוש הישראלי של ירושלים העתיקה בשנת 1967.

המסע של לירן עצמור, בימאי הסרט, בנוי כמו מטריושקה, כשמסגרת סיפורית אחת נתונה בתוך מסגרת סיפורית נוספת, הנתונה בעצמה בתוך מסגרת סיפורית נוספת. כך הוא עוקב אחר המסע של הצלם ג'ון פיליפס, שעקב בתורו אחר מסען של תמונותיו מאז 1948. עצמור עוקב גם אחר מסע החיפוש של זכי זערור אחר התמונות האבודות של אביו הצלם. התמונות, כך מסתבר, נמצאות בארכיון של צבא ההגנה לישראל. כדי להגיע לארכיון על זכי ובנו לעבור דרך מחסומים שמוצבים בדרך מירושלים לאזור המרכז. מסע נוסף הוא זה של המפיק ג'ק פדואה, מסע בירושלים שנערך בעבר ועליו מתבסס בחלקו הסרט גבעה 24 אינה עונה, ובהווה של הסרט הוא מתרחש בין ניו יורק לבין ארכיון הסרטים בירושלים. שלושה ארכיונים, שני צלמים ומפיק אחד, תמונות סטילס שנראות מהצד הישראלי ומהצד הפלסטיני.

למעלה: ירושלים מזווית המסוק במסע של פדואה; למטה: חומת ההפרדה בירושלים של זערור. מתוך ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס (2008), במאי: לירון עצמור, מפיקים: נעמי שחורי ואיתי קן־תור, בל פילמס. התמונות באדיבות הבמאי.

הסרט מציב במרכז את הארכיון כגוף של ידע, על יתרונותיו וחולשותיו. הארכיב, מבחין ז'אק דרידה, איננו רק מקום אחסון של הזיכרון: "הארכּוּב מייצר את האירוע בה במידה שהוא מתעדו".[23] יחד עם זאת, הסרט שישמש בתורו חלק מהארכיון הקולנועי, כולל בתוכו מספר סצנות בודדות שהזיכרון בהן צף ועולה באופן ישיר ובלתי מתווך מן המקום אל התודעה המתבוננת. אבקש להתעכב כאן על סצנה אחת בסרט, בה זכי זערור מתבונן בשכונה שהוא ומשפחתו נולדו וגדלו בה: שכונת אל־עזר'יה. השכונה נראית במבט מרחוק כאשר חומת בטון מקיפה אותה.[24] על פני הקרקע נראים שברי סלעים, תלוליות חול, הריסות של בתים; אבל קולו של עלי מספר על למעלה ממאה עצי זית רומאיים בני חמש מאות שנה שהיו כאן ונעקרו ממקומם. בעודו מתבונן בגדר שמפרידה בין השכונה

בקרב על ירושלים.

23 ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, תל אביב: רסלינג, [1995] 2006, עמ' 25. לדיון בארכיב בהקשר לסרט בופור, ראו: Raz Yosef, "Traces of War: Memory, Trauma and the Archive in Joseph Cedar's *Beaufort*", *Cinema Journal* 50.2, pp. 61–83.

24 על המרחב החסום בקולנוע הפלסטיני, ראו גרץ וח'לייפי, הערה 19 לעיל, עמ' 138–152.

לעיר ירושלים, הוא נזכר בגדר אחרת, שהקיפה את הבוסתן הגדול של המשפחה. הוא מתאר את הגדר שנבנתה על ידי אביו מבקבוקי ויסקי ריקים והקיפה את הגן ובו עצי תפוח, שיחי ורדים ופרחים. כשדמעות בגרונו הוא נזכר בבקשתו האחרונה של האב לפני מותו, לשמור על הגן. המרחב המוצע כאן הוא מרחב שהזמן יוצק בו תכנים משתנים ומתחת לשכבה הוויזואלית הגלויה, מבצבצת שכבה נוספת שעולה בערוץ הקולי באמצעות הזיכרון.

טופוגרפיה של שכחה

בעוד שסרטו של לירן עצמור מציג את הזיקה שבין סובייקטים בהווה לבין היכלי הזיכרון הרשמיים – ארכיונים, ספריות, צלמניות וסינמטקים, במרכז הסרט הבדיוני שבע דקות בגן עדן ניצבת אישה צעירה שאינה יכולה לזכור. היא אינה מצליחה לזכור מי היא ואיך הגיעה למצבה הנוכחי. הסרט בנוי סביב פיגוע טרור, כאשר המרחב האורבני בסרט משמש כאתר סְפִי בין שכחה וזיכרון, לפני ואחרי הטראומה.

דרך אחת לתאר בקצרה את עלילת הסרט היא: גליה (ריימונד אמסלם) ובן־זוגה אורן (נדב נייטס) נפצעים בהתפוצצות מטען חבלה באוטובוס בירושלים. היא נכווית קשות וסובלת מאבדן זיכרון פוסט־טראומטי; הוא שוקע בתרדמת. הסרט נפתח במותו, אחרי שנה של אשפוז בבית החולים. גליה איבדה חלק מהזיכרון שלה, היא מנסה לשחזר את שאירע ולבנות מחדש את חייה, בעודה סובלת מהזיות ומהבזקים שקשורים לאירועים סביב הפיגוע. מחרוזת שנשלחת אליה בעילום שם מניעה אותה לצאת לחפש אחרי החתיכות החסרות של האירוע. במסע החיפוש אחר תשובות, גליה פוגשת את בועז (אלדד פריבס), החובש שהציל את חייה, והם מתאהבים. אלא שהעלילה רצופה פערי מידע היוצרים מבנה אליפטי שבמרכזו ההתבוננות לאחור המוצעת באמצעות פלאשבק קולנועי.

למעשה, הסרט מציע אפשרות נוספת לספר – ולפרש – אותו: בועז וגליה נפגשו שנה לפני כן, במסיבת תחפושות פורימית. גליה התחפשה לנסיכה ובועז התחפש לערפד. באותו זמן היה לגליה חבר. ביום שלמחרת המסיבה, גליה ואורן נפצעים בפיגוע. כשהחלק העליון של גופהּ חבוש כדי להגן על עורהּ, גליה משוטטת ברחובות העיר בחיפוש אחר רמזים. הגוף שלה מגיב לפני שהמוח זוכר. כשהיא מהלכת בשוק, ריח הבשר גורם לה בחילה והיא מקיאה. בועז, בחור שהיא לא מזהה, בא לעזרתה. מתברר שהוא החובש שהציל את חייה. בעודה שוכבת שם כמו היפהפייה הנרדמת, הוא ניסה להשיב אותה לחיים. גליה הייתה חסרת הכרה במשך שבע דקות; תלויה בין שמיים וארץ. בניסיונה להבין את שאירע לה, היא פוגשת בחור ישיבה ששימש חלק מצוות ההצלה בפיגוע. הוא מספר לה, כי לפי המיסטיקה היהודית במשך שבע הדקות האלו יש לאדם אפשרות לראות איך ייראו חייו אם ישוב לחיים. אבל בשובו לחיים, מראה חייו העתידיים נשכח ממנו. האם הסרט הוא אותן שבע דקות (בזמן שהייתה תלויה בין שני העולמות, גליה עשתה את בחירתה, והבחירה שלה היא באהבה)? או שזה רק פלאשבק? (גליה בחרה בנאמנות והחליטה להציל את החבר שלה; וכל שאר הסרט הוא פלאשבק).

חוקרת הקולנוע מורין טורים הגדירה את הפלאשבק כתחבולה עלילתית המארגנת מחדש את סדר המסירה של הסיפור. פלאשבקים, היא מבחינה, מייצגים בקולנוע תמונות שניתן להבינן כזיכרונות. הסרטים מציגים את הפרשנות שלהם לגבי האופן שבו זיכרונות מאופסנים, מודחקים ושבים מהמודחק.[25] כך כבר בחלקו הראשון של הרומן מיכאל שלי אומרת חנה הגיבורה: "אני אזכור, מיכאל, אתה מכיר אותי. אינני יודעת לשכוח".[26] ירושלים של חנה בשנות החמישים היא עיר חצויה בין שתי מדינות באמצעות גדר תיל. חנה משחזרת באמצעות זיכרונה את החלקים האבודים של העיר שבאותה עת אינם נגישים עוד. היא נזכרת במשחקי הילדות שלה עם התאומים הערבים, בדמויות מתוך ספריו של ז'ול ורן ומדמיינת עצמה כנסיכה של העיר. במובן זה, הסרט מיכאל שלי משמש כחוליה ראשונה בהקשר הקולנועי של זיכרון, שכחה ונשים בעיר ירושלים, ושבע דקות בגן עדן אכן מייצר זיקות רבות אליו. אולם מעמדו של הפלאשבק בסרט המאוחר יותר אינו ברור: מתי זה קרה? ובאיזה עולם? באמצעות תחבולת הפלאשבק, האירועים והדמויות בסרט נעים כל הזמן על הסף שבין שכחה לזיכרון, מרחב והיסטוריה. כפי שהבחין דה סרטו, העבר מצוי באובייקטים ובמלים בדיוק כפי שהוא מצוי במחוות של הליכה, אכילה ושינה, והוא מוסיף: "הזיכרון הוא רק נסיך חלומות נודד שעובר שם במקרה ומעיר את היפהפייה הנרדמת".[27] למרות שגליה אינה זוכרת דבר מן הפיגוע, מראות הבשר והריחות של שוק מחנה יהודה מעוררים בגופה זיכרונות, ואת הרצון הגופני להקיא. היא הולכת למקומות שונים בעיר, מנסה לעורר את הזיכרונות המודחקים שלה ולהציף אותם החוצה, וחוזרת אל בית החולים שהועברה אליו אחרי הפיגוע, שם אותה האחות מעמתת אותה עם הזיכרון הקולקטיבי:

גליה: נפצעתי בפיגוע, ואני רוצה לברר כמה פרטים.
אחות: מתי זה קרה?
גליה: לפני שנה.
אחות: באיזה פיגוע? בשוק?
גליה: לא.
אחות: ברחוב בן יהודה?
גליה: באוטובוס.
אחות: אוי זה היה נורא, פיצוץ אדיר.

25 ראו: Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York & London: Routledge, 1989, p. 19.

26 עמוס עוז, מיכאל שלי, ירושלים: כתר, [1968] 2008, עמ' 75. בדומה לכך, ברומן שפרסם עוז בשנת 2002, סיפור על אהבה וחושך, ובסרט שנעשה על פיו (נטלי פורטמן, 2015), מתקיים ניתוק בין שחזור ריאליסטי של ירושלים בשנות הארבעים, לבין ירושלים מדומיינת, מנקודת המבט של הילד־המספר ואמו. בסצנה המתרחשת לאחר כותרות הפתיחה מתחברים באמצעות ההליכה בסמטאות העיר שלושה זמנים ושלוש היסטוריות: התייחסות לקורותיה של העיר ירושלים העשויה שכבות שכבות, ילדותה של פנֶיָה, אמו של המספר, בפולין, ונקודת מבט רטרוספקטיבית של המספר, ההולך בעקבות זיכרונותיו. מודה לניר פרבר על שהפנה את תשומת לבי לסרט בהקשר לדיון זה.

27 דה סרטו, הערה 1 לעיל, עמ' 133.

ההליכה בשוק, מתוך שבע דקות בגן עדן (2008), במאי: עמרי גבעון, צלם: ניתאי נצר, סטילס: עמית ברלוביץ', מפיקים: איתי תמיר ומרק רוזנבאום, "טרנספקס הפקות". התמונה באדיבות "טרנספקס הפקות".

אבל הזיכרון שגליה מחפשת אינו הזיכרון הקולקטיבי: היא פשוט מחפשת מישהו שיוכל לספר לה משהו על מה שקרה לה. בדומה לעוברים ושבים המגוננים על עצמם מפני "חוויות הלם" – אירועים גדולים, רועשים וטראומטיים (בנימין, מצוטט אצל כריסטין בוייר)[28] – באמצעות התנתקות מהעיר ומזיכרונותיה, גליה יוצרת לעצמה זיכרונות משלה. בשביל גליה, ההליכה בירושלים כרוכה במפגש עם דימויים מן ההווה ומן העבר. המרחב מכיל גם תמונות של תחנת אוטובוס, מעבר חציה ותמרורים – הנטועים אמנם בתוך ה"כאן" וה"עכשיו", אך בכוחם לעורר את זיכרונות העבר שלה. אבל הסרט עצמו, בהציבו שתי חלופות קבילות להתרחשויות, מטיל ספק ביכולת שלנו כצופים להגיע להבנה מלאה של העבר ושל ההווה: של גליה – ואף של העיר.

זיכרונות לא מתווכים

כפי שמבחין עמוס פונקשטיין, "הזיכרון – בין זיכרון חוויות אישיות ובין זיכרון מאורעות בעברה של חברה – אמנם הוא פעילות מנטלית של סובייקט המודע לכך", ומוסיף כי הזיכרון מכונן את התודעה העצמית אבל גם הזיכרון האישי ביותר לא ניתן לניתוק מן ההקשר החברתי.[29] בסרטים הנדונים כאן ניטש קרב על זיכרון המקום, זיכרון זה נבנה מיחסים דיאלקטיים בין האישי והציבורי. בסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס הפלאשבק

28 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" [1936], Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, Harry Zohn (trans.), New York: Schocken, 1985, pp. 217–252; Christine M. Boyer, *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, MA: MIT Press, 1994

29 עמוס פונקשטיין, תדמית ותודעה היסטורית ביהדות ובסביבתה התרבותית, תל אביב: עם עובד, 1991, עמ' 14.

מסומן בבירור, והקרב המתחולל בו הוא הקרב על הזיכרון, התחזוקה והשליטה בו. המבט המוביל הוא של הבימאי הישראלי שבוחר לעמת את הנרטיב הישראלי עם זה הפלסטיני ולהשיב לגיבוריו את עקבות הזיכרון שנשכח: אלבום התמונות. בסרט שבע דקות בגן עדן, לעומת זאת, מוצבות שתי אפשרויות של עבר, שכל אחת מהן מייצרת הווה שונה. השכחה מוצבת כאופציה דרכה הזיכרון הסובייקטיבי מבצבץ כנדבך מטריד ובלתי יציב לצד הזיכרון הקולקטיבי.[30] לעומתם, הסרט מועדון בית הקברות מתרחש בהווה של ירושלים; לאורך כל הסרט, הנוכחות המרחבית של בית הקברות והמנהג הקבוע להלך בין הקברים יוצרים מראות חטופים של העָבָר שמעֵבֶר להווה. בעוד גליה גיבורת הסרט שבע דקות בגן עדן משמשת כאובייקט למבט הקליני והארוטי של המצלמה מבעד לדמויות הגבריות בסרט ודרכן למבט הצופים,[31] לתמונה הקולנועית של הסרט מועדון בית הקברות אחראית אישה בימאית שמציגה את הדמויות הנשיות מחוץ למשטר הוויזואלי ההוליוודי הנשי.

שבע דקות בגן עדן יוצר את המקום הירושלמי כמקום התלוי בין שמיים וארץ, בין המדומיין לבין הממשי. הדמויות העיקריות במועדון בית הקברות נעות בתוך מרחב שהולך ונבנה כל הזמן והופך לסוג אחר של מקום. בתהליך של "היעשות" תמידית, שב העבר ונכתב מתחת להווה. הדימויים מציגים אמנם את הדמויות במרחב הירושלמי של ההווה, אבל המחשבות והזיכרונות שלהן מצויים במקום אחר. העבר נוכח בהווה דרך הפסקול של הסרט, ובסרט הווידאו הביתי של המסע שלהן לפולין. הסרט מציע גרסאות שונות של אירועי העבר, המוצגות בסרט על־ידי הדמויות עצמן, לפעמים בעברית, לפעמים בפולנית. שתי הגיבורות הראשיות, מיניה, סבתהּ של הבמאית, ולנה, גיסתה של מיניה, משתתפות בפעילויות המועדון בהר הרצל. במפגשים עולים כל הזמן זיכרונות מן העבר, השייכים ל"שָׁם", לאירופה, דרך נושאי ההרצאות במפגשים (קאנט, הטבח בבאבי יאר בשנת 1941, שירה גרמנית ועוד). אבל הקרב על הזיכרון מתחולל בדיאלוג המתמיד בין הגיסות, דרך פער הזמנים והפרספקטיבות שנוצר בין הדימויים לבין הפסקול. לדוגמה, בקטע ליד קבר האח, גם לנה וגם מיניה רוצות לספר מה עבר עליהן ברגעים האחרונים לחייו. מיניה נזכרת בגפילטע פיש שהכינה והביאה, מבלי לדעת שאחיה כבר מת, ואילו לנה מספרת על החוקן האחרון. בדרך זו, הזיכרונות של השתיים הם גם קרב על הזכות לסַפֵּר את הסיפור ולהגיד

30 ראו בהקשר זה את מחקרו של בנדיקט אנדרסון על זיכרון ושכחה כחלק מהאומה המדומיינת. Benedict Anderson, "Memory and Forgetting", *Imagined Communities*: *Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London & New York: Verso, 1983, pp. 187–206.

31 במובן זה הקולנוע המשיך את המסורת שפותחה באמנות הוויזואלית כפי שתיארו אותה ג'ון ברגר וגריזלדה פולוק. אך להבדיל מהאמנות, הקולנוע מציע רשת של מבטים ויש לו את האפשרות להציג את הזיקה שנוצרת בין המבט לבעלים של המבט. חוקרת הקולנוע לורה מאלווי מאפיינת את הרטוריקה של העלילה והדימוי הקולנועי ההוליוודי כזו שמציבה את הדמות הגברית כאקטיבית ואת הדמות הנשית כאובייקט פסיבי שנתון למבט המצלמה. ראו: John Berger, *Ways of Seeing*, UK: BBC & Penguin Books, 1972; Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", *Vision and Difference*: *Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London: Routledge, 2008, pp. 70–127; לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי" [1975], מאנגלית: רועי רוזן, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר־גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל־ביז'אווי (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה. מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 2006, עמ' 118–133.

את המלה האחרונה. בקטע אחר בסרט, לנה ומיניה יושבות בסלון וצופות בסרט וידאו שבו נראית מיניה בביקור בפולין, ברחוב שעמד בו בית ילדותה. מיניה מצולמת מאחור, הולכת ברחוב. כשמיניה מבחינה בבית היא צועקת "זה היה הבית שלי!" בקול חנוק מבכי היא מתווכחת עם לנה, היושבת ומביטה בה, בהווה של הסרט, אומרת בסרט הביתי: "למה לנה אמרה שלא היה בית? אני לא מבינה." הפעם לנה אינה אומרת דבר.

הקִרבה בין הגוף לבין העיר, בין כאן לשם, מבוססת במועדון בית הקברות על הזיכרונות הסובייקטיביים, הסותרים לפעמים, של לנה ומיניה. הגוף אמנם רואה את המרחב הירושלמי וגם מוקף בו, אבל הוא זוכר דברים אחרים. דרך סרט הווידאו הביתי נבחנת פעולת הראִייה כידיעה. האם פעולת הראייה תקפה יותר מן הזיכרונות הדבורים העולים בסרט? האם העובדה ש"הבית" נמצא בגלות רחוקה קשורה באופן שבו המרחב הירושלמי מוצג בסרט רק בחטף, ובעיקר תוך כדי הליכה, כמעין ניסיון עיקש להמשיך את נדודי הגלות שאפיינו את העם היהודי במשך דורות?

ישובה בחדר העבודה שלה, לנה מספרת לבמאית כמה מזיכרונות הגטו שלה. היא מדברת על אחותה שמתה, על הנשים המורעבות גלוחות הראש שנדחסו לתוך קרונות רכבת, שאותן אינה יכולה לשכוח. "תמיד היינו רעבות", היא אומרת. "שישה חודשים אחרי שהמלחמה פרצה כבר רעבנו", ומיד אחר כך היא אומרת שאינה חשה בטוב ומבקשת להפסיק את השיחה. "אני מוכרחה לאכול, כואב לי. אני באמת לא יכולה להמשיך". במטבח שלה היא מתרוצצת מודאגת כשהיא מכרסמת מצייה, ומוסיפה: "אף פעם לא הייתי רעבה כמו עכשיו". כאן הגוף הוא האתר שבו נכתבת הקִרבה המידית בין העבר להווה.

המרחב נעשה מוחשי באמצעות המגע בין העיר לבין הגוף. ההליכה בעיר מאפשרת לדמויות לבוא במגע בלתי־אמצעי עם העיר, בשעה שלצופים היא מציעה רק את הפרגמנטים המצולמים של העיר. בפרקטיקה המרחבית של הליכה בסרט, מציין חוקר הקולנוע אדוארד דימנדברג, אלמנט מסוים אחד במרחב מוגדל כדי לייצר את השלם, בעוד אלמנט אחר יוצר חסר באמצעות פערים ברצף המרחבי. דימנדברג סבור שסינקדוכה ומטונימיה (בניגוד למטפורה) הן צורות טובות יותר לתיאור רצפים קולנועיים כאלה של תנועה ברחובות עיר.[32]

התבוננות בסיקוונסים של ההליכה בסרטים השונים מצביעה על מספר מבנים שבכולם ההליכה ברצף קולנועי חופשי נשללת בדרכים מגוונות. הסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס מורכב בחלקו הגדול מתמונות סטילס שנשזרו באמצעות מצלמת הקולנוע לכדי מכלול קולנועי. הרצפים הקולנועיים הכלולים בו אינם רבים ומקפלים בתוכם כבר מלכתחילה מתח בין סטטיות לתנועה. כך גם קטעי ההליכה והתנועה בעיר בודדים אף הם ומוגבלים הן מן ההיבט הקולנועי והן מהיבט הזמן והמרחב. מן הצד היהודי של המתרס נמצא: (א) הליכה אחת שמתרחשת ב"דרגה שנייה" של מציאות משוחזרת – כלומר, הליכה שהיא למעשה

32 Dimendberg, הערה 7 לעיל, עמ' 122. ראו גם מחקרו של הגיאוגרף קווין לינץ' על העיר: Kevin Lynch, "The City Image and its Elements", *The Image of the City*, Cambridge, MA: MIT Press, 1960, pp. 46–90.

ציטוט מסרט אחר – גבעה 24 אינה עונה – כאשר הסרט משנות החמישים משחזר תנועה שנעשתה כמה שנים קודם לכן, בשנת 1948. בתנועה זו במרחב, נראים חיילים ישראלים נעים בעת הקרב בסמטאות העיר העתיקה. (ב) הליכה קצרה אל עבר ספריית הסינמטק בירושלים, כלומר לעבר אתר הזיכרון הקולנועי. בסיקוונס זה נראה את מפיק הסרט היהודי־אמריקני ג'ק פדואה כשהוא הולך לעבר שולחן העריכה. (ג) התנועה השלישית שמתבצעת בעיר היא תנועת ריחוף; נראה בה את ג'ק עם בנו, כשהם ישובים במסוק ומתבוננים במבט מלמעלה על העיר ירושלים. מן הצד הפלסטיני, נמצא לעומת זאת תנועה שבחלקה איננה מתווכת, אך היא מתחככת ונתקלת במכשולים: (א) נסיעה – זכי זערור ובנו נראים בסרט כשהם נוסעים בעיר ומחוצה לה, אבל מסלול נסיעתם נקבע על ידי מחסומים של כוחות הביטחון הישראלים. (ב) הליכה אל עבר הצלמנייה בעיר העתיקה, ארכיב הזיכרון הפלסטיני שנמצאו בו תשלילים השייכים לתמונות האבודות ונסיעה לארכיון צה"ל שהאלבום נמצא בו. (ג) ההליכה נוספת היא זו של זכי זערור ובני משפחתו. זוהי הליכה שהרצף שלה נקטע על ידי החומה שעוטפת את השכונה הסמוכה לעיר, היכן שזכי ומשפחתו גרים והיא מלווה בנוסטלגיה ביחס לעבר שעקבותיו מצויים רק בזיכרון.

שבע דקות בגן עדן מציע מבנה שונה: ההליכה קוטעת את החיבורים ומפרקת את הרצף המתמשך באמצעות שיבוש והפרדה בין זמנים. האם בועז פוגש את גליה במקרה או שהוא עוקב אחריה? כשהיא מספרת לו על חייה לפני הפיגוע ב־voiceover, והוא יושב לצדה במכונית, האם הדיאלוג הזה מתרחש בראשה או שהוא המציאות של הסרט? ובהתאם, האם ירושלים הנחשפת באותם פרגמנטים היא ירושלים הממשית־מוחשית, או ירושלים מדומיינת־סימבולית? מועדון בית הקברות, לעומת זאת, מציע רצף שונה. הדימויים החוזרים כוללים את פעולת ההליכה. חברי המועדון נראים הולכים בבית הקברות הלאומי כשהם נושאים בידיהם כסאות מתקפלים, וחולפים על פני קבר הרצל מבלי להביט בו. אולי, כפליטים מאירופה, ישראל מעולם לא שימשה בית בשבילם. ה"שם" וה"כאן", ה"עכשיו" וה"אז", תמיד מוצבים זה מול זה.

סיכום

כל אחד משלושת הסרטים שבחנתי כאן מציע לכאורה פרשנות משלו ליחסים שבין הזיכרון לעיר. הסרט ירושלים, ג'רוזלם, אל קודס נשען ברובו על חומרים חזותיים מתווכים שמקורם בארכיונים שונים. בעזרת חומרים אלו וראיונות מציע הסרט נרטיבים מתחרים שנראים סותרים זה את זה, למעשה אלו הן פרספקטיבות משלימות, הכרחיות כדי לקבל את התמונה המלאה משני עברי המתרס, תמונה שהסרט מבקש להציג ביחס לעבר ולהווה גם יחד. לעומת זאת, בשני הסרטים האחרים שדנתי בהם כאן – שבע דקות בגן עדן ומועדון בית הקברות – הזיכרון המוצע אינו מתווך ופעולת ההליכה והשיטוט בעיר מציעה מגע ישיר עם המרחב. ההליכה בעיר מציפה את התודעה בזיכרונות ומייצרת נרטיבים שונים שאינם חדלים מלהטיל ספק זה בזה.

לירן עצמור משוטט בירושלים, ג'רוזלם, אל קודס בין הארכיונים ומציג תמונה מורכבת של דרך השימוש בראיות ויזואליות ביחס למערכה על ירושלים. בסצנה חריגה המתרחשת

בהווה של הסרט, ניתן להבחין בהריסות של השכונה ובחומה שהולכת ונבנית ומפרידה אותה מירושלים. בה בעת, קולו של זערור מספר על הגן שהיה במקום זה בעבר. באופן זה, הסיקוונס מציג את ירושלים כמרחב המאפשר גם לזיכרונות סובייקטיביים מזמן עבר להבליח מעֵבֶר לתודעה. הנוכחות של המקום פועלת ישירות על הגוף ומעוררת את הזיכרון בדרכים עוקפות בשני הסרטים, שבע דקות בגן עדן ומועדון בית הקברות. במוקד הנרטיב נמצאת האינטראקציה בין המרחב של העיר לזיכרון המתעורר והאופן שהוא משפיע בו באופן ישיר על הגוף (affect).[33] סצנה משמעותית בשבע דקות בגן עדן מתרחשת בשוק מחנה יהודה, כאשר חוש הריח הוא שמפעיל את הזיקה בין הבשר הצלוי בהווה לבין הגוף השרוף בעת התפוצצות המטען באוטובוס, וכך הוא מייצר את הגישה לזיכרון שאבד בתודעה של גליה. במועדון בית הקברות המרחב שהגיבורות משוטטות בו, בית הקברות, הוא אתר של זיכרון. הזיכרון הוא שמעורר את הגוף. וכך, גם אם אתר זה משמש עבור הקבוצה מקום מפגש, במטבח בביתה, בהיעדר יכולת להתמודד עם הזיכרונות שצפים, זיכרון הרעב הוא שמעורר את לנה לחפש משהו "להכניס לפה".

סרטים אלו מציעים מסגור קולנועי של המרחב באמצעות העלילות, הדמויות וכן הכתיבה הקולית והוויזואלית. פעולת ההליכה של הדמויות במרחב זה בולטת כפונקציה דומיננטית ביחס לזיכרון. הליכתן של הדמויות במרחב האורבני, כפי שהיא נכתבת בסרטים, מייצרת יחס בלתי אמצעי בין הגוף לעיר וכך נוצרת לזיכרון הסובייקטיבי אפשרות לבצבץ מבעד לזיכרון הקולקטיבי. מרחב קולנועי זה מצטרף אל המרחב הקיים בתודעה הקולקטיבית ביחס לעיר התמיד, ירושלים. זהו אותו נוף מיתי (mythscape) שדנקן בל מגדיר אותו כממד זמני־מרחבי, "שדה קרב" על השליטה בזיכרון ובעיצוב המיתוסים.[34]

נראה אפוא כי שאריות העבר – מונומנטים, שרידי מבנים, מוסך לאוטובוסים שיצאו מכלל שימוש, בתי קברות, חורבות – נוכחים במרחב הקולנועי העכשווי של ירושלים כאובייקטים שאיבדו את הפונקציה שלהם.[35] מן הסרטים שנבחנו כאן, עולה כי הניסיון לחלץ נרטיב מתוך האירועים, ליצור היסטוריה שמחברת את הזיכרון הקולקטיבי לשכחה הסובייקטיבית, או למקם היסטוריה אישית בתוך העיר, נועד לכישלון. פערי הזמנים, ריבוי המרחבים, ראיות ויזואליות מתווכות והליכה בלתי אמצעית במרחב – כולם מסמנים את המאבק בין הזיכרון לשכחה אך בה בעת הם מצביעים על אוזלת ידה של ירושלים לכתוב את ההיסטוריה של עצמה.

ביה"ס לקולנוע וטלוויזיה ע"ש טיש, אוניברסיטת תל אביב

33 ה"אפקט" מוגדר כיכולת להשפיע ולהיות מושפע באופן גופני ולעבור ממצב אחד לאחר. ראו למשל הגדרתו של בריאן מסומי בהקדמה לספרם של דלז וגואטארי: Brian Massumi, "Notes on the Translation and Acknowledgments", Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*: *Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, MN & London: University of Minnesota Press [1980] 1987, p. xvi.

34 Duncan Bell, "Mythscapes: Memory, Mythology and National Identity", *British Journal of Sociology* 54.1 (2003), pp. 63–81

35 בהקשר זה, ראו דיון על העיר בהיסטוריה של רומא: Boyer, הערה 28 לעיל.