

שריאל בירנבוים בחזרה לעבר — היסטוריה מצולמת בקולנוע הערבי

ירושלים: מאגנס, 2016, 259 עמ'.

בשנים האחרונות לימדתי קורס שעסק בזיקות הגומלין בין היסטוריה וקולנוע במזרח התיכון שבעבורו היה עליי ללקט מקורות מן הגורן ומן היקב כדי לגבש רשימת קריאה ראויה. על רשימה כזו לחשוף את הסטודנטים לתהליך התפתחותו של המדיום הקולנועי באזורנו, למגבלות הצנזוריאליות שהושתו על היוצרים ולאסטרטגיות שאותן אימצו במטרה להתמודד עמן. נוסף על כך היה עליה להראות כיצד שיקף הטקסט הקולנועי את המציאות שבה חיו ופעלו היוצרים ובה בעת את האופן שבו כוננו בסרטיהם מציאות חלופית. באמצעות אימוץ ארגז הכלים של מבקר הקולנוע אפשר להגיע לתובנות מרעננות באשר למציאות הפוליטית, החברתית והתרבותית באזורנו. לכן כשיצא לאור ספרו של שריאל בירנבוים, עיבוד של עבודת הדוקטורט שלו, חשתי שמחה על כך שמעתה יעמוד לרשותי ולרשות הסטודנטים טקסט המתעד את צמיחתה של תעשיית הקולנוע במזרח התיכון הערבי והמנתח את אופני ההפנמה וההצפנה של המסרים הקולנועיים בקרב הצופים.

לפנינו מחקר יוצא דופן בהיקפו, כפי שמעידה רשימת הסרטים וסדרות הטלוויזיה שעליהם מתבסס המחבר (עמ' 240-245). הבחירה להתמקד בסרטים היסטוריים מלאה חלל מחקרי שנבע, לדעת המחבר, מקשיי ההסתגלות של ההיסטוריון "לטקסט האודיו ויזואלי כמקור היסטורי, ככלי פרשנות לגיטימי של ההיסטוריה וככלי להוראת ההיסטוריה" (עמ' 7). המחבר מציין עוד כי חשיבותו של הקולנוע ההיסטורי נובעת מכך ש"הוא היחיד מבין הסוגות הקולנועיות שבונה תודעה קולקטיבית" (עמ' 10).

בספרו מגולל בירנבוים את השלבים השונים בהתפתחות תעשיית הקולנוע המצרית לתקופותיה, כשהדגש העיקרי הוא בעידן הנאצ'ריסטי, אם כי יש התייחסויות גם לתקופה המלוכנית, ועוד פחות מזה לעידן הפוסט-נאצ'ריסטי. את תולדות הקולנוע ההיסטורי המצרי בחר המחבר לתעד על פי חלוקה לעידנים היסטוריים: הפרעוני וההלניסטי, הנ'אָהֶלִיָה וראשית האסלאם, ימי הביניים המוקדמים והמאוחרים והעת החדשה. בפרק האחרון יש סטייה מן המבנה הכרונולוגי והוא מתמקד בסוגיית היחס ל"אחרים" הדתיים והמגדריים. חוסר העקביות המבנית תמוה, שכן היה אפשר לשמר את המבנה הכרונולוגי ולארוג את סוגיית היחס ל"אחרים" בכל אחד מן העידנים ההיסטוריים המצוינים לעיל.

חלקו הארי של הספר מתייחס לתוכן הסרטים באמצעות תיאורים קצרים של עלילותיהם, ובניסיון לעמת/לאמת את הטקסט הקולנועי עם העובדות ההיסטוריות. בולט כאן היעדרו של דיון המתמקד במבעים הקולנועיים (תפאורה, אתרי הצילום, מוסיקה, תלבושות, דיאלוגים, מונולוגים ומשלבי השפה השונים — ספרותית או מדוברת — היבטים שבהם דן המחבר ברובד האינפורמטיבי בלבד ולא בכרדים הניתוחיים ובמשמעויות המתחייבים במחקר מסוג זה). זאת ועוד, אימוץ מסגרות

תאורטיות עשוי היה לסייע למחבר לחלץ משמעויות גלויות וסמויות מהטקסט הקולנועי, ובאמצעותן לפענח גם את ההקשר ההיסטורי. אחת התאוריות הרלוונטיות היא של רולאן בארת, הסבור כי הדימוי החזותי מכיל שלושה סוגי מסרים: לשוני, שהוא השפה הכתובה או הטקסט המילולי הנלווה לדימוי; המסר האימוני הבלתי מוצפן, שהוא הדימוי כפשוטו במשמעותו הליטרלית, ובמקרה של הקולנוע זהו האובייקט המצולם עצמו; והמסר האימוני המוצפן, שהוא המסר הסמלי המכיל שורה של סימנים לא רצופים, אשר מייצרים את המשמעויות השונות הנלוות לאובייקט עצמו (הרטוריקה של הדימוי, 2004, עמ' 337-339). שימוש בתאוריה כגון זו היה עשוי למצות יותר את הטקסטים הקולנועיים המובאים בחיבור זה.

תרומתם של הסרטים ההיסטוריים להבנת "רוח התקופה" (Zeitgeist) היא משמעותית, שכן במרבית המקרים הם מייצגים את ההגמוניה כמו גם את האופנים שבהם מהנדסי התרבות מעצבים את הזיכרון הקולקטיבי כך שיהלום את האג'נדה הפוליטית השלטת. בנדיקט אנדרסון סבור כי לשם גיבושה של תודעה לאומית והטמעתה בקרב הקולקטיב יש לגייס את מערכת החינוך, את התגליות הארכאולוגיות והמוזיאון, את העיתונות והמפה כמו גם אמצעים פופולריים – השירה, הפרוזה, המוסיקה והאמנות הפלסטית (קהילות מדומיינות, 1999, עמ' 179). הסרטים ההיסטוריים שהופקו בעידן הנאצריסטי הם דוגמה מובהקת לכך. המחבר מציין למשל את סרטו של יוסף שאהין "אל-נאצ'ר צלאח אל-דין" (עמ' 125-130) שיצא לאקרנים ב-1963, שנתיים לאחר פירוק קע"ם (קהילה ערבית מאוחדת), האיחוד בין מצרים לסוריה. הייתה זו מכת מחץ לאידיאולוגיה הפאן-ערבית של גמאל עבד אל-נאצר, שבעקבותיה היה צורך לשקם את תדמיתו כמו גם את הפאן-ערביות שהגה. סרט זה שמומן על ידי המדינה זיהה את דמותו ההרואית של צלאח אל-דין ומאבקו בצלבנים עם מאבקו של עבד אל-נאצר בקולוניאליזם ששיאו בהלאמתה של תעלת סואץ ב-1956. הבמאי והתסריטאים שיערכו את דמותו של צלאח אל-דין (שהיה כורדי במוצאו), ואחת הראיות לכך היא העובדה שבפגישתו עם מלכי אירופה הציג עצמו כמשרת הערבים (ת'אָרְס אל-עַרב). המסרים שאותם מבטא צלאח אל-דין לאורך הסרט עולים אף הם בקנה אחד עם הרוח הנאצריסטית כמו השוויון שמעניק צלאח אל-דין לנוצרים עם שחרור ירושלים – צעד ההולם את התפיסה הנאצריסטית כי "הדת היא לאלוהים והמולדת היא לכולם" (אל-דין לָלָה ואל-רַטֵן לְלֵג'מִיע), וכי הדבק המלכד את הקולקטיב הוא הערביות שיש בכוחה להתעלות מעל לשסעים הדתיים.

המחבר מדגיש את חוסר הדיוק ההיסטורי המאפיין את הסרט, אך יש לזכור כי הסרטים ההיסטוריים אינם סרטים תיעודיים המחויבים לספר "מה שהתרחש באמת". מטרתם היא לייצר נרטיב שתכליתו להאדיר ולהעצים את השליט, ולכן אין לצפות מהם להקפדה על האמת ההיסטורית. דווקא ההיסטוריון השולט בעובדות יכול לחלץ מתוך שלל אי-הדיוקים המגמתיים תובנות באשר למשברים שחווה השליט, לכשלו ולדרך שבה בחר לשקם את מעמדו באמצעות ההעללה של הסיפור ההיסטורי. יתרה מזאת, דיון מעמיק במבעים הקולנועיים היה יכול לחשוף את מידת המגויסות של היוצרים, והאופן שבו הם עוקפים את הצנזורה כדי לבקר את השליט. המחבר מציין אמנם את הדמיון החיצוני בין השחקן המגלם את צלאח אל-דין לבין דמותו של

הנשיא, אך בולטת בחסרונה ההתייחסות לכל שאר המבעים הקולנועיים ששומה על ההיסטוריון לנתחם ולחלץ מהם תובנות "היסטוריות".

המאבק האנטי-קולוניאלי זוכה לסיקור קולנועי נרחב בתקופה הנאצריסטית וגם בירנבוים מרחיב על כך וקובע, כי "חלק מסרטים אלה נראים בימינו מלודרמטיים עד כדי גיחוך". לשם הדגמה מביא המחבר את הסרט "השהיד של אהבת המולדת מְצֻטָּפָּא פֶּאמֶל" (שהיד אל-טַנְיָה מצטפא כאמל) בבימויו של אחמד פֶּרְחָאן. הסרט משלב בין סיפור חייו של כאמל, המנהיג הפופולרי ביותר של התנועה הלאומית המצרית ובין תקרית דִּינְשָׁאִי (1906), אירוע מכונן בהיסטוריה המודרנית של מצרים. בסרט מתעד כאמל באמצעות "קריין המספר ברוב פתוס את השתלשלות הפרשה" (עמ' 171) את העימות בין הפלחים המצרים לבין החיילים האנגלים, שהסתיים בתלייתם של הכפריים שהואשמו בפגיעה בחיילים: "אחרי עוד כמה נאומים נלהבים ומשמיימים מהבחינה הקולנועית מצטפא כאמל מת", כדברי המחבר. אלא שזהו הסיפור הפנימי בעוד הסיפור החיצוני מתאר את הפגנת תלמידי בית הספר על שם מצטפא כאמל במהפכת 1919 כנגד הכיבוש הבריטי. ההפגנה מתרחשת בחצר בית הספר נוכח פסלו של כאמל. בסצנת הסיום שבה "הסרט מגיע לרמות חסרות תקדים של מלודרמטיזציה" (עמ' 171) מנהל בית הספר, הנורה בלבו על ידי חייל, צובע בדם לבו את המילים "מצרים למצרים", נופל ומת. מצטפא כאמל, יש לציין, היה המנהיג שקרא לעם המצרי לקחת את גורלו בידיו, לקום, להתנער ולהיאבק בכל כוחו בכיבוש הבריטי, כי "טוב לאדם בלא חיים מחיים בלא מולדת".

זהו פרק דרמטי בהיסטוריה הלאומית המצרית וככזה הוא מוצג במדיום הקולנועי. תפקידו של ההיסטוריון אינו לשפוט את איכויותיו של הסרט, אלא לנסות לחלץ תובנות ממינוני המלודרמטיות והפתוס שאותם מאמצים יוצריו. הדמויות המרכזיות המצויות בפנתאון הלאומי המצרי, ומרכזיותן או שוליותן בגיבושו של הזיכרון הקולקטיבי המצרי המשתנה מלמדות על "רוח התקופה" שהסרט משחזר. המסקנה המתבקשת היא כי במחקר מעין זה אמור להינתן משקל שווה לשתי הדיסציפלינות, ההיסטורית והקולנועית — האחת אמורה להפרות את האחרת — והעיקר הוא שאין לכפות דיסציפלינה אחת על רעותה. הביקורת המובאת לעיל אינה גורעת כהוא זה מהתרומה החשובה של המסד האנציקלופדיסטי יוצא הדופן המצוי בספר לחקר התפתחותו של הקולנוע המצרי שכל כך חסר במקומותינו ובלשוננו.

מירה צורף, אוניברסיטת תל אביב