

## הסלט הלבנטיני של נאדיה

איל שגיא ביזאוי

הבמאית נאדיה כאמל נולדה בקהיר ב-1961, למדה מיקרוביולוגיה וכימיה באוניברסיטה, ובראשית שנות ה-90 פנתה לתחום הקולנוע. במשך שנים עבדה כעוזרת במאי עם מיטב הבמאים המצרים העצמאיים, הן בתחום העלילתי והן בזה הדוקומנטרי, ביניהם יוסף שאהין, יוסרי נסראללה ועטיאת אל-אבנודי. **סלטה בלדי** (2007, 105 דקות) הוא סרטה הדוקומנטרי הראשון של כאמל. העבודה על הסרט נמשכה כשבע שנים, שמתוכן הפיקה כאמל את הסרט עצמאית במשך חמש שנים, ולאחריהן בשיתוף עם Films d'Ici ועם Ventura Films. הסרט הוקרן במסגרת פסטיבלים רבים בעולם, ביניהם אידפ"א, פסטיבל הסרטים הבינלאומי בלוקרנו, פסטיבל איאם בביירות, פסטיבל הסרטים הבינלאומי באבו דאבי ועוד. הוא זכה בפרס הסרט התיעודי הארוך הטוב ביותר בפסטיבל הסרטים הבינלאומי במומבאי ובפרס נור בפסטיבל הקולנוע הערבי בסן פרנסיסקו.

באחד מביקוריי בקהיר הגעתי בחודש אוקטובר 2007 להקרנת הסרט **סלטה בלדי** במכון גתה שבעיר. אמנם האולם לא היה גדול במיוחד, אבל הוא היה מלא עד אפס מקום. מקדימה ישבו המוזמנים הרבים על כיסאות קטנים ומרופדים, מאחור ישבו על כיסאות פלסטיק שהובאו מחדרים אחרים של המכון, ומאחור ובצדדים צבאו אנשים על הקירות והדלתות. מבין הנוכחים באולם זיהיתי את הבמאית נאדיה כאמל ואת הוריה הקשישים, שפגשתי שנתיים קודם לכן, וכן שורה של עיתונאים ואנשי קולנוע, ביניהם עטיאת אל-אבנודי, אחת היוצרות הדוקומנטריות החשובות והמוכרות ביותר במצרים ואשתו לשעבר של המשורר הנודע עבד אל-רחמן אל-אבנודי. ללא ספק הייתה זו הקרנה של "אנשים מהתחום", רבים מהם כאלה שהוזמנו על ידי כאמל עצמה. קהל אוהד סך הכל.

מחיאות הכפיים בתום ההקרנה היו סוערות. עם זאת, כשעלתה כאמל לבמה והחל החלק של השאלות והתשובות, השתררה לרגע דממה. קצרה אך מתוחה. ייתכן שהיה זה מפני שאנשים תמיד חוששים להיות הראשונים שמדברים. אבל נדמה שיותר מכך היה זה קשור ל"טאבו" שכאמל העזה לגעת בו. "כל הכבוד לך", קרא פתאום מישהו מהשורות

הראשונות, "לא רק על זה שנסעת לישראל וצילמת שם, אלא על עצם זה שאת מעזה לומר את המילה 'ישראל'". קריאה זו כבר פתחה פתח לשאר הנוכחים באולם, אם כדי להחמיא לכאמל על סרטה ואם כדי לומר לה דברי הערכה על "האומץ" שנדרש ממנה.

בעיני אחד הצופים, בכל אופן, הסרט והדין שבעקבותיו לא נשאו חן כלל וכלל. היה זה עיתונאי צעיר שקם ממושב והטיח בכאמל האשמות פוליטיות בדבר התעלמותה מן הסבל הפלסטיני, שבירת החרם על ישראל, והנורא מכל תמיכתה ב"תְּבִיעַ" ("נורמליזציה") עם הישות הציונית. אל-אבנודי לא התאפקה. גם היא קמה ממושבה ובלשון מנומסת אם כי תקיפה פנתה אל אותו בחור ואמרה לו: "נְאֻטְנָא בְּסִכְאֻתְכִי". המילה "נְאֻטְנָא" (ובכתיב תקני: נְקֻטָּה) בלהג המצרי מתייחסת, בין היתר, למתנה כספית שניתנת לכבוד חתונה או אירוע משפחתי אחר. משמעות הדברים שאמרה אל-אבנודי לאותו עיתונאי הייתה אפוא "הענק לנו במתנה את שתיקתך", או בלשון פחות מצוחצחת: "עשה לנו טובה ותשתוק". הבחור התעקש להמשיך ולזעוק את צדקתו, הנוכחים האחרים התעקשו להסותו, ביניהם כאלה שאמרו שנמאס להם מהססמאות שהשמיע, ובכעסו כי רב יצא הבחור בהפגנתיות מהאולם וטרק אחריו את הדלת.

הייתה זו אחת ההקרנות הראשונות של הסרט, שיצא לאקרנים רק חודשיים קודם לכן. אך היה באירוע ההקרנה הזה כדי לבשר על הבאות: מרבית התגובות לסרט היו אוהדות ומפרגנות, הסרט הוקרן באוניברסיטאות ובהקרנות שונות ברחבי העולם, השתתף באינספור פסטיבלים וזכה בלא מעט פרסים. אבל הוא גם עורר ויכוחים בהקרנות רבות של הסרט, שכללו האשמות פוליטיות חריפות, ודיון סוער התעורר בעקבותיו גם בעיתונות וברשתות החברתיות. היה בכך גם כדי לבשר על זימונה של כאמל ל"בירור" אצל איגוד מקצועות הקולנוע, שלא איחר לבוא, ועל החרמת כרטיס הבמאית החברה באיגוד לזמן מה.

**סלטה בלדי**, סרטה הראשון של נאדיה כאמל, הוא יצירה אישית-פולטית, חברתית ופיוטית, כמו שיריה של הזמרת הפלסטינית כאמליה ג'בראן, שמלווים את הפסקול. מורשתה התרבותית ומוצאה האתניים והדתיים השונים של הבמאית הם שמרכיבים את "סלט הבית" שלה: אביה, סעד כאמל, עיתונאי לשעבר ופעיל פוליטי קומוניסט מצרי-

מוסלמי, שמוצא משפחתו מהרי הקווקז, וסבתו נולדה בירושלים; אמה, נאאלה כאמל, גם היא עיתונאית ופעילה פוליטית קומוניסטית לשעבר, נולדה בשם מרי רוזנטל: אמה, לאנדרה, נוצרייה קתולית שהיגרה למצרים בראשית המאה ה-20, ואביה, אלי רוזנטל, יהודי שנולד במצרים לאב שהיגר אליה מאודסה ולאם שהגיעה מטורקיה. וכאילו לא די בכך, הרי שאחותה של הבמאית, דינה, התחתנה עם בנו של איש הרשות הפלסטינית, נביל שעת', שבעצמו נישא לאישה מצרייה. בנה של האחות, נביל הצעיר, הוא אפוא תערובת של כל המוצאים שהוזכרו לעיל, וגם פלסטיני.

בסרטה מלווה כאמל את נביל בתהליך הגילוי של מקורות המשפחה. היא נפגשת עם בני המשפחה השונים, הפזורים בין מצרים, איטליה וישראל, מפגישה בין בני משפחה שלא התראו למעלה מ-60 שנה, ומרכיבה מחדש את הסלט הזהותי שלה. תוך כדי התהליך נחשפים הצופים לאופנים השונים שבהם השפיעו תהליכים ואירועים היסטוריים על חיי המשפחה: האם מרי, שגדלה כילדה יהודייה, המירה את דתה עם משפחתה לנצרות כשהגרמנים הגיעו למצרים בזמן מלחמת העולם השנייה, ולאחר מכן, כשנישאה לסעד, המירה שוב את דתה, הפעם לאסלאם; עליית כוחן של התנועות הלאומיות – הצינונית והערבית כאחת – הביאה לפירוד המשפחה, כשחלק מהמשפחה היהודית עזב לישראל כבר ב-1946, וחלק אחר, דודה וסבתה של הבמאית, עזבו בשנות ה-60 לאיטליה, אחרי עליית נאצר לשלטון, וכשהעינות במצרים כלפי זרים ומיעוטים הלכה וגברה; הכיבוש הישראלי שלא מאפשר לחלק הפלסטיני של המשפחה לפגוש את קרוביהם בארץ, וגם לא מאפשר למשפחתה של כאמל להגיע לביקור משפחתי בעזה; תהליך ההתחזקות הדתית שעברה ועוברת החברה המצרית; וברמה הפרטית-אישית ביותר, אם הסבא רבא של נביל הצעיר לא יכול היה להישאר במצרים כיוון שלא היה "מצרי אמיתי", אף שנולד בה, הרי גם נביל הצעיר מסומן בדרכון שלו כמי שאיננו "מצרי אמיתי", ועליו לחדש את המסמך בכל שנה. הלאומיות כידוע לא אוהבת מורכבויות.

אז על מה כל המהומה? מאז החתימה על הסכמי השלום בין ישראל למצרים נותרה סוגיית נרמול היחסים סלע המחלוקת בין שתי המדינות. אף שסאדאת הכריז כי יהיה מחויב להסכם השלום, עדיין הפציר: "אל תבקשו ממני לכונן יחסים נורמליים עם ישראל",

שכן "לאחר שנים של מלחמה, איבה ושפיכות דמים, לא ייתכן שיכוננו קשרים טבעיים בן רגע".<sup>1</sup> סאדאת ניסה לדחות ככל האפשר את שלב הנורמליזציה. אבל ישראל התעקשה ולחצה ובסופו של דבר הוא נאלץ להסכים. מבחינת חלקים נכבדים בחברה המצרית הייתה זו כניעה מביכה. לדידם השלום משמעו הפסקת הלחימה, ואילו נרמול היחסים, ה"תטביע", איננו מחויב המציאות, וגם אינו מסייע לפתרון הבעיה הפלסטינית והסכסוך הכלל-אזורי. על רקע זה התפתחה במצרים תנועת חרם, מוקדמת הרבה יותר מזו של ה-BDS, המונהגת על ידי חוגי האופוזיציה – הנאצריסטים, האסלאמיסטים ואנשי השמאל – שקוראת לא רק להחרמת ישראל, אלא גם להחרמתם של אלו שמקיימים קשרים עם ישראלים ומשתפים עמם פעולה. האיגודים המקצועיים השונים (איגודי הרופאים, עורכי הדין, העיתונאים וכיוצא באלה), הנתונים לרוב להשפעתם של אותם חוגים, מתנים את החברות באיגוד בתנאי שלא לשתף פעולה עם ישראלים, והמילה "מִטְבֵּעַ" ("מנרמל") הפכה עם השנים למילת גנאי חמורה מאין כמותה. כמוה כ"בוגד", או ברוח ימינו כ"שתול".

מתוך 105 הדקות של הסרט הדוקומנטרי הרגיש, החכם והאמיץ, שביימה כאמל, 18 הדקות וחצי שמתרחשות בישראל הן שמשכו את עיקר תשומת הלב. כמעט אף לא אחד מן המבקרים המחמירים התייחס לסרט כאל יצירה קולנועית דוקומנטרית בראש ובראשונה. לא הצילום, לא הבימוי, לא בחירת הלוקיישנים, לא הסצנות, לא העריכה ולא מורכבותן של הדמויות המופיעות – אף לא אחד מאלה עמד במוקד הדיון הסוער, אלא אם סייע לניתוח פוליטי אך לא קולנועי. השיח הלאומי סימא את עיניהם והפך לעיקר.

כשנתיים או שלוש לפני אותה הקרנה במכון גתה, כאמור, פגשתי במקרה את כאמל ואת הוריה בבית מלון בתל אביב. בהכירי את כללי החרם הנוקשים, ואתם אימת החרם שמוטלת על מי שמפר אותו, התקשיתי להאמין שבמאית מצרייה הגיעה לצלם בישראל. כאמל ידעה שהיא מסתכנת, אבל היא גם האמינה בהיגיון הבריא של אנשי האיגוד המקצועי. אחרי הכל כאמל מתנגדת נחרצות לנורמליזציה עם ישראל. היא בת להורים קומוניסטים, פעילים פוליטיים שבילו לא מעט בבתי הכלא במצרים ושההתנגדות לישראל ולמדיניות של ממשלותיה השונות היו חלק מן החינוך שספגה.

---

<sup>1</sup> מצוטט אצל: ש. שמיר, עלה טרף – סיפור המרכז האקדמי הישראלי בקהיר, תל אביב 2016, עמ' 128.

אלא שאלה לא עזרו לה. עצם נסיעתה של הבמאית יחד עם הוריה לפגוש את קרובי משפחתה של האם בישראל הרתיח חלק מהמבקרים, וחרץ בעיניהם את גורלה ואת גורל הסרט. כאמל הואשמה בנוסטלגיה דביקה לעברה הקוסמופוליטי של מצרים, בקידום תפיסה מערבית רומנטית של "רב-תרבותיות", בכך שעשתה רדוקציה למורכבות הבעיות של החברה המצרית של ימינו, בהפניית עורף למצבם של הפלסטינים, בהסרת האחריות מהכיבוש ומהישות הציונית, ובקידום הנורמליזציה עם ישראל. הגדיל לעשות האינטלקטואל וחוקר הפוליטיקה הערבית המודרנית ג'וזף מסעד מאוניברסיטת קולומביה בניו יורק, שבמאמר ביקורת חריף האשים את כאמל בנוסף לכל הרשימה שלעיל גם בהצגת עובדות היסטוריות על המשפחה בצורה מסולפת, בשכנוע ההורים להסכים לנסיעה לישראל בדרכים מניפולטיביות, וכמעט שמציג את הבמאית כמי שבעצמה הטילה אימה ופחד על הוריה.<sup>2</sup>

על כל קטגור קמו לכמאל עשרות סנגורים. ואולם לא פעם גם אצלם חזרה ועלתה שאלת הנורמליזציה, משל הייתה כאמל ראשת ממשלה או נבחרת ציבור. השאלה אם הסרט, ובכלל זה אם הבמאית שיצרה אותו, מקדמים את הנורמליזציה עם ישראל או לא הפכה למוקד הדיון.

אלא ש**סלטה בלדי** הוא בראש ובראשונה סרט דוקומנטרי עדין, מרגש וחכם בצורה יוצאת דופן. מוזר ככל שיישמע הדבר, אין בו אף לא קמצוץ של עיסוק בשאלת הנורמליזציה, הוא לא בעד ישראל, ולא מעודד נרמול, וגם אם אינו קורא לחרם, הוא בוודאי לא קורא להסרתו. לא בכך עוסקת היצירה הדוקומנטרית של כאמל. אם כבר, הרי התגובות לסרט הן בדיוק הדיון שתחתיו חותר הרעיון העומד בבסיסו: הרעיון הלאומי, המסתגר, העיוור לאחר. זהו סרט אישי, נשי, אנטי-לאומי במובהק, שבה במידה הוא חברתי, פוליטי ומצרי כל כך.

בדומה לסופרת ולמסאית היהודייה-מצרייה ז'קלין כהנוב, גם כאמל יוצאת בסרטה מן הפרטי אל החברתי ומהאישי לפוליטי. כהנוב התפרסמה בעיקר בזכות מסותיה האישיות שהתפרסמו בעיתונות הישראלית במהלך שנות ה-50, ה-60 וה-70, ושקובצו בספר

---

<sup>2</sup> J. Masad, "Salata Baladi or Afrangi?", *The Electronic Intifada*, p. 5.

"ממזרח שמש" (1978). אך למרות הנימה האישית שלהן, היו המסות גם רוויות בתובנות ובהבחנות דקות על החברה כולה, הן החברה היהודית-בורגנית שלתוכה נולדה במצרים, הן החברה המצרית הערבית, הן הקולוניאליזם הבריטי והן החברה הישראלית שאליה הגיע, על ההיררכיה האשכנזית-מזרחית שבה.

בדומה לה כאמל מספרת את סיפורה הפרטי והאישי כל כך של משפחתה, "על הזרים שהתאהבו זה בזה, התחתנו והפכו להיות הסבא והסבתא ואחר כך ההורים שלי", כפי שסיפרה לה סבתה בילדותה. אבל בעשותה כן היא גם שולחת את הצופים אל סיפור מתוך ההיסטוריה המודרנית של מצרים, של עריה הראשיות – בעיקר קהיר ואלכסנדריה – שהיו עד לא מכבר ערים קוסמופוליטיות, מרובות קהילות, תרבויות ולשונות. אחרי הכל, הגירתם של אבותיה של הבמאית למצרים בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20, ממש כמו הגירתם של אבותיה של כהנוב, הייתה חלק מתופעת הגירה מסיבית למצרים שהחלה במחצית השנייה של המאה ה-19 בעקבות פתיחת תעלת סואץ ב-1869, וביתר שאת בעקבות הכיבוש הבריטי החל מ-1882.

יתרה מכך, סרטה של כאמל עושה הרבה מעבר לתנועה שבין האישי לפוליטי ולחברתי. הוא מספר את סיפורו של דור שלם. דור של זרים-מקומיים ובני מיעוטים שחיו במדינה ערבית-מוסלמית, התחנכו בצרפתית, למדו אנגלית, ודיברו בביתם שפה נוספת כלשהי. דור שיכול היה להרגיש בנוח בסלון הערבי והמערבי, בזה האיטלקי, הצרפתי או המצרי, בזה היהודי, הנוצרי או המוסלמי, ועם זאת שלא להרגיש שייך באופן מלא לאף אחת מהקטגוריות הללו. ודאי לא לאחת מהן בלבד.

היה זה דור שכהנוב היטיבה כל כך לתאר בכתביה, וזכה לכינוי "דור הלבנטינים". "בקטנותי", כתבה, "נדמה היה לי כי טבעי הוא הדבר שיהיו בני אדם מבינים איש את רעהו אף שהם מדברים לשונות שונות, שיהיו מכונים בשמות שונים, דוגמת 'יווני, מוסלמי, סורי, יהודי, נוצרי, ערבי, איטלקי, תוניסי, ארמני', אלא שעם זאת גם יהיו דומים זה לזה".<sup>3</sup> כהנוב לא התעלמה מהשונות בין האנשים מהמוצאים השונים, וגם לא מעצם ההתייחסות

---

<sup>3</sup> ז'. כהנוב, *ממזרח שמש*, תל אביב 1978, עמ' 11.

לשונות זו. שהרי ברור מיהו הסורי, מי היהודי ומי האיטלקי. אך היא ביקשה להדגיש את הבסיס המשותף להם. וגם כזה היה.

הבסיס המשותף יכול היה להיות הממד האנושי, הפשוט והראשוני ביותר. אבל בקונטקסט המצרי של המחצית הראשונה של המאה ה-20, טרם ניצחונה המוחלט של הלאומיות, הבסיס הזה היה המצריות עצמה. תחושת השייכות, גם אם חלקית בלבד, לארץ היאור. מי במידה פחותה ומי במידה יתרה, הזרים המקומיים ובני המיעוטים במצרים נבדלו אלה מאלה באמונותיהם השונות או במוצאיהם השונים, אך אלמנטים מסוימים של המצריות היו שותפים להם.

לא תמיד חשה כהנוב מצרייה, או לפחות לא במאת האחוזים. שכן ראתה היטב ולא נשכח מלבה "הרוב המוסלמי הבז למיעוטים שבתוכו".<sup>4</sup> ואולם בה בשעה, בהיותה בת עשר, למראה לווייתו של המנהיג הלאומי סעד זע'לול (1858-1927), שבה "השתתפו כל הכיתות הדתיות", חשה "כי כולנו, אנשים שונים זה מזה בדתם, בארץ מוצאם ובלשונם, כולנו חלק ממצרים השואפת לחופש ומתאבלת על מות סעד זג'לול";<sup>5</sup> או למראה הצגת קומדיה של גדול הקומיקאים בתקופתה נגיב אל-ריחאני (1889-1949), חשה כי ההומור "איחד את כולנו בלגלוג טוב הלב שלו".<sup>6</sup> ומה אם לא אבל והומור משותפים יכולים להקנות לפרט תחושת שייכות לקהילה רחבה יותר? בדומה לכך תיאר המשורר היווני קונסטנדינוס קוואפיס (1863-1933), שנולד באלכסנדריה וכתב את שיריו ביוונית, תחושה דומה בשירו "השיבה הביתה מיוון": "אנו לא נבוש בדם המצרי או הסורי / הזורם בעורקינו, אנו נשתבח בו ונתכבד".<sup>7</sup>

מצרים שהכירו קוואפיס וכהנוב הייתה מצרים שאפשרה ריבוי, שפע של זהויות ומוצאים ועושר של תרבויות. הייתה זו מצרים שקידמה בברכה שינויים וחידושים, מהגרים ומיעוטים, שהגיעו בעיקר לעריה הראשיות, ויחד תרמו לתחייתה של התרבות המצרית. לדידם, הרעיון הלאומי וניצחונה המזהיר היו בבחינת גזר דין מוות להוויה הלבנטינית שחיו

<sup>4</sup> שם, עמ' 18.

<sup>5</sup> ז'. כהנוב, *בין שני עולמות*, ירושלים 2005, עמ' 118.

<sup>6</sup> שם, עמ' 122.

<sup>7</sup> ק. קוואפיס, *כל השירים*, בתרגום: יורם ברונבסקי, ירושלים 1995, עמ' 158.

אותה. מבחינתם משמעותה של הלאומיות הייתה כגדיעת איבר, ממנה והלאה נאלצו "לבחור" במרכיב אחד ממרכיבי הזהות שלהם: או מצרי או ישראלי, או יהודי או ערבי, או מערבי או מזרחי.

לא כל חלקיה של מצרים היו קוסמופוליטיים ומרובי תרבויות. הפלאחים (בני הכפר) למשל, או אלו שחיו בערים המרוחקות שבדרום מצרים, הללו ללא ספק ספגו פחות מן האווירה הפרנקו-ערבית של קהיר ואלכסנדריה. ואולם בעריה הראשיות של מצרים האווירה הקוסמופוליטית והפלורליסטית הייתה מורגשת מאוד. די אם נזכיר שבחגים היהודיים החשובים (ראש השנה, יום כיפור ופסח) היו הבורסה והבנקים במצרים סגורים. די לקרוא את תיאוריו של הסופר המצרי עלא' אל-אסואני בספרו רב-המכר "בית יעקוביאן", שמספר כי במרכז קהיר "בימי ראשון ובחגים הנוצריים הקתוליים, כחג המולד וראש השנה, כל החנויות סגרו את שעריהן", ושחלונות הראווה של החנויות "זהרו בברכות החג בצרפתית ובאנגלית וקושטו בעצי אשוח ובבובות סנטה קלאוס".<sup>8</sup> די לזכור שהדגל של מצרים באותן שנים היה בצבע ירוק, הצבע המזוהה עם דת האסלאם, ועליו סהר – סמל האסלאם, ושלושה כוכבים המסמלים את שלוש הדתות המונותאיסטיות המתקיימות במצרים. די אם נזכיר את הסיסמה החילונית של מהפכת 1919 שקראה לעצמאות מצרית: "אל-דין לאללה ואל-וטן ללגמיע" ("הדת לאללה, והמולדת לכולם"). די אם נזכיר את מילות השיר של סיד דרוויש מאותה שנה: "מה לנוצרים, למוסלמים וליהודים / בקצרה, [כולנו] זרע אחד של אותם אבות".

ואם בקולנוע עסקינן, אז די אם נביט על הקולנוע המצרי של אותן שנים כדי שנמצא בו במאי יהודי ממוצא איטלקי כמו טוגו מזרחי, שחקנים וזמרים דרוזים מסוריה כמו פריד אל-אטרש ואחותו אסמהאן, קומיקאי נוצרי ממוצא עיראקי כמו נגיב א-ריחאני, זמרת מצרייה-מוסלמית כמו אום כלת'ום, מלחין יהודי-קראי כמו דאוד חוסני, שחקנית וזמרת נוצרייה-לבנונית כמו סבאח, שחקן ובמאי איטלקי-אוסטרי כמו סטפן רוסי, שחקנית ורקדנית יונייה כמו נלי מזלום, שחקן לבנוני כמו בשארה ווכים, שחקנית טורקיה כמו לילא פווזי,

8

ע. אל-אסואני, בית יעקוביאן, בתרגום: ברוריה הורביץ, ישראל 2016, עמ' 36.



שחקניות יהודיות כמו לילא מוראד, ראקיה אברהים, אסתר שטאח ועוד ועוד. כולם – שיחקו, שרו, כתבו או ביימו בערבית בלהג המצרי.

זו גם מצרים שהכירו סעד ומרי, הוריה של הבמאית. זו מצרים שהפגישה ביניהם. מצרים של ריבוי זהויות, של עושר תרבותי ושל שפע לשוני. על מצרים הזו שמעה כאמל מסבתה כשהייתה ילדה, בגיל של נביל. את מצרים הזו, כך אני מאמין, הכירה גם בבגרותה, כשעבדה עם הבמאי יוסף שאהין, שבעצמו חזר בכמה מסרטיו לימיה הקוסמופוליטיים של עיר הולדתו; כמו בסרטו האוטוביוגרפי **אלכסנדריה מדוע?** (1979), סרט עלילתי מרובה דמויות, שהן עצמן מרובות מוצאים ודתות.

את הריבוי הזה מביאה כאמל לסרטה הדוקומנטרי, ומציעה לנו למעשה קולנוע של ריבוי ושפע: שפע של אנשים, בעיקר של נשים, שפע של נקודות מבט, ריבוי של שפות, ריבוי של זוויות צילום וריבוי של לוקיישנים. ובעיקר ריבוי של בתים.

**סלטה בלדי** נפתח בתפילת חג. עם עלות השחר כאמל ואחותה דינה מלוות את נביל, בנה של האחות, לתפילה המונית המתקיימת ברחבה שלפני אחד המסגדים בעיר. זו תפילת החג הראשונה שמשותף בה נביל בן העשר. הוא מתבונן במתפללים המנוסים שסביבו, מנסה לחקותם וללמוד מהם את סדר הפעולות של ה"רִכְעָה"<sup>9</sup>, סופר באצבעותיו את מספר השניות שעליו להשתחוות, מתבלבל, מתקן ומסיים בלחיצת יד למתפללים שלצדו. ניכר כי כללי הטקס לא זרים לו, אך גם שאינו אמון עליהם.

ברקע נשמעת דרשתו של השיח', איש הדת, מהרמקולים המפוזרים בעיר. הוא קורא לאומה המוסלמית להתאחד כנגד אויבי האסלאם, אלו שמבקשים למחות את הדת המוסלמית מעל פני האדמה. הוא מפציר בהם להגן על כבודם, על אדמותיהם ועל רכושם. למי שמכיר את קהיר, דרשות החג וימי השישי הן פסקול מוכר של העיר. רמקולים מפוזרים ברחובות ומעבירים את הדרשות מהמסגדים לציבור הרחב. לכאמל, שחיה בקהיר, גם תוכן הדרשה הוא בבחינת פסקול מוכר. בווייט אובר שמלווה את הסרט היא מספרת שכל יום היא שומעת דברים מעין אלו מבני כל הדתות (!), ושבדרך כלל תוכן

---

<sup>9</sup> סט פעולות קבוע החוזר על עצמו כמה פעמים בכל תפילה, ושכולל את אמירת "סורת אל-פאתחה", השתחויה, שתי סגידות, ישיבה, הזדקפות ועוד.

הדברים הללו נכנסו אצלה מאוזן אחת ויוצא מהאחרת. "אבל", היא מוסיפה, "כשראיתי את נביל מקשיב לשיח, שמחלק את העולם למוסלמים ולאויבי האסלאם, דבריו נכנסו ולא יצאו. נתקעו". כאמל עוזבת את המקום. היא נזכרת בסיפורים ששמעה בגילו מפי סבתה על אותם "זרים שהתאהבו והתחתנו".

ההצבה הזו של דרשת השיח' אל מול הזיכרון מסיפורי הסבתא היא גם הצבה של העבר מול ההווה, של התקופה הקוסמופוליטית מול התקופה הלאומית, ואף לאומנית, והיא בעיקרה הצבה של שפע מול דלות, של עושר רעיוני מול עוני מחשבתי ושל ריבוי מול מונוליטיות. לצופים ברור, נביל גדל לתוך מצרים שונה לחלוטין מזו ששמעה עליה כאמל, ובוודאי מזו שגדלו לתוכה הוריה.

מרגע זה ואילך כאמל מכניסה את מצלמתה ואת הצופים לבית. להבדיל מההתחלה המצולמת ברחובות קהיר, צילומי החוץ בהמשך הסרט מעטים בלבד. למעשה כאמל מכניסה את המצלמה ואותנו לבתים רבים מספור: הבית של הוריה בשכונת דוקי בקהיר, הבית שבו היא מתגוררת, ביתה של בת הדוד המוסלמית עטויית הראש מהא, ביתה של חברתה הטובה (ואחותו של גיסה) רנדא שעת', ביתה של אחותה דינה, הבית של הדוד באיטליה, הבית של סרינה, בת הדודה של מרי אמה בישראל, הבית של פפו, אחיה של סרינה, הבית של מואיז, גם הוא בישראל, ביתה של חברה פלסטינית ברמאללה, ועוד. רק לבית של מאג'דה, החברה הפלסטינית מח'אן יונס, המשפחה מנועה מלהגיע. תקשורת אלקטרונית דרך הסקייפ היא היחידה שמאפשרת איחוד מקרטע ומשובש, עד לניתוק מהרשת.

אלו לא סתם בתים שכאמל באה ויוצאת בהם. במידה כזו או אחרת, כאמל היא חצי בת-בית חצי מבקרת בבתים הללו. אלו הסלונים השונים שמרכיבים את ההווה הלבנטינית של הדור של הוריה, ובמיוחד של אמה. יש בהם יהדות ונצרות ואסלאם ומצריות ואיטלקיות וערביות ומערביות ופלסטיניות ואפילו ישראליות, וכל אותם מרכיבים שנראה שאך לפני 60–70 שנה יכלו לדור בכפיפה אחת וכיום חלקם נשמעים כ"הפכים". וכשם שהמצלמה של כאמל עוברת מבית לבית, כך היא עוברת ממצרים לאיטליה לישראל

לפלסטיין, וכשם שהיא עוברת בין הארצות השונות כך גם נאדיה, אחותה ואמה נעות בין הלשונות.

כשריד אחרון של אותו דור לבנטינים, גם נאדיה נעה בין הערבית לאנגלית לאיטלקית ולצרפתית ביתר קלות. כך גם אמה. היא מדברת עם בעלה בערבית-מצרית, במבטא של "ח'וואגיה" (כלומר, זרה-מקומית), עם אחיה באיטלקית, עם סרינה בצרפתית ועם נביל באנגלית. גם להגים שונים של ערבית נשמעים בסרט: הערבית המצרית של קהיר, הערבית המצרית-היהודית, מתובלת בכמה מילים עבריות, והערבית הפלסטינית. אם הפסקול של קהיר, שבמחצית הראשונה של המאה ה-20 היה בליל של שפות וניבים והפך לחדגוני וחד-לשוני, הרי כאמל מחזירה בסרטה לעיר את הפסקול שלה. ההוא, הישן והמעורבב. לא בכדי לדעתי בחרה דווקא בשיריה של הזמרת הפלסטינית ילידת עכו כאמיליה ג'ובראן, ללוות את סרטה. מי שמכיר את תעשיית התרבות במצרים, יודע שעם כל הפתיחות שהייתה נהוגה בה בעבר, הלכה זו ונסגרה עם השנים, ומה שאיננו "מצרי אמיתי", ולא בלהג המצרי, לא זכה בה לתהילה (למעט המקרה יוצא הדופן של הזמרת הלבנונית פיירוז).

בעשותה כן, כאמל לא רק מרכיבה מחדש את כל רכיבי הזהות של משפחתה, אלא שהיא גם מדגישה את המשותף לכולם: המצריות והערביות. "דבר ערבית פה", מצווה הדוד מואיז חובש הכיפה על אחיינו בביתו בישראל, כשהם בחדרו הפרטי, שם הוא מאזין מדי יום בשעה 18:30 לשיריה של אום כלת'ום המשודרים בתחנת קול ישראל בערבית. "אנחנו לא בישראל", הוא מפציר בו, "אחנא פי אל-וטן אל-ערבי" ("אנחנו במולדת הערבית"). בני המשפחה שבמצרים, אלו שבאיטליה, אלו שבישראל ואלו שבפלסטיין – כל אחד ושפתו ולהגו, אבל כולם מדברים או מבינים מצרית. ממש כמו זיכרונה של כהנוב מאותם אנשים ממוצאים שונים שמדברים לשונות שונות ועם זאת מבינים זה את זה.

אלא שבתוך כל הריבוי הזה ניכרים גם הבדלים, וכשם שנאדיה ובני משפחתה מסוגלים לעבור משפה לשפה, ואילו האחרים, בני הדורות הצעירים, מוגבלים בלשונותיהם (הדור הצעיר שחי בישראל לא דובר ערבית או איטלקית, בן הדוד הצעיר שחי באיטליה לא דובר

ערבית, וכו'), כך שונה מאוד גם ביתם של הזוג סעד ונאאלה/מרי כאמל, הוריה של הבמאית, מיתר הבתים שאנו רואים בסרט.

ביתם שבשכונת דוקי בקהיר עמוס, מלא, מרובה חללים, מרובה דלתות, מרובה ארונות, מרובה מדפים וספריות, מרובה מרחבים, מרובה ספרים, עיתונים ומסמכים. זהו בית של אספנים. אספני תוכן, אספני מילים, אספני אמירות. כאילו מבקשים לאגור ולאגור על מנת לנסות למלא חלל כשלהו. וזה איננו מתמלא. קירות הבית מתקלפים, יש בהם רטיבות, הזמן ניכר בהם כשם שהוא ניכר בבעליו. אבל בין הקפלים והטחב, הם גם נושאים עמם את כל מה שהיה שם פעם, נאסף אליהם כל מה שכבר אבד.

ומה שאבד, החלל שנוצר, ניכר בבתיהם של המרואיינים האחרים בסרט, בעיקר אלו הצעירים. הצבע על קיר מהוקצע, אין פיסת קילוף של טיח, אין רטיבות ולא טחב. אבל גם אין בהם עומק. ואם היה, הרי המצלמה לא מאפשרת להם את העומק הזה. הקירות כמעט עירומים, מקושטים במעט תמונות, אין בהם ספרים ולא עיתונים, והם לא נושאים עמם זיכרון של שנים. אלו בתים "רזים", חדגוניים כמו מי הלאומיות שבהם נשטפו יחד עם האזור כולו.

בתיהם של בני המשפחה בישראל, המבוגרים יותר, גם הם עמוסים. יש בהם תמונות וספרים ומוזיקה וריבוי של אנשים. אבל לעומת ביתם של סעד ומרי הם צרים וקטנים, צפופים, חנוקים. תמונות של חיילים במדי צה"ל על הקיר, ממש באותו חדר שמואיז כינה אותו "אל-וטן אל-ערבי". הבית של הוריה של כאמל לעומת זאת מורכב מחללים חללים, לא לגמרי ברור כמה פינות ישיבה, כמה סלונים וכמה חדרי עבודה ואירוח יש בו. הבית עמוס חלונות, דלתות ומפתחים, הוא מאפשר לכאמל לצלם מזוויות שונות, מרובות, לרגעים נראה שאין אחידות, שאין רציפות, אבל זה בדיוק זה – אין אחידות ואין רציפות בסיפור הלבנטיני. יש הווייה מורכבת, מפותלת ומתפתלת, יש ריבוי עמדות סובייקט, כמו שמצלמה יכולה לנוע ולהציג זאת. והריבוי הזה הוא נשמת אפה של הלבנטיניות. אותה הווייה שמתקלפת מקירות הבית הישן.

"בביקורי האחרון במצרים", כתבה כהנוב בהתייחסה לאותה הצגת תיאטרון קומית שהרגישה שאיחדה את כולם, "ממש לפני שגנרל נגיב תפס את השלטון, תיאטרון 'קיש-קיש ביי<sup>10</sup> כבר לא היה קיים. אולי היה זה אות ששוב איננו יכולים לצחוק יחדיו".<sup>11</sup> דומה כי מאז גם על קולנוע כבר לא ניתן לדבר. ולא על יצירה. השיח הלאומי כך נדמה השתלט גם עליו. ומרגע שחצתה הבמאית את הגבול הלאומי המותר, מומצא ומדומיין ככל שיהיה ובעצמו תוצר של תכתיב אימפריאליסטי-מערבי, ובכן מרגע שחצתה גבול זה הדין בסרטה הוא פוליטי ובמסגרת העקרונות המקודשים של השיח הלאומי.

ניתן לטעון לכאורה שזכויות אדם, חירות, שחרור הפלסטינים מהכיבוש הישראלי וכיוצא בזה הם עקרונות שלמולם הדין על אסתטיקה קולנועית ועל זוויות צילום מחוויר ואינו רלוונטי. אבל רק לכאורה. בתום ביקורתו הארוכה של מסעד על סרטה של כאמל, לאחר שהאשים אותה בנורמליזציה ובשאר פשעים פוליטיים, תוהה המבקר בציניות אם הסרט הוא אכן **סלטה בלדי**, כלומר מקומי, או יותר "סלטה אפרנגי", כלומר זר, אירופי, "המורכב אך ורק ממרכיבים נאו-ליברליים מערביים". ניתוח קולנועי בכל אופן יכול ודאי לספק את התשובה שלגמרי חמקה מעיניהם של המבקרים: זהו סרט לבנטיני.

"כשאני לעצמי", כתבה כהנוב, "הריני לבנטינית טיפוסית, במובן זה שאני מעריכה במידה שווה מה שקיבלתי ממוצאי המזרחי ומה שהוא עתה נחלתי בתרבות המערבית".<sup>12</sup> הסרט **סלטה בלדי** אינו מבקש להיות מצרי, בלדי, המבדיל עצמו מה"אפרנגי" המערבי. ה"בלדיות" שלו מכילה ממילא מקומיות וזרות, ערביות ומערביות, והוא עושה זאת הן באמצעות הדיאלוגים והן באמצעות השפה הקולנועית שלו. זהו סרט שהיוצרת שלו היא מצרייה שאוהבת את המצריות שלה, הגם שהיא יודעת היטב שהרעיון הלאומי איננו אלא רעיון מערבי שנכפה על האזור, ושבזכותו מתקיימות עוולות נוספים. כמו העוול לפלסטינים, כמו העוול שנגרם למשפחתה שבניה ובנותיה נפרדו ולא ראו אלה את אלה משך עשורים.

---

<sup>10</sup> כינוי של הקומיקאי נגיב אלריחאני, שניתן לו על שם דמות פופולארית שגילם במחזותיו ובמספר סרטי קולנוע.

<sup>11</sup> ז'. כהנוב, *בין שני עולמות*, ירושלים 2005, עמ' 122.

<sup>12</sup> ז'. כהנוב, *ממזרח שמש*, עמ' 48.

כאמל, הבמאית שפגשתי במקרה בתל אביב, היא ללא ספק אשת העקרונות והמאבקים הפוליטיים שרבים מן המבקרים האשימו אותה שהיא לא. גם הוריה היו כאלה לאורך עשרות השנים של פעילותם הפוליטית והעיתונאית. עם זאת, ולמרות כל העקרונות, נותרה בהם מידת האנושיות כדי להבין שמפגש פרטי, אנושי ואישי כל כך של בני משפחה שלא ראו אלה את אלה כ-60 שנה רק מפני שהלאומיות גזרה עליהם היפרדות, חשוב יותר מעקרונות פוליטיים. ובמילותיה של כהנוב, הלבנטיניות שלהם הספיקה לה כדי "לדעת שאדם, עם כל פחיתות ערכו, חשוב יותר מעיקרון, עם כל קדושתו".<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> ז'. כהנוב, שם, עמ' 28.