



חממת השמש של עמאר אל-בֵּיכ: דימויים של זמן וזיכרון

סרטו של עמאר אל-בֵּיכ, חממת השמש, מציג נקודת מבט מערערת ובלתי-לינארית על המהפכות הערביות, מתוך סביבה ביתית. מרגריטה פורסטי מנתחת את חוויית הזמן המורכבת של הסרט, המובעת בעיקר באמצעות המוטיב החוזר של מסך הטלוויזיה.

עבודה אחת מאת מרגריטה פורסטי אוקטובר 8, 2020

סרטו של עמאר אל-בֵּיכ (Beik-al, נ. 1972 בדמשק), חממת השמש, 1 מתחיל בשוט ארוך שמתמקד באיש העומד על מרפסת כשגבו פונה למצלמה. האיש הוא עמאר אל-בֵּיכ עצמו. הוא נראה כשהוא בוחן בנוף עירוני קודר על בנייני האנונימיים הנשטפים בגשם. המצלמה מתמסרת למראה זה לזמן מה, ונוצרת תחושה שהזמן עמד מלכת. זהו צילום קפוא של אדם המצוי בפעולה של הסתכלות, אולם רחש הגשם מזכיר לנו שהזמן אינו עומד: הוא חולף. אין כאן תנועה של האדם או של המצלמה, וגם לא סוג התנועה שמושג באמצעות מונטז' של שוטים. אנו צופים במעין "טבע דומם" אנושי, שוט ארוך ומקובע שכמעט מצליח להונות את הצופים ולגרום להם לחשוב שמדובר בתצלום. אולם, רחש הגשם מזכיר לנו שהזמן ממשיך לנוע קדימה. במונחיו של דלז (Deleuze), מה שאנחנו רואים בתמונה הראשונה הוא יותר 'דימוי-זמן' (time-image) בשוטים העמוס, האיטלקי ריאליסטי-הניאו הקולנוע על כשכתב. (movement-image) 'תנועה-דימוי' מאשר (image) ארוכים שמציגים את חיי היום-יום על פרטיהם הבנליים והעודפים, דלז הבחין בין דימויים שבהם התנועה נוצרת באמצעות מונטז' לבידימוי-זמן, שבהם התנועה מוטמעת בתוך הדימוי. 2

pasted image 4.png



[1] תצלום סטיל מתוך עמאר אל-בִּיכ, חממת השמש, סרט, 11:57 דקות, 2011

הסרט של אל-בִּיכ, אותו יצר בשנת 2011, עוקב אחר התפתחות ההתקוממות העממית במצרים והשפעתה על המרד בסוריה באותה שנה מבעד לנקודת מבט ביתית ופרטית. התמונה הבאה היא תקריב של כיור בזווית אלכסונית. ידיים של גבר מופיעות במסגרת המצלמה כשהן שוטפות מעצמן צבע אדום. הצבע מתחיל להתפשט בכיור ואנו שומעים שידור חדשות בטלוויזיה שמסקר הפגנות נגד ממשלתו של הנשיא מובארק בקהיר. המידע המדווח על ידי העיתונאי ממקם את התמונה ברגע מסוים בזמן: תחילתה של "ההתעוררות הערבית" בשנת 2011. מושא הראיה בתמונה הוא הצבע האדום, בעוד שמושא השמיעה הוא כתבת החדשות שברקע. גם כאן, אין כמעט תנועה – התנועה מצויה בתוך הדימוי.

תחילתו של צילום ארוך זה, על טהרת הראיה והשמיעה, מציעה פרשנויות שונות. אולי איננו מבינים מיד שהאדום שהידיים שוטפות מעליהן הוא צבע אדום, לפחות לא עד שהן נעלמות וחוזרות אל התמונה עם שני מכחולים, ומנקות מהם את הצבע. במבט ראשון, הצבע האדום והדיווחים על ההפגנות בקהיר מציגים אפשרות לפרשנות אחרת, שבה אדום מתקשר לדם ושידור החדשות להתפרצויות עכשוויות של אלימות. שתי משמעויות עוקבות זו אחר זו, או ליתר דיוק מתקיימות יחד בפעולות הראייה והשמיעה של הצופה. שתי קריאות אפשריות מסומלות בדימוי הצבע והדם: מחאה שקטה לעומת מחאה אלימה.

מתוך הצורך לגלות מה האמת בסיפור אנו נותרים עם סיפור מסלף. כפי שדלז מתאר זאת, אין כיוון אחד של פרשנות, אלא ריבוי של כיוונים שמתקיימים יחדיו בתוך משך השוט. הסיפור מסלף כאשר הוא חדל מליצור את התחושה שלפנינו באמת אחת בלבד; ההיפך הוא הנכון – יש קשת של אמיתות פוטנציאליות, או אפילו ריבוי של אמיתות שמתקיימות בו-בזמן. החיפוש אחר תשובה אחת ויחידה נחסם. הקולנוע חושף בפנינו את "חוסר האונים של החשיבה".³



[2] [الشمس حاضنة - The Sun's Incubator](#)

الشمس حاضنة - The Sun's Incubator
עמאר אל-בִּיכ, חממת השמש, סרט, 11:57 דקות, 2011

התמונה הבאה מגלה לצופה את מקורו של שידור החדשות. מסך טלוויזיה ניצב לשמאלה של עריסה, ושניהם פונים למצלמה. דימויים חיים של מפגינים מקהיר נראים על המסך, בעוד שקול בודד קורא סיסמאות שהקהל חוזר אחריו ("בואו נשנה את החוקה!", ו"הלאה, הלאה חוסני מובארכ!")⁴. לימין הטלוויזיה, אם מחליפה חיתול לתינוקת ומלבישה אותה. היא ממשיכה לעסוק בשגרת יומה כשהיא אינה ערה לדימויים ולקולות, או שהיא מתעלמת מהם, מה שמרמז על כך שהם הפכו, באמצעות הטלוויזיה, לעוד נוכחות אחת מני רבות. השפע והחזרתיות של דימויי ההפגנות יוצרים אדישות אצל אלה שחיים בצמוד לגרסתם המשודרת.

בתמונה הבאה, המצלמה שוב פונה אל מסך הטלוויזיה, הכבוי כעת, אם כי אנו עדיין שומעים את הקולות הרמים והקצביים של המפגינים בקהיר. משמאל לטלוויזיה, האישה מגיחה מתוך מסדרון אפל ומתחילה לחפש את הז'קט שלה בארון בגדים. זהו שוב דימוי-זמן: בעוד שמונטז' קלסי היה מציג את פעולת ההתלבשות דרך חיבור של מספר רצפים כדי להצביע על כך באופן סמלי, או אפילו מבטל אותה מתוך מחשבה שהיא מיותרת, הקולנוע שבנוי מדימויי זמן מכוון בדיוק לרגעים האלה, שנראים סתמיים ומיותרים. המצלמה של אל-בִּיכ נשארת חזיתית וחסרת תנועה, ונעשית כמעין עדה למחוות היום-יומיות. בחיפושה אחר הז'קט האישה אפילו נעלמת מאחורי דלת הארון, כך שלא רואים דבר מלבד שלט מחאה מאולתר עשוי קרטון, התלוי על ידית הדלת, ובו כתוב: "חירות למצרים! תסתלקו!"⁵.

[3] [pasted image 3.png](#)



[4] תצלום סטיל מתוך עמאר אל-ביכ, חממת השמש, סרט, 11:57 דקות, 2011

[5] [pasted image2.png](#)



[6] תצלום סטיל מתוך עמאר אל-בֵּיכ, חממת השמש, סרט, 11:57 דקות, 2011

משהו נוסף, לכאורה לא חשוב, מתרחש בסצנה זו. הטלוויזיה כובתה אבל עדיין שומעים את קולות המפגינים. בעוד שתמונות קודמות הציגו את מצרים כמציאות רחוקה שמונחת רק דרך הצגתה במדיה, הצופה תוהה עכשיו האם המפגינים היו כל הזמן ממש שם, ברחוב שמחוץ לבית. מה שהצופה הניח שהוא אמת מוטל עכשיו בספק. הנרטיב מסלף, מערער.

דלז כותב שהקולנוע כולו יוצר דה-טריטוריאליזציה, מכיוון ש"המסך, כמסגרת של מסגרת, מעניק קנה מידה משותף לדברים שאין להם אותו כלל וכלל [...]"⁶. אולם, הדה-טריטוריאליזציה בקטע זה של הסרט של אל-בֵּיכ אינה עוסקת רק באופן שבו החפצים תופסים מקום בחלל. השאלה הרדיקלית יותר היא: אילו חלל זמן הם מחזיקים, אם בכלל? התשובה בוודאי אינה יכולה להיות חד-משמעית. אין ספק שהסרט מעוגן בזמן התרחשות המהפכות הערביות. אולם, רצף הזמן ההגיוני של האירועים אינו יציב. המאורעות אינם נבנים לאורך ציר זמן לינארי. להפך, הסיפור מדלג קדימה ואחורה, מרגע זה לאחר. זמנים שונים זורמים אל תוך התמונות: תחילה מופיע רגע ההווה הממשי, שאותו לוכדת המצלמה; וישנו גם רגע ההכנות להפגנה, שבו שתי דמויות מהסרט נמצאות במצב המתנה, והן נשלחות אל העתיד הקרוב. ולבסוף, קולות המפגינים הבוקעים מהטלוויזיה מהדהדים עבר קרוב. הווה ממשי, כמעט-עתיד, וכבר-עבר.

[7] [pasted image 1.png](#)



[8] תצלום סטיל מתוך עמאר אל-בִּיכ, חממת השמש, סרט, 11:57 דקות, 2011

למעשה, הסרט *חממת השמש* הוא ברגסוני לגמרי במהותו. זהו סרט על זמן, על הווה בלתי-נתפש שכבר חושף את העתיד, ומיד אחרי כן הוא הופך כבר-עבר. ⁷ ראייתו של ברגסון את הזמן כקיום בו-זמני ולא כרצף של רגעים נמצאת בלב תפישת הקולנוע של דלז. אני טוענת שהסרט של אל-בִּיכ מייצג קיום בו-זמני זה באופן סמלי באמצעות המוטיב של מסך הטלוויזיה. כל הדימויים בסרט חולקים דבר אחד: מסך הטלוויזיה כמכשיר מזרז שמכוון את זרימת הזמן. דרך המסך ההווה ניגר אל תוך העבר, ולהפך: העבר הופך שוב להווה, ממומש ונזכר.

הטלוויזיה המשדרת פועלת כאן כהמחשה של תפישת הזמן של ברגסון, אשר תיאר את פעולת ההיזכרות דרך דימוי החרוט ההפוך, שבו הקודקוד מייצג התנסות אינדיבידואלית, והשטח המשיק לו הוא ההווה הממשי. ביחד שניהם מייצגים את חווית ההווה המידי. מקצה הקונס נובעות כל החוויות וההתנסויות אל הנפח, ממלאות אחד מחלקיו – אזור מסוים של העבר – והופכות לזיכרונות. להיזכר משמעותו למצוא את עצמך באזור של העבר, לבחור מאורע כלשהו ולהעלותו אל פני השטח. עבור ברגסון, הזיכרונות מקבלים מעמד של דימויים רק תוך כדי תהליך ההיזכרות. זיכרונות טהורים, שעדיין לא עברו תהליך היזכרות, הם דימויים וירטואליים ואטומים שמתקיימים בנפרד מההווה החדש שבו הם יכולים להתחדד שוב, כלומר להיזכר. ⁸ בסרטו של אל-בִּיכ ההווה המידי זורם ממסך הטלוויזיה אל העבר, וחוזר חלילה: המסך מראה דימויים של העבר ומנכיח אותם בזמן ההווה של הסרט. העבר מתממש בדימויים, וכך הסרט מוסר לנו זיכרונות.

[9] [pasted image 0.png](#)



[10] תצלום סטיל מתוך עמאר אל-בִּיכ, חממת השמש, סרט, 11:57 דקות, 2011

מסך הטלוויזיה, אם כן, פועל כמטאפורה של הזמן הברגסוני ומציג את המעבר מהווירטואלי אל האקטואלי, ולהפך. ברגע שההווה עובר מבעד למסך הוא כבר עבר. כל עוד הם מושהים על המסך, המאורעות מצויים במצב וירטואלי, לא עבר ולא הווה וגם לא היזכרות, אבל כל השלושה אפשריים. לעתים נדמה שהדמויות בסרט כלל לא מתייחסות למסך, ועדיין הדימויים ממשיכים לזרום ללא הפרעה, כמו זיכרונות טהורים (*pure memories*):⁹ הדמויות אינן מודעות להם ברוב הסצנות. היזכרונות על המסך הם, אם כן, נפרדים לגמרי מההכרה של האינדיבידואל.

הזמן כריבוי-קיום של ממדי זמן שונים חושף אופן אחר של התבוננות בהיסטוריה, אופן שבו חלל וזמן נתפשים כקטגוריות פתוחות שמייצרות ריבוי של נקודות מבט. זה מה שחממת השמש מנסה להשיג. הנרטיב של הסרט נמנע מלהעניק תשובות חד-משמעיות לצופים. עבור דלז,הסילוף הינו ההפך מאישור-עצמי של אֶמֶתות: הקולנוע אינו מציע לנו אמת, אבל הוא גם אינו משקר. הקולנוע של דימוי-הזמן מותיר אותנו תוהים במה להאמין. מהי האמת של המהפכות הערביות? כל סרט שיטען שיש לו תשובה לשאלה זו יהיה מטעה. אם ההיסטוריה לעולם אינה אוזנת באמת אחת ויחידה, כך גם הקולנוע.

- 1. עמאר אל-בִּיכ, חממת השמש, סרט, 11:57 דקות, 2011. <https://vimeo.com/40351473> [11]
- 2. Gilles, *Cinema II, The time-image* Deleuze, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (London: Bloomsbury Academic, 2019), 1-12. דימוי, דלז יל"ז: ראו לעברית בתרגום הללו לרעיונות (2019), 1-12. התנועה ושלושת סוגיו: פרשנות שנייה לברגסון". תרגום: מיכל ספיר.המדרשה15: הדימוי המוקרן, 2012, עמ' 33-53 (הערת העורכת).
- 3. Gilles, *Cinema II. The time-image* Deleuze, 161-194.
- 4. הקטעים שנראים על מסך הטלוויזיה במהלך הסרט הם מונטז' שהאמן ערך מחומרי וידאו שונים, כולל שידורי חדשות וקטעי וידאו מיוטיוב.



- [5.](#) הסרט צולם בבירות. בזמן הצילומים התרחשו הפגנות גם בבירות.
- [6.](#) Deleuze, Gilles, [6.](#) , trans. Hugh Tomlinson and Barbara *Cinema I. The movement-image* Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 14.
- [7.](#) Bergson, Henri, *Matter and Memory* (London: George Allen & Unwin LTD, 1911), 170-232.
- [8.](#) על הוירטואלי אצל ברגסון ראו: Bergson, Henri, *Cinema II*, Deleuze; 170-232.
- [9.](#) על ההבדל בין דימוי היזכרות לבין היזכרות טהורה, ראו: Deleuze, Henri, *Cinema II*, 53-54.

Source URL:
<http://tohumagazine.com/he/article/%D7%97%D7%9E%D7%9E%D7%AA-%D7%94%D7%A9%D7%9E%D7%A9-%D7%A9%D7%9C-%D7%A2%D7%9E%D7%90%D7%A8-%D7%90%D7%9C-%D7%91%D6%BC%D6%B5%D7%99%D7%9B%D6%BC-%D7%93%D7%99%D7%9E%D7%95%D7%99%D7%9D-%D7%A9%D7%9C-%D7%96%D7%9E%D7%9F-%D7%95%D7%96%D7%99%D7%9B%D7%A8%D7%95%D7%9F>

Links

- [1] <https://tohumagazine.com/sites/default/files/pasted%20image%204.png>
- [2] <http://tohumagazine.com/he/file/suns-incubator-%D8%AD%D8%A7%D8%B6%D9%86%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3>
- [3] <http://tohumagazine.com/he/file/pasted-image-3.png>
- [4] <https://tohumagazine.com/sites/default/files/pasted%20image%203.png>
- [5] <http://tohumagazine.com/he/file/pasted-image2.png>
- [6] <https://tohumagazine.com/sites/default/files/pasted%20image2.png>
- [7] <http://tohumagazine.com/he/file/pasted-image-1.png>
- [8] <https://tohumagazine.com/sites/default/files/pasted%20image%201.png>
- [9] <http://tohumagazine.com/he/file/pasted-image-0.png>
- [10] <https://tohumagazine.com/sites/default/files/pasted%20image%200.png>
- [11] <https://vimeo.com/40351473>