

'השייח': ניגודים ויזואליים ונרטיביים בדרך להבנת האוריינטליזם האמריקני בשלושה עשורי

ניתוח

עמית לוי*

הסרט האילם השייח (The Sheik) יצא לאקרנים באוקטובר 1921, בבימויו של ג'ורג' מלפורד ובהפצת אולפני פרמאונט.¹ הייתה זו אדפטציה קולנועית לרומן באותו שם שפרסמה הסופרת האנגלייה אדית' מוד האל ב-1919;² באדפטציה זו שולבו שינויים מסוימים מהעלילה המקורית, אשר נטען כי הפכו את הסרט לקל יותר לעיכול עבור הצופים מאשר עלילת הספר, ואכן השינויים השתלמו: בזמנו נטען כי הסרט שבר את שיאי הצפייה של אותה תקופה במספר בתי קולנוע.³ עובדה זו נבעה גם מהשתתפותו של כוכב הסרט הנאה, רודולף ולנטינו (Valentino), בדמות השייח, גיבור הסרט הנושא את שמו. הסרט היה בלי ספק אבן דרך משמעותית בקריירה קצרת הימים של השחקן.⁴

ספרה של האל היה למושא מחקר פופולרי בקרב סוציולוגים, חוקרי ספרות ותרבות והיסטוריונים לאורך השנים, ובעשורים האחרונים הוא במיוחד מעורר עניין במחקר המתמקד בפרספקטיבות פוסט-קולוניאליסטיות ומגדריות. תחילה הוקע הרומן על ידי פמיניסטיות בנות זמנה של האל כמו גם על ידי חוקרות מגדר בשנות השבעים, שראו בו יצירה שמרנית שמשעתקת את יחסי הכוחות. בהמשך, מסוף שנות השמונים ואילך, רוכך מאוד היחס אליו והוא נתפס, חרף מגבלותיו, כיצירה נועזת שבחנה מחדש סוגיות של כוח, מגדר, מיניות ואת היחס לאימפריאליזם

* עמית לוי הוא תלמיד מוסמך בחוג להיסטוריה, האוניברסיטה העברית. מלגאי מרכז מינרובה ע"ש ריכרד קבנר להיסטוריה גרמנית. תודת המחבר נתונה למשה סלוחובסקי ועופר אשכנזי על קריאתם המיומנת והערותיהם המועילות.

¹ השייח (The Sheik, George Melford, 1921).

² Edith Maude Hull, *The Sheik: A Novel*, London, 1919.

³ Emily W. Leider, *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*, London, 2003, 167.

⁴ רודולף ולנטינו (Rudolph Valentino) הוא שם הבמה של רודולפו אלפונסו רפאלו פייר פיליברט גולייילמי די ולנטינה ד'אנטוונגלה (1895-1926), שחקן סרטים אילמים הוליוודי ממוצא איטלקי. הוא החל את הקריירה כרקדן; לאחר שכיכב בסרט השייח היה למושא הערצה בזכות מראהו וכיכב בשישה סרטים נוספים תוך חמש שנים, עד למותו הפתאומי בגיל 31.

באנגליה לאחר מלחמת העולם הראשונה.⁵ בשני העשורים האחרונים, עם התגברות העיסוק בממד החזותי במסגרת המחקר ההיסטורי והתרבותי, זוכה גם הסרט להתעניינות דומה; בחינת ספרות המחקר העוסקת בסרט, אשר הולכת ומתבססת אך עדיין אינה ענפה, מלמדת כי החוקרים השונים רואים ב'השייח' יצירה קולנועית אוריינטליסטית אשר בראשית שנות העשרים של המאה שעברה פנתה לחברה האמריקנית בתקופה של שינוי והתגבשות; אולם כל אחד מן החוקרים מפרש אחרת את הייצוגים האוריינטליסטיים שגלומים בו. בחיבור זה אבקש לקיים דיאלוג עם שלושה טקסטים מרכזיים המציעים ניתוחים לייצוגים אלה. בדרך זו אבחן את הכלים הנרטיביים והוויזואליים שבהם עוצב הסרט (כאדפטציה לספר) ואת המשמעות האפשרית שהייתה להם עבור יוצרי הסרט ועבור קהל צופיו, בארצות הברית של ראשית שנות העשרים.

נקודות העגינה אשר ישמשו אותי לבחינת שאלה זו, כאמור, הן שלוש גישות מחקריות ביחס לסרט, אשר מפוזרות, כל אחת מהן, במרחק עשור מקודמתה. הראשונה שבהן היא התמודדותה החלוצית עם הסרט של חוקרת התרבות והקולנוע אלה שוחט; על רקע ניתוחה של שוחט ובניסיון להתמודד עמו, אפנה לניתוח פרטני של מספר סצנות בעלות מטען נרטיבי וויזואלי משמעותי בסרט, ואבקש לעמתן עם ניתוחה של שוחט ועם ניתוחים נוספים, של האנתרופולוג סטיבן קייטון (Caton) וההיסטוריונית הסו-מינג טאו (Teo), כל אחד מהם מתמודד אחרת עם הפער העלילתי בין הספר לסרט ומייחס חשיבות שונה לאלמנטים החזותיים בו, ובכל אחד מהמאמרים מוצע ניתוח חברתי-תרבותי אחר – מגדרי, אתני ומוסרי – לייצוגים האוריינטליסטיים שמהם הוא מורכב ובמיוחד לדמות שמגלם ולנטינו, דמות השייח. לבסוף, בהסתייעי בשלוש הפרשנויות, על נקודות החוזק והתורפה שבהן, אציע התמודדות משלי עם הייצוגים האוריינטליסטיים בסרט.

עלילת הסרט *השייח* מתארת את סיפורה של דיאנה מאיו, עלמה אנגלייה דעתנית, עצמאית ומרדנית, שמסרבת להצעת נישואין שקיבלה וחרף אזהרות קרוביה יוצאת למסע בן חודש במדבר האלג'יראי, בלוויית מקומיים בלבד וללא מערביים. התפרצותה לאירוע שבו משתתף השייח אחמד בן חסן (בהתרסה על כך שנאסר על מערביים להשתתף בו), וגילוי השייח על תכניתה לצאת למדבר, מביאים לכך שעם יציאתה למסע, כשהיא רוכבת לבדה, חוטפים אותה אחמד ואנשיו והיא הופכת לשבויה במאהל השייח. אחמד מחל בניסיונות 'לביית' את דיאנה, אשר מנסה לברוח פעמיים ובכל פעם מצויה בסכנה אדירה (בשל תנאי המדבר או שוכניו), ממנה היא ניצלת בידי

⁵ Hsu-Ming Teo, *Desert Passions: Orientalism and Romance Novels*, Austin, 2012, 88-89.

אחמד ואנשיו. לאחר התלבטות, הוא מחליט שלא לאנוס אותה, אך אומר לה שעם הזמן היא תלמד לאהוב אותו – ואכן, ככל שעובר הזמן, יחסו אליה משתפר (בין היתר, הוא מתיר לה ללבוש בגדים מערביים) והיא מצדה מביטה בו יותר ויותר בחיבה, עד שלבסוף היא מודה, לא בפניו, כי היא אוהבת אותו. בדיוק באותו רגע, בזמן שהיא שוב נמצאת במדבר, היא נחטפת על ידי אנשיו של עומאר, שודד דרכים, ומובאת להרמונו. עומאר מבקש לאנוס אותה, אך אחמד מגלה על חטיפתה ומספיק להצילה, במחיר פציעתו האנושה. במאהל מטפל באחמד חברו הוותיק, הרופא הצרפתי ראול, ודיאנה אינה משה ממיטתו. ראול מגלה לדיאנה כי למעשה אחמד אינו יליד המקום, כי אם בן לאב בריטי ואם ספרדייה שנספו במסע במדבר, או אז אומץ הילד על ידי שייח זקן שהציל אותו וגידל אותו כבנו. לאחר הגילוי, אחמד מתעורר, ודיאנה מתוודה בפניו על אהבתה.

תקציר עלילה זה אינו מתייחס לסצנות ספציפיות, וגם לא להבדלים הנרטיביים שבין הסרט לבין הספר שעליו הוא מבוסס – אלה יפורטו בהמשך; אולם הוא מספיק, לעת עתה, על מנת ליצור מצע נוח לנקודת הפתיחה, היא מאמרה של אלה שוחט, אשר גם אם יש בו מספר חסרים מהותיים, אין לזלזל בניסיונו המוקדם, הנחשוני, לנתח את הסרט.

אחד מראשוני המאמרים שעסקו בסרט בראייה פוסט-קולוניאליסטית ומגדרית היה זה שפרסמה אלה שוחט עוד בשנת 1990.⁶ המאמר אינו מתמקד ב'השייח' בלבד, אלא בוחן מספר יצירות קולנועיות שבהן מודגשים ייצוגי גבריות ונשיות באוריינט ההוליוודי. טענתה המרכזית של שוחט היא כי העתקת ההתרחשות הקולנועית מן המערב אל האוריינט אפשרה את הצגתן של סצינות 'לא-מוסריות' ואירוטיות: עד שנות החמישים הייתה הוליווד מחויבת לקוד מוסרי פוריטני אשר כונה 'קוד הייז' (Hays Code), ובמסגרת כך נמנעו היוצרים מהצגת סצינות שכוללות חלקי גוף חשופים, יחסי מין ואפילו נשיקות ארוכות. סרטים שכללו התרחשויות אוריינטליות העניקו, לדברי שוחט, "היתר נרטיבי" לחרוג מן הקוד הפוריטני הזה ולהציג סצינות מפורשות יותר וחלקי גוף חשופים, באמתלת ריאליזם.⁷ כך, מסבירה שוחט בהסתמכה על טענות מבית מדרשו של אדוארד סעיד (Said), נשענו הבמאים ההוליוודיים על הגישה המערבית הרווחת ביחס לאוריינט – תמונת ראי של המערב, במבט גברי; מקום נשי, פראי, קדום, נטול עכבות ונטול מוסר. תפקיד המערב היה לכבוש, להכניע ולבייתו על מנת להביא אליו את הקדמה, את המוסר המערבי.

⁶ Ella Shohat, Gender in Hollywood's Orient, *Middle East Report*, No. 162, 1990, 40-42.

⁷ Ibid, 41.

הסרטים עסקו במפגש בין מזרח ומערב – וכמו *בהשייח*, גם בסרטים אחרים (הכותבת מציעה, בין היתר, את *הגנב מדמשק* [Thief of Damascus, Will Jason, 1952] ו- *סהרה* [Sahara, Zoltan Korda, 1943]) המפגש מתרחש במזרח ולפחות בחלקו באזורים שטרם בויתו, כך שאין מנוס, לכאורה, מהצגתם בהתאם לדימוי הרווח שלהם.⁸

לסרט *השייח* תפקיד מיוחד, סבורה שוחט, בהצגת המפגש בין מזרח למערב. ראשית, הוא שונה מסרטים אחרים שכן הדמות המערבית המרכזית בו היא אישה ואילו הדמות המזרחית המרכזית – גבר. הדבר מתאפשר מכיוון שהאישה אינה נמצאת עוד במערב, המקום שבו היא נדרשת להיות נשית וכנועה, אלא במזרח, בו התפקידים מתהפכים – היא עתה אקטיבית ולא פסיבית, מייצגת את המערב מול המזרח; היא סוכנת הציוויליזציה במזרח. אך תפקיד זה הוא זמני בלבד, שכן במהלך הסרט מתגלה ייעודן של הדמויות הראשיות – ביות הדדי. האישה המערבית גורמת לגבר המזרחי לגלות יותר ויותר רחמים, פחות ופחות אכזריות וברבריות; הוא נמנע מלאנוס אותה ורחמיו נכמרים כשהיא בוכה. אולם ביות זה חלקי בלבד – הם ממשיכים להיות במדבר, והוא ממשיך לסרב לשחררה. לעומת זאת, תהליך ההיכנעות המשמעותי יותר הוא תהליך ההיכנעות של האישה אל הגבר: אותה אישה שבראשית הסרט לא רצתה להתחתן ומרדה במוסכמות החברה הולכת ומתאהבת בגבר ששבה אותה באלימות ולבסוף מתוודה על אהבתה, נותרת לצדו ותומכת בו בעת משבר. האישה, חסרת אונים לבדה במדבר, נשלטת באופן מלא על ידי גבר אולטימטיבי, משוחרר מקודים מגבילים של מוסר.⁹

אולם בכך לא די: שוחט קושרת את חשיבותו של הסרט גם בנייתו פסיכואנליטי. היא סבורה כי עד סופו של הסרט, מייצג השייח אחמד את האיד של הגבר המערבי: פועל לפי היצר הטבעי, הפראי והלא-מרוסן. לאורך הסרט פועל השייח מדי פעם בניגוד לדחפיו, והדבר מגיע לשיא כאשר הוא מסכן את חייו-שלו על מנת להציל את דיאנה מאונס של גבר ערבי אחר, אונס שאינו רק פנטזיה של האנס אלא מצוי על סף מימוש. בשלב זה של הסרט גם מתגלה כי אחמד הוא למעשה אירופאי ולא ערבי – וכך מוכשרת סופית הפיכתו מהאיד המערבי לסופר-אגו המערבי, שבו גלומים צורכי החברה והמוסר. אצל דיאנה התהליך הוא הפוך, ומיועד לצופות הנשים: מצד אחד הוא שולח מסר על הענישה הצפויה לנשים שימרדו בסדר החברתי – אלו שלא רוצות להיות כבולות בנישואין ימצאו עצמן לבסוף כבולות במסגרת גרועה הרבה יותר; בה בעת, הנשים

⁸ Shohat, *Gender in Hollywood's Orient*, 40.

⁹ *Ibid*, 42.

הצופות יכולות להזדהות עם דיאנה, שמגשימה פנטזיה נשית, לכאורה, של היכנעות לאיד במזרח היצרי עם מאהב אקזוטי.¹⁰ בהסתמך על שכותבת שוחט, ניתן לטעון כי הסרט משתמש באוריינט ובדימויו המקובלים על מנת לחזק את המוסכמות החברתיות הפנים-מערביות וגם, לא פחות חשוב, כתירוץ לשימוש בטכניקות למשיכת צופות וצופים והגדלת ההכנסות.

ניתוחה של שוחט – מוקדם וחלוצי בנושאים שבהם הוא עוסק, על כך אין עוררין – אינו חף מבעיות אשר מעמידות בסימן שאלה חלק מקביעותיה. אולי דווקא מכיוון שהמאמר כולו עוסק בסרטי קולנוע, הניתוח של שוחט כמעט שאינו נוגע בייחודיותו של המדיום הקולנועי – הממד הוויזואלי העשיר – ומסתפק בהתייחסות לממד הנרטיבי שבסרט; ומנגד, ההתייחסות לממד הנרטיבי אינה מקשרת בין עלילת הסרט לבין הספר 'השייח', למרות שהסרט הוא אדפטציה מוצהרת של הספר, ואינה עומדת על הפערים הנרטיביים אשר בין שתי היצירות. פערים אלה היו גדולים דיים כדי להעיד על תפישות היוצרים ביחס לקהלי היעד השונים של שתי היצירות, אך לא גדולים עד כדי ניתוק בין עלילות הספר והסרט ובחינת הסרט כטקסט עצמאי בלבד. תוצאת בחינת ההיבטים הוויזואליים והנרטיביים הללו לא תהיה, בהכרח, ביטול מסקנותיה של שוחט. היא חשובה דווקא על מנת שאפשר יהיה להתמודד עמן בצורה מבוססת יותר, בין אם בדרך אישית או בדרך הפרכה.

במאמרה, שוחט מזכירה שתי סצנות מרכזיות בסרט; דווקא שתי סצנות אלה משמשות דוגמאות מצוינות להיבטים הניתוחיים החסרים. הסצנה הראשונה שמוזכרת היא סצנת הפתיחה, ובה מתקיים שוק נישואין – התרחשות 'ברברית' שבה נשים מוצגות לשייח בזו אחר זו, והוא נדרש לבחור מי תצטרף להרמונו. שוחט מסבירה כי זוהי הדרך שבה בחרו יוצרי הסרט להכיר לצופה את העולם המזרחי שבו מתרחש הסרט, את המזרח כולו, אך כאמור – אינה מפרטת באשר לתוכן הוויזואלי של הסצנה. לפני כל דיון בסצנה זו אשר חשובה, אפוא, גם בעיני שוחט, ראוי לתארה בפירוט.

עוד לפני שהסצנה עצמה מתחילה, מובהר לצופה כי מדובר במזרח המוסלמי כאשר מואזין קורא מצריח המסגד על רקע כיפות אבן וצריחים נוספים, ומיד אחר כך קבוצת מתפללים כורעת בתיאום, כנהוג בדת המוסלמית, על חול השממה המדברית (תמונה א). הן המואזין, הן המתפללים עוטים גלביות לבנות, ואלו מבליטות מאוד את הניגוד בין לובן הבגד לצבע עורם הכהה (כפי שיורחב בהמשך, הניגוד בין צבעים בהירים וכהים, בולט במיוחד בסרט שחור-לבן, חוזר על עצמו

¹⁰ Ibid, Ibid.

בנקודות מפתח נוספות בסרט). בין הגברים מתפללת גם אישה אחת, לבושת עבאיה שחורה, כפי שנראות כל הנשים הערביות בסרט כשהן מופיעות בציבור; מדובר בתפילה מעורבת שאינה סבירה, אולם אפשר שמטרתה להדגיש את השליטה הגברית והכניעות הנשית לאורך הסרט. האקספוזיציה נמשכת עם מספר שוטים שנראים כלקוחים מגלויות אוריינטליסטיות: חול, אוהלים, דקלים, שיירת גמלים, ילדים ישובים על החול לצד מורה אשר מצייר בחול עם מקל. אין סממנים מערביים, זהו נווה מדבר נשכח שאליו טרם הגיעה הציוויליזציה – ובעוד רגע הציוויליזציה עתידה להגיע אליו, לפי שוחט, בדמותה של דיאנה.



תמונה א: קבוצת מתפללים

עם תום האקספוזיציה הזאת, נפתחת הסצנה המדוברת: קבוצת נשים צעירות, בלבוש חשוף מעט יותר מזה 'המסורתי', רובן חייכניות ופתייניות, ומולה קבוצת גברים לבושים לבן. שתי הקבוצות עומדות מול אדם עשיר, שפניו עדיין אינם נגלים לנו. מוסבר כי אותו עשיר עתיד לבחור מביניהן את זו שתצורף להרמון שלו. אחת מהן, בבגדים צנועים יותר מן האחרות, מובאת לפני אותו עשיר ונראית מודאגת – ולפתע יוצא מן הקהל אדם בלבוש מסורתי אך כהה יותר, שונה מלבושם של האחרים, מכיוון שדמותו היא של מנהיג שבט והוא אינו אדם פשוט. הוא מבקש שאהובתו, אותה צעירה מודאגת, לא תימסר לאדם העשיר. או אז נחשף כי העשיר, לבוש אף הוא אחרת מפשוטי העם, הוא השייח אחמד, בגילומו של ולנטינו. מראהו רגוע ומחויך, הוא מעשן

סיגריה בנושלתניות ומסכים, במפגן רגישות מוערך, לוותר על אותה צעירה, שכן לדבריו "האהבה חשובה מכסף" (תמונה ב). נראה כי כל הנוכחים מתפעלים מהחלטתו, ושני הנאהבים עוזבים באושר את המקום; הסצנה מסתיימת בפיד-אאוט כאשר שוק הנישואין עודנו נמשך, עם נשים נוספות שמובאות בפני השייח, מול קהל גברי שכולו מורכב מלובשי לבן (והלבן, כאמור, מדגיש את צבע העור הכהה), ללא נוכחים נוספים בעלי דרגה חברתית גבוהה יותר שמיוצגת במלבוש שונה.



תמונה ב: השייח אחמד, מצהיר כי הוא מוותר על הנערה המאוהבת באחר

אם כן, מבט על הסצנה, ובמיוחד על האקספוזיציה שקודמת לה ומהודהדת בה (קריאת מואזין, וכמעט מיד אחריה מכירת נשים כסחורה) מראה כי המוטיב הוויזואלי שחוזר על עצמו שוב ושוב, באופן שמשללב עם ההיבט הנרטיבי, הוא מוטיב של ניגוד. זהו המסר המרכזי: ישנו ניגוד ברור בין גברים לנשים, בין נשים שנמסרו וטרם נמסרו לגבר, בין בעלי מעמד לנטולי מעמד, בין פסטורליה לברוטליות, בין אהבה לכסף, וכמובן, בין שחור ללבן. עתה מובן יותר מדוע שוחט, ברוח סעיד, יכולה לראות בכך תשתית רעיונית לסרט כולו, ביסוס לקטגוריות הבינאריות האוריינטליסטיות החוזרות על עצמן, שבסופו של דבר מכוונות להגדרת האחר המזרחי כלא-מערבי. אין להתכחש לקיומן של הקטגוריות הבינאריות בסרט, המושפע בבירור מדימויי מזרח קלאסיים נפוצים. אולם לסצנת הפתיחה חשיבות נוספת, אשר מוסיפה מורכבות לניתוחה, ואינה מוזכרת על ידי שוחט: היא אינה מופיעה כלל בספר המקורי ונכתבה במיוחד עבור הסרט – כלומר, יוצרי

הסרט חשו כי היא חיונית לא רק לצורכי אקספוזיציה (שהרי אז יכולים היו להסתפק בשוטים הכלליים ולא לתאר את סצנת המכירה) אלא גם לביסוס אמירה מסוימת על אופיו של השייח אחמד, הוא ולנטינו, שהסצנות שמקורן בספר אינן מבססות אותה באופן מספק. זהו פרט מידע חשוב, מכיוון שניתוח אשר מבקש להעמיד במרכז את דמות השייח כפי שהיא מצטיירת בסרט וממנה להסיק מסקנות באשר למשמעויות הסרט עבור צופיו, יכול היה להיעזר במסרים שמעבירה סצנה שנוספה במיוחד לסרט. על כל פנים, מתקבל הרושם כי מטרת הסצנה היא ליצור ניגוד נוסף: לא רק הניגוד שבו שרוי העולם הקפוא שמתאר הסרט (קיפאון שעתיד להיות מופר תוך דקות ספורות), אלא גם ניגוד פנימי, בין השייח עצמו לבין הדימוי שבמסגרתו הוא אמור להיכלל. כבר במלבושו, השונה לעומת זה של המתפללים (השייח לא נראה מבצע טקס דתי כלשהו לאורך כל הסרט, וכפי שמתברר בסופו, לא בכדי), ברור כי אין הוא זהה להם; החלטתו הרגישה (בחיוך שנראה כחיוך כן) להתיר לזוג לממש את אהבתו, אשר מתקבלת בסיפוק אך ברור כי אינה שגרתית, מחזקת את הנגדתו לנורמה המזרחית שבתוכה הוא חי ושאותה, אליבא דשוחט, הוא מייצג.

ניתוח מעניין אשר מתייחס לניגוד הנוסף הזה, של אחמד/ולנטינו לאורינט, ניתן למצוא במאמרו של סטיבן קייטון, שפורסם עשור לאחר זה של שוחט.¹¹ קייטון צופה גם הוא בסרט השייח דרך משקפי הניתוח המגדרי ומזהה גם הוא שימוש באורינט למטרות חברתיות פנים-מערביות, אולם מונה מטרות אחרות לחלוטין לשימוש הזה, ובהתאם לכך, רואה אחרת את יחסי הכוחות שמיוצגים בסרט. בנוסף, מעניק קייטון משקל רב יותר משוחט למאפייניו החזותיים של הסרט: במאמרו הוא בוחן שלושה טקסטים מסביבות שנת 1920 שמתמודדים עם האורינט – הרצאותיו בארה"ב של לואל תומס על לורנס איש ערב, הספר 'השייח' שהתפרסם באנגליה והסרט השייח, כמוצר הוליוודי – וקושר ביניהם על מנת לצייר תמונה של האורינטליזם הבריטי והאמריקני באותן שנים, על נקודות הדמיון והשוני ביניהם. דגש מיוחד, כאמור, מושם על הפערים שבין הספר לסרט, שכן אלה, גם בעיני קייטון, מלמדים על התכליות התרבותיות והחברתיות השונות של כל אחת מהיצירות, למרות שהן חולקות את אותו קו עלילה.

¹¹ Steven C. Caton, 'The Sheik: Instabilities of Race and Gender in Transatlantic Popular Culture of the Early 1920s,' in Holly Edwards (ed.), *Noble Dreams, Wicked Pleasures: Orientalism in America, 1870-1930*, Princeton, 2000, 99-117.

בהתייחסו לסרט, גם נקודת המוצא של קייטון היא הסיפור הסעידי החוזר של תהליך הביות וההתאמה, אלא שבעיניו, בניגוד לספר, בסרט התהליך חד-כיווני וברור מאוד: כוכב הסרט הוא השייח, ודיאנה היא זו שגורמת לו לעבור שינוי משמעותי, ולא להיפך. בכך, אחמד הוא הצד הנשי; חיזוק לכך מוצא קייטון בבחירה ברודולף ולנטינו לגילום דמותו. לטענת קייטון, ולנטינו, שמוצאו איטלקי ובראשית דרכו היה רקדן, ייצג עבור נשים וגברים דגם אחר של גבריות מזה המקובל, המחוספס והישיר – הגבריות הרקדנית שלו הייתה זרה, מוחצנת ו'נשית', וככזו יכולה הייתה גם להפוך למושא פטישיזציה בקרב קהל מעריצותיו הנשי, שהרי פטישיזציה הייתה יכולה להיות מקובלת חברתית רק כלפי אובייקטים נשיים, גם כאשר מי שמחילות אותה הן נשים.¹²

הריקוד הלטיני של ולנטינו, ריקוד זר, מאיים ומגונה, מוביל את קייטון אל הנקודה המרכזית בניתוח של הסרט. השייח אחמד, כך הוא סבור, בגילומו של ולנטינו שצבע עורו אינו לבן ואינו שחור, נוגע בנקודה רגישה בהוליווד ובארה"ב של אותן שנים: האם מהגרים יהודים ואיטלקים יכולים להיחשב לבנים, או שבקטגוריה בינארית זו הם מוצבים בעבר השני, בצד ה'לא-לבנים' (גם אם אינם בהכרח שחורים)? קייטון רואה בדמותו של השייח אחמד הוכחה עבור הצופים כי גם זרים, מהגרים, יכולים להפוך ללבנים.¹³

קייטון מוצא בניתוחו רכיב נוסף שקשור לשינוי שעובר על אחמד בעזרת דיאנה – הנצרות כגואלתו של השייח. הוא מונה מספר סצנות בסרט שבהן ישנה הנגדה ברורה בין איסלאם ופוליתאיזם לבין נצרות, באמצעות סממנים כצלב ותפילה לשמים. כוחה של האהבה המונוגמית הנוצרית (לעומת ריבוי הנשים וההרמון המוסלמי) המתהווה בין אחמד לבין דיאנה הוא שמציל אותם פעם אחר פעם מפגעים, עד שלבסוף הם מסוגלים לממש אהבתם זו.¹⁴ הערכים הנוצריים הם הגורם המתקן והמאחד, המאפשר לכרות ברית עם האחר ולא לחשוש מפניו, בסרט ומחוצה לו.

ניתוח זה של קייטון מחדד את השונות של השייח אחמד לעומת סביבתו. היא אשר מותירה בו את הפוטנציאל לעבור מטמורפוזה, פוטנציאל שעליו נרמז לצופים כבר בסצנת הפתיחה. ברם,

Caton, *The Sheik: Instabilities of Race and Gender in Transatlantic Popular Culture of the Early* ¹² 1920s, 112.

Ibid., 114. ¹³

Caton, *The Sheik: Instabilities of Race and Gender in Transatlantic Popular Culture of the Early* ¹⁴ 1920, 116.

שינוי זה לא היה יכול לבוא בחשבון אלמלא פער משמעותי נוסף בין הספר לסרט, שאליו שוחט אינה מתייחסת: בספר דיאנה נאנסת פעם אחר פעם על ידי השייח, כבר מיד לאחר שנחטפה, ובדרך זו לומדת לבסוף לאהוב אותו. בסרט, כפי שצוין, מחשבת האונס קיימת אך אינה מגיעה לכדי מימוש, ואהבתה של דיאנה לאחמד מתעוררת לאחר שהיא חוזה בטוב ליבו הקמאי ובנועזותו.

צפייה בסצנה הרלוונטית בסרט, זו שאינה מסתיימת באונס, דווקא עשויה לחזק את טענתה של שוחט: אחמד ודיאנה אוכלים ארוחת ערב, הוא בבגדים צבעוניים יחסית והיא כבר לא בבגדיה המערביים הלבנים אלא בשמלה כהה שנכפה עליה ללבשה. ברגע השיא, הוא מחזיק אותה בין ידי – הבדל הצבעים בין זרועותיו לזרועותיה בולט מאוד – וכבר כופה עליה נשיקה, וכל זאת בזמן שסופת חול משתוללת בחוץ, מה שמעצים את הדרמטיות של הרגע (תמונה ג); אולם בשל אותה סופה, מפריע לאחמד אחד ממשרתיו ומודיע לו כי הסוסים ברחו, ואחמד יוצא להשיבם. כשהוא חוזר להשלים את מלאכתו עם דיאנה, הוא רואה אותה מן הצד ממררת בבכי, רחמיו נכמרים והוא מתגבר על תאוותו ומניח לדיאנה לנפשה, בדכדוך מסוים. אם לאורך כל הסצנה, בפניו נראים בעיקר מבטי תאוה ולעג להתנגדותה של דיאנה – הרי עתה ניכר כי בכיה השפיע עליו עמוקות, והחיוך שמלווה אותו לאורך כל הסצנה כמעט נמחה מעל פניו כלא היה. אפשר שהבכי הנביט את זרע השינוי שהיה טמון בו מלכתחילה, כפי שהמחישה סצנת הפתיחה.



תמונה ג: השייח אחמד (רודולף ולנטינו) מתכונן לאונס של דיאנה

העוצמה בסצנה זו מודגשת באמצעות סצנה מקבילה, שדווקא כן נאמנה לספר, ומהווה נקודת שיא של מתח בסרט: האונס העומד להתרחש בהרמון של עומאר שודד הדרכים. כזכור, לאחר שהתוודתה על אהבתה לאחמד, נחטפת דיאנה להרמון של עומאר, אשר אינו מגלה כל סימני אצילות או 'חולשה' ומבקש לאונס אותה. גם הפעם הסביבה החיצונית רוגשת וסוערת, לא מסופה כי אם מדהרת סוסי אחמד ואנשיו, אשר יודעים כי דיאנה נחטפה ורוצים להספיק להצילה. עומאר, בבגדים מפוספסים בהירים, מזוקן ואינו יפה ונערי כאחמד, כופה עצמו על דיאנה לא בחיוך כי אם בסבר פנים רציני ומניח על זרועותיה את ידיו, ממש כשם שאחמד הניח את ידיו לראשונה על זרועות דיאנה (תמונה ד). הניגוד הברור בין עורו הכהה של עומאר לעורה הבהיר של דיאנה מקביל לניגוד שתואר בהתרחשות המקבילה בסצנת ניסיון האונס של אחמד, אולם עומאר נטול כל חן ומשיכה ואינו נהנה ממטען חיובי (שכמתואר, הוצמד לאחמד עוד בראשית הסרט). כשלבסוף מגיע אחמד, מציל את דיאנה ומתעמת עם עומאר, המאבק הסופי ביניהם מצולם מזווית מרוחקת יחסית, כזו שבה נראות שתי דמויות: עומאר, לבוש הבגדים הבהירים שמדגישים את צבע עורו הכהה, ואחמד לבוש הבגדים הכהים יותר, שמצויים בניגוד פחות לצבע עורו (תמונה ה). ההקבלה הברורה בין עומאר לאחמד מחדדת לעין הצופה, אפוא, את ההבדלים הניכרים ביניהם – לא רק בחזות החיצונית אלא גם בהתנהגות – ובכך, למעשה, מהדקת עוד יותר את בידולו של השייח אחמד משאר הלא-לבנים, מצוי בזרות חלקית.



תמונה ד: עומאר שודד הדרכים כופה עצמו על דיאנה



תמונה ה: המאבק בין אחמד לעומאר

בסוף הסרט, כזכור, נחשף כי אחמד הוא בן לאציל בריטי ולאם ספרדייה. בדומה לשוחט, גם קייטון מפרש את זרותו החלקית כמשל לחברה האמריקנית. אולם תוכן הפירוש שונה; קייטון גורס כי הזרות החלקית מציבה את אחמד בעמדה מעניינת עבורה ועבור הוליווד בפרט: הוא לא לבן 'טהור', אבל גם בפירוש לא 'שחור'. צבעו הייחודי מודגש חזותית בסרט, כאמור, פעמים רבות. אחמד הוא 'אחר' בין 'אחרים', קרי, מי שמסוגל לנהוג אחרת מאחיו לגזע, ולכן ראוי לאהבתה של האישה הלבנה בסרט, ובמשתמע מכך, זר שראוי להשתלב בחברה האמריקנית.¹⁵ מיטלטל בין לבנות (whiteness) לשחורות (blackness), רק ידה הבוטחת של דיאנה/החברה האמריקנית יכולה להוביל את אחמד/המהגר אל הצד הנכון, הבורגני, הנוצרי, לביית את הפרא – והמחיר, לפי קייטון, הוא השארתו של הגבר השחור מחוץ למשוואה.¹⁶ טענה זו נלקחת אפילו צעד אחד רחוק יותר, שקייטון מודה כי הוא ספקולטיבי מאוד: עלילת הסרט היא משל להוליווד, שנבנתה, עוצבה ונוהלה על ידי לא-לבנים 'ולנטינואיים', ומציעה חלום של שותפות בין הלבנים לבין ה'אחר' הלא-לבן. בימיו הסרט הפרימיטיבי הוא בעיני קייטון מעשה מכוון, שתפקידו להזכיר לצופה כי מדובר בסרט הוליוודי, על מנת להבטיח שהמסר יעבור.¹⁷

למעשה, ניתן לסכם ולומר כי שוחט וקייטון מציעים, כל אחד בדרכו, קריאה של דימויי האוריינט בסרט – אשר מיוצגים יותר מכל בניגודים מובהקים, נרטיביים וויזואליים – כמשל חברתי רלוונטי לארצות הברית של שנות העשרים – שוחט סבורה כי מדובר במשל חברתי-מגדרי שמרני, ואילו קייטון רואה בו משל חברתי-אתני חתרני. נראה כי ניתוחו של קייטון הולם מעט יותר את הרכיבים הוויזואליים בסרט, שכן אינו פוסח על המתח בין סוגים שונים של זרות אשר מוצגים בו, ואצל שוחט חסרה העמידה על המורכבות הזאת, על השבירה (או השבירה-לכאורה) של הדיכוטומיה. המשותף לשוחט ולקייטון הוא שהם מבקשים לטעון טענות שנוגעות להתקבלות המשוערת של הסרט ולמשמעויות שלו, אך אינם לוקחים בחשבון מספר נתונים עובדתיים אשר מערערים במידת-מה את המסקנות כבדות המשקל שלהם.

ראשית, ישנה התייחסותה של שוחט לסרטים האוריינטליסטיים, ו'השייח' ביניהם, כאמצעי לעקיפת הקוד המוסרי בהוליווד – אך מה שעשוי להיות נכון לגבי סרטים אחרים ששוחט עוסקת בהם במאמרה אינו נכון לגבי השייח: אמת היא שבית המשפט העליון האמריקני קבע כבר ב-1915

¹⁵ Caton, *The Sheik: Instabilities of Race and Gender in Transatlantic Popular Culture of the Early*

1920s, 114.

Ibid, *Ibid*.¹⁶

Ibid, *Ibid*.¹⁷

כי חופש הביטוי אינו תקף ליצירות קולנועיות.¹⁸ אך עד שקוד הייז החל לצבור תאוצה באולפני הסרטים שהתמקמו בהוליווד, היה זה רק בסוף שנות העשרים ותחילת שנות השלושים, ובמיוחד 1934, אז החלה אכיפה מחמירה שלו.¹⁹ מדינות שונות בארצות הברית אכן הטילו צנזורה על סרטי הקולנוע שהוקרנו בהן, אך קשה לדבר, בשנת 1921 (ויליאם הייז, שעל שמו קרוי הקוד המוסרי של הוליווד, החל לפעול בה רק ב-1922), על קוד ברור שתפקיד הדימויים האוריינטליסטיים לעקוף אותו, לפחות במקרה של 'השייח'. יתרה מזאת, כל עוד לא נכנס הקוד לתוקף ממשי, ידעה דווקא התרבות הפופולרית האמריקנית, לרבות זו הקולנועית, דמויות של נשים חזקות, עצמאיות ודומיננטיות, 'ילדות רעות', כדוגמת ג'ין הארלו (Harlow) וברברה סטנוויק (Stanwyck).²⁰ השכיחות היחסית של דמויות כאלה בנוף הקולנועי האמריקני בשנות העשרים ובראשית שנות השלושים, דמויות שאינן כנועות (כפי ששוחט טוענת שהיה מצופה מהנשים המערביות להיות), מעמידה בסימן שאלה את עמדתה של שוחט ביחס למשמעויות עבור הצופה של דמותה של דיאנה ושל התהליך שהיא עוברת בסרט.

גם ניתוחו של קייטון לוקה בחסר מסוים: הוא מתעלם מכך שעם יציאת הסרט לאקרנים, היו מבקרים שדווקא סברו כי נעשתה טעות בשינוי העלילה המקורית והשמטת האונס של דיאנה בידי אחד, שהרי הסרט הופק בזכות הצלחת הספר הבריטי בארצות הברית, ואלמלא היה הספר מפורסם, לא היה טעם בניסיון למשוך קהל לסרט שמבוסס עליו (כפי שמוזכר בצורה בולטת כבר בפתחה).²¹ יש להניח כי המבקרים הכירו הן את הנוף הצנזורלי בארה"ב והן את טעמו של הקהל – ומשכך, לא סברו כי תהא התנגדות עזה בציבור לסצנת האונס המדוברת, ואולי אפילו ציפיה לראות אותה. דווקא דוגמה אנקדוטלית הפוכה ממחישה זאת: במקרה אחד בקנזס סיטי, הכיתוב שהופיע על המסך הזכיר שורות שקשורות לאחת מסצינות האונס בעלילה, מה שגרר איסור על הקרנת הסרט בעיר, במחאה על השתמעות ביתוק הבתולין שלא במסגרת נישואין.²² כלומר, הקהל הכיר את הספר וידע למה לצפות, ואפשר שטיהור שמו של אחד מאשמת האונס, מהלך שקייטון ושוחט (בלי שהיא מתייחסת לעלילה המקורית בספר) רואים בו חשיבות רבה ביציקת המשמעויות

¹⁸ Garth S. Jowett, "A Capacity for Evil": The 1915 Supreme Court Mutual Decision,' *Historical Journal of Film, Radio and Television* 9:1, 1989, 59–78.

¹⁹ Mark A. Vieira, *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, New York, 1999, 6.

²⁰ Mick LaSalle, *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York, 2000, 127.

²¹ Leider, *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*, 167.

²² *Ibid*, 166.

החברתיות לדמותו של אחמד, לא מילא תפקיד חשוב כזה בעיני יוצרי הסרט או בעיני הצופים; עם זאת, חשוב לזכור כי בסופו של דבר, הסרט אכן הצליח בקופות. אין בדברים אלה משום שלילה כוללת של הניתוח, אך נדמה כי ראוי להתייחס אליו בהסתייגות מסוימת, תוך התחשבות גדולה יותר במציאות המגדרית-תרבותית המורכבת של ראשית שנות העשרים.

גם על תפיסת ליהוקו של ולנטינו – האיטלקי, הרקדן, השונה – בעיני קייטון, עלול להעיב נתון עובדתי חשוב: אולפני פרמאונטראו בעולם הקולנוע זירה מסחרית שתכליתה בראש ובראשונה הפקת רווח כספי ולא עשייה אומנותית, כבר מראשית דרכם.²³ מאחורי הבחירה ברודולף ולנטינו לגילום השייח – לטיני, 'נשי', לא-לבן, מהגר וזר ככל שיהיה – עמדו שיקולים כלכליים, שכן בעוד ששחקן אחר ששקלו ללהק לתפקיד דרש סכום של 1,250 דולרים לשבוע לפחות, ולנטינו קיבל על המשחק בסרט 500 דולרים לשבוע בלבד.²⁴ אם מדובר היה בשיקול כלכלי בסך הכול, קשה יותר להעמיס עליו את כוונותיהם הענפות של יוצרי הסרט.

טענותיו של קייטון, אשר בניגוד לאלה של שוחט אינן נסתרות על ידי הניתוח הנרטיבי והוויזואלי, נחלשות במידת-מה יחד עם אלה של שוחט לנוכח מספר היבטים עובדתיים כפי שפורטו לעיל. לאור זאת, אני סבור כי ניתן וראוי לתת במה גם לניתוח של האוריינטליזם בסרט לא רק ככלי להדגמת מסרים פנים-חברתיים ופנים-תרבותיים אחרים אלא כתופעה חברתית בזכות עצמה, במטרה להבין את אופיו של האוריינטליזם האמריקני הפופולרי כפי שהתגבש עוד לפני הסרט ובוודאי אחריו. שוחט וקייטון פונים לרובד שני של ייצוג, ובעיניהם ייצוגי האוריינט כלל לא עסקו, למעשה, באוריינט; אולם בעשותם כן הם פוסחים על הבנת האוריינטליזם האמריקני עצמו, שהרי הבחירה לעסוק בדימויי המזרח לא הופיעה יש מאין.

זוהי הנקודה שאותה ביקשה הסו-מינג טאו להאיר, כעשור לאחר קייטון.²⁵ אמנם חלק מטיעוניה דומים לשלו; טאו מדגישה, אף יותר מקייטון, את הממד החזותי ואת הפערים שבין הספר לסרט – אולם בשונה ממנו, היא מדגישה את היות הסרט השייח המשך ישיר למסורת אמריקנית שבה האוריינט היה ספקטקל, מוצר צריכה חזותי. הרומן האמריקני הנפרד עם המזרח, מסבירה טאו, החל בסיפורי מסעות ויומני מסע שהועלו על הכתב, אולם לקראת סוף המאה ה-19 החלו הדיווחים הכתובים להתגבש לצורת מופעים בירידים ובתיאטראות שבהם הוצגו מקומות ודמויות מהמזרח, כרקדניות חושניות עטויות רעלה בתערוכות בין-לאומיות או רוכבי סוסים

²³ Leider, *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*, 149-150.

²⁴ *Ibid*, 154-155.

²⁵ Teo, *Desert Passions: Orientalism and Romance Novels*, 109-143.

'בדואים' במסגרת מופע המערב הפרוע של 'באפלו ביל'.²⁶ זהו בלבול מעניין מאוד – במופע פופולרי כל כך, אין הבדל ממשי בין מערב למזרח, ושניהם נכללים כאלמנטים בפנטזיה של הקהל האמריקני.

עם השנים השתכללו והתקבעו ייצוגי האוריינט במופעים האלה והם הפכו למוצר צריכה בורגני, יחד עם שורת מוצרים נלווים כסיגריות וריהוט; כל אלה אמנם ייצגו מזרח פרימיטיבי ונחות אך, וזוהי ייחודיות האוריינטליזם האמריקני על פי טאו, העניקו אפשרות להשתעשע בסגנון חיים אלטרנטיבי, לשקוע בפנטזיה של תרבות אחרת.²⁷ לממד הפנטסטי שבאוריינטליזם האמריקני מוצאת טאו הסבר ברור: אליבא דסעיד, הבריטים היו זקוקים לאוריינטליזם על מנת שיכשיר את האימפריאליזם בארצות המזרח; לעומתם, לאמריקנים לא היו יחסים אימפריאליים רשמיים או ישירים עם המזרח בראשית המאה העשרים, והם לא היו זקוקים לאוריינטליזם כאמצעי הצדקה. האוריינטליזם מילא אצלם תפקיד אחר – בניית מרחב מדומיין שבו יוכלו לתת דרור למאווייהם ותשוקותיהם באופן שהתרבות המערבית אינה יכולה להציע.²⁸ מדובר, כאמור, באותו מרחב מדומיין שבו התקיים המערב הפרוע הפנטסטי. *השייח*, מסבירה טאו, הוא ביטוי נוסף ומובהק לאותו אוריינטליזם אמריקני. אמנם נכללים בו קטעי אווירה שצולמו במדבר – בעיקר של רוכבי סוסים, אולי הדמות המזוהה והמרהיבה ביותר עבור האמריקנים מבין ייצוגי האוריינט (וגם המערב הפרוע, לא פחות מכך) – אך בו עצמו אין כל שאיפה לייצוג ריאליסטי של המזרח, מה שבא לידי ביטוי באופן מיוחד בתלבושות ה'מסורתיות' ובתפאורה אשר ברור שכוונו לקהל הסרטים ההוליוודיים ולפנטזיות האוריינטליות שלו.²⁹

אני סבור כי גם את טענתה של טאו ראוי לסייג: על קשירתו של סעיד בין אינטרס אימפריאלי לבין עניין מחקרי ותרבותי נמתחה כבר ביקורת רבה. בשנים האחרונות ישנה פריחה של ספרות מחקר שעוסקת באוריינטליזמים שאינם אוריינטליזם בריטי או צרפתי אלא גרמני, רוסי וכיוצא באלה. ספרות זו מבקשת להראות, פעמים רבות, כי העיסוק באוריינט לא היה נחלתן הבלעדית של מדינות אימפריאליסטיות וכי לעיסוק זה היו דגמים רבים, רחוקים מן ההכללות שמיוחסות

²⁶ Teo, *Desert Passions: Orientalism and Romance Novels*, 116.

'באפלו ביל' היה שם הבמה של ויליאם פרדריק קודי (1846-1917), סייר וצייד בצבא האמריקני שייסד והוביל מופעי ראווה בידוריים לקהל הרחב אשר הציגו את דימויי המערב הפרוע, על שלל דמויותיו הססוגניות.

²⁷ *Ibid*, 119.

²⁸ *Ibid*, *Ibid*.

²⁹ *Ibid*, 123.

לסעיד.³⁰ לאור זאת, טענתה של טאו כי האמריקנים לא היו זקוקים לאוריינטליזם להצדקת אימפריאליזם כלשהו וזאת הסיבה שבגללה הוא מילא עבורם צרכים פנטסטיים בלבד, מאבדת מעט מתוקפה. העניין האמריקני הפופולרי במזרח לא היה פחות מהעניין הבריטי בו; יכולה להעיד על כך הפופולריות בארה"ב של הספר *השייח* אשר כפי שכבר צוין נכתב עבור קהל בריטי, ואלמלא היה מצליח מלכתחילה בארה"ב כספר לא היה נעשה מוכר ולא היה מעובד לסרט עוד באותה שנה שבה יצא לאור בארה"ב לראשונה.³¹ בגרסתו הבריטית, ועל כך העידו היטב קייטון וטאו, מעביר הספר מסרים אחרים לגמרי, אינו מרמז לקבלת הלא-לבן ואינו חורג ממחוזות טקסטואליים; מדוע הצליח כל כך בקרב הקהל האמריקני, אם לא נבע הדבר מעניין אמיתי בדבר עצמו, גם אם הוא מתווך על ידי ייצוגים מתנשאים ופטרונים?

על הרקע הזה ברצוני להציע ניתוח חלופי, אשר מקבל את מסקנותיה של טאו אך מציע סיבה מעט אחרת, שכבר נרמזה בין השורות. אין בניתוח זה משום פסילה של ניתוחיהם של שוחט, קייטון או טאו, אך הוא מאפשר להתגבר על מספר מכשולים מתודולוגיים ועובדתיים שמקשים על קבלתם במלואם. לפי ניתוח חלופי זה, יותר משייצוגי המזרח בסרט מעידים על היות המזרח מוקד משיכה פנטסטי נבדל, הם מעידים על הכללת המזרח בעולם פנטסטי נרחב יותר, שכולל בתוכו גם את המערב הפרוע – ובמילים אחרות, טטשוש הגבולות בין המערב למזרח בתוך העולם הפנטסטי. לפני כן, ראוי להבהיר: הייצוגים האוריינטליסטיים בהחלט קיימים, ובולטים מאוד. גם ההנגדות הנרטיביות והוויזואליות, שתוארו כאן בפרוטרוט, מחדדות את הניגודים האלה: דיאנה המערבית אכן 'לבנה', הערבים המזרחים אכן 'שחורים', אחמד/ולנטינו אכן נמצא בתווך. אולם אפשר להציע נסיגה מסוימת מהקריאה התרבותית שעושים שוחט וקייטון: מדובר בכלים אומנותיים שתפקידם להציג בפני קהל הצופים את האוריינט, כפי שכבר למד להכירו בספקטקלים מסוגים שונים. הציפייה מסרט אשר עוסק במזרח, בתרבות שבה כבר התהוותה מסורת ייחודית של עיסוק אומנותי במזרח, היא שיופיעו בו הייצוגים האלה. מכיוון שישנה ציפייה כזו לייצוגים המוכרים, אשר קשה ליישבה עם המורכבות שמציע הספר *השייח* (ראשית סיפור האהבה באונס סדרתי), הפתרון מצוי בהנגדת דמותו של השייח לשאר 'בני עמו' – והרי בסופו של דבר מוצאו בכלל אירופאי. בדרך זו מכשירים מאפייני הסרט, הוויזואליים והנרטיביים, את האנומליה-לכאורה

³⁰ ראו כדוגמה את המבוא של: Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*, New York, 2009, xix.

³¹ Leider, *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*, 153.

שבמרכזו, אשר לעין אמריקנית, במסגרת ספקטקל פופולרי – אפשר שבשונה מעין הקורא האנגלי – דרוש לה הסבר שיניח את הדעת.

אם מבינים את הכלים הנרטיביים והוויזואליים ככלים שתפקידם לשרת את הסרט בלבד, ולא כמשל חיצוני שחורג מגבולותיו (באופן שאינו מתיישב לחלוטין עם נתונים עובדתיים), אז אפשר לראות בסרט, אולי, חלק מן המכלול הפנטסטי: לא מפני שלייצוגים האוריינטליסטיים לא הייתה משמעות ייחודית אמריקנית, אלא מפני שבמקרה זה תכליתם היא לשמר את הפנטזיה, שדהרות הסוסים עוברות בה כחוט השני – אותה פנטזיה שטאו רואה בה מרחב מדומיין לשילוח הרסן. בעולם הפנטסטי הזה, אם כן, הדימויים הם כמעט בגדר תירוץ שתכליתו, באופן אירוני, להעניק נופך אמין לחוויה שמציע הספקטקל, אולם הדגש הוא על החוויה עצמה, ואי לכך, בסופו של דבר, אין זה משנה באמת אם הסוסים ידהרו במדבר סהרה או במדבר מוהאבי.

אחרית דבר

עבור הצופה בן-זמננו, השייך נראה כסרט מיושן, מלא הבעות פנים לא אמינות, בעל עלילה מגוחכת ומשחק מביך. אולם לא בכך, כמובן, נמדדת חשיבותו של הסרט. האלמנטים החזותיים מושכי הקהל שהופיעו בו ועלילתו הפשוטה-אך-עוצמתית הפכו אותו לאבטיפוס לסרטים רבים אחרים. טיפוסים הדמויות שזוכו בו (השייח הטוב, השייח הרע, העלמה) הופיעו בסרטים רבים נוספים, מפורסמים ונחשבים גם היום, שעסקו במזרח – גם מספר עשורים אחרי יציאתו.³² חשיבותו זו, לא רק כסמן של התקופה שבה הוקרן אלא גם כנקודה חשובה בהתעצבות האוריינטליזם האמריקני הפופולרי והשימושים החברתיים והתרבותיים שנעשו בו, הפכה אותו, במיוחד בשנים האחרונות, למושא מחקר מבוקש; חוקרים שונים ייחסו לעלילה ולייצוגים האוריינטליסטיים בסרט משמעויות תרבותיות, חברתיות ומגדריות שונות, במידה רבה בזכות הבחירה בולנטינו ככוכב הסרט, ובכך ניסו לעמוד על כוח המשיכה הרב של הסרט, אשר זכה להצלחה קופתית מרשימה. לעתים, על מזבח הטענה התרבותית המקיפה, הוקרבה ההתייחסות למציאות ההיסטורית על גווניה המורכבים, אולם כל הגישות, בבסיסן, מזהות את מה שמשתקף היטב מן הסרט: הייצוגים האוריינטליסטיים בו פועלים במסגרת קטגוריות בינאריות ומורכבים משורת ניגודים. קיומה של האנומליה הנרטיבית בסרט נפתר באמצעות יצירתו של ניגוד פנימי נוסף, בין אחמד/ולנטינו לבין הערבים; יש הרואים בניגודים אלה משל לחברה האמריקנית, מסר

³² ניתן למצוא דמויות אלה, בפרפרזות שונות, החל מהסרט הערבי (The Arab, 1924), עבור בקומדיות כמו האדום

סקארדום (Harum Scarum, 1965) וכלה בסרטים מצוירים כאלאדין (Aladdin, 1992).

לצופים, אך ניתן גם לראות בהם כלי למימוש מוצלח של תכלית הסרט כחוויה פנטסטית אמריקנית, שבה הגבול בין מערב למזרח מטושטש.

יותר מכול, הפרשנויות שמציעים שלושת החוקרים לאורך עשרים שנות מחקר, וגם פרשנויות שבאו אחריהן, מעוררות תהייה גדולה יותר: עד כמה השתנו ייצוגי האוריינט בהוליווד? מה תפקיד האוריינט ההוליוודי היום, בעידן גלובלי למוד מעורבות אמריקנית במזרח? האם כיום הוליווד אינה משליכה קונפליקטים חברתיים, מגדריים ובוודאי אתניים על המזרח הפנטסטי? לעתים נדמה ש'השייח', סרט מראשית ימי הוליווד, לא רק ייצג את רוח התקופה אלא השליט אותה גם שנים רבות קדימה; המשך השלכתן של סוגיות פנימיות על האוריינט, או למצער, שימוש באוריינט כמפלט פנטסטי נטול אחיזה בקרקע, משמעו הימנעות ממפגש אמיתי עם מי שנמצאים מבעד לייצוגיו. למרבה הצער, לא מן הנמנע כי ישנם כאלה שמצב זה נוח ופשוט יותר עבורם, גם בימינו.