

"אדם צריך שיישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש בפרוזה הפלסטינית המתורגמת בקובץ "בלשון כרותה"

הדס שבת נדיר

לנעמה צאל ז"ל

על ההשראה לכתיבת המאמר¹

קובץ הסיפורים **בלשון כרותה** נפתח בסיפור "לא!", המספר על אישה שנאנסת מדי ערב על-ידי בעלה אך משתוקקת בתודעתה לומר לו את המילה "לא".² דומה כי לא בכדי בחרו במפתח לפתוח את קובץ הסיפורים הפלסטיניים בסיפור הנושא בכותרתו את המילה "לא". הטקסט הפלסטיני כאילו מתנגד למבט של הקורא העברי החודר אט-אט אל הסיפורים המתארים את המציאות הישראלית-פלסטינית מנקודות מבט פלסטיניות, כמו היה התרגום לעברית מעשה הנכפה על הסופרים והדמויות. הסיפור הראשון מציב תמרור אזהרה, הוא מזהיר את הקורא העברי ממבטו החודר ומחדירתה של העברית אל השפה הערבית המגוננת על הדמויות. הקורא העברי החודר אל לב הסיפורים מתבקש לעצור, להקשיב לעדות ולהתבונן בה מהצד, להקשיב, להכיל, לקחת אחריות, ולערוך עם עצמו חשבון נפש על מערך היחסים שנפרש במרחב הישראלי-פלסטיני.

בה בעת, הכותרת של השער הראשון בספר היא "כדי שתיאלם", ואת הסיפור "לא!" פותחת המספרת במשפט תנאי: "לו רק הייתה מוצאת אותה [את המילה לא!] באוצר המילים שלה".³ דומה כי המתרגמים בקובץ מפצירים בסופרות ובסופרים הפלסטינים להיחלץ משתיקתם בשפה העברית. במסתו היפה, "משימתו של המתרגם", טען ולטר בנימין כי במקור טמון כוח התרגום, ואילו בתרגום טמון הכוח של החיים שאחרי –

1 סמוך לכתיבת המאמר התפרסמה המסה "השפה שנפלה" מאת נעמה צאל, על חוויותיה כחולת סרטן. המסה היפה היוותה בעבורי מקור השראה למאמר זה. ראו נעמה צאל, "השפה שנפלה", **הז: כתב עת לספרות** 20 (2020): 13-16.

2 סמא חסן, "לא!", תרגמה כפאח עבד אלחלים, ערך את התרגום יהודה שנהב-שהרבני, בתוך **בלשון כרותה: פרוזה פלסטינית בעברית**, ערכה ראווה בורבארה (ראשון לציון: מכון ון ליר והוצאת משכל, 2019), 11-13.

3 שם, 11.

הפריחה המתחדשת תמיד של היצירה.⁴ תרגום הסיפורים מערבית לעברית לא רק מדובב את "הלשון הכרותה" של הסובייקט הפלסטיני, אלא גם מעניק לו מקום של כבוד בהיכל הספרות העברית.

הקובץ **בלשון כרותה** מציע עושר ספרותי וריבוי נקודות מבט על הסיפור הפלסטיני: מאירועי הנכפה והנכסה (תבוסת מדינות ערב במלחמת ששת הימים) עד המבצעים והמלחמה האחרונה בעזה, משגרת הכיבוש בגדה ובישראל עד הוויית החיים הפלסטינית, האנושית והמגדרית, על רגעי היום-יום, החוויות והדיאלוגים המתקיימים בה. הקובץ מאכלס מנעד רחב של יוצרים: פלסטינים, אזרחי ישראל, תושבי הגדה ותושבי גלויות שונות הכותבים את ההווה הפלסטינית. הזהות הפלסטינית אינה עוברת בו רדוקציה לחוויית הקורבן אלא מתוארת מפרספקטיבות רבות. אבל מה פירוש הריבוי הזה? כיצד ניתן להבין את הנוכחות הפלסטינית העשירה בספרות העברית, בזמן שבחברה הישראלית המילה "נכפה" היא עדיין בגדר טאבו, ועדיין קיים איסור על הוראתה בבית הספר?⁵ כיצד מתוארת הנוכחות הפלסטינית בספרות העברית, ואילו פרספקטיבות היא מציעה?

דומה כי הקובץ **בלשון כרותה** מבקש להימנע מליפול לקטגוריות מוכנות מראש של כובש ונכבש או קורבן ומקרבן. הריבוי של נקודות מבט פלסטיניות בו מצויג נוכחות פלסטינית אחרת בתוך המרחב הישראלי. במאמר זה אבקש להתחקות אחר קואורדינטות של זמן ומרחב המקבלות ממדים ממשיים בסיפורי הקובץ כמרחב המסמן תנועה של נוכחות ממשית. מערכת זו של ממשות ונוכחות מקיימת בשפה ממד קונקרטי שיוכל לייצר תופעות בעודו חומק מכל ניסיון לייצר זהות אחדותית. הנוכחות הפלסטינית בקובץ מסומנת על פני ריבוי של פרספקטיבות: התייחסות לשפה הדבורה כאל זעקה, ריתמוס חוזר העולה מתוך הסיפורים והולך ומתעצם. גם פרקטיקות של גוף ותנועה מסמנות בטקסט הסיפורי נוכחות: הן מתקיימות במעבר של המרחב הישראלי מתנועה מינורית לתנועה מאזוּרית. בה בעת מתקיימת בהם גם עצירה טראומטית של הקול והתנועה לנוכח פגיעה בילדים פלסטינים בעזה. הנוכחות משתקפת גם בטקסיות שמתקיימת בסיפורים הספקולטיביים, אשר באה לידי ביטוי בפנטזיה ובתשוקה לעוות את המציאות הקיימת. העמדות השונות של הזהות

4 ולטר בנימין, **הרהורים**, תרגם ניראד יורגן (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), 134.

5 לדיון בנושא ראו יהודה שנהב-שחרבני, "הפוליטיקה והתיאולוגיה של התרגום: כיצד מתרגמים נכבה מערבית לעברית?", **סוציולוגיה ישראלית** י"ד, מס. 1 (2012): 157-184. כמו כן חשוב לציין את הספר שנפסל ללימוד בתוכנית הלימודים: דן בר-און וסמי עדואן, **ללמוד את הנרטיב ההיסטורי של האחר: פלסטינים וישראלים** (בית ג'אלא: פריים מכון לחקר השלום במזרח התיכון, 2009); וראו גם אור קשתי, "משרד החינוך הורה לתיכון להפסיק ללמד את הגרסה הערבית לסכסוך לצד הגרסה הציונית", **הארץ**, 27 בספטמבר 2010, <https://bit.ly/46OVqeW>.

”אדם צריך שישמע כדי להיות אדם”: על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

הפלסטינית תובעות להכיר בנוכחותה ובקיומה הלגיטימי בשפה העברית, ואולי גם להפוך את העברית לשפה פלסטינית. כפי שאבקש להראות, הספרות הפלסטינית מקימה מרחב־זמן שמאכלס בתוכו את מערכת הזמן הישראלית אבל גם מערבל אותה במערכת המרחב־זמן הפלסטינית, שהעבר נמזג בה אל הווה מתמשך. נוכחותה מייצרת מנעד רחב של אפשרויות תנועה וקיום שמתעצם והופך לתנועה סיסמוגרפית המשנה את המרחב והזמן של הספרות העברית.

היסטוריוגרפיה פלסטינית בעברית

הקובץ **בלשון כרותה** יצא לאור כחלק מפריחה של תרגומי ספרות מהשפה הערבית שמתרחשת בשנים האחרונות, בעיקר מתחילת שנות האלפיים: רומנים וקובצי סיפורים מתורגמים מערבית, מתפרסמים בעברית וחותרים לקורפוס שמעצב מחדש גם את דמותה של הספרות העברית. מנאר מח'ול משרטט את המגמות הפואטיות המרכזיות של הספרות הפלסטינית שנכתבת בערבית ומתווכות אל העברית באיחור.⁶ על רקע החלוקה לתקופות שהוא מציע (1948–1967, 1967–1987, ו-1987 עד ימינו אלה) אבקש לבחון את המגמות השולטות בספרות הפלסטינית המתורגמת לעברית או נכתבת בעברית במקור.

מתחילת שנות האלפיים מסתמנות בספרות הערבית המופיעה בעברית שלוש מגמות עיקריות: (1) יצירות שמתארות את ההשתלבות המורכבת של הערבים אזרחי ישראל במרחב הישראלי; (2) ספרות (מתורגמת בעיקר) שעוסקת בנכבה; (3) ספרות אקספרימנטלית שמעוותת את המציאות ופונה אל תחומי הפנטזיה.

בין היצירות העוסקות בהווי החיים המורכב של אזרחי ישראל הערבים בתוך המרחב הישראלי אפשר למנות את ספריו של סייד קשוע, שזכה בפרס ראש הממשלה לסופרים עברים לאחר פרסום הספר **ערבים וקודים**.⁷ ספר זה, שכיכב 11 שבועות ברשימת רבי המכר, תיאר את הפגישה הטראומטית של מחברו עם ”הרחוב היהודי”. קשוע כתב גם את סדרת הטלוויזיה **עבודה ערבית** ששודרה בערוץ השני בשעות השיא, והכניסה את הערבית והנרטיב הפלסטיני אל לב הקונצנזוס הישראלי.⁸ גם ספריו של הסופר אימן סיכסק עוסקים בהווי החיים בחברה הערבית, תוך התייחסות להווי החיים הכללי

6 וראו מאמרו של מנאר מח'ול בגיליון זה. ראו גם Manar H. Makhoul, *Palestinian Citizens in Israel: A History through Fiction, 1948–2010* (Bloomington: Indiana University Press, 2019), 15–66.

7 סייד קשוע, **ערבים וקודים** (בן שמן: מודן, 2002).

8 הסדרה **עבודה ערבית** שודרה בערוץ 12 (קשת) של הטלוויזיה הישראלית בין השנים 2007–2013, <https://bit.ly/4dvCcxK>

בישראל.⁹ באנתולוגיה לספרות עברית וערבית בשם **שתיים**, שערכו תאמר מסאלחה, תמר וייס־גבאי ואלמוג בהר, התפרסמו סיפורים של שיח'ה חליווה, איאד ברגותי וראג'י בטחיש, העוסקים גם הם בסוגיה זו.¹⁰ באותו נושא עסק גם קובץ הסיפורים הקצרים המתורגמים לעברית של שיח'ה חליווה.¹¹ בנוסף התפרסם גם קובץ הסיפורים של עלא חליחל, **יחסי הסודיים עם קרלה ברוני**, העוסק בחיי היום־יום של הפלסטינים תחת משטר ישראלי "אזרחי".¹² במסגרת של כתיבה עיתונאית ראוי להזכיר גם את המשוררת רג'אא נאטור, הכותבת במוסף "גלריה" של עיתון **הארץ**, וקובץ סיפורים מתורגם לעברית שלה יראה אור בקרוב.

לצד מגמה זו מתפרסמת בשנים האחרונות לא מעט ספרות פלסטינית (מתורגמת בעיקר) העוסקת בנפפה. יהודה שנהב־שהרבני הוא מהמתרגמים הבולטים השוקדים על פרסום יצירות אלה, שלרוב נכתבו בערבית על־ידי בני דור הנפפה.¹³ בשנת 2001 יצא לראשונה לאור התרגום העברי השלם לספרו של ע'סאן כנפאני, **השיבה לחיפה**.¹⁴ רומן זה ראה אור בערבית בשנת 1969, ופרקים נבחרים שלו הופיעו בתרגום בכתבי עת שונים, אך רק לאחר התרגום המלא הוא זכה לתהודה הראויה בישראל ואף עובד להצגת תיאטרון בבימויו של בועז גאון.¹⁵ לצד ספרו של כנפאני תורגמו לעברית גם ספריו של הסופר סלמאן נאטור המנוח, אחד היוצרים החשובים ביותר בספרות הפלסטינית וממקימי פרויקט **מפתח**. לעברית הגיע נאטור רק בשנות התשעים, עם

- 9 בספר **אל יפו**, הגיבור הוא סטודנט לספרות באוניברסיטה העברית המחלק את זמנו בין ירושלים ליפו ומתאר את חוויותיו בעודו נקרע בין אהבתו לצעירה פלסטינית לבין חברתו היהודייה. בספר **תשרין** מתחקה סיכסא אחר סוד היעלמותה של דודתו בשנת 1969, ואגב כך מתאר את הביוגרפיה הפרטית שלו שעד אותה עת ביקש להסתיר. ראו אימן סיכסא, **אל יפו** (תל אביב: ידיעות אחרונות, 2010); אימן סיכסא, **תשרין** (תל אביב: אחוזת בית, 2016).
- 10 תאמר מסאלחה, תמר וייס־גבאי ואלמוג בהר, עורכים, **שתיים: יצירה עברית וערבית צעירה ועכשווית** (ירושלים: כתר, 2014).
- 11 הספר זכה בתחרות הסיפור הקצר לשנת 2019 בכוויית. לגרסה המתורגמת לעברית ראו שיח'ה חליווה, **אתנחתא לנביחות**, תרגמה אילנה המרמן (תל אביב: אפיק, 2021).
- 12 עלא חליחל, **יחסי הסודיים עם קרלה ברוני** (אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2012); לביקורת על ספרו של חליחל ראו איסמאעיל נאשא, "חיי הסודיים עם קרלה ברוני: טעם החטא", **הארץ**, 17 ביולי 2012, <https://bit.ly/3YQu8mv>.
- 13 לדיון בנושא ראו יהודה שנהב־שהרבני, "הנכבה והמלנכוליה היהודית ערבית", **עיונים בתקומת ישראל** 10 (2015): 240–251.
- 14 ע'סאן כנפני, "השיבה לחיפה", בתוך **החדרים האחרים: שלוש נובלות פלסטיניות**, ערך עמי אלעד בוסקילה (אור יהודה: הד ארצי, 2001) 93–129.
- 15 ע'סאן כנפני, **השיבה לחיפה**, תרגם למחזה בועז גאון (תל אביב: המכון למחזאות ישראלית, 2008). ראו מחמוד כיאל, "השיבה לחיפה" של ע'סאן כנפאני בעברית", בתוך **מרחב ספרותי ערבי־עברי**, ערכו חנן חבר ומחמוד כיאל (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2016), 82–97.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

פרסום ספרו **הולכים על הרוח: שיחות בבית שאן**.¹⁶ בשנות האלפיים גדלה התקבלותו עם פרסום התרגום לעברית של ספרו **היא, אני והסתיו** (2012). אחריו יצא לאור הספר **הזיכרון שוחח איתי והסתלק: חייו ומותו של השיח' מחורץ הפנים** (2015), המתאר את קורותיהם של פלסטינים רבים, שסיפוריהם נארגים אלה באלה.¹⁷ גם ספריו של הסופר הלבנוני אליאס ח'ורי זוכים להתקבלות נרחבת בישראל, ובעיקר ספריו העוסקים באירועי הנפבה, כמו **באב אלשמס** והטרילוגיה **ילדי הגטו**.¹⁸ לצד שתי מגמות אלה, בהקדמה לקובץ הסיפורים **נפבה לייט**, טען אלטייב ע'נאים כי בעוד שהדור הקודם כתב ספרות ריאליסטית, הפרוזה הפלסטינית החדשה המגששת את דרכה פונה לכיוונים חדשים של פנטזיה ועיוות המציאות.¹⁹ ספרות זו, המבקשת לצוד את הרגעים הקטנים של החיים, נשענת על אמצעים לשוניים כמו אירוניה, ביקורתיות ופנטזיה, ויוצריה אינם חוששים לחרוג ממוסכמות ספרותיות קיימות בניסיון לפלס לעצמם נתיב פואטי חדש ואקספרימנטלי.²⁰ העושר של הספרות הפלסטינית המשתקף בקובץ **בלשון כרותה** מעיד על מגמה ספרותית אחרת, הנשענת על מערכת שונה של קואורדינטות זמן ומרחב בתוך הספרות

- 16 הספר ראה אור בערבית בשנת 1992 בהוצאת מרכז "יאפא כיתאבה תסג'יליה". הספר ראה אור בעברית, באותה השנה, בהוצאת "המרכז לחקר החברה הערבית בישראל" בבית ברל בתרגום עצמי של נאטור.
- 17 סלמאן נאטור, **היא, אני והסתיו**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012); סלמאן נאטור, **הזיכרון שוחח איתי והסתלק: חייו ומותו של השיח' מחורץ הפנים**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: רסלינג, 2014). לביקורת על האחרון ראו אריאל שטרית, "רשימת ביקורת על הזיכרון שוחח איתי והסתלק: חייו ומותו של השיח' מחורץ הפנים", **ג'מאעה כ"ג** (תשע"ז): 235-240. בשנות 2017 פורסם הספר הראשון בסדרת **מפתוח**, שהוא תרגום מיצירותיו של נאטור. ראו סלמאן נאטור, **הולך על הרוח**, תרגם יונתן מנדל (ירושלים: מכון ון ליר, 2017).
- 18 יצירותיו של ח'ורי שראו אור בעברית: **באב אלשמס**, ערך ותרגם אנטון שמאס (תל אביב: אנדלוס, 2002); **יאלו**, תרגמה מלי ברוך (תל אביב: אנדלוס, 2005); **פנים לבנות**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014); **מסעו של גנדי הקטן**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: חרגול, 2016); **פקעת של סודות**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: עולם חדש, 2017); **ילדי הגטו: שמי אדם**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (תל אביב: עולם חדש, 2018); **סטלה מאריס**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (ראשון לציון: משכל ומכון ון ליר, 2019); **כאילו היא ישנה**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2023); **אדם בדמותי**, תרגם יהודה שנהב־שהרבני (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2024). לקריאה נוספת בנושא תרגום כדיאלוג ספרותי ופוליטי ובנושא עבודת התרגום לעברית של יצירותיו של ח'ורי, ראו יהודה שנהב־שהרבני, **סיפור שמתחיל בגבות של ערבי: תרגום בדיאלוג עם אליאס ח'ורי** (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2020).
- 19 אלטייב ע'נאים ויוסי גרנובסקי, **נפבה לייט וסיפורים אחרים** (תל אביב: מטען, 2014).
- 20 שם, 13.

העברית. דרך התרגום חודר ריבוי הנרטיבים של הספרות הערבית אל הספרות העברית ומשבש את ציר הזמן הלאומי-היסטורי שהתקבע בה (הציר המוביל משואה לתקומה). נוכחותה של העברית אומנם אינה מייצרת ציר זמן כרונולוגי-היסטורי אלטרנטיבי (למשל מהנפפה לנפסה), אבל היא פותחת נתיב שבכוחו לערער את תפיסת הזמן הלאומית.

הווה מתמשך

במאמרו "רוב כמיעוט לאומי" עמד חנן חבר על משמעות התנועה הערבסקית ברומן **ערבסקות** לאנטון שמאס.²¹ טענתו הייתה שהערבסקה מעקרת את הזמן הכרונולוגי של עלילת הרומן מערכים של התפתחות או התקדמות, ומאפשרת לשמאס להתייחס אל העבר, אבל בה בעת גם להתמודד עם תיאור דיכוייה של האישה הפלסטינית בלי להיכנע לתביעה המוכרת, להמעיס בערך הדחיפות או החומרה של דיכוי זה בהשוואה לדיכוי הפוליטי של העם הפלסטיני. הערבסקה, טען חבר, מאפשרת להתבונן על הריבוי שנראה כמו "מגוון כאוטי של מציאות חיים", ולעשות לו רדוקציה לסדר שמצד אחד הוא ניתן לשליטה, אך מצד שני אינו מוגבל למסגרת השרירותית המיוחסת לו. במאמרו הראה חבר כי הערבסקה היא תנועה נטולת התקדמות שמצליחה לערער את הניסיון לפתח "זמן לאומי".²² בהמשך לטענה זו אבקש להרחיב כאן את הדימוי הערבסקי לתיאור המגמה הכללית של הספרות הפלסטינית המתפרסמת בעברית.

במאמר זה אראה אפוא כי הספרות הפלסטינית שיוצאת לאור בעברית בעשורים האחרונים מערערת על תפיסת הזמן הליניארית ומייצרת תחתיה קואורדינטת-זמן של "הווה רחב": מרחב-זמן שמאכלס בתוכו ריבוי של נקודות מבט, חוויות ודיאלוגים מהעבר ומההווה המשתרגים אלו באלו. כתוצאה מכך נוצרת רשת שבה העבר חודר אל ההווה ואל העתיד, שמצידם אינם מכילים שום רמז לשינוי ולא נותנים סיבה לתקווה. כך נוצרות רשתות מפותלות של חוויות וניסיון חיים המובילות מהעבר אל ההווה, מהנפפה אל המלחמה בעזה, ומההווית החיים הפלסטיניים לפני הנפפה להווה החיים הפלסטיניים בתוך החברה הישראלית. ההווה והעתיד הפלסטיניים ארוגים ברשת מפותלת שמגלה את הקרעים הקיימים בה, אבל גם את ההקשרים שהיא משמרת כשהעבר והעתיד קורסים אל תוך הווה מתמשך ואינסופי.

העושר הספרותי המוצג בספרות הפלסטינית המתפרסמת בעברית בעשורים האחרונים בכלל, ובקובץ **בלשון כרותה** בפרט, משקף את רעיון "ההווה הרחב". בספרו

21 אנטון שמאס, **ערבסקות** (תל אביב: עם עובד, 1986).

22 חנן חבר, "עברית בעטו של ערבי: שישה פרקים על 'ערבסקות' מאת אנטון שמאס", **תיאוריה וביקורת** 1 (1991): 30.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

של הנס אולריך גומברכט *Our Broad Present*, טבע המחבר את המושג "הווה רחב".²³ במקום אחר הוא טען כי האנושות הונחתה עד כה על-ידי "תודעה היסטורית ונתיב ליניארי שהניחו כי כל התופעות מושפעות משינויים במהלך הזמן".²⁴ עם זאת, הוא הסביר כי כיום אנחנו כבר לא חיים בזמן היסטורי, משום שהעתיד כבר אינו נתפס כאופק פתוח של אפשרויות אלא כמרחב של אי-ודאות ואיום.²⁵ בה בעת, המחשבה כי העבר נותר מאחור כבר אינה נכונה, שכן "זמני העבר" מציפים את ההווה, והופכים אותו לממד של בו-זמניות שהולכת ומתפשטת.²⁶ זהו ההווה המתרחב, והוא מאפשר תנועה לעבר העתיד והעבר בעת שהם עצמם נעים בתנועה חוזרת אל ההווה.

הדיון שיובא בעמודים הבאים לא יתמצה בתנועה הערבסקית של "ההווה הרחב" אלא יתעכב גם על ההווה הקונקרטית הנטועה בחד-פעמיות של הכאן והעכשיו. עם זאת אנסה להראות שגם הווה קונקרטי זו מתכנסת ל"הווה רחב" שמשרטט בתוכו אפשרויות של נוכחות והווה פלסטינית.

את מערכת הזמן של "ההווה הרחב" מסביר גומברכט באמצעות המושג של "נוכחות": "לטענתו, ביקורת התרבות הפוסט-סטרוקטורליסטית עסקה בממד הפרשנות של השפה ובמשמעותה, אך לא נגעה בשאלת הנוכחות שלה".²⁷ שאלה זו, העוסקת בהווה הקונקרטית הנטועה בחד-פעמיות של הכאן והעכשיו, היא נקודת הראשית של הקשרים פילוסופיים אך גם תרבותיים ופוליטיים. שאלת הנוכחות מסמנת אפוא רצף של עמדות וזהויות הניצבות ב"הווה הרחב" – היא משרטטת רצף של אפשרויות הנוכחות בעבר ובהווה, ומעלה שאלות לגבי העתיד שדרכן מבקש הסובייקט לסמן את נוכחותו והווייתו במרחב ובזמן.

"ההווה הרחב" מציע לנו ריבוי של פרספקטיבות, ולכן אינו יכול לעסוק רק במתח המתקיים בין כובש לנכבש, כמו שעושים למשל העוסקים בפוליטיקה של זהויות. מאמרו המכונן של פרנץ פאנון, "חויית ההווה של השחור", נפתח בשאלת הנוכחות: "הגעתי לעולם חדור רצון למצוא משמעות לדברים. נשמתי מלאת תשוקה להגיע אל מקור העולם". עם זאת, עד מהרה גילה פאנון כי גופו הוא מושא למבטו של הלבן: "והנה גיליתי שאני אובייקט בין אובייקטים אחרים. כלוא באובייקטיביות המוחצת הזו, התחננתי אל

Hans Ulrich Gumbrecht, *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture* 23
(New York: Columbia University Press, 2014), ix-xiv, 1-9, 73-79

הנס אולריך גומברכט, "ההווה הרחב", **אות** 8 (2018): 220. 24

גומברכט מתייחס לתיאוריות העוסקות בהתחממות כדור הארץ והשלכותיה על עתיד חיינו. 25
שם, 221.

גומברכט נותן לדוגמה את מערכות הזיכרון האלקטרוניות המציפות את העבר בהווה, וראו שם. 26

הפילוסוף המובהק של תיאוריה זו הוא דרידה. ראו ז'אק דרידה, **על הגרמטולוגיה**, תרגם משה 27
רון (תל אביב: רסלינג, 2015).

הזולת. אל מבטו המשחרר, המחליק על גופי שהפך לפתע חסר בליטות, משיב לי קלילות שחשבתי שאבדה לי, בהחסירו אותי מן העולם משיב אותי אל העולם. [...] התרחתחתי. דרשתי הסבר. לשווא. התפוצצתי. הנה החתיכות הקטנות שחוברו יחד בידי אני אחר".²⁸ אם כן, פאנזן פותח את הספר בהוויית נוכחותו בעולם, בתשוקתו לידע ולמשמעות, אך מגלה מייד כי האחר כולא את גופו במערך של מבטים משטיחים. בסופה של הפסקה הוא נשאב לחלוטין למבטו של הלבן ומתפוצץ לרסיסים. בניגוד למהלך זה אני מבקשת להפוך את היוצרות: לשוב אל שאלת הנוכחות של הסובייקט, ולהראות כי מערכי הכוח אינם נעלמים מהטקסט אלא מצויים בו כסוד גלוי שאין צורך לגלותו.²⁹

איך כותבים ספרות פלסטינית בישראל בלי ליפול לקטגוריות מוכנות מראש של כובש ונכבש, קורבן ומקרבן? איך כותבים את הסיפור הפלסטיני באופן שייצור ריבוי של עמדות בספרות הערבית המתפרסמת בעברית ובספרות העברית? לדידי, הקובץ **בלשון ברותה** מצליח לסמן נוכחות פלסטינית אחרת בתוך המרחב הישראלי: הוא אינו מתאים את עצמו למערכת ההגדרות של פוליטיקת הזהויות אלא מציג זה לצד זה סיפורים קצרים ופרגמנטים שמשטטים את הנרטיב ההגמוני, ומייצרים מערכת הטרוגנית של קולות הנוכחים במרחב הישראלי-פלסטיני. דומה כי ברוח הצעתו הפילוסופית והתרבותית של גומברכט, המבקשת להשיב לסובייקט את נוכחותו במרחב גם אל מול מערכי הכוח שבהם הוא כלוא, אפשר לומר כי הנוכחות הפלסטינית בקובץ שלפנינו מערבלת מחדש את המרחב הישראלי.

מערכת הממשות והנוכחות הזו מקיימת בשפה ממד קונקרטי שיכול לייצר תופעות בעודו חומק מכל ניסיון לייצר זהות אחדותית. הוויית הנוכחות הזאת נעה על צירים שונים ומרובים, ומייצרת חוויות בזמניות שונות שאינן מצטרפות זו לזו אלא מסמנות נוכחויות חד-פעמיות, של כאן ועכשיו – המצטרפות למרחב של "הווה רחב". מרחב זה מסמן את התנועה, את הנוכחות הממשית, את הקיום שמשתקף בפרספקטיבות

28 פרנץ פאנזן, "חוויות ההווה של השחור", **עור שחור, מסכות לבנות**, תרגמה תמר קפלנסקי (תל אביב: מעריב, 2004 [1952]), 83.

29 על שאלת הסוד הגלוי ביצירה ראו Anne-Lise François, *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience* (Stanford: Stanford University Press, 2008). לדברי פרנסואה, הסוד הגלוי הוא האופן שבו היבט מסוים ביצירה נדמה כסמוי מן העין, בעוד שלמעשה, דווקא מרוב שהוא גלוי, הוא כבר נתפס כמובן מאליו. כך מתקיים הסוד הגלוי כאשר של אי-שליטה ואי-בעלות. בהקשר זה עוסקת פרנסואה גם בשאלת הטראומה, ומבקשת להראות שהיא סוד גלוי, מתוך התפיסה שלפיה השפה המתקיימת לנוכח הטראומה לא נרעשת מגילויה: "הסוד הגלוי הוא מתנת ההתגלות שעברה תמורה כה גדולה עד שהיא מתקבלת כמובן מאליו – ספוגה בקרקע חיי היום יום – קודם היא נתפסת ככזאת, קבורה כחלק מהתקבלותה ולא כחלק מהדחתה". ראו גם אן ליז פרנסואה, "סודות גלויים: ספרות החוויה הלא נחשבת, לקראת תיאוריה של פעולה נסוגה", **אות** 2 (2013): 209-240.

רבות. גומברכט מצביע על כמה אמצעים שמפנים את תשומת הלב להוויית הנוכחות: ההתייחסויות לשפה הדבורה (זעקה, ריתמוס חוזר או הסטות בשפה), כלומר למציאות הפיזית של השפה שבה המילים נחוות כהצבעה על דברים; פרקטיקות גופניות אלימות שמסמנות נוכחות בטקסט הסיפורי; טקסיות שמתקיימת בסיפורים וירטואליים שחוזרים על עצמם; ולעיתים דווקא פנטזיה ותשוקה לעוות את המציאות הקיימת.³⁰ לצד תנועה זו אפשר למצוא בסיפורים גם מופעים של עצירה וקיפאון שמתקיימים בצירים מרובי אפשרויות אלו. בדרך זו מייצרת הנוכחות מנעד רחב של אפשרויות תנועה וקיום שמתעצמות לכדי תנועה סיסמוגרפית המשנה את המרחב והזמן של הספרות העברית. השער "כדי שתיאלם", שפותח את **בלשון כרותה**, מסמן את היעלמותם או את נוכחותם המינורית של הפלסטינים בספרות העברית, אך לאורך הקובץ הולכת נוכחותם של הפלסטינים ומתעצמת ותנועתה מתגברת עד שהיא מקבלת ממד ממש.³¹ האירועים הקשים המתוארים בסיפור "הזיכרון שוחח איתי והסתלק" של סלמאן נאטור מעלה אצל הקורא זעקה חרישית.³² זעקה זו מתגברת בסיפור "הבית האחר", עד שהיא מקבלת ממד ממש שלא ניתן יותר להתעלם ממנו.³³ אל הזעקה מצטרפת בהמשך גם תנועה במרחב. היא מתחילה בסיפור "הבית האחר" כתנועה מינורית של אישה זקנה המבקשת לשוב לביתה מלפני הנפפה אבל אין בכוחה להגיע אל יעדה, ומתעצמת לכדי תנועת שוטטות במרחב הסיפור "פני העיר", המספר על רוכלת זקנה שמבקשת למכור את מרכולתה בירושלים.³⁴ תנועתה מגלה כיצד משתקפות פני העיר בפניה. כך, תנועת השיבה שהחלה בסיפור "הבית האחר", מקבלת מענה בסיפור "פני העיר". לצד הזעקה והתנועה שעולות מסיפורי הקובץ, מופיעה בהם גם עצירה נרטיבית שמנכיחה ומעצימה את הטראומה הפלסטינית במרחב הישראלי, למשל בסיפור "אני לא אוהב להרוג" שמבקש מקוראיו לעמוד דום לנוכח אירועי הקטל והמוות של הילדים בעזה לאורך ההיסטוריה הפלסטינית.³⁵

- 30 גומברכט, "ההווה הרחב".
- 31 כותרת הספר מתכתבת עם שם הסיפור "מול היערות" של א"ב יהושע, שבו הופיעה לראשונה דמות הערבי. נוכחות הערבי בסיפור היא מינורית והוא כרות לשון וזקן. א"ב יהושע, **מול היערות** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1968).
- 32 סלמאן נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערכה את התרגום מייסלון דלאשה, בתוך **בלשון כרותה**, 366-353.
- 33 מוחמד עלי טאהא, "הבית האחר", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערך את התרגום איאד ברגותי, בתוך **בלשון כרותה**, 65-62.
- 34 נוזהא אבו גוש, "פני העיר", תרגם יובל אברהם, ערך את התרגום צאלח עלי סואעד, בתוך **בלשון כרותה**, 127-124.
- 35 עבדאללה תאיה, "אני לא אוהב להרוג", תרגם אלמוג בהר, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 163-159.

לצד סיפורים אלו, דומה כי בחלק מהסיפורים האחרים מתגלה קו דק של תקווה זהירה. בסיפורים "אני לא אוהב להרוג" ו"המושב של רונאלדו", למשל, נדמה כי מי שמעז להסיט את המבט יכול לחלום לרגע על עתיד אחר, גם אם תקווה זו אינה מוצאת אחיזה במציאות.³⁶ הקובץ **בלשון כרותה** מעמיד אפוא במרחב הישראלי פרקטיקות של נוכחות שהולכות ומקבלות בו מקום, כך שזוהי פעולת תרגום שהיא גם פעולה בעולם. הקורא בקובץ הסיפורים משתהה על נוכחותם של הפלסטינים במרחב: הזעקה, התנועה ועצירתה, התשוקה לפנטזיה ושינוי המציאות מעידים על ריבוי העמדות של הזהות הפלסטינית, תובעים את נוכחותה וקיומה הלגיטימי בשפה העברית, ואולי ניתן אף לומר שנוכחות זאת הופכת את העברית לשפה פלסטינית, ומצליחה להשיב אט אט את העברית לשפת המרחב.³⁷ נוכחותה של הזהות הפלסטינית מייצרת דיסאוריינטציה בספרות העברית ומערבלת את הזמנים לכלל "הווה רחב". מערכת הזמן הפלסטינית כ"הווה רחב" מערבלת את מרחב הזמן המאכלס בתוכו את מערכת הזמן הישראלית.

זיכרון וזמן: "הזיכרון שוחח איתי והסתלק" לסלמאן נאטור

קובץ הסיפורים **בלשון כרותה** נחתם בסיפורו של סלמאן נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", אבל באופנים רבים זהו הבסיס הנרטיבי לקובץ כולו. סיפור זה נכתב בעקבות ראיונות עומק שערך נאטור בתחילת שנות השמונים עם עקורים פלסטינים שמהם אסף עדויות.³⁸ קובץ הפרגמנטים נפתח בתיאור כרונולוגי של אירועים אישיים המשתלבים באירועים פוליטיים לאומיים:

נולדתי אחרי מלחמת 1948.

התחלתי את לימודיי במלחמת סיני.

סיימתי את לימודי התיכון במלחמת 67'.

התחתנתי במלחמת אוקטובר.

36 מחמוד שקיר, "המושב של רונאלדו", תרגם יהודה שנהב־שהרבני, ערכה את התרגום מייסלון דלאשה, בתוך **בלשון כרותה**, 235–238.

37 על המצב העגום של ידיעת השפה הערבית בקרב יהודים בישראל, ראו יהודה שנהב, מייסלון דלאשה, רמי אבנימלך, נסים מזרחי ויונתן מנדל, **ידיעת ערבית בקרב יהודים בישראל** (ירושלים: מכון ון ליר ואוניברסיטת תל אביב, 2015). בה בעת חשוב גם להזכיר יוזמות רבות לכניסת הערבית לשפת המרחב: העתירה לבג"ץ, הסדרה הערבית **עבודה ערבית**, פרויקט "מדרסה" להוראת הערבית המדוברת ועוד.

38 יהודה שנהב, "מת ללא אזהרה מוקדמת", **תיאוריה וביקורת** 46 (2016): 235.

”אדם צריך שישמע כדי להיות אדם”: על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

בני נולד במלחמת לבנון. אבי נפטר במלחמת המפרץ.
נכדתי הראשונה נולדה במלחמה שעדיין נמשכת.³⁹

לכאורה מסמן נאטור בסיפור את הזמן הכרונולוגי, אבל למעשה המשפט האחרון טורף את הקלפים ומסמן את חוסר היכולת לייצר קו כרונולוגי של התקדמות על רצף ציר הזמן. המשפט האחרון, והעתיד שמאיים על הנכדה, מערבבים את הזמנים. הם מציפים את העבר בתוך ההווה, מסמנים את חוסר התקווה שהעתיד צופן בחובו, ומייצרים מערכת זמן אינסופית שאין בה שום דבר חדש. בתוך הוויית הזמן הזאת מבקש נאטור לעצור לרגעים כדי להנכיח את הסיפורים המושקעים.

הכתיבה בפרגמנטים ממחישה את חוויית העקירה והתבוסה אשר הופכת את מערכת הזמן לציר סינכרוני שבו לא ניתן עוד להבחין בין מוקדם למאוחר. אך למרות בלבול הזמנים, בין הפרגמנטים מתקיימות רשתות נרטיביות שמתקשרות זו עם זו ומהדהדות זו את זו. המונח פרגמנט נגזר מהפועל ”לשבור”, ומוגדר ביסודו דרך השבירה האלימה הניכרת בגבולותיה המקוטעים. השברים אינם חלקים מפאזל המתאימים זה לזה, כי צורותיהם השבורות לא יכולות להתאחות.⁴⁰ העצירה והקטיעה המפרידות בין סיפור לסיפור אינן מאפשרות לחבר את חלקי המציאות לכדי סיפור אחדותי. בעת הקריאה בפרגמנטים אנחנו מתבוננים בשברי הפיצוץ שמתרחש לנגד עינינו, והם לא מניחים לנו לשוב אל סדר היום שקדם לו. הפרגמנט הוא סממן של אבל, הרס ואובדן, המובילים במידה מסוימת גם לאובדן הסיפור. הקיטוע האלים המתרחש במעבר בין הפרגמנטים מציף את הקיפאון והשקט טורדי המנוחה שמשתררים בסיום הקריאה בהם.

סיפורו הפרגמנטרי של נאטור משקף אפוא בזעיר אנפין את הקובץ **בלשון כרותה** כולו, כי סיפורים רבים בקובץ הזה נחווים כפרגמנטים, ונקטעים בקטסטרופה.⁴¹ אריאל שטרית מגדירה כתיבה זו כמינימליסטית ומרוחקת, כתיבה שאינה מנחה את הקוראים איך להרגיש אלא מניחה שהאירועים המתוארים בה יעוררו בהם תגובה הולמת.⁴² העצירה הנרטיבית בסיפור מעלה הד של זעקה. הד זה אינו נשמע בסיפורים עצמם

39 נאטור, ”הזיכרון שוחח איתי והסתלק”, 354.

40 לילך ניישטט בורנשטיין, **שיר השירים והפואטיקה של הפרגמנט** (תל אביב: רסלינג, 2019).

41 ראו למשל חסן, ”לא!”, 11; סוהיל כיוואן, ”בכבוד רב”, תרגם עידן בריי, ערכה את התרגום ראוייה בורבארה, בתוך **בלשון כרותה**, 26; בשיר עמרו, ”הבז”, תרגם אייל קשאן, ערך את התרגום צאלח עלי סואעד, **בלשון כרותה**, 80; מוחמד עלי טאהא, ”הבית האחר”, 62; יחיא ח'לף, ”האישה היפה היא”, תרגם אריה גוס, ערך את התרגום נביה בשיר, בתוך **בלשון כרותה**, 67; מאג'ד אבו גוש, ”אהבה”, תרגם איציק שניכויס, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 98; נאהד מחמוד כנאענה, ”הדרך לארץ המובטחת”, תרגמה שוש בן ארי, ערכה את התרגום ז'אן בסול, בתוך **בלשון כרותה**, 99.

42 אריאל שטרית, ”סלמאן נאטור: הזיכרון שוחח איתי והסתלק”, **ג'מאעה כ"ג** (תשע"ז): 235-240.

אלא עולה מהשתיקה המשתררת עם סיומם, מחוסר התיווך של המספר את האירוע המתואר. בספרה **מחשבות מיותרות** מבקשת חנה סוקר שווגר לחדור את החיץ שבין המילים לדברים ולבדוק היכן מצליחה הספרות "לגעת" בממשות, או במילותיה: "לשרוט אותה, לעשות חתך בממשי".⁴³ ממשות זו באה לידי ביטוי גם בטקסט הספרותי, בהצלחתו לייצר אפקטים וויברציות חושיות בגוף הקוראים או החוקרים. דומה כי סיפורו של נאטור חודר את החיץ המפריד בין הסיפור לקוראו. הד הזעקה שעולה מדפי הסיפור הולך ומתעצם עם הקריאה בספר בעודו חושף את הבלתי נשלם, את הלא עשוי עד הסוף, ומותיר את הקורא משתאה.

הפרגמנטים של נאטור כתובים בשפה תמציתית, אינפורמטיבית מאוד, ואין בהם כמעט תיאורים של רגשות או תחושות. תמציתיות זו מדגישה את תחושת הדחיפות וההכרח לתעד את האירועים במהירות, בלי להתעכב עליהם. פרגמנט מספר 25 מתאר בריחה של משפחה מהעיר ג'ניו במאורעות הנכפה. האם מחפשת את בנה התינוק בהריסות, וכשהיא מוצאת אותו היא ממשיכה עם השיירה, אבל מגלה שמשפחתה התקדמה ונעלמה כבר. התינוק מכביד על האם והיא משאירה אותו מאחור וממשיכה בדרך בלעדיו. בתה בת התשע שואלת אותה היכן השאירה אותו ושבה לאחור כדי להביאו. הסיפור מסתיים במילים: "הנה אחי, יאמה".⁴⁴ המספר משאיר בסיפור פערים שאינם ניתנים לאיחוי: כיצד חצתה הילדה את הדרך אל המקום שבו הושאר התינוק? כיצד הרגישה האם כשזנחה אותו? כיצד חשה כשבתה שבה אליה עם התינוק? הפרגמנט מזהה את השברים, הסדקים והרסיסים של הסיפור, שאינם ניתנים לאיחוי ולתיווך. הוא מעורר אצל הקורא טווח רחב של רגשות: הלם, כאב, זעקה חרישית והזדהות עם הסבל, רגשות שהופכים אותו מקורא פסיבי לקורא נוכח ומעורב. הטקסט מעורר את הנוכחות דרך תיאור הפעולות ללא תיווך של רגש, כי דווקא תיאור זה הוא שמעורר את הקורא לפעולת קריאה משמעותית.⁴⁵ שאלת הנוכחות נעה במרחב שבין

43 חנה סוקר שווגר, **מחשבות מיותרות: עודפות בספרות העברית, 1907-2017** (רמת גן: בר אילן, 2021) 8-9.

44 נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", 363.

45 הפרגמנט המתואר מייד אחריו מתאר ספק את אותו התינוק ספק דמות אחרת: "עאמר גדל חירש, אילם ומשותק, הוא בן 35" (שם, 364). האלימות שהייתה מנת חלקו של התינוק הותירה על גופו צלקות שלא יימחו. גופו נותר נכה, שבור, מצולק ומקוטע, אך האירוע האלים שב ומשתכפל בפרגמנט הנוכחי: "אום עאמר חפרה בהריסות לאט לאט. עדיין היא כבדה ואיטית. עדיין עאמר אינו משמיע קול" (שם, 363). הפרגמנט הנוכחי אינו מוסר אם עאמר ניצל. השתיקה והאלימות של הילד שאינו יכול לבטא שום סממן של חיים מייצרת זעקה פנימית שעולה מתוך השקט של ההריסות. גוף האם וגוף התינוק קורסים לנוכח המציאות ההרסנית. הם לא מצליחים לעמוד בעוצמת האלימות, אבל דווקא העצירה של הטקסט והשתיקה מסמנות את נוכחותם ומפלחות את ליבו של הקורא.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

הטקסט לבין הקורא הישראלי, ומייצרת מערכת של הזדהות רגשית שמצליחה לערבל, ולו לרגע, את ההגדרות הזהותיות וההבדלים בין הקורא לבין הטקסט.

זעקה, הד ותנועה: "הבית האחר" מאת מוחמד עלי טאהא

הזעקה החרישית העולה מהסימונים הקטועים של הפרגמנטים המאכלסים את הסיפור של נאטור מקבלת ביטוי מוחשי בסיפורו של מוחמד עלי טאהא, "הבית האחר".⁴⁶ טאהא, שהחל לפרסם את כתביו כבר בשנת 1964, נחשב לאחד הכותבים החשובים ביותר בספרות הפלסטינית.⁴⁷ הסיפור "הבית האחר" נוגע במתח שמתקיים בין בני הדור הראשון לנכפה לבני הדור השני, המבקשים להתערות במדינה. הוא נפתח בזעקה:

קולה של הישישה ניסר בחלל. לרגעים עלה עמום וקצוב כתופיה של תזמורת צופים הצועדת בעקבות ארונו של איש רם מעלה. לרגעים חרך את האוזן כדנדונו של פעמון הנחושת המקפיא את דמם של הילדים בחצר בית הספר. [...] ארוך ומתנגן בקע ה"מוצטפא" מגרונה, הסתנן מבעד לשיניה התותבות כאזעקה, זוחל כמועקה, ניחר כפחד, ופתאום, בלי סיבה או סימן, מתרונן כיקיצה. לשונה ביתרה בסכין תרשיחאית חדה את ההברה השלישית ובלעה את האל"ף [...].⁴⁸

הצעקה המתגברת, המפלחת ומבתרת את שמו של הבן, היא ספק זעקה ספק אזעקה המבקשת להפר את שלוות נפשם של הקוראים ושל הדמויות עצמן, ולהניע פעולה במרחב.

אך הבן אינו קשוב לזעקה, הוא יושב מול המחשב, שקוע בשרטוט בית חלומותיו. הוא מדמיין איך יקים בית שישלב בין אלמנטים מסורתיים למודרניים, אך אימו נעדרת מתמונת הדמיון הזאת: "כשתחיל בניית הווילה שבה יחיה עם סלוא, נדא ובניו ענאן ועדנאן".⁴⁹ בתוכניתו העבר מועד להיותר אלמנט אדריכלי מוזיאוני ולא מציאות חיה. אפשר לשמוע כאן את הביקורת של טאהא על התרחקותם של בני הדור השני לנכפה מהחוויה של הדור הראשון, ועל העדפתם לשכוח את הנכפה כדי שיוכלו להתערות בארץ. מנאר מח'ול מציין כי בתקופה הראשונה שלאחר הנכפה (בשנים

46 טאהא, "הבית האחר", 62-66.

47 אוסף נבחר של סיפוריו של מוחמד עלי טאהא (יליד מיעאר, 1943) פורסם בשנת 2023. ראו מוחמד עלי טאהא, לשכת המקוללים, ערך יונתן מנדל (חיפה: מכון ון ליר והוצאת פרדס, 2023)

48 טאהא, "הבית האחר", 62.

49 שם, 65.

1948-1967) הדגישו סופרים רבים את הרצון להשתלב בארץ, בעוד שבתקופה השנייה (1967-1987) התבססה בהם ההבנה שלא יוכלו להשתלב בה.⁵⁰ הסיפור של טאהא דן בדיק בתפר שבין התקופות ומבקר את התשוקה להיות חלק מהישראליות תוך השתקת הטראומה של הדור הראשון לנפכה. זעקתה של האם הזקנה עולה ממרתף הבית, מיסודותיו, מרעידה את אמות הסיפים וקוטעת את החלומות של הבן: "הצילו. הצילו. ני. יא עולם. יא אנשים. עדיף שלא הייתי שומע, הוא מהרהר, אבל החאג'ה כבר חיה בפאתי בית הקברות. המקום שבולע ולעולם אינו שבע".⁵¹ הזקנה שבויה במערבולת טראומתית שמוחקת את כל החיים שבין הנפכה להווה. זעקתה מחוללת תזווה סיסמוגרפית באדמה הרועדת כהד לזעקתה הטראומתית.

אבל לפתע מבקשת הזקנה לפרוץ את מערבולת הטראומה ופותחת בתנועה: "הישישה פוסעת כצב זקן שהזמן שכח מקיומו, הצרור בשמאלה, המקל בימינה, והיא ממלמלת: הביתה. אני הולכת הביתה".⁵² הזעקה מתחלפת בפעולה, השפה מתחלפת בתנועה, הממד הסימבולי מקבל ממשות. הזקנה משתוקקת לשוב לביתה שלפני הנפכה, והתנועה במרחב היא תנועה של שיבה, של חזרה, אבל כאן הסיפור מסתיים בלי שיש לקוראים דרך לדעת אם הבית ההוא עדיין עומד על תילו או שהיא שבה למקום ריק. רגע זה מעלה שתי אפשרויות בעת ובעונה אחת: מצד אחד, הניסיון לשוב אל הבית נידון לכישלון, כי זוהי הליכה אל עבר שלא קיים עוד, אך מצד שני הסיפור מסתיים בחיפוש אחר שבריר של תקווה אפשרית לעתיד, גם אם מתוך ידיעה שהעתיד הזה לא קיים. ההתכוונות המוחשית הופכת אפוא לתנועה ריקה במרחב, אך למרות ריקותה עדיין הזעקה או האזעקה של הזקנה מהדהדת את סיפור החלילן מהמלך. בדומה לחלילן, גם הזקנה מבקשת לזעוק ולנוע במרחב בתנועה שתמשוך את הילדים אחריה – כלומר להניע את בני הדור השני לשוב אל בתייהם המקוריים. למרות המינוריות של הזעקה והתנועה במרחב, הזקנה מייצרת מהלך סיסמוגרפי של שינוי ומבקשת לעורר דור שלם לשוב אל העבר הפלסטיני והזהות הפלסטינית. תנועתה פורצת את מנגנוני ההדקתה של הדור השני המבקש להתערות בארץ.

התעצמות התנועה, המבט וכיבוש המרחב: "פני העיר" מאת נוזהא אבו גוש

התנועה שמתחילה בסיפור "הבית האחר", אל הבית שהיה ואיננו עוד, מקבלת ביטוי מועצם בסיפור "פני העיר", שבו כבר מופיעה תנועה ממשית במרחב, כעמדה של נוכחות שספק מתנגדת למערכי הכוח וספק ניגפת לפניהם. הסיפור מתאר רוכלת

50 1-14 Makhoul, *Palestinian Citizens in Israel*; וראו גם את מאמרו בגיליון זה.

51 טאהא, "הבית האחר", 64-65.

52 שם, 65.

מבוגרת, סבתא לנכדים, שכלכלת ביתה מוטלת על כתפיה. כאשר היא מנסה למכור פטרוזיליה ונענע באחד הרחובות בירושלים באים שוטרים ומסלקים אותה.⁵³ הסתלקותה מהמקום הופכת בסיפור לתנועה שצוברת נפח פוליטי והיסטורי ומסמנת את בעלותה של הרוכלת על ירושלים. כך, התנועה של הזקנה מהסיפור "הבית האחר", שביקשה להוביל אחריה בתנועת השיבה לפלסטין את הדורות הבאים כאילו הייתה החליין מהמליין, מתעצמת בסיפור "פני העיר" לתנועות רבות, והמבטים המצטלבים שנכרכים בה חושפים את פניה הפלסטיניות של ירושלים.

שאלת הנוכחות באה לידי ביטוי במתח שמתקיים בין הממד הסימבולי של ירושלים למרחב הממשי שלה. שאלת הנוכחות שמשתקפת בכותרת הסיפור "פני העיר" מציבה במרכז את השאלה מה הם "פני העיר". הסיפור משקף צומת של מבטים על המרחב הירושלמי – מבטים המיתרגמים לתנועה בעיר: בין השוטרים, התיירים והרוכלת הזקנה. לאורך הסיפור מיתרגמת התנועה לממד הסימבולי, וממנו חוזר לממשי – כאילו קרב ניטש מתחת לפני השטח בין השוטרים, התיירים והרוכלת, המבקשים לכבוש את העיר ירושלים כל אחד בדרכו. שאלת פני העיר חושפת את פְּלִימְפֶּסְט השכבות שלה, הנע בין מבטי הכובש לבין המבטים המוצפנים בעיר.

הסיפור נפתח בתיאור המראה שניבט למבטה של הרוכלת הזקנה החולש על המרחב. היא מסדרת את מרכולתה על הקרקע ומשקיפה על העוברים ושבים. מבטה בוחן את המרחב כמו שבלש בוחן זירת פשע – היא רגישה לשינויים שמתחוללים בו וצופה את העומד להתרחש: "עיניה הרחבות עמדו על טיבם של העוברים והעוברות, ערות גם לחטוף שמבטים [...] לפתע נאחו בליבה זנב מועקה מבשר רעות".⁵⁴ הרוכלת מסולקת ממקומה על ידי שוטרים כי אינה מייצגת את "פני העיר". פערי הגובה בין המבט של הרוכלת, המצויה על הקרקע, לבין השוטרים המביטים בה ממעל, חושפים את מערך הכוחות ביניהם. השוטרים מבקשים לשלוט במרחב על דרך האיום, כמו החייל המתואר בהמשך הסיפור, העומד על חומת ירושלים כשנשקו מכון אל העיר.⁵⁵ נוכחותם זרה לעיר, מנוכרת ותלושה ממנה. אך הכוח המגולם במבטם של השוטרים מפרק לכאורה את המבט של הרוכלת על המרחב, והופך אותה למשוטטת חסרת מקום בירושלים.

ועם זאת, מבטה של הזקנה המשוטטת בעיר מפרק את המושג "פני העיר" שבו השתמשו השוטרים במישור המטאפורי והממשי כאחד: "למה? לעיר יש פנים או גב?"

53 אבו גוש, "פני העיר".

54 שם, 124.

55 האימה משתקפת גם בסיפורו של אלמוג בהר, "אנא מן אליהוד", שבו נעצר הגיבור היהודי על ידי שוטרים רק כיוון שהוא בעל חזות ערבית ודובר ערבית. אלמוג בהר, "אנא מן אליהוד", הארץ, 20 באפריל 2005, <https://bit.ly/3zUMFnu> (אוחזר ב-21 בנובמבר 2024).

היא לועגת לדבריהם.⁵⁶ משחקי הלשון סביב הביטוי "פני העיר" מתפרקים לאיברי גוף: פנים וגב. הלשון מקבלת ממשות גופנית שהופכת את משמעות הביטוי על פיו: ה"גב" המופיע לפתע במשחקי הלשון של הזקנה מרמז אולי לביטויים "הלבין פניו ברבים", או "סובב את גבו", שמדהדים את האינטראקציה המשפילה בין השוטרים לרוכלת. אך מעניין לציין כי משמעות הביטוי הערבי "פִּיץ וַהֲהָ" (بَيَضَ وَجْهَهُ) היא "נתן לו כבוד", כלומר משמעותו הפוכה מזו של הביטוי המקביל בעברית. בעזרתו מערערת הזקנה על תוקף הביטוי "פני העיר" כפי שמשמשים בו השוטרים, ומחדירה לתוכו משמעות חתרנית, הקובעת כי היא זו שאמורה לקבל את הכבוד האמיתי. זאת ועוד: הביטוי "פני העיר" מרפרר גם לביטוי ביידיש "איזה פנים יש לנו?", המזכיר את הבושה היהודית ואת הסבל היהודי הקשוב למצוקותיו של האחר, כלומר הביטוי "פני העיר" מוסיף קורטוב של ביקורת בהזכירו שגם הבושה היהודית צריכה להיות נוכחת בסיטואציה. הפירוק המתקיים בשפה הופך לפעולת דיבור שמפרקת את "פני העיר" באופן ממשי – כך שפירוק הלשון מוביל לפירוק השאלה על "פני העיר" במרחב הירושלמי או המקדסי. השיטוט של הזקנה במרחב מעלה אל פני השטח את ההיסטוריה הערבית המשתקפת בשמות הרחובות במזרח ירושלים: "היא ייצבה את הסל שעל ראשה והחלה לצעוד לאורך המדרכה שברחוב אלסולטן סולימאן [...]". חבורת תיירים צעדה לא הרחק, מאזינה להרצאתו הקדחתנית של המדריך, שדילג בין קורות הצלבנים, השושלת האיובית, מעלליו של המצביא צלאח אלדין, ימי הרומאים, מלחמות הטורקים והלכות האנגלים.⁵⁷ רחוב אל-סולטאן סולימאן ניבט אלינו פתאום, ואיתו ההיסטוריה של המצביא צלאח אל-דין ושל התקופה העוסמאנית בירושלים. לכאורה נגלה כאן השבר בין העבר הערבי המפואר לבין שיטוטה של הרוכלת חסרת המקום בירושלים, שבר שמצדיק לכאורה את טענת השוטרים כי הרוכלת כבר איננה פני העיר, כי ירושלים מאבדת את הזהויות הערביות החיות בה. אבל אל קו השבר הזה חודרת קבוצת תיירים שנחשפת להיסטוריה הערבית בירושלים ומצליחה להפגיש בין שתי נקודות הזמן הללו: בין העבר הערבי המפואר לבין הרוכלת הזקנה, חיבור שמפרק את השליטה של המבט הישראלי.

מרגע זה כמו מתקיים בסיפור "קרב מבטים" על המרחב הירושלמי: "היא [הרוכלת] הביטה עם התיירים להיכן שהמדריך הצביע וליטפה במבטה את חומת העיר ואת שערי הנחושת הגדולים. היא אחזה היטב בסלה והביטה מעלה, עם חברי הקבוצה, אל קצה החומה. חייל מצבאו של הכובש השקוף מאחד הפתחים אל עבר העיר, נשקו זקור ומכוון".⁵⁸ מבטו השולט של החייל הוא מבט זר המכוון אל העיר את נשקו ומגלה את

56 אבו גוש, "פני העיר", 125.

57 שם.

58 שם.

תחושת האיום שלו ואת תלישותו. למולו מתגלה מבטה של הרוכלת כמבט מלטף המייצר בינה לבין העיר אינטימיות המיוחדת רק להן. בין שני המבטים הללו נעים התיירים ממזרח ירושלים אל עיר דוד. מבטם מבקש לתווך בין חלקיה השונים של העיר, לצרפם לכדי פאזל אחד, אך דווקא הסתת המבט שלהם מגלה את "הסתר פניה" של העיר. מבטם של התיירים מהפך את היחסים הסימבוליים בין ירושלים של מעלה לירושלים של מטה, בין היהודי לפלסטינית, בין השוטר לרוכלת. התייר המבקש לצלם את ירושלים ולנסות לתפוס את ההיסטוריה שלה, מועד ונופל. ברגע זה נלחצת עדשת המצלמה ומצלמת את הזקנה: "לרגע איבד את שיווי משקלו. אחת ממרצפות הדרך הזדקרה כהודפת אותו ממנה. הוא התייצב והרים את המצלמה שוב מול עיניו. במסך הזעיר שמולו נראתה זקנה ישובה על הארץ ברגליים משוכלות. [...] מניפה צרור פטרוזיליה בידה האחת ונענע באחרת, חיוך רחב על פניה".⁵⁹ דומה כי המעידה, ההסתה, הדיסאורינטציה של הגוף, אובדן שיווי המשקל, כלומר איבוד השליטה הוא המעלה את נוכחותה של הזקנה. המרצפת המחוספסת שממנה סולקה הזקנה כמו מובילה את התייר למעוד ובכך חושפת את פרצופה של הזקנה. האדמה כאילו שומרת אמונים לרוכלת הזקנה ומחזירה לה את אותו המבט המלטף שזכתה לו בעבר. הקרקע כאילו רועדת תחת רגליו של התייר כדי להפיק את התמונה של הזקנה בתצלום הנצחי המעיד על ההיסטוריה של העיר, על פניה של העיר. מתוך הנפילה והשבר עולה נוכחותה הניצחת של הזקנה. נוכחותה הופכת לתמונה של ירושלים, תמונה שמלמדת על היחס הסימביוטי בין העיר לבין הרוכלת, עד שפניה של הזקנה כמו הופכות לפני העיר ירושלים עצמה. בנוכחותה תובעת הרוכלת הזקנה את בעלותה על הקרקע כגלות בתוך ריבונות.

בין תנועה לעצירתה: על "אני לא אוהב להרוג" לעבדאללה תאיה

שאלת הנוכחות של הזהות הפלסטינית מקבלת בקובץ הסיפורים ביטוי מוחשי דרך פרקטיקות של הנכחה: הזעקה החרישית שמתחילה בפרגמנטים של סלמאן נאטור הולכת ומתגברת לאורך הקריאה בסיפורים, ונשמעת ביתר שאת בסיפור "הבית האחר". ההליכה שמתחילה כתנועה מינורית בסיפור "הבית האחר" צוברת ממד פוליטי בסיפור "פני העיר". כך הולכת הנוכחות הפלסטינית במרחב הישראלי וגדלה, הולכת וצוברת נפח שמתווה לה מקום במרחב הישראלי.

אך אל מול התנועה ההולכת ומתעצמת, נוכחת בסיפורים גם העצירה, שבאה לידי ביטוי בקיפאון הנרטיבי: הסיפורים המובאים בקובץ אינם מבקשים לספר סיפור

יפה של כיבוש המרחב מחדש, אלא לשקף בין השאר את האלימות הנוכחת במרחב הפלסטיני על בסיס יום-יומי. החוויות האלימות שעוצרות את התנועה, משתהות על האירוע המתואר ומנכיחות את המתח המתקיים בין הסיפור לבין המציאות. שאלת הנוכחות בסיפורים אלו באה לידי ביטוי דווקא ביכולת של המספר לעצור את הסיפור ולהימנע מ"תיווך" של האירועים, ספק מתוך היאלמות לשונו לנוכח האלימות ספק מתוך התכוונות מפורשת לעצור את הסיפור, במעין "עמידת דום". בה בעת דווקא העצירה הנרטיבית מאפשרת להעצים את הנוכחות הפלסטינית ואת חוויית הקריאה. בסיפור "אני לא אוהב להרוג" מתואר הילד מג'י אבו סל בן העשר ממחנה הפליטים בח'אן יונס.⁶⁰ בסוף כל יום נוהג הילד לפנק את אחותו בת השנתיים בממתק שרכש בקיוסק של בית הספר. באחד מימי השישי, החופשיים מלימודים, נענה הילד להפצרות אחותו ויוצא לקנות לה ממתק בקיוסק. בדרך אל הקיוסק הוא נפגע מאש צה"ל וידו נקטעת.

הסיפור נפתח בתיאור נוכחותם האלימה והמאסיבית של חיילים המפירים שוב ושוב את שגרת החיים בעזה על-ידי הפצצות וירי. לנוכח האלימות ההרסנית שמלווה את חייהם מקיימים מג'י ואחותו בת השנתיים טקס קטן ששומר על זהותם ועל תום ילדותם המגולם בתשוקה לממתקים. הטקס מעניק להם זהות ונוכחות במרחב, ומאשר את קיומם לנוכח מבטם החודרני והאלי של החיילים.⁶¹ הוא בונה סביבם בועה השמורה רק להם, המאשרת את הסובייקטיביות שלהם זה בעיני זה (בניגוד למבטם של החיילים, המציבם כאובייקטים). בועה קטנה זו חזקה כל-כך, עד שהיא מצליחה להעלים כמעט את המציאות המאיימת עליהם, ומתגלמת בטנקים המתקרבים לרחוב בעת שמג'י נענה לבקשת אחותו לקנות לה ממתק: "שאגת הדחפור ליד גדרות ההתנחלות מתחזקת. מעל הגג ראה את הדחפור מפלס דרך והורס את כל שנקרה בדרכו, פורץ נתיב בין שתי דיונות במחסום החול כדי להקל על הרכבים הצבאיים את תנועתם מההתנחלות אל הרחוב. מוהנד לא שם ליבו לכך".⁶² אך עד מהרה מתנפצת הבועה לרסיסים: מג'י נפגע מאש הצבא הישראלי ומובהל לבית החולים, ושם מגלה כי איבד את ידו.

עוצמת ההדף של הירי מייצרת עצירה נרטיבית, השתהות ושתיקה. המספר בולם את מהלך הסיפור על מנת לציין את התאריך: "יום שישי, עשרה בינואר".⁶³ בסוף הסיפור עוצר המספר שוב ומוסיף לתאריך גם מיקום מדויק ושנה: "מוקדש לילד

60 תאיה, "אני לא אוהב להרוג".

61 במספרה של אביו אומר אחד הלקוחות: "אם אישה הרה עוברת מול המשקפות של החיילים, הם יודעים לומר אם העובר בבטנה הוא זכר או נקבה". שם, 159.

62 שם, 161.

63 שם.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

מוהנד מג'די אבו סל בן העשר משכונה אלאמל בח'אן יונס, ינואר 2003.⁶⁴ ציון המקום המדויק מציב את המספר כעד לאירוע מסוים, אבל בה בעת האירוע הממשי מהדהד את סיפוריהם של ילדים פלסטינים רבים שנפגעו מאש הצבא וחייהם נקטעו באופן כזה או אחר.⁶⁵ בהדהודו מועלה האירוע הפרטי לדרגה של סמל למאבק הפלסטיני כולו לצדק, להגדרה עצמית ולעצמאות, כמו הילד חַנְדְּלָה (חנט'לה) שיצר הקריקטוריסט הפלסטיני נאג'י אל-עלי.

חנדלה הוא דמות מצוירת של ילד פלסטיני פליט שעומד כשגבו למתבונן ופניו מוסתרות, ומתבונן מהצד בעוולות הנעשות לעמו. חנדלה מתואר כילד בן עשר שגדילתו נעצרה בעת מנוסתו מביתו באירועי הנכפה. אל-עלי יוצרו הסביר כי בניגוד לחוקי הטבע, חנדלה לא יגדל וחייו לא ישובו לשגרה עד שישבו למולדתו.⁶⁶ הוא מתואר כילד ישר, חביב וגלוי לב, הנאמן תמיד לדעותיו ולעקרונותיו, המשמש כעד אילם לחולשה, לכאב ולהשפלה של עמו. שערו דליל וקוצני, כמו קוצים של קיפוד שיכולים לשמש גם כנשק להגנה עצמית, רגליו היחפות הן ביטוי לסולידריות עם העוני והרעב במחנות הפליטים, והוא לבוש תמיד בבלויים. ידי השלובות מאחורי גבו מסמלות את הפסיביות וחוסר האונים של הפלסטינים הדוחים את ההצעות לפתרון הסכסוך.⁶⁷ קווי הדמיון בין הסיפור – גילו של מג'די וגורלו – לבין דמותו של חנדלה מעלים גם את גיבור הסיפור של תאיה למעמד של סמל. המהות של הסמל, כפי שהראה ולטר בנימין, בשאיפה אל האקסטטי, אל הטוטאליות הרגעית: "בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזדככים באור הגאולה".⁶⁸ הסמל מאפשר הכרה בסבל, ואולי טומן בחובו את האפשרות לתיקון ולגאולה.

אך האפשרות לתיקון מתנפצת כשמבין ההריסות מופיע לפתע מלאך ההיסטוריה של ולטר בנימין ומתבונן עלינו: "קליעים נורים בצרורות. שנתו של מוהנד מלאה בחלומות על חידות ושלווה, הם באים אליו בזה אחר זה עם מלאך הנופל מן השמיים, ולו כנפיים ענקיות. כנפיו נושאות את החיילים, משיבות אותם אל המקום שממנו באו, משליכות את כלי הנשק שלהם ואת כלי הרכב שלהם אל הים העמוק של ח'אן יונס".⁶⁹ מלאך ההיסטוריה, הראה לנגד עיניו שואה אחת ויחידה, וגלי חורבות נערמים, מפרק

64 שם, 163.

65 הסיפור הזה מזכיר את סיפורו של מוחמד א־דורה, שנפגע מאש צה"ל ותועד בסרטון שהופץ.

66 מרי תותרי וארנון מדויני, "חנדלה: סמל הזהות וההתנגדות הפלסטינית", דברים 3 (2010): 82-96.

67 הידיים השלובות מאחורי הגב נוספו רק אחרי מלחמת יום כיפור, בשנת 1973.

68 ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה התוגה", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, תרגום דוד זינגר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), 15.

69 תאיה, "אני לא אוהב להרוג", 161, ההדגשה שלי.

את הסמל ואת האפשרות לתיקון. ההכרה אינה מביאה לתיקון, והילדים הפלסטינים ממשכים להיפגע במלחמה שאינה מסתיימת.

אבל גם אל המערכת הזאת של אלימות אינסופית מצליח מלאך ההיסטוריה להכניס רוח ועדינות. כנפיו הענקיות מהדהדות את ידו החסרה של מג'די החולם על יד של פלדה: "הלוואי שהייתה לי יד מפלדה, חשב, הייתי שולח אותה אל מול לוע תותחיהם ורוביהם והטנקים שלהם. הייתי דוחף בידי העצומה את החיילים ומחזיר אותם למקום שממנו באו".⁷⁰ בניגוד לידיו השלובות של חנדלה, המסמנות את הפסיכיות של העולם הערבי בעניין פתרון אפשרי לסכסוך, ובניגוד לציפייה שיד הפלדה המדומיינת של מג'די תהפוך לפצצה מתקתקת, ידו משיבה בדמיונותיו את החיילים למקומם ומסרבת להמשיך את קו האלימות, ההרס והמוות: "אני לא אוהב להרוג, לא רוצה להיות פצצה שתהרוג אחרים".⁷¹ התיקון האפשרי של מלאך ההיסטוריה בדמותו של מג'די מצוי ביציאה מן הפסיכיות ובהתעקשות על רכות. ואולי זהו הרגע האפשרי לתיקון?

בסיום הסיפור מסיט מג'די את פניו לעבר החלון: "מעבר לחלון חדרו בבית החולים נשמע ציוץ ציפורים. מוהנד הביט החוצה, אל החלל הרחוק".⁷² מבטו של מלאך ההיסטוריה המוסט אל העבר מהדהד גם את פניו של חנדלה המוסתרות מפנינו – שניהם מתבוננים מהצד על העוולות. מבטו של מג'די מהדהד את המשך הכישלון המפואר של האנושות שמערימה עיי חורבות. בה בעת, ההאזנה לציוץ הציפורים מחוץ לחלון מזמנת רגע של שקט, של ריק שאין בו עבר או הווה, והמבט מוסט מהמלחמה המתרחשת. ברגע כזה אולי יוכל להיכנס מבעד לחלון סיפור אחר, חלום אחר.

בין פנטזיה לאלימות: "המושב של רונאלדו" למחמוד שקיר

בעוד שבסיפור "אני לא אוהב להרוג" הנוכחות האלימה מגיעה מחוץ לחברה הפלסטינית, בסיפור "המושב של רונאלדו" היא חודרת אל לב החברה הפלסטינית ומחריבה אותה מבפנים.⁷³ הסיפור מעמת בין שני כוחות המתקוטטים זה עם זה: בין המציאות האלימה של החיים הפלסטיניים לבין התשוקה לפנטזיה. הסיפור מתאר את הערצתו של נהג המוניית פאזם עלי לשחקן הכדורגל רונאלדו. פאזם עלי מפליג בדמיונות על קשרים והתכתבויות עם שחקן הכדורגל המפורסם, ועד מהרה מתמסר לפנטזיה ומתחיל לשמור את המושב הקדמי במונית לרונאלדו. אבל הפנטזיה הזאת

70 שם, 160.

71 שם, 163.

72 שם.

73 שקיר, "המושב של רונאלדו".

מעוררת את זעמם של בני השכונה שמכים אותו ומזהירים אותו שיפסיק "לתחזק" את דמותו של כוכב הכדורגל.

דומה כי הפנטזיה של נהג המונית מאפשרת לו לייצר לעצמו, אל מול המציאות האלימה של הכיבוש הישראלי, בועה סגורה שמתפקדת בדומה לשלב הדמיוני (שלב המראה) של לאקאן:⁷⁴ "כל צרותיו של כאזם עלי התגמדו כשהיה מהרהר בכריסטיאנו רונאלדו".⁷⁵ אך נוכחותו הנעדרת של רונאלדו פורצת את גבולות הדמיון והופכת לממשית כשכאזם עלי מסרב להושיב נוסעים במושב הקדמי שהוא שומר לרונאלדו. הפנטזיה הופכת להיות מוחלטת, נוצצת ומלאה יותר כשהוא מדמיין שרונאלדו יושב לידו במשך כל שעות עבודתו. לפנטזיה המוחלטת שיצר כאזם עלי אסור "להתפוצץ" אל מול המציאות, כי התפוצצותה תחשוף את הריקות של "המושב הריק" ושל נהג המונית.

דומה כי הנוכחות של המושב הריק – אולי כמו המבט הריק בחלון של הילד מג'די מהסיפור "אני לא אוהב להרוג" – היא ניסיון לשמור על מקום שבו יכולה להתקיים התקווה שהעולם עוד יכול לשוב ולהיות מקום טוב. כאזם עלי כאילו מבקש לומר לנוסעיו המודאגים שהוא שומר מקום לתקווה, לעתיד, לנוכחות של שמחה וניצחון בחייהם, אף על פי ש"איש מהם לא התעניין בכדורגל. ימיהם היו מלאים בדאגות מסוג אחר לגמרי".⁷⁶ כאילו ביקש כאזם עלי לייצר, באמצעות המונית השועטת על פני הדרכים, תנועה סיסמוגרפית של תקווה לנוכח קשיי היום-יום. אך גם כאשר המושב הריק מציע את האפשרות של פנטזיה, תקווה וחלום, הוא משקף באכזריות את החלומות הריקים ואת חוסר התקווה של אנשי השכונה.

האם בתוך מציאות של כיבוש יש מקום לחלום? האם יש מקום לתקווה לעתיד טוב יותר? נוכחותו הפיזית-פנטסטית של המושב הריק כמעט נחרבת לנוכח המציאות ההרסנית והאלימה של החיים תחת הכיבוש הישראלי. אחרי ששלטונות הכיבוש הורסים כמה מבתי השכונה מפני שנבנו בלי רישיון, מאשימים אנשי השכונה את כאזם עלי בשיתוף פעולה עם הכובש הישראלי, וטוענים כי רונאלדו הוא למעשה סוכן סמוי של המוסד. הפגיעה האלימה בנהג המונית חושפת את המידה שבה החברה הפלסטינית שסועה, מוכה, מפורקת ואלימה. האלימות החיצונית (הכיבוש הישראלי) והאלימות

74 לאקאן טוען כי בשלב המראה חווה הילד את הפיצול בין האני החסר, המקוטע, כפי שהוא חווה את גופו, לבין האני המשתקף במראה או מתוך מבטה של האם כאני שלם וכולי-כול. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London, New York: Routledge, 1977) 1-7.

75 שקיר, "המושב של רונאלדו", 235.

76 שם.

הפנימית המופעלות כלפי תושבי השכונה, גם בלי שהוכחה מעורבותם, כובשת כל חלקה טובה וכל אפשרות לשינוי או לתקווה: "על האורח רונאלדו לדעת שלא נעצום עין מול נבלים וסוררים, ולא נאפשר לקלי דעת לזרוע בשורותינו פילוג וחורבן".⁷⁷ נוכחותה של האלימות היא ככדור הרס המכלה את החברה כולה ואינו מאפשר שינוי. אבל למרות האיום הממשי על חייו, כאזם עלי אינו מוותר ולא מאפשר לנוסעים לשבת במושב הקדמי השמור לרונאלדו. מדוע הוא לא מוותר? מדוע הוא ממשיך לשמור על המושב הריק? דומה כי האלימות המופעלת עליו מכאיבה לו, אבל יותר מכך הוא כואב את כאבה של החברה הפלסטינית שמאבדת את היכולת לחלום ולהחזיק בתקווה לעתיד טוב יותר. הוא כואב את האלימות שפושה בה מבפנים ומכלה בה כל פיסה טובה. כאזם עלי מבין שרונאלדו אולי לא יושב במושב הקדמי, אבל שגם אין לכך חשיבות. המושב חייב להישאר ריק כדי להשאיר מקום לתקווה ולחלומות. מהסיפור עולה תמונה של חברה שמפחדת מעצם האפשרות לחלום, ומעצם אפשרותה של התקווה. אבל כפי שטען אלטייב ע'נאים בדברים שהובאו בתחילת המאמר, דומה כי אט אט חודרים הפנטזיה ועיוות המציאות אל הנרטיב הפלסטיני, ומתחילים לאפשר לחברה הפלסטינית לחלום על עתיד אחר.

סיכום

הקובץ **בלשון כרותה** מייצר דיסאוריינטציה בספרות העברית. הוא מצליח להסיט את נקודת המבט של הקורא הישראלי מהנרטיב הלאומי-היסטורי המוכר לו אל ההיסטוריה הפלסטינית. אבל היסטוריה זו אינה נוכחת בקובץ כנרטיב לאומי-כרונולוגי (מנפפה לנפסה למלחמת אוקטובר) המתנגד לכאורה לנרטיב ההגמוני (ומייצר כך גם דיכוטומיה בין הזהות הישראלית לפלסטינית) אלא דרך פרגמנטים שמייצרים במרחב הישראלי הווה מתרחב שמאכלס ריבוי של פרספקטיבות ושל אירועים המתפרקים ומתחברים מחדש. הקובץ מייצר מערכת של הווה מתרחב שמערבל את הזמנים, אך לעיתים עושה גם יותר מזה, כי חלק מהסיפורים מעידים כי הזמן עצמו אובד והופך חסר משמעות.⁷⁸ אך בעוד שמערכת הזמן מיטשטשת ומאבדת רלוונטיות, דווקא שאלת הנוכחות במרחב עומדת במרכז הקובץ.

77 שם, 237.

78 כך למשל מתוארות האימהות השומרות על זכר בניהן כאילו היו נוכחים וחיים עדיין. ראו נאטור, "הזיכרון שוחח איתי והסתלק", 362; נאהד מחמוד כנאענה, "הדרך לארץ המובטחת", תרגמה שוש בן ארי, ערכה את התרגום ז'נאן בסול, בתוך **בלשון כרותה**, 99; מאג'ד אבו גוש, "אין כוח ואין עוזו אלא באללה", תרגם איציק שניבויס, ערכה את התרגום חנאן סעדי, בתוך **בלשון כרותה**, 120.

"אדם צריך שישמע כדי להיות אדם": על שאלת הנוכחות במצב של כיבוש

במילים אחרות, למרות יחסי הכוחות הברורים שבהם נתונים גיבורי הסיפורים, ולמרות האלימות האופפת אותם, הם שומרים על עמדה של נוכחות חיה. הם ממאנים להיכנע למצב הקיים ומפזרים במרחב את "סימני נוכחותם" הפועלים בסיפור דרך פרקטיקות של נוכחות: זעקה, תנועה, עצירה ופנטזיה. הנוכחות והממשות בסיפורים אלה מפרקות את הממד הסימבולי או הדמיוני שעשוי להופיע בהם לרגע, ומעלות שוב ושוב את עמדת השמירה של הפלסטיני על המרחב. כך, למרות האלימות, נותרים הפלסטינים נוכחים במרחב – בעבר, בהווה ובעתיד – וקוראים לקוראים ולקוראות שלהם להכיר בכך.

