

השתקפויות גרוטסקיות: לכתוב את הכיבוש דרך עיניו של האחר הפלסטיני¹

עדיה מנדלסון-מעוז

אני הוא הנער המת / אני הוא הנער המת אסמאעיל / אני מת / אני הוא אסמאעיל המת / שני מלאכים מלווים אותי / אחד שכולו טוב / ואחד שכולו רע / ג'ן ועוד ג'ן מלווים אותי / אחד של גן עדן / ואחד של גיהנום / ממחלה אני מת / בשנתי נרדמתי / משאית של חצץ דרסה אותי / אני טבעתי בכרכת הדגים / חיילים ירו בי / שוטרים ירו בי / אזרחים ירו בי / משתפי פעולה ירו בי / אמי בכתה ובכתה עלי / אמי בכתה ובכתה והכתה על חזה / אמי בכתה ובכתה והכתה ותלשה את שרעה / אמי בכתה ובכתה והכתה וקרעה את שמלתה / אמי בכתה ובכתה והכתה ותלשה וקרעה וצבטה בכשרה (לוי 1991: 161).

באותיות השמש, אותיות הירח מאת איתמר לוי, שראה אור בשנת 1991, כותרתו של כל פרק היא אות אחרת בא"ב הערבי, שהמספר, שהוא ילד פלסטיני, לומד לכתוב. מתחת לכל כותרת מופיע בפונט אחר סיכום קצר של הפרק. הציטוט שלעיל, במשפטיו המקוטעים, הוא סיכום של הפרק האחרון המתאר את מותו של המספר. בפרק עצמו מפורטים "המכות שהכו החיילים בראשי" (שם: 163), אוברן ההכרה ההדרגתית של הילד, ואורות הניאון במסדרונות חדר המתים שבו רוצים את גופתו. מאמר זה מציג את הניסיון של הספרות הישראלית, לאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה, לתאר את מצב הכיבוש מתוך אימוץ של נקודת תצפית פלסטינית, באמצעות כתיבת סיפורת המסופרת דרך עיניו של מספר פלסטיני הממוקם במרחב הפלסטיני. דמויות ערבים נכחו ונוכחים בספרות העברית החל מראשית המאה העשרים, והן נדונו בהרחבה בספרי עיון ובמאמרים רבים לאורך השנים.² אולם,

1 המאמר מבוסס על הפרק השלישי "The Third Eye", מתוך ספרי *Borders, Territories, and Ethics: Hebrew Literature in the Shadow on the Intifada*, 2018

2 ראו את הכתיבה הרחבה בנושא, בעיקר בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים: בן עזר (עורך) 1999; 1982 Domb; 1989 Feldman; לוי 1983; 1986 Morahg; אופנהיימר 1989 Ramras-Rauch; Shaked 1989; 1986 Perry; 2008.

מעטים הם הטקסטים שבהם אימץ הסופר היהודי הישראלי נקודת מבט פלסטינית. המאמר מתמקד בטקסטים אלה, במורכבות האתית המלווה אותם ובבחירה בכתיבה אגדית, פנטסטית וגרוטסקית ככלי ביטוי של ההתנגדות הפלסטינית. מסכת אבות קובעת: "אל תדין את חברך עד שתגיע למקומו". תפיסה זו מבטאת עמדה אתית שגורה, המניחה כי כדי לשפוט אחרים, עלינו לשים עצמנו בנעליו של האחר ולחוות את הקושי מתוך נקודת המבט שלו. הפילוסופיה של המוסר במובנה המסורתי דנה במשמעות של אימוץ נקודת המבט או הפרספקטיבות השונות, אך מבססת את עצמה מתוך הנחה כי שיפוט מוסרי הוא אוניברסלי, ושכמצבים דומים אנשים מסוגלים לקבוע מה נכון, או ראוי, או צריך לעשות (Mackie 1977: 83). ציפייה נוספת היא לדון בעניינים מוסריים מתוך עמדה ניטרלית, כפי שעולה למשל מתוך כותרת ספרו של תומס נייגל (Nagel), "המראָה משומוקום" (*The View from Nowhere*) שראה אור ב-1986. ניטרליות או התבוננות "משום מקום" הן אולי שאיפות פילוסופיות, אבל אינן אפשריות במציאות שבה אנו מביטים על הדברים מתוך עולמנו ואיננו יכולים לבטל את עצמנו. עם זאת, מה שאנחנו יכולים לעשות הוא להעמיד את עצמנו בניסוי מחשבתי ולשנות את נקודת המבט או לשים את עצמנו במקומו של האחר. התנסות זו היא כלי רב ערך שבאמצעותו ניתן להבין טוב יותר סיטואציות שונות ודילמות אתיות. נואל קרול טוען כי הספרות מספקת את ההזדמנות לסוג זה של ניסוי מחשבתי, שמעביר את הקוראים למקום אחר ומציג בפניהם "חוויות" השונות מן החוויות של חייהם הפרטיים (Carroll 2002). יוצרים ישראלים יהודים אשר כותבים פרוזה, שבה הקול ניתן לדמות פלסטינית המתארת את עולמה במרחב השטחים הכבושים, הוא ניסיון מחשבתי בעל עוצמות מפתיעות. הוא מאפשר לסופר, וגם לקורא, לנסות לבחון כיצד נראה הכיבוש מן הצד הפלסטיני. ואולם, יחד עם הערך האתי המגולם בניסיון זה, המצב שבו סופרים ישראלים יהודים כותבים נרטיב דרך המבט המשוער של הפלסטינים, עשוי לעורר אי־נחת. עבור סופרים שנמצאים בצד "החזק" של המתרס, ושכמוכן מסוים שרויים ביחסים קולוניאליים עם הפלסטינים, כתיבה בשם של הפלסטינים יכולה להיות פס כניכוס של קולם וכהשתקה נוספת. כיוון שיצירות אלה כתובות בעברית ולא בערבית, השפה ממירה את הסיפורים לשפת הארון, ומעלימה הקשרים היסטוריים ותרבותיים. בנוסף, כתיבתו של נרטיב בדיוני שנועד להציג את קולם של הפלסטינים מעלה חשדות של פטרנליזם ואוריינטליזם, סטריאוטיפים וייצוגים חלולים. מאמר זה בוחן את הקול הפלסטיני בשלוש יצירות מרכזיות: *חיוך הגדי* של דויד גרוסמן (1983), *אגדות האינתיפאדה* של דרור גרין (1989) ו*אותיות השמש*, אותיות הירח של

איתמר לוי (1991),³ ומתמודד עם שאלות אלה, ועם הבחירה הפואטית – הפנטסטית והגרוטסקית – והאופן שבה היא פועלת בזירה רבת מתח זו.

יצירותיהם של גרוסמן, גרין ולוי לא היו הראשונות לתת ביטוי לקולם של פלסטינים. שני טקסטים חשובים כבר עמדו באתגר זה – המאהב של א"ב יהושע, שראה אור ב-1977, המציג את קולו של נעים, וערכי טוב, מאת יורם קניוק, שפורסם ב-1984 תחת הפסבדונים יוסף שרארה, המורכב ממנוולוג אחד ארוך של הגיבור היהודי-פלסטיני. אף שיצירות אלה נכתבו מוקדם יותר, מן הראוי להתייחס אליהן ולהבחין בינן לבין היצירות שנבחרו לדיון.

הרומן של יהושע העמיד השג הטמון ביכולתו לתאר דמות ערבית בעלת קול (מעוז 2007). עם זאת, בשלב מאוחר יותר החלו מבקרים וקוראים לטעון כנגד תיאוריו של יהושע. בפרט הופנתה הביקורת כלפי הניתוק של נעים מזהותו הלאומית. יוחאי אופנהיימר טען שעבור נעים "היותו ערבי אינו אמצעי להגדיר את זהותו, אלא נכות" (Oppenheimer 1999: 214-215). שלא כמו אחיו עדנאן, שמצטרף לארגון טרור לאחר שלא התקבל ללימודים אקדמיים, נעים עושה כל שביכולתו כדי למחוק את זהותו. כך, בניסיון לעורר רושם טוב, הוא רוחץ את עצמו באובססיביות לפני שהוא הולך לדירתו של אדם, ומדבר בעברית במשלב גבוה; הוא מסרב לדבר ערבית, שפת אמו, גם כשהוא יכול לשוחח עם סבתו של גבריאל, וודוזה, שיש לה שורשים צפון-אפריקנים. הוא מצטט שירים של ביאליק וגונב מביתו של אדם ספר שירים של אלתרמן, כדי לקרוא ולשנן אותם.

כדאי להתעכב על סוגיית השפה. פנון ציין ש"כל עם שעבר קולוניזציה [...] ניצב פנים אל פנים מול שפת האומה המתרבת, כלומר שפת התרבות של האומה-האם" (פנון [1952] 2004: 15). נעים משנן את השפה המזוֹרֶית, את שפת האומה

3 שלוש היצירות האלה אינן היחידות שמתווכות באמצעות מספר פלסטיני. בהמשך אתייחס גם לשני סיפורים קצרים שפורסמו בהארץ ב-1989. מן הראוי לציין גם שני טקסטים שנכתבו בידי סופרות נשים. הראשון הוא הסיפור הקצר של אילנה ברנשטיין "מעצר" מתוך ספרה איים של שקט (1999), המציג מונולוג ריאליסטי של אישה פלסטינית שבעלה נעצר בידי הצבא הישראלי. הנרטיב בנוי כך שהזוהות הפלסטינית של האישה ובעלה לא נחשפת למן ההתחלה. כך, רגשותיו של הקורא נכמרים על האישה בשל חששותיה לשלומה של בעלה והקשיים שמתגלעים כשהיא מנסה לדאוג למשפחה בכוחות עצמה, במנותק מההקשר הפוליטי. רק בהמשך המונולוג מתגלים נסיבות חייה ובחירותיו של בעלה. היצירה השנייה היא הנובלה של איילת שמיר-טוליפמן "האם אתה רואה את מה שאני שומע" (2002), המבוססת על סיפור אמיתי של פלסטיני שנעצר ועונה. שמיר-טוליפמן הפכה את הסיפור לטקסט מאתגר, מקוטע ובוטה, שבו הפלסטיני הכלוא, שאינו יכול לראות דבר, מעיד על האלימות והעינויים שעבר. נקודת המבט של הפלסטינים מופיעה גם ברומן של סמי מיכאל יוניס בטדפלאגר (2005).

המתרבתת (השפה העברית והספרות הלאומית שלה), ורוחה את התרבות המולדת שלו במטרה לחקות את התרבות המזוּרית, עד כדי כך שדמותו הופכת לגרוטסקית כאשר הוא מצטט את ביאליק, ובמיוחד כשהוא מדקלם את "מִתִּי מְדַבֵּר", שמוקרא בטקסי בית ספר בישראל כדי לבטא את השחרור והעצמאות הציונית (Oppenheimer 1999: 217). בשעה שנעים גאה בהשכלתו וכיכולתו לדקלם שירה, הוא אינו מודע להיבטים הפוליטיים של הטקסטים שהוא מצטט. מכיוון שאין לו קול אותנטי, הוא מבטא את השירה של השחרור היהודי-ציוני מבלי להכיר במעמדו שלו כחלק ממיעוט שאינו משוחרר.

ערבי טוב, הרומן של קניוק מ-1984, הוא דוגמה נוספת לנרטיב שמסופר בקולו של פלסטיני. קניוק בחר להשתמש בפסכרונים – יוסף שרארה – ככוונה ליצור את הרושם שהספר נכתב על ידי ערבי, אולם זמן קצר לאחר שהספר ראה אור נחשפה זהותו של קניוק כמחבר היצירה. בשונה מדמותו הנאיבית של נעים, יוסף, הפרוטגוניסט של קניוק, הוא גם ערבי וגם יהודי, ומודע לחלוטין למורכבות של זהותו. הרומן של קניוק לא זכה לתשומת לב רבה כאשר פורסם, והתקבל בצורה טובה יותר מחוץ לישראל, במהדורות המתורגמות (Lockard 2002: 52). בעוד שהעולם הבדיוני ברומן יכול להיתפס כ"מטפורה מורכבת למציאות שבה יהודים וערבים מותכים יחדיו בגורל משותף של יחסים שנידונים לאבדון ומחסומים רגשיים בלתי-עבירים", כפי שמציע גלעד מורג (Morahg 1986: 160), מבקרים אחרים טענו שהרומן לא מצליח להעמיד תמונה מלאה של ערבים כישויות מוסריות אותנטיות (Grover 1994).

הרומנים של יהושע וקניוק השפיעו, כל אחד בדרכו, על התפתחותה של הספרות העברית בדרכה לספר את סיפורו של האחר. עם זאת, הם לא התמודדו באופן מובחן עם הזהות הפלסטינית, אלא תיארו אותה ביחס לזהות הישראלית-יהודית. בנוסף, המסגרת המרחבית בשני הטקסטים משמעותית ביותר – בשניהם הערבי עוזב את הכפר או היישוב הערבי בגליל ועובר לשכונה אמידה בעיר הגדולה (בחיפה או בתל אביב), שבה הוא נתפס כזר; המרחב נשלט על ידי אליטה ישראלית-יהודית, והרומנים, שעוסקים ביחסים שבין הערבי היחיד ליהודים בטרטוריה "יהודית", מאשררים את נקודת המבט ההגמונית.

היצירות שנדונות במאמר זה יוצאות דופן בכך שהן ממוקמות במרחב הפלסטיני, ובייחוד בשטחים הכבושים. הן מציעות התקה מרחבית ואתית: הן חושפות את החיים הסמויים של פלסטינים מחוץ להקשר של אינטראקציות של יהודים או ישראלים, ומנסות לספר את הסיפור הפלסטיני. מאפיין נוסף בטקסטים אלו הוא הרחייה השיטתית של הנרטיב הסיבתי והלינארי ושל תפיסת המרחב כמאורגן ומובנה, ואימוץ לסגנון כתיבה שהולך בדרכי המעשייה העממית ומסורת הגרוטסקה.

אגדה פלסטינית

מה הציפיות שלי מסופר? שיהיה פתוח, שיסתכן, שיעז לחשוף את עצמו למורכבות של האויב. זה מה שסופר צריך לעשות. לא להתחבא מאחורי סטריאוטיפים – זה קל מדי; זה מה שעושים העיתונים, במיוחד בישראל ובפלסטין. אז, נניח שאני כותב על פגישה בינך לביני, אכתוב עליה מנקודת מבטי, מנקודת מבטך, מזו של אשתך, מזו של שלושת האנשים שיושבים שם, ושל המחבל המתאבד שברגע זה הולך במורד הרחוב ומחפש מטרה לכוון אליה (גרוסמן אצל Isaksen 2009: 42).

כיצד ניתן לכתוב דרך עיניו של האחר? איך מתואר המספר הפלסטיני ומה אופיו של הסיפור שהוא מספר? שלוש היצירות שלפנינו שונות זו מזו במבנה שלהם ובנרטיב, אבל בשלושתן אפשר לראות את ההתרחקות מן הכתיבה הריאליסטית לטובת כתיבה אגדית, פנטסטית או גרוטסקית. בחירה זו מעלה שאלות הכורכות בין הקשר פוליטי ולאומי לסוגיות פואטיות.

חיוך הגדי של דויד גרוסמן עוסק בכיבוש ובמרחב הכפר פלסטיני בדומה להמאהב של יהושע, הוא ערוך כרשומון, ובנוי מארבעה קולות (לא תמיד בגוף ראשון): קצמן, מפקד בצבא וניצול שואה; אורי, חייל צעיר ותמים; אשתו, שוש, פסיכולוגית ילדים; וחילמי, ערבי מבוגר שחי במערה בפאתי הכפר הפלסטיני הכבוש. החלקים שאותם מספר חילמי הם שעומדים במרכז הדיון כאן. חילמי הוא גם ערבי פלסטיני, שמעשיותיו משקפות את תחושת החיים בכפר פלסטיני, וגם מתבודד משוגע שמנסה ללמד את בנו את שפת הטבע ודוחק בו להישאר חסר השכלה. חילמי מפליג בסיפורים דמיוניים על אנשים ובעלי חיים, ועל כוחות על-אנושיים וטבע פראי. נורית גרין מציינת ש"הוא שייך לעולם הערבי, וחי מחוצה לו. הוא מרחף מעל למציאות וחי בתוכה בו זמנית" (Gertz 1995: 196). חילמי אינו דובר מהימן, והקוראים אינם מאמינים למרבית מדבריו, אולם דמותו אותנטית במידה רבה. אף שהוא דובר עברית, הוא משתמש בערבית בפתיחה של סיפוריו, באומרו "כָּאן יֵא מָא כָּאן" (הִיָּה הִיָּה פעם), שמשמש כאמצעי מזהה וכן כסימן לתחילתה של מעשייה חדשה (Brenner 2003: 253–254). שפתו השבורה והאסוציאטיבית שונה מאוד מהעברית המחושבת והגבוהה של נעים בהמאהב.

קובץ הסיפורים **אגדות האינתיפאדה** של דרור גרין (1989), שהוא אוסף של סיפורי אגדה שלכאורה מסופרים בעל פה על ידי כפריים פלסטיניים, מהווה דוגמה נוספת לקול פלסטיני. סיפוריו של גרין משתמשים בטכניקה של הזרה, והעלילות מורכבות מאירועים משונים שסוטים מכל מערכת של משמעות או רציונליות. כל

ה"אגדות" בספר מבוססות על דפוס רטורי דומה: הסיפור נפתח בהצגת המבנה המשפחתי, ובהמשך מתרחשת טרגדיה – פציעה או מוות, לרוב של ילד – שנגרמת בידי החיילים שמתוארים תמיד במונחים כלליים ולא כיחידים. הפציעה או המוות מאצילים כוחות חדשים על המשפחה או הכפר, משום שהאדם שנפצע או מת הופך לישות קסומה וממשיך לפעול בעולם. כך, למשל, ערפאת הקטן, שנורה ביום שבו קיבל אופניים חדשים, ממשיך "להלך" בין החיים, וקולם של האופניים ממשיך להישמע. כמוהו, עלי הקטן משתמש בעין הזכוכית שלו כדי לראות מתי החיילים מתקרבים לכפר. ההיעלמות של הילדים המתים מתוארות בטון מאופק, ובשעה שהם מתים, עוד ועוד ילדים נולדים, "ילדי האינפיאדה", שאותם מוצאים כל כמה ימים ליד פחי האשפה: "ימים אחדים לאחר שהחל לעבוד בזבל, גילה דוקטור פואד תינוק נוסף בין הפחים. גם תינוק זה היה מחוסר טבור, ובידו אחז ענף עץ זית ירוק" (גריין 1989: 79).

סיפוריו של גריין מעוצבים כמו אגדות המועברות בעל פה, שמסופרות על ידי זקני השבט שלא שופטים או נלחמים באויב. היעדרו של שיפוט מפורש והתיאורים הניטרליים של הסיפורים האיומים על אודות מותם של חפים מפשע ואכזריותם של החיילים מעוררים אי-שקט, מכיוון שהם נעדרים סיבתיות או הנמקה שהיו יכולים לשמש כמקור להבנה פוליטית. תחת זאת, הם חושפים תמונה גרוטסקית של חברה תחת מצור. זוהי חברה חדורת אימה והיעדר ביטחון, ורדופה בילדים נכים ומתים, וברוחותיהם.

ממלכת האגדות מופיעה גם ברומן *אותיות השמש*, אותיות הירח מאת איתמר לוי (1991), שמציג את החיי היומיום של תושביו של כפר פלסטיני שנמצא כמעט ללא הרף תחת עוצר. המספר הוא ילד, והוא מתאר את חייו כאילו היו חלק מקרנבל צבעוני, מלא בתפישות, משחקים, גיבורים בעלי כוחות על ומעשיות. ג'עפר עומר אסמאעיל זקוק מתגורר עם אחיו ואביו ועד למאבקי הכוחות בכפר, בין משפחתו – משפחת זקוק המכובדת שבבעלותה מפעל גלידה – למשפחה אחרת שאף היא בעליו של מפעל גלידה. חיי היומיום של ג'עפר קודרים למדי, אך הם מתוארים בקווים בהירים בחלק הראשון של היצירה, על ידי טשטוש ההבחנה בין מציאות לדמיון. במהלך הרומן המספר לומד לכתוב את הא"ב הערבי, אות אחר אות. כותרת הרומן מתייחסת לחלוקה של האותיות בערבית לשתי קבוצות – אותיות שמש ואותיות ירח – שנקבעת לפי השפעתה של האות על הגיית האות *לם* (ل), שהיא האות הסופית בתחילית היידוע אל- (ال-). שמות אלה נובעים מכך שהמילה הערבית ל"השמש", אל-שמס (מבטאים: אש-שמס), מבליעה את הלם, להבדיל מהמילה הערבית ל"הירח", אל-קמר. כל פרק מוקדש לאות אחרת, ובשורות האחרונות של הרומן ג'עפר כותב את שמו. הטקסט כתוב בעברית, אבל המספר ממשיך ללמוד

את הא"ב הערבי ומשתמש באותיות כדי לבטא את מה שהוא רואה. הטקסט בערבית מתעד את כתיבתו, ממילים פשוטות וביטויים אחדים בפרק הראשון ועד למילים מורכבות בפרקים האחרונים, שכולם מוצגים בערבית לצד התרגום בעברית. המילים שהוא כותב מתארות את המציאות שסובבת אותו, מ"ירושלים" ו"אלוהים" למנה שגרתית של "דלתות", "חנויות" ו"מחברות" ועד למילים שמסמנות בנייה של בית, כגון "מהנדס", "בטון" ו"מים" (לוי 1991: 98); ומאוחר יותר מילים שמתארות את רצח אביו בידי בנו הבכור ואת חוסר האונים של המספר (שם: 124); ולבסוף המילים שמתארות רופאים בבית החולים במהלך יומו האחרון אל המספר עצמו (שם: 164). למידת הא"ב הערבי והיכולת לכתוב מסמלות את תהליך ההתבגרות של ג'עפר, שאמור להוביל אותו להכרת העולם ולתיאורו באופן רצינולי ומאורגן. אולם תהליך זה מקרב אותו אל מותו: עם כל אות חדשה מתפוגג אחד ממראות ילדותו העלזים ומלאי החיים, ותחתיו מופיעה דמותו העגומה של ילד חלש שנוטה להתעלף, לגמגם ולהזות, ושאינו מבין את שמתרחש לנגד עיניו ממש.

במאמרה רב ההשפעה "כלום יכולים המוכפפים לדרב?" גיאטרי צ'קוורטי ספיבק טוענת שהניסיון להשיב את קולו של המוכפף נידון לכישלון היות שה"מוכפף" לא יכול להופיע ללא המחשבה של ה"אליטה" (ספיבק 1995). במקרה שבו הייצוג של המוכפף מתווך על ידי חבר באליטה, הביקורת היא אינהרנטית. וכניסוחה של לינדה אלקוף: "ישנה מגמה חזקה, ומעוררת מחלוקת [...], שלפיה הדיבור בשם אחרים הוא יהיר, שחצני, לא אתי ופסול מבחינה פוליטית" (Alcoff 1991: 2-6). מובן כי "האופן שבו מקשיבים למה שנאמר תלוי במי שאומר זאת" (שם: 13); עם זאת, "התוצאה היחידה של הצהרה 'אני מדבר/ת רק בשם עצמי' היא היכולת להימנע מאחריות להשפעה שלי על אחרים" (שם: 20). לפיכך, על אף החשש מפטרנליזם, הדיבור בשמו של האחר יכול לבטא לקיחת אחריות פוליטית ולספק הזדמנות אתית נדירה.

הדיבור בשם האחר הפלסטיני חושף את שני צדדיו של המטבע הזה. ההשפעה של פטרנליזם ואוריינטליזם ניכרת במידת-מה בשלושת הטקסטים הללו; אולם האיכות הספרותית העצומה שלהם מדגישה את חשיבותם האתית והפוליטית. אוריינטליזם של אדוארד סעיד דן בחלוקה הבינרית המערבית בין מערביים לערבים-אוריינטלים: "מצד אחד ישנם המערבים, ומצד אחר, הערבים-האוריינטלים; המערבים הם (לאו דווקא בסדר הזה) רצינולים, רודפי שלום, ליברלים, הגיוניים, מסוגלים להחזיק בערכים אמיתיים, נטולי חשד מטבעם; הערבים-האוריינטלים אינם אף אחד מהדברים האלה" (סעיד [1978] 2000: 50). כפי שסעיד מראה, תיאורים תרבותיים רבים מציגים את האוריינטלים והערבים כפסיביים, כ"חסרי יוזמה" וכנוטים ל"חנופה מאוסה". הם תכננים, ערמומיים ושקרנים, ואין בהם את הבהירות, הישירות והאצילות של

"הגזע האנגלו סקסי" (שם: 41). נראה כי הרוברים הפלסטינים בספרים של גרוסמן, גרין ולוי מפגינים את התכונות ה"אוריינטליות" הללו משום שהם מאופיינים כמי שאינם יציבים ואינם אמינים, ניחנים בחשיבה שאינה הגיונית, פסיכיים, קרובים לטבע ולאדמה, ולרוב אף אינם נקיים. כפי שטוען פיליפ מטרס, בטקסט של גרוסמן "הדמות הפלסטינית היחידה היא שוטה קרוש חצי-משוגע, חצי-עיוור שאוכל אדמה ומשפשף את גופו בלימודים כדי להפחית מצחנתו. [...] תיאור זה] הוא אוריינטליסטי בצורה מוגזמת" (2013 Metres).

כפי שניתן לראות בטקסטים שנדונים כאן, מאפיין שכיח של המבט האוריינטליסטי הוא הנהייה שלו אחר התרבות של סיפורים שבעל-פה ומעשיות. אמנון רז-קרקוצקין מתאר את הסגנון האגדתי הזה בניחות שהוא מציע לאגדות האינתיפאדה של גרין, וכן בהתייחסות לשני סיפורים קצרים שהופיע בעיתונות (רז-קרקוצקין 1989). ב-1989, השנה שבה ראה אור ספרו של גרין, זכו שני סיפורים שהציגו דמויות של נשים פלסטיניות צעירות תחת הכיבוש בתחרות הסיפור הקצר השנתית של עיתון הארץ. "אבק של בוסתנים" מאת יוסי לוי מתאר נערה פלסטינית שחשה רגשות עזים של משיכה ודחייה למראה חיילים ישראלים, הולכת באישון הלילה לגדר של הבסיס הצבאי, "ומטפסת] על חלודי השער וסכין שלופה וקרה בידה" (לוי 1989), ואז נפגעת מיריית כדור במצחה ומתה בעודה תלויה על השער בין שמים לארץ. "תאנים" מאת אבנר שץ מסופר בגוף ראשון על ידי אישה צעירה שמתארת את סיפורו של כפר הולדתה. מראשית הכיבוש נולדו בכפר רק בנים, כאילו מישוה נענה לתפילה המסורתית של נשים הכמהות לבן זכר. איש לא מבין את פשר הנס, אך המספרת נוטה להאמין שאירועים אלה התרחשו גם בצד הישראלי, וחושבת שייתכן שזו הסיבה לכך שהחיילים הישראליים, שלכאורה אין להם מגע עם נשים, החליטו לפתוח במלחמה. היא האישה האחרונה להינשא, אך היא מחליטה שלא לפעול לפי המסורת, ובמקום להתפלל לבן על קברו של הקדוש, היא מתפללת לבת (שץ 1989). רז-קרקוצקין דן בתפיסה של נשים כאקזוטיות ולא-ממשיות, שבאה לידי ביטוי בספרות באמצעות "דימוי אקזוטי ולא ממשי, געגוע שובניסטי-גברי לאישה שקטה, ארוכת צמות ושחורת עיניים" (רז-קרקוצקין 1989). עוד הוא טוען שסוג זה של כתיבה לא מראה את האחר, אלא מרחיק אותו.

גרין הודה שהמוטיבציה לכתיבת ספרו הייתה פוליטית: "מישהו שאל אותי אם כתבתי את הספר הזה כאליבי, שכשישאלו אותי פעם איפה אני הייתי כשכל זה קרה. יכול להיות, אני לא יודע. בכל מקרה, אני לא מרגיש שלהוציא ספר זה מספק" (גרין אצל איגנסקי 1989). עם זאת, הסופר הפלסטיני-דרוזי סלמאן מצאלחה הציע פרשנות אחרת. הוא מתח ביקורת על כתיבה זו של מעשיות פלסטיניות פיקטיביות, וכינה זאת "חוצפה ישראלית". כאשר הוא קרא לראשונה את אגדות האינתיפאדה

של גרין מבלי לדעת מי המחבר, הוא חשב שהרומן נכתב על ידי מחבר פלסטיני (אופנהיימר 2008: 340). אך כאשר נודע לו מיהו המחבר האמיתי, הדבר הפר את שלוות רוחו והוא האשים את הישראלים בניכוס של שני הצדדים: קודם יורים בפלסטינים, ואז מספרים את הסיפור שלהם באמצעות ניכוס הקול הפלסטיני. מצאלחה טוען שכאשר הסיפורים הפלסטיניים על אודות הכיבוש והאינתיפאדה מולכשים בלבוש האגדי שלהם, הדבר מטשטש את הכאב, ו"הכאב הפלסטיני אינו דבר מופשט" (מצאלחה 1989). מצאלחה הבין שגרין רצה להמם את הקורא כסוג של מחאה, אבל הז'אנר למעשה הרחיק "עוד יותר את הטרגדיות הקורות יום יום חמש דקות מכפר סבא", בסופו של דבר "הישראלי יורה ובוכה, והישראלי יורה ומספר אגדות" (שם). משום שהשימוש במבנה של ספרות עממית שבעל פה משויך לעיתים באופן שגוי לחברות ילידיות בעלות שיעור גבוה של בערות, הבחירה במבנה זה היא בעייתית כאשר הוא מוצג על ידי מחבר יהודי ישראלי.⁴

דרך אחרת להבין את הבחירה של הכותבים היא לקרוא את היצירות הללו גם בהקשר של הסגנון הפוסטמודרני של שנות התשעים בספרות העברית, שהתנתק מכתובה ריאליסטית. בסוף שנות השמונים וראשית שנות התשעים של המאה העשרים, דור צעיר של יוצרים ישראלים (הבולטים בהם אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת) החל לכתוב סיפורת קצרה ב"סגנון חדש" שהפנה עורף לריאליזם ופירק בכוונת מכוון את הייצוג הקוהרנטי באמצעות שורה של מהלכים רטוריים. מהלכים אלה כללו מעבר ממספר מהימן למספר שאינו מהימן ואינו אמין; שימוש בשפה "רוזה" בעלת אוצר מילים מצומצם, סגנון "דיבורי" ודקדוק בסיסי; השטחה של המורכבות הפסיכולוגית והרגשית של הדמויות; ויתור מוחלט על עלילה לינארית וברורה; ותיאורים של עולם בדיוני שאינו מתקבל על הדעת.⁵ בנוסף, סיפורת זו נמשכה אל אגדות מודרניות, גרוטסקה ודימויים פלסטיים פרובוקטיביים.

אין לבטל את האפשרות של השפעה סביבתית אשר הובילה את גרוסמן, גרין ולוי להתנסות בכתיבה כזו. אולם, אפשר לראות כי ישנם הבדלים מכריעים בין הטקסטים הללו לסגנון החדש בספרות העברית. הסגנון החדש עוסק לרוב בחייהם של צעירים בתל אביב. צעירים אלה בדרך כלל נאבקים למצוא את מקומם בערים הגדולות ולעיתים אינם יציבים מבחינה נפשית, אך מרבית הטקסטים מנותקים

4 סלמאן מצאלחה הכיר בהיכט המהפכני הזה בספרו של גרין, ובחר שלא לדהות את הטקסט רק מפני שנכתב על ידי יהודי ישראלי, אלא לתרגם אותו לערבית. התרגום ראה אור שנה לאחר הפרסום בעברית, אך הממשל הצבאי הישראלי אסר את הפצתו בשטחים הכבושים. מידע זה מבוסס על אתרי האינטרנט של גרין ומצאלחה.

5 על הסגנון החדש שהתפתח בסוף שנות השמונים ובשנות התשעים ראו למשל את המקורות שנכתבו באותה תקופה: חבר 1999: 142-170; בלבן 1995: 48-59.

לחלוטין מהספירה הפוליטית.⁶ גם כאשר יש בהם נגיעה פוליטית או ביקורת נוקבת היא נעשית באופן מטפורי ולא בצורה ישירה (כמו למשל בדולי סיטי של אורלי קסטל-בלום). אצל גרוסמן, גרין ולוי, לעומת זאת, המרחב מסומן באופן קונקרטי, וז'אנר האגדה מתאר במתכוון את הפוליטי.

ייתכן כי היוצרים, אשר נחשפו והיו חלק משינוי הנורמות בסיפורת העברית, נדרשו לסגנון פואטי שונה ודרמטי במטרה ליצור דה-טריטוריאליזציה של נקודת המבט הטבעית שלהם (היהודית-ישראלית). כך, אין ספק כי הז'אנר הריאליסטי יכול להיות אותנטי יותר בתיאור עולמו של האחר; אולם כתיבה שאינה ריאליסטית יכולה לנסות לגעת במהות של הקיום היומיומי של הפלסטינים מבלי לתעד אותו במלואו. בצד האשמה בניכוס קולו של האחר, אני מבקשת לקרוא את הטקסטים שבהם מספר פלסטיני גם במונחים של ביקורת פוליטית. מדובר על בחירה שיש בה לקחת אחריות, במקום ההתנערות שעליה הצביעה אלקוף מכל דבר שאיננו מייצג את העצמי (Alcoff 2008: 20). לכן, בצד האשמה באוריינטליזם, גם אימוץ של ז'אנרים עממיים יכול להוות אמצעי לחתרנות של המדוכאים, כפי שאופנהיימר מראה:

המימד הנסי הזה שמתערב בגורלם של המדוכאים והופך את המוות, את ההשפלה ואת חוסר האונים למקור של כוח, מוסיף לממד האנושי של האגדות. ממד זה מסמן אותו תחום שבו לכובש אין לשיטה על הנכבש: היכולת להעמיד סיפור שאיננו כפוף ליחסי הכוח ולדפוס ייצוגו של הערבי בסיפורת הישראלית [...] התבנית האגדית נותנת הכשר להתמקדות בהתנגדות הרוחנית של הציבור הפלסטיני תוך התעלמות כולטת מההתקוממות הציבאית ומכל סמן של האלימות (אופנהיימר 2008: 341-342).

אופנהיימר עוד טוען שאגדות מסוגלות להביא לידי התנגדות לא אלימה – מאפיין שאכן ניכר בשלושת הטקסטים שנדונים כאן, שמציגים את כוחה של סיפורת לא ריאליסטית לעורר ביקורת וחתרנות ביחס לכיבוש בכלל, ולמושג הגבולות בפרט. עם זאת, טענתי במאמר זה הוא כי כוחם נובע בעיקר ממאפיינים אחרים של הז'אנר, ובעיקר מהשימוש בגרוטסקה, שמזעזע את הקוראים. כך, להבדיל מהמבנה הסטריאוטיפי והשטוח של האגדות, יצירות אלה מציגות אוסף של תיאורים ומאפיינים סותרים שמרכיבים מציאות רעועה וגרוטסקית במסגרת של מרחב סגור, שנצפה מלמעלה ללא הרף.

מסטריאוטיפ לגרוטסקה

המחשבה האוריינטליסטית והז'אנר האגדי נקשרים שניהם לתיאורים סטריאוטיפיים שמגלים "קשב רב לדמיון", אך עיוורים "להבדלים" במסגרת אותה הדינמיקה המתעתעת, בניסוחו של גאורב מג'ומדאר (2010 Majumdar: 101). אגדות מספרות על אודות אירועים פנטסטיים ומצבים ניסיים, אבל הסיפור עצמו מבוסס לרוב על דמויות סטריאוטיפיות שלהן תפקיד קונקרטי בעלילה, ושמוגדרות כ"טובה", "רעה", "יפה", "מכוערת" וכדומה. לעומתם, הגרוטסקי מביא לקדמת הבמה את המסוכן, הלא-יציב, המאיים והטרנספורמטיבי, המחבל בנטייה האוטומטית לקטלוג, סיווג וזיהוי. חבלה זו מעוררת בקוראים אי-נוחות ומשהה את השיפוט שלהם. כך, אם האוריינטליזם בונה קטלוג נוקשה ותמונת עולם חד-מימדית, יש בכוחם של גלומים גרוטסקיים לשבור את המחיצות, להוציא את הקוראים מאזור הנוחות שלהם, ולהובילם למצב של דיס-אוריינטציה.

המושג 'גרוטסקי' תיאר תחילה תופעות באמנות פלסטית, אך מאוחר יותר הוחל גם על ספרות. מופעים של גרוטסקיות הם צירופים היברידיים של עצמים, צמחים, חיות ובני אדם (1966 Kayser), המעוררים רגשות של בלבול, אבסורדיות והשחתה. גופים גרוטסקיים נחלצים מגבולות ומהגדרות עקביות (2013 Cohen-Shabot: 64), ויוצרים קטגוריות היררכיות מפורקות ומושעות (1984 Bakhtin). מיכאיל בחטין, במחקרו על פרנסואה רבלה, התווה את המחקר על אודות הגרוטסקי. הוא הגדיר את הגוף הגרוטסקי כגוף ש"אינו נפרד מהעולם"; "חלקים מהגוף פתוחים לעולם החיצון, [...] הפה הפעור, איברי המין, השדיים, הפאלוס, הכרס, האף". והוא, לתפיסתו, מביע מצבים גופניים המערערים על גבולות הגוף, כגון "הריון, לידה, עוויתות על ערש דווי, אכילה, שתיה ועשיית צרכים" (שם: 26). יתר על כן, הגוף הפעור הוא לעולם "בתהליך של היעשות. הוא לעולם אינו מסתיים, אינו גמור; הוא נבנה ללא הרף, נוצר ובונה ויוצר גוף אחר" (שם: 317), ולפיכך "בגוף הגרוטסקי [...] המוות לא מביא שום דבר לסופו, כיוון שהוא אינו מעניינו של הגוף הקדמוני, שמתחדש בדור שאחריו" (שם: 322). המצב הגרוטסקי, לפי ג'פרי הרפס, ממוקם ב"מרחב שבתוון, שבו צורות שעוצבו בקפידה הופכות לשדים. אזור ביניים זה הוא דינמי ובלתי-צפוי, אתר של טרנספורמציה ומטמורפוזה" (1982 Harpham: 8). מרחב זה שבתוון מבלבל את הקורא משום שהוא מונע ממנו ליצור הבחנות קטגוריות ומעורר דיס-אוריינטציה רגשית והשעיה של הכרעות אתיות (צור 1985; Tomson 1972). הגרוטסקי כרוך באופן הדוק בהיברידיות. הומי באבא הרחיב את טענותיו של פנון בספרו *עוד שחור, מסכות לבנות*, בבואו לדון בהיברידיות של הסובייקט הקולוניאלי ולקשור אותה לגרוטסקי. הוא מתאר את השלב "שבו הכחשת ההבדל הופכת את

הסובייקט הקולוניאלי ללא-יוצלה – לחיקוי גרוטסקי או 'כפילות' שמאיימים לפצל את הנפש והשלם" (Bhabha 1990: 80). לפי באבא, אין ביכולתו של הסובייקט הקולוניאלי לגלות אותנטיות, היות שהוא איבד את זהותו המקורית כשאימץ באופן מלאכותי את התרבות של מי ששולט בו. היברידיות זו היא שיוצרת קיום גרוטסקי. מג'ומדר מנתח את עבודתו של סלמן רושדי ומבחין בין שני סוגים של גרוטסקיות: ה"גרוטסקיות העצורה" וה"גרוטסקיות המוחצנת". ה"גרוטסקיות העצורה", טוען מג'ומדר, "מעידה על אלימות עצורה, בין אם דרך הסוכנות של סובייקט יחיד (באמצעות דיכוי של העצמי או של תוקפנות שלא מכירים בה), או דרך דיכוי שמבוצע באמצעות כוח מדיני וצורות אחרות של כוח ממסדי" (Majumdar 2010: 103). דמותו של נעים, הפרוטגוניסט הערבי ברומן של יהושע, הולמת את הסובייקט הקולוניאלי שמתאר באבא ואת "גרוטסקיות העצורה" של מג'ומדר. אישיותו מבוססת כולה על חקיינות, ולפיכך היא בעלת איכויות גרוטסקיות כאשר הוא מצטט טקסטים ללא פיסוק, נע מצייטוט שפה גבוהה לדיבור בסלנג, לא יודע אם הוא רשאי לצחוק, ומאמץ את ביאליק כסמכות אבסולוטית (Gluzman 2004: 329). נעים מפנים את התרבות של הרוב היהודי והציוני ופועל כמרויטה מגוחכת. כך, הוא מפגין את מה שמג'ומדר מגדיר כ"גרוטסקיות עצורה" – גרוטסקיות מרוסנת שחבויה בה אלימות. נעים לא חושף את הדיכוי של הערבים הישראלים, של הכפר העניי ושל בני משפחתו, ואולי אף אינו מודע לכך; הוא מסכים עם הכול ומשתדל לרצות את היהודי-ישראלי שמעסיק אותו. אפילו העובדה שנאלץ לעזוב את בית הספר ולצאת לעבוד בגיל צעיר אינה מודגשת, ונפתרת בסופו של הרומן על ידי אדם, המעסיק היהודי, שלוקח את נעים בחזרה לכפר. עם זאת, הקוראים מתוודעים להבדל זה, שמחדד את "המרחב שבתווח" (Harpham 1982: 8). כניגוד ל"גרוטסקיות העצורה", מג'ומדר מגדיר את ה"גרוטסקיות המוחצנת" כדלקמן:

[היא] מסמלת שוני באופן מופגן באמצעות "עיוות" או צורה שמשתנה ושאינה יציבה. יתר על כן, היא נעדרת תמיכה חברתית או פוליטית מובחנת, והיעדר זה מחדד את השתייכותה לגרוטסקי. ללא ספק, לעיתים קרובות סיווגה כ"מעוותת" והיעדר ההון הפוליטי פועלים יחדיו כמגבלות. עם זאת, פעמים רבות דמותה מבטאת סטייה מנורמות באמצעות מוזרות שיטתית ואף התרוממות רוח (Majumdar 2010: 103).

בשעה שהרומן של יהושע ודמותו של נעים משקפים "גרוטסקיות עצורה", יצירותיהם של גרוסמן, גרין ולוי מתארים "גרוטסקיות מוחצנת". ההיברידיות והאלימות שבהן מגלמות את תפיסתה של אליזבת גרוס ביחס לגוף "כֶּסֶף או קו

גבול". היות שהגוף "אינו – אך בה בעת גם וגם – הפרטי והפומבי, עצמי והאחר, טבעי ותרבותי, נפשי וחברתי, אינסטינקטיבי ונרכש, נקבע גנטית וסביבתית" (Grosz 1994: 23), דיכוי ואלימות יכולים לבוא לידי ביטוי באמצעותו, בתהליך של עיוות ממשי ומטפורי גם יחד.

חיוך הגדי ובזות

חילמי, הערבי הזקן ברומן של דוד גרוסמן *חיוך הגדי* (1983), היה –

ילד חשאי, מוטל תמיד מאחורי עץ או סלע, מושלך מתוך ההמולה, מתוך הזיכרון, תמיד ממתין לאח גדול ממני שיקום ויסקל-כבר-מנגד-עיני-את-חילמי-אלקזעה-הננס, שיבעט-כבר-מכאן-את-זה-הצרור-הגיבן-התרמיל-המפוחלץ-של-גוני, שיקח-אותו-כבר-מישהו-אל-דהישה-הידעונית-שתרשום-לו-את-החג'אב-ותכרוך-סביב-אצבעו-ואולי-ירפא-מטמטטומו, יאללה (גרוסמן 1983: 57).

מגבלותיו הפיזיות והרגשיות הפכו אותו לשעיר לעזאזל, והוא למד לחיות לבדו, קרוב לטבע, בשולי הכפר, במערה. ליטל לוי מציינת ש"למערות יש היסטוריה עשירה בספרות ובפילוסופיה, וכן במסורות המיסטיות ביהדות, נצרות ואסלאם. [...] הגיאוגרפיה של פלסטין ההיסטורית מנוקדת במערות, רבות מהן מעשה ידי אדם ושימשו כמחסה בימי קדם" (Levy 2012: 12). לוי מזהה את המיקום המרחבי של כפרים ומערות ביצירותיהם של אנטון שמאס, אמיל חביבי ואליאס ח'ורי, ומראה כיצד אתרים אלה פועלים כסמל וכמפתח לזהותם.

המערה בשולי הכפר היא המקום האידיאלי עבור התפקיד החברתי שחילמי לוקח על עצמו: אבות באים ומבקשים שיינשא לבנותיהם שהרו מחוץ לנישואים. הוא מטפל בהן עד שהן יולדות. אף שהוא לא אבי ילדיהן, מבחינה חוקית הוא הבעל שלהן בזמן ההיריון והלידה. בעשותו כך, הוא מתפרנס מהגנה על הנשים מפני אות קלון חברתי. לכן, אף על פי שבמערה אין אהבה, והנשים נרתעות ממנו על פי רוב, הן זקוקות לו באותה המידה שהמערכת המסורתית זקוקה לו.

חילמי חי חיים גופניים, על גבול החייתיות. סיפוריו מתארים גיבורים דומים. במעשיותיו, אביו, שפיק אבו שעבאן, היה איש עשיר שערך משתאות עצומים עבור כל אנשי הכפר. הוא היה בעל גוף ענק וצחוק עגמומי, וזרועו הייתה "נפוחה וחלקלקה כרגל של פיל" (גרוסמן 1983: 58). בשעת כעס הוא הפך לחיה: הוא "מוזנק על השולחן, ניצב שם על ארבעותיו, כביר וסמור רעמה, עוקר מתוך עליבות המתבוננים בו את שורשי שאגתו הארוכה, ומצליף בזנבו על כולנו" (שם: 62). גם

יחסי האישות עם אמו מתוארים באמצעות טרמינולוגיה מעולם החי – היא מופיעה באוהל של האב כמו "לביאה זהובה", ה"גונחת אהבה אל מול עיניו הצהובות של קרקל מפוחלץ אשר השתלשל בזנבו מיריעת התקרה, "אולם לאחר מכן "היה דוחפה מעליו במכות יד ונוחר כלפיה כאילו היתה כבשה" (שם: 64).

חילמי והדמויות בסיפוריו עוסקים באופן אינטנסיבי בתפקודים גופניים כגון אכילה, קיום יחסי מין, לידה והפרשות. תיאורים אלה נדמים גסים ומופרזים, ויוצרים דימוי גרוטסקי של חברה סגונית וחסרת עידון. הגופניות והחייתיות של חילמי מהוות את המורשת שלו, וכן את נקודת המבט האתית והפוליטית שלו. כאשר הוא מנסה להנחיל לבנו את עקרונותיו, להדריך אותו כיצד לחיות בקרבה לטבע, לא להשתמש בשפת האדם ולא לכתוב או לקרוא, הוא מלמד אותו להסיר את מכנסיו ליעני אחרים, "להזיל ריר מפיו ומאפו [...] ולחרבן במכנסיו בעת הארוחה" (שם: 98).

אחד המצגים האופייניים לחילמי הוא ישיבה בתוך חבית "בתנועת הסיכוב האיתית, כעכביש גדול ופרוש רגליים מתענג על עורי המתבצק ורך, נחרש תלמים-תלמים, מוהל את סרחונו במים", בעוד "הזוכים העוקצניים, באים לרחף מעלי בירוק זהבה; מחול של בוקר הוא להם, לפני שילכו לעקוץ את השוורים בשדות" (שם: 55). בכל ארוחה הוא שם מעט אדמה בתוך הקערה שלו, כדי לברך את האדמה

ואת הטבע שסביבו. מעשיו הם הצהרה, חתירה תחת מושג ההיגיינה השגור.

השיח הטיפוסי על אודות היגיינה מבטא עליונות וגישה פטרנליסטית כלפי מי שלא משתייכים ל"עולם הראשון"; הם נתפסים כפרימיטיביים, מושווים לחיות נוהמות המתבוססות בסחי ופעמים רבות הם מקושרים למושגים כגון לכלוך, ריקבון וטינופת. מחקרו של נורברט אליאס, *תהליך הציוויליזציה* (1978 Elias), מצביע על כך שמנהגים של ניקיון, נימוסים והליכות הם למעשה חלק מסדר חברתי רחב יותר בעל מאפיינים כלכליים, חברתיים ותרבותיים, ולפיכך אוצרים משמעות תרבותית רחבה יותר. פרייקמן ולופגרן מראים שהשכלת אנשים "פשוטים" על אודות היגיינה מטרתה "לחנך אותם להיות אזרחים בעלי דיבור, מחשבה ומעשה טהורים" (Frykman and Lofgren 1987: 177). הוגים אלה מדגישים את טענתה של מרי דגלס, ש"לכלוך הוא תוצר הלוואי של סידור וסיווג שיטתיים של חומר. מושג הלכלוך גורר אותנו לשדה הסמליות וקושר קשר לשיטות טוהר בעלות סמליות מפורשת יותר" (דגלס [1966] 2004: 61). ז'וליה קריסטבה מרחיבה את התפיסה של הלכלוך והניקיון בכוחות האימה: *מסה על הבזות*. לדידה, "העדר הניקיון או העדר בריאות, לא הם אפוא שהופכים דבר מה לבזוי, אלא מה שמשבש זהות, מערכת, סדר. מה שאינו מכבד את הגבולות, את המקומות, את הכללים" (קריסטבה [1980] 2005: 9). יש בהם סכנה משום שהם מאיימים להסיר את הניגודים התרבותיים הבסיסיים כמו "חיים ומוות, צומח וחי, בשם ודם, בריא וחולה, אחרות וגילוי עריות

[...] הטאבואים של המזון [...] ההתקלקלות הגופנית, ושיאה – המוות [...] הגוף הנשי וגילוי העריות" (שם: 75). אבחנות אלה מאפשרות להבין את המשותף בין השיח על אודות היגינה ומושג הבזות לבין הגרוטסקי, החותרים תחת המערכת המודרנית, תחת מושגי הגבול השונים, ומאתגרים תפיסות ונורמות תרבותיות.

קיומו הגרוטסקי של חילמי וההתמקדות בגופניות ובזוהמה אינם רק מאפיינים חיצוניים של דמות הערבי החי בשולי הכפר. אלא הסֵהם הבסיס לסוג ההתנגדות שחילמי מציע. לכאורה, חילמי נוקט בעמדה פסיבית ביחס לכיבוש, עד למותו של בנו. הוא מאמין כי "היהודים אינם עם של טפשים, וכבר הבנו בוודאי, שגם הכובש נכבש, ולעוול יש שיניים גם בזנבו" (גרוסמן 1983: 209–210). לכאורה, הוא מציע לנקוט בסבלנות. אולם, טיבם של סיפוריו והגופניות שלו מהווים סוג אחר של מחאה. כאשר יודי מאשים את אביו בכך שאינו מבחין בהשפלה שהצבא משית על הגברים בכפר, חילמי מספר על אודות סיפ־א־דין, פלסטיני זקן שהתבקש בידי חיילים לרדת מאוטובוס ולהציג בפניהם את המסמכים המזהים שלו. הוא סירב ואמר בקול צלול: "אני חדרת אלדאבט, אני, אדוני הקצין, לא אוזו מכאן, כי אתה אמרת לנו, חדרת אלדאבט, שעל הגברים לרדת, ורק שאצלנו, כבוד הקצין, לא נשאר עוד גברים, ורק קליפותיהם נותרו, ואני זוכר עוד את הגברים שהיו בזמני, והללו של בשר ודם היו, ולא של נייר דק הנתון בעטיפה תכולה" (שם: 208). סיפ־א־דין מתייחס בדבריו לסוגים השונים של מסמכי הזיהוי שהונפקו על ידי מדינת ישראל. תעורת זוהות הכחולה היא תעודה שנתונה בנרתיק פלסטיק כחול, שמעיד על כך שהאדם האוחז בה הוא אזרח ישראלי; נרתיק כתום שמוטבע עליו סמל צה"ל מציין שהמחזיק בתעודה הוא פלסטיני תושב הגדה המערבית; ונרתיק ירוק מסמן פלסטינים המנועים מכניסה לשטח ישראל. סיפ־א־דין מסרב להיות מסווג באמצעות מסמכים אלה. בסוף המונולוג שלו הוא חוטף את האקדח של הקצין ויורה בעצמו, על מנת שהחייל לא יעצור אותו על ההתנגדות הפוליטית שלו. בדומה לסיפ־א־דין חילמי שורף את תעורת זוהות שלו כאות להתנגדות לרשויות שהנפיקו אותו, בידעו שיש לו זהות שהאויב לא יכול לקחת ממנו. זהות זו בנויה על הקשר הישיר והאינטימי שלו לאדמה.⁷

בסופו של הרומן חילמי לוקח את אורי כבן ערובה ומאיים להרוג אותו אם הצבא לא ייסוג מהשטחים הכבושים בתוך 24 שעות. עם זאת, החתרנות שלו ביחס לכיבוש נוקבת יותר ממעשה זה, ושורשיה טמונים במראה הגרוטסקי שלו ובזיקתו

7 מעניין להשוות זאת לשירו של מחמוד דרוויש "תעורת זהות", שבו הוא לועג לחייל שמבקש ממנו להציג את התעודה, ותחת זאת מתייחס לקשר הטבעי שלו לאדמה וליכולתו להתרבות.

לטבע. הוא היה מחובר לאדמה מראשית ימיו הקדם-מתורבתים, וישאר כך הרבה אחרי שכובש זה או אחר יעזוב את אדמותיו – הוא חי במערה שאף צבא לא יוכל להרוס. אורח חייו ומאפייניו הגרוטסקיים הם הצהרת מלחמה כנגד כל כיבוש קולוניאליסטי, וכנגד כל גבול מרחבי. זו הסיבה לסבלנותו.

המתים המהלכים באגדות האינתיפאדה

אגדות האינתיפאדה (1989) של דרור גרין מתארות אף הן "חיים עירומים", ומציעות דרכים להתמודדות עם המצב הבלתי נסבל של הכיבוש, אך מציעות גרוטסקה מסוג אחר. בתחילת סיפורו של עלי הקטן, "מה שעלי הקטן ראה במו עיניו", המספר מתאר כיצד הוא הפך לבעל עין זכוכית. בתיאור זה אין הנמקה או אשמים, אין הקשר או נסיבות ואין צידוקים או הקלות.

לעלי הקטן היתה עין מזכוכית. כשהיה אור השמש נופל על פניו היתה עינו האחת נעצמת למחצה מעצמת האור המסנוור, ועינו השנייה היתה נותרת פקוחה אל השמש ובוהקת כאלפי ניצוצות זהובים. [...] לא תמיד היתה לעלי הקטן עין מזכוכית. תחילה היתה שם עין רגילה, ככל הילדים. אחר כך היה שם כדור גומי שירו בו החיילים, ורק משנשמעו זעקותיו של עלי הקטן בכל הרחוב, לקחו אותו אל בית החולים והרופאים, שהוציאו מעינו את כדור הגומי, הניחו במקום עינו השחורה עין מזכוכית בוהקת (גרין 1989: 41).

בדומה למושג הגרוטסקה של בחטין, שבו איברי גוף הופכים לאוטונומיים (Bakhtin 1984: 303-367), בסיפור זה, עם כותרתו האירונית, "מה שעלי הקטן ראה במו עיניו", העין היא הפרוטגוניסט, והתהליך כולו מתואר מבעד לשדה ראייה מצומצם מאוד. הייתה זו עין רגילה, שנפגעה מכדור גומי, שמאוחר יותר מוחלף בעין זכוכית בעלת כוחות על-טבעיים. בעקבות זאת עלי יכול לדעת מתי החיילים באים. העין אמנם לא יכולה לראות דבר, אך היא יכולה לצפות בדברים מרוחקים, מעבר לפאתי הכפר. בדומה לנביא העיוור תרזיאס מאדיפוס המלך, במצבים מוסריים מסוימים, ביכולתה של עין עיוורת לראות טוב יותר מעין רואה. כך, בכוחו של עלי להגן על אנשי הכפר בהזהירו אותם שהחיילים באים.

בסיפור "ילדי החול", דאוד, שעבד במחצבה לפי פרוץ האינתיפאדה ושבעלולותו דחפור, מצווה לכסות את שני בניו בחול לאחר שהם מואשמים על לא עוול בכפם שהתגרו בחייל. דאוד מסרב, אך לאחר שרובה מכוון לאשתו ובנותיו, הוא מציית. אחרי שהוא מכסה את הילדים והחיילים עוזבים, הוא חופר בחול בעדינות אך מגלה

שהילדים נעלמו. מאוחר יותר הוא מגלה שני פסים של חול שמובילים אליהם ונוכח שהם מסתתרים מאחורי הבית ונראים בריאים ושלמים. הוא משכיב אותם במיטותיהם ורואה שהם מלאים בחול. ליתר דיוק, הם זבים חול, ו"מאז אותו היום עברו בניו של דאוד להתגורר בחצר, ולעת ערב היו ישנים בין העמודים שמתחת לבית. בבוקר היה דאוד עולה על הדחפור הגדול ואוסף את החול לערימות גדולות מאחורי הבית" (גריין 1989: 36-37). החול שהם מייצרים חשוב לבניית בתים מכיוון שלבנים ושאר חומרי בניין אסורים לשימוש, וכך יכול דאוד להמשיך לעבוד לפרנסתו. כמו בסיפורו של עלי, גם בסיפור זה מואצלים על הילדים כוחות חדשים שמאפשרים להם לסייע לאנשי הכפר לחיות תחת הכיבוש.

ילד נוסף בעל כוחות על-טבעיים הוא העובר המת של אמו של חמדאן. בחודש החמישי להיריון עם ילדה הראשון עוכבה אמו של חמדאן על ידי חיילים ישראלים, ולאחר שדחפו אותה ביניהם היא נמלטה ובשעת מעשה נפלה על בטנה והעובר מת. עם זאת, העובר המת, בנה הבכור, המשיך לקחת חלק בחיי המשפחה. אביו של חמדאן הניח את בנו המת, את המלאך הקטן המושלם בעל הרגליים החלקות והזרועות הרקות, בצנצנת זכוכית שקופה מלאה במי מלח, חתם אותה בנייר שעווה, והניח אותה בתוך ארון בחדר האורחים. חברים הוזמנו לברך את המשפחה על הולדת בנם הבכור. אמו של חמדאן הוציאה את הצנצנת מהארון מדי יום כדי להתבונן בבנה, והייתה הראשונה להבחין שהתינוק המשיך להתפתח ולגדול בתוך הצנצנת (שם: 55-56). הסיפור ממשיך ומתאר באופן טורד מנוחה כיצד העובר המת ממשיך לגדול בצנצנת, ומאוחר יותר, כאשר הצנצנת כבר אינה יכולה להכיל אותו עוד, הוא שובר אותה ונעלם, משאיר אחריו שובל של טביעות רגלים קטנות. כך, בדומה לילדים המתים האחרים בספר, גם הוא מוצא דרכים לקרוא תיגר על מחרבים סגורים ולהרחיב אותם.

סיפוריו של גריין מציגים את מהותה של הגרוטסקיות כמרווח שבין החיים למוות, ומראים ש"המוות לא מביא דבר לכדי סיום" (Bakhtin 1984: 322). היעלמותם של הילדים המתים והופעתם המחודשת, וכן התינוקות בני יומם שד"ר פואד מוצא ליד פחי הזבל, שנולדים ללא טבור, הם גרסה חדשה של מוטיב "המת-החי", שנע באופן מעורר חלחלה מהמרחב הציוני למרחב של השטחים הכבושים.

בספרות העברית על אודות מלחמת 1948, מושג המת-החי סימל את מיתוס ההקרבה הלאומית. בעוד שחיילים רבים איבדו את חייהם בקרב, הם נקשרו באופן סימבולי לסיפור העקידה התנ"כי, והוצגו כגברים צעירים אמיצים שסיכנו את חייהם למען המולדת. המשפט "כי כמותם ציוו לנו את החיים", שמקורו בשירו של ביאליק "אם יש את נפשך לדעת" מ-1898, ביטא את התחושה שיש קשר הדוק בין החיים למוות. טקסי ימי הזיכרון לחללי צה"ל מסתיימים בערב של יום העצמאות למדינת

ישראל. הסמיכות של השניים מפנה למשמעות הסימבולית שהמתים הקריבו את חייהם כדי שאחרים יוכלו לחיות.

החיבור בין העקידה לקשר של המתים לחיים מאפשר לראות באותם הגברים הצעירים עקודים, או מתים-חיים: החיילים המתים נשארים יפים, נוכחים לעד וללא פגע בזיכרונותיהם של החיים; דמותם הגברית נותרת כשהייתה. המתים-החיים של גרין נתפסים אף הם כגיבורים שמפצירים במשפחותיהם ובקרובים להם להמשיך ולחיות. כמו המת-החי הציוני הם מצווים את החיים על מי שנותרו ואף מסייעים להם. עם זאת, להבדיל ממוטיב זה בספרות הישראלית, המת-החי הפלסטיני אינו לוחם, אלא ילד שאהב לחיות, לשחק בחוץ, לטפס על עצים, לרכוב על אופניים, ושנסיבות חייו הן שהביאו לכך שנהרג. הוא קורבן חף מפשע, שלא ידע מציאות אחרת, לא הבין את הסיטואציה, ולא היה בידיו לשנות את גורלו. הוא ילד שלעד יישאר בזיכרון המשפחתי כתזכורת לשמחה ואהבה ללא תנאי, ובה בעת הוא ישות גרוטסקית, ובשונה מהטוהר של המת-החי המיתי הישראלי, היא חושפת את העיוות שלה, שנגרם בידי הכיבוש.

אימון דימויים של "מתים-חיים" אינו הרובד היחיד שבו גרין קושר את יצירתו בספרות ובהיסטוריה הציונית. קשר נוסף ומיוחד אפשר לראות בסיפור היחיד באוסף, "רכבת הפלא", שבו יש פרוטגוניסט יהודי. בתו של ראיף חולה באפילפסיה. ככל בוקר ראיף ובתו נוסעים באוטובוס לבית הספר לילדים בעלי צרכים מיוחדים, והלשון שלה תמיד משתלשלת מפיה. ככל בוקר החיילים במחסום בודקים את האוטובוס ונוסעיו, ומנופפים לו לעבור. אולם יום אחד מפקד המשמר החדש מבחין בילדה הקטנה ובלשונה שיוצאת מפיה, ומשוכנע שהיא לועגת לו. החייל מורה לנהג לנסוע לתחנת המשטרה, שם מעוכבים כל הנוסעים למשך שעות ארוכות באוטובוס שחלונותיו נותרים סגורים בפקודה. מעסיקו של ראיף, דוד גרין (ששם משפחתו זהה לשם המחבר, אבל ייתכן גם ששמו מאזכר את דוד בן-גוריון, שזה היה שמו), מבחין שהוא מאחר לעבודה וכדאגתו נוסע לביתו של ראיף, ובדרך מאתר את האוטובוס. הוא מספר למפקד המשמר על מחלתה של הילדה ומבקש להיכנס לאוטובוס.

כשנכנס דוד גרין אל האוטובוס היכתה בו צחנת השתן והצואה ומראה האנשים העירומים המתגוללים בכללונך הנורא, והכרתו התערפלה. לאחר זמן מה התעורר ומצא את עצמו מוטל בין הגופות המתנשמים בכבדות. הוא שמע את רעש קרונות הרכבת של ילדותו ובקצה הקרון ראה את אמו ואת אחותו שעורות על הרצפה. באותו רגע נעצרה הרכבת והוא ראה את חיילי האס אס נכנסים אל הקרון (גרין 1989: 95).

דוד גרין מקשר את המתרחש על האוטובוס לפלשבק מהשוואה. הדבר מסביר מדוע הוא לא יכול להישאר שווה נפש ביחס למצוקה של העובד שלו. אחרי שגרין מתערב בנעשה, מפקד תחנת המשטרה מצווה שהאוטובוס ישוחרר לדרכו; אך לתדהמת כולם, גרין נעלם. חקירה מגלה שדוד גרין נראה לאחרונה "עולה לרכבת שהובילה אותו אל מחנה ההשמדה, לפני יותר מארבעים שנה, ומאז לא שמעו ממנו דבר" (שם: 95). באגדה זו, דוד גרין, שנרצח בשואה, נקרא לחזור לחיים – לא כדי להציל את אחיו היהודים או לחזק את רוחם של הלוחמים העבריים, אלא כדי לעזור לקורבן פלסטיני. כאן, קורבנות השואה וניצוליה הם אלה שביכולתם להבין את סבלם של הפלסטינים ולהציל אותם.

איברי אנוש באותיות השמש, אותיות הירח

ברומן של איתמר לוי *אותיות השמש, אותיות הירח* (1991) לתיאורים מעוררי החלחלה ולדימויים הגרוטסקיים יש תפקיד משמעותי. השורות שפותחות את הרומן מתייחסות לצורה הקלסית של הגרוטסקה – הקרנבל (1984 Bakhtin). הרקע לכך הוא חג פורים, כאשר הילדים הפלסטיניים מצפים בכליון עיניים ל"חג המסכות של האויב", ובוחרים תחפושות אופייניות של פינוקיו, שלגיה, צ'רלי צ'פלין, מיקי מאוס ודומיהם, או מבכרים להתחפש לאישים ישראלים כמו משה דיין וחיילים ישראלים. כל הילדים ובני העשרה עוטים תחפושות שנתפרו בידי מבוגרים, וצועדים בתהלוכה עליוה לבסיס הצבאי, להציק לחיילים (לוי 1991: 5-6).

בחטין גורס שבנוסף להדגשת המאפיינים הפיזיים של האדם, הגרוטסקה קשורה באופן הדוק לקרנבל וליכולת שהוא מביא, לפרוע באופן כאוטי את הסדרים ההיררכיים. בימי הביניים משך הזמן של הקרנבל היה קבוע מראש, וארך בין יום לכמה ימים, שבהם התהפך הסדר החברתי של ערכים ומעמדות. ההתהדרות בקלון, עטיית התחפושות והיפוך הסדר החברתי הם היסודות של הגרוטסקה בהקשר הקרנבליסטי: "ההשהיה הזמנית, האידיאלית והריאלית גם יחד, של הסדר ההיררכי, יצרה במהלך זמן הקרנבל סוג מיוחד של תקשורת שאינה אפשרית בחיי היומיום" (1984 Bakhtin: 10). לכמה דקות יקרות מפז, עד שהוא שומע את יריות הרובים של החיילים, גיבור יצירתו של לוי יכול להאמין בפריעה זו של הנורמות, ולהעמיד פנים שהוא משה דיין, "עם דרגות של גנרל, עם רטייה שחורה מפלסטיק" (לוי 1991: 5). הוא מדמיין שהוא משתייך לקבוצה של החזקים, אולם הפנטזיה שלו נקטעת באיבה באכזריות. החיילים תולשים מעליו את דרגות הגנרל ומצווים "על כל מי שנתפס להתקדם אל 'קיר המשתינים'". הילדים אוחזים יד ביד, כמו "עדת קבצנים, ועדת

דבורים, ועדת מלכים, ועדת פיות. [...] אלף משה דיינים. בין המחוללים ראיתי גם את האובי-אחי, ומשקפיים של דם מצוירים על עיניו" (שם: 8-9).

הברוטליות של החיילים מתוארת בקווים עזים, כמו משחק-צייד, ומלווה בדימויים הגרוטסקיים של הילדים זבי הדם בתחפושותיהם הקרועות. אולם דימויים אלה אינם שמורים רק לילדים הפלסטיניים. דימויים גרוטסקיים מאפיינים גם את המבוגרים ברומן, ומאצילים עליהם את היכולת לקרוא תיגר על המרחב ההולך ומצטמצם.

שתי הדמויות הגרוטסקיות ביותר ברומן הן הסבתא, שמכה שורש בקרקע, והסבא, שנקבר תחת אבנים וככל זאת מתקיים בתוך הבית. הסבתא, סועאד מוחמד זקת, התגוררה במחסן בפאתי הבית שבו נשמרו מוצרי המזון, ואכלה ללא הרף כמויות עצומות של פירות, ירקות, בשר, לחם ומנות מבושלות ונאות. לאחר מותו של נכדה האהוב, אחיו של המספר, היא עוברת לחצר האחורית של הבית, קרוב לקברו, וממשיכה לאכול. עם זאת, כמה ימים לאחר מכן בני המשפחה מגלים שהיא מצמיחה חיבור פיזי לאדמה, ולפיכך אינה יכולה לחזור לחדרה שבו מאוחסן המזון. שורשיה של הסבתא מעמיקים באדמה והיא ממשיכה לאכול – עדשים, חמאת בוטנים, ממרח שוקולד, נקניקיות, סלט כרוב, סלט ביצים וטחינה (שם: 56). ככל שמתפתחת העלילה הסבתא הולכת ומאברת צלם אנוש, תחילה מאור עיניה ואז גופה, בעוד שהקרקע שמסביבה פורחת ומצמיחה גינה יפה סביב קברו של האח (שם: 100).

הבלבול בין בני אדם, צמחים וחפצים דוממים, ובמיוחד ייצוגים של בן אנוש שזרועותיו הופכות לצמח, הם סממנים בולטים של הגרוטסקה, שמתארת דמויות במצב תמידי של היעשות ושינוי. חוסר יציבות זה הוא גם מושג מפתח בתיאוריה של דלז וגואטרי, שמתייחס למצב זה של היעשות כמאפיין של המיעוט (Deleuze and Guattari 1987: 106). נראה אפוא כי היעשות זו היא מקור לכוח ומחאה, והיא מאפשרת למיעוט להתקומם על שליטיו.

הסבתא נטמעת בקרקע. היא נמצאת בהיעשות מתמדת ושורשיה מזינים את האדמה שסביב הקבר ומאפשרים את גשוגה. כמו חילמי, היא נרמית פסיבית, צופה באירועים המחרידים בשלווה, אך בגופה היא מגלמת התנגדות. היא מתמזגת באופן אנטומי עם האדמה, ומשחררת מהמרחבים המסומנים שעל פני הקרקע, משום ששורשיה צומחים מתחת להם. כך למשל היא משוחררת מפסק הדין הצבאי שקבע שיש להרוס את הבית כעונש על פעילויותיו של נכדה, משום שאין באפשרותה לעזוב את המקום. בסופו של דבר, היא קשורה ללא התר לטריטוריה באמצעות ההיעשות שלה ודרך הגופניות שלה.

בעוד שהסבתא היא הכלאה של אדם וצמח, ולפיכך יש באפשרותה לאתגר את הגבולות המרחביים, הסבא הוא מוטציה של אדם ואבן. לסב יש חדר בבית, ובחדר

"שוכב סלע ענק מסיד. גוש גבס, שבתוכו הוא מסתתר" (לוי 1991: 12). אנשים כינו אותו גמד: "צָבֵעַ היא האיש. צָבֵעַ ושיכור. אומרים שהיה קטן מתינוק" (שם: 54). לאחר שריסק את מכוניתו בזמן שהוביל מאתיים ושלושים ליטרים של סיד לבן, הוא הפך לסלע עצום בגודלו: "הם נשאו את סלע הגבס הענק, הדומם, הלא מוכר, הצייתן, הכנוע, היפה, החלק, הצחור, הנעים למגע, הנהדר, היקר, האקזוטי. בתוכו שכבה גופה של אדם, מכוסה במאתיים ושלושים ליטרים של צבע" (שם: 55). דמותו של הסב משרטטת צורה נוספת של התנגדות. הוא היה איש קטן ושתיין, אך הוא הופך לסלע מכובד, שמסמל עקשנות ועוצמה. בנוסף לאנשים שהופכים לצמחים ומתמזגים באדמה, הנרטיב מתייחס פעמים רבות לאיברי גוף העומדים כעצמאים המתנגדים לדיכוי.

אספר על אודות ידו של אברהם אבו ח'אלד, שאחזה באבן. אספר על אודות ימינו של אויבי עלי עֶבֶד אלמג'יד, שהניפה גלים-גלים את דגל פלסטין. אספר בגנותה ובשכחה של אוזנו של אחד, סולימאן אבו ג'ור שמו, ששמעה את כל האמת. [...] אצייר את עיניו המזולזלות בחיילים של פאיז סוואלמה המסגר, את לשונו דוברת האמת של שכנו, ואת אפו הנוחר בזלזול לעבר הצבא של אחיו. [...] את שתי אצבעותיו של סִיד רג'ב, אשר סימנו ניצחון-ניצחון (שם: 79).

במציאות הקודרת, כאשר יחסי הכוחות יוצאים מאיזון, ההתנגדות מוצאת נתיבים שונים; כך, מבלי להתייחס לאנשים ולחולשתם בעומדם כנגד האויב, הזרועות הן אלה שאוחזות באבן ולא האדם, העיניים מתכוננות בחיילים כבוי, והאצבעות מסמנות ניצחון. בדומה לדמויותיהם של הסבים, וכמו בסיפוריו של גריין, לאיברים הגרוטסקיים הללו ישנו הכוח להתנגד לאויב.

בסיפוריו מתאר ג'עפר את האיברים עצמאיים כאילו היו גיבורים בפעולה. הוא מתעקש להציג את האירועים שלהם הוא עד כמגרש משחקים מרתק ומשעשע. בין אם הדבר נובע ממחלת נפש או שמשמש כאמצעי להתמודדות עם המציאות המחרידה, הפער בין האופן שבו אירועים מסופרים לבין הדרך שבה הקוראים מבינים את הסיטואציה הממשית יוצר הזרה, ומעורר רושם מטריד. דמותו של טהא, אחיו האהוב של ג'עפר שמופיעה לאורך הרומן, מעוררת מתח לא פתור בין רכיבים שאינם עולים בקנה אחד, כמו הקומי והנורא ומעורר האימה, וגורמת לכלכול האופייני לגרוטסקי (Thomson 1972: 2-3, 7). טהא הוא לוליין וליצן שמוצא דרכים שונות לקרוא תיגר על מצב המצור ועל הגבולות המרחביים. טהא מבצע מעשי קונדס ונענה להוראות החיילים באופנים בלתי צפויים. אחיו הצעיר ג'עפר מעריך אותו ולעיתים קרובות לא מבין את הסיבות למעשיו, אך למרות זאת הוא רואה בו מקור

לשמחה והנאה וחושב עליו כמי שלמעשה מכניע את האויב. כך, למשל, כאשר הצבא דורש מטהא להסיר את דגל פלסטין מעל חוטי החשמל – פעולה שכרוכה בטיפוס לגובה רב ומסוכן – ג'עפר מפרש זאת כמופע לוליינות. לאחר שטהא מגיע לדגל, הוא מנופף בו ושר את "שיר צבעי המולדת". החיילים לא יכולים לתפוס אותו, והוא הולך על כבל החשמל והדגל משמש לו כמוט איזון: "גבוה מעל הבתים, ומעל מגדלור המסגד. גבוה יותר מהאנטנות של הצבא. גבוה יותר מההליקופטר, ומעשן הצמיגים, ומחוטי החשמל הזורמים תחת רגליו. גבוה יותר מהמתים" (לוי 1991: 44). הוא רוקד באוויר; הוא שולף אבנים מכיסו ומלהטט בהם (שם: 136). גופו האתלטי, הלא-אנושי כמעט, מאפשר לו להתגבר על אויביו, כיוון שביכולתו להיות מעל כולם.

עם זאת, ניצחונו של טהא הוא זמני, והתנגדותו, שאמנם מבדחת, נדחית. בסופו של דבר הוא נרצח:

אלא אותו היום לא קפץ אחי על ידיו, לא להטט לפניו ולאחור, לא שתה ביובים [...] זמן רב חלם אהובי איך לתפוס כדור של רובה בעזרת שיניו. [...] עמד אהובי מולם, מאופר כליצן הקרקס הלאומי של העיר ריגה, [...] שבר את חולצתו העליונה, וגילה את הציור המונח על חזהו. ציור מטרה המורכב מעיגול בתוך עיגול עיגול. [...] פתח הליצן את פיו ואמר: "תירו בי!". [...] כשל טהא זקות, נפל על אחוריו, והביט בתדהמה על תקרת השמים. דמעה מצוירת זלגה על לחיו השמאלית [...] (שם: 48).

הרומן מציג את מותו של טהא כמוות מיותר ומטופש, מקרי כמעט, אך הקוראים שמודעים להבדלים בין האופן שבו ג'עפר מספר את הסיפור לבין המציאות שבה הוא חי, מניחים שהנסיבות היו שונות. טהא הוא פעיל פוליטי (בדומה לאחיו הבכור), אך נקודת התצפית של הנרטיב משנה לחלוטין את תפיסתם של הקוראים ומהפכת את מושג ההתנגדות ברומן. טהא הלולייני, האח הנערץ, הוא גיבור בחייו ובמותו. הוא בוחר לעצב את סצנת המוות שלו-עצמו, "לקול תשואות הקהל, לקצב נגינת התזמורת, לאור הזרקור הלבן" (שם: שם). הוא מבקש מהחיילים לירות במטרה שצייר על חזהו, ובעודו גוסס דמעה מצוירת מתגלגלת במורד לחיו. מאוחר יותר, כאשר הוא נקבר בדממה בחצר האחורית, חבריו חולקים לו כבוד. "השכיבו אותו חבריו באדמת החצר והוא מאופר כמו ליצן של קרקס רוסי, ודמעת כאב פעורה תחת עינו" (שם: 50).

עד לשלב מסוים ברומן, טהא מתואר כמריונטה בת-אלמוות, כמי שיכול להימלט מהחיילים בכל רגע, בין אם בהליכה על כבל חשמל או ביריקת אש. מאוחר יותר הוא נקשר בדמותו של לוקמאן בעל האגדה, שאף הוא עתיד להיקבר. מותו הוא

דהוד לקביעתו של המספר, ממש בתחילתו של הרומן: "אדם נשאר אדם גם אם מסווה עצמו בתחושת של משה דיין" (שם: 9).

אבי המכובד ואהובי טהא זקת אמרו תמיד כי אני בעל דמיונות. אבל הנה, הסמטה סמטה, והרחוב רחוב, והעוצר עוצר, והחיילים חיילים עם מסכות גז, ונראים כמו אמודאים, והמפגינים רעולים, והאבן היא אבן, והיריות פוגעות, והכאב כאב (שם: 89).

תומסון טוען כי הגרוטסקי מזעזע את הקורא כאשר לא ברור מהי התגובה המתאימה לו (Thomson 1972: 2-3), ומחקרו העיוני של ראובן צור מדגיש את היעדר האפשרות להיחלץ מתחושות של חרדה (צור 1985: 147). תחושה זו של דיס-אוריינטציה נובעת ממצב שבו התיאור חומק מהקטגוריזציה המוכרת לנו, ונוצרת הזרה שיש בה אימה. ככל היצירות מקורה גם בדמויות מעוותות ובעלות מום, ובאירועים מוזרים, שלא מאפשרים להפעיל מנגנונים של רציונליזציה או לנסח רעיונות פוליטיים, היסטוריים או אידיאולוגיים. לוי מתאר את האינתיפאדה באמצעים קיצוניים, והנרטיב המשחקי והקרנבליסטי שהמספר הילד מתאר, מתנגש עם נרטיב של חברה תחת כיבוש. הקורא, שמתוודע לקרקס הפלסטיני העגום הזה, מיטלטל בין צחוק לאימה ונותר חסר ישע אל מול דמותו של האחר, שמצויר בצבעים שלעולם לא ידהו.

על מעשה הסיפור

בסיפור האחרון באגדות האינתיפאדה של גרין, לאחר שהצבא הורס את ביתו של ג'מאל, הוא מבקש מאחיו הצייר לצייר את הבית:

ימים ויליות עמל סמיר לצייר שוב את ביתו של אחיו. כשסיים את מלאכתו עמדה המשפחה כולה לפני הקיר המצויר, ולרגע נדמה היה להם שביתם קם ועלה מתוך ההריסות, ושהנה תפתח הדלת ושוב יחזור הכל ויהיה כשהיה (גרין 1989: 124).

כאשר החיילים מצווים עליהם להרוס את הקיר המצויר, סמיר ניגש את הקיר, פתח את דלתו המצוירת של הבית שזה עתה סיים לצייר, ובתנועת ראש הזמין את בני משפחתו להיכנס פנימה" (שם: שם). הסיפור עוסק בכוחו של האמן ובכוחו של הייצוג, בגבולות התיאור הלא-ריאליסטי. הוא מראה שמעשה הסיפור יכול למוטט חומות ולשחרר את גיבוריו ממרחב מצטמצם וחונק.

אמל אמירה מציינת שהלאומיות הפלסטינית "בנתה את עצמה מתוך התבוסה" (Amireh 2003: 751). זהו אובדן של זהות ובה בעת אובדן של סיפור. לפי אדוארד סעיד, הכרה לאומית פלסטינית והגדרה עצמית כרוכות לבלי התר בזכות ובחובה

לספר את הסיפור הפלסטיני (Said 2000). המחברים הישראלים שנרדנו בפרק זה לקחו על עצמם לספר סיפור פלסטיני. אף שניכסו את קולו של האחר, השימוש שעשו בדימויים גרוטסקיים מציע ניסיון להתייחס לסבל הפלסטיני בגוף ראשון, וכך להסיר את המושגים המיליטריסטיים השגורים, כגון מחבלים פלסטינים, זריקת אבנים, וצורות פיזיות אחרות של ההתנגדות הפלסטינית.

בחזמן הצהוב, ספרו של גרוסמן, שמתעד שיחות של פלסטינים וישראלים על הכיבוש, גרוסמן מדגיש את תפקידו של הסיפור כמעשה היזכרות. בשיחה אחת, אישה זקנה אומרת לו: "אצלנו. בעין עזרב [...] היו המים כל כך זכים ובריאים [...] שם היה לנו שדה. שם היה כרם. עכשיו תראה איזה גן פורח יש לנו כאן" (גרוסמן 1987: 7-8). הסיפור שלה מזכיר לגרוסמן "את סבתא שלי והסיפורים שלה על פולניה, שממנה נעקרה. על הנחל. על הפירות שם" (שם). בשיחה אחרת הוא נוכח ש"זו סבתא שמשמרת את הזיכרון המשפחתי" (שם: 18), שכן לאם כבר אין זיכרונות משם. אופנהיימר דן במטפורה של הרוח הצהובה בספר זה. גרוסמן מתאר אותה כ"רוח מזרחית חמה ואיומה, אשר אחת לכמה דורות באה ומלהיטה את האזור, והאנשים נמלטים מפני חמתה אל המערות והנקרות, אבל שם היא משיגה את אלה שהיא רוצה להשיגם, את עושי מעשי העוול האכזריות" (שם: 64). אופנהיימר מציין ש"סיפור זה מעניק לערבי ממד עוצמתי שחורג מתלונותיו. [...] הרוח הצהובה נתפסת כאן כסמל פוליטי, אף על פי שהיא מתאימה לכל המצב שכרוך במצוקה שקוראת לפתרון" (Oppenheimer 1999: 244). הרוח מציעה פתרון לקשיים שמתגלעים בשל הכיבוש באופן על-טבעי כמעט. עד להתרחשות זו, המספר מעניק לקהילה את הכוח להתמודד עם מציאות זו באמצעות מעשיות, ולהתנגד לה באמצעות דימויים גרוטסקיים. החופש לספר סיפור הוא תמה מרכזית ברומנים של גריין ושל לוי. הוא נקשר במושג הגרוטסקה משום שהוא מעניק למספרים תכונות שאינן ריאליסטיות ומאציל עליהם כוחות על-טבעיים. הסיפור הראשון בספרו של גריין מתאר מספר סיפורים שהוא מעין קוסם. מספר הסיפורים נעצר בידי החיילים לאחר שהוא מספר "אגדה אכזרית שצמחה מן החיים עצמם, ומן הכיבוש הנמשך" (גריין 1989: 11); אולם בזמן מאסרו בבית הוא מגלה שהוא יכול לעבור דרך קירות:

ידו לא חשה בקיר ועברה דרכו פנימה, כבמעשה קסמים. עזמי מיהר למשוך חזרה את ידו ומצא אותה שלמה כשהיתה. [...] לאחר אותו היום היה עזמי שאהיזן מחכה לשעות הדמדומים ויוצא דרך קיר חדרו אל הרחוב. הוא היה עובר דרך גדרות ואבנים, עצים ומכוניות, ובוהן בהשתאות את סגולתו החדשה. אחר כך היה מתקרב אל חבורות האנשים שהיו מתגודדים בפינות הרחוב, ומספר להם את סיפוריו (שם: 12).

לא ניתן להשתיק את הסיפור, ולא את מספרו; יתר על כן, לסיפור יש את היכולת להסיר קירות, גבולות, מחסומים ומכשולים. גם לוי מעניק כוחות על-טבעיים ללוקמאן, מספר הסיפורים באותיות השמש, אותיות הירח. לוקמאן משוטט בכפרים ומספר סיפורים. כמו שחרודה, הוא ניצל בזכות סיפוריו כאשר האגדה המופלאה שהוא חוזר ומספר שובה את לבו של השטן ומצילה את חייו (לוי 1991: 23). לוקמאן מת אך קם לתחייה. כאשר הוא מת בשנית, נדמה שהוא מתמזג בדמויות אחרות, כמו אחיו של המספר, טהא. לאחר מותו של טהא, המשפחה מקבלת מזוודה ובה חפציו, ובהם מוצא המספר את ספר התפילות של לוקמאן (שם: 76).

הדוברים ומספרי הסיפורים בטוחים ומוגנים ובני אלמוות; הם חופשיים ויכולים להתמודד עם קושי מרות, כמו זו של ג'עפר, ששואל "איך אפשר להבין מה זה בית שהופך לאבק" (שם: 122). כוחו של הנרטיב טמון ביכולתו לחזק את האנשים כאשר הגוף והבית נהרסים. ככל שהצבא הישראלי מנסה לגבור עליו, כך מתעצם הסיפור. כאשר החיילים מנסים לכלוא את המשוגע כדי למנוע ממנו לספר את סיפוריו, הוא נחלץ ועובר דרך קירות; הסיפורים אינם ישויות גשמיות שניתן לכבוש או להשתיק.

רשימה ביבליוגרפית

- אגינסקי, ל'. 1989. "לעלי הקטן היתה עין מזוכית". חדשות. 3 במאי.
אופנהיימר, י'. 2008. מעבר לגדר: ייצוג הערבים בספרות העברית והישראלית 1906–2005. תל אביב.
- בלבן, א'. 1995. גל אחר בסיפורת העברית. ירושלים.
בן-עזר, א' (עורך). 1992. במולדת הגעגועים המנוגדים – הערבי בספרות העברית. תל אביב.
ברנשטיין, א'. 1999. "במעצר". בתוך: איים של שקט. תל אביב: 174–180.
גרוסמן, ד'. 1987. הזמן הצהוב. תל אביב.
גרוסמן, ד'. 1983. חיוך הגדי. תל אביב.
גריין, ד'. 1989. אגדות האינתיפאדה. צפת.
דגלס, מ'. [1966] 2004. טוהר וסכנה. תרגום: סלע י'. תל אביב.
חבר, ח'. 1999. ספרות שרואים מכאן. תל אביב.
לוי, א'. 1991. אותיות השמש אותיות הירח. ירושלים.
לוי, י'. 1989. "אבק של בוסתנים". הארץ. 19 באפריל.
לוי, ש'. 1983. שבויים בבדין – הערבים בספרות העברית החדשה. מאזניים 5–6: 70–73.
מיכאל, ס'. 2005. יונים בטרפגל. תל אביב.
מעוז, ר'. 2007. "ריוקנו של נעים כמתבולל צעיר". בתוך: חבר ח' (עורך). רגע של הולדת – מחקרים בספרות העברית ובספרות היידיש לכבוד דן מירון. ירושלים: 538–519.
מצאלחה, ס'. 1989. "חוצפה ישראלית". חדשות. 3 במאי.
סעיד, א'. [1978] 2000. אוריינטליזם. תרגום: זלבר ע'. תל אביב.

- ספיבק, ג"צ. 1995. "כלום יכולים המוכפפים לדבר?". תרגום: אופיר ע' וברויאר א'. תיאוריה וביקורת 7: 31-75.
- פנון, פ'. [1952] 2004. עור שחור מסכות לבנות. תרגום: קפלינסקי ת'. תל אביב. צור, ר'. 1985. "צפנת פענח והנהייה אחר הודאות" הספרות 34(2): 142-160.
- קניוק, יורם. 1984. ערכי טוב. תל אביב.
- קריסטה, ז'. [1980] 2005. כוחות האימה – מסה על הכזות. תרגום: ברוך נ'. תל אביב. רז-קרוצקין, א'. 1989. "בחיפוש אחר האנימה". הארץ. 29 ביולי.
- שמיר-טולפמן, א'. "האם אתה רואה מה שאני שומע". בתוך: בזמן מלחמה. ירושלים: 117-170.
- שץ, א'. 1989 "תאנים". הארץ. 19 באפריל.
- Alcoff, L. 1991-2. "The Problem of Speaking for Others". *Cultural Critique* 20: 32-35.
- Amireh, A. 2003. "Between Complicity and Subversion: Body Politics in Palestinian National Narrative". *South Atlantic Quarterly* 102(4): 747-772.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bhabha, H.K. 1990. "The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism". in: R. Ferguson (ed.). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. New York and Boston: 71-88.
- Brenner, R.F. 2003. *Inextricably Bonded – Israeli Arab and Jewish Writers Re-Visiting Culture*. Wisconsin.
- Carroll, N. 2002. "The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60(1): 3-26.
- Cohen-Shabot S. 2013. "Towards a Grotesque Phenomenology of Ethical Eroticism". *Women: A Cultural Review* 24:1. 62-70. DOI: 10.1080/09574042.2012.750922
- Deleuze, G. and F. Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus*. Translated by Brian Massumi. Minnesota.
- Domb, R. 1982. *The Arab in Hebrew Prose*. London.
- Elias, N. 1978 [1939]. *The Civilizing Process*. New York.
- Feldman, Y. 1989. "The Other Within in Contemporary Israeli Fiction". *Middle East Review* 22(1): 53-60.
- Frykman, J. and O. Lofgren. 1987. *Culture Builders: A Historical Anthropology of Middle Class Life*. Translated by Alan Crozier. New Brunswick.
- Gertz, N. 1995. "Imprisoning the National Identity: The West Bank in 'The Smile of the Lamb' (the Book and the Film) and 'Yellow Wind'". *Contemporary Theatre Review* 3(2): 193-205. DOI: 10.1080/10486809508568349
- Gluzman, M. 2004. "The Politics of Intertextuality in Anton Shammas's Arabesques". *Modern Jewish Studies* 3(3): 319-335. DOI: doi/pdf/10.1080/1472588042000292385

- Grosz, E. 1994. *Volatile Bodies*. Bloomington and Indianapolis.
- Grover, Y. 1994. *Zionism: The Limits of Moral Discourse in Israeli Hebrew Fiction*. Minneapolis.
- Grumberg, K. 2011. *Place and Ideology in Contemporary Hebrew Literature*. Syracuse.
- Harpham, G.G. 1982. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton.
- Isaksen, R. 2009. *Literature and War – Conversation with Israeli and Palestinian Writers*. Translated by Kari Dickson. Massachusetts.
- Kayser, W. 1966. *The Grotesque in Art and Literature*. Translated by Ulrich Weisstein. Toronto and New York.
- Levy, L. 2012. "Nation, Village, Cave: A Spatial Reading of 1948 in Three Novels of Anton Shammas, Emile Habiby, and Elias Khoury". *Jewish Social Studies: History, Culture, Society* 18(3). 10-26. DOI: 10.2979/jewisocstud.18.3.10
- Lockard, J. 2002. "Somewhere Between Arab and Jew: Ethnic Re-Identification in Modern Hebrew Literature". *Middle Eastern Literatures* 5(1). 49-62. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/14751790220103774>
- Mackie, J.L. 1977. *Ethics, Inventing Right and Wrong*. London.
- Majumdar, G. 2010. *Migrant Form*. New York.
- Mendelson-Maoz, A. 2018. *Borders, Territories, and Ethics: Israeli Literature in the Shadow of the Intifada*. Indiana.
- Metres, P. 2013. "Vexing Resistance, Complicating Occupation: A Contrapuntal Reading of Sahar Khalifeh's 'Wild Thorns' and David Grossman's 'The Smile of the Lamb'". in: R. S. Harris and R. Omer-Sherman (eds.) *Narratives of Dissent: War in Contemporary Israeli Arts and Culture*. Detroit: 81-109.
- Morahg, G. 1986. "New Images of Arabs in Israeli Fiction". *Prooftexts* 6: 147-162. <http://www.jstor.org/stable/20689149>
- Nagel, T. 1986. *The View from Nowhere*. New York and London.
- Oppenheimer, Y. 1999. "The Arab in the Mirror: The Image of the Arab in Israeli Fiction". *Prooftexts* 19(3): 205-234. muse.jhu.edu/article/408176
- Peleg, Y. 2008. *Israeli Culture between the Two Intifadas: A Brief Romance*. Austin.
- Perry, M. 1986. "The Israeli-Palestinian Conflict as a Metaphor in Recent Israeli Fiction". *Poetics Today* 7(4): 603-621.
- Ramras-Rauch, G. 1989. *The Arab in Israeli Literature*. Bloomington and Indianapolis.
- Said, E.W. 2000. "Permission to Narrate". in M. Baoji and A. Rubin (eds.). *The Edward Said Reader*. New York: 243-266.
- Shaked, G. 1989. "The Arab in Israeli Fiction". *Modern Hebrew Literature* 3: 17-21.
- Thomson, Ph. 1972. *The Grotesque*. London.

