



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

11

גיליון

2021

סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,
ורד קרתי שם-טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמוי-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: תיוטה לשיר "פניך אל פניי" מאת אבות ישורון (כ-460, ארכיון ישורון), 1991; באדיבות הלית
ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,
אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2021 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נדפס ברפוס סדר צלם

פוליטיקה מינית ולאומיות בין גלות למולדת

מוריס עבליני

אבי היה מדינאי, אני אישה פוליטית. אבי היה קדוש, אני לא.
אינדירה גנדי¹

אני רוצה להתחיל בתיאור של ויכוח בדיוני אך אופייני בין אקטיביסט פלסטיני לבין עמיתו הציני באירוע פוליטי חשאי אי שם. הציני מביט באקטיביסט המוחה נגד הממסד הישראלי וזועם בשל מה שהוא תופס כצביעות. הוא מציע לאקטיביסט בלגלוג: "אתה רוצה לשחרר את המולדת? לך שחרר קודם את הפוס של אחותך". הציני מניח שהאקטיביסט מעמיד פני מוחה מיליטנטי נגד הכיבוש הישראלי, קורא לחופש ולעצמאות, אך כנראה שלא יעניק לאחותו את הזכויות שעליהן הוא נלחם. למרות הרטוריקה המשחררת המלווה את המאבק הלאומי של האקטיביסט, מאבק זה נתפס אצל עמיתו כביטוי של כמיהה לשוב לחיק המסורת ולשמר מבנים חברתיים פטריארכליים. מותר להניח שוויכוח מעין זה התרחש בחיים האמיתיים יותר מפעם אחת. יתרה מכך, הכרזתו של הציני בערבית ("פִּדְכ אַתְחַרְר וּוְטָן? חָרְר פּוּס אוֹחַתְכ בְּל־אוּל") זכתה לפופולריות כה רבה, עד שהוויכוח נעשה לאנקדוטה מוכרת. התנצחות קומית זו בין הציני לאקטיביסט אמנם מצביעה על מערכת היחסים המתוחה, במסגרת המאבק הפלסטיני לחירות, בין תפיסות של הגוף הנשי לבין לאומיות, ועם זאת, היא בעייתית בשל היעדר קולן של נשים. הזעקה הסימבולית לשחרורו של איבר המין הנשי מופנית מגבר אחד לחברו, וגורל החופש המיני של האישה הפלסטינית נותר כפוף לרצונותיהם של שני גברים ערבים החלוקים זה על זה.

1. Oriana Fallaci, "Indira's Coup", *New York Review of Books*, 18 September, 1975

אף על פי שהתביעה הפלסטינית לחופש עולה בקנה אחד עם שוועתו האנטי-קולוניאליסטית של העולם השלישי, החזון הלאומי הפלסטיני, כמו חזונות לאומיים אחרים, מבוסס על פוליטיקה מינית של פיקוח וצנזורה. הנרטיב של חזון זה נוצר ופורש בלעדית בידי הפרוטגוניסט הגברי ועבורו. הנשים משתתפות בו באמצעות גופן, ה"זוכה" לרבות את האומה – ביולוגית, תרבותית וסימבולית.² חלוקה ממוגדרת זו מדגישה את הסתירה שבין האופי הפרוגרסיבי של התביעה הלאומית לחופש ולעצמאות לבין המסורת שתביעה זו טוענת שהיא מחזיקה בה. סתירה זו חושפת כי השיח הלאומי נע בשני כיוונים מנוגדים בעת ובעונה אחת: מצד אחד הוא מבטיח התקדמות לעבר ערכים מודרניים כמו חופש ושוויון חברתי, מצד אחר הוא נע לאחור בתביעתו להגן על המסורות ועל התרבות מפני ההשפעות המערערות של המודרניות.

האופי הפרדוקסלי של השאיפה הלאומית הפלסטינית אינו ייחודי, כמובן. אידיאולוגיות לאומיות מתימרות בדרך כלל להציע לאלו המחזיקים בהן מסגרת פוליטית מודרנית כדי שיוכלו ליהנות מתצורות ספציפיות של תרבותם ה"מקורית". כך הן פונות לרגשות פוליטיים פרוגרסיביים ושמרניים גם יחד ומצליחות להכיל את המתח הדינמי שבין יצירת נרטיבים של העבר לבין יצירת נרטיבים של העתיד. אזרחים של מדינות לאום ריבוניות ודמוקרטיות נוטלים חלק במתח מתמשך זה באמצעות מוסדות ממשלתיים ולא-ממשלתיים, אבל לרובם הגדול של שלושה עשר מיליון הפלסטינים החיים כיום אין מוסדות כגון אלו, וכפי שאנו יודעים היטב, עולמנו טרם חזה בהיווצרותה של מדינה פלסטינית.

מאמר זה מתמקד ברומן של רנדה ג'ראר, מפה של הבית (Map of Home, 2008),³ ובסרטה של מייסלון חמוד לא פה, לא שם (בר באחר, 2017),⁴ במטרה להראות כיצד הסקסואליזציה של גוף האישה בייצוגים בדיוניים של נשים פלסטיניות מערערת שדות שיח מקובלים ופותחת פתח לחשיבה מחדש על פוליטיקה מגדרית במסגרת לאומית בשני הקשרים פלסטיניים שונים – האחד בארצות הברית והשני בישראל. מהלך זה ממשיך את עבודתי בחקר דרכים שונות בהתפתחות הסיפור הפלסטיני חוצה הגבולות, השפות והדורות.⁵

2. Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation*, Sage, London 1998, pp. 26-67

3. Randa Jarrar, *A Map of Home*, The Penguin Group, New York 2008; רנדה ג'ראר, מפה של הבית, מאנגלית: ארו אשרוב, כנרת זמורה-דביר, אור יהודה 2009.

4. הסרט הופץ בישראל בשם לא פה, לא שם, וברחבי העולם – בשם *In Between*. שמו המקורי, בר באחר, פירושו "ים יבשה".

5. Maurice Ebileeni, "Palestinian Writings in the World: A Polylingual Literary Category between Local and Transnational Realms", *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 19:2, 2017, pp. 258-281

סקירת תולדות חייהן של ג'ראר וחמוד משקפת חוויות פלסטיניות נפרדות, ויצירותיהן מגלמות התמודדות עם תנאים חברתיים ותרבותיים שונים אלו מאלו. ג'ראר נולדה בשיקגו לאם יוונייה-מצרייה ולאב פלסטיני, גדלה בכוויית ובמצרים, וב-1991, אחרי מלחמת המפרץ הראשונה, חזרה עם משפחתה לארצות הברית, לאזור העיר ניו יורק. לאחר ש"הספידה" את ברברה בוש בטוויטר במילים "גזענית לתפארת" הייתה ג'ראר לדמות מעוררת מחלוקת במעגלים מסוימים בארצות הברית. כיום היא מלמדת כתיבה יוצרת באוניברסיטה של מדינת קליפורניה בפרזנו. חמוד נולדה בהונגריה להורים פלסטינים תושבי ישראל, גדלה בבאר שבע, וכעת היא מתגוררת ביפו. לאחר שסיימה את לימודיה בחוג ללימודי המזרח התיכון באוניברסיטה העברית בירושלים ועבדה תקופה קצרה כמורה החלה ללמוד קולנוע בבית הספר לאמנות מנשר בתל אביב. חייהן האישיים והמקצועיים של ג'ראר וחמוד משקפים אפוא מסלולים נפרדים, אך כנשים פלסטיניות הנושאות עימן מקפים של עקירה (כגון פלסטינית-אמריקאית ופלסטינית-ישראלית), יש להניח שהן מכירות באופן אינטימי את הגבולות שהמסורות הערביות מציבות בפני נשים, ולצידם את "המקומות הבטוחים" שבהם נשים יכולות לבטא את מינותן. כפי שאראה להלן, ג'ראר וחמוד, החולקות מורשת תרבותית דומה, הוציאו מתחת ידיהן יצירות בדיוניות המאתגרות את הפוליטיקה הגופנית והמינית המקובלת הקובעת את התפקידים הפרוגרסיביים והפרוגרסיביים-פחות המוענקים לנשים פלסטיניות בתסריט הלאומי.

הרומן של ג'ראר, מפנה של הבית, מגולל את סיפור ההתבגרות האוטוביוגרפי-למחצה של נידאלי, בת למשפחת פליטים פלסטינים, הסובב סביב נושא פלסטיני מוכר – הארעיות של בית המשפחה, המשנה את מקום מגוריה שוב ושוב בשל מלחמות ושינויים פוליטיים במזרח התיכון. מפנה של הבית אינו ייחודי בהקשר זה. כל עוד הוא נע בין נושאים של עקירה, תנועה במרחב, מלחמות, חיפוש אחר בית וכיוצא באלו, הוא משתלב בטבעיות בקטגוריה המתהווה של ספרות פלסטינית הנכתבת בשפה האנגלית. יחד עם זאת, בכישרון סיפורי יוצא מגדר הרגיל משבצת ג'ראר במסלול מוכר לעיפה זה פרטים אינטימיים בנוגע למחשבותיה, לחקירותיה ולהתנסויותיה המיניות של נידאלי. כפי שננסי אל ג'נדי ואחרים כבר העירו, אין ספק כי דיוקן התבגרותה המינית של נידאלי מעמיד התנגדות ל"יצור האידיאולוגי של הגוף המוסלמי הנשי שהותווה בידי האורינטליזם האמריקאי, האורתודוקסיה האסלאמית והפטריארכיה הערבית החילונית".⁶

6. Nancy El Gendy, "Trickster Humour in Randa Jarrar's *A Map of Home*: Negotiating Arab American Muslim Female Sexuality", *Women: a Cultural Review*, 27:1, 2016, p. 1

לא פה, לא שם מספר את סיפורן של שלוש נשים פלסטיניות צעירות החולקות דירה בתל אביב. שלוש הנשים מגיעות מרקעים חברתיים שונים זה מזה ונראה כי אין להן הרבה במשותף, אם בכלל. הסרט מגולל את סיפורן של שלוש הנשים הצעירות הללו, המנווטות את דרכן בשדה המוקשים של אפליה פוליטית, מסורת ומודרניות, לומדות בהדרגה לקבל את ההבדלים הדתיים והתרבותיים בין אחת לשנייה ואף את הבדלי המזג ביניהן, ומפתחות קשר קרוב המבוסס על אחוות נשים.

ג'ראר וחמוד מתמודדות עם אתגרים המנוגדים זה לזה – שחרור מול הבקת במסורת – ומבטאות רגשות סותרים כלפי פרקטיקות חברתיות ותרבותיות במולדת. באמצעות הסקסואליזציה שהן מחוללות בדמותה של האישה הפלסטינית, כל אחת בדרכה, הן משנות את התפקיד שיועד לה כ"יולדת האומה" – במונחיה של רודה אן כנעאנה – ומעניקות לה את הזכות לבחור, ליהנות ולהיאבק כדי להשיג שליטה בחייה.⁷ כדי להבהיר את טיבם של האתגרים שמעמידות היצירות של ג'ראר וחמוד בפני המסגרת הלאומית אציג להלן את הדרכים ששימשו לעיצוב הנשיות בנרטיב הלאומי בתקופות שונות, במטרה להראות באמצעות סקירה היסטורית זו כיצד ייצוגים של נשים פלסטיניות נערכו, צונזרו ועודכנו במהלך המאה העשרים בהתאם לנסיבות, כדי להתאימם למסגרת הלאומית המונוליתית והאנדרוצנטרית.

מיניות ולאומיות

התביעה הלאומית הפלסטינית לחופש מעמידה בראש סדר העדיפויות שלה את פתרון המצב הפזורתי הנוכחי של הפלסטינים, והיא ניזונה מתשתית של רגשות נוסטלגיים כלפי המולדת האבודה. מציאות זו, המקיפה תנאי עקירה שונים ומרובים, מבליטה במידת-מה אג'נדות שמרניות מבחינה חברתית, התומכות במגמה האנדרוצנטרית של התסריט הלאומי, ודוחקת לשוליים מגמות פרוגרסיביות, בייחוד אלו הנוגעות למעמדן של נשים. איני רומז כאן לכך שהאומה-לעתיד קוראת ישירות ובמפורש לנשותיה להישאר כפופות למבנים חברתיים פטריארכליים אלא לכך שנרטיבים של האישה הפלסטינית ה"מודרנית" מנוכסים בתחכום כדי להתאימם למבנים אלו.⁸ כפי שאיפטיה צ'נדה

7. Rhoda Ann Kanaaneh, *Birthing the Nation: Strategies of Palestinian Women in Israel*, University of California Press, Berkeley 2002

8. Rabab Abdulhadi, "The Palestinian Women's Autonomous Movement: Emergence, Dynamics, and Challenges", *Gender and Society*, 12:6, 1998, pp. 655-656. רבאב עבדולהאדי דנה ב"גיבורת-העל" הפלסטינית כמי שמייצגת מרטיריות מהוללת והזנה, כ"אם פורייה" המייצגת את פוריית האומה וכמסמנת כבוד לאומי. לטענתה, שלושת המושגים או הממדים האלו של

מנסחת, "המאבקים בין 'מסורת' ל'מודרניות', בין 'קדמה' ל'נחשלות' וכין 'שעבוד' ל'שחרור' זכו לניסוחים רבים ומגוונים והשפיעו על האידיאולוגיה ההגמונית של המגדר בדרכים ששימרו את פעולתן של תצורות פטריארכליות".⁹

היסטורית, השיח הפוליטי הפלסטיני הרשמי מוסגר ללא עוררין על ידי המסורת הפטריארכלית. ב-1968, לאחר התבוסה המוחצת של צבאות ערב ב-1967 והשתלטות קבוצות הגרילה הפלסטיניות על אש"ף – בהנהגת יאסר ערפאת הצעיר והאמביציוזי – הוכנסו שינויים ב"אמנה הלאומית הפלסטינית" המקורית מ-1964 ושמה שונה מ"אל-מית'אק אל-קוומי אל-פלסטיני" ל"אל-מית'אק אל-וטני אל-פלסטיני". המסמך המקורי, שחובר בידי מייסד אש"ף ומי שעמד אז בראשו, אחמד שוקיירי, תיאר בהקדמה את הכיבוש הציוני של פלסטין באמצעות מטאפורות מגדריות, כגון תיאור האוכלוסייה הילידית כילדיה של אדמה-אם שנאנסה. אף על פי שניסוחים מעין אלו הוסרו מהגרסה המאוחרת, יש לשים לב לכך שסעיפים 4 ו-5, המגדירים את הזהות הפלסטינית כמורשת פטריליניאלית, לא שוננו: "האישיות הפלסטינית היא תכונה שורשית מתמידה, שאיננה פגה, והיא עוברת מן האבות אל הבנים" (סעיף 4), ו"הפלסטינים הם האזרחים הערבים אשר שכנו משכן קבע בפלסטין עד שנת 1947. [...] [ו]מי שנולד לאב ערבי פלסטיני אחרי תאריך זה בתוך פלסטין או מחוצה לה, גם הוא פלסטיני" (סעיף 5).¹⁰

הורשת הזוהות דרך שושלת האבות "גוברת" על העקרונות האוניברסליים של "הצדק, החופש, הריבונות, ההגדרה העצמית, והכבוד האנושי" שבסעיף 24. כך, לדוגמה, הוספת סעיף 9 – קריאה למאבק מזוין נגד ישראל, שסימנה את המעבר מהנהגתו של שוקיירי, שמומנה בידי מדינות ערב, להנהגתו האוטונומית של ערפאת – ביטאה גם שאיפה לגייס למאבק זה, כך נראה, את המספר הרב ביותר של אנשים, גברים ונשים כאחד. יחד עם זאת, התנועה הלאומית, כפי שרעאב עבדולהאדי מציינת, ניצבה לפני פרדוקס: "כיצד ניתן להגדיר ולהמשיג את תפקידיהן של הנשים בלי לשבש את שיווי המשקל המגדרי העדין בחברה הפלסטינית?"¹¹

נשיות פלסטינית מדגישים את המתח שבין שאיפה הלאומית לבין הרצון לשמר מבנים חברתיים קונבנציונליים. האישה הפלסטינית נדרשת להיות אקטיביסטית ולוחמנית, אם ורעיה, ובו בזמן לשמש סמל של כבוד האומה. במילים אחרות, האקטיביזם שלה מוצב לצד תפקידה המסורתי יותר כאם. היא גם שומרת על מעמדה האימהי וגם נעשית ל"היילת" במלחמה הדמוגרפית נגד ישראל – הד למשימה שדוד בן-גוריון ייעד לנשים היהודיות במלחמה נגד האוכלוסייה הערבית המקומית.

9. Ipshta Chanda, "Feminist Theory in Perspective", *A Companion to Postcolonial Studies*, Blackwell Publishing, Oxford 2005, p. 489
10. יהושפט הרכבי, האמנה הפלסטינית ומשמעותה, הוצאת משרד החינוך והתרבות, ירושלים 1977, עמ' 16.
11. עבדולהאדי, "The Palestinian Women's Autonomous Movement", לעיל הערה 8, עמ' 654.

לפי עבדולהאדי, לתנועה הלאומית הפלסטינית היה על פי רוב עניין בתמיכה במבנים הפטריארכליים הקיימים, למרות הצורך לגייס נשים, ומכאן שהמהפכה שהיא קידמה הייתה אמנם אנטי-קולוניאלית אך לא בהכרח חברתית. דוגמה המשקפת היטב את שימורו של שיווי משקל מגדרי זה יש במחקרה של ג'ולי פטיט, המתארת מקרים של קשרים מיניים בין גברים ונשים לא נשואים בתקופה המוקדמת של הפעילות הלאומית הפלסטינית. מקרים יוצאי דופן אלו, מסבירה פטיט, היו מוגבלים לקבוצות קטנות של אנשים שהכירו היטב זה את זה – בנים ובנות למעמד הבינוני הפלסטיני שחבשו את ספסלי האוניברסיטאות והחלו להיפגש ולעבוד יחדיו יום-יום, בהקשרים חדשים, הרחק מהעין המפקחת של המשפחה והחברה. עם זאת, מערכות יחסים אלו לא שינו במידה ניכרת את התבניות המגדריות או את היחס למין בחברות הפלסטיניות. הנשים האקטיביסטיות היו צריכות לנוע הלוך ושוב בין שני העולמות – בין הבית לבין חבריהן האקטיביסטיות – ובכל אחד מעולמות אלו להתלבש, להתנהג ולדבר בדרך אחרת.¹² לשירה פלסטינית שנכתבה בידי גברים היה תפקיד מרכזי בהמשגת חוסר איזון מגדרי זה. יצירות של דמויות פלסטיניות ספרותיות חשובות, כגון אבו סלמא (עבד אל-כרים אל-כרמי), איברהים טוקאן ומחמוד דרוויש, התייחסו לאומה כאל אישה. משוררים אלו היו מחויבים למאבק הלאומי בתקופות שונות, ובכתביהם שלטה המטאפורה של פלסטין כאם/בת/אחות/אישה שהגבר הפלסטיני מגן עליה, מטפח אותה, נוטש אותה, מתאבל עליה, חושק בה ואוהב אותה. בהתאם לכך, הקולוניזציה הציונית בפלסטין נקשרה בתסריט הלאומי לקולוניזציה של הגוף הנשי.¹³ טקסטים פלסטיניים רבים מתארים את אובדנה של המולדת כמונחים של גבר הנכסף לאהובתו האבודה. מבין הידועים שבהם ניתן למנות את שירו של אבו סלמא "אני אוהב אותך יותר" ואת שירו של דרוויש "מאהב מפלסטין", הקובעים במובנים רבים את הלך הרוח בשירה הפלסטינית עד היום. בהערת אגב ניתן להזכיר את הסיפור על שליחים ציונים שהגיעו לפלסטין כדי להעריך את האפשרות של כינון מדינה יהודית בת קיימא במקום ודיווחו: "הכלה יפה, אבל נשואה למישהו אחר".¹⁴ פלסטין נעשית כאן, פיגורטיבית, לאישה המחכה

12. Julie Peteet, *Gender in Crisis: Women and the Palestinian Resistance Movement*, Columbia University Press, New York 1991, pp. 172-174

13. Amal Amireh, "Between Complicity and Subversion: Body Politics in Palestinian National Narrative", *The South Atlantic Quarterly*, 102:4, Fall 2003, pp. 749-752

14. מקורו של משפט זה, שמרבים לצטט, אינו ידוע, ואין בנמצא מקור ראשוני המעיד עליו. השימושים השונים בו נועדו לתאר את חוסר המוסריות של ההתנחלות הציונית בפלסטין, שהרי כבר היה מידע על כך שיש אוכלוסייה במקום. בדבריו על הספר *Married to Another Man: Israel's Dilemma in Palestine* מאת הסופרת הפלסטינית-בריטית ראדה כרמי, שראה אור ב-2007, טוען שי אפסאי שציטוט זה הוא סיפור בדוי המבוסס בסופו של דבר על תעמולה אנטי-ציונית; וראו Shai Afsai, "The bride is beautiful, but she is married to another man": Historical

בסבלנות לגברים שיישבו את הוויכוח ביניהם בנוגע אליה. הנרטיב הלאומי, המבוסס על מוסכמות מגדריות רווחות ונוקשות, מעצב את האישה כסמן אידיאולוגי המשמר את השיח הגברי. אמל אמירה טוענת כי בתסריט הלאומי האנדרוונטרי, הפמיניזציה של המולדת האבודה קשרה את נרטיב התבוסה הפלסטינית עם "אובדן האונות הגברית" וכי הדבר ביטא, יותר מכול, את תחושת ההשפלה של הגברים הפלסטינים באשר לחוסר יכולתם להגן על ביתם. אין זה נדיר למצוא בשיח הפלסטיני, או בכל שיח לאומי ערבי אחר, תיאור של אובדן פלסטין במונחים מיניים – כמו, למשל, בגרסה המוקדמת של "האמנה הלאומית הפלסטינית" – שהאדמה מיוצגת בו כאישה שגברים אחרים, שאונם המיני רב-עוצמה מזה של הפלסטינים, השתלטו עליה.¹⁵ שילה כץ מסכמת את נושא השליטה המקיפה של גברים בנשים במסגרת הלאומית:

יראת כבוד לאדמה הייתה או מנוגדת לאהבה לאישה, או זהה לה, או התעלתה מעליה. הן האדמה הן הנשים היו מיוצגות כמושאי תשוקה והשראה. [...] עבור גברים המגויסים למאבק הלאומי, סופו של הדיכוי הפוליטי לא היה אמור להביא לסופו של הדיכוי המיני. למעשה, ההפך הוא הנכון: הלאומיות הייתה תלויה בשליטה מתמשכת על המיניות הנשית.¹⁶

נראה כי קו טיעון זה מנוגד לתפקידים ההיסטוריים שמילאו נשים פלסטיניות במאבק הלאומי. החפצתן של נשים פלסטיניות בשיח הגברי אין משמעה שהנשים בפלסטין היו פסיביות לחלוטין במהלך העשורים הסוערים שלפני 1948 ואחריה. לפי רוזי אל-חילי ניתן לדבר על אקטיביזם של נשים פלסטיניות כבר בשנות העשרים המוקדמות של המאה העשרים, עם היווסדו של "איגוד הנשים הפלסטיניות", שהנהיג הפגנות נגד הצהרת בלפור ומאוחר יותר ארגן את "הקונגרס הכללי של הנשים הפלסטיניות" בירושלים ב-1929.¹⁷ אלן פליישמן מסבה את תשומת ליבנו לכותרות בעיתונות הערבית בשנים 1929-1947, המעידות על המגמה הלאומית של האקטיביזם הנשי: "אנחנו הנשים לא פחות לאומיות מהגברים"; "האישה הערבייה – תמיד בחיל החלוץ שבחזית

Fabrication and an Anti-Zionist Myth", *Shofar*, 30:3, 2012, pp. 35-61

המשפט כאן למרות האותנטיות המפוקפקת שלו, שכן גם אם מדובר בסיפור בדוי, ניתן לראות בו מטאפורה מאירת עיניים למגדורה של האומה. וראו גם Ghada Karmi, *Married to Another*

Man: Israel's Dilemma in Palestine, Pluto Press, London 2007

אמירה, "Between Complicity and Subversion", לעיל הערה 13, עמ' 751.

15. Sheila Katz, *Women and Gender in Early Jewish and Palestinian Nationalism*, University Press of Florida, Florida 2003, p. 84

17. Ghazi Al-Khalili, *The Palestinian Women and the Revolution*, Dar al-Aswar, Acre 1977, p. 77

הכוח"; "ההפגנה של נשות יפו אתמול – הוד והדר, התארגנות למופת, ונשיאת נאומים לאומיים נלהבים".¹⁸ נשים פלסטיניות מילאו תפקיד פעיל גם במהלך המרד הגדול של 1936-1939: הן אחזו בנשק, החביאו מורדים, חתמו על עצמות וטיפלו בפצועים.¹⁹ מעבר לכך, בשנים 1948-1967 הייתה נוכחות ניכרת של נשים בתנועות פוליטיות כמו ה"פתח" בהנהגת ערפאת ו"תנועת הלאומיים הערבים" בהנהגת ד"ר ג'ורג' חבש וד"ר ודיע חדאד. עם זאת, אף על פי שנשים היו פעילות כבר בשלבים הראשונים של המאבק הפלסטיני, ואף על פי שהאקטיביזם שלהן היה גלוי וברובו לאומי, דומה כי נוכחותן לא השפיעה על התבניות המגדריות שעמדו בתשתיתן של מאבק זה.

הדומיננטיות הבלעדית של התסריט הלאומי האנדרוצנטרי השפיעה גם על התפתחותה של ספרות הנשים הפלסטינית המוקדמת. דמויות ספרותיות מרכזיות, כגון המשוררת הידועה פדווא טוקאן – לצד משוררות אחרות – נדרשו פעם אחר פעם להעניק עדיפות למאבק הלאומי ולשלם על כך בעיכוב שאיפתן לפעול לשחרור הנשים בחברה. בתיאור קורותיה בזירה הספרותית, כפי שהוא מובא באוטוביוגרפיה שלה, רחלה ג'בליה, רחלה צעבה (מסע הררי, מסע מפרך, 1985), מנסחת טוקאן במפורש את הקונפליקט בין המאבק הלאומי לזה הפמיניסטי. שירתה המוקדמת ביותר, למרבה צערן של אביה, הייתה מרוכזת בעצמה והתמקדה ברגשות במקום בסוגיות לאומיות. אמנם בסופו של דבר, בעקבות מלחמת ששת הימים, התחוללה תפנית רדיקלית בשירתה, שפנתה לעבר הלאומי, אך בשלבים המוקדמים של כתיבתה היא הגנה על בחירותיה האמנותיות אל מול הלחץ של אביה באמצעות הצבת ניגוד בין הפוליטיקה הלאומית לבין צדק חברתי:

איך ובאיזו זכות או היגיון מבקש ממני אבי לחבר שירה פוליטית כשאני כלואה
 בין הקירות האלו? אני לא יושבת עם הגברים, אני לא מקשיבה לדיונים היוקדים
 שלהם וגם לא נוטלת חלק בחיים הסואנים שבחוץ. אני עדיין לא מכירה בכלל
 את פניה של ארציי-שלי, כי אסור לי לנסוע.²⁰

הודות למאבקייהן של דמויות חלוציות כמו טוקאן החלה הספרות הערבית לכלול נוכחות רבת-פנים, מורכבת וייחודית של נשים, שאִתגרה תכופות את ההגמוניה הגברית הדומיננטית. סופרות פלסטיניות בנות זמננו כמו סחר ח'ליפה וליאנה ברר,

18. Ellen L. Fleischmann, *The Nation and its "New" Women: The Palestinian Women's Movement 1920-1948*, University of California Press, California 2003, p. 3

19. עבדולהאדי, "The Palestinian Women's Autonomous Movement", לעיל הערה 8, עמ' 654.

20. Fadwa Tuqan, *A Mountainous Journey*, trans. Olive Kenny, Graywolf, Minnesota 1990, p. 107

וכן עדניה שיכלי הכישרונית להפליא, חיו וכתבו בתקופות שונות של הכיבוש הצבאי הישראלי ושיקפו ביצירותיהן את הסיפור הלאומי מנקודות מבט של נשים, בדרכים שקראו לשמר את רעיון הקולקטיב הלאומי ובה בעת לאתגר את הנימה הגברית של התסריט הלאומי. לשם כך הקדישו כותבות אלו מאמצים אמנותיים לא מבוטלים ליצירת מרחב דינמי עבור קולות ודמויות של נשים. כצפוי, מאמצים אלו עוררו – וממשיכים לעורר – מאבקים אכזריים ומפרכים, שכן התסריט הלאומי עומד בהתנגדותו לייצוגי גוף פרוגרסיביים ולפוליטיקה מינית העלולה לערער את יסודותיו.

כפי שמראה אמירה, הצנזורה והפיקוח המיניים נעשו מפורשים בפוליטיקה הלאומית, בייחוד במהלך האינתיפאדה הראשונה. אמירה מסבירה כי נשות האינתיפאדה, ש"מילאו בגלוי תפקידים שונים בהתנגדות, ברחובות, בוועדי השכונות ובהנהגה", העמידו איום רציני על הנרטיב הלאומי.²¹ הנראות שלהן – המזכירה את האקטיביזם של הנשים הפלסטיניות בשנות השלושים של המאה העשרים – ערערה תפקידי־מגדר מוסכמים. הפעם, בשנות השמונים המאוחרות, החרדה שהתעוררה בשל כך בקרב כוחות שמרניים באה לידי ביטוי "במונחים מיניים, כפחד גברי מהגוף הנשי". סיפורים על נשים פלסטיניות המפתות גברים פלסטינים כדי לגייסם לשמש כמשתפי פעולה עם ישראל נפוצו בתקופה זו והפכו על פיהן תפיסות של מרחב חברתי בשטחים הכבושים: הרחובות נתפסו כאזורים בטוחים – מרחבים של אחווה וסולידריות השומרים על ביטחונם של גברים – ואילו חללים סגורים, כגון "בתי מגורים, מתפרות של נשים ומספרות נשים", נתפסו כמרחבים של פיתוי, המעמידים את הגברים הנמצאים בהם בפני סכנה חמורה.²² בהסתמכה על עבודותיהם של אדוארד סעיד וליילה אבו לוג'וד טוענת אמירה כי דומה שבתרבות שבה גבריות היא שם נרדף למשמעת עצמית ולשליטה גופנית לא היה מקום לִאקטיביסטיות הפלסטיניות שפעלו באינתיפאדה הראשונה בעזה ובגדה המערבית.²³ כדוגמה לקול ספרותי חתרני המגיב לרדיקליזציה של הכוחות השמרניים במהלך האינתיפאדה הראשונה מביאה אמירה את הרומן באב אל סאחה (דלת החצר, 1994) מאת סחר ח'ליפה.²⁴ הדמות הראשית ברומן, נְזֵהָה (שם שמשמעו "ישרה", או "מכובדת"), היא פרוצה פלסטינית בת עשרים ושבע המייצגת את המיניות הדקדנטית שנעשתה לאיום לאומי במהלך האינתיפאדה. בתחילת הרומן נְזֵהָה נרדפת בידי אחיה, שנחשד

21. אמירה, "Between Complicity and Subversion", לעיל הערה 13, עמ' 758.

22. שם, עמ' 758-759.

23. Edward Said, *After the Last Sky*, Faber and Faber, Boston 1986, p. 271; Lila Abu-Lughod, *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in Bedouin Society*, University of California Press, Berkeley 1986, pp. 88-90

24. סחר ח'ליפה, באב אל סאחה, דאר אלאדאב, בירות 1990; Saḥar Khalifah, *Passage to the Plaza*, Seagull Books, London 2020

כי דקר למוות לעיני כול את אָמו – אף היא פרוצה, ולכאורה מלשינה בשירות ישראל. במקום להישבע אמונים לאומה נזהה מדברת על פלסטין ה"מפלצתית", "הזוללת ללא הרף ולעולם אינה באה לידי שובע". עם זאת, לקראת סוף הרומן היא מצטרפת לאינטיפאדה: היא מדליקה בקבוק תבערה ועומדת לשרוף את דגל ישראל, בציינה שהיא עושה זאת לא למען "פלסטין המפלצתית" אלא למען אחיה, שנהרג לא מכבר בידי חיילים ישראלים. הבחירה האמנותית של ח'ליפה להציג כך את נרטיב השעירה-לעזאזל-המנודה היא אכן חתרנית. במילותיה של אמירה, נזהה "מספרת סיפור שבדרך כלל אינו נמסר בנרטיב הלאומי הדומיננטי: סיפור על חברה פטריארכלית מפולגת, אכזרית וצבועה המנצלת נשים עניות כמותה".²⁵ אולם בסופו של דבר ח'ליפה מגייסת את הפרוזה למאבק ומציגה מציאות פלסטינית חלופית, כזו המפקפקת בתפיסות המיושנות והנוקשות בנוגע למיניותן ולכבודן של נשים ומקבלת לתוכה גם אישה ערבייה המאופיינת ב"מיניות דקדנטית". ליהוק פרוצה כחסידה של פוליטיקה מינית פרוגרסיבית הוא בעייתי, כמובן, שכן מקצועה ומעמדה החברתי מייצגים את ההסחרה של גוף האישה, ולא את שחרורו, ולמרות זאת, ח'ליפה מציבה בספר את המיניות הנשית כאתגר משמעותי למסגרת הלאומית.

ואולם, בדיון על פוליטיקה מינית ולאומיות פלסטינית יש לזכור כי בניגוד לדעה הרווחת, אין אישה פלסטינית ארכיטיפית. כפי שטענה ולנטיין מוגדם לפני כמה עשורים, המזרח התיכון אינו אזור אחיד והומוגני. נשים וגברים חיים בערים, בערי שדה ובכפרים "המשובצים בתוך מערכים סוציו-אקונומיים ותרבותיים מגוונים מאוד".²⁶ טיעונה של מוגדם מכוון במפורש כלפי ההומוגניזציה האוריינטליסטית של האישה הערבייה כחברה נטולת פנים בהרמון ארוטי ומבודד, או כאישה המוסלמית המדוכאת המכוסה ברעלה, וכו', וכו', אך בהקשר הנוכחי דבריה יכולים גם להציע פרספקטיבה רבת-תובנות על ההומוגניזציה של האישה הפלסטינית בנרטיב הלאומי.

לכאורה, אם נביט לאחור על הנשים הפלסטיניות שנטלו חלק פעיל במאבק נגד הבריטים והציונים במחצית הראשונה של המאה העשרים ולאחר 1967, על דמויות איקוניות כגון ליילה ח'אלד והאקטיביסטית הפלסטינית הצעירה הפועלת בימים אלו עהד תמימי, נגיע למסקנה שכל הנשים הפלסטיניות חולקות מזג זהה ובחורות פה אחד לקדם בראש ובראשונה את השאיפות הלאומיות. אולם בהתאם לטיעונה של מוגדם על המגוון הסוציו-אקונומי והתרבותי בעולם הערבי, גם מאמר זה מבקש להדגיש כי לא כל הפלסטינים חיים בחברות ערביות אוטונומיות. פלסטינים ופלסטיניות בישראל,

25. אמירה, "Between Complicity and Subversion", לעיל הערה 13, עמ' 761.

26. Valentine Moghadam, *Modernizing Women: Gender and Social Change in the Middle East*, Lynne Rienner Publishers, Inc., Colorado 1993, p. 10

באירופה ובמדינות אמריקה מעורבים מבחינה כלכלית ותרבותית במסגרות חברתיות מקומיות ומערערים על רעיון קיומה של נשיות פלסטינית הומוגנית או על רעיון קיומה של שאיפה קולקטיבית מקיפה אחת – רעיונות החקוקים כביכול בתסריט הלאומי. לדוגמה, הראיון החלוצי שערכה גיל הוכברג עם דמויות פלסטיניות מעולם האקטיביזם הקוורירי בישראל ובשטחים הכבושים חושף קולות נשיים רבי-עוצמה ולא קונבנציונליים המאתגרים את התשתית הפטריארכלית של הקהילות הערביות.²⁷

הספרות והאמנויות היפות הפלסטיניות מציעות, כמובן, מסגרות רבות-ערך לקיומו של שיח פרוגרסיבי ואף לא קונבנציונלי. עם זאת, שיח כזה נגיש אך ורק בהקשרים מסוימים ולמעמדות חברתיים מסוימים, והוא אינו רלוונטי או מתאים בהכרח למה שפלסטינים רבים יראו כתנאי החיים האמיתיים שלהם כיום, בהקשרים מגוונים של עקירה. אף על פי שהאישה הפלסטינית הייתה מושא לאין-ספור תיאורים ספרותיים ודיונים ביקורתיים במסגרות אלו, הנושא של פוליטיקה מינית נותר רגיש והוא עדיין נדחק לשוליים בשל הזהירות הנקוטה בחברות הערביות בכל הנוגע ל"סכנות" הטבועות בגוף האישה. ביסודו של דבר, דמיונים אמנותיים או דיונים ביקורתיים העוסקים בלאום ממשיכים להקשיח את הקונבנציות בנוגע לביטויי מיניות של נשים. לטענתי, פוליטיקה מינית זו של צנזורה אינה סוגיה מקומית בלבד. אחת היא מה המיקום או ההקשר החברתי, ולמרות מגוון הצורות החברתיות (תחת כיבוש, כמיעוט ילידי בישראל, כקהילת מהגרים באירופה או בארצות הברית, כפליטים במדינה ערבית), נראה שקהילות פלסטיניות מקומיות וגולות כאחת דוגלות בגישה דומה, פחות או יותר: ככל שהחופש המיני נתפס כאיום ישיר יותר על השקפות (טרנס-)תרבותיות בדבר שליטתה של המשפחה והמשכיותה, כך הן נוטות להדק את הפיקוח על פעילותן המינית של נשים. קבוצה של סופרים ומבקרים הקשורים לחוגים פלסטיניים חברתיים שבהם שוררות גישות פטריארכליות ומיזוגניות אמנם גינתה, באופן כללי, גישות אלו, אולם קבוצה אחרת – לכאורה פרוגרסיבית ופמיניסטית – התאימה את התוצרת הספרותית והביקורתית שלה למסגרת הלאומית והשתיקה ייצוגי מיניות של נשים. דוגמה טובה לכך ניתן למצוא במאמרה של ליסה סוהיר מז'אז' "על כתיבה ושיבה: הרהורים פלסטיניים-אמריקאיים", העוסק בכמיהתן של נשים פלסטיניות גולות לחזור למולדת. בתיאור הקונטראקציות של מחשבות ותפיסות פיזיות ופיגורטיביות המבטאות את שאיפת הפלסטינים "לשוב" מתמקדת מז'אז' במושג המולדת הנוטע בהיסטוריה ובזיכרון אך נוצר מחדש באמצעות הדמיון ביצירותיהן של המשוררות הפלסטיניות-אמריקאיות סוהיר חמאד ונטלי חנדל. בנוגע למחסומים המובנים מאליהם העומדים

Gil Z. Hochberg, "No Pride in Occupation: A Roundtable Discussion", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 16:4, 2010, pp. 599-610

לפני נשים פלסטיניות, הן המחסומים הפוליטיים (ישראל) הן המחסומים החברתיים (פטריוארכיה), מז'אז' טוענת ש"שיבה" למולדת אינה רק חזרה לאחור אלא גם הליכה קדימה "ליצירת עתיד חדש מתוך שבוי עבר שהושב לבעליו".²⁸ לא זו בלבד שמהלך בודד וסמלי זה מממש את תשוקתם של הפלסטינים לחזור למולדתם, הוא גם מחולל דקונסטרוקציה במבנים החברתיים הפטריוארכליים הנהוגים בחלקים רבים של הקהילות הפלסטיניות בנות זמננו. כדי להסביר את המהלך הזה מאזכרת מז'אז' את שירה של חמאד "Broken and Beirut" ("שבורים וּבִירוֹת"), מתוך הקובץ *Born Palestinian*, *Born Black* (פלסטיניות מלידה, שחורה מלידה, 1996), שבו היא קוראת ליצור עתיד פלסטיני חדש לנשים:

שורות אלו ואחרות של חמאד מבהירות עד כמה השיבה – להיסטוריה, לעתיד מדומיין, ובסופו של דבר, לעצמי, האישי או הקהילתי – מצויה בלב הזיכרון ובלב הטרנספורמציה המבוקשת גם יחד. ביצירתה של חמאד, השיבה לפלסטין אינה שיבה למבנים פטריוארכליים אלא למולדת שנוצרה מחדש. המסע אולי יהיה קשה, אפילו בלתי אפשרי: העבר שוכן, חסר תקנה, מאחורינו; מולדות שוכנות, בלתי נגישות, מעבר לגבולות המסומנים בגדרות תיל וברוכים. אך חמאד מציגה בפנינו את האפשרות שלפיה באמצעות השיבה – לעבר, לזיכרון, למולדות הקיימות במציאות ולאלו שאנחנו יוצרות – אנחנו מציבות את העצמי על האדמה וכך מספקות את האמצעים לנוע קדימה אל עבר העתיד.²⁹

בדבריה על החזון של חמאד קושרת מז'אז' במישרין את התשוקה הלאומית של הפלסטינים לשאיפות פמיניסטיות. מז'אז', כמוכן, ערה למתחים הבסיסיים בין המגמה הגברית השמרנית של השיח הלאומי לבין אופיו המערער של השיח הפמיניסטי וטוענת כי לא ניתן עוד לצפות מנשים פלסטיניות "לבחור" בין זהותן הלאומית לבין זו המגדרית, בדיוק כפי שאין לצפות מנשים אמריקאיות 'לבחור' בין היותן אמריקאיות לבין היותן פמיניסטיות.³⁰ הקריאה של מז'אז' בשיר של חמאד מחברת לבלי הפרד את התביעה הלאומית לשיבה פלסטינית לשדות שיח פמיניסטיים ומייצרת, כך נראה, פרספקטיבה פשוטה יחסית לפיה השיבה הפואטית של גולות פלסטיניות פרוגרסיביות לפלסטין תגשים את התשוקה הלאומית ובסופו של דבר תשנה את המרקם החברתי במולדת.

28. Lisa Suhair Majaj, "On Writing and Return: Palestinian-American Reflections", *Meridians*, 2:1, 2001, p. 116

29. שם, עמ' 117. וראו גם Suheir Hammad, *Born Palestinian, Born Black*, Published for Harlem River Press by Writers and Readers Pub., New York 1996

30. שם, עמ' 116.

עם זאת, מז'אז' דנה בנשים פלסטיניות שנולדו בארצות הברית, כמו חמאד וחנדל, הקוראות לשחרור חברתי מהתסריט הלאומי; בדבריה בולט היעדרן של נשים שנולדו בפלסטין ומתגוררות בה. טיעונה אינו מציג את מורכבותה של המציאות בחלקיה השונים של המולדת. מז'אז' מערפלת את השונות בקרב נשים פלסטיניות בישראל-פלסטין ואת התפקידים השונים שהן נוטלות לעצמן ביחס למבנים חברתיים פטריארכליים מקומיים. אף על פי שכמה מהקבוצות עשויות לתת ביטוי, בדרכים שונות ומגוונות, לחוסר שביעות הרצון שלהן ממצבן של הנשים הפלסטיניות ומתפיסת הנשיות בתסריט הלאומי, קבוצות אחרות עשויות להגן על הפטריארכיה כחלק בלתי נפרד של המסורת שהן שואפות לקדם באמצעות בניית האומה. בהיותן חלק מהגולה הפלסטינית, מז'אז' ובנות ארצה, חמאד וחנדל, תופסות את השחרור הלאומי והשחרור החברתי כתכליות החופפות לחלוטין זו את זו. "פלסטין המפלצתית" של ח'ליפה היא רק פרי הדמיון של פרוצה בדיונית, והחלום על לאום מוביל לחלומות על – בין השאר – שחרור מיני. קריאתי ביצירותיהן של ג'ראר וחמוד בחלק הבא של המאמר יוצאת חוצץ נגד נקודת המוצא הביקורתית של מז'אז'. התסריט הלאומי שולל מכול וכול רעיונות של שחרור מיני; "פלסטין המפלצתית" אינה יכולה לגלות סובלנות כלפי האישה הפלסטינית המינית. כאמור, ג'ראר וחמוד מתמודדות עם אתגרים מנוגדים זה לזה – שחרור מול דבקות במסורת – ומטפחות רגשות סותרים כלפי פרקטיקות חברתיות ותרבותיות במולדת. הסקסואליזציה של האישה הפלסטינית בכל אחת משתי היצירות משנה את התפקידים המיועדים לה בתסריט הלאומי ומעניקים לה את הפריבילגיה לבחור, ליהנות ולזכות בהעצמה. ג'ראר וחמוד מראות כי בין שהדמות הראשית היא ילדה פלסטינית המבלה את שנות ילדותה ונעוריה בנדודים בלתי פוסקים ובין שהיא אישה פלסטינית צעירה המתגוררת בתל אביב, נרטיבים של עקירה אינם יכולים להמשיך לעמעם שוב ושוב ביטויי מיניות ואוטונומיה של נשים.

מרחבים לא ממופים

כבר בפתחת הרומן מפה של הבית ברור שג'ראר מבקשת לספר לנו סיפור פלסטיני בנימה מעט לא שגרתית. דמותה של גיבורת הרומן, נידאלי, והאופי המושחז והחרוף של הנרטיב, מציבים אתגרים רבי־משמעות לתפיסות מסורתיות של נשיות ערבית ולסיפור הפלסטיני בכלל, באנגלית ובערבית כאחת. נידאלי ממוקמת בהצטלבות של כמה מסורות מתחרות של ייצוג האישה הערבייה הפלסטינית: מצד אחד, התיאורים החשופים של התבגרותה המינית של נידאלי מנוגדים לצנזורה המוטלת על מיניותן

של נשים בהקשרים חברתיים ולאומיים ערביים, מצד שני, תיאורים אלו מאתגרים גם את הייצוגים הסטריאוטיפיים ההומוגניים של האישה המוסלמית המדוכאת בעולם הדובר אנגלית – ייצוגים הנטועים הן במסורת אוריינטליסטית רבת-שנים הן באקלים האסלאמופובי העכשווי שלאחר 11 בספטמבר.

ג'ראר קובעת את הטון כבר בפרק הפתיחה, המספר את סיפור לידתה של נידאלי. אביה של נידאלי, ואחיד עמאר, עומד בתחנת האחיות במרכז הרפואי סנט אליזבת בבוסטון לאחר הלידה הקשה, שבמהלכה היילוד כמעט מת והושב לחיים כמה וכמה פעמים. ברגע שהרופא מתחייב בפניו שהיילוד במצב טוב הוא נחפז למלא את תעודת הלידה, אף על פי שאינו יודע מה מין היילוד. במשבצת שבה יש למלא את שם היילוד הוא כותב את השם "נידאל" (מאבק, בערבית), ממלא את שאר הטופס ומוסר אותו לאחות. לאחר מכן הוא נחפז בחזרה למחלקת היולדות ונכנס לחדר הלידה בעת שאשתו מיניקה את הבת שזה עתה נולדה. לאחר שהוא שואל "איך המלכה שלי", בעודו מלטף את פניה של אשתו, הוא נוכח בטעותו כשהיא מגיבה כי "היא [בתם] מקסימה".³¹ הוא נחפז שוב, חוזר בהול לתחנה ומחפש בזעקות את האחות שלידיה מסר את תעודת הלידה. האחות חוזרת עם הטופס, ובלב כבד הוא מוסיף "י" רכושנית ונקבית לסוף השם "נידאל". כהסבר להמולה סביב לידתה מספרת נידאלי שאביה גדל כבן זקונים עם שש אחיות שלידותיהן "לא צוינו כמאורע חשוב" ושבהן צפה "גדלות ועוזבות, כל אחת אומללה יותר מהאחרת".³² ואחיד, מן הסתם, לא רצה להביא לעולם בת שאולי תעבור חוויה דומה. אותה בת, נידאלי, מתארת לאחר שנים את חוסר הרגישות של אביה ומגחיכה את התשוקה הפטריארכלית העזה של אב ערבי לבן: "זה לא היה חשוב; הוא תמיד ידע שאני בן, דיבר אלי כאל בן בזמן שהייתי ברחם של מאמא בינות לשרידים של מי שפיר".³³ רצונו העז של ואחיד בבן זכר מעלה את השאלה של מי המאבק שאליו מתייחס שמה של בתו. האם השם נידאלי – שמשמעו, כאמור, "המאבק שלי" – מתייחס למאבק שלו לגדל בת, או שמא הוא מתייחס למאבק שלה לגדול ולהתבגר כילדה וכנערה ערבייה? הדבר נותר דו-משמעי. בהבלטת הנסיבות הכאוטיות של לידתה של נידאלי, המתנדנדת בין החיים לבין המוות ובין מגדר למגדר, ג'ראר מכוונת את חיציה לפטריארכיה הערבית.

סצנת הפתיחה מוסיפה ממד נוסף לטון יוצא הדופן של הרומן. לאמה של נידאלי, פיירוזה – "רוז" – אשתו של ואחיד, ילידת מצרים, יש נוכחות חזקה, המעמידה התנגדות יעילה לאופיו הסוער של בעלה. העימותים החריפים ביניהם נמסרים בלשון

31. ג'ראר, מפה של הבית, לעיל הערה 3, עמ' 12.

32. שם, שם.

33. שם, עמ' 11.

חדה וסרקסטית המגדירה את שפת הסיפר של נידאלי לאורך הרומן כולו. האם אינה רק רעיה העונה בחוצפה לבעלה; היא גם בוטה, ובנקמותיה המילוליות היא מאזכרת ללא הרף איברי מין. לאחר שהסדיר את אי-ההבנה סביב המגדר של נידאלי חוזר ואחיד לחדר הלידה כדי לראות את אשתו, ובין השניים פורצת התכתשות סוערת:

כמה רגעים אחר כך, כשלמאמא נודע על ה־*nom de guerre*, השם [...] שהוענק לי, היא יצאה מהמיטה אף על פי שעדיין הייתה קרועה במקומות שהשתיקה יפה להם, השליכה אותי לתוך עריסה שקופה והוליכה אותנו למעליה, כשלכל אורך הדרך היא מתעלמת מבאבא שלי שצרח, "נידאלי זה שם יפה, כל כך מיוחד, בחיך רזו, אל תהיי כזאת קשה, אסור לך ללכת, כי... הכוס שלך" – את זה לחש בשקט ובערבית, קוסק – "צריך לנוח!"
"קוסי? קוסי, יא אבן א־שרמוטה? שהכוס שלי לא יטריד אותך, אתה שומע? אתה עם הכוס הזה גמרת, חתיכת, חתיכת... חמור!"³⁴

היו מבקרים שהסתייגו מהשפה הגסה של ג'ראר וטענו כי היא מערערת את אמינות הנרטיב של נידאלי. דינה ג'אדאללה, לדוגמה, טוענת כי "השימוש התכוף בגסויות" בפיהם של הורי נידאלי "אינו שכיח במיוחד",³⁵ ומתכוונת כנראה לנדירותם של ניבולי פה מעין אלו אצל זוגות ערביים. אני מסכים עם ג'אדאללה, אבל, לדעתי, ג'ראר ערה לכך שהשפה הבלתי הולמת של הדמויות אינה שגורה בפי בני זוג ערביים, ואף על פי כן היא נוקטת את השיח הזה, שכן רזו, ולאחר מכן גם נידאלי, מנבלות את פיהן לא רק לשם גסות הרוח: מצד אחד הן משילות מעצמן את תפקידי הרעיה והבת הערביות ה"טובות" והכנועות, בהתאמה, מצד שני הן מצהירות על בעלותן על גופן. ביקום הבדיוני של ג'ראר, התייחסויות בוטות לאיברים בגוף האישה אינן מוגבלות לשיח גברי משפיל אלא מעידות על שיח נשי אוטונומי. המעבר של כינוי הגוף הקנייני מ"הכוס שלך" ("קוסק") ל"כוס שלי" ("קוסי") מסמן בנרטיב של נידאלי את המעבר מבעלות גברית על גוף האישה לבעלות נשית. נידאלי מתייחסת שוב ושוב ל"שדיים" שלה, ל"פטמות הזקורות" שלה ול"דגדגן" שלה, והופכת בכך את האישה מדמות מינית מוחפצת בשיח גברי לאורגניזם מיני אוטונומי החוקר את עצמו, הנהנה מעצמו ומספק את עצמו בלא הרף. וחשוב מכך – הגוף הנשי הפלסטיני האוטונומי גם מעמיד התנגדות. הוא מתנגד לכמה שדות שיח המצטלבים זה עם זה, כמו הפטריארכיה הערבית והמוסלמית והאוריינטליזם המערבי, שכבר זמן רב מדי מספר ומייצג את הפקעת גופה של האישה הערבייה.

34. שם, עמ' 13; ההדגשות במקור.

35. Dina Jadallah, "A Map of Home", *Arab Studies Quarterly*, 32:2, 2010, p. 112.

ההתרסה הבוטה של רוז מחזקת את הקשר בין האם לכתה ומשמשת מקור השראה למערכת היחסים של נידאלי עם גופה. כך, למשל, בדרך לג'נין שבגדה המערבית נאלצים בני משפחת עמאר לעצור לכידוקים ביטחוניים חודרניים במחסומים ישראליים. הגברים מופרדים מהנשים, ונידאלי יושבת עם אמה וקבוצה של נשים "חשודות" נוספות, כולן עירומות-למחצה, ומחכות לתורן להיבדק בידי חיילות. כשמגיע תורה של רוז היא משחררת "פלוץ גדול ושקט".³⁶ מבוכה ואי-נעימות משתררות על פני כל הנשים פרט לפניה של נידאלי, שנותנת "פיף" לאמה בעת שהחיילות עוזבות את החדר ואחת מהן מורה לנשים מרחוק, בעודה עומדת בפתח, ללבוש את בגדיהן ולהתקדם. הגוף מתנגד לחודרניות של הכיבוש הישראלי. מוקדם יותר ברומן ג'ראר חוקרת את כוחו של גוף האישה המפליץ בהקשר שונה מזה של הכיבוש הישראלי – בטקסי טוהרה שנידאלי יוזמת כדי להתפלל נואשות לא להתנשק כשתבגר:

יצאתי מהמיטה וערכתי את טקסי הטוהרה שלי בשקט מרבי, כדי לא להעיר את באבא. שמתני מגבת על הראש כרעלה ועמדתי בכיוון שבאבא עומד אליו כשהוא מתפלל פעם בשבוע, בימי שישי. חשבתי על עסאם, שעליו לא חשבתי זה זמן מה. שאלתי את עצמי אם הוא חזר עכשיו לגדה המערבית, נשוי, מאושר... מתנשק. ניערתי את הראש; אני חייבת להפסיק לחשוב על זה! שאלתי את עצמי אם לבצע שוב את טקסי הטוהרה בגלל המחשבה הלא טהורה שעברה בי, אבל הגעתי למסקנה שלא, ולכן התחלתי להתפלל למען מאמא. וכל הזמן דאגתי אם התפילות שלי נחשבות או לא, ובדיוק כשעמדתי לגמור, שיחררתי בלי כוונה פלוץ ארוך. ידעתי שאצטרך לחזור גם על טקסי הטוהרה וגם על התפילות, אבל לא עשיתי את זה, מתוך עצלות, וקיוויתי שאלוהים לא שמע את הפלוץ שלי, אף על פי שעכשיו התחלתי להריח אותו.³⁷

השוכבות של נידאלי הצעירה והמהוססת משגרת מסר בוטה נגד הדת ונגד שדות השיח הרבים שג'ראר מבקרת באמצעות גוף האישה. רוז מצילה את נידאלי ואותה-עצמה מחשיפה להשפלות נוספות בידי חיילות ישראליות, ונידאלי, בבלי דעת, חותרת תחת כל הגינונים האפשריים ואף תחת קדושתה של התפילה הדתית. בעולם הבדיוני של ג'ראר, שחרור וכפירה אינם בגדר פעולות היסטוריות; הם מבוצעים (בענווה) באמצעות פליטת גזים, בכוונה ובלא כוונה, מגוף האישה, ופונקציה גופנית טבעית זו מוכנסת בבדיחות הדעת אל שיח האישה המתריסה. הריח הדוחה שלה נעשה לכיטוי לגלגני של התרסה נשית ומחבל בחפצון המיני של נשים.

36. ג'ראר, מפה של הבית, לעיל הערה 3, עמ' 96.

37. שם, עמ' 71-72.

שכתוב רב-משמעות זה של גוף האישה ארוג היטב בנושא הפלסטיני המרכזי: זמניותו של הבית עבור משפחה פלסטינית הנעקרת תכופות ממקומה בשל עימותים ואירועים פוליטיים במזרח התיכון. השנים הראשונות בחייה של נידאלי ממוסגרות בנדודים פלסטיניים: היא באה לעולם בבוסטון, ג'לה ככוויית ובמצרים ואחר כך חוזרת לארצות הברית, הפעם לטקסס, ונעשית מילדת בית ספר במפרץ הפרסי לצי'קה³⁸ ערבייה-טקסנית מחוצפת שחקירת מיניותה מעניינת אותה יותר מכל דבר אחר. עם זאת, החניכה המינית של נידאלי אינה מתרחשת בטקסס. החוויות המיניות הראשונות שלה מתרחשות בכוויית ולאחר מכן במצרים. ג'ראר נמנעת בכוונה מעלילת הנערה הערבייה ה"טובה" והטהורה שהחברה האמריקאית ה"דקדנטית" משחיתה אותה. התנסויותיה המיניות של נידאלי בגיל ההתבגרות נחשפות בפני הקורא בכושר המצאה נרטולוגי ובהומור בריא, על רקע אירועים היסטוריים חשובים שקבעו ושרטטו עבור פלסטינים רבים מסלולי מסע מאמלים במיוחד:

ארבעה שבועות מיום הפלישה (העירקית לכוויית) גילה גמאל חתול שחור מלקק את עצמו על הבידה, וצרח במלוא גרונו. כולנו רצנו לאמבטיה ובאבא צעק, "כל זה בגלל חתול, בן כלבה שכמוך, הבהלת אותי!" מאמא כבר התחילה בניסיונות לכידה תיאטרליים. באשר לי, הוקל לי מאוד שלשם שינוי מישוהו אחר מאונן על הבידה, ולא אני.³⁹

הפלישה העיראקית לכוויית, שהביאה בסופו של דבר לפרוץ מלחמת המפרץ הראשונה, היא הרקע לסצנה הקומית המובילה לוודוי הנינוח של נידאלי על השימוש שהיא עושה בבידה לגירוי מיני. הרומן של ג'ראר יוצא דופן כל כך, ולמעשה חסר תקדים, בדיוק בשל הניגוד בין ההרס הנגרם במלחמה לבין התעניינותה של נידאלי בחקירותיה ובהתנסויותיה המיניות. נידאלי אינה הקורבן הקונבנציונלי המוכר מרומנים פלסטיניים אחרים. העקירות התכופות אינן באות לידי ביטוי בראש ובראשונה בתחושה של היעדר בית ובתשוקה הלאומית לשוב. תחת זאת ג'ראר מציבה בקדמת הבמה את התסכולים של נידאלי בשל הזדמנויות מוחמצות להתנסויות מיניות. כשנידאלי נמלטת מכוויית עם משפחתה (ועם מאות אלפי פלסטינים בני עמה), היא מפרטת את התסכולים האישיים הללו במכתב לסדאם חוסיין:

38. צ'יקה (chica): בת, בספרדית – שפת האם של למעלה מרבע מתושבי טקסס. משמעות המילה דומה לזו של המילה "חתיכה" בעברית.

39. ג'ראר, מפה של הבית, לעיל הערה 3, עמ' 124.

מר סדאם חוסיין היקר,

אני נמצאת במכונית המתפרקת של ההורים שלי, ואנחנו חוצים את הארץ היפה שלך במנוסה מהצבא המכוער שלך. אבא שלי חילק עד כה ארבעה בקבוקי ג'וני ווקר ושלוש עניבות משי למאיישי נקודות ביקורת; אמא שלי צבטה את הרגל שלי בערך שלוש-עשרה פעם רק בארבעים הקילומטרים האחרונים, והדודן שלי שעכשיו נוסע במכונית של דוד שלי אחרי שהפיירברד של דודה שלי עלתה באש וננטשה בכרבלא, עשה לי תנועה מגונה בערך כל ארבעים וחמש שניות. ואני, אתה עשוי לתמוה, מה אני עושה בזמן שההתרחשויות המשעממות האלה מקיפות אותי? אני מדממת בתחתונים שלי ונבוכה מדי לעצור את השיירה, ואני כותבת לך את המכתב הזה כדי להביא לידיעתך במלוא הצניעות שאף על פי שאני מעריכה את חוש האופנה שלך, ירוק זה לגמרי שנה שעברה. חוץ מזה, כשהחלטת לפלוש למדינה שבה גדלתי (וכשהחלטת את זה, אדוני, האם היית נתון להשפעת חשיש חזק במיוחד?), האם עצרת בשלב כלשהו לחשוב על אוכלוסיית בני הנוער? האם עצרת לחשוב כמה מהם מתים, פשוט מתים שהקיץ ייגמר ובית הספר יתחיל, שהשיעורים יתחדשו ושהתאהבויות יתחילו מהמקום שבו הפסיקו ביוני? לידיעתך, אני חיכיתי בציפייה לראות אחד פאחר א־דין, תלמיד מאוד נאה וסרקסטי מכיתה ט'. נישקתי אותו כמה פעמים ליד החיות המפוחלצות בכניסה לבית ספר, ומאז התמזמזתי לא מעט עם יד שמאל שלי, אבל זה לא אותו דבר. הוא אמור היה להיות החבר שלי השנה, אבל עכשיו זה ירד מהפרק, הודות לך. אני שונאת אותך פחד. אני מאחלת לך לא פחות מהתרחבות אלימה של פי הטבעת מטילים שיישלחו מספינות סמוכות, ואני מקווה שתגורש מביתך ולנצח תופרד מאהובתך ושאללה הכול-יכול ידון אותך לבלות עד עולם במעגל האחרון של התופת, שם תתמזמוז לנצח עם יד שמאל שלך, שהעור שלה יישרף ויתקלף ויגדל מחדש לנצח נצחים.

שלך, בברכה,

נ' ע' 40

עקירתה של נידאלי בנסיבות הלא נוחות במיוחד של הצביטות של אמה, ההתגרריות של בן דודה והצעות השוחד של אביה לפקיד גבול – כל זאת בעת שהיא מקבלת וסת – נקשרת לתסכוליה על שלא תשוב לראות את פאחר א־דין, מי שהיה אמור להיות החבר שלה בשנת הלימודים הבאה. היא נישקה אותו "כמה פעמים", חוויה שהעניקה השראה לפנטזיות המיניות שלה כשאוננה. נידאלי אינה מבטאת את שייכותה לעם הפלסטיני העקור – שעובר כאן עקירה נוספת, עם בריחתם ההיסטורית של מאתיים אלף פלסטינים מכוויית בשנים 1990-1991 – אלא לאוכלוסייה של בני נוער המייחלים

40. שם, עמ' 144-145.

לברוח מחום הקיץ ולחזור לבית הספר. מובן שהשיוך הקבוצתי המשתמע הרחב יותר של נידאלי מהדהד אצל הקורא הודות להקשר ההיסטורי ולהתייחסותה אל כוויית כאל "המדינה שבה גדלתי", ולמרות זאת נידאלי מגיבה לתוקפנותו של סדאם חוסיין בהתאם לדאגות שלה ושל קבוצת הגיל שלה ומאחלת לו כאב פיזי נצחי בחיים נטולי מין בעולם הבא, אחרי שגם הוא יגורש מביתו.

הסקסואליזציה של נידאלי מאתגרת לא רק את עיצוב דמותה של האישה הפלסטינית הביישנית בתסריט הלאומי אלא גם את התפיסות בדבר ההטרסקסואליות הנשית בתסריט זה. נידאלי מפנטזת על פאחר א־דין ובסופו של דבר מאבדת את בתוליה עם נער בשם מדינה, אבל היא גם נמשכת מינית לבנות. בעודה בכוויית, אחרי תקופה של כמה שבועות שבה המשפחה כולה הייתה כלואה בבית במהלך פלישתה של עיראק, מרשה רוז לנידאלי לבקר את חברתה ראמה. בעת שהותה של נידאלי בווליה של הוריה של ראמה בג'בריה שתי הנערות הולכות יחדיו לחדרה של ראמה ונועלות אחריהן את הדלת. בעודן מאזינות למוזיקה הודית וקוראות עיתוני אופנה ישנים הן מתחילות לפטפט על נידאלי ופאחר א־דין. לפתע צובטת ראמה את השד של נידאלי והשתיים מתחילות להיאבק בעליצות על מיטתה. חיש קל המשחק נעשה ארוטי:

מהר מאוד עברנו לדגרוגים הרדיים, והיא תקעה את ברך ימין שלה בין רגלי. גניחה נפלטת מפי; זה היה נעים, הברך שלה שם, והיא העבירה אותה עלי בתנועה מעגלית. תפסתי את הירך שלה והנחיתי את התנועה המעגלית עד שהרגשתי כמו שישבתי יותר מדי זמן על הבידה. פניתי עורף לראמה וקפצתי מהמיטה. לא היה לי מושג מה בדיוק קרה, וראמה נראתה מבולבלת בדיוק כמוני. היא השמיעה מוזיקה וקראנו מגזינים עד שמאמא קראה לי מלמטה.⁴¹

שתי הנערות מופתעות מהמתרחש. גופיהן ביטאו תשוקות חבריות המנוגדות לעקרונות התרבותיים שלאורם הן חונכו בנוגע לנטייה המינית. רוז מפרה את השתיקה המביכה שהשתררה לאחר המגע המיני ונידאלי מובלת לביתה במהירות לפני שיחשיך. בדרך הביתה נידאלי ממררת בככי שקט הנובע מן המבוכה והבלבול העוטפים אותה – החיים תחת מצור, חוסר היכולת להבין את החוויות הכמוסות שלה, האפשרות המאיימת שהיא ובני משפחתה יעקרו שוב ממקום מושבם. זמן קצר לאחר מכן המשפחה בורחת מכוויית. במצרים, מערכת היחסים של נידאלי עם נערה בשם ז'יזי מעניקה לה אפשרות נוספת לחקור את משיכתה לשני המינים. שלא כמו החוויה המקרית והחד־פעמית עם ראמה, נראה שהפעם נידאלי מודעת יותר למשיכתה לבנות אחרות. היא מהרהרת

41. שם, עמ' 133-134.

בתשוקה שהיא חשה כלפי ז'יז'י, ברצון העז לנשקה, ולאחר מכן מנצלת בזהירות את האפשרות לעשות זאת:

רציתי להגיד לז'יז'י שאני אתן לה את הנשיקה הראשונה שלה. לא חשבתי על זה קודם, אבל בדיוק אז, כשראיתי את הצפרדע הרירית ההיא, חשבתי, אני אמורה לתת לה את הנשיקה הראשונה. אני אלך לגיהנום, חשבתי. אני אוהבת בנים, הרגעתי את עצמי, מפני שבאמת אהבתי. רציתי לנשק אותם. אבל רציתי להיות הראשונה שז'יז'י תנשק, ולא איזה בחור צפרדעי.⁴²

על רקע הגלות הפלסטינית שלאחר מלחמת המפרץ הראשונה מהרהרת נידאלי במשיכה ההומוסקסואלית שלה במונחי המסגרת המטילה אותה בשרירותיות אל הצד הלא נכון של הדת והתרבות. היא אוהבת בנים, וכך ראוי; היא תלך לגיהנום כי היא רוצה לנשק בת – ודומה שהיא סבורה שהיא ראויה לעונש זה. בערב שלפני תחילת חופשת החורף ז'יז'י פוגשת את נידאלי בספרייה ומזמינה אותה להצטרף לארוחת צהריים בבית הוריה. למרות מחאותיו הנחרצות והצפויות של ואחיד, נידאלי מקבלת את הזמנתה של ז'יז'י. אחרי ארוחת הצהריים שתי הנערות הולכות לחדרה של ז'יז'י ושם נידאלי מציעה לז'יז'י בערמוניות להתאמן עליה בנשיקות. ז'יז'י נרתעת מיד מן ההצעה מתוך פחד ליטול חלק – כפי שהיא רואה זאת – בפעילות מינית לסבית, אולם כשנידאלי מסבירה לה כי היא יכולה לדמיין אותה כ"כרית, אבל עם שפתיים אמיתיות", ולא כבת, ז'יז'י מסכימה בהיסוס ונועלת את הדלת. ג'ראר מתארת את הנשיקה שלהן בפירוט רב:

שפתינו נגעו ואני הפרדתי את שלה עד שמצאתי את הלשון שלה. ליקקתי גלידה על החוף בקיץ; הלשון של פאחר לא היתה רכה או חלקלקה או קרה כל כך. היא צחקה, ואז הניעה את הלשון מסביב כמעגלים מהירים. האטתי אותה ואז עצרתי אותה וינקתי אותה. היא השמיעה צליל יבבה. פקחתי את העיניים וראיתי שגם שלה פקוחות. סגרתי אותן עם האגודלים שלי, ואז ליטפתי את צדי פניה, תקעתי את אצבעותי בשיער המלא ומרובה הקשרים שלה. נישקתי את שפתייה, ניקורים קטנים שהיא השיבה עליהם, ומשכתי בשפה התחתונה שלה בשפתי. הרגשתי לחלוחית בתחתונים שלי, כאילו השארתי אותם כלילה על המרפסת הלחה, וכאב עז בין הרגליים, שממנו ניסיתי להתעלם. התנשקנו עד שהשפתיים שלי הרגישו מחושמלות, עד שמישהו דפק על הדלת ושאל אם אנחנו רוצות קינוח.⁴³

42. שם, עמ' 158; ההדגשה במקור.

43. שם, עמ' 163.

לאחר מכן, בעת שנידאלי משחזרת בעיני רוחה את הנשיקה, היא נאבקת להבין את נטיותיה הדו־מיניות. המסגרות המושגיות הזמינות לה, הן הדתיות הן התרבותיות, אינן מציעות הסברים המניחים את הדעת אלא רק מציגות את הסיכויים להיענש בשל חטאיה. נידאלי מכירה בכך ש"לאהוב בנים [...] גרוע כשלעצמו"⁴⁴ אבל המשיכה לכנות מוכרחה להוביל לעונש – והיא אכן נענשת מידי אביה, שנעשה אלים יותר ויותר ומכה אותה על שחזרה מאוחר הביתה. נידאלי נכנעת מרצונה לאלימות של ואחיד משום שהיא מאמינה שמגיע לה להיענש. עם זאת, במהלך ההכאה מתפוגג כאבה כשהיא נזכרת בנשיקה שלה ושל ז'יז'י. שוב, במקום לוותר על תשוקותיה היא משלימה עם העונש על מימושן.

בהצבת התנסויותיה ותסכוליה המיניים של נידאלי, המתבגרת על רקע העקירה הפלסטינית, בקדמת הבמה, משנה ג'ראר את הטיפולוגיה של התסריט הלאומי. במקום להקריב את הקול הנשי על מזבח "פלסטין המפלצתית" שתיארה ח'ליפה היא מייצרת טקסט חתרני המייצג את חוויותיה המיניות המרגשות והמבלבלות של אישה צעירה בעודה נעה ונדה ומשבש את רעיון האישה הפלסטינית הפורייה כ"יולדת האומה". במילים אחרות, מצב העקירה לא רק ממסגר את תחושת חוסר הבית אלא גם מוליד אכזבות, ובה בעת הוא יוצר הזדמנויות חדשות לחקירות ולהתנסויות נוספות של הגוף. ציוני דרך היסטוריים, כמו מלחמת המפרץ הראשונה, משתקפים דרך הפרספקטיבה של נידאלי; במקום להתמקד ברגשות הלאומיים ולעוררם הרומן מגולל את סיפורה של נערה מתבגרת – התסכולים לאחר שהיא משאירה מאחוריה חברים, החרדות המתלוות להכרת חברים חדשים בעת שדחפים מיניים מתעוררים בגופה. גיבורת־העל הלאומית שנוצרה בידי גברים מוחלפת בדמות אוטונומית יותר, וכיסודו של דבר אנושית יותר.

בדומה לרומן של ג'ראר, גם הסרט לא פה, לא שם של חמוד משכתב את הדימוי של הנשים הפלסטיניות. עם זאת, לעומת חוויותיה של נידאלי, המתפתחות סביב ציר הגלות הפלסטינית, העלילות בסרט מתרחשות בזירות פלסטיניות בתוך ישראל. לילה, סלמא ונור חולקות דירה בכרם התימנים בתל אביב ונעות בין הסביבה העירונית הישראלית, הליברלית לכאורה, לבין הקהילות הערביות השמרניות בפנים הארץ, בגליל ובמשולש. בדומה מאוד לג'ראר, חמוד משנה את הטיפולוגיה של הנרטיב הלאומי, אלא שבניגוד להקשר הגלותי, האירועים בסרט מתרחשים בהקשר הישראלי של אפליה אתנית, אי־שוויון חברתי וזכויות אזרח מופחתות. על רקע זה מכוונת חמוד את חיצי הביקורת שלה אל הפוליטיקה המינית המצנזרת והמפקחת בקהילות הערביות המקומיות.

חמוד מתעמתת עם הנושא מיד בסצנה הפותחת. הסרט מתחיל ברעש חוזר ונשנה של תלישת בד מגוף אנושי על רקע קולות מרוחקים של נשים המזמרות שיר חתונה פלסטיני מסורתי. לאחר מכן הצופה נחשף לסצנה שבה ידיה המיומנות של אישה זקנה עטויה רעלה מורטות בשעווה את שער גופה של אישה צעירה כהכנה לחתונתה. בעת שהאישה הזקנה מבצעת את עבודתה בדקדקנות היא מדריכה את האישה לקראת חיי הנישואין, על סודותיהם הכמוסים, ומתארת לפניו כיצד אישה צריכה לנהוג כדי לעמוד בציפיות של בעלה:

אל תרימי את קולך, גברים לא אוהבים נשים שמרימות את הקול. תזכרי תמיד לומר מילה טובה ולבשל לו אוכל טוב. אל תשכחי לשים בושם ולהקפיד שהגוף יהיה חלק כדי שמתני שהוא ירצה אותך, הוא ידע תמיד איפה למצוא אותך. במיטה תעשי מה שהוא אומר לך. שלא ירגיש שאת יודעת מה את עושה.

כבר בפתחה חמוד מתמקדת בגוף האישה הפלסטינית ובתפקודיו בשיח החברתי הערבי האנדרוצנטרי. עורה החלק של האישה הצעירה מוצב לצד הפנים המקומטות של האישה הזקנה, שגם היא, לפני שנים רבות, קיימה יחסי מין רק כדי לספק את תאוותו של בעלה. סיפוריהן של לילה, סלמא ננור, השזורים אלו באלו, שונים מזה של רפיפה, בת דודתה של נור, שמתחתנת ועוברת לכפר יסיף. הם סוטים גם מלוח הזמנים המקובל של נשים ערביות צעירות העוזבות את הכפרים ועוברות לעיר כדי ללמוד באוניברסיטה לפני שהן חוזרות הביתה – או, אולי, לכפרים של בעליהן החדשים. לילה (מונא חוא) החריפה והנועזת היא הדמות הראשית באחת מעלילות הסרט. לילה היא עורכת דין צעירה ופעילה מינית המצוידת ברעמת תלתלים מרשימה, מעיל עור וסיגריות שהיא מעשנת בשרשרת. כוח הפיתוי שלה מתעלה מעל גבולות אתניים והיא מחוזרת בלא הרף בידי גברים ערבים ויהודים כאחד, אך היא כרוכה אחרי זיאד חמדי (מחמוד שלבי), צעיר מסתורי שחוזר לאחרונה מניו יורק. זיאד הפתוח והליברלי, לכאורה, יליד טייבה, ולילה הנחושה מנצרת, מפתחים מערכת יחסים רומנטית המנוגדת למוסכמות של החברה הערבית המקומית. לילה אינה מרגישה שהנורמות החברתיות מכבידות עליה ואינה מצפה לכך שמערכת היחסים עם זיאד תוביל בסופו של דבר לנישואין. היא פתוחה בנוגע לחיי המין שלה ונראה שהיא מרוצה מבחירותיה וממקומה כאישה ערבייה צעירה הזוכה להצלחה מקצועית וחיה את חייה הרחק מן הכורח לשמור על המוניטין שלה כדי לעמוד בדרישות החברה הערבית החטטנית והשיפוטית. נראה שזיאד מתאים ללילה כמו כפפה ליד – גבר ערבי צעיר המקבל את המזג שלה ואת בחירותיה. למשקיף מקומי מן הצד ברור כי מערכת יחסים מעין זו יכולה לשרוד רק

בסביבה עירונית מרוחקת מהבית, אבל חמוד מבקשת להראות שאפילו עיר כמו תל אביב אינה מסוגלת להגן על הערבים מנוכחותה המכבידה של השמרנות הערבית של פנים הארץ. פתיחותו וסובלנותו של זיאד עומדות למבחן כאשר לילה מופיעה בדירתו בהפתעה. אף על פי שזיאד אינו מעוניין לאפשר ללילה להיכנס לדירה הוא נעתר לה, ושם היא פוגשת את אחותו הגדולה, שבנה נעצר לילה לפני כן על החזקת חשיש. זיאד מבקש מאחותו לעדכן את לילה בתלאותיו של בנה. לילה נכנסת מיד לתפקיד עורכת הדין, מדליקה סיגריה, מבקשת מזיאד בקול רך ועדין להביא לאחותו כוס מים ורושמת את פרטי המקרה בפנקסה. אחותו של זיאד מופתעת מהתנהגותה הלא מקובלת של לילה ומיד מבינה את טיב הקשר בינה לבין אחיה.

לאחר מכן, בדרך לארוחת ערב, לילה שמה לב לשתיקה המוזרה של זיאד ושואלת אותו מה מציק לו. זיאד עונה בכעס שהוא מוטרד מהמפגש בינה לבין אחותו, ובהמשך הוא מאשים את לילה בכך שלא התנהגה כיאות ומליץ על שעישנה בנוכחות אחותו. הוויכוח שפורץ לאחר מכן נוגע בכל הבעיות החברתיות שלילה הכחישה ביודעין עד עתה: איך אישה כמו לילה תוכל לחזור לקהילה הערבית? עד מתי היא חושבת שהיא יכולה להמשיך לחיות בתל אביב? עד מתי היא יכולה להמשיך לחגוג במסיבות ולצרוך סמים? זיאד מתעקש כי מתישהו לילה תצטרך למתן את אורח חייה כדי שתוכל למצוא את דרכה בחזרה לעיירה הערבית. אבל לילה מסרבת להתנצל על אורח חייה ואף אינה תופסת אותו כתקופת מעבר עד שתירגע ותשוב לעיירה. היא מאשימה את זיאד בצביעות ומכריזה כי הוא כמו כל אותם גברים ערבים המעבירים תקופה ארוכה בהוללות מינית, מעמידים פנים שהם גברים פרוגרסיבים, אבל בשלב מסוים כמהים לחזור לכפריהם. לילה נפרדת מזיאד, ומאוחר יותר דוחה את ניסיונות הפיוס שלו. היא ממשיכה לבלות במסיבות, אבל בסצנה האחרונה, במקום להתמסלל קלות מעישון מריחואנה היא מסניפה מה שנראה כמו הרואין – רמז להתדרדרות במצבה של האישה הערבייה הליברלית הלכודה במרחב הצר בין המסורת למודרניות.

סיפורה של סלמא (סאנא ג'מאלייה) – שותפתה לדירה של לילה וחברתה הטובה ביותר – מציג גם הוא סיטואציה מאתגרת המערערת את עמודי התווך של השמרנות המקומית. סלמא, עובדת מטבח במסעדה במשך היום ותקליטנית בלילה, נאבקת בזרות המינית שלה ובה בעת מתמודדת עם הלחץ העצום שמפעילים עליה הוריה, הדורשים ממנה להשתדך ולהתחתן. היא מתפטרת בהתרסה מעבודתה במסעדה אחרי שאחראי המשמרת היהודי נוזף בה על כך שדיברה ערבית עם עמיתה לעבודה במטבח. לאחר מכן היא מוצאת עבודה כברמנית ופוגשת את דוניא (אחלאם כנעאן), סטודנטית לרפואה בחיפה, והשתיים מתאהבות זו בזו. בדומה למערכת היחסים החריגה של לילה וזיאד, גם מערכת היחסים שלהן יכולה לשרוד רק במקום כמו תל

אביב. עוצמת עמדתה המתריסה נכלמת פעם אחר פעם בהגיעה לתרשיחא – עיירת הולדתה – שם היא אינה מצליחה להתעמת עם משפחתה הנוצרית בנוגע לנטייתה המינית ונאלצת להשתתף בארוחות ערב בבית הוריה, שבהן הם מנסים לשדך בינה לבין גברים מקומיים "הגונים".

עבור אישה צעירה ולא נשואה באמצע-סוף שנות העשרים שלה, הפולשנות של החברה הכפרית היא חסרת רחמים. זהותה הנוצרית של סלמא אינה מגינה עליה מפני העין הבוחנת של המשפחה והשכנים; להפך. במקום להעמיד נייגוד סטריאוטיפי בין הפרוגרסיביות הנוצרית לבין השמרנות המוסלמית, חמוד מציגה את העיירות הערביות בפנים הארץ כמקום מושבה של השמרנות, בניגוד למטרופולינים במישור החוף, כמו תל אביב וחיפה. במהלך אחד מן הביקורים הללו בתרשיחא סלמא מביאה עימה את דוניא ומציגה אותה כחברה. הוריה של סלמא מזמינים לארוחת הערב גבר צעיר בלוויית הוריו, בתקווה שסלמא תסכים סוף כל סוף להתמסד, ודוניא עדה לריטואל המשפחתי. כשהארוחה מגיעה לסיומה דוניא מציעה להכין קפה, סלמא באה אחריה למטבח והשתיים מתחילות להתגפף זו עם זו אך נתפסות בעיצומו של המעשה בידי אמה של סלמא. האם מחכה עד שהאורחים יעזבו כדי לגלות את הסוד של סלמא לאב. דוניא מתבקשת על ידי הוריה של סלמא לעזוב את ביתם ולא לחזור אליו לעולם. האב מתעמת עם סלמא, מכה אותה ואוסר עליה לעזוב את הבית עד שתמצא פתרון ל"דבר" הזה שהיא לוקה בו. במהלך הלילה סלמא אורזת את חפציה ובורחת לתל אביב, שם היא נפגשת עם דוניא כדי לספר לה שהיא עוברת לברלין. דומה שבמציאות ההומופובית הישראלית-פלסטינית של הסרט אין מקום לערבייה לסבית, אפילו לא בתל אביב. סלמא חשה שהיא צריכה לנתק מגע מהוריה קשי העורף, שאינם מסוגלים לרמיין זהות נשית החורגת מן המוסכמות. ברלין, עבודה, אינה "סתם" עיר אחרת שבה היא תוכל להתחיל הכול מחדש; היא מייצגת כוכב אחר שבו תצטרף סלמא לאוכלוסיית חוצנים המתלבשים בשחור, חוגגים במסיבות ומקבלים נטיות הומוסקסואליות.

סיפורה של נור (שאדן קנבורה) טרגי לא פחות מאלו של שתי נשים ערביות לא קונבנציונליות אלו. ייתכן שסיפורה אף מייצג את התרחיש הקשה מביין השלושה, שכן נור אינה יכולה לגור בתל אביב דרך קבע, וגם ברלין אינה אפשרות מעשית עבורה. נור היא מעין תמונת-מראה ללילה ולסלמא – סטודנטית שקטה למדעי המחשב המגיעה לתל אביב מהעיר המוסלמית אום אל-פחם ועוטה חג'אב וג'ילבאב. נור היא מוסלמית אדוקה המאורסת (באירוסי שידוך) לוויסאם (הנרי אנדראוס), עובד סוציאלי מאום אל-פחם, דתי אף הוא. היא עוברת לדירתן של לילה וסלמא כדי להשלים את שנת הלימודים האחרונה שלה באוניברסיטת תל אביב ומצליחה להסתגל לאורח החיים הלא שגרתי של שותפותיה, השונה כל כך מזה שלה. ויסאם, כך נראה, מגיע ממשפחה מוערכת באום

אל-פחם, והוריה של נור רוחשים לו כבוד רב. בכיקורו הראשון כמשכנה החדש של נור הוא מביע את חוסר שביעות רצונו מסביבת המגורים שלה ומחליט למצוא לה מקום חדש (ומהוגן יותר). נור מתרצה בשתיקה, בהתאם לאורח הצייתיני של אישה מוסלמית סטריאוטיפית. עם זאת, היא לומדת בהדרגה לחבב את לילה וסלמא, וככל שעובר הזמן היא מראה פחות נכונות לוותר על מערכת היחסים עימן. ויסאם חש בשינוי העובר על נור ונעשה תוקפני כלפיה יותר ויותר, עד שערב אחד אלימותו נעשית פיזית והוא אונס אותה. לילה וסלמא חוזרות לדירה מאוחר ומוצאות את נור שבורה ובוכה בחדר האמבטיה. כשהן מבינות מה התרחש הן מפשיטות אותה בזהירות ושוטפות את גופה במקלחת, והסצנה מסתיימת כשהשלוש מחבקות זו את זו באחוות נשים.

גם אחרי סצנת האונס הקשה (שחמוד מתעקשת להראות לנו בכל זוועתה), נור ממשיכה לשאת את נוכחותו של ויסאם בפני משפחתה באום אל-פחם. ויסאם מתנהג כאילו דבר לא קרה אולם נור מנוכרת כלפיו ונמנעת מלהיענות למחווותיו. היא לכודה במערכת יחסים עם האנס שלה, ונראה כי אין דרך לנתק את הקשר עימו בלי לגרום לשערורייה שתפגע בה ובמשפחתה. נור פונה לעזרתן של לילה וסלמא, והשתיים זוממות יחדיו להערים עליו. לילה מתלבשת כמוסלמית דתייה ומגיעה לוויסאם בבקשת עזרה, ובעת שהם במשרדו היא מתוודה בפניו כי בעלה מכה אותה שוב ושוב וחושפת חלקים מגופה כדי להראות לו את החבורות. ויסאם נופל מיד בפח שטמנה לו לילה, והסיטואציה הנפיצה של בחינת החבורות על גופה זוכה לתיעוד. לילה, מלווה בסלמא ובנור, מעמתת אותו עם התמונות ודורשת שילך לאביה של נור כדי לבטל את החתונה. בתחילה ויסאם מנסה לכייש את נור – הוא מכנה אותה "זונה" "זוהמה" בשל חברותיה ה"מופקרות" – אבל במהרה הוא מבין שאין ביכולתו לגבור על שלוש הנשים ונכנע בחוסר רצון לדרישותיהן. כשוויסאם ונור הולכים לאביה נוספת תפנית לעלילה התנודתית ממילא: אביה של נור מבין מיד שבתו נאנסה, ובמקום להביא בחשבון את ההשלכות החברתיות של ביטול החתונה, כפי שאולי ניתן היה לצפות מגבר ערבי שמרן, הוא מגן על נור ומורה לוויסאם לצאת מחייהם ולא לחזור. חמוד מציבה את האב המוסלמי השמרן ואת האב הנוצרי זה לצד זה וכך סוטה שוב מן הסטריאוטיפים הערביים. האב מתרשיחא, הכפר הגלילי המעורב, אינו יכול לקבל את בתו כפי שהיא, ואילו האב מאום אל-פחם מצדד לחלוטין בבתו ומתעלם מהקהילה המקומית שתסלף את הדברים, כפי שניתן לצפות, לטובתו של ויסאם. בסיום הסרט נמצאות שלוש הנשים שוב בדירתן בתל אביב, מתכוננות למסיבה שעומדת להיערך באותו הלילה. המוזיקה נוגה, והמצלמה עוברת בהילוך איטי על פני החוגגים בעודם רוקדים בערפול חושים, תחת השפעת סמים ואלכוהול. בסצנת הסיום עומדות לילה, סלמא ונור על גג הבניין, מתבוננות בשתיקה החוצה, על העיר, מצולקות על ידי החברה.

לכאורה, נוח לראות את הגיבורות כלכודות בין המודרניות הישראלית לבין המסורתיות הערבית, כפי שטענו כמה מבקרים. המסגרת הגיאוגרפית שבחרה חמוד – נצרת, אום אל־פחם ותרשיחא מול תל אביב של 2016 – יחד עם הצהרותיה בנושא, תומכות בכירור בפרשנות זו: “הסרט שלי הוא על סוגים רבים של שחרור, אבל בייחוד על זה הפמיניסטי. זה סרט פוליטי במובן זה שהוא מציב נשים במרכז; זו הצהרה חדה וברורה. הנשים הפלסטיניות במרחב האורבני התל אביבי, כחלק מהנוף של העיר – זה פוליטי”, אמרה חמוד בראיון.⁴⁵ עם זאת, אף על פי שתל אביב נקשרת בשיח הפלסטיני בהשתלטות הציונית, חשוב לציין שהעמדה מרובת-הניגודים של הנשים הפלסטיניות, בין המודרניות לבין המסורת, לא באה לעולם עם היווסדה של מדינת ישראל. צניעותן של הנשים הפלסטיניות הייתה ארוגה תמיד במרקם הכלכלי והתרבותי ובשינויים שחלו בו מאז שנות השלושים של המאה העשרים בפלסטין. הכותרת הערבית של הסרט, בר באחר (יבשה ים), מייצגת את הגיאוגרפיה הפלסטינית של הקונפליקט התרבותי בדיוק רב יותר מתרגומה לאנגלית, *In Between*, או לעברית – לא פה, לא שם.

סלילת קו מסילת הרכבת ירושלים-יפו (ומאוחר יותר, קו ירושלים-חיפה) במפנה המאות היא כנראה הסמל המובהק ביותר של המודרניות בפלסטין. עם זאת, היה זה רק אחד מכמה שינויים חשובים שהשפיעו באופן בלתי הפיך על החברה הפלסטינית בתקופה שקדמה ל־1948. הגידול בענף ההדרים והגאות בכיקוש לתוצריו בשוק האירופי, העסקת פלסטינים במנגנוני הממשל הבריטי, העלייה העצומה בהיקף העבודה בשכר בשל המאמץ המלחמתי הבריטי במחצית הראשונה של שנות הארבעים, נדידת העושר מהתעשייה החקלאית למסחר (הן ייבוא הן ייצוא) ולתעשייה הקלה – כל אלו שינו את האיזון החברתי בפלסטין והביאו להגירה בהיקפים גדולים מאזורי ההר לאזורי החוף בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. הגירה זו יצרה מעמד חדש של סוחרים ותעשיינים בעזה, ביפו ובחיפה – שלוש ערי פלסטין היסטוריות ששימשו כמוצא לאירופה. שינויים אלו, בצירוף הופעתה של אינטליגנציה עירונית שייסדה הוצאות לאור שפרסמו עיתונים וכתבי עת ספרותיים, הביאו לכך שהעוצמה והסמכות בפלסטין התרכזו בהדרגה בחוף. הגידול בכוחן של ערי החוף העמיד אתגר של ממש בפני סמכותן של ערי ההר בפנים הארץ, ובהן שכם, נצרת, צפת וחברון, שהתאפיינו בשמרנות ובהנהגה מסורתית.⁴⁶

45. Nirit Anderman, “The Palestinian Women Behind a New Wave of Great Israeli Cinema”, *Ha'aretz*, 29 October, 2016; <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/movies/.premium-the-palestinian-women-behind-a-new-wave-of-great-israeli-cinema-1.5453589>

46. Salim Tamari, *Mountain Against the Sea: Essays on Palestinian Society and Culture*, University of California Press, Berkeley 2009, pp. 8-12

האיום על המערכת הוותיקה – המבוססת על בריתות שבטיות ועל קשרי חסות עם בעלי אדמות ונכבדים (מהם החיים הרחק מאדמתם, בלבנון או בסוריה) – הלך וגבר ככל שיותר ויותר בעלי אדמות ונכבדים, ביחד עם גובי מיסים, פקידי ממשל, בעלי מלאכה וסוחרים, עברו למרכזים העירוניים וכוננו שם אליטה מיוחסת שפעלה לקידום ההגמוניה שלה בפלסטין. הירידה בסמכותם של אזורי הכפר והערים בפנים הארץ הותירה את קהילות ההר לנפשן, לא רק אל מול הכוח הכלכלי המתעצם של התעשייה בערי החוף אלא גם אל מול האיום ההולך ונרקם של התרבות הקוסמופוליטית המתפתחת בערים אלו. וכך, בחברה שתרבותה מעלה על נס בעקביות ובנחרצות את הצניעות הנשית באמצעות מונחים כגון כבוד, בתולין ו"בִּינַת אֶצֶל" (בת שמוצאה אינו ידוע) – ובאזכור מונחים אלו אני מסתכן בכך שאשמע כאוריינטליסט אירופאי קלאסי – נעשתה תרבות החוף למקום המאיים על טוהר המידות של האישה הערבייה. בחינת התנסויותיהן של לילה, סלמא ונור לאור פרספקטיבה היסטורית-גיאוגרפית זו מפרקת את הדיכוטומיה האוריינטליסטית המעמידה פרוגרסיביות ישראלית מול נחשלות פלטינית. יפו – בעבר מקום מושבה של הקוסמופוליטיות הפלסטינית – הולכת ונמחצת תחת תל אביב, מטרופולין-החוף הישראלי העכשווי. שלוש הנשים הצעירות נעות בין השמרנות של פנים הארץ ובין הקוסמופוליטיות של אזור החוף, בתוספת רובד ישראלי צורב. חשוב מכך, הכוח החתרני של הסרט אינו נעוץ רק ביכולתה של חמוד לספר את סיפורן של שלוש הנשים הפלסטיניות הצעירות הלכודות – אם לשאול את מינחוח של סלים תמרי – בין ההר לבין הים. המסגרת הגיאוגרפית אינה רק תחבולה נרטולוגית שנועדה להקנות מהימנות לסיפור; גם השחקנים שמאחורי הדמויות חיים במציאות קוטבית ישראלית-פלסטינית זו, ויש להכיר בסיכון שהם נוטלים על עצמם כשהם משחקים את הדמויות האלו.

מונא חוא, סאנא ג'מאלייה, שאדן קנבורה, הנרי אנדראוס, מחמוד שלבי ואחלאם כנעאן משתתפים בסצנות שאופיין המיני מאתגר את התפיסות הבסיסיות של הקהל שלהם בשאלה כיצד אמורה להתנהג אישה ערבייה הגונה, גם אם היא משחקת תפקיד ביצירה בדיונית. חשוב לזכור שחברי דור מתהווה זה של שחקנים משתייכים גם למיעוט ערבי זעיר בישראל, ולכן עדיין מצפים מהם, במידת-מה, לציית למוסכמות החברתיות הנהוגות בו.⁴⁷ בסצנות הנשיקה המפורשות ובסצנות המין המרומזות של חוא עם שלבי

47. כשאשתי ואני צפינו בסרט בפעם השנייה התלוו אלינו עמיתה לעבודה של אשתי, קומוניסטית פרוגרסיבית, לכאורה, ובעלה. לכל אורך הצפייה בסרט ניכר שהאישה חשה לא בנוח, וכשעזבנו את בית הקולנוע העירה במורת רוח ש"הבנות" הללו – השחקניות – כנראה לא באמת מבינות מה הן עשו; אחרי הכול, הן עוד צריכות לשוב לחברה ולחיות חיים "נורמליים". תקרית יחידה זו אינה יכולה, כמובן, לספק תובנה מקיפה כלשהי על הסרט או על קבלתו, ועם זאת היא חושפת

בתור לילה וזיאד, בסצנות האהבה ההומוסקסואלית של ג'מאלייה וכנעאן בתור סלמא ודוניא ובסצנת האונס המוחשית של אנדראוס וקנבורה בתור ויסאם ונור הבקיעו השחקנים האלו מחסומים תרבותיים עצומים כדי להגיע להגשמה מקצועית ואמנותית. הקהל המקומי היה חלוק בדעתו. היו צופים ומבקרים שהביעו את התפעלותם מהסרט והיו שגיננו אותו מכול וכול, ויותר מכך – צעירים ערבים שחשו פגועים אחרי שצפו בסרט השחיתו בתגובה בתי קולנוע שבהם הסרט הוקרן, והיו אף שאיימו על חמוד ברצח. אין זאת אלא שתיאורים של מיניות נשית החורגים מ"אזור הנוחות" התרבותי עדיין מעוררים תגובות אלימות ופוגעים ברגשות הלאומיים בנוגע למקומן של הנשים הפלסטיניות. לפי ההשקפות השמרניות של מגזרים גדולים באוכלוסייה הערבית המקומית יש להרחיק מן הספרה הציבורית קולות כמו זה של חמוד וסצנות כגון אלו שבהן השתתפו השחקנים הפלסטינים, כדי שלא "ישחיתו" את הדרורת הבאים.

סיכום

דומה שהכמיהה הנוסטלגית לעבר פסטורלי אינה יכולה להכיל בתוכה את סוג השחרור החברתי שאליו חותרות ג'ראר וחמוד. כיצד יכולה מז'אז' לשלב בהסבריה את הכוחות השמרניים המסרבים לנוע קדימה? אילו היו מעניקים לחמאד ולחנדל הזדמנות "לשוב" למולדת ולתת ביטוי לעמדותיהן הפרוגרסיביות, קרוב לוודאי שהן לא היו מתקבלות בזרועות פתוחות על ידי האוכלוסייה המקומית. הרעיונות שלהן, כמו אלו של ג'ראר וחמוד, היו נתקלים בגינויים ונתפסים כהשתלות תרבותיות זרות (או ישראליות, כמו במקרה של חמוד) שמטרתן לזהם את ה"מורשת" הילידית. יתרה מזאת, מובן שקולות אלו יואשמו תמיד בכך שהם מתאימים את עצמם לתפיסות אידיאולוגיות מסוימות בנוגע לפטריארכיה הערבית. עם זאת, בהאשמות ובביקורות אלו אין משום ערעור של ממש על הביקורת האינטרוספקטיבית רבת-העוצמה של ג'ראר וחמוד נגד מסורתיות, שלא רק מאפיינת חלקים גדולים מהקהילות הערביות כיום אלא גם מכוננת מגמת-יסוד באידיאולוגיה לאומית כלל-עולמית.

כיצד גם מי שנוטים לשמאל וקשורים למפלגה הקומוניסטית המקומית מגנים תיאורים ליברליים של מיניות נשית ורואים בהם קו אדום בוהק.