

## החירבה שלנו: ייצוגי חורבות ערביות בתרבות הישראלית

דפנה לזין

מחקר זה מציג בביקורתיות את תולדות תפיסת החורבה בשירה, בסיפורת ובאמנות הישראלית. באמצעות הצגת שתי יצירות בנות-זמננו העוסקות בדימוי החורבה הערבית הוא מציג תפיסה חלופית. את היצירות יצרו אמנים ישראלים: דור גז, אמן ממוצא יהודי ופולסטיני כאחד, וחנא פרח – כפר בירעים, אמן ממוצא פלסטיני, בנאי וארכיטקט. המאמר מבקש להראות כי ייצוגי החורבה בתרבות הישראלית נוטים לרוב לאוריינטליזם ולרומנטיקה, הם מייצרים את החורבה ומשמרים אותה למען אינטרסים פוליטיים, לאומיים וכלכליים. לעומת זאת, יצירותיהם של גז ופרח מורות בביקורתיות על הצד הפוליטי של ייצוגה של החורבה. לדבריו של גדעון עפרת,<sup>1</sup> 'שיגעון החורבה' באמנות ובארכיטקטורה הגיע לשיאו במאות ה-18 וה-19 כחלק מהתרפקותה של הרומנטיקה על המסתורי, האפל, הימי-ביניימי, הכאוטי והמסוכן. ציורי חורבות ובניית חורבות מלאכותיות היו במאות אלו ל'בון טון' בגרמניה, באנגליה, בצרפת וכו'. כמאה וחמישים שנה לאחר מכן באמצעות אידאת החורבה של וולטר בנימין ודימוי החורבה של ז'אק דרידה החלה הדעת המערבית להתרפק על עוד גל חורבות, אלגורי ומטפורי, מילולי יותר מחזותי.

\* דפנה לזין, אדריכלית, מנהלת המחלקה לתכנון אסטרטגי בעיריית בת-ים. מאמר זה מבוסס על בחינת גמר בהנחיית ד"ר קרולה הילפריך לתואר 'מוסמך במדעי הרוח' בחוג לספרות כללית והשוואתית, האוניברסיטה העברית בירושלים. תודתי לנורמה מוסי ושרון רוטברד על עזרתם בגיבוש הביבליוגרפיה ולפרופ' אורן יפתחאל מאוניברסיטת בן-גוריון על הערותיו.

1 גדעון עפרת, מחורבותייך אבנך---: דימוי החורבה בישראל 1803-2003, זמן לאמנות, תל אביב 2003 (להלן: עפרת). את המונח 'שיגעון החורבה' תרגם עפרת מתוך: David Watkin, 'Soane and the Ruin', catalogue of the exhibition: *Vision of Ruins*, at Sir John Soane's Museum, London 1999



זור גז, חורבת לוז, 2009, 150x120 ס"מ, הדפסת צבע

בנימין יצא נגד המושג ההגליאני של ההיסטוריה, 'כתנועת התגלותה המצטברת של אמת עליונה', והציע לראות בהיסטוריה תהליך של חורבן מתמיד, הצטברות של שברים, הריסות ומוות. 'ואכן', כותב בנימין, 'ההיסטוריה מתבטאת, בצורתה זאת, לא כתהליך של חיי נצח אלא כתהליך של חורבן מתמיד, שאין לעצרו'.<sup>2</sup> דרידה, בהסתמך על בנימין, רואה חורבה בשורשו של כל ניסיון להקנות משמעות: 'בראשית היתה חורבה'. כל ייצוג, לתפיסתו, אינו אלא חורבה של הדבר המיוצג. כל מסמן אינו אלא חורבה של המסומן. כל ניסיון להנכיח מחדש, ליצור משמעות מקורית באמצעות מערכת סימנים הוא אקט 'ארכיטקטוני', מעשה בניין שבסימן הרס והתמוטטות.<sup>3</sup> 'ניתן היה לכתוב', טוען דרידה, 'אולי בהתאם לבנימין ואולי בניגוד לו, מאמר קצר על אהבת

2 ולטר בנימין, 'האלגוריה ומחזה התוגה', בתוך: מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים (תרגם דוד זינגר), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996 [1925], עמ' 22 (להלן: בנימין).

3 עפרת, עמ' 9.

החורבות. בכל אופן מה ניתן לאהוב מלבד זאת? אי אפשר לאהוב מונומנט, ארכיטקטורה, מוסד כמות שהוא, אלא במהלך היותו מועד לשבירותו: לא תמיד הוא היה בנמצא, לא תמיד הוא יהיה, הוא סופי. ובדיוק בשל כך אוהבים אותו בבחינת מי שצפוי למוות, מאז לידתו ועד מותו, כרוח רפאים או כצללית של חורבתו, של חורבתי.<sup>4</sup>

בשנות האלפיים, כפי הנראה, הגיע זמן הדיון בחורבה של ממש, אם כתוצר של מלחמות ואם כתוצר ההרס בשם הקפיטליזם והקדמה. חורבות, בעבור אן סטולר,<sup>5</sup> הן כל גילויי ההרס הנראים והמסוּוים שנחרטו על גבי הנופים והאנשים תחת שלטון קולוניאלי כובש. סטולר מציעה לערטל את החורבה הקולוניאלית ממדיה הרומנטיים והאידיאיים, ולהצביע על הכוחות המייצרים את החורבה והשמרים אותה למען אינטרסים פוליטיים, לאומיים וכלכליים.

## הכפרים הריקים הללו

החורבות הפזורות בישראל אינן רק עדות אילמת לאלימות על פני השטח, אלא גם עדות למאבקים תת-קרקעיים באשר לשכתובה המתמיד של ההיסטוריה. את חורבות הארץ קידשו יהודים וערבים כאחד, והן נעשו לסמלים של טרגדיה לאומית ולמטפורה לגלות ולגאולה. הבעלות על החורבות, עדות לניצחון מכריע, היתה לבעלות על הזיכרון ההיסטורי.<sup>6</sup> על כן ידעה האמנות הישראלית חורבות משחר היווסדה – ייבוא אוריינטליסטי של החורבה הרומנטית לתיאור המקומות הקדושים בארץ הקודש במאה ה-19, ציור של חורבות שלוות, הרמוניות ואל-זמניות בריאליזם הירושלמי של שנות ה-20 וה-30,<sup>7</sup> החורבה האפוקליפטית המייצגת חוויית אָבדן בתחריטי שנות ה-40 וה-50.<sup>8</sup> המפעל הציוני נדרש לגאולתן של החורבות בסימן לבנות ולהיכנות בה, אולם הזרם המרכזי של הציור המודרניסטי (ראובן, גוטמן, זריצקי ואחרים) התמקד בשנים

4 את הציטוט תרגם עפרת מתוך: Jacques Derida, Force de Loi, Galili, Paris, 1994, p. 151 (להלן: דרידה, 1994).

5 A. L. Stoler, 'Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination', *Cultural Anthropology*, 23 (2008), pp. 191-219 (להלן: סטולר).

6 צבי אפרת, 'חורבה', הפרויקט הישראלי – בנייה ואדריכלות 1948-1973, מוזאון תל אביב לאמנות 2001, עמ' 485-512 (להלן: אפרת).

7 למשל ביצירותיהם של שמואל חרובי ושל אהרון שאול שור.

8 ביצירותיהם של אנה טיכו, של לאופולד קראקוור ושל יעקב שטיינהרדט.

אלו באופטימיות ההתיישבותית של הבנייה והחריש ולא בתיאור מה שנתפס בעיניו שממה.<sup>9</sup>

גם השירה העברית בשנות ה-20 וה-30 לא גילתה עניין של ממש בנוף המקומי כפי שהוא היה באמת, והערבים הפלסטינים שחיו בו היו 'בחזקת בלתי נראים, שקופים כביכול, מין גרסה מוטרמת למי שיכוננו אחר כך בשיח הרשמי 'נוכחים-נפקדים'.<sup>10</sup> לצד אותה התעלמות, ולמעשה להצדקתה, קיימת בשירה הארץ-ישראלית של אותן שנים המגמה לראות את הערבים בעיניים אוריינטליסטיות, מתוך הפנמת מיתוס 'הקרקע הבתולה' ומתוך ההנחה הציונית שאיש לא נגע באדמה עד שגאלוה החלוצים. כך, למשל, ב'שיר בוקר למולדת' הידוע של אלתרמן מ-1934: 'נלבישך שלמת בטון ומלט / ונפרוש לך מרבדי גנים [...] / המדבר — אנו דרך בו נחצובה, / הביצות — אנחנו נייבשן' עולה תמונה של ארץ נחשלת, המחכה לגואליה היהודים, אשר יעבירוה אל עולם המחיר המודרני. התרבות כאן גוברת על הטבע הראשוני, שופכת על המציאות אור ברור וחד, ומסלקת בכך מסתורין מאיים בדמותם של תושבי הארץ הערבים, אשר בזמן כתיבת השיר הם יותר משמונים אחוזים מאוכלוסיית הארץ.<sup>11</sup>

בסיפורת שלאחר קום המדינה ממשיכות להתקיים יצירות אמנות הניזונות מהמסורת האוריינטליסטית. לטענת אופנהיימר,<sup>12</sup> הנרטיב האוריינטליסטי הוא נרטיב־העל שעד היום נותנות בו אמון הסיפורת העברית ואחריה הסיפורת הישראלית. במרוצת השנים פשט האוריינט ולבש צורות רבות, אך נשמר תמיד ידע יציב שאפשר להגן עליו, ולהבחין באמצעותו בין יהודים לערבים. כך, ב'תחרות שחיה'<sup>13</sup> מתאר בנימין תמוז את הבית הערבי, הַכְּכָה, את הבאר ואת הפרדס רגע לפני שנהפכו לחורבה. דימוי החורבה שהתעצב מן המסורת האוריינטליסטית של 'המסע למזרח' במאה ה-19 נהפך לספק נבואה שמגשימה את עצמה, ספק מתווה לעתיד לבוא.<sup>14</sup>

- 9 עפרת, עמ' 12-17.
- 10 חגי רוגני, מול הכפר שחרב: עמדות פוליטיות כלפי הסכסוך היהודי-ערבי בשירה העברית, 1929-1967, פרדס, חיפה 2006, עמ' 207 (להלן: רוגני).
- 11 אורן יפתחאל ובתיה רודר, 'מולדת ללא גבולות: על המרחבים הציוניים בזמר ובנוף, בתוך: אורן יפתחאל, בתיה רודר ואורי רם (עורכים), מולדת/מקדולנד'ס: מגמות בעיצוב המרחב והתרבות בישראל, באר שבע: מרכז הנגב לפיתוח אזורי, אוניברסיטת בן-גוריון כנגב 2003, עמ' 30-31 (להלן: יפתחאל ורודר).
- 12 אופנהיימר, עמ' 17.
- 13 בנימין תמוז, 'תחרות שחיה', בתוך: מבחר סיפורים, ערך יוסף אורן, בית הוצאה כתר, ירושלים 1990, עמ' 53-69.
- 14 שרון רוטברד, 'אינוסה של כלת היס', עיר לבנה, עיר שחורה, כבל, תל אביב 2005, עמ' 239 (להלן: רוטברד).

ב־1948 נהפכה החורבה בציור הישראלי לסמל של ההרס והחורבן בעקבות המלחמה ולנקיפות המצפון שהתלוו אליהם. חורבות של כפרים ערביים נהפכו לחלק בלתי נפרד מהנוף הישראלי החדש. הטרגדיה שבהרס הבתים היתה מושא לקינה, אך בו בזמן סיפקה אפשרות לציור דרמטי, רב עֶצְמָה ולעתים אף גרוטסקי ומענג.<sup>15</sup> לדוגמה, מרסל ינקו, ארכיטקט וצייר, הציג בציוריו העזים מן התקופה את חזיון הקריסה של מבני כוח ושליטה צלבניים לצד החורבות של מבנים ערביים בעקבות המלחמה. בזמן שהיה חבר באגף התכנון, עם הארכיטקט אליעזר ברוצקוס, השתתף ינקו בעיצוב התכנית הארצית הראשונה לשטחים מוגנים ולפרקים לאומיים, שלימים ייהפכו לשמורות טבע. עם מפעל הייעור של הקרן הקיימת לישראל כיסתה התכנית על לא מעט שרידים של כפרים ערביים הרוסים תוך כדי הטמעת תלי חורבות במושג הטבע הציוני. בה בעת יצרה התכנית זיקה בין החורבה הערבית לשרידים קדומים אחרים בנוף (מבצרים, מצודות), והפכה את הבית הערבי למושא כמו־ארכיאולוגי, סמי־מקראי, כדי להצדיק לכאורה המשכיות היסטורית יהודית על הקרקע. נוסף על תהליכי המחיקה הפיזיים יוהדה ונוקתה המפה הישראלית בהעלמת שמות הכפרים המרוקנים ועברות שמותיהם של הכפרים הנותרים.<sup>16</sup>

ינקו הוא שהגה את הקמת כפר האמנים עין־הוד בביתו המרוקנים של הכפר הערבי עין־חוד מתוך משיכה להתגורר 'בתוך ציור', בתפאורה פנטזיונרית־אוריינטליסטית ובאחדות רומנטית עם הטבע.<sup>17</sup> בציורי התקופה של אמני עין־הוד נהפכו אט־אט הכפר הערבי, הבוסתן ושיירת הפליטים הערבית למעין תרגילים פורמליסטיים עד שהם נעלמו כליל. ככל הנראה, סיפק הציור המופשט הלירי מגננון אסתטי ואידאולוגי של הדחקה, אי־ראייה והסוואה.<sup>18</sup> בו בזמן, בשנות ה־50 יזמה המדינה הריסת כפרים שפגמו, לתפיסתה, בצביון הנוף הציוני החדש. בבסיס פעולת ההריסה עמד הרצון למחות מהשטח כל זכר לבעיית הפליטים ולנישולם.<sup>19</sup> החורבה הערבית הממשית, כך נראה, זכתה ליחס כפול. מצד אחד היא נהרסה, הוסתרה והסוותה מתוך צורך לבטל את

15 עפרת, עמ' 27.

16 נגה קדמן, בצדי הדרך ובשולי התודעה: דחיקת הכפרים הערביים שהתרוקנו ב־1948 מהשיח הישראלי, ספרי נובמבר, ירושלים 2008, עמ' 31 (להלן: קדמן).

17 עפרת וסטולר.

18 לארי אברמסון, 'מה שנראה אוניברסלי ומתקדם ועכשווי, תחשוד בו שהוא מייצג את אמנות ההסוואה, סדק, 4, זוכרות, פרהסיה, פרדס הוצאה לאור, תל אביב יולי 2009, עמ' 57-63 (להלן: אברמסון).

19 קדמן.

חשיבותה הלאומית וההיסטורית, ומצד אחר היא עמדה בעינה על תקן עתיקות בשמורות הטבע וביערות כביכול מתוך הכרה ביופייה הרומנטי והטבעי ושייכה להיסטוריה המקראית בארץ.

בתקופת העשור הראשון לקיומה של המדינה הראו גם משוררים דוגמת אצ"ג, אלכסנדר פן, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, אבא קובנר וחיים גורי יחס כפול כלפי הנכבה ותוצאותיה: מצד אחד, זעזוע לנוכח הגורל הפלסטיני וחמלה הומנית על הגולים ועל הנוף ההרוס, אך מצד אחר, שותפות ציונית ומצטרקת למציאות שצמחה מתוכו. כך, לדוגמה, ב'על זאת', שירו של אלתרמן מ-1948, מובעת בפירוש ביקורת חריפה על התנהגות חיילי צה"ל: 'הנער חיך בשיניים-חלב: / "אנסה המקלע" ... ונסה! / רק הליט הזקן את פניו בידיו... / ודמו את הכותל כיסה.' בן-גוריון עורר הד גדול כשהפיץ את השיר בקרב חיילי צה"ל עוד בזמן הלחימה כתמרור אזהרה מוסרי. לעומת זאת, יש המפרשים את השיר ככזה המאשר את כלל פעולות הצבא מעצם הגדרת האירוע האלים מעשה חד-פעמי, חריג וזניח, שראוי להוקעה. על פי גישה זו, השיח המטא-שירי העוסק במעשה הכתיבה ובמתן העדות המופיע בהמשך השיר הוא מעין פעולת ענישה עצמית, ובכך מנקה את המשורר מאשמה.<sup>20</sup>

השירים בתקופה זו לכודים בסתירה שקשה מאוד ליישב – הם מקוננים על עוול שהמשורר עצמו מזדהה במידת מה עם עושיו. תיאורי הבתים, הכפרים, הפרדסים והבוטסנים הנטושים והשרופים מציגים את המרחב הגאוגרפי שנותר גיבור, ולא את האנשים שגורשו: 'כפר נטוש בדמי ושכול.' / כרם גפן נח בחול. / עץ-שקמה נופל אפיים. / דקל גא, בודד, מורם, / אל רקיע-תכלת רם / מהורהר נושא כפים.<sup>21</sup> השימוש הנפוץ בביטוי 'כפר נטוש' כשלעצמו משרת את ההשכחה, וכאילו מקל על פעולת שיקום עתידית. רגש האשם המודחק כלפי המגורשים, אם הוא קיים, נהפך לסיוט: 'זכל לילה חוזר לו מעבר, / האחד שהכיתי אותו, / שהפכתי בורו לבור-קבר / ונטלתי כרמו וביתו. / ובעיניו צל שקמה עקורה / ונקמת חניתו השבורה',<sup>22</sup> אלא שהסיוט חוזר ומקבע את דמותו של הערבי כמאיים, ובה בעת מסיט את המבט במהלך נרקסיסטי מן החורבה והחרב אל נפשו של המחרב. הסיפור הפלסטיני ממוסגר בתוך הסיפור הציוני ודרך עיניו של המספר בלי שניתן לו קיום עצמאי. אנו רואים כי שזורים

20 חנן חבר (עורך), אל תגידו בגת: הנכבה הפלסטינית בשירה העברית, 1948–1958, אסופת שירים, פרדס הוצאה לאור, תל אביב 2010, עמ' 10–12 (להלן: חבר); רוגני, עמ' 124–129.

21 אפרים תלמי, 1953, אצל חבר, עמ' 173.

22 חיים גורי, 1954, אצל רוגני, עמ' 172.

כאן יחד הפגנת רגישות מוסרית עם אסטרטגיה של השכחה או הדחקה, ממש כמו היחס, שעמדנו עליו קודם, אל החורבה הממשית בנוף הישראלי. הפניית המבט אל החורבה הקולוניאלית בנוסח סטולר אינה מייצרת בהכרח נקודת מבט חדשה וביקורתית על ההווה, אלא לעתים דווקא מקבעת ומצדיקה אותו, אולי ביתר שאת כשאין מרחק בזמן ובמקום בין אירוע ההחרכה למבט המופנה אליו. על רקע התקופה נראה אבות ישורון כמעט לבדו משורר חריג, אשר כתיבתו מציעה יכולת ייחודית לשחזור ולייצוג שירי של הטראומה הפלסטינית. ישורון עושה זאת באמצעות כתיבה דיסוציאטיבית, המערבת ערבית, יידיש ועברית, שתרומתה העיקרית היא בטשטוש ההבחנה בין הנרטיב היהודי לנרטיב הפלסטיני ובערבובם זה בזה.<sup>23</sup> שירו 'פסח על כוכים' מ-1952 עוסק בגורל הפלסטיני של מי שהיו פליטים בעקבות הנכבה, ומייצג אותו באמצעות שותפות גורל פלסטינית-יהודית. האדמה היא משותפת ומסתירה עצמה מפני השואפים לכוח ולשליטה: 'יום אחד לאדמה / לעמוקה מן פאלאסטיין, / מן פאלסטינה הוך הוך, מן כנען-פללחין'.<sup>24</sup>

ישורון סבור שכדי לייצג את הטראומה הפלסטינית צריך גם להתחקות אחר הטראומה היהודית. בלי להסיר את האחריות למעשי היהודים כלפי הפלסטינים מחדד ישורון את מקורות המעשים בטראומה היהודית. על פי תפיסה זו, את הטראומה הפלסטינית אפשר לשמר ולא להכחיש בלי להפוך את האחת לכלי בשירותה של השנייה.<sup>25</sup> טשטוש ההבחנות מובע באמצעות התמוססות הטקסט השירי ובזרימתו הלא יציבה, אשר מאפשרת להימנע מעיבוד הטראומה לכדי זהות מקובעת. ישורון אינו מייצר זהות יהודית מזה וזהות פלסטינית מזה, אלא הוא מפרק אותן ומתיך אותן באמצעות השיח הטראומטי. החורבות שהוא מביט בהן הן חורבות שואת יהודי אירופה, ומהן הוא מחלץ עמדה מוסרית כלפי ההווה שהוא פועל בו – הווה שבו נוצרות חורבות פלסטיניות, כמו שמציעה סטולר. מתוך כך אפשר לנהל משא-ומתן בין-תרבותי החורג מזהויות לאומיות ושונות. שנים רבות יעברו על הספרות והאמנות בישראל בלי שידעו לשחזר את ביטול סיפור הנכבה בידי הסיפור הציוני, בלי שיבחינו בהתמסדותו של הפער בין הסיפורים לכדי עיקרון שלטוני מרכזי של המדינה היהודית, לפי מילותיה של אזולאי,<sup>26</sup> ובלי שישאפו להשתחררות ממנו ולמסמוס הזהויות שהוא מתווה.

23 חבר, עמ' 35.

24 שם, עמ' 102.

25 שם, עמ' 38.

26 אריאלה אזולאי, אלימות מכוננת 1947-1950: גנאלוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל'אסון' מנקודת מבטם', רסלינג, תל אביב 2009, עמ' 11 (להלן אזולאי, 2009).

בשדה הסיפורת בשנים האלה עולה הסתירה בין מבט מכוון ומצדיק עוול לבין מבט החותר תחתיו בסיפורו הנודע של ס' יזהר 'חרבת חזעה' מ-1949. ההתלבטויות המוסריות של מספר 'חרבת חזעה' אינן חורגות מהבהרת הניגוד בין הרטוריקה הלאומית ה'שקרית' לבין הרגישות ההומניסטית היהודית ה'אמתית', האופיינית לסיפורת התקופה. אולם יזהר מסמך גם את מה שחורג מגבולות עולמם של דמויותיו. בתיאור הכפר הערבי בשעת כיבושו הוא צופה גם את השתלטותו העתידית של הנכבש על תודעתו של הכובש: 'הכפרים הריקים הללו, יום מגיע והם מתחילים לצעוק'.<sup>27</sup> לפיו, הקול המזדהה עם האידאולוגיה הרשמית-הקולקטיבית אינו אותנטי פחות מן הקול הספקני-ההומניסטי. מאחורי העמדה ההומניסטית שהמספר מחויב כלפיה יש מאבק אמת ונטול הכרעה בין צורך השתייכותו לקולקטיב, על האופי הלאומני והאליים שלו, לבין הצורך המנוגד, השמירה על ערכים אוניברסליים או החוויה המטפיזית בתיאורי הנוף, הקשורה תמיד אל הנוף שמסביב.<sup>28</sup>

בעבור יזהר ההתבוננות במעשה ההחרבה אינה מאפשרת פעולה אקטיבית של התנגדות, אלא היא נמצאת בתווך בין שותפות בעוול לגינויו. למרות המבט האמפתי שמפנה יזהר לעבר הציבור הערבי הכפרי הוא אינו מסוגל להשתחרר מהשיח האוריינטליסטי המבדיל בין קדמה לנחשלות, בין חקלאות מודרנית עברית לחקלאות 'פרימיטיבית' ערבית, בין תרבות המתיימרת לשלוט בכוחות הטבע ובפגעיו על ידי תבונה ותושייה אנושית לבין תרבות פסיבית לכאורה המאמינה בגורל. אף כשמדובר על עוולות כלפי הערבים יזהר אינו מאבד את אמונו ברעיון הציוני ובערכיו. לפיכך, ניסוח עמדתו הומניסטי ולאומי בעת ובעונה אחת, במעין איזון מתוח החורג מגבולות הנרטיב הלאומי של סופרי דורו.

הסיפורת שנכתבה בשנים שאחריו ביקשה לשטח ולנטרל, ובשום אופן לא להעמיק, את הכפילות שנבעה מסיפורי יזהר המוקדמים. ההכרה בכך שערכי ארץ ישראל גורשו או ברחו או עזבו במלחמת 1948 נדמתה כמערערת את הדימוי העצמי של מדינה שראתה בעצמה בעלת יסוד מוסרי. על כן, זיכרון הגירוש המשיך לנוע באזור הדמדומים שבין המודע לבלתי-מודע, בין המודחק

27 ס' יזהר, 'חרבת חזעה', סיפור חרבת חזעה ועוד שלושה סיפורי מלחמה, זמורה ביתן מוציאים לאור, תל אביב 2006 [1949], עמ' 41 (להלן: יזהר).

28 יוחאי אופנהיימר, מעבר לגדר: ייצוג הערבים בסיפורת העברית והישראלית (1906-2005), עם עובד והמכללה האקדמית ספיר, תל אביב 2008, עמ' 185 (להלן: אופנהיימר).



לכין המוכר.<sup>29</sup> בשנות ה־60 הופיעו בסיפורת עקבותיה הטראומטיים של האשמה שהוכחשה. סופרי התקופה (למשל א"ב יהושע, עמוס עוז, יהושע קנז, יורם קניוק) הבהירו את הצורך בדיאלוג בין יהודים לערבים כדי להשתחרר מצלו של העבר, ובאותה מידה גם הורו על אי־היתכנותו של הדיאלוג בין הצדדים. חורבת הכפר הערבי נהפכת בשנים אלו לכתם, לבעיה, לשריד ממשי שאי־אפשר להעלימו לחלוטין: 'הערבי [...] מבקש להגיד שהנה זה ביתו וגם כפר היה פה וכאן פשוט הסתירו הכל, קברו בתוך היער הגדול. הצופה מתבונן בהצגת התנועות ולבו מתמלא שמחה. מה הוא שמסעיר את הערבי כל כך? כפי הנראה נרצחו כאן גם נשיו. מן הסתם עניין אפל'.<sup>30</sup>

לעומת זאת, בשירה העברית בשנות ה־50 הופיעו קולות חדשים (כגון נתן זך, יהודה עמיחי), ואלו החלו להציג הצגה ביקורתית את המפעל הציוני כמהלך קולוניאלי־אבסורדי, ולהטיל בספק את מקומו של הצדק 'שלנו'. כך, למשל, בשירו של עמיחי מ־1959 'המקום שבו אנו צודקים': 'מן המקום שבו אנו צודקים, לא יצמחו לעולם / פרחים כאביב. // המקום שבו אנו צודקים / הוא רמוס וקשה / כמו חצר. // אבל ספקות ואהבות עושים / את העולם לתחוח כמו חפרפרת, כמו חריש. // ולחישת תשמע במקום / שבו היה הבית / אשר נחרב'.<sup>31</sup> בשנות ה־60 וה־70 ביטאו המשוררים את מגוון עמדותיהם הפוליטיות כלפי ארץ ישראל השלמה ואחדות ירושלים, אולם רק בשנות ה־80 נשמעו שירי מחאה ברורים, שהפעם הופנו נגד מלחמת לבנון.<sup>32</sup> הספרות בשנות ה־80 החלה להציג את דמותו של הערבי ושל ביתו החרב בהקבלה מפורשת לדמויות יהודיות, ובכך להעניק לו מעמד אוניברסלי של גיבור ספרות שאינו רק נציגה של קבוצה חברתית או לאומית מסוימת, אלא בראש ובראשונה בן אדם.<sup>33</sup> עם זאת, ההקבלה בין דמותו של הערבי לדמותו של היהודי יצרה מערכת של איזונים והגבלות שלא אפשרה לסופרים להבדיל בין נקודת המבט הייחודית של כל אחד מהצדדים, וטשטשה את הפער בין סיפורו של הכובש לסיפורו של הנכבש. מאז ראשית שנות ה־90 גילתה הספרות אפשרויות שונות של חריגה מהנרטיב האוריינטליסטי כמו מהנרטיב הלאומי. הבחירה במאפייני כתיבה

29 אניטה שפירא, 'חרבת חזעה, זיכרון ושכחה', סדן, ה (תשס"ב), עמ' 45-97 (להלן: שפירא).

30 א"ב יהושע, 1993, אצל אופנהיימר, עמ' 198.

31 יהודה עמיחי, שירים 1948-1962, שוקן, ירושלים ותל אביב 1963 [1959], עמ' 183 (להלן: עמיחי).

32 רוגני, עמ' 213.

33 אופנהיימר, עמ' 14.

פוסט-מודרניסטיים, המערערים על מושג הסובייקט ויציבותו, הופיעה כאמצעי לערער על הידע הזה ולטשטש את גבולותיה הלאומיים של הזהות, אפילו של אחדות האני. עם זאת, הבחירה בפירוק ספרותי של זהות ועלילה נשארה אפשרות אוונגרדית. ההכרה בנכבה, בחוויית הפליטות וברעיון השיבה סימנה את המחויבות של הבדיה הספרותית כלפי ההיסטוריה הפלסטינית דווקא על ידי אימוץ פרדוקסלי של נרטיב זה והפקעתו, למשל ברומן 'הכלה המשחררת' של א"ב יהושע מ-2001.<sup>34</sup>

באמנות, לעומת זאת, בשלהי שנות ה-80, עם פרוץ האינתיפאדה הראשונה, חזרו ייצוגי החורבה הישראלית להקשרם ההיסטורי-המקומי, והחלו פורצים בסימן פוליטי בתיאור ובתיעוד בתים ערביים שנהרסו בלבנון או בשטחים הכבושים. כך החלו להופיע באמנות מגוון תופעות של חורבות כגון רכוש נטוש, אודים עשנים של בית חרב, עקבות של בית, בסיסי צבא נטושים, קירות מחוררים, שרידים של כפר שרוף, כדים שבורים, תלים ארכיאולוגיים, אתרי חפירות, שאינם קשורות זו לזו בהכרח. הן הופיעו כעת יותר ויותר באמנות הישראלית בעבודותיהם של אמנים כגדעון גכטמן, רות שלוס, דויד ריב, דוד טרטקובר.<sup>35</sup>

מחקריהם של היסטוריונים כבני מוריס, אילן פפה ואחרים, שהתפרסמו בשנות ה-90, החזירו לתודעה הישראלית את סוגיית הכפר הערבי הנטוש. אלו, לצד חרפת המציאות הפוליטית-הביטחונית, שבו ומיקדו את המצפון הישראלי (השמאלני) בסוגיה המוסרית של הפליטים ובזכות השיבה שלהם. ישראלים רבים החלו להרגיש שהם חיים בתוך, ליד או על חורבות ערביות לשעבר, ועל כן נהפכה החורבה לדימוי שכיח בציוריהם ובציילומיהם של אמנים ישראלים. בשנות ה-90 כיכבה החורבה, הערבית או היהודית, ביצירות ישראליות, מרביתן צילומיות, למשל אצל שוקה גלוטמן, גלעד אופיר ורועי קופר.<sup>36</sup> עד היום מוטיב החורבה עודנו נושא מרכזי ביותר בייצוג האמנותי של ההווה הישראלית של שנות ה-2000 – שנים גדושת בתמונות תיעודיות ומדומות של הרס בתים ואלימות מתמשכת כלפי הנוף. האמנות ידעה להפנות את המבט אל החורבה, המצטלמת היטב, לכל סוגיה, אך לא בהכרח החילה תפיסה אסטרטגית פוליטית קונקרטית באמצעותו.

ש.ם. 34

עפרת, עמ' 36-42.

ש.ם. 36

## חורבת ביתו שלו

החורבה שלנו

על רקע זה אציע לבחון את המבט הערבי-פלסטיני או הערבי-ישראלי על החורבה הישראלית – חורבת ביתו שלו. אתמקד בשתי יצירות אמנות בנות-זמננו: 'חורבות לוד' מתוך התערוכה 'גיאורגפוליס' של דור גז, שהוצגה ב-2009 במוזאון פתח תקווה לאמנות, ו'מודל לתיקון' עבודתו של חנא פרח – כפר בירעים, שהוצגה ב-2010 בגלריה 'זוכרות' בתל אביב. להבנתי, שתי עבודות אלו מציעות לממש את נקודת המבט הביקורתית על החורבות שמציעה סטולר ולהפעיל מתוכה עמדה פוליטית.

בתערוכתו של דור גז, צאצא למשפחות שמקורן בלוד, נראות חורבות העיר לוד בסדרת תצלומי לילה בחשיפות ארוכות. לצדן עבודת אמנות וידאו העוסקת בכנסיית סנט ג'ורג' המקומית, שנשמרה במלוא תפארתה, וסרטי וידאו שמתועדים בהם בני משפחת האמן מכמה דורות, המציגים את סיפור חייהם. תצלומיו של גז אינם נמנעים מלהעצים את אופייה הנשגב והרומנטי של החורבה על האסתטיזציה של ההרס המאפיין אותה, לעומת זאת, עם מכלול



דור גז, חורבת לוד, 2009, 150x120 ס"מ, הדפסת צבע

העבודות בתערוכה הם מעוררים חשיבה באשר להווייתיה של החורבה ובאשר לתנאים שיצרו אותה. התצלומים הם עדות ששרידי ההרס שנזרעו לפני יותר משישה עשורים עודם הומרים חיים, והם נוכחים במרחב. במשך השנים שבהן היו עקבות ההרס פזורות במרחב הציבורי כשהן גלויות לכול ומשפיעות על המרחב שהתעצב בתוכן וסביבן הן לא נעשו מושא למבט שהתכוון אליהן וכונן אותן כמושאיו. התצלומים של גז באים וחושפים את העקבות האלה למבט. אין זה מבט חד וחודר באור היום, אלא מבט מבעד לחשכת הלילה, העוטפת את העקבות ומאירה אותן קלושות ברוב תפארת ההרס שלהן ומתוך הבנה כי זהו מצבן הקיומי: החורבות העירוניות הן מוצפנות וגלויות, מנועות וחשופות, חותמות של עבר שאי אפשר לבטלו.<sup>37</sup>

התצלומים של גז מפגישים אותנו לא רק עם הנכבה כאסון שהושלם ב־1948. הם מזמינים אותנו להתבונן בתצורת הנוכחות של ההרס במרחב כאשר תחושת הרחיקות אינה מתפרצת ממנו עוד, בדומה להצעתה של סטולר בהתייחס לחורבות אחרות.<sup>38</sup> כאשר ההרס מופיע כך לפנינו, מתמיד במרחב, אי אפשר להמשיך לחשוב אותו רק כפעולה תחומה בעבר. אם יש לחורבות אמת, טוענת אזולאי, היא אינה נמצאת בשרידים עצמם, כי אם בעצם האפשרות של רבים לקחת חלק בייצורה.

הבחירה של גז להציג את שרידי הבתים הפלסטיניים חורבות באור דמדומים יכולה במבט ראשון להתפרש חזרה על מעשה ההרס שהפך בתים פלסטיניים לחורבות. אולם החורבות בתצלומיו אינן מושלמות. ההקשר שדומה שנוקה במקצת הצילומים נתווה מחדש באחרים. נוסף על כך, הראינות עם בני משפחתו מאפשרים לצופה לחזור לתצלומים ולקרוא בהם חורבות לא מושלמות, לא אתרי פשע שטוהרו מזכרו של המעשה שחולל אותן, כי אם אזור דמדומים, שהתנוונות והתחדשות, תהייה ומבוכה, טשטוש והתבהרות משמשים בו בערבוביה.

התערוכה של גז מאפשרת לצופה לדמיין את המרחב לא כמרחב תחום של החורבות לבדן, אלא כפוטנציאל מהפכני, שרק העצמת אי־הסדר שבו עשויה לייצר די כוח לפורר את מאמצי ההפרדה ולהאיר מחדש, מתוך החורבות, את ההבדלים בין ההרוס לבנוי, בין המקודש לחולין, בין היהודי לערבי. ההתמדה של המבט בתצלומים, שבעקבותיה הרמיון מתחיל לפעול, מחלצת את

37 אזולאי, 'הפוטנציאל המהפכני של החורבה', דור גז: גיאורגופוליס, מוזאון פתח תקווה לאמנות 2009, עמ' 80-89 (להלן: אזולאי, 2009ב).

38 סטולר, עמ' 2.

הפוטנציאל שלא מומש או את הפוטנציאל שהוחרב, שניהם מוצגים בתצלום כדבר שאפשר להחיותו.<sup>39</sup> זאת הזדמנות לדמיין את האופק הפוליטי של קיום משותף במקום הזה, האופק שהחל להתוות בשירתו של אבות ישורון – התכת הזהויות הלאומיות.

שלא כתצלומיו הלידיים של גז, עבודתו של חנא פרח – כפר בירעים 'מודל לתיקון' עוסקת במישרין בזכות השיבה. היא מציעה הצעה מעשית לתיקון הכפר הערבי החרב. כפר בירעים הוכרז בשנת 1972 שטח צבאי סגור כדי למנוע את ניסיונות החזרה לביתם של תושביו, וב-1977 הוכרז כי הכפר וסביבתו הם גן לאומי. תהליך ההרס של הכפר נמשך, לטענת פרח, מאז 1948 ועד היום הן בהפצצות אוויריות (1953), הן בחפירות ארכיאולוגיות (1965) והן בעבודות תשתית בכביש סמוך (2000). במודל שבנה והסריט פרח לפיתוח עתידי של כפר בירעים הוא מציע למקם בתוך גרעין הכפר ההרוס את המרכז הקהילתי והתרבותי של הכפר החדש. במקום אנדרטה יהיו שרידי הכפר הישן לגרעין הכפר המתחדש ולמרכז ליצירה חדשה. סביב מרכז הכפר בתצורות מעגליות מתכנן פרח את בתי המגורים החדשים של הכפר על פני מה שהיו בעבר שטחי מרעה משותפים. היפוך השטחים הציבוריים והפרטיים מן המרכז לשוליים ולהפך מאפשר קיום מרחב קהילתי עתידי סביב מוקד ההרס והתקנה מחודשת של קיום אזרחי פוליטי.

פעולת התכנון של פרח אינה משמרת את השרידים כמו שהם, אלא מצמיחה מתוכם ועליהם מבנים חדשים. לא מוצעת חזרה אל הכפר שהיה אלא אפשרות שבה יהיה הכפר חלק מהמקום שעקרו אותו ממנו. הכפר שהיה לסמל ייעשה מוחשי.<sup>40</sup> ממד הזמן והמשך בא לידי ביטוי בעבודה בתנועת השמים מעל העבודה. פרח מציע אמנות שאינה מעודנת ואינה רפלקסיבית. עבודתו מעמתת את הצופה בה עם שאלה פוליטית ואף מנסחת בעבורו מענה מוחשי ובר-ביצוע, לפחות תאורטית. בתשובה לשאלתו הנודעת של ווי ג'יי טי מיטשל (W.J.T. Mitchell) 'מה הדימוי רוצה?' ולגלגולה לכדי השאלה 'מה הנוף רוצה?'<sup>41</sup> עונה פרח: נוף החורבה רוצה לחזור ולהיות שלם, לחיות מחדש, למלא את ההיעדר, את החוסר, את הנפקדות ואת הנטישה המתקיימים בו. לכן בהצעה של פרח יש תיקון סמלי, מוחשי וגואל כמעט להרס שחל בעבר ועודנו חל בכפר הערבי

39 אזולאי, 2009ב.

40 נורמה מוסי, מודל לתיקון, חנא פרח כפר ברעם, גלריה זוכרות, תל אביב 2010 (להלן: מוסי).

41 אברמסון, עמ' 59.



חנא פרח, כפר ברעם - מודל לתיקון, 2010, 150x120 ס"מ, סטילס מתוך וידאו

ובבית הערבי. החורבה בעבור פרח אינה מצב מוגמר, אלא תהליך, יותר מכך, במילותיה של סטולר, פרויקט פוליטי שנעשה על אנשים מסוימים ועל מקומות מסוימים.<sup>42</sup>

אפשר לראות בעבודתו של פרח מעין היפוך לתאוריית החורבות של הארכיטקט של היטלר, אלברט שפר. שפר הציע לעצב את גווייתו העתידית של בניין על ידי חיזוקם של אלמנטים קונסטרוקטיביים אחדים והחלשתם של אחרים, באופן שגם לאחר מאות שנים של הרס היא תתפקד כמונומנט עצמאי.<sup>43</sup> פרח מתכנן את הבניין מתוך החורבה שלו. עבודתו תואמת את תאוריית החורבות הרטרואקטיבית שרוטברד מזהה בלעג ובעצב באסתטיזציה של מוזאון האצ"ל בתש"ח, המכונה 'בית גידי', הנמצא במנשייה: 'כביכול מתברר עכשיו שבמשך כל שנות קיומו, הבית הערבי רק התמרק לקראת רגע חורבנו וגורלו כחורבה ישראלית, כדקורציה בפארק צ'רלס קלור. החורבה של מנשייה אינה משמרת אפילו זיכרון של רגע אחד שקדם לרגע חורבנה'.<sup>44</sup> אולם, מה שונה היא עבודתו של פרח אשר מבקשת לנכס לעצמה את חורבותיה, ובאמצעותם להקים מחדש את הזיכרון, את ההיסטוריה ואת המרחב החברתי-שיתופי הפלסטיני שנכחד.

42 סטולר, עמ' 8.

43 רוטברד, עמ' 237.

44 שם, עמ' 239.

החורבות המשוחזרות של פרח קמות באופן מלאכותי בתור מוזאון ואתר תיירותי רק כדי לשוב לבעליהן המקוריים בלי לבטל את משך ההרס שעבר עליהן. מתוך החורבות של ההווה מוצא פרח את התיקון הממשי של העבר. וכך גם אם הצופה אינו רואה אפשרות זו בת-ביצוע, לכל הפחות הוא חייב להתמודד עם קיומה. ספק אם הקהל היהודי יכול לנהור אחר עבודה ישירה כזו, על השלכותיה הפוליטיות, בהיותה נגיעה ממשית של 'רוח הרפאים' הערבית בחורבות היפות שניכס לעצמו.

מבט ממוקד בחורבות בישראל אפשר תמיד ועודו מאפשר הבנה של הפוליטיקה החלה במרחב. אולם, המבט עצמו אינו בהכרח מאפשר פעולה אקטיבית ומשפיעה באמנות הישראלית. למעשה, פעמים רבות תיאור החורבות, שהופיע בסמוך למלחמה, שימש לחשבון נפש מוסרי פנימי יותר משימש לארגון מחדש של הנרטיבים והמרחבים המסוכסכים. שלא כתודעה הגוברת והולכת בדבר עוולות הכיבוש מעבר לקו הירוק, הנכבה וזכות השיבה היו ועודן נושאים מאיימים בעבור האמנות הישראלית-יהודית. ייצוג של חורבות הבתים הערביים המרוקנים ושימורן בנוף ובתרבות הישראלית תרמו לכינון מעמדה של החברה הפלסטינית בעיניים הישראליות כחברה הרוסה וחסרת בית. התמקדות מחקרית ואמנותית בחורבות הערביות הפזורות בנוף הישראלי – חשיפתן, מיפויין, תמלול העדויות על אודותן ובחינת אופני הייצוג שלהן, כמו שעולה מעבודותיהם של עפרת, אזולאי, קדמן, חבר, רוגני, גז, ופרח – ביכולתה לבחון את צורות השליטה הישראלית בהווה ולהוות הזדמנות עתידית לשינויו. ההכרה והערבוב בין נרטיבים יהודיים לערביים היא אולי המוצא לחיים משותפים.