

פלסטין אהובתי: המקום והבית ביצירותיו הספרותיות של סייד קשוע

עדיה מנדלסון מעוז

תקציר

הביוגרפיה המרחבית של סייד קשוע נעה במעגלים הולכים ומתרחבים, הולכים ומתרחקים, בין מרחב הבית בטירה – מקום הולדתו והמקום שבני משפחתו חיים בו עד היום – ובין מחוזות אחרים, בארץ ומחוצה לה. במאמר זה אני עוסקת בתפיסת המקום והבית ביצירותיו הספרותיות של קשוע. מראשית יצירתו **ערבים וקדים** (2002) המונח 'בית' מתכתב עם שני מעגלים שארוגים זה בזה: המעגל הפרטי הקונקרטי, שהוא אישי ואינטימי, והמעגל הלאומי האידאי, הקשור במצבו של הפלסטיני הישראלי. שני מעגלים אלה מזינים את התפיסה המרחבית בכל יצירותיו של קשוע ומקבלים ביטוי מוחשי וביקורתי. ב**ויהי בוקר** (2004) המרחב מקבל ביטוי דיסטופי, ב**גוף שני יחיד** (2010) מסומנת אפשרות הניתוק מן הבית ומורכבותה ו**עקוב אחר שינויים** (2017) מתאר את הבחירה בגלות, והופך את פלסטין הטריטוריה לפלסטין בשר ודם, בדמות אהובתו. במאמר זה אראה כיצד התפתחות המונח 'בית' במישור האישי והלאומי מסמנת מהלך חשוב בכתבה על אודות הזהות הפלסטינית הישראלית ומציבה את קשוע בצומת פואטי ופוליטי מרכזי.

מילות מפתח: סייד קשוע, מרחב, מקום, בית, ילדות, אם ואב, גלות

הביוגרפיה של סייד קשוע, הסופר הערבי-ישראלי הפופולרי ביותר בשני העשורים האחרונים, נעה בין מרחבי הכפר שהוא נולד בו למרחבים אחרים, בישראל ובארצות הברית. הוא נולד ב־1975 בטירה שבמשולש, ובגיל 15 עזב את הבית והתקבל לפנימיית התיכון הישראלי למדעים ולאמנויות בירושלים. קשוע שהה בעיר שנים רבות, בעת לימודיו באוניברסיטה העברית בירושלים וגם לאחר מכן, כאשר החל לכתוב בעיתונות. אמנם הוא חזר לטירה לתקופה של כמה חודשים ב־2003, אולם לאחר מכן התרחק ממנה שוב וחזר לטירה, תחילה לשכונה הערבית בית צפאפא, ולאחר מכן לשכונת רמת דניה. בקיץ 2014 עבר עם משפחתו לארצות הברית, ללמד באוניברסיטת אורבנה-שמפיין באילינוי. הביוגרפיה המרחבית של קשוע נעה במעגלים הולכים ומתרחבים, הולכים ומתרחקים, בין מרחב הבית בטירה – מקום הולדתו, והמקום שבני משפחתו שוהים בו עד היום – ובין

מחוזות אחרים, בארץ ומחוצה לה. בספריו, בכתיבתו העיתונאית וגם בסדרות הטלוויזיה שכתב, תנועה זו כרוכה בניסיון לברר מהו הבית, הן במובנו הפרטי והן במובנו הלאומי. במאמר 'על המקום' טענו זלי גורביץ' וגדעון ארן ליחס הכפול אל המקום – יחס של שאיפה, געגוע, קידוש והבטחה מצד אחד, ויחס של רתיעה, הסתייגות, ואפילו סלידה מצד אחר.¹ יגאל שוורץ המשיך לפתח את המחשבה על המקום בספרות העברית מתקופת ההשכלה עד המאה ה-20 והראה את המתח בין תפיסות המקום השונות.² גורביץ', ארן וגם שוורץ הציגו את תורתם בתוך ההקשר היהודי אל המקום, אך אני מבקשת לטעון כי מורכבות היחס אל המקום, וגם מורכבות הקשרים בין המונחים 'בית פרטי' ו'בית לאומי' אינן ייחודיות להקשר היהודי-ציוני.

במאמר זה אני מתמקדת בקריאת יצירותיו הספרותיות של קשוע ומבקשת לטעון כי אפשר לחבר בין תפיסת המקום והיחס אליו ובין התגבשות המונח 'בית' ביצירתו. התפתחות המונח 'בית' והאופן שהבית הקונקרטי נמזג עם הבית הלאומי-האידיאי ביצירתו של קשוע מסמנים מהלך חשוב בכתיבה על אודות הזהות הפלסטינית-הישראלית ומציבים את קשוע בצומת פואטי ופוליטי מרכזי.

הבית, כפי שגסטון בשלר טוען, הוא הפינה שלנו בעולם, היקום הראשון שלנו. הבית הוא אחד הדברים החשובים ביותר בתהליך גיבוש המחשבות, הזיכרונות והחלומות של בני האדם.³ ביתו של אדם הוא 'המקום הקטן' במושגיהם של גורביץ' וארן, והוא נמשך מהחדר אל הבית, אל השכונה, אל העיר ואל הארץ. הבית הלאומי, ארץ ישראל, הוא 'המקום הגדול', והוא התעצב כחלק מתהליך של בניית לאום, ונעשה מרכיב חשוב בהבניה החברתית וההיסטורית, כפי שלימדנו בנדיקט אנדרסון.⁴ לדברי גורביץ' וארן, בין 'המקום הקטן' ל'מקום הגדול' אין רצף, אלא דילוג 'בין מציאות חיים קרובה, עכשווית, מקומית לבין רעיון'.⁵ גם הזמן של 'המקום הקטן' שונה מזה של 'המקום הגדול'; הזמן של 'המקום הקטן' צומח מן היום-יום, וההווה מעניק לו משמעות, ואילו המשמעות של 'המקום הגדול' נוגעת לעבר ולעתיד, והיא מחלקת אותו לתקופות ומחברת אליהן את מוקדי הזיכרון הקולקטיבי. הבית הלאומי הוא אוטופי וקיים במישור האידיאולוגי, כמקום מדומיין שהוא תוצר של זיכרון היסטורי,⁶ ויש בו תמיד יסוד של עלייה – מן 'המקום הקטן', מהבית הפרטי,

1 זלי גורביץ' וגדעון ארן, 'על המקום', אלפיים, 4 (1993), עמ' 9-44; זלי גורביץ', על המקום, עם עובד, תל אביב 2007.

2 יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, דביר, אור יהודה 2005; הנ"ל, הידעת את הארץ שם הלימון פורח, דביר, אור יהודה 2007.

3 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (trans. by Maria Jolas), Beacon Press, Boston 1964 [1958], pp. 4-6

4 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומינות, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 1999, בעיקר פרק המבוא.

5 גורביץ' וארן, 'על המקום', עמ' 11.

6 שם, וכן, Donna Robinson Divine, 'Exiled in the Homeland', *Shofar – An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 21, 2 (2003), p. 66

אל מימוש האידיאה הפוליטית.⁷ המרחק בין הבית הלאומי לבית האישי איננו ניתן אפוא לגישור.

הרעיון בדבר המקום הגדול והמקום הקטן יכול להאיר טקסטים ספרותיים רבים בהיסטוריה של הספרות העברית. שוורץ הראה כי שורשיה של הספרות העברית נטועים בקורפוס עצום ומגוון אשר מיוסד על 'וקטור התשוקה', שיש לו שני מאפיינים מרכזיים: הראשון הוא כיוונה של התשוקה מהגולה לארץ ישראל, והשני הוא הקרע בין הקיום הרגשי והשכלי ובין הגוף והארציות. משפטו של יהודה הלוי 'לבי במזרח ואנוכי בסוף מערב' מגלם היטב את התכונה הזאת⁸ – ארץ ישראל היא מקום של חלומות ותקוות, היא המקום הגדול, האידיאי, המרוחק והמנותק מהבית, שהוא המקום הקטן. הפער שאי אפשר לגשר עליו בין הלב לגוף, בין 'המקום' ובין 'מקום' – בין ירושלים של מעלה, ארץ ישראל של מעלה ובין ירושלים של מטה, ארץ ישראל של מטה או הגלות האירופית המגולמת בדרך כלל בתמונת העיירה המזרח-אירופית – הזין 'אנרגיה רגשית ואינטלקטואלית אדירה' במשך שנים ארוכות.⁹ אולם מאמצע המאה ה-19, עם התעצמות הלאומיות החילונית, חל שינוי מסוים במפת המרחב. בבסיס תיאורי הגוף והזיקה של האדם למרחב עמדה ההנחה כי יש קשר בין 'הנדסת האדם' ל'מחשבת המרחב' וכי אלה משתלבים בעלילת העל של התרבות העברית על שלביה השונים, מן ההיווצרות המיתית של האומה עד חזון אחרית הימים. כיוון זה הוביל לריבוי דגמים מדומיינים של המרחב הלאומי בספרות העברית של 150 השנים האחרונות. בתחילה היו דגמים אלה בגדר 'ניסיונות למחוק את הפער בין ה"מקום" ל"המקום"',¹⁰ שכן חזון ההגעה אל הארץ המובטחת אפשר, אידיאית, את המיזוג ביניהם, אולם ניסיונות אלה נכשלו תמיד והפער נותר. הסיפורת משנות השישים של המאה ה-20 ואילך לא זו בלבד שהשלימה עם הפער בין הלב לגוף אלא שהיא יצרה היפוך של וקטור התשוקה. שוורץ מראה, דרך קריאה ביצירותיהם של אברהם ב' יהושע ועמוס עוז, כיצד נוצר שִכפול הפוך של הגלותיות, כלומר במקום 'לבי במזרח ואנוכי בסוף מערב', נוצרה תמונה אחרת – אנחנו במזרח, אך לבנו במערב. כך, ספרותם של בני דור המדינה, 'ששיקפה, ולא פחות מכך עיצבה, את מהותה של הישראלית – הפכה את כיוונו של וקטור התשוקה ששלט בספרות חיבת ציון ובספרות הציונית, ובכך ביססה את מעמדינו, [...] דווקא ברגע שבו זכינו בריבונות, לאחר אלפיים שנות גלות, כ"גולם בארצנו".¹¹

הקשר בין 'המקום' ובין 'מקום' והמהלך של היפוכו של וקטור התשוקה ששוורץ מתאר מעניינים גם בבחינת יצירותיו הספרותיות של סייד קשוע. היסוד לבחינה זו נובע מתוך הנחה כי קשוע, כסופר פלסטיני שכותב בעברית ונטוע בתוך התרבות הישראלית הכתובה

- 7 גורביץ', על המקום, עמ' 24-27.
- 8 שוורץ, הידעת את הארץ, עמ' 13.
- 9 הנ"ל, מה שרואים מכאן, עמ' 30.
- 10 שם, עמ' 32.
- 11 שוורץ, הידעת את הארץ, עמ' 448.

בעברית, מתכתב עם הקשריה השונים של ספרות זו. בריאיון לגרי לבנה הוא העיד כי בשל שנות לימודיו בפנימייה ובאוניברסיטה הוא כותב רק בעברית: 'לכתוב ערבית כמו שאני מדבר, גיב פלשתיני-ישראלי, במילא אי אפשר. כותבים רק בערבית ספרותית וערבית ספרותית אני לא יודע מספיק טוב. ספרים ערביים אני קורא בתרגום לעברית'.¹² קשוע איננו לבד. כותבים פלסטינים שכותבים בעברית מוצאים את עצמם בקונפליקט שבמרכזו שאלות של זיכרון ושכחה ובחינה חוזרת של זהותם האחרת. נטייה מקובלת היא להבין את התופעה באמצעות מושגים שלקוחים מהשיח הפוסט-קולוניאלי, אשר מבקש להבין את מערכת היחסים המורכבת בין העולם הראשון לעולם השלישי, לנוכח עידן הקולוניאליזם ואחריו. לפי שיח זה, קבוצה שאינה נמנית עם הרוב ועם מי שמתווה את התרבות המרכזית, ההגמונית, היא קבוצה מינורית. ברגע שבני הקבוצה הזאת כותבים בשפת הרוב נחשפת הסיטואציה הפוסט-קולוניאלית (והשעבוד הנובע ממנה בהכרח). פרנץ פנון טען: 'כל עם שעבר קולוניזציה [...] ניצב פנים אל פנים מול שפת האומה המתרבת, כלומר שפת התרבות של האומה האם. האדם החי תחת כיבוש יצליח "לרדת מהעצים", להשתחרר מהנחיתות שלו, רק עד כמה שיאמץ את ערכי התרבות של המטרופולין. ככל שיתכחש לשחורות שלו, לעצים שלו – כן יהיה לבן יותר'.¹³ לפי תמונה זו, בפני המוכפף, בן התרבות הנכבשת, עומדות כמה אפשרויות – לכתוב בלשונו הילידית, להשתמש בשפת הרוב או להיות אילם. במקרה הישראלי-פלסטיני, כאשר השפה היא בעלת הקשר לאומי ציוני, הדבר מסובך אף יותר. מצד אחד עצם השימוש בשפה יכול ליצור זהות כלאיים או אף הזרה של הזהות ואבדן אותנטיות¹⁴

12 גרי ליבנה, 'הערבי הנודד', הארץ, 5.1.2004. <https://www.haaretz.co.il/misc/1.937524> (אוחזר ב-18.7.2019, גם בכל המקומות האחרים). על הכתיבה בעברית של יוצרים פלסטינים ישראלים ראו בין השאר: Rachel Feldhay Brenner, 'The Search for Identity in Israeli Arab Fiction', *Israel Studies*, 6, 3 (Fall 2001), pp. 91-113; Adia Mendelson Maoz, *Multiculturalism in Israel – Literary Perspectives*, Perdue University Press, West Lafayette, IN 2014, pp. 24-33; Rachel S. Harris, 'Hebraizing the Arab-Israeli: Language and Identity in Ayman Sikseck's To Jaffa and Sayed Kashua's Second Person Singular', *Journal of Jewish Identities*, 7, 2 (2014), pp. 35-58.

13 פרנץ פנון, *עור שחור מסכות לבנות*, ספרית מעריב, תל אביב 2004 [1952], עמ' 15.

14 Stuart Hall, 'Cultural Identity and Diaspora', in: Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire 1994, pp. 392-403; Idem, 'Ethnicity: Identity and Difference', in: Geoff Eley and Ronald Grigor Suny (eds.), *Becoming National*, Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 339-348; Homi Bhabha, 'DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation', in: *Nation and Narration*, Routledge, New York and London 1990, pp. 291-320; Idem, 'Preface – Arrivals and Departures', in: Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland*, Routledge, New York and London 1999, pp. VII-XII.

(ובכל אלה הואשם קשוע),¹⁵ ומצד אחר אפשר לראות בכתיבה זו 'ספרות מינורית', לפי הגדרתם של ז'יל דלז ופליקס גואטרי, אשר אמנם נכתבת בשפה המז'ורית, בשפת הרוב, השפה השלטת, אבל מאתגרת אותה ומייצרת משבר במערכת הייצוג שלה.¹⁶ יוצרים פלסטינים לא כתבו בשפה העברית, ואפילו לא בשתי השפות, לפני הקמת מדינת ישראל. למעשה, תופעה זו החלה להתגבש רק משנות השישים. הסופר הראשון שכתב בעברית היה עטאללה מנצור (נ' 1934); יוצרים ששייכים לדור מאוחר יותר הם נעים ערידי (1950-2015) ואנטון שמאס (נ' 1950). מבני הדור השלישי שגדל והתבגר בשנות השבעים והשמונים אפשר להזכיר את סיד קשוע ואת אימן סיכסק. לצד כל אלה פעלו גם יוצרים אחרים כמו אמיל חביבי וסמיה אלקאסם, שכתבו ספרות בערבית אך השתמשו בעברית לצרכים ציבוריים שונים. עד שנות התשעים היו רוב היוצרים הערבים שכתבו בעברית נוצרים או דרוזים. אלה השתלבו טוב למדי בהוויה הישראלית, הן במסגרות של לימודים בבתי ספר, במסגרות רשמיות כמו הצבא (שהדרוזים משרתים בו שירות חובה), האוניברסיטאות ואמצעי התקשורת; והן במסגרות רשמיות פחות. מי שחווה השתלבות כזו מצא את עצמו בתווך – קרוע בין החברה הישראלית לזו הפלסטינית.

מתוך כותבי הספרות העברית הפלסטינית, מעניין במיוחד המקרה של אנטון שמאס, שלמד בבית ספר בחיפה, אשר שפת ההוראה בו הייתה עברית ואשר פרסם את ספרו **ערבסקות** (ראה אור ב' 1986) בשפה העברית. שמאס כתב בערבית וגם בעברית ועסק בתרגום מעברית לערבית ומערבית לעברית. שנה לאחר צאתו לאור של הספר **ערבסקות** עזב שמאס לארצות הברית, והוא משמש פרופסור באוניברסיטת משיגן באן ארבור.¹⁷ **בערבסקות** בחר שמאס לספר את סיפורם של האבות האמתיים, או המדומיינים, ברומן שהוא לכאורה אוטוביוגרפי, אבל יש בו ערעור מתמיד על סמכותו של המספר ועל אחדותו. הוא מתאר את סיפורו של משפחת שמאס מראשית המאה ה'19 עד ימינו, ונשורות בה אפיזודות שמתארגנות כעלילה בלשית אשר מתחקה אחר חייהן של דמויות שונות בכפר. העימות עם הישראליות היהודית מיוצג ברומן באמצעות היחסים המתוארים בין שמאס המספר ובין הסופר הישראלי-יהודי יש בר און, המרמז לדמותו של אברהם ב' יהושע, שעמו אכן היו לשמאס ויכוחים ידועים. הרומן

15 ראו למשל: ריאד זואבי, 'הערבים נגד "עבודה ערבית"', **עכבר העיר**, 2.11.2007; ריטה קופפר, גם בוגד, גם כותב רע', **הארץ**, 11.2.2008; Mahmoud Kayyal, "Arabs Dancing in a New Light of Arabesques": Minor Hebrew Works of Palestinian Authors in the Eyes of Critics', *Middle Eastern Literatures*, 11, 1 (2008), pp. 31-51, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14752620801896297>; Marcelle Kosman, 'Comic Relief: The Ethical Intervention of "Avodah Aravit" (Arab Labor) in Political Discourses of Israel-Palestine', *Comedy Studies*, 6, 1 (2015), pp. 18-35; Isabel Kershner, 'Straddling Cultures, Irreverently, in Life and Art', *The New York Times*, 7.1.2008.

16 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**, רסלינג, תל אביב 2005 [1975], עמ' 46-48.
17 יש הבדלים רבים בין שמאס לקשוע, בהקשר התרבותי, בסוגות הספרותיות ובמעורבות בזירה התרבותית, ובכל זאת, בשנים האחרונות אפשר לעמוד על מכנה משותף בין שניהם, והוא העיזבה של ישראל.

זכה להכרה והפך את שמאס בן־רגע לסופר שחוקרי ספרות רבים בארץ ובעולם מתעניינים בו. הוא תורגם לשפות רבות, אך לא לערבית, ונחשב חלק בלתי נפרד מן הספרות העברית. כמו במקרה של ערבסקות, קריאה ביצירותיו של קשוע לנוכח קטגוריות מרחביות שמאפיינות את הספרות העברית מניחה כי אפשר לראות בעבודותיו חלק מתוך הספרות העברית, המושפעת מלשונה, מן ההיסטוריה שלה ומתכניה, אולם מובן כי עובדה זו איננה מציירת את קשוע כיוצר ציוני. להפך, אני מבקשת להראות כיצד דווקא אימוץ המאפיינים האלה ביצירותיו מוביל הן לתחכום אמנותי והן לחתרנות אידיאולוגית, להבדיל מעמדות ביקורתיות שהושמעו בנוגע לקשוע, בעיקר בעקבות כתיבתו בעברית ובשל המעורבות שלו בשדה התרבות הישראלית.

ההקשר הפלסטיני ביצירותיו של קשוע מייצג כיוון שונה של וקטור התשוקה בנוגע לשאלת המרחב, אולם המבנה של מתח בין 'המקום הגדול' ל'מקום הקטן' נוכח בעצמה רבה. שלא כמו המהלך הציוני, שנע מהמרחב האירופי לארץ ישראל, בעבור הפלסטיני התנועה הפוכה. בעבר שלפני הנכבה, הבית – המקום הקטן – היה ממוקם בארץ ישראל (פלסטין), והיה אזור של ילידות. בעקבות הנכבה נוצרה הגלות הפלסטינית, וזו הפכה את המרחב הארץ־ישראלי המופקע למקום גדול, מקום מדומיין של זיכרון היסטורי, חלומות ותקוות, מקום נחלם ולא מושג. בו בזמן החל המקום הילידי, הראשוני, לקבל חזות קודרת ונשללה ממנו כל האפשרות להיות מקור להגדרה אישית או קבוצתית. במבט ראשון נראה כי בהקשר הפלסטיני תמונת המקום של מי שגלה שונה מזו של מי שנשאר, שכן מי שהפך לאזרח ישראלי ונשאר על אדמתו לא חווה את הניתוק מן הבית. למעשה הדבר איננו כך, שכן השבר של הנכבה שינה את המרחב. בעבור מי שנשאר המשיך המרחב הישראלי להיות בית, 'מקום קטן', אולם הוא הופקע ומופקע מדי יום ביומו מתחום האפשרות לממש את האידיאה של 'המקום הגדול'. סאלמן מצאלחה מתאר זאת כך: 'להבדיל מן הפלסטיני הגולה, שמגלה כי צייר לו תמונה דמיונית של מולדת שאינו מכירה, הפלסטיני שנשאר מגלה במרוצת השנים, כי הארץ היא זאת שאיננה מכירה אותו, היא שמתכחשת ומתנכרת לו: הארץ משנה את פניה, הכל משתנה בה, עוף השמיים, האדמה על עצייה, מעיינותיה, היא שדוחה את מי שמבקש לקרוא לה, ומטיחה בפניו: "מי אתה?"'¹⁸ מצאלחה מדגיש כי בעבור מי שנשאר, מי שגדל כפלסטיני בישראל, השבר הוא שבר נוכח, היוצר תהליך קריסה מתמשך של המקום הגדול. תהליך זה לא נחזה או נחוזה מבחוץ, ולכן אינו יכול להתעטף בניסוחים של חלום ותקווה, אלא טומן בחובו ייאוש גדול.

קריאה במכלול יצירתו של קשוע, אגב התחקות אחר התפתחות רעיון הבית והמקום מספריו המוקדמים לספריו המאוחרים, מציירת תהליך מעניין של התגבשות וקטור התשוקה, המתאר, יותר מכל דבר אחר, את הייאוש הפלסטיני. האבדן של 1948 מחלחל ביצירותיו, ולא זו בלבד שאינו מתעמעם אלא שהוא ממשיך לפעום ולהתעצם בהדרגה עד

18 סאלמן מצאלחה, 'אין נביא בעירו (על קינת צפוריה של טאהא מוחמד עלי)', בלוג, 22.12.2008, https://salmaghari-he.blogspot.co.il/2008/12/blog-post_22.html

פלסטיין אהובתי: המקום והבית ביצירותיו הספרותיות של סייד קשוע

כינון המרחב במונחים של 'המקום הגדול' במובן הלאומי-פלסטיני. מתוך קריאה כרונולוגית ביצירתו אפשר לראות כיצד הדיון בבית הפרטי, בית הילדות (המקום הקטן) הולך ומתמעט, ותחת זאת מתגבש הבית במובן 'המקום הגדול', הבית הנחלם, האבוד, הבית הלאומי. לא תמיד תהליך זה לינארי, ואין הוא משקף בהכרח תפיסה דיכוטומית בין שני המרחבים אלא מהלך דיפוזי המכוון אל הפרדה בין המרחבים ובסופו של דבר לנתק ביניהם. ראשיתו של התהליך בערבים רוקדים (2002),¹⁹ שהגיבור מציג בו מהלך כפול: מצד אחד הוא הולך ומתנתק מהבית, ומצד אחר הוא מנסה להבין, דרך דמותה של הסבתא, את ההקשר ההיסטורי והלאומי של המקום. בויחי בוקר (2004)²⁰ החזרה אל טירה ממחישה את הקלקול, את המצב שבו המולדת הפכה לגטו. גוף שני יחיד (2010),²¹ ספרו השלישי של קשוע, מתאר תהליך של היפרדות מן הבית ומן הזהות הערבית וניתוק משניהם, ובספרו הרביעי עקוב אחר שינויים (2017)²² הבית עובר טרנספורמציה של ממש מן המרחב הקונקרטי אל מדומיין, דרך סיפור על פלסטיין והפיכתה לאהובתו של הגיבור. ביצירה זו כאשר הגיבור חוזר אל ישראל כדי לבדוק ולאשרר את בחירתו בגלות.

המפתח

המרחב בספרות העברית היה במשך שנים כפוף להייררכיה שנקשרה אל הרעיון הציוני. לכן המקום שהתרחשו בו הסיפורים, בעיקר מראשית המאה ה-20 אך גם מאוחר יותר, היה מרחבי העלייה החלוצית: המושב והקיבוץ, נוף ההרים, העמקים והפרדסים. מרחבים אלה נכרכו בתפיסת הילידיות והקשר אל האדמה וניצבו ברקע של רעיון ההשתקעות בארץ המולדת וניכוסה הטריטוריאלי. לימים הצטרפו אל התמונה המרחבית גם הערים הגדולות, ואילו הפרורים, עיירות הפיתוח והמעברות הושארו בשוליים; רק בשלושת העשורים האחרונים נעשו אלה החזית המרחבית של טקסטים ספרותיים רבים.²³ הכפר הערבי תואר בספרות של ראשית המאה ה-20 במונחים אוריינטליסטיים ולא הוצב במרכז, שכן הגיבור ראה אותו תמיד מרחוק, כאשר התעמת אִתו או למד ממנו את אורחות האדמה. גם במקרים אחרים שהיתה התייחסות ממשית אל המרחב הכפרי הערבי (כמו למשל אצל סמילנסקי בבני ערב),²⁴ התיאורים היו אוריינטליסטיים, רומנטיים ונטולי

19 סייד קשוע, ערבים רוקדים, מודן, בן שמן 2002.

20 הנ"ל, ויהי בוקר, כתר, ירושלים 2004.

21 הנ"ל, גוף שני יחיד, כתר, ירושלים 2010.

22 הנ"ל, עקוב אחר שינויים, כנרת, זמורה-ביתן, מודיעין 2017.

23 עוז אלמוג, הצבר - דיוקן, עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 267-268; בתיה שמעוני, על סף הגאולה:

סיפור המעברה דור ראשון ושני, דביר, אור יהודה 2008, עמ' 80.

24 ראו גם: יוחאי אופנהיימר, מעבר לגדר - יצוג הערבים בספרות העברית והישראלית 1906-2005, עם

עובד, תל אביב 2008, פרק 2.

הקשר לאומי שהיה עלול לאיים על הפרויקט הציוני. במובן מסוים ייצג הכפר הערבי את חלום הילידיות, את מי שמחובר אל האדמה בקשר ישיר, ועם זאת עוצב כחסר המרכיב הפוליטי-אידיאולוגי שיכרוך את האדמה אל זהות לאומית. יצירתו של קשוע לעומת זאת מסמנת את המרחב הערבי על שורשיו הכפריים, מתארת אותו לפרטי פרטים ומעניקה לו דימוי אחר – הוא מובחן הן מן המרחבים הציוניים הלאומיים והן מן המרחבים שיוחסו בתיאורים האוריינטליסטיים לערבים, ומעוצב בין שני קטבים אחרים: הקוטב הריאליסטי הקודר והקוטב האידיאי הלאומי.

קרן גרומברג, שעסקה במרחב ביצירתו של קשוע, טוענת כי החוויה של המרחב נבחנה בידי יוצרים פלסטינים שונים, כגון מחמוד דרוויש, רסאן כנפאני, אדוארד סעיד, אליה סולימן והני אבו אסא, והמרחב ביצירתו של קשוע נותן ביטוי ייחודי לקיום הביניים של הישראלים הפלסטינים.²⁵ מושג המפתח של גרומברג הוא המחסום, והיא מדגישה כי מדובר בקו הפרדה שמיועד לפלסטינים בלבד: יהודים-ישראלים יכולים לנוע משני צדיו, ואילו את תנועת הפלסטינים הוא מגביל. אף שנהוג לחשוב כי המחסום קשור רק בפלסטינים שאינם אזרחי ישראל, במובן הסימבולי המחסום הוא יסוד נוכח גם בתמונה המרחבית של הפלסטינים אזרחי ישראל, ובכלל זה ביצירתו של קשוע.

כאמור, קשוע מתאר את המרחב של הפלסטינים אזרחי ישראל. לכאורה המרחב שלהם הוא מרחב פתוח, שכן לאחר 1966, עם תום המשטר הצבאי, הם יכולים לצאת מן הכפר באין מפריע. הכפר או העיר הערביים הם חלק רציף מהנוף הישראלי, ואין מחסום או גבול בינם ובין יישובים יהודיים או ערים ראשיות בישראל. לכאורה (ורק לכאורה) חופש התנועה של הפלסטיני אזרחי ישראל זהה לזה של היהודי הישראלי. עם זאת, לו אכן היה שיתוף בין המרחב הישראלי היהודי למרחב הכפר הערבי, ולו היה רצף בין המרחבים, על אף שונותם התרבותית, היה יכול להיווצר מעין מרחב שלישי (לפי תפיסתו של הומי באבא), הממחיש את הדיפוזיה של הזהויות שמוכנות לדיאלוג ויכולות להתעצב מחדש.²⁶ בפועל מתרחש דבר אחר, כפי שהראו גיל הוכברג, רנן עומר שרמן ובתיה שמעוני.²⁷ קשוע ממחיש ביצירותיו כי הרצף בין המרחבים הוא רק למראית עין, הוא אשליה בלבד, וזו ניגפת כל העת אל מול תמונת המציאות. העיר או הכפר הפלסטיניים לא זו בלבד שאינם חלק

Karen Grumberg, *Place and Ideology in Contemporary Hebrew Literature*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 2011, pp. 125-126 25

Homi K. Bhabha, *Location of Culture*, Routledge, London and New York 1994, p. 37 26

Gil Hochberg, 'To Be or Not to Be an Israeli Arab: Sayed Kashua and the Prospect of Minority Speech-Acts', *Comparative Literature*, 63, 1 (2010), pp. 68-88; Ranen Omer-Sherman, 'Paradoxes of Identity: Jewish/Muslim Interpenetration in Almog Behar and Sayed Kashua', in: David Tal (ed.), *Israeli Identity between Orient and Occident*, Routledge, London and New York 2013, pp. 262-264; Batya Shimoni, 'Shaping Israeli-Arab Identity in Hebrew Words – The Case of Sayed Kashua', *Israel Studies*, 18, 1 (2013), pp. 146-169 27

פלסטיין אהובתי: המקום והבית ביצירותיו הספרותיות של סייד קשוע

רציף מן המרחב הישראלי אלא שהם בבחינת שטח הפקר שלו.²⁸ כך, כל יצירתו של קשוע מכוונת לתמונה אחרת, שהפלסטיני הישראלי חי בה במרחב מצומצם, ואף שלא נאסרת עליו רשמית התנועה, היא חווה את המרחב הישראלי כמרחב שיש בו גבולות ומחסומים, גלויים או סמויים.

כדי להבין את המרחב הפלסטיני ניתן להשתמש בשני המונחים של ז'יל דלז ופליקס גואטרי: 'מרחב מתולם' (striated space) ו'מרחב חלק' (smooth space). המרחב המתולם הוא מרחב מסודר, מחולק, ניתן לסיווג, מרחב של פיקוח וגבולות טריטוריאליים; המרחב החלק הוא שטח פתוח, ללא קווי מתאר, נקודות מבט או סימני היכר – מרחב ריזומטי ללא מרכז.²⁹ דלז וגואטרי מציגים את שני המרחבים הללו לא כאופוזיציות שאינן יכולות לדור בכפיפה אחת – שכן הם יכולים להיות מעורבים זה בזה – אלא כמרחבים אשר מוגדרים על ידי התנועה בהם. לדברי דה-סרטו, התנועה היא מה שהופך מקום למרחב: במקום אפשר לצפות מבחוץ, ואילו המרחב נחוזה בפנים – הוא המימוש הספציפי של המקום, כמו שמסלול הוא המימוש הספציפי של המפה.³⁰ כך, המפה יכולה לתאר קווים וגבולות, אבל מסלול ההליכה של הסובייקט שבתוכו הוא שיגדיר אם המרחב הוא מתולם או חלק. כמובן, כפי הציגו שדלז וגואטרי, החלוקה הבינרית של מרחב מתולם וחלק היא רק מבנה מחשבתי, שכן בפועל מרחבים הם בו בזמן חלקים וגם מתולמים. עם זאת, בהקשר הישראלי, דווקא הדיפוזיות ביניהם מדגישה את ההבדלים המהותיים בין החוויה היהודית-ישראלית, החווה את המרחב כמרחב חלק, ובו מעברים חופשיים והוא נתון ברצף, ללא כל מכשול, ובין הפלסטינים שבעבורם זהו מרחב ממושטר ומוגבל.

סייד קשוע מתאר בספרו הראשון **ערבים ווקדים** (2002) לפרטי פרטים את בית ילדותו בטירה. התיאור נסוב בעיקר על דמותה מלאת ההשראה של הסבתא ועל דמותו של בנה, אבי המספר. בית זה, אשר נוכחותו דומיננטית בכל יצירותיו של קשוע, הוא בית אבן רחב ידיים, שמנוגד לדימוי הבית הפלסטיני הדל במחנה פליטים וגם לייצוג המקובל של דירה עירונית. אף שטירה מוגדרת עיר מאז 1991, זיכרונות הילדות המתוארים **בערבים ווקדים** נקשרים אל טירה הכפרית, ויחס זה אליה ככפר ערבי ניכר בכל יצירתו של קשוע. בית הילדות מתואר כבית יציב, אשר מזוהה עם המשפחה מדור הסבים והסבתות עד דור הנכדים ומסמן את הרצף ואת החיבור אל הקרקע. בצד הבית ניצבים השדות, המטעים והעצים. אלה בבחינת התרחבות טבעית של הבית ומוצגים כמרחב משותף שהמשפחות בכפר חיות בו, ובו טמונים זיכרונות העבר. עם הזיכרונות האלה נמנים סיפורי משפחה, תככים עתיקים, מריבות וחתונות, כולם אחוזים בתוך תמונת המשפחה הגדולה והמסועפת

Grumberg, *Place and Ideology*, p. 126 28

Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (trans. by Brian Massumi), 29
Continuum, London 2008, pp. 74-75

Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (trans. by Timothy J. Tomasik), 30
University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, pp. 115-117

הגרה במקום מקדמת דנא ותמשיך לגור בו. יש לציין כי תמונת עבר זו כוללת מרכיבים מיתיים, שבונים את המקום הילידי ההיסטורי כתמונה אידיאלית של חיבור אל המקום ואל הזהות. לכן מן הבית הזה גם יוצאת בשורת ההמשכיות; זו באה לידי ביטוי במסורת שבה הורים בונים לילדיהם בתים, כדי שאלה יוכלו לגור לידם בבגרותם. בהמשך הדברים, המספר מתאר את התנתקותו מן המקום ואת עזיבתו את בית ילדותו. עזיבה שתיקונה לא יהיה אפשרי עוד. **ערבים ווקדים מסמן** – סימון שאינו כרונולוגי או לינארי – מהלך כפול של התרחקות וקרבה; כך הקרבה, הבאה לידי ביטוי בניסיון לחשוף את סודות המשפחה, מתעצמת בד בבד עם התרחקותו הפיזית של הגיבור ממרחב הבית.

ערבים ווקדים מספר על התמעטותו של הדור – מדור הנפילים, הגיבורים והלוחמים, לדורות הבאים, המראים כפיפות וכניעה; בד בבד עם התמעטותה של האדמה. תחילתו של הסיפור ההיסטורי הוא בדמותה של הסבתא, שבילדותה הייתה הולכת לים, שכן 'האדמות של הכפר הגיעו עד לחוף'³¹ והייתה 'רוכבת על חמורים עם הדודים שלה וילדיהם'. הם מכרו אבטיחים, ו'עם הכסף מהאבטיחים הם היו רוכבים לקלקיליה וקונים בגדים'.³² תמונה זו, שהסבתא מציגה מהתקופה של טרום-הנכבה, מבססת תפיסה של מרחב חלק, אשר לפיה גבולות הכפר אין-סופיים וחופש התנועה אינו מוגבל. גם כאשר מוזכר יישוב אחר – קלקיליה – נראה שהוא נמצא באותו הרצף. לקיום הציוני, לעומת זאת, אין זכר בתמונת הילדות של הסבתא, הנמשכת מהבית הפרטי אל עבר טריטוריה רחבה יותר.

בני דורה של הסבתא מתוארים כדור של אמיצים שלחמו ב-1948 ואיבדו את יקריהם. בתמונה היסטורית שהדובר מרבה לחזור עליה ביצירה זו וגם באחרות, הסבתא מוצגת כאישיות יוצאת דופן, כמעט אגדית, הנשכבת בגופה כדי לגונן על בנה (אביו של המספר) בעיצומה של המלחמה, בעוד הפגזים 'נופלים לצידה בשדות החיטה של טירה'.³³ הצבת האירוע בתוך מרחב פתוח ורחב מדגישה את רעיון המרחב החלקי, שלפיו הטריטוריה של הכפר מקיפה הרבה מעבר לבית הפרטי. אבל מרחב זה לא יישאר פתוח וחלק לאחר המלחמה. הסבתא, המוצגת כגיבורה לאומית, מבינה את ערך הקרקע, ולאחר מות הסבתא מוותרת על הבית שילדיה הגדולים חומדים אותו, ויוצאת ממנו וילדיה איתה. אבל 'היא ויתרה עליו תמורת אדמה. אדמה היתה אז בשפע'.³⁴ הסבתא יודעת את חשיבותה של האדמה, ומגלמת בדמותה את רעיון הצומוד – הישארותם של הפלסטינים על אדמותיהם ושמירתם עליהן. לפיכך היא גם מוחה על כל ניסיון לשנות את פני הטבע שמסביב, למשל כשהיא מבטלת את התכנית של כלתה לכרות את עצי האקליפטוס בעצם ישיבתה כל הלילה על שטיח קש, עם נכדיה, לשמור על העצים.³⁵

31 קשוע, **ערבים ווקדים**, עמ' 39.

32 שם.

33 שם, עמ' 20.

34 שם, עמ' 40.

35 שם, עמ' 23.

פלסטין אהובתי: המקום והבית ביצירותיו הספרותיות של סייד קשוע

העצמה הטמונה בסיפוריה של הסבתא מתרסקת לנוכח הנכבה, המשנה את הכול, כפי שקשוע מצהיר באחד מטוריו, שנקרא 'ביום הנכבה אני לא יכול להפסיק לחשוב על סבתא שלי'.³⁶ בטקסט זה הוא נזכר בסיפוריה על האבטיחים, על השדות ועל הגבורה שלה, ומספר כל זאת לילדיו, מטעין אותם בסיפור ההיסטוריה של טרום-1948; אבל יש דברים שאינו מספר:

לא סיפרתי להם עדיין שסבא נהרג במלחמה ב'48' ולא סיפרתי להם איך הפכת לאלמנה צעירה. לא סיפרתי להם על האדמות שלך, שאבדו כולן, ולא על אותם כדורים ששורקים מכל עבר ופגזים שנופלים על שמאל ועל ימין. [...] אז את זה אני לא מספר, וגם לא את הנורא מכל סיפוריך – דווקא אותו רגע שבו הפגזים נדמו והשקט השתרר, אותו רגע שבו ניסית ללכת להביא אוכל לילדיך מהשדה והבנת ששום דבר לא נשאר אותו דבר.³⁷

כך התמונה המיתית של הסבתא ושמירתה על האדמה מתנגשת בטקסט הספרותי עם המתואר בממזאר הקודר **בן הארץ**, שכותב קשוע שנים לאחר מכן. הסיפור של הסבתא כרוך לבלי הפרד באירועי הנכבה, ואלה מתוארים **בערבים ווקדים** כאירועים מושתקים אשר סגורים בתוך מזוודה הנעולה במפתח. קשוע מאמץ את מוטיב המפתח, המייצג את הפלסטיני שהוגלה מאדמתו, ומשתמש בו כסמל לעבר שהודחק, לסירוב לדעת את מה שאירע ולתבוסה הגדולה. משעה שהסבתא נותנת בידיו את המפתח למזוודה,³⁸ המספר נחוש להבין את הסוד. בילדותו, עם העברית הדלה בפיו, הוא מנסה לשווא לקרוא את גזרי העיתונים בעברית שהוא מוצא במזוודה הישנה. העברית כאן היא ערוץ להבנת ההיסטוריה הלאומית, ואפילו האישית. בכך גזיר העיתון והחתימה להבנת העברית מדגישים את הרעיון שלפיו ההיסטוריה נכתבת תמיד בידי המנצחים. במובן מסוים גם הבחירה הפואטית של קשוע לכתוב בעברית היא חלק מן התמונה הזאת; ואם כך, מעניינת מאוד החזרה לערבית ברומן האחרון **עקוב אחר שינויים** (ארחיב עליה בהמשך הדברים) והבחירה שלא לתרגם את הקטע המובא בערבית לעברית.

בעקבות התבוסה של 1948 הבית והכפר הופכים לאי בתוך הישות הציונית, ואף שהגבול אינו מסומן ואינו פיזי, הוא נוכח, בשליטה זרה. בנסיבות כאלה הבית אינו יכול עוד להיות מקום מגונן,³⁹ וגם סביבותיו נעשות למקור לסכנה. בכל רגע נתון השוטרים יכולים לבוא אל הכפר וגם להיכנס לבתים; ואכן, כך מתואר כאשר השוטרים מחפשים את אביו של המספר, שנלקח למעצר בעקבות פעילותו ביום האדמה: 'מאה חיילים ושוטרים הגיעו הביתה [...] הם עברו על כל הניירות של אבא. אחר כך הם התחילו לחרוש את הגינה, לחפור כל סנטימטר'.⁴⁰ פרדוקס הוא כי אף שהסבתא בעלת חופש תנועה ויכולה לנסוע

36 הנ"ל, **בן הארץ**, כתר, ירושלים 2015, עמ' 221-223.

37 שם.

38 הנ"ל, **ערבים ווקדים**, עמ' 8.

39 Grumberg, *Place and Ideology*, p. 142

40 קשוע, **ערבים ווקדים**, עמ' 12.

לבקר את בנה בתא המעצר, אין היא יכולה לראותו מכיוון שאיש אינו מודיע לה היכן הוא, וגם כאשר נודע לה כי הוא במקום מסוים, הרשויות מעבירות אותו משם ואינן טורחות לעדכן אותה. כך נוצר מרחב מתולם, ממושטר ומוגבל. מרחב זה נזכר גם בהמשך הספר, למשל בסצנה (שקשוע שב ומשחזר בספר זה ובמקומות רבים אחרים) שהוא מורד מן האוטובוס בדרך מירושלים ותעודותיו נבדקות.

דמותו של האב חושפת בהדרגה את הקרע שלימים היה לנחלתו של המספר ושמתואר גם ביצירותיו המאוחרות של קשוע. האב הוא בן דור הביניים, מעין דור מדבר פלסטיני. הוא שותף לרעיון הצמוד של אמו, אשר העדיפה אדמה מרכוש. בבסיס רעיון זה – כי ההישארות על האדמה היא אסטרטגיה של התנגדות – עומדת ההנחה שיש יחסי גומלין בין המרחב הקונקרטי ('המקום הקטן') למרחב הלאומי והסימבולי ('המקום הגדול'). ההישארות על האדמה, כמעשה פרטי ומשפחתי, מקבלת משמעות לאומית. בדורה של האם, ועל פי התמונה המיתית, לא התגלה פער גדול בין 'המקום הקטן' ל'מקום הגדול'. לעומת זאת, לאחר 1948 וביתר שאת בדורו של האב, כאשר המרחב האישי מצומצם או עלוב או מוגבל, רק ההילה סביב עצם ההישארות יכולה להעניק את המשמעות המדומיינת.

לכן בדורו של האב היחס אל המאבק ואל האדמה שונה. מצד אחד האב מגלם חיים של מאבק לאומי, הכרוך גם במעצר. לדידו, 'האדמה כמו הכבוד. מי שמוכר את אדמתו – מוכר את כבודו'.⁴¹ הוא מזהיר את ילדיו מפני אלה שברחו ואומר 'עדיף למות ולא לברוח', ואף מבטל את המנהג לנסוע ביום האדמה לבקר בכפרים ההרוסים באמרו 'אם הם באמת היו אוהבים את הכפר שלהם, הם לא היו בורחים ממנו מלכתחילה. הפחדנים הם אלה שעשו את כל הבעיות. עדיף למות על האדמה שלך'.⁴² האב מצהיר על חשיבות האדמה, ומצד אחר מבכה מראש על האחריות הידועה 'אתם בטח תברחו. אף אחד מכם לא יעמוד להגן על האדמה [...] מה אתם מבינים בערכה של אדמה?'⁴³ האב הוא זה שמעודד את בנו לנסוע וללמוד בירושלים, ועידודו הנחרץ הופך בעבור בנו לצו חמור לא פחות. בכל רגעיו הקשים של המספר בפנימייה הוא יודע שאיננו יכול לחזור, שכן אביו מצפה ממנו להתמודד עם הזרות במרחב החדש. וכך, 'ההורים שלי בנו שלושה שלדים [של בתים], למרות שאנחנו ארבעה, כי הרביעי אמור לקבל את הבית שלהם. אבל הם יודעים שלפחות אחד מאיתנו לא יחזור [לכפר]'.⁴⁴

כפילות זו בדמותו של האב מחלחלת אל הבן, וזה מצד אחד מנסה להפנים את המסר 'שאין לנו מקום אחר, שעדיף למות על האדמה, שאסור לוותר',⁴⁵ ומצד אחר כאשר הוא מסיים את לימודיו הוא מגלה 'לא נשאר לי מקום בבית [...] וגם מקום בארון לא פיננו. השארתי את הבגדים בתוך התיק, וישנתי אצל סבתא. על מזון, לא במיטה שלה. בבוקר

41 שם, עמ' 42.

42 שם, עמ' 155.

43 שם, עמ' 42.

44 שם, עמ' 152.

45 שם, עמ' 110-111.

לקחתי את התיק ויצאתי לירושלים, לחפש עבודה'.⁴⁶ במרוצת השנים המספר מתחיל להרגיש שנאה כלפי האב, המחייב אותו להישאר קרוב אל האדמה ובו בזמן מרחיק אותו ממנה, והוא מתוודע להבנה כי הבית זר לו. וכך, אף שלמשך כל שנות מגוריו בירושלים הוא ממשיך לדמיין את עצמו חוזר אל הבית אשר ההורים בונים בעבורו,⁴⁷ נראה כי חזרה זו למעשה אינה אפשרית. מתוך עמדה זו, החותמת את הספר, טירה מתוארת במבט לא מחמיא: 'הכביש לטירה נמתח בין שתי שורות של עצי ברוש. עצים צפופים, צמודים זה לזה. בבת אחת הברושים נעלמים, השדות נחתכים בקו אופקי ישר, ומעבר להם מתגלות שורות פרועות של בתים עקומים ומאיימים. [...] הכל נראה זול, דחוס וריק'.⁴⁸

ערבים ווקדים מסרטט מהלך של ריחוק של המספר ממקום ילדותו וקרבה אליו (זה ילך ויתבסס בהמשך כתיבתו של קשוע). לאורך הנרטיב מתגבשת מצד אחד תפיסה של הבית כ'מקום קטן' – זהו הבית הפיזי אשר הולך ומתמעט, הולך ונהיה עקום, מאיים, זול וריק; ומצד אחר מתחיל להתגבש וקטור התשוקה, במונחו של שוורץ, והבית מתחיל להתעצם מן הבחינה האידיאלית, ומתחיל להיתפס כ'מקום גדול', כמקום לאומי בלתי ממומש, שיש בו מרחב ללא גבולות. המרחב האידיאלי שאליו וקטור התשוקה מכוון קשור לדמותה של הסבתא ולקיומה המיתי.

הגטו

מוטיב החזרה המאוחרת, מעמודי התווך של הספרות והתרבות המערבית מסיפורו של אודיסאוס ואילך, הוא מוטיב מרכזי בכל יצירותיו של קשוע, הנקשר להיפוך הכיוון של וקטור התשוקה. כאמור, בערבים ווקדים הגיבור חוזר הביתה לאחר שסיים את לימודיו בפנימייה בירושלים, אך לאחר זמן קצר הוא חוזר לבירה, וממקום שבתו בירושלים הוא מתחיל לחלום ולשוב ולחלום על החזרה אליה. תנועה זו ממחישה את כמיהתו העצומה של המספר למקום, בד בבד עם ההכרה שגם הוא יהיה זר. ביהי בוקר הוא מממש את החזרה ומצייר את צבעיה הקודרים, ואילו ביצירותיו המאוחרות יותר החזרה מעוצבת כשטחית או מרומזת, מודעת לחוסר התוחלת שבה. אם כן, החזרה אל בית הילדות בכתבי קשוע תמיד אמביוולנטית, שכן היא מפגישה את החלום – את תפיסת 'המקום הגדול', המרוחק, המיתי – עם המציאות האפורה, באופן שמראה כי אף שהכפר נותר על תלו לאחר 1948, הוא הופקע מלהיות בית והפך למעין גטו.

יהי בוקר מתאר את חזרתו של הגיבור – עיתונאי ירושלמי שהיה מוערך בעבר ובהווה הסיפורי הפך למוקצה מסיבות פוליטיות – אל בית ילדותו בטירה, בניסיון לחזור לחיות

46 שם, עמ' 96.

47 שם, עמ' 114.

48 שם, עמ' 151.

בקרב משפחתו ולגדל את ילדיו במרחב לשוני ותרבותי אשר דומה למרחב שהוא גדל בו. אולם עד מהרה עוצר שסיבתו אינו ברורה הופך את החיים בכפר לבלתי אפשריים. בראשית הרומן, הגיבור, אשתו וילדיו חוזרים לגור בכפר הילדות. עם חזרת הבן, המשפט הראשון שאומרת האם הוא 'אתה רואה? שום דבר לא השתנה',⁴⁹ ומיד לאחר מכן היא מציעה לו אוכל. אל מול המשפט הזה הגיבור מגלה כמה דברים שהשתנו. ראשית, החדר שעזב לפני שנים נותר מיותר. אמנם בחדר עצמו דבר לא השתנה, אבל האחים כבר לא גרים בו, ו'החדר הזה, ששקק חיים, מריבות, צעקות, משחקים ומכות ללא הפסקה, מלא עכשיו דממה מוחלטת, הכול קפוא במקום'.⁵⁰ בצד הקיפאון הזה נזכר יסוד חדש – הריח המוזר, ריח הנטישה. שני הסימנים הללו – הקיפאון והריח – מבשרים רעות, אבל הגיבור מתנחם בבית החדש המיועד לו, שעמד כשלה והמתין לו חמש עשרה שנה, ויהיה מוכן בתוך שבוע-שבועיים למגורים של המשפחה. בית זה גדול הרבה יותר מהדירות השכורות שהוא גר בהן בירושלים, ונוסף על כך הוא בחינם.

החזרה הביתה היא אפוא חזרה למקום ישן-חדש: 'מדהים מה שעשר שנים יכולות לעשות. בעצם, אני כבר לא מכיר את המקום הזה, אני מכיר מקום אחר שעונה על אותו שם [...] משום מה התחושה שאני חוזר למקום ישן מתערפלת, אני חוזר הביתה, למקום חדש'.⁵¹ במקום הישן-חדש מכוניות נוסעות בחריקת בלמים בכבישים שאין בהם פסי האטה, יריות שמחה נורות בלילה, וניכר בו המתח בין תושבי הכפר לתושבי השטחים הכבושים המבקשים להיכנס לתחומי ישראל ולקבל עבודה. זהו מקום שאין חוק בו. בהדרגה הוא לומד על מנהגי העיר החדשים; למשל, שגברים רבים מבכרים לשאת אישה מהגדה, אישה צעירה שנקנית בזול משום שאין היא יודעת דבר על הקדמה, ולכן אינה מערערת את מקומו של הגבר בבית. החוקים הלא רשמיים של ההתנהלות משקפים לגיבור כי טירה איננה עוד מקום מגוון, אלא מרחב שעליו לדעת כיצד לתמרן בו בין הכוחות הפוליטיים, מקום שכדאי להיות בו שקט ולא להתעמת עם גורמים עברייניים, ובייחוד להשתדל להישאר בד' האמות של ביתו ולשמור היטב על אשתו ועל ילדיו.

בחלקים הראשונים של היצירה הגיבור עסוק בהסתרת העובדה שאינו עובד עוד בעיתון ובניסיון להמציא את עצמו מחדש בכפר הולדתו. אשתו מלמדת בבית הספר, והשכנוע העצמי כי הכול לטובה מאפשר לו להעלים עין מן האלימות, מן ההזנחה ומן הפשע שיש ברחובות. כל זה מצליח לכאורה בלבד, עד הרגע שסגר מוטל על העיר, האח הצעיר מוחזר אליה שלא מרצונו, וכל היציאות ממנה והכניסות אליה נחסמות.

תחילתו של הרומן יוצרת הטעיה מכוונת של הקורא משום שהיא כתובה בסגנון ריאליסטי פשוט ומזכירה את הביוגרפיה של הכותב, ממש כאילו הייתה עוד כתבה של קשוע בעיתון הארץ המתארת את המצב האמיתי של אזרחי ישראל הערבים, שרבים מהם

49 הנ"ל, יהדי בוקר, עמ' 9.

50 שם, עמ' 10.

51 שם, עמ' 20.

מרגישים כי אין דין ואין דיין ביישובם וכי שלטונות המדינה אינם מבצעים את המוטל עליהם לשמירת הסדר. אולם התמונה הריאליסטית הזאת, הפותחת את היצירה, משתנה ביצירה ברגע שעוצר מוטל על העיר, והרומן מקבל פנים דיסטופיות, אורווליאניות, כלשונו של עמרי הרצוג.⁵² ברגע שהטלפונים והטלוויזיות שובקים, והחשמל והמים אינם מסופקים, כל התושבים הופכים לבני ערובה של כוח בלתי נראה ובלתי מובן. מנהיגי העיר מנסים להבין מה השליטים רוצים, האב מנסה לתרץ את המצב, ורוב האנשים חיים בהכחשה ומנסים להבין מדוע הוצבו הטנקים בשערי העיר. המשפחה מתאחדת, וימים ארוכים הילדים ישנים יחד וכל המבוגרים יושבים בבית ההורים, בהרגשה שהאירועים הללו חורגים מסדר הזמן הרגיל. בהמשך הדברים ההנהגה מחליטה להקריב את הפועלים הפלסטינים אשר נמצאים תדיר בכפר ועובדים בו, כביכול כדי לרצות את המולך. במעין צעדת מוות, בתמונה שמזכירה את מוראות השואה, הם משלחים את הפועלים, עירומים, אל עבר הגדר שהוקמה בידי הצבא, ואלה נורים ונהרגים במקום.

האלימות מתפרצת, וביזה, שוד וחשדנות הורסים את מרקם היחסים העדין בין המשפחות השונות. הילדים מתרוצצים ברחובות, הביוב עולה באסלה ובפתחי הכיורים. מי ששולט בעניינים הם חברים בכנופיות עברייניות, אשר 'משוטטים ברחובות הכפר על תקן הגיבורים החדשים. יותר ויותר אנשים מצטרפים אליהם [...] אין ספק שתושבי הכפר החליטו על הנהגה חדשה, הנהגה שבראשה עומדים עבריינים שאת הנשק שלהם רכשו בעבר לביצוע פשע, בשום אופן לא למטרות לאומיות'.⁵³ תהלוכות החמושים מתפתחות להתפרעויות, אנשים גונבים מים ומזון, פורצים לבנק שלא נשאר בו כסף, שורפים אותו וגם את סניף הדואר המקומי.⁵⁴ ההרס והחורבן פונים פנימה ולא החוצה – לא לכיוון של מחאה פוליטית מוצדקת, אלא לכיוון של פגיעה בכל התשתיות הנדרשות מתוך תסכול ושנאה נטולי תכלית עתידית; כך הם הורסים את מה שאולי יכול להיות בעתיד לא רק בית אישי אלא גם חזון של בית לאומי.

התיאורים הקשים בספר מציירים מציאות מסוימת בנוסח 'מצב החירום' של ג'ורג'יו אגמבן,⁵⁵ אשר מתאר כיצד מדינות דמוקרטיות משתמשות בהוראות של מצב חירום ליצירת מרחב שהחוק מוחרג ומושהה בו, מרחב שבאמצעותו המדינה מדחיקה את האלימות שלה, ושם היא פושטת את האנושיות מקרבנותיה.⁵⁶ ודאי שאין זו תמונה ריאליסטית של מצב הפלסטינים אזרחי ישראל, אולם תהיה זו טעות לקרוא את הספר כדיסטופיה בלבד או כספקולציה של תכנית פוליטית. בתקופה שנכתב הספר התגבשה תכניתו של אביגדור

52 עמרי הרצוג, 'בין הגוף להיסטוריה / טוטמיזם / המשורר ואשתו / אורוול־קשוע', הארץ, 20.1.2004, <https://www.haaretz.co.il/literature/1.940222>.

53 קשוע, ויהי בוקר, עמ' 178.

54 שם, עמ' 180.

55 Giorgio Agamben, *Means without End* (trans. by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino), University of Minnesota Press, Minneapolis 2000

56 יהודה שנהב, כריסטוף שמידט ושמשון צלינקר (עורכים), לפני משורת הדין – ההריג ומצב החירום, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2009; Agamben, *ibid.*

ליברמן להעברת המשולש לרשות הפלסטינית. תכנית זו שהוצגה בססמה 'להתנתק מאום אל פחם', הציגה חילופי שטחים וחילופי אוכלוסייה, ולפיה יישאר כל אחד בביתו, אבל הגבול יזוז, וכך יהיה המשולש חלק מן הרשות הפלסטינית, ואזור אריאל יצורף למדינת ישראל. ליברמן הצהיר: 'הבעיה הפלסטינית היא בשבילנו הזדמנות להצמיד (אליה) את בעיית ערביי ישראל'.⁵⁷

יהיה בוקר ומצב החירום שהוא מתאר משמשים מטפורה לתבוסה של הפלסטיני הישראלי והרגשת הסגר. קשוע מתאר באחד מטוריו בעיתון הארץ את הגטו של החברה הערבית. 'האלימות הפכה לחלק משגרת החיים', הוא מדווח, וכאשר הוא נשאל בידי חבריו היהודים מדוע הדבר קורה שם דווקא, הוא עונה: 'גם אם תסגור את מושב בית זית ל-20 שנה, שכל מי שנולד שם יהיה חייב לגור שם, אני מבטיח לך שזה יתחיל גם אצלכם, אני מבטיח לך שאחים יתחילו לירות אחד בשני בגלל מטר אדמה'.⁵⁸ קשוע מצביע ביצירותיו הרבות על הקלקול ועל ההסתאבות שהוא מזהה בחברה הפלסטינית הישראלית, ואינו חוסך בביקורת. עם זאת, הוא מפנה אצבע מאשימה גם כלפי הנהגת המדינה, אשר בונה מושבים, ערים ושיכונים לאוכלוסייה יהודית, ובו בזמן היא דוחקת בפלסטינים להמשיך לגור בכפרים ובערים דחוסות, ללא תכניות מתאר ופיתוח סביבתי וללא תקווה. אכן, תמונה זו מבטאת את הלך הרוח בחברה הערבית, אשר נדמה כי בראש ובראשונה מרגישה, במונחים של רווחה ושמירת החוק והסדר, כי המדינה איננה מבצעת את חובתה. הדבר חמור יותר כאשר בפועל אין אפשרות אמיתית של ניעות חברתית. כך למשל הפלסטיני הישראלי יכול לעבוד בערים היהודיות, אבל עם ערב עליו לחזור לביתו, אל בית הילדות שלו, שנותר קפוא והופך לצפוף ומחניק. קשוע חושף בדבריו את אשליית המרחב הפתוח: אף שתיאורטית המרחב של הכפר הערבי הוא חלק אינטגרלי ופתוח מהמרחב הישראלי, בפועל אזרחי ישראל הפלסטינים נוכחים שכמעט בלתי אפשרי מבחינתם לצאת מכפר ילדותם ולגור במרחבים אחרים שסומנו כמרחבים יהודיים. לכן לכאורה החברה המודרנית מאפשרת תנועה בין המרחבים, ואולם בעבור האזרחים הישראליים הפלסטינים דבר זה כמעט בלתי אפשרי, והם מתנסים אפוא בתנועה במרחב מתולם, שיש בו גבולות – מפורשים או מובלעים. כפי שהעיד קשוע בריאיון עם נרי לבנה: 'הבעיה של טירה היא שזהו כפר ערבי ומה שרע בכפר ערבי זה שאתה לא יכול לברוח ממנו. מדובר בגטו שרק בודדים יכולים לעזוב אותו. מה שקורה שם, כמו בגטו, זה שאין אכיפת חוק. הכוח הוא הגורם השולט, העבריינות היא איומה. כמובן שאין תשתיות ומדובר בשבט אחד גדול שהולך ומתרבה והצפיפות היא בלתי נסבלת'.⁵⁹

יהיה בוקר מסתיים בהסכם שלום אשר מוביל למסירת המשולש לרשות הפלסטינית. העוצר מוסר, וג'יפ ירוק שנושא סמל של נשר ודגל פלסטיני עובר ברחוב. בהמשך העלילה

57 ליברמן קורא ל"התנתקות מאום אל-פחם", וואלה! חדשות, 15.6.2005, <https://news.walla.co.il/item/731700>

58 סייד קשוע, 'ברוכים הבאים לגטו של החברה הערבית, אז איפה תרצו לגור?', הארץ, 14.1.2016, <https://www.haaretz.co.il/magazine/sayed/premium-1.2821871>

59 ליבנה, 'הערבי הנווד'.

פלסטין אהובתי: המקום והבית ביצירותיו הספרותיות של סייד קשוע

גי'פ לבן עובר מדי פעם, ועליו דגל כחול של האו"ם. אנשי האו"ם מנופפים בידיהם בחשבם שכמו בערי הגדה, גם כאן יריעו להם.⁶⁰ הגיבור מקבל שיחת טלפון מהעיתון; מבקשים ממנו שיהיה הכתב החדש בשטחי הרשות הפלסטינית, בהנחה שהם יוכלו להציע לו משכורת נמוכה יותר, שכן עלות המחיה ברשות נמוכה יותר.

אמנם סיום זה משאיר את הגיבור בתוך מרחב הבית שלו, אבל המרחב משתנה בהיותו שייך לישות פוליטית ומדינית אחרת. לנוכח האירועים האלימים, מרחב זה יהיה לעד מרחב נגוע: 'איך אוכל בכלל לחיות בין שכנים שתקפו אותי בצורה כזו?'⁶¹ הגיבור שואל את אחיו ונזכר כי בירושלים, 'עם כל החרא שעברנו שם, מעולם לא התקיפו אותי, בטח לא פיזית. [...] כשאני חושב על זה, יותר מעשר שנים גרתי שם ומעולם, אבל מעולם, לא שמעתי ירייה אחת'.⁶² ביצירות שיכתוב קשוע לאחר תיאור החוויה הקשה של החזרה אל בית הילדות ברומן זה, אשר הפשיטה מעל הבית את כל ההקשרים המגוננים, ילכו גיבוריו ויתרחקו מממשותו של בית הילדות ויתחילו לבנות אותו בחלומם.

התלוש והנווד

גוף שני יחיד ממשיך לסמן את הניתוק מן הבית ואת ההתרגלות למצב של זרות מרחבית. בשכונה הערבית הבנויה בסגנון כפרי בשולי ירושלים, שעורך הדין, אחד מגיבורי הרומן, גר בה, מתגוררים רבים כמותו:

[הם] אינם ילידי העיר אלא הגיעו אליה תחילה בגלל האוניברסיטה והשתקעו בה מסיבות כלכליות. בדרך כלל אלה בעלי המקצועות החופשיים מבין ערביי ישראל שנוטים להישאר בירושלים ולא לעשות את דרכם בחזרה לכפרים שבגליל ובמשולש [...] רק הם יכולים להרשות לעצמם להישאר בעיר שיוקר המחיה בה, גם בשכונות הערביות, גבוה פי כמה מכלל ישוב אחר בגליל ובמשולש. [...] הם לעולם ייתפסו כזרים, מעט חשודים, אך חיוניים מאין כמותם. אחרת, מי ייצג את תושבי העיר המזרחית והכפר שמסביב בבתי המשפט, מול רשויות המס, חברות הביטוח ובתי החולים דוברי העברית?⁶³

אנשים אלה חיים במעין כפר ערבי, אך אין הם בני בית בו. הם לא המירו את בית ילדותם בכפר ערבי אחר שהם מרגישים בו חלק מהמרקם החברתי. הם נותרים מנותקים ומעדיפים שהילדים שלהם לא ילמדו במערכת החינוך המזרח-ירושלמית, ולכן שולחים אותם לבתי ספר מחוץ לשכונה, למשל לבית הספר היהודי-ערבי. בית צפאפא, מסביר המספר בידענות,

60 קשוע, ויהי בוקר, עמ' 232.

61 שם, עמ' 213-214.

62 שם, עמ' 215.

63 הנ"ל, גוף שני יחיד, עמ' 16.

היא 'השכונה המועדפת על המהגרים מהצפון. היא מנותקת מהעיר המזרחית, ויש ממנה גישה נוחה ומהירה למרכז העיר. בסופו של דבר, היא נחשבת תמיד בעיני הישראלים לשכונה ידידותית'.⁶⁴ בעקבות אותה הגירה עלו מאוד מחירי הדירות.

עורך הדין ביצירה מתואר כאב־טיפוס של המעמד החדש של המהגרים, וכך גם חבריו. אלה הם אנשים שקונים מרצדס כדי לשמר את הסטטוס שלהם בתוך השכונה הפלסטינית ושנאלצים לתמרן בין מזרח העיר למערבה כדי להגדיר את מעמדם, אך למעשה כל הצלחתם מתבססת על תושבי מזרח העיר שמבקשים את שירותיהם. הם נמצאים במצב של תלישות משום שלכולם בית ילדות אחר, מחוץ לגבולות ירושלים, ובכל רגע של משבר עולה זיכרון הבית: 'עורך הדין פקח את עיניו והתמלא צער על שכבר אינו מצליח לבכות. כמה רצה לחזור הביתה לכפר, לבית הוריו שתמיד היה מבחינתו הבית, בניגוד לכל הדירות שבהן התגורר בירושלים ואפילו לבית המפואר שבנה שמעולם לא זכה לכינוי הזה',⁶⁵ אולם טבעם של זיכרונות אלה שאינם מתממשים.

שיחות על הבית עולות במסגרות החברתיות השונות. עורך הדין אומר 'לפעמים נדמה לי שאין לנו – אתם יודעים מה? לא לנו הערבים כערבים אלא בכלל לשום עם עלי אדמות אין מה להתגאות בעבר שלו', וחברו הגניקולוג משיב 'מה שווה בן אדם בלי השורשים. זה כמו עץ, הוא יכול לצמוח בלי שורשים חזקים? אותו דבר ילד, אותו דבר עם'.⁶⁶ בדיאלוג הזה, כמו באחרים, בולט הדיבור בסיסמאות, שכן איש מהם לא ישנה כהוא זה את חיי הנוחים ויפעל למען האדמה או למען העם. עורך הדין מבחין כי ככל שמצבו הכלכלי משתפר, כך השוטרים עוצרים אותו פחות כדי לראות את תעודת הזהות שלו ומערערים פחות על מעמדו כאזרח, ובאותה המידה גם חבריו יכולים לדרוש בלהט על אודות חשיבות האדמה, אולם בסופו של דבר חיי הנוחות גוברים על האידיאולוגיה.

גם הבחירה של עורך הדין וחבריו לעזוב את המשולש ולהגיע לירושלים מתכתבת עם מושגי המרחב החלק והמרחב המתולם. לכאורה מתואר כאן מצב של מרחב חלק, שכן הם יכולים לנוע בכל מקום ואינם חייבים לחזור למחוזות ילדותם או לגור בהם, אך למעשה אין זה המצב. עורך הדין בוחר להיות מהגר, אבל אין הוא חופשי להגר לכל מקום. נתיב ההגירה שלו הוא נתיב מסומן, המאפשר לו להתמקם במרחב פלסטיני בשולי ירושלים, ולא בכל מקום אחר. תכונה זו מאפיינת גם את מסלול הנדודים של אמיר, הגיבור השני של היצירה.

מול הקוטב של הרווחה הכלכלית, המאפשרת למהגר להחליף את מרחב המחיה שלו, מוצבת דמותו של אמיר, העוזב את מעונות הסטודנטים ומגיע לבית חנינא, לשיכוני נוסייבה, 'בצד הנכון של המחסום, בתוך התחום המוניציפלי של ירושלים'.⁶⁷ שם הוא שוכר

64 שם, עמ' 37.

65 שם, עמ' 209.

66 שם, עמ' 45.

67 שם, עמ' 65.

דירה עם שני שותפים. גם אמיר מרגיש כמו מהגר, אבל מצבו שונה ממצבו הפריבילגי של עורך הדין. אמיר וגם שותפיו לדירה עובדים בעבודות שונות ומתפרנסים בדוחק. הדירה שהם גרים בה מינימלית – זוהי דירה פשוטה וקרה, ועל פי רוב ריקה. לאורך הרומן אמיר מצויר כנווד תמידי שיש לו תיק אחד ובו בגדים מעטים, רובם מלוכלכים.⁶⁸ הוא נמנע מלהתקשר אל אמו, ובכל פעם מאריך את תקופת שהותו בירושלים ומרחיב את פרקי הזמן בין ביקור לביקור בג'לג'וליה.

זרותו של אמיר היא רכיב מרכזי בזהותו עוד מתקופת הילדות.⁶⁹ הוא גר עם אמו בג'לג'וליה לאחר שנאלצה לעזוב את טירה בשל עניין משפחתי: אביו נפטר בינקותו ומנהגי המקום דרשו מן האם לשאת את אחיו; בעקבות סירובה של האם היא שולחה מטירה עם בנה. 'הייתי זר בכיתה', מספר אמיר, 'זר בכפר, עם שם משפחה מוזר כמו כל הזרים האחרים בג'לג'וליה. כולם ידעו שהזרים מגיעים מפני שהמטרה מרחיקה אותם מכפר מוצאם בגלל "נקמת דם", [...] לחלק קראו משתפי פעולה, ואותם שנאו יותר מכולם'.⁷⁰ במשך שנים גרו הבן והאם עם אום אל באסם, שהיתה כביכול סבתא, 'סבתא של כבוד'.⁷¹ לעתים הוא היה מגיע לטירה בחג הקרבן ופוגש את סבתו ואת בני הדודים שלו, אבל בחיי היום-יום שלו חווה תמיד משפחה חסרה, 'תמיד אכלנו לבד'.⁷² בבגרותו, כשהוא חוזר לביקורים הקצרים בבית ילדותו הוא מרגיש את הריח, 'ריח שתקף בכל פעם מחדש את נחירי והתפשט בגופי. ריח של זכרונות רעים [...] ריח שהלך והתגבר ככל שהתקרבו לג'לג'וליה'.⁷³ כמו בויהי בוקר, גם ברומן הזה הריח מייצג את הבית, והוא ריח רע. אלא שברומן הקודם הריח נזכר בהדרגה, בזמן העוצר ולנוכח הנסיבות הפיזיות הקשות, ואילו כאן הריח נוכח עוד מן ההתחלה, וכך יוצר את ההתרחקות מבית הילדות.

אמיר הוא נודד נצחי, כמו אמו. היא נאלצה לברוח מן הכפר למקום אחר, והוא בורח מבית הספר המקומי, ולימים בורח ללמוד בירושלים, מתעקש על מקום רחוק ככל שאפשר מהכפר כדי שלא יצפו ממנו לחזור אליו בכל ערב. לאחר מכן הוא בורח לבית חנינא, ומאוחר יותר לדירתו של יונתן בירושלים. הוא מסתכל על סביבותיו מבחוץ, ולפי תיאורה של חנה נוה את הנווד, הוא 'אינו מתפקד בתפקידים חברתיים [...] כמו] תפקידים וחובות של משפחה ובית, חובות ופונקציות חברתיות, מוסדות של מדינת לאום – כהגדרתם וכהבנייתם בחברה המערבית'.⁷⁴ להבדיל מדמותו של עורך הדין, אמיר איננו מנסה למצוא לעצמו בית. תחת זאת הוא מתגלגל ממקום למקום במקריות, ממיר דירה בדירה, ואינו

68 שם, עמ' 61.

69 ראו גם את הניתוח של רייצ'ל האריס – Harris, 'Hebraizing the Arab-Israeli'

70 קשוע, גוף שני יחיד, עמ' 97.

71 שם.

72 שם, עמ' 102.

73 שם, עמ' 245.

74 חנה נוה, נוסעים ונוסעות, סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, משרד הביטחון, תל אביב 2002,

עמ' 106.

מרגיש שייך בשום מקום, בעודו מונע לא מעקרונות או מרעיונות בדבר היעדר שייכות, אלא מזיכרונות ומפחדים. הוא מביט בביקורתיות על תושבי כפר ילדותו, אשר אינם רואים דבר מעבר למרחב הסגור שהם נמצאים בו. הוא מזלזל בחלומותיהם להיות קבלני בניין אצל היהודים, ומרגיש כי מי שנשארו בכפר הם עלובים ומטומטמים, בייחוד משום שאינם רואים כי הם נתונים במרחב סגור ותחום: 'איש מכם לעולם לא ירחיק מעבר לגבולות הכפר שלו, ששורטטו מראש בידי אחרים'.⁷⁵ אולם מה מחכה מעבר לגבולות הכפר? הן באמצעות דמותו של עורך הדין והן באמצעות דמותו של עמיר, נראה כי הרומן הזה מדגיש שאין בכוחה של ההתנתקות מן הכפר להביא מזור או הצלה. הבית והמשפחה הם צל שמלווה אותם ואינו מרפה. בכל התנהלותם הם מנסים להסיר או לבטל את הצל, אבל הרומן מראה כי ללא הצל אין כל חלופה לזהות או לשייכות.

ברומן ויהי בוקר נבחנה האפשרות של החזרה אל הבית – כאפשרות שנכשלה – אך בד בבד הוא מתחיל לסמן כיוון אחר ביחס אל הבית, הבא לידי ביטוי ברעיון הנוודות. נוודות היא למעשה מימוש של מרחב חלק, אולם להבדיל מנווד, אשר יכול להתנהל בקצב ובמסלולים שהוא בוחר לעצמו, הנוודות הזאת, שאמיר מייצג אותה, היא נוודות אחרת, נוודות מכורח. כפי שעורך הדין יהיה מהגר כל חייו, ויכול להמיר את כפר ילדותו בשכונה ערבית בסביבות ירושלים, אבל לא בדירה בשכונה אחרת בעיר, כך גם הנוודות של אמיר נגזרת כפועל יוצא ממצב שאין לו בית ואין לו עוגן, ומאפשרת לו לנוע רק במרחבים מוגדרים ומגודרים. זאת ועוד, נדודיו הם תמיד בריחה לא מוצלחת מזהותו, ולכן הריפוי ייתכן רק אגב שינוי מוחלט של זהות זו. ואכן, כאשר הוא מאמץ את שמו ואת זהותו של יונתן, החולה האנוש שהוא מטפל בו, ומעניק לו את שמו שלו כשהוא מת, ובכך למעשה קובר את עצמו, רק אז הוא יכול להגיע אל הרגשה כלשהי של בית. זוהי הרגשת בית שיש רק ליהודי הישראלי ושאינו רוצה בכל מאודו להיות שותף לה, שכן הפלסטיני הישראלי כבר איבד אותה.

הבחירה בגלות

בדיון במרחבים חלקים ומתולמים הדגשתי כי התנועה במרחב מגדירה את אופיים, וכן הדגשתי כי אין מדובר בתפיסה בינרית, אלא במקרים רבים בקיום מקביל או משולב של מרחב שהתנועה בו חופשית לפרקים, ולפרקים אחרים מוגבלת. תיארת כיצד קשוע מסרטט את המרחב הפלסטיני הנוכחי כמרחב מתולם, מתוחם ומוגבל בעבור הפלסטיני, לעומת תמונת העבר המיתית, שבה המרחב הארץ-ישראלי כולו היה פרוס לרגלי הדורות הקודמים שמימשו את רעיון הילידיות על אדמת פלסטין, שם התנועה החופשית הייתה טבעית וסימלה שייכות. שונה מאוד מן התנועה הזאת היא הנוודות, המאפשרת אולי לבנות

75 קשוע, גוף שני יחיד, עמ' 245.

מסלולים אין־סופיים במרחבים חלקים, אבל אין בה טבעיות ושייכות. בספר **עקוב אחר שינויים** קשוע חותר להציג את האפשרות היחידה בעבורו של תנועה חופשית, אלא שזו מתקיימת בגלות, במצב נוודי, ואין היא ביטוי של עצמה וחופש, אלא נדמה כי היא קללה. היצירה נפתחת בתיאור זרותו של הגיבור־המספר במרחב האמריקני. הוא מתגורר בגפו בדירת סטודנטים דלה בקרבת האוניברסיטה במערב התיכון, אולם מגיע בכל בוקר אל הבית שאשתו וילדיו גרים בו. הוא מטפל בילדים, לוקח אותם לבית הספר ומחזירם הביתה בסוף יום הלימודים, ובערב חוזר אל דירתו המיוממת. שם הוא ממשיך להתעדכן בנעשה בכפר ילדותו, המקום שהוא נטש 14 שנים לפני כן בעקבות שערורייה אשר פרטיה נחשפים בהדרגה ביצירה. הוא מסתכל באתרי חדשות וגם גולש באתרי מפות ולוויין. הוא צועד ברחובות באמצעות המחשב: 'ניסיתי להיכנס הביתה, הזזתי את האצבעות על משטח המגע של המחשב, אבל לא יכולתי להתקדם לעבר המרפסת ודלת הכניסה. כמעט צעקתי "אבא", "אמא", אבל שום דלת לא נפתחה'.⁷⁶ הוא זוכר את כל הילדים שלמדו אֶתו בכיתה ויודע שאותם אנשים לא עזבו לא את טירה ואף לא ילדיהם.

חיי הזרות והבדידות של המספר בארצות הברית והגעגועים האין־סופיים הביתה מובילים אותו להחלטה של רגע – לנסוע בחזרה לביקור לאחר שקיבל הודעה מאביו כי הוא מאושפז בבית החולים. כמו ויהי בוקר, מהלך זה מגדיר את היצירה כסיפור של שיבה מאוחרת הביתה.

מן הרגע שהמספר נוחת בישראל הוא מנסה להריח את הריח של הארץ, 'משום שקראתי בכמה ספרים שהריח הוא החוש של הגעגועים'.⁷⁷ אבל אין הוא מזהה את הריח. לרגע הוא מרגיש כי העובדה שאין הוא מזהה את הריח היא בגידה במקום, אבל הוא מנחם את עצמו וחושב 'כשאגיע לטירה ודאי יתקוף אותי הריח המוכר של הבית, ריח ילדות וסרפדים אחרי הגשם. כשאכנס לבית הורי ודאי אמרר בבכי, כשהניחוח של אבי – שהוא לעולם שילוב של אולד ספיס וסגירות – יאפוף אותי'.⁷⁸ אולם אף שהוא כִּמָּה לשוב לטירה, 'מקום הולדתי, בית הורי ואחי שלא ראיתי זה שנים [...] לשוב הביתה להתקלח, להוריד מעלי את עול הזרות',⁷⁹ ומדגיש 'שנים ארוכות אני עורג לבית, ומדי יום חושב על החזרה, על העליבות של הזרות והעצב שבתלישות',⁸⁰ ברגע האמת הוא אינו מצליח להגיד לנהג המונית שיביא אותו הביתה ומבקש לרדת בכפר סבא. וכך מרגע הנחיתה בישראל עד סופה של היצירה המספר אינו נכנס בשעריה של טירה ואינו דורך בבית ילדותו. הוא פוגש את בני משפחתו ואת אמו בבית החולים, והוא מקבל את המפתח לבית שהיה שלו תמיד, אבל אינו משתמש בו. בתיאורי הגעגועים בטקסט אפשר להבחין בנקל כמה שכינה שורץ וקטור התשוקה – האהבה חסרת הפשרות לבית ולמרחב המדומיין. מרחב מדומיין זה שונה מן המרחב המדומיין

76 הנ"ל, **עקוב אחר שינויים**, עמ' 57.

77 שם, עמ' 17.

78 שם, עמ' 18.

79 שם, עמ' 17.

80 שם, עמ' 18.

שנבנה דרך הלאומיות היהודית. בעבור המדמיין היהודי, המרחב הארץ-ישראלי הוא מרחב לא מופר, שמשלב בין עבר היסטורי רחוק לעתיד של מימוש לאומי. בכתבי קשוע, המרחב המדומיין הוא חלק מתוך תפיסה נוסטלגית בנוגע לעבר, ששם הזיכרון משנה צורה בכל רגע.

סבטלנה בוים מדגישה במחקרה על הנוסטלגיה כי הנוסטלגיה היא 'הגעגוע לבית שלא קיים עוד או שלא היה קיים מעולם. נוסטלגיה היא רגש של אבדן והתנתקות אבל גם סיפור של הפנטזיה של הפרט'.⁸¹ מאפיין אחר של הנוסטלגיה הוא זה:

במבט ראשון נוסטלגיה היא כמיהה למקום, למעשה היא כמיהה לזמן אחר – לזמן של הילדות שלנו, למקצב האיטי של החלומות. במובן רחב, נוסטלגיה היא מרד כנגד הרעיון של זמן, הזמן של ההיסטוריה ושל הקדמה.⁸²

החיבור של קואורדינטות של זמן ומרחב, המאפיין את הנוסטלגיה, רלוונטי למהלך הכללי שהראיתי ביצירתו של קשוע. ברומן זה, כדי לשמר את התשוקה הנוסטלגית, גיבור היצירה צריך להתנתק מהמרחב הממשי ולא לראות את הבית כפי שהוא. כל מגע עם הבית יזהם את התמונה המיתית. לכן הוא מרבה לעסוק בכמיהה העצומה למרחב אחר (שהיא גם כמיהה לזמן אחר), אך מעדיף לישון בדירה בכפר סבא, ולא לממש את החזרה.

המספר ברומן הוא סופר אשר אינו כותב פרוזה, אלא משמש סופר צללים שכותב בעבור אנשים את האוטוביוגרפיות שלהם. הוא התחיל לכתוב ביוגרפיות בעקבות צו בית משפט שדרש ממנו לבצע עבודות שירות בבית אבות, לאחר שנעצר בשל נהיגה בשכרות. מאחר שהגיבור אמר לשופט כי איננו יודע לעשות דבר מלבד לכתוב, הוא מתבקש להגיע למוסד קשישים וללמד אותם כתיבה יוצרת. בהדרגה הוא מגלה כי במקום לכתוב המבוגרים רוצים לדבר, ובייחוד לספר על חייהם המסעירים, ולימים הם מבקשים את עזרתו בכתיבה: דייר אחד טען שהיה לוחם בפלמ"ח ויש לו סיפור מעניין, אחר כך בתו של דייר אחר פונה אליו וטוענת שסיפורו חייב להיות מתועד. את הסיפורים הראשונים הוא אינו מעז לערוך, אך כאשר הוא מתבקש לכתוב ספר הנצחה בעבור אישה שבנה נפל במלחמה, והיא מספרת על הבן כפי שזכרה אותו אבל הסיפור דל, המספר מודה: 'הוספתי לו אהבת נעורים'⁸³ וגם חיוך נפלא. כך הוא הולך ומוצא בכתיבה הזאת ערוץ נוח, שבו 'העיסוק בחייהם של אחרים דחק את העיסוק באלה שלי'.⁸⁴ אולם אף שהמספר עסוק בסיפוריהם של אחרים, בהדרגה הוא מתחיל להחדיר לתוך הסיפורים שהוא כותב מזיכרונותיו ומחוויותיו, מוסיף אירועים ומשנה אחרים, דואג לייפות את המציאות ולהראות את גדולתו של האדם. אין הוא ממציא דבר, אלא מוסיף זיכרונות נעימים במקום שלא היו ומשנה נקודות מבט. כשהוא מתבקש

Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. XIII 81

שם, עמ' XV. 82

קשוע, עקוב אחר שינויים, עמ' 68. 83

שם, עמ' 70. 84

לספר את הסיפור הפלסטיני של עובד עירייה ולאחר מכן של חבר כנסת לשעבר מטעם מפלגת שמאל יהודית, הוא ממשיך לטשטש כל פן ביקורתי או לאומי.

בראשית דרכו של המספר כסופר צללים הוא קשוב לסיפורים, אינו שואל שאלות ואינו חוקר את מי שיושב מולו, ובהדרגה הוא מאמץ לעצמו שיטות לדובב את בן השיח שלו לספר על עצמו. הוא שואל תמיד 'מהו הזיכרון הראשון שלך',⁸⁵ מנסה להגיע לשורשי הילדות של האדם הנמצא מולו. השאלה השנייה שהוא נוהג לשאול היא 'על מה אתה חושב לפני שאתה נכנס למיטה'. 'מהו הזיכרון הראשון שלך' היא גם השאלה שהוא מבקש לשאול את אביו על מיטת חוליו, מנסה להפעיל עליו את השיטה ולמעשה לכתוב את סיפור חייו, אולם הפעם נראה שהוא מספר לא רק את הסיפור של האב אלא גם את הסיפור שלו עצמו.

עקוב אחר שינויים הוא רומן על זיכרון ועל החמקמקות של הזיכרון, המתעתע בנו ומשכתב את עצמו כל העת. זהו רומן שהמספר מנסה לשחזר בו את בית ילדותו, את סיפורו ואת סיפורו של האב כדי לבנות לעצמו את העבר כזיכרון וכדי להיות מסוגל לבנות לעצמו בית אחר. הוא מפנה כלפי עצמו את השאלות שהוא נוהג לשאול את האנשים שאת סיפוריהם הוא כותב. את פעולת הזיכרון מעוררים טעמים וריחות, הקפה השחור שאותו לא שתה כבר שנתיים, מאז עזב את ישראל, ו'התה המדויק' שהמארכת שלו בדירה בכפר סבא מגישה לו.⁸⁶

הזיכרונות של המספר ושל אביו יוצרים קשר מתמיד בין העבר לעתיד. הזיכרונות של אביו מילדותו מתמזגים עם אלה שלו, ובסופו של דבר ניגפים אל מול המציאות השונה כל כך שהוא מגדל בה את ילדיו, שאינם שותפים כלל לגעגוע שלו ולמה שאבד. הוא נזכר שחלם בילדותו להיות חייל המגן על הבית בטירה, והרגיש 'כשהפכתי לאבא הגנתי על הבית בירושלים', אולם משעבר לאילינוי הוא אינו מצליח להגן עוד על שום דבר.⁸⁷ בניסיון לברר לעצמו אם הזיכרונות טובים או רעים – עבודות מיון כאלה הוא היה מורגל לעשות בספרים שכתב בעבור אנשים אחרים שרצו כי הסיפור שלהם 'יצא טוב' – הוא חושף הן את החמימות של בית הילדות, הטיולים המשפחתיים, החדר הנעים, הזעתר שקטפו, הצפייה במונדיאל, והן את הרגעים בילדותו שבהם הוא הרגיש חסר אונים – היום הראשון בגן, הפרדה מן הסבתא שנסעה למכה. כך נבנה ביצירה בית הילדות המדומיין, שלהבדיל מויהי בוקר איננו מתואר כלל מנקודת המוצא של ההווה, ולפיכך ההתייחסות אליו נגועה תמיד בסנטימנטליות.

כאשר זיכרונות העבר של הגיבור חושפים את השבר הגדול שהתרחש ושבעקבותיו נאלצו הוא ואשתו לעזוב את הכפר לבלי שוב, מתגלה המהלך הרדיקלי של הרומן. מתברר כי המספר חטא בצעירותו, בתקופה שניסה להיות סופר של ממש, אשר כותב את הסיפורים שלו, בכתיבת סיפור שהגיבורה שלו נקראת פלסטין. המעשה נעשה אולי מבלי משים או

85 שם, עמ' 19.

86 שם, עמ' 90.

87 שם, עמ' 31.

אולי דווקא בגלל ההפנמה של התפיסות האקדמיות הישראליות, העסוקות כל כך בציונות ובאופן הרעיוני שבו היא נתפסה ושנתפסת הטריטוריה:

את פלסטין כתבתי לאחר שלמדתי באחד משיעורי הספרות באוניברסיטה על סופר שמתאר את המולדת כאישה, ועל הקולוניאליזם הזיכרי, ולא ייחסתי למה שכתבתי חשיבות רבה, זה היה בסך הכל עמוד של כותב מתחיל [...] שירבטתי בכתב יד סיפור בגוף ראשון על תלמיד תיכון מטירה ששוכב ביום העצמאות עם בחורה בשם פלסטין [...] נמלאתי אושר כשראיתי את הסיפור שלי במדור הספרותי [...] הנה סיפור שלי, ואני רק בן עשרים ושתיים, ערבי שכותב בעברית [...] זה לא היה סיפור שנכתב לתושבי טירה, לא בשפתם, לא עבורם ולא בשמם. מעולם לא שיערתי שהסיפור יגיע לידיים ערביות.⁸⁸

הגיבור, אשר לומד בירושלים את התיאוריות הביקורתיות, מחליט לכתוב סיפור שהוא מטפורה ל'מקום הגדול'. בסיפורו, הבחור והבחורה מתעלסים מול דגל פלסטין שהם מניפים על גג בית הספר בערב יום העצמאות, כפעולה חתרנית נגד הישות הציונית. הסיפור מתאר אפוא כיבוש של אישה ושל טריטוריה (פלסטין) ומדגיח את כוח הגברא, שהוא גם הרוח הלאומית.

פלסטין היא מטפורה, פלסטין היא המולדת, ופלסטין היא גם אישה. אמאל אמירה טוענת במחקרה על הלאומיות הפלסטינית ועל תפיסת הגוף כי הסימבוליזם הפלסטיני, כמו לאומים אחרים, מצייר תמונה שלפיה האדמה משולה לאישה, ואילו הגבר הוא המאהב, החתן והמגן.⁸⁹ לפיכך אבדן האדמה הפלסטינית נתפס הן כמונחים של אונס והן כמונחים של אימפוטנטיות גברית. מן הצד האחר של המתרחש נמצאת 'תשוקת החלוצים' העברית – היחס הסימבולי של הציוניות לאדמה כאישה שיש לכבוש.⁹⁰ מלחמת הגבריות המרוזת הזאת נמצאת תמיד בצל מה שמכונה 'האיום הדמוגרפי': אף שכרגע ידם של היהודים על עליונה, מבחינת כוח הולדה, שהוא גם הצהרה על כוח גברא, הפלסטינים עשויים 'לנצח'. קריאת הסיפור על הנער ועל הנערה מבעד לסימבוליות הלאומית מבהירה את עצמת החתרנות שלו, וכך מבינים אותו גם חבריו היהודים של הכותב, אשר הפנימו את המערכת התיאורטית הפוסט-קולוניאליסטית. לעומת זאת, כשהסיפור מגיע לטירה הוא מקבל משמעות אחרת.

ההצלחה המידית של המספר עם פרסום הסיפור 'פלסטין' ניגפת באחת אל מול המציאות הקשה של טירה ואל מול דמותה האמתית של נערה ששמה פלסטין. אף שאין איש קורא לה בשמה 'בגלל האיסור לדבר על פלסטין בבתי הספר',⁹¹ בעקבות הסיפור

88 שם, עמ' 118-119, 121.

89 Amal Amireh, 'Between Complicity and Subversion: Body Politics in Palestinian National Narrative', *South Atlantic Quarterly*, 102, 4 (2003), p. 750

90 מיכאל גלזמן, הגוף הציוני, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2007; בעז נוימן, תשוקת החלוצים, עם עובד, תל אביב 2009.

91 קשוע, עקוב אחר שינויים, עמ' 117.

היא הופכת לדמות שמושמצת בכפר ושפריצותה המדומה משמשת דוגמה להסתאבות. אביו של הגיבור מתרוצץ בכפר ומספר 'זהו רק סיפור, ושפלסטין היא דמות בדיונית'. הוא מסביר שבנו 'בחר בפלסטין המולדת ולא בפלסטין האישה'⁹², אך ניסיונותיו להרגיע את הרוחות אינם עולים יפה. בינתיים, המספר מתאהב בנערה פלסטין ובאופן שהיא מצטיירת בסיפורו (אף שלא פגש אותה מעולם). הוא מגיע לבית הוריה ומבקש לשאת אותה לאישה, והיא, שסולקה מבית בעלה בבושת פנים, מצטרפת אליו, והם עוזבים את הכפר לבלי שוב. בחלק זה הרומן פונה לרובד אלגורי אשר בונה את המקום הגדול. פלסטין מגורשת, ופלסטין בונה את עצמה בגלות; פלסטין עוברת דיכוי חברתי, אבל נמלטת מן הדיכוי הזה ומשתחררת. עם זאת, פלסטין נשארת בסופו של דבר דמות לא מושגת בעבור הגיבור, דמות שאי-אפשר לנצח אותה גם אם נראה כי כבודה נרמס. המספר מנסה בכל מאודו לרצות אותה, משרת אותה בכול, מגדל את ילדיהם, נוסע אחריה לארצות הברית ותומך בכל ענייניה, אך היא משיבה לו בקרירות ובאיפוק. זוהי פלסטין האהובה.

עקוב אחר שינויים מוותר על 'המקום הקטן', על הבית. המספר לא יגיע עוד לבית הוריו, אבל הוא מתחיל לבנות את 'המקום הגדול', את פלסטין הנחלמת, לא מושגת והאהובה. התהליך הזה כרוך בכתיבת הזיכרונות הטובים והרעים, והוא בלתי נמנע. לקראת סופה של היצירה נחשפת השיחה החשובה עם האב, היודע שסופו קרוב. שיחה זו כתובה בערבית ואינה מתורגמת בטקסט לקוראים עברית משום שזיכרון כזה איננו יכול לעבור בשפה שאינה שפת אם. בקטע זה האב מתאר את אותה ביתיות כפרייה, שאדם מכיר בה את הספר, את הקצב ואת המוסכניק, כפריות שמגולמת במרק העדשים אשר עליו נאבק האב כשהיה בכלא בצעירותו. מנגד, בשיחה הזאת עולה ההכרה כי לילדיו של המספר, נכדיו של האב, עדיפה השהייה בארצות הברית.

כאמור, במפגשים עם האב, הבן מנסה לשאול אותו על הזיכרון הראשון ועל מה הוא חולם בלילה. בשיחה האחרונה בערבית האב מספר כי הוא ישן תמיד ליד הרדיו כדי לא לחשוב. אשר לזיכרון הראשון, בתחילה האב אומר שאיננו זוכר – בטקסט הוא מספר פעמיים 'הזיכרון הראשון שלי הוא שאני לא זוכר. אני מתעורר, ולא משינה אלא מבהייה, ואני יודע שדבר נורא קרה'⁹³. לאחר מכן הזיכרון הזה מחוק – המחיקה מסומנת ב'עקוב אחר שינויים' – ובמקומו מצוין זיכרון טוב, של הסבתא היושבת מתחת לשני עצי אקליפטוס ענקיים ושרה שירים שמחים עם כמה שכנות. ולבסוף האב מתאר במקוטע את הזיכרון הראשון שלו כזיכרון מהנכבה 'הם באים, הם באים, אמא, אמא, הם יתפסו אותנו [...] ראיתי את אבא שלי, אמא, ראיתי אותו. ראיתי אותו נופל, ראיתי את הכול. את הדם, את המוח'⁹⁴. מתוך הכאב אפשר לראות כיצד השימוש באפשרות של 'עקוב אחר שינויים', כאמצעי פואטי, תורם ליצירת הרבדים הרבים ביצירה. אסתטיקה זו מאפשרת שכתוב

92 שם, עמ' 175.

93 שם, עמ' 110, 113.

94 שם, עמ' 194.

מתמיד של הדברים אגב מחיקה שאיננה מוחלטת. כך הזיכרון והזהות הם בו בזמן מחוקים ולא מחוקים, ובו בזמן הם מסתירים את הטראומה וגם חושפים אותה, הן מן הבחינה האישית והקונקרטיית והן מן הבחינה הלאומית והאידיאית. פלסטין המדומיינת נולדת מתוך התבוסה. זהו הזיכרון הראשון של האב, וזוהי ההרגשה שהבן לוקח עמו לגלות. את כל הזיכרונות הטובים השאיל המספר לאנשים שביקשו כי יכתוב את זיכרונותיהם, והוא דאג שסיפורם יהיה נעים ונוסטלגי. נותר רק זיכרון טוב אחד, וגם הוא זיכרונו של האב, אותו זיכרון ששימש השראה לסיפור 'פלסטין':

הילדה היפה נשאה בידה דגל שצבעה בעצמה, והיתה האחרונה שהיית מצפה שתטפס על הגג לבדה, ברגליים יחפות בשעת ערב יום העצמאות. הנערה הנבוכה, שצווארה ארוך ושערה פזור, ביקשה לשתול את הדגל במקום זה שתלשת אתה [...] האם היה מותר לך לאחוז בידה כשניסתה לנעוץ את דגל פלסטין בחבית? שניכם הבטתם סביב כדי לוודא שאתם לבד, תחת השמיים של ערב יום העצמאות, וההשפלה הגדולה שמיד תלכש צורת זיקוקין דינור שיאירו את שמי כפר סבא הסמוכה.⁹⁵

בין שני הזיכרונות – הנכבה והאירוע על הגג – נבנה המרחב המדומיין של פלסטין, שאליה המספר ממשיך להתגעגע, מרחב חמקמק שאליו וקטור התשוקה מכוון, מרחב זה מתממש בחזונו בעת שהוא בוחר בנוודות, בוחר בגלות. ביצירותיו הקודמות של קשוע ראינו את הכפילות של הבית במובנו הקונקרטי ובמובנו האידיאי של 'המקום הגדול', ואילו כאן הוא נוטש סופית את בית ילדותו, את 'המקום הקטן'; הוא מסרב להגיע אליו, מסרב לממש אותו כבית קונקרטי, ובוחר תחתיו באלגוריה וברעיון של הבית הגדול. האם פלסטין יכולה להיות רק בלב? האם אפשר לבנות אותה רק במרחב המדומיין, ללכת שבי אחריה אבל לדעת שלא תהיה מושגת? זוהי האפשרות שהמספר בוחר, וזוהי גם האפשרות שהוא מעביר לבתו, שגרה בארצות הברית, דוברת אנגלית, וסביר שלא שמעה מעודה על טירה. לה הוא אומר:

בערבית שהיא הבינה אף שלא אמרה בה מילה, סיפרתי לה שהיא פלסטינית, וכי פלסטין חרבה, ושהיא לא תמצא אותה על המפה העדכנית שבה היא לומדת על הגיאוגרפיה של ארצה, שהיא תצטרך לדמין את פלסטין, כמו שאני עושה, מסיפורים ששמעתי ומסיפורים שאני מספר לה ולעצמי.⁹⁶

בעמוד האחרון של היצירה הוא חוזר אל הדימוי המיתי שנקשר בדמותה של הסבתא, ורוצה לספר: 'שמצא פגשתי אותה [את פלסטין] רצייתי להחזיר אותה הביתה, שבימים הראשונים שלנו בירושלים הייתי מדמיין את שנינו על סוס לבן שצועד לאט, בביטחון, סוס לבן גדול וחזק שקול נקישות צעדינו מהדהד בכל טירה'.⁹⁷

95 שם, עמ' 197.

96 שם, עמ' 134.

97 שם, עמ' 207.

סיכום

ב־2015 נפטר אביו של סייד קשוע, ושנתיים לאחר מכן פורסם הספר **עקוב אחר שינויים**, שהוא אחד הספרים האישיים ביותר שכתב. בנובמבר של אותה שנה בחר קשוע לפרוש מעיתון **הארץ**, ששם הוא כתב במשך שנים ושם גם עוצבה דמותו. בתקופה שלאחר עזיבתו של קשוע את ישראל לפרק זמן קצוב ולמקום מוגדר – למערב התיכון של ארצות הברית, לעיירה אוניברסיטאית באילינוי, ששם השלימה בת זוגו את עבודת הדוקטור שלה – הוא המשיך לכתוב טורים בעיתונים. טורים אלה היו שונים מעט מאלה שכתב קודם לכן. הוא המשיך להתייחס למציאות הלא אפשרית של ערבים בישראל, אך בהדרגה חדר מרכיב חדש לכתובתו ונעשה דומיננטי. הטורים החלו להתמקד בחוויותיו כמהגר שאיננו מכיר את התרבות האמריקנית וכן בהרגשת הארעיות שלו במרחב שהוא מתגורר בו. ההרגשה כאילו 'אני גר בארצות הברית וחי בירושלים' (ככותרת אחד הטורים שלו)⁹⁸ הזינה את הטורים שלו לזמן־מה, והתיאורים המשעשעים של ההגירה ביטאו געגוע איתן לישראל. גם סוגיית השפה נדונה בטורים אלה; קשוע נוכח כי בחייו החדשים, הנעים בין המרחב המשפחתי למרחב החדש האמריקני, אין מקום לעברית, ורק הוא מנסה לטפח אותה.⁹⁹ בטור הפְּרָדה של קשוע מן העיתון הוא ממשיך לתאר את אי־הוודאות בנוגע להישארותו בארצות הברית, אולם בד בבד הוא מבין, 'ככל שהתארכה שהותי בניכר, הרגשתי שהטור הזה מאבד את התפקיד העיקרי שלו, בדיקת גבולות הביטוי של ערבי תושב ישראל'.¹⁰⁰

הפְּרָדה מן האב והכתיבה על הפְּרָדה מן המרחב הישראלי ולאחר מכן הפְּרָדה מן העיתון, מסמנות שינוי. השהיה בארצות הברית נתפסה בשנים הראשונות כחוויה זמנית, שבכל רגע יכולה להסתיים בכרטיס חד־כיווני לישראל, ואולם לאחר 2017 קשוע מוצא את עצמו במקום אחר. הוא התקבל לתכנית הדוקטורט הבין־לאומית לסופרים באוניברסיטת וושינגטון בסנט לואיס מיזורי, ובו בזמן החל לנסות את מזלו בתחום הכתיבה לטלוויזיה בארצות הברית. העזיבה כבר איננה בגדר הרפתקה זמנית או רילוקשיין מוגדר, אלא שהיא הפכה לדרך חיים, בחירה בגלות.

בספר מסלולי נדודים טוענת שרית שפירא

המונח נדודים כרוך בויתור על השתייכות ל'בית' – למקום שבו התנועה נעצרת, מתקבעת וזוכה ביציבות של גבולות ומשמעות. במובן זה 'בית' הוא מבנה ממשי, גוף פיזי [...], מערכת מנטאלית, מושגית, לשונית או ערכית קבועה. מעניין שבתוך מסע

98 הנ"ל, 'אני גר בארצות הברית וחי בירושלים. הגיע הזמן להחליט', **הארץ**, 25.2.2006. <https://www.haaretz.co.il/magazine/sayed/premium-1.2864054>

99 הנ"ל, 'הילדים שכחו את העברית וגם העברית בסכנה', **הארץ**, 26.5.2016. <https://www.haaretz.co.il/magazine/sayed/premium-1.2955798>

100 הנ"ל, 'טור פרדה', **הארץ**, 16.11.2017. <https://www.haaretz.co.il/magazine/sayed/premium-1.4605819>

הנדודים כל עצירה נתפסת אך ורק כחניית ביניים בטריטוריה, המתקיימת במצבה הגבולי בלבד – נצפית מחוץ לגבולותיה ומשמשת כנקודת תצפית אל מה שמעבר לה.¹⁰¹

בכתבה שנערכה עם סייד קשוע לתכנית עובדה ב־2015 (פרק 17) המראיין פונה אל קשוע ומתפעל מן הדרך שעשה בחייו, וקשוע עונה: 'איזה דרך עשיתי? עוד לא מצאתי את הדרך הביתה', ולאחר מכן מוסיף: 'איפה זה בית? אני באמת לא יודע. הייתי מאוד רוצה שיהיה בארץ... נכון לעכשיו באמת לא יודע איפה זה. בינתיים פה, או במילים, באיזה סיפור'. גיבוריו של קשוע, מראשית יצירתו עד יצירתו האחרונה לפי שעה, עוקרים מן הבית ונודדים – אל מחוץ לכפר, בחזרה אליו לפרקים והלאה ממנו. הם מתנתקים מאותה יציבות ומהמערכת המנטלית והערכית שהבית מספק, וכל עצירה היא תחנה בדרך שמדגישה את המרחק מהבית ואת אי־ממשותו. אבל שלא כנווד, גיבוריו של קשוע אינם חווים את החופש שהנוודות מעניקה, את המרחב החלק שסביבם. תחת זאת, הם נודדים במרחב מתולם וממושטר, בהרגשה חנוקה של בריחה, של חיפוש מתמיד אחרי הבית אשר הולך ומתרחק מהם ככל שהם מתקדמים, הולך ונעשה לא מושג. ערבים רוקדים היה מעין הספד על דמות הסבתא והפיכתה לחלק מהזיכרון של המרחב המדומיין, ויצירתו המאוחרת עקוב אחר שינויים עוקבת באופן דומה אחר דמות האב, מספידה אותו, ובה בעת שואבת מזיכרונותיו. בספר זה הוא משלים את הפְּרָדָה מן הכפר כבית, במובנו של 'המקום הקטן', והמרתו בתמונה סימבולית־אידיאית של 'המקום הגדול', המייצג את הזיכרון ההיסטורי, כמקום שהוא תמיד בלתי נוכח ותמיד נחלם.

101 שרית שפירא, מסלולי נדודים, מוזיאון ישראל, ירושלים 1992, עמ' 67.