

המיתוס המלאכותי של התשוקה: עיצוב הקהילות המזרחיות מתוך ההווה הישראלי בסוף המאה העשרים

נרית קורמן

בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים ראו אור כמה יצירות עבריות המעמידות במרכזן קהילות סגורות ומובחנות, בעלות קודים פנימיים פרטיים, שקוטלגו בחברה הישראלית כ"מזרחיות". הבולטות שבהן הן ויקטוריה מאת סמי מיכאל, סמטת השקדיות בעומדיג'אן מאת דורית רביניאן, עוגיות המלח של סבתא סולטנה מאת דן בניה סרי ועקוד מאת אלברט סויסה.¹ מתוך התופעה הרחבה יותר של ספרות קהילות סגורות ונבדלות, אתמקד במאמר שלהלן בשתי יצירות בלבד, שבחרו שתיהן לתאר קהילה יהודית במדינה מוסלמית בתחילת המאה העשרים, טרם הקמת מדינת ישראל: ויקטוריה למיכאל וסמטת השקדיות בעומדיג'אן לרביניאן. במאמרי אבחן את בחירתם של הסופר והסופרת לצאת מן ההווה הישראלי של תחילת שנות התשעים – שמתוכו ולמענו היצירות חוברו – ולהתמקד בקהילות היהודיות הסגורות של העבר.

שתי היצירות מעמידות קהילות שבהן רוחשות תשוקות סוערות, ומציגות גילויי מיניות בלתי קונבנציונלית ושייכות טוטאלית של היחיד לקהילה ולמקום. חוויית הקריאה של הקוראים הישראליים בסוף המאה העשרים ובתחילת המאה העשרים ואחת ביצירות אלו אפופה תחושה של זרות וריחוק, של מבט חיצוני כמו־אנתרופולוגי על צורת קיום אבודה – מבט שהיצירות עצמן מעודדות בשלל אמצעים, לרבות שימוש מופרז בחומרים בזויים. הדגשת הפער בין ההווה הישראלי לבין הקהילות המתוארות, שתויגו כ"מזרחיות", מייצרת סגרגציה והיבדלות שלהן מפני החברה הישראלית הכללית. השילוב בין הקרנבליות הפנימית והשימוש בבזות לבין התחושה שאי אפשר להבין את היצירות עד תומן מאתגר הן את מערך הכוחות החברתי־הפנים־ישראלי הן את תפיסת המרחב והאדם המאוּנים.

בספרו המשפיע הידעת את הארץ שם הלימון פורח טובע יגאל שוורץ מושגי יסוד לבחינת הספרות: הנדסת האדם ומחשבת המרחב, ודרכם הוא בוחן את "וקטור התשוקה" המרחבי והאנושי ביצירות מכוננות של התרבות העברית.² כפי שכותב שוורץ, במשך מאות שנים חלמו יהודים ברחבי העולם על השיבה לארץ ישראל, כשהם שרויים

1 סמי מיכאל, ויקטוריה, תל אביב: עם עובד, 1993; דורית רביניאן, סמטת השקדיות בעומדיג'אן, תל אביב: עם עובד, 1995; דן בניה סרי, עוגיות המלח של סבתא סולטנה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980; אלברט סויסה, עקוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991.

2 יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2007.

במצב של קרע גדול ובלתי אפשרי לאיחוי בין המקום הפיזי שבו הם חיים, "הגוף", לבין המקום הקדוש שאליהם הם כמהים, "הרגש"³. הנרטיב התרבותי החדש, כפי שהוא נוסח ביצירת המופת אהבת ציון מאת אברהם מאפו, מניח שהקרע הגדול בין "המקום" המאוהה לבין "מקום" ההמצאות הפיזית אפשרי לאיחוי, ושעם ישראל יכול לשוב ולחיות בארץ ישראל⁴. אך כפי שמראה שוורץ בהמשך דיונו, המעבר לארץ ישראל לא הוביל להגשמת החזון האוטופי, וביצירות רבות בספרות העברית המשיך להתקיים הפער הרגשי והמנטלי בין המקום הפיזי למקום הרגשי.

שוורץ מסמן נרטיב תרבותי: "פיתוח ושכלול של מערך סיפורי-פרשני שעל פיו אנשים נקראים לחשוב, להרגיש, לחיות ולמות", של סיפור "הלידה מחדש של עם ישראל בארץ ישראל"⁵. תחילתו של נרטיב זה באירופה, והשפעתו על ספרות התחייה ועל המשכיה לאחר הקמת מדינת ישראל, כשבצדדיו ולעומתו צמחו נרטיבים תרבותיים משניים, מכרעת. אך יצירות הספרות העברית מאת יוצאי מדינות המזרח התיכון וצפון אפריקה, קהילות שבמדינת ישראל הוכנסו לקטגוריה הכוללנית "מזרחיות" – אף שלא התקיים כל קשר ביניהן לפני המעבר לישראל – אינן שותפות טבעיות לנרטיב הזה.⁶ באמצעות העיון בשתי היצירות שהוזכרו לעיל אתור אחר נרטיב תרבותי שנוצר לעומת הנרטיב הציוני-אירופי ולעומת הנרטיבים ממשיכיו, שתפסו את המקום הדומיננטי בחברה הישראלית. זהו נרטיב תרבותי שהוא במידה רבה לעומתי, שכן הוא נוסח לאור המתחים הפנימיים בחברה הישראלית בין ההגמוניה האשכנזית לבין המהגרים העולים מארצות אסיה ואפריקה ולבין צאצאיהם, שנולדו לתוך החברה הישראלית המרובדת.

על פי הנרטיב התרבותי האירופי-ציוני, המקום המאוהה, מושא התשוקה המרחבי, הוא ארץ ישראל. ואף שהיצירות הנזכרות אכן נכתבו בארץ ישראל, בהווה הישראלי של סוף המאה העשרים, בויקטוריה ההווה הזו מוזכר לרגעים ספורים בלבד, ובסתמטת השקדיות בעומדיגיאן אינו מוזכר כלל. היצירות מתרחשות בקהילות יהודיות בעיראק ובאיראן, שבהן כוחה של הקהילה אבסולוטי ומצמית, והוא הקובע את גורל הפרט. הקהילות הללו, שיכולות להתקיים רק כל עוד חבריהן נשארים בתוכן, אינן יכולות להכיל כל תשוקה ליציאה מתחומיהן – מחשש לסבל ולחורבן שהתרחשות כזאת תמיט. את הרצון לתנועה ולשינוי, למטמורפוזא אנושית ומרחבית, מחליפה ביצירות הנידונות תשוקה מסוג שונה: תשוקה מעגלית שתכליתה שימור והיבדלות, המלווה בחשדנות כלפי כל מי שאינו נמנה עם חברי הקהילה. גיבורי היצירות אינם יכולים להעלות בדעתם אפשרות של תשוקה למקום אחר, ואינם חשים כל פער בין הגוף לבין הרגש. המקום היחיד הממלא תפקיד כלשהו בחייהם – אם פיזי-מרחבי ואם רגשי-אנושי – הוא הקהילה שבה הם חיים.

3 השימוש של שוורץ – וגם שלי, להלן – במונח "המקום" נבחר בעקבות מאמרם של זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4 (1991), עמ' 9–44.

4 שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 12.

5 שם, עמ' 13, 17.

6 ליטל לוי בוחנת את ההיסטוריה הספרותית והתרבותית של יהודים-ערבים. ראו, ליטל לוי, "יצירתם של יהודים-ערבים והיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: גאוגרפיה ספרותית חדשה", מכאן יב (דצמבר 2012), עמ' 210–227.

הפער בין "המקום" הרגשי המאוּוה לבין ה"מקום" הפיזי-מרחבי מתקיים כאן ברמה המטא-ספרותית בלבד, מכיוון שבגופם היוצרים נמצאים בישראל של שנות התשעים, והם מעלים ביצירותיהם את קהילות המוצא האבודות. ועדיין – לא מדובר כאן בהיפוך פשוט של הנרטיב התרבותי האירופי-ציוני, שבו וקטור התשוקה מופנה כעת מישראל לקהילות המוצא באיראן או בעיראק. היוצרים הנמצאים בארץ ישראל, הכותבים בעברית לקהל קוראי עברית ופועלים בשדה הישראלי, מייצרים מעין רקוויאם לצורת קיום אבודה וילידית, שבה לא התקיים פער בין "המקום" ל"מקום", ומאתגרים בדרכים יצירתיות וקרנבליות את הנרטיב הדומיננטי.

סמי מיכאל הוא אחד הבולטים ביוצרים המעמידים נרטיב תרבותי חלופי לזה ההגמוני בספרות הישראלית. קול המחאה הספרותית שלו נשמע בגלוי כבר בשנת 1974, בספרו הרדיקלי שווים ושווים יותר,⁷ שרוחו המיליטנטית, המביעה מחאה גלויה וצודקת נגד האפליה המתמשכת, בולטת כבר בכותרתו ובכריכתו, המציגה אגרוף על רקע אדום בוהק ובו נלחמות דמות בהירה ודמות כהה שעל כתפה רובה צה"לי. אין להמעט בחשיבותה של יצירה זו, שהעלתה על סדר היום הספרותי בצורה ישירה את קשיי ההגירה של יוצאי מדינות המזרח התיכון, שזכו לכינוי המקטין "עדות המזרח", ואת קשיי התקבלותם בישראל. עם זאת, כפי שכתב שוורץ במקום אחר, במידה רבה, בחלוקתה הברורה והדיכוטומית בין "מזרחים" ל"אשכנזים", היצירה משכפלת את הנרטיב שהיא יוצאת נגדו.⁸ בהשאלת טרמינולוגיה מהשיח הפמיניסטי, מיכאל השתמש בספרו הראשון ב"כלי אדון" בניסיון לפרק את "ביתו של האדון",⁹ ניסיון המצביע על הבעיה אבל כוחו לייצר שינוי אמיתי מוגבל. מייד לאחר ספר זה, כפי שטען שוורץ, פנה מיכאל לדרכי ביטוי מורכבות יותר ופיתח מערך כלים חדש – לכתובה הנטועה עדיין בהקשר חברתי מובהק, אך דוחה מעליה חשיבה סטראוטיפית או דיכוטומית.

ויקטוריה הוא בעיני הרומן המורכב ביותר מכל יצירותיו של מיכאל. עלילתו מתרחשת ברובה בתוך גבולותיה של קהילה יהודית בגדאדית בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. זוהי קהילה פטריארכלית, ששולטת בה הפרדה מגדרית ברורה ונוקשה: הגברים זוכים להשכלה ועליהם לשאת בעול הפרנסה, ואילו הנשים תפקידן ללדת ככל יכולתן ולבצע את מטלות הבית המרובות: בישול, כביסה, שירות הגברים ועוד. במציאות המתוארת, המקום המוקצה לאינדיבידואליזם ולבחירה חופשית מוגבל, ולנשים – אינו קיים. האינטנסיביות של הקהילה מורגשת במובן הפיזי ביותר, והגיבורים חיים בצפיפות תמידית. הרומן מתמקד בקורות "בית מיכל", בית אחד המאכלס חמולה שלמה: הסבתא הזקנה מיכל, שלושת בניה, כלותיהם וילדיהם, וכן נספחים, כגון אחיה של אחת הכלות

7 סמי מיכאל, שווים ושווים יותר, תל אביב: בוסתן, 1974.

8 יגאל שוורץ, "סמי מיכאל: נסיך, מהפכן וריאליסט: הרומנים החברתיים של סמי מיכאל והסיפורת הישראלית", יגאל שוורץ (עורך), נסיך ומהפכן: עיונים בפרוזה של סמי מיכאל, תל אביב: גמא, 2016, עמ' 7-31.

9 אודרי לורד, "כלי האדון לעולם לא יפרקו את ביתו של האדון", מאנגלית: עדנה גורני, דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה הפמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 192-194.

ואשתו הצעירה. הצפיפות והקרבה הפיזית מוזכרים פעם אחר פעם, אם בתיאור המטבח המפויח, שבו שורת תנורים ארוכה שכל אחד מהם שייך לאישה אחרת, ואם בתיאורי הגברים המצטופפים במרתף בימי המלחמה, כשהם מסתתרים מחובת הגיוס, והצפיפות הולכת יד ביד עם היעדר מוחלט של פרטיות, למשל בתיאור לילות הקיץ שבהם דיירי הבית פורסים את יצועם על הגג, באוויר הפתוח:

בצפיפות ובדוחק כמעט לא היו מחיצות בין ילדים למבוגרים. כששה חודשים בשנה נפרשו מצעים על הגגות, מצע נושק למצע. באור הירח והכוכבים עלו גברים ונשים על משכבם עם רדת הלילה. היא ומרים שמעו הכל, וראו הרבה. נשים סרבניות נאנסו לילה-לילה מתוך קללות. אחרות פתחו שעריהן בצייתנות של בהמות אדשות.¹⁰

גם מעבר לתחומי הבית מורגשת הצפיפות האנושית. הספר נפתח בתיאור של ויקטוריה הולכת על גשר בדרכה להטביע את עצמה בנהר, ונחיל העוברים והשבים סביבה נצמדים אליה באופנים פיזיים מאיימים ומושכים גם יחד. לאורך הספר עירום, מין, אלימות, עשיית צרכים, מחלות ומוות, המתרחשים כולם בגלוי לעיני כול. ביצירה שימוש נרחב – ואפשר אף לומר מופרז – בחומרים השייכים לתחומי הבזוי, ובנושא זה אדון בהרחבה במקום אחר.¹¹

חיי המשפחה והקהילה כולה שוקקי חיים, תשוקות ויצרים – כאלו הנחשבים נורמטיביים וכאלו שיוגדרו באמות המידה החברתיות של ימינו כטאבו מוחלט. הרומן עצמו אינו מבטא ביקורת כלפי מקרים אלו, למעט מקרה גילוי העריות בבית הסמוך לבית מיכל, שבו עבדאללה נונו העשיר, שגירש את אשתו לאחר שילדה בן נכה, מקיים יחסים עם בתו היפיפייה נונה, בידיעת הכול ולמרות גינוים הגורף לכך. היצירה מעמידה שלל התנהגויות פורצות נורמות מיניות ותרבותיות על פי אמות המידה של החברה הישראלית, שמתוכה ולקהל קוראיה חוברה – לרבות אלימות פיזית ומינית חמורה כלפי נשים וקטינות. עם זאת, בעת הקריאה לא מורגשת ביקורתיות מצד המחבר המובלע. חוויית הקריאה מעוררת אפקט מלא חיות, מסעיר ומרענן במקומות רבים, הכולל גם, למשל, תיאור ילדות צעירות המשתינות בצוותא ומשוחחות על מין. זהו ויתור מוחלט ומודע על ערכי הפוליטיקלי-קורקט התופסים מקום דומיננטי יותר ויותר בחברה המערבית, כמו גם זו המבקשת לראות את עצמה כמערבית.

הבחירה להתמקד בקהילה היהודית בבגדאד בתחילת המאה העשרים, וכמוהו הבחירות האסתטיות המפתיעות והרדיקליות, מקבלות משמעות חברתית רחבה יותר בבחינת וקטור התשוקה. אליבא דשוורץ, וקטור התשוקה מורכב משני צירים משלימים: מחשבת המרחב והנדסת האדם. האחרון מתואר כך:

10 מיכאל, הערה 1 לעיל, עמ' 13-14.

Nirit Kurman, *Jewish Savages: The Abject in the Contemporary Mizrahi Novel* 11 (manuscript)

ציר הנדסת האדם מבוסס על מנגנון עלילתי הגותי, שעיקרו הצגה של מצאי אפשרויות של בני זוג וכנות זוג פוטנציאליים – שהוא גם מאגר גנטי מסוים – שמתוכו נברר בסופו של דבר, אחרי סדרת מבחנים ארוכה, הזוג הנבחר; זה הראוי לשמש כזוג הראשון בשושלת המובילה המתחדשת של עם ישראל.¹²

ניסוח זה, המתאים להפליא לרוח היצירות ששורץ מנתח כדי להציג את הנרטיב התרבותי האירופי-ציוני, כגון אהבת ציון, אלטנוילנד, "יואש" והוא הלך בשדות,¹³ מקבל ממד אירוני כשהוא נבחן ביחס לגיבורי הרומן ויקטוריה. ביצירות שנכתבו לאור הנרטיב התרבותי הציוני-אירופי עומד זוג המתבלט מעל השאר והוא המיועד להעמיד שושלת מפוארת. לעומתו, בקורפוס הנוכחי, הזוגות הנבחרים עלובים ופגומים, ובעיקר – כושלים במימוש הרעיון שנתפס כציווי לאומי, העמדת צאצאים ראויים שיתחילו שושלת החדשה. ברומן ויקטוריה הזוג "הנבחר" מתבלט כבר בעמודים הראשונים: ויקטוריה ורפאל. הרומן מייצר הזדהות טבעית עם ויקטוריה מתחילתו, בעצם הבחירה להתמקד בדמותה. ויקטוריה הצעירה עושה חיל במלאכות הבית, מחפה על אזלת ידה של אימה נג'יה זוכה להערכה על חוכמתה, אם כי תכונה זו חסרת ערך בשבילה כאישה, כפי שנאמר כמה פעמים ביצירה. רפאל מתנשא מעל לשאר יושבי החצר, הוא נמצא מעל החוק ועיני כולם נשואות אליו. כך מתוארת הופעתו הראשונה, כשהוא עולה מהמרתף שבו משפחתו חיה לאחר שאביו הלא יוצלח בזבז את כספו על שתייה וזונות:

יום אחד עלה רפאל מן העלטה המרודה שבמרתף בתחפושת מוזרה, והדהים נשים וילדים. ראשו היה מגולה ולשערו היה ברק מתכתי והוא היה מפוסק לו באמצע כדרך היועצים הגרמנים אצל הרשות העותמנית. גם החליפה הצחורה שלבש היתה יוצאת דופן. תחת עֲפִית צמר הגמלים וגלימת הפסים נמתחו המקטורן הקצר והמכנסיים ההדוקים על אבריו העדינים באותו לוכן תכריכים שהתקינה סבתא מיכל מכבר לעצמה. כיסי החליפה היו גלויים לעין ומופקרים לכל יד חמסנית, שלא כדרך יהודים יראי שמים שמצניעים את כיסיהם בין קפלי הגלימה. בנסיבות אחרות היו הנשים הצעירות שבחצר גועות בצחוק למראה מקל ההליכה הנוצץ שהניף בידו, אבל הן לטשו אליו עיניים משתאות וכמה מהן העבירו בבלי דעת את ידן על שיפולי כרסן אף-על-פי שעדיין לא היה גבר של ממש.¹⁴

הופעתו של רפאל מתוארת כמעין התגלות. הוא עולה מהמרתף האפל בבגדי מלכות, חליפה מודרנית לבנה ומקל הליכה נוצץ. הופעתו מעוררת פליאה, הערצה וריגוש מיני בקרב הנשים הבוגרות ממנו.

12 שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 15.

13 אברהם מאפו, אהבת ציון, ווארשא: ישראל ראוואוסקי, תרס"ג; תאודור הרצל, אלטנוילנד: ארץ עתיקה-חדשה, מגרמנית: שמואל שניצר, חיפה: חברה להוצאת ספרים, [1902] 1961; יוסף לואידור, "יואש", סיפורים, דב לנדאו (עורך), רמת גן: אגודת הסופרים העברים בישראל ומסדה, 1976, עמ' 63-90; משה שמיר, הוא הלך בשדות, תל אביב: עם עובד, 1948.

14 מיכאל, הערה 1 לעיל, עמ' 7-8.

רפאל מתגבר במהירות, וכצפוי, נהיה לגבר דומיננטי, אומניפוטנטי, המפרנס את אימו ואחיו – אך בה־בעת הוא הולך אחר תאוותיו, פגום וחולה, ופעמיים הוא נאלץ לנסוע למרחקים כדי להציל את בריאותו הרופפת. מערכת היחסים שבינו לבין ויקטוריה פגומה גם היא, על אף הקרבה, המשיכה והכבוד ההדדי ביניהם. מילדות היה ברור שרפאל יינשא לאחת משתי בנות דודותיו, ויקטוריה או מרים. לפני שהוא בורח מבגדאד לבצרה כדי להימנע מגיוס למלחמה הוא מבקש את ידה של מרים, ומבטיח לשלוח טבעת. משזו אינה מגיעה הוריה של מרים משיאים אותה לאחר בחתונה מפוארת. חודשים לאחר מכן רפאל שב ומוצא את מרים אישה נשואה, ומבקש את ידה של ויקטוריה. רק לאחר שבעלה של מרים מכה אותה מתחוויר הסיפור המלא: רפאל אכן שלח טבעת, אך השליח מעל בתפקידו ונעלם, והוריה של מרים שיערו שרפאל מת. אם כן, רק טעות בתקשורת פסלה את הזיווג. בחלוף השנים מתברר שעתידה של ויקטוריה היה טוב ויציב יותר לו נענתה לגבר שחזר אחריה לפני נישואיה, מעתוק נונו הגיבן, שגורש מבית אביו ולימים היה לגביר מבוסס. מעתוק מעניק לוויקטוריה עבודה בגלגול סיגריות כשהיא נמצאת בשפל המדרגה. רפאל, לעומת זאת, אינו מצליח לתמוך בה כלכלית לאורך זמן בשל מחלתו, ומוביל אותה לסף התאבדות.

רפאל וויקטוריה שייכים לאותו מעמד, לאותה קהילה ולאותה משפחה. הזוגיות ביניהם מצטיירת כמימוש השאיפות הקהילתיות של סטטיות, שימור המצב הקיים והישארות בחיק המשפחה והקהילה. אבל בניגוד למודל האהבה ה"טהורה" בין אמנון ותמר הצעירים והיפים באהבת ציון, כאן סיפור האהבה מלא חריקות, גם לאחר פסילת בני הזוג הפוטנציאליים האחרים, לפני החתונה. מתחילת הקשר ביניהם בגד רפאל בוויקטוריה עם נשים מזדמנות, והערעור החמור ביותר על הזוגיות שלהם מגיע בהופעתה של נעימה, שנהיית מאהבת קבועה לרפאל ואף יולדת לו בן. ויקטוריה, שידועת היטב שללא בעל מגן ומפרנס היה מצבה גרוע בהרבה, מוכנה לספוג את בגידותיו המשפילות ואת האלימות הפיזית מידיה, הכול כדי לשרוד ולקיים את עצמה ואת ילדיה.

מראית העין המרשימה של רפאל מתגלה בסופו של דבר כריקה, וככל שהרומן מתקדם על ציר הזמן היחסים בינו לבין ויקטוריה מתגלים כרחוקים מאוד מאידיליה. ובמקביל להידרדרות סיפור האהבה של שתי הדמויות המרכזיות, הולכת ודועכת גם הפריצות הקרנבלית המשחררת ומלאת היצרים שאפיינה את תחילת הספר. גילויי היצירות והאלימות הופכים צפויים, אוטומטיים ונדושים, והשימוש במשלב הלשוני הנמוך והגס מאבד מקסמו והופך צורם ותפל. דמויות חדשות כגון פלורה "הזנונית" ונעימה המאהבת כבר אינן משלבות תמימות ילדית עם שבירה משחררת של נורמות המיניות המהוגנת, אלא מעוצבות באופן שטחי ובנאלי. ככל שעלילת הספר מתקדמת נדמה שהיא פועלת מכוח האינרציה, ושלביה המאוחרים של העלילה נראים כצל חיזור של שלביה המוקדמים, בימי הילדות הסוערים.

התפוררות הזוגיות, המתח העלילתי והחיוניות של היצירה מתרחשות במקביל להתפוררות הקהילה עצמה.¹⁵ תהליכי המודרניזציה ששטפו את בגדאד במהלך המאה העשרים נותנים בקהילה את אותותיהם – הגברים מחליפים את לבושם המסורתי בחליפות (כפי שניכר בתיאורו הראשון של רפאל), נבנות שכונות חדשות וצורת החיים הופכת מערבית יותר. ויקטוריה ורפאל, בצעד מרחיק לכת, עוזבים את בית מיכל לדירה פרטית, אך מהלכם הזה אינו מחזיק מעמד לאורך זמן. רפאל סובל ממחלה אנושה ונוסע להתרפא בלבנון, ובעזיבתו ויקטוריה מגיעה לשפל המדרגה וחוזרת לבית מיכל. שם היא נשלחת לחדר העלוב ביותר, אימה מתעללת בה והיא עובדת בגלגול סיגריות כדי לקיים את עצמה ואת שתי בנותיה הפעוטות. בנקודה הזאת ויקטוריה שוקלת לסיים את חייה ומנסה להפיל את העובר שהיא נושאת ברחמה, ואף תורמת בעקיפין למותה של בתה השנייה סוזאן, כשהיא משאירה בכוונה פתח לרוח פרצים:

בלילה ההוא השאירה את דלת המרתף פתוחה. מחמת הקור התכדרו הפעוטות הנמות לפקעות זעירות מתחת לשמיכות. לבה לא נתן לה להסיר את השמיכות מעליהן. אבל היא עצמה שכבה מגולה ושאפה את האויר הקר, והמתינה לשיעול הקטלני. האויר פלש חופשי לריאותיה וצינתו היטיבה עמה דווקא. לעזאזל, רטנה. גם הבל פיו של רפאל לא ניגע אותה כלל. חסונה היא כאמה, כאביה, כסבתא מיכל. נידונה לחיים ארוכים. לא כן סוזאן הקטנה. שיעולה גובר. היא מתעוררת, ונרדמת שוב.¹⁶

בסופו של דבר רפאל חוזר בריא ושלם ומתבשר על מותה של סוזאן ועל הולדת בנו אלבר. בד בבד, הדמויות מתקרבות לרגע מכונן ומשנה חיים – העלייה לארץ ישראל. לאורך הרומן כולו הדמויות מתייחסות בחשדנות ובאימה אל הלא נודע השוכן מחוץ לבגדאד – ודבר זה ניכר ביחסן ללבנון, שאליה רפאל נוסע כדי להירפא, לבצרה, שאליה הוא נוסע כדי להתחמק מחובת הגיוס, ולארץ ישראל, שאליה נודדת השכנה נונה נונו, שלאחר מות אביה מאהבה נותרה חסרת הגנה.

עליית הקהילה כולה לארץ ישראל בחלקו האחרון של הרומן אינה מתוארת במושגים אוטופיים, וודאי שאינה לוקחת חלק בנרטיב התרבותי של עם השב לעברו המפואר והופך את החזון הנשגב למציאות. בניגוד לתיאורים האוטופיים שהופיעו ביצירות העבר לאור הנרטיב התרבותי הציוני-אירופי, ההגירה בויקטוריה פרוזאית ואפרורית: הגירתם של פליטים הנעים מהעוני בעיראק המתפוררת אל המעברה המדכאת. גם רגעי ההצלחה המאוחרים של ויקטוריה ורפאל, בדירתם המרווחת ברמת גן כשהם מוקפים בצאצאיהם, אפופים עצבות ואפרוריות, ונעדרת מהם התשוקה שאפיינה את שנות ילדותם בבגדאד. אומנם ביצירה מסתמן מעין ניצחון על קשיי העבר, אך טעמו מר: ילדיה של ויקטוריה, מתלוננים על ימי ילדותם הקשים במעברה ושואלים מדוע נאלצו לעבוד ולא ללמוד,

15 שוורץ ציין את התפוררותו הפיזית של הבית בשל נוכחתם של דיירים סמויים כמו נמלים, פרעושים, תולעים, תיקנים וכן הלאה: שוורץ, הערה 8 לעיל, עמ' 17.

16 מיכאל, הערה 1 לעיל, עמ' 183–184.

ומדוע לא הגיעו לעמדות מפתח בחברה הישראלית. תכלית חייהם היא הישרדות, ואין בהם מקום לתשוקה הרעננה של ימי הילדות בקהילה הבגדאדית הסגורה. אם כן, חיי הקהילה זוכים ברומן לאידיאליזציה ומיתזיציה, וכל חריגה מהם – מרחבת או אנושית – מובילה להתפוררות ולחורבן.

כשהרומן יצא לאור נשמעו דעות חלוקות בנוגע לשאלה אם זהו אכן ספר מייצג, המציע תיאור מימטי של חיי קהילה ידועה כפי שאלו התרחשו במציאות – או שמא מדובר בתיאור בדיוני, מקרי, שאינו מייצג ואינו מימטי.¹⁷ נראה שהסיבות לוויכוח אינן נטועות ביצירה עצמה ולא באופי חיי הקהילה היהודית בבגדאד של תחילת המאה, אלא בשיח שרווח בישראל בשנות התשעים של המאה העשרים, ובמקום שהוקצה בה ליוצרים מזרחיים או ערביים יהודיים. עצם הוויכוח מעיד על כך שיצירתו של מיכאל לא הייתה יכולה להיקרא כיצירת ספרות אוניברסלית, הנמדדת על פי אמות מידה אסתטיות בלבד, אלא ככל ספרות מינורית, היא נידונה לקריאה הרואה בה חלק מקולקטיב מוגדר.

ויכוח דומה מאוד עלה גם סביב ספרה הראשון של דורית רביניאן סמטת השקדיות בעומריג'אן, שבינו לבין הרומן ויקטוריה קווי דמיון רבים. גם כאן הנשים, וליתר דיוק הנערות, נמצאות בעמדת חולשה וחוסר אוניס, ללא אפשרות לרכוש השכלה או יכולת להתפרנס באופן עצמאי, ועיקר תקוותן הוא להינשא וללדת בנים זכרים. כמו בויקטוריה, גם ביצירתה של רביניאן ייצוג נרחב של חומרים נמוכים ובזויים המפתיעים בבוטות שלהם, והמשלב הלשוני נע בין לשון גבוהה ונמלצת למילים גסות והמוניות. הקוראים אינם זוכים לגישה לעולמות הפנימיים של הגיבורים ולא לצדדיהם האינטלקטואליים. כצפוי, הספר עורר התנגדות בקרב מי שזיהו את עצמם עם הקהילה המתוארת, וזעמו על הייצוג הסטראוטיפי המנמיך, המוביל לשאלת המימטיות של היצירה. בהקשר זה זכורה במיוחד רשימתה המיליטנטית של ויקי שירן,¹⁸ שבעודה תוקפת את הספר על לשונו הנמלצת באופן מופרז ועל ייצוגו המנמיך לקהילה היהודית הפרסית, הקפידה להצביע על חוסר דיוק גאוגרפי והיסטורי, כדי להוכיח שאין מאחורי הדברים כל "אמת".

אך בשונה מויקטוריה, בסמטת השקדיות בעומריג'אן אין כל התייחסות למדינת ישראל. לעיתים ישנה תחושה שמדובר בזמן ובמקום מיתיים או הטרוטופיים, שאינם מקיימים קשרים עם רשת מקומות מציאותיים. לדמויות אין הרהורים על הגירה ולא מוזכרות מלחמות ממשיות או אירועים היסטוריים. כוחה העצום והאכזרי של הקהילה כלפי מי שאינו עומד בסטנדרטים שלה – למשל, דמותה של נזי הקטנה – מורגש מייד.

17 שמרית פלד סוקרת דעות אלו בפתיח למאמרה החשוב על ייצוגי המיניות וסובייקטיביות נשית ברומן ויקטוריה. בין היתר היא מפנה לדבריהם של אהוד בן עזר ואירי ריקין, שראו ברומן תיעוד מייצג: אהוד בן עזר, "ויקטוריה היא ניצחון", הארץ (26/3/1993), עמ' 8ב; אירי ריקין, "עולם של קודים דרוויניסטיים נוקשים", מעריב (5/2/1993), עמ' 2, ומנגד היא מפנה לדבריו של נתן זך, שקבע כי "אין שום ניסיון לציור פרספקטיבי של עיראק או של בגדאד, או אפילו של חיי הקהילה היהודית שבה": נתן זך, "לדעת אשה", חדשות (11/3/1993), עמ' 27. לדיון רחב יותר בנושא זה ראו, שמרית פלד, "הבניית סובייקטיביות מינית נשית ב'ויקטוריה' לסמי מיכאל בראי פרוזה עברית וישראלית", מחקרי ירושלים בספרות עברית כז (תשע"ד), עמ' 233-262.

18 ויקי שירן, "אחרי 40 כוסות מים – מובטחת תחושת שובע גם על בטן ריקה", מאזנים ע, 1 (1995), עמ' 51-52.

נזי היתומה גדלה בבית דודתה והובטחה בינקותה לבן דודה מוסא, אך הבטחה זו תתממש רק לאחר שתהפוך לאישה, ובינתיים גופה הקטן אינו מראה סימני בגרות. אף שמדובר בנערה בת שתיים-עשרה בלבד, גיל שבו רבות עדיין נראות כילדות, הקהילה כולה לועגת לה ומקניטה אותה, משל היה גופה פגום. בכך מתגלה פער מהותי בין החברה שמתוכה ולמענה נכתבה היצירה – ישראל בשנות התשעים של המאה העשרים, שבה כל מחשבה על נערה בת שתיים-עשרה כ"אישה" נתפסת כמחשבה פדופילית וחולנית – לבין הקהילה הבדויה, המתפקדת כאתר מיתי הטרוטופי הפועל על פי מערך ערכים שונה במהותו. כפי שהראתה בהרחבה רוני הלפרן,¹⁹ נזי מצליחה לפרוץ את עמדת הנחיתות שהיא נמצאת בה באמצעות חיקוי של "היות אישה". היא לובשת את שמלת הכלולות של פלורה בת דודתה אף שהשמלה גדולה עליה, נועצת באוזניה את עגילי הדגים המסמלים פרוץ ויוצאת לחפש בעצמה היתר נישואים. לאחר שהיא מגורשת מביתו של ראש הכפר היא ממשיכה אל המולא המוסלמי, וביאוושה תולשת בכוח את עגילי הדגים מאוזניה ומעניקה לו אותם כשוחד:

סוגרי העגיל, שמרים חנום החדירה במרמה לפני שנים אל תוך הנקבים, חתכו בבשר התנוכים ופיצלו אותם לשני חצאים. הדם פרץ מתוך הבשר וקלח בשמחה כאילו המתין שם זמן רב. אוזן התחרתה באוזן, מי תגיר יותר דם על שמלת החתונה הגדולה. פניה נשברו בכאב, והיא ראתה טיפות גדולות נופלות על השטיח, מדממות על גוף האיילים ששיני האריות קורעים את בשרם. הגברים שאחזו בזרועותיה לגרור אותה החוצה נבהלו והרפו ממנה. את העגילים הרטובים שמה נזי בידיו של המולא שקם אליה נדהם, וסגרה עליהם את אצבעותיו. לסתו נשמטה בבהלה, עיניו יצאו מחוריהן, ונזי הישירה אליהן סוף-סוף את מבטה וביקשה שעכשיו, תמורת העגילים, ימלא את רצונה ויתיר לה להתחתן עם בן-דודה מוסא.²⁰

על ניתוחה של הלפרן אפשר להוסיף שאוזניה של נזי, המגירות דם על שמלת הכלולות הלבנה, ממחישות ביתוק סימבולי של בתוליה בידיה-עצמה. חיקוי הנשיות בגוף הילדי ממשיך כשמרים חנום, דודתה וחמותה לעתיד, מכינה אותה לחתונה ועוטפת את גופה בגרביים ממולאי נוצות, כדי לדמות את מראם של שדיים. נזי לוקחת את גורלה בידיה והופכת את עצמה לאישה טרם זמנה, כופה על גופה להיענות לדרישות ולציפיות הקהילה שהיא חיה בה נגד כוחות הטבע, באקט פרפורמטיבי המנסה נשיות ובה-בעת מערער על מעמדה המהותי של הנשיות עצמה.²¹ כשהיא גוברת על מגבלות הגופניות הטבעית היא משיגה לעצמה גורל טוב בהרבה מזה המצופה לבת דודתה פלורה.

19 רוני הלפרן, "שיחו של הגוף הסרבן – מורשת הגוף הקטן", גוף בלא נחת: ספרות הנשים הישראלית 1985-2005, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 86-114.

20 רביניאן, הערה 1 לעיל, עמ' 139-140.

21 Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York and London: Routledge, 1993, p. 10

כאמור, לחשיפת ציר הנדסת האדם ביצירה יש לזהות בה את הזוג הנבחר, המתעלה מעל שאר הדמויות. לעומת הרומן ויקטוריה, שבו זהות הזוג הנבחר ברורה, במרכז העלילה של סמטת השקדיות בעומריג'אן עומדים שני סיפורים אנלוגיים: סיפורם של נזי ומוסא וסיפורם של פלורה ושאהין. בתחילת הקריאה נראה שהדמות הנשית הנבחרת היא פלורה, הנהנית מכוחה של הראשוניות, שכן הרומן נפתח בתיאור שלה. פלורה היא נערה מפונקת השובה את לב כל רואיה במשמניה ובצחוקה, וכצפוי, כשהיא מגיעה לפרקה היא זוכה למחזורים רבים. לאחר שהיא משלחת בלעג חתן עשיר השולח לה משלוח עמוס בכל טוב, משפחה סוגרת אותה בבית כדי לשמור על צניעותה ועל שמה. לתוך הבית הסגור חודר סוחר הבדים הנוכל שאהין, המשפיע על נשות הבית בקסמיו ומפתה את פלורה לנישואים, ונעלם לאחר ש"בבטן השאיר לה תינוק ובשערות כינים"²². אם כן, הרומן אומנם נפתח בפלורה, אך התיאור הוא תיאור של אסונה, ובכך מסמן הרומן מתחילתו את סופה הטרגי. בדומה לבת דודתה, גם פלורה פועלת באופן אקטיבי כדי להשיג את חתנה, ויוצאת לחפשו לבדה וללא כסף.

לאחר תלאות הכוללות אונס במאורת אופיום ונסיעה לילית לעיירה מרוחקת כשרק כתונת לילה רטובה לגופה, מצליחה פלורה למצוא את שאהין – ומגלה שהוא נשוי לאישה אחרת, שהרתה לו גם היא. שאהין הנוכל, חלק הלשון, מפתה את פלורה להישאר בביתו, בהבטחה שיעזוב את אשתו החדשה לאחר שיגנוב את כספה. אך בלילה פלורה מרגישה כיצד הוא מקיים יחסי מין עם אשתו החדשה כשהיא עצמה ישנה איתם במיטתם. פלורה הנעלבת מגששת את דרכה בחשכה כדי לצאת מהחדר, אך היא פותחת את דלת המרפסת ונופלת אל מותה.

יחסיהם של פלורה ושאהין הם פארסה המסתיימת באסון, ופלורה משלמת מחיר כבד על היציאה מגבולות הקהילה הסגורה. תחילת האסון טמונה בעצם נישואיה של פלורה לסוחר זר, שאינו מבני הקהילה ואיש אינו יודע עליו דבר, והבירורים עליו אינם מבשרים טובות:

כדי להיות בטוחים בטיב הזיווג, פנו מרים חנום ובעלה לעזיזולָה מנחש העתידות, שיצא לו גם שם של מומחה בתורת הלחשים. תחילה חשבה מרים חנום שתוכל להסתדר בלעדיו, כיוון שייחסה לעצמה כשרון טבעי לפתירת חלומות. היא כתבה קמיע דרווישי, והתיישרה בקרן הסמטה המובילה לחמאם להקשיב לדברי האנשים שחלפו על פניה. אם ידברו על ילדיהם, על דגים שהם מתכוונים לקנות בשוק, על להט הקיץ המתקרב – סימן שהזיווג טוב והיא לא תזדקק לניחושיו של עזיזולה. אבל העוברים ושבים שוחחו ביניהם דווקא על מות יקיריהם, על עוניים ועל מחלותיהם. ומרים חנום, אחוזת אימה, משוכנעת שמזל רע צפוי לפלורה, מיהרה עם בעלה לביתו של המנחש. [...] תמורת שלושה מטבעות קבע שגורלם של פלורה ושאהין מבורך.²³

22 רביניאן, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

23 שם, עמ' 51-52.

הבירור כולו מצטייר באור אירוני, שכן הוא נמסר לאחר שהקוראים כבר יודעים על טיבו האמיתי של שאהין, המשתמש בכישורי המסחר ובבדיו היפים כדי לגעת בגופן של נשים ולפתותן, ולאחר מכן לדרוש מבעליהן שכר ולהיעלם מהעיר. לאחר נישואיה לזר פלורה יוצאת מהמרחב המוגן של הקהילה כדי לחפשו, ובתום נדודיה במרחבים הלימינליים החיצוניים לעיר היא אינה מגיעה לארץ המובטחת, אלא לארץ שממה מאימת. שם היא מבינה את גודל אסונה, ומייד לאחר מכן מוצאת את מותה. סיפורה של פלורה הוא סיפור על שבירת הגבולות הנוקשים של הקהילה, העדפת התנועה והנדודים על פני הסטטיות – והמחיר הכבד הכרוך בכך.

גם הזוג השני, נזי ומוסא, אינו מאפשר יצירת שושלת חדשה. השניים נישאים בחתונת עניים עלובה ובלתי חוקית (בשל גילה של הכלה), ובסופה גונבת מהם השכנה את כיבוד האירוע ואף מאימת שתלשין עליהם. נזי מציעה פרפורמנס פרודי של אישה וכלה, אך למרות הצלחתה לזכות בבעל ובמעמד בקהילתה, גופה אינו נתפס כראוי להעמדת צאצאים, וודאי שלא שושלת מפוארת – לא באיראן ולא בארץ ישראל. אם כן, שני הזוגות הבולטים ברומן אינם מסמנים אפשרות להמשכיות, ומסיפוריהם עולה כי כל יציאה מהמרחב הסגור תוביל בהכרח לאסון. הקהילה היהודית בעומריג'אן נותרת בסוף הספר במצב שבו החלה – בועה הטרוטופית, ספק מיתית-מוגבהת ספק פרוזאית, בזויה ועלובה.

הקהילה המתוארת היא כאמור קהילה יהודית, אך נראה שהאמונות שלאורן הגיבורים מנהלים את חייהם אינן קשורות בזהותם היהודית, אלא בשלל האמונות העממיות היצירתיות והמפתיעות, המייצרות במידה רבה את אופייה המיתי של היצירה. אמונות אלו פעמים רבות מערבות את הקהילה כולה, כלומר אינן עניין של היחיד אלא של הרבים. הרומן נפתח בתיאור "ליל האבטיח" – כשפלורה ההרה משתוקקת לאבטיח באמצע החורף, ותשוקתה מעוררת בהלה מכיוון שידוע לכול שאם לא תקבל את מבוקשה התינוק ייוולד עם כתם בצורת אבטיח על מצחו. לאחר שהיא זוכה לשלל קללות עסיסיות ממוסא אחיה ומהומה אחותה, יוצא מוסא מהבית, מידפק על דלתות הכפר כשגביע בידו ומבקש מכל השכנים לירוק לתוכו, כדי להשקות את פלורה בתכולת הגביע ולרפאה משיגעונה. אף שלבסוף פלורה ניצלת בזכות אחת השכנות, המעניקה לה אבטיח ששמרה במזווה, ניכר שהדמויות מאמינות בכוח הקהילה כגוף מאוחד, רעיון שמסתמן בגביע בתוכו נבלל רוקה של הקהילה.

גם סיפור הצלת חייה של נזי בינקותה דרש את התערבות הקהילה. נזי נולדה לאחר ארבע בנות שנולדו לאימה מתות, ובשנה שבה מגפת אבעבועות שחורות קטלה תינוקות רבים. נזי, פגה קטנה וחולנית ומכוסה פצעים, שרדה אף שכל סובביה, לרבות אביה, המתינו למותה. הרופא "רק רכן עליה ומישש את צווארה הנפוח, וכבר קבע שאין תקווה, והתינוקת עומדת למות".²⁴ כדי לחסוך טרחה לקהילה הרופא מעכב מסע לווייה אחר, בהנחה שבעוד רגע קל תצטרף התינוקת. מהסטי, אימה של נזי, מגרשת את כולם

24 שם, עמ' 94.

ומחליפה את הרופא המלומד בשראפת האילמת, וזו מפשיטה את התינוקת, מושחת את עורה בשמן מבהיק ומאפרת אותה:

שראפת איפרה את פניה של התינוקת בקפדנות כאילו היא מציירת ציור, משחה אודם עז על שפתיה, קרעה בפוך את עיניה, משכה עליהם קווים של כחל, ומרחה סומק כורכום בלחייה.

”כמו כלה בתולה,“ לחשה שראפת האילמת.²⁵

שרפאת מתכננת להשאיר את התינוקת המאופרת לילה שלם “בבור סיד מלא בעקרבים צהובים ובקיפודים מחודדי חרטום”,²⁶ אך כשמהסטי מתנגדת הן מוצאות פתרון אחר. שרפאת אוספת מבתי השכנים נעליים בודדות, מניחה את התינוקת הפצועה והחולה על כף אחת של מאזניים ומוסיפה נעליים לכפן השנייה עד שהכפות מתאזנות, ואז מודיעה שהשדים אינם חפצים בתינוקת.²⁷ תמונת הצלתה של נזי כתינוקת המאופרת בכבודת מקיימת אנלוגיה מפורשת לפרשת כלולותיה: בשתייה נעשה פרפורמנס נשי בגוף ילדי והתוצאה היא מחרידה גרוטסקית, ובשתייה חייה של נזי – הפיזיים או הנפשיים – ניצלים.

אף שהדמויות מקבלות על עצמן את ההיגיון הפנימי הקהילתי ואינן מערערות על תקפותם של המנהגים המשונים ולא על כוחה המוחלט של הקהילה בקביעת גורל היחיד, נראה שלקוראיה היצירה מאותתת אחרת, ושדעות המחברת המובלעת שונות מדעותיהם של גיבוריה. הדוגמה המובהקת ביותר לכך נראית כשפלורה מוצאת את שאהין בתום מסע נדודיה ושואלת בפליאה: “ולא שמעת את השיר ששרתי לך על הגג, ולא בכית כשהשתנתי על הביצים של התרנגולת, שאהין? ולא התעוררת מהשינה כשנשמתי את האספנד לתוך הנשמה ופיהקתי ופיהקתי?”²⁸ המחברת המובלעת, המייצרת את המעמד האירוני, קורצת לקוראיה מעל ראשי הדמויות, וברמה המטא-ספרותית מאותתת שאין כל תועלת במעשיה של פלורה, ושזוהי אך תמימות או טיפשות להניח ששתן על ביצת תרנגולת ישיב בעל אבוד לביתו.

הפער בין המחברת המובלעת לדמויותיה מדגיש את המלאכותיות של היצירה, ובאופן כללי יותר, את המלאכותיות שבתיאור הקהילות היהודיות של העבר מתוך ההווה הישראלי. שתי היצירות מתמקדות בחיי קהילה ומציבות את כוחה האבסולוטי על היחיד. כפי שמראה שוורץ בעקבות פרדיננד טוניס, לעומת המסגרת החברתית, שבה הקשרים מבוססים על אינטרסים והסכמיות, המסגרת הקהילתית נשלטת בקשרי דם, שכנות וקשרים דתיים:

25 שם, עמ' 100.

26 שם, עמ' 101.

27 שם, עמ' 102.

28 שם, עמ' 173.

הגורם המחולל של הקהילה (Gemeinschaft) הוא, על פי טוניס, "הרצון הטבעי" של האדם (Wesenwille) המשתקף במעשיו "הנעשים כשלעצמם" ("לגרד", "לאכול", "לאהוב"). הגורם המחולל של ה"חברה" (Gesellschaft), לעומת זאת, הוא "הרצון הרציונלי" של האדם (Kürwille) המשתקף בהכרעותיו; בבחירה המודעת שלו בין האפשרויות היכולות לקדם אותו למטרותיו.²⁹

היצירות מעמידות "קהילה" במובן הטוניסיאני המובהק, שבו הפיזי והחושני מועדפים על המופשט בבריור וזוכים לייצוג מופרז, ואין מקום לאידיאלוגיה או לתשוקות החורגות מהקיום המידי הקהילתי. אבל – וכאן טמון עיקר העניין – כשהיוצרים המעלים ביצירותיהם את ייצוג הקהילה חיים בעצמם בתוך חברה מדובר בייצוג מלאכותי ועשוי מטיבו, שהמלאכותיות שלו מפרקת את המיתוס שהוא-עצמו מייצר. רולאן בירת כותב ש"הנשק הטוב ביותר נגד המיתוס הוא אולי המיתוּציה של המיתוס, כלומר יצירת מיתוס מלאכותי: ומיתוס משוחזר זה יהיה מיתולוגיה אמיתית".³⁰ זוהי, במידה רבה, הפעולה החבלנית שמציעות שתי היצירות ברמה המטא-ספרותית. ויקטוריה וסמטת השקדיות בעומריג'אן נכתבו שתייהן מתוך מרחק של מקום וזמן; הן מעלות באוב קהילות שכבר אינן קיימות בהווה כתיבתן – ישראל בשנות התשעים של המאה העשרים – והופכות אותן באופן מלאכותי ומכוון למיתוס. באמצעות המיתוס ה"משוחזר" הזה, של תשוקות, יצרים, חושניות ואמונות שונות ומשונות, היצירות פועלות נגד המיתוס הישראלי המאוחר של הקהילה המזרחית כקהילה פרימיטיבית. הן מייצרות מיתוס חדש, מופרז ומלאכותי מטיבו.

אף שבתחילה נראה שמדובר כאן בווקטור תשוקה מהופך לזה האירופי-ציוני, הנע מההווה של ארץ ישראל אל קהילות המוצא, ניכר כעת כי ההיפוך אינו פשוט, שכן קהילות המוצא מתקיימות ביצירות רק בגדר מיתוס מלאכותי. חיי קהילה החושניים והמסעירים מתפקדים כחלופה מיתית, ובשום אופן לא ריאליסטית, להווה הישראלי המהוגן והמשמים. זוהי גם הסיבה שציר הנדסת האדם פגום, וששתי היצירות אינן מותירות כל אפשרות לשושלת המשך ראויה – לא מדובר כאן בתקווה אוטופית לעתיד, אלא ברקוויאם לעבר, המחבל במוסכמות ההווה.

מחשבת המרחב ביצירות מגלה גם היא הבדל מהותי ועקרוני מהנרטיב התרבותי האירופי-ציוני, המבוסס על פער רגשי ופיזי בין "המקום" ל"מקום". מיכאל מיקם את העלילה של ספרו בזמן ובמקום שאינם זרים לו: שנות ילדותו ונעוריו עברו בבגדאד בשנים דומות לאלו המתוארות ביצירה. אומנם, כאמור, אפשר להתווכח על מידת המימטיות של היצירה ועל השאלה אם היא מעבירה תמונה מהימנה או מייצגת של החיים היהודיים בבגדאד בתחילת המאה העשרים, אך ההקשר הביוגרפי של כתיבתו של מיכאל ברור. במקרה של רביניאן המצב מסובך ומלאכותי עוד יותר, שכן היא מעלה

29 שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 16.

30 רולאן בירת, "המיתוס היום", מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: בבל, 1998, עמ' 264. ההדגשה במקור.

בכתביה עבר שמעולם לא הייתה חלק ממנו. רביניאן נולדה בכפר סבא בשנות השבעים של המאה העשרים, וכפי שאמרה בריאיון, הספר מספר את הסיפור שסבתה מעולם לא סיפרה.³¹ רביניאן מצטטת את דבריה של סבתה לאחר פרסום הספר: "מתי שדוריתי פרסמה ספר ראשון שלה עליי, זה היה כאילו אנחנו, את כל הארץ ישראל אנחנו קנינו".³² באמצעות דמותה של סבתה רביניאן מייצרת סיפור של תיקון, המעניק במה לקולות שהודרו מהחברה הישראלית ומזכה אותם בהכרה פומבית, וכעת גם לבעלות או לחלק בבעלות על "כל הארץ ישראל".

בד בבד, דבריה של רביניאן מבליטים את המלאכותיות של הקניית הבעלות המאוחרת, כשהיא משמרת בכונה את הטעויות הלשוניות של סבתה, באופן הממחיש עד כמה לא "טבעית" הייתה בעלותה של זו על הארץ ועל לשונה הרשמית. רביניאן מעניקה לשון דיבורית דומה גם לדמויותיה, שפעמים רבות עוברות לשפה גסה או עילגת. בכך בולט עוד קו דמיון בין סמטת השקדיות בעומריג'אן לבין ויקטוריה – בשתי היצירות ישנם מעברים בין לשון גבוהה וציורית לבין לשון דיבור של הדמויות, שהיא פעמים רבות גסה ועילגת. הבחירות הלשוניות בשתי היצירות מסמנות אקט מובהק של ספרות מינורית, המאופיינת בדה־טריטוריאליזציה של הלשון, המפרקת את העברית הרשמית כשהיא מתיקה אותה מהטריטוריה הטבעית לה בארץ ישראל אל איראן או אל עיראק.³³ הגיבורים לא היו יכולים לשוחח ביניהם בעברית, והעברית הדיבורית, הנעה בין לשון ציורית לעילגות, ממחישה ביתר שאת את המלאכותיות של ייצוג הקהילות, ומערערת את הניסיון לקרוא את היצירות כייצוג מימטי־ריאליסטי.

לפעולת פרסום הספרים בשדה הכוחות של החברה הישראלית בשנות התשעים של המאה העשרים, על המתח המזרחי־אשכנזי שנכח בהן, חשיבות מכרעת. יצירות אלו חוברו בידי יוצרים שמוצאם מעיראק ואיראן, ואפשר למצוא בהם מאפיינים קהילתיים כגון מאכלים מקומיים, תלבושות מסורתיות, כינויי חיבה, מנהגי מסורת ועוד. השילוב בין המוצא הביוגרפי לתוכן הפולקלוריסטי לא אפשר ליצירות ליהנות ממעמד של יצירות ספרות "אוניברסליות", ומלכתחילה הן נקראו כיצירות "מזרחיות", מצב שמוחמד שבונגו כינה "ההכרח האתנוגרפי".³⁴ בעשור שבו היצירות ראו אור, בצד המאבק להכרה באפליה המתמשכת ולתיקון חברתי שהובילו תנועות כגון "הקשת הדמוקרטית המזרחית" שנוסדה ב־1996, התעורר גם ויכוח על עצם הרלוונטיות של הנושא, ונשמעו קולות

31 שירי לב־ארי וענת שרון־בלייס (עורכות ראשיות ומגישות), "סמטת השקדיות בעומריג'אן" מאת דורית רביניאן, 70 שנה 70 ספרים, כאן תאגיד השידור הישראלי, 2019, <https://www.kan.org.il/podcast/item.aspx?pid=13760>

32 שם, 25:13–25:23.

33 על ספרות מינורית ודה־טריטוריאליזציה של הלשון ראו, ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי־אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 46–62.

34 Mohammad Shabangu, "Refusing Interpellation: A Double Bind of African Migrant Writing", *Safundi: The Journal of South African and American Studies* 19, 3 (2018), pp. 338-356

שהטילו ספק בקיומה של אפליה וקראו להפסיק להעלות את "השד העדתי"³⁵. בהקשר החברתי הזה יצירות כגון ויקטוריה וסמטת השקדיות בעומריג'אן סיבכו את התמונה. מצד אחד, הן העלו למודעות הציבורית את הקהילות שמדינת ישראל הדירה והרחיקה מהזהות הישראלית הכללית, ובכך הקנו להן זכות על הארץ, כפי שאמרה רביניאן, ומן הצד האחר, אופן הייצוג הסטראוטיפי שנקטו והבחירה להתמקד בהיבטים בזויים העלו ספקות, ואף נתפסו כפוגעניים בעיני אחדים מן הקוראים והמבקרים שזיהו את עצמם בקהילות המתוארות.

כפי שתיאר סמי מיכאל בראיונות רבים, הגעתו למדינת ישראל לא הייתה פרי של תשוקה ציונית רוחנית להגיע לאדמת הקודש, אלא תולדה של מקרה. מיכאל כותב כך: "יהדות המזרח [...] עלתה בהמוניה לישראל משום שקיומה בארצות ערב נעשה בלתי אפשרי. הייתה זו עלייה של פליטים, של חילופי אוכלוסין, יותר מאשר עלייה אידיאולוגית"³⁶. מיכאל טוען שלא חש בפער שבין "המקום" ל"מקום", בדומה לאופן שבו עיצב את דמויותיו ברומן ויקטוריה. על כן, וקטור התשוקה המרחבי ברמה הפנים-ספרותית בספרו אינו מכוון לתנועה, אלא להישארות במקום, והוא שונה מנרטיב המוצא, המניח פער בין המקום הפיזי למקום התשוקה האוטופי. הדמויות בשתי היצירות "ילידיות" במובהק: היליד הוא "אדם שאינו נוסע הרבה, הוא פחות או יותר נעול באדמתו, כבול לכפרו ולאדמה, והוא זה שמייצר דבר-מה שנועד לשימוש מעשי לקהילה שלו"³⁷. ובניגוד לנרטיב הציוני-לאומי המושתת על פער, "היליד הוא תמיד במקום. הוא נולד במקום ומתוכו, ומאז הוא שוכן בו – בעריסה, בבית, בקבר. המקום הוא כהמשך גופו"³⁸.

הטרגדיה בשני הספרים, הנוכחת ברמה הפנים-ספרותית בוֹיקטוריה וברמה החוץ-ספרותית בסמטת השקדיות בעומריג'אן, היא שמדובר בדמויות ילידיות המחוברות בכל נימי נפשן למרחב שהן חיות בו, שעל קהילתו נגזר להפסיק להתקיים. בספרה של רביניאן מתגלה תנועה מעגלית עקרה הסוגרת על דמויותיה ואינה מאפשרת להן להעמיד שושלת, ובספרו של מיכאל ההכרח להיעקר מהקהילה הסגורה מופיע יחד עם דעיכת התשוקה. אותן דמויות ילידיות נוצרו מתוך מקום אחר ובשפה אחרת, מתוך שדה ישראלי שכונן הנרטיב הציוני-אירופי-לאומי. הלאומיות, מטיבה, משתמשת ברעיון הילידיות כדי לבסס את עצמה, שכן הלאומיות תשאף תמיד להציג את עצמה כ"טבעית", אך בסופו של דבר, מדובר בקהילה "מדומיינת" ומלאכותית. חמוטל צמיר טענה כי היליד הוא "חוליה חשובה בתהליך הקונקרטיזציה של הקהילה המדומיינת [...] הוא מגלם ומסמל את הקשר

35 רואו, דרור משעני, בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד: הופעת המזרחיות בספרות העברית בשנות השמונים, ניר ברעם ומאיה פלדמן (עורכים), תל אביב: עם עובד, 2006, עמ' 11–37.

36 סמי מיכאל, "מבוא: שותפים או בבוזים?" אלה שבטי ישראל, תל אביב: ספרית פועלים, 1984, עמ' 16.

37 מצוטט אצל חנן חבר, מראשית: שלוש מסות על שירה עברית ילידית, תל אביב: קשב לשירה, 2008, עמ' 12.

38 גורביץ' וארן, הערה 3 לעיל, עמ' 9.

המשולש הנכסף קהילה-טריטוריה-עבר".³⁹ בניגוד לילידיות המדומיינת, בעלת התפקיד האינסטרומנטלי בביסוס הלאומיות ובהצדקת כיבוש המרחב הישראלי, יצירות אלו מציבות מיתוס אחר ומלאכותי של "ילידיות", שאכן התקיימה בארצות המזרח התיכון ונגזר עליה לחדול.

היצירות חוברו מתוך שדה שונה בתכלית מזה המוצג בהן: מתוך צורת חיים של "חברה" לאומית ולא של "קהילה", והן נכתבו בשפה העברית, שפת הלאומיות הציונית, ולא השפה הילידית של הדמויות המשוחרות זו עם זו. אך וקטור התשוקה שבהן מסמן מצב אחר מווקטור התשוקה הלאומי-ציוני: ישנן בו מעגליות, עמידה במקום והיבדלות. שני הספרים מעמידים הוויה מיתית ופרועה, בלתי מבוישת, שפעמים רבות מכוננת את עצמה כבלתי אפשרית להבנה מלאה בידי רוב קוראיה, שאינם נמנים עם קבוצת יוצאי הקהילות המתוארות, ומעוררת תחושת חוסר נוחות בקרב אלו הרואים את עצמם שייכים להן.

סמטת השקדיות בעומדינין אינה מזכירה כלל את ארץ ישראל, והיצירה ויקטוריה מראה מימוש אפרורי ונטול תשוקה וחיות של ההגירה. שתי היצירות דוחות את הנרטיב הציוני-אירופי של "תחיית עם ישראל בארץ ישראל", ומצטרפות לנרטיב תרבותי-לעומתי. את הנרטיב הזה יש לקרוא מתוך יחסי כוחות פוליטיים פנים-ישראליים שראשיתם בשנות החמישים של המאה העשרים, יחסי כוחות שגובשו הן בעת המפגש הראשוני, הטעון, בין מוסדות המדינה האירופיים-האשכנזיים לבין גל גדול של מהגרים-עולים ממדינות מוסלמיות, והן לאור האפליה המתמשכת כלפי המהגרים-העולים האלה וכלפי צאצאיהם. לאור דעיכת גל המחאה המזרחית הראשון והתעוררות הוויכוח על עצם רלוונטיות הנושא המזרחי, שלדבריו של דרור משעני זכה ל"פרידה בטרם עת",⁴⁰ היצירות מציעות זווית מהפכנית. חיי הקהילה הקרנבליים, מלאי החיות, היצרים והסטיות מהנורמות המיניות התרבותיות, מאתגרים את הניסיון לקרוא את היצירות באופן מימטי-תיעודי. האמונות והמנהגים הבלתי מוכרים, המסעירים והמפתים, מייצרים מערך סרגטיבי ואפקט של זרות, ומונעים מקוראיהם, כביכול, את האפשרות להבין את הקודים הפנימיים השונים. זהו סירוב לעמדת הנחיתות שבה היצירות ויוצריהם מוקמו בשדה הישראלי בשליטת ההגמוניה האשכנזית, כשתיוגו כיצירות "מזרחיות".

הקהילות מתקיימות כהטרופיות בעלות ממד מיתי, אך אינן מסמנות שום אפשרות להמשכיות או ליצירת שושלת, לא בארץ המוצא ולא בארץ ישראל. התשוקה המסעירה יכולה להתקיים אך ורק בתוך הקהילה, וכשזו מתפוררת התשוקה נעלמת איתה. העדפת ה"קהילה" ההומוגנית, המרוחקת בזמן ובמקום, על פני ה"חברה" הישראלית מייצרת נרטיב תרבותי אחר מזה האירופי-ציוני. זוהי הכרה בכישלונה של המדינה לייצר אינטגרציה אמיתית, להביא את "העם היהודי" ל"ארצו" באקט הרמוני ואוטופי של שיבה מאוחרת הביתה. לדמויות ביצירות, המערך המדיני של "חברה" רחבה, אידאולוגית ופוליטית חסר

39 חמוטל צמיר, "אהבת מולדת ושיח חירשים: שיר אחד של אסתר ראב והתקבלותו הגברית", תיאוריה וביקורת 7 (חורף 1995), עמ' 128.

40 משעני, הערה 35 לעיל, עמ' 11.

קיום ממשי, והכוח הוויטאלי בעולמן נמצא באופן בלעדי בתחומי הקהילה הפיזית, שכל חבריה מכירים זה את זה ומנהלים אורח חיים דומה זה לזה, והשייכות אליה מוחשית. יצירות אלו מציבות מיתוס מלאכותי של תשוקה מעגלית, סרגטיבית ובלתי חדירה.

המחלקה לכתיבה, ספרות וקולנוע, אוניברסיטת אורגון סטייט

