

באב אלשמס: "אי אפשר לכתוב רומן"

שלומית רמון-קינן

קריאת הרומן הפוליטי הנפלא מאת הסופר הלבנוני, אליאס ח'ורי, היא חוויה מטלטלת. הספר קשה מבחינה רגשית בגלל האירועים המזוועים שהוא מתאר בפרוטרוט ובאופן גרפי: מלחמת 1948 ביישובים פלסטיניים שונים, הטבח בסברה ושתילה ומלחמת האזרחים בלבנון. הקריאה קשה במיוחד לקורא הישראלי, שחלקו באירועים השונים מואר בצורה רחוקה מלהחמיא, אותו קורא שבמוחו באב אלשמס מהדהד את "באב אל-ואד"¹ ומונע ממנו להשתחרר מן המיתוס "שלנו" ולהיכנס לזה של האחר. הספר קשה לקריאה גם מבחינה נרטיבית: ההווה הסיפורי מתרחש בבית החולים אל-ג'ליל, שכבר איננו בית חולים ממש, חסר צוות רפואי וחסר ציוד. הדובר הוא ח'ליל, רופא שכל התמחותו מתמצה בקורס בן שלושה חודשים בסין, המספר את סיפור חייו של יונס לינס, גיבור מלחמה שלחם בקרבות מרים בלבנון ובפלסטין, השרוי בהווה הסיפורי בתרדמת עקב שבץ מוחי. תוך כדי כך מבנה ח'ליל גם את סיפור החיים של עצמו. הגבולות בין שני הגיבורים מיטשטשים לא פעם, כפי שמיטשטשים גם הגבולות הגאוגרפיים בין לבנון והגליל בטקסט הזה. סיפור העבר אינו בנוי באופן כרונולוגי, אלא קטוע ופרום. כמו כן, הטקסט גדוש בסיפורים שדמויות אחרות (כולל יונס עצמו) סיפרו לח'ליל, והוא משחזר אותם בדרכו ובלשונו. רבים הסיפורים-בתוך-הסיפורים ולא פעם הקורא מוצא את עצמו אבוד: של מי הסיפור המסוים הזה? מי מספר או סיפר אותו למי ומתי?

אני התנסיתי לא רק בקריאת באב אלשמס, אלא גם בכתיבה עליו. פעמים רבות כתבתי את הטקסט הזה, בדגש אחר בכל פעם, וכל פעם ללא הצלחה. במבט לאחור, הצלחה הייתה בעיניי היכולת לנסח אמירה כוללת וחד משמעית, והרי באב אלשמס מאתגר כל ניסיון לחלץ אמירה הומוגנית. הפרגמנטריות, הקטיעות והפרימה שבסיפור העבר, ריבוי הסיפורים והסיפורים-בתוך-הסיפורים, שבעטיים חל לא פעם נתק בין מספר ומסופר – כל אלה חותרים תחת הלכידות שנראתה לי מתבקשת בכתיבתי. הרומן אינו בנוי כשמיכת טלאים בלבד, אלא גם מדבר על סוגיית הפיצול מול הלכידות. הרומן מדבר גם על סוגיות נרטיביות אחרות המכוננות אותו, והוא עושה כן בשתי דרכים לפחות: אמירות מטה-נרטיביות, מחד

1 המאמר מתבסס על תרגום הרומן לעברית. במקומות שהתבקשו התייעצתי עם מומחה לערבית. אליאס ח'ורי, באב אלשמס, מערבית: משה חכם, אנטון שמאס (עורך), תל אביב: אנדלוס, 2002. הפניות לספר זה יצוינו במספרי עמודים בלבד בגוף הטקסט.

2 חיים גורי, "באב אל-ואד", חיים גורי וחיים חפר (עורכים), משפחת הפלמ"ח: ילקוט עלילות חמר, הוצאת ארגון חברי הפלמ"ח, ירושלים: כתר, 1963, עמ' 215. על ההדהוד בין באב אלשמס ו"באב אל-ואד" כבר עמדה אריאנה מלמד. אריאנה מלמד, "גיאוגרפיה של מילים", Ynet (20/2/2002).
ואחור מתוך: <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-1682808,00.html>.

גיסא, ומבני ראי בתוך הרומן, המשקפים את הפואטיקה שלו, מאידך גיסא.³ בנוסף על כך, כמעט לכל אמירה יש גם אמירת-נגד וכך כל העמדת אפשרות נתקלת בנטרולה. ייתכן שמה שהקשה עליי יותר מכל האמור לעיל היא התחושה, הנובעת מהממד המטה-סיפורי, שהספר אומר בתוכו כל מה שאפשר להגיד עליו. ומה, אם כן, נותר לקורא המפרש לעשות?⁴ האם הוא נידון לאלם, כמו יונס, או שעליו להכניס סדר בפרטים הפזורים עד שיהפכו לסיפור, כפי שאומר ח'ליל בשלב מוקדם של הסיפור? (36). האם הקורא המובלע הוא דמיוני-יונס או דמיון-ח'ליל? נדמה לי, כקוראת ממשית, שהספר "מזמין" התנדדות בין שתי העמדות האלה, אך גם חותר תחת עצם ההבחנה ביניהן.

רומן זה, המודע לעצמו והרווי אמירות מטה-נרטיביות, גורר מתודולוגיה של ציטטות. במובן זה, המאמר שלי פרפורמטיבי, "מבצע" אספקט מרכזי בבאב אלשחס: ציטטות ורמיזות לספרות הערבית, ובראש ובראשונה "אלף לילה ולילה",⁵ ולספרות העולם – ז'אן ז'נה, דוגמה אחת מני רבות. יחד עם זאת, הציטטות והרמיזות פונות גם לשיח החוץ-ספרותי, כמו חשיבה תאורטית מחד גיסא ודבריו של העיתונאי הישראלי אמנון קפליוק על פעולת החדירה למחנה שאתילא מאידך גיסא. במובן אחר, מאמרי מחבל בביצועיות מפני שהוא מכניס – בהכרח – סדר מסוים בקיטוע של ח'ורי. ואם בכל זאת ייתקף הקורא שלי בסחרחורת, אות היא שהטקסט הדביק אותי ואני, למרות כתיבתי השונה, הדבקתי גם את נמעני.

עצם ה"הידבקות", אי היכולת להינתק מן הטקסט למרות הסבל שהוא גורם, היא תופעה בתחום "תגובת הקורא", שמאמרי ינסה לעמוד על שורשיה הצורניים כמו גם על מסורות ספרותיות ותרבותיות בעלות אפקט דומה.

בין זמון לזמון

ההווה הסיפורי של באב אלשחס מורכב מסיטואציות מיעון חוזרות ונשנות. מה מנחה את ח'ליל כמוען ולאיזה תגובה הוא מצפה מיונס, נמענו? בשתי הסוגיות דרים ניגודים זה בצד זה. מצד אחד ח'ליל רואה בפעולת הסיפור "ריפוי בדיבור" (34), כמו ה- *talking cure* של פרויד. הוא מאמין שסיפורו יחזיק את יונס בחיים ואפילו יעורר אותו מן התרדמת. יחד עם זאת, כוחו של הסיפור לנצח את המוות, ברוח "אלף לילה ולילה" מוטל בספק לפחות משני כיוונים. מן הכיוון הפוליטי, אומר ד"ר אמג'ד, מנהל בית החולים: "אתה חושב שהדיבור מרפא? אילו הדיבורים היו תרופה, כבר מזמן היינו משחררים את פלסטין" (170). היותו של יונס לא-חי-ולא-מת, נוכח-נפקד, רלבנטית, כמובן, להקשר הפוליטי הפלסטיני. מן הכיוון הקיומי, במקום לראות בסיפור ריפוי, עולה ההשערה שהוא תלוי במותו של הנמען שהוא גם נושאו: "כדי שתיהפך לסיפור היה עליך למות על המיטה הקרה הזאת" (46), אומר ח'ליל ליונס – אמירה שעשויה להדהד את דבריו של לאקאן בעקבות הגל: "הסימן

3 חלק ממבנים אלו הם *mise en abyme* לפי ההגדרה הנרטולוגית הקלסית.

4 בהקשר של דמיון הקורא לח'ליל או ליונס, שני גברים, מתבקש בעיניי לדבר על הקורא במין זכר. למען העקביות אמשיך בניסוח זה לאורך המאמר כולו, אך אדגיש: הכוונה היא גם לקוראת. הניסוח "הקורא/ת" מסורבל בעברית מאוד.

5 עמוס גולדברג ולירן רזינסקי, "אלף לילה ולילה" [שם זמני], בכתובים.

הלשוני מבטא את עצמו קודם כל כרצח הדבר".⁶ המושג, המילה, השפה, גורמים לדבר להיות נוכח תוך כדי היעדרותו או בזכותה – מצב מקביל לקיום הנוכח-נעדר של יונס בתרדמת. הסיפור מחליף את החיים, בא במקומם, לא מייצג אותם או מעורר אותם. בפרפרזה על דברי לאקאן, ח'ליל סבור שרק באמצעות הסיפור יצליח להרוג את שמש, האישה שהוא אוהב, שנרצחה זה מכבר לאחר שהרגה אהוב אחר שסירב להינשא לה: "אני יודע שברגע שאספר את סיפורי, ארצח אותה. שמש תמות עכשיו, המילים הן שירצחו אותה" (487).

יחסו הרגשי של ח'ליל כלפי יונס רווי ניגודים גם הוא. ח'ליל מסביר ליונס ש"הרי אני מבקש כלום בעולם הזה אלא שתתעורר" (13), אך באותו משפט הוא מוסיף "אבל אני משקר". הוא משקר במובן זה שרגשותיו נשלטים על ידי אמביוולנטיות: בצד התשוקה להציל את יונס, הוא גם מבקש ממנו שישוב אל ילדיו, ימות אצלם ויניח לו לנפשו (27). יתרה מזו, ח'ליל מתוודה שלאחר שקיעתו של יונס בתרדמת הוא חשב שהפתרון היחיד הוא להניח כרית על פני חברו וללחוץ עליה עד שימות מחנק. "אני רוצח אותך בדם קר, בשלווה. חשתי כלפיך משטמה טורפנית" (41). ייתכן שהדחף לרצוח נובע מרחמים ומרצון שיונס ימות כשהיד, כמו הדחף שחש ח'ליל כלפי עדנאן (145-146), אבל ממה נובעת המשטמה הטורפנית? מאכזבה מהאני האידיאלי שהפך לחסר אונים?

גם תשוקתו של ח'ליל להחזיר את יונס לחיים איננה אלטרואיסטית בלבד. שלוש דוגמאות תספקנה להראות שלושה אספקטים של המוטיבציה האגואיסטית של ח'ליל: "אין עוד משמעות לשובך לחיים, אבל אינני רוצה שתמות. אם תמות, מה יהיה עלי? אשוב להיות אח או אחכה למוות בביתי? (147); "לא רציתי שתמות, כדי שלא ימות החלק האחרון שלי המפריד ביני לבין המוות" (521); וקונקרטי מכל אלה – ח'ליל מתחבא בבית החולים, מסתתר מאלה שאולי רודפים אחריו בחשד שרצח את שמש (71 והלאה).

ניגודים נוספים מתגלים כשמתמקדים פחות בכוונת הסיפור של ח'ליל ויותר בציפייתו האבסורדית מן הנמען המת-החי שהוא מדבר אליו. מצד אחד, ח'ליל מתעקש על הבקשה שיונס יענה לו: "מדוע אינך עונה?" (14); "למה אתה לא מדבר אתי?" (15); "אנא ממך, קום. בוא אתי להלווייתה של אם חסן" (27); "ידידי, תבכה פעם אחת לפחות, תבכה עליך ועלי, אנא" (104). מצד אחר, הוא מבקש מיונס, שממילא אינו יכול לדבר, שישתוק – בקשה להימנע מתגובה שאיננה פחות אבסורדית מן הבקשה לתגובה: "לא, לא אניח לך לדבר", "אנא ממך, שתוק בבקשה" (135); "הנה אתאר לך את יומי אתך, כדי שתנוח ותפסיק להתלונן" (51). גם לדיווחים על תגובות היפותטיות של יונס יש מעמד דומה. ח'ליל מסביר לו מדוע חיבר בחזרה את הקטטר לגופו "על אף התנגדותך" (312). איך הובעה התנגדות זאת ואיך יכול היה ח'ליל לנחש אותה?

בנקודות אלה ובאחרות האבסורד גובל בפרדוקס של ממש. כשח'ליל מספר ליונס על חמשת השבועות בהם הסתגר האחרון בבאב אלשמש וחי מן הצמחייה שבמקום, הוא מוסיף: "היית כצמח. כבר שכחת איך הופך אדם לצמח?" (136) ואת זה הוא אומר לאדם

Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language", *Ecrits: A Selection*, 6 New York: W. W. Norton and Co., 1977, p.104

ששרוי בהווה במצב המכונה "צמח"! בדומה, ח'ליל אומר שכששמס מתה, הכול בתוכו מת ו"הפכתי לגופה" (511). גופה היא ההגדרה המיוחסת ליונס הן על ידי ד"ר אמג'ד והן על ידי האחות זינב (456) ופה מייחס ח'ליל מעמד זה לעצמו.

אפיונים ניתנים להעברה מהמוען לנמען ולהפך בבאב אלשחם מפני שלמרות (או בזכות) הניגודים בין גיבור העבר ובין הכמעט-רופא בהווה, השניים הם גם כפילים, בבואות זה של זה. "האם זה אני שמספר לו, או שמא אני המקשיב לסיפוריו?", שואל ח'ליל בשלב מוקדם מאוד ברומן (11). ומאוחר קצת יותר: "לא את קולי אני שומע, כי אם את קולך בוקע מגרוני" (20). ד"ר אמג'ד, השומע את ח'ליל מדבר אל יונס, מאשים אותו: "כל הזמן אתה מדבר עם עצמך. אתה חושב שאיננו יודעים מה אתה עושה בחדר?" (170). לדבר עם יונס פרושו לדבר עם עצמו. ח'ליל מנסח את מוטיב הכפילות בהכללה: "אנחנו זוכרים דברים שלא חיינו. אנחנו מאמצים זכרונות של אחרים" (154). אכן, לאורך כל סיפורו, ח'ליל מאמץ זיכרונות של אחרים, בעיקר של יונס, ואין דרך לדעת אם יונס עצמו זוכר פרטים אלה או שחלקם מדומיין ע"י ח'ליל לצורך הבניית סיפורו-שלו. בלשונו של ח'ליל: "אתה כבה בשקט, בדממה, ואני מחבר אותך כרצוני, מחבר את דמותי לתוך דמותך" (426). הכפילות היא גם פירוק של האני (אחד שהוא שניים) וגם הלחמה הרסנית של שניים לתוך אחד במצב של חוסר אוניס: "אני בורח ממותי אל מותך ומעצמי אל גופתך. ומה יכולה כבר גופה לעשות? / אתה אינך יכול להציל אותי, ואני איני יכול לרפא אותך, אז מה אנחנו עושים פה?" (177). אם ההבדל בין מוען ונמען קורס, קורס גם המודל הנרטולוגי הבסיסי של תהליך התקשורת הסיפורית.

כפי שהכפיל הוא גם התפצלות של אחד לשניים וגם קריסה של שניים לאחד, כך הרומן כולו – הן בסיפור ההתרחשויות הן ברפלקסיה עליהן – חותר ללכידות מחד גיסא ולפירוק מאידך גיסא.

לכידות מול פרימה

כוחם של סיפורים נובע לא מעט מלכידותם, מיכולתם להעניק משמעות קוהרנטית לפרטים מפוזרים. כך מסביר ח'ליל ליונס את משימתו: "אני הייתי צריך לאסוף את חצאי המשפטים, לארוג מהם סיפור ולספר לך אותו" (36). אריגה זאת יוצרת גם איזון בין זיכרון לשכחה: "הזיכרון, אדוני, אינו אלא המעשה של הכנסת סדר בשכחה, ומה שאנו עושים עכשיו, אתה ואני, הוא להכניס סדר בשכחות שלנו [...] (166–167). מה שלא סופר עשוי להיות טרף לשכחה, אבל גם לשכחה יש תפקיד: היא מפנה מקום לזיכרונות נוספים.⁷ לא זו בלבד שסיפורים מאפשרים משמוע, אלא שהם גם מעניקים תחושת זהות. ח'ליל עבד עם האחות זינב חודשים ארוכים מבלי לדעת עליה דבר. כאשר סיפרה לו את תולדות חייה קיבלה בעיניו מה שהספרות המקצועית מכנה "זהות נרטיבית"⁸: "זינב נעשתה זינב כי היא סיפרה את סיפורה" (513). מנגד, גם הזהות הנרטיבית מפוררת מחד גיסא ומרובת

7 האמירה מתבססת על דיון בקבוצת מחקר במכון ון ליר על הזיכרון. את הדברים אמר פרופ' אלי וקיל, שהוא מומחה לחקר המוח והזיכרון באוניברסיטת בר-אילן.

8 Paul Ricoeur, "Narrative Identity", D. Wood (ed.), *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, London: Routledge, 1991

פנים מאידך גיסא: בזמן מלחמת לבנון, כאשר "ארץ שלמה התנפצה לרסיסים", גילה ח'ליל ש"אני עצמי התפרקתי לאינספור אנשים" (149). בשלב מאוחר יותר ברומן, מדבר ח'ליל על לכידות ברוח ולטר בנימין כתרגום של אמת היולית, פרה-ורבלית. לפי ח'ליל, תרגום כזה עשוי לגלות גם אמיתות שהסובייקט המדבר העדיף להשאירן שתוקות: "כל דיבור צריך תרגום, אדוני, שכן כל דיבור הוא מטפורה ועלינו לתרגם אותו. עכשיו אתרגם אותך מהתחלה ואגלה בתוך משפטיך הקטועים את מה שלא רצית לומר, אכתוב אותך מחדש כדי להגיע לאמת שלך" (401). הדהודו של בנימין אירוני בהקשר הנוכחי; בעוד שהוא רואה בתרגום הישארות בחיים, ח'ליל מכריז על כוונתו לתרגם את המת-החי שכבר לא ישרוד. גם עצם האפשרות להגיע לאמת, אפילו לאמת סובייקטיבית, בעזרת הזיכרון והסיפור מוטלת בספק מיד: "האם אצליח להגיע לאמת שלך / מה אומרת האמת שלך?" (401). במקום אחר מדמה ח'ליל את הסיפור לטיפות שמן הצפות במי הזיכרון: "אני מנסה לחבר אותם זה לזה, אבל הם מסרבים להתחבר" (362). סכנה אחרת האורבת לסיפור היא התפרקותו לסמלים. כך מרגיש ח'ליל כשהוא מהרהר בכתיבת רומן: "אני יודע שתאמר שאינני יודע איך כותבים רומן. אני מסכים אתך ומוסיף שאיש אינו יודע לכתוב כי המילים מתפרקות תוך כדי כתיבה והופכות לסמלים ולסימנים קרים וחסרי חיים" (220). האין סכנה זאת רובצת גם לפתחו של באב אלשמש? אי אפשר לכתוב רומן, אומר הרומן המיוחד הזה, וסמלים (לאומיים) הם סכנה, נאמר בספר שבו גם יונס כנוכח-נפקד וגם מערות השמש מהווים, לפחות חלקית, סמלים לפלסטין.

הדברים מסתבכים עוד יותר. מצד אחד, הפירוק מאיים על הסיפור. מצד אחר, דווקא הפירוק מבטיח ריבוי סיפורים, וריבוי-סיפורים משחרר מהקיפאון הכרוך בסיפור אחד. באמירה, הרלבנטית ללא ספק גם לבאב אלשמש, ח'ליל מתוודה, "אני פוחד מהיסטוריה שאינה מכירה אלא סיפור אחד. להיסטוריה יש עשרות סיפורים שונים, אבל כשהיא קופאת בסיפור אחד, היא מובילה אך ורק אל המוות" (301-302). אמירה מטה-נרטיבית זאת כוללת משמעות פוליטית ברורה: קפיאה בסיפור אחד היא, לדעת ח'ליל, מה שקרה לסיפור הציוני והוא מתריע מפני אימוצו של סיפור זה כראי להיסטוריה הפלסטינית: "אנא ממך, אבי, לנו אסור להיות סיפור אחד [...] אתה אינך קפוא בסיפור אחד. אתה תמות, אבל תמות חופשי, חופשי מכל דבר וחופשי מהסיפור שלך" (301-302). מעניין שאזהרה זאת מופיעה בבאב אלשמש אחרי קישור מפתיע בין הנכבה לבין השואה, שני אירועים מכוננים של שתי קהילות בקונפליקט ושם ח'ליל דווקא משרטט תמונת-ראי בין שתי הטרגדיות: "אמור לי, האם לא ראיתם שפניהם של אלה שהובלו לטבח דומות לפניהם?" (301).⁹ אם אזכור השואה הוא דוגמה קיצונית במישור הלאומי, באב אלשמש שופע גם סיפורים מנוגדים במישור האישי של הדמויות: נוצר ניגוד מכמיר-לב בין האופן שיונס רואה את חייו עם נהילה, עם "שבע הנהילות" שלו, כסיפור של גבורה, ובין הגרסה שלה לחייה המבוזבזים בסצנה שמתרחשת בעץ הזית הרומי (403). בדומה, יונס מספר כיצד הרג את עדנאן מתוך רחמים כלפי גיבור שיצא מדעתו (145), אבל בגרסה אחרת מתברר

9 ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", ז'אק דרידה, נפתולי בבל, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 127-141.

10 על אנלוגיה זאת, ראו מאמרו של עמוס גולדברג, "Narrative, Testimony, and Trauma: The Nakba and the Holocaust in Elaias Khoury's Gate of the Sun", *Interventions*, 2015, pp. 1-24.

שרצה להרגו, אך לא העז (146). אפילו הסיפור על המערות, שהעניקו לרומן את כותרתו, מרחב שבו ניהלו יונס ונהילה את חיי האהבה שלהם, לפי סיפורים שלהם-עצמם, מוטל בספק על ידי אַם חסן, הטוענת שאלה מערות מכושפות שאיש לא נכנס לתוכן (387). ניגוד זה חשוב במיוחד משום שהמערות הופכות בספר גם לסמל של פלסטין החבויה מתחת לארץ הכבושה.¹¹

ריבוי סיפורים וניגודים ביניהם – וברומן עוד דוגמאות רבות לכך – מונע קיפאון בסיפור הומוגני אחד ותורם לעמימותו ולפתיחותו של הנרטיב. מקרה נגד במחנה שתילה הוא דניא, שנוצלה בידי הפסיכולוגית ד"ר מונא עבד אלכרים, לספר את סיפורה לזרים לצורך איסוף תרומות (בטקסט כתוב באנגלית "fundraising"). דניא הופכת למעין סיפור מהלך – "דניא הפכה לסיפור המספר את סיפורו" (267). אפשר שאפילו לסיפור קפוא זה ואריאציות שונות. כך, למשל, היא מספרת בטלוויזיה על אונס קבוצתי שעשו בה (265–266), אבל היא מספרת את הדברים ללא קשר רגשי אתם. ייתכן שהניתוק הזה הוא סימפטום של דיסוציאציה כתוצאה מהטרואמה שחוותה, אבל ייתכן גם שהיא חוזרת על גרסה המצופה ממנה: "היא סיפרה וסיפרה, בקול לבן ושטוח, בקול נטול התרגשות. כאילו סיפרה את סיפוריה של אשה אחרת. כאילו אין כל קשר בינה לבין סיפוריה" (266). אם בתחילת סעיף זה הצגתי את הלכידות כחלק מכוחם של סיפורים, פה נראה שדווקא היא מקפידה את הסיפורים ועדיפה עליה הפרימה, הגוררת ריבוי.

בנוסף על אמירות מפורשות על סיפורים, באב אלשמס מבטא את עמדותיו המורכבות גם בעזרת מעין *mise en abyme*, כלומר השתקפות מיניאטורית של הסיטואציה הכללית בסצנה ספציפית. כך, למשל, מוצג הקשר בין פרימה לסיפור בהבטחתו של ח'ליל ליונס להביא אליו את הכרית של סבתו ולפרום אותה כדי לראות את תוכנה: "מחר אפרום את הכרית ואספר לך" (43). ההדגשות שלי, שר"ק). אופן סיפורה של הסבתא משקף גם הוא את העיקרון המנחה את באב אלשמס: "כשסבתי היתה מספרת, כאילו היתה קורעת את הסיפורים קרעים קרעים. במקום לחבר את האירועים היתה קורעת אותם, ולא הבנתי ממנה כלום. לא הבנתי לא למה נפל הכפר שלנו, ולא איך" (179). בין שאר סיפוריה של הסבתא, אחד עוסק בהליכה מפוחדת לגבול לבנון ובילד שבכה מרעב וגרם לאנשים לדרוש שאמו תשתיק אותו. הסבתא נתנה לאשה פיתה וזאת בצעה אותה לשניים, נתנה חצי לבנה והחזירה את המחצית השנייה לסבתא. "אבל הילד סירב לקבל את המחצית וביקש פיתה שלמה" (222). אמו תפרה את הפיתה ונתנה אותה לילד, שהשתתק. אולם התפרים החלו להתרופף והרווח בין שני החצאים הלך והתרחב. הילד הושיט את הפיתה חזרה לאמו ולא פסק לבכות (223). כך, בין הסירוב לקבל חצי – מקטע – ובין הסירוב להתפשר על שלמות מדומה, גומר הילד את חייו בידיה של אמו, וגם לסיפור הרצח גרסאות שונות, המעוררות אצל הקורא היהודי אסוציאציות לסיפורי שואה. ייתכן שגם הסיפור על שאהינה, שהייתה מטגנת בשר אחרי שקשרה את הנתחים זה לזה בחוט הוא מעין ראי לבאב אלשמס: נתחים, נתחים, מחוברים בחוט באופן רופף. אם הקורא מנסה להדק את החוט הרופף וליצור תחושת סיגור, לפחות לקראת סיום הרומן, נכונה לו אכזבה.

11 Lital Levy, "Nation, Village, Cave: A Spatial Reading of 1948 in Three Novels of Anton Shammas, Emile Habiby, and Elias Khoury", *Jewish Social Studies: History, Culture, Society* 18, 3 (Spring/Summer 2012), pp. 10–26

”סיפורים אינם מסתיימים כך”¹²

כזכור, היו בטקסט רמזים רבים לכך שדווקא היעדר החיים מוליד סיפור, שכן השפה מחליפה את הדבר, ו”הסיפור הוא החיים שלא היו והחיים הם הסיפור שלא סופר” (33–34). על רקע זה, בולטת ההקבלה שנוצרת בפרק האחרון של באב אלשמס בין היעדר הסיפור והיעדר החיים, הקבלה מטלטלת במיוחד מפני שח’ליל הקדיש את חייו בהווה הסיפורי לניסיון לעורר את יונס מתרדמתו בעזרת סיפורים ולמרבית האירוניה הוא מחמיץ את מותו. האם נרמזת כאן גם סיבתיות מסוימת? ח’ליל נעדר זמנית מחדרו של יונס, כי הוא הלך לבית חברו להביא תמונות שלו ושל משפחתו כדי לתלות אותן בבית החולים ולספר את הסיפור מחדש: ”ככה נחבר את סיפורנו מבראשית, ולא נותיר בו אף פתח לכניסת המוות” (528). המוות דווקא נכנס בזמן היעדרו של ח’ליל והפרק האחרון ברומן הוא מונולוג של ח’ליל ליד קברו של יונס, בידיעה שהפעם אזלו החיים וגם המילים: ”אני עומד פה ומספר לך את המילים האחרונות שלי. הדיבור אינו אפשרי עוד, אדוני. עכשיו הסתיימו הדיבורים, ואזלו המילים והסיפור נגמר” (529). מונולוג זה, שנושאו אבדן המילים, הוא פיזי במיוחד ומצדיק, לטעמי, קריאה צמודה.

מדוע החמיץ ח’ליל את הרגע הקריטי? הוא הלך לשעה קלה, אבל נשאר כל הלילה עם אישה שזהותה נותרת עמומה. אפילו את שמה איננו יודע; אולי לא שאל, אולי שאל ושכח את תשובתה. האישה, בה פגש כחמישים מטרים מביתו של יונס, ”לבשה שמלה שחורה ארוכה, ראשה עטוי מטפחת שחורה. בידה נשאה מזוודה, כמי שעומדת לנסוע” (535). בתיאור הלילה שבילו יחד ישנם רמזים שהאישה הייתה נהילה: השמלה השחורה, השער הארוך השחור, הצורה שהוליכה אותו אל ביתו כאילו ידעה את הדרך, הארוחה שהכינה לשניהם, ארוחת דגים עם ערק, כפי שאכלו יונס ונהילה בעכו – הלוקוס, הברבוניות והסרגוס – התחושה בחלום שהאישה יצאה מתוך התמונה של נהילה ועוד קודם, בתחילת הפגישה, ”היא ניצבה כמו תצלום קפוא” (535). אבל הקורא יודע שנהילה מתה והאישה הזאת אומרת לח’ליל שהיא מחפשת את ביתו של איליא הרומי, שעליה למסור לו מכתב מאשתו. אין אדם כזה בכפר, אבל בדבריה מצטלבים עץ הזית הרומי, מקום פגישתם האחרונה של יונס ונהילה, והשם ”איליא” שנהילה מעניקה לו אז על שם אליהו הנביא (526). אם האישה הזרה רוצה להביא ל”איליא” מכתב מאשתו בעין-זיתון, אולי איננה נהילה, כי נהילה היא אשתו של הגבר שכינתה ”איליא”.

לצד הרמזים לדמותה של נהילה, גם דמותה של שמש מועלית באוב; שמש, אהובתו של ח’ליל ש”בגדה” בו ולאחר מכן הרגה את האיש שאהבה ושסירב לשאת אותה לאשה. ”האם רוח הרפאים שלה פקדה אותי, כדי לפטור אותך ממני ולהניח לך ללכת לדרכך בשלום?” (533).¹³ גם חלק מהתיאור הפיזי מעורר אסוציאציות לשמש: ”פנים מוארכות שגונן כגון החיטה” (539; וראו גם מוקדם יותר, עמ’ 213).¹⁴

לא זו בלבד שזהותה של האישה אינה חד-משמעית ומורכבת לפחות מדמויות שתי נשים, היא אף משתנה כל הזמן: באה בראש עטוף מטפחת, כשהסירה את המטפחת היה

12 באב אלשמס, הערה 1 לעיל, עמ’ 543.

13 רוח הרפאים של שמש מוזכרת פעמים רבות ברומן, לדוגמה ראו עמ’ 141.

14 יש לציין שגון עור ”חום חיזור כעין החיטה” מתקשר גם עם נהילה, בזמן נישואיה ליונס.

שערה "אסוף ככעך מאחורי ראשה"; יצאה מחדר הרחצה עם "שער ארוך, כולה שחרחורת, ועיניה ירוקות"; אחרי אכילת הדגים היא נעשתה לבנה ושערה הארוך השתפל עד ברכיה; אחרי שתיית התה "היא נעשתה אשה מלאת גוף, עיניה קטנות וישנוניות, גון עורה כגון החיטה". "היא נתגוונה והשתנתה, כאילו היתה אלף נשים" (540).¹⁵ טרנספורמציות אלה מעידות על חוסר לכידותו של הסובייקט ועל אי-יציבותו, נושא החוזר ברומן כולו, אך גם על אופייה האגדי של הסצנה. כמו באגדות, אישה משתנה זאת היא גם מעין קוסמת: בביתו של ח'ליל, שהיה עזוב ומלא ריח עובש, היא כורכת מגבת סביב מותניה ומנקה את הדירה עד שהבהיקה. לאחר מכן היא מוציאה אוכל מהמזודה שנשאה ומכינה את ארוחת הדגים בבית שלא היו בו שום מצרכים מלבד הלחם והחלבה שח'ליל הביא אתו. וכפי שבאה, כך גם נעלמה. בבוקר, לאחר שח'ליל הולך לזמן קצר לבית החולים וחוזר עם כנאפה לארוחה משותפת, היא איננה ואין כל זכר לכך שהייתה שם. המיטה מוצעת, כל דבר במקומו והמזודה נעלמה. שקית הלחם עם החלבה, שמהם אכל בערב הקודם אחרי הארוחה, נשארו על השולחן ומשמשים לו ארוחת בוקר. שלושה ימים הוא מחפש אותה במחנה כולו ואינו מוצא.

ההייתה או לא הייתה? הטקסט שותל גם רמזים לכך שהאירוע לא התרחש כלל, אלא היה הזיה – יש האומרים "טירוף" – של ח'ליל. ח'ליל שואל את עצמו: "כיצד השתכרתי?" (532) ומספר ששתה עוד ועוד ערק בזמן הארוחה המשותפת. הייתכן שח'ליל הוזה מעין עיבוי של כל הנשים שהכיר או דמיון בחייו? אכן, לפני שמתחיל בסיפור האירוע, הוא אומר ליונס, שליד קברו הוא עומד: "תרצה לשמוע סיפור חדש, שהמספר והגיבור שלו אינו מאמין לו?" (533), ובסיום הסיפור, בעמדו ליד הקבר בגשם השוטף, הוא חותם את הטקסט: "לא, אדוני, סיפורים אינם מסתיימים כך" (543).

בין סיוט להפנוט

סיפורים אמנם אינם מסתיימים כך ועל פי רוב גם אינם מתנהלים כך. מדוע הטקסט הזה כל כך פרגמנטרי? ולשם מה הוא חותר תחת עצמו? איזה אפקט יש לטשטוש הגבולות בין הקטגוריות המקובלות בקריאת סיפורים ובניתוחם? כבר ציינו קודם את דבריו של ח'ליל על הסכנה הכרוכה בקפיאת ההיסטוריה בסיפור אחד וכן את אזהרתו מפני חיקוי של הסיפור הציוני המונוליטי (שאגב, איננו מונוליטי כפי שח'ליל חווה אותו). האם טמונה פה גם אמירה כללית יותר לגבי הקטגוריות המקובלות? האם הוא מנסה להגיד שאלה אינן מתאימות לכתובה ולקריאה על הסיטואציה הקיצונית של לבנון ופלסטין? או שיש כאן אמירה סמויה כללית יותר לגבי תאוריה בכלל? למשל, שתאוריה לא יכולה או לא צריכה להיות מופשטת, אלא תמיד מעוגנת בסיטואציה קונקרטית ומשתנה בהתאם לה? תשובה על שאלות אלה מסתכנת בניסוח אמירה כוללת והטקסט, כפי שראינו, מנסה לאתגר כל אפשרות כזאת. מכל מקום, חוויית הקריאה בבאב אלשמס מסבה סבל רב לקורא, כמעט סיוט, אך גם מהפנטת אותו. נראה לי שהרומן ביצועי גם במובן זה: הוא גורם לקורא להתנסות בעצמו בייסורים דומים – ולו רק במקצת – לאלה שחוו הדמויות. אני, הקוראת-כותבת,

15 ההשתנות היא גם תכונה המיוחסת ברומן לשמש (ראו עמ' 473).

עדות חיה לאפקט הכפול: הספר ייסר אותי אך גם רדף אחריי, כמו רוחות הרפאים שרדפו את הדמויות הלומות הטרואמות, ולא יכולתי להניח לו. אולי ניתן להבין את האפקט הכפול של באב אלשם עליי, ייסורים הכרוכים בחוסר היכולת להינתק, בעזרת מחשבה על טקסטים אחרים בעלי תכונות דומות. עולה בדעתי, למשל, סמואל בקט, שכתבתו מאופיינת בפירוק הסובייקט יחד עם פרימת הטקסט. לדוגמה, בנובלת *Company*, במחזה לא אני, וברומן אלושם, בקט מפרק את הסובייקט, אך גם מכיר בפרדוקס הכרוך בכך. הנה שני משפטים מתוך אלושם:

אני לא אומר שוב אני, לעולם לא אני, זה מגוחך מדי. בכל פעם שאני שומע את זה, אני אחליף את זה בגוף שלישי יחיד, אם אני רק אחשוב על זה.¹⁶

באותו טקסט, אומר חסר-השם: "It's the fault of the pronouns" (404) וכמו המעברים החדים מגוף שלישי לגוף שני ובחזרה ב-*Company*, כך גם ח'ליל מספר ליונס את חייו של יונס לעתים בגוף שלישי ולעתים בגוף שני.¹⁷ כמו באב אלשם גם *Company* של בקט מסתיים בהקבלה בין סוף הסיפור / הדיבור / המילים ובין סוף החיים. ליד קברו של יונס אומר ח'ליל: "אני עומד ומספר לך את המילים האחרונות שלי. הדיבור אינו אפשרי עוד, אדוני. עכשיו הסתיימו הדיבורים ואזלו המילים והסיפור נגמר" (329). והטקסט של בקט, שבו הומצאו דמויות וקולות כדי להפר את הבדידות, מסתיים במילים "you hear how the words are coming to an end... And how the fable too" (p.46) וגם ח'ורי מפוררים את האחדות המבנית המסורתית ואצל שניהם לא רק שחוסר הלכידות מערער על משמעות מונוליתית, אלא שהוא מאפשר מתן חופש לריבוי של סיפורים. מדוע להתמקד דווקא בבקט? הרי הגוף המגוון של טקסטים שתויגו כפוסטמודרניים ושח'ורי מגלה מודעות רבה לקיומו הן בספרות הן בהגות, גדוש בחתרנות-עצמית מסוג זה? אודה כי היצירות הפוסטמודרניות הרבות שקראתי וחקרתי ערערו על מוסכמות ועוררו בי התלהבות ותחושת חירות מהולה בסחרחורת, אך לא עולה בדעתי שום יוצר נוסף שהוליד את הכפילות של סיט וחוסר יכולת להיחלץ ממנו כמו באב אלשם. מעקב אחרי תגובותיי מוביל אותי דווקא לריקוד מקברי של אמצע המאה הקודמת, זה של ז'אן ז'נה. בהקשר קולוניאלי ומעמדי, כותב ז'אן ז'נה – שהיה מנודה חברתית ובילה חלק מחייו בבתי סוהר – רומנים ומחזות המערערים על הגבולות בין הנורמלי לדחוי ומנסים לבנות אתיקה שבה הנשגב קיים בתוך הבזוי.¹⁸ הקורא מוצא עצמו שבוי ב"בחילה הנפשית", כפי שז'נה מכנה את האפקט. ההקשר אצל ח'ורי הוא המלחמות במזרח התיכון, אך גם אלה אינן זרות לז'נה והאסוציאציה אליו אינה מקרית, שכן מוקצה לו תפקיד בבאב

16 במקור נכתב כך: "I shall not say I again, ever again, it's too farcical. I shall put in its place," whenever I hear it, the third person, if I think of it." (p. 355) תודה לעודד וולקשטיין על תרגומו.

17 וראו: Gretchen Head, "The Performative in Ilyas Khuri's Bab al-Shams", *Journal of Arabic Literature* 42 (2011), pp. 148–182. במאמר זה מנתחת הד את המעברים בזמנים ובכינויי גוף בבאב אלשם מנקודת מבט באחטינית.

18 וראו: Jean Paul Sartre, *Saint Genet: Actor and Martyr*, Paris: Gallimard, 1952; Georges Bataille, *answer La littérature et le mal*, Paris: Gallimard, 1957.

אלשמס. מסתו, שהפכה למחזה, ארבע שעות בשתילה (Quatre heures a Chatila) עומדת להיות מוצגת בפרזי והמשתתפים מגיעים למחנה הפליטים כדי לראות את הזוועה במו עיניהם. ח'ליל מתבקש לערוך להם סיור במחנה, לארגן להם פגישות עם פליטים ולהראות להם את בית־הקברות, בו – לפי ז'נה – נקברו הגופות באופן אנכי (258 והלאה). קתרין, השחקנית היחידה במחזה (מדובר במונודרמה) מרגישה במהלך הסיור שהם מציצנים; ואכן, רוב הניצולים מסרבים לספר את סיפורם. בסוף הסיור היא מחליטה שלא להשתתף בהצגה, כי איננה יכולה "לשחק" את עצמת הסבל של הזולת.

ומדוע לא יכולתי אני – להבדיל – להפסיק את "המשחק" ולסגור את ספרו של ח'ורי? התשובה נעוצה ביופיו של המשחק. נדמה לי שמה שמכנה ז'ורז' בטאיי "האלכימיה של המבע הספרותי" הוא מה שלא אפשר לי להרפות: הכישוף שבחזרות (ראו, למשל, "מתה אם חסן" בפרק הראשון), המקצב השירי, הדחף הסיפורי, היופי הצורני, הם שהשאירו אותי תלויה בין סיוט לפיוט.¹⁹

ירושלים

19 בשיחות עם עמיתיי עלה כי קוראים רבים פירשו תכונות ספרותיות אלה של באב אלשמס כמניפולטיביות, כתחכום רב מדי שהרחיק אותם מן הטקסט.