הומור, אלימות והתנגדות קריאטיבית בסדרת הטלוויזיה **עבודה ערבית**

שירי גורן

בערב יום העצמאות ה־65 למדינת ישראל סיפר היוצר הישראלי־פלסטיני סייד קשוע בטור שלו בעיתון **הארץ** על בִּתו המתבגרת שבמהלך נסיעה שגרתית מבית הספר הביתה הציעה לו לקנות דגל ישראל לאוטו. קשוע, שהניח כי ההתרסה כוונה אליו, שאל אותה אם היא רצינית.

> 'לגמרי' היא ענתה, 'זו גם המדינה שלנו — לא?'.
> 'את יודעת איך המדינה הזאת קמה בכלל, יש לך מושג?'.
> 'כן', היא ענתה באותו חיוך, 'למה, זו הבעיה של המדינה שלא הסכמתם לתכנית החלוקה?'.
> 'הציונית הקטנה השאירה אותי עם פה פעור. [...] "אתם, היא אומרת לי" [...] ועוד משתמשת בתרגיל של תכנית החלוקה. היא עוד מעט תתחיל להאמין שאנחנו היינו רבים מול מעטים'.

קשוע המבוהל הטיל על בתו עונש — לצפות בסרט דוקומנטרי של אל־ג'זירה על הנכבה ובסרט **חמש מצלמות שבורות** ונסע לקחת את בנו לשיעור מנדולינה. 'לפחות הוא יצא עם מודעות לאומית', הוא אמר לאשתו בטלפון בעודו שומע את הצלילים האותנטיים של כלי המיתר המזרח־תיכוני. הוא סיים את השיחה והאזין למנגינה שבנו ניגן במנדולינה. אלו היו הצלילים של ההמנון הלאומי — התקווה.[1]

* מאמר זה מבוסס על פרק מתוך ספר בכתיבה, *Creative Resistance: Literary and Cultural Interventions in the Israeli Palestinian Conflict*. הספר עוסק בהשפעות של אלימות, ובייחוד האלימות של המצב המדיני־ביטחוני, על מרחבים פרטיים — בתים, משפחות ויחסים בין־אישיים — בספרות ובתרבות הישראלית של השנים האחרונות. אני מודה לעמית אשכנזי שהפנה את תשומת לבי לפרק של **עבודה ערבית** מיד לאחר שידורו, וליעל פלדמן, לחנן חבר, לבתיה שמעוני ולזיו איזנברג על הערותיהם המועילות. תודה גם לקרן המחקר לחברי סגל ע"ש A. Whitney Griswold באוניברסיטת ייל.

1 סייד קשוע, 'הבת רוצה דגל על האוטו, הבן מנגן "התקווה" במנדולינה', **הארץ**, 11.4.2013. http://www.haaretz.co.il/magazine/sayed/.premium-1.1991707.

מדור יום העצמאות של קשוע בעיתון מדבר פחות על ילדיו הממשיים של היוצר ויותר על האבסורד שבמצבו הקיומי ובסטטוס החברתי המוענק לו כערבי או פלסטיני־ישראלי.[2] כמו במקרים רבים אחרים בכתיבה ובאמנות של קשוע, האנקדוטה היום־יומית הזאת מאפשרת הצבת מראה בלתי נראית אל מול הקוראים והצופים היהודים־ישראלים. האירוניה של הרטוריקה השְׁאוּלה (׳הציונית הקטנה׳, ׳רבים מול מעטים׳), חציית הגבולות שבחילופי התפקידים וערבוב הדיכוטומיות, הזהויות והמיקומים החברתיים — ישראלי-פלסטיני, יהודי-ערבי, הורה-בת, גאווה לאומית מול הסעות לחוגים — כל אלו יוצרים מרחב מבלבל אך טרנספורמטיבי שכורך זעם ויצירתיות. המרחב החלופי הזה מסמל, במילותיה של האנתרופולוגית וחוקרת התרבות נדג׳ה אל־עלי, ׳ספֵרה של תרבות שמבעים חדשים יוצרים בה את תפיסותינו ומאפשרים שינוי׳.[3] טורו של קשוע **בהארץ** ׳הבת רוצה דגל על האוטו, הבן מנגן "התקווה" במנדולינה׳ יוצר בקרב הקוראים רגעים של התבוננות עצמית, הטלת ספק ובחינה מחודשת וביקורתית של מוסכמות חברתיות. זו התנגדות קריאטיבית שמאפשרת יצירה של מרחב פורה לערעור על הסדר החברתי הקיים.

קשוע, שנולד ב־1975, החל לפרסם כתבות וטורים בעיתון **כל העיר** הירושלמי במחצית השנייה של שנות התשעים. הוא פרסם שלושה רומנים, **ערבים רוקדים** (2002), **ויהי בוקר** (2004) **וגוף שני יחיד** (2010) וכמה סיפורים קצרים. בשנים האחרונות הוא כותב טור אישי פופולרי במוסף **הארץ** והוא גם היוצר והכותב הראשי של הדרמה הקומית המצליחה **עבודה ערבית**, קומדיית מצבים טלוויזיונית העוסקת ביחסי ערבים-יהודים בישראל ומשודרת בערוץ השני מאז 2007.[4] סגנון הכתיבה של קשוע, המפרסם אך ורק בעברית, נגיש מאוד לישראלים. תכניו מאתגרים, ספריו הם רבי מכר, טוריו נקראים שוב ושוב וסדרת הטלוויזיה שלו נחשבת פופולרית מאוד. אף על פי כן, תקופה ארוכה יחסית היה המחקר על יצירתו דל וזעום. רק לאחרונה, ובמיוחד מאז שנת 2010, החלו להתפרסם מאמרים העוסקים בכתיבתו, רובם באנגלית.[5] הכתיבה של חוקרות וחוקרים אלו, שעוסקת

2 מטבע הדברים, עצם הבחירה במונח ׳פלסטיני־ישראלי׳ או במקבילו ׳ערבי־ישראלי׳ נושאת בחובה אמירה פוליטית. מאמר זה ישתמש בשני המושגים על מנת לאפיין ולהדגיש את השבר הזהותי שחווה המיעוט הערבי/פלסטיני בישראל. לדיון במנעד המשמעויות הפוליטיות של המונחים ולהכרעה מעט שונה באשר לשימוש בהם ראו: Gil Hochberg, ‘To Be or Not to Be an Israeli Arab: Sayed Kashua and the Prospect of Minority Speech-Acts’, *Comparative Literature*, 62, 1 (2010), pp. 68-88, note 5, p. 70.

3 Nadje Al-Ali, ‘Gendering Rage: Protest, Cultural Productions, and the Making of New Men and Women in the Middle East’, Keynote Lecture, Gender and Activism in the Middle East, Journal of Middle East Women's Studies, 2013 Distinguished Lecture and Research Workshop, Yale University, 19.4.2013. הקלטה של ההרצאה המלאה מופיעה באתר http://www.youtube.com/watch?v-0u73jLZ26p8.

4 **עבודה ערבית**, שידורי קשת, ערוץ 2. כותב: סייד קשוע. יוצרים: סייד קשוע, דני פארן, רוני ניניו, שי קפון. במאי העונה הראשונה: רוני ניניו; במאי העונות השנייה, השלישית והרביעית: שי קפון.

5 לקריאה נוספת ראו: Hochberg (above note 2); Naomi B. Sokoloff, ‘Jewish Characters? Stereotype and Identity in Fiction from Israel by Aharon Appelfeld and Sayed Kashua’,

בעיקר ביצירות הספרות, מייצרת מסגרת שיח פרודוקטיבית שמאפשרת להתחיל ולדון בחשיבות היצירה של קשוע בספרות ובתרבות הישראלית ובפוטנציאל הגלום בכתיבתו לעיצוב מחדש של דפוסים בזהות ובזיכרון הישראליים.

מאמר זה מציע קריאה פרשנית לפרק השמיני בעונה השנייה של **עבודה ערבית**, שכותרתו ′זיכרון′.[6] הפרק מתבונן, בביקורתיות ובהומור, בפתולוגיה החברתית של ′המצב הישראלי′ ובאלימות המוטמעת בו, זו של העבר וזו של ההווה. כמו האנקדוטה מהעיתון, אך תוך כדי שימוש מורכב ברטוריקה נרטיבית ויזואלית (חזותית), הפרק מאמץ את המטפורה של חילופי תפקידים, כדי לאתגר את מה שחוקרת התרבות החזותית אריאלה אזולאי מכנה ′החלוקה הבסיסית, או הפשטנית, של ההיסטוריה היהודית־ישראלית והפלסטינית לשני נרטיבים נפרדים′. אזולאי מבקרת את ההבניה הממסדית של שני הנרטיבים המכוננים, שני סיפורי העל — זה של מלחמת העצמאות וזה של הנכבה, האסון הפלסטיני של 1948 — כסיפורים שמשמרים את ההפרדה המוחלטת ואת הפער העמוק בין שני הצדדים.[7] אלו נרטיבים בלעדיים, אקסקלוסיביים, שאינם מסוגלים להכיל זה את זה או אפילו להתקיים במקביל.[8] עם זה, קשוע ויוצרי **עבודה ערבית** מציגים ניסיון מעניין ומשכנע לגשר בדיוק על הפער הזה. מתוך קריאה בוחנת (close reading) של הדקות האחרונות של הפרק

in: Susan A. Glenn and Naomi B. Sokoloff, (eds.), *Boundaries of Jewish Identity*, University of Washington Press, Seattle, WA 2010, pp. 43-63; Karen Grumberg, ‘The No-Man’s-Land of the Israeli Palestinian: Sayed Kashua’, *Place and Ideology in Contemporary Hebrew Literature*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 2011, pp. 123-157; Batya Shimony, ‘Shaping Israeli-Arab Identity in Hebrew Words – The Case of Sayed Kashua’, *Israel Studies*, 18, 1 (Spring 2013), pp. 146-169; Michael Keren, ‘The Quest for Identity in Sayed Kashua's Let It Be Morning’, *Israel Studies*, 19, 1 (Spring 2014), pp. 126-144; יאיר עדיאל, ′על פואטיקה ופוליטיקה של גישות ללשון: קריאה בטורים מאת סייד קשוע′, **תיאוריה וביקורת**, 34 (אביב 2009), עמ′ 11–41; עדיה מנדלסון־מעוז וליאת שטייר־לבני, ′היברידיות בטלוויזיה הישראלית: עבודה ערבית, הסיטקום הערבי־ישראלי הראשון′, **מסגרות מדיה: כתב עת ישראלי לתקשורת**, 6 (2011), עמ′ 31–59.

6 שמו של הפרק תורגם באנגלית ל־Memorial Day, כלומר ′יום הזיכרון′, וזו בחירה שמחמיצה את מנעד האפשרויות הרחב שהמילה ′זיכרון′ מאפשרת בעברית. **עבודה ערבית**, ′זיכרון′ (עונה 2, פרק 8), *mako* מבית קשת, 25:39, http://www.mako.co.il/mako-vod-keshet/Arabic-work.

7 Ariella Azoulay, ‘Potential History: Thinking through Violence’, *Critical Inquiry*, 39, 3 (Spring 2013), pp. 548-574

8 זהו, אגב, אחד ההסברים לקושי העצום ולסירוב המתמשך של ראשי מערכת החינוך הישראלית להכניס את נושא הנכבה לתכנית הלימודים בהיסטוריה או באזרחות. ראו למשל: אור קשתי, ′מי מפחד מהנכבה′, **הארץ**, 27.4.2013. למחקר השוואתי של ספרי לימוד ישראליים בהיסטוריה מקום המדינה ועד שנת 2000 ראו: Elie Podeh, ‘History and Memory in the Israeli Educational System: The Portrayal of the Arab-Israeli Conflict in History Textbooks (1948-2000)’, *History & Memory*, 12, 1 (Spring-Summer 2000), pp. 65-100.

יראה המאמר כיצד יוצרי הסדרה משתמשים בז׳אנר הפופולרי של הסיטקום, קומדיית־מצבים (situation comedy), כדי להסוות ולרכך את ההצעה התרבותית שהם מעלים. זו הצעה לחשיבה אחרת על הזיכרון הקולקטיבי הישראלי, חשיבה המאפשרת יצירת נרטיב נועז וקונסטרוקטיבי, כזה שלוקח בחשבון גם את הסיפור היהודי וגם את זה הפלסטיני. בהסתמך על פרקטיקות הפרשנות שמציעים אל־עלי ואחרים, המאמר יראה כיצד הפרק הטלוויזיוני משמש דוגמה למוצר תרבותי שבאמצעות התנגדות קריאטיבית, לא אלימה, יוצר ׳זירה של השראה׳ (arena of inspiration) המאפשרת מתיחת גבולות, ערעור על נורמות חברתיות, וביקורת על התרבות הפוליטית הקיימת.[9] כך, בין שהתכוונו לכך יוצרי הסדרה ובין שלא, עבודה ערבית יוצרת מרחב לחשיבה אלטרנטיבית על דוגמות חברתיות ומאפשרת את צמיחתו של שיח פרודוקטיבי ומשמעותי של תרבות מעורבת פוליטית.[10]

כמו שמה המתריס **עבודה ערבית**, שמכיל בתוכו כמה אפשרויות פרשניות — כולל המשמעות הלא נכונה פוליטית של עבודה באיכות נמוכה — הדרמה הקומית משעתקת סטראוטיפים וחותרת תחתם בו זמנית. היא עוקבת אחרי חיי היום־יום של אמג׳ד עליאן, עיתונאי ערבי־ישראלי המתגורר עם משפחתו בירושלים, ואחרי סביבתו הקרובה: המקומון הירושלמי שבו הוא עובד, הוריו המתגוררים במזרח העיר, מעבר משפחתו לשכונה יהודית (בתחילת העונה השנייה) ושכניו החדשים לבניין. דיאלוגים בערבית בין הדמויות הלא יהודיות הם חלק אינטגרלי מעבודה ערבית והיא נחשבת לסדרה הישראלית הראשונה ששידרה ערבית בשעות צפיית השיא.[11] בשלוש העונות הראשונות שלה בשידורי קשת שודרה הסדרה בין השעות 22:15–22:45 — זמן שנחשב חלק מרצועת צפיית השיא (19:00–23:00).[12] הפרק ׳זיכרון׳ שהמאמר עוסק בו שודר ב־11 בספטמבר 2010, בשעה 21:55. שיעורי הצפייה בו עמדו על כ־17 אחוזים, כ־450,000 צופים במשקי בית יהודיים,

9 Al-Ali (above note 3)

10 לדיון תאורטי במושג ׳ספרות מעורבת׳ ולקריאה משווה בין גישותיהם של גיאורג לוקאץ׳, ברטולד ברכט, ז׳אן־פול סארטר ותאודור אדורנו לנושא ראו: אמיר בנבג׳י, ׳מהי ספרות פוליטית? אדורנו והאסתטיקה המרקסיסטית, הקדמה למסה ״מעורבות״׳, **מכאן**, ט (אביב תשס״ח), עמ׳ 216–234. מודל המעורבות שאני דנה בו מתבסס על פרשנות טקסטואלית וויזואלית של מוצרי תרבות (cultural production), כפי שמציעים חוקרי תרבות כגון מיטשל, אל־עלי (לעיל הערה 3) ואזולאי (לעיל הערה 7). ראו במיוחד את ספרו של מיטשל, W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2005. לדיון אקטואלי שמיטשל מציע בו פרשנות פוליטית ותרבותית לתמונות ודימויים מכיבוש וול סטריט וגל המחאות בעולם הערבי ובמיוחד במצרים ראו: Idem, ‘Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation’, *Critical Inquiry*, 39, 1 (Autumn 2012), pp. 8-32.

11 במאמר אקדמי ראשון על הסדרה, מנדלסון־מעוז ושטייר־לבני מתחקות אחרי הגנאולוגיה של ייצוג הערבי בטלוויזיה הישראלית, כדי לבסס את האבחנה שעבודה ערבית היא אכן ראשונה מסוגה ברצועת השידור הזאת. ראו במיוחד: מנדלסון־מעוז ושטייר־לבני (לעיל הערה 5), עמ׳ 34–37.

12 שעת ההתחלה הממוצעת של פרקי העונה השנייה היתה 22:20.

וכ־29,000 צופים נוספים שאינם יהודים.[13] כמו כן, מרגע עלייתו של הפרק לאתר האינטרנט של הזכיינית בספטמבר 2010 ועד תחילת יולי 2013 הוא זכה ל־61,518 צפיות. כלומר, יותר מחצי מיליון צופים במדינה שאוכלוסייתה מנתה בשנת 2010 מעט פחות משמונה מיליון תושבים.[14] הביקורת היהודית־ישראלית קיבלה את הסדרה באהדה רבה והיא זכתה בפרס הסדרה הקומית הטובה ביותר מטעם האקדמיה הישראלית לקולנוע וטלוויזיה על העונות השנייה והשלישית שלה.[15] עם זה, הציבור הערבי בישראל רואה את הסדרה באופן קונטרוברסלי וקשוע מואשם לעתים בבגידה בקהילתו ובשיתוף פעולה עם הממסד היהודי־ציוני.[16] בין שהביקורת חיובית בין שהיא שלילית, הנתונים האלה משמעותיים הן משום שהם מכמתים את הפופולריות של הסדרה ומבססים את קיומו של שיח עיתונאי בעניינה, והן, ואולי בעיקר, מפני שהם מצביעים על מספר רב של ישראלים שנחשפו לנרטיב של קשוע ולהצעה התרבותית העולה ממנו.[17]

אמג׳ד ומשפחתו הם מוסלמים, אבל בכל העונות שלה הסדרה עוקבת אחרי לוח השנה היהודי. רבים מהפרקים עוסקים בחגים או במועדים של המדינה, כאלה שרק האוכלוסייה היהודית חוגגת (למשל פורים, פסח, יום הזיכרון ויום העצמאות). המועדים האלה מסמנים, כמובן, רגעים סמליים שמדגישים ומעצימים את המתחים היום־יומיים בין הרוב היהודי למיעוט הערבי בישראל. מבחינת הצופים הישראלים־יהודים, שבסופו של דבר

13 מספר זה קרוב לממוצע הצפייה של צופים לא יהודים בעונה השנייה כולה, שעמד על כ־30 אלף צופים לפרק.

14 הנתונים התקבלו בתכתובות דואר אלקטרוני מגלי וילף־רביב, מנהלת מחלקת התקשורת והדוברות בשידורי קשת, וגלית חזקיה הרשקוביץ ממחלקת התקשורת והדוברות בשידורי קשת, 8.7.2013, 10.7.2013.

15 ב־2011 זכתה הסדרה גם בפרס התסריט לסייד קשוע ופרס השחקנית הטובה ביותר לקלרה חורי, וב־2012 היא זכתה בכל חמש הקטגוריות שהיתה מועמדת בהן: הסדרה הקומית הטובה ביותר, פרס התסריט לסייד קשוע, פרס השחקנית הטובה ביותר לקלרה חורי, פרס השחקן הטוב ביותר לנורמן עיסא ופרס הבימוי לשי קפון.

16 לסקירת הביקורות בעברית וניתוח קצר של הסיבות להתקבלותה הפושרת של הסדרה בביקורת הערבית ראו: מנדלסון־מעוז ושטייר־לבני (לעיל הערה 5), עמ׳ 40–41. ראו גם: ראעיד זועבי, ׳הערבים נגד עבודה ערבית׳, **עכבר העיר**, 20.12.2007; יעל גאוני, ׳רק 33% מהצופים הערביים חושבים שייצוגם בתכנית "עבודה ערבית" הוגן׳, **גלובס**, 14.1.2008. לביקורת ספציפית על הפרק ׳זיכרון׳ של העיתונאי הדרוזי ומי ששימש מנהל חטיבת החדשות של הטלוויזיה הישראלית רפיק חלבי ראו: רפיק חלבי, ׳נכבה לייט׳, *mako*, 12.9.201 .http://.mako.co.il/video-blogs-rafik-halabi/Article-e0fa10cb7550b21006.htm

17 חוקרת הקולנוע והטלוויזיה מירי טלמון טוענת שבשנים האחרונות דרמות טלוויזיה העוסקות במשפחה הישראלית, ובהן **מרחק נגיעה**, **מעורב ירושלמי** ו**סרוגים** הן אתרים סימבוליים למשאים ומתנים על זהות, ומשמשות במה לניסיונות להגדיר מחדש את הישראליות או להרחיב את ההגדרה. ראו: Miri Talmon, ‘A Touch Away from Cultural Others: Negotiating Israeli Jewish Identity on Television’, *Shofar*, 31, 2 (2013), pp. 55-72.

אליהם מכוונת הסדרה, יש ממד מרתק, כמעט אנתרופולוגי, בהתבוננות ברגעים האלה מפרספקטיבה של מיעוט. ברובד אחד יש הזרה, אבל במישור אחר הסדרה, כמו הטורים של קשוע בעיתון, היא אפקטיבית מאוד בתיאור אי־הנוחות והתחושה האל־ביתית שמתלוות להשתתפות הכפויה בחגים של אחרים.

'אל־ביתי' הוא התרגום העברי החדש והמדויק של רות גינצבורג למושג הפרוידיאני unheimliche, שפרויד מגדירו תחושת זרות השורה בתוך האינטימי עצמו, תחושת צמרמורת ואי־נוחות שעולה במפגש עם הביתי שהוא בה־בעת מסתורי וכמוס, מאיים ומפתה.[18] חוקר התרבות הומי באבא הרחיב את המונח של פרויד, שלרוב מתורגם באנגלית ל־uncanny, ובמקומו טבע את הביטוי unhomely. unhomeliness, או אי־ביתיות לפי באבא, היא סיטואציה של חוסר נוחות, זרות ואי־נעימות הנחוות ברגע מסוים כשנחצים גבולות או מופרת סימטרייה שהתקיימה עד אז. רגע כזה יכול להיווצר למשל כאשר יש התנגשות בין מה שחבוי לבין מה שגלוי לעין, כאשר ספֵרה ציבורית חודרת אל ספֵרה ביתית ומתערבבת בה, או כאשר הבדלים בין־תרבותיים באים לידי ביטוי.[19] אף שאפשר לקרוא את החוויה האל־ביתית כמצב שמאפיין את היחיד בעולם המודרני, נראה שהמונח הזה מתאים במיוחד לתיאור סיטואציה המאפיינת קבוצות מיעוט במדינות לאום, כאשר הסובייקטים חווים את עצמם כחסרי טריטוריה או מקום משלהם. התחושה הזאת אינה נוצרת משום שהם חסרי בית אלא משום שהבתים עצמם, הן הבית הפרטי והן הספֵרה הציבורית, וכמטפורה הבית הלאומי, נחווים כבלתי נעימים, מנוכרים, או לא נוחים. דוגמה לא ישראלית אפשר לראות ביחס היהודי האמביוולנטי לחג המולד כפי שהוא נחוג בספֵרה הציבורית בצפון אמריקה וברבות ממדינות אירופה. עם זה, התחושה האל־ביתית מתעצמת כאשר מדובר בחגים חילוניים אקסקלוסיביים, שהמדינה עצמה יצרה.

דוגמה מובהקת לחוויה אל־ביתית נמצאת בפרק 'זיכרון' של **עבודה ערבית**. הקונפליקטים שהדמויות בסדרה מתמודדות אתם מוחצנים ומוחרפים בפרק הזה על רקע שני טקסים לאומיים. האחד מקומי , טקס יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל בבית הספר היהודי של מאיה, בתו בת העשר של אמג'ד. האירוע השני, לאומי, פרפורמטיבי וסימבולי אף יותר מהטקס בבית הספר, הוא טקס הדלקת המשואות בהר הרצל, האירוע הממלכתי שמסמל את המעבר מאירועי יום הזיכרון לחגיגות יום העצמאות. קו עלילה אחד בפרק מתאר את מאיה שרוצה לשיר בטקס יום הזיכרון בבית הספר הירושלמי שלה. הילדה לא מודעת לנכבה ולנרטיב הפלסטיני, בין השאר, כאמור, משום שהנושא לא נכלל בתכנית הלימודים של בתי הספר הממלכתיים במדינת ישראל. מאיה חברה במקהלת בית הספר ולא מבינה מדוע המורה האחראית לא הזמינה אותה לחזרה. המורה מתחמקת, אבל בסופו של דבר מאפשרת לה לשיר בטקס כל עוד הוריה ייתנו את הסכמתם לכך. האם בושרה

18 זיגמונד פרויד, **האלביתי: מבחר כתבים**, ח, (תרגמה רות גינצבורג; ערך מדעית יצחק בנימיני), רסלינג, תל אביב 2012.

19 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, New York & London 1994

אוסרת עליה להשתתף. היא אומרת למאיה: ’זה יום לאומי של יהודים, לנו אין קשר לזה’. כלפי אמג’ד בושרה חריפה הרבה יותר והיא מטיחה בו: ’אני רוצה שהילדה שלי תלמד במקום שבו היא לא תשכח מאיפה היא באה’.

אריאלה אזולאי טוענת בספרה **אלימות מכוננת, 1947–1950: גנאולוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל’אסון מנקודת מבטם’** כי המכניזם שיצר את הדיכוטומיה שבין שני הנרטיבים הלאומיים הוא גם זה שיצר את ההפרדה המעשית בין יהודים לערבים:

> המושג [נכבה] שנכנס לשפה העברית מאוחר יחסית, נתן כותרת לסיפור ’שלהם’, אף על פי שהיה שם מרגע שנוצר הסיפור ’שלנו’. שני סיפורים אלה האחוזים זה בזה כשני סיפורים נפרדים, מקבילים ומתחרים אף הם תוצר של אותם מנגנוני מדינה יהודיים שפעלו באופן שיטתי כדי לייצר את קו החלוקה בין יהודים לערבים ולקבוע אותו כמציאות אובייקטיבית שאין עליה עוררין. הקו הזה הבנה גם את סיפור האלימות שליוותה את הקמת המדינה כסיפור של מלחמה בין שני צדדים שחלקו אותו חבל ארץ ונדונו להיפרד.[20]

אותו קו חלוקה לאומי עומד גם בבסיס המשבר השני שהפרק עוסק בו, והוא סיפור ההתאהבות הטרנסגְרֶסיבי של חברו היהודי של אמג’ד, מאיר, וחברתה הפלסטינית־ישראלית של בושרה, אמאל. זהו קונפליקט המלווה את סיפור המסגרת של העונה השנייה ובאופן רחב יותר את הסדרה כולה. דמותו של מאיר מוצגת בפרק כגרסה מוקצנת ומעט מגוחכת של הנרטיב הציוני של המדינה. כך למשל, במקום אחד הוא אומר לאמאל ’עוד פעם הנכבה? תגידי, אני אשם שהפסדתם? די הפסדתם נגמר’. ובמקום אחר: ’לא מעניין אותי הנכבה ולא מעניין אותי 48’. לא פחות סטראוטיפית — כמקובל בז’אנר של קומדיית המצבים — אך מעוררת מעט יותר אמפתיה, היא דמותה של אמאל, עורכת דין פמיניסטית, פלסטינית־ישראלית, שלוחמת למען זכויות מיעוטים. היא מסבירה למאיר: ’לא מתאים לי להיות עם יהודי, ימני, חייל, זבל. במיוחד לא יומיים לפני הנכבה’. על אף האמירה השנויה במחלוקת מעניין לציין שנשים ערביות בדרך כלל מוצגות בסדרה באופן אוהד, שלם ומשכנע הרבה יותר מנשים יהודיות ומגברים בכלל, יהודים וערבים.

כמו בפרקי הסדרה האחרים, הדמות הראשית מוצאת את עצמה בין הפטיש לסדן בניסיונות עקרים לשאת חן בעיני אחרים. הסיפור המרכזי בפרק, שמחריף את שני הקונפליקטים הקודמים, קשור כאמור בטקס הדלקת המשואות. אמג’ד מנסה להוכיח לאישתו שהוא פלסטיני גאה — אף שלכל הסובבים אותו ברור שהוא אינו מתגאה כלל בזהותו הפלסטינית — ומסכים בטעות להשתתף בטקס המרכזי בהר הרצל. אמג’ד חושב שהוא מוזמן לקחת חלק בטקס המחאה האלטרנטיבי, טקס אמיתי המתקיים מדי שנה מול בית הנשיא במקביל לטקס הרשמי ומדגיש את אי־השוויון בחברה הישראלית. אמג’ד

20 אריאלה אזולאי, **אלימות מכוננת, 1947–1950: גנאולוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל’אסון מנקודת מבטם’**, רסלינג, תל אביב 2009, עמ’ 11.

מאשר בשמחה את השתתפותו, וכשהוא מבין את הטעות מאוחר מדי לסגת. התאוריה של הסיטקום מדברת על כך שבכל אחד מהפרקים מוצגים סיטואציה או מגוון מצבים המפרים את הסטטוס קוו, והציפייה הנרטיבית היא למצוא פתרון שישיב את הסדר על כנו.[21] על אף המוסכמה העלילתית הזאת, לצופים מובן שאפילו מבחינת אמג׳ד, שמוצג גם בפרק הזה כמי שהוא לחלוטין חסר חוט שדרה — לאומי, מגדרי, מקצועי או הורי — ההשתתפות באירוע הרשמי בהר הרצל אינה מתקבלת על הדעת. כדי לפתור את הסיבוך הנרטיבי נדרש אפוא פתרון מסוג אחר לגמרי.

חוקרת הספרות בתיה שמעוני מנתחת את הדמויות האוטוביוגרפיות של קשוע ברומן האחרון שלו **גוף שני יחיד** ובסיפור הקצר והמבריק ׳הרצל נעלם בחצות׳ כמייצגות אפשרות של קיום יהודי-ערבי. זהו קיום המתרחש במרחב שנוצר על ידי התרבות הישראלית ההגמונית אשר רואה בזהויות יהודי וערבי זהויות מנוגדות. שמעוני מציעה לקרוא את הזהות היהודית-ערבית בכתיבה הספרותית של קשוע על רקע המודל התרבותי המאתגר של ערבים-יהודים שמציעים סופרים מזרחיים בני הדור השלישי להגירה, כמו אלמוג בְּהַר. לטענתה של שמעוני, קשוע מייצג בכתיבתו מעין בבואה או תמונת מראה מוקצנת של המודל הזה, כדי להדגיש את הסיטואציה חסרת המוצא של הפלסטינים הישראלים.[22] אבל גם אם אנחנו מחילים את ההצעה התרבותית המעניינת הזאת על זהותו המעורערת והפרגמנטרית של אמג׳ד, אין בכך פתרון מספק לדילמת המשואות שהוא עומד מולה. נוסף על חיזוק דימויו כמשתף פעולה עם ההגמוניה הציונית, לפי הרטוריקה של הפרק תפגע בו הדלקת משואה גם פגיעה אישית וגם פגיעה סמלית. פגיעה אישית ביחסיו עם אשתו וחבריו, ופגיעה סמלית בגבריותו ובמעמדו בתוך הבית ובמשפחה המורחבת. אם אמג׳ד יחליט שלא להשתתף בטקס הוא צפוי לחוות הן פגיעה מקצועית והן פגיעה כלכלית בעצם

21 לקריאה נוספת על ז׳אנר קומדיית המצבים ומאפייניו ראו: Janet Staiger, *Blockbuster TV: Must-See Sitcoms in the Network Era*, NYU Press, New York 2000; Mary M. Dalton and Laura R. Linder, *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*, State University of New York Press, Albany, NY 2005. מעניין במיוחד לחשוב על **עבודה ערבית** על רקע הדיון האקדמי בסדרה הקומית **הכל נשאר במשפחה** (*All in the Family*) שהופקה ושודרה בארצות הברית בשנות השבעים. **הכול נשאר במשפחה** נחשבת סדרה ששברה מוסכמות באשר לאופן הייצוג של נושאים חברתיים ופוליטיים — ובהם גזענות, זכויות נשים, הומוסקסואליות, אונס, הפלות, סרטן השד — נושאים שעד אז לא נחשבו מתאימים לקומדיה. אני מודה לסוז׳טה מורטי, ראש התכנית ללימודי מגדר, מיניות ופמיניזם באוניברסיטת מידלברי על הערתה המועילה בעניין. לקריאה נוספת על **הכל נשאר במשפחה** ראו למשל: Kirsten Marthe Lentz, ‘Quality versus Relevance: Feminism, Race, and the Politics of the Sign in 1970s Television’, *Camera Obscura*, 43, 15, 1 (2000), pp. 44-93; Sujata Moorti, *The Color of Rape: Gender and Race in Television's Public Sphere*, State University of New York Press, Albany, NY 2001; Jason Mittell, *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Routledge, New York & London 2004.

22 שמעוני (לעיל הערה 5), עמ׳ 150-153.

יכולתו לפרנס את משפחתו, שכן העורך שלו מאיים לפטר אותו אם שם העיתון שהוא עובד בו לא יוזכר בטקס.

כך מציבה הדרמה הקומית הן את מאיה והן את אמג'ד במצב בלתי אפשרי, ולפיו הם מוכרחים בו־זמנית גם להשתתף בטקסים הרשמיים וגם אינם יכולים להשתתף בהם. במובן הרחב יותר, הפרדוקס הזה מסמל את מצבם הקיומי הבסיסי של הפלסטינים אזרחי ישראל, שנדרשים לתפקד בתוך דיכוטומיה לאומית בלתי אפשרית. מלבד הפרת הסטטוס קוו, מאפיין מרכזי אחר של קומדיית המצבים הוא יצירת סיטואציות מוגזמות של הראליה. כאן, במידה רבה, המציאות הישראלית מספקת בעצמה את ההיפרבולה, ועם זה מנדלסון־מעוז ושטייר־לבני מדגישות, כמו בניתוח של שמעוני, כי הסדרה מרבה ליצור סיטואציות מוקצנות של המציאות הפועלת על מנת לפרק אותה, כלומר להסביר באמצעות תמות אבסורדיות את מצבו הלא הגיוני של הערבי בחברה הישראלית.[23]

הפתרונות שהסדרה מציעה לכל הדילמות האלה כרוכים בחילופי תפקידים ויזואליים וקונצפטואליים שבהקשר הישראלי עדיין נחשבים חתרניים מאוד. המשבר של מאיה נפתר בידי שתי נשים: סבתה ואמה. האם מגלה שמאיה מערערת על סמכותה ומתעתדת להשתתף בטקס הזיכרון הבית־ספרי, אבל מחליטה להבליג. זהותה הלאומית, ההורית והמקצועית של בושרה מגובשת ויציבה הרבה יותר מזו של אמג'ד, ודמותה בסדרה, כמו דמות אשתו של קשוע בטורים שלו בעיתון, מוצגת כמודל של התנהגות ראויה. בושרה עומדת על שלה בעקביות אך היא גם פרגמטית, רגישה וגמישה מספיק כדי להבין את הצורך לוותר במקרים שמחיר העמידה על העקרונות גבוה ממחיר הוויתור עליהם. לפיכך, לאחר שהיא מוצאת את חולצת הטקס הלבנה בתיק של מאיה ובכך חושפת את כוונתה להשתתף בטקס למחרת היום, בושרה מחליטה שלא לומר מאומה ולאפשר לבתה להמשיך בתכניתה. האישה השנייה שסוללת דרך אפשרית לפתרון היא אימו של אמג'ד.

התבוננות בשתי הנשים האלה ובדרכי הפעולה שלהן, ובאופן רחב יותר בחינת הקונפליקטים שמעלה הסדרה ודרכי פתרונם, חושפות אמירה סמויה באשר לפוטנציאל הטמון בפתרונות הנשיים. קשוע ממקם את הדמויות הנשיות המרכזיות שלו (רק אלו הערביות, דרך אגב) בעמדות המאפשרות לתווך בדרכים יצירתיות משברים העולים הן בסדרה והן בטור השבועי שלו, העוקב אחר המציאות הישראלית היום־יומית. כך, קשוע מציג הן את הנשים בחייו והן את הנשים בחייו של אמג'ד כבעלות יכולת ממשית להעלות פתרונות יצירתיים וקונסטרוקטיביים גם למשברי היום־יום וגם למשברים הלאומיים. אלו אלטרנטיבות חשובות, בעיקר על רקע הסטגנציה המאפיינת את השיח הלאומי, הגברי־כוחני, המוצג שוב ושוב הן בסדרה והן בטורים בעיתון כחסר תוחלת.

מאיה זוכה, כאמור, לשיר את הסולו שלה בטקס הבית־ספרי אבל זאת רק לאחר שסבתה פורסת לפניה את סיפור ילדותה. הסבתא מראה לנכדה תמונות שמתעדות את ההיסטוריה הפלסטינית בארץ ישראל/פלסטין שלפני 1948. בניגוד לפרדיגמה שמכתיבה בחירה בין

23 מנדלסון־מעוז ושטייר־לבני (לעיל הערה 5), עמ' 48.

מלחמת העצמאות לבין הנכבה, הסיפור שמספרת אום אמג׳ד למאיה מורכב מתמונות באלבום משפחתי והוא נפתח בתמונה שלה כילדה קטנה. אלו לא תמונות שמתעדות את האלימות של אירועי 1947–1948 אלא תמונות מזמנים שקדמו לאלימות הזאת. הפרק מראה תיעוד חזותי של איכרים פלסטינים מעבדים את השדות ומטעי הזיתים, של ילדים צוחקים ושל הכפר שהסבתא נולדה וגדלה בו. כלומר, המהלך הסיפורי שלה מקדים את שני הנרטיבים האקסקלוסיביים, ובמקום להתמקד באלימות של הסיפורים הלאומיים היא מספרת סיפור אישי על משפחתה, על ילדותה ועל הבית שהיה להם. זה אינו נרטיב שמתכחש לאלימות של מלחמת העצמאות והנכבה, או לאירועים אלימים בשנים שקדמו להם, אלא כזה שמתמקד הן בחיי היום־יום ובשגרה שהיו לפני האלימות הזאת והן במחשבות על מה שהיה יכול להיות.[24]

כך, רק לאחר הטבלתה הסמלית של מאיה בהיסטוריה הפלסטינית של השנים שקדמו

אום אמג׳ד (סלווה נקארה) מספרת לנכדתה על ילדותה באמצעות אלבום תמונות
באדיבות שידורי קשת

24 השאלה ׳מה יכול היה להיות׳ מלווה את ספרה של אזולאי **אלימות מכוננת** לכל אורכו (לעיל הערה 20). בהקשר רחב יותר, דיונים בשאלות של היסטוריה אלטרנטיבית נפוצים מאוד בשנים האחרונות בספרות היהודית אמריקנית, למשל בספריהם של ג׳ונתן ספרן פויר, **הכול מואר** [2002], פיליפ רות׳, **הקנוניה נגד אמריקה** [2004] ומייקל שייבון, **איגוד השוטרים היידים** [2007]. בספרות הישראלית אפשר להזכיר את הרומנים של נאוה סמל, **אישראל** [2005], אסף גברון, **הידרומניה** [2008] ואשכול נבו, **נוילנד** [2011].

לנכבה, הענקת הידע על מה שהיה בזמן שלפני יצירתו של הנרטיב שמאיה לומדת בבית הספר, היא יכולה לקחת חלק פעיל בטקס היהודי. ואכן, מאיה משתתפת בטקס הזיכרון הבית־ספרי מעֶמדה של כוח, כלומר של בְּעָלוּת על ידע ומתוך ניסיון ליצור אינטרפרטציה משלה של התפקיד שניתן לה בטקס. זו פרשנות שבאה לידי ביטוי קודם כול בהשמעת הקול שלה עם המבטא הערבי הקל, כשהיא שרה את המילים הקנוניות של 'שיר הרעות' שכתב חיים גורי בשנת 1948 והלחין סשה ארגוב. השיר מובא במלואו, כאמור בקולה של מאיה, בשלוש הדקות האחרונות של הפרק. על רקע השירה נחשפים הצופים למספר התרחשויות שנמסרות בטכניקה של עריכה מקבילה, המאפשרת מעבר קדימה ואחורה בזמן. הקרנתן של הסצנות האלה במקביל או סמוך זו לזו מובילה לפתרון הקונפליקטים שבפרק ולהשבת הסדר על כנו. אך כפי שנראה, השימוש בעריכה המקבילה מאפשר הרבה יותר מזה.

מאיה שרה את הסולו שלה בטקס הזיכרון לחללי מערכות ישראל בבית הספר, כשעל רקע השירה מוצגים לצופים בבית צילומי הפלסטינים מאלבום התמונות של הסבתא. מילותיו של השיר נהיות כך למסמנות של מסמנים שונים מאוד מאלה שהצופים היהודים־ישראלים מורגלים בהם, כאשר במקום תמונות של חיילים ולוחמים יהודים מוצגות על רקע השיר תמונות של ילדים וילדות, נשים וגברים פלסטינים.

עַל הַנֶּגֶב יוֹרֵד לַיִל הַסְּתָו
וּמַצִּית כּוֹכָבִים חֶרֶשׁ חֶרֶשׁ
עֵת הָרוּחַ עוֹבֵר עַל הַסַּף
עֲנָנִים מְהַלְּכִים עַל הַדֶּרֶךְ.

כְּבָר שָׁנָה. לֹא הִרְגַּשְׁנוּ כְּמְעַט
אֵיךְ עָבְרוּ הַזְּמַנִּים בִּשְׂדוֹתֵינוּ.
כְּבָר שָׁנָה, וְנוֹתַרְנוּ מְעַט
מָה רַבִּים שֶׁאֵינָם כְּבָר בֵּינֵינוּ.

קולה של מאיה השרה בעברית במבטא ערבי קל על רקע התמונות המשפחתיות מארץ ישראל/פלסטין שלפני 1948 חותר תחת מושג הזיכרון היהודי־ישראלי, ולמעשה מערער לחלוטין את הרעיון הישראלי של זיכרון והנצחה לאומיים. על רקע 'שיר הרעות', שמסמל את ההקרבה היהודית במלחמות ישראל, הסינמטוגרפיה המורכבת של הסצנה והעריכה המקבילה מנכיחות את התמונות הפלסטיניות. השורה 'כבר שנה לא הרגשנו כמעט איך עברו הזמנים בשדותינו' מעלה תמונות של עובדות ועובדי אדמה פלסטינים המעבדים שדות ומטעי זיתים. כחלק מהתפאורה שהוקמה לכבוד הטקס נמצאת על הקיר שמאחורי מאיה המילה 'ונזכור'. כמו בהצגת השיר כולו גם המילה הזאת מציעה אפשרות רחבה וכוללת הרבה יותר מהצירוף המקובל 'יזכור עם ישראל'. כך, מילות הפזמון הצברי הידוע 'אך נזכור את כולם, את יפי הבלורית והתואר' מקבלות רובד נוסף של משמעות: כולם, לפי קשוע **ועבודה ערבית**, הם גם היהודים וגם הפלסטינים, נשים וגברים, ילדים ומבוגרים.

הסיפור שאום אמג'ד מספרת למאיה, המופיע בפרק בדיוק לפני תחילתו של 'שיר הרעות',

מאיה (פאטמה יחיא) שרה בטקס הזיכרון בבית הספר. מאחוריה המילה 'ונזכור'
באדיבות שידורי קשת

משתמש בנוסחת הפתיחה הערבית המסורתית, 'קאן יה מה קאן'. משמעותו המילולית של הצירוף היא 'היה או לא היה' אבל המשפט מתפקד בערבית כ'היֹה היה' (once upon a time). אפשר לקרוא את השימוש בפתיחה הספרותית הזאת בכמה דרכים שמתפקדות במקביל: מצד אחד הנוסח הזה משרה על הסצנה כולה נופך של סיפור אגדה — היה או לא היה, אלמנט שמרכך את המסר החתרני. הפתיחה הסיפורית גם מנכיחה את הממד הנרטיבי של ההיסטוריה ומדגישה את המסר שיש יותר מסיפור אחד. מצד שני, אפשר גם לחשוב על הנוסח המסורתי כסממן של ownership, תביעת בעלות ולקיחת אחריות על ההיסטוריה המקומית הישראלית — זו היהודית וזו הפלסטינית — ועל האלימות הכרוכה בה. זו אלימות שנוכחת בכמה רבדים: באירועים ההיסטוריים עצמם, במנגנוני המדינה, כגון טקס יום הזיכרון בבית הספר וטקס הדלקת המשואות, שהם מנגנונים הפועלים לשעתק את הסיפור היהודי ולהשתיק את זה הפלסטיני, ולבסוף, בבחירות היום־יומיות הדורשות שוב ושוב מהפלסטינים הישראלים (וגם מהיהודים הישראלים) להכריע בין שני סיפורי העל, הציוני־יהודי או הפלסטיני. אריאלה אזולאי כותבת כי:

> במרחב הציבורי בישראל, [...] אסונם של הפלסטינים היה יום חג, החג לציון הקמת מדינת ישראל. [...] החג היה שיאו של הנרטיב 'שלנו', ומה שהיה 'אסון מנקודת מבטם' לא היה אלא חלק מהסיפור 'שלהם' תוצאה של טעות, החמצה וחולשה שלהם או הפקרתם על ידי מדינות ערב. במשך עשרות שנים נותר האסון הפלסטיני 'אסון

מנקודת מבטם' ומעמדו לא היה אלא המשך האסון.[25]

אם פרויקט הארכיון הוויזואלי של אריאלה אזולאי מתחקה אחרי תהליכי הבנייתם של הנרטיב היהודי־ישראלי והנרטיב הערבי־פלסטיני כדי לערער אותם ולהראות שבאחד הרגעים המשמעותיים ביותר בהיסטוריה של הסכסוך היו גם אפשרויות אחרות לבד מפיצול והפרדה, הפרויקט של קשוע משתמש בקומדיה כדי לאתר ולבחון נקודות מפגש פרודוקטיביות בין הנרטיבים המתחרים ובתוך כך להציע אפשרות תרבותית המכילה אלמנטים מתוך שניהם. למעשה, אני רוצה לטעון שקשוע מציע כאן אנטי־דיסקורס נועז המהווה מודל חדש וכולל להמשגה מחודשת של הזיכרון הקולקטיבי הישראלי.

חשוב להדגיש שעל אף המסגרת ההומוריסטית של קומדיית המצבים, המהלך הזה נעשה ברצינות ובלי להקטין, להגחיך או לבטל את המסרים המקוריים של 'שיר הרעות'. גם הכתיבה של הפרק וגם הבחירות הוויזואליות שנעשו הן בבימוי והן בעריכה מכבדות מאוד את טקס הזיכרון עצמו ואת 'שיר הרעות' ומשמעויותיו. זו מחווה שהיא כמעט נדירה במציאות התרבותית הישראלית שבה השיר הזה, בשל השימוש הנרחב שנעשה בו בכל שנות המדינה, היה כבר כמעט לקלישאה. בהקשר הזה אפשר להזכיר ש'שיר הרעות' ידוע בתור השיר שראש הממשלה המנוח יצחק רבין אהב במיוחד ומחווה לנתון הזה מצויה בשם בית הספר של מאיה, 'יצחק רבין', שמופיע על רקע שירתה של מאיה את השורות 'מה רבים שאינם כבר בינינו'.

האזכור העקיף של יצחק רבין משמש גם מעין אזהרה מרומזת מפני אלימות הנובעת מהיעדרה של סובלנות ומדיכויו של פלורליזם, ואפשרות אחרת מופיעה מיד, שוב בדמותה של מאיה, הנכנסת לבית הספר בדרכה להופיע בטקס, לא כמי שמסומנת כשונה או אחרת, אלא כתלמידה שוות זכויות. כלומר, השומר בכניסה מזהה אותה ולא מבקש לבדוק את תיקה. זיהויה של מאיה כשייכת לבית הספר היהודי הוא אלמנט משמעותי מאוד מבחינת אביה הצופה ממכוניתו בכניסתה לבית הספר. הסדרה מציגה את אמג'ד כמי שחלומו הגדול הוא לזכות באותן הזכויות שמקבלים יהודים־ישראלים, בין שזה מתבטא בזרם מים חזק במקלחת, בחינוך טוב לילדים, או בחברות במועדון שחייה שכונתי. לבד מהניסיונות לערער על המציאות המעמדית בישראל שבה הפלסטינים הישראלים הם אזרחים מדרגה שנייה, אמג'ד מתאמץ גם שלא להיות מסומן כל הזמן כשונה. ברגע הזה הוא מצליח, באמצעות בתו, לחוות פעם אחת את התחושה הזאת של להיות 'בלתי מסומן'. זהו רובד נוסף התורם למסר החריף והמאתגר שנושאים 'שיר הרעות' והפרק כולו.

המסר המציע אפשרות אחרת להבנת הזיכרון הקולקטיבי הישראלי מוסווה ומרוכך על

25 אזולאי, **אלימות מכוננת**, עמ' 16–17.

מאיה נכנסת לבית הספר ע"ש יצחק רבין, בדרכה להופיע בטקס
באדיבות שידורי קשת

ידי הנרטיב הקומי המופיע שוב, עדיין על רקע השיר, בדרך שנפתר קונפליקט המשואות של אמג'ד. הקומדיה פותרת את הדילמה של אמג'ד באמצעות מאיר, חברו היהודי־מזרחי, שמתחזה לאמג'ד ומדליק משואה במקומו. בדומה לאום אמג'ד שמתווכת — אולי מבלי דעת — את השתתפותה של מאיה בטקס בבית הספר באמצעות חשיפתה לסיפור הפלסטיני, גם כאן מי שמסייע במציאת פתרון יצירתי למשבר ותיקון המצב המעוות הוא אבו־אמג'ד, שכמו אשתו משתייך לדור הראשון של הערבים הישראלים.

מאיר מדליק משואה בשם האהבה. זו אינה האהבה למדינת ישראל, שעליה התבקש והתקשה אמג'ד להצהיר, אלא אהבה לאמאל — אישה שאינה מוכנה להיות אתו דווקא בשל זהותו הלאומית. מאיר לא מתקשה להתחזות לאמג'ד בשל המראה המזרח־תיכוני המשותף לשניהם, באמצעות פאסינג (passing) או התחזות הפוכה, השונה מניסיונותיו השכיחים של אמג'ד בכל הסדרה להיראות כיהודי.[26] כאן, מאיר היהודי הוא זה שמציג את עצמו ומתקבל או 'עובר' כאמג'ד עליאן הערבי־הישראלי, וכמו בסצנה הקודמת גם כאן יש אמירה סמויה בזכות הדו־קיום. בניגוד לרצינות היחסית שמאפיינת את השימוש ב'שיר הרעות', חילופי התפקידים והזהויות בטקס הדלקת המשואות מזכירים הרבה יותר את הז'אנר של קומדיית המצבים שאחד ממאפייניה הבולטים הוא, כאמור, הפרת הסטטוס־קוו במהלך כל פרק. הפתרון של חילופי התפקידים בין אמג'ד למאיר אכן משמש להשבת

26 פרק הפתיחה של העונה השלישית בסדרה מספק כר נרחב לדיון ביקורתי בנושא של פאסינג/התחזות כאשר אמג'ד משתתף בתכנית הראליטי הפופולרית **האח הגדול**, שם הוא מתחזה ליהודי אשכנזי ויוצר לעצמו גנאולוגיה חלוצית־ציונית.

מאיר (מריאנו אידלמן) מנצל את טקס המשואות להעברת מסר אישי לאמאל באדיבות שידורי קשת

הסדר על כנו בסיום הפרק. הסצנה כולה קלילה מקודמתה, משום שהנאום של מאיר, הנמשך הרבה יותר מהזמן הקצוב, מלווה במאבק משעשע על המיקרופון. החייל שניצב ליד מדליק המשואה מנסה לקחת ממנו את המיקרופון ואילו מאיר מתעקש ומצליח לסיים את דבריו.

גם מאיה וגם מאיר, העומדים במרכז הסיטואציות הטקסיות, מתגלים כבעלי יכולת ופוטנציאל ליצירת כָּאוס חברתי ותרבותי ולו לרגעים ספורים. בספרה *Humoring Resistance* דיאנה נייבִּילְסְקי כותבת כי השימוש בהומור מאפשר הפרה של קיבעונות חברתיים ובחינה מחודשת של מוסדות תרבותיים מפרספקטיבות לא שגרתיות. האפקט שההומור יוצר גורם לשינוי ציפיות באשר לסיטואציה הנידונה, ושינוי כזה מוביל לבחינה מחודשת של עמדות תרבותיות והנחות אפיסטמולוגיות. פרקטיקות כאלה מאפשרות יצירה של התנגדות, טרנסגְרֶסיות וחתרנות ומה שנייבילסקי מכנה uncivil disobedience — אי־ציות לא מנומס או לא נאות.[27] מאיר, כפי שנראה, משתמש שימוש מושכל ויעיל בקונצנזוס הממלכתי ומפעיל הן את פרקטיקות ההתנהגות הראויות והן את השיח האופייני לטקס הדלקת המשואות כדי לחתור תחת מוסכמה חברתית אחרת. הפרפורמטיביות של הסיטואציה והשימוש בהומור מסווים כאן את אי־הציות הלא נאות ואת ההתנגדות הקריאטיבית אשר נוכחים בסצנה כולה.

האמביוולנטיות הסמנטית בהצהרתו של מאיר, המלווה את הדלקת המשואה, מאפשרת

27 Dianna C. Niebylski, *Humoring Resistance*, State University of New York Press, Albany, NY 2004, pp. 2-7

לקהלים שונים לפענח משמעויות שונות בטקסט. הפער בין מה ששומעים אלו שלכאורה צופים בטקס ובין מה שמבינים ויודעים הצופים בסדרה יוצר אפקט קומי. זהו פער יעיל מבחינה אסטרטגית־נרטיבית ועשיר מאוד רטורית:

> אני אמג׳ד עליאן בנם של אום ואבו אמג׳ד עליאן, כתב בעיתון כל ירושלים, מתכבד להדליק משואה זו לתפארת האהבה. אני מקווה שאת רואה את זה ומקשיבה אהובתי, מולדתי, ארצי. אני אוהב אותך. אני מתנצל אם פגעתי בך. אני יודע שזה קשה, אבל את כמו בית בשבילי. בדיוק כמו שאני אהיה בשבילך. ואני מוכן לעשות הכל בשביל הבית שלנו. לא מעניין אותי באיזו שפה את מדברת ולא מעניין אותי באיזו שפה את חולמת. אני רוצה לחיות אתך. ואני יודע שביחד אנחנו נתגבר על כל הקשיים. לא מעניין אותי דת ולא לאום ולא מלחמות ולא היסטוריה. את מעניינת אותי. את ורק את. ואני לא אוותר עליך לעולם. לתפארת המדינה שאנחנו חיים בה ביחד.[28]

ההצהרה של מאיר על אהבה שהיא לא אהבת מולדת מיועדת, כאמור, לקהל יעד של אישה אחת. זו יושבת בבית לצד בן זוגה הרשמי, ג׳מיל, וצופה בטקס. הצפייה בטקס כשלעצמה היא היפרבולה ואלמנט נרטיבי שלא מתקבל על הדעת — כפי שמדגישה בושרה בהקשר מעט אחר בפרק ׳זה לא טקס שלנו, לנו אין חלק בזה׳ — אבל הצופים מקבלים את זה כאלמנט הכרחי בדרך לפתרון ולסוף הטוב שמציעה הקומדיה. בן הזוג של אמאל, בניגוד למאיר, הוא לחלוטין תקין פוליטית, אך אינו הולם משום בחינה אחרת. ג׳מיל הפלסטיני־ישראלי הוא רכז הפעילות של יום הנכבה, אבל כמו שמנדלסון־מעוז ושטייר־לבני מציינות, נאמנותו הפוליטית אינה מאפשרת לו לנהל מערכת יחסים משמעותית עם אמאל כי את הרומן האמיתי הוא מנהל עם הטרגדיה הפלסטינית.[29] מאיר מייצג בדיוק את הצד השני של הספקטרום, הוא עיוור לחלוטין לנרטיב הפלסטיני ולפוליטיקה הישראלית המתכחשת אליו. כך למשל, אחד הניסיונות של מאיר לשוחח עם אמאל נקטע בפתאומיות כשנשמעת צפירה ומאיר, אוטומטית ובלי לחשוב, עובר לעמידת דום. עם זה, ובניגוד מוחלט לג׳מיל, הוא משוכנע באהבתו לאמאל ונחוש לממש אותה.

כאמור, השימוש בהומור יוצר מרחב להתנהגות לא נאותה. טקס המשואות הוא חגיגה לאומית־יהודית שבמהותה לא לוקחת בחשבון את הסובייקטיביות הערבית ישראלית. חתרנות המעשה של מאיר לא מסתיימת רק בהתחזות לאמג׳ד ובהפרת סט כללי ההתנהגות הנאותים לטקסים לאומיים, אלא ובעיקר בכך שהוא משתמש בשפת הטקס כדי להעביר מסר שמעודד הבנה, דו־קיום ואהבה החוצה גבולות אתניים ולאומיים. למעשה, המסר

28 **עבודה ערבית**, ׳זיכרון׳ (לעיל הערה 6), 23:22–24:36.

29 הבחירה של יוצרי הסדרה ללהק את השחקן המוכר יוסף (ג׳ו) סוויד לתפקיד של ג׳מיל יוצרת רובד נוסף של מורכבות חוץ־טקסטואלית מעניינת, שמקצת מהצופים ודאי היו ערים לה. סוויד הפלסטיני־ישראלי נשוי ליהודייה־ישראלית (המחזאית והבימאית יעל רונן) וגילומו את תפקיד בן הזוג חסר הרגישות, שלמעשה דוחף בהתנהגותו את אמאל לזרועותיו של מאיר, יוצר פער אירוני שמתפקד בעצמו כאי־ציות בלתי נאות, כפי שהגדירה נייבילסקי.

של מאיר מעודד נישואי תערובת, הנחשבים בציבוריות הישראלית טרנסגרסיה חברתית, כמעט טאבו, בדיוק בשל ההפרדה המתמשכת בין יהודים וערבים ברוב תחומי החיים.[30] ההומור של קומדיית המצבים, שבא לידי ביטוי במאבק על המיקרופון, מרכך ומעדן את המסר הזה, אבל בסופו של דבר הטקסט מייצר רגע שמתעלה על היירכיות אתניות ומגדריות. נוסף על היותו ניסיון להפר את כללי הטקס הוא גם ניסיון לערער על מהותו של הטקס, על מה שהוא מסמל — היותה של ישראל מדינת כל אזרחיה היהודים. הרגע הזה מייצר אפקט מידי ומטריד שמאפשר, כפי שציינתי קודם, הצבת מראה בלתי נראית אל מול הצופים היהודים־ישראלים והעלאת שאלות, הן בדבר המחירים שתובעת ההפרדה היהודית ערבית והן באשר למידת נחיצותו של הטאבו החברתי נגד נישואי תערובת בחייהם של ישראלים במאה ה־21. הצופים היהודים־ישראלים המשתעשעים מתעוזתו של מאיר מוצאים את עצמם מעודדים אותו ומקווים שהוא יצליח, כלומר, שאמאל תיענה לחיזוריו. זו מניפולציה אפקטיבית המופעלת על ציבור שעל פי רוב אינו סובלני כלפי מה שעומד מאחורי האפשרות של יצירת קשר רומנטי בין השניים. בכך מציב הפרק מודל אפשרי של מתיחת גבולות ונורמות ופריצת מוסכמות.

עם זה חשוב לציין כי האפשרות של פריצת המוסכמות במישור אחד — חציית גבולות אתניים ולאומיים — מוטמעת היטב בנורמות וקונוונציות חברתיות אחרות שדווקא נותרות על כנן, במקרה הזה הטרוסקסואליות וחלוקת תפקידים מגדרית. כך, הגבר משמש הדמות האקטיבית ביצירת הקשר, הוא שמחזר אחרי האישה, הוא שמפעיל את המחווה הגרנדיוזית, ואילו תפקיד האישה בנרטיב הזה הוא פסיבי, לשבת בבית ולצפות בו.[31] הפרק גם מציע ביקורת רחבה יותר אשר רלוונטית לשני הצדדים בסכסוך. לטענת הנרטיב של הפרק, העיסוק האובססיבי בנושא הלאומי גורם הן ליהודים הישראלים והן לערבים הישראלים — כאן בדמותו של ג׳מיל — להחמיץ את מה שקורה בתוך הבית הפרטי. אם ג׳מיל היה עוסק מעט פחות בארגון יום אירועי הנכבה ומקדיש לבת זוגו מעט יותר תשומת לב המנותקת מהסיפור הלאומי, ייתכן מאוד שהוא לא היה מאבד אותה.

מעניין לראות איך דווקא האירועים הלאומיים שבהם המדינה היהודית משעתקת את

30 כעשרה אחוזים מכלל הזוגות הנישאים בישראל הם זוגות מעורבים, כלומר יהודים המתחתנים עם לא יהודים או עם מי שאינם מוגדרים יהודים על פי ההלכה, אך מספר הזוגות המעורבים שאחד מבני הזוג יהודי והאחר ערבי קטן בהרבה. טקס נישואיהם של בני הזוג מורל מלכה ומחמוד מנסור באוגוסט 2014 הוא דוגמה מובהקת לחוסר הסובלנות הישראלי. מלכה, יהודייה ישראלית, נאלצה להתאסלם על מנת שתוכל להינשא חוקית לבן זוגה המוסלמי. החתונה, שהתקיימה בשלהי מבצע ׳צוק איתן׳, זכתה לסיקור נרחב בתקשורת, בין היתר על רקע הפגנת מחאה קולנית שהתקיימה בסמוך לאירוע. סקר עמדות שערך עיתון **הארץ** באותו שבוע גילה כי 75 אחוזים מהיהודים בישראל מתנגדים לנישואים בין יהודים לערבים. שיעור המתנגדים בקרב הציבור הערבי עמד על 65 אחוזים. http://www.haaretz.co.il/news/education/.premium-1.2412809.

31 פרק הפתיחה של העונה הרביעית ששודר לראשונה ביולי 2013 מציע הומאז׳ לסצנה הזאת כשמאיר, שכעת כבר נשוי לאמאל, נזרק מהבית ומדבר אליה דרך הטלוויזיה, הפעם כמתחזה לפעיל במאבק החברתי של מחאת האוהלים.

הנרטיב של עצמה הם מרחבים יעילים מבחינתו של קשוע לערעור על הסדר החברתי. קשוע משתמש בדיוק ברגעים שעבורו, כפלסטיני ישראלי, הם מאוד לא נוחים, אל־ביתיים, כדי להדגיש את ההדרה של הערבים הישראלים וכדי להביע ביקורת על החברה הישראלית ומנהגיה. זו אינה תופעה חדשה בכתיבתו. כבר באחד הטקסטים הספרותיים המוקדמים שלו, סיפור קצר בשם 'זיוה', שפורסם ב־1999 בקובץ **אוטוטו**, הגיבור של קשוע מעביר את יום הזיכרון לבדו בדירתו השכורה בשכונה יהודית בירושלים, בסיועם של הרבה אלכוהול וסיגריות: 'השקט שאחרי הצפירה מחריש את אוזני, וקולה של סבתא שלי, שמספר לי על מותם של בעלה ובנה הבכור בקרבות על הכפר טירה במלחמת 48' מזרז את זרימת האלכוהול בעורקי. סבתא סיפרה את הסיפור שלה בכל הזדמנות שהיתה לה, ותמיד פתחה במשפט: זה היה בעונת הסברסים. שניהם מתו באותו שבוע'.[32] כמו בפרק 'זיכרון', הסיפור הקצר הכתוב בגוף ראשון בסגנון המזכיר מאוד את טוריו הסאטיריים של קשוע במוסף **הארץ** עשור לאחר מכן, מנסה למצוא דרך ליישב בין שני הנרטיבים המתחרים. הדגש מושם על הצורך ועמו חוסר היכולת של הדמות המרכזית, ערבי־ישראלי הכותב בכל **העיר**, להכיל בו־זמנית את שני הנרטיבים. אלו שני הצדדים של אותו הסיפור, הניצחון והתבוסה, התקומה היהודית והקרבות על טירה, ששיא המאבק ביניהם מתגלם בדיוק בימים הטעונים האלה: יום הזיכרון ויום העצמאות. האל־ביתיות כאן באה לידי ביטוי בחדירתה של הספֵרה הציבורית לדירה הירושלמית הפרטית, ובהתעקשותו של הגיבור להעביר את יום הזיכרון דווקא במרחב הנחווה כבלתי נעים, מנוכר ולא נוח.[33] הפואנטה של הסיפור, שהתחרות בין הנרטיבים עומדת בבסיסו, עוקבת אחרי הצלחתו של הדובר לעשות סקס עם זיוה היהודייה תוך כדי מופע הזיקוקים שמסיים את טקס הדלקת המשואות בהר הרצל, בלי שיגמור לפניה:

> את המלחמה הזאת אני אנצח, חשבתי לעצמי, וניסיתי להסיח את דעתי מגופה הענוג של זיוה. אני חייב לנצח, אני חייב להרוויח עוד זמן, אסור להפסיד, לא היום. אני מנסה להיזכר בסבתא שלי ובעונת הסברסים. קולה של סבתא מתערבב בקולות הזיקוקים ובאנקותיה של זיוה. עוד, עוד. בום, בום. אבא שלך היה בן חודש כשאביו מת. בום. יותר חזק. הוא קיבל כדור בראש. בום. ממש מול העיניים שלי. אהה... דוד שלך. בום. מת שבוע אחריו. עוד... עוד. הוא מת מפגז... בום... תמשיך... לקח לי יום שלם לאסוף... בום... אהה... את ראשו וחזהו... עוד קצת... בסוף קברנו.
> זיוה גומרת בצעקה חזקה. אני מתנשף מעליה בדממה, הזיקוקים ממשיכים. היא מפנה את ראשה ובוהה שוב בשמים דרך דלת המרפסת. אני מסתכל עליה, עדיין בתוכה. אני נושם עמוק, חזי מתנפח. סבתא מאושרת.[34]

'זיוה' מעלה שאלות על טיבו של הזיכרון הציבורי, על מה שראוי לזכור וכיצד, ועל דרך

32 סייד קשוע, 'זיוה', בתוך: אסף גברון (עורך), **אוטוטו**, זמורה ביתן, הד ארצי, תל אביב 1999, עמ' 67–71. אני מודה למימי חסקין שהזכירה לי את הסיפור ואת הקובץ.

33 Bhabha, *The Location of Culture*, pp. 13-26

34 קשוע, 'זיוה', עמ' 70–71.

ההצגה של הזיכרון. המאבק בין הנרטיבים מסמל התמודדות על זהותו של הגיבור ומלחמה על תפיסתו העצמית. כיבוש הגוף הנשי היהודי אינו משקף את ניצחונו של נרטיב לאומי אחד על פני נרטיב לאומי אחר אלא להפך, הוא מראה הצלחה, ארעית וטנטטיבית, ליישב בין שני הסיפורים.

סצנה דומה ושונה נוכחת גם ברומן של קשוע **גוף שני יחיד**. שם, עורך הדין חסר השם מנסה נואשות להביא את אישתו לסיפוק מיני ולאחר שלל כישלונות הוא מעלה בדמיונו בזמן המשגל את הלוויית סבו, בהיותו בן שמונה: 'הוא נזכר בקול החבטה שהגופה השמיעה והבין שהביא את אישתו לאורגזמה בפעם הראשונה. היא שרטה את גבו בציפורניה והעתירה עליו נשיקות חמות, והוא עמד שם מעל הקבר וידע שלא ישוב להיות הילד שהיה'.[35] בתיה שמעוני קוראת את הסצנה הזאת מתוך פרספקטיבה הטוענת כי המגע עם החברה היהודית מוביל לסירוס הדמויות הערביות. אף שעורך הדין אינו אימפוטנט לגמרי, אפילו לו ברור שיכולתו המינית לוקה בחסר. לטענתה, המזיגה הגרוטסקית של לוויית הסב בעבר ויחסי המין בהווה מצביעה על קשר ביניהם. הסב מסמל את הוויראליות של בני הדור הקודם, ומותו מעיד על מותה של הפוטנטיות הזאת ועל צמיחתה של אי־האונות. כך, על מנת לספק את אישתו ולהוכיח את גבריותו עורך הדין חייב להעלות בזיכרונו את הסב המת. זהו זיכרון המשמר, כאמור, את האונות האבודה של הזהות הגברית הערבית.[36] כפי שמשתמע מגוף שני יחיד אפשר לקרוא את טקס המשואות הנחווה ברקע הסיפור 'זיוה' כטקס מסרס. עם זה, ובניגוד לסיפור הקצר, לא נמסרות ברומן נסיבות מותו של הסב והדיכוטומיה הלאומית מודגשת פחות: האישה היא אישתו החוקית של עורך הדין והיא ערבייה, שלא כמו בסיפור 'זיוה' שבו יחסי המין הם מזדמנים וחוצים גבולות לאומיים. הגיבור של קשוע ב'זיוה' נמצא מחוץ לקונסנזוס הלאומי, וההתנסות שלו באירועי הזיכרון היא מאוד אישית ואמוציונלית. כפי שכתבה חוקרת הספרות ברברה מאן בהקשר של סיפור אחר בקובץ **אוטוטו**, גם הסיפור הזה מייצר טקס זיכרון אישי ואינטימי המתריס נגד הזיכרון הלאומי, הן היהודי והן הערבי־פלסטיני. טקס המעבר בין יום הזיכרון ליום העצמאות משמש תפאורת רקע לסיפור המתאר מאמץ נחוש ולא הרואי לשמר אפשרות של ביטוי אינדיבידואלי בתוך המרחב הציבורי־לאומי.[37]

גם בפרק הטלוויזיוני וגם בסיפור הקצר השימוש של קשוע בטקס הממלכתי של הדלקת המשואות אכן יוצר הגחכה של הטקס והפומפוזיות שלו, אך בשני מוצרי התרבות האלה, כמו במקרה של 'שיר הרעות', קשוע עושה זאת בלי לבטל לחלוטין את החשיבות התרבותית של המוסד הלאומי הזה. סאגת הדלקת המשואות מסתיימת, אם כן, בהצלחה

35 סייד קשוע, **גוף שני יחיד**, כתר, ירושלים 2010, עמ' 48.

36 שמעוני (לעיל הערה 5), עמ' 159.

37 ראו את הקריאה שמציעה מאן לסיפור הקצר והמינורי 'רבין מת' מאת אתגר קרת המופיע גם הוא בקובץ **אוטוטו**. Barbara E. Mann, *A Place in History: Modernism Tel Aviv and the Creation of a Jewish Urban Space*, Stanford UP, Palo Alto, CA 2006, pp. 242-243.

כפולה: אמג'ד אינו משתתף בטקס בגופו ובכך נמנע מתשלום המחירים הסמליים הגבוהים הכרוכים בשיתוף פעולה פומבי עם הנרטיב של המדינה. שמו ואולי חשוב מכך שם העיתון שבו הוא עובד עדיין מוזכר בטקס וכך אין לעורך העיתון עילה לפטרו. מבחינת מאיר, הסיוע לאמג'ד הוא הרווח המשני בלבד. ההשתתפות בטקס מאפשרת לו להעביר מסר לאהובתו באמצעות מחווה גרנדיוזית שמשכנעת אותה ברצינות כוונותיו.

עם זה, יוצרי הפרק 'זיכרון' בחרו שלא לסיים את הנרטיב שלהם בטקס הדלקת המשואות, אלא לשוב להצעה התרבותית למצוא נקודות ורגעים של מפגש בין הנרטיבים המתחרים. זהו ניסיון לאתר דרכים להרחבת המנעד של הזיכרון הקולקטיבי הישראלי כך שיכיל גם סיפורים וזיכרונות פלסטיניים. 'שיר הרעות' בקולה של מאיה משמש, כאמור, מסגרת מוזיקלית ויזואלית לדקות האחרונות של הפרק, ולאחר הדלקת המשואה התמונה חוזרת אליה. הפרק מסתיים בארבע השורות האחרונות, המוכרות, של הפזמון החוזר של השיר:

כִּי רֵעוּת שֶׁכָּזֹאת לְעוֹלָם
לֹא תִתֵּן אֶת לִבֵּנוּ לִשְׁכֹּחַ.
אַהֲבָה מְקֻדֶּשֶׁת בְּדָם
אַתְּ תָּשׁוּבִי בֵּינֵינוּ לִפְרֹחַ.

מאיה שרה את התיבות המוזיקליות האלה ללא ליווי אינסטרומנטלי. המצלמה מתמקדת רק בפניה, פני ילדה צעירה, ללא איפור או מימיקות מצועצעות.

צילום התקריב של הפנים והקול העירום מליווי מוזיקלי מחזיר את הצופים לפוטנציאל המערער שיש בהצעה התרבותית שמועלית על ידי מאיה ולהתנגדות הקריאטיבית

תמונת הסיום של הפרק, באדיבות שידורי קשת

שמובעת דרך השירה שלה. זו עוד אחת מהדרכים שבאמצעותן **עבודה ערבית** מייצרת מרחב אלטרנטיבי לעשייה פוליטית ומאפשרת יצירת שיח פרודוקטיבי ומשמעותי של תרבות מעורבת פוליטית.

בה בעת הקול הילדותי של מאיה מדגיש גם את התמימות והנאיביות שיש בהצעה התרבותית הזאת ומאפשר, כפי שקשוע מרבה לעשות גם בכתיבתו הספרותית וגם בזו העיתונאית, שלא לקחת ברצינות רבה מדי את הביקורת שהטקסטים שלו מביעים. טענתי היא שהאסטרטגיה הזאת, המשמשת רובד נוסף של אי־ציות, מטעה. כמו השימוש בהומור ובז׳אנר של הקומדיה, ההתייחסות הלא רצינית של הטקסט המודע לעצמו משמשת שכבת הסוואה והגנה מפני הניסיון לסווג את כתיבתו של קשוע כביקורתית או חתרנית. הממד האירוני, המודע לעצמו, מבטיח את האפשרות לטעון בכל עת כי ההומור פשוט לא הובן כראוי. אפשר לראות בכך את אחד ההסברים לפרק הזמן הממושך שנדרש למחקר הספרותי והתרבותי הישראלי להתחיל להתייחס אל קשוע כאל יוצר שכתיבתו מאפשרת הן ערעור על המציאות הפוליטית והחברתית הקיימת והן חשיבה יצירתית ובונה באשר לעיצובה מחדש.