



## "חמורים בשדה סביונים"

הנכבה בספרות העברית על פי ארבעה ייצוגים: "במו ידיו: פרקי אליק" למשה שמיר; "זוטות" ליעקב אורלנד; "על דעת עצמו" לנורית גרץ; ו"אוצר בביסאן: כפי שקרה, כפי שסופר לי וכפי שיקרה" לצבי בן-דודר בנית

### מימי חסקין

#### תקציר

"נִכְבָּה" היא הכינוי שהפלסטינים נתנו למלחמתם נגד ישראל ב־1948. זהו שמה האחר, ההופכי, של המלחמה שבתרבות הישראלית ההגמונית מכונה "מלחמת השחרור", "מלחמת העצמאות" או "מלחמת הקוממיות". עבור הפלסטינים זוהי "נכבה", אסון – המלחמה, הגירוש והפליטות. במאמר זה אבחן כיצד הספרות העברית מתארת את הנכבה הפלסטינית. אביא ארבעה ייצוגים שונים זה מזה בז'אנר, בתקופה שבה פורסמו ובמידה שבה הם מוכרים. אשר לז'אנרים, אדון בשני רומנים, שניהם ספרי זיכרון ביוגרפיים, בשיר הכתוב בפרוזה לירית ובסיפור קצר. היצירות שונות גם במידת הקנוניזציה שלהן. שני הרומנים ניצבים במרכז הקנון של הספרות העברית. שירו של אורלנד מוכר פחות, ואילו סיפורו של צבי בן-דודר בנית כמעט אינו מוכר כלל.

שלוש היצירות הראשונות מציעות מעין תהליך התבגרות: תחילתו בגישה של התרכזות באני הקולקטיבי והתעלמות מהאחר, כפי שעולה ב"במו ידיו: פרקי אליק" למשה שמיר; המשכו בפיתוח קשב לסבלו של הזולת, האויב, וזעזוע ממנו, כפי שעולה ב"זוטות" של יעקב אורלנד, וסופו בהודאה באשמה ובאחריות לנכבה, כפי שקרה לעמוס קינן על פי עדותה של נורית גרץ ב"על דעת עצמו". יצירתו של בן-דודר בנית, "אוצר בביסאן: כפי שקרה, כפי שסופר לי וכפי שיקרה", אינה משתלבת עם שלוש היצירות האחרות על ציר הזמן, משום שסופה נטוע באחרית הימים ואינו מעוגן במציאות האמפירית המוכרת לנו. ואולם כל ארבע היצירות יכולות להתייצב, זו אחר זו, על ציר הפיוס.

## מילות מפתח: נכבה; שמיר; גרץ; אורלנד; בן-דור בנית

"נִכְבָּה" היא הכינוי שהפלסטינים נתנו למלחמתם נגד ישראל ב־1948. זהו שמה האחר, ההופכי, של המלחמה, המכונה בתרבות הישראלית ההגמונית "מלחמת השחרור", "מלחמת העצמאות" או "מלחמת הקוממיות". עבור הפלסטינים זוהי "נכבה", אסון – המלחמה, הגירוש והפליטות.<sup>1</sup> המונח הוטבע במסתו של ההוגה קונסטנטין זריק (זריק, 1948, עמ' 97) שפורסמה ב־5 באוגוסט 1948: "תבוסת הערבים בפלסטין אינה בגדר מפלה פשוטה או עוולה חולפת סתם. זוהי נכבה במלוא מובן המילה. זו אחת ההתנסויות הקשות ביותר שהערבים התייסרו בהן במהלך ההיסטוריה הארוכה שלהם, הזרועה במבחנים ובטרגדיות". המונח החל לחדור לשיח הישראלי ההגמוני מאז סוף שנות התשעים של המאה העשרים, עם תחילת קיומם של טקסים ותהלוכות שיבה לאתרים שבהם שכנו בעבר הכפרים הפלסטיניים שחרבו במלחמה. עבורי, כישראלית וכיהודייה שצמחה בתרבות ההגמונית, לומר "נכבה" פירושו להתבונן באסונו של הזולת, להכיר בעוול שנגרם לו ואף לכנותו בשפתו שלו. במאמר זה ברצוני לעסוק בשאלה: כיצד הספרות העברית מתארת את הנכבה הפלסטינית, את הטראומה של האחר?

אביא להלן ארבעה ייצוגים שונים זה מזה בז'אנר, בתקופה שבה פורסמו ובמידה שבה הם מוכרים. אשר לז'אנרים, אדון בשני רומנים, שניהם ספרי זיכרון ביוגרפיים, בשיר הכתוב בפרוזה לירית ובסיפור קצר. היצירות שונות גם במידת הקנוניזציה שלהן: "במו ידיו: פרקי אליק" למשה שמיר (1951) ניצב במרכז הקנון של הספרות העברית. גם הרומן השני, "על דעת עצמו" לנורית גרץ (2008), זכה לחשיפה רבה ולתהודה גדולה. השיר "זוטות" ליעקב אורלנד (1985) מוכר פחות, כאילו שמו מעיד על מיקומו התרבותי. ואילו "אוצר בביסאן: כפי שקרה, כפי שסופר לי וכפי

1 על פי רענן כהן (כהן, 2006, עמ' 43) מספרם של הערבים הפלסטינים שהפכו לפליטים במלחמת 1948 שנוי במחלוקת. דוברים ערבים נקבו במספר של בין 900 אלף למיליון פליטים, ואילו ישראל טענה באופן רשמי שמספר הפליטים אינו עולה על 520 אלף נפש. גורמי האו"ם שעסקו בטיפול בפליטים אמדו את המספר ב־726 אלף נפש. ברוך קימרינג (קימרינג, 1999, עמ' 33) מציין שהם נעקרו מתוך כ־360 יישובים ערביים, שמרביתם נמחו מעל פני האדמה ומקצתם יושבו מחדש על ידי מהגרים יהודים ושמש עוברת.

שיקרה" לצבי בן-דודר בנית (2013) התפרסם בכתב עת צדדי ("עו'דה") שכמעט אינו מוכר.

בחרתי ביצירות האלה משתי סיבות. ראשית, הצגתן זו אחר זו, מתוך הצבתן על ציר הזמן, עשויה להערכתי לייצר קשר נרטיבי סיבתי, שבו כל אחת מהיצירות מהווה תחנה המוליכה לזו שאחריה. הנרטיב ההתפתחותי שאשרטט ביניהן אינו מתיימר להציג תהליך אובייקטיבי בחברה הישראלית ההגמונית, ועם זאת, זהו נרטיב שאינו מופרך ויש לו הדהודים במציאות האמפירית אשר בתוכה הוא נשזר. מעבר לכך, בחרתי בארבע היצירות כי ארבעתן נגעו ללבי והעסיקו רבות את מחשבותי. המהלך שאתאר בין היצירות משקף, לפחות במידה מסוימת, את שהתחולל בתודעתי ובעולם החברתי הקרוב אליי.

### "במו ידיו: פרקי אליק" למשה שמיר (1951, 1973)

משה שמיר, יותר מכל סופר אחר, הוא נציגו של דור חדש של כותבי עברית בארץ המכונה "דור בארץ". שמיר טיפח את השיוך הזה והבליט אותו בכנותו את האנתולוגיה הספרותית שהשתתף בעריכתה בשם זה (אוכמני, טנאי ושמיר [עורכים], 1958).

ב-1951 הוציא שמיר לאור את ספרו "במו ידיו: פרקי אליק" (1951) לזכר אחיו אליק – אליהו. הספר מתאר את חייו של אליק, המכוונים לקראת שיאם ההרואי – מות הגיבור בקרב במלחמת העצמאות. זהו ספר זיכרון אישי שבו אח כותב לאחיו ההרוג, וככזה נימתו מהללת ומשגיכה. האדרת הגיבור נחוצה למחבר במישור האישי, ככורח שיש בכוחו לעמעם את צריבת מות האח. יתר על כן, הקרבה האישית בין הסופר לגיבורו מטעינה את המסופר בכנות ובפיוטיות נוגעות ללב.

עם זאת, המחבר ניסה לשוות לדמותו של אליק קווי היכר טיפוסיים, מתוך כוונה להקים מצבת זיכרון ספרותית לדמות הגיבור הקולקטיבי שראה בעיני רוחו והאמין בנכונותה. זהו הצבר, איש הפלמ"ח, הלוחם העשוי ללא חת, שמוכן להשליך את חייו מנגד, כפי שאכן עשה, ולמסור את נפשו למען הלאום ולמען קבוצת ההשתייכות שלו. הספר, העוקב אחר חיי הגיבור מינקותו, הולך ומתמקד במטרות – הכשרתו כלוחם, מאבקי הצבאיים ואירועי המלחמה שבה נהרג. המלחמה והקרב שבו תמו חיי אליק הם הפריזמה שדרכה הסיפור מסופר. מאפייניו הגופניים ואישיותו, עלילת חייו, יחסיו עם נשים, הקשר שלו עם הטבע ובעיקר

הכשרתו כלוחם בפלמ"ח – כל אלו מעוצבים למען הלאום ומאופיינים במוכנות לסכן את החיים.

שנתיים לאחר צאתו לאור, ב־1953, זכה הספר בפרס ברנר היוקרתי – הוכחה למעמדו כמייצג הנרטיב ההגמוני בתרבות העברית. הזכייה בפרס עלתה בקנה אחד עם הפופולריות העצומה של הספר: הוא הודפס בכמה מהדורות, עובר לתסכיתי רדיו ולתכנית טלוויזיה ונכלל בתכנית הלימודים. מעבר לכך שנתונים אלו מצביעים על חשיבותו של הספר, יש בכוחם להסביר את מעמדו התרבותי כמייצג מובהק של מלחמת 1948 בציבוריות הישראלית. מכאן נבעה סקרנותי לבדוק כיצד מתואר הזולת בצד האחר של המתרס, הפלסטיני שבו הגיבור נלחם, אויבו של הגיבור. האם המושג "אויב" מקבל פנים ספציפיות? האם בתיאור המאבק ה"אחר" לובש פנים אנושיות? האם הקונפליקט מסופר מכמה נקודות מבט? ומה ניתן ללמוד מכל אלה על העמדה התרבותית, הלאומית, הפוליטית והמוסרית ביחס לנכבה, שהתעצבה מתוך עמדה ישראלית טיפוסית והגמונית, שנתיים אחרי שהתרחשה?

מאחר שיצירתו של שמיר לא עוסקת ישירות בנכבה, הקריאה שלי ביצירה תעמיק אל תוכה ותחפש את המקומות העיוורים והמושקקים שבה דרך מעין זכויות מגדלת. ברצוני ללכת בעקבות פרדריק ג'יימסון (ג'יימסון, 2004), שכפר בהפרדה בין הפוליטי לפואטי וטען שבכל טקסט ספרותי יש רובד פוליטי לא מודע. לדבריו, תפקיד הפרשן הספרותי הוא לשחזר את הטקסט הפוליטי הסמוי המבצבץ מתוך הבקיעים בכל טקסט. לדידו, הלא מודע הפוליטי הוא סימפטום של מתח לא פתור במציאות שבתוכה נכתב הטקסט. קריאת הלא מודע הפוליטי מבקשת אפוא להציג את היחס לנכבה החבוי מתחת לפני השטח של הטקסט. לכן אקרא את הטקסט מבחוץ ומבפנים גם יחד, כמי שמזדהה עם ההתפעלות מהגיבור ובו בזמן חושפת את הבעייתיות שבסיפור. עם זאת, יש לזכור, כאמור, שזהו ספר זיכרון אישי, שנכתב בדם לבו של האח המספר, להעלאת זכרו ולהאדרת דמותו של הגיבור. עובדה ביוגרפית זו מחייבת זהירות ורגישות בבחינת ההיבטים הפוליטיים של הטקסט ובשיפוטיות ביחס אליו.

הגיבור נחוש במאבקו לכופף את ההווה לרצונו וטוטלי במוכנותו ללכת עד הסוף, ובכלל זה להשליך את חייו מנגד. ואולם במקום אחד בספר עולה בעקיפין ספק בצדקת הדרך. במונולוג פנימי של הגיבור שמיר מעמיד סימן שאלה ביחס לנחיצות ההקרבה למען המאבק הלאומי:

שאלה אחת הייתה מהלכת באוויר, אף על פי שמעולם לא הוצגה במפורש, ואולי גם לא נתבהרה מעולם בלבו של מישהו. היא העיקה, היא הייתה קיימת, היא פעלה את פעולתה. השאלה הייתה – אליק. האם אפשר להבטיח, למנוע, לנסות, להשתדל, שככל האפשר פחות [...] בכל זאת, בעולם זה, תחת שמש זו, עם אוירו הכחול, עם ימי הבחרות שלא תמו – האם הכרחי הדבר שיקרה עוד, ועוד, ועוד? האם אין די, האם יש טעם, האם כדאי, האם יש איזה שהוא שיווי משקל, שיווי ערך, בין המילים, בין המושגים המופשטים שאינם נתפסים, שאין בהם ממש – לבין גולגלתו הבהירה, הנושמת, המתבוננת, של נערנו? (שמיר, 1951, עמ' 238).

שאלת הטעם שבהקרבה מעניקה לגיבור מהימנות ועומק אנושיים. בחירתו להמשיך בנשיאת העול חרף התגנבות הרהור הספק מחזקת את נחישותו להמשיך ואת אמונתו בצדקת דרכו. כך עולה שהמוות הצפוי לא רק שאינו יוצר צרימה בתפיסת העולם העולה מהיצירה, אלא להפך, מצדיק ומעמיק אותה.

ואכן, כגורל ידוע מראש בטרגדיה יוונית, אליק נהרג. זה קרה ב־22 בינואר 1948. הוא ושישה מחבריו הנוטרים יצאו ללוות שיירת אספקה בדרך לירושלים, ונפגעו מאש שנורתה מהכפר הפלסטיני יאזור. על פי ההיסטוריון בני מוריס (2010, עמ' 121), כבר בימים הראשונים למלחמה נרגמו מכוניות יהודים, אך ארגון ההגנה נמנע מאלימות. סיבה אחת לכך הייתה חיסרון בנשק. גם רוב תושבי הכפר לא היו מעוניינים בשיבוש התחבורה היהודית מחשש לפעולות תגמול. אבל ב־9 בדצמבר 1947 הפר האצ"ל את הסטטוס קוו, ואנשיו השליכו פצצה לבית הקפה במרכז יאזור. בית הקפה נהרס ורבים מיושביו נהרגו או נפצעו. בתגובה פגעו אנשי יאזור בשתי שיירות, הרגו את נהגיהן ופצעו רבים. אנשי האצ"ל שבו והשליכו רימונים לבית הקפה. שישה מיושביו נהרגו ורבים נפצעו. מכאן ואילך לא היה אפשר לעצור את הדינמיקה המסלימה של מוות ומוות שכנגד.

רנה ז'יראר (Girard, 1987, pp. 136-154), שחקר את הדינמיקה התרבותית של הקורבן, הצביע על כך שהאלימות מתקיימת בדינמיקה של תמונת ראי: הדדיות והסלמה, חיקוי ותחרות. גיבורו של שמיר, אליק, מודע למחיר האלימות ולדינמיקה המסלימה שלה: "הוא דרש יזמה, הוא השתוקק למנוף זה שיימצא בידו, אך בשום אופן לא יזמת מטורפים, לא יזמה שאין עמה שיקול. הוא ידע יפה כי הנשק שבידו עלול לירות גם נגדו" (שמיר, 1951, עמ' 241). אליק שואף לכוח, אך מתנגד

לגישתם ופעולותיהם של אנשי האצ"ל, "יוזמת מטורפים", כלשונו. בהתאם לכך, שמיר מציג את גיבורו כשקול ומחושב:

לדעת שאתה עלול להיתקף קשות כל רגע, כל צעד, להיות מוכן עם מכת נגד מוחצנת ככל שתוכל, להיות גם עשוי ליזמה, אם אפשר, לשמור על הגבול הדק בין הגנה להתקפה ועם זאת להיות דרוך על מנת לזנק מעליו כהרף עין, בבוא השעה – או לשוב ולהתקפד, לקפוץ מעורו של זאב לעורו של כבש, להיות לא רק חייל אלא גם מדינאי. גם מדינאי, יקירי (שמיר, 1951, עמ' 241).

שמיר מביא את המונולוג הפנימי של גיבורו כדי לומר בעקיפין שנקיטת הכוח של אליק נעשתה במצב של מוכנות נפשית ותודעתית שלמה, בלי לוותר על תבונה ומינון מחושב. מעניין לראות שהשפה שבה מתוארת נקיטת הכוח נקשרת לחייתיות: "לזנק" או "להתקפד". ביטויים אלה מעידים על כך שנדרשת כאן אלימות חייתית, חסרת עידונים של תרבות. מצד שני, עולה השאלה התבונית, מתי יש "לקפוץ מעורו של זאב לעורו של כבש". דימויים לשוניים אלו מסמנים ויכוח פוליטי רב-שנים ביחס לתרבות הכוח הישראלית.

ב־21 בדצמבר 1947 פתחו תושבי יאזור באש על משאית עמוסה בחביות דלק. המשאית עלתה באש ושני נוסעיה נהרגו ("דבר", 22 בדצמבר 1947, עמ' 1). האירוע עלה בשיחת הכנה בין אליק לנחום, מפקדו: "שני נהגים, עם מכונית המשא של קיבוץ דורות הטעונה חביות דלק, יצאו לבדם, בלא הבטחה – ובמקום המסומן, מקום שבתי הכפר קרבים עד גדות הכביש, נרצחו ומכוניתם הייתה לבער" (שמיר, 1951, עמ' 231). זה היה אירוע האלימות האחרון לפני מותם של אליק וחבריו, כשהאש המתלקחת משמשת רמז מטרים לסופם המר.

בתארו את הטנדר של אליק ואת הכפר, בנסיעת ההכנה לליווי השיירה, שמיר מביא את נקודת התצפית של גיבורו על תושבי הכפר:

הנה הם לפניו. סגורים ומסוגרים. אטומי איבה. [...] לא היה זה אלא מסע בדיקה מזורז, על מנת לחזור ולהבטיח אחר כך את השיירה עצמה בעברה בתוך הכפר. לא הספיק לרשום הרבה בזיכרונו. במבוי המוליך לדרומו של הכפר, בצנעה, עמד משוריין בריטי והצריך עיון. אחר כך עמדות השקים הידועות, חמורים בשדה סביונים, אישה וכדה, ילד אץ רץ – וכבר סוף לכפר (שמיר, 1951, עמ' 234).

זוהי ההתייחסות היחידה כמעט לפלסטינים כבני אדם. הכפר הוא אמנם "אטום איבה", האיבה אוטמת אותו, אך אינה משתלטת על כל התמונה. בשולי התמונה יש נגיעה באנושי. מופיעה אישה נושאת כד מים וילד רץ. אמנם הממד האנושי הזה מופיע רק להרף עין, בשולי התמונה, אך הוא עדיין קיים לצד האיבה, בשוליה של האטימות. הנגיעה בממד האנושי של האויב קיימת אך לא מגיעה עד כדי ראיית סבלו. כאילו הכוח העברי מופעל כלפי יעד אנונימי, באופן שמנטרל את הפגיעה בבני אדם ומשחרר מעכבות מוסריות. זוהי עמדה שאפשר להבינה בהקשר של האיום הממשי על עצם החיים, שלפת את הציבור הישראלי באותם ימים, ושל מלחמה שנתפסה בציבור היהודי כמלחמת קיום, לחיים או למוות.

פעם אחת בלבד מתמקד המבט בסבלו של האחר הפלסטיני: "ראה אחד ערבי – כמתחרט פתע על ריצתו: נסמר אל מקומו, סב כמחצית הזווית, לופת עצמו, מתמוטט, נפגר. גועל מוחשי תקף את אליק ולא הרפה – כמין חמיצות בשיפולי החזה, כמין מדקרת גועל. דומה כי עד עכשיו היה לוחם ואינו רואה – והנה ראה". (שם, עמ' 246). כשהגיבור רואה סוף-סוף בן אדם בצד השני של המתרס, הוא חש "מדקרת גועל". קריסתו של הערבי מעוררת בו סלידה גופנית ולא אמפתיה אנושית. אין כאן ראייה של האחר כאדם בפני עצמו. גורלו של הערבי וסבלו מופיעים כאן רק בגלל נגיעתם בגיבור ובגלל "מדקרת הגועל" שהם גורמים לו. דוגמה זו ממחישה את הבלעדיות של הנרטיב ההגמוני בסיפורו של שמיר. לעומת זאת, דווקא הגועל שאליק חש סודק את דמות הגיבור העשוי ללא חת ואף מקנה לה מורכבות אנושית, שהרי גיבורים אמיתיים לא אמורים להיגעל מהתמוטטות אויביהם.

ככל שהקרב הגורלי מתקרב הולכת האיבה ומוקצנת. מראות הכפר הערבי מצטמצמים לממד האויבות שבהם, בלי ערך מוסף של אנושיות: "הבתים צפופים צפופים משני עברי הכביש; פחד נאלח, פחד מגואל בדם נפל עליהם, על אטומי התריסים. ראה הכול: השקים על הגגות הנמוכים, תעלות חפורות מקרוב, מחסומי אבן, שקים על אדן חלון, אשנבי ירייה בקירו של בית החרושת" (שם, עמ' 235). התיאור מצמצם את החיים הפלסטיניים למבנים: בתים, תעלות, בית חרושת. מבטו של שמיר לא רואה וכנראה לא מסוגל לראות שם בני אדם.

בחצייה הבאה של הכפר, באמצעה של תנופת חייו, אליק נהרג. כעת ההקשר האנושי נתון לאליק בלבד. אליק נהרג על רקעה הפסטורלי של הפריחה, והתפאורה האסתטית שבתוכה מתרחש המוות מסייעת להצדקת דרכו. הספר נקטע עם מותו. שמיר ממעט בציון ההקשר ומעדיף לבודד את המוות של אליק כאירוע

אקסקלוסיבי. מקורה של גישה זו אינו רק בקרבה האישית לגיבורו אלא גם באמונה עמוקה בצדקת המאבק ובדבקות בנרטיב ה"מעטים מול רבים". נורית גרץ (1996, עמ' 35-66), במחקרה על הכתיבה העיתונאית והספרותית של מלחמת העצמאות, הטעימה שסיפור ה"מעטים מול רבים" מילא תפקיד חשוב בתרבות העברית של המלחמה. הבחירה בנרטיב זה הותנתה מכוחו של אילוף, ובעיקר מהצורך לבטא את הביטחון בכוחה של ישראל לנצח בו. לשמיר אין ספק שהמלחמה היא מלחמת קיום לאומית, ולכן אלימותו של הכוח העברי עולה מתוך ההקשר כהכרח הישרדותי. שמיר אינו מסוגל לראות את הפעלת הכוח העברי כאלימות שפוגעת באנשים, במשפחותיהם, בקהילתם. גורלו של הערבי וסבלו לא רלוונטיים בהלך נפש של הישרדות קיומית. כל שנותר לשמיר, האח האבל, המעריץ, הוא להאדיר את גיבורו ולספר את הסיפור מנקודת מבט המעניקה הצדקה הלאומית לקורבנו. עמדה נפשית ופוליטית זו אפשרה לשמיר להימנע מהתייחסות לטראומה הפלסטינית. הפלסטיני מובא אגב התעלמות מהאנושיות שלו, אגב רדוקציה שלו למאיים בלבד, לכוחני בלבד, כמנגנון המאפשר את הכחשתו.

### "זוטות" ליעקב אורלנד (1985)

המשורר יעקב אורלנד הוזמן על ידי יצחק שדה לבקר ברמלה ולווד לאחר כיבושן, ביולי 1948. הביקור בזירות הטבח של הערים היה טראומתי בשבילו, אבל הוא העיד על הטראומה רק כ-40 שנה מאוחר יותר, ב-1985, כשהוציא לאור את ספר הפרוזה הלירית שלו "נתן היה אומר" (אורלנד, 1985, עמ' 80-81), המוקדש לנתן אלתרמן. בשיר האחרון (!) בקובץ, תחת הכותרת "זוטות", במעין נ"ב שולי ואחרון, מתואר הביקור בלוד הכבושה:

ימים ספורים לאחר כבוש לוד ורמלה הציע יצחק שדה לנתן ולי להלוות  
אליו לסיור באתרי הקרבות הללו.

[...]

יום כבד מנשוא צפה לי. פצעי הקרב היו עדין פעורים בכל פנה.  
הס והרס ברחובות. מבטי נפחדים. חטטני עיים.  
הג'יפ חלף בין חללים שטרם נקברו, עינים קפואות. פה ושם  
כרסות נפוחות של ילדים. של מי שהשוא הנצחיים.



אלהים אדירים... דמי חרות האדם ועורונו נגרים בחוצותיך,  
ואתה איפה אתה, איך? מקפל בתנ"ך, בקראן, בכרית החדשה?  
כל העת ערפלו את עיני בערבוכה חרדות המציאות וזועות הזכרון.  
מראות טעטיב שלי. הפוגרומים. פגרי סבי וסבתי, דודי ובנותיהם...  
מה נורא לצפות בעקדה נכרית ולדעת שאתה האיל תמיד  
ואתה הסבך.  
יצחק הביט בי: "אם אינך יכל – נחזור. חשבתי שסופרים צריכים לראות. כדי  
לדעת. כדי לזכור".  
[...]  
(שם, שם)

על מה ה"זוטה" הזאת מספרת? אורלנד מדבר כאן על עצמו, על המפגש שלו  
עם הנכבה, המוקטן לכדי "זוטה". אלא שלמרות ההקטנה והשוליות שבמצב השם  
"זוטה", ולמרות הדחיקה לשולי הספר, השיר מעלה נושא כבד משקל שאיננו  
"זוטה" כלל וכלל. למעשה, אורלנד מגלה את תהומות זועתה של הנכבה,  
המהדהדת את אסונו שלו. אלתרמן, שלכבודו מקובצות היצירות בספר, הוא רק  
תירוץ.

בייצוג התמציתי של הנכבה המופיע בלב השיר אורלנד מביע זעזוע עמוק  
מהמראות, ומייצג אותם הן כשלעצמם והן במסגרת סבלו, כמתבונן: "יום פבר  
מנשוא צפה לי", ובהמשך: "אם אינך יכל – נחזור". הזוועה בלתי נסבלת וקשה  
מלהכיל עבורו. יתר על כן, המשורר שייך לצד שגרם את הסבל ואף מזדהה  
עמו. הוא זה שנוסע בג'יפ בין החללים שלא נקברו. הוא הקול השליט. לעומת  
זאת, עמדתו המוסרית יוצרת אצלו צרימה שלא מאפשרת לו להתבונן בעוול בלי  
להתקומם נגדו. כדי ליישב את הסתירה, הוא נמנע מלהפנות את הקובלנה שלו  
כלפי גורמי עוול ספציפיים ומטשטש אותה על ידי הפנייתה כלפי גורם כללי –  
הגורל האנושי. הוא מהסה את זעמו למראה "כרסות נפוחות של ילדים" באמירה:  
"שלמי השווא הנצחיים". כאילו ההצבעה על הילדים כמי שמשלמים תמיד את  
מחיר המלחמות, משחררת אותו מהצורך לסמן אויב מסוים. ברם, הזוועה שנגלתה  
לו מטלטלת אותו עמוקות ומעלה בו את זיכרון הפוגרום שאירע בעיירת הולדתו  
באוקראינה, כשלושים שנה קודם לכן.

ב־1919, בהיותו בן חמש, התרחש פוגרום בטטיב בעיר הולדתו. בשנים 1919-1920, בעקבות מלחמת האזרחים ברוסיה, התחוללה באוקראינה סדרה של פרעות, החמורות מאז גזרות ת"ח ות"ט. מתוך 120 קהילות שחיו בפלך קייב נכחדו כתשעים עיירות וכפרים. כשהגיעו הפורעים לבית משפחת אורלנד, הטמינה אותו אמו בחבית אשפה עשויה עץ (אלבג, 2004). מבעד לחרכיה ראה אורלנד הילד איך נטבחים שמונה מבני משפחתו. שנתיים אחר כך, בהיותו בן שבע, עלתה המשפחה ארצה (מירון [עורך], 1997, ללא ציון עמודים). מאז ניסה בכל מאודו להתערות בארץ ולהשכיח את אימת ילדותו. הוא מנסה לייצר עמדה של זקיפות קומה למרות הסערות, מעין עמדה של "אילן ברוח", כפי שקרא לספר שיריו הראשון (אורלנד, 1939), שיצא לאור בהיותו בן 22 בלבד. כבר אז הוא התוודה על אילמותו:

אֲנִי נוֹשָׂא עִמִּי אֶת צַעַר הַשְּׁתִּיקָה,  
אֶת נוֹף הָאֵלֶם שֶׁשָּׂרַפְנוּ אֶז מִפְּחַד,  
הֲלֹא אֶמְרֶתִּי אֵלַי: "הָעִיר כָּל כָּךְ רִיקָה"  
הֲלֹא אֶמְרֶתִּי אֵלַי: "נִשְׁתַּק מְעַט בִּיחָד".  
(אורלנד, 1997, עמ' 34)

זוועת הפוגרום שנצרכה בנפשו אינה מוצאת מילים, וכל שנותר הוא להעיד על כובד צערה של השתיקה. עם זאת, הוא שואף לדבר את האימה, לדובב את הטראומה החנוקה. בשירו "הראי" הוא מבטיח לשבור את אלם השתיקה:

יבוא יום  
המסכות על פני תבגדנה  
ולא יהא עוד חֵץ בִּינִי לְבִין רָאִי.  
(שם, עמ' 214)

אלא שהדיבור על אודות האימה לא צלח. על פי דן מירון (1997, עמ' 380-381), נזקק אורלנד להבשלה אטית. את ההבטחה להסיר את המסכה ולגלות את הצער הוא קיים רק כשמלאו לו שבעים (!), בחלוף 65 שנה מאז הפוגרום. בערוב ימיו, רגע לפני שיהיה מאוחר מדי, הוא העז לגעת ישירות בטרגדיה של חייו ולכתוב את אסון ילדותו שאירע בטטיב. הביטוי של אסונו האישי וכתובת הטראומה של ילדותו הם שאפשרו לו לדבר על הטראומה של האחר. כך, בחלוף 37 שנים מהביקור בלוד הכבושה, הוא מסוגל לספר על השבר של ילדותו. הנכבה מזעזעת

אותו לא רק כשלעצמה, אלא משום שהיא מתגלה לו כבבואה של הפוגרום בטייב. הטראומה של האחר הפלסטיני מתוארת מבעד לפריזמה של הטראומה היהודית. עמדת הקורבן ועמדת המקרבן מתערבבות, מחליפות מקומות וחוצות זו את זו. יצחק שדה, המפקד שלקח אותו לסיור, מייצג את בעל הכוח. בה בעת, שמו "יצחק" מופיע בהקשר של העקדה ומעלה את דמות הקורבן האולטימטיבי.

אם כך, ניתן להבין את האופן שבו אורלנד מתייחס לנכבה, הטראומה של האחר, בכמה אופנים:

א. ההזדהות האישית מקנה לסבלו של האחר עוצמה. המשורר מטביע את עצמו ואת חוויותיו הנוראות ביותר בתוך סבלו של האחר, וההזדהות הרבה מקנה תוקף לטראומה של האחר.

ב. מזיגת הטבח הפלסטיני בטבח היהודי יוצרת מצב שבו הנרטיב היהודי גובר על הנרטיב הפלסטיני ודוחק אותו לשוליים. במת השיר לא מוקדשת לסבלו של האחר באופן שלם ובלעדי. הערוב עם הטראומה האישית מעמעם את הסבל הפלסטיני ולא נותן לו במה אלא בהקשר היהודי. מכאן מובנת האמירה: "מָה נֹרָא לְצִפּוֹת בַּעֲקֵדָה נְכָרִית וְלִדְעַת שְׁאֵתָה הָאֵיל תְּמִיד וְאֵתָה הַסֶּבֶךְ" (אורלנד, 1985, עמ' 81). אורלנד, שרואה את הנכבה מבעד לפריזמה של העקדה, תופס את עצמו כאיל, כקורבן תמידי. אך הוא גם הסבך שגורם לאיל להיתפס ובעקיפין להיעקד. כלומר, הוא משתף פעולה בעקיפין עם העוקד.

ג. עצם הכתיבה על הזוועה שנגלתה לו בלוד ועצם ההשתקפות של טייב מעלה אפשרות מורכבת של הנכחת שתי הטראומות זו לצד זו, ללא מתן "עדיפות" לאחת מהן. ואכן, הזעקה כלפי היקום שאפשר את הטבח, מופנית אל בורא עולם שאינו אל בלעדי ליהודים: "אֵיךְ? מִקֶּפֶל בְּתֵנִי, בְּקֶרֶן, בְּבִרְיַת הַחֹדֶשֶׁה?" (שם, עמ' 80).

חנן חבר (חבר, 2010, עמ' 12) מסביר שהשיח הספרותי נקלע לקונפליקט ביחס למלחמה. לדבריו, מחויבותו של המשורר לעמדה מוסרית תובעת ממנו מצד אחד להשמיע זעקה נגד העוול, אך מצד שני הוא משתייך לצד של גורמי העוול וחווה את המאבק הלאומי כמלחמת קיום. כלומר, מצד אחד הוא מבקש לגלות רגישות מוסרית לגורל הפלסטיני, אך מצד שני הוא מדבר מתוך חרדה גדולה לגורל היהודי במלחמה.

אורלנד, בניגוד לשמיר, רואה את סבלו של האחר הפלסטיני באופן ממשי ומוחשי ואף כותב עליו. הטראומה הפלסטינית נחוות ומבוטאת מבעד לפריזמה

של הטראומה שלו כקורבן יהודי. ניתן לראות בזה העצמה של הסבל הפלסטיני אך גם הפחתה שלו. מכל מקום, זהו ייצוג מאוחר, אגבי, הממוסגר בכותרת המצמצמת "זוטה". זאת ועוד, הטראומה הפלסטינית מיוצגת בשירת אורלנד בשיר אחד בלבד. היא אמנם מבוטאת, אך נשארת בשולי השירה ובשולי התודעה.

## "על דעת עצמו" לנורית גרץ (גרץ, 2008)

הספר "על דעת עצמו" הוא מעין ביוגרפיה של עמוס קינן שכתבה אשתו, נורית גרץ (גרץ, 2008). הספר מתאר בתערובת של אמת ובדין ארבעה פרקי מפתח בחיי קינן, המבוססים על ראיונות, כתבים והשלמות בדיוניות. בפרק השני, שנקרא "כלבי הכפרים הרחוקים", גרץ מתארת את פעילותו של קינן בשירות הלח"י, ובכללה השתתפות באירועי אלימות לא מעטים: שוד בנק (עמ' 141), פיצוץ בית בקטמון (עמ' 152), ירי בזקיף שלא קרא סיסמה (עמ' 153), פעולה בארנונה (עמ' 159), פעולה בליפתא (עמ' 161), הרג נקם של חמישה בריטים בתגובה ל"אסון בן יהודה" – פיצוץ שגרם למותם של חמישים יהודים (עמ' 169), פיצוץ בית באיכסא (עמ' 173) ועוד. אירועים אלה הם מעין קדימון לאירוע המרכזי שעליו נסב הפרק – כיבוש דיר יאסין באפריל 1948. אירוע זה נחרת בתרבות הפלסטינית כאירוע מכונן וכאחד משיאיה הטראומטיים של הנכבה. על פי בני מוריס (2010, עמ' 148), הכפר הותקף על ידי אנשי האצ"ל והלח"י ובקרב נורו למוות כ-100-120 אזרחים, בכללם נשים וילדים. הניצולים נמלטו והפכו לפליטים. השמועות על הטבח גרמו לגל מנוסה ופליטות של פלסטינים בכל רחבי הארץ.

במשך השנים טען קינן, בהתכחשו לאמת, כי נפצע עם תחילת האירועים ולא נטל חלק בטבח. אלא שגרסה זו לא הייתה נכונה. האמת נקברה מתחת לשכבות רבות של הדחקה וטשטוש והוסוּתה על ידי פעילות חתרנית למען השלום. גרץ חותרת לברר מה בדיוק קרה בדיר יאסין ודוחקת בקינן להתבונן נכוחה במה שאירע שם. קרבתה האינטימית של המחברת אל גיבורה, היותה בת זוגו, מאפשרת לה לחזור ביתר קלות על שאלות, לדחוק בו שוב ושוב, לתפוס אותו בתשובות סותרות, להציק ולנרנד לו. במהלך התחקיר מתחוויר שקינן לא רק שהיה מעורב בכיבוש הכפר ולא נפצע טרם הכניסה אליו, אלא אף השתתף באופן פעיל בירי ובשיאו ירה למוות, פנים אל פנים, באישה צעירה, חפה מפשע וחסרת הגנה. גרץ חושפת את הדינמיקה המסלימה של האלימות עד לקהות החושים החייתית שלה, עד חוסר

ההבחנה בלחיצה על ההדק וההגעה לניגודים הקיצוניים ביותר: גבר יורה באישה, חמוש יורה בחסרת נשק, חזק יורה בחלשה.

גרץ סוללת את הדרך אל האמת הנוקבת ואל הגילוי חסר המחילה באמצעות שילוב מתוחכם של אמפתיה וביקורת. האמפתיה נוכחת בעצם תיאורן של הנסיבות הביוגרפיות והנפשיות שגרמו לקינן להצטרף ללח"י, ועיקרן תחושת זרות ודחייה מארגוני הזרם המרכזי: הוא לא התקבל לפלמ"ח (עמ' 116), הוא נדחה על ידי מיקה, אישה שאהב, ששירתה ב"הגנה" (עמ' 115) והובהר לו שנוכחותו אינה רצויה במחיצת חבריה ובקרבת ביתה.

נוסף לתחושת הברידות והזרות, גרץ מדגישה את הצורך הנפשי של קינן לחיות בקצה אידאולוגי. הוא מתקשה להכיל את הסתירות האידאולוגיות בתנועת השומר הצעיר (עמ' 121), הוא אוהד את הקנאים (עמ' 117) ודבק ברעיונות שהוא חווה כאמת צרופה (עמ' 121). כשגרץ מתקרבת לליבת האירועים המודחקים, היא שוזרת בטקסט לא אחת את היזקקותו של קינן לאלכוהול (עמ' 175), כאמירה עקיפה ואמפתית על הצורך לטשטש את התודעה: "מנסה להטביע בנהרות אלכוהול את הזיכרון שאינו מצליח להפוך לשכחה" (שם, עמ' 208). המחברת יוצרת הדרגתיות באירועי האלימות המתוארים עד הגעתה לאירוע המכונן בדיר יאסין. אירוע זה הביא לתפנית ששינתה את חיי קינן. תפנית זו העבירה אותו לקצה השני של הקשת הפוליטית, עשתה אותו גולה פוליטי והרחיקה אותו לשנים רבות מהארץ. רגשי האשם שנבעו מהאירוע הזינו את כתיבתו הפובליציסטית והספרותית ורדפו את נפשו: "זה הדבר שירדוף אותו כל ימיו עלי אדמות, ללא כל אפשרות להתחרט וללא כפרה" (שם, עמ' 211).

הירייה בזקיף מקטמון מטרימה את אירוע דיר יאסין, הן אשר לפעילותו של קינן בזירת האירועים והן אשר להדחקת האירוע וגילוי. המחברת חוקרת:

– ואיך ידעת שהוא היה זקיף?

– כי הוא נשא נשק, סטן או רובה.

– ומאיפה הוא בא? ולאן הוא רץ, ואתה זוכר מה הוא לבש? ויכולת לראות את הצבע של המעיל, ואפשר היה לראות את הידיים שלו, את הראש שלו ראית?

(שם, עמ' 152)

בתגובה למטר השאלות חוזר קינן ומתעקש שהיה חושך, שלא ניתן היה לראות, שלא ראו כלום. ואז גרץ מקשה: "אז איך ראית שהיה לו רובה ביד?" (שם, עמ' 154). בתגובה, קינן חוזר ואומר ש"לא ראו כלום", אך הוא מנסה גם לערער על רצינות שאלותיה על ידי אמירות עוקצניות כגון: "חבל שלא היית לידי, את היית אומרת מיד מה הוא לבש ובאיזה צבע" (שם, עמ' 153). הוא מביע התנגדות: "כמה פעמים להגיד את זה" (עמ' 153), ו"אני לא רוצה שתבלבלי לי יותר את המוח בעניין הזה" (עמ' 154). קינן חש את החקירה לוחצת על האמת והודף אותה כ"בלבול מוח". גם לאחר זמן, כשהסיפור מזדקר כמכונן, ההדחקה נמשכת: "כבר סיפרתי" (עמ' 161), "אם לא תפסיק..." (עמ' 162) ו"סיפרתי את זה חמש פעמים" (עמ' 163). רק בשלב מאוחר קינן מישיר מבט אל שאירע ומתוודה: "לא הייתי צריך להרוג את האיש מקטמון" (עמ' 172). פתאום ההרוג כבר איננו זקיף. בזמן ההכרה באמת חדל ההרוג להיות חייל, והאנושיות שלו, היותו אדם, עולה בשלמותה. באמצעות מנגנון של טיהור פנימי "הונדס" זיכרון הפגיעה באדם והפך לאירוע שחומרתו פחותה – האיש החף מפשע הומר בזקיף אוהז בנשק. ההכרה של קינן בכך שירה באדם חף מפשע וההכללה של הווידוי בספר מצביעות על האמפתיה של המחברת כלפי גיבורה. דווקא דרך העקיפין של האמפתיה היא המאפשרת את הביקורת הנוקבת. כמספרת, גרץ מניחה לאירוע עם גילוי עוקצו. היא לא מסבירה, לא מעבדת, לא מסכמת. האמת נשארת פעורה, מבעבעת ונוקבת.

דינמיקה דומה מתגלה ביתר שאת עם חשיפת חלקו של קינן בכיבוש דיר יאסין. לדברי בני מוריס (2010, עמ' 148–149), כיבוש דיר יאסין ב-9 באפריל 1948 היה אירוע מכונן. תיאור האירועים באמצעי התקשורת הערביים הפיץ פחד וגרם למנוסה המונית מכפרים וערים. במישור המדיני החיש הזעם את פלישת ארצות ערב חמישה שבועות מאוחר יותר. מתוך נתונים אלו ניתן להבין מדוע כיבוש דיר יאסין התקבע כסמל של הנכבה כולה, ולעומת זאת, מדוע הפך למוקד של אשם וכפרה בביוגרפיה של עמוס קינן.

לקרב עצמו קדמה הכנה, שבמהלכה סקרו קינן וחבריו את מבנה הכפר, את בתיו ואת דרכי הגישה והמילוט שבו. בהכנה מופיעה דמותה של זינאב, אישה ממשית ולא בדויה שלמים תעיד לפני גרץ על שאירע. זינאב ושלוש ילדיה מופיעים על רקע ביתם הגדול וגינת הירק שסביבו. הפסטורלה והביתיות של התמונה מייצגות את האנושיות והביתיות שעתידות להיפגע, את חוסר האיזון בבחירת מושא ההתקפה ואת היעדר המוסר שקינן יישא כאות קין כל חייו. תמונה זו מהדהדת תמונה של

אישה ערבייה אחרת, שוב על רקע ביתה, על גדות הירקון (גרץ, 2008, עמ' 126). דמות האישה ליד הירקון נצרבה בתודעתו כסמל של ביתיות, שורשים ואהבה כבר בזיכרונות נערותו בתל אביב.

כשחקירתה של גרץ מגיעה לאירועי דיר יאסין, קינן מתבצר בגרסת הפציעה בתחילת הקרב והשכחה של הפרטים: "אחר כך נפצעתי ויותר מזה אני לא זוכר" (שם, עמ' 189). גרץ מקשה: "איך נפצעת? הקרב עוד לא התחיל" (עמ' 190). התחקיר אינו מרפה וחותר לגילוי הסתירות והבקיעים:

- ומתי בדיוק נפצעת, מחוץ לכפר או בתוך הכפר?
- נכנסתי לתוך הכפר ואז נפצעתי.
- רגע, אז נכנסת לתוך הכפר. מאיפה? מכאן?
- כן, מכאן, מהכיוון הזה ויריתי. (עמ' 192)

ובהמשך:

- אתה זוכר את הבית שירית בו? את הבתים?
- מה פתאום? לא היה לי זמן לראות. (עמ' 193)

ובהמשך:

- אז ירית בדלת ואז רצת לבית הבא?
- כן, משהו כזה.
- כמה בתים עברת?
- אני לא זוכר.
- בערך.
- לא זוכר גם בערך. נורית, זה היה קרב.
- מתי נפצעת?
- שתיקה.

[...]

- עכשיו תראה, כל מה שאתה מתאר כאן זה בוודאי איזה שעה או שתיים של הקרב.
- כן.

- ואמרת שנפצעת בהתחלה.
- לא, לא בדיוק בהתחלה. לא אמרתי שנפצעתי ממש בהתחלה.

[...]

- אז איך נפצעת?
- מריקושט.
- ריקושט? מה זאת אומרת?
- ריקושט מהקיר.
- קיר? מה פתאום? ירית על קיר?
- כנראה.

[...]

- אבל למה בקיר?
- אז אני לא יודע. כנראה שהיה שם מישהו.
- מה זאת אומרת, בינך לבין הקיר?
- אני לא זוכר. יריתי במישהו. היה שם מישהו, נורית, את לא קולטת מה היה שם.

[...]

- אבל הוא היה גבר או אישה?
- זאת הייתה כנראה אישה.
- זקנה או צעירה?
- איך אני יכול לדעת?

[...]

- אתה זוכר מה היא לבשה?
- נורית, את היית צריכה להיות שם, על ידי, באמצע הקרב ולרשום מה אנשים לבשו.

[...]

ותדעי לך שהריאיון הזה מתחיל להימאס עלי.

[...]



ואחר כך, כבר לטייפ סגור, בשקט, כמעט בלתי נשמע, לעצמו: "אני לא זכרתי שיריטי באישה, לא זכרתי את זה. אבל כנראה שיריטי, כנראה שזה היה באישה".

(עמ' 198-194)

גרץ היא מראיינת מעורבת, מכוונת מטרה, שפועלת באופן הרואי למען הבקעת חומת המגן של האמת וחשיפתה לעין כול. היא מדרבנת את המרואיין שלה לפרק את המוקשים וסופגת בעצמה את הריקושטים שבדרך. בדרך זו גרץ חושפת את העמדה המוסרית והפוליטית שהפצע של דיר יאסין משווע להיחשף לאוויר העולם ולהקיז את מוגלתו. ההודאה בטרור, באחריות לנכבה, חייבת להיאמר. היא מקדישה חלק נכבד לתיאור ההדיפות הבוטות של קינן ולכך שאינה מרפה חרף ההדיפות. היא משלמת מחיר אישי של ספיגת גסותו, חשיפת האינטימיות שלה כבת זוג; ובעיקר, המחיר של החשיפה – גילוי הסוד הקשה, המבייש, שהיה צפון בד' אמותיה. המחיר האישי שהיא מוכנה לספוג מדגיש עד כמה הגילוי הכרחי בעיניה.

ואכן, האירוע מסופר ללא הנחה וללא כפרה. גרץ חושפת שקינן בחר בשלום אחרי שנקט טרור. היא מפשיטה את קינן מההסוואות שעטה ומגלה לעולם סוד מתוך שיחתם כבני זוג. בדרך אמיצה זו גרץ עושה שני מהלכים פוליטיים: היא מראה שגם מי שבעברו בחר באלימות עשוי להתמסר למאבק לשלום, והיא מבטאת אחריות לטראומה הפלסטינית.

## "אוצר בביסאן: כפי שקרה, כפי שסופר לי וכפי שיקרה" לצבי בן-דוד בנית (2013)

סיפורו של צבי בן-דוד בנית "אוצר בביסאן" (2013, עמ' 36-43) הוא סיפור של עתיד מדומיין על שיבת הפליטים הפלסטינים לביתם שבפלסטין. נקודת הזמן המוקדמת ביותר בעלילה היא 1919 – מיד לאחר תום מלחמת העולם הראשונה, והמאוחרת שבהן היא 1991 – זמן מלחמת המפרץ. במרכז רצף זמנים זה, החרוץ מלחמות, ניצבת הנכבה, הטראומה הפלסטינית הגדולה, והמלחמות שאירעו אחריה מהדהדות אותה, מדגישות את הימשכותה, כטראומה עיקשת שלא מרפה, על פי ניסוחה של אפי זיו (2012, עמ' 55-74). אל רצף הזמן הריאלי נוסף זמן עתידי, מדומיין, א-היסטורי, שאינו מעוגן ואינו יכול להיות מעוגן בשנה ספציפית. זהו זמן חזוני בעל נופך של אחרית הימים.

במוקד הסיפור תיאור חייה של משפחה יהודית שחיה במוסול שבעיראק. בעקבות מלחמת 1948, כפי היא נקראת בסיפור, היא נאלצת לעקור ממוסול לארץ ישראל, או ליתר דיוק, לפלסטין, כשמה בסיפור. בד בבד ובאותו הקשר מתוארת עקירת אנשי ביסאן הפלסטינית והגעתם כפליטים למוסול. שתי קבוצות העקורים נושאות בלבן געגועים עזים לכור מחצבתן. ישנם קווים מקבילים בין הגעגועים למוסול, כפי שהם נחווים על ידי העקורים היהודים שגורשו ממנה, לבין הגעגועים לביסאן, לימים בית שאן הישראלית, כפי שהם נחווים על ידי העקורים הפלסטינים. ההקבלה בין העקורים מבליטה את הדמיון ביניהם ומאפשרת אמפתיה עם תשוקת השיבה אל המקור. תמונת הראי הרגשית והלאומית מתעצמת על ידי ערכוב הסימונים המתייגים את הזהויות הפלסטינית והיהודית עד כדי ביטול כל חציצה ביניהן. עמדתו המשתמעת של המחבר היא שההפרדה הלאומית היא המצאה אינטרסנטית, שסותרת את החיבור האמיתי שהיה ושיכול להתקיים בין יהודים לערבים.

ערכוב הסימונים המתייגים ושכירת הדיכוטומיות הם ערך אתי ואסתטי בפני עצמו. ערכוב זה מתרחש בכמה רמות. ראשיתו בכך שהסיפור עצמו נכתב ונדפס בעברית ובערבית. עובדה זו כשלעצמה מערערת את הקטגוריה "ספרות עברית" וחותרת תחתיה. שנית, ערכוב הקטגוריות מופיע גם בציוני הזמן: פעם אחת מצוינת השנה הלוועזית, 1949, ומיד אחר כך אותה שנה מצוינת בשמה העברי – שנת תש"ט. שלישית, הגיבורים היהודים נושאים בעיקר שמות ערביים: אבו לטיף, בושרה, נורי; אך באותה משפחה יש גם בעלי שמות עבריים: יוסף, צבי. רביעית, גם החלק הכתוב עברית של הסיפור שזור בביטויים בערבית עיראקית הכתובים בתעתיק עברי. חמישית, הגברים שבים מתפילת הבוקר "בבית הכנסת ובמסגד" – יש הפרדה במקום התפילה, אך לא בעצם התפילה ולא בחוויות הבסיסיות שמרכיבות את חיי היומיום. שישית, ערכוב מסמני ההפרדה הלאומיים מתקשר גם לשיבוש המכוון בכתיבת השם "בית שאן". היא נכתבת לעתים "ביתשאן", במילה אחת, במעין קריאת תיגר על התקן הלשוני ההגמוני, באופן שמקרב את השם להגייה הפלסטינית שלו – ביתשאן כמו ביסאן. ערכוב זה מנסה לפרק את היחסים הלעומתיים, המיוצגים גם על ידי הסימונים, וליצור מצב תודעתי של אתחול מחדש ושל בחינה רעננה, נטולת משקעים של לאומיות או של חשיבה שגורה. יהודי מוסול מתגעגעים לארץ ישראל ומרוויים את געגועיהם בהתבוננות בצילומיה, אך הם מתבוננים הן בתמונה של מסגד אל-אקצא והן בזו של הכותל.

בעולם הרוחני של גיבורי הסיפור יהודים וערבים חיים יחד וחולקים שפה, ארץ ותרבות. רק הדת שונה. אפילו המלחמות שחותכות בבשר החי ויוצרות שסע בין הלאומים אינן מצליחות לשבש את חותמה של קרבה זו. הבחירה בביסאן-בית שאן אינה מקרית. המחבר שם בפי גיבוריו קווי מתאר לתולדותיה המפוארות של העיר, שהייתה:

מן הראשונות שיישב האדם הקדמון, שאלפי שנים לא פסקה בה תנועת בני האדם עד שנעקרו ממנה בניה הפלסטיניים. עיר שהרומאים אהבו במיוחד, שבנו בה תיאטראות ומרחצאות ובתי מידות. עיר שהיה בה אמפיתאטרון על מעיין המים החמים, הסח'נה, שהטריבונות שלו ירדו עד קו המים כדי שהצופים יוכלו לשכשך רגליהם בזמן שצפו בהצגות. עיר ששכשוך המעיינות הרבים הסובבים אותה היה מרגיע את יושביה עד שהוקמו ועזבו אותה ונדרו במדבר עד שהגיעו למוסול. (בן-דור בנית, 2013, עמ' 37-38).

מעניינת העובדה שהמחבר לא מזכיר את עברה התנ"כי של העיר, כנראה כדי להדגיש את חשיבותה בהקשרים אחרים וכדי לערער על התפיסה כאילו הייתה בעלות ישראלית על העיר מאז ומעולם. אציין שבאתר העתיקות בבית שאן, וגם באתר האינטרנט של רשות העתיקות, אין כלל אזכור של הפרק הפלסטיני של העיר ביסאן, שכן זכר הנכבה וחלקה של החברה היהודית בישראל באחריות לחורבן הפלסטיני הודחקו בזיכרון הקולקטיבי הישראלי. תיאורה של העיר כמקום יפהפה, כגן עדן עלי אדמות, מגביר את ההשתוקקות ומסביר את הכיסופים לשיבה אליה. גם מוסול, בדומה לביסאן, היא עיר בעלת עבר מפואר וגם היא מתוארת כסוג של גן עדן לחוף נהר החידקל. יתר על כן, זיהוייה של מוסול עם נינווה המקראית שניצלה מאיום החורבן, מעצב אותה כמקום מוגן, כעיר מקלט בעלת מוניטין עתיקים. מוסול, בהיותה נתפסת כמקום מוגן ויושבת לחוף נהר, יכולה להזכיר את תפארתה של ביסאן ומעיינותיה. אלה הדברים שמושכים את הפליטים העתידים להגיע אליה. ההווה הסיפורי מתחיל בשנת 1949, במוסול, בליל הסדר אצל משפחת אבו לטיף. הסדר נפתח בקריאת ההגדה של פסח ובהכרזה "הא לחמא עניא", שעמה מצביעים על המצות וקוראים "זהו לחם העוני שאכלו אבותינו בארץ מצרים. כל הרעב יבוא ויאכל". תוך כדי כך, במעין היענות לקריאה, מגיעים לבית המשפחה ה"רעבים": שלושה חיילים עיראקים שנמלטו מהקרבות בפלסטין. חיפוש המחסה

אצל יהודי מוסול מוסבר ברחמים המיוחדים (שם, עמ' 38) ובאחות המיעוטים שמקרכת ביניהם.

החיילים שוהים בבית המשפחה היהודית ומתארים את התבוסה הערבית בפלסטין. הניצחון היהודי שעליו הם מספרים יוצר מבוכת מה אצל המארחים ומסמל טריז טנטטיבי שתקוע ביניהם לבין אורחיהם. עם זאת, אין בכוחן של החדשות למוטט את האחוה הטבעית שקיימת בין האורחים והמארחים, הערכים והיהודים. חוסר התוחלת של המלחמה בפלסטין מועצם באמצעות האנלוגיה לשוחטים והנשחטים מפיוט "חד גדיא", המושר באותו ערב.

חודשיים אחר הגעת החיילים הנמלטים מגיעים למוסול פליטים מביסאן הפלסטינית. העיר מוסול נבוכה וכואבת לנוכח העקורים מוכי הגורל הנאלצים לקבץ נדבות. הפליטים, "שנשאו בדממת הרחוב את חרפת התבוסה ואת קלון העקירה" משפיעים בעיצובנם על האווירה במוסול עד שאפילו "המינרט הגדול הנטוי, סמל העיר [...] היה נראה עכשיו כאילו הוא נוטה מתוך עצב על עלבון הפלסטינים לעליבותם" (שם, עמ' 38). הגעת הפליטים מזעזעת את העיר, ונרמז שהעקירה נושאת זרע של פורענות שעתידה להתחולל ביום מן הימים.

כשמגיע תורם של יהודי מוסול להיעקר מביתם, חבריהם הערכים, עקורי ביסאן, שולחים אותם להתגורר בבתיהם שנעזבו בביסאן, אותו מקום שנתפס בגעגועיהם כגן עדן אבוד, והם חוזרים ומשננים: "ביסאן כמו מוסול". דמיון זה שהמספר מייצר, משמעו שהגורל הערבי והגורל היהודי הוא תמונת ראי של פליטות ועקירה. כיוון שכך, האופציה הטבעית היא אמפתיה ואחוה הדדית. הביקורת המשתמעת מופנית כלפי הקולוניאליזם והכיבושים האימפריאליים ולא כלפי בני האדם, שמנגנוני השתלטות מדיניים ממיטים עליהם מלחמות ויחסי עימות.

הגעת פליטי מוסול היהודים למדינת ישראל מתוארת כטראומתית: "מצאו את עצמם המוסולים היהודים חתוכים לרבעים. רבע אחד בירושלים, רבע אחד בטירת הכרמל, רבע אחד בטבריה, ורבע אחד בביסאן" (שם, עמ' 40). שיסוע המשפחה מעמיק את תחושת העקירה והגירוש מגן העדן. החיים בבית שאן הישראלית דחוקים וקשים. הפרנסה מקורה בעבודות דחק קשות, והמהגרים היהודים לא חווים את ביסאן בדמות גן עדן, כפי שתוארה מרחוק: "על מעיינותיה שחוצים אותה, ועל הדקלים, ועל האדמה הטובה שלה, ועל העמק הירוק והבתים מאבן הבזלת השחורה" (שם, עמ' 40). אלו הם חיים בעיירה עלובה ונידחת, כדימיו של המקום לאחר שהפך ישראלי. הפוגה מהמציאות הדחוקה מתרחשת רק בזמני איחוד:

המשפחה ואיחוד המרחב הערבי-יהודי – השוק בג'נין, שם אפשר "לנשום אוויר ערבי", והסח'נה, שם אפשר לרחוץ יחד עם ילדי ג'נין הסמוכה. הסיפור יוצא נגד יחסי האויבות המונוליתיים שהתקבעו בתודעה הלאומית הרווחת אצל שני העמים כגזרת גורל שאין בלתה. ביקורתה של עדנה שמש (2014) על הקובץ מאפיינת גישה זו. היא מלינה: "התוצאה היא פלסטין השלמה, מקום שבו יטושטשו לגמרי ההגמוניה של מדינת ישראל וסמניה, עד לאיונה המוחלט. [...] בקריאת הספר לא נלאיתי מלתהות היכן נמצאת נקודת המבט הישראלית, ואיך הייתה יכולה לאזן את הדמיון הפלסטיני המתפרע". בתגובה למאמרה של שמש כתבה אפי בת-אילן (2014): "מאמר ששקע לניתוח רדוד של משמעותם הפוליטית של הסיפורים, כאילו היו מצעים למשא ומתן כושל, ולא התייחס ולו לרגע לאיכויות הרגשיות והספרותיות המגוונות שלהם ולחווית ההקשבה המורכבת שהם מציעים".

הגעגועים לעבר הם מקור השמועה על האוצר שמוחבא לכאורה בביסאן. זהו אוצר של סיפורים, זיכרונות וגעגועים, שיש בכוחו לפרנס את הגעגועים לעתיד וללבות את התשוקה לשיבה. מהנקודה שבה מוזכר האוצר הסיפור זונח את האחיזה בסימוכין ההיסטוריים ומפליג לעתיד אוטופי המנותק מההקשר הפוליטי שלו. בעתיד מדומיין זה מתרחש רעש, זעזוע קוסמי, שחותר תחת הסדר הקיים ומערער את יסודות המדינה. חשוב להדגיש שהרעש פורץ בעקבות שאלותיהם של שרידי המשפחה על קרוביהם שהתפזרו וגורלם לא נודע. כלומר, הרעש שהופך את סדרי העולם בא ממקור אנושי. התיקון, כפי שהוא נתפס בסיפור, נתון בידי בני האדם. רעש זה פורץ את גדרותיה הלאומיים, הלעומתיים, של המדינה ומאפשר את שיבת הפלסטינים לארץ, לביסאן.

מכל זאת משתמע שהמחבר תופס עתיד זה כעידן של צדק חברתי ואנושי, והוא מייחל לו. יש בעתיד זה פריחה כלכלית, אקדמית ותרבותית. מתממש כאן הנרטיב האוטופי הקלאסי של "מחורבן לגאולה". יש משהו אירוני, אפילו מריר, בהצבתו של הנרטיב הגואל במנותק מהזמן ההיסטורי. עם זאת, דווקא האוטופיה של השיבה עשויה להתוות כיוון אפשרי להיחלצות בתוך המציאות האמפירית שהסיפור מתרחש בה. ההנחה העומדת בבסיס הדברים היא שיש בכוחה של האמנות, במקרה דנן הספרות, להשפיע על הלכי רוח פוליטיים על ידי הדמיון של הפיוס. הדבר דומה לאמירתו של הצייר האיטלקי קרואצ'ו, שעבודותיו הקדימו את זמנו והובנו לעומקן רק שנים רבות אחרי מותו. קרואצ'ו האמין ש"שיגעונו של האמן היום הוא השפיות של הכלל מחר". כך, שידוד המערכות הלאומיות והאתחול מחדש שלהן

לקראת עידן של אחווה ושלום הוא "שיגעונו" של המחבר, המעז לדמיין סוג של חזון אחרית הימים, מעין וריאציה אישית על "וגר זאב עם-כבש, ונמר עם-גדי ירבץ" (ישעיהו יא, ו).

מעניין ששמו של תינוקה של זריפה בסיפור, שממנו נאלצה להיפרד, הוא צבי, כשמו הפרטי של המחבר. דמות זו מסמנת את השבר, החסך, הריחוק מהמגע הטבעי, ממקור החום וההגנה. ניתן להניח שהמחבר משליך משהו מעצמו, נשמתו, זהותו, על הדמות הזאת, ומסמן בהטבעת שמו על הסיפור את החיבור העמוק שלו לחוויית הקרע מהאם הגדולה, מהמולדת.

הסיפור פורסם בקובץ "עֲוֹדָה" – גיליון מיוחד של כתב העת "סדק", שעסק ברעיון השיבה. כתב עת זה יוצא מטעם עמותת "זוכרות", שמטרתה להעלות את המודעות של ישראלים לנכבה ולהביא לקבלת אחריות עליה. "סדק", כפי שמעיד עליו שמו, מציג אפשרויות תרבותיות שקיימות רק בסדק צר בתרבות הישראלית, רק בשוליה. עמדת הסדק הזאת התקיימה בשולי ההיסטוריה התרבותית של מדינת ישראל. היא פורנסה וקוימה בנקיק צר, בעיקר על ידי קומץ יהודים שנולדו בארצות ערב והביעו התנגדות ליחסי האיבה בין הלאומים. התנגדות זו נבעה בראש ובראשונה מאימוץ הזהות הערבית, המעורבת בזהות היהודית.

העמדה היהודית-ערבית מנסה להגביר את נוכחותה במרחב הציבורי כגורם המשבש את הדמיון הלאומי המערבי, המתבדל, ובכך להכין אפשרות תיאורטית של התמזגות יהודית-ערבית במרחב המזרח התיכון. סיפורו של צבי בן-דודר, בנית, שמדמיין את השיבה, הולך צעד נוסף קדימה. הסיפור מעניק מלאות לחוויה היהודית-ערבית, מנכיח את הנכבה ואף מתרפק על הפיוס האסכטולוגי שבשיבה. הסיפור מציע את שיבתו של המודחק באמצעות העלאתו אל פני השטח, דיבובו והתרפקות חזונית על תיקונו.

בהעמדת ארבע היצירות זו לצד זו, ניתן לשרטט נרטיב המציע התפתחות בחברה ובתרבות היהודית-ישראלית. שלוש היצירות הראשונות מייצגות מעין תהליך התבגרות מקביל לתהליך שקינן חווה על בשרו. תחילתו בגישה של התרכזות באני הקולקטיבי והתעלמות מהאחר, כפי שעולה ב"במו ידיו: פרקי אליק" למשה שמיר; המשכו בפיתוח קשב לסבלו של הזולת, האויב, והבעת זעזוע ממנו, כפי שעולה ב"זוטות" של יעקב אורלנד; וסופו בהודאה באשמה ובאחריות לנכבה כפי שקרה לעמוס קינן על פי עדותה של נורית גרץ ב"על דעת עצמו". יצירתו של בן-דודר, בנית, "אוצר בביסאן", אינה משתלבת על ציר הזמן עם שלוש היצירות האחרות,

משום שסופה נטוע באחרית הימים ואינו מעוגן במציאות המוכרת לנו. ואולם כל ארבע היצירות יכולות להשתזר זו בזו על ציר הפיוס. החל בגישה מלחמתית המאיינת את האחר, עבור בהכרה בסבל הזולת וקבלת אחריות עליו, וכלה בעתיד מדומיין של קץ הסכסוך ושגשוג רבתי. במובן זה, ניתן לראות בהעמדת ארבע היצירות זו אחרי זו צמיחה של יראת כבוד הולכת וגדלה כלפי ערכם של החיים באשר הם.

## מקורות

### מקורות ראשוניים

אורלנד, י' (1985, 1997). נתן היה אומר: מבחר כתבים בעריכת דן מירון. ירושלים: מוסד ביאליק.

בן-דוד בנית, צ' (2013). אוצר בביסאן: כפי שקרה, כפי שסופר לי וכפי שיקרה. בתוך: ע' אלע' בארי ות' גרדי (עורכים). עֲוֹדָה: עדויות מדומיינות מעתידים אפשריים. סדק (עברית וערבית). חיפה: עמותת זוכרות ופרדס הוצאה לאור.

גרץ, נ' (2008). על דעת עצמו. תל אביב: עם עובד.

שמיר, מ' (1951, 1973). כמו ידיו: פרקי אליק. תל אביב: עם עובד.

### מקורות משניים

אוכמני ע', טנאי ש' שמיר מ' (עורכים) (1958). דור בארץ: אנתולוגיה של ספרות ישראלית. מרחביה: ספרית פועלים.

אורלנד, י' (תרצ"ט, 1939). אילן ברוח. תל אביב: גזית.

אלבג, ר' (2014). בני אדם נולדו לשתוק ולחייך. הארץ, ספרים, 6.4.

בת אילן, א' (2014). הדמיון כאמצעי לריפוי אזורי. אתר העוקץ, 15.1.2014.

ג'יימסון, פ' (2004). הלא-מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי. (ל' סוקר-שווגר, מתרגמת). תל אביב: רסלינג.

גרץ, נ' (1996). שבויה בחלומה. תל אביב: עם עובד.

דבר, 22 בדצמבר, 1947. עמ' 1.

זיו, א' (2012). טראומה עיקשת. מפתח: כתב-עת לקסיקלי למחשבה פוליטית, 5, 74-75.

זריק, ק' (1984). משמעות הנכבה (י' שנהב-שהרבני, מתרגם). ג'מאעה: כתב עת בין-תחומי לחקר המזרח התיכון, כא, 97-103.

- חבר, ח' (2010). לא תחת גם מפני "אל תגידו בגת": הנכבה הפלסטינית בשירה העברית, 1958–1948, חיפה: סדק.
- כהן, ר' (2006). זרים בביתם: ערבים, יהודים, מדינה. תל אביב: דיונון, אוניברסיטת תל אביב.
- מוריס, ב' (2010). 1948: תולדות המלחמה הערבית-ישראלית הראשונה. תל אביב: עם עובד, סדרת אופקים.
- מירון, ד' (1997). אילן צומח מאופל: על שירת יעקב אורלנדר. בתוך: י' אורלנדר (1997). מבחר כתבים (ד' מירון, עורך). ירושלים: מוסד ביאליק.
- קימרינג, ב' (1999). אל נכבה. חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל (ע' אופיר, עורך). רעננה: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד.
- שמש, ע' (2014). איך תיראה הארץ הזאת לאחר מימוש זכות השיבה. הארץ, ספרים, 5.1.2014.
- שפירא, א' (1992). חרב היונה: הציונות והכוח. 1880–1948. תל אביב: עם עובד.
- Girard, R. (1987). *Things hidden since the foundation of the world*. (English Translation: The Athlone Press). Stanford, California: Stanford University Press.