

אחרית דבר

עאידה פחמאוי־ותד

איך אפשר לספר את מה שלא ניתן למסור בדרך קוהרנטית? איך מוסרים את מה שלא מתארגן כרצף של אירועים? איך מספרים על נכבה שעוד לא התרחשה, ועדיין מצויה בחבלי לידתה? איך אפשר לספר על מרחב שהפך צר וקטוע, ולגולל את קורותיהם של דורות שונים הנבללים זה בזה? איך מספרים סיפורים שליבתם הולכת ומתפרקת, והפחד והספק מקננים בהם, אך בה־בעת הם גם חדורי אהבה? ובה־בעת - איך אפשר לספר על אלוהות בלי לקיים את טקסיה? או לגעת במוות בלי להרפות מהלידה? איך אפשר לספר על הזרות של ה"עצמי" בתוך ביתו? בקרב משפחתו? לכאורה אין זה אפשרי, וייתכן שחוסר האפשרות הזו הוא שהניע את אליאס ח'זרי לאמץ את הבחירות הספרותיות הייחודיות שעשה בספר הזה: לכתוב סיפורת שגונבת לא פעם את הגבול אל תחום השירה, להעמיד את העיסוק בחלום כיסוד שבכוחו לחצות את המרחב־זמן של הסיפור, ולפרוץ אל מעבר לשפת הנרטיב המבוססת על היגיון ועל סדר. כדי לעשות זאת, הוא הציב אישה כדמות המרכזית ברומן, וכשח'זרי מציב אישה בתפקיד השמור באופן מסורתי לגבר, הוא מעביר את החזון הנרטיבי פמיניזציה.

בלב הרומן עומדת אפוא מִילֵיא, אישה ביירותית הנושאת על כתפיה את הרומן כולו. מִילֵיא מתחנתת עם מנצור היפואי, המאוהב

עד שיגעון בשירה. מנצור עוזב את יאפא הבוררת ממאבקים באמצע שנות הארבעים, כדי להקים לעצמו משפחה ולחיות חיים פוליטיים אחרים, בין ביירות לנצרת. אך אז מתחילים ביאפא מאורעות הנכבה, המובילים להרג אהיו. בעקבות מות האח נדרש מנצור לעזוב את נצרת ולחזור ליאפא, וכן להחליף את ילקוט השירה שעל גבו במטען הכבד של פלסטין.

ח'ורי מציב את ההיסטוריה הפוליטית ברומן כמסגרת, ותו לא. בלזו הסיפור נמצא אצלו הזמן האנושי. הוא מסיט את הפרספקטיבה של הסיפור מהמאורע החיצוני, החברתי והפוליטי, וחופר לעומק נפשותיהם של גיבוריו. הקולאז' החברתי והפוליטי המגוון שהוא מרכיב לתיאור ביירות ופלסטין נרקם בשקט ומרחיק ראות. דרך צורת הנרטיב הנשית מציץ הרומן אל נבכי פנימיותו האנושית, החברתית והרוחנית של המעמד הבינוני בביירות בין שתי מלחמות העולם. כך הוא מבקש לחקור את פרטי חייה של הדמות הראשית ברומן, ולספוג לתוכו את דמותה בצל האירועים. כי זו הדרך שבה מבקש ח'ורי לחוות את חייהם של אנשי ביירות: כמי שלובש לרגע את צורתם המתגלגלת, אך בלי להיקבע בתוכה. גם בתוך המאורעות בפלסטין הבוררת הוא חולף בלי להישרף, ממש כאילו חי בתוך מִלְיָא, החיה בעצמה על סף המציאות, בתוך חלום, שם היא עדה למפגשים בין אנשים בלי לפנות אליהם בדברים. בדרך זו מצליח ח'ורי לחדור ללב התקופה ההיסטורית המכרעת והמעורפלת הזאת, שבה הוא ממקם את ההווה של סיפורו: שנת 1947, והנכבה שבאה בעקבותיה, והשנה שבה נפלה ההחלטה על חלוקת פלסטין.

הרומן מגבש עדות על המעבר מתנועה חופשית במרחב הפתוח שבארצות אלשאם, סוריה הגדולה, עד לנעילתו ולקטיעתו לחוליות. הוא מעביר אותנו, הקוראים, מהכאוטיות של ההתרחשויות אל האסון שבשעריו עומדים גיבוריו. הוא עוצם את עיניה של מיליא הביירותית, וגורם לה ללדת בנצרת ילד שלא תראה אלא בחלומותיה.

איננו יודעים מה יהיה גורלו של הילד במהלך הנכבה שחלומותיה של מיליא מבאיים, אירוע אחר אירוע.

הרומן טובב סביב חלומות, והם עמוד השדרה שלו. כבר מהכותרת, ועד סוף הפרק האחרון, ממקם הסופר אותנו, הקוראים, במצב לימינאלי הן מבחינת הלשון והן מבחינת האירועים. דרך חלומותיה של מיליא מפרש ח'ורי את המבנים החברתיים ואת מורשת הדת הנוצרית והתיאולוגיה שלה, ומרכיב את פסיפס הסצנות החשובות ביותר בהתהוות הרומן. כישרונו האדיר לארוג שפה של חלומות אל תוך הטקסט משתווה רק לכישרונו להציג נרטיב נשי, הנושק למציאות בלי ליפול לתוכה. מבנה זה של הסיפור, שעשוי להטעות את הקורא, ממקם אותו בלימינאליות נרטיבית, המדלגת שוב ושוב בין סיפור חלום לסיפור מתוך המציאות המקבילה לו, עד ששאלת ההבחנה בין לשון החלום לשפת המציאות פשוט נשמטת.

חלומותיה של מיליא עמוסים בסיפורים של שלושה דורות ממשפחתה הביירותית, שחוותה את הטראנספורמציות ההיסטוריות, החברתיות והכלכליות של התקופה שבין המלחמות. אל סיפורי המשפחה מסתננים סיפורים ממסורת הדת הנוצרית, המשולבים בעיקרי האמונה הנוצרית. למצבור הסיפורים הזה אנחנו מתוודעים באמצעות חללים סיפוריים אמורפיים, המכילים יותר מזווית ראייה אחת ויותר מנרטיב אחד. הסופר בונה את החללים האלה כרגעים של ערפול, של עירוב בין ספק לוודאות. אלה רגעים של שינה ולידה, שקרעי סיפוריהם של אנשים שונים צפים בהם. יש בהם קצוות של סיפורים שמיליא חוותה מתוך תערובת של רגשות, וגם צללים של סיפור שעוד לא התרחש, אבל בהגעתו היא חשה. כל אלו מותכים יחדיו ומקימים עולם סיפורי שחוצה זמן ומקום, עולם שבו הופכים חלומותיה של מיליא, בשינה ובהקיץ, לרחם המוליד סיפורים, אך לפני כן מתיכם אלה באלה.

הרומן כאילו היא ישנה גרוש דמויות וסיפורים. הוא מעניק לקורא תמונת עומק של החברה הביירותית לאורך שלושה דורות רצופים, מסוף המאה התשע-עשרה ועד אמצע המאה העשרים. במרכז עומדת מיליא, ילידת 1923, שרגע לידתה ורגע מותה, הדומים זה לזה, מקיימים ביניהם יחסים מעגליים. שניהם נתונים בערפל ועמוסים בצבעים ובאלמנטים רוחניים. דמותה של מיליא היא המקום שבו נפגשים הסיפורים של הגברים והנשים ממשפחת שאהין וממשפחת שלהוב. כולם עוברים בסך, בזה אחר זה, בסרט הנע של חלומותיה, הם מופיעים שם עם מנהגיהם ומקצועותיהם, יחסי האהבה והנישואים שלהם, האובדנים ומקרי המוות שחוו, והטלטלות הכלכליות שפקדו אותם מהרגע שבו נכנסו ההשפעות של המודרנה לחייהם. הרומן גדוש בהיסטוריה החברתית של האדם הביירותי, ובו-בזמן חופר לעומק סיפוריהן של נשות המשפחה. הוא מספר על הסבתות חביסה/ חסיבה ומלכה, על שני הסבים סלים ונח'לה, על המוות הטרגי של הרוח מיטרי והרודה סלמא, על החיים הפגומים של האם סעדא והאב יוסף, וכן מוסר את סיפורי המשפחה של מיליא וארבעת אחיה.

גודש דומה מאפיין גם את דמותה של מיליא, וכולל גם את פירוש שמה והמשמעויות הנרמזות בו. מיליא האישה ומיליא הסמל מצטלבות ומתמזגות לכל אורך הסיפור. במספר מופעים חטופים ובהירים בטקסט מצטיירת מיליא כילדה מרדנית, למשל, כאשר היא מחליטה ללכת לשחות בים ומבצעת מעין טבילה טקסית המעידה על בשלותה הגופנית והרוחנית, שעל מלוא משמעותה נעמוד רק מאוחר יותר. וכשאִחיה מביעים את התנגדותם לביקורה בים, היא מכריחה את אחיה הקטן מוסא להתלוות אליה. אך בהמשך נדמית אותה מיליא כנועה יותר כלפי חוץ, אל מול המציאות החברתית הכובלת. המספר מגלה ש"אמה רצתה ילדה לבנה ומלאה", והנה מיליא גדלה להגשים את רצון אמה סעדא, כמעין רפרור לסיפור העם הפלסטיני "ג'בִינָה". עם זאת, בחלומותיה משתמרת אותה ילדה מתולתלת שיער

וירוקת עיניים, ילדה שחרחרה שנעה בחופשיות אשר אבדה למיליא המבוגרת. היא לא רוצה שאיש ידע מהו צבען האמיתי של עיניה, ואיזה מרד חבוי בו, כי הצבע מייצג את רצונה הכמוס לזכות בחופש ובמוביליות החברתית שמהם נהנים הבנים במשפחה.

הילדה הזאת היא שמעצבת את תודעתה הפנימית של מיליא, המנסה לאזן בין עולמותיה החיצוניים, הפגומים. אך הרצון הזה משתנה ביום שבו נופלת מיליא מהנדנדה ומגלה שהפכה לאישה בשלה. אז היא מתחילה להשיל את הדימוי שעיצבה לעצמה, בין השאר בעזרת אחיה, ובראשם סלים, המתאר אותה בלגלוג כ"סתומה" ו"שמנמנה", במיוחד כשגופה מתנפח לפני המחזור החודשי. רק אחיה הקטן מוסא חושב שהיא יפה. יחסם של הגברים אליה מעורר במיליא, שהיא בת יחידה במשפחה, תחושה של ניכור. אמה מחזקת את הניכור הזה וגורמת לה להרגיש שהמחזור החודשי, או "הטומאה החודשית" כפי שהנזירה קוראת לו, הוא פצע שעליה לשאת לברכה מגיל שתיים-עשרה. מיליא מצדה נוהגת לפעמים להעביר ביקורת על אמה, בגלוי ובסתר, במיוחד סביב יחסי האם עם הנזירה מילאנה, אך אין בכוחה של הביקורת הזאת להציל אותה מגורלה. היא נכנעת לתפקיד שהאם הועידה לה, כלומר תופסת את מקומה ומבצעת את התפקיד במיומנות רבה יותר מזו של אמה. האם מצדה מפסיקה לתפקד לחלוטין, ומצדיקה את השתמטותה באמונה שהיא חולה במחלות חסרות שחר. מיליא הופכת אפוא לאם-אמה. היא מנהלת את ענייני הבית, מגדלת את מוסא ושומרת עליו בלילות, כשהפחדים תוקפים אותו, אך תחושת היתמות לא עוזבת אותה. ואילו האם, לאחר מותו של האב, מעבירה את חייה בין המנזר למיטת החולים, משוקעת בתשוקתה האין-סופית לאוכל. תשוקה זו היא רמז עבה לחשקים מיניים מודחקים ולהשתוקקות אנושית, המסתתרת תחת מעטה הנזירות המיוחלת, אותה נזירות שהיא עצמה לעולם לא תגיע אליה. ובמשך כל אותו הזמן גם שוגה האם באשליה שהנזירה תרפא אותה ממחלתה הגופנית. בהיבט תופס הבן ניקולא

את תפקיד האב המת. הוא מבצע את עבודתו, מאייש את מעמדו, ואף חובש את טרבושו כסמל לחילופי התפקידים.

גם האם מצדה תורמת להתפתחות המצב שבו עולמה של מיליא מתנהל "בפנים" ולא "בחוץ", בלא־מודע, ולא בפעולה. היא זו שמחנכת את מיליא כי "במיטה עליה לשמור את הנאתה בתוכה פנימה", וקושרת בתודעתה את המין עם חטא. היא גם זו שמעודדת אותה להקדיש את כל מחשבותיה לחלומותיה, כשהיא גורמת לה להאמין שהחלומות מתממשים במציאות. אך זו אינה הסיבה היחידה שבגינה מוסרת מיליא את גופה לבעלה רק כשהיא ישנה - התנהגות שבעלה רואה בה משחק, שמטרתו לגרום לו להרגיש שהוא "האדון במיטה". החוויה המינית הראשונה של מיליא, שהתרחשה עם אהובה הראשון נגי'ב, הותירה בה פציעה גופנית ונפשית. אחריה באה גם תחושת ההשפלה, כשנגי'ב עזב אותה, ביזה אותה והתחתן עם אחרת, בהשפעת אחיה סלים ובברכתה הסודית של אמה. לפיכך מיליא חשה שהמשפחה "בגדה בה", מכיוון שהפכה לנטל בתקופה כלכלית קשה, הרוחפת את בניה להתחתן בשביל כסף. תחושה זו היא שגורמת לה להסכים לנישואים שייקחו אותה לעיר מרוחקת. את הנישואים מארגנת הנזירה מילאנה בסיפור כיסוי רומנטי.

בדידותה של מיליא, הזרה־תמיד, לא מתחילה אפוא בנצרת, והבדידות בנצרת היא רק המשך של תחושת הניכור המלווה אותה עוד מביירות. החתונה שלה מתקיימת כדי שהיא "תצא מבית הכאב שאמה יצרה, ותתרחק מצלה של הנזירה ומצל משפחתה. היא רצתה לפתוח חיים חדשים, שאינם קשורים לעולמם של הקדושים." אך היא אינה יודעת שההליכה לנצרת, ל"עיר האלוהים", לא תרחיק אותה, לא מסיפורי הקדושים ולא מסיפורי המשפחה הכאובים, כי נגזר עליה ללוש את הסיפורים האלו מחדש בשלב הבא של חייה. ההתפתחות של מיליא מתרחשת בשלבים, הקשורים במדרגות הרוחניות שלה. שתי דמויות עיקריות משחקות תפקיד בעלייתה

בדרגה הרוחנית. הראשונה היא הנזירה מילאנה, שלדמותה יש השפעה רבה על האירועים ברומן, מכיוון שהיא מגלמת את ההגמוניה של פרקטיקות דתיות-טקסיות על החברה בת הזמן, ואת הרעיון ש"האמונה חשובה מההבנה". פעמים רבות משתמש הרומן במילאנה כדי לשקף את המבט המזלזל והספקני של מיליא עליה, וכדי לחשוף את נסיגתה הפנימית ואת הפחד שלה מפני הכנסייה. מילאנה חולשת על השלב הראשון בחייה של מיליא, מרגע לידתה ועד חתונתה. לרוב מכוונת הנזירה את גורלה של מיליא דרך כניעות האם סעדא בפני סמכותה. האם המאמינה ב"ניסים" שהנזירה מחוללת דורשת גם ממיליא להאמין בהם, וכשהאם פותחת בפני הנזירה את כל סודות המשפחה, מיליא חשה מושפלת, במיוחד לנוכח העובדה שהנזירה מפרשת את חלומותיה של מיליא - את עולמה הפרטי והייחודי - כסימן לנוכחותו של השטן.

הדמות השנייה בחיי הרוח של מיליא היא הנזיר טאניוס. דמות זו, שקיומה אמורפי, מגלמת את הקריאה למשמעויות אזוטוריות ואת החיפוש אחריהן. הנזיר מלווה את מיליא לאורך כל תקופת ההיריון שלה, עד לרגע הלידה/מוות. דרך דמותו מתגלים ניסיונותיה להשיג הבנה, לקרוא בשפה שהיא אינה בקיאה בה, ולפרש מחדש את סיפור חייה בדרך שמנוגדת לסיפור התיאולוגי הקאנוני. טאניוס מכנה את הסיפור האלטרנטיבי הזה בשם "כתב היד הסודי". מיליא עצמה מתלבטת בין שתי צורות האמונה, אך בסופו של דבר נוטה לכיוונו של טאניוס והולכת בעקבותיו. "היא קדושה", אומרת מיליא על מילאנה, "נכון שאני לא אוהבת אותה, אבל היא קדושה. אנחנו לא חייבים לאהוב את כל הקדושים. אללה השאיר לנו חופש לבחור."

ח'ורי מציג ברומן שימושים חדשים ופרשנויות חדשות לסיפורי הקורבן הדתיים. סמל הכבש, שחוזר כמה וכמה פעמים ומרפרד לסיפורי הפדיון בדתות המונותאיסטיות, המאוכלס במקור בדמויות גבריות, לובש כאן צורה חדשה לאור נשיותה של מיליא. ההופעה

של הכבש בחלום הקודם להיריון היא סימן לאובדן, כי הכבש מגיע לאחר שההזדמנות להרות אבדה לה עם הופעת המחזור החודשי ("מיליא הבינה שהטבע הוא מוות, ובכל חודש כשקרב המועד של המחזור החודשי, שבה והתעוררה בה התחושה הזאת"). כשהכבש מפסיק להופיע, זה הסימן לכך שמיליא בהיריון. ח'ורי משתמש בכבש הקטן, המופיע בסוף הרומן ונשכב על חזה של מיליא, כברמיזה אינטרטקסטואלית, ההופכת על ראשה את הצורה שבה מסופר אירוע הלידה במסורת הדתית. השימוש הנשי בסיפור הקורבן מתרחב ככל שח'ורי מפגין את כושר ההמצאה שלו בייצוג מצביה הגשמיים והרוחניים של מיליא בזמן המחזור החודשי. מכאן צומחים ניצני היחסים של מיליא עם עצמה כאישה וכאם - יחסים שאין חשובים מהם ברומן הזה, משום שהם נוכחים ופתוחים יותר מכל שאר מערכות היחסים המוצגות בו. אפילו מיליא בעצמה יודעת: "היחסים הסודיים שנקמים בין האישה לרחמה אינם דומים לשום יחסים אחרים." מהיחסים הללו צומחת האהבה לבן המיוחל, המייצגת את השלמות שאליה שואפת מיליא ביחסיה עם עצמה ועם העולם. הסיבה לכך מתבהרת כשמיליא מרגישה שהיא מתעלה על המציאות בכל פעם שהיא תופסת בדעתה מה מגלמות שתי הנשים ששמן מרים (מרים הבתולה ומרים המגדלית), או כשהיא מדמיינת את הדברים שהקדוש אליאס אמר לה במערה: "אילו היה לאנשים מושג היו כולם רוצים להיות נשים [...], ורק האישה לבדה יכולה לשלוט בשתי תחושות משלימות: האהבה והאימהות."

הרומן מציג מודלים שונים של אימהות, שחלקם ביולוגיים ואחרים לא, וברובם גם סוגים שונים של אבהות. היחסים הביולוגיים המופיעים בו הם הפגומים ביותר (כמו היחסים של סעדא עם בתה מיליא), וגם המורכבים ביותר (כמו היחסים של מנצור עם אמו "הקשוחה והחומרנית"). בילדותו התייחסה האם למנצור כאילו היה בת, ואף השפיעה על אחיו ועל אחרים להתייחס אליו באותה הדרך.

לפניך הוא נפל תמיד קורבן לפגיעות גופניות ונפשיות, בתוך יחסים שאפליה, הדרה ותלות שיחקו בהם תפקיד מכריע. גם יחסי האבהות הביולוגיים מוצגים בספר במלוא מורכבותם הפסיכולוגית, ומרפררים לכתבי הדת. הספר מכיל רמיזות פסיכואנליטיות מובהקות, למשל, בתיאור היחסים בין הסב סלים לבנו יוסף, ובסיפור על האבן שהאב השליך לעבר בנו, מעשה שניקר את עין הבן. דבר דומה קרה גם עם הסב נח'לה, שגירש את בנו מיטרי, ועם מותו הטרגי של מיטרי בתלייה מפעמוץ הכנסייה.

לעומת זאת, יחסי האימהות הלא-ביולוגית המופיעים ברומן מייצגים רמה נעלה יותר של קרבה והקרבה. כך קורה ביחסים בין מלכה למיטרי ובין מיליא למוסא. לאורך הרומן כולו מצטלבים הסיפורים האלה עם שני סיפורי תשתית, שהם קורלטיביים לרעיון הקורבן וההקרבה, ובכל אחד מהם מגייס ח'ורי טכניקות נרטיביות שונות: הראשון הוא סיפור אַבְּרָאָהִים וְאֶסְחָאק - אברהם ויצחק, והשני - סיפור יוסף הנגר וישוע, כפי שהוא נמסר בלשונו של טאניוס. היחסים הדיאלקטיים בין שני האבות ושני הבנים בסיפורים האלה לובשים ממדים שמשתנים לאורך הרומן, במיוחד כשהם משתרגים ביחסי האימהות והאבות. בסיפור העקדה שקולים היחסים הללו ליחסים הביולוגיים ולחולניות הפושה בהם. בסיפורו של יוסף הנגר - כפי שהוא מובא מפיו של טאניוס - הקשר שלו לבנו איננו ביולוגי, ולכן הקרבת הקורבן היא מעשה חריג ובלתי אפשרי: האב מת לפני הבן, ואילו היה נשאר בחיים, לא היה מרשה לאף אחד לצלוב את בנו. לפי טאניוס, פאולוס צנזר את הסיפור הזה משום שהוא לא הבין מדוע יוסף בוכה כשהוא רואה מה עלה בגורל בנו. הרומן של ח'ורי נותן אפוא מרחב לדמות המודרת והשולית של יוסף, מקנה לה נוכחות ומגלה בה ממד חדש. הוא מצליח לגוון את תיאור יחסי האבהות הנעדרת עם המסורת הדתית שעליה הוא נשען.

אך כאמור, כפי שגם מנצור טוען, האימהות הן לב הסיפור, ולפיכך מיליא האם היא המקבילה הספרותית של יוסף הנגר. הרי כמוה, גם הוא "חי בתוך החלומות והחזיונות", וכמוהו, גם היא רואה בחלומותיה מה יעלה בגורל בנה. לכן היא מסרבת ללדת ביאפא, משום שהיא צופה את כל פרטי הנכבה שעתידה להתרגש על העיר. בניגוד לשאר האימהות והאבות ברומן הזה, מיליא מקריבה את עצמה. בכך היא מטפסת למדרגה רוחנית גבוהה באימהותה למוסא ולבן המיוחל.

הרומן כאילו היא ישנה גדוש בטכניקות מגוונות של אינטרטקסטואליות ספרותית. הוא מחולק לשלושה חלקים, המתארים שלושה לילות ממושכים, שאמורים להדהד בזיכרונם של הקוראים קלאסיקות ספרותיות כמו "אלף לילה ולילה". אך שלושת הלילות האלה, הנבדלים לחלוטין מלילות הסיפור של שהרזאד, זורמים במסלולים נרטיביים נפרדים, ומתכנסים לסירוגין באמצעות טכניקות ספרותיות שונות (כמו הטרמה, דחייה או פלאשבק). כל לילה מתמקד באירוע מרכזי הנוגע לחייה של מיליא כאישה. על פניו נראה ששלושת הלילות קשורים לשלושה מעגלים בחייה כאישה: נישואים, היריון ולידה. אך קריאה נוספת מעלה כי כל אחד מהמעגלים האלה הוא ספירלה אנושית, עירוב הטרונגי של היבטים לאומיים ורוחניים הנוגעים הן למיליא והן למנצור.

כתיבתו של ח'ורי מנצלת משאבים מטא-ספרותיים רבים באמצעות הנכחה אינטנסיבית של שירה. הרומן מלא עד להתפקע בבתי שיר ובסיפורים על משוררים שונים, החל מהתקופה הקלאסית וכלה במועד ההתרחשות של הסיפור. ח'ורי עושה בשירה שימושים שונים למטרות שונות: לעתים חופפים השירים לשינוי האווירה בסיפור, ואז הוא מדגיש את הממד הרגשי שלהם, כשמנצור שר ומסלסל בהם, ובפעמים אחרות מודגש הממד הפוליטי של השיר, המקביל להסלמה באירועים ההיסטוריים. מכיוון אחר, השימוש בשירה

ובסיפורים עליה מאפשר לח'ורי ליצור עולם חלופי בשביל מיליא ומנצור בעלה. העולם הזה בונה את הגשרים שלהם אל השיחה ואל הלא-מודע, כי למרות ההבדלים בגישתם לשירה ובטעמים הספרותיים, השירה היא השפה המשותפת היחידה האפשרית ביניהם. מיליא משווה בין הצורך בסיפור דתי ובין ההכרח שמאחורי השיר יעמוד סיפור. מבחינתה, שתי צורות הסיפור האלה הכרחיות כדי להגיע לאל-זמניות או למוות. מנצור, לעומתה, אוהב לערוב בספרות בין אהבה, שירה ופוליטיקה, הכול לפי ההקשר.

ההקשרים המטא-ספרותיים מצביעים גם על נוכחותו של המחבר בספר. קל להבחין במחבר המובלע בדיאלוגים על השירה, ובחלום של מיליא על משורר פלסטיין שעתידי להופיע בעוד חמישים שנה. לקראת סוף הרומן אפשר לזהות את המחבר הזה בחלומותיה של מיליא, הניחנת בכושר הנבואה כמו 'זַרְקָאָא' אֶלְיָמָאָה¹. בחלומה היא רואה ילד, שעוד לא מלאו לו ארבע-עשרה, יושב מתחת לתמונתה ב'יואן, הוא חדר קבלת הפנים. הילד הזה ממלא את החללים הריקים בין המילים במשפט "הנערה לא מתה. היא רק ישנה." ובכן, הילד הזה הוא מחבר הרומן, זה שיכתוב את סיפורה של מיליא. ח'ורי מצייר אותו כתאומה של מיליא הילדה בחלומותיה: נער שחרחר ומתולתל. וזה הקו המטא-קומפוזיציוני שמחבר את הסיפור מתוך שברי סיפורים, ומרכיב תמונות מחלקי חלומות שאותם לא ראה כלל.

וזה גם מקור שמו של הספר, כאילו היא ישנה. שם זה לקוח מהברית החדשה, שם אומר ישוע: "אל תבכו. הנערה לא מתה. היא רק ישנה" (לוקס, פרק ח, פסוק 52). הפסוק הזה ממקם את הקורא בין שני העולמות - עולם החיים ועולם המתים - באמצעות צורה סיפורית המגלמת את חבלי הלידה המחברים ביניהם. מיליא חיה כאילו היא

1 הכוונה בביטוי 'זרקאא' אלימאמה" - "כחולת העיניים מאֶלְיָמָאָה" היא לאישה בשם ח'דאם, שהייתה בעלת יכולת מופלאה לראייה למרחוק. כנגזרת מכך, משמעות הביטוי היא אדם שביכולתו לראות את הנולד.

ישנה, וכך היא גם מתה. במבט לאחור, כשהסוף ידוע, אפשר לומר שמותה של מיליא, הדומה לשינה, היה נתון מראש. הוא היה ידוע משום שהמפגש בין מיליא למנצור (המהווה מחצית מסיפורה של מיליא) - המפגש בין מנצור הנמלט מסיבוכי סיפורו המשפחתי ומחפש אופק חדש במציאות המורכבת, ובין מיליא המחפשת לעצמה חיים חדשים - לא היה יכול להימשך לאחר הנכבה. מנצור, שמתחיל לחוש חסר אונים לאחר מות אחיו, ומגלה אמביוולנטיות כלפי תמונת אמו, עתיד לשוב מתוך כפייה או צייתנות למציאות הטרגית החדשה שמיליא מסרבת לקחת בה חלק. לכן היא שבה אל מותה כך, כאילו נרדמה שוב.

ובכל זאת, מיליא מותירה אחריה שני ילדים: האחד הוא ילדה הביולוגי, שחי ביאפא ונושא שמות רבים: מיטרי, אליאס, עיסא או אמין. השני נותר בביירות, והוא מצאצאי אחיה מוסא. את הבן הזה היא לא ילדה, אבל הוא זה שעתיד לכתוב את סיפורה. שני הילדים הללו מייצגים את שני פניה של טרגדיה אחת, הממתינה ליקיצה של האם מיליא, השוכבת עדיין, "כאילו היא ישנה".

חתימה

ראיף זריק

אפתח בסיפור המוכר לי מידע אישי: בילדותו של אליאס ח'ורי, על קיר ביתו הייתה תלויה תמונה של אישה יפה בשנות העשרים לחייה. לימים נודע לו שהמצולמת היא דודתו, שנישאה בראשית המאה העשרים לגבר פלסטיני, ועברה להתגורר איתו בנצרת. בני משפחה סיפרו לו שהיא מתה שם בדמי ימיה, אך לא הרחיבו מעבר לכך. אווירת מסתורין התעבתה סביב הנושא, כנראה בגלל תחושות האשם של בני המשפחה. איש לא סיפר לו על חייה של האישה ועל נסיבות מותה, והוא נותר עם הידיעה שהיא עזבה את העולם בלי להטביע בו חותם או להותיר צאצאים. אך דומה כי המבט שנתפס באותו תצלום חדר עמוק ללבו של ח'ורי, ועורר בו תחושת אחריות כלפי האישה הזאת, שחלפה בעולם והסתלקה ממנו בלי להותיר כמעט אף זכר.

בהחלט ייתכן כי הרומן כאילו היא ישנה הוא תוצר של תחושת האחריות הזאת, שהסופר פיתח כלפי דודתו המסתורית. אך חשוב להדגיש כי במילה "אחריות" אין כוונתי לאשמה. האחריות יכולה להתקיים גם כשאיננו אשמים, כי אנחנו כבני אדם נושאים באחריות גם כלפי אלה שלא פגענו בהם. האחריות אינה נובעת מהעבר, ממעשים או מטעויות שנעשו, אלא נמצאת תמיד בתחום העתיד. היא מתחילה במקום שבו עוד יש בכוחנו לפעול. וככל שכוחנו גדול יותר, כך גם האחריות גדולה יותר.

כאביר המילים, ח'ורי הסופר חש, מן הסתם, את האחריות הזאת בכל כובד משקלה. ובהקשר של הדודה מהתמונה, תחושת האחריות היא שדחקה אותו לחלצה מתהום הנשייה. הרי לא בכדי הקללה החמורה ביותר במורשת היהודית היא "יימח שמו", כי אכן לעתים השכחה קשה מן המוות. ובעוד במוות אין טעם להילחם, את השכחה אפשר גם אפשר לנצח. בספר הזה בחר ח'ורי להילחם בקללה שניחתה על ראש דודתו, ולהלביש בסיפוריו את חייה, שנותרו עירומים ממילים. מנקודה זו והלאה אין קשר בין ההתרחשויות שקרו במציאות ובין הרומן שכתב ח'ורי, שכולו בדיון, פרי דמיונו של סופר. ועם זאת, אף על פי שכל הנראה פרטי הסיפור אינם שאובים מהמציאות, מעצם היותו סיפור טמונה בו אמת אומנותית. כך, גם אם אין זה בהכרח סיפורה האישי של דודתו של ח'ורי, הוא בהחלט מגולל סיפור אפשרי של אישה ערבייה במחצית הראשונה של המאה העשרים - כזו שחיה בעולם גברי פטריארכלי השקוע בבורות, בסיפורי מעשיות ובאמונות דתיות מעוורות עיניים.

במובנים רבים מזכיר הרומן של ח'ורי את ההיגיון השולט גם בסרטיו של דייוויד ליניץ'. קשה מאוד להבחין בו בין מציאות לחלום, והמעברים בין שני המצבים הללו נזילים ביותר. גם מהלך הזמן בספר נזיל, והקפיצות המפתיעות בין מערכות זמן שונות מטלטלות את הקורא, עד שהוא שוקל לזנוח את עצם האמונה ברציפות הזמן. ובאמת, כאשר עוסקים בזיכרון האנושי, קשה, ואולי אף בלתי אפשרי, להשליט סדר בעבר. הזיכרון מתקשה להבדיל בין אירוע שהתרחש אתמול לאירוע מלפני עשר שנים, וניתן אולי אף לומר שהוא אדיש למהלך הסדר של הזמן. האירועים החרוטים בזיכרונו אינם מתויגים בדרך שבה תמונות מקוטלגות בארכיון של מוזיאון. הזיכרון האנושי דומה יותר למחסן גדוש ומבולגן, שפיסות החיים שהוטלו לתוכו זרוקות בו ללא רישום מסודר, ואין לדעת מה יעלה בגורלן - לאיזה אגף יתגלגלו, וכמה זמן ישהו שם.

וגם בהווה לנו, ככני אדם, אין נקודת אחיזה שהיא חיצונית לחיים, כזו שממנה אפשר להשקיף עליהם בבטחה, מתוך ידיעה כיצד נחלצנו מהם. לכן ברומן של ח'ורי החלום נראה לפרקים גדול יותר מהחיים. רק בחלום יכולה הגיבורה לדעת שהיא מתה, כמו שקורה בפסקת הסיום הגאונית של **כאילו היא ישנה**, המציגה את הפרדוקס הזה במלוא חריפותו. זהו סיום ראוי לחיים שהם חוויית הזיה מתמשכת, נטולת כל חוץ, המראה כי החלום איננו היפוכם של החיים, וגם החיים אינם היפוכו של החלום.

מאז ומעולם הקצתה הספרות מקום מרכזי לחלומות ולהזיות, ואין ספק שקיימת קרבה רבה בין עולם הספרות לעולם החלום. החלומות פותחים בפנינו צוהר אל התת-מודע, וגם הספרות מאפשרת פעמים רבות להציץ אל האמת שמאחורי הקלעים. גם החלום וגם הספרות מזמינים פרשנות, מאפשרים הבנה עמוקה יותר של סמלים ומצביעים על הדרכים השונות שבהן מסווה התקופה את פניה. כך הם מסתירים את ה"אמת" ובה־בעת חושפים אותה. אמנם לא כל חלום הוא מעשה ספרותי ולא כל מעשה ספרותי הוא חלום, אך ברור ששתי הפעולות הללו כרוכות במלאכת תרגום ובמלאכת פענוח מתמשכות. וח'ורי מפעיל את המלאכות האלה שוב ושוב ברומן הזה, המחייב תרגום על תרגום ופרשנות של הפרשנות. כי פירוש החלום בכאילו היא **ישנה** אינו מספיק כדי להרוות את הצימאון למשמעות. אחריו תמיד נדרשת גם פרשנות של המשמעות הספרותית של החלום המופיע בתוך הרומן. וכך הקריאה בספר שולחת את הקורא לסחרור פרשני שלא נגמר: כל חלום מצוי בתוך חלום, כל פרשנות דורשת פרשנות נוספת, וכל סיפור מוביל לעוד סיפור. את באב אל־שמש זוכרים?

אחת התמות שבהן עוסק הרומן, ולמעשה גם כל שאר הרומנים של ח'ורי, מתחילת דרכו ועד היום, היא מלאכת הכתיבה עצמה, והקשר בין כתיבה לשתיקה. במקום אחר כתבתי פעם שהכתיבה של ח'ורי מלווה תמיד בתחושה של ריק, או אפילו באשמה על כך שכל פועלו הוא בריאת

מילים, ולא יותר. ביטוי מיוחד לאשמה זו אפשר למצוא ברומן ילדי הגטו, שבו מוצא ח'ורי את עצמו נקרע בין הרצון לדבר, לספר ולבנות נרטיב, ובין התחושה שהשפה היא חסרת תוחלת, ותמיד כרוך בה יסוד של בגידה בעומק החוויה, המתעקשת על השתיקה ומסרבת להיכנע לדקדוק האוניברסלי של השפה. בקרב ילדי הגטו המתח הזה מתגלה בכירור בין השתיקה האצילית של המשורר וַדָּאח אַלְיִמֶן ובין הצורך של אדם דנון לכתוב. אך גם כאשר אדם כותב, הוא מחליט להימנע מפרסום הדברים, כך שהרומן כולו נשאר תלוי על הגשר שבין שתיקה לדיבור. דבר דומה מתרחש גם ברומן שלפנינו, בין מִילִיא לבעלה מנצור. מנצור מנסה לתפוס את המציאות ולקנות בה שליטה באמצעות המילים, הספרות והשירה. גם את אהבתה של מִילִיא הוא מנסה להשיג בעזרת המילים היפות, אך נראה שִמִילִיא אינה מאמינה למילים. במובן זה היא מורדת אולי לא רק בבעלה, אלא גם באליאס ח'ורי, שמנסה לספר את הסיפור שלה. מיליא ממאנת להיכנס לסיפור ולשפה. היא מפנה את הגב לעולם הסימבולי והאדיפלי, ומבקשת להתעקש על הטראומה שלה ולחזור דרכה אל "המדומיין" של לאקאן, או אל העולם הסמיוטי של ג'וליה קריסטבה (שהמונח ה"סמיוטי" משמש אצלה לתיאור העולם הפרה-סימבולי, או ל"אחר" של השפה). שתיקתה של מיליא, פנייתה לחלומות ולשינה, והפניית הגב שלה לחייה ולבעלה, מופיעות בספר כפעולות של מחאה או התנגדות לכניסה אל השפה, שמבחינתה השתיקה וחסלה אותה. ואסור לשכוח שאותה השפה היא גם שפתו של עם שהפסיד את מולדתו והובס במערכה על עתידו. בתוך הרומן מיליא מסרבת להתחבר לאליאס ח'ורי, מחברו. היא מבקשת לטלטל את השפה, להניעה ולזעזעה באמצעות ההתעקשות על הטראומה שלה. ניתן אפוא לטעון כי השתיקה של מיליא מבטאת את התת-מודע של אליאס ח'ורי, המרגיש כיצד כל רומן שלו הוא מעשה של בגידה. היא משמרת סוג של שתיקה שהוא, כסופר המתפרנס מהמילים, אינו מצליח לדבוק בה.

התמה האחרונה שאליה אבקש להתייחס כאן קשורה ליחסי הורים-ילדים, ובעיקר ליחסי אבות-בנים. מעניין לראות שח'ורי בוחר לעסוק בתמה זו דווקא בספר שגיבורתו היא אישה. שאלת הקשר בין אבות לבנים והסוגיה של מאבק הדורות מוכרות מאז ומעולם. כנושא מרכזי במיתולוגיות, בכתבים דתיים וביצירות ספרותיות. אפשר למצוא את העיסוק הזה כבר במחזה "המלך אדיפוס" של סופוקלס; בסיפור עקדת יצחק; במחזותיו של שייקספיר - "המלך ליר" (שם מדובר באבא ובננות) ו"המלט" (שם נמסר הסיפור מנקודת המבט של הבן); ברומן "אבות ובנים" של טורגנייב, ועוד ועוד. אין ספור פרשנויות הוצעו לסיפורים הללו, מכל כיוון אפשרי. מצד אחד אפשר לטעון שכל המהפכות הן למעשה מהפכות נגד האבות, המייצגים את העבר, אך מצד שני מוטיב שכיח בסיפורים הללו הוא הנכונות של האב או רצונו להקריב את הבן: אברהם את יצחק, לאיוס את אדיפוס, ובסופו של דבר גם אלוהים - האב בה"א הידיעה - את בנו ישוע. הרומן כאילו היא ישנה מציע בהקשר זה פרשנות חדשה לסיפור צליבתו של ישוע, וקורא אותו כשחזור של עקדת יצחק שנפלה בו תאונת עבודה רצינית: אלוהים לא שלח את הכבש להציל את ישוע, כפי שעשה בסיפור על יצחק. לפיכך ישוע בעצמו הוקרב, כלומר הפך בעצמו לכבש. אין פלא אפוא שבהגות הנוצרית מדומה ישוע לכבש, ואין פלא שלתוך רבים מחלומותיה של מיליא משתרבת דמותו של כבש. במובנים רבים מיליא הופכת ברומן של ח'ורי לישוע עצמו, וגם לכבש. היא בעצמה הקורבן, שבמקרה זה איננו הבן, אלא הבת. הקורבן בספר הזה הוא אישה, ולצדה יש עוד קורבן: הארץ הקרויה פלסטין. כי הרקע להתרחשויות ברומן כאילו היא ישנה הוא פלסטין של 1948, ערב אירועי הנכבה, והכרוניקה של הנכבה-שבדרך מוכרת לקורא. גם לפלסטין שום כבש לא נשלח, ושום נס לא קרה. ומי שמקריב את בנותיו אל יתפלא שהוא מפסיד את הארץ.

עם זאת, האובדן של פלסטין, המופיע בספר כמעין צל או רקע, הוא אולי תזכורת - בנוסח ברטולט ברכט - לכך שגם אם הספר הזה הוא רומן בלבד, מעבר לו יש עולם ומציאות חומרית. וגם כשפלסטין משמשת כמטאפורה, היא לעולם איננה מטאפורה בלבד.

הרומן כאילו היא ישנה אינו קל לקריאה בערבית - קל וחומר בעברית. המעברים החדים המופיעים בו בין זמנים, כמו גם המעברים מחלום למציאות, לא פעם מבלבלים מאוד. בהקשר זה נדרש צוות המתרגמים, יהודה שנהב־שהרבני וכפאח עבד אלחלים, להתמודד עם משימה קשה במיוחד. למרבה השמחה, הם עמדו בה בהצלחה רבה, ואף הצליחו לשמר את רוח הטקסט המקורי. קושי נוסף היה כרוך ודאי בתרגום לעברית של השירה הערבית הקלאסית, שנעשה על ידי דניאל בהר, ושזירתה בהקשרים המתאימים. אני מבקש להודות מקרב לב ליהודה שנהב־שהרבני ולצוות מכתוב על מפעל התרגום שהם יוזמים ומנהלים כבר שנים בעקשנות של מי נחל הזורמים אל הים. מפעל זה מאפשר לקיים דיאלוג בתקופה שבה השיחה נראית בלתי אפשרית עוד.