

דצמבר 2018

הנה הווה

על יזכור למנשיה של ענת אבן

תמר ברגר

שם הסרט, **יזכור למנשיה**, אינו מותיר מקום לספק: הוא נועד לעורר את הזיכרון הדחוק של מנשיה הערבית ולהביאו אל ההווה. למעשה, בהצהרה הגלומה בכותרת מכונן הסרט את עצמו כמעין פעולת דיבור, הגשמת הדבר שלו הוא קורא: הוא זה המעלה את הזיכרון, הוא זה הזוכר. בהתיקו את שם התפילה היהודית (הדתית והחילונית) אל ההקשר הפלסטיני, הסרט עושה לכאורה היפוך טרנסגרסיבי, המחלל קודש בדרכו לייחס את הקדושה לאחר הנדחק, זה המצוי מחוץ לגדר בכוח וגם הוצא ממנה בפועל. לאן מובילה הגזירה השווה? מה פירושה? נדמה לי שהסרט, המעלה בראש ובראשונה סיפור של מקום, משתמש ביסוד התרבותי הישראלי-יהודי העמוק, ציווי הזכור, כדי להעלות את העבר הפלסטיני. השאלות העולות מבחירה זו רחבות עוד יותר.

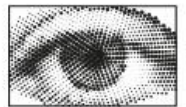
"יזכור" היא תפילה אישית, פניה לאל לשמר את זכרו של קרוב משפחה שנפטר. ברל כצנלסון כתב נוסח חילוני לזכר הרוגי תל חי וזה התגלגל ל"יזכור" לחללי מערכות ישראל – נוסח קבוצתי, לאומי, פרגמטי, שהפניה בו היא אל העם, לא עוד אל האל, בציווי לזכור את המתים שהקריבו את חייהם למען הכלל.

יזכור למנשיה יוצא מן הסיפורים האישיים, המקבלים תוקף כללי מסוים הן מתוך העדויות עצמן ובעיקר על יסוד מה שידוע מראש, ושהסרט מעורר אותו. זהו סיפור של שבר אישי ולאומי ושל עוולה קולקטיבית שסוכניה יחידים, ובסופו של דבר הוא מורכב הרבה יותר ממה שמעיד שמו של הסרט ובנוי שכבות-שכבות ולא היפוך דיכוטומי.

שינוי הנוסח – למעשה שינוי התוכן של התפילה – מסמן את הקידוש בנוסחו הציוני החדש. התהוותה של הציונות כתנועה לאומית טריטוריאלית הייתה כרוכה בתהליכים של חילון ושל קידוש מחודש. אי אפשר בלי הקדושה במובן הבא: קיומו של מה שמצוי מעבר לספק, הללא-עוררין. מצוי מעבר לספק, כלומר שאין חיצוני לו. הוא מוחלט, אמיתותו נוכחת ונצחית, תכניו נתונים והוא עיקרון מנחה, כלומר נגזרות ממנו פרקטיקות מסוימות (פולחני המדינה במקרה זה). מאה השנים האחרונות התמחו בהטלת הספק. אבל בלי הנחות יסוד אקסיומטיות אי אפשר להתקיים. רק לאחר מכן הכול נעשה נזיל ודינמי ובר-שינוי. האתוס הציוני על כל מרכיביו, בהם קידוש המוות, הוא הבניה עתירת חוסן, שדינה להתהפך, להשתנות, להתחלף באתוס אחר.

אבל לא ממש בזה עוסק **יזכור למנשיה**. ההתקה שלו אינה מתפלמסת עם הזיכרון הציוני אלא עם בלעדיותו ועם ראשוניותו. כי ניגודה הבלתי נמנע של הקדושה הציונית, לעומת זו הדתית המציבה מולה את הטמא האנתרופולוגי, הוא האחר – האחר הלאומי, לעתים האתני, המעמדי, החברתי והתרבותי.

האובייקט המקודש-מחדש כאן הוא מקום. מקום שהיה ונמחק, ויש לזכרו. עיקר הזיכרון מועלה דרך העדויות. העדים מתייצבים באתר הקיים – פארק וחוף ים – ומעלים בזיכרונם המדובב את המקום שהיה. להלן אדרש לסוגיה קריטית זו של זיכרון אובייקט שאינו קיים עוד.



תחילה, תיקון או דיוק: יש באתר שריד ממשי, פיזי, לשכונה שהייתה, והסרט אף נסוב סביבו במידה רבה. זהו "מוזיאון האצ"ל בתש"ח", "בית גידי" בכינויו השגור (על שם עמיחי פאגלין, "גידי" בשמו המחתרתי, חבר האצ"ל שחיבל תחבולות אשר לפי המסופר הן שאפשרו לכוחות הארגון לכבוש לבסוף את שכונת מנשיה בדרכם ליפו באפריל 1948).

עם זאת, הבניין הניצב היום בפארק צ'רלס קלור רחוק מזה המקורי. למעשה, נעשתה שם פעולה מסיבית של בנייה על יסוד חורבה קיימת, ולקינח הולבש עליה ריבוע זכוכית כהה מודרניסטי. רק מיעוטם של קירות הבניין הקיים הם מקוריים. היתר, רובם, הם פרי פנטזיה אדריכלית עשויה משאריות אבנים של בתי השכונה שנהרסה ונמחקה.

"עונג החורבה המוקדם ביותר היה כפי הנראה כרוך ללא התר בניצחון על האויב, בשיפוט מוסרי ובנקמה ובהתרגשות האלימה של מלחמה", כותבת רוז מקוליי בספרה *Pleasure of Ruins*, ומוסיפה כי קשה להבחין הבחנה חדה בין העונג האסתטי לעונג נקמני. שני סוגי העונג מתגלמים בבירור בבניין מוזיאון האצ"ל: מכסה הזכוכית הכהה המכניע את הבניין ולא צומח מתוכו; והמשחק האוריינטליסטי, האסתטיציסטי, בחלקו הערבי המומצא. "יש משהו מפתיע ומקפיד דם באופן חסר הבושה שבו 'בית גידי' שב וממחז את מעשה הכיבוש, הביזה, הניכוס ובעיקר את מעשה האונס של 'כלת הים' באמצעים ארכיטקטוניים", כותב שרון רוטברד.¹ וזה רחוק מאוד מקסם החורבה שגאורג זימל דן בו, זה ההופך את הסדר ועושה את תוצר הרוח אובייקט לפעולתם של כוחות הטבע.² הכל כאן מעשה ידי אדם להתבייש.

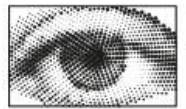
ואמנם, לכאורה נעשה כאן השימוש בשרידי הבניין הערבי ובאלמנט הציוני מודרניסטי המולבש עליו סימן להכנעה ולהשפלה, והערביות המומצאת שנוספה לו – אות לניכוס הבוטה. אך למעשה, ובאופן בלתי נמנע, נוכחותו של השריד, אף שזהותו המקורית נמחקה ממנו במידה רבה במהלך האדריכלי האסתטיציסטי, קובעת אותו גם כאובייקט היסטורי במציאות. במובן זה מתקיים הבית הערבי בערביותו, לא רק כחורבה או ח'רבה, כפי שרוטברד כותב, אלא גם כמטונימיה ממשית לזהות הפלסטינית של המרחב. לא בכדי שב הסרט ופונה אליו.

כאן אני מבקשת לחרוג לרגע ממהלכו של הסרט, עדיין מתוך דיאלוג איתו, ולהיתלות במטונימיה זו כדי לנסות ולקרבה לדמות השלם המוקדם (בהמשך אידרש גם לשאלה של השלם). זו מעין הצעה להשלמה שהסרט מזמין, אחת מיני רבות אפשריות.

האלמנטים האדריכליים ששרדו אינם מותרים מקום לספק שהבניין ערבי. אף שקשה לדעת מתוכו כיצד נראה כשנבנה. על פי המידע המופיע באתר רשות העתיקות וגם באתר מוזיאון האצ"ל, הבית נבנה בשנת 1900 בידי יהודי עשיר מרוסיה שנהרג מאוחר יותר במלחמת העולם הראשונה ואז עבר המבנה לידיו של פלסטיני בשם חמאמי, והוא השכיר בו דירות ועסקים לערבים וליהודים. מאחר שמסמכי הטאבו של עיריית יפו נעלמו כלא היו ב-1948 (אף שפה ושם צצים, כעולים מן האוב, מסמכים בודדים) קשה לאשש את הסיפור.

¹ שרון רוטברד, *עיר לבנה, עיר שחורה*, בבל 2005, עמ' 240.

² Georg Simmel, "Two Essays: The Handel and The Ruin", Trans. David Kettler, *Hudson Review*, 11:3 (1958: Autumn), pp. 379–385

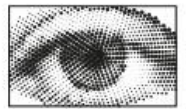


סקירה חלקית של מפות ותצ"אות החל מאמצע המאה ה-19 מעלה, ראשית, כי הבניין נמצא בקצה גבול שכונת אירשיד (סכנ'ת אל ראשיד) בצפון העיר. השכונה נבנתה במחצית הראשונה של המאה ה-19, אבל מפה מ-1862 מעודכנת ל-1904, המסמנת אותה תחת השם "הרובע המצרי" (אירשיד קרויה כך על שם הכפר במצרים שממנו באו תושביה אך בחלק מן המפות היא מופיעה בנפרד מ"שכונת המצרים"), אינה מראה בנייה בחלק שבו אפשר לשער שנמצא הבניין. עם זאת, מפת סנדל מ-1880 מראה שטח בנוי שייטכן כי הבניין מצוי ממש בקצהו, כך גם במפת בדקר מ-1912 ובמפה אחרת מ-1917. במפה בריטית מ-1918 כבר נראה שטח מנשיה בנוי בצפיפות. הזינוק הנחשוני הזה בשטח הבנוי מעלה תהייה אם אמנם היה היקף בנייה עצום כל כך בזמן קצר כל כך או שמא נחשפת כאן מגבלת האמינות של המיפוי כעדות. התצ"אות, כלי תיעודי מהימן יותר לכאורה, מועילות רק במידה מוגבלת: תצ"א מ-1917 מראה שהאזור בנוי חלקית וייתכן שכולל את הבניין. כך בתצ"א מ-1924 שמראה כי האזור כבר בנוי בצפיפות, אלא שמאחר שקו המתאר של הבניין וגגו השתנו לבלי הכר, וקו החוף עובה בהריסות מנשיה ושורטט מחדש, קשה להסיק בוודאות ממתי הוא ניצב שם.

יצר הזכור הוא המניע את האדריכל אמנון בר-אור, העוסק בעבודתו בתיעוד העבר הפלסטיני ושימורו, ובסרט מזמין את תלמידיו לסיור בפארק. חובה לשמר את העבר, הוא טוען פחות או יותר באוזני הסטודנטים; אסור היה למחוק. הוא מתפלמס עם האדריכל האחראי להקמת המוזיאון (לצד אחרים), אמנון שוורץ, שקובע פחות או יותר כי מה שהיה היה ואיננו עוד ולכן אין שום סיבה לשמרו, ודאי שלא במקרה של מנשיה, שלדבריו היה כפר חסר ערך. למרות בורותו המקוממת – מנשיה הייתה שכונה עירונית לעילא של מעמד בינוני נמוך ובה כ-20 אלף תושבים – והכרזתו התמוהה בהמשך, שאיכות אדריכלית היא הערך היחידי הרלוונטי לשימור, נראה כי שוורץ צודק במובן מסוים. שהרי מה שהיה היה ואיננו עוד.

אחרי הכול, מהו רגע המקור שחותרים אליו, זה שהכרח לחתור אליו, זה המקדש את העבר? הוא פסק מלהתקיים מרגע שהוכרז, ביום של חנוכת הבית או אולי של אכלוסו או רישומו, או של כל סימן אחר במניין רגעי ההתחלה המוסכמים. מה שיש לפנינו הוא מרחב ההווה, הנושא עליו לעתים את סימני העבר הממשיים – כאן אלה הבניין, מסגד חסן בק ונוף יפו, הגלויים לעין, וחורבותיה של מנשיה (אבניה, ברזליה, טיח הקירות שלה, קורות העץ), הקבורים מתחת לדשא של הפארק – וודאי שמרחב הווה זה נושא גם את סימני העבר התודעתיים, את זיכרונם של מי שהתגוררו שם, אמיתי ומומצא, מתוק וכואב.

שהרי כל מרחב הוא מעין פְּלִימְפֶּסְט, שכבות-שכבות, שכל אחת מהן מולבשת על קודמתה ברצף הזמן. לא תמיד אנחנו נותנים על כך את דעתנו. והסימנים עליו, חלקם ניכרים יותר לעין וחלקם פחות. **יזכור למנשיה** בוחר להשתהות בעיקר בהווה. הוא מצולם בפארק החי, בן הזמן, במעין מחזור עונתי משובש. ריק או מלא, יהודי או ערבי, בחג או בחולין, ביום או בלילה. זה ביטוי של בחירה שהיא אסתטית ואידיאולוגית גם יחד. את העבר מעורר דרך עדויותיהם של מי שהיו שם ושל צאצאיהם, המועלים בשעה שהם שוהים ומשוטטים בפארק. אך לצד זאת הסרט מציג, בפורמט אחר ובשחור-לבן, תיעודים צילומיים היסטוריים של המרחב, כביכול אינו משוכנע שלעדויות שהוא מציג



כוח להמחיש את מה שפייר נורה מכנה "הזיכרון החי", הזיכרון המיידני שהוא חלק מתנועת החיים ואינו מסומן ומוצבע, ולכן מביא להן תימוכין חיצוניים, ארכיוניים, שנועדו להחיות את אותה חוויה. ואגב זאת, משהו על הצילום. הוא שיטתי מאוד: הוא מציג את המראות וההתרחשויות הכלליים מזווית נמוכה ומתרומם אל גובה פניהם של בני האדם המדברים. חלק ניכר מהסצנות מצולמות מהצד כביכול, בלא התערבות, מנצלות את הזווית הנמוכה ולא מתייצבות נכוחה מול המצולם. בכך מצהיר שהוא מוותר על המבט החולש, וחשוב מכך – על הצגת תמונה סמכותית כללית. רק בסופו ממש מופר העיקרון הזה והאתר מוצג במבט על של רחפן. גם במקרה זה נדמה לי שיש מידה של ויתור שווא.

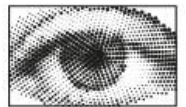
בהסתמכו על עדויות וחומרים ארכיוניים מתמקד הסרט בשתי תקופות בתולדות האתר, המוצגות במעין מהלך לאחור. האחת, סיפורם של העולים היהודיים שהתגוררו בשכונה, אשכנזים ומזרחים. זה מסופר דרך עדותם של סטלה קובו, שהתגוררה שם עם הוריה עד בגרות, משפחת דואני שגרה בבניין המוזיאון עצמו והייתה אחרונת הנשארים בשכונה, וג'קי צרפתי, בעל מסגרייה באחד מבתי השכונה המרוקנים. התקופה האחרת, המוקדמת, היא זו הפלסטינית, המסופרת מנקודת המבט של בני שתי משפחות שחיו בשכונה, משפחת אבו דהייר המתגוררת היום חלקה בשכם ומשפחת ביידאס המתגוררת חלקה בלוד.

הסיפורים שהדמויות מעלות מתמקדים בעקירה, באובדן הבית. סדר ההצגה אינו אקראי – הוא מוביל אותנו אל היסוד ההיסטורי ואל מקור הטראומה. העולים היהודים ששוכנו בשכונה נעקרו גם הם מבתיהם אבל עקירתם של הפלסטינים קדמה לזו ובכך אולי הסרט מבקש לרמוז כי העקירה האחת הולידה את האחרת.

מרגע שהועלו לפי סדר זה, משתרגים הסיפורים היהודיים והפלסטיניים זה בזה. דקות ארוכות, סבלניות, מוקדשות לסיפורים ולעדויות, שהם בני תוקף כאן לא פחות מחומרים היסטוריים רשמיים. לקראת סוף הסרט מתעצם מאוד קצב המעבר בין הסיפורים והם נעשים – בזכות משיכת הסאונד בין הסצנות, זה של הסצנה המצולמת או חיצוני לה (עניין שחוזר בסרט בכלל), וצילומן החוזר בשעת ערב – לרצף אחד מתמשך.

לכך תורם גם הביום הברור של חלק מהסצנות: גיבורי הסרט מצולמים כולם במהלך של ארוחה באתר. מנגל או פיקניק, מצומצם או רחב. סיטואציה מבויתת זו של פעולה טיפוסית לאתר מצטרפת לדומותיה המתועדות תיעוד דוקומנטרי (ומתנהלות ומתועדות לצד פעילויות אחרות – ספורט, משחקים, רחצה, רביצה וכד').

ההתמקדות בעקירה נסמכת מאוד על הבחירה להקצות בסרט מקום מרכזי לסיפורו של הבית. הבית הממשי, שנעשה למוזיאון, והסביבה שבתוכה חיו. הפשע והטראומה מתעצמים לנוכח דימוי הבית, הנטען כמעט מאליו, וודאי שבזכות הסיפורים והצהרות הנאמנות המפורשות (העקורה הפלסטינית שלא מוצאת לה מנוח במקומה והעקורה היהודייה שמצהירה כי היתה שבה לבית אילו ניתן לה) בקונטציות הערש, הילדות, התום, השייכות – אותן תכונות שעושות אותו למובן מאליו, לטבעי, לקמאי. בהקשר הזה אין חשיבות לעובדה שהבית שימש כנראה גם למסחר עד 1948 (גודלו,



והמבנה הטיפוסי של רחובות השכונה מרמזים על כך) או שהיה חורבה ממוטטת ונטולת גג בחלקה, שעה שגרה בו משפחת דואני. הוא נעשה למיתוס של הבית. לבית בהא הידיעה.

אותו בית נהרס רובו מצד אחד ועובד עיבוד מסיבי מהצד האחר, ולזיכרון הממשי אין עוד כמעט במה להיאחז: בני האדם אינם שם עוד, גם לא בתי השכונה, הגיאוגרפיה השתנתה שינוי עמוק – קו החוף זז כאמור הלאה מערבה, ממולא בהריסות בתי השכונה שכוסו עפר אחר כך, הטופוגרפיה הומצאה מחדש בדמות הגבעות הרכות של ע. הלל, בניינים חדשים נבנו (שארית תוכנית המע"ר שכשלה) ונוף בנוי נעשה לפארק. עבור האחרים, בני הדור השני והשלישי של תושבי השכונה, זהו סיפור, מועצם לעתים, מיתי, ובכל מקרה מדומיין. אפשר לחשוב עליו במונחי הזיכרון הקולקטיבי בלשונו של מוריס הלבווקס, זה שנעשה להיסטוריה ולאובייקט לעיצוב בידי החברה. ומעבר לזאת, גם המקום שבתודעה, חומר הזיכרון עצמו, משועבד לצו השינוי.

המשפחות בסרט, שסיפוריהן טווים את הציר הלינארי שלו, מציגות שלושה דורות לעתים של תושבי מנשיה וצאצאיהם. הזוכרים ממש, הזוכרים-העדים, לעומת הזוכרים-המדווחים, היו בדרך הטבע ילדים או נערים בשעה שחיו שם, עד אפריל 1948 לכל המאוחר, עם מתקפת האצ"ל על השכונה במקרה הפלסטיני (אם לא נמלטו עוד קודם לכן מאימת ארגון ההגנה, שכוחותיו התקרבו אל יפו וכיתרו אותה, ובצל הטבח בדיר יאסין שהתרחש שבועיים קודם לכן); או עד סוף שנות ה-60 לכל המאוחר במקרה היהודי (אור אלכסנדרוביץ', המעמיד עובדות היסטוריות על דיוקן במאמר מתקן על הריסת מנשיה, מתאר תהליך מעניין של הריסה שיטתית ומאורגנת של השכונה עד 1949 בד בבד עם הגירה מסיבית אליה, תהליך שנעצר וחודש רק בשנות ה-60³).

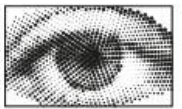
הודה אבו דהייר חיה בלימבו בין הבית בשכם, שם היא מתגוררת ובו (כנראה) גידלה את ילדיה ובכל זאת היא חשה זרה בו, לבין בית הרפאים במנשיה. ילדיה ונכדיה גדלו במקום אחר והקרקע תחת רגליהם יציבה אולי יותר, למרות זעזועי הכיבוש והדיכוי, ומנשיה שלהם מדומיינת, ארוגה מחומרי דמיון. הם חיים כבר בעולמות המורשת.

כך במקרה של משפחת דואני, גם שם מגיעים בני שלושה דורות, וברור כי מה שהוא זיכרון חי לדור האחד, אף כי מטושטש ואפילו קונטרוברסלי לעתים, מתעמעם בדור שאחריו ונעשה לסיפור עבור הדור השלישי.

מה יקרה כשהזוכרים-העדים ילכו לעולמם? מה תהיה אז משמעות הזיכרון המומצא של הדורות הבאים, שייותר הזיכרון הבלעדי, שגם הוא דינמי ומשתנה? ובעיקר, מהי המשמעות האתית של עובדות אלה בנסיבות אלה ומהי הפעולה הפוליטית הנדרשת, המחויבת תמיד, לאורן?

ההכרה כי לפנינו יכול להופיע רק ההווה מערערת את ציווי הזכור, את ה"זכור" שבשם הסרט. בהקשר זה עולה קריאתו המתריסה והנועזת של יהודה אלקנה בזכות השכחה בהקשר של השואה. אבל האם לא תהיה בכך השלמה עם העוולה שהובילה למציאות זו?

³ "הריסה אזרחית: המחקר המתוכננת של שכונת מנשיה ביפו, 1948–1949", עיונים בתקומת ישראל 23 (2013), עמ' 274–314.



"זיכרונות זה הנעליים שהולכים עליהם", אומר אבות ישורון.⁴ ובמקום אחר הוא כותב על "עולמו של העולם, אשר בו נאספים המקומות והמראות שלא נשכחים".⁵ הזיכרון הוא ממשות, ומה שהיה אינו אובד לעולם. זה נכון. ההפשטה של הדימוי האינפנטילי הטיפוסי (הנהדר) של אבות תהיה אולי ה-Jetzeit החזוני, העל-זמני של בנימין. הווה הספוג בעבר. זהו צדה האחר והמשלים של הטענה לדינמיות התמידית: חומרי העבר נותרים חלק ממחזור החיים גם כאשר הם משנים את צורתם ואף את זהותם. למעשה, זה אופן קיומם האוטנטי: בגלגול הצורה.

יזכור למנשיה נוטה, מצד אחד, להצגה דיאכרונית של ההיסטוריה של האתר: שכונה ערבית של יפו (עם יהודים בשוליה), אחר כך שכונת עוני יהודית שהתקיימה בצל שורה של תוכניות לעיצובה מחדש ובראשן תוכנית המע"ר, ולבסוף הפארק ונספחיו. נקודת המבט כאן היא חברתית-לאומית ומדגישה את המודרניסטיות הטלאולוגית. אין עוררין על המתווה ההיסטורי הכללי הזה. אבל אפשר לנסות להחדיר לסיפור את הממד הסינכרוני, להתבונן בו כשהוא פרוש לרוחב.

ראשית, בתוך המבט ההיסטורי עצמו: אור אלכסנדרוביץ', המתבונן בשכונה ובקו התפר בינה לשכונת נווה שלום, שובר את המגמה ההיסטוריוגרפית הרווחת (כולל בכתיבה ביקורתית למהדרין כשל רחל קלוש, טלי חתוקה ושרון רוטברד) ומאיר את הסינכרוניות במונחי הלאומיות שאפיינה את מנשיה עד שנות ה-30.⁶

עוד יותר מכך אפשר להחדיר את הממד הסינכרוני דרך אופן תפיסתו והצגתו של האתר היום. בעצם זאת שהוא מביא את זיכרון מנשיה לאתר הנוכחי הולך **יזכור למנשיה** צעד בכיוון זה: הוא מנכיח את העבר ביומיום העכשווי. יש כוח המשכי ומשמר גדול בהווה הזה. ענת אבן מבינה זאת היטב אבל לא מעזה, נדמה לי, ללכת עד הסוף, ולכן נדרשת לקטעי הארכיון ולביקורים היזומים.

כיצד מתגלם העבר הממשי בהווה החי? בגלגולי הצורה שלו, ובשום אופן לא רק וגם לא בעיקר בשרידותו המסוימת; בעירוב המתקיים באתר ובקונפליקטים הסמויים והגלויים בו. בעירוב של הקבוצות הלאומיות היהודית והערבית מעצם השהות המקבילה באתר ובהפרדה ביניהן בה בעת, בהשתלטות רבתי הזמנית של הקבוצה האחת מצד אחד ביום העצמאות למשל ומנגד בהתעצמות הנוכחות המוסלמית בעיד אל פיטר.

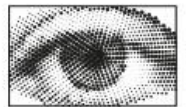
במציאות החיים במרחב הזה אין סימטריה: קו גבול סמוי וחד קוטע את התקדמותם של הערבים תושבי יפו (או אחרים המגיעים לשם) צפונה (למעט מקרים יוצאי דופן), והם אינם משתלטים על שכונות תל אביב היהודיות שעה שעגמי הולכת ומתייחדת ומתעשרת כבר עשורים לא מעטים, והטיילת המהוללת הנמתחת לאורך החוף מצפון העיר דרומה עד לקצה יפו כמעט (זהו בעליל הכיוון) היא רק המשכו של המקף המחבר ההיסטורי האשלייתי שבשם העיר. כך, דרך המקרה המסוים הזה, מונכח הקונפליקט ההיסטורי הכללי ומונצח הדיכוי הזדוני ההולך ומתעצם.

וכך נעשית מנשיה ההיסטורית למה שהנה היום. מציאות שרכיביה הפרטיקולריים השתנו רובם, אבל השאלות הגדולות ממנה נותרו דומות: שאלות של אמת וצדק. היא מנשיה ופארק צ'רלס קלור. והיא לא רק המקום הפרטיקולרי, נקודת ציון על המפה אלא גם שכם, שם מתגוררת הודה דהייר, ובת ים,

⁴ **אבות ישורון 1990**, במאי: אמיר הראל, מפיק: יוג'ין וולף, סי.אי.טי.וי.

⁵ אבות ישורון, "שני נופים, פרוזא דברים כלשהם", **השבר הסורי אפריקני**, הוצאת סימן קריאה 1974, עמ' 131.

⁶ אור אלכסנדרוביץ', "גבולות של נייר: ההיסטוריה המחוקקת של שכונת נווה שלום", **תיאוריה וביקורת** 41 (קיץ 2013), עמ' 165-197.



שם מתגוררת סטלה קובו, וגם מנילה, שם מתגורר שחקן ליגת הכדורגל של מהגרי העבודה שהתקיימה בפארק עד שהתפוגגה כנראה אל תוך השינוי במדיניות הרשמית, והיא גם החוויות של משתמשיה היומיומיים וייצוגיה – מתמונות חתן וכלה ועד התייעוד האחרון שנעשה מעיני הרחפן. כלומר, היא עירוב של עבר – ציר ארוך של עבר המגיע עד אתמול ממש בגלגולי הצורה שלו – והווה, מייד ומתמשך.

בהתבוננות כזו יש סכנה להשטחת קורותיו של מקום לכדי רצף אחד, מגוון אמנם אבל שווה ערך. ולא היא. כי חובה להבחין בין החופשי למדוכא, בין הלגיטימי לנפשע, בין הבריא לחולה. גירוש תושבי יפו ובתוכה מנשיה, ישיר או עקיף, הוא נפשע. ויש להכיר בפשע ובטראומה שחולל ולחולל תיקון. זהו חשבון פתוח במובן המילולי של המילה: הוא חשבון פעיל. פינויים הכפוי של תושבי מנשיה היהודיים, שהתגוררו בבתי הערבים בדרך כלל מתוך עיוורון לעובדה זו (ולכן הפיכחון של סטלה קובו וכנותה מרשימים כל כך), גם הוא תובע את חשבונו. חשבון שונה, של שותפים מודרים.

אלא שהתיקון אינו יכול להיעשות על דרך השחזור, ההקמה לתחייה של מה שאיננו (זאת לעומת שיפוצו של מסגד חסן בק, שהושב אל מחזור החיים). שחזור כזה הוא פחלוץ, כפי שניכר בתל אביב למשל בהקשר הפנים-יהודי, או שהוא הוספת חטא על פשע כמו למשל השחזור המדוקדק של בתי הבאר ההיסטוריים והסבתם לשימושים חדשים במתחם המגורים היוקרתי המכונה "נויה" ברחוב סלמה בתל אביב.

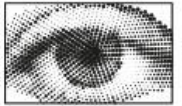
זכור למנשיה מקים יד לעבר, יד שאינה אנדרטה אלא היא תודעה, זיכרון חי. המשך הדרך יהיה זיהויו של העבר בהווה הממשי, כאן ובמקומות אחרים, ועשיית המעשה הנדרש להבראתו.

*

ועוד דבר.

בשירו "ליל הלילית"⁷ כותב מחמוד דרוויש (בתרגומו המופתי של אנטון שמאס) כך: "הנה הווה / שאתמול בו לא ייגע, / וחוט המשי המפרפר נפרם מעצי התות / והופך לאותיות במחברת האפלה". הווה זה הוא עבר אלא שהוא חי כל כך עד שלדאיקט "אתמול" אין בו דריסת רגל. "הנה", ממש מול עינינו. אלא שהאתמול מתקיים כאן, מעצם הגייתו, גם בלא שנוגע. בסוף השיר נעשה ההווה ל"בר-חלוף": "הנה הווה / בר-חלוף, / הנה כאן תלו הזרים את רוביהם על / ענפי הזית, והתקינו לעצמם ארוחת ערב / מהירה מן הפחיות, ואחר נחפזו / לעבר המשאיות...". הווה בר חלוף ונוכח בה בעת ("כאן"). השיר מתקיים במקום הפכפך שבו ההווה הוא ההווה כולה וגם מה שאין לו עוד תקומה במציאות. ללא תקומה, מלבד במקום אחד: בשיר, הוא "אותיות במחברת אפלה". הצומת הדיאלקטי הזה מתגלם במילה אחת המופיעה בשיר: "שתקפפו", כלומר, ישתקפו, ייוצגו (בשיר) מצד אחד, ויעשו שקופים, נגישים באורח בלתי אמצעי מצד אחר. "אפשר ישתקפפו / המילים ואפשר יהיה לראות חלונות פתוחים בתוכן, / ואפשר שהזמן יאיץ את צעדיו בחברתנו, / נושא במזוודותיו את המחר". הניסוח היפותטי, ובכל מקרה מוטב לנו שלא ניחפז להתבשם בהווה החי, כי המחר דולק בעקבותיו. המחר הוא שיהפוך את ההווה ל"אתמול" אך יש בו גם אפשרות של הבטחה: "אפשר / שאלד עכשיו את עצמי בכוחות עצמי".

⁷ **חדרים** 12 (אביב 1996), הוצאת גלריה גורדון, עמ' 8-9.



בריאיון איתו בגיליון כתב העת *חדרים* שבו מופיע השיר⁸ אומר דרוויש להלית ישורון: "אני לא שב. אני בא. אף אחד לא יכול לשוב למקום המדומה או לאיש שהיה פעם. אל-בירוה לא קיימת עוד. וגם זכות השיבה לא כל כך מובטחת. אני בא אבל לא שב. אני בא אבל לא מגיע. וזה לא רק עניין פיוטי. זה עניין מציאותי". ובכל זאת, הוא אינו מקונן על אי-היכולת הטרגית לשוב למקום שממנו נעקר, לתקן את שנעשה דרך חזרה לאחור. "המרחק איפשר לי להתבונן בעצמי, בכיבוש, בנוף, בבית הסוהר, והוסיף ממד של קדושה, והפך לדת של יופי ללא חובות", הוא אומר. השירה היא אמצעי של גאולה. זהו הכיוון המשלים של האחריות הפוליטית, זו שחובתה לזהות את גלגולי הצורה של העוולה ההיסטורית בהווה ולתקנה. אין בכוחה של היצירה לתקן את המציאות הפיזית אבל היא יכולה להציע פיצוי: "לגלות מחיר אישי של געגועים. תחושה של שוליות. הפיצוי על כך בא ביצירת עולם מקביל למציאות", כי "כולנו, על כדור הארץ הנחמד הזה, כולנו שכנים, כולנו גולים, כולנו הולכים באותו גורל אנושי, ומה שמאחד אותנו הוא הצורך לספר את סיפור הגלות הזאת".

⁸ "הגלות כל כך חזקה בתוכי, אולי אביא אותה ארצה", שיחה עם הלית ישורון, שם, עמ' 172-198.