

למה צריכים המזרחים לחזור אל "המעברה"

מחשבות על ההיסטוריוגרפיה של "הקול המזרחי" בספרות העברית

לסבי, רפאל משעני, שמת וממשיך
לחיות בקולו בתוכי

בשנת 1964, שלוש־עשרה שנה לאחר שהגיע מעיראק לישראל, פירסם הסופר שמעון בלס את ספרו הראשון בעברית, "המעברה", המספר את סיפורם של תושבי מעברת אוריה, רובם ככולם יוצאי בגדאד. במשך ארבעים השנים שחלפו מאז פירסומו, נקרא וסומן הספר בביקורת הספרות העברית, זו הלאומית וזו המכונה "פוסט־לאומית", כטקסט מזרחי יסודי, אחת ההתנסחויות הקדומות ביותר של לשון מזרחית בתרבות הישראלית, רגע ראשיתי בהיסטוריה הנמשכת מאז של כתיבה מזרחית. ההיסטוריה הזאת של "המעברה", והקריאות בה, היא כמובנים רבים זו שפתחה וסימנה עבור המזרחיות את חללי הדיבור בתוך הספרות בישראל: מן "המעברה" יצא מה שהביקורת מכנה "הקול המזרחי בספרות העברית", והקריאות שהיא קראה בו מאז שירטטו לקול המזרחי הזה גבולות, סימנו לו את המרחבים שבתוכם הוא יכול להישמע.

פרנץ פאנון, ההוגה הראשון של המאבק האנטי קולוניאלי, הכיר בחובה לשוב אל ההיסטוריה ולהתערב בה באמצעות קריאה מחדש, כדי לפתוח להווה מרחבי דיבור חדשים. אחד הפרקים היפים בספרו "ארורי האדמה", נפתח בשורות שמזכירות לאינטלקטואל השחור את תפקידה של ההיסטוריה ואת האופי המכונן של השיבה אליה במסגרת המאבק של האינטלקטואל השחור על לשונו:

כל דור חייב לגלות את המשימה שלו, למלא אותה או לכגוד בה. הדורות הקודמים התנגרו לעבודה המחלירה שכפה עליהם הקולוניאליזם, ובו בזמן הכינו את השלב הנוכחי של המאבק. עכשיו, כשאנחנו נמצאים בלבו של המאבק, עלינו לחרול להמעיט בחשיבות של מה שעשו אבותינו, או להעמיד פנים שאיננו מבינים את הפאסיביות שלהם, או את שתיקתם.

לפני שאשוב אל ראשית ההיסטוריה של "הקול המזרחי" בספרות העברית, כדי להתערב בה ולנסות לפתוח בתוכה חללים חדשים של דיבור, עלי עוד לשרטט את קווי המתאר של השיבה הזו, או לפחות להצביע על הבעיות שמתוות את מסלול החזרה שלי אל "המעברה".

הבעיה היסודית שמציבה השיבה אל "המעברה" כטקסט יסודי בהיסטוריה של "הקול המזרחי בספרות העברית" היא עצם הזיהוי בינה לבין המסמן ה"מזרחי". נתעלם לרגע מן הבעייתיות האינהרנטית של השימוש בקטגוריה האתנית "מזרחי", שנכפתה על המהגרים לישראל מארצות ערב וצפון אפריקה; נתעלם לרגע גם מן האנכרוניזם ההיסטורי הכרוך בסימון של "המעברה" כטקסט "מזרחי": ב־1964, כאשר פורסם הספר, סומנו עדיין המהגרים כ"ספרדים" או כ"בני עדות המזרח", וזהו גם הסימון שעמו מתמודד הטקסט. ובכל זאת נישאר עם השאלה: מה בעצם מעניק לטקסט של בלס את "מזרחיותו"? האם זוהי ההשתייכות האתנית של מחברו, כלומר מוצאו של בלס, או אולי תכונה פנימית של הטקסט?

ב־1962, שנתיים לפני פרסום "המעברה", ראה אור ספרו הראשון של א.ב. יהושע, "מות הזקן"; אף שיהושע הוא בן לאם שהיגרה לישראל ממרוקו ולאב ספרדי, לא נקרא אוסף הסיפורים שלו כטקסט "מזרחי", ואיש אינו חושב לכלול אותו גם היום בתוך הרצף ההיסטורי של הכתיבה המזרחית או הקול המזרחי בספרות העברית. המקרה של יהושע (כמו מקרים אחרים: האם רונית מטלון היא סופרת מזרחית?) מוכיח כי לא ההשתייכות האתנית של המחברים מעניקה לטקסטים שלהם את מזרחיותם, אלא תכונה אחרת שלהם, בעת ובעונה אחת מאותרת הרבה יותר והרבה פחות.

אי אפשר גם לטעון, כמובן, כי מה שמעניק לטקסט את מזרחיותו בתוך התרבות הישראלית הוא מושאיו, כלומר העובדה שהמזרחים או המזרחיות הם האובייקטים העיקריים שלו; בשנות החמישים של המאה הקודמת, עשור לפני שפורסם ספרו של בלס, ראו אור רומאנים אחרים שתיארו את חייהם של המהגרים מארצות ערב במעברות, מבלי שהפכו לטקסטים מזרחיים: שלמה שוורץ (שבא), בספרו "אנשים חדשים בהרים הגבוהים" (1953), וחנוך ברטוב, בספרו "שש כנפיים לאחד" (1954), למשל, כבר "קלטו" את המהגרים החדשים מ"עדות המזרח" אל מערכת הסימון התרבותי המתהווה בישראל, אך יצירותיהם לא הובנו כיצירות שקולן "מזרחי". גם בעשורים הבאים עסקו סופרים כמו עמוס עוז (למשל ב"קופסא שחורה" [1987]) ויהושע קצנז (ב"התנגבות יחידים" [1986]) בכתיבת המזרחים והמזרחיות, אבל הטקסטים שלהם לא קיבלו מקום על הרצף ההיסטורי של הטקסטים המזרחיים.

אפשר אולי לטעון, ברוח הפתרון שהציעו יהודה שנהב ואלה שוחט, כי מזרחיותו של טקסט מוענקת לו על סמך השתתפותו בתודעה פוליטית מסוימת שאנו מבינים כ"תודעה מזרחית"; אבל גם הפתרון הזה איננו הולם את ההבחנות שיצרה ביקורת הספרות העברית בין טקסטים מזרחיים וטקסטים שאינם מזרחיים: ספריו של הסופר אלי עמיר, למשל, בוודאי אינם חולקים תודעה פוליטית משותפת עם ספריו של שמעון בלס, ובכל זאת הוצבו בתוך הרצף של כתיבה מזרחית.

כיצד נדע אפוא מתי טקסט ספרותי בעברית הוא "טקסט מזרחי"? מה בעצם הופך קול של סופר ל"קול מזרחי"? אני מבקש להשאיר את השאלה הזאת לעת עתה ללא פתרון, ולהצביע באמצעותה על הבעייתיות היסודית של הגדרת טקסט בתוך התרבות הישראלית כ"טקסט מזרחי": ראינו כי אין זו השייכות האתנית של המחבר שהופכת אותו ל"מזרחי", אבל גם לא תכונה טקסטואלית כלשהי, פנימית לו, כלומר לא מושאיו של הטקסט, וגם לא האסטרטגיות הפואטיות שלו או ההזדהות הפוליטית שלו.

מה אם כן מסומן כמזרחי בתוך טקסט נתון? באילו תכונות של הטקסט מכירה הביקורת כתכונות מזרחיות? אילו אתרים טקסטואליים מזוהים ומסומנים כמזרחיים ואילו אתרים טקסטואליים נמחקים רק על מנת לכתוב את המזרחיות הזו? כדי לענות על השאלות האלה, אנסה לבחון את האופן שבו חשבה ביקורת הספרות את המזרחיות של "המעברה", כלומר כיצד הוענקה לרומן "מזרחיותו".

ב־1964, כאשר התפרסם הרומן של בלס, הוא נקרא בתוך החלל התרבותי בישראל כטקסט שאיכויותיו הספרותיות משניות לפונקציה שלו כמסמך היסטורי; כך, כמעין דוקומנט המתעד בלשון ספרותית את חייהם של עדות המזרח גם הגישה הוצאת "עם עובד" את הספר לקוראיו, בכיתוב על הכריכה:

סיפור המעברה המקורי והאמיתי מסופר כאן בראשונה על-ידי סופר עברי צעיר מיוצאי עיראק אשר ישב במעברה בעצמו. עולם צבעוני של בני אדם שנעקרו ממקומם ועדיין לא מצאו להם אחיזה של ממש, בהם צעירים נלהבים השואפים להיקלט במולדת החדשה וגם שאפתנים ורודפי כבוד, בריונים ובעלי זרוע, ומרי נפש המבקשים להם פורקן בשכרות ובעישון חשיש, נחשף בפני הקורא – עולם תוסס בו לא נפקד גם מקומה של האהבה. עלילה מרתקת ותיאור נאמן של מציאות אכזרית שנולדה וחלפה כהרף עין.

הצגת הרומן כטקסט ספרותי למחצה, שאיכויותיו כמסמך היסטורי עולות על איכויותיו הספרותיות, כיוונה את ההתקבלות של הרומן גם בשנים הבאות: ההיסטוריוגרפיה הלאומית של הספרות העברית, שגרשמה בעיקר בספריו של גרשון שקר, כתבה את "המעברה" כראשיתו של דיבור מזרחי בספרות העברית, אבל כבר הניחה את הדיבור הזה בשולי המערכת הספרותית, בשני מרחבי הישמעות אפשריים: של "העדות ההיסטורית" (על מה שכבר חלף) או של "המחאה". כותב שקר:

כדרכו של רומן חברתי, חשובה ב'המעברה' המגמה החברתית יותר מן ההישג האמנותי: הרומן הוא ניסיון להתאים את המודל הספרותי למודל חברתי אותנטי. מכיוון שיש לו גם מגמות חברתיות דידקטיות, נוטה המחבר להגזים במידה מסוימת בתיאור מצבם של קורבנות המצב החברתי, כדי לעורר את קהל הנמענים לפעולה נגד הקיפוח הערתי. ("הסיפורת העברית 1880-1980", כרך ד': "בחבלי הזמן", עמ' 168).

ובהמשך, במעין סיכום חטוף:

כללו של דבר: זו סיפורת ריאליסטית לא קאנונית העומדת בשולי החיים הספרותיים; אבל בדומה לסיפורת הטריזואלית, ממלאת גם היא שליחות חברתית. היא תופעה חשובה להבנת מכלול הסיפורת הריאליסטית בשנים אלה. (עמ' 187).

כדי לסמן כך את גבולות המזרחיות בתוך הטקסט ולהתוות את מרחב הדיבור שלה, הבליט שקד את העמודים ברומן שבהם מתואר המאבק בין תושבי המעברה לבין המנהל האשכנזי שלה ("המאבק החברתי נגד המעמד השליט"), ואת השימוש שהוא עושה ב"ברברזיזמים ערביים".

לעומת זאת, הרגעים ברומן, או ביצירתו של בלס בכלל, שלא דיברו בתוך מרחבי "העדות ההיסטורית" או "המחאה", נמחקו בקריאה הלאומית הזאת מן הטקסט, או סומנו כרגעים "לא מזרחיים"; את ספרו המאוחר יותר של בלס, "התבהרות", תיאר שקד כספר לא מזרחי, אף שמחברו והגיבור הראשי שלו נשארו מזרחים, פשוט מפני שהוא איננו מתרחש בתוך מרחב הדיבור של "המחאה".

את מקומה של הזעקה החברתית תפסה בנובלה [זו] דמותו של תלוש קיומי, המתנתק מאשתו ומסביבתו. הגורם העדתי הוא בלתי רלוונטי לחלוטין [בספר זה] ואחת החוויות העיקריות של הגיבור היא דווקא הסימפוזיה השמינית של בטהובן (עמ' 177).

הפיסקה הקולוניאלית הטיפוסית של שקד מקרבת אותנו אל התשובה לשאלה מה מעניק לטקסטים את מזרחיותם בתרבות הישראלית: טקסט הוא מזרחי אם הוא מתרחש בתחום "המחאה", אבל חדל להיות מזרחי כאשר הוא יוצא ממנו, גם אם מחברו וגיבורו ממשיכים להיות מזרחים. המסמן של טקסט "מזרחי" איננו קטגוריה אתנית, פואטית ואפילו לא פוליטית, אלא מעין קו גבול הרץ לאורך טקסטים ובתוכם, ומשרטט לקול המזרחי את מרחב הדיבור שלו: הוא יכול כמובן לומר הכל, אבל רק חלק מן הדברים הוא יכול לומר כמזרחי; או במלים אחרות: גם אם המחבר והגיבור מזרחים על פי מוצאם, הם מפסיקים להיות כאלה ברגע שהם מקשיבים לבטהובן.

הביקורת שאקרא לה כאן "פוסט לאומית", כפי שהתנסחה למשל בעבודותיו של חנן חבר, הבחינה בהקדחה (exclusion) שעשתה הביקורת הלאומית לרומן "המעברה", והצביעה על הסימון שלו כטקסט ספרותי למחצה; היא גם גאלה את הרומן ואת בלס ממקומו בשולי המרחב הספרותי, אבל לא משום שפתחה לו מרחבי דיבור חדשים ומצאה בתוכו איכויות ספרותיות חדשות, אלא דווקא מפני שהמשיכה לקרוא אותו רק כ"ספרות מחאה". הקריאות של חבר ברומן חוזרות אל אותם רגעים בטקסט ששקד הבליט כרגעים מזרחיים, ורק ממירות את הקטגוריה "מחאה" בקטגוריה "התנגדות אידיאולוגית". הן אמנם מלאות שבחים

להתנגדות האידיאולוגית של הטקסט, אבל ממשיכות לקרוא אותו רק כאשר הוא נכתב מול עלילת העל הציונית או נגדה; כאשר הטקסט המזרחי איננו נכתב כשקף על גבי עלילת העל הציונית הוא פשוט חדל להתקיים.

הנה כך נדרש גם חבר באחרית דבר שכתב להוצאה המחודשת של "המעברה" בתוך הטריילוגיה "תל אביב מזרח", ל"ברבריוזמים הערביים" שכליכך הפחידו את שקד, והוא יכול לקרוא אותו (שוב) רק מול "הסיפורת הקאנונית" של השנים הללו:

המלים הפותחות את הטריילוגיה 'תל אביב מזרח' מאת שמעון בלס הן בערבית. בכך מסמן בלס, כבר מן ההתחלה, את העמדה שלו כלפי הזהות האישית והפוליטית שממנה נכתב הרומן... בכך מעמיד עצמו הרומן הזה אל מול הקאנון של הספרות הישראלית (עמ' 517).

אם כן, שתי הקריאות, הלאומית וה"פוסט לאומית", מסמנות את "המעברה" כקול מזרחי יסודי בתולדות הספרות הישראלית. הן מקצות לו מקומות שונים בתוך גבולותיה, אבל שתיהן מוכנות להקשיב לו רק עד לגבול שמותח הקול הזה, כלומר לשמוע את הקול המזרחי רק כשהוא מתנסח בתוך הסיפור הציוני כ"מחאה", או מולו – כ"התנגדות אידיאולוגית".

כך נקבע במידה רבה מרחב הדיבור של המזרחיות בספרות ובתרבות הישראלית כפי שהוא מוכר לנו כיום: כך הוקצו לה תחומי "הערדות ההיסטורית" ו"המחאה", או תחומי "ההתנגדות האידיאולוגית". שמעו אותה רק כאשר היא התנסחה ליד הסיפור הציוני; וכך גם נכתבו תולדותיו של הקול המזרחי: כאשר מחה או התנגד, ובכך כתב את סיפורו מול הסיפור הציוני, הוא היה קול מזרחי; כאשר לא מחה או לא התנגד, הוא יצא מתחום המזרחיות. זהו מעד החוויות שאיפשרו הקריאות ב"מעברה" לקול המזרחי שיצא מן הרומן ונמשך אל ההיסטוריה.

"המעברה" מגולל את סיפורם של כמה מתושבי מעברת "אוריה" במשך שבועות אחדים באמצע שנות החמישים. מסגרת העלילה החופשית מאוד מושפעת בוודאי ממסורת הרומן הצרפתי הנטורליסטי (למשל מ"ז'רמינל" של אמיל זולא), ועוסקת בניסיונות של תושבים לנהל התארגנות פוליטית כדי לתבוע את זכויותיהם מול רשויות המדינה, וכן במאבקים הפנימיים בתוך ההנהגה על השליטה בהתארגנות זו. לרומן שלושה חלקים, ואני אתרכז כאן בשני העמודים הפותחים את החלק השני.

חלקו הראשון של הרומן מתרחש בגבולות המעברה בלבד; המעברה נכתבת בשביל גיבורי הספר כחלל סגור, התחום בגבולות לשוניים ותרבותיים. בתוך המעברה מדברים רק ערבית ואין בה נוכחות של זרים וזרויות: המעברה היא מרחב מזרחי מובהק, מרחב שהוקצה למזרחיות. הסיפור הציוני, עלילת העל הציונית, הממסד האשכנזי – כל אלה נוכחים במעברה רק כמעין רוח רפאים של ההיסטוריה, רואים אולי אך בוודאי בלתי

נראים, מוכרים רק כשמועה, מסומנים בסימן העל "ידיש", החולש בעיני הדמויות כמעט על כל הביטויים של "החוי" התרבותי.

בעמודי החלק הראשון נזהר הטקסט שלא לצאת מתחומי "המעברה" אל מחוץ למרחב שהקצתה הישראליות למזרחים בתוכה, כאילו ידע מראש כיצד תאהב הביקורת לקרוא אותו: כסיפור על גדר המעברה, על נקודת הגבול שבין מרחב המחאה הסגור שהוכשר למזרחיות לבין החלל התרבותי של הישראליות שתמיד כבר נמצא מחוץ לו. אולי משום כך, בגלל חוויית הקלסטרופוביה המזרחית, העמודים שפותחים את החלק השני של הרומן מפעמיים בעוצמתם וכיפיים. בעמודים אלה יוצא שאול רשתי, אחד מגיבורי הספר, מן המעברה, כדי לבקר את חבריו שנכלאו לאחר שהתפרעו בבית המעצר. בית המעצר שייך עדיין למרחב המזרחי: זוהי סצינה נוספת של "מחאה" או "התנגדות", שהממסד הספרותי (הלאומי וה"פוסט לאומי") ידע לצטט כדי להוכיח את ההיפתחות שלה ל"ביקורת פוליטית". סצינה זו מגבילה עדיין את קולו של המזרחי למרחב שהוקצה לו, ל"מעברה" או לשלוחותיה במרחב הישראלי, וכאן לבית הכלא, אחד המרחבים המזרחיים ביותר בישראל וגם בספרות שלה (ואין זה מקרה שגם השוטר אותו פוגש שאול רשתי בבית הכלא הוא עיראקי, בן כיתתו מבגדאד).

אלא שאחרי הביקור בבית המעצר מחליט שאול לנסוע לתל אביב; הביקור שלו חסר תכלית: הוא אינו נוסע כדי למחות או להתנגד, אלא אולי כדי לראות סרט. הוא מתיישב לשעה קלה על ספסל בלב ליבו של החלל הישראלי, בשדרות רוטשילד בתל אביב, ומתבונן ברחוב ובעוברים בו ובעננים שמעליו. אני מבקש לצטט כאן מן הרומן את הרגע הזה במלואו, ולסמן דווקא אותו כרגע שבו נולדה, לפני ארבעים שנה, הכתיבה המזרחית, כלומר כראשיתו של הקול המזרחי בספרות העברית; אני רוצה להקשיב דווקא לו, כי זהו הרגע שבו מתנסח בפעם הראשונה הקול הזה מחוץ למרחב המוקצה למזרחיות של "המעברה", גולש אל מעבר לתחום "המחאה" בו מותר לו להישמע, אל תוך החלל התרבותי של הישראליות. זהו הרגע הראשון בו המבט המזרחי אינו נשלח שוב אל הסיפור הציוני, אלא אל השמיים:

שדות ירק רחבי ידיים חלפו ביעף על פניו. חמור קטן רתום לעגלה שירבב ראשו ונער. במרחק טירטר טרקטור. מחשבותיו נתפורו ופינו מקום למורת רוח כלפי עצמו. הוא לא מילא את שליחותו כהלכה. היה עליו לדרוש שיביאוהו בפני הקצין, כדי שישמע מפיו מדוע אין מתירים פגישה עם העצורים. אבל הוא השלים עם הכל, כאילו אדם זר הוא. מעין עצלות וחוסר אונים השתררו עליו. נפשו נתכנסה במעין שק אטום ורצון אין בה לשמוע קולות אנוש ולראות אור עולם. סלד מפני כל היושבים באוטובוס, מפני הארץ הזאת, העולם כולו. תאוות נקם בערה בלבו והוא היה מוכן לכלות זעמו בכל מי שפרצופו לא מצא חן בעיניו. כשהגיע לתל אביב ירד מהמכונית ושוטט ברחובות. רגליו הביאוהו אל קולנוע "תמר", והוא התאוה לחזות בסרט ולהפיג קמעה את דיכאונו. אך הקופה היתה סגורה ותור ארוך ניצב מולה לרוחב הפס'. שוב סלדה נפשו מקירבה יתרה לבני אדם. יצא את הפס' ועלה לשדרות רוטשילד. הטיל עצמו על

אחד הספסלים ופשט רגליו לפניו. אנשים רבים התהלכו בשרדה. מהם לאיטם, מהם נחפזים. מהם הסתכלו בו ומהם לא העיפו בו מבט. עצי הפיקוס קירקשו בעליהם ורוח הביאה אל אפו ריחות תבשילים וניחוחי קהה קלויה. הוא הביט כה וכה ודיכאונו גבר. העולם שקט ורגוע כפני החידקל בראשית הסתיו. איש איש הולך לעיסוקיו. פקידים בבנק שממול רכונים על ניירותיהם. פועלי ניקיון מרוקנים חביות אשפה לתוך המכוננית. אנשי עסקים ואנשי בורסה מסתודדים כדרכם. גננות צעירות נוהגות בסיעות ילדים יפים ונקיים, המצייצים ומכרכרים. נשים שידיהן לא ידעו מלאכה מגלגלות עגלות עולליהן, קשישים רכונים על מקלותיהם מביטים אל העולם מבעד לגבותיהם העבותות. בכל שקט ורוגע. תל אביב לא ידעה סערה. אנשיה יושבים בבתיים החמים ורוחם טובה עליהם. את הסערה ידעו בני ערתו. זו עקרתם מנחלתם והטילתם לתוך עומקם של חיים קודרים. צודק עיני: זוהי גלות בכל השנייה. עולי עיראק שרויים בתוך סערה ללא מצרים. ואילו תל אביביים אלה מהלכים בשרדה כבנווה פורח בלב מדבר. על פניהם נסוכה קורת רוח, כמעין שמחה לאיד. סמך ראשו אל מסעד הספסל ולנגד עיני רוחו חלפו כל תלאותיו מיום עלייתו. מחזה רורף מחזה. האמנם כל אלה באוהו בפרק זמן כה קצר? האם חלום הוא או מציאות!

אורה גדולה שטפה לפתע את פני העולם. הכל התחיל מנצנץ ומפוז ככיום תג. גלי חום שטפו את גופו והרגיעו כלשהו את רוחו הנסערת. כיוון פניו אל מול הלהבה השמימית, עצם עיניו וביקש לספוג לתוכו את חומה. קול יונה הומיה הגיע מקרוב. שירתה מילאה את ליבו תוגת געגועים לימים טובים בערן הילדות. מנבכי הזיכרון עלה בתודעתו צלילו של שיר שנשתכח:

'הוי, יונה הומיה בקרבתי

הוי, שכנה, לו ידעת צרתי'

הקול נשתק וכנפיים ספקו באוויר. היא התעופפה לענף אחר להמשיך במזמורה. עוד הוא מהרהר בה ובהמייתה ותנומה נפלה עליו. כשהקיק כבר היתה השמש לוטה בעננים כבדים, ורוח צוננת שרדה בשרדה. אסף רגליו ובמאמץ רב התיק עצמו מהספסל. ("המעברה", עם עובד, 1964, עמ' 75-76).

אני בוחר לסמן דווקא את הרגע הזה ברומן, רגע שכבר יצא מן המעברה, כראשיתו של הקול המזרחי בספרות העברית – ולא את סצינות המאבק הפוליטי והשיחות האידאולוגיות בתוך המעברה, אותן הבליטה הביקורת – בדיוק מפני שהוא גולש אל מחוץ לתחומים שהוכשרו למזרחיות בתרבות הישראלית ובביקורת הספרות העברית; לא מפני שהוא מוותר על המחאה החברתית, או ההתנגדות הפוליטית, אלא מפני שהוא פורץ מתוך גדרות המעברה התרבותית שלהם, ועובר אל חללים של חוויה והתנסחות מזרחית רחבה הרבה יותר, בתוך החלל של הישראליות.

רק ברגע הזה ברומן שולח הטקסט מבט מזרחי אל הנוף הישראלי, ומניח לעצמו להתפשט בתוכו כמבט וככתיבה, בדיוק כפי שהתפשט מבטם של הנוסעים הגדולים של האימפריאליזם האירופי על נופי המזרח, או כפי שהסופרים העבריים הראשונים הפנימו כמבטם את המרחב הארץ ישראלי.

רק ברגע הזה ברומן משתחרר הקול המזרחי מהגבולות הגיאוגרפיים, אבל גם הנפשיים, שהוגדרו לו בתרבות הישראלית, ונע מתוך חירות בתוך מרחבים פיזיים

ונפשיים, בתוך העולם ובתוך עצמו. זהו הרגע האמיתי של הדהיקולוניזציה הנמשכת: הרגע שבו מתנסח קולם של שאול רשתי ושל שמעון בלס כקול מזרחי, אבל כבר לא על הגדר של המעברה; הרגע שבו הוא מפסיק לשכפל את קולו ליד הסיפור הציוני ומתנסח בתוך העולם, מרחיב עד אין קץ את מנעד הדיבור שלו, מבקר ומניח לביקורת, מדוכא וחווה אושר מטאפיזי, חווה בלי הרף את ההתמזגות של האישי, הפוליטי והמטאפיזי בתוך יישות חדשה לגמרי, בתוך סובייקט מזרחי.

נקרא את התפתחות הקול המזרחי בסצינה: היא מתחילה במבט על הנוף הישראלי המדומיין (שדות ירוקים וטרקטור), נמשכת אל חוויה של ניכור מן העצמי ("כאילו אדם זר הוא") על ש"שכח" את המחאה ואיבד את המבט החברתי עליו (התרסק אל התהום שביין מבטו של האחר עליו למבט שלו על עצמו), חוויה שמתפתחת למבט־נגד אגרסיבי על החברה שכך מתבוננת בו ("תאוות נקם בערה בלבו והוא היה מוכן לכלות זעמו בכל מי שפרצופו לא מצא חן בעיניו"); אז חוזר המבט אל הנוף הישראלי, משנה אותו באמצעות תמונת הזיכרון מבגדאד, אולי משכך באמצעות האידיליה הפסטורלית של החידקל את המבט האלים שמחזיר לו המרחב, מנסח טענה פוליטית מזרחית הנובעת מתוך החוויה של היחיד – ואז שוקע שוב בתוך המלנכוליה של אובדן העבר.

אבל הסצינה מסרבת להסתיים כאן: היא הופכת לפתע לחוויה מטאפיזית של שלווה ההתמזגות עם העולם ("אורה גדולה שטפה את פני העולם. הכל התחיל מנצנץ"), מבלי לאבד את מזרחיותה, כאילו לא הכירה את גבולות ההתנסחות שמאפשרת התרבות הישראלית לקול המזרחי, כאילו שכחה את המקום שהתוותה עבורו בתוך מרחב המחאה או ההתנגדות של "המעברה"; ומן החוויה המטאפיזית הזאת, מן ההיספגות של הלהבה השמימית בתוך האני, נולדת הכתיבה, נולד "השיר שנשכתח", נולד "קול מזרחי בספרות העברית".

בלס, קיראו היטב, איננו מנסח כאן קול מזרחי שהוא רק אידיאולוגיה: הוא מנסח את רגע התהוותו של סובייקט מזרחי, כלומר את הרגע שבו החוויה של היות מזרחי בישראל איננה מצטמצמת עוד בתוך מעברה תרבותית אלא נפתחת ונפרשת על כל המישורים והרמות ובכל החללים. הוא מסמן לנו את הדרך אל מחוץ למעברה, אל מחוץ לגדרות ששמה לו הביקורת. הוא ראשיתו של הקול המזרחי בספרות העברית, ראשיתה של הכתיבה המזרחית.

כפי שכתבה מערכת ההוצאה לאור על גבו של "המעברה" ב־1964, העולם של המעברות הוא אמנם "מציאות אכזרית שנולדה וחלפה כהרף עין"; עם זאת, חלק מן המעברות הפכו מאז לעיירות או לשכונות של מגורי קבע. הגיאוגרפיה הפיזית של המרחבים המוכשרים למזרחיות השתנתה מאז, והיא עדיין הולכת ומשתנה. האם משתנים גם החללים הפנימיים של המזרחיות בתוכנו?