אחרית דבר

מחמוד שקיר: פנטזיה ריאליסטית מחוץ לשורה

עאידה פחמאוי־ותד

הולכת כמו נעמי קמפבל היא כותרת מפתה ומושכת עין עבור מבחר הסיפורים של מחמוד שקיר, המתורגמים מערבית בקובץ זה. כמוה גם שמות של דמויות "מפורסמות" – כמו הזמרת שאקירה, הפוליטיקאית קונדוליסה רייס או שחקן הכדורגל רונאלדו – שהפכו לשמות של סיפורים, ונושאים אחריהם שובל פרשני ואינטר־טקסטואלי מרתק.

הקוראים עשויים לשאול את עצמם, ובצדק, מה הקשר בין ידועני עולם אלה ובין הפלסטינים מושאי הסיפורים, והם עתידים לגלות שזוהי אחת מן הטכניקות שבאמצעותן חותר מחמוד שקיר, בתנאים של משבר פוליטי מתמשך, תחת דגם הכתיבה המקובל. העיסוק הגלוי בטקסטואלי, באסתטי ובאופני המסירה אינו מרחיק את הסיפורים ממחויבותם לסוגיה הפלסטינית. נהפוך הוא, בחינת עומק הן תמטית והן צורנית של הסיפור האנושי ושל האינדיווידואליות של הפלסטיני, משיבה אליו את חיותו טרם הוא הופך להיות "סוגיה" או "בעיה". כדי לייצג את המציאות בסגנון רענן, מרגש, סרקסטי וביקורתי, שקיר מטעין את הסיפורים ואת הדמויות המפורסמות הללו בלהג פלסטיני מדובר שמפגיש את הקורא עם חריפותם של הפרדוקסים ועם האירוניה הצורבת שהם מנת חלקו של הפלסטיני, במיוחד בתקופה שאחרי הסכמי אוסלו. בתוך כך, נוסף על הביקורת על הכיבוש והפרקטיקות

שלו, הוא גם מאיר באור ביקורתי את החברה הפלסטינית עצמה, כמו גם את העולם הגלובלי והצרכני, אשר נותר אדיש לסוגיה הפלסטינית ולסוגיות של דיכוי וניצול.

כאשר אנחנו מתחילים לקרוא בסיפוריו של מחמוד שקיר, מיד צצה ועולה השאלה באשר למרחבים שאותם פורש בפנינו סופר פלסטיני, המתגורר כיום בשכונה כפרית הסמוכה לאַלקֻדְס (היא ירושלים בעברית). מרחבים הנדחסים לסיפורים קצרים של כמה עמודים או לסיפורים בגודל כף היד. סיפורים המשקפים נאמנה ניסיון ביוגרפי עשיר ושכלול כלים תמטי ואסתטי, שהפכו אותו לאומן הסיפור הקצר.

בין שיבה לדאגה

מחמוד שקיר נולד בג׳בל אלמכבר בירושלים, שבע שנים לפני הנכבה (1941). בגיל הפורמטיבי שבע, שבו מתבססת מערכת היחסים עם הבית, שהוא גם בית ראשון של רכישת מיומנויות הקריאה והכתיבה – חווה שקיר את החוויה הראשונה של אובדן הבית. את טראומת הילדות הזאת הזמן לא הצליח למחוק, כפי שהוא מעיד על כך: ״... התגנב לחזי פחד נורא ממה שסבלנו באותו לילה גורלי, והוא נשאר שם בצורה סמויה [...] עד עצם היום הזה.״[1] לא היתה זו הפרידה האחרונה של שקיר מן הבית. לאחר 1967 הוא שוב הורחק מביתו על ידי שלטונות הכיבוש, אולם הוא חזר אליו: ״כמה חמלה יש לי על הבית הזה שאותו עזבנו להתמודד עם גורלו לבד, ואז חזרנו אליו; הוא סלח לנו, שכן נטשנו אותו בזמנים קשים. אחר כך המשכנו לחיות איתו ברעות שאינה פוחתת אלא מתגברת ומעמיקה עם הזמן [...] הוא מהווה את מולדתי הקדומה ביותר,

1. על פי עדותו של מחמוד שקיר, ״ען אלעודה וחלם אלעודה״ (״על השיבה וחלום השיבה״). בתוך: **מג׳לת אלדראסאת אלפלסטיניה (כתב העת ללימודים פלסטיניים)** 116 (2018), עמ׳ 64.

שכן הוא היה עד לכל התנודות והתהפוכות של חיי ושל משפחתי."[2] הסיפור "מפתן" המופיע בקובץ זה מתייחס בזעיר אנפין לסיפורו של אותו הבית.

בשנת 1974, לאחר מעצר מנהלי שנמשך עשרה חודשים (ואשר לא היה המעצר הראשון שלו), גורש שקיר והושלך על גבולה של ארץ הלבנון. משם הוא החל את מסעו בגלות שנכפתה עליו עד שנת 1993. במסגרת מסע זה הוא נדד בין ביירות, פראג ועמאן, שבה הוא קבע את ביתו למשך ארבע־עשרה שנים תמימות. בכל אותה העת ליוותה אותו תחושה של חוסר יציבות, כמי שהיה תלוי בין שמים וארץ, למרות שאמר: "הערים הללו לא קיפחו אותי כלל וכלל." החיים בגלות פתחו בפניו אופקים חדשים והעמיקו את התנסויותיו בעולם באופנים שלא התאפשרו במולדת. מגוון גדול יותר של ספרים היה עתה בהישג ידו, והוא נחשף לאומנות הכתיבה, לספרות ולצורות אומנות אחרות כמו תסריטאות וטלוויזיה. הוא כתב בעיתונות הערבית, השתתף בכנסים תרבותיים וצבר חוויות רבות. ההתנסות בגלות – על כל קשייה – היתה מנוף שבאמצעותו ראה את פלסטין מבחוץ והביא איתו מחשבות חדשות שמשתקפות בטקסטים שכתב. הוא צבר ניסיון בכתיבה בסוגות ספרותיות שונות, כמו רומן, ספרי ילדים ותסריטאות, נוסף על כתיבתו העיתונאית. עם זאת, הוא נחשב לאחד הסופרים הערבים החשובים שפיתחו סגנון ספרותי עצמאי, בעיקר בכתיבת סיפורים קצרים וקצרצרים.[3]

המגוון הזה במסעו האנושי והספרותי של שקיר – למרות הסבל וחוסר היציבות – אפשר לו לראות את החוויה הפלסטינית והאנושית מתוך פרספקטיבה רחבה ועמוקה, אשר ניכרת גם בבחירת התמות והסוגות הספרותיות שבהן הוא עוסק.

שקיר חזר לירושלים לאחר חתימת הסכמי אוסלו, ועם שובו כתב

2. שם, עמ' 67.
3. מחמוד שקיר זכה בפרס "מחמוד סיף אלדין אלאיראני לסיפור קצר" בשנת 1991, ובפרס "מחמוד דרוויש לחירות ויצירה" בשנת 2011.

את **צל אחר של העיר**. כדרכן של שיבות, גם זו שלו לא היתה פשוטה. שנה שלמה חלפה מבלי שיכתוב מילה, שכן הקדיש את כל עתותיו להתאקלם לחיים שאליהם חזר, להסתגל מחדש לחברה ולדאוג לתנאי מחייתו. השיבה היתה חסרה, והדאגה של הילד בן השבע אשר נעקר מביתו לא הניחה לו. כמו שאמר: "רק סיום הכיבוש הוא מה שיביא לי ביטחון בהמשך חיי בעיר, באופן שישמור על כבודי ויגן עלי מן הכלא או מן הגלות, כפי שקרה בעבר. רק אז ארגיש בביטחון קיומי ואמצא זמן להתבוננות, להתבודדות ולפרקטיקה של הכתיבה. רק אז אוכל לשוטט בפאתי העיר או במרכזה ללא פחד או דאגה."

סצנות סוריאליסטיות ותכנים ריאליסטיים

בסיפוריו הקצרצרים של שקיר האומנות גוברת על כל שאר הפונקציות של הטקסט הספרותי. כך ניתן לקרוא את מרבית הקצרצרים באנתולוגיה זו מבלי לדעת את ההקשר של החיבור או המחבר. עניין זה נובע, בין היתר, ממסורת הכתיבה המצטברת של סוגה זו, שאת דגם המופת שלה הציב פרנץ קפקא ב**פרקי התבוננות**. רוב הקצרצרים מתמקדים במרחב עלום בזמן אמת של האירוע, וכך נעדר מהם הקשר של זמן־מרחב, והם מחייבים קריאה אקטיבית של קורא מובלע בשל דחיסותם והתקות השפה והסמיוטיקה. זאת נוסף על הזרות בתיאור ובסיפור הנרטיבי, הבחירה המדויקת במשפטים קצרים ומלוטשים ואחדות המקטע; במובנים רבים הקורא אוחז בכף ידו יחידה מוקטנת של מרשם לסיפור ארוך בהרבה שעבר הפשטה וריכוז. ברוב המקרים המספר הנעדר הוא כול־יודע, אך לפעמים קולו נפרץ למקהלה של מספרים. כל אלה מעניקים לטקסט הדחוס ממדי קריאה מרובים, ומעניקים לסיפור את החופש להיפרד מן המציאות ובאותו הזמן להיות משוקע בה. לדוגמה, סיפורים כמו "שערה", "בקבוק מים", "פרידה", "שלושה עצים" נפרדים בהיגיון הסוריאליסטי שלהם מספרות המדמה מציאות, ומזמינים את הקורא להפליג איתם למרחקים בשלל פרשנויות.

עם זאת, חשוב להדגיש שעניין זה אינו בבחינת נטישה גמורה של זהותם של הטקסטים, שפעמים רבות שבים ומעידים על המציאות אשר מרחמה נולדו. לדוגמה, בסיפור "הרג" מתגלה במערומיו נישולו של האדם הפשוט מן האהבה, מחלומותיו הקטנים או מרצונותיו ומזכויותיו הטבעיות תחת הכיבוש, שבו נידון האדם למוות ללא סיבה, פרט לעובדת היותו פלסטיני. או בסיפור "אוטובוס" אשר בו נדמה לקורא שהוא לקוח מעולם פנטסטי אחר, שכן הוא רווי רוגע ושלווה, אבל בסופו הוא מחזיר את הקורא ישירות אל מציאות הדיכוי שהיא, לדאבון לב, אינה אחת בדברי ימי העולם: "הנערה חדלה לפטפט עם האישה המלאה, ונרדמת... שערה מתפשט על חזי ומדגדג את פני, אבל אני נזהר מלגעת בו, למרות רצוני, שכן למרות הכול אנחנו לא באמת בני אותה משפחה, וממילא אני אינדיאני."

בסיפורים אחרים נחשפים שחיתות, דיכוי ורדיפה פוליטית, קצתם באמצעות הפשטה של הדמות אל תפקידה המוסדי: ה"שוטר" או ה"בלש" העוקבים בסמוי או בפומבי אחר המספר או אחר דמויות כמו בסיפורים "חלל" ו"כביסה". בה במידה הקורא נחשף לסיפורים על שחיתות בקרב מנהיגים פוליטיים ואינטלקטואלים כמו בסיפורים "הצהרה" או "המסיבה". דחיסותם של הקצרצרים מדגימה הלכה למעשה את צמצומו של המרחב עבור הפלסטיני. כך בסיפור "פריצה" אנו נחשפים לעליית הגג הקטנה שבה חי העצור, ולשירת הגעגועים של האובייקטים הקטנים החרדים לשלומו. בסיפור "האֵם" מתגלה הפער הבלתי נסבל בין הדימוי האייקוני, המשווק על ידי הטלוויזיה, שודדת דעת ההמונים, של אם השהיד, ובין רגשותיה הממאנים להתנחם של האם השכולה.

שקיר מפעיל בכישרון טכניקה של "חיבור ופיצול" בין הקצרצרים, כאשר כל סיפור יכול ליצור טקסט עצמאי, ועם זאת, הקורא מגלה שהוא מתקשר עם סיפורים אחרים המגיעים לפניו או אחריו בסוג של איתותים אינטר־טקסטואליים. כזה, למשל, המקרה עם הסיפור "הוא והיא" העומד כעצמאי, אבל עם קריאת הסיפורים "התמדה" ו"ילד" יגלה הקורא מערך

זיקות עשיר בין העולם הבדיוני של שלושתם, כזה שיאפשר קריאה עשירה יותר לאחור בסיפור "הוא והיא".

הקצרצרים אוחזים בחלקם גם באיכות פואטית, ההופכת אותם לתמונה שירית צרופה. למשל, בקצרצרים "פחד", "עיניים" ו"גשם". בסיפורים הללו נחשפות תמונות אלגוריות רצופות, המפנות את תשומת לב הקורא אל מערך רב־חושי של מצלולים וקולות. בסיפור "עיניים" אנו שומעים את הקול הקולקטיבי של הקורבנות, המישירים מבט אל התליין ומהדהדים במספר מועט של שורות את קולו של עם שלם. בסיפור "פחד" נלפת הגרון דרך מקומה ההיקפי של הפרספקטיבה המוסרת, המשמשת מעין סינקדוכה לזוועת הנכבה בשלמותה. שתיקת הקורבנות משתרגת מהוואדיות ומהצלילים והמצלולים של צרורות הפליטים וחודרת אל תוך ביתן של הנשים המחכות: "ישובות נשים דוממות לאחר שהגיפו את הדלתות והחלונות, חסמו את הדרכים המובילות אל הריק המבלבל שבלבבות, זה אשר ממשיך וצומח בלילות הקשים של הבדידות."

הקצרצרים לוכדים יותר מסיפור אחד של מערכות יחסים מורכבות בין גברים לנשים ומספקים נקודות מבט שונות על יחסים אלה. ברוב הסיפורים הללו הרעיון של היעדר־פגישה תרבותית וחברתית גובר על האפשרות למימושם של היחסים כמו בסיפור "השוק". או היעדר־קשר נפשי כמו בסיפור "הגשם", המדגיש את תפקידם של אילוצים חברתיים המכתיבים את אופן התקשורת שלהם ובחירת החלומות בחיים, או מידת הזהירות שכל אחד מהם צריך לנקוט, או לדוגמה, בקצרצר "מפה", שבו האיש מובל על פי תכתיבי המפה, "הוא נועץ עיניים בתוואי המתפתל במפה אשר בידו, היא לוקחת אותו לפה ולשם. לפעמים היא מובילה אותו לרגעים של אהבה. אבל ברוב הפעמים היא מובילה אותו אל הבדידות והייאוש." גם האישה צועדת על פי תכתיבי המפה, אבל צעדיה מחושבים ומדודים: "המפה מובילה אותה. האישה מרגישה שכל אחד מצעדיה צריך להיות מחושב ומדויק, כדי שלא תתעה בין אפשרויות מבלבלות."

בכמה סיפורים נשים מופיעות כסמלים למשמעות החיים, כמו בסיפור "הצהרה". נוסף על האדרת האישה־האם, הסיפור מעניק לה חשיבות רבה ומציג אותה כסמל אנושי שמתעלה על כל הדמויות האחרות בדומה לנרטיב בקצרצר "פסלים". נשים מופיעות בכמה סיפורים גם כנעלות על הגברים מבחינה מוסרית ופוליטית, כשהן ניצבות אל מול המציאות המרה כמו בסיפור "צירוף מקרים". במקרים אחרים מופיעה דמותה של אישה הנאחזת בנשיותה ובחיים עד לרגע האחרון בחברה שמדכאת תשוקה נשית, כמו בסיפור "האלמנה". או כאשר המספר שופך אור על רגעים שבהם אישה נזכרת בנשיותה כמו בסיפורים "קרוניות" ו"תמיהה", שבהם היא מופיעה בצורה נרמזת ונועזת בעת ובעונה אחת.

ברבים מהסיפורים הקצרים נעדר, כאמור, ההקשר של הסיפור, ועמו נעדרים שמותיהן של הדמויות, אבל בה־בעת נגלית המציאות שבה הדיכוי וההכנעה מגיעים לשיאם. למשל, בסיפור "כלב" ממלא הביטוי החוזר "אלוהים עדי" תפקיד מרכזי בגיבוש דימוי המציאות. הוא יוצר אצל הקורא את התחושה שהדברים התרחשו במציאות תחת עיניו המשגיחות של העולם ה"מוסרי" שדעתו שובשה. הדמויות מופשטות מכל דבר ומופיעות בתכונותיהן כמקבילות אובייקטיביות: "הילד הלך בתמימות רבה"; "הגבר ...כמו זאב מורעב"; "הדרך ...מתכווצת ומצטמקת [...] כמו היתה מעיים של בהמה מצורעת"; "...הנערה פשטה את בגדיה ועמדה עירומה מול תמונת הסולטאן התלויה על הקיר העצוב." אותו סולטאן אשר "החיוך הבטוח לא עזב את פניו"; אבל הכלב שהיה יכול להציל את המצב אבד והוא "השמיע נביחה עצורה," שכן "האישה ששיבה זרקה בשערה עמדה מעל ראשו המרוצץ." למרות היעדר שמות, הקורא נחשף לטקסט חזק של סבל וכאב על דיכוי מגדרי, שחיתות פוליטית, מצוקה כלכלית וניצול חברתי. עולם שאין בו פתחי יציאה או עתיד כלשהו "לתינוק אשר בוכה" ומתחיל לדעת משהו על "רעות העולם". אין גם מי שיתמוך

בנערה המתמסרת למצבה, ואשר תמיד תחזור "מן החַמָּאם, מחזיקה בידה הימנית את בגדיה המלוכלכים." אפשר לקרוא את הטקסט הזה לא רק בהקשרים הפלסטיני או המגדרי, אלא כתיאור אוניברסלי בכל מקום בעולם הנתון בתנאים דומים של דיכוי.

החיים בכלוב סגור־פתוח

ההישג הטקסטואלי הבולט של שקיר בסיפורים הארוכים יותר החותמים את הקובץ הוא הפיכתו של העולם המיוצג מיום־יום קודר ורמוס לקולאז' צבעוני, סוריאליסטי ומלא הומור. שקיר מחלץ את כוח החיים והחלום של הדמויות הסיפוריות, הנטועות בחברה הפלסטינית של אחרי אוסלו, שעדיין מנסות לפעול למרות החנק וגילויי העוני, הדיכוי, הבידוד והכיבוש. או במילותיו:

> "אני מנסה לצעוד לעבר כתיבה עכשווית רלוונטית [...] לשפוך אור על חיי היום־יום, בכל מה שעולה מהם, מן הטוב והרע, כתיבה שמתרחקת מרטוריקה מוגזמת ומרגשות של חמלה [...] כתיבה שמייצגת את מהות המציאות הפלסטינית וחושפת את החולשות שלנו, כבני אדם ולא כמלאכים [...] זכותנו לכתוב על אישה אמיתית מבלי שנחשיב אותה לסמל של פלסטין כולה."[4]

שקיר משתמש בכמה כלים כדי ליצור את הקולאז' הזה, ואולי החשוב שבהם הוא הסאטירה. הסאטירה ממלאת תפקיד חשוב באוורורה של הטרגדיה, אך אינה מבטלת אותה. זה מאפשר לו להתעלות מעל המציאות ובאותה העת להתמקד בה. מצד אחד מאפשרת לו הסאטירה הזאת "להתמקד בתליין ולהעמיד באור מגוחך את המהלכים המדכאים שלו," ומצד שני "להתבונן באירוניה במגבלות

4. בתוך: מחמוד שקיר, "אלכתאבה חינמא תפסר אלנמט" ("כתיבה שוברת מוסכמות"), **אלכרמל** 83 (2005), 203–204.

העצמי וכישלונותיו [...] המאפשרת ליצור רוח מורלית שעל בסיסה יכול הפלסטיני להתמיד במאבקו."[5] שקיר רואה בכתיבה הסאטירית מכשיר להתרחקות מן הכתיבה האידיאולוגית, המזומנת תדיר אל לשונו של האדון.

באמצעות הסאטירה שקיר חושף את אי־מוסריותו של הכיבוש ואת הפרקטיקות היום־יומיות המתסכלות שלו. ייתכן בהחלט שההמתנה היומית שלו במחסום קלנדיה היתה הבסיס לסיפור "השפם של מרדכי והחתולים של אשתו". הכותרת הזאת, שמתאימה להיות כותרת של קריקטורה קומית, המפגישה בין החייל היהודי מרדכי, השפם, החתולים ואשתו במסגרת אחת, מוחקת כביכול את עקבותיו של הפלסטיני מן התמונה, אולם הסיפור מדגים את הסבל היום־יומי של הפלסטיני תחת הכיבוש, מבלי לתאר באופן ישיר את הסבל הזה. שקיר – באמצעות המספר היודע־כול – מהפך את כיוון המבט.

באמצעות המונולוג הפנימי, הפרדוקסים והתיאור הקריקטוריסטי והסאטירי נחשף סבלו של הפלסטיני אשר חייו נעצרים לחלוטין במחסום, למשל בכל פעם שמרדכי מחליט לסרק וללטף את שני קצות שפמו המזכירים "כנפיים של מטוס". הסדיזם והיהירות שלו נחשפים כאשר "בפעם הראשונה בחייו ראה מרדכי פלסטינים אמיתיים. הם עמדו בתור הארוך בדממה והמתינו בחשש לתורם. בליל של אנשים. גברים בגילים שונים, נשים זקנות שבקושי רב עומדות על רגליהן, ובנות צעירות שקצתן שלובשות מכנסיים הדוקים לגופן; ואחרות עטופות בגלימה ועל פניהן עטו חִגַ'אבּ. הוא הרגיש חמלה על גוש האדם חסר ההגנה ונטול ההבעה הממתין בציפייה למחוות ידו. אולם הוא נזכר שהוא נמצא שם למען ביטחון המדינה, וכבש את רגשותיו העדינים." בורותו של מרדכי ביחס לפלסטינים והחשש שלו מפני ההתרבות הדמוגרפית של ה"אחר", הופכים אותו לסדיסט קשה לב,

5. שם, עמ' 202.

והאירוניה הופכת למנגנון של הגנה עצמית. במהלכה יכול שקיר ללעוג למדכא ולהופך אותו לגמד מוסרי ואינטלקטואלי בהתנהגותו. השפם של מרדכי אינו הופך אותו לסמל של גבריות, כוח ואומץ כפי שחשב; אלא מושא ללעג של חבריו החיילים ושל הפלסטינים - עד שהוא מחליט לוותר לבסוף על שפמו, ואיתו לעשות ויתורים למי שמצטופפים במחסום.

באותו הזמן שקיר לא מהסס לכוון את הסאטירה והסרקזם לתוך החברה הפלסטינית עצמה. בקובץ הזה - כפי שציינתי בתחילת דברי - יש כמה סיפורים שנעשה בהם שימוש בשמות של מפורסמים, כמו שאקירה, נעמי קמפבל, רונאלדו או קונדוליסה רייס. הם אינם מופיעים כדמויות פעילות בטקסט, שכן שקיר משתמש בהם רק כדי לחשוף באמצעות היעדרם את המציאות העיקשת, הנידחת והמורכבת שהעם הפלסטיני חווה בעידן הגלובליזציה והצריכה בשלושה מישורים: בתוך החברה הפלסטינית; תחת הכיבוש והיחסים איתו; ובעיית היחסים הסגורים והפתוחים שלה עם העולם.

למשל, בסיפור "המושב של רונאלדו" הקורא מקבל את הרושם שהסיפור סובב סביב רונאלדו, אבל הגיבור האמיתי שלו הוא כאזם עלי, הפלסטיני שמחזיק בחלום הביקור של הכדורגלן אשר נתן לו את מילתו, ומפנה לכוכב מקום של כבוד במונית שלו. כאזם מבטיח לאשתו את הגשמת החלום הזה, כשהיא מרפאת את פצעיו ודוחפת אותו להמשיך להחזיק בחלומו, אולם החברה מבקשת לחטוף ממנו את תעתוע החלום ומאשימה אותו בשיתוף פעולה עם הכיבוש ובכך שהוא כופר המוציא שם רע למשפחתו. הסיפור חושף את הכוחות הפנימיים אשר ממלאים תפקיד חשוב בהנהגת החברה, כוחות דתיים קיצוניים, כוחות פוליטיים מבויתים ואידיאולוגיים וכוחות משפחתיים שבטיים רגרסיביים, המדכאים אותו ואת אשתו, מכים אותם, מפחידים אותם ומאיימים עליהם.

אבל הטרגדיה אינה מתמצית רק בכך שהחברה הזאת מאלפת

ומדכאת את עצמה בעצמה, אלא גם בהתמקדות של כאזם באשליה חיצונית של "גיבור" שלא אכפת לו, ולא יהיה אכפת לו, מהאדם הפלסטיני הפשוט הזה שקשר בו את חלומו, את משפחתו ואת המושב הקדמי במוניתו. הטרגדיה מתחזקת בכך שגם החלום הפלסטיני התמים והפשוט לא ניתן להשגה במציאות הפוליטית הקיימת. באותה העת עצמה אין ספק שיש בסיפורים הללו איתות ברור לכך שהגבורה הפלסטינית עצמה נמצאת במשבר ספרותי וחברתי אמיתי. ושהפלסטיני אשר חי בניכור לעצמו מחפש דגם של גיבור צרכנות שיאפשר לו להמשיך לחלום. אף שהסיפור הזה משקף את עומק המשבר והטרגדיה המתמשכת של הפלסטינים בכלובם הגדול אחרי אוסלו, שקיר מציג אותם באירוניה, בשנינות ומתוך שמירה על קשר עין עם המציאות למרות ובשל מופרכותה, ואלה מביאים את הקורא לכדי בכי וצחוק בעת ובעונה אחת.

שקיר לא חוסך את שבטו מהמנטליות הגברית הקהילתית, ונועץ בחשיבותה העצמית את עט הסופרים שלו כמו סיכה בבלון. כך עולות בבהירות מורכבות הסוגיה של האישה בחברה הפלסטינית, והשלכותיה על מעמדה בצורה ברורה ורחוקה מסימבוליזם. הסיפורים מעידים על חילופי המשרות הדוריים, וניכרת בהם הנועזות של הדור הצעיר לחשוף את הגוף כחלק מפרקטיקה של זהות וחירות. כך גם מוצגות הקבלות בין האישה הפלסטינית העירונית לאישה הכפרית, כאילו הן מייצגות שתי תקופות זמן שונות. עם זאת, נראה כי השקפת החברה על הנורמות הקשורות לנשים בחברה הפלסטינית, לפחות על פי המיוצג בסיפורים אלה, נותרה זהה בצורה כזו או אחרת למרות כברת הדרך שהאישה עשתה.

בסיפור "הולכת כמו נעמי קמפבל" חושף שקיר את הדואליות של החברה הפלסטינית בהתמודדות עם נשים. הוא מפיל את המסכות מעל פניהם של האינטלקטואלים - האנשים המשכילים שהתחנכו במערב - ומכניס אותם לאותה קטגוריה של מנטליות שבטית. שקיר

לועג לחברה בעלת הסטנדרטים הכפולים, כאשר העולם הקרתני נסער ואינו נרגע בגלל "מכנסיה" של נהלה, בתו של הסוחר העשיר. אך ברור שהסיבה האמיתית אינה המכנסיים שאליהם אביה לא שם לב כלל, אלא הלהג על אודותיהם, שראשיתו בהערה חסרת טעם של שני מחזרים כושלים, האחד "מהבול" והשני "ערס". האב הסוחר העשיר, אשר "ידע ששתיקה תטיל עליו קלון עד יומו האחרון", מתגלה בסופו של דבר כלא יותר מאשר סוחר אשר חושש למכונית המרצדס החדשה שלו יותר מאשר לבתו. האב שכבודו תלוי על חוט השערה יוצא מצויד בחרבו העתיקה עם ארבעים מבני שבטו, בתמונה פארודית המעלה על הדעת את עלי באבא וארבעים השודדים. אבל בעת שהוא פוגש בחיילי הכיבוש, מתגלות חולשתו וגבורתו המזויפת, כאשר הוא מחביא מהם את חרבו. החרב שביקשה להשיב לו את כבודו (כמו גם להגן על מכוניתו) הופכת לחרב פיפיות, המופנית כעת פנימה אל אזור חלציו, המקור אשר ממנו נוצרה בתו, וחושפת את ערוותו. אלא שגם הכאב הפיזי לא מביא אותו, או אף אחד אחר, לכדי מחשבה אמיתית על נהלה הלכודה בסבך עולמותיה השונים, שאיתם היא נאלצת להתמודד בכל יום. "היא יוצאת בבוקר, חוצה שלושה ולעתים ארבעה מחסומים צבאיים כדי להגיע אל האוניברסיטה. אחר הצהריים היא חוזרת מן האוניברסיטה, חוצה את אותה הדרך עצמה, מתקהלת באותם מחסומים ומגיעה לירושלים לאחר מאבק מתיש. היא שמה פעמיה ישירות אל ביתה הניצב באחד מפרוורי העיר, ומרגישה שהיא נכנסת למקום שבו ההיגיון וחוסר־ההיגיון דרים בכפיפה אחת."

חרף כל זאת, מה שמעסיק את הגברים הוא מכנסיה של נהלה, מידת התהדקותם על קימורי גופה והיצרים שהם מעוררים, שבבסיסם חשיבה פרימיטיבית, המבקשת לשלוט בגוף האישה, ולא שינוי המציאות המרה של הכיבוש שבה לכודה נהלה כמוהם ואף יותר. באותו הזמן הבת נראית קשוחה יותר, היחידה המסוגלת להחזיר לעצמה את זכויותיה על ידי שבירת המסורות המקפחות: "היא צעדה

לחדר האורחים, ולא נראתה מודאגת מן ההשלכות של המהלך. היא נכנסה לחדר הגדול וראתה את כל הגברים מכונסים סביב אביה. היא התבוננה בפניהם בפליאה. הם בהו בצעירה היפה עם המבט הענוג בסקרנות והרגישו מבוכה. אביה התבונן בה כשהוא מוכה תדהמה. הוא לא ציפה שהיא תשבור את הנוהג שנשמר דורות בקרב נשות המשפחה, ותיכנס לחדר האורחים העמוס בגברים." נהלה הצליחה להשתיק את כולם מבלי לומר מילה ולשמור על מכנסיה, שעליהם רצו להוציא את כעסם ולהחזיר לעצמם את כבודם בקריעתם לגזרים. "נהלה הסתלקה, חזרה לחדרה, פשטה את מכנסיה ונשכבה לישון במיטתה. אביה וכל הגברים האחרים, וביניהם היה הרופא הצעיר, לא יכלו לישון. הם נותרו ערים עד אור הבוקר."

בהיותו סופר של אמת, מתרחק שקיר בכתיבתו מסיסמאות פוליטיות ישירות. עולמו הבדיוני, שאותו הוא טווה בכישרון, מאפשר לקורא לדלג מהמציאותי אל הפנטסטי, מהטרגי אל הקומי, באופן המנשל אותו מהגנותיו, וכך בדרך זאת שבה ונגלית במלוא תקפותה המחויבות שלו למציאות הפלסטינית. הנאת הקריאה מרחיבה את גבולותיו של הטקסט הסיפורי הקצר וחושפת מיקרו־קוסמוס של פלסטין כאן ועכשיו.