

# התפסן בשדה הקטל: הולדת הכתיבה המדוברת בעברית מתוך הספרות האנטי־פסיכיאטרית

חן אדלסבורג

## תקציר

ספרו של ג'רום ד' סלינג'ר, **התפסן בשדה השיפון** (1951), ראה אור בעברית בתרגומם של אברהם יבין ודניאל דורון פעמיים. בפעם הראשונה ב־1954 במהדורה קטנה, שנחלה כישלון מסחרי; ובפעם השנייה ב־1975, אז הוא נמכר ב־17 מהדורות. במאמר זה אני מגוללת את סיפור התקבלותו של הרומן של סלינג'ר בישראל, וטוענת שהנוסח השני לא רק פורסם ברגע של שינוי אידאולוגי בחברה הישראלית, שאפשר הטמעה של הלשון ושל התכנים של הטקסט האמריקני, אלא גם מיד לאחר פרסומו של רומן עברי שניכס הן את תבניותיו הלשוניות של התרגום המוקדם הן את הרטוריקה של הספרות האנטי־פסיכיאטרית שהרומן מתייחד בה. הרומן שאפשר את התקבלות התרגום הוא **לא שם זין** (1973) מאת דן בן אמוץ, שהיה נקודת מפנה בכתיבה בלשון מדוברת בספרות העברית. בתיווכו של סלינג'ר הצליח בן אמוץ להתנער מהעברית המליצית והגבוהה שהייתה נוהגה בספרות שנות השבעים ותרם לעיצובה של לשון ספרותית חדשה. לשון זו נעשתה רווחת הרבה יותר בשנות התשעים. בן אמוץ, שנחשף בזמן שהותו בארצות הברית לתנועה האנטי־פסיכיאטרית (ואף השתתף בסרט הוליוודי שעסק בנושא זה), מצא עניין רב בספרו של סלינג'ר וכתב לו מעין גרסה מקומית. ספרו תרם גם לביסוס ז'אנר הספרות האנטי־פסיכיאטרית הישראלית.

**מילות מפתח:** ג'רום ד' סלינג'ר, דן בן אמוץ, השפעה, יחסי ישראל-ארצות הברית, התפסן בשדה השיפון, תרגום

ב־1954, שלוש שנים לאחר שפורסם בארצות הברית, ראה אור בעברית ספרו של ג'רום דיוויד סלינג'ר *The Catcher in the Rye* ונקרא **אני, ניו־יורק וכל השאר**. על התרגום היה חתום אברהם דניאלי, שם העט של אברהם יבין ודניאל דורון.<sup>1</sup> דניאל דורון, שחזר

1 ג'רום ד' סלינג'ר, **אני, ניו־יורק וכל השאר** (תרגום אברהם דניאלי), דפנה, תל אביב תשי"ד. את העותק הנדיר הנמצא ברשותי מצאתי בספרייתה של דודתי דליה אדלסבורג ז"ל ומאמר זה מוקדש לזכרה. ברצוני להודות למרכז לחקר ארצות הברית באוניברסיטת תל אביב בשיתוף תכנית פולברייט על תמיכתו במחקר זה.

מאמריקה והיה עד להצלחה הגדולה של הספר שם, הוא שיזם את הפרויקט.<sup>2</sup> אמנם ההתקבלות של הרומן בארצות הברית הייתה מיידית, אך כבר ב-1954 החלו לצנזר אותו בגלל ריבוי הקללות בו ואי-התאמתו לערכי המשפחה הנוצריים. מגמה זו נמשכה עד שנות השמונים המאוחרות.<sup>3</sup> במוקד העיסוק בספר עמדה לשון הסלנג שלו. לשונו של הגיבור הייתה ייחודית וחד-פעמית והקנתה לגיבור הבדוי נוכחות וממשות חסרות תקדים, אך בה בעת עוררה בהלה גדולה בקרב הקוראים טהרני הלשון.

שתי אנקדוטות מדגימות היטב את נוכחותו הייחודית של קולו של גיבור הרומן. הפסיכואנליטיקאית אנה פרויד, בתו של זיגמונד פרויד, סיפרה: 'שמעתי על הולדן קולפילד עוד בטרם נתקלתי בו כקוראת. המטופלים שלי דיברו עליו לפעמים כאילו הם באמת פגשו אותו; הם השתמשו במילותיו, באופן דיבורו. [...]. הופתעתי שוב ושוב לשמוע אנשים רציונליים, שלא יצאו מדעתם (לא "פסיכוטיים" כמו שאנחנו אומרים בשפה המקצועית) מדברים על הולדן קולפילד כאילו בילו איתו זמן רב'.<sup>4</sup> האנקדוטה השנייה קשורה לספרו של פרדריק קולטינג (Colting) משנת 2009, **כעבור 60 שנה: לעבור דרך שדה השיפון** (*60 Years later: Coming Through the Rye*), מעין פרודיה הממשיכה את סיפור חייו של הולדן קולפילד. סלינג'ר תבע את קולטינג והדיון המשפטי נסב על השאלה אם הולדן קולפילד, דמות ספרותית, כלול בזכויות היוצרים של סלינג'ר על הרומן. בית המשפט קבע שהולדן הוא בר-זיהוי כמו כל דימוי חזותי מפורסם ולכן חלות עליו זכויות יוצרים.<sup>5</sup> אך כאמור, מעלתו הגדולה של הספר הייתה לו לרועץ. בגלל לשונו הניו-יורקית העתירה ביטויי סלנג וקללות נחשב הספר בעיני רבים שייך לתרבות נמוכה, מרדנית ולא חינוכית ולכן נאסר ללימוד במוסדות החינוך בחלקים שונים של ארצות הברית.

גם בארץ הוא נחשב בעייתי. דורון מספר ששום מוציא לאור ישראלי לא הסכים לפרסם את התרגום כי הוא נחשב לספר גס הכתוב בלשון קלוקלת. כדי להוציאו הקימו הוא ויבין את הוצאת הספרים דפנה. מכיוון שמרבית חנויות הספרים מיאנו להציע את הספר למכירה וכמעט לא נכתבו עליו ביקורות בעיתונות, נמכרו מעט מאוד עותקים. הספר הודפס במהדורה של 2,000 עותקים ומהם נמכרו רק 1,500. כעבור עשרים שנה שכנע אברהם יבין את הוצאת עם עובד להוציא מהדורה נוספת של הספר והתרגום המקורי חודש. המהדורה שיצאה ב-1975 נחלה הצלחה רבה ואחריה נדפסו עוד 16 מהדורות.<sup>6</sup> ברבות השנים נכלל הספר בתכנית הלימודים בספרות, וב-2003 נמנה עם ששת הספרים שזכו להתפרסם במהדורה מיוחדת שיצאה במסגרת חגיגות שישים שנה להוצאה, על פי משאל שערכה ההוצאה בקרב הציבור.

2 דניאל דורון, 'שבוע למותו של אברהם יבין', **הארץ**, מוסף ספרים, 23.7.2019.  
 3 Pamela H. Steinle, *In Cold Fear: The Catcher in the Rye Censorship Controversies and Postwar American Character*, Ohio State University Press, Columbus 2002  
 4 Robert Coles, 'Anna Freud and J. D. Salinger's Holden Caulfield', *The Virginia Quarterly Review*, 94, 1 (2000), pp. 215-216. (בכל מקום שלא צוין אחרת התרגום שלי).  
 5 Kenneth Slawenski, *J. D. Salinger: A Life Raised High*, Pomona, UK 2010, p. 389  
 6 דורון, 'שבוע למותו של אברהם יבין'.

לאחר הפרסום הראשון התפרסמו שלוש ביקורות על הספר, אם כי בכמות שוליות, ושתיים מהן היו אפילו אוהדות. הביקורת הראשונה התפרסמה בעיתון **זמנים**. הכותב, מאיר מינדלין, טען שלא מדובר בספר השייך לתרבות ההמונים, כפי שאפשר לחשוב בטעות, אלא ברומן מז'אנר הסאטירה העצמית הנפוץ בתרבות האמריקנית.<sup>7</sup> בכתב העת **מבואות** פורסמה ביקורת אוהדת מאת כ' משה, שטען שלכאורה הספר שטחי ולשונו נלווה, אך יש בו 'משהו' שמן הראוי שיימצא גם ברחובות תל אביב.<sup>8</sup> בכתב העת **האומה: שבועון בלתי תלוי** התפרסמה ביקורת אוהדת פחות. יוסף בר כתב ששפת הסלנג של הספר מקנה לו חן חיצוני, אך מדובר לאמתו של דבר בבריחה סגנונית של המחבר, שאינו יכול להעמיד 'נער חזק ואחר באמת'.<sup>9</sup>

עם הופעת הגרסה המחודשת של התרגום, שכעת כבר הייתה כותרתו **התפסן בשדה השיפון**,<sup>10</sup> כתב יורם קניוק שלא רק לשונו של הספר הרתיעה את הקוראים הישראלים בשנות החמישים, אלא גם תוכנו. קניוק טען שגם הקוראים הישראלים בשנות השבעים אינם בשלים להבנה מלאה של הספר, הפעם בגלל פנטזיות קפיטליסטיות שיסודן בתפיסה הרווחת בישראל בנוגע למה שאמריקה מייצגת. ב־1975 שררו יחסים קרובים בין ארצות הברית לישראל, בין היתר כי ארצות הברית נעשתה ספקית הנשק העיקרית של ישראל, ובעקבות זאת גדלה גם ההשפעה התרבותית שלה – קולנוע, מוזיקה, סלנג – והצעירים הישראלים נשאו אליה עיניים. כפי שטוען עמרי אשר, בשנות השישים והשבעים חלה אמריקניזציה מואצת של השדה התרבותי בישראל.<sup>11</sup> קניוק נדרש להשפעה הסלקטיבית של אמריקה על הנוער הישראלי באותה תקופה:

הספר היה ראשיתו של המשבר שהחל בסוף שנות החמישים, זיעזע את אמריקה בשנות השישים, גרם לסיום מלחמת וייטנאם, לפרשת ווטרגייט, לעליית הקנדים ולשינוי הדרסטי במדיניות האמריקאית הפנימית והחיצונית ושיחרר את הצעירים מן התלות החולנית בחברה המתועשת, במיתוס של קניית האושר באמצעות מיכשור מיכני משוכלל. [...] אמריקה זאת על רקע ישראלי נראית מוזרה. על כן קשה לישראלי

7 מאיר מינדלין, 'אמריקה האחרת', **זמנים**, 23.7.1954, עמ' 6.

8 כ' משה, 'הקורא, תל אביב, וכל השאר...', **מבואות**, כ"ג אלול תשי"ד, עמ' 25-26.

9 יוסף בר, 'נער אמריקני שונא קולנוע ואנשים צבועים', **האומה – שבועון בלתי תלוי**, 16.9.1954, עמ' 13.

10 ג'רום ד' סלינג'ר, **התפסן בשדה השיפון** (תרגמו דניאל דורון ואברהם יבין), עם עובד, תל אביב 1975. יבין מספר שלקראת ההוצאה המחודשת התברר להם שהמוציא לאור האמריקני שאליו פנתה הוצאת עם עובד לא ידע שהספר כבר ראה אור בעברית: 'מתברר שמי שמכר לנו את הזכויות, עשה זאת בעיקר על דעת עצמו. המו"ל של סלינג'ר לא ידע מזה. אז שלחו חוזה אמיתי, ובין השאר היו שם סעיפים שקבעו ששמו של הספר צריך להיות מתורגם במדויק, ושאסור לשים תמונה של סלינג'ר וציור על העטיפה. אני ניסיתי להתחכם, וכתבתי להם שהשם לא נשמע טוב בעברית, שהוא חסר משמעות, והם ענו שהסופר אומר שגם באנגלית זה לא אומר כלום' (מיה סלע, 'ג'יידי סלינג'ר: הסופר הבלתי נתפס', **הארץ**, 6.1.2009).

11 עמרי אשר, "'יהדות מתורגמת": המחשבה העברית על תרבותם של יהודי אמריקה ויצירתם הספרותית', **ישראל**, 25 (2018), עמ' 110.

הצעיר לחוש אותה. הוא רוצה להיות חפשי, לחשוב על אמת, אבל הוא עדיין אינו יודע שהמחיר הוא חזרה לפשטות, לחיפוש נאיבי מאוד של שורשי האושר, של מהות החיים. הוא משלה את עצמו שהחיים האמיתיים הם ארבעה כיווני אוויר בגיל עשרים ושתיים, עם חובות עד הצוואר, וזאת עם מכנסי ג'ינס, עם מוסיקה של האבנים המתגלגלות ועם להקת פוגי כסמל.<sup>12</sup>

אף על פי כן, התרגום העברי שיצא ב־1975 זכה להצלחה מסחררת. סלינג'ר נעשה אחד הסופרים האמריקנים הנקראים ביותר בעברית, בין היתר מכיוון שהרומן נכנס לתכנית הלימודים לבגרות בספרות, והולדן היה לדמות משפיעה וחשובה בתרבות המקומית. בשנת 1954 היה פרסום התרגום מעשה אמיץ שהקדים את זמנו; ישראל של אמצע שנות השבעים, לעומת זאת, הייתה צמאה לגיבורים מרדניים הפורשים מהחברה.

דמותו של הולדן קולפילד מילאה את החלל הזה בספרות המקומית ממגוון סיבות, אך בראשן יהדותו של סלינג'ר (וגם יהדותו החלקית של הולדן).<sup>13</sup> רבות מהביקורות שנכתבו על ספריו של סלינג'ר בעברית מזכירות את יהדותו של אביו.<sup>14</sup> אמנם נודע לסלינג'ר בגיל 13 שהוא רק חצי יהודי, אבל הוא הזדהה כיהודי על לוחית הזיהוי שלו כחייל, התגייס למלחמת העולם השנייה כדי ללחום בנאצים ואף שימש לאחר המלחמה צייד נאצים. אין ספק שדמותו הביוגרפית סייעה להכניס את יצירתו לתכנית הלימודים; כך גם העיסוק שלו בשואה ובאנטישמיות בסיפורים כגון 'יום נפלא לדגי הבננה' (שתורגם לראשונה כבר ב־1964)<sup>15</sup> ו'למטה בדוגית'.<sup>16</sup>

- 12 יורם קניוק, 'המציל בשדה השעורה', דבר, 22.8.1975, עמ' 32.
- 13 הולדן מציג את עצמו ברומן כבן להורים בני שתי דתות, רמז ליהדותו החלקית.
- 14 ראו למשל: אורנה נגר, 'התפסן בן 80', ידיעות אחרונות, 24 שעות, 10.1.1999, עמ' 10; מיכל מירון, 'סלינג'ר נגד ראנדום האוז', בותרת ראשית, 22.7.1987, עמ' 34; זיוה שמיר, 'דיוקנו של הצעיר כאיש מופרע', מעריב, 16.11.1979, עמ' 39.
- 15 ג'רום ד' סלינג'ר, 'יום נפלא לדגי הבננה' (תרגום מנחם שלח), חותם, א, 17 (1964), עמ' 15-19. הסיפור ראה אור גם בתרגום אילן תורן בסימן קריאה, 2 (1973), ובאסופה ג'רום ד' סלינג'ר, 9 סיפורים (תרגום אסף גברון), מחברות לספרות, אור יהודה 2005.
- 16 סלינג'ר, 'למטה בדוגית', 9 סיפורים, עמ' 79-90. אולגה זמברובסקי ומלכה אוריחן מצאו שמורים ומורות רבים לספרות בוחרים שלא ללמד יצירות של סופרים וסופרות אמריקנים יהודים אף שהן נכללות בתכנית הלימודים מכיוון שהנושא מעורר אצל מקצת התלמידים תרעומת בשל בחירתם שלא לחיות בישראל אלא בגולה. במקרה של סלינג'ר, ייתכן שהיותו חייל במלחמת העולם השנייה והמלחמה שלו בנאצים סייעו להתקבלותו, והעיסוק השולי של היצירות ביהדות אפשר ללמד אותן כיצירות שמייצגות את התרבות האמריקנית הכללית ולא את התרבות היהודית-אמריקנית דווקא. כלומר, יהדותו של סלינג'ר עוזרת להצדיק את הוראת יצירותיו, אך שוליתיה בעולם הבדוי של היצירות מאפשרת להדחיק אותה בעת ההוראה. ראו: Olga Zambrowsky and Malka Or-Chen, 'American Jewry as Reflected in the Secondary School Curriculum in Israel', in: Allon Gal and Alfred Gottschalk (eds.), *Beyond Survival and Philanthropy: American Jewry and Israel*, Hebrew Union College Press, Cincinnati 2000, pp. 131-149. גם מחקרו של עמרי אשר, שמצא כי המחשבה העברית פקפקה ב'אותנטיות' היהודית של היצירה הספרותית

סיבה נוספת וחשובה לא פחות הייתה העיסוק של סלינג'ר במה שרעיה מורג מכנה 'הגבר המובס'.<sup>17</sup> מורג טוענת שאמנם הסרטים שנעשו בארצות הברית ובגרמניה אחרי מלחמת וייטנאם ואחרי מלחמת העולם השנייה לא תמיד עסקו ישירות במלחמה, אבל המלחמה ניכרת בדמות הגבר המופיעה בהם – גבר א־מיני ילדי, אימפוטנט, המגלים בגופו את השבר, הבא לידי ביטוי גם בשבר מגדרי; והגבריות בהם איבדה את הקשר למקורות המוסכמים המייצרים את מהותה – הורות, אחאות, הסדר החברתי והשפה. כפי שהראה מיכאל גלזמן, בשנות החמישים התרבות העברית עדיין הייתה עסוקה בבניית דמותו של היהודי החדש, הגברי,<sup>18</sup> אך בשנות השישים והשבעים כבר ניכרה כמיהה לייצוג של גבריות ישראלית אחרת. אחד הסיפורים הראשונים המציגים גבריות מובסת, 'אנטי־הרואית' שכזאת, לדברי גלזמן<sup>19</sup> ודנה אולמרט,<sup>20</sup> הוא הסיפור 'דרך הרוח' מאת עמוס עוז, שיצא לאור לראשונה ב־1963.<sup>21</sup> באותן שנים ראו אור גם רומנים אנטי־מלחמתיים מובהקים, שבמרכזם גיבורים פצועים בגוף ובנפש, כגון חימו מלך ירושלים של יורם קניוק (1965) ומסע דניאל של יצחק אורפז (1969), שבביקורת שכתב עליו יגאל סרנה זכה לכינוי 'הגרסה המקומית של התפסן בשדה השיפון'.<sup>22</sup>

בשנות השבעים התעצם הצורך באנטי־גיבורים מסוג זה בתגובה למלחמת ההתשה ולמלחמת יום הכיפורים, למשבר האידאולוגי שהגיע בעקבותיהן ולהתפוררות הסולידריות ואחדות ההשקפה.<sup>23</sup> פתאום היה מקום גם לגבריות שבורה והלומת קרב המחפשת זהות חדשה. בשנים האלה ראו אור בעברית מלכוד 22 (1971) ובית מטבחיים חמש (1977), בתרגומו של יורם קניוק, והמחזמר שיער הועלה בארץ בפעם הראשונה (1970). תרגום התפסן בשדה השיפון, הנחשב לרומן האמריקני האחרון שהתמודד עם מוראות מלחמת העולם השנייה ולרומן הראשון של תרבות הנגד האנטי־מלחמתית,<sup>24</sup> זכה באקלים תרבותי זה למקום של כבוד. אמנם ברומן של סלינג'ר המלחמה אינה מוזכרת כלל (מלבד דרך סרט שהגיבור צופה בו), אך הגרסאות בעברית שנכתבו בהשפעתו או ברוח דומה העמידו

היהודית־אמריקנית, מאפשר לחשוב שיצירתו של סלינג'ר עוקפת מכשול זה (אשר, 'יהדות מתורגמת').

- 17 רעיה מורג, הגבר המובס: קולנוע, טראומה, מלחמה, רסלינג, תל אביב 2011, עמ' 15.
- 18 מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2007.
- 19 שם, עמ' 211.
- 20 דנה אולמרט, כחומה עמודנה: אימהות ללוחמים בספרות העברית, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2018, עמ' 128.
- 21 הכמיהה לגבריות ישראלית אחרת באה לידי ביטוי גם בייצוגי הגברים המובסים אצל חנוך לוין, למשל. גם סיפורו של אהרן מגד 'המסיבה' מ־1950 הקדים את זמנו במובן הזה.
- 22 יגאל סרנה, 'הוא הלך בחולות', ידיעות אחרונות, 7 לילות, 11.7.2014, עמ' 26.
- 23 דן מירון, אם לא תהיה ירושלים: הספרות העברית בהקשר תרבותי־פוליטי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1987, עמ' 9-92.
- 24 David Shield and Shane Salerno, *Salinger*, Simon & Schuster, New York 2013, p. 263

את התמה הצבאית במרכזו.<sup>25</sup> בסיסי צה"ל הם המקבילה הישראלית למסגרת הלוחצת והמסרסת (כגון הפנימייה של הולדן) שאליה נשלחים בני הנוער בארצות הברית, כר פורה למעשי אלימות וזוועה ומקור אמין לפנטזיות הרסניות ולניסיונות בריחה.<sup>26</sup> אך הספרות העברית הייתה זקוקה לתרגום ספרו של סלינגר בראש ובראשונה בגלל הלשון המדוברת שבה הוא נכתב. וזו גם התרומה החשובה ביותר שלו לתרבות המקומית.<sup>27</sup> שלא כמו התרבות האמריקנית, שיש לה מסורת ארוכה של כתיבה בלשון מדוברת (הרפתקאותיו של האקלברי פיין מאת מארק טוויין הוא דוגמה בולטת, הנחשבת למקור השראה חשוב של סלינגר), הספרות העברית מעולם לא הצטיינה בסקאז<sup>28</sup> – חיקוי של לשון מדוברת – בעיקר מכיוון ששימשה לשון קודש ועד תחייתה כמעט לא הייתה מדוברת.<sup>29</sup> מובן שבמשך השנים נעשו ניסיונות לשלב עברית מדוברת בספרות ותקדימים אלו הם שאפשרו בסופו של דבר את התרגום של אני, ניויורק וכל השאר. יוצרים כמו יוסף חיים ברנר, יגאל מוסינזון, נסים אלוני ועוד, שהתמודדו בדרכים מגוונות עם הצורך לייצג עברית טבעית, סללו את הדרך לשינויים שהתרחשו משנות השבעים ואילך. אך אף שהמפעל הציוני העמיד במרכזו את תחיית הלשון העברית כלשון מדוברת, הספרות הישראלית התקשתה למסור את הלשון המדוברת הטבעית בדיאלוגים ובמונולוגים ותהליך זה לקח עשרות רבות של שנים. גם היצירות המתריסות, השייכות לתרבות הנגד, כמו היצירות הנזכרות של עוז, קניוק ואורפז, נכתבו בלשון פיוטית וגבוהה למדי.

- 25 החל ממסע דינאל מאת אורפז ועד דוגמאות עכשוויות כגון הנפשיים מאת עמיחי שלו (2010) ונסיעה מאת יאיר אסולין (2011), העוסקים במפגש בין הממסד הצבאי לממסד הפסיכיאטרי.
- 26 לשם השוואה, ספרים אחרים מספרות העולם שהושפעו מהתפסן בשדה השיפון, כגון יער נורווגי מאת הרוקי מורקמי (1987) וארץ פרומה מאת כריסטיאן קראכט (1995), שילבו תמות מקומיות אחרות כגון מרד הסטודנטים ביפן (מורקמי) או התרבות הצרכנית האסקפיסטית בגרמניה (קראכט).
- 27 איתמר אבן־זהר רואה בתרגום אפשרות להשלמת חסרים במערכת הספרותית, ראו: איתמר אבן־זהר, 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בא"י', קתדרה, 16 (תש"ם), עמ' 175.
- 28 הסקאז הוא מושג השייך לזרם הפורמליזם הרוסי, שטבע הבלשן בוריס אייכנבאום כדי לתאר פרוזה שבאמצעות אוצר המילים, התחביר והתכנים מצביעה על דיבור של המספר ולא על כתיבה. מדובר בייצור של דיבור ספונטני הגורמת לקורא לחוש שהוא מאזין למונולוג ראשוני, לא מעובד. הכתיבה של סלינגר גרמה לביקורת האמריקנית לאמץ לראשונה את המושג הרוסי. ראו: Catherine Gery, 'Skaz and Russian Formalism: Boris Eichenbaum's Articles on', *Russian Journal of Communication*, 8, 2 (2016), pp. 130-135; William F. Purcell, 'Narrative Voice in J. D. Salinger's "Both Parties Concerned" and "I'm Crazy"', *Studies in Short Fiction*, 33, 2 (1996), pp. 278-280.
- 29 גדעון טורי טוען שכבר בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-20 נעשתה העדפת העברית המליצית נורמה ולא בלית בררה, ראו: גדעון טורי, *נורמות של תרגום והתרגום הספרותי לעברית בשנים 1945-1930*, המכון הישראלי לפואטיקה ולסמיוטיקה ע"ש פורטר, תל אביב 1977. רחל ויסברוד מצביעה על כתיבתו של מנדלי מו"ס, שהטביעה את הנוסח המגביה בתקופה שלא היו בה חלופות, אך התקבעה כנורמה המכובדת והמחייבת של הספרות העברית עוד עשרות שנים אחר כך, ראו: רחל ויסברוד, *לא על המילה לבדה: סוגיות יסוד בתרגום, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2007*, עמ' 195.

על רקע זה היה התרגום של יבין ודורון בשנות החמישים חריג למדי וברור לחלוטין מדוע הספר לא התקבל אז. רק בשנות השבעים היה הקהל הישראלי מוכן לקבל טקסט רווי קללות, בלשון יום-יומית כל כך. במניפסט של מנחם פרי ומאיר ויזלטיר בפתח החוברת הראשונה של **סימן קריאה** (1972) מנוסחת משאלה לפרסם יצירות הכתובות בעברית שאינה גבוהה ואינה מליצית: 'שמחים אנו שהסתייע להביא בחוברת הראשונה סיפורים החורגים מדרך המלך הסלולה של הסיפורת המצויה. לא דומה קנו לא. ד. שפיר, ושונה משניהם חנוך לוין, אבל שלושתם חופשיים מן הסד העגנוני ורחוקים מגינוניו. [...] לשונם סיפורית-תכליתית, אין היא מיטגנת בשומן עצמה (אפילו במקום שהיא עשירה וקשה)'. לשון התרגום של יבין ודורון דיבורית אף יותר ממה שמתארים כאן פרי ויזלטיר. מדבריהם עולה שבראשית שנות השבעים נוצרה פתיחות רבה לספרות דיבורית ויש איזו כמיהה להפנות עורף ללשון גבוהה שלא לצורך.<sup>30</sup> אך כפי שארצה להראות, את המשאלה ללשון דיבורית הגשים באופן המובהק ביותר דווקא הסופר דן בן אמוץ, שלשונו הייתה שונה כל כך מהלשון הספרותית המוכרת עד שספריו נחשבו פופולריים ולא התקבלו כספרות עברית 'גבוהה'.<sup>31</sup>

ספרו של בן אמוץ, **לא שם זין**, היה למעשה גרסה מקומית של **התפסן בשדה השיפון** והושפע עמוקות הן מהסגנון הלשוני של התרגום של יבין ודורון מ-1954 והן מהתכנים ומהמבנה הרטורי של הרומן של סלינג'ר. לטענתי, ההתקבלות של התרגום בשנת 1975 התאפשרה בזכות הצלחתו של **לא שם זין**. זהו ספר חשוב, שלא נחקר די הצורך, ואעסוק בו כאן למרות ההסתייגות שלי מבן אמוץ על רקע יחסיו האסורים עם קטינות.<sup>32</sup> בזכות הצלחתו האדירה של הספר, שלא נחשב לספרות יפה אלא לספרות 'פופולרית', ומעמדו המרכזי של בן אמוץ בשנות השבעים, נעשה הולדן קולפילד בן בית בתרבות הישראלית. מדובר למעשה בסיפור התקבלות מעגלי: ההוצאות והקהל דחו את **אני, ניריורק וכל השאר**, אך הוא השפיע על בן אמוץ; בן אמוץ כתב בהשפעתו גרסה מקומית; התקבלות ספרו של בן אמוץ, שראה אור ב-1973, הכשירה את הקרקע להתקבלותו של התרגום המחודש ב-1975.

הרומן **לא שם זין** היה ככל הנראה הרומן הראשון שנכתב בעברית מדוברת ממש. נחום מוכיח כינה את בן אמוץ 'האיש שהפשיט לעברית את המחוך',<sup>33</sup> ורן יגיל טען שברומן זה

30 הכמיהה לכתיבה בלשון הדיבור התממשה בדרך אחרת (בהשפעת השפה הערבית, ולא האנגלית) גם בכתיבתו של סמי מיכאל למשל, שספרו **שוים ושוים יותר** יצא לאור ב-1974.

31 גרשון שקד, 'סגנונה של הסיפורת בשנות ה-40 וה-50: מן היד אל הפה – הסיכוי והתבדותו', **מחקרים בלשון**, ב-ג (תשמ"ז), עמ' 473-489. נורמות הספרות המתורגמת היו שמרניות ונוקשות אף יותר מן הנורמות של ספרות המקור, כמו שהראתה רינה בן-שחר, **הלשון בדראמה העברית**, הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר לפואטיקה וסמיוטיקה, תל אביב 1996, עמ' 283.

32 בן אמוץ הורשע ב-1984 במעשה מגונה בקטינה בת 12. ראו: איה אורנשטיין, 'דן בן אמוץ לא הסתפק בעיסוי', **מעריב**, 11.6.1984, עמ' 12.

33 נחום מוכיח, 'האיש שהפשיט לעברית את המחוך', **הבמה**, 4.7.2012, <https://tinyurl.com/mwvnp37tm> (אוחזר באוקטובר 2022).

'סופסוף נותן בן אמוץ גט כריתות לספרות העברית וללשון העברית התקנית, ובוחר בחיים הספרותיים האמיתיים והטבעיים שלו דרך השפה המדוברת'.<sup>34</sup> השימוש החדשני שלו בלשון שנחשבה נמוכה לא נתפס באותם ימים ספרותי וקיבל הכרה רק בשנות התשעים בזכות סופרים כגון אתגר קרת, עוזי וייל, אסף גברון (שגם תרגם את 9 סיפורים של סלינג'ר) ואורלי קסטל-בלום.

דן בן אמוץ נמשך לספרו של סלינג'ר לא רק בגלל העניין שלו בלשון מדוברת,<sup>35</sup> אלא גם בגלל העניין שלו בתנועה האנטי-פסיכיאטרית. בשנים 1950-1951 שהה בן אמוץ בארצות הברית וגילם תפקיד קטן בסרטו הנודע של איליה קאזאן *חשמלית ושמה תשוקה* (1951), שהתבסס על המחזה הידוע מאת טנסי ויליאמס. הסרט מגולל את סיפורה של בלאנש דובואה, שבאה להתגורר בבית אחותה סטלה ובעלה סטנלי בניו אורלינס ולאחר שסטנלי אונס אותה היא מאושפזת בבית חולים פסיכיאטרי. טנסי ויליאמס כתב את המחזה בעקבות טיפולים פסיכיאטריים אכזריים (בכלל זה לובוטומיה) שעברה אחותו רוז,<sup>36</sup> והוא נחשב לאחד מנציגיה הבולטים של הספרות האנטי-פסיכיאטרית האמריקנית. בן אמוץ התעניין כאמור גם בצד האנטי-פסיכיאטרי של העלילה ומעיון בארכיון שלו במכון גנזים עולה שהעניין שלו בנושא נמשך עוד שנים רבות: בשנות השמונים הוא יזם את תרגומו של אחד מספרי המפתח בתחום, ספרו של תומס סאס (Szasz), *The Myth of Mental Illness*, 1961, ('המיתוס של מחלת הנפש').<sup>37</sup> בארכיונו של בן אמוץ מצוי מכתב שכתב לו סאס ב-14 באוקטובר 1983 ובו הוא מודה לו על העותק של ספרו (לא מצוין איזה) ושואל עד מתי הוא זקוק להקדמה לגרסה העברית של 'המיתוס של מחלות הנפש'.<sup>38</sup> אמנם בסופו של דבר הספר לא ראה אור בעברית, אבל אין ספק שבן אמוץ הוסיף להתעניין בנושא.

**התפסן בשדה השיפוף** התפרסם לראשונה בשנת 1951, השנה שבה הופץ לראשונה סרטו של איליה קאזאן. באמצעות דמותו של הולדן טשטש הרומן, במובן עמוק יותר מהסרט, את קו הגבול שבין שפיות לשיגעון, שכן המאושפזים בספר אינם מתוארים כאנשים חולים אלא כאנשים שהתנהגותם חורגת מהנורמה והחברה משתמשת בצידיקים מדעיים כדי לתייג אותם כסוטים ולהצדיק את כליאתם. כמו פוקו, שמראה בספרו שהחברה האנושית השתמשה מאז ומעולם בשעירים לעזאזל כדי להגדיר 'נורמליות' של אחרים (בימי הביניים היו אלה המצורעים, ובעידן התבונה – המשוגעים), גם אצל סלינג'ר המשוגע משמש לסמן את גבול התבונה והסדר החברתי ולהצביע על דפוסים מסוימים של שימוש בכוח,

34 רן יגיל, 'לא שם זין על החברה הפטרייטית: בגרוש והמנוולת', *הארץ*, ספרים, 13.2.2018.

35 עניין שבא לידי ביטוי במילון *עולמי לעברית מדוברת* שהוציאו בן אמוץ ונתיבה בן-יהודה ב-1972.

36 Daniel Jacobs, 'Blanche, Stella, Tennessee and Rose: The Sibling Relationship in A Streetcar Named Desire', *The Psychoanalytic Study of the Child*, 61, 1 (2006), pp. 320-333

37 בשנת 1961 התפרסמו גם על מאפייני המוסדות הטוטליים מאת ארווינג גופמן ותולדות השיגעון *בעידן התבונה* מאת מישל פוקו, הספרים הבולטים ביותר של התנועה האנטי-פסיכיאטרית.

38 ארכיון גנזים, פריט 1497/4.



הרחקה ונידוי. ספרו מראה שחברה שיש בה אשפוז פסיכיאטרי כפוי היא חברה פגומה מבחינה מוסרית ומושג החירות שלה מעוות ומערער את הדימוי של החברה האמריקנית – חברה הרואה את עצמה נאורה ודמוקרטית ומתיימרת להעמיד את הזכות לחירות במרכז הווייתה. כפי שגורסת התפיסה המרכזית בלימודי מוגבלות, מוגבלויות הן תוצר של נידוי חברתי ולא של לקות כלשהי שיש לסובייקט. הרטוריקה של התפסן בשדה השיפון טיפוסית לעיסוק בקו התפר בין לקות למוגבלות. גם הנושאים הללו השפיעו על לא שם זין, רומן אנטי-פסיכיאטרי ישראלי המבקר את המנגנונים המשפחתיים, החינוכיים והצבאיים ואת האופן שבו הם משרטטים את קו הגבול בין נורמליות לשיגעון.

אם כן, מטרתי היא לעמוד על המנגנונים הרטוריים הייחודיים המאפיינים את הרומן התפסן בשדה השיפון, השזורים לבלי הפרד בלשונו החד-פעמית, ועל הגרסה המקומית שאפשרה ללשונו של הולדן להיות לימים ללשונו של זרם מרכזי בספרות הישראלית. כפי שטוענת פסקל קזנובה, בתרבויות המרכז הסופרים הגדולים מוערכים פעמים רבות בשל החדשנות הצורנית של ספריהם, אבל במדינות השוליים הם מוערכים כיוון שהחדשנות הצורנית הזאת מאפשרת לסופרים המקומיים לבטא חתרנות פוליטית ולהשתחרר מכבלי המסורת הלאומית.<sup>39</sup> ואכן, בן אמוץ משתמש בצורת הרומן של סלינג'ר כדי לכתוב יצירות המשוחררות מהמסורת הלאומית הציונית ומהאידאולוגיה המיליטריסטית שלה. ההתנערות מהשפה הגבוהה של דור האבות הייתה שלב הכרחי בדרך. על ידי ניתוח לשוני השוואתי של הטקסטים אראה שייתכן כי בן אמוץ כתב את לא שם זין בהשפעת תרגומם של יבין ודורון, ולא של המקור באנגלית, ותרגום זה הוא שפתח לפניו אפשרויות חדשות של כתיבת סקאז בעברית.

הדיון בסלינג'ר ובבן אמוץ יחשוף שהרטוריקה האנטי-פסיכיאטרית, המאירה את הכבלים האידאולוגיים-חברתיים, היא שמאפשרת את השחרור הלשוני-סגנוני. אמנם השחרור הלשוני הוא תהליך הדרגתי, אך ניכר כי הרטוריקה האנטי-פסיכיאטרית הביאה אותו לשיא חדש הן בשנות החמישים של המאה ה-20 בארצות הברית הן בשנות השבעים בישראל.

### על הרטוריקה האנטי-פסיכיאטרית של התפסן בשדה השיפון

כך נפתח הרומן באנגלית:

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David

39 פסקל קזנובה, 'היסטוריה עולמית של הספרות: עקרונות' (תרגמה ארזה טיר-אפלרויט), אות, 7 (2017), עמ' 233-263.

Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father. They're nice and all--I'm not saying that--but they're also touchy as hell.<sup>40</sup>

כבר בפסקת הפתיחה המספר פונה בגוף שני לנמען כלשהו. לשאלה למי הוא פונה ניתנו שלוש תשובות עיקריות: היו שטענו שהוא פונה לפסיכולוג במוסד שהוא שוהה בו,<sup>41</sup> היו שטענו שהוא פונה למטופל אחר במוסד,<sup>42</sup> והיו שטענו שהוא פונה לקוראים.<sup>43</sup> התשובות לשאלה זו מכתובות את הז'אנר של הרומן: משתי התשובות הראשונות משתמע שמדובר בטקסט וידויי<sup>44</sup> המייצג פעולה של דיבור; מן התשובה השלישית, לעומת זאת, משתמע שמדובר בייצוג של טקסט כתוב.

הרומן אינו מאפשר להכריע בשאלה זו ונראה שזו כוונתו. כך הוא מאפשר אינטרפלציה של הקוראים לעמדות סובייקט שונות.<sup>45</sup> השערתו של הולדן שמי שהוא פונה אליו ירצה לשמוע תחילה על הילדות שלו מחזקת את הטענה שהנמען שלו הוא פסיכולוג; האזכור של דיוויד קופרפילד, לעומת זאת, מחזק את הטענה שהוא פונה בכתב לקוראים, שציפיותיהם נובעות מהיכרות עם מוסכמות ספרותיות.

J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Penguin Books, New York 1951, p. 1 40

למשל חנה נוה, *סיפורת הווידי: הז'אנר ובחינתו*, פפירוס, תל אביב 1988, עמ' 71. 41

Michael Cowan, 'Holden's Museum Pieces: Narrator and Nominal Audience in The Catcher in the Rye', in: Jack Salzman (ed.), *New Essays on The Catcher in the Rye*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 41 42

Donald P. Costello, 'Appendix B: The Language of The Catcher in the Rye', in: Henry A. Grunwald (ed.), *Salinger*, Harper Colophon Books, New York 1962, pp. 266-267 43

למענת פיט אקסטלם, ז'אנר הווידי בספרות צמח מתחום הדת ועבר תהליך של חילון. בעקבותיו טוענת חנה נוה כי לווידי שני טיפוסים עיקריים: התוודות שהיא מחובותיו של אדם כלפי האינסטנציה הגבוהה שהוא כפוף למרותה והתוודות שהיא פעולה ספונטנית וולנטרית של אדם הפותח את לבו כדי להתוודות לפני מי שהוא בחר בו להיות הנמען, בסיטואציה שבחר. הווידי הספרותי, לדבריה, נמנה בדרך כלל עם הסוג השני. נוה גורסת שלווידי יש תמיד נמען שמופיע בטקסט כחלק מהעולם הבדוי, והנמען הזה אינו הקורא ואיננו יכול להיות בשום אופן הקורא, כי המתוודה אינו מכיר כביכול באופי הפומבי והספרותי של וידיו. ראו: נוה, *סיפורת הווידי*, עמ' 7-16; Pete Axthelm, *The Modern Confessional Novel*, Yale University Press, New Haven 1967, p. 7 44

את מושג האינטרפלציה טבע אלטוסר ב־1969 לתיאור האופן שבו האידאולוגיה מכוננת את הסובייקט. המושג משלב בין האידאולוגיה המרקסיסטית לתפיסות פסיכואנליטיות לאקאניאניות בדבר מנגנוני ההזדהות ומנסה לבטא את הזיקה שבין מבנים נפשיים למנגנונים חברתיים. אינטרפלציה היא קריאה ש'מגייסת' פרטים ו'מתמירה' אותם לסובייקטים באמצעות פנייה של 'אחר' כלשהו. ראו: לואי אלטוסר, *על האידאולוגיה* (תרגמה אריאלה אזולאי), רסלינג, תל אביב 2008. 45

כפילותה של הפנייה – הן לקוראות בטקסט הכתוב והן לפסיכולוג או למטופל אחר בטקסט הדבור – היא בסיס כוחו של הספר. הקוראות, שאינן יודעות במהלך הקריאה למי הולדן פונה, נדרשות להיעשות פסיכולוג וחבר – ובה בעת גם להישאר קוראות.<sup>46</sup> כבר בעמוד הראשון של הרומן מתחוויר לנו שהולדן נמצא במוסד בשל מצבו הנפשי: 'אני רק אספר לכם על העניין עם השיגעון הזה, שקרה לי בערך בסביבות חג המולד האחרון, לפני שנהייתי חלוש כזה והייתי צריך לבוא הנה ולקחת את החיים בקלות'.<sup>47</sup> מיד לאחר מכן הוא מעלה את האפשרות שאחיו יבוא לקחת אותו משם, כי הוא נמצא די קרוב, בהוליווד, ומתברר לקוראים שהוא אינו יכול לצאת משם בכל עת שירצה.<sup>48</sup> עצם האשפוז בבית חולים לחולי נפש מעצים את המניפולציה על הקוראות. משפטים הפונים אל נמען בגוף שני, דוגמת "I'll just tell you about this madman stuff",<sup>49</sup> מעוררים את ההרגשה שהולדן שרוי במצוקה ופונה אלינו ישירות; והאפשרות שהוא מתוודה באוזני פסיכולוג או פסיכואנליטיקאי קוראת לנו לאמץ עמדה טיפולית, סמכותית ואומניפוטנטית. פיקו טוען שפרויד העצים אצל האישיית המטפלת את סגולות עושה הנפלאות ו'הכין מעמד אלוהי-כמעט לכל-יכולותה'.<sup>50</sup> התפסן בשדה השיפון מעניק סמכות כזאת לעמדת הסובייקט שמאיישת הקוראות ומשנה בכך את יחסי הכוח השוררים בדרך כלל בין מחבר לקורא והופך אותם ליחסים הדדיים יותר. הקוראת מציבה את המחבר כסובייקט אבסולוטי העומד מאחורי היצירה, ודמות המחבר מצדה מציבה את הקוראת כסובייקט אבסולוטי שבכוחו לגאול את המספר – נציגו – מייסוריו.

לפנייה בגוף שני יש יסוד פרדוקסלי. מצד אחד היא יוצרת מעין אינטימיות בין המוען לנמען מכיוון שהיא אינה מוסרת רק תוכן אלא נעשית חוויה בעולם. ברגע שפונים אלינו אנחנו נעשות חלק ממעגל תקשורת ואפקט זה מחיה אותנו. ובניסוחה של ברברה

46 אני פונה לקוראים בלשון נקבה לא משום שהטקסט פונה ספציפית לנשים, אלא כי אני ממשיגה את עמדת הקריאה המזדהה עם הנמענות והנמענים, ולא עם גיבור הסיפור, כעמדת קריאה נשית. שלא כמו הפרשנויות המוכרות של המושגים 'קריאה נשית' ו'קריאה פמיניסטית', המבוססות על המושג 'קריאה מתנגדת' שטבעה ג'ודית פטרלי והן קשורות במכוונות נגד האידיאולוגיה של הטקסט, הפרשנות שאני מציעה היא פרשנות נרטולוגית למגדור עמדת הקריאה. קריאה נשית בעיני היא קריאה המנכסת את העמדה התרבותית המוצעת לנשים כנמענות של סיפורים – ולא כגיבורות שלהם. ניכס עמדה זו פותח אפשרויות קריאה חדשות, המניחות הזדהות עם הנמענות והנמענים הבדויים והממשיים של טקסטים, כאפשרות של כינון (ופירוק) סובייקטיביות. ראו: חן אדלסבורג, אל הקוראת: נמענות ומגדר בספרות העברית, מאגנס, ירושלים (בדפוס).

47 סלינגר, אני, נייירוק וכל השאר, עמ' 7.

48 הולדן נמצא כנראה בבית חולים בקליפורניה, כלומר הוא לא רק הוגלה מחייו בניו יורק ונכלא במוסד סגור, אלא גם נשלח לחוף המערבי, הכי רחוק שאפשר. המרחק המוגזם הזה – הרי יש כמובן בתי חולים בניו יורק – מעיד על גודל ה'פשע' שלו ורומז ש'גלות' זו היא עונש ולא רק אמצעי שיקום. נוסף על כך מדובר גם בהגשמה אירונית של הפנטזיה שלו לתפוס טרמפים ולהגיע למערב כדי לפרוש מהחברה שבקרבה גדל.

49 Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 1

50 מישל פוקו, תולדות השיגעון בעידן התבונה (תרגום אהרן אמיר), כתר, ירושלים [1961] 2009, עמ' 205.

ג'ונסון: 'הנטייה המהותית של השפה להפיח רוח חיים בכל דבר שהיא פונה אליו'.<sup>51</sup> מצד אחר, כשמדובר בטקסטים אין אפשרות להגיב במעגל התקשורת שבו נעשית הפנייה. אי-האפשרות להגיב יכולה להסביר את הצורך של רבים מקוראי הספר ליצור קשר עם המחבר, סלינג'ר. בעת הקריאה הם הרגישו שהוא פונה אליהם אישית ולכן התעורר בהם צורך להגיב. סלינג'ר לא רק קיבל המוני מכתבים – הקוראים אף באו בלי הרף לביתו. הביקורים היו תכופים כל כך עד שב-1953 עזב את ביתו בניו יורק והתבודד בעיירה קורניש שבניו המפשייר. הולדן עצמו הגדיר ספר טוב כספר שגורם לך לשאוף לקיים מערכת יחסים אישית עם הסופר: 'מה שמלהיב אותי באמת זה ספר שכשאתה גומר אותו, היית רוצה שהמחבר שכתב אותו יהיה חבר עצום שלך ושתוכל לתת לו צלצול בכל פעם שמתחשק לך'.<sup>52</sup> במילים שהוא שם בפי גיבורו מעודד סלינג'ר את קוראיו לנהוג כמותו.

בעצם ההצבה של הקוראת בעמדת הפסיכולוג-המאזין היא עוברת אינטרפלציה הגורמת לה לקרוא את הטקסט מתוך ציפייה למצוא בגיבור פתולוגיה, טראומה, הנמקה פסיכולוגית לאשפוז. אך ככל שעלילת הרומן מתקדמת ואנחנו מתוודעות להולדן, ההזדהות שלנו עמו גוברת ומתעורר בנו ספק אם אשפוזו מוצדק. אמנם הולדן נתפס סובייקט טראומטי מעצם מיקומו בבית חולים, אך דיבורו המיוצג בטקסט אינו מעיד על טראומה ואינו מושקף או משובש. הסיפור נעדר הפגן טקסטואלי<sup>53</sup> של מחלת נפש, והקוראות המנסות להמשיך לאישי את עמדת הפסיכואנליטיקאי או הפסיכולוג אינן מצליחות להבין מדוע הוא מזוהה כחולה. נראה שככל שהולדן מתקדם בסיפורו כך הוא נעשה חי יותר.

מכיוון שעמדת המטפל אינה מתאפשרת, אנחנו נדחפות להזדהות עם הולדן ועם עמדת המאושפז. ובסיום הרומן אכן מתברר שהולדן אינו פונה ככל הנראה לדמות מטפלת. הוא אומר: 'הרבה אנשים, וביחוד הברנש, הפסיכואנליטיקאי הזה, שישנו פה שואלים אותי כל הזמן אם אני אהיה שקדן כשאחזור לבית הספר בספטמבר הבא'.<sup>54</sup> מכיוון שהולדן מספר על הפסיכואנליטיקאי שלו, מתברר לנו שלא אליו הוא מדבר, אלא כנראה אל מטופל אחר. אט-אט ובלי משים אנחנו עוברות מאיש עמדת המאשפז לאיש עמדת המאושפז ופתאום אנחנו מוצאות את עצמנו שותפות לחדרו של הולדן במוסד. מתברר כי נושלו מעמדת

Barbara Johnson, 'Apostrophe, Animation and Abortion', in: Robyn Warhol-Down 51  
and Diane Price Herndl (eds.), *Feminism Redux: An Anthology of Literary Theory and*  
*Criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2009, pp. 206-219

52 סלינג'ר, אני, ניו יורק וכל השאר, עמ' 25.

53 קתי קרוth (Caruth), בספרה *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (חוויה ללא דורש: טראומה, נרטיב והיסטוריה) שראה אור ב-1996, טוענת שלטראומה לשון משלה, המאופיינת בפרפורמטיביות. מיכאל גלזמן טבע בעקבותיה את המונח 'הפגן טקסטואלי', שמשמעותו 'התמרה והתמרה של התוכן הטראומטי בסוגים שונים של שיבוש צורני ובהם צורות קיצון של עודפות, חזרה, השמטה ומחיקה'. ראו: מיכאל גלזמן, *שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבנות בשירת שנות החמישים והשישים*, אוניברסיטת חיפה וידיעות אחרונות, חיפה ותל אביב 2018.

54 סלינג'ר, אני, ניו יורק וכל השאר, עמ' 237.

הכוח הפרייוליגית (הפסיכואנליטיקאי, הכולא) ואנחנו מצויות במצב של היעדר כוח (כמו חולה הנפש, הכלוא). בשלב זה ייתכן שזיהוי הפתולוגיה יותק מהסובייקט, הולדן, לחברה שמחוץ לבית החולים, שכלאה אותו במוסד. הקוראות יכולות לפרש את הסדר החברתי הכולא אותן ואת הולדן ומגדיר את שניהם כחולים כסדר שעושה פתולוגיזציה לפרטים שמתנגדים לו וכך מסתיר את העובדה שהוא עצמו פתולוגי.<sup>55</sup>

השינוי במעמד הקוראת עלול לנשל אותנו מכוחנו ולהבהיר לנו שעד עכשיו קראנו מנקודת מבט שגויה. אך בשלב הזה ההזדהות עם הגוף השני הפונה אלינו לאורך הרומן יציבה וחזקה כל כך עד שאפשר שנעדיף להמשיך להזדהות עמו ונשנה את העמדה האידאולוגית שלנו. במקום להמשיך להחזיק בעמדה הסמכותית של הפסיכואנליטיקאי ולהבין שהולדן אינו מדבר אלינו, קל לנו יותר לשנות את עמדת הסובייקט שלנו למטופל אחר במוסד ולוותר על כוחנו, ובלבד שנוכל להמשיך להזדהות עם עמדת הנמען של הגוף השני. לזה אני רוצה לקרוא 'אינטרפלציה משקמת'.<sup>56</sup> הרגע שבו ההזדהות עם הגוף השני יציבה כל כך עד שאנחנו בוחרות להשלים עם השינוי הפתאומי בזהות שלנו כנמענות ומתאימות למטרה זו את העמדות האידאולוגיות שלנו. את הפתולוגיה שניסינו למצוא אצל הולדן אנחנו מוצאות עכשיו בסדר החברתי שכלא אותנו, וכלא אותנו אתו יחד.

אני מכנה את הטכניקה הזאת 'אינטרפלציה משקמת' מכיוון שיש כאן אפשרות של אינטרפלציה מתמשכת לקריאה מתוך הזדהות עם תפקיד מסוים, ורק בסיוע חל שינוי שעלול לייצר אצלנו משבר זהות: עד עכשיו קראנו מתוך הזדהות עם עמדה מסוימת ופתאום גילינו שהיא שגויה. אבל במקום להשתהות ברגע הזה ולחוות את המשבריות שלו אנחנו יכולות להחליף את עמדת הסובייקט ואת האידאולוגיה המתחייבת ממנה וכך לשמור על יכולתנו לשמש כנמענות מתאימות. זה רגע קצר מאוד בקריאה, שאפשר בנקל להחמיץ, אבל הוא מדגים את הכוח ואת היציבות של כינויי הגוף בהשוואה לאלו של העמדות האידאולוגיות. האינטרפלציה שלנו לעמדת המאשפז, נישולנו מכוחו וההסבה לעמדת המאושפז – תהליך זה חושף את השרירותיות של מנגנוני הכוח המאפשרים או המונעים את חירותו של האדם. אותו אדם יכול להיות לסירוגין בעמדת כוח או בעמדת נחיתות, חופשי או כלוא, משוגע או שפוי – ואין לו שליטה על כך. חילופי העמדות אינם תלויים באישיותו, בכישרונו או ברצונו אלא במנגנונים חזקים ממנו, ובהם הממסד הפסיכיאטרי. והללו יכולים לשנות את מצבו ואת מידת חירותו בכל רגע נתון.<sup>57</sup>

55 אירוע שיש בו כדי לחזק את הקריאה הגורסת שהסביבה היא החולה, ולא הולדן, התרחש כשריינולד גרוס, בעל הוצאת הספרים השנייה שסירבה להוציא לאור את התפסן בשדה השיפון, שאל את סלינג'ר אם הולדן משוגע. בתגובה יצא סלינג'ר מהחדר, התקשר לסוכנת שלו ואמר: 'תחלצי אותי מהוצאת הספרים הזאת, הם חושבים שהולדן משוגע', ראו: Shield and Salerno, *Salinger*, p. 250.

56 Chen Edelsburg, 'Restorative and Traumatic Interpellations: The Second-Person Address in Salinger's Works', *Journal of Narrative Theory*, 51, 1 (2021), pp. 26-53

57 תנועה זו של נישול הקוראת מכוחה חושפת גם את האשליה בכוחו של הפסיכואנליטיקאי. היא מטרימה את התהליך שיעבור על הפסיכואנליזה כשלושים שנה אחר כך, כשהתפיסה המסורתית

סלינג'ר עומד במדויק על החסרונות הבולטים של הממסד הפסיכיאטרי ושל הפסיכואנליזה בתקופתו, שהיו אז בשיא הפופולריות שלהם. ניית'ן הייל ייחס את הפופולריות של הפסיכואנליזה מיד לאחר מלחמת העולם השנייה (1945-1965) לניסיון לשמר את מיתוס הגבורה של החיילים שחזרו מהמלחמה. לדבריו, באותן שנים הוצפה התקשורת בראיונות עם חיילים אמיצים שסיפרו כיצד ניסו להציל את חבריהם ממוות וכיצד הקשה עליהם כישלונם להמשיך בחייהם. בעיתונות פורסמו תיאורי מקרה רבים של טיפולים בטרומות קרב והוסיפו הילה של הרואיות גם לפסיכואנליטיקאים, ש'הצילו' את החיילים מקשייהם. בשנים אלו ראו אור תרגומים חדשים לכתביו של פרויד, ספרים רבים המפרשים את כתביו וביוגרפיה מקיפה שלו.<sup>58</sup>

השאפה לקונפורמיות שאפיינה את ארצות הברית בשנות החמישים לא פסחה על התאוריות הפסיכואנליטיות. אפילו בתרגומיו של פרויד לאנגלית ניכרים ניסיונות לעשות את תורתו למדעית יותר – מן התרגום הושמטו מילים וביטויים אמוטיביים וכישרון הכתיבה של פרויד טושטש.<sup>59</sup> אין זה מקרה שבאותן שנים הייתה התאוריה הפסיכואנליטית הדומיננטית ביותר התאוריה של היינץ הרטמן, שנודע לימים כאבי פסיכולוגיית האני. התאוריה של הרטמן נחשבת שמרנית. הרטמן, בעקבות דארווין, טען כי בני האדם, כמו כל האורגניזמים, מעוצבים מטבעם להתאים לסביבתם, גם כשהדברים אמורים בעצמי הפסיכולוגי שלהם. לכן התמקד מחקרו בהתפתחות מסתגלת לא קונפליקטואלית.<sup>60</sup> נראה שטענתו של פוקו כי הפסיכולוגיה ממשיכה את דרכה של הכנסייה ושולטת כמוה בשדות השיח, ובאוקלוסייה עצמה,<sup>61</sup> הגיעה לשיא

- של הפסיכואנליטיקאים בעניין ידיעתם המוחלטת והאוובייקטיבית – התפיסה של פרויד וממשיכיו – תוחלק בתפיסה אינטר-סובייקטיבית המביאה בחשבון את מגבלותיו של המטפל. מי שבאופן מסורתי תפס עצמו 'סובייקט שיועד' נושג מכוחו בעידן שבו תפיסת המציאות והאמת הן יחסיות.
- 58 Nathan G. Hale, *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans, 1917-1985*, Oxford University Press, New York 1995; Otto Kernberg, 'Psychoanalysis in America' (Interview held by Sergio Benvenuto and Raffaele Siniscalco in July 1996 at Prof. Kernberg's office at Cornell University, for the Multi-Media Encyclopaedia of Philosophical Sciences by RAI [Italian Radio Television], למרות Retrieved from *The European Journal of Psychoanalysis*, October 2022) הפופולריות הרבה של הפסיכואנליזה ושל הפסיכיאטריה בשנים אלו, כשסלינג'ר אשפו את עצמו לאחר המלחמה הוא פנה לבית חולים פרטי ולא לבית חולים צבאי. במכתב להמינגווי הסביר שחשש שאם ישוחרר מהצבא על רקע נפשי והדבר ייודע לקהל הקוראים תיפגע התקבלותו של התפסן בשדה השיפון כשהספר יראה אור, ראו: Shields and Salerno, *Salinger*, p. 171.
- 59 Frank H. Brull, 'A Reconsideration of Some Translations of Sigmund Freud', *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 12, 3 (1975), p. 273
- 60 סטיבן א' מיטשל ומרגרט ג' בלאק, פרויד ומעבר לו: תולדות החשיבה הפסיכואנליטית המודרנית (תרגום עמית פכלר), תולעת ספרים, תל אביב [1995] 2006, עמ' 87-88.
- 61 מישל פוקו, תולדות המיניות, 1: הרצון לדעת (תרגום גבריאל אש), הקיבוץ המאוחד, תל אביב [1976] 1996.

מימושה באקלים הקונפורמי של שנות החמישים, שבו הפסיכולוגים הם ששמרו על הקונפורמיזם של האמריקנים.

גם הפסיכיאטריה הייתה בשיא הפופולריות שלה באקלים קונפורמי זה. בתי חולים פסיכיאטריים פעלו בארצות הברית מתחילת המאה ה-19, בעיקר באזור ניו אינגלנד, אך השימוש בהם הלך והתרחב עד שבשנות החמישים של המאה ה-20 הוא הגיע לשיא – ב-1953 שהו בהם כ-600 אלף מאושפזים. באותה תקופה לא הייתה הבחנה בין אשפוז אלקטיבי לאשפוז כפוי, שכן כל האשפוזים היו בכפייה. ההחלטה על אשפוז הייתה נתונה אך ורק בידי הצוות הרפואי, אך מכיוון שרוב המוסדות היו פרטיים יכלו משפחות 'לקנות' את אשפוזו של קרוב משפחה שהם רצו להיפטר ממנו. מטרת האשפוזים הייתה לשלוט במטופלים ולא בהכרח לטפל בהם. באמצע שנות החמישים הומצאו תרופות שערערו את ההנחה שהאשפוז הכרחי לטיפול במחלות נפש וב-1963 החלו לשחרר את החולים לחיים בקהילה. מוסדות רבים נסגרו ומספר המאושפזים צנח מ-600 אלף בשנות החמישים ל-30 אלף בשנות התשעים.<sup>62</sup> ספרו של סלינג'ר יוצא במובהק נגד הדרישה לקונפורמיות ועוסק כולו בניסיונות התנגדות למנגנוני הכוח הסמויים והגלויים. הספר מתאר יומיים בחייו של הולדן, שבהם הצליח לברוח משליטתם של מנגנוני הפיקוח של הממסד הפסיכיאטרי, של הממסד הפסיכולוגי ושל הממסד החינוכי (הפנימייה).<sup>63</sup> מסעו של הולדן, שעיקרו התנגדות יום-יומית לסדר החברתי, מוציא גם את קוראיו למעין מסע כזה. הביקורת עמדה על המשכיח שערורה מרדנותו האדולסצנטית של הולדן נגד הממסד הדכאני. אחד האמצעים הרטוריים שנקט סלינג'ר כדי לעורר מרדנות גם בקרב הקוראות היה הדיבור בגוף שני. הפנייה לקוראים מייצרת, באמצעות אינטרפלציה, תנועה בין עמדות סובייקט שונות והם עוברים מעמדת כוח (הכולא) לעמדה נטולת כוח (הכלוא), שמותחת ביקורת על הסדר החברתי ומוסדותיו. הטלטלה בזהותן של הקוראות היא רבת-עוצמה והיא בעיניי אחד הכלים הרטוריים הייחודיים שבאמצעותם חולל סלינג'ר את התגובה החריגה לרומן שכתב.

## תרגום הרומן לעברית

מניתוח הרטוריקה של התפסן בשדה השיפון עולה הקושי לתרגמו לעברית. לשון הרומן היא דיבורית, מלאה קללות וסלנג, אך כפי שהראו רחל ויסברוד וגדעון טורי, היא קשה

Megan Testa and Sara G. West, 'Civil Commitment in the United States', *Psychiatry* 62 (Edgmont), 7, 10 (2010), pp. 30-40

63 פוקו טוען שהמשמעות דורש הסגר ומציג את הפנימייה כאחד המודלים המרכזיים שלו, ראו: מישל פוקו, *לפקח ולהעניש: הולדת בית הסוהר* (תרגמה דניאלה יואל), רסלינג, תל אביב [1975] 2015, עמ' 177. גם התפסן בשדה השיפון מציג את הפנימייה כמוסד ממשמע המשתמש בהסגר כדי לכפות משמעת על תלמידיו. הולדן מוצא דרך לברוח מההסגר והמשמעות, אך בריחתו מובילה אותו עד מהרה להסגר מסוג אחר.

במיוחד באותן שנים לייצג לשון דיבור בשל היותה של העברית שפה צעירה. נוסף על כך, בעברית קשה לדמות לשון דיבור מכיוון שבהיעדר אמצעים פרה-מילוליים מתקבל טקסט לא נהיר.<sup>64</sup> גם לנורמות הסגנוניות המקובלות בספרות המקור בתקופה מסוימת יש השפעה על נורמות התרגום. כפי שהראתה רינה בן-שחר, לפחות עד אמצע שנות השבעים של המאה ה-20 ניכרה בתרגומים לעברית העדפה של עברית כתובה על-תקנית ולא ניתן בהם ייצוג ללשון הדיבור.<sup>65</sup> לעתים קרובות העדיפו מתרגמים לייצג את לשון הדיבור באמצעות מבעים מלאכותיים או יסודות מומצאים ועקפו את לשון הדיבור הישראלית.<sup>66</sup> על פי הנורמה הרווחת, לא ניתן בתרגום מקום גם לרכיב הפונטי של לשון הדיבור.<sup>67</sup> על רקע הנורמות האלה העמיד תרגום הרומן של סלינג'ר ב-1954 אתגר מיוחד. תרגום הגוף השני הכלילתי (אינקלוסיבי) האנגלי you מעורר קושי נוסף. העברית מחייבת את המתרגם או המתרגמת לבחור בין לשון רבים ללשון יחיד ובין לשון זכר ללשון נקבה. במקרה זה כל הכרעת תרגום היא הכרעה פרשנית הרת גורל. יבין ודורון בחרו לנקוט גוף שני רבים:

אם אתם באמת רוצים לשמוע על כל העניין הזה, אז מה שתמצאו לדעת בהתחלה, זה איפה נולדתי ואיך הילדות המחורבנת שלי עברה ומה שעשו ההורים שלי לפני שנולדתי וכל השאר – כל הזבל הזה מהמין של 'דיידי קופרפילד', אבל לא מתחשק לי להתחיל בכלל זה, אם אתם רוצים לדעת את האמת. ראשית כל, כל העניינים האלה כבר נמאסו עלי כמו צנון, ושנית כל, אם אני אספר משהו די אישי על ההורים שלי הם יחטפו כל אחד מהם שבץ לחוד. הם נורא רגישים לעניינים שכאלה ואבא שלי ביחוד. הם נחמדים וכל השאר – אני לא אומר שלא – אבל הם רגישים נורא.<sup>68</sup>

הבחירה בגוף שני רבים (שנשמרה גם בתרגום המאוחר) היא בעיניי הכרעה פרשנית שגויה, הנוטלת את העוקץ מהתחבולה הרטורית המרכזית ברומן. התרגום ללשון רבים,

64 ויסברוד כוללת באמצעים הפרה-מילוליים את הרמת הקול והנמכתו, שינויים בנעימת הקול ושימוש בשפת גוף. ראו: ויסברוד, לא על המילה לבדה, עמ' 65-68; וראו גם: גרעון טורי, 'תרגום שקול או "תרגום שפוי": על העברית המדוברת כלשון לתרגום ספרותי', סימן קריאה, 3-4 (1974), עמ' 366-371.

65 רינה בן-שחר, לשון סופרים ולשון הספרות, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2019, עמ' 26-27. עוד אומרת בן-שחר שהיעדר מודעות פרגמטית וגישה נורמטיבית ללשון החריפו את בעיית התרגום לעברית, ראו: שם, עמ' 399. ניצה בן-ארי מכנה את נורמות התרגום המגביהות שהיו נהוגות בתרגום גם אחרי כניסת לשון הדיבור לספרות המקור 'תרגומית'. ראו: ניצה בן-ארי, "תרגומית" או עברית של תרגומים, בתוך: זיוה פורת (עורכת), אדרת לבנימין: ספר היובל לבנימין הרשב, א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1999, עמ' 292-304.

66 רינה בן-שחר, 'בעיית תרגומם של מילות פנייה, קללות, קריאות וקשרים ריקים כפי שהיא משתקפת במחזות שתורגמו לעברית מאנגלית ומצרפתית', במה, 108 (1987), עמ' 52.

67 הנ"ל, 'לשאלת העיצוב הפונטי של לשון הדיבור בספרות העברית החדשה', בתוך: משה גושן-גוטשטיין, שלמה מורג ושמחה קוגוט (עורכים), שי לחיים רבין: אסופת מחקרי לשון, אקדמון והקיבוץ המאוחד, ירושלים ובני ברק 1990, עמ' 25-53.

68 סלינג'ר, אני, ניויורק וכל השאר, עמ' 7, ההדגשה במקור.



שנועד לייצר אינקלוסיביות יחסית, כלומר לכלול נשים, מוביל לפרשנות רדוקטיבית שלו: במקום לדמיין את עצמי הן כפסיכולוגית או פסיכיאטרית של הולדן, שאליה הוא פונה בסיטואציה האינטימית של חדר טיפול (אפשרות שבמקור האנגלי עולה כבר בראשית הקריאה), והן כקוראת של הטקסט הכתוב שלו, התרגום העברי מאפשר לי לדמיין את עצמי רק כחלק מקהל קוראים (בעיקר גברים כמוכן, כי 'אתם' הוא גוף שני זכר). כלומר האפשרות האינטימית יותר של שיחה 'אחד על אחד' נעלמת. יתר על כן, הפנייה בלשון רבים אף מקדמת את הפרשנות הרואה בדבריו של הולדן טקסט כתוב, ולא מדובר. אמנם נראה שתרגום זה סלל את הדרך לייצוגה של לשון הדיבור בספרות העברית, אבל הכרעת תרגום זו – נוסף על נורמות התרגום של התקופה – מנעה ממנו להיות דיבורי ממש.

ב-2006 השוותה אורלי פוקס בעבודה סמינריונית בין התרגום המוקדם לתרגום המאוחר. עיקרי ממצאיה: בתרגום המוקדם יש שימוש יתר בלשון פיגורטיבית (בהשוואה למקור) ובתרגום המאוחר יש שימוש חסר (בהשוואה למקור), כנראה כדי להתקרב ללשון הדיבור; בתרגום המוקדם תורגמו רק 53 אחוזים מן הקללות ובתרגום המאוחר 33 אחוזים בלבד; בשני התרגומים ניכרה נטייה להגבהה סגנונית בדיאלוגים,<sup>69</sup> שאפיינה כאמור את התרגומים לעברית בשתי התקופות.<sup>70</sup>

קובי מידן, שתרגם את ספרו האחרון של סלינג'ר לעברית (2006), טען בריאיון שהגיע הזמן לתרגם שוב את התפסן בשדה השיפון: 'בעיקר בגלל שהעשייה הלשונית של סלינג'ר מאוד רגישה לשינויים. למשל, כשהוא נוגע בסלנג, שזה הדבר שהכי משתנה בתוך השפה'.<sup>71</sup> מידן לא נדרש לאובדן התחבולות הרטוריות בתרגום העברי, אבל כשהוא עצמו נאלץ להכריע בתרגום הגביהו את קורת הגג, נגרים כיצד לתרגם את הפנייה את you הוא הכריע לטובת גוף שני יחיד וכך שמר על האינטימית בין המוען לנמען.

אך למרות הקשיים והחסרונות של התרגום, יבין ודורון הצליחו למסור את קולו הייחודי של הולדן גם בעברית. הם הקפידו למסור יסודות לא־רפרנציאליים של הלשון, כגון 'כזה', 'ככה' ועוד, שלדברי רינה בן־שחר הם יסוד חשוב בתרגום לשון מדוברת.<sup>72</sup> גם התחביר בתרגום נאמן ברובו לתחביר החזרתי המאפיין את הטקסט בלשון המקור ומעביר את החוויה הספונטנית של לשון דיבור, שניכרת ברימוס מתנגן ורציף שניתן לחוש אותו ולהתרגל אליו. לצד שילוב מילות סלנג שחוזרות על עצמן הופך קולו של הולדן בעברית לקול מובחן וייחודי, גם אם מלאכותי משהו.

69 אורלי פוקס, 'השוואות נורמות תרגום בשנות ה-50' ובשנות ה-80' על פי שתי המהדורות של הספר "התפסן בשדה השיפון", עבודה סמינריונית בהנחיית פרופ' מרים שלזינגר, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2006.

70 בן־שחר, 'בעיית תרגומם של מילות פנייה, קללות, קריאות וקשרים ריקים'.

71 מאיה פלדמן, 'הגביהו את רמת הטקסט [ריאיון עם קובי מידן]', Ynet, 20.10.2006. (אוחזר באוקטובר 2022).

72 רינה בן־שחר, 'תפיסת המילה במרכז והשפעתה על התרגום הספרותי', בתוך: הנ"ל וגדעון טורי (עורכים), העברית שפה חיה, ג, הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיטיקה ע"ש פורטר, בני ברק ורמת אביב 2003, עמ' 51-66.

כאמור, כשהושמע הקול הזה ב־1954 הוא לא התקבל. אך כעבור עשרים שנה, בעקבות התחזקות השפעות התרבות האמריקנית על התרבות הישראלית ובעקבות שינויים אידאולוגיים, הוא היה לקול דומיננטי ביותר. אני סבורה שהחוליה שאפשרה זאת הייתה ספרו של דן בן אמוץ.

### לא שם זין כגרסה מקומית לרומן של סלינג'ר

ספרו של בן אמוץ **לא שם זין** נכתב ב־1971-1972 ויצא לאור בינואר 1973, בזמן של שינוי אידאולוגי עמוק<sup>73</sup> הדומה בחשיבותו לנקודת המפנה בתרבות האמריקנית שבה יצא לאור **התפסן בשדה השיפון**. לדברי דן אלבו, מלחמת ההתשה הצמיחה שלושה אירועי מחאה חשובים בעורף: מכתב השמיניסטים מ־1970, שבו הסתייגו הכותבים מכיבוש השטחים ומהימנעות הממשלה ממהלכים פעילים שיובילו לסיום המלחמה; המחזה **מלכת אמבטיה** מאת חנוך לוין, שהוצג לראשונה ב־1970 ומתח ביקורת על אטימות הלב של הממשלה לנוכח מחיר הדמים של מדיניותה; ו**לא שם זין**, שהשתלח ישירות במפעל ההתנחלויות בגדה המערבית ובמפעל הציוני בכלל, שאיבד לדעת בן אמוץ את צדקתו המוסרית. הרומן עורר סערה והיו שקראו לצנזר אותו (כך קרה גם ל**מלכת אמבטיה**), אך נשמעו גם קולות אוהדים. אלבו טוען ששלושת אירועי המחאה האלה הניחו את היסודות למחאה הגורפת והמקיפה נגד ממשלת גולדה מאיר לאחר מלחמת יום הכיפורים.<sup>74</sup> ראובן קריץ תיאר את נקודת המפנה האידאולוגית ב**לא שם זין** כמונחים דוריים, כתוצר של פנייה של הדור הצעיר נגד הערכים והלשון של דור האבות:

זה ספרו העצוב ביותר של דב"א: הידרדרותו של רפאל לוין מבוגר שמינית וצנתן לנכה צה"ל וחולה רוח, הינתקות אמו והסתאבותם של אביו ואחיו. [...] שם הספר מפורש ב'מילון עולמי לעברית מדוברת' כניב המביע 'אדישות מופגנת, משפילה' ומבטא את דעתו של רפי הגיבור ושל הנוער בכללותו על הערכים והשפה של ההורים. עולם האב והמימסד מוצג כאטום ומתחסד. אגב, רפי אומר לרוב 'אישה' במקום 'איזשהו' ובכך מממש את שם הספר: הוא לא שם את האות זין. רפי אוהב את הצבא וחש השתייכות, אך הסתייגותו מפיצוץ בתים ערביים מביאה אותו לתחושת שאט נפש מהמימסד, ממנהיגיו ומהתומכים בהם. המסר: רפי ונירה מסמלים את 'ישראל היפה' ומה שקרה להם יקרה לישראל.<sup>75</sup>

73 מירון, **אם לא תהיה ירושלים**, עמ' 9-92.

74 דן אלבו, 'הספר "לא שם זין" מציב את חופש הביטוי בצנינות בוטה ומשחררת', **המסדרון**, 10 (2019), עמ' 14-16. על האירועים האלה אפשר להוסיף את תנועת הפנתרים השחורים, שהוקמה ב־1971 ושינתה גם היא את מערך הכוחות החברתי והאידאולוגי.

75 ראובן קריץ, 'מנפץ המוסכמות', **ידיעות אחרונות**, 27.10.1989, עמ' 23, 27.

הפער הדורי שקריץ מתאר, העומד במרכז הרומן,<sup>76</sup> בא לידי ביטוי לא רק בתפיסות העולם והלשון השונות,<sup>77</sup> אלא גם ביחס לגוף (הגברי). אחד היסודות המתריסים ביותר ברומן הוא נכותו הפיזית של הגיבור, החוזר מהמלחמה משותק בחצי גופו התחתון. בהתאם לטענתם של חוקרי המוגבלות דייוויד מיטשל ושרון סניידר, המוגבלות משמשת ברומן בתפקיד כפול – הן כפרותזה עלילתית, שכן המוגבלות קוראת תיגר על 'הנורמליות' ולכן מניעה את העלילה, והן כמטפורה, תגובה להידרדרותה המוסרית של מדינת ישראל ולרוחה השבורה.<sup>78</sup> הרומן משתמש בנכות הפיזית כדי לתאר את האבסורד בתפיסה 'טוב למות בעד ארצנו'. רפי הגיבור טוען כי 'חייל טוב, חייל נאמן לעמו ולמולדתו, צריך לחזור הביתה בריא, או להיהרג בשדה הקרב. חייל פצוע, נכה, משותק, – רק מסבך את החיים לכולם... מוות – כן! נכות – לא!'.<sup>79</sup> מתוך מחאה על האדרת המוות והרחקת הנכות רפי אוסף באובססיביות תמונות של נכים. הוא מבקש לכפות את אי-הנעימות ואת המבוכה שמעוררות התמונות הללו על הסובבים אותו ועל הקוראים גם יחד. ההתעקשות על ייצוגים פיזיים של גופים חסרים ופצועים מחזירה לגוף את איכותו המטריאלית – חומר גשמי סורר המתנגד למעשה הפרשנות – ומותירה אותנו חסרי אונים מול הדימוי הגולמי, העירום. רפי אף קושר בין נכותו ובין לשונו הייחודית והגולמית (שאף היא מעוררת מבוכה בקרב הקוראים): 'אפילו השפה שלי השתנתה. עם הרגליים איבדתי בבת אחת את מחצית המילון'.<sup>80</sup>

שלא כמו אלבו, ששם במרכז קריאתו ברומן את מלחמת ההתשה, ישראל זמיר טוען כי 'רפי לוין אינו קורבן של מלחמת ההתשה דווקא. הוא הותש עוד קודם לכן בבית הספר, בגימנסיה, ובכל המסגרות האחרות בהן הלעיטוהו בערכיה החזוניים והציוניים של מדינת היהודים'.<sup>81</sup> פרשנות זו מקרבת את הטקסט לרומן של סלינגר, שמותח ביקורת על מוסדות ה'חינוך' ועל המוסר הקלוקל שלהם (הולדן חווה למשל שלל הטרדות מיניות בבית הספר ואף צופה בנער אחר שמתאבד בעקבות התעללות מינית). עם זאת, אני סבורה שבן אמוץ

76 ראו גם: דן הורוביץ, **תכלת ואבק: דור תש"ח – דיוקן עצמי**, כתר, ירושלים 1993; אבנר הולצמן, 'הסיפורת של "דור בארץ"', בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), **העשור הראשון: תש"ח-תשי"ח**, יד יצחק בן-צבי, ירושלים תשנ"ח, עמ' 264-280.

77 כפי שמראים אורי מור ואייבי סישל, תפיסות לשוניות אלו מאפיינות דורות שונים – דור החלוצים, שזוהה עם העברית הממסדית, לעומת דור הצברים, שדיבר בלשון טבעית יותר ששיקפה תפיסה אינדיווידואליסטית ועממית. ראו: אורי מור, 'לתולדות המאבק בין עברית ממסדית לעברית ילידית בישראל', **עיונים**, 34 (2020), עמ' 147; הנ"ל ואייבי סישל, "'יש חופש מדינה בדיבור הזה": העברית הילידית והגשש החיזור', **ברמלים: לחקר הלשון העברית ולשונות סמוכות**, יא (2015), עמ' 133-182.

78 דייוויד מיטשל ושרון סניידר, 'הפרותזה של הנרטיב והמטריאליות של המטפורה', בתוך: שיגת מור ואחרים (עורכים), **לימודי מוגבלות: מקראה**, הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר בירושלים, בני ברק וירושלים 2016, עמ' 173-191.

79 דן בן אמוץ, **לא שם זין**, ביתן, תל אביב 1973, עמ' 260.

80 שם, עמ' 144.

81 ישראל זמיר, 'על נסיונו של דן בן אמוץ לשקף בספרו "לא שם זין" את הרגשתו של דור מלחמת ההתשה', **לקט דברי בקורת על ספרים חדשים**, 7 (1973), עמ' 2-3.

הושפע בכתיבת **לא שם זין** בעיקר מהקריאה בתרגומם של יבין ודורון, ולא רק מהמקור באנגלית. בן אמוץ מאמץ הן את הלשון של התרגום של יבין ודורון והן את הרטוריקה של הטקסט המתורגם (ולא את הרטוריקה של המקור).

קודם שאדון בהרחבה בסוגיה זו חשוב להבהיר שכן אמוץ אינו מאמץ את הצורה הזרה כמות שהיא. כפי שטוען פרנקו מורטי, כשתרבויות פריפריאליות מאמצות את צורת הרומן של תרבויות המרכז נוצר מפגש רווי בעיות, שניכרת בו פשרה בשלושה דברים – צורה זרה, חומר מקומי וצורה מקומית.<sup>82</sup> ואכן, הרומן של בן אמוץ משלב צורות זרות באופן מורכב כל כך עד שנוצרת צורה מקומית. לספר שבעה מדורים (כמו שבעת מדורי הגיהנום),<sup>83</sup> שכל אחד מהם כתוב בטכניקה אחרת: חלקו הראשון, המזכיר באופן המובהק ביותר את הרומן של סלינג'ר, הוא מונולוג בגוף ראשון של חייל המספר על חייו לפני גיוסו לצבא ועל התאהבותו בנירה, עד פציעתו בהיתקלות עם פת"ח בבקעת הירדן במלחמת ההתשה; החלק השני מורכב מדיווחים של אנשי צבא ושל קרובי משפחה על תגובתם לידיעה על פציעתו; החלק השלישי הוא קטעים מיומנו של המספר, המתארים את חייו לאחר הפציעה, כשהוא משותק בחצי התחתון של גופו; החלק הרביעי כתוב כמחזה; החמישי הוא מעין רשומון; השישי כתוב בגוף שלישי כזרם תודעה של הגיבור; והשביעי חוזר למונולוג מקוטע בגוף ראשון ומסתיים בדיאלוג בין שתי דמויות שכתוב בסגנון תסריט.

ספרו של בן אמוץ הוא פסיפס מורכב של צורות זרות, ששילובן יחד יוצר צורה מקומית ניסיונית. על אלו נוספים התכנים המיליטריסטיים המקומיים ולשון הסלנג הצבאית, המחליפה את העגה הניו־יורקית של הולדן. לכן מוזרה מאוד קביעתו של גרשון שקד שכן אמוץ 'התאים עצמו לרוח הזמן מבחינה תמאטית, אך לא התמודד עם טכניקות חדשניות'.<sup>84</sup> שהרי כל אחת מן הצורות הספרותיות האלה, המייצגות שבעה מדורי גיהנום, הן סד מגביל, פרוזה בעלת תנועה מסורבלת וצולעת, אך התנועה החופשית ביניהן מצטיירת כצורה חדשנית עצמאית.

אך לשונו של הגיבור, בייחוד בקטעים הכתובים בגוף ראשון, נמצאת גם היא בסד, שכן היא מנססת את לשון התרגום. אמנם בן אמוץ אינו מזכיר את סלינג'ר בשום מקום, ואין עדויות חוץ־ספרותיות שקרא את תרגומם של יבין ודורון, אך מקריאה בטקסט עולה דמיון ברור בין לשונו של הולדן בעברית ובין לשונו של רפי. בעיני בן אמוץ, סימפטום חשוב של מחלת הישראליות הוא הלשון המתייפפת. רפי רוצה 'להקיא, פשוט להקיא מהעברית היפה והחגיגית והספרותית [...] הספרותיזם המסריח שמנפח את רוב הספרים. "משפחה את עיניו למרחבים הרדומים שנשתרעו לפניו עד מלוא האופק, חש לפתע משב רענן של תקווה עלומה ממלא את חדרו ליבו" ויוצא מהתחת שלו!'<sup>85</sup> המזור למחלה זו חייב אפוא

82 פרנקו מורטי, 'השערות על ספרות העולם' (תרגם אריאל אולמרט), אות, 1 (2001), עמ' 227-241.  
 83 ראובן קריץ, מן הגורד: סוגיות ספרות – תבניות, מודלים ומוטיבים ככלי ניתוח, [חמו"ל], תל אביב 2006, עמ' 82.  
 84 גרשון שקד, 'דן בן אמוץ – ריאליזם אפיגוני וסיפורת טריביאלית', מאזנים, 3 (1992), עמ' 28.  
 85 בן אמוץ, **לא שם זין**, עמ' 174.

להגיע מבחוץ, מתרבות רחוקה מהישראליות, ואין פלא שהוא מחפש את מבוקשו ברומן של סלינגר ומכתיר אותו במידה מסוימת כמושיעה של הספרות העברית. אמנם בן אמוץ חיפש דרך לבטא בספרות את הלשון המדוברת כבר בשנות הארבעים, בתרגום שלו למחזה **נערת ההפקר** מאת אלזה שלי (1947), וביטא את החדשנות הלשונית שלו בשנות החמישים בתכנית הרדיו 'שלושה בסירה אחת' ובטורי 'מה נשמע' בדבר ובמעריב, אך הוא 'מצא את קולו' בכתיבת עברית מדוברת רק ב**לא שם זין**. כלומר בשנות השבעים היה בן אמוץ אחרי שנים של ניסיונות והישגים (וגם כישלונות) לחרוג מנורמות הלשון המוגבהת ששלטו בכתיבה העברית.<sup>86</sup>

השפעת **אני, ניויורק וכל השאר** על **לא שם זין** ניכרת במאפיינים אחדים. הבולט שבהם הוא השימוש בתחביר בעל שלילה כפולה. למשל: 'הם נחמדים וכל השאר – אני לא אומר שלא – (עמ' 7) או 'אני לא מאשים אותם, באמת שלא' (עמ' 46) בתרגום של יבין ודורון; ואילו אצל בן אמוץ: 'גם אני הייתי פעם כזה, אני לא אומר שלא' (עמ' 12). השימוש בשלילה כפולה, שכן אמוץ מאמץ מלשון התרגום, מחזק את האפקט הבלתי אמצעי, הוויזיוני של הטקסט באמצעות הדגשת המבעים הלא-רפרנציאליים של הלשון הדבורה והחזרתיות הספונטנית המאפיינת אותה.<sup>87</sup>

שני הטקסטים מכילים הצהרות של רגש כגון סלידה או אהדה, המובאות במשפטים קצרים שבסופם מעין שבועה: 'הוא המשיך לגזוז אותן על הרצפה, בכל זאת. איזה מנהגים נבזים, בחיי' (**אני, ניויורק וכל השאר**, עמ' 30); 'אני לא יכול לסבול אנשים בוכים. זה מעצבן אותי. זה ממש מביך אותי, בחיי' (**לא שם זין**, עמ' 12); דוגמה נוספת: 'הייתי די נרגש. באמת שהייתי' (**אני, ניויורק וכל השאר**, עמ' 38); 'כאב לי הלב עליו, באמת' (**לא שם זין**, עמ' 23); 'הוקל לי בבת אחת. אבל ממש' (שם, עמ' 175). בדומה, בשני הטקסטים יש משפטים מרובים המסתיימים בעלות דרגות שונות של ודאות כגון 'אולי', 'כמעט', 'כנראה', 'בעצם': 'אני הכנסתי אותה לטראנס, כמעט' (**אני, ניויורק וכל השאר**, עמ' 66); 'הם די בסדר, בעצם' (**לא שם זין**, עמ' 13); 'אבל זה אבוד, כנראה' (שם, עמ' 18). במקרה זה המבנה נאמן למבנה המשפט במקור באנגלית, כך שאפשר ללמוד ממנו על השפעתו של סלינגר על בן אמוץ, אך לא בהכרח על השפעת התרגום של יבין ודורון.<sup>88</sup>

86 אי אפשר לקבוע מתי בדיוק הושפע בן אמוץ מן התרגום של יבין ודורון. כבר במבוא הקצר לספרו **מה נשמע**, שיצא ב-1959, אפשר לזהות כמה מהמאפיינים הלשוניים של **לא שם זין**, למשל במשפטים 'זה עלה לי בדם וביזע – תאמינו לי, 'נו אולי תתחילו כבר לקרוא את הספר?', ראו: בן אמוץ, **מה נשמע**, אחיאסף, ירושלים 1959, עמ' 5-6.

87 יש ב**לא שם זין** עוד דוגמאות רבות. למשל: 'אני לא אומר שהם לא מתעניינים' (עמ' 16); 'הוא בסדר, אלי. אני לא אומר שלא' (עמ' 18); 'אני לא אומר שהממשלה שולחת אותם בכוונה להיהרג' (עמ' 165).

88 על משמעות בחירות הלשון של סלינגר ראו: Lisa Privitera, 'Holden's Irony in Salinger's *The Catcher in the Rye*', *The Explicator*, 66, 4 (2008), pp. 203-206; Costello, 'Appendix B', pp. 266-267; Joyce Rowe, 'Holden Caulfield and American Protest', in: Salzman (ed.), *New Essays on The Catcher in the Rye*, pp. 77-95.

מאפיין נוסף, שבגללו קראו יבין ודורון לתרגומם אני, ניויורק וכל השאר, הוא שימוש מרובה במילות סיכום כגון 'והכל', 'וזה', 'וכל השאר'. למשל: 'רק מתוך הרגל וכל השאר' (עמ' 69); 'אני רק אספר לכם על העניין עם השיגעון הזה' (עמ' 7); 'אחרי שהוא הסתלק הסתכלתי קצת מהחלון עם המעיל והכל' (עמ' 71). ובספרו של בן אמוץ: 'וכל הבלבול ביצים הזה' (עמ' 14); 'הוא בסדר, אלי. אני לא אומר שלא. הוא בחור טוב ובעל טוב והכל' (עמ' 18).

גם השימוש המרובה של בן אמוץ במילה 'מחורבן' מעיד על קשר לתרגום של יבין ודורון. במקור האמריקני יש מגוון רחב של קללות, ואילו בתרגום לעברית מגוון הקללות מצומצם מאוד ויש שימוש מרובה ב'מחורבן' בהטיות שונות.<sup>89</sup> למשל: 'שמע, אני באמת חירבנתי הכל' (עמ' 76); 'אבל עשינו חיים די הרבה ביחד, באופן מחורבן כזה' (עמ' 72), 'הוא היה מתחיל עם חמישים בדיחות מחורבנות' (עמ' 23); 'זה היה בית ספר מחורבן בכל המובנים' (עמ' 8); ועוד. גם אצל בן אמוץ יש שימוש מרובה מאוד במילה זו. למשל: 'לקחתי את המלה לצבא והיא שימשה אותי, כמו קמע, בשעות הכי מחורבנות של הטיירות' (עמ' 29); 'השבוע הראשון מחוץ לבית החולים היה די מחורבן' (עמ' 176). גם ביטויים כגון 'כל הזבל הזה' או 'וכל החרא הזה' חוזרים רבות בשני הטקסטים. כבר בפסקה שפותחת את התרגום נכתב 'כל הזבל הזה מהמין של 'דייוד קופרפילד'. ואילו אצל בן אמוץ נכתב למשל: 'כבוד, יוקרה, סטאטוס וכל החרא הזה!' (עמ' 32); 'וכל הזיבולים האלה שמסריה מהם נפטלין' (עמ' 16); 'אז הוא מתחיל לזבל לי על רגשות, אהבה וכל החרא הזה' (עמ' 167). דומה שמאפייני לשון הדיבור של דן בן אמוץ משכנעים ואותנטיים יותר מהמאפיינים בתרגום של יבין ודורון (שנראים לעתים כאילו נכתבו בלשון 'תרגומית', במונחיה של ניצה בן-ארי), וגם השימוש שלו במגוון קללות רחב יותר מעיד על כך. שלא כמו השימוש המלאכותי של יבין ודורון בסלנג ובעברית מדוברת, כגון בצירופים 'כאב תחת ממלכתי' (עמ' 35), 'נמאסו עליי כמו צנון' (עמ' 7) וכדומה.

ככל שמתקדמים בקריאה נוצר הרושם שלשוננו של רפי שואבת מלשונו העברית של הולדן:

אבל לעזוב את הבית – זה לא פשוט. ההורים שלי לא כל כך מטומטמים. הם די בסדר, בעצם. בסוגם, זאת אומרת. אבל ברגע שהתחלתי לדבר על חדר הם ירדו עלי ב'מה פתאום?' ו'מה חסר לך בבית?' ו'אתה הרי יודע שאנחנו אוהבים אותך ודורשים את טובתך'. וכל החרא הזה בשוטפת, בצרורות, במקהלה מדברת, ודמעות. ישר דמעות בעיניים שלה ואף מלא וסתום. לא רצייתי להתווכח, נתתי להם להריק את כל המחסנית וכשנדמה היה להם, לפי השתיקה שלי, שאני מתחיל להשתכנע ולוותר, הודעתי להם קצרות וברורות שאני עוזב את הבית וזהו זה (עמ' 13, ההדגשות שלי).

בפסקה זו מתגלמת הווריאציה המקומית (כפי שצופה מורטי) בצורה הברורה ביותר. הסלנג הניו-יורקי של הולדן נהיה בפיו של רפי הצבר לסלנג צבאי. הוריו 'יורים' לעברו

89 קללות אחרות שנזכרות הרבה בתרגום הן בעיקר 'לכל הרוחות' ו'ארור'.

את הביקורת שלהם 'בשוטפת, בצרורות', מריקים את 'המחסנית'. עוד דוגמה לווריאציה המקומית הזאת היא הדרישה של ההורים לקיום חיי בורגנות ישראלים הכוללים זוגיות הטרוסקסואלית ומקצוע מכנים: 'פעם הזמנתי אלי בת אחת מהכתה, להכין שיעורים כאילו. נו-נו! חצי שנה - אני לא מגזים - החזיקה אותנו אמה בסלון עם קפה, עוגיות וחקירות מנומסות. "איפה את לומדת?" ו"מה עושים ההורים שלך?" ו"מה את חושבת לעשות אחרי הצבא?" וכל הבלבול ביצים הזה, כאילו שאנחנו מתחננים' (עמ' 14). פרט שולי נוסף שאולי יש בו כדי להעיד על קשר לתפסן בשדה השיפון הוא שלאחיו של רפי קוראים אלי, שהוא גם שמו של אחיו הצעיר של הולדן, שנפטר.

עוד רמז לכך שבן אמוץ שואב מהתרגום דווקא הוא הפנייה לקוראים בגוף שני רבים: 'לא מוצא חן בעיניכם? לא צריך, אתם יכולים לקפוץ לי!' (עמ' 20). בן אמוץ ממעט יחסית בפניות הללו (ניכר שהוא אינו מרגיש אתן בנוח) ולכן אינו מרבה לפנות ישירות לנמענים שלו וכך לא נוצר האפקט הרטורי המתרחש אצל סלינגר, שבאמצעותו הקוראים מגויסים לאמץ עמדת סובייקט מסוימת. ברומן הבא שלו, יופי של מלחמה (1974), שאף הוא מתאר את קורותיו של חייל (הפעם במלחמת יום הכיפורים), בן אמוץ כבר פונה אל הקורא בלשון יחיד ('וזה, קורא יקר שלי, היה סוף הסיפור'), כלומר מקיים תקשורת ישירה עם הנמען, ואף מנמק בחירה זו: 'תאמינו לי בנות: אני מתכוון גם אליכן כשאני כותב "קורא יקר" במקום "קוראה יקרה". הבעיה שלי פשוטה: אני רוצה לפנות אישית אל הקורא, בגוף שני ולא

ברבים, ולצערי אין בעברית גוף שני משותף לשני המינים'<sup>90</sup>.

אמנם מיעוט הפניות בגוף שני אינו דומה לריבוי שיש ברומן של סלינגר, אך חידת מקום הימצאו של רפי בזמן שהוא מגולל בדיעבד את העלילה ואת הנסיבות שהביאו אותו לשם עומדות במרכז הטקסט, כמו בעלילה של התפסן בשדה השיפון. כבר בראשית לא שם זין רפי רומז, כמו הולדן, שהוא נמצא במוסד סגור כלשהו: הוא אומר על פוגל (בעל הדירה שלו) 'הוא בא לבקר אותי לפעמים ואנחנו משחקים שח' (עמ' 24). ממש כמו שאחיו של הולדן בא לקחת אותו, כאן ביקור של חברי<sup>91</sup> הוא שחושף שרפי שוהה במוסד סגור. הוא מוסיף כי 'גם העניין הזה קרה לי ברגע האחרון' (עמ' 25). אנחנו נותרים סקרנים, היכן נמצא רפי ומהו אותו 'עניין' שקרה לו. התשובה הראשונה העולה בטקסט היא 'את הטריפ

90 דן בן אמוץ, יופי של מלחמה, ביתן, תל אביב 1974, עמ' 215. כאמור, בן אמוץ אולי הושיע את העברית מה'ספרותיות' שלה, אבל מחלות תרבותיות אחרות הוא העמיק דווקא. דמותו כמורד שהתנער מכל המוסכמות של הישראליות ה'יפה' באה לידי ביטוי גם בהתנהגויות נפשעות ולא מוסריות כלפי נשים. המחיר שהן שילמו על החדשנות הספרותית הזאת היה כבד, והוא חלק מהמשא התרבותי שהיצירה שלו בפרט, והספרות העברית בכלל, נושאת על גבה. אי-יכולתה של העברית להכיל נשים ולפנות אליהן מגלמת את האידאולוגיה הפטריארכלית של החברה הישראלית; וטעויות התרגום החוזרות, המנסות להכיל נשים בנרטיב באמצעות פנייה בגוף שני רבים (שהוא בעצם זכר), הן סימפטום לבעיה הלשונית העמוקה, שהיתרגמה, ועדיין מתרגמת, לתרבות שלמה שתופסת נשים כנגזרת נכה ופגומה של גברים.

91 המשפט האחרון ברומן מעיד שרפי מאמץ את פוגל כאביו ממש. הוא אומר לו: 'שום דבר, פוגל. שום דבר. שחק אבא, שחק אותה' (עמ' 299).

השלישי לקחתי כאן. היתה לי סיבה טובה מאוד. הפעם באמת רציתי לברוח. אבל לברוח אחת ולתמיד מהמצב המחורבן הזה שבו אני תקוע עכשיו בבית החולים' (עמ' 39). אך גם תשובה זו מתגלה בהמשך כתשובה זמנית או חלקית. רפי אכן מאושפז בבית חולים לאחר פציעתו, אך זו אינה התחנה הסופית שלו. בסיום הרומן רפי מתאר את הסיבה שהוא שוהה בה כך: 'עיי שממה ומוות סביב בית המרגוע הממשלתי לנפגעי נשמה. רפי ופוגל ממשיכים להמריא ולדאות בשמים הצחים' (עמ' 298). כלומר, גם רפי מסיים את סיפורו בעודו מאושפז במחלקה פסיכיאטרית והדבר היחיד שעוזר לו לשרוד הוא שימוש בסמי הזיה. פוגל הוא שותפו של רפי בשל היותו אב שכול – שניהם איבדו הכול במלחמה וכל מה שנותר להם הוא הבריחה אל הסם או אל השיגעון.

גם ללא הפנייה בגוף שני, עובדת היותו של רפי מאושפז במחלקה הפסיכיאטרית מעודדת אותנו לקרוא מעמדה ביקורתית המחפשת פתולוגיזציה ומצדיקה את אשפוזו. הטקסט של רפי מייצר אפקט דומה לאפקט שמייצר המונולוג של הולדן, המקרב אותנו אליו עד כדי הזדהות. אמנם רפי יוצא נגד כל התפיסות האידאולוגיות הרווחות בסביבתו (נגד הצבא, נגד המדינה ונגד הלשון הספרותית), אך דמותו חיה ומשכנעת כל כך עד שאפשר שנתקשה לראות אותו רק באור ביקורתי, אפילו לנוכח הסיום הזה. כך קורה שבכל זאת משתחזר לעתים חלק מהאפקט הרטורי של התפסן בשדה השיפון – הביקורת שלנו עוברת החוצה, אל הסדר החברתי שכלא את הגיבור. האפקט הביקורתי דומה: באשפוזו של הגיבור במחלקה פסיכיאטרית, המתגלה הפעם רק בסיום, טמון הפוטנציאל לעשות אינטרפלציה משקמת לקוראות, כלומר להסיטן מן העמדה המתבקשת, העושה פתולוגיזציה למאושפזים, לעמדה המזדהה עמם, המפנה את המבט הביקורתי החוצה, לאידאולוגיה שמרחיקה וכולאת את המתנגדים לה.

בן אמוץ מצטרף אפוא לספרות האנטי-פסיכיאטרית הישראלית. לספרות זו אפשר לשייך גם כמה מהיצירות של אידה צורית, שעבדה בצעירותה בבית חולים פסיכיאטרי,<sup>92</sup> ושל עמליה כהנא-כרמון, ששתיהן שאבו השראה מפעמון הזכוכית של סילביה פלאת, וכן את המחברות של יוחנן שלאכט מאת אברהם הפנר (1974). ואולם בן אמוץ מצטרף לספרות זו מעמדה המבקרת את תרבות השכול ואת האדרת הפצועים כגיבורים וחושף את הפתולוגיה שבהאדרת הלחימה. רפי, כמו שתיאר יורם קניוק את הולדן, 'הוא האיש הבריא בחברה חולה, והחברה בטוחה שהוא החולה'.<sup>93</sup>

לשון הדיבור ולשון הסלנג התקבלה הן בתרבות האמריקנית הן בתרבות העברית כסמן של תרבות נמוכה, ושני הסופרים, סלינג'ר ובן אמוץ, נחשבים עד היום סופרים פופולריים שספריהם מתאימים לבני הנעורים אך אינם בגדר ספרות 'רצינית' ומעמיקה.<sup>94</sup> כפי שטוען

92 אידה צורית היא מחלוצות הכתיבה האנטי-פסיכיאטרית בספרות העברית. הרומן הראשון שלה, פריחה אפילה, שיצא לאור ב-1969, שייך במובהק לז'אנר זה.

93 קניוק, 'המציל בשדה השעורה'. גם הרומן גאות החול מאת לאה איני (1992) מבקר את תרבות השכול באמצעות רטוריקה אנטי-פסיכיאטרית.

94 Steinkle, *In Cold Fear*



רן יגיל, 'דורו של בן אמוץ העריך אותו בעיקר כסאטריקן ופובליציסט אך דחה אותו כסופר'.<sup>95</sup> בגלל גישה זו לשימוש בעברית המדוברת בספרות זכתה גם לשונם של מקצת הסופרות והסופרים של שנות התשעים, שהמשיכו את דרכו של בן אמוץ, בכינוי 'שפה רזה' (כך נכתב למשל על אורלי קסטל-בלום ועל עוזי וייל).<sup>96</sup> כינוי זה החמיץ את מורכבות הכתיבה בלשון המדוברת או בעירוב עגות מדוברות ואת פוטנציאל העושר שהיא הוסיפה לשדה הספרותי. סיווגן של היצירות הללו כתרבות נמוכה הביאה גם לידי החמצה של הרטוריקה הייחודית שלהן, התואמת בייחוד תכנים אנטי-פסיכיאטריים ואנטי-הגמוניים, הזקוקים ללשון לא תקנית תואמת, שאינה רק מגלמת כנות אלא גם מעוררת הזדהות וקרבה אישית בין הטקסט לקוראיו וקוראותיו. לשון זו נטמעה בספרות העברית בזכות המפגש הטקסטואלי בין ארבעה אנשים: אברהם יבין, דניאל דורון, ג'רום ד' סלינג'ר ודן בן אמוץ, ובזכות סיפור ההתקבלות המעגלי של התפסן בשדה השיפון.

95 יגיל, 'לא שם זין על החברה הפטריאטית-בגרוש והמנוולת'.

96 גדי טאוב, המרד השפוף, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1997, עמ' 138-154.