

קריאה של היענויות בערבסקות מאת אנטון שמאס, או: מאמר אפיסטולרי

חנה סוקר־שווגר

אני כותבת ליגאל שוורץ ושואלת אותו אם כתב אי־פעם על ערבסקות. הוא עונה: "לא, שנים אני כמעט כותב".

יגאל שוורץ פותח את ספרו מַגַּשׁ הַכֶּסֶף במוטו מאת הפסיכואנליטיקאי וילפרד ביון, המפציר בנו לחקור את הסזורה, המושג שפרויד שואל מן השירה כדי לדבר על "הסזורה המרשימה של אירוע הלידה"¹ וביון ממשיך אותו, כדי לקרוא לנו להשתהות במה שהוא מכנה "מרחב סזוריאלי" – מה שנראה כחתך, כהפסק, ובה־בעת הוא גם המשך, חיבור, סינפסה, מרחב ביניים, מרחב של תנועה ותנועה כנגד.² יגאל שוורץ מצטט מביון כדי לחשוב מחדש על ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית ועל יחסי הדורות בה – לא כעל מאבק אדיפלי חסלני, כפי שהוצג לעיתים קרובות בביקורת,³ אלא כעל מרחב ביניים בין הדורות, כמרחב של דיאלוג, מסירת המקל במרוץ שליחים, והוא מתמקד במרחב הביניים שבין דור תש"ח לדור המדינה. בתוך כך מעז שוורץ לחשוב מחדש את ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית גם כנגד מחשבתו־שלו, כפי שעלתה ממחקריו הרבים. כהומאז' למחשבת הדיאלוג ששוורץ פורס בספרו בתנופה מרשימה, אני מבקשת להמשיך ולהעמיק בה כאן באמצעות "קריאה של היענויות", תוך כדי השתהות בסזורה הגועשת שברומן המופת ערבסקות מאת אנטון שמאס.⁴ מושג היענויות מתגבש

1 ביון מצטט את פרויד, מתוך "עכבות, תסמינים וחרדה": "בין החיים בתוך הרחם לבין הינקות המוקדמת ביותר יש המשכיות רבה יותר מכפי שהסזורה המרשימה של אירוע הלידה מאפשרת לנו להאמין". וילפרד ר' ביון, סזורה, מאנגלית: חגית אהרוני ואבנר ברגשטיין, תל אביב: תולעת ספרים, 2012, עמ' 27.

2 "חקרו את הסזורה, לא את האנליטיקאי, לא את האנליזנד, לא את הלא־מודע. לא את המודע, לא את השפיות, לא את הטירוף; אלא את הסזורה, את החיבור, את הסינפסה, את ה־(counter-trans)ference, את מצב הרוח הטרוניטיבי־לא טרוניטיבי". שם, עמ' 65–66. ראו המוטו לספר של יגאל שוורץ, מַגַּשׁ הַכֶּסֶף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020.

3 בספרו מַגַּשׁ הַכֶּסֶף מציין שוורץ את גרשון שקד כמי שתיאר את יחסי הדורות כמרד של דור המדינה בדור תש"ח. שוורץ מפנה גם לחוקרים אחרים, כגון נילי סדן־לובנשטיין, אברהם בלבן ועוד, ומייחס לאבידב ליפסקר את הכינוי "השיח החסלני של המודרניזם". שוורץ, שם, עמ' 15–17, 18.

4 אנטון שמאס, ערבסקות, תל אביב: עם עובד, 1986.

במחשבת בעקבות סדרה של התכתבויות בין שמאס לביני על הרומן עצמו ועל מה שמתפתל סביבו.⁵ באותה מסכת של התכתבויות אני מוצאת את עצמי כחוקרת במצב משונה: במכתביי אל שמאס אני מעלה מחשבות פרשניות, ולהפתעתי שמאס נענה להן ומפתח אותן, ואף אני, מצידו, נענית להצעותיו. בשלב זה או אחר אני מרגישה שרחקתי מן הקריאה הביקורתית שגדלתי לאורה, ואף יותר מכך: שהגבולות בין היוצר לחוקרת מיטשטשים בצורה מסוכנת. עם זאת, אני חשה עונג רב והכרח פרשני כבוננון מחדש של המרחק הביקורתי, בהצעת מנעד של מרחקים, היענויות והתנגדויות ביני לבין הטקסט. בדיעבד אני קוראת לסוג הביקורת הזו "קריאה של היענויות" כהד לאותן התכתבויות, כשאני בוחרת במילה "היענויות" בעקבות אחד התרגומים לשירו הידוע של בודלר "Correspondances" לעברית.⁶

אל תוך הסזורה ששוורץ מסרטט בצורה מרשימה כל כך בספרו, כמרחב ביניים סוער ומורכב של היענויות ומחוות בין דור תש"ח לדור המדינה,⁷ אני "מטילה" אפוא את ערבסקות, רומן שכל-כולו מיטלטל במרחב הסזוריאלי הזה של רגע הקמת המדינה, שלעריבי ישראל/פלסטין הוא רגע של תבוסה ושל אסון, רגע של כניסה להוויה מתעתעת, ממשית ומוחשית עד כאב, שבה־בעת, כפי שיוצג להלן, נמוגה אל האין. איזה דיאלוג יתקיים בין מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף לבין ערבסקות? מן ההכרח להודות, יש משהו מצמרר בהסמכת יצירתו של שמאס למונח "מגש הכסף", על כל הדהודי האיקוניים בתרבות הישראלית. עכשיו, כשאני מסמיכה אותם זה לזה, צמרמורת של אי־נחת עוברת בי, שכן באירוניה אכזרית ומקאברית, אפשר לומר שערבסקות הוא־הוא מגש הכסף שעליו ניתנה מדינת היהודים. ועם זאת, דווקא מתוך ההסמכה הזו, מתוך תחושה של קרבה מחקרית חזקה מצידי למחשבה הדיאלוגית־סזוריאלית ששוורץ מציע, מתוך הערכה

5 אני מודה לאנטון שמאס על נדיבותו האין־סופית במהלך ההתכתבות, ועל האישור לצטט מתוכה.
6 שארל בודלר, "היענויות: השוואת תרגומים", מצרפתית: עזרא זוסמן, ישראל זמורה, ראובן צור, יצחק עוגן וה' בנימין, מאזנים נח, 5-6 (אוקטובר-נובמבר 1984), עמ' 40-41. ראובן צור תרגם: "היענויות".

7 למשל, בשיר "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" של אלתרמן מסמן שוורץ קו חד בין המיתו־פואטי להיסטורי: הוא מראה כיצד השיר עמוס ביטויים של "זמן צל", זמן ביניים לימינלי של מרחב־ספ שבו מצויים בני היישוב בהמתנה "קְרוּעַת לֵב אֶךְ נוֹשְׁמָת". אלא שאז, במחני שורת מחץ אחת שוורץ מראה כיצד ההוויה המיתו־היסטורית הזאת, על כל "עוצמתה הדרמטית הקמאית, ומוטב אולי הרומנסית־מלודרמטית" נפרצת במעבר חד וחותר אל הזמן ההיסטורי, בשורה החותמת את השיר: "וְהַשְּׁאֵר יִסְפֵּר בְּתוֹלְדוֹת יִשְׂרָאֵל!" (שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 49). בכך מוותר אלתרמן על הזמן המיתו־פואטי הגרנדיוזי שאפיין אותו, ומושיט את הלפיד לדור שאחריו, שיספר את ה"שאר". אך יש בו בחיתוך הזה גם מן ההמשכיות, מתת־קורבן של דור תש"ח המוגשת לדור המדינה לצורך המשך ודיאלוג. ואכן, קריאה דקה נוספת ששוורץ מציע מצביעה על המשכיות בצד שינוי רדיקלי. הוא מפנה את תשומת הלב לאופן שבו משה שמיר כותב מחדש את האתוס האלתרמני, כשהוא כביכול מצטט מתוך "הָאֵם הַשְּׁלִישִׁית" את השורה "הוא הוֹלֵךְ בְּשָׂדוֹת", אבל מסלק אות אחת קטנה, הווי"ו מן המילה "הולך", ומעביר את הפועל מזמן הווה נמשך לזמן עבר: במקום "הוא הוֹלֵךְ בְּשָׂדוֹת" הוא הלך בשדות". וכך, שוב, באמצעות המעקב אחר הדיאלוג העדין המתקיים בין הדורות, מראה שוורץ כיצד מסמן שמיר שתקופה אחת – תקופת היישוב, שזמנה הוא הזמן המתמשך, זמן ההמתנה ההוית – נסתיימה, ותקופה אחרת – תקופת המדינה – מתחילה (עמ' 63).

והשתאות לנוכח יכולתו הפרוטאית לשובר מוסכמות וסוגות,⁸ ומתוך קריאת ההיענויות המוצעת כאן, אפשר שבעתיד ייכתב מחקר שיבחן את אזור הביניים הסזוריאלי בספרות העברית גם לנוכח יצירתו של שמאס. בהקשר זה, ובהמשך להתכתבות הקצרה בין שוורץ לביני שפתחתי בה כמותו, עולה לפתע המחשבה שמא תקווה זו תתממש במעין "כתיבה משותפת", בהיענויות, המהדהדות אולי כבר ב"סזורה המרשימה" ששוורץ מסרטט בתשובתו לשאלתי אם כתב אי פעם על ערבסקות – "שנים אני כמעט כותב".

"המישאלה להיות אינדיאני" בערבסקות: תחביר והוויה נמוגים כמלמלה הנפרמת מאליה

"וְאֶרְדָּה, וְאֶרְדָּה", מלווה הקריאה את הרומן ערבסקות לכל אורכו – אזהרה המושמעת כנוהל קבע לפני פיצוץ מבוקר, אות שיש להתרחק.⁹ ואכן, בערבסקות נשמעת שוב ושוב אזהרה מפני פיצוץ שימוטט את הלב ואת האגדה: על פי האגדה הרווחת, בלב הכפר פסוטה, שבו אנטון שמאס גדל, חבויה מערה מימי הצלבנים שבמעמקה צפונים אוצרות זהב. במצוות הג'ינים שומר על פתחה התרנגול אֶרְסָד, ובחלוף כל שבעים שנה נושרת נוצה מזנבו. באזהרת הפיצוץ הנשמעת שוב ושוב לאורך הרומן אחוזות אנרגיות נרטיביות וליבידינליות, שהן לטעמי ליבו המסעיר של הרומן. אני פותחת באזהרת הפיצוץ כדי להתריע שתחמת ערבסקות רק במסגרת המאבק הפלסטיני/ישראלי או רק במסגרת פוליטית הזהויות דלה מכדי ללכוד את רעד הפיצוץ שברומן ואת העושר האצור בו. אך בה־בעת, דומה שאין ברומן ולו מילה אחת שאפשר לחלצה מתחושת האסון, הנכבה, תבוסת הפלסטינים ב־1948 והייאוש של מי שביתו נמוג אל האין. יש בו, בערבסקות, מתח קבוע בין האנרגיות המסעירות של הרומן לבין הכאב ההיסטורי-ביוגרפי של הנכבה, בין תשוקה לייאוש ובין קריאה של זהות לבין סטייה ממנה, וכדי ללכוד את המתח הזה אני מציעה לסטות להרף עין מן הזהות הישראלית/פלסטינית ולשוב אליה בהמשך, להבינה דרך הסטייה אל "המישאלה להיות אינדיאני" של קפקא, המשל הקצר שאפשר לומר עליו, בהשאלה מדבריו של בורחס על קפקא, שהוא אחד ממבשריו של ערבסקות.¹⁰

8 כפי שהיא באה לידי ביטוי, למשל, ברומן הנפלא ויוצא הדופן שלו מקהלה הונגרית, השובר כל גבול בין רומן, מסה ומחקר, או בספרו למה לחתול יש מנפיים, האפוף תחושה של רחיפה כנגד כוח הכבידה של כל המסורות הפרשניות ששוורץ מלהטט בהן, נעזר בהן ובה־בעת דוהר כנגדן, או בהצעות הפרשניות המקוריות והמפתיעות, כמו אלו המבחינות בין ספרות הפה והאוזן לספרות העין בספרו האשכנזים: המרכז נגד המזרח. יגאל שוורץ, מקהלה הונגרית, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014; יגאל שוורץ, למה לחתול יש מנפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021; יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר־אילן וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.

9 למשל, שמאס, הערה 4 לעיל, עמ' 35, 40. ההפניות לערבסקות יופיעו מכאן ואילך בגוף הטקסט.
10 חורחה לואיס בורחס, "קפקא ומבשריו", גן השבילים המתפצלים, מספרדית: יורם ברונובסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 156–158.

את ערבסקות פרסם אנטון שוואס ב־1986, והותיר אותנו לפותים לעד במארג ערבסקי ללא מוצא בעודו נוטל את מיטלטליו ונוטש אותנו ואת ארצו האהובה והמתנכרת. אבל במקום לזוז כמאה מטרים מזרחה, למדינה הפלסטינית שאו־טו־טו עמדה לקום, כפי שהציע והבטיח לו א"ב יהושע,¹¹ עלה שוואס על מטוס לאמריקה, התיישב באן ארבור כמרצה לספרות השוואתית באוניברסיטת מישגן, ומאז לא שב אל ישראל/פלסטין, מותר אחריו רק את אבק דהרותיו של הסוס האדום הנמוג של הדוד יוסף.

אבק דהרותיו של סוסו האדום של הדוד יוסף מתאבק באותו אפורים מאת פרנץ קפקא שבאמצעותו אני מבקשת לייצר דיסאוריינטציה במחשבה על האוריינט¹², לסכסך את הקואורדינטות הנדמות מוצקות, ולקרוא את ערבסקות – ואת המתח האצור ברומן בין ישראל לפלסטין ובין יהודים לערבים – דרך האפורים "המישאלה להיות אינדיאני":

אילו רק היית אינדיאני, נכון תמיד ורכוב על הסוס הדוהר – נוטה לעומת הרוח – ברטט מתחדש וחוזר על גבי הקרקע הרוטטת, עד להשיל דרבנות – כי אין דרבנות – עד להשליך מושכות – כי אין מושכות – וכמעט לא לראות, שהאדמה לפניו הינה ערבה כסוחה למשעי, כבר בלא צוואר סוס ובלא ראשו.¹³

כוחו של הטקסט הקפקאי הזה שהוא מכניס אותנו לתוך התנועה – ואת התנועה לתוכנו. אנחנו חשים במשב הרוח בעת הדהירה, ברטט הקרקע תחת שעטות הסוס, מצטרפים לפרש בתנופת ויתורו על כל מה שמגביל את התנועה, על הדורבנות ועל המושכות, ודוהרים אל האופק. הוויתור על המושכות ועל הדורבנות, אפשר שיובן כוויתור למען חופש התנועה, להשגת הדהירה הקלה ביותר, אך בה־בעת אי אפשר שלא לחוש שיש בו **מפרימת הטקסט והממשות**, שכן, בעצם, אין דורבנות, אין מושכות, ואפילו הסוס נמוג אל האין ללא צוואר וללא ראש. אפשר אפוא שמה שהובן כוויתור למען חופש התנועה אינו אלא הכרה במציאות של ריק, של אין ושל היעדר. אין זו אלא מציאות שהיא כולה במעמד של משאלה, רצון, פנטזמה. במונחיו של ז'אק לאקאן אפשר לתאר זאת כמתח בין חיותה הוויזואלית־קולנועית של הפנטזיה לבין העצירה החדה של התנועה, הקיפאון רגע לפני ההתרחשות הטראומטית.¹⁴ במונחים תחביריים מדובר במודוס של איווי, של

11 אנטון שוואס, "אשמת הבבושקה", פוליטיקה 5-6 (1986), עמ' 44-45.
12 אני מודה לגלילי שחר, שהזמין אותי בשלהי 2019 לשאת הרצאה בסמינר המחלקתי של בית הספר לתרבות באוניברסיטת תל אביב בנושא "דיסאוריינטציות – מזרח/מגדר, המרחב הספרותי", ובמסגרתה החלו להתרקם הדברים הללו.

13 פרנץ קפקא, "המישאלה להיות אינדיאני", סיפורים ופרקי התבוננות, מגרמנית: ישרון קשת, תל אביב וירושלים: שוקן, [1913] 1977, עמ' 25.

14 לאקאן משתמש במילה "פנטזמה" לציון פנטזיה לא מודעת, ומדמה את זירת הפנטזיה לדימוי קפוא על מסך קולנועי: "כשם שניתן לעצור את הסרט בנקודה מסוימת כדי להימנע מלהראות סצנה טראומטית העומדת להופיע, כך גם הסצנה המוצגת בפנטזיה היא הגנה המסתירה את הסירוס", את החסר. דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, מאנגלית: דבי אילון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 207. הפנטזיה מתאפיינת באיכות של קיבעון ונייחות, כותב אוונס, אבל חשוב להדגיש את הקיבעון והנייחות כמה שמפתיע בעצם התנועה העזה, הנוכחת אף היא במלוא חיותה.

משאלה,¹⁵ המעיד שאין מדובר אלא באפשרות בלבד. אפשר אף לנסח זאת ביתר חריפות, ולומר כי מדובר בטקסט שכל-כולו משפט תנאי: הוויה על תנאי התלויה במציאות, בתנאי האפשרות ובחסידי הדמיון. הינה התמונה קורמת עור, גידים ושירים, ואלו נעים בעוצמה כנגד הרוח לנגד עינינו ממש, ובה-בעת היא מתפוגגת ומתאיידת, משל הייתה "מלמלה הנפרמת מאליה", כבשירו של סטפן מלארמה.¹⁶

נראה שאת ערבסקות צריך לקרוא לאור המשאלה הפנטזמטית, הבלתי אפשרית ועם זאת מלאת החיות, של קפקא. כך מוחש התחביר המשפטי והנרטיבי של הרומן, המציע נוכחות ויזואלית מהפנטט ומצליח להעמיד עולם שלם, נוכח והווה, על כל פרטיו ודקדוקיו: חיי כפר אחד – פסוטה, וחיי משפחה אחת – משפחת שמאס. זוהי רקמה צפופה, ארוגה זיכרונות, חפצים ומקומות, המנכיחה קיום המתורגם מערבית לעברית ולהפך. לפנינו עומדים ה"חמאם" (עמ' 9), הרחצה השבועית בגיית במים שחוממו על פרימוס, והנה פרפר ה"בשורה" (עמ' 9), פרפר נושא בשורה, לטוב ולרע, המעיד בפרפרו על קרבת הלשונות. והנה ה"מג'וז" (עמ' 18), אותו אבוב רועים בעל שני קנים, הגרסה הערבית של חמת החלילים, שבו ניגן הדוד ג'ריס, בחוג שהקים לריקוד אֶ-דֶבְקָה אֶ-שִׁמְאֵלִיָה, כלומר, הדבקה הצפונית הסוערת, בטרם היגר לארגנטינה, מותיר על הרציף בביירות את אלמאזה אשתו ואת תינוקם, התינוק אנטון שמאס, שייעלם בגיל שנה ויצוץ לאורך הרומן כתך נסתר-גלוי שלו, ככפילו של אנטון שמאס המספר, תחילה בשם מישל אַבִּיד ואחר כך בשם ד"ר מייקל אַבִּיד, וכל אותה עת תהלך אימו כמי שדעתה נטרפה עליה, מחבתת את כרית בנה הנעלם (עמ' 16-18). ולא נפקד מן הסיפור גם ארון המזרנים, הסְמַנְדֵרָה (עמ' 43), וארון הספרים, שהוא לב הבית ולב הרומן. זהו עולם שלם חי ורוטט שאינו אלא גלעד לעולם שנמוג – **עולם שלם שרק התחביר מצליח לאחוז בו**, להשתתות ולהשהות, רגע לפני הקריסה הידועה מראש. זהו תחביר האוחז ומתאדה, רוקם ופורם; תחביר פלאי שכמו מתאדה מאליו, כמלמלה ערבסקית הנפרמת מאליה ונמוגה.

הסמכת "המישאלה להיות אינדיאני" לערבסקות נעשית אפוא, ראשית לכול, כדי לתאר את המבנה התחבירי והנרטיבי של הרומן, שיש בו מן המודליות והפנטזמה, כביטוי של משאלה ורצון, שבה בעת ניכר מעמדו כמשפט תנאי. מציאות הנרקמת בזמן תחבירי מיוחד, בין ממשות לבדיה, היאחזות בפרטי מציאות קונקרטיים מעולם ממשי שנמוג, כאילו לא היה אלא הוויית אגדות ברוח אלף לילה ולילה, דון קיחוטה של סרוונטס או גן השבילים המתפצלים של בורחס – אם למנות רק אחדות מן האגדות שבין ממשות לבדיה ובין משאלה למפח נפש הארוגות ונפרמות חליפות במארג הערבסקי הזה.

15 המודוס שעניינו רצון או משאלה מכונה "תילוי" (subjunctive). בעניין זה, ראו גם מאמרו של אריאל הירשפלד כאן, עמ' 301.

16 את הציטוט ממלארמה אני פוגשת ראשית לכול בביקורת שכתב עמינדב דיקמן, "תמצית המשאלה להיות אינדיאני: שירת היואתה אפוס אינדיאני", הארץ (11 במרץ 2002). דורי מנור תרגם את השורות הללו מצרפתית ("une dentelle s'abolit") "תְחָרָה נְעִשְׁתָה לא-הִיְתָה". סטפאן מלארמה, הרעם האילם: מבחר שירים, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמפעל לתרגום ספרות מופת, 2012, עמ' 16. אני חבה תודה גדולה לעמינדב דיקמן ז"ל, שהיה לי השראה גדולה בהתוודעות לאותה מלמלה הנפרמת מאליה של מלארמה.

ערבסקות בנוי כמבנה תחבירי של פרימת הטקסט בכל הרמות: המשפט, הפסקה והסיפור כולו. שוב ושוב טווה המספר אירועים שלמים, על כל פרטיהם ודקדוקם, אך בפרק העוקב הוא מודיע שכל זה לא היה ולא נברא אלא במוחו הקודח. כך הדבר, למשל, במקרה הטיוול ב"פֶר לְשֶׁז" עם נאדיה בת דודתו – סיפור־אהבה־אסור־וכובש־לב הנרמז בינו לבין בת דודתו הנשואה, המתפרס על פני פרק שלם (עמ' 96–99), מוכחש כעבור כמה עמודים, בפרק "המספר", מ'פֶלֶאֶוֹאֶר' א", ומוצג כבדיה, כפיקציה, או שמה כמשאלה (עמ' 121). ואכן המוטו לפרק הזה, הלקוח מוולטר אָביש, מעיד שהסופרים בלתי מהימנים, ושגם אין לסמוך עליהם בתור מאהבים (עמ' 119). משהו מתחושת התנועה והרחיפה של "המישאלה להיות אינדיאני" נוכח בטקסט הזה, שיופיו בחיותו ובפרימתו, במגע־לא־מגע של המספר בצלקת הניתוח בבטנה של נאדיה, מבעד לשמלתה, שהייתה או לא הייתה.

גם המפגש הארוטי עם סוֹרְיָה סעיד, הנפרס על פני עמודים רבים בתנועת סיפר גלית, השבה ומתעצמת, מתברר שלא התקיים באמת, כפי שמצהיר המספר בפתח הפרק העוקב: "אלא שמעולם לא דרכה כף רגלי בכפר סְלֹאֶד, וכל המסע אל סוֹרְיָה סעיד אינו אלא בדיה" (עמ' 54). ובכל זאת, אף שהוכחש ונפרם, כעבור שנתיים וכמה עשרות עמודים שב סיפור המפגש שלא היה ונרקם מחדש מול עינינו – וכמעט באותן המילים ממש שהוכחשו קודם לכן והוצגו כבדיה!¹⁷ מה יהיה עם הבחור הזה, אני כותבת לעצמי בשולי הספר, נואשת מן האפשרות להבחין בין מציאות לבדיה. איש מן המשתתפים במפגש הארוטי הסוער המתואר אינו שומר על זהותו, הכול מתחלפים בכפליהם המתרבים והולכים: אנטון שמאס המספר אינו אלא תחליפו וכפילו של אנטון שמאס התינוק, שלימים הפך למישל אָבֵיד ולאחר מכן לד"ר מייקל אָבֵיד; וסוריה סעיד מתגלגלת בלילה ח'ורי, כפי שנקראה בעודה ילדה יתומה בטרם התאסלמה, והיא מתמזגת במעין כפילה נוספת, בנֶאָל, הנערה בת השכנים, מן הסצנה המרטיטה והיפה מכול, שבה היא מורדת אל בור המים לסייע לנער אנטון במבחן הגבריות הראשון שלו.

ראשיתו של המפגש שהיה־או־לא־היה בידיעה קטנה שמופיעה בעיתון בדבר סוריה סעיד, שהחייילים התעמרו בה ושפכו על רצפת ביתה את פחי השמן. מיד טווה המספר עלילה דמיונית ותופר את סיפורה לזה של לילה ח'ורי, הילדה הבלונדינית מבית היתומים שאת סיפורה שמע תכופות בילדותו. וכמו אצל קפקא, הכול חי כל כך ובה בעת מצוי במעמד של אי־ודאות ושל לחישת הלב:

והיתה בי גם אי־ודאות אחרת. מהו שאני מחפש? אמת, משהו בכֶּתְבָה, משהו בדברים שהובאו מפיה של סוֹרְיָה סעיד, הזכיר לי את הלהג של אנשי פְּסוֹטָה, שנשאר דבוק

17 תיאור המפגש בפעם השנייה נחתם בהצהרה: "עד כאן היתה פגישתנו מתוכננת לפרטי פרטים בדמיוני. מכאן ואילך מתחילה ההרפתקה הגדולה שלא שיערתי אֵילו כיוונים יהיו לה ולְאֵילו מחוזות תוליד אותי" (עמ' 218, ההדגשה שלי, חס"ש). כל זאת כשבמקרים 214–223 חוזר המספר ומתאר את נסיעתו כעבור שנתיים לפגוש בכל זאת את סוריה סעיד, וחוזר בתיאורו על אותן המילים שהופיעו קודם, בסיפור שהוצג כבדיה – קטעים שלמים חוזרים כמעט מילה במילה. השוו, למשל, עמ' 42 ו־47 ועמ' 216.

בלילה-סוּרְיָה זו ככתם לידה. אבל כל ההתרשמות כולה עמדה על מלים בודדות, חמקניות, מתורגמות לעברית, ועל לחישת-לב. (עמ' 34)

לחישת הלב רוקמת סיפור פנטזמטי של התמזגות הדמויות, כאותה דהירה של הסוס האינדיאני במשאלה של קפקא. וכל התמונה כולה נשענת על "מלים בודדות, חמקניות" ועל מלאכת תרגום, המחדירה בהכרח את הזרות ללב הטקסט: מלים מתורגמות לעברית. כמו הרומן ערבסקות, המגשים את משאלת הלב השועטת של מחברו אנטון שמאס לכתוב רומן ישראלי שיהיה ישראלי יותר מזה של א"ב יהושע,¹⁸ עם שהוא יודע שמשאלה זו מבוססת בהכרח על **תודעת זרות ותרגום**.¹⁹ והינה מצטרפת מייד עוד אי-ודאות המאיימת לפרום את מלמת הסיפור עד כלות:

והיתה בי גם אי-ודאות אחרת [...] שהנה שיִיתִי בנפשי כי אֶל-אֶסְבֵּחַ זה נתן בידי לסיים את סיפורו כפי שנסתיים בפרק הקודם, ובזה תם תפקידו במסכת הסיפור, והנה אני נוסע בדרך לסְלֵאָד ואוחז בקצה החוט שניפץ הוא ושזר למרקם השתי וערב של חיי, וכאורג הזה אני מפקיע את החוט במשיכה פוחזת ומוצא את עצמי מהרהר באפשרות שנזדמנה לי מכוח המציאות החדשה, ובטרם יהיה סיפק בידי לכלכל את מעשי בתבונה אני מנפט את החוט הפרום ושב ומנפצו, ומשתדל לשוות לו צבע שונה בתכלית ולשוב ולהשחילו בתוך המסכת הפגומה ולפְרֹךְ מה שנבצע. ומי ערב לי שאין במעשה זה משום קריאת דרור מסוכנת לחוט הזה, משום שילוח הרסן מפניו. שהנה הסיפור שתם ונשלם לכאורה נחשף פתאום לחוט גחמן, וזה ימשוך אותו למחוזות לא צפויים בהרפתקה שסופה מי ישורנו. (עמ' 34-35)

הינה שוב הסיפור הנרקם לנגד עינינו מוחשי כל כך, חי ושועט, וגם – נפרם ונמוג בעצם שילוח הרסן ואינו. אין מנוס מלהיזכר באותו מנגנון קפקאי המושך את השטיח מתחת לרגלינו, שאך לפני רגע נפרס ברוב טקס.

המשפט המתעתע בערבסקות, המצוי בין טווייה לפרימה, משמש בראש ובראשונה כדי למסור בטלטה אחת את העולם שנתהפך בהוויה הפלסטינית ב-1948, עולם שדבר בו לא נותר זהה לעצמו: "השביל, שלימים ייקרא ח'ט אֶל-הַזִּימָה, כלומר, שביל המנוסה", הוא השביל שנסלל תחילה כשביל ניצחון: "ויועד לבואם של צבאות ערב עטורי הילת הנצחון ביום שתשחרר הארץ, לימים המולדת הכבושה" (עמ' 104). ערבסקות כתוב אפוא באותה תנועה שבה אימת הגורל הפלסטיני מתאחה עם התנועה הסגנונית הקפקאית, תנועה מתעתעת **בין משאלה לתבוסה**, בין התשוקה לדהירה ברוח החופש למפח הנפש, ללא רסן, ללא דורבנות וללא מושכות, בלא צוואר סוס, ובלא ראשו.

18 ראו שמאס, הערה 11 לעיל.

19 כפי שהדגיש שי גינזבורג, "ארון הספרים ושפת החסד ביצירת אנטון שמאס", מכאן יד (מרץ 2014), עמ' 239-263. במאמרו מיטיב גינזבורג לתאר את מורכבות היחס בין מקור, העתק ותרגום בערבסקות, ומציג את הלז שבו בהיותו רומן מתורגם מלכתחילה, ללא מקור, על תודעת הזרות הכרוכה בכך.

הסוס האדום הנמוג של הדוד יוסף

מנגנון הפרימה נוסח "המישאלה להיות אינדיאני" של קפקא מצוי ברומן של שמאס לא רק במונחים נרטיביים-סגנוניים. בערבסקות אפשר למצוא את הסוס המתואר ממש – סוסו האדום של הדוד יוסף, שמשאת נפשו של הילד אנטון, המספר, הייתה לדהור על גבו פעם אחת לבדו, כ"פרש ערירי":

סוס אדום היה לדודי. ולא שהיה צבעו אדום, אלא שכך קראנו לו. סוס תשוש ושבע ימים, וצבעו חום דהוי. בשלהי האביב של שנת 1957, בעונת שתילת הטבק, נתליתי אל דודי ואל סוסו [...] כדי לעזור לו במלאכת השתילה. [...] דודי הטוב הבטיח לי שבסוף היום, אם ירצה אללה ברוב חסדו, ישים אותי על גב הסוס וישלחני, פרש ערירי, הביתה. היה יום חם וארוך, הרכיבה המיוחלת על הסוס היתה לי כסככה על ראשי. והנה השתילים כבר עומדים זקופים, שורות-שורות, לאורך התלמים, והנה העבודה המפרכת תמה. והנה הסוס התשוש ושבע הימים ודהוי הצבעים, שעמד כל היום בדומיה מוחלטת בצלו של אחד העצים, הסוס הזה שואף מלוא ריאותיו הסוסיות משב של כוחות אבודים, קורע את הרסן בתנופת צואר, ושועט כלפי הכפר. (עמ' 57)

גודל הציפייה גודל הפרימה: הינה הסוס האדום,²⁰ השואף מלוא ריאותיו כוחות אבודים, וכמו הסוס האינדיאני, קורע את הרסן ושועט בתנופת צואר – שאף הוא כמו ניתק בתנופת הדהירה. וגם כאן, המשאלה לרכוב על הסוס מתנפצת באותו **תחביר מוחשי הנמוג אל האין**, שכן הסוס האדום אינו אדום כלל! צבעו חום דהוי וכוחותיו אבודים. "הסוס האדום" אינו אלא כינוי, משאלה, פנטזמה, הבטחה שנמוגה. בצר לו, בשובו הביתה, מוציא הילד מתוך ארון הספרים חוברות של כתב עת מצרי, לוקח בגנבה עט אדום מילקוט אחיו –

[ו]כל סוס שנלכד כוסה סבך עבות של קוים אדומים ובתוך כך אני מארר ומקלל את הסוס האדום. [...] הסוס האדום עצמו לא האריך ימים לאחר המעשה ההוא, והשעיטה המופלאה היתה בבחינת שירת הברבור שלו. וביום מותו אספתי את כל החוברות שנמסרו לנקמת העט האדום והנחתי אותן על אדן החלון, ועמדתי והתפללתי בכננה גדולה שיקום הסוס לתחייה. (עמ' 58)

אכן, השעיטה המופלאה של ערבסקות, עוצמתה בשירת הברבור של ההוויה הישראלית-פלסטינית, העולה ממנה כנהי, כקינה. סוס שכל קיומו אינו אלא בתחביר הפנטזמטי. ובכל זאת, גם הסוס האדום שלא היה אדום זוכה בסופו של דבר להגשמת המשאלה,

20 באנגלית תורגמה הכותרת: "The Wish to Be a Red Indian".

ועוטה על עצמו את הצבע האדום תחת הקווים האדומים שביקשו בחמת זעם שיימחק ויימוג.

הדוד יוסף הוא שהנחיל למספר את אומנות הסיפור הערבסקי, על "המעגליות המחזורית, המפותלת והמקמקה, [ש]יש בכוחה לעמוד בפני החדלון" (עמ' 204). אך הדוד יוסף הוא גם שבחר לתת בידו רק מפתח חלקי, פגום, שלא יוכל באמת לפתוח את פתח המערה, שכן אם יתמסר לפענוח סודה תותיר אותו לעד בפסוטה הכבושה, המתמסרת להזיותיה. תחת זאת, מטמין הדוד יוסף בידו של המספר בצד המפתח הפגום גם מפתח זעיר חליפי:

שהנה אני עומד בפתח המערה, ומפתח אין בידי, לא כי, אלא מפתח פגום יש בידי, והדוד יוסף, בערמתו כי רבה, נותן בידי מפתח זעיר, חליפי, כדי שאמצא את דרכי אל מחוץ למעגליות-התעתועים של הערֶבֶסְקָה ואעמוד לפני הפֶּשֶׁשׁ הניבט אל סיפור אחר שאינו נשמע לחוקים הישנים. (עמ' 203-204)

הינה כי כן, הדוד יוסף, שהוריש לו את יכולת הסיפור הערבסקית, על מעגליות-התעתועים שלה, הוא גם שסימן את דרכו אל מחוץ לערבסקות, אל מחוץ למציאות הכלואה בתוך ה"בבושקה" מדינת ישראל, כפי שהיטיב שמאס לתאר במסתו המופתית "אשמת הבבושקה", היולדת את בניה "ערביי ישראל" פנימה, והם נידונים למוות בחניקה.²¹ ועוד פעם אחת מושיט הדוד יוסף את מושכות סוסו האדום, הדהוי והנמוג, ונותן ביד המספר:

נתתי בידך את הכלים הדרושים לְחֶרֶשׁ-הסיפורים ושילחתי אותך אל העולם הגדול ובאמתחתך מעשיות לרוב להדיד שינה מעיני הבריות, והנה אתה שב אלי, צפֹר אל יד יְקֹשׁ, כדי להשתחרר מן הפח שטמנתי לך בעודך ילד. מה כיוון תאבה לך עכשיו לשלח בו את הסוס האדום של הסיפור? (עמ' 205)

הסוס האדום (שאיננו אדום) הוא שיקבע את כיוון המילוט. האם יחליט אנטון לשלח את הסוס לאמריקה, מתוך משאלה להיות אינדיאני? או שמא אמריקני? לבחור לעצמו ה**סטה אתנית** – לבחור אחרות אחרת, פנטזמטית, אינדיאנית, לשנות כיוון ולהתנתק מן המעגליות חסרת המוצא של הווייתו כפלסטיני אזרח ישראל? הינה שוב הדחירה המכוננת עולמות, שבה-בעת נמוגה אל האופק.

21 שמאס, הערה 11 לעיל, עמ' 45.

"המישאלה להיות אינדיאני" – פנטזיות ההסטה לאמריקה: הסמות מרחביות, אתניות ומגדריות

"המישאלה להיות אינדיאני" היא אפוא לא רק עיקרון תחבירי ונרטיבי, אלא גם משאלה להימלט אל מרחבים אחרים: אמריקה, אֵינְוָה, המקום שבו מתרחשים מחצית פרקי הספר, המגוללים את קורות שהותו של המספר אנטון שמאס בסדנת כתיבה בין-לאומית לסופרים, שבה משתתפים הוא, סופר ישראלי-ערבי, וכן סופר ישראלי-יהודי, סופר פלסטיני, סופרת יהודייה-מצרייה-פריזאית, ועוד. זו המשאלה למרחבים אחרים שאולי בעזרתם יצליח לייצר דיסאוריינטציה, לערער גבולות וטריטוריות, לבעוט ולדהור הרחק מן העלבון הצורב שבדברי א"ב יהושע, שכאמור, ביקש לשלוח את שמאס הסופר למדינה פלסטינית כדי לממש את זהותו הלאומית.²² זו המשאלה לשבש את הקואורדינטות ולחרוג מן המזרח התיכון, עמוס הקונפליקטים והטרגי, אל המערב התיכון – היכן שהאדמה היא "ערבה כסוחה למשעי" – ובהסטה החדה הזאת לנסות להיות בן בית באמריקה, אף שבוודאי גם בה יוותר זר, בהיפוך הכיוון שקומם כל כך את שמאס, שאפשר לסוּזן, היהודייה-האמריקנית בת השבע-עשרה, להיות בת בית בישראל, כפי שלא נתאפשר לו מעודו.²³

אני מתבוננת בכריכה של ערבסקות, והינה, בקווים עדינים ומתמוססים, מצויר בה סוס שנמוג. כשאני מתפעלת מעדינות הציור שעל הכריכה. שמאס, שאני מתכתבת איתו באותה עת, מספר לי שהציור בכריכה הוא פרי מכחולו של ידידו הטוב מני סלאמה, שצייר על מרצפות ישנות שאסף מבתים נטושים בירושלים. הציור על המרצפות הממשיות מעצים את תחושת המגע עם חפץ ממשי המלווה את ערבסקות. בוודאי, אי אפשר להתעלם מן הקריאות שהדגישו את הביקורת הפוסט-קולוניאלית החריפה ברומן, או את האינטרטקסואליות העשירה שבו, דוגמת זו הנגלית מבעד ל"ברכה" של ביאליק, המהבהבת לקראת סוף הרומן, כפי שהפליא לתאר זאת מיכאל גלזמן.²⁴ אבל ציור המרצפת שבכריכה מחזיר אותי באחת ללשון הסיפור הערבסקית, המדגישה את **המלאכה** שבכתיבה, המקימה גלעד גם לאומנות שאפיינה את חיי הכפר בפסוטה ולמעשה

22 שם, עמ' 44-45.

23 במסתו "אשמת הבבושקה" התייחס שמאס לסירובה של סוזן שפירו, תלמידה בת שבע-עשרה בארצות הברית, לעמוד בעת הנפת דגל אמריקה, כנהוג בבית ספרה בכל בוקר. היא הייתה מצוידת בפסק דין עקרוני של בית הדין הגבוה לצדק בארצות הברית משנת 1943, שקבע שהמדינה אינה יכולה לכפות על תלמיד לומר מה שאינו מאמין בו, ובמקרה זה, טענה, עמידה כמותה כאמירה. שמאס כתב שהוא מקנא בה על כך שיש לה מולדת וחוקה שתגן עליה, ושאם תבחר תוכל גם להגיע לישראל, ומתוקף חוק השבות תיקרא "אזרחית ישראל" ותחוש בבית יותר מכפי שנתאפשר לו – אף שנולד בישראל, והתגורר באותה עת בלב ירושלים. שם, עמ' 44.

24 מיכאל גלזמן, "לזרוק פחית משקה אל תוך 'הברכה' של ביאליק: אינטרטקסואליות וזהות פוסט-קולוניאלית בערבסקות" של אנטון שמאס, מחקר ירושלים בספרות עברית יט (תשס"ג), עמ' 327-347.

הממשי – אומנות העבודה בעץ, אומנות כלי הנגינה, האפייה, הדיש, עצירת השמן ועבודת החקלאות. כפי שהיטיבה לתאר זאת רות צופר, ערבסקות היא יצירת אומנות הארוגה כמעשה אומנות ומלאכה, יצירת מופת המפליאה בכוחה כמעשה אתנוגרפי.²⁵

בהערה במאמרו של שי גינזבורג הוא מציין שטרם נכתב על הפואטיקה של המוחש אצל שמאס, ולא על הפנייה בערבסקות לכל החושים.²⁶ צודק גינזבורג, אלא שאת המוחש הזה יש לקרוא כמוחש מתעתע, משל היה אודראדק של קפקא,²⁷ יצור מוחשי מאין כמותו ובה־בעת יצור שאינו אפשרי לא לזיהוי ולא לציור. "אין לצייר את השרץ על הכריכה", נזעק קפקא אל המו"ל של "הגלגול".²⁸ הציור בכריכת ערבסקות, יש בו מן הפיגורטיביות הנמוגה. דמות הרוכב שליד הסוס מתעתעת, יש בה מעין אחרות מגדרית, ספק־אישה־ספק־גבר, והיא נמוגה אל האין, קטועת איברים, וקווי המתאר של הציור כולו כמו זולגים אל הכריכה האחורית, מתמוססים אל האין. טוביה ריבנר מצטט מקפקא, המתאר את מעשה הלהטוטם הבלתי אפשרי של הספרות, שרק לכאורה מתקיים במוחש, על פני האדמה:

משימה עדינה לִילֵךְ על קצה האצבעות על גבי קורה רעועה שמשמשת כגשר, פְּלִימָה תחת פפֹּת רגליך, ואך ברגליך לגרור־ולצבור את הקרקע שעליה אתה עתיד לילך, ולא תלך אלא על פני בבוֹאֶתך שמשתקפת במים שמתחתך.²⁹

כך יש לתאר את מעשה הכתיבה בערבסקות: על שמאס נגזר לגרור במו רגליו את האדמה שהוא מהלך עליה בכל פסיעה ופסיעה כדי שלא יצלול לתהום בבואותיו, כדי שלא ימוג מעשה הכתיבה בטרם יספיק לצבור עוד גוש עפר להלך עליו בצעדו הבא.

את הדיסאוריינטציה שמייצר שמאס בערבסקות יש להבין גם כאחרות מגדרית, דרך הדהודה של "המישאלה להיות אינדיאני" ברומן אנטוניה שלי,³⁰ הארוג אל תוך ערבסקות כאילו היה השתי שלו, שעליו הוסיף שמאס את הערב. בלב הרומן מתאר המספר כיצד מצא בילדותו בספריית ביתו את הספר אנטוניה שלי מאת וילה קאתר בתרגומו לערבית, ומאז נצרב הרומן בליבו. בתוך ערבסקות אורג שמאס פסקאות שלמות מספרה של קאתר (כפי שתורגמו במהדורה העברית), והמספר אף מתוודה שנענה להשתתף בסדנת היוצרים

25 רות צופר, "מניפסט הפליטות: ערבסקות של אנטון שמאס", עמרי גרינברג, חנן חבר ויפתח אשכנזי (עורכים), פתרון כלשהו לשתיקה: על ספרות ערבית מודרנית בעברית, תל אביב: עולם חדש, 2018, עמ' 98–131. צופר מציעה תפיסה אתנוגרפית חדשה, המחליפה את הביטוי "ethno-graphy" בביטוי "ethno-reading" (עמ' 103ה13). זוהי הצעה רבת השראה, שנדמה לי כי היא עולה בקנה אחד עם ההצעה שלי ל"קריאה של היענויות".

26 גינזבורג, הערה 19 לעיל, עמ' 243ה7.

27 ראו, פרנץ קפקא, "דאגתו של אבי המשפחה", סיפורים ופרקי התבוננות, מגרמנית: ישורון קשת, תל אביב וירושלים: שוקן, [1913] 1977, עמ' 128–130.

28 טוביה ריבנר, "למה לא לצייר את השרץ?" סימפוזיון קאפקא, תל אביב: אוניברסיטת חיפה וספרית פועלים, 1982, עמ' 9.

29 קפקא, מצוטט שם, שם.

30 וילה קאתר, אנטוניה שלי, מאנגלית: ע' ארבל, ' אליאב (עורך), תל אביב: עם עובד, תשנ"ג.

הבין-לאומית באיווה רק בשל זיכרון העשב האדום המתואר בספרה, המכסה את ערבות נברסקה והמערב התיכון של אמריקה (עמ' 123).

לאורך הטיסה, במבט למטה מן המטוס, מתברר שאין שום זכר לעשב האדמדם (עמ' 125), אך אנטוניה שלי וערבות העשב האדום שלה מוסיפות לרחף על פני הסיפור. "תראה איזה צירוף מקרים", אומרת המארחת באיווה לבן זוגה: "יִלָּה קאת'ר, שאני תירגמתי אותה לסינית, הביאה את היהודי הנחמד הזה לאִיוֹנָא סיטי" (עמ' 129), היא אומרת, ובטעות אירונית מזהה את שמאס המספר כיהודי חביב, ובהמשך מתאר המספר את "האורות המבליחים בנוף הערבה האינסופית, הרמץ שהוא כל מה שנותר מן העשב האדמדם" (עמ' 132). ובכל זאת, העשב האדום והרגשה הכרוכה בו ובאנטוניה עוברים לאורך הרומן – אם בדמויותיו הנשיות, דוגמת אמירה ועור יערת הדבש שלה, או שלומית ושערה האדום כמכווה של אש,³¹ ואם באזכור הקיץ האינדיאני, ביטוי המסמן את ימי החום הפורצים לפתע באמצע הסתיו: "זבעד החלון הכפול דממה אדומה של קיץ אינדיאני בעלות האָדר, מתמהמהת בפארק העיר, משתהה מעל למימי הנהר, ונופלת ברחיפה עם פתותי השלכת" (עמ' 159), ברחיפה אינדיאנית.

עד כמה נצרבה אנטוניה שלי בלבו של הנער אנטון אפשר להבין ממסתו, "The Drowned Library":

ועדיין אין ביכולתי להעלות בדעתי שום טקסט אחר שבכותרתו ספון שמי שלי, שמי שאינו ניתן לתרגום, כפי שארון הספרים היה ספון בקיר. באורח מיסתורי, זהו הטקסט היחיד שמעניק לשמי, ולי עצמי, משמעות כלשהי. וקרוב לוודאי שזהו הטקסט היחיד שאינו מתרגם אותי אלא הופך אותי ליתום בן העשר ששמו ג'ים פֶּרְדֵּן, החי עם סבו וסבתו בנברסקה, מקום שלא הייתי בו מעודי, אך שנדמה עדיין כאילו הוא חלק מנוף ילדותי בצפון פלסטין.³²

אנטוניה שלי מתפקדת בערבסקות כמעין שם קוד, פנטזיה, קצת בדומה ל"אינדיאני" ב"מישאלה להיות אינדיאני". שמו של אנטון ספון באנטוניה שלי, אך אינו ניתן לתרגום. הוא ספון בשם ובטקסט שאינו מכיל אותה באמת, אלא כחוויה חושית, כאפקט, ובה בעת כאין, כמשאלה, כחוויה על תנאי. לא באמת.

31 הוא נזכר בכול לנוכח זיכרון אמירה המתמתחת על המרפסת בערב הראשון: "ימים רבים לאחר־כך אשוב ואזכר במעמד הזה, בכפות ההדוקות לעורף, בצמרמורת המרטיטה את עור יערת־הדבש, באור המפלח המונף בינינו" (עמ' 132). על שערה האדום של שלומית ראו עמ' 96 (הביטוי "שערה האדום כמכווה של אש" לקוח מן ההתכתבות עם שמאס).

32 Anton Shammass, "The Drowned Library (Reflections on Found, Lost, and Translated Books and Languages)", Isabelle de Courtivron (ed.), *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003, p. 116. הציטוט מתוך המסה מופיע אצל גינבורג, הערה 19 לעיל, עמ' 251–252, בתרגומו.

הרומן אנטוניה שלי נפתח בתנועת רכבת, המתחלפת בתחושת רחיפה במרחבי איך-סוף בתוך העשב האדום כתנועה עולה ויורדת, נמוגה חליפות, עמוסת **תחביר מאין**, בדומה לזה שמצאנו אצל קפקא ושמאס:

הזדקפתי על ברכי והצצתי מעל לדופן העגלה. נדמה לי שאין מה לראות; לא משוכות, לא נחל ולא אילן, אף לא גבעה ושדה. אפשר שהיתה שם דרך, אך לא יכולתי להבחין בה לאורם הקלוש של הכוכבים. דבר לא היה מסביב, אלא אדמה: לא היתה זו ארץ, כי אם חומר שממנו נעשות ארצות. לא, דבר לא היה שם מלבד אדמה — והיא עולה ויורדת, יורדת ועולה. [...] העגלה התנהלה בכבדות ונשאנתי בלי שאדע אנה. [...] בין אותה אדמה ובין אותם שמים חשתי כאילו נמחקתי, נמחיתי כליל.³³

העולם ננטש מאחור ונמוג, ואף ה"אני" מתאייד ונמחה כליל.³⁴ נותרת רק השעיטה, התנועה, המרחב. פסקה דומה מאנטוניה שלי מצוטטת בערבסקות:

בהשקיפי על סביבי הרגשתי שהעשב הוא הארץ, כשם שהמים הם הים. אדמומית העשב צבעה את כל הערבה רחבת-הידיים בצבע של כתמי יין, או של עשבי-ים מסויימים בפלוט אותם הים לראשונה. ומה רבתה כאן התנועה! כל הארץ כולה נראתה, משום-מה, כדוהרת.

[...] יתכן שתנודת המסע הממושך ברכבת עדיין פעמה בגופי, מפני שיותר מכל דבר אחר הרגשתי בתנועה שבנוף, בצפריים הרעננים שנשבו קלות ובאדמה עצמה, כמו לו היה העשב הסבוך מין עור רפוי, שמתחתיו דהרו עדרי בופאלו, דהרו ודהרו...³⁵

הינה גם כאן התנועה, הדהירה, הרטט, והמעמד ההיפותטי, כמו לו. לשון הספק-משאלה-ספק-תנאי מתקיימת גם כאן – "כמו לו היה העשב הסבוך מין עור רפוי, שמתחתיו דהרו עדרי בופאלו, דהרו ודהרו..."

התכתבויות/היענויות: "אין פלסטינים בעולם, כמו שאין אינדיאנים בעולם, כי הסוס של אלה ואלה נגמר"

כאמור, אני מתכתבת עם אנטון שמאס תקופה ארוכה. תוך כדי קריאה בערבסקות אני כותבת לו ש"בעצם, ביחס שבין האמת והבדיה, וגם מבחינה תחבירית, 'ערבסקות' מזכיר

33 קאתר, הערה 30 לעיל, עמ' 11-12. ההדגשות שלי, חס"ש.

34 "הייתי כמין חפץ המוטל בחמה והחש אותה, דוגמת הדלועים, ויותר מכן לא ביקשתי להיות. הייתי מאושר לחלוטין, אפשר כך אנו מרגישים במוותנו שעה שאנו נהיים לחלק מכליל השלמות, ותהא זו שמש ואויר, או חסד ודעת. מכל מקום אושר הוא: להימוג בתוך משהו שלם ושגיאי". שם, עמ' 18.

35 שם, עמ' 16; שמאס, הערה 4 לעיל, עמ' 132.

לי את 'המישאלה להיות אינדיאני' של קפקא, ואני תוהה בסוגריים: "(יש כזו משאלה באנטוניה שלי?)"³⁶ ושמאס משיב לי:

אני נורא אוהב את המשל הנפלא הזה של קפקא, שאותו בעצם קראתי לראשונה באנגלית, באיווא. ועכשיו שאת מעלה אותו באוב: העטיפה של מני סלאמה דומה והיא רצה איתו עד הסוף המר, ועד בכלל [...] ואגב, ב"אנטוניה שלי" אין בכלל זכר לאינדיאנים. הם פשוט לא היו קיימים בתודעה המדחיקה שלה. אין פלסטינים בעולם, כמו שאין אינדיאנים בעולם, כי הסוס של אלה ואלה נגמר, עד עולם, ולא תהיה להם תקנה, לא עכשיו ולא בימים האחרים. (8/7/2019)

כפי שאתם רואים, אנטון שמאס נענה בנדיבות למשאלה הקפקאית שהעליתי ולתחביר הסוסי הנמוג. עם זאת, מתברר ששמאס היה טוטלי מדי בקביעתו. ההדחקה, מתברר, אינה שלמה. האינדיאנים נוכחים באנטוניה שלי כמעין רוחות רפאים, אם כדימוי, אם כאיום ואם כמשאלה. הינה, כבר בפתיחה, אוטו, הפועל המגיע לאסוף את הנער ג'ים ברדן, מתואר כמי ש"עור פניו היה חום כעורו של אינדיאני. קלסטר-פנים של הרפתקן עז-נפש"³⁷, והעכסן האימנטי שג'ים ברדן מצליח לרוצץ את ראשו במעדר מתואר כ"שריד מתקופת הבופאלו והאינדיאנים"³⁸. אפשר אפוא לומר שלא רק הבופאלו כמו-דוהרים מתחת לעשב האדום, אלא גם האינדיאנים – כנוכחות רפאית מאיימת וקוסמת כאחד, חיה ונוכחת בתנועתה; מתיישבים קדמונים שהוכחדו מן המציאות ומן הסיפור אך עדיין צצים בהם, אם כדימוי, אם כנוכחות עתיקה, ואם כאותה צורת עיגול עתיקה המתגלה בשלג הראשון, כ"מעגל גדול, שנסתמן במטושטש על פני משטח העשב ובו נהגו האינדיאנים לרכוב"³⁹.

באחד ממכתביו אליי מציע אנטון לקרוא להרצאתי "המשאלה של אנטון להיות אינדיאני (שאיננו) באנטוניה שלי". אני נרגשת לנוכח היענות המוחלטת של שמאס להצעה הפרשנית שלי, מתפתה לרגע לכותרת שהוא מציע, מודדת בזהירות את אזורי הגבול, את המרחב הסזוריאלי שנפתח בין מחבר הרומן לחוקרת הספרות. השם אנטוניה שלי כשלעצמו מעצים בערבסקות את הדיסאוריינטציה המגדרית: ערבסקות נחתם כאשר מישל אַבֵּיִד, שנולד, כאמור, בשם אנטון שמאס, מוסר לאנטון שמאס המספר כתב יד שבו הוא טוען שהוא מגולל את סיפורו של אנטון שמאס המספר! האם אפשר אפוא שכתב יד זה שמסר אינו אלא ערבסקות, הרומן המונח לפנינו ושבה הרגע אנחנו קוראים בו?

36 מכתב ששלחתי לאנטון שמאס בתאריך 4 ביולי 2019. תאריכי המכתבים יציינו מכאן ואילך בגוף הטקסט.

37 קאתר, הערה 30 לעיל, עמ' 11.

38 שם, עמ' 36.

39 שם, עמ' 45.

החלטתי לכתוב את האוטוביוגרפיה שלי בשמך, ולהיות נוכח בה בדמותו של הילד המת. משהו שיכלבל את המלך שלמה של הגורל הפלסטיני. [...] קח לך את התיק הזה ותראה מה אפשר לעשות. תתרגם, תעבד, תוסיף או תגרע. אבל תניח אותי בפנים. לא תרחתי לערוך את החומר. אפילו שם הולם עדיין לא מצאתי... (עמ' 233-234)

המספר חוזר כאן כמעט מילה במילה על מילותיו ומחוויתו של המספר באנטוניה שלי, מאמץ את מילותיה של סופרת אישה הכותבת בקולו של גבר הכותב על אישה, על אנטוניה, שלעיתים מתוארת כ"גברית" ואפילו מדמה לחוש כי צמח לה שפם קטן.⁴⁰ בתוך כך נרמזת האפשרות ה"שערורייתית" שערבסקות אינו אלא תרגום לעברית של כתב היד שכתב מייקל אָפֵיִד (באנגלית? בערבית?). אכן, כפי שציין שי גינזבורג, השאלה מהו תרגום ומהו מקור קריטית בערבסקות, ובעולמו של אנטון שמאס בכלל.⁴¹ אלא שאז, כדרכו של שמאס, הוא פורם את המשפט שכתב רגע אחד קודם, ושב ונוטל את מושכות הסוס הדוהר לידיו:

אילו היה הוא [מייקל אָפֵיִד] המספר, חזקה עליו שהיה מסיים כך: "הוא פתח מגירה ולקח עפרון ורשם על התיק: 'הסיפור שלי'. רגע הביעו פניו אי־רצון. מיד מחק והניח רק מלה אחת: 'הסיפור'. זה, כנראה, הניח את דעתו".
ואולי, מתוך יוהרה מנומסת, היה מסיים בפּראַפְּאָזָה על בורְקָס: "אינני יודע מי משנינו כתב את הספר הזה". (עמ' 234)

כשהוא מצטט שוב מאנטוניה שלי – בהיפוך – הוא מוסיף משפט תנאי: "אילו היה הוא המספר", ובכך הוא פורם את הפסקה המופיעה מייד אחר כך, מסמנה במחיקה, ואז קופץ ועולה על הסוס של בורחס, שאי אפשר להפריז בחשיבותו להבנת הפואטיקה הנמוגה של שמאס.

רגע לפני שניגש אל בורחס, חשוב להדגיש שוב עד כמה המחווה לווילה קאתר ולאנטוניה שלי מאתגרות את השיח הגברי ומחדירות אליו את המחשבה הנשית, תוך

40 הרומן אנטוניה שלי נפתח בדברי הקדמה מאת המספרת, ובהם היא מעידה על מפגש עם ידיד נעוריה ג'ים ברדן, שיום אחד, בבגרותם, מגיע אל ביתה ומניח את הרשימות של זיכרונות ילדותו, המסופרים דרך דמות אחת משמעותית שהכירו שניהם בעברם בערבות נברסקה: נערה בוהמית, בת נוכרים, שסימלה לידים יותר מכול את ארצם ואת החוויות העזות של ילדותם. הוא מתיישב לשולחנה וכותב את הכותרת "אנטוניה". פניו מביעות אי־שביעות רצון והוא מוסיף עוד מילה: "אנטוניה שלי". "זה כנראה, הניח את דעתו". (קאתר, הערה 30 לעיל, עמ' 6). לאחר שנשאתי את הרצאתי בתל אביב בדצמבר 2019 (הערה 12 לעיל) קרא אנטון שמאס את דבריי והוסיף הערה בשולי הטקסט: "במקור האנגלי, קול המספר בהקדמה אינו ברור מגדרית, כי באנגלית הדיבור בגוף ראשון יכול להטעות. משום כך, ההנחה שקול המספר הוא קולה של אשה, מכיוון שקאתר היא אשה, היא הנחה בלתי ניתנת להוכחה. המתרגם לעברית, שהיא שפה מגדרית, לא היתה לו ברירה, והיה צריך להחליט בסוגייה, והוא בחר לומר: 'אינני מחבבת את אשתו [של ג'ים ברדן]', כי היה בטוח שקאתר היא הדוברת. אני בטוח שקאתר היתה מעדיפה שהמספר שלה יאמר: 'אינני מחבב את אשתו'" (13/12/2019).

41 גינזבורג, הערה 19 לעיל.

סכסוך הקואורדינטות המגדריות המקובלות. בצדק מדגישה רות צופר ש"קריאה מתוך העיקרון הפנימי של הערבסקות פירושה לפתוח בפני הקורא העברי מחוזות קריאה חדשים ולהיכנס לתהליך קריאה שבו הישראלי לומד 'לקרוא כערבי' טקסטים ערביים ועבריים". כדי "לקרוא כערבי" מאמצת צופר את המושג הפמיניסטי "לקרוא כאישה", כפי שבחנה אותו אורלי לובין, "אקט שמעדיף להתרכז באתיקה של קריאה ולא בפוליטיקה של זהויות".⁴² המסה שלפנינו מבקשת להדגיש ששמאס מלמד אותנו לקרוא כערבים דווקא דרך הסטה – לקפאק, לוילה קאתר, לבורחס, שאצלם נידונה הזרות והנוכריות בכל מורכבותה, תוך שיבוש שיח פוליטיקת הזהויות.

"אבן רושד ובורחס – שני האינדיאנים על הסוס האדום שהולך ונפרם, הולך ונעלם"

מן ההכרח אפוא להוסיף עוד סוס שעליו דוהר המחבר בערבסקות, סוסו של בורחס. פעמים רבות נזקק בורחס ביצירתו לחקר השירה וההגות הערבית, והוא מדגיש את היותם המסד לספרות ולהגות האירופיות. כשאני קוראת את ערבסקות אני חושבת תחילה על הסיפור "חורבות מעגליות" של בורחס: סיפורו של אדם הבורא בחלומו נער, וזה הופך לממשי. החולם מאושר בנער ושולח אותו להתגורר בחורבה מעגלית לא רחוקה מזו שלו, במורד הנהר. יום אחד מתלקחת אש סביב האיש החולם. כשהוא מתקרב אליה היא לוחכת את רגליו, ואז הוא מגלה שאינו חש בכאב האש השורפת. ברגע זה עולה בדעתו המחשבה המבעיתה, שמא אף הוא חלומו של מישהו אחר: "הן לא צרבו את גופו, רק ליטפוהו וחיבקוהו בלי שיישרף ובלי שייכוהו. מתוך תחושת הקלה, מתוך השפלה ומתוך אימה הבין שהוא עצמו אינו אלא חלום-תעתועים, שמישהו אחר חולם אותו".⁴³ אני נזכרת בחורבות המעגליות הללו כשאני עוקבת אחר היחסים בין יוש בר־און, הסופר הישראלי-יהודי הנמצא אף הוא בסדנת הכתיבה באיווה, לבין אנטון שמאס, המספר ה"ערבי-ישראלי",⁴⁴ שיוש בר־און מבקש להופכו לדמות בדיונית בספרו הבא. כשעולה בערבסקות השאלה "מי הוא הוֹנטרילוקיסט של מי" (עמ' 130) – האם אנטון שמאס הוא הפיתום של יוש בר־און או להפך? – אני חושבת על "חורבות מעגליות" ושואלת מי הוא חלומו של מי. מי עלול להישרף באש ומי חסין מפניה – במחיר קטלני לא פחות: אי-קיומו בממשות.

42 צופר, הערה 25 לעיל, עמ' 115, וראו, אורלין לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: זמורה-ביתן ואוניברסיטת חיפה, 2003. לפי צופר, זמן כיבוש מחייב פרמטרים פנימיים, אינטימיים, והוא נמדד – מתוך המרחב המגדרי של שמאס – בזמן תפיחת הבצק (עמ' 118).

43 בורחס, "חורבות מעגליות", גן השבילים המתפצלים, מספרדית: ירום ברונובסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 131.

44 כאמור, אנטון שמאס קרא את ההרצאה שלי אחרי שנישאה בתל אביב, וגם בעניין זה הוסיף בשוליה: "בסוגריים, כי אין דבר כזה. 'ערביי ישראל' זאת המצאה של הממשל הצבאי בשנות החמישים והשישים. בעצם, אין 'ישראלים' בישראל, כי ה'לאום' בישראל נקבע על-פי הזהות האתנית: יהודי, ערבי, דרוזי" (13/12/2019).

אני משתפת את שמאס במחשבתי הזאת, בתהייה אם דמותו של אנטון היא שחולמת את יוש בר־און, המזוהה בביקורות כבן דמותו של א"ב יהושע, או להפך, אך שמאס מוחה נמרצות על עצם הזיהוי, שנעשה למרות אי־אלו רמזים שפיזר ברומן כדי להפריכו. בהתכתבות שלנו הוא מתעקש שיוצרים אחרים מדור הפלמ"ח היו ההשראה לדמותו של בר־און, ואני, כמו שאר המבקרים, מסרבת להיעתר למאמצי השכנוע שלו. לבסוף הוא מסגיר פרטים מ"בית מטבחיו" של היוצר. "גילוי נאות", הוא כותב:

הדמות המיידית שהיתה לי מול העיניים בעיצוב הדמות של יוש בר־און היתה זו של ישראל פנקס, שאכן היה איתי באותו מחזור באיווא, ועזב את התוכנית וחזר לארץ אחר יבוע. אבל בר־און כשבילי הוא בעיקר תערוכת של אהרון מגד וחנוך ברטוב. ליהושע אברהם אין בו שום חלק.

אני עומדת במר"י. על אף מאמצי השכנוע מצד שמאס, אני מכווצת את שרירי הסירוב ומתעקשת: "זה לא יהושע", אני כותבת לו, "כמו שזו לא מקטרת, בצירוף של מאגריט", ושמאס משיב: "חורבות מעגליות" הוא אחד הסיפורים הכי אהובים עליי [...] ולא – אם זה "לא מקטרת", אז במיוחד "לא המקטרת" של יהושע", הערה שמעלה כמובן חיוך על פניי, אך מחזקת אצלי את הזיהוי עם יהושע, שאכן היה מוכר גם במקטרתו. אבל חשוב מזה: דרך אותן התכתבויות אני מתוודעת כמו באקראי לטקסט אחר של בורחס. בספטמבר 2019 כותב לי שמאס על הטקסט שפתח בו את שנת הלימודים בקורס שלו על תרגום באוניברסיטת משיגן: "מחקרו של אַבְרוֹאָס". ואז, באחת, מכה בי ה"תגלית", שהינה נגלה לי הסוס האמיתי הרוטט מתחת לעור של ערבסקות. הסיפור מתמקד באַבְרוֹאָס (Averroes), הוא אבן־רושד, ההוגה הערבי מן המאה השנים־עשרה, שהשפיע רבות על הפילוסופיה האירופית בימי הביניים. בורחס מתמקד במאמצי התרגום של אבן רושד ל"פואטיקה" של אריסטו, ובתסכולו הרב לנוכח שתי מילים ה"מסרבות" להיתרגם – שתי מלים הנשמעות לו זרות וחסרות כל פשר, שכן מעולם לא נחשף לתיאטרון היווני – "טרגדיה" ו"קומדיה". משהו מן הזרות הבסיסית הזו מצטיירת לי בערבסקות: **זרות לסוגה, לז'אנר**. כיצד אפשר להבין רומן עכשווי כל כך כמו ערבסקות, מודרני כל כך וחי ורוטט, שבכל זאת יש בו מן הזרות לעברית ולפרוזה שלה. או שמא היא, הספרות העברית, הביקורת והקוראים, הם הזרים לרומן, ואינם יודעים כיצד לתרגמו. אכן, ערבסקות מערער באופן "שערורייתי" כמעט את הגבול שבין הרומן המודרני – אפשר אף לומר לרגעים, הרומן הפוסטמודרני, שיש בו מן הערעור על הממשות ברוב בורחס, בקט ואחרים – לבין סיפורי עמים, שבדמותם הוא מתעקש להיכתב, ארוג במארג אתנוגרפי צפוף, אפוף ניחוח אגדות אלף לילה ולילה. רומן שכולו חוויות אוטוביוגרפיות, ובה־בעת יש בו משהו מן הקטלוג הבורחסי, העולה על הדעת למקרא כל השמות,

החפצים והמקומות בערבסקות, המוכפלים לאין־סוף, משתקפים במראות שחורות, מתפרטים בעברית ושוב בערבית, עד כדי להביס את הקורא המיומן ביותר.⁴⁵ במקום אחר שאלתי באשר להאופטימיסט של אמיל חביבי, בתרגומו של שמאס, אם זו טרגדיה או פארסה.⁴⁶ בערבסקות יש לשאול אם זו טרגדיה או קומדיה שנטרפו הגדרותיהן ונשכח פשרן, וכבר אין לדעת מהי טרגדיה ומהי קומדיה, שכן המילים והדברים איבדו משמעותם. אין אלא לספר מחדש את סיפור הכישלון הטרגי של ערביי ישראל/פלסטין ואת סיפור תבוסתו של אנטון שמאס עד אין־סוף, שהאירוניה המרה וההומור המאקברי ספוגים בהם ללא הפרד. כך חותם המספר של בורחס את סיפורו:

ניסיתי לספר את תולדותיו של כשלוין. [...] נזכרתי באַבְרוֹאָס, הסגור במעגל האיסלאם, שלא הצליח מעולם להבין את המלים "טרגדיה" ו"קומדיה". סיפרתי את מקרהו. בעת הכתיבה חשתי מה שחש מן־הסתם אותו אָל [...] אשר החליט לברוא שור וברא תאו. חשתי שהיצירה לועגת לי. חשבתי שאַבְרוֹאָס, המבקש להבין דראַמה מהי, בלי שיהיה לו מושג כלשהו מהו תיאטרון, איננו אבסורדי יותר ממני, המבקש להבין מיהו אַבְרוֹאָס [...] עם סיום העמוד האחרון חשתי, שסיפורי הוא דיוקנו של אדם כפי שהייתי אני בעת הכתיבה, וכי למען אוכל לכתוב את הסיפור הזה עלי להיות אותו האדם, ולמען אהיה אותו האדם עלי לכתוב את הסיפור הזה – וכך עד אינסוף. (ברגע בו אני חדל להאמין בו — "אַבְרוֹאָס" נעלם).⁴⁷

תהיתי אם המאמץ שלי להבין את שמאס אינו אבסורדי יותר מזה של בורחס המנסה להבין את אברואס, ואינו אבסורדי יותר ממאמצו של אברואס להבין את המונחים היווניים של טרגדיה וקומדיה, הזרים לגמרי למעגל האיסלאם שחי בו. הבנתי את המאמץ המעגלי של בורחס להיות אותו אדם: לחוות את מצוקותיו והתלבטויותיו, ובה־בעת, ולשם אותה המטרה, לכתוב את סיפורו – וכך עד אין־סוף. לאור הניסוח המעגלי הזה נדמה לי שאני מבינה כעת טוב יותר את פשר הפיצול בין הסיפור למספרו בערבסקות,

45 אני חושבת על ערבסקות כרומן המממש באלף דרכים את טענתו של פול דה מאן, שאוטוביוגרפיה היא השחתת פנים. היא "העמדת פנים", על שתי משמעויותיה הסותרות: כעיוות, שקר, ובה־בעת כהענקת פנים, קימום פנים, רסטורציה שלהם. אני חושבת על תחושת הסחרור ועל הדלתות המסתובבות שדה מאן מתאר באמצעותן את יחסי האספקלריה המתקיימים באוטוביוגרפיה בין המחבר לקורא, יחסים שאינם שיקוף אלא היסט (trope), הסטה, עיוות ו"השחתה" הכרחיים – של פני המחבר וכמותן, של פני הקורא. ראו, פול דה מאן, "אוטוביוגרפיה כהשחתת־פנים", מאנגלית: שי גינזבורג, מכאן ט"ז (מרץ 2016), עמ' 244–255. על הפיצולים וההכפלות בדמות המספר בערבסקות עד כדי הפרכה הדדית ראו, חנן חבר, "עברית בעטו של ערבי: שישה פרקים של 'ערבסקות' מאת אנטון שמאס", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 283–307.

46 חנה סוקר־שווגר, "איזוהי הטרגדיה, ואיזוהי הפארסה?": פארסה כפואטיקה של עודפות בהאופטימיסט לאמיל חביבי", מחשבות מיותרות: עודפות בספרות העברית 1907–2017, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 2022, עמ' 281–323.

47 חורחה לואיס בורחס, "מחקרו של אַבְרוֹאָס", גן השבילים המתפצלים, מספרדית: יורם ברונובסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 45–46. ההדגשות שלי, חס"ש.

את פשר הכפילים והפרימות הנרטיביות, כסיפור שיש להוסיף ולספרו, עם שבכל רגע ורגע הוא נמוג.

אני כותבת לשמאס כמה ממחשבותיי, והוא משיב:

גם בחלומותיי הכי פרועים [...] לא הייתי יכול לסדר בשביל העיסוק המחודש שלך ב"ערבסקות" מסגרת יותר מתאימה מהסיפור הזה של בורחס. עכשיו שאני חושב על זה, קשה לי גם לדמיין מצב שבו יכולתי לכתוב בלעדי הנוכחות שלו ברקע. יש ב"ערבסקות" הופעת אורח של בורחס, של "בורחס ואני", בדיאלוג מדומה עם ויילא קאת'ר של סוף ההקדמה של "אנטוניה שלי". אבל זאת סתם הולכת שולל. אבן רשד ובורחס הם שני האינדיאנים על הסוס האדום שהולך ונפרם, הולך ונעלם. (3/10/2019)

אני רואה ששמאס אימץ לגמרי את המשאלה שהצעתי לו, להיות אינדיאני רכוב על סוס, וכדרכו הוא מכפיל ומשלב אותה. במקביל מתחדדת בי ההכרה שיש להבין את שמאס דרך קפקא, אבל לא פחות מכך, דרך השתקפותו באברואס אליבא דבורחס. ועוד נותר לברר מי מבשרו של מי. אבל הרי ברור: מבשרם של כולם הוא אבן רושד, הפילוסוף המוסלמי הגדול שעם השנים סוסו דהה ונעלם, כתבי היד שלו הועלו על המוקד עוד בימי חייו, ויצירתו נשתמרה בעיקר בערבית-יהודית. ורק בורחס, הער לזרויות ולכוחו של המזרח שדהה, משיב את דהרתו.

זאמו אפיסטולרי

ההתכתבות בין אנטון שמאס לביני הולכת ומסתעפת. אני מזמינה ממנו מאמר לכתב העת זכאן שאני עורכת, והוא, חצי בצחוק, מציע שנכתוב ביחד "מאמר אפיסטולרי". אט-אט, אף שהמאמר האפיסטולרי לא נכתב, אנחנו מתחילים לכנות את ההתכתבות בינינו בשם "המאמר האפיסטולרי". נראה שבמאמר הזה אנחנו קצת מתבלבלים בתפקידים.⁴⁸ בהתכתבותנו אנחנו "גונבים" זה מזה בלא בושה, ממשיכים זה את רעיונו של זה, וכבר לא ברור לי מיהו הכותב ומיהו הפרשן. אבל החילופים בין המספר לסיפור ובין המספר לפרשנו הם הרי לב הרומן, כפי שראינו, למשל, ביחסים בין אנטון שמאס המספר ליוש בר-און, הסופר הישראלי. הם מצטרפים לסדרת החילופים המתקיימים לאורך כל ערבסקות בין הדמויות מרובות השמות ובין הכפילים. החילופים הללו הם גם ביטוי למבוכה ול"בלבול" בדבר שייכות הרומן לספרות העברית/הישראלית/הפלסטינית. "עברית בעטו של ערבי", כתב חנן חבר.⁴⁹

48 אנטון שמאס, "הוא התבלבל בתפקידים", רפי בוקאי, אוונטי פופולו: תסריטים, ירושלים: כינרת, 1990, עמ' 7-17.

49 חבר, הערה 45 לעיל, עמ' 283-307.

הינה, נוספת כאן אפוא עוד דיסאוריינטציה: בין המחבר לחוקרת. היא מצטרפת להסטה התחבירית-נרטיבית של ערבסקות ברוח התחביר והתמונה הנמוגים ב"המישאלה להיות אינדיאני", להסטה האתנית דרך המשאלה להיות אינדיאני (שאננו) באנטוניה שלי, וכן להסטה המרחבית-מגדרית, דרך איווה ואנטוניה שלי – מן המזרח התיכון אל המערב התיכון של אמריקה, דרך היסטים במרחב, כפילים וחילופים מגדריים.

הדיסאוריינטציה שנוספה מסעירה אותי, שכן היא חוברת למחשבה המחודשת שלי על המרחק הפרשני הנכון. אחרי שנים של קריאה ביקורתית ואימוץ העמדה של ולטר בנימין, בדבר החובה להבריש את הפרווה כנגד כיוון הצמיחה, אני מוצאת את עצמי מהרהרת בדבר המרחק הביקורתי שיש לאמץ, חושבת מחדש על הרמנויטיקה של חשד, כפי שכינה זאת פול ריקר, או על הרמנויטיקה פרנואידיה, במונחיה של איב קוסופסקי סדג'וויק, המציעה להגמיש את המנעד באמצעות פרשנות המתקרבת ומתרחקת חליפות ממושג המחקר.⁵⁰ באפשרות לכתוב "מאמר אפיסטולרי" אני רואה הצעה לכתובה המכווננת מחדש את תדר הביקורת, את המנעד שבין מרחק וקריאה ביקורתית לבין התקרבות והיענות. בהתכתבותנו אני רואה אפשרות למחשבה מחדש על ה-"critique", על הביקורת, כיחסים של היענויות, זיקות והקבלות – אם להדהד גם את מקצת התרגומים האחרים שניתנו לשירו של בודלר.⁵¹ אני מגלה שניסוח מחשבת הספרות במונחים של הקבלות, זיקות או היענויות בין המחבר לחוקרת עולה בקנה אחד עם תפיסת ה-"postcritique" המתגבשת במחקר בשנים האחרונות.⁵² זו ללא ספק חשיבה דיאלוגית-סזוריאליה, המבקשת לחקור את הסזורה, את מרחב הביניים שבין הספרות למחקר הספרות. ועוד יותר מכך, בטרם יוצע הפירוש ההולם, זו בקשה להשתוות בסזורה, לחוש ברטט הדחירה, בעדר הבופאלו הרועד מתחת לטקסט, לחוש ברעד הפיצוץ בעת הקריאה "וארדה", בתשוקה הנלווית אליו, ובה-בעת, בתחושת התבוסה והיאוש לנוכח הממשות והבית שנמוגו אל האין.

* * *

בינתיים, אנטון שמאס לא כל כך יודע כיצד להמתין מרחוק עד שאסיים את קריאתי בערבסקות. על כן הוא מציע תוך כדי התכתבות:

50 Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, Denis Savage, (trans.), New Haven, CT: Yale University Press, 1970, pp. 33-34; איב קוסופסקי סדג'וויק, "קריאה פרנואידיה וקריאה מאחה, או: אתה כל כך פרנואידי, אתה בטח חושב שהמסה הזאת היא עליך", אות 9 (סתיו 2019), עמ' 145-173.

51 ראו, בודלר, הערה 6 לעיל.

52 על כך ראו: Elizabeth S. Anker and Rita Felski, *Critique and Postcritique*, Durham: Duke University Press, 2017; הת'ר לאב, "הפיתויים: דונה הראווי, אובייקטיביות פמיניסטית ובעיית הביקורת", מאנגלית: יוני ליבנה, מכאן כג (ספטמבר 2022), עמ' 281-303; יוני ליבנה, "על שירת הסירנה ועדשת המיקרוסקופ: דונה הראווי בין ביקורת לפוסט-ביקורת", מכאן כג (ספטמבר 2022), עמ' 305-317.

ואני בינתיים חשבתי (חצי בצחוק) שאולי, כמו שעושים לפעמים במאי קולנוע, אכין את "גירסת המחבר", אלה-דרידה: טקסט רץ בתחתית העמוד, שבו אעיר ואסביר ואשנה את העלילה ואפריך ואסכים עם הנחות המבקרים, 33 שנה אחרי הפשע שלא חל עליו חוק ההתיישנות. סבתא עליא היתה אומרת על זה: בטלנות וחוסר מעש מלמדים את האדם אפילו לארוג.

משועשעת ונלהבת, אני משיבה לו שכבר שינה די והותר את הגרסאות בתוך הספר עצמו! כדרכן של היקריות-ביחד, אני מוזמנת בקיץ לסדנה על אפיסטולריות בשיקגו, שרק אגם משיגן מפריד בינה לבין אן ארבור, שבה מתגורר אנטון שמאס. מן הסדנה אני שולחת לשמאס ציטוט ממכתבים מנסיעה מדומה של לאה גולדברג, המתקשר לנושא המחקר שלי על העודפות: "תוכן המכתבים האלה", כותבת גולדברג, "ניתן להתבטא בשמו של ספר לטיני אחד מימי הביניים – 'על כל הדברים שבעולם ועל עוד משהו'⁵³. בתגובה, שמאס שולח אליי את ההרצאה של בורחס על אלף לילה ולילה, ומוסיף שזהו "הספר שהוא המקור של כל העולם ועוד משהו". אחר כך הוא כותב שבפסוטה מכנים את המשהו הנוסף הזה "חֶבֶת מֶסֶק", כלומר "גרור של מושק" (5/9/2019). ללא ספק ריחו של אותו גרור של מושק ששמאס מוסיף למחשבותיי נישא כאן. באותה עת שמאס שולח אליי גם הרצאה שנשא בבירות ב-2003.⁵⁴ כעבור חודשיים אני מבקשת ממנו שיתרגם למעני פסקה מנוסח ההרצאה ששלח לי באנגלית, מנומרת במילים ערביות, שלא הצלחתי להבין לגמרי, ובה הוא מספר מה ביקשה ממנו אימו, תושבת חיפה, שיביא לה מן העיר צור, שבה נולדה ב-1920. כעבור כמה שעות הוא שולח אליי את הדברים האלה:

בבירות דיברתי כמוכן בערבית, ואת הפיסקה הזאת ניתן לכתוב רק בערבית. אבל הנה ניסיון חראיקרי בתרגום הבלתי ניתן לתרגום:
 "הייתי מתה לעמוד שוב על החוף של צור, כשאני בת שמונה, ולנשום את רוח הים",
 לנשום את הווא אל-בַּחֵר, הווא הבַּחֵר. והמלה "הווא", הווא, כדרכן של המלים המתעתעות בערבית, יכולה להפוך את הרוח הנעימה של הים לתשוקה ואהבה וגעגועים ונוסטלגיה;
 להפוך את המקל האנכית של האות "אלף" בערבית, האות הסופית במלה [הווא] "הווא",
 כלומר רוח, ל"אלף מְקֻסָּנָה", "הווא", כלומר אהבה, אלף סופית שנראית על הדף כמו ערש מאוזן של חום ועדנה.

ואני חושבת עד כמה יפה הטקסט הזה שלא ניתן לתרגום, וכיצד הוא נושא את רוח הכתיבה של שמאס, הנעה בין שלוש שפות, בלתי ניתנת לתרגום ובכל זאת אינה מוותרת

53 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, [1937] 2013, עמ' 8. ההדגשה במקור.

54 Anton Shammas, "Return to Beirut", *Home Works II: A Forum on Cultural Practices*, Beirut: Ashkal Alwan, 2003

על הלשון, על המוחשיות והציוריות שלה, הבלתי אפשריים בשפה האחרת. כדי להבין את הפסקה הזו אין לי ברירה אלא להתנסות בערבית, לזהות את אותיותיה, להתאמץ לבטא אותה, להבחין בין אלף לאלף סופית, להבחין בהיותה מקל אנכי ולדעת מהי "אלף מקסורה", הנראית על הדף כמו עריסה מאוזנת להכיל בתוכה את האהבה.⁵⁵ אכן, אי אפשר לנתק בערבסקות בין סיפורו של מקום לסיפורו של זמן, בין הנכבה, תחושת התבוסה והגעגועים למקום שלא יהיה עוד, לבין התקווה, החום והעדנה שנושאת עימה האהבה, למרות הכול.

למרות התרגום הנפלא של שמאס, אני מעיזה להתערב בתרגומו ולהציע להחליף את הביטוי "הייתי מתה לעמוד שוב על החוף של צור",⁵⁶ בביטוי "אילו הייתי עומדת שוב על החוף בצור", או "הלוואי והייתי עומדת שוב על החוף בצור", כל זאת, כמובן, כדי להדהד את תחביר המשאלה והמודליות, אותו תחביר פנטזמטי-נמוג מן "המישאלה להיות אינדיאני", אותה מלמלה הנפרמת מאליה בערבסקות. תחביר שיש בו ממעמד הפנטזיה המתממשת לרגע, ובה־בעת לשון תנאי והכרה באי־אפשריותם של הדברים.⁵⁷ אני נוסעת לספרייה בתל אביב כדי לשאול את אנטוניה שלי, ובמבואה חוגגים מאה ועשרים לבורחס. מתוך הכוונת אני שולפת את הספר שלו שבעה לילות, ומתיישבת לקרוא את הרצאתו על אלף לילה ולילה. כדרכו של בורחס, הוא מייצר רשימות כמעט קטלוגיות של התייחסויות למזרח, אך אז הוא מבקש להתעכב על כותרת אחת, שהיא מן היפות בעולם:

בכותרת הזאת יש יופי אחר. הוא טמון, כך נדמה לי, בעובדה שלגבינו המילה "אלף" היא כמעט נרדפת למילה "אינסופי". לומר אלף לילה, כמוהו לומר אינסוף לילות, המון לילות, לילות רבים מספור. לומר "אלף לילה ולילה", פירושו להוסיף עוד לילה אחד לאינסוף. כאן כדאי להיזכר בביטוי אנגלי מעניין. לפעמים, במקום להגיד "לעד", for ever and a day, אומרים "לעד ועוד יום". מוסיפים יום אחד למילה "עד". וזה מזכיר לי משפט שכתב פעם היינה לְאִיֶּשָׁה אֲהוּבָה: "אוהב אותך לנצח ואף לאחר מכן".⁵⁸

55 מכיוון שלא הייתי משוכנעת שאני מצליחה לבטא במדויק את המילים, שלח לי שמאס הקלטה בקולו של הטקסט. לראשונה נוסף בהתכתבותנו ממד של קול – שכן עד כה כל התקשורת נעשתה במילה הכתובה.

56 ביטוי שנדמה לי כי אט־אט נשמט מן העברית וכבר נשמע זר בה, הד לימים שאנטון שמאס חי בישראל ובעברית.

57 רגע לפני סגירת הגיליון כתב לי שמאס: "אולי מאוחר מדי, אבל נזכרתי במשהו שרציתי לומר ואיכשהו שכחתי, בעניין 'הייתי מתה' של אמי. השתמשתי בביטוי הזה לא בגלל שאין לי קשר הדוק עם העברית המדוברת של ימינו (באמת שאין לי), אלא מכיוון שכך אמא שלי אמרה את המשפט בערבית: כְּנֶתְ בְּמֹות" (14/2/2023).

58 חורחה לואיס בורחס, "אלף לילה ולילה", שבעה לילות, מספרדית: אורי פרויס, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 58–59.

אי אפשר שלא לחוש באותו גרגר של מושק שהוסיף אלף לילה ולילה על ערבסקות של שמאס, כמובן גם דרך תיווכו ותרגומו של בורחס. את ערבסקות חותמת בסופו של דבר "נוצת ארגמן, סובבת-סובבת, סחרחרנית, צונחת לאטה מעל ללוע שנפער, ונוחתת על רגבי העפר בלטיפה" (עמ' 238), נוצתו של התרגול א-רסד, הנגלה אחת לשבעים שנה. הנוצה החותמת את הרומן היא ללא ספק ה"עוד אחד" הזה, "גרגר המושק" שהוא-הוא ההופך את ערבסקות לרומן מסעיר, שכן בלעדיה היינו מחמיצים את ריח המושק, את ה"עוד אחד" שמעבר לאין-סוף. זו המשאלה האגדית המרחפת באוויר וצונחת כלטיפה, על מעמדה הכפול כממשות וכבדיה.⁵⁹

בהתכתביות האחרונות שלנו באותה עת, בקיץ 2019, כותב לי שמאס על הדירה החדשה בברוקלין, ששוכרת בתו עליא, בבת עינו, הקרויה על שם סבתו. הוא מתאר כיצד מתעקשת עליא לשלוח משאית עם רהיטים מביתם שבאן ארבור לברוקלין, ובהמשך מדווח שהמשאית בדרך ל"עליא-סקארלט". "עוד מעט המשאית מגיעה", הוא כותב ומוסיף:

זה נורא משונה, כל הקונוטציות של המלה הזאת בעברית. אני לא יודע איזו משאית העבירה את הרהיטים של אמי מביירות לפְּנֵת־גִ'בְּייל, שזאת התמונה שהיתה בְּרַקע העיסוק שלי בהכנת המטען של עליא למשלוח. אבל לאט לאט מחמוד דרוויש נכנס לתמונה, עם המשאיות של ארבעים ושמונה, והאיקונוגרפיה של אותה שנה. במיוחד המשאיות שממשלת לבנון דאז, בשיתוף פעולה עם ההגנה, שלחה לדרום לבנון כדי לפנות את הפליטים שהתאספו שם ולהעביר אותם למה שנהפך אחר כך ל"מחנות פליטים", בעיקר מסביב לביירות. וכך לשים נקודה בסוף משפט הגירוש הפתוח לרווחה. משפחתו של דרוויש היתה על אחת המשאיות ההן. אחר כך הם החליטו ל"הסתגן" בחזרה. (23/8/2019)⁶⁰

59 מתברר שבדיוק את ההיגיון הזה, את ה"עוד אחד", החמיצו בעם-עובד, שכן בהדפסה השלישית של ערבסקות השמיטו, משום מה, את שני הפרקים האחרונים בספר, את הסיום הזה של הנוצה, והחליטו לסיים במגע המיני בין המספר ללילה-סוריה ובבצק הגולש העוטף את עירומה (עמ' 223). כנראה סיום זה הלם יותר את החשיבה המערבית והגברית, המחפשת אחר השיא ואינה מתמסרת למחשבה הערבסקית העודפת, שתמיד יש בה "עוד אחד". אך הוא הטעם של הרומן, גרגר המושק שלו. כשסיפרתי לשמאס שהגיע לידי סוף-סוף עותק של ערבסקות, מיהר לברר איתי בחרדה באיזה עמוד הוא מסתיים.

60 שמאס מוסיף: "באיקונוגרפיה האישית שלי, זה מתקשר עם עימות דווקא נחמד שהיה לי בזמנו עם משה ארנס. כשהוא נבחר בראשית 1987 להיות השר לעניני ערבים (או 'מיעוטים' בלשון נקייה) בממשלתו של שמיר, כתבתי בטור שלי ב'כל העיר' הירושלמי שאני שומע כבר את אוושת המנועים של המשאיות. זועף וזועם, ארנס התקשר אישית לעורך כל העיר, יואל אסתרון, ונוף בו ואמר לו שהוא רוצה לדבר איתי באופן אישי. הלכתי אליו למשרד בחיל ורעדה, ותוך כמה דקות, שהוא חזר והדגיש שאינן לפירסום, הוא שטח בפניי את המשנה המדינית שלו: הענקת זכויות חברתיות ופוליטיות ומדיניות שוות לכל הפלסטינים בין הנהר לים, כולל בחירת פסלטיני לראשות הממשלה. דברים כאלה איש לא שמע אז, מלבד בחוגים הפלסטינים שדגלו במדינה חילונית ודימוקרטית אחת ממערב לירדן. ביקשתי לראיין אותו לגיליון הבא, והוא חזר על הדברים האלה בריאיון. כמה חברי ליכוד, בעידודה של גאולה כהן, ביקשו לגרש אותו מהמפלגה. איש מאז לא חזר על הרעיון הזה, במיוחד לא בקרב מה שנקרא 'שמאל ציוני'. ללמדך".

במייל הבא הוא כותב:

ובינתיים, back at the ranch, כפי שהיו אומרים ב"חלף עם הרוח", עליא-סקארלט החליטה שהיא לא רוצה את שידת המגירות הלבנה שעמדה בחדר שלה, אותה רוקנתי וניקיתי וצבעתי מחדש בימים האחרונים. עבודה לבטלה. את מעונינת אולי בשידה כזאת? בשמחה אשלח לך. (31/8/2019)

ואני חושבת שזו הדרך הנכונה להעביר את ערבסקות לאמריקה, דרך חלף עם הרוח, בצד אנטוניה שלי, תוך התמודדות עם ההזדהויות המסוכסכות והמטלטלות שלנו עם הדרום, עם המתיישרים, עם הצד "הלא-נכון". השבילים המתפצלים בערבסקות קורעים את ההזדהויות שלנו; מייצרים בנו דיסאוריינטציה. כל כך הרבה פעמים מוצאת עצמה הקוראת מולכת שולל, נמשכת אחר החוט שהרומן טווה. אלא שאז הרומן קורע אותו ומשליך אותנו באחת, כשהשרפרף מתנדנד תחת רגלינו, לאור הגחלילית המהבהבת (עמ' 116). ובעודנו מפרפרים אנחנו מוסיפים להשתאות לנוכח הסימטרייה המטורפת והנפלאה שבתוך כל הריבוי, הזהויות המתנגשות, העודפות והדחיסות, כשני צידי הקמע שיש לאָהד כדי לפתוח את המערה, כשתי כנפי הפרפר.

אחרית דבר: תחרת האבן השקופה

ב-2021 לימדתי את ערבסקות בקורס שנקרא "קריאה של היענויות: לקראת פוסטקריטיק". בקריאה חוזרת של הרומן אני מופתעת לגלות מה שלא הבחנתי בו בקריאות קודמות, שהמלמה הנפרמת מאליה בערבסקות אינה אלא **תחרת עשויה אבן!** אותה רשת של חוטים מנופטים שצוטטה בראשית הדברים מתגלה "כמין כילה שקופה של קולות ניסור והולֶם-פֶּעַם". הינה הציטוט המלא:

וכל המחשבות האלה צפות ועולות בראשי במבואות הכפר בִּיתִין, בדרך לסְלֶנָדָה, על-יד מחסום הצבא, לקולן של מנסרות האבן ולהלמות פטישי הסתים, העוטים על המעמד דוק טמיר של קצב קמאי, והם עולים ובאים משני צדי הדרך ומעמידים לארכה כמין כילה שקופה של קולות ניסור והולֶם-פֶּעַם, ושורת המכוניות המתקרבות אל המחסום בעצלתיים; חודרת לתוך הכילה ומשתלבת בקצב הליכתם של החיילים, ובקצב שמכתיבה הלמות פטישי הסתים, וידידי העיתונאי מעלה הרהורים בדבר נצחיותה של האבן המקומית לעומת השלטון. אבל כשהוא נוכח שהקולות זורמים מעל לראשינו, הוא משתלב אף הוא במקלה ומתחיל לטפוח באצבעותיו על ההגה לפי קצב הסיתות (עמ' 35). ההדגשה שלי, חס"ש)

אין זו אפוא מלמלת חוטים הנפרמת מאליה, אלא **כילה שקופה של אבן** הארוגה מרעש המנסרות ומהולם פטישי הסתים. תחרת שהיא מעשה של סינסתזיה, המשתרגת בין

מראות, קולות וטעם האבק החודר אל הפה, ומכליבה את חוטי הכילה בדוק טמיר של קצב קמאי. גם הכריכה של ערבסקות, הסוס הנמוג שצייר מני סלאמה בקווים דקיקים על אבן מרצפת שאסף מבית ערבי נטוש, מתגלה ככילה שקופה של אבן. זו מחזקת עוד יותר את כוחה של מלאכת הכתיבה ברומן, שיש בה ממוחשיות האבן וקשיותה, ובה בעת, כמעשה פלאים, שקיפות. בכילת האבן השקופה יש מן הפיתוי להכריז על "נצחיותה של האבן המקומית" לעומת השלטון המקומי, ובה בעת יש בה מאינותה הפואטית של "השירה הטהורה", ברוח מאלרמה: "תַּחְרָה נְעִשְׂתָה לֹא-הֵיְתָה", "שכמו ממחיזה את תהליך ההתאיינות של עצמה, מתוך שהיא עשויה כולה רצף של שלילות, של רמיזות ושל השתקפויות", כפי שכתב דורי מנור.⁶¹ אך שמאס אינו מאפשר לנו לרגע להתעלם מכך שהמעשה הפואטי האסתטי העדין הזה, הדק מיני דק, הסינסטיזה המרהיבה הזו, מולחן מקולות המנסרה, אך לא פחות מכך, מקצב צעדי החיילים סביב המחסום, הנישא במארג הקולות ובדוק האבק האופף מכל עבר. הינה, שוב, המעשה הפואטי של שמאס מעיד כי אי אפשר לרגע לנתק את התחרה הנפרמת מאליה מתחושת האסון, הנכבה, מהוויית הכיבוש וקצב הליכת החיילים.

נרגשת, אני כותבת לשמאס על ה"גילוי", והוא כדרכו מצטופף מתחת ל"כילת האבן השקופה", ומוסיף כי בעקבות דבריי הוא הולך ופותח את ערבסקות כדי לבדוק אם הוא "זוכר נכון: האם יש הד מספיק מוחשי לפיסקה הזאת בעמ' 35 במעמד הכניעה בפסוטה ב-48 (עמ' 110), שבו דוק לבן של אבק מכסה את החיילים ואת הנכנעים". אחר כך הוא פוסק: "לא. יכול היה להיות קצת יותר מוחשי".

ואף אני לא מתאפקת ופותחת בעמ' 110: "בין כך ובין כך, עד שלא נתעייפו הרגליים ונצטננה גחמנות הנכנעים, נתכסו כל באי הטקס דוק לבן של אבק, וכדרך האבק לא הפלה בין חייל מנצח לכפרי מנוצח", ושוב אי אפשר שלא לחוש בטעם האבק בפה. לימים הבנתי בצער שלעולם לא נכתוב, שמאס ואני, את המאמר האפיסטולרי שלנו. אבל רגע, אולי הינה הדברים שלי שהגיעו כעת לסיימם נושאים עימם בכל זאת את אותו "גרגר של מושק", חֲבַת מֶסֶק, שמץ מאותו מאמר אפיסטולרי שנכתב מבלי דעת כ-"postcritique", תוך כדי היענויות, הקבלות, זיקות והתכתבויות, ולא היה יכול לבוא אל העולם לולי אותן אגרות שנדדו בין תל אביב לאן ארבור.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

61 דורי מנור, "הרעם האילים: על שירת מלארמה ועל תרגומה לעברית", מלארמה, הערה 16 לעיל, עמ'

