

## גמדים על כתפי ענקים: מהי היסטוריוגרפיה אדיפלית?

ורד לב נען

הזמן נקף. זהו כל הסיפור כולו בקליפת אגוז. כל הסיפור כולו, "גמדים על הפיז'מה", כל הסיפור כולו של לוצי ואיזידור ומאיה וג'ורא, וגם של אבי, אמי, אחותי ואני, ובעצם של כולנו, פרפרים, פירות ובני אדם כאחד. הזמן נקף. צירוף גאוני. הוא מכיל בתוכו את שני סוגי התנועות העריצות של חיינו. קדימה, לפנים, כמו שהזמן זז, או כמו שנדמה לנו שהוא זז, כרונולוגית, והזמן המחזורי, זה הנוקף, זה שמקיף, סובב וחוזר, עובר ושב, זה שכאילו בא במקום מה שקדם לו, מחליף אותו ובעצם רק מהדהד. הזמן השועט קדימה, חלוצי, נמהר, נחשוני, מודרני, אדיפלי, חדשני, היבריסי. לעומת הזמן המחזורי, זה שהעבר צובט בגבו, מעיק על שכמו, כבד על כתפיו, אבל גם מעניק, לפחות לפעמים, תחושת ביטחון שורשית.

יגאל שוורץ<sup>1</sup>

הזמן על ממדיו השונים, על היבטיו הכרונולוגיים והחזרתיים, הליניאריים והלא ליניאריים, הוא תמה חוזרת בכתבי האוטוביוגרפיה והמחקרית של יגאל שוורץ. במאמר זה אקשור את שאלת הזמן לשאלת ההיסטוריוגרפיה של הספרות, המעסיקה אותי בהקשר המיוחד של יחסי ספרויות העולם העתיק (יוון ורומא) עם הספרות המודרנית. אני מציעה כאן מחשבות חדשות על מיתוס אדיפוס ועל הקומפלקס האדיפלי של פרויד. בכתבתי של יגאל שוורץ, הזמן האדיפלי מובן כזמן עריץ, הכופה על החוקר את תבניותו המיתיות והפסיכואנליטיות, ואילו כאן אציע מודל היסטוריוגרפי שהזמן הפועל בו אדיפלי, אך אינו "שועט קדימה" ואינו ליניארי, אלא נע בממד אחר, רב־כיווני. איזו היסטוריה של הספרות עשויה להתקבל אם לא תיכבל לחוקיות המוקדם והמאוחר? האומנם תיתכן תפיסה היסטוריוגרפית אחרת של הספרות, כזו שאינה מתועלת, מצד אחד, לשימור מסורת של השפעות, ואינה נדרשת, מן הצד האחר, לתקף את כוחות החידוש והמרד? ואם אומנם אפשר להציע תבנית להיסטוריה שאינה ליניארית, מה נוכל ללמוד ממנה? בדברים שלהלן אציע קריאה חדשה למיתוס אדיפוס, ובעיקר למפגש הידוע בין הבן והאב בצומת הדרכים. התבנית ההיסטוריוגרפית החדשה שאציע מאמצת את הממד המיתי של

1 יגאל שוורץ, מקהלה הונגרית, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2014, עמ' 255. בספר מוקדש גופן נפרד לכל דמות; אפיון זה נשמר בכל הציטוטים.

הצומת האדיפלי, מקום או מרחב שבו מתקיים מפגש הנחווה כבלתי צפוי (אם גורלי ואם מקרי) בין טקסטים שונים.

## מגנאלוגיה לצומת אדיפלי

מעמדה של התאוריה הפרוידיאנית, המבוססת על יריבות בין בן לאביו, כמסגרת לניתוח טקסטים ספרותיים זכתה לביקורת נוקבת. ההגות הפוסט־מודרנית והפמיניסטית ראתה בהכפפת העיקרון האדיפלי על הסובייקט ועל הטקסט מגמה המתעלמת מהבדלים מיניים, היסטוריים ותרבותיים. הביקורת הפמיניסטית רואה בהצבת מערכות ספרותיות אדיפליות, נוסח "שלונסקי מול ביאליק" או "נתן זך מול אלתרמן", קאנוניזציה פטריארכלית המדירה נשים כותבות ממחשבת הספרות, וכיום רווחת גם הטענה שהמודל האדיפלי אינו מביא בחשבון מגעים בין טקסטים הנוצרים בהקשרים של דינמיקה אימהית ונשית. הביקורת על הפרשנות האדיפלית נעוצה בהתיישנותה של תפיסת העולם האוניברסלית הטוטאלית שהיא נציגתה. ואומנם, ההתנגדות לתאוריה האדיפלית – שהיא כשלעצמה משכפלת עיקרון אדיפלי – פוסלת את האפשרות לראות בה מסגרת פורייה למחשבה על החוויה האנושית ועל הטקסט הספרותי. אך חרף הביקורת המוצדקת הזאת, אין להתעלם מן העיקרון האדיפלי, אם במופעו התמטי ביצירה ואם כמכונן תפיסה פואטית המתעצבת מתוך התנגדות למסורת עבר. התנגדות לעיקרון זה בהיסטוריוגרפיה של הספרות, גם אם אינה מצוינת מפורשות, מהדהדת, למשל, בתיאורו של אבידב ליפסקר, הפוסק כי מהות המודרניזם מצויה בהיותו "שיח לוחמני" בעל "אופי חסלני":

לוחמנות זו התבטאה בהגדרת העצמי בראש וראשונה כשלילת האחר או כדחיית ההערצה למסורת העבר (passéism), תחילה על ידי פְּרִיֶּשֶׁה ממנו כאקט של התבדלות (secession) ואחר כך על ידי הגליתו של הנוסח הקודם אל אזור של אי־לגיטימיות. לשיח לוחמני זה שותפים כל הזרמים המודרניסטים של המחצית השנייה של המאה התשע־עשרה וראשית המאה העשרים [...]. הלוחמנות החסלנית הזו כלפי האחר הוצגה בפני מדובבכה כמין שלב מעצב "הכרחי" בדרך לאינדיווידואציה של "האני" המודרני־הנולד, ומשום כך שולבה תמיד בתוך תיאור מהפכני המחביא את היסוד האבולוציוני הטמון בו, דהיינו, כסיפור היסטורי מומצא על כוח חדש הקם לפתע על קודמו ותופס את מקומו.<sup>2</sup>

לפי ליפסקר, המצאת ה"אני" המודרני מסתירה את האבולוציוני. מה שמוסתר, לפיכך, הוא הרצף ההתפתחותי – בגלל כוחה האלים של רטוריקת הקטיעה המסמנת את השבר או את הפירוד בין דורות של יוצרים. עם זאת, ההבדלה בין התפתחות אבולוציונית לבין היסטוריוגרפיה אדיפלית מסתירה מעיינינו את הזיקה שיש בין שני הזרמים, כפי שמראה

2 אבידב ליפסקר, אקולוגיה של ספרות, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 2019, עמ' 19–20.

חנה קרונפלד, המשיבה למחקר הספרותי פרקטיקות שיח אינטרטקסטואליות בין כותבים.<sup>3</sup> קרונפלד דנה בדיכטומיה החדה בין תאוריית ההשפעה לבין אינטרטקסטואליות מתוך ההתנגדות של האחרונה להכיר במרכזיות של סוכנות הסופרים והמשוררים. תחת מטריית ההשפעה קרונפלד מזהה את שתי האפשרויות, הרצף ההתפתחותי ורטוריקת המרד של ההיסטוריוגרפיה האדיפלית, כשותפות למהלך מחקרי דומה: גם זאת וגם זאת עסוקות בשאלת ההשפעה. במילים אחרות, קרונפלד מצביעה על דיאלקטיקה בין רציפות לבין קטיעה, בין דמיון לבין שוני, המשותפת למהלכי חקירה שונים ששאלת ההשפעה מהותית להם:

מי שעיקר עניינם היה בסוכנות ובכינון סובייקט שירי, סביר היה להניח שמסגרתם התיאורטית תהא אחת מן השתיים: תורת מקורות מסורתית, או ביקורת "חרדת ההשפעה" נוסח הרולד בלוס; שהרי הן "ציד המקורות" הטרומ-תיאורטי של פעם והן המודל הבלומיאני של העשורים האחרונים שימרו תפיסה היררכית וקאנונית של דינמיקה ספרותית והתמקדות ב"סופר החזק" [...] וביחסו לסמכותם של "סופרים חזקים" מוקדמים ומאוחרים.<sup>4</sup>

בעקבות פרויד קיבלה תאוריית ההשפעה במאה העשרים איך אדיפלי. קרונפלד מזהה את ת"ס אליוט כאחראי להעתקת מוקד הסוכנות אל "הסופר הלכוד במאבק אלים אדיפלי נגד סמכותו של אביו הספרותי",<sup>5</sup> ומציינת את תרומתו של הרולד בלוס בחדדת ההשפעה,<sup>6</sup> בשימור עקרון המוקדם והמאוחר בספרות, שלפיו המפגש בין משורר חזק מדור מאוחר לבין משורר חזק מדור מוקדם הוא תוצר של התגברות פואטית החיונית לכינון מעמדו של המשורר המאוחר.<sup>7</sup>

לימוד הספרות במאה התשע-עשרה התמקד ביצירת היסטוריה מובהקת ופנימית לתחום באמצעות נרטיב התפתחותי של "הספרות" או של צורות כתיבה מוגדרות, כמו שירה, פרוזה ודרמה, או סוגות כתיבה כמו אפוס, שירה לירית או שירה פסטורלית. אולם לאורך כל תולדות הספרות היו קיימות גם פרוצדורות אחרות של יצירת קאנון, שהתמקדו בסופרים ובמשוררים גדולים שקיבלו מעמד נבחר והודגשו על רקע דורות של כותבים ושלל יצירותיהם (מאריסטו באמנות הפואטיקה והספר העשירי בתורת הנאום

3 חנה קרונפלד, "סוכנות אינטרטקסטואלית", מיכאל גלזמן ואורלי לובין (עורכים), אינטרטקסטואליות בספרות ובתרבות: ספר היובל לזיוה בן-פורת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, 2012, עמ' 11-58.

4 שם, עמ' 11.

5 שם, עמ' 12.

6 הרולד בלוס, חרדת ההשפעה: תיאוריה של השירה, מאנגלית: עופר שור, תל אביב: רסלינג, 2008.

7 קרונפלד (הערה 3 לעיל, עמ' 12) ממקמת את בלוס כממשיכו של ת"ס אליוט, ובמיוחד מתייחסת למסה של אליוט: T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen, [1920] 1960

של קווינטיאנוס). ההיסטוריוזציה של הספרות לפי קטלוגים אלו רתמה את ההתמקדות המסורתית בסופרים "דגולים" ללימוד המקורות שהשוללות הספרותיות צמחו מהם.<sup>8</sup> מכיוון שהמחשבה ההיסטוריוגרפית המסורתית של הספרות מבוססת על עקרון המוקדם והמאוחר, היא מתקשה להיפטר מעיגונו בסדר משפחתי שושלתי הנעוץ בקשרי היסוד – בעיקר בין אבות ובנים. בכללה, ההיסטוריוגרפיה המקובלת של הספרות היא גנאלוגית והייררכית. כבר לאבות הספרותיים הראשונים, כמו הומרוס והסידוס, מיוחס חותם יסוד שהותירו בצאצאיהם הספרותיים, הצומחים ומסתעפים מהם כענפים חזקים ורעננים, וראשוניותם של היוצרים בעלי השפעה בעולם היווני הייתה בסיס לפיתוחה של עמדה דידקטית המייחסת למשורר משפיע אחריות אבהית קולקטיבית לקהילתו. עמדה זו נוסחה בחומרה בתרבות הרומית באמצעות המושג "auctoritas". יוצר שיוחסה לו סמכות נקרא "auctor", כלומר כותב שהוא מודל ללימוד והערצה. הכבוד שהרומאים רחשו באופן כללי לעבר בא לידי ביטוי בתפיסת ה-"auctores" שלהם, כלומר, סופרים ומשוררים המגלים אחריות וכבוד כלפי העבר ומצופים להשפיע ולשמש כמגן אתי מפני סגנונות כתיבה חדשניים. גיבושו של קאנון ספרותי טיפח גם עמדה שמרנית המאוימת מכוחות ספרותיים חדשים, העלולים לחשוף סדקים בסמכות הפואטית של אותם מודלים ראויים לחיקוי. ברומא של המאה הראשונה לפני הספירה, הקולות הספרותיים שסטו מהדגמים הנערצים נקראו ה"חדשים", ה"מודרניים", "neoterikoi" או "poetae novi".<sup>9</sup> אם כן, כבר בעת העתיקה הופנמו אל התמונה הגנאלוגית, המשמרת את קול האב הספרותי, אפשרויות של פעולות התנגדות וקטיעת רצפים בין־דוריים, וזאת, באופן סימבולי, באמצעות ערעור על מעמד הכתיבה בעלת ה-"auctoritas". כתיבה מסוג חדש מסמנת אופק עתידי, כפי שאפשר לזהות במהלך הרדיקלי שעשה אפלטון בהמדינה. גירוש המשוררים מהמדינה האידיאלית התבסס בראש וראשונה על התעמתות עם הומרוס, האב הספרותי הקדמון של היוונים. בהמדינה אפלטון לא רק נרתם לבקר חלקים מן היצירה ההומרית, אלא אף מציע להחליפם בטקסטים ספרותיים חדשים פרי עטו, שהוא מציג כיריבים חדשים המתעלים מעל הקאנון ההומרי.<sup>10</sup> לתביעה לגרש את המשוררים המסורתיים מהמדינה האידיאלית יש מבנה אדיפלי. היא מתגלית כמהפכנית בדיוק משום שהיא מתנגדת שלאבות הספרותיים יהיה תפקיד מוביל ומשפיע במנגנון התרבותי החדש.

8 ראו, למשל, Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1949. הספר יצא במהדורות רבות, וב־2015 לווח במבוא מאת הרולד בלוס.

9 היו אלה משוררים חדשניים, מרדניים, שהתנגדו למסורת הפואטית ותבעו סגנון כתיבה אוונגרדי לזמנם, כמו, למשל, קטולוס. גם משוררי אלגית האהבה הרומית, כמו טיבולוס, פרופרטיוס ואובידיוס, פיתחו אופקים פואטיים חדשים בהתרסה ומתוך התנגדות למסורת הספרותית הרומית של זמנם. הפואטיקה האוטוביוגרפית הארוטית נוסחה בידי אובידיוס כעמדה חתרנית ופורצת סדר. על כך ראו, Vered Lev Kenaan, "Sexuality as Intertextuality: The Fluidity of the Gendered Voice in Baudri of Bourgueil and Constance of Angers", *differences* 29, 3 (2018), pp. 65-69

10 בספר העשירי של המדינה, לדוגמה, מציע אפלטון את המיתוס של איר כסיפור חלופי ורב ערך יותר מסיפור הירידה לשאול של הומרוס בספר האחד־עשר של האודיסיאה.

מהלך זה מעצב את מעשה ההתנגדות הספרותי כפעולה שפניה אל העתיד, כלומר, לא רק כפעולה המגיבה לעבר מתוך חיבור אל ההווה. החזון הספרותי של אפלטון בלתי נפרד למצע האוטופי העתידי של המדינה התאורטית. המדינה של אפלטון הוא טקסט של דור ההווה המוכרז כעולה על קודמיו וכפורץ דרך, ופעולתו היא פעולת מחיקה המשאירה אחריה עקבות של מאבק בין-דורי. אבל המדינה אינה רק מגרשת את האב, אלא גם מנציחה אותו. לאורך המדינה אפלטון מרבה לצטט משירת הומורוס, אם כתוצאה ממהלך ממושך של הפנמתה העמוקה בתרבות ואם כדי להצביע על פגמיה. וכך, בניגוד להמלצתו לגרש את הומורוס מהמדינה האידיאלית, אפלטון מניח לו להישאר נוכח בטקסט ההווה. האב הספרותי המודחק שב להופיע ביצירה החדשה כצל ומשפיע עליה. שניות זו של התנגדות וקבלה, של מחיקה והפנמה, הטבועה כבר בתולדות ההיסטוריה העתיקה של הספרות, מעצבת, לדעתי, גם את ניסוחה מחדש של ההיסטוריוגרפיה של הספרות. נדמה שאפשרות להיסטוריוגרפיה אחרת נשללת מעצם מהותה האדיפלית של תפיסת ההיסטוריוגרפיה כסיפור התפתחות, מהלך של התקדמות הבנוי על מסכת מתחים בין-דוריים. כיצד יכולה אפוא ההיסטוריוגרפיה אדיפלית להשיל מעצמה את גרעין הקומפלקס ולהיות פורייה עבורנו כיום? איזו תבנית של זמניות היא יכולה להציע, שבאמצעותה נתבונן על יחסים ומגעים בין טקסטים מזמנים שונים?

אין ספק שהעיקרון האדיפלי מגיח מהרגע שבו הספרות החלה לפתח תודעה היסטורית, מהרגע שהיא מפתחת לעצמה "תולדות", והוא אומנם ממשיך לבצבץ מתוך היצירה והכתיבה המחקרית העכשווית. השאלה היא, כאמור, לאור מהלכים ביקורתיים שונים, כיצד להגיב אליו? האם לסלק אותו כאבן נגף מתהליך הקריאה הביקורתית? האם להתייחס אליו כאל מחסום שיש לעקוף? ואולי אפשר לפרש אותו בדרך חדשה? איזו תרומה יכולה להיות למודל האדיפלי בפיתוח תפיסות טקסטואליות והיסטוריוגרפיות מעבר לרצח האב הספרותי?

מחשבות אלה עולות מקריאה בספר של יגאל שוורץ *מַגָּשׁ הַקֶּטֶף*: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית,<sup>11</sup> שבו, כקרונפלד וליפסקר, הוא מחפש כיוונים חלופיים למחשבת הספרות, ומציע חלופה פרשנית בהקשרם הייחודי של היחסים המורכבים (אולי אף טעונים) בין יוצרי ספרות קום המדינה ויוצרי ספרות המדינה. *מַגָּשׁ הַקֶּטֶף* נפתח בתובנה על התודעה ההיסטורית הספרותית של חוקרים "מגוללים את תולדות ההשפעה הספרותית מנקודת מוצא כרונולוגית כלשהי של הקורפוס שלפניהם ועד לרגע תחילת הכתיבה של מחקריהם".<sup>12</sup> אם כן, בדברי המבוא שוורץ שם דגש על הזמן, ובאופן ספציפי, על ממדיו הטמפורליים של הדיון ההיסטוריוגרפי בספרות. מעל לכול, הזמן מופיע כזמן מדיד, הנמתח בין שני קצוות הקורפוס הטקסטואלי (מעין פבולה הפורסת רצף כרונולוגי של היצירות הנחקרות). אך ישנו גם זמן אחר, הקשור לנקודת המוצא של המחקר, לזמן של החוקר או החוקרת (מעין סו'ט של העלילה המחקרית). כך שוורץ מתאר את אספקט הזמניות המיוחד הזה:

11 יגאל שוורץ, *מַגָּשׁ הַקֶּטֶף*: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020.

12 שם, עמ' 11.

לאמתו של דבר, ההיסטוריונים האלה מגוללים את תולדות ההשפעה על בסיס היגיון נרטיבי אחר. זה אינו מבוסס על תנועה רציפה מ"אז" ל"עכשיו" אלא על סדרה של התבוננויות לאחור: מזווית הראייה של סופרי דור מסוים ביחס לבני הדור שלפניהם; כלומר מזווית הראייה של הסופרים "המושפעים" ביחס לסופרים "המשפיעים", או, אם לנקוט את הלשון המשפחתית-הגנאלוגית, הנהוגה במאות מחקרים, מזווית הראייה של ה"בנים" ביחס ל"אבות".<sup>13</sup>

אף ששוורץ אינו אומר זאת במפורש, אפשר לזהות בנקל כיצד העלילה ההיסטוריוגרפית של הספרות המתנהלת דרך "סדרה של התבוננויות לאחור" מקבילה לשזירת הדרמה האדיפית בפסיכואנליזה הפרוידיאנית. חוקר או חוקרת הספרות שותפים לאותה זווית ראייה פסיכואנליטית מעצם התמקמותם בהווה ואימוץ המבט לאחור. בנקודה זו חשוב להיזכר שבעיני פרויד, זיקת הפסיכואנליזה לטרגדיה של סופוקלס אדיפוס המלך אינה מצטמצמת להצבת תמות "רצח האב" ו"התשוקה לאם" כגרעיני היסוד בהתפתחות הסובייקט, אלא היא באה לידי ביטוי, לא פחות, גם בעלילת המחזה העתיק (הסו'ט), המכונן תבנית פרדיגמטית לעלילת הפסיכואנליזה. בפירוש החלום פרויד מנסח לראשונה את הזיקה בין הפסיכואנליזה לספרות על פי עיקרון היסטוריוגרפי חדש שהוא מזהה במבנה העלילה הייחודי לסופוקלס. פרויד מדגיש את ההחלטה של סופוקלס לעצב את סיפורו של אדיפוס מנקודת פתיחה מאוחרת – הרגע שבו פורצת המגפה – כהרת משמעות למדע החדש של הפסיכואנליזה: "עלילת המחזה אינה אלא מלאכת הגילוי, המועצמת צעד אחר צעד והמושגית מעשה אמנות – מלאכה שניתן להשוותה לזו של הפסיכואנליזה".<sup>14</sup>

ההיסטוריוגרפיה של הספרות מונעת אפוא בידי "עקרון הבדיעבד" ("nachträglichkeit"), ופירושו של דבר שאת הנרטיב ההיסטורי של הספרות בונה מערכת זמנים שאינה כפופה בהכרח לחוק הליניאריות. על פי עקרון הבדיעבד, היריבות בין משורר צעיר למבוגר מתגלה (מחדש) רק בנקודת זמן מאוחרת. היא אומנם יכולה לצוץ, להגיח, לפעול ולהפעיל בהווה, אך, גילויה המאוחר מכונן את מלאכת הפרשנות, והוא המביא לידי עיצובה של תודעה היסטורית. מכאן שמלאכת ההיסטוריוגרפיה של הספרות, כמו הפסיכואנליזה, היא "מלאכת הגילוי, המועצמת צעד אחר צעד" של חקירת עבר שאינו נגיש עוד, הממוקמת בהווה. "האם היה רצח אב בעבר או לא היה" אינה צריכה להיות השאלה המרכזית לחוקרת הספרות, אלא עליה לכוונה, כמו את הפסיכואנליטיקאית, לחשיפת עקבותיו של רצח האב באמצעות הסימפטומים של ספרות ההווה החדשה.

13 שם, שם.

14 זיגמונד פרויד, פירוש החלום, מגרמנית: רות גינצבורג, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 272.

יגאל שוורץ אומנם מקבל את נרטיב רצח האב, שהוא תוצר הנרטיב־בדיעבד של הפסיכואנליזה, כבעל "אחיזה בחיים הספרותיים"<sup>15</sup>, אך הוא מבקש לערער על שלטונו המוחלט כעיקרון מכונן, והוא מציע בצינו מודל היסטוריוגרפי חלופי. לעומת המודל ההיסטוריוגרפי האדיפלי, המדגיש את המרד, המודל האחר מתמקד בדיאלוג בין־דורי:

שעה שאני מתבונן בקורפוס של הספרות העברית ובקורפוסים של ספרויות לאומיות אחרות, ברור לי שלהיסטוריונים הדיאכרוניים שקדמו לי היה "כתם עיוור" בראייה שמנע מהם להבין נכונה את שלב המעבר בין משמרות ספרותיות. שכן, להבנתי, הדינמיקה המתקיימת ב"רגע המפגש־המעבר" בין סופרי משמרת אחת לבין סופרי המשמרת הבאה [...] מבוססת גם, לצד "המרד", ולדעתי בעיקר, על דיאלוג בין־דורי עשיר, מסועף ופורה.<sup>16</sup>

המתווה ששוורץ מנסח מכיר בהשפעתם של כותבים "חזקים" משני דורות נפרדים, ותר אחר אזורי המגע ביניהם. את האזורים הללו הוא מזהה בטקסטים שהוא מכנה "יצירות צומת":

הלוז של כל יצירת צומת הוא אתר של דיאלוג ספרותי בין־דורי שבו, כאמור, "הסופרים החזקים" משני דורות סמוכים "מדברים" ביניהם, גם כדי להפגין את כוחם אך גם כדי לנסות לנטרל ולשתק יחסים לא־שוויוניים וקונפליקטים סוררים. [...] היוצרים בשתי הקבוצות האלו (שחלקם מתפקדים בשתיהן, בשלבים שונים של חייהם) הם "סופרים חזקים"; כלומר, כאמור, כאלה המחוברים בעבותות של מתח ותחרות עם קודמיהם אך גם בזיקה של אחריות ומחויבות להמשך קיומה של השושלת הספרותית.<sup>17</sup>

כלומר, "יצירת צומת" היא יצירה ספרותית המבינה את עצמה כחוליה בשושלת משפחתית, שבתוכה פועלים קונפליקטים וקשרי סמיכות גם יחד. בהקשר הדיון ההיסטוריוגרפי בספרות הישראלית נושא הביטוי "שושלת משפחתית" עומס אתי, אפילו אידאולוגי, מובהק. שוורץ מסביר כי יצירות צומת מגלות בדיעבד "אחריות ומחויבות להמשך קיומה של השושלת הספרותית" בכך שהן מנסות "לנטרל ולשתק יחסים לא שוויוניים וקונפליקטים סוררים". הדיאלוגיות של יצירת הצומת מאובחנת אפוא כתגובה ליחסיה הקונפליקטואליים של היצירה עם יצירות מדור אחר, ולכן דימוי הצומת כאזור מגע אינטרטקסטואלי אינו מציע, לדעתי, שחרור מהמודל האדיפלי, אלא להפך: הוא בנוי אל תוך המסגרת האדיפלית. אבל דווקא משום כך, אני מוצאת במושג "צומת" פוטנציאל מרתק לחשיפת זיקה לא צפויה בין שני קטבים תאורטיים – אינטרטקסטואליות ואדיפליות –

<sup>15</sup> "אין לי ספק שלמודל ה'מודרניסטי חסלני' יש אחיזה בחיים הספרותיים". שוורץ, הערה 11 לעיל, עמ' 12.

<sup>16</sup> שם, שם.

<sup>17</sup> שם, עמ' 32–33. ההדגשות במקור.

שבמחקר הספרות מופיעים כדיכוטומיה בלתי פתירה. הקרבה ביניהם אולי נדמית משונה, אך היא מתגלה בכפילות המושג "מגע", המרכזי כל כך עבור שתי התאוריות. מגעים בין יצירות אינם רק תוצר של כוונות, מטרות, רגשות אחריות ומחויבות. מגעים הם, בראש ובראשונה, בלתי צפויים, אפילו מקריים, ופעמים רבות מתקיימים, בוודאי, ללא מודעות – ולכן גילויים תלוי בזמן העתיד ונקודת המבט החיצונית של הקורא. מטרתו במאמר הזה להראות את הזיקה העמוקה שבין השדה האינטרטקסטואלי לשדה האדיפלי. את הקשרים האינטרטקסטואליים אפשר להסביר כאדיפליים במיוחד לאור דימוי הצומת. השימוש ההיסטוריוגרפי שעושה שוורץ בדימוי משיב אותנו אל צומת מיתו טרגי, המוכר לנו היטב מאדיפוס המלך של סופוקלס. הצומת האדיפלי אינו רק מקום העימות בין אב לבן במחזה, אלא הוא בעיקר רשת דרכים שבה התנועות מקריות וגורליות כאחד. הצומת הוא פיגורה כרונוטופית. אומנם היא מסמנת בראש וראשונה מקום ממשי, פרשת דרכים המובילה לשלושה מקומות שונים: דלפי, דאוליה ותבאי, אבל, בטרגדיה של סופוקלס היא מופיעה כפיגורה של זיכרון המאגדת זמנים שונים, נקודות מבט וחוויות שונות:

אדיפוס: כְּמִדָּמָה שְׁמַעְתִּי שְׁאִמְרַתְּ שְׁלִיֹס  
נִרְצַח בְּצַמַת שֶׁל שְׁלוֹשׁ דְּרָכִים.  
יוקסטתה: כֵּן, כִּךְ סָפְרוּ וְנוֹהֲגִים עוֹד לְסַפֵּר.  
אדיפוס: וּבְאִיזָה מְקוֹם אָרַע אוֹתוֹ אֶסוֹן?  
יוקסטתה: בְּאֶרֶץ פּוֹקִיס, שְׁתֵּי דְרָכִים מִסְתַּעְפּוֹת  
מִצַּמַת זֶה לְדִלְפִי וּלְדֹאוֹלִיָּה.  
אדיפוס: וְכִמָּה זְמַן חָלַף מֵאֵז שֶׁזָּה קָרָה?<sup>18</sup>

דימוי הצומת עולה בזיכרון האם והבן, מתעתע ורב־סתירות, וחושף את הדינמיות של הדימוי המרחבי. במחזה של סופוקלס הצומת ממקם באזור גאוגרפי מוגדר, שכיוונו מסמנים יעדים שונים לרוכב במרכבה (ליוס) ולהולך הרגל (אדיפוס). יעדיהם הפוכים זה לזה, בהתאם לכיוון שממנו כל אחד הגיע. לאחד, הדרך היוצאת מהצומת מכיוון תבאי מסמנת יציאה מהבית, ואילו לאחר, הדרך אל תבאי מסמנת נסיעה למקום זר. לכן, הכיוון שאליו כל אחד בוחר לפנות מהצומת תלוי בנקודת מבטם. לכאורה, הנתיב או המרחק מתבאי לדלפי ומדלפי לתבאי זהה לשני הנוסעים, האב והבן, אך הוא גם שונה לשניהם בתכלית, במיוחד כשהוא נבחן מנקודות זמן שונות: לליוס הנתיב מסמן יציאה מהבית, אך גם את שיבתו העתידית הביתה, שיבה שלא יצליח לממש. במובן מסוים אפשרות עתידית זו נחמסת על ידי "עקרון המאוחר מדי": זו הדרך שהאב כבר לא יוכל לגמוא. שניות זמנית מתגלה גם במשמעות המרחק שאדיפוס עובר: לאדיפוס, המסלול מדלפי לתבאי הוא בה־בעת מסע למקום זר ומסע למקום מוכר, המתגלה ככזה רק ממבט

18 סופוקלס, אדיפוס המלך, מיוונית: אהרן שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994, שורות 729–735.



לאחור. הבחירה ביציאה לדרך מדלפי לתבאי פירושה עבור אדיפוס הוא עזיבת הבית (קורינתוס), שבדיעבד תתגלה גם כשיבה אל בית (תבאי). אדיפוס הולך למקום זה, שללא ידיעתו, הוא מקום הולדתו.

בהיותו אתר של פרספקטיבות שונות, הצומת הוא פיגורה טמפורלית: הוא צומת זמנים. העמימויות הקשורות לאתר הצומת מסובכות מבחינה זמנית. לאדיפוס הצומת מסמן הצלבת זמנים של ינקות ובגרות, עבר והווה. אך לא הבזקי זמנים הם המסומנים בתמרוור הצומת, אלא ההצלבה בין תקופות חיים נבדלות וקפואות. כפילותו של הצומת באה לידי ביטוי גם במשמוע היחסים הזמניים בין השניים הנפגשים בו. מצד אחד, הצומת מעמת בין שני זרים ומסתמן כאתר קונפליקט בין-דורי בין איש צעיר ומבוגר, בן ואב, אבל מן הצד האחר, הוא גם אתר המחבר בין השניים בדיעבד, זמן רב לאחר הפירוד ביניהם.<sup>19</sup> הצומת הוא מקום של התרחשות זמנית, שבו מתרחשת הצלבה בין תנועה אחורה וקדימה בזמן בעת ובעונה אחת. הוא המקום המאפשר לנו להמשיג את שאינו אפשרי בזמן עירות, או את שאינו מותר על פי חוקי הזמן הכרונולוגי. במילים אחרות, הצומת האדיפלי הוא המקום שבו תנועת הזמן היא דו-כיוונית: קדימה הוא גם אחורה. אם נתרכז לרגע בדימוי הצומת עצמו, לאחר שנחלצו מהמסגרת ההיסטוריוגרפית הכללית ומההיסטוריוגרפיה הספציפית של הספרות הישראלית – עניינו המרכזי של שוורץ בַּמְגָש הַכֶּסֶף – ונבחן אותו כישות טקסטואלית, יתגלה מבנה מעניין שאפשר לאפיינו באמצעות הדיאדה המיתית "אב-בן". יש לציין כי הצירוף אב-בן הוא צורה בינארית בעלת וריאציות רבות אחרות, כגון אִם-בֵּת, אִב-בֵּת, אִם-בֵּן, אִישׁ-אִישָׁה, חֵיהָ-אָדָם ועוד, השותפות כולן בעיצוב ההיסטוריות הפרטיות והקולקטיביות שלנו. הצירוף "אב-בן", המחבר שתי ישויות נפרדות, הוא הפיגורה המרכזית באדיפוס המלך של סופוקלס. אך בניגוד למחשבת הספרות, שהטמיעה את אירוע הרצח, והנציחה את השבר, את הקטיעה, או את המרווח הקיים בפיגורה זו – הטרגדיה של סופוקלס חושפת, על רקע הסזורה, את החיבור שביניהם.<sup>20</sup>

הצמד "אב-בן" בנוי על חיבור, ובכך הוא יוצר צומת. המקף המחבר בין שתי המילים, כמו שורה ארוכה של הֶלְחָמִי בסיסים וצירופים לשוניים היברידיים, מורה על הפרדה ועל חיבור בעת ובעונה אחת.<sup>21</sup> באדיפוס המלך שורה תמיד עמימות על יחסי האב והבן, שהם תמיד דומים ושונים בעת ובעונה אחת. בבסיס היחסים בין אדיפוס לליוס נמצאת דיאלקטיקה של נתק וקשר, הבדל ודמיון, וחידתיותה היא שנחקרת במהלך המחזה.

19 על הצומת באדיפוס המלך ככרונוטופ ראו, Vered Lev Kenaan, *The Ancient Unconscious*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 164-171

20 מונחיו של ביון "הסזורה" ו"החיבור" מופיעים במוטו לספרו של שוורץ מנש הכסף: "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-transference), / את מצב הרוח הטרנזיטיבי-לא טרנזיטיבי". וילפרד ר' ביון, כפי שמובא אצל שוורץ, הערה 11 לעיל, עמוד הפתיחה.

21 ראו מאמרו של ג'פרי הרטמן: Geoffrey Hartman, "The Voice of the Shuttle", *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, New Haven, CT: Yale University Press, 1971, pp. 337-355

בתחילת המחזה המקף מורה בברור על מרחק ושוני בין מלכה העכשווי של תבאי אדיפוס לבין המלך המת ליוס. לעומת המלך המת, שהיה בן המקום, המלך הנוכחי ידוע כמי שהגיע לעיר זה עתה, הזר מקורינתוס. עם זאת, עלילת הגילוי של המחזה חושפת את הדמיון בין שניהם ומצמצמת את ההבדל שביניהם כמעט לאפס. בל נשכח שהשוני מתפוגג מעצם העובדה ששניהם שוכבים עם אותה אישה ושניהם יולדים לה ילדים. טירסיאס מזהיר את אדיפוס כי יגלה שהוא זהה לעצמו ולילדיו וכי "הוא יתגלה כָּאֵב וְאֵחַ לִילָדָיו, / כִּבֵּן וּבֶעֱל לְאִמּוֹ"<sup>22</sup>. דמיונו ליוס מתגלה כשאדיפוס שואל את יוקסטה כיצד נראה המלך הקודם, בעלה המת. יוקסטה משיבה לו: "שְׁחַרְחַר, מְעַט נִימִי שֵׁיבָה בְּשַׁעְרוֹ / וּבְמִבְנֵהוּ לֹא נִבְדַּל מֵאִדּ מִמֶּךָ"<sup>23</sup>. שוב, הדגש הזמני ניכר בפעולת ההשוואה, העוסקת בשוני ובדמיון. אדיפוס בהווה הוא באותו הגיל שהיה בעבר בעלה של יוקסטה כשנרצח. מנקודת מבטה של המלכה דמותו של אדיפוס יוצרת תרכובת, היתוך: אדיפוס ליוס. היבט אחר של ביטול ההבדל בין הבן לאב מגיע לשיאו ברצח האב ובנישואי הבן לאימו, פעולות המחבלות בהתפתחות זהותו האינדיבידואלית. ג'פרי הרטמן כותב ש"אדיפוס מיותר: הוא אביו, וכאביו הוא לא כלום כי הוא חוזר לרחם שנשא אותו. אין לו חבל הצלה"<sup>24</sup>. ללא הפיצול, ללא החתך בין שני היסודות המרכיבים את היחידה "אבאבן", לא ייווצר צומת הפותח מרחב אמצע בלתי מוגדר, ולא ייוותר מרווח נשימה בין הצירים הבינאריים. בהקשר זה כדאי לחשוב על "יצירת הצומת" – זו החותמת תקופה או זו הפותחת תקופה – כאתר שבו נקודות המבט של ה"בן" וה"אב" מצטלבות, כמרחב טקסטואלי המקיים את הדינמיות הזמנית המורכבת המסומנת בצירוף "אב-בן"<sup>25</sup>.

הצומת האדיפלי הוא מפגש של דמיון ושוני, וככזה הוא מרחב אינטרטקסטואלי שבו מתגלים הצירופים דומה-שונה, המופיעים בצמתים בין-דוריים, בין-לשוניים ובין-תרבותיים, בין ספרות העבר לספרות ההווה. מרחב אינטרטקסטואלי זה יש לקרוא, לדעתי, כאתר, או כמעשה האריגה של הלא מודע.<sup>26</sup> כידוע, פרויד כרך את גילוי הלא מודע בגילוי התסביך, הקומפלקס האדיפלי. אך מובנו העשיר של התסביך יתגלה לנו רק אם נטה אוזן לאטימולוגיה של המונח הלטיני "קומפלקס" ("complexus"), המובילה אל הפועל "plectere", שפירושו לארוג, ולפיה נבין את הצירוף "אבאבן" כסימנו של סבך זמני ורב-קוליות.<sup>27</sup>

משמעויותיו השונות של הצומת, כסבך של זמנים וקולות וכאתר של קשרים והתרות, עולות ביצירתו של יגאל שוורץ לא רק כחוקר הספרות הישראלית וכחוקר

22 סופוקלס, הערה 18 לעיל, שורות 415, 456-457.

23 שם, שורות 742-743.

24 Hartman, הערה 21 לעיל, עמ' 348. התרגום שלי.

25 אומנם שוורץ אינו מציג את האפשרות הזאת, אך הוא מציג את ההכללה שלפיה היוצרים ה"חזקים" מתפקדים בהכרח כבנים וכאבות יחדיו: "כאלה המחוברים בעבותות של מתח ותחרות עם קודמיהם אך גם בזיקה של אחריות ומחויבות להמשך קיומה של השושלת הספרותית". שוורץ, הערה 11 לעיל, עמ' 33.

26 Lev Kenaan, הערה 19 לעיל, עמ' 135-140.

27 שם, עמ' 160.

ספרות השוואתית,<sup>28</sup> אלא גם כמחברו של הרומן האוטוביוגרפי מקהלה הונגרית.<sup>29</sup> רומן זה מציג כמה היבטים מיתיים של דימוי הצומת. ליבו של הטקסט מצוי בצומת האדיפלי, הקונפליקט בין אב לבן, אך היא בה־בעת מתפקדת כמרחב התנועה של הזיכרון ומבססת את מסע הפרשנות, שהוא ציר העלילה המרכזי. הצומת במקהלה הונגרית הוא רשת של מגעים בין קולות, כותבים וטקסטים שונים. זהו טקסט שמאפשר להכיר בזמניות המיוחדת של מערכת אינטרטקסטואלית, שאינה נשמעת לחוקיות הזמן הליניארי.

## טוּטֵם וּמְקֵהלָה

מקהלה הונגרית היא יצירת פרוזה דיאלוגית בין שתי דמויות מספר: רות אלמוג ויגאל שוורץ. היצירה פותחת בסיפור "גמדים על הפיז'מה" שכתבה אלמוג ופרסמה בקובץ תיקון אמנותי, ששוורץ היה עורכו הספרותי.<sup>30</sup> הסיפור המטלטל מבוסס על שיחות שקיימה אלמוג עם שוורץ על ילדותו. כעשרים שנה לאחר פרסומו שב שוורץ "לפתוח" את הסיפור ולפרשו. תכלית הכתיבה של קריאתו בסיפורה של אלמוג, כותב שוורץ, הייתה "לספר את סיפורו של הילד ההוא, שהייתי אני" (עמ' 9). הדיאלוג עם דמותה של הסופרת אלמוג מתמקם בטקסט פרשני של הסיפור, שאלמוג עיבדה ממקורות בלתי כתובים (שיחותיהם בעבר), ומעורר בשוורץ זיכרונות חדשים הנכתבים תוך כדי כתיבת הפרשנות לסיפור הכתוב. המבנה המיוחד של הטקסט של שוורץ רותם את האנליזה העצמית למסגרת היסטוריוגרפית, שבה שכתוב העבר מנקודת המבט בהווה מתאפשר באמצעות מפגש עם טקסט ספרותי מוקדם. יותר מכך, עיצובה של הכתיבה האוטוביוגרפית של שוורץ באמצעות בנייתו של הטקסט החדש על גבי הישן משתקפת בעלילה האדיפלית המגוללת בה.

עלילת מקהלה הונגרית ממוקמת באזור דמדומים, כפי שמתארו שוורץ (עמ' 54, 165), בבית אבן קטן הניצב בלב פרדסים בצידו של כביש גהה. המקום מתואר כ"אזור פרוץ, [...] מרחב המתקיים מכוח חוקיו שלו בלבד, חוקים הנושקים לחוקים חיצוניים שונים אבל אינם כפופים אליהם" (עמ' 165). החוקיות האחרת של עולם הילדות נראית לי במידה רבה מושאו של מעשה פרשנות שמהותו היא חזרה: שיבה לזירת הפשע, לטראומה, למקום שנשאר עמום. אמירה מעניינת של שוורץ שיכולה לשפוך אור על המפגש בין הווה לעבר חותמת את תיאור מושבה של משפחת המהגרים ההונגריים בפרדס, ומאפיינת את המקום הלימינלי כמרחב זמני: "אזור סָפָר, על קו התפר שבין ההיסטורי למיתי" (עמ' 166). מקומו של בית המשפחה על קו התפר מחזיר לתמונה את הצומת האדיפלי, הממוקם אף הוא באזור לימינלי, על פרשת דרכים מחוץ לתבאי

28 למשל יגאל שוורץ, למה לחתול יש מגפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021.

29 שוורץ, הערה 1 לעיל.

30 רות אלמוג, "גמדים על הפיז'מה", תיקון אמנותי, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 1993, עמ' 48-21.

והרחק מקוריתוס. מיקום המפגש עם העבר בצומת דרכים או בבית בפרדס יוצר מקום מדומיין מחוץ לזמן ההיסטורי, לאחר אירוע טראומטי, ובמובן זה הוא אכן מקום המחבר בין ההיסטורי למיתי: "שנים", כתב שוורץ, "הייתי בטוח שהמצאתי את האירוע הזה, או לפחות לא הייתי בטוח שלא המצאתי אותו. [...] כן, לא הייתי בטוח אם היה או לא היה" (עמ' 229). זיכרון האירוע, המפגש האלים בין האב לבן, מכיל מחיקות והסתרות באמצעות התעצמות רשמים חושיים או רישומם העז של פרטים שוליים או חסרי ערך לכאורה: "זכרתי את צבע השמים האפור-עמוק מאחורי המגדל, וגם, משום-מה, את חוט החשמל שהיה תלוי ברפיון בין שני עמודי העץ שעמדו ליד הבית, אחד פחות או יותר ישר והשני עקום למדי" (עמ' 229). גם הצלילים מאותו אירוע נשארו טריים בזיכרון כעדות המסייעת לאשש את תוקפו. קול נביחות הכלב האהוב נתפסות כעדות אמפטית ומבינה, הוא "הבין טוב ממני, כנראה, לפחות בשניות הראשונות, מה קורה" (עמ' 229). צליל הירייה מעורר תגובה אמביוולנטית של הכחשה ואישור בה'בעת: "אבל אני לא זוכר הד של ירייה, ובכל מקרה, אני בטוח שהיתה רק אחת" (עמ' 229). האמירה האחרונה נאמרת על רקע הקריאה בסיפורה של אלמוג, שבה מתוארת הסצנה כפי שהיא מדמינת אותה: "אצל רות", כתב שוורץ, "אותה ירייה בודדת הפכה לשלוש, כנראה מכוחה של התבנית הספרותית". לפנינו עיצוב מרתק של שחזורה של סצנה אדיפלית, שבה המפגש המדומיין בין אב לבן הוא תוצר של דיאלוג עם יצירה קודמת ומורכב מקשרים אסוציאטיביים המכסים על נתקים בזיכרון.

הפעם הראשונה ברומן מוקהלה הונגרית שבה הסצנה האדיפלית מופיעה היא סיפורה של רות אלמוג, ושם היא מוצגת כאירוע תיאטרוני הממחזי הוצאה להורג של בן בידי אביו לעיניהן של דודתו ואחותו, הצופות מהמרפסת. האב איזידור, שזה עתה התבשר על נסיעתה של אשתו לאמריקה, מגיב בהתפרצות רצחנית כלפי בנו הקטן:

איזידור אמר: "אתה לא זז מפה כל הלילה, אתה שומע? אני הולך עכשיו לאורווה ואם אתה זז מפה אני הורג אותך."  
איזידור הלך לאורווה וגירא לא זז. כשאיזידור יצא מן האורווה הוא החזיק בידו רובה. כשהרים את הרובה וכיוון אותו אל ראש הילד, זז גיורא. איזידור צעק: "לא לזוז!" אבל גיורא נותר ממקומו והסתתר בזריזות מאחורי העמוד.  
איזידור ירה. מעמוד הבטון ניתזו שבבי טיח. איזידור ירה שוב וגיורא התחיל לרוץ לעבר הפרדס. איזידור כיוון את הרובה בשלישית, אבל חזקל שהופיע פתאום התנפל עליו והוציא מידיו את הרובה והחל לחבוט בו. (עמ' 26)

שוורץ משהה את התייחסותו לסצנה מסיפורה של אלמוג. רק בחלקו האחרון של הספר הוא פונה לפרש אותה. אך גם אז הוא נעזר בהשהיה ובאסטרטגיות שונות כדי להתרחק ממקום הפצע. ממרחק השנים נדמה שהפצע העלה ארוכה, אולם ההתקרבות הזהירה אליו תוך כדי הכתיבה חושפת כאב עז. זו הסיבה ששוורץ מחלק את הסצנה של אלמוג לשלושה גורמים ומגיב להם בנפרד. לכל אחד משני הציטוטים הראשונים מהסצנה של אלמוג מוצמד ציטוט מטקסט ספרותי, כאסוציאציה ספרותית שלכאורה משהה את התגובה אך

בה-בעת מאפשרת לזיכרון להגית. למשל, המשפט מסיפורה של אלמוג "כשאזידור יצא מן האורווה הוא החזיק בידו רובה" מצוטט במבודד, קטוע מן הרצף (עמ' 228), ואליו מחובר כבמלאכת טלאים קטע מתוך ילדי המים של צ'רלס קינגסלי.<sup>31</sup> מייד אחר כך מופיע עוד ציטוט מאלמוג: "אזידור צעק: 'לא לזוז!' [...] אזידור ירה שוב" (עמ' 228), ואליו מוצמד ציטוט מתוך וילהלם טל.<sup>32</sup> הסצנה האדיפלית (החסלנית), המופיעה בסיפורה של אלמוג כאירוע ברצף ליניארי של אירועי ילדות, מעוצבת מחדש במקהלה הונגרית במנותק מהרצף הכרונולוגי של הסיפור, וממוקמת בסמוך לסצנת המוות של האב. רסיסי התמונה של אלמוג, המעמתת אב אלים מול ילד, מופיעים ברומן של שוורץ בהיפוכם, ומשקפים את אירוע הירי מזיכרון טראומטי, באמצעות הצבת הקונפליקט בבגרות, בין בוגר ומורד ובין אב מוחלש.<sup>33</sup> לצד בניית סוז'ט המופעל באמצעות עקרון הבדיעבד, נרטיב הסיפור של יחסי אב-בן אצל שוורץ בנוי, כפי שראינו, משזירת מארג של טקסטים מתקופות שונות, משפות שונות ומתרבויות שונות. הצמדת "גמדים על הפיז'מה" לילדי המים, טקסט משמעותי מילדותו של שוורץ, ולוילהלם טל, טקסט מנעוריו,<sup>34</sup> משקפת את חוסר האפשרות לחלץ את האירוע הטראומטי מאופני המשוקעות, ההתהוות והעיבוד שלו בזמנים שונים. תרגום האירוע לטקסט ספרותי מצריך את שילובם של טקסטים ספרותיים משפיעים מזמנים שונים, שבאמצעותם החוויה הנפשית עובדה לכדי צורה אינטרטקסטואלית דינמית.<sup>35</sup>

האב במקהלה הונגרית אינו מצטמצם לכדי דמות מהעבר שבאים איתה חשבון. הוא פיגורת ה"מת-חי" שאיתה הדיאלוג ממשיך להתנהל גם לאחר המוות, ואיתה מתקיים גם משא ומתן בנוגע למערכת מסועפת של רגשות אשם, כבוד, שנאה, זרות וקרבה.<sup>36</sup> האב אינו ישות מונוליטית, ברורה ונבדלת, אלא הוא תוצר של נקודות מבט, תרבות של זמנים שונים. הוא בעת ובעונה אחת בלתי מפוענח ומפורש יתר על המידה. כמו ליוס המת, אביו של אדיפוס, "המת-החי" של שוורץ נוצר מתוך מערכת היחסים שלו עם דמויות אחרות (הוא בן של-, בעל של-, אב של בן ובת, מעביד של-). לכן לא נכון לבדוד

31 הקטע מתאר את מותו של טום, מנקה הארובות הקטן שטבע בנהר, כשקיעה בשינה, והוא לקוח מתוך צ'רלס קינגסלי, ילדי המים, מאנגלית: דליה למדני, תל אביב: עדי, 1988, עמ' 30.

32 הדברים ששוורץ מצטט נאמרים בפי בנו של טל, המעודד את אביו לירות לעבר התפוח המונח על ראשו. מתוך פרידריך שילר, וילהלם טל, מגרמנית: ח"נ ביאליק, תל אביב: דביר, תשי"ח, עמ' קו.

33 ראו, שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 253-255, 273-277.

34 ילדי המים יצא לאור לראשונה ב-1928 בתרגום ג' גלברט, ולאחר מכן ב-1934 בתרגום מ' בן אליעזר. תרגומו של ח"נ ביאליק למחזה של שילר נכלל בבחינות הבגרות בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים.

35 דוגמאות אחרות קיימות בשפע. למשל, על מיתוס פאטון ואביו הליוס כותב שוורץ: "אין פלא, אפוא, שהסיפור על מסע השמים של פאטון חרת בי, בכיתה ג' או ד', חריצי אימה, שרק הלכו והעמיקו". שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 254.

36 זוהי, כמובן, פיגורה שונה לחלוטין מפיגורת ה"מת-החי" ששלטה בשירת דור הפלמ"ח, שעליה כתב קָבר כי "שימשה מנגנון שהכחיש את הטראומה של המוות הפרטי במלחמה בשם הזיכרון הלאומי שהותיר את החללים כמי שמוסיפים לחיות בתוכו כבניו של הקולקטיב". חנן קָבר, אנחנו שבדי חרוזים: פוליטיקה של טראומה בספרות הישראלית, ירושלים: מאגנס, 2017, עמ' 13.

או לזקק את התרכובת בן-אב משלל התרכובות שהוא קשור בהן.<sup>37</sup> פיגורת האב היא חלק ממערכת רב-קולית הממשיכה לפעול בהווה.

מקהלה הונגרית מקיים מפגש בין המספר לבין קולות המתים, בני משפחתו של יגאל שוורץ, המגיבים על הסיפור, מתווכחים עם המספר ומוסיפים לעלילת החיים פרטים מנקודת מבטם.<sup>38</sup> ביחד הם מתמקמים במעין צומת טקסטואלי המכנס ריבוי משמעויות. על אף יריבותם, ועל אף תוקפנותם המוחצנת, לעיתים, זה כלפי זה, הקולות מתקיימים יחדיו, ואינם משתיקים או מנטרלים זה את זה:

כתבתי [...] את הגרסה שלי לגרסה של אלמוג לסיפור שלי, ובתוכה שיבצתי גם רסיסים מ"גרסאותיהם" של אבי, אמי ואחותי, שאמנם נמצאים משכבר בעולם אחר, שלשוכנים בו שמורה זכות השתיקה, אך, כפי שתראו, אִי-פּה אִי-שֶׁם, הם "מוותרים" על הזכות הזאת ומתפרצים לסיפור דרך קולו של המספר, קולי, ולא תמיד, אומר מיד, לשביעות רצוני.<sup>39</sup>

כבר בכותרת הספר מקהלה הונגרית מתפרש הצומת האדיפלי ככינוס של קולות שונים. השם "מקהלה" מורה, רק למראית עין, על קול הרמוני המאחד בתואם צלילים רבים. אך למעשה, למקהלה הונגרית יש איכות קולית אחרת, צורמנית ומפחידה, המוכרת לנו מסיפור העם על מקהלת החיות, המופיע באוסף אגדות האחים גרים בכותרת "נגני העיר ברמן".<sup>40</sup> המעשייה מספרת על ארבע חיות מבוגרות החוברות להן יחדיו: חמור, כלב, חתול ותרנגול, כולן פליטות שנמלטו מחוות שונות משום שאדונייהן התנכלו להן או התעמרו בהן. החיות, המחפשות לעצמן מקום אחר, שואפות לחיות בעיר ברמן ללא אדונים, אבל עוצרות בדרך ליד בית קטן שבו גרים שודדים. הן מצליחות לגרש אותם באמצעות מקהלת קולות צורמנית, היוצרת תפוצת מוזיקלית, ואחרי שהבית מופקע מתושביו הקודמים החיות מתיישבות בו, חופשיות, בלי שום אדון. המעשייה על מקהלת החיות מתעוררת לחיים חדשים בקריאת הרומן מקהלה הונגרית, שחלק מגיבוריו הם שורדי שואה, וגם הוא, כ"מקהלת החיות", מספר על הגירה של פליטים למקום חדש שבו הם שואפים לחיות ללא אדונים מְעֵנִים.

אף שארבע החיות מועידות את פניהן לעיר ברמן, הן מתמקמות בסופו של דבר בתחנת עצירה מחוץ לעיר, בתחום לימינלי, בבית הממוקם הרחק הן מנקודת מוצאן והן ממקום היעד המבוקש. ביתן החדש של החיות המבויתות נמצא ביער. אומנם מהלך העלילה של המעשייה משיב את החיות אל הפראי, אך בה־בעת הוא משמר את ההוויה התרבותית שאפיינה את חיהן בעבר, כחיות מבויתות. בצעירותן היו ארבע החיות עמלניות, והועילו

37 ראו, הערה 1 לעיל, עמ' 50.

38 שם. האב מדבר בעמ' 127, 146-147, 148, 253-254. כמו כן, בעמודים 220 ו-231 מובאים משפטים טיפוסיים שנהג לומר, המהדהים בתודעת המספר.

39 שם, עמ' 9-10.

40 האחים גרים, מעשיות: האוסף השלם, מגרמנית: שמעון לוי, תל אביב: ספרית פועלים, 1994, עמ' 91-93.

לבעליהן בני האדם: החמור היה סבל בטחנת הקמח, הכלב היה שומר הבית וצייד, החתול צד עכברים ותרנגול הבית עזר לאספקת הביצים. בזקנתן היו לדמויות בלתי נחוצות ומיותרות, פיגורות של עבר שאיבד מחיוניותו. אך למרות גירושן מהבית, מהחווה ומהחיים, החיות הן פיגורות של מתים־חיים שעדין צופות אל אופק העתיד. אפשרות העתיד באה לידי ביטוי בזיקתן לחיים: הן יוצאות לדרך ויש להן ייעוד חדש. הן חוברות יחד בשאיפה משותפת להפוך חלק מהקהילה היוצרת בעיר ברמן, כרביעייה מוזיקלית: החמור כנגן לאוטה, הכלב כנגן תוף, החתול כמומחה למוזיקת לילה ("Nachtmusik") והתרנגול כזמר. אך למרות שאיפתן ליטול חלק ביצירה המוזיקלית העירונית העכשווית, סימפוניית החיות ב"מעשיית נגני ברמן" נשארת מחוץ לתווך התרבותי, ומתממשת בהפקה רב־קולית המורכבת מצרחות נוראות: נעירה, נביחה, לילה וקריאת תרנגול. בדומה לבית החיות במעשייה, גם במקהלה הונגרית העבר משלב בין התרבותי והפראי. ממרחק הזמן, המסורת המוזיקלית העשירה המזוהה עם עולמם התרבותי של המהגרים ההונגרים נמהלת בסימפוניית המניפולציות של בני המשפחה, שקולותיהם רודפים את החי כרוחות מתים.<sup>41</sup> תבנית מקהלת החיות מבוססת על טרנספורמציה של המבוית (סמן התרבות) ההופך לאל־ביתי, וככזו היא מאפשרת לנו לנסח את האפקט של יצירת העבר על דור ההווה. אין לה קול ברור, מובחן ואחיד, אלא היא מותירה אחריה לביל קולות, המשתרגים זה בזה בתוך רשת זמניות וממשיכים להדהד ולהשפיע גם מחוץ לגבולות זמנם.

מקהלת החיות מציעה לנו לחשוב על יצירת העבר לאור דימוי של קקופוניה, מופע קולי מפלצתי. במיתולוגיה היוונית קיבל דימוי זה צורה חזותית המשמרת את הריבוי ביצור אחד. באפוס הקוסמולוגי של הסיודוס תאוגוניה, מהמאה השמינית לפני הספירה, מתוארת לידת היצור טיפואאוס משני אלים: אלת האדמה ג'יה ואלוהות מעמקי האדמה טרטרוס. לידת טיפואאוס התרחשה בשלב האחרון בהתפתחות העולם, ולכן מבינים אותה כניסיון חתרני של הוריו, בני היסודות האלוהיים הראשונים, לערער על ההגמוניה של זאוס נכדם, שהוא גם הצאצא הצעיר בשושלתו העומד בראש משפחת האלים האולימפית החדשה.<sup>42</sup> טיפואאוס הוא מפלצת מרובת ראשים שמהם נפערים מאה לועות המפיקים שלל קולות בעת ובעונה אחת, ובהם געיית שור, שאגת אריה, יבבות גורי כלבים ולחישת נחש. הופעת הרב־קוליות, שהיא כאמור, תוצר של קונפליקט בין־דורי, מאיימת על ערכי דור ההווה, המזהים את שלטון האב עם לוגוצנטריות. זאוס רואה בטיפואאוס איום על שלטונו ומתגבר עליו באמצעות הברק הבוער ששלהבתו מבעירה וממיסה אותו אך לא מצליחה להעלימו כליל. לאחר שנשרף הופך טיפואאוס לכוח טבע בעל כוח הרסני

41 המוזיקה נוכחת בספר במגוון רחב של מופעים: מוזיקה קלאסית, ג'אז, מוזיקה עממית ופופ (עמ' 101, 131), אופרות ומחזות זמר (עמ' 138) נגינת כינור (עמ' 210), נגינת פסנתר (עמ' 61), שירה ופיתוח קול (עמ' 61, 202), וכן אזכורי השירה מצילת החיים מצעדת המוות (עמ' 81, 85-86).

42 זאוס הוא נכדה של ג'יה, שאף שימשה לו אם פונדקאית לאחר שאימו ג'יאה חילצה אותו מאבי, שאיים לבולעו. בעצת הוריה (ג'יה ואורנוס), הגישה ריאה לקרונוס אבן מחותלת כתחליף לתינוק האלוהי שנולד, ואת זאוס הפקידה בידי סבתו ג'יה במערה בכרתים. ראו הסיודוס, τὰ ἀοιγόνια, מיוונית עתיקה: שמעון בוזגלו, רעננה: אבן חושן, 2016, שורות 453-484.

– סערת הטייפון. במושגים מיתיים, הרב-קוליות אינה ממוגרת מהעולם, אלא נותרת לחיות בצורתה החדשה, באזור ביניים של "חופ־תוך". מפלצתיות זו מתעוררת לחיים ומתפוגגת בכל פעם מחדש.

כדימוי מיתי טקסטואלי, רב-קוליות העבר היא קודם כול שארית אניגמטית מעולם שעבר הממשיכה להתקיים ולהשפיע על ההווה; מעין שארית קיבוצית המגיחה מן העבר ומפתיעה בהווה בחוסר נהירותה. האנלוגיה בין טיפואאוס לרב-קוליות של רביעיית החיות מ"נגני העיר ברמן" חושפת את סימפוניית החיות כפיגורה של קולות זקנים, מי שפרשו מהעולם ונשמעים כ"צלילי רוח רפאים" ("ein Gestpenst").<sup>43</sup> זו הסיבה שהמעשייה אינה מסתפקת בכינונה של הסימפוזיה החייתית, אלא גם מעצבת אותה באופן חזותי באמצעות דימוי אנכי של טוטם: "החמור הניח את הטלפיים הקדמיים שלו על החלון, הכלב קפץ על גב החמור, החתול טיפס על הכלב ולבסוף עף התרנגול למעלה והתיישב על ראש החתול".<sup>44</sup> עמוד הטוטם מרובה החיות, האופייני לשבטים ילידי אמריקה, הוא גילום רב-רובדי של ישות על-טבעית המזוהה עם רוחות קדומות של בני משפחה או שבט, המרכיבה את זהותם הבין-דורית.<sup>45</sup> ובצד דימוי הטוטם מעניין לבחון גם דימוי אנכי אחר המורכב מעבר והווה שהשפיע עמוקות על עיצוב ההיסטוריוגרפיה האדיפלית.

## גמדים על כתפי ענקים

במקהלה הונגרית הצירוף אב-בן מקבל חזות של "גמדענק", ובכך מאפשר לנו לגלות עוד טפח בזיקתה של העלילה האדיפלית לעלילה ההיסטוריוגרפית, המייחדת תפקיד מפתח לחיבור שבין גמדים לענקים. מדוע בחרה רות אלמוג בכותרת "גמדים על הפיז'מה", תוהה יגאל שוורץ בפתח הרומן (עמ' 42). תהייה זו מתחברת לשאלה מרכזית ברומן, המלווה את המחבר הפרשן כמעט לכל אורכו, הקשורה למילה חידתית: "טְרֶפֶה" – מילה שאומרת האם לוצי לאחר שהאב הקניט אותה ולעג לה והיא התפרצה עליו בצרחות.<sup>46</sup> לשמע המילה הסתומה שואלת הבת מאיה את אביה "אבא, מה זה טְרֶפֶה", ושאלתה מטריפה את דעתו.<sup>47</sup> השאלה מוצגת ברומן כחידת ספינקס (עמ' 192). הילדים בסיפור נחשפים למילה

43 כך בתרגומו של שמעון לוי. האחים גרים, הערה 40 לעיל, עמ' 93.

44 שם, עמ' 92–93.

45 המילה "טוטם" הופיעה לראשונה במאה השמונה-עשרה, אצל בספר שפרסם ג'ון לונג (John Long, *Voyages and Travels of Indian Interpreter and Trader Robert Alun Jones, The Secret of the Totem: Religion and Society from McLennan to Freud*, New York, NY: Columbia University Press, 2005, p. 7).

46 רות אלמוג, "גמדים על הפיז'מה", שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

47 המילה "טְרֶפֶה" משמשת את אלמוג כסימן גלוי-סמוי לפגיעה מינית שמאיה עברה. ראו שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 193–194.



המוזרה בלי להבין את משמעותה, אך בחושיהם המחודדים הם חשים כי היא מילת גנאי. התעלומה מתגלית כשהמספר נעתר לקבל את המובן שהדודה מגדה מציעה לילדים:

”אז פשוט מאוד, זה כמו האנשים הקטנים ביער...”

”גמדים?” אמרה מאיה.

”כן גמד,“ אמרה דודה מגדה. (עמ' 191)

לא בכדי בחרה אלמוג שהדודה מגדה היא שתסביר את משמעות כינוי הגנאי החתום. השם מגדה מהדהד בעברית ”מגד“, דבר מתיקה, אך בסיכול אותיותו מתגלית הדודה מגדה עצמה כפיגורה ספרותית של גמד. לוקח לשוורץ זמן לעכל ש”טֶרְפֶּה” פירושו פשוט ”גמד” בהונגרית, ושאלמוג יצרה כאן דרמת סירוס (עמ' 195) המוטבעת על פיגמת הגמדים של מאיה, בת דמותה של אחות המספר.<sup>48</sup> דמות האב היא ללא ספק תרכובת מאיימת של ענק-גמד, אדם שיכול להיות אב ענק ומאיים ולא פחות מכך, ענק מגומד, שעל כתפיו יושב יום אחד אדם מודרני, חופשי ובעל דמיון.

במקהלה הונגרית נושא הצירוף ”ענק-גמד” משמעות אדיפלית במישור המשפחתי,<sup>49</sup> אך זהו הדהוד לפיגורה עתיקת יומין, הממשיגה את היחסים הטעונים והאמביוולנטיים בין ענקי הדור בני העבר לבין אנשי ההווה. טרמינולוגיית ענקי הרוח וגמדי ההווה שאובה מההיסטוריה של הספרות האירופית, שבה הקשר בין ענקים וגמדים מספר סיפור של משיכה והתנגדות מצד המודרניים לאבות הספרותיים הנערצים עליהם מהעת העתיקה, היוונים והרומיים. אם כן, הסיפור הידוע של המאבק הבין-דורי, הקומפלקס האדיפלי, נעוץ עמוק בתודעה ההיסטורית של ספרות המערב. הספרות היוונית והלטינית סיפקה מודלים אידיאליים ראויים לחיקוי, והקלאסיקה, שהייתה דמות אב לרוח המודרנית משום שנתפסה כמושא לאידיאליזציה ולהזדהות, הייתה באותה העת גם סמכות שיש להתנגח ולהתעמת איתה כדי לכוון תהליך של אינדיבידואציה והיפרדות. בכל התקופות, כבר למן העת העתיקה, פעל ברוח המודרנית – המבדילה עצמה מן העבר – פיצול בין התשוקה לשמר את העבר ואת המסורת לבין התשוקה להמעיט בהשפעתם, ובאמצעות ההתנגדות להם להבליט את הקדמה ואת החידוש.

דימוי הגמדים והענקים מופיע לראשונה במאה השתים-עשרה, כציטוט שמביא ג'ון מסליסבורי מדבריו של ברנרד משארטר כדי לתאר את היחסים המורכבים בין אנשי ההווה לאנשי העת העתיקה, ה”עתיקים”. במטאלוגיקון מביע ג'ון מסליסבורי את

48 מאיה היא הדמות שכתבה אלמוג (אחותו של גיורא), והיא בת דמותה של נעמי, אחות המספר במקהלה הונגרית.

49 ההשוואה בין גובה הבן וגובה האב מרכזית בתיאור הקונפליקט שביניהם. כך שוורץ מתאר את אביו: ”הוא היה איש נמוך [נמוך. לא גמד. בערך בגובה של אמי. גם אחותי היתה באותו גובה, ורק אני החצפתי להרקיע]”. שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 64. והשוו לעמ' 193-194, שם המספר מעמיד דברים על דיוקם לאור קריאתו בנוסח הסיפור על פי אלמוג: ”אבי היה [...] לא כל-כך גבוה, אבל גמד לא”, ולעמ' 96, שבו הוא כותב: ”למרות שחשתי שעדיפות הגובה שלי על אבי מסוכנת לי, קריאת תיגר בולטת מדי על מעמדו, שאותו עירערתי”. על הגמדת דמותו בקולו ראו עמ' 151.

הערכתו לאורגון, ספר היסוד ללוגיקה של אריסטו, אך אינו מעלים את הסתייגותו ביחס לעליונותו כסמכות מוחלטת. הוא מלעיג, למשל, על אלה הבטוחים בעליונות עמדתם רק משום שהיא מבוססת על סמכות העתיקים. לטענתו, יש דעות בנות זמנו שהן סבירות ומוסמכות בהרבה, אך נדחות רק משום שמקורן בהווה. ג'ון מסליסבורי משקף עמדת נחיתות שרווחה בזמנו, שנבעה משעבוד אינטלקטואלי לכותבים קאנוניים עתיקים. כתיבתו משקפת יחס אמביוולנטי ולא פתיר כלפי ענקי הרוח של העבר, ונעה בין הערצה, המבקשת לשמר את המסורת, לבין רעיונות חדשים של קדמה: "העידן שלנו נהנה מיתרונות הזמן הקדום, ופעמים רבות יודע יותר ממנו, לא משום שהתבונה שלנו אכן עולה על תבונתם של אבותינו, אלא משום שאנו מסתמכים על כוחם ועל תורתם השופעת".<sup>50</sup> המטאלוגיקון דן בקומפלקס של דור ההווה (אנשי המאה השתיים-עשרה), ביחסו המסובך כלפי אבותיו הפגאניים: הם נפרדים ובלתי נפרדים מהם בעת ובעונה אחת. זו הסיבה שג'ון מסליסבורי מצביע על ההשפעה המחלחלת והעמוקה של הסמכות העתיקה על בני דורו באמצעות קשר גופני. באופן זה הוא מצביע על החיבור בין ההווה לעבר:

ברנרד משארטר נהג לומר שאנו כמו גמדים היושבים על כתפי ענקים, ולכן אנו מסוגלים לראות נוף רחב יותר ולמרחק רב יותר מהם. זאת לא בשל חדות ראייתנו או גובה קומתנו, אלא בשל העובדה שאנו מורמים אל על ונישאים מעל גדולת ענקים.<sup>51</sup>

בהשוואתו בין בני דורו לבין העתיקים יצר ברנרד משארטר זוג דמיוני, היברידי, בעל מנגנון נפשי מיוחד המאכלס שתי מערכות של ניסיון ותודעה, מערכות שונות ומובחנות זו מזו ובה־בעת בלתי נפרדות זו מזו: העבר וההווה. כתפי הענקים מציעות הרבה יותר מאשר רק מקום מושב. הן מייצגות מקום של חיבור (בהיותן מִפְרָק). ומעניין שבעברית המילה "מִפְרָק" מורה על פירוק, ואילו המינוח באנגלית ("joint") מורה על חיבור. הישיבה על הכתף מייצגת אצל סליסבורי משמעות של התקדמות בזמן, ביצירת דימוי של רצף ליניארי המבוסס על חיבור הדור הצעיר לדור המבוגר. הכתף, לפיכך, היא מפרק גברי, המבסס גנאלוגיה פאטריארכלית, אבהית. אך בהקשר החזותי המקובל של הדימוי, שבו פעוט יושב על כתפי המבוגר, תינוק על כתפי אב, אפשר להבין את החיבור בין גמדים לענקים כחיבור ראשוני, פרה־אדיפלי, מכיל ואף אימהי.

במאה השבע־עשרה התעצם הוויכוח בין המודרניים לעתיקים, והגיע לשיאו עם שארל פרו, מחבר המעשייה "החתול במגפיים". בהיסטוריה של ספרות אירופה פרו ידוע כנציגם הלוחמני של המודרניים, בשל טענתו כי הם עולים מכל בחינה על העתיקים, וכי העתיד יכתב בידם – ולא באמצעות שימור ואידיאליזציה של הספרות הקלאסית של היוונים והרומים. כתיבתו בסוף המאה השבע־עשרה נעשתה מתוך ההכרה כי עידן חדש

John of Salisbury, *Metalogicon*, J. B. Hall (trans.), J. B. Hall & K.S.B Keats-Rohan 50 (eds.), Turnhout: Brepols, 1991, book 3, § 4.

51 שם, שם.

נפתח. הוויכוח בין העתיקים למודרניים ניטש בין מלומדים וסופרים כמו מריק קאסובון, הפילולוג הקלאסי מהמאה השבע־עשרה, שראה בערעור על הסמכות הקלאסית סימן מובהק למחלת תרבות: "זו מחלה של כל הזמנים, השולטת בכל המקומות. כיתות חדשות, תת־חדשות, פילוסופיה חדשה, מתודות חדשות: הכול חדש עד שהכול יאבד".<sup>52</sup> החרדה מהמחלה שמעוררת המתודה או הכתיבה המודרנית, המתנערת מהאורים והתומים הקלאסיים, מתייחסת בין היתר לפילוסופיה החדשה של דקארט, שכתב:

מה שהקדמונים הורונו בעניין זה הוא כה פעוט ערך, וברובו כה לא אמין, עד שאיני יכול לקוות להתקרב אל האמת אלא תוך התרחקות מן הדרכים שהללו הלכו בהן. משום כך איאלץ לכתוב כאן כאלו אני עוסק בנושא שמעולם לא נגע בו איש לפניי.<sup>53</sup>

דקארט מתווה כאן את הצורך לסלול מתודה חדשה, כלומר דרך חדשה היוצאת נגד המסורת. על רקע זה יש להבין את משמעות היצירה הגדולה של שארל פרו, בת ארבעת הכרכים, שהציגה את עליונות הישגים המודרניים באמצעות השוואתם להישגיהם התרבותיים והספרותיים של העתיקים.<sup>54</sup> המשמעות שייחס פרו לוויכוח בין העתיקים למודרניים צמחה על רקע כינונה של תרבות צרפתית מודרנית לאומית. השאלה שהטרידה אותו נגעה לצרפת ולתרבותה, ובמיוחד הוא שאל מה יהיו פני צרפת כשהמלוכה הנשגבת של לואי הארבע־עשר תסתים. לדידו, ההשוואה בין הספרות המודרנית לבין הספרות העתיקה הוכיחה את עליונות המודרניים מבחינה ספרותית ואנושית, והציגה את זמן מלכותו של לואי הארבע־עשר כשיא הקדמה.<sup>55</sup> במאה השבע־עשרה, הערצת העתיקים פירושה תביעה ליציבות ולשימור האליטה האינטלקטואלית הצרפתית הקיימת. כמודרניסט, פרו ייצג גישה הפוכה, הפתוחה לתרבות מגוונת הן מבחינה מגדרית והן מבחינה מעמדית.<sup>56</sup>

אני מציינת את חלקו של שארל פרו בשיח סביב המאבק בין העתיקים למודרניים מכיוון שהוא דמות מרכזית בספרו האחרון של שוורץ למה לחתול יש מגפיים?<sup>57</sup> כותרת הספר הזה, שבסופה סימן שאלה, מפנה אלינו חידה כפולה. האחת, זו המוצהרת, מדוע

52 מריק קאסובון (Cassaubon), 1656, כפי שמובא אצל לין פייטי: Douglas Lane Patey, "Ancients and Moderns", H. B. Nisbet and Claude Rawson (eds.), *Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 4: *Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 32. התרגום שלי.

53 רנה דקרט, רגשות הנפש, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 27. השוו למופיע אצל פייטי (Patey, שם).

54 Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris: J. B. Coignard, 1688-1692 (Online text, Bibliothèque nationale de France)

55 פרו אף יצא נגד עמדתה השמרנית של האקדמיה הצרפתית בפואמה פרי עטו ("le siècle de Louis le Grand"), שבה תמך בכותבים שיצרו תחת הפטרונות של לואי הארבע־עשר.

56 Joan Dejean, *Ancients Against Moderns: Culture Wars and the Making of Fin de Siecle*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997, 48-50

57 שוורץ, הערה 28 לעיל.

באמת לחתול יש מגפיים, והאחרת – מכל הסיפורים, המיתוסים והאגדות, מדוע בחר שוורץ דווקא במעשייה הזאת? אין לי ספק שאפשר לקרוא את הניתוח של שוורץ לסיפור "החתול במגפיים" כתגובה לרומן האוטוביוגרפי שלו. אם קוראים את שתי היצירות ביחד מתברר שלמה לחתול יש מגפיים? הוא יצירה הצומחת מהשדה הטקסטואלי של מקהלה הונגרית, כלומר הוא יצירה מחקרית אוטוביוגרפית, המפנימה – אך גם מאתגרת – מחשבה היסטוריוגרפית אדיפלית. וכמו מלאכת הכתיבה במקהלה הונגרית, גם פרשנותו של שוורץ לסיפור "החתול במגפיים" נראית לי מעשה שמהותו שיבה לזירת הפשע, לטראומה, למקום שנשאר עמום ובלתי מופענח. העובדה שמעשיית "החתול במגפיים" מציעה תבנית סיפורית המקבילה למקהלה הונגרית, שבה נקודת ההתחלה היא אובדן הבית הישן ומנקודה זו יוצאים להמציא על גביו בית חדש, מאפשרת לנו לקרוא את עלילת "החתול במגפיים" דרך מבנה החיבור-ניתוק של גמדים על כתפי ענקים.

במקהלה הונגרית שוורץ מדווח על האימה והחרדה שהמעשייה עוררה בו בילדותו. הפכפכותו ותעתועיו של החתול שיקפו את השינויים החדים והתהפוכות הלא צפויות בפניהם, בקולותיהם ובהתנהגותם של ההורים כלפי הילדים – רגע אוהבים ורגע נוטשים, רגע הוריים ורגע מפלצתיים.<sup>58</sup> דמות החתול, כפי שאני קוראת אותה, היא אחיו של אב מאיים ובן מרדן וחדשן. במבט פסיכואנליטי, בזיכרון תגובת האימה שחש כילד מהסיפור "החתול במגפיים", כפי שהוא מובא במקהלה הונגרית, אני יכולה לראות שחזור של תגובת העברה: הקורא הצעיר מפנה כלפי החתול רגשות שחש בלא מודע כלפי הוריו, ולכן עלילות החתול מעלות בו אימה ושיתוק. עם זאת, החזרה לאחור לסיפור הילדות, הנעשית דרך עקרון הבדיעבד, מאפשרת לשחזור הרגשות הילדיים להופיע גם כהשלכה. כלומר, בדמות המאיימת של החתול-האב ממשיכה לחיות בסתר משאלת הילד להיות נועז, חדשן ופורץ מסגרות כמו החתול.

מהות החתול מתעתעת. החתול אינו חיה מאולפת כמו הכלב. אומנם הוא חיה ביתית, אך מקורותיו פראיים, הוא מתפנק ושולף ציפורניים והוא בלתי צפוי. הוא נע בחופשיות חסרת עכבות, נוגע בעולם והולך רק אחרי מה שמושך את ליבו, והוא מתרפק או מתחמק ממגע לפי המתאים לו ולפי חשקיו. החתול במעשייה של פרו הוא פיגורה חתרנית. הוא שייד להווה בכל מאודו ומשתמש בדרך יצירתית ומניפולטיבית במוסדות השליטים לשם כינונו של אדונו העני, בן הטוחן כאדם חדש. נדמה שהמעבד הספרותי של "החתול במגפיים" רואה בדמות החתול דגם של הדור החדש. שארל פרו, כפי שמדגיש שוורץ, הוא יוצר המודע לזמנו: זמן היסטורי על פרשת דרכים פוליטית, חברתית ותרבותית.<sup>59</sup> את "החתול במגפיים" כתב בערוב ימיו, ב-1697, כשהוא קרוב לגיל 70. כיצד מגיבה יצירתו הספרותית לוויכוח שבין העתיקים למודרנים? בלמה לחתול יש מגפיים? שוורץ מציב שאלה זו במרכז, והוא תוהה על עמדת הסיפור ביחס לעתיד המגולם בשני הגיבורים המגיחים מהשוליים החברתיים: בן הטוחן העני וחתולו. האם הסיפור נועד לעורר בז בקרב הקהל האליטיסטי ביחס ל"נובורישים" העוטים מסכת אצולה מזויפת, או שמא הוא

58 ראו, שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 93, והשוו עם שוורץ, הערה 28 לעיל, עמ' 10-11.

59 שוורץ, הערה 28 לעיל, עמ' 24.

מצפין עמדה חתרנית, החושפת את טיפשותם של מנגנוני הכוח השמרניים?<sup>60</sup> השאלה מחזירה אותנו למאבק הבין-דורי, בנים ואבות, ענקים וגמדים.

## "מתי מדבר" על "מגש הקסף"

הפיגורה האנכית של גמדים על כתפי ענקים בנויה על נקודת מגע, מפגש המורה בה-בעת על פירוק וחיבור, ומסמן תנועה דר-כיוונית. זהו סימנו המובהק של הצומת האדיפלי, אותה רשת סבוכה של זמנים ונקודות מבט שאינם כפופים לעקרון המוקדם והמאוחר. אנחנו שבים אפוא למישור ובוחנים את הפיגורה האופקית, הצומת המצליב במפתיע בין שתי יצירות שלכאורה אין ביניהן שום קשר, ובכל זאת המפגש ביניהן (המתרחש בטקסט שלישי, חיצוני לשתייהן) מביא לידי רגע של הכרה וחושף דמיון בלתי צפוי. האם יחסי הדמיון בין יצירת האב, המוקדמת, לבין יצירת הבן, המאוחרת ממנה, נובעים בהכרח מהיחס הכרונולוגי הקיים ביניהן? ההכרה האדיפלית לעולם אינה מובילה למפגש ישיר וחזיתי – "הו אבי!" "הו בני!" – היא מתרחשת עם הופעת הצימוד בין היצירות, המערב סימנים מתעתעים של דמיון ושוני ובעיקר מהפך את סדר הזמנים השגור. ההכרה האדיפלית הבין-דורית שאני מבקשת לשים עליה את האצבע ממוטטת את המבנה הליניארי של סדר בין-דורי.

בתחילת המאמר הצגתי את עקרון הבדיעבד, המרכזי להיסטוריוגרפיה האדיפלית החלופית. עיקרון זה מערער על חוקיות הנרטיב ההתפתחותי הליניארי, המתחיל ביצירת אב וממשיך ליצירת הבן ומושתת על מבנה המוקדם והמאוחר. במקום הקומפוזיציה האבולוציונית-אדיפלית, הצעתי מבנה היברידי של בן-אב או אב-בן, שמשמעותו סבך טמפורלי, המקבל את ביטוי בשפת הספרות על גבי הרשת האינטרטקסטואלית. למרבה ההפתעה, דוגמה למפגש לא מודע בין אב ובן ספרותיים מצאתי בַּמְגֵשׁ הַקְּסָף של שוורץ – בהחלטה לפתוח את הספר ולסיימו בשתי יצירות הרחוקות זו מזו מבחינה פואטית, אידאולוגית ודורית. הספר פותח בשיר "מְגֵשׁ הַקְּסָף" של נתן אלתרמן, המוצג בידי שוורץ כדוגמת מופת ליצירת צומת. לעומת פרשניו של אלתרמן (מירון ולאור כנציגים מובהקים),<sup>61</sup> הרואים בשיר העמדה מיתית של תמונת יסוד של ההווה הישראלית, שוורץ רואה את השיר לא "כ'מיתוס הישראלי' אלא כ'מיתוס של תקופת היישוב', התקופה שבין סוף מלחמת העולם הראשונה ליום הכרזת העצמאות". בתמונת הנער והנערה הצועדים אל מול האומה "לֹבֵשׁי חוֹל וְחֹגֹר, וְכַבְּדֵי נַעֲלִים" רואה שוורץ את "תמונת הסיום של 'הדור האחרון של תקופת היישוב' [...]. תקופה של בין הזמנים, של זמן-מרחב של סף [...]. בין מיתוס להיסטוריה";<sup>62</sup> את הזמן הזה הוא מזהה כ"זמן-מפתן" שהופעתו מטרימה לידה

60 שם, עמ' 133-139.

61 דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים: האוניברסיטה הפתוחה, 1992, עמ' 63-87; דן לאור, "מגש הכסף: סיפור וסיפור שכנגד", המאבק על הזיכרון: מסות על

ספרות, חברה ותרבות, תל אביב: עם עובד, 2009, עמ' 110-141.

62 שוורץ, הערה 11 לעיל, עמ' 44.

של אומות".<sup>63</sup> שוורץ מפרש את מופע ההקרבה הלאומי של הנער והנערה כאירוע פולחני, בהיותו גם חזרה על אירוע בראשית<sup>64</sup> וגם נבדל וחד-פעמי, בהיותו קשור בנקודת הזמן ההיסטורית הספציפית שבין תקופת היישוב לקום המדינה. "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" של אלתרמן, על פי הקריאה של שוורץ, עושה מהלך רדיקלי בכך שהוא מנכיח את גבולותיו וסופיותו של המרחב-זמן המיתו-היסטורי שבו הוא פועל, ופורץ אותו במחווה של "ויתור גרנדיזי [...]" על 'האתוס האלתרמני' – באמצעות השורה החותמת של השיר: "וְהַשָּׂאָר יִסְפָּר בְּתוֹלְדוֹת יִשְׂרָאֵל". כאן, כותב שוורץ, "מעביר אלתרמן את הדגל/הלפיד/העט ממנו, נציג המרחב-זמן המיתו-היסטורי, לנציג של הדור הבא, ה'היסטורי', שיספר על 'השאר'".<sup>65</sup>

באופן מפתיע, היצירה ששוורץ בחר לסיים בה את ספרו מקדימה את שירו של אלתרמן בשני דורות: הפואמה של ביאליק "מִתִּי מְדַבֵּר". אומנם, לכאורה, אין קשר בין שתי היצירות המצוטטות אצל שוורץ, והן מובאות בשני הקשרים נפרדים. אך במקום אחד – בהערת אגב ובסוגריים – שוורץ מצביע על נקודת דמיון בין שתי היצירות, במה שנראה כנצנוץ אסוציאטיבי המחבר ביניהן לרגע קט. זהו, אכן, נצנוץ, שכן שתי היצירות האלה, לפי מיטב ידיעתי, לא נידונו עד כה ביחד:

באמצעות המהפך הטמפורלי וגם הז'אנרי (מבלדה היסטורית לסיפור תולדותי) משרטט המשורר הגדול [אלתרמן] קו בין תקופת היישוב, הנתפסת אצלו (בדומה לזמן המדבר ב"מתי המדבר" של ביאליק) כתקופה לאומית-לימינלית, לבין תקופת המדינה, שאיתה "מתחילה הספירה".<sup>66</sup>

ההשוואה האגבית שיוצר שוורץ בין אלתרמן לביאליק מגלה את עבודת הלא מודע האדיפית הנארגת בספונטניות לנגד עיננו. הערתו של שוורץ מובילה את הקוראת לקריאה שנייה, המבקשת לתור אחר משמעות הקשר האסוציאטיבי בין שתי היצירות – האחת, כאמור, היא "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" של אלתרמן, המוזכרת בדיון המקדים להערה, והאחרת היא "מִתִּי מְדַבֵּר" של ביאליק, הנידונה אחריה. בקריאתנו השנייה נחשף בפנינו סבך אדיפלי-טקסטואלי הקושר את שתי היצירות יחד בקשר היברידי של פיגורת אב-בן. בקריאה השמה דגש על הקשר שבין שני השירים, זה של אלתרמן וזה של ביאליק, מתגלה תנועת הזמן המשונה של שוורץ בַּמַּגֵּשׁ הַכֶּסֶף. בהצבתם ההופכית של השירים, נקבעות נקודת ההתחלה של הספר בשנת 1947, שנת חיבורו של "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" לאלתרמן, ונקודת הסיום שלו ב-1902, שנת חיבורה של הפואמה "מִתִּי מְדַבֵּר" לביאליק. הפואמה הביאליקית חותמת את הדיון של שוורץ כהדגמה ליחס יראת הכבוד שחשו כותבי דור

63 שם, עמ' 49.

64 כשחזור של אירוע מכוון, כמו טקס קבלת מתן תורה בהר סיני או עקדת יצחק. שם, עמ' 48.

65 שם, עמ' 49.

66 שם, עמ' 73. ההדגשה שלי.

המדינה ליצירות תקופת היישוב.<sup>67</sup> אך מנגד למהלך ההשוואה המפורשת הזאת מזדקר הדמיון־שוני בין "מְתֵי מְדָבֵר" לבין יצירת הצומת של תקופת היישוב "מְגֵשׁ הַכֶּסֶף". דמויות הנער והנערה האלתרמניים – אותן הדמויות לובשות החול והחגור וכבדות הנעליים, אותן הדמויות עטופות־צל הנעות בין חיים למוות ומאובקות מחול המדבר, הקרובות להיות צללים של עצמן – נחשפות בהצמדתן הלא צפויה ל"מְתֵי מְדָבֵר" כפיגורה עתידית של הפואמה המוקדמת.<sup>68</sup> מיקום הפואמה של ביאליק בסופו של הספר ההיסטוריוגרפי משיבה לתמונה את השיר של אלתרמן, אבל הפעם באמצעות הדהודה כפרה־פיגורציה, כלומר כדהוד של העתיד מכיוון העבר.

הפואמה "מְתֵי מְדָבֵר" של ביאליק, הידועה כאחת מיצירותיו הגדולות והחידתיות ביותר, היא פואמה אקזוטית המשלבת תמות רומנטיות שונות על המזרח הקדום. היא מתארת גיבורים קדומים השרועים בדממת נצח במדבר, שלרגעים נדמים כמתעוררים אך שבים מייד לשקוע לתרדמה עמוקה (זיוה שמיר רואה בדמויות האלה "גם מן היסוד המורד וגם מן היסוד הנמרד").<sup>69</sup> מקורות המיתוס תלמודיים, ופרשנויות רבות ממקמות את דמויותיו בהקשר המקראי הקדום, בהקשר הציוני או בהקשר האוניברסלי.<sup>70</sup> אך קריאתי בִּמְגֵשׁ הַכֶּסֶף של שוורץ חושפת את המשמעות הטמונה באופן שנוצר מן החיבור הלא צפוי בין היצירה המאוחרת לזו המוקדמת. הפואמה המוקדמת "מְתֵי מְדָבֵר" מתגלה מחדש בתמונה העתידית של הנער והנערה משנת 1947, אלה העתידים בעצמם להפוך ל"מתי מדבר" בשנות האלפיים, כרוחות רפאים רדומות המתמקמות בקו התפר הסיפי ותובעות אף הן, כאבותיהן, מקום בין החיים. "מְתֵי מְדָבֵר" של ביאליק ו"מְגֵשׁ הַכֶּסֶף" של אלתרמן נפגשים בצומת המאפשר להם, למרות המרחק העצום שביניהם, לקיים מפגשים אדיפליים בין עבר לבין עתיד ובין כיווני זמן הפוכים: קדימה ואחורה.

67 שוורץ מתייחס לאזכור הפואמה בסיפורו של א"ב יהושע "המפקד האחרון" (1975) כ"פרודיה מדויקת" [...] מחוזה גדולה ל"מתי המדבר", "דור המדבר" שהקדים את הספרות הישראלית, אך אליה לא בא". שם, עמ' 160.

68 בספרי *The Ancient Unconscious* (הערה 19 לעיל, בעיקר פרק 5) אני מציעה להבין את המינוח של טרטוליאנוס "פיגורה עתידית" ("figura futurorum") כמבנה אדיפלי של אב־בן, שבו התנ"ך, הטקסט הקדום, מתגשם ומופיע במשמעות עתידית בברית החדשה, הטקסט המאוחר לו. המודל ההרמנויטי של אבות הכנסייה מאפשר לנו לראות כיצד משמעותו של טקסט קודם תלויה בטקסט החדש, והופכת אותם לבלתי נפרדים זה מזה. מנקודת המבט של הפרשנות הנוצרית, הברית הישנה והברית החדשה הן טקסטים זמניים וחלקיים, המשתפים פעולה ביניהם בחציבת הדרך אל דבר־מה שטרם התרחש. בקריאה פרוידיאנית של יחסים טקסטואליים אלה אני מראה כיצד העבר וההווה יוצרים הצטלבות בין שני אופקי זמן שונים ומזמנת פרשנות עתידית.

69 זיוה שמיר, "מתי מדבר" – מעגל הקסמים של הקוסמוס", צבי לוז (עורך), על מתי מדבר: מסות על פואמה לביאליק, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 1988, עמ' 239.

70 המקור, כפי שביאליק עצמו ציינו, הוא הופעת מתי המדבר המקראיים בסיפורו של רבה בר בר חנה, ועל כך כותב חיים וייס. פיכמן וקרמר שניהם רואים בפואמה ביקורת על הציונות המתימרת לכבוש, ושמיר כותבת כי מתי המדבר של ביאליק הם "סינכדוכה של המסורת הלאומית ושל התרבות האנושית". חיים וייס, "הציצית של רבה בר בר חנה: בין התלמוד לספר האגדה", אודות: כתב עת למסות ולביקורת הספרות, 17 (ספטמבר 2017); יעקב פיכמן, שירת ביאליק, ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ג, עמ' נו–נח; שלום קרמר, "מתי מדבר – דמות או סמל", מאזנים יט (1964), עמ' 134–143; שמיר, שם.

כרונולוגית, העתיד של "מתי מדבר" נפתח אל "מגש הכסף", אך בה־בעת, בתנועת הזמן הלא ליניארית, האינטרטקסטואלית, מתממש האספקט העתידי של "מגש הכסף" ביצירת העבר, בהווייתם המיתית של "מתי המדבר".

ואם יורשה לי לשים את מורשתם היהודית והרומנטית של "מתי מדבר" בסוגריים ולמקם אותם בהקשר המאבק בין העתיקים והמודרניים בספרות האירופית, אינני יכולה שלא לראות את גופם של ענקים אלה, שחריצי פניהם וחזותיהם החשופים חרוטים בחץ ורומח, כקורפוס כתוב, שביאליק מדמה אותו לכתב על מצבות אבן. דמויות ענקים אלה הן גווילים, גוויות טקסטואליות. הן מייצגות אנשי קדם, שרידי עבר, וגם טקסטים עתיקים של עבר מפואר. ככאלה הן מהדהדות בטקסט העברי את פיגורת הענקים מהמסורת האירופית הימי־ביניימית. הדבר בא לידי ביטוי במיוחד בהופעה של גדודי גמדים הניצבים מעליהם: טקסטים מודרניים הרומסים טקסטים עתיקים: "ונשא באבק אל־ארץ ונרמס ברגל גמדים". תמונה אדיפלית זו מתבהרת כאשר באופן מקרי (גורלי) מסתבכים מתי המדבר של ביאליק עם דמויות הנער והנערה האלתרמניים, בהופעתם הדרמטית הבלתי צפויה בסופו של מגש הכסף של יגאל שוורץ:

וְזָרְחָה וּבָאָה הַשָּׁמֶשׁ, וְיֻבְלוּת עַל־יֻבְלוּת יִנְקֶפוּ,  
 וְשָׁקַט הַמְדָּבָר וְסָעַר, וְשָׁבָה הַדְּמָמָה כְּשֶׁהִיָּתָה;  
 כְּתוּהִים עָלַי הָרֵאוּנוֹת יִתְנַשְּׂאוּ בְּמֶרְחָק הַכְּפִים,  
 גָּאִים בְּהֶדְרָת דְּמָמָתָם וְיֵהִירִים בְּכַדִּידוֹת עוֹלָמִים.  
 וְתִי"ו עַל־תִּי"ו פָּרְסָה מְסַבִּיב אֵין קוֹל, אֵין הֶבְרָה, אֵין קָשָׁב.  
 כְּלַע הִישִׁימוֹן לְנִצָּח אֶת־הַד תְּרוּעַת דּוֹר הַמְּעֻזִּים,  
 מְחַקּוֹ הַסּוּפּוֹת אֶת־עַקְבוֹת שְׁעָלֵיהֶם מְחַרִּידי הַצִּיָּה,  
 [...]

וְחֲשׂוּפִים לְלֶהֱט הַשָּׁמֶשׁ פֹּה דוֹרוֹת עַל־דוֹרוֹת יִתְרַבּוּ,  
 יוֹבִישׁ הַקְּדִים עֻזוֹם וְסוּפַת הַנְּגָב תִּזְרְנוּ,  
 וְנִשָּׂא כְּאֶבֶק אֶל־אֶרֶץ וְנִרְמַס בְּרַגְלֵ גָּמָדִים.<sup>71</sup>

החוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה

71 חיים נחמן ביאליק, "מתי מדבר", השירים, תל אביב: דביר, 2001, עמ' 219–220.