

# על ארציותם של החיים ברומנים של יעקב שבתאי

שמעון אדף

א

דלת כניסה אחת יש לזכרון דברים של שבתאי, ודלתות יציאה – אין. משפט הפתיחה משרטט תחום חתום, שלא הרומן, לא קוראיו ולא מספרו נחלצים ממנו גם ככלות מאתיים ושמונים העמודים שלו. לא שתי המיתות ברישא של המשפט – זו של אביו של גולדמן וזו של גולדמן עצמו, מידי שלו – אורגות את הלולאה, כעין נקודות קיצון שביניהן נמתחת יריעת הזמן של הסיפר, שכן הרומן מסתיים בלידה. אבל האירוע הזה, לאחר צליחת כברת הדרך הנחוצה, אינו נשקל לעומת המוות הכפול, ואינו מהווה פתח מילוט או סימן לשגשוג ובקיעה. ולא משום שישאל, מן הדמויות המרכזיות ברומן, נסוג למול החיים המנצים ושב על צעדיו, במין מחווה סימבולית לתנועה הכוללת של הדמויות השבתאיות במרחב קיומן. אלא מפני שמחזור הלידות והמוות הוא עצמו המחשה של עקרון הגבלה, שווריאציות משוכללות שלו הן נשימתו של הרומן הזה. לא, לא הרישא. הסיפא של המשפט הוא שתובע את תשומת הלב, הוא המאייר את צלו של הפלצור: דווקא בשעה שנדמה לו, משמע לגולדמן, שהנה, בכוח ההינתקות וההתכנסות, נפתח לו עידן חדש והוא מצא לעצמו ראשית תיקון באמצעות הבולוורקר ואורח החיים המבוקר, ובעיקר באמצעות האסטרונמיה ותרגום הסומניום. אותו "דווקא", לחש ההסתתמות של הגולל, אוושת המערפת הנופלת, באותו פיתול תחבירי שבו אפשרויות ההיחלצות נרשמות, מזומנות – אותו "דווקא" מוחה אותן בעצם עלייתן, ומותיר את החיים הנפרשים בפכחונם הגמור כביכול, מנושלים מכל יכולת של פריצה או מעבר אל הוויה אחרת, בלשונו של גולדמן, שבה מצויה איזו חירות שדמותה לא ברורה עד תום – אבל בעצם היותה חירות כבר היא מהלכת קסם, וכבר איננה מושגת, לא באמצעות טיפוח הגוף ולא באמצעות הרחבת הנפש. אותו דווקא גוזל מן הקיום כל התעצמות אמתית, גוזר את דין החיים לארציותם הגמורה, האומללת, על אף עושרם.

אולם משפט הפתיחה הוא רק קו מתאר של פואטיקה יוצאת דופן, מעין הבטחה המתגשמת בכל נים ובת נים של מעשה הרומן השבתאי. כדאי אפוא לתת את הדעת על המנגנונים הספרותיים והפילוסופיים המאפשרים היקבעות של החיים בתורת ארציים, ועל טיבה של הארציות.

1 יעקב שבתאי, זכרון דברים, תל אביב: סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, 1994 [1971].

אולי בשל האסוציאציה, שהיא החוק המסדיר את היערכות הפרטים ואת טווייתם ברומן הזה, בבחינת פעולת העומק של תודעה, אפתח בסוגיית הריאליה שהרומן מציג. נדמה שכמעט אין עוררין על הריאליזם של זכרון דברים, לכן כדאי להטות אוזן לטענותיו של מי שכופר בכך. נתן זך,<sup>2</sup> למשל. גורלן של הדמויות הרבות בזכרון דברים זהה, הוא טוען, כולן עומדות בתור להיספות, מי בתאונה ומי מהידלדלות הכוחות. מה שטורד את זך הוא לא התוכן הספציפי, בדיקת העובדות ומידת כושרן לשכנע, אלא חשיפת עקרונות הייצוג של החיים באשר הם. זהו טיעון השב ונשנה בביקורתו: החיים הם שטף מגוון, רצוף זינוקים ספונטניים של אירועים והתרחשויות, שתיתכן רק התלכדות אינטואיטיבית אתו, תפיסה באמצעות היענות אליו, לא החלת מושגים וחיתוכו על פיהם. משום כך, יצירה יכולה לחטוא לשיקופם של החיים בשתי דרכים עיקריות, באופן תמטי או באופן ארכיטקטוני. מחד גיסא, ציות לדגם קודם, לתוכנית פעולה הנכפית באורח מכאני על חומר הקיום, ומאידך גיסא – שיבתו של הזהה, שימוש חוזר באותו רכיב.<sup>3</sup> אבל, האם הצגת הריאליה אצל שבתאי אכן נגועה בשתי העוולות הללו?

את סוגיית שיבתו של הזהה אני משאיר לסוף דברי. אני סבור שהחזרה הכפויה על קצן של הדמויות וחישובו היא רק קצה הקרחון של סוגיה זו, והיא אינה עיקרון אסתטי, כפי שטוען זך, אלא פוליטי-קיומי. אך באשר למציאותו של דגם קודם ליצירה, פה נראה שאין שחר לטענה. להיפך, הדגם הקודם, בגלגולו הרומנטי, כפי שמבינו זך, מתבטא מבחינה תמטית בקיומו של מישור אידיאלי, החורג מן המציאות, ושאליו נכספות הדמויות. הוא לובש את צורתה של הפנטזמה, של המאגיה, של האלכימיה, של האוטופיה, וחוסר היכולת להביאו לידי מימוש בעולם הגשמי, של המציאות השבורה, הפגומה, משניא על החולמים אותו את הקיום, משיבע את ימיהם כעס ומרורים.

יאוש, מר המוות, כובד, לאות, אוזלת הרצון, מיכון התשוקה, ויתור, רפיסות הרוח – אלה זרועים למכביר בין דפי זכרון דברים, אבל קשה לייחסם לכך שהמישור האידיאלי הוא בלתי מושג. כן, אפילו אידאות פוליטיות שנכזבו, כוונות נאצלות שעלו בתוהו, עקרונות אוטופיים שזנחו, כפי שמודגם במקרה של הדוד לזאר, נוכחים – יותר אצל דור האבות ופחות בקרב בני דורו של גולדמן – כשורה של אמונות ודעות המרכיבות ממילא את החיים,<sup>4</sup> חלק חשוב מעולמן של הדמויות, אבל לא היסוד שעליו תקום או שבשלו תקרוס הזהות שלהן. הלהט המצטנן הוא חומר בעירה לכינוסים משפחתיים, לא יותר. למעשה,

2 נתן זך, קווי אוויר, ירושלים: כתר, 1983.

3 הטיעון של זך מפוזר ברחבי הכתיבה הביקורתית שלו בנושא השירה, לרבות הפולמוס שהוא מנהל עם הפואטיקה של אלתרמן, ומבוטא בתמציתי הרבה ב"זמן וריתמוס אצל ברגסון וביצירה המודרנית" (נתן זך, השירה שמעבר למלים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011). בקווי אוויר הוא ממיר את הטענות שלו ביחס לצורתה של השירה ואופן כתיבתה לטענות על קומפוזיציה ותוכן בפרוזה.

4 ראוי לבחון את היחסים בין ריטואל לאתוס בזכרון דברים. התהיות על אוטופיה, על אפשרות הגאולה, אינן מורות על אתוס (אוטופי) שלגביו מתעוררת השאלה אם הוא מיתרגם לאורחות חיים, עבודה או מעשים, ובאילו אופנים. הדיבור על אודות האוטופי הוא שעובר תהליך של הטקסה. במובן זה, השיחות על אוטופיה או על גאולה, כמו ההליכה של הגיבורים ברחבי תל אביב, הן פרקטיקות במישור ציבורי שדומות דמיון עז לטקסים הכפיייתיים שמנהל מאיר בסוף דבר במישור הפרטי.

העדרותו של הקוטב האידיאלי מן הרומן אומרת דרשני. דבר לא עובר אידיאליזציה, לא העבר, לא העתיד, לא הזיכרון, דבר אינו יכול להתקדש, ולא בגלל כישלון ספיציפי, אלא, אלא מדוע בעצם? האם מדובר בדוגמה של המספר? מי הוא המספר?

כשמפנים אליו עין בוחנת נחשפת הכפילות שלו. זהו מספר הנוהג באדנות ובביטחון האופייניים למספר יודע-כול, הוא משייט לו כאוות נפשו בתודעות הגיבורים, הוא שליטו של התחביר, ובמחי משפט הוא יכול לנקוב כמה סיפורים ומיני עבר, לפרש את מניעיהן של הדמויות, לפסוח אל מעבר למותן ולשוב אל ימיהן, הכול בעבורו הוא עבר שחוטיו שזורים לפניו במלאכת מחשבת שהושלמה. ומתוך כך נדמה שהוא דווקא מוגבל, שהוא אינו יכול להפליג כרצונו, שהוא מחויב לעקוב אחר העיקולים של האסוציאציה, שהשעבוד התחבירי אינו סר למרותו, שהוא אינו אלא אמצעי הולם להתוות את הדרך שבה תודעה מקננת בתוך תודעה, זיכרון אפוף בזיכרון, מקרה מחושק במקרה. הוא אינו יכול להעמיד בפני הקוראים שלו, הנמענים, אשליה של עלילה, הנדמית לא פעם כחיקוי של חיים – כלומר, כנביעה אורגאנית של אירועים זה מזה, כרוכים בסיבה ומסובב – שאף שלעתיים הם אקראיים, ומזדמנים, בכל זאת הם מהווים תנאי למובנות של השפע הזה. המספר אינו מסוגל, ולא מפאת העדר כישורים, להמחזי את ההתהוות של החיים; הם קיימים בסטטיות שלהם, קפואים בתוך שהות: לעד יחזר צזאר אחרי אליעזרה, לעד היא תתנער ממנו לאחר שתעזוב את בעלה, לעד גולדמן ינהל את שיחותיו עם הדוד לזאר, לעד ירטש אביו של גולדמן את גולגלתו של נואי סומבר, לעד ישראל יעמוד מחוץ לסטודיו וימתין שיתפנה; לא, בזמן ההוא, בעבר שיש לו קיום נצחי: צזאר מחזר אחר אליעזרה, אליעזרה מתנערת ממנו לאחר שהיא עוזבת את בעלה, גולדמן מנהל את שיחותיו עם הדוד לזאר, אביו של גולדמן מרטש את גולגלתו של נואי סומבר, ישראל ממתין מחוץ לסטודיו שיתפנה. המספר הוא אכן יודע-כול ביחס למלאכת הסיפור שלפניו, משום שהוא יצר כלאים, הוא סך כל התודעות המופיעות ברומן, כל מה שהן יודעות על עצמן ועל אחרים, הוא הוטלא מהן, וכיוון שכך הוא מוגבל, גם כתלכיד, הוא רוח רפאים הנידונה לשוב אל אותה זירה ואל אותם מעשים ולהגות בהם עד קץ הידיעה, לזכור אותם כפי שנצברו בו. הוא צרוף ממיטבם וממירעם, הוא תודעה שהמציאות קיימת לה רק כזיכרון התוכף ללא הרף, אבל זיכרון שהיא כה מיומנת בו עד ששחזרה אותו בשלמות, והיא אינה חורקת ואינה מגמגמת, אינה מהססת ואינה משכתבת את עצמה כאשר היא מספרת אותו, היא האלה בזעיר אנפין של ההווה הזו, אבל אלה שניטל ממנה כוחו העל-טבעי של המספר יודע-הכול, הכוח לחרוג החוצה, ולהביט, בעד כיפת הזמן, בגורלות המסתופפים תחתיה. לכן היא יוצרת ציר זמן פרטי, קרוע מן הזמן הגדול של ההיסטוריה, שעליו היא חולשת בקנאות, ומבצרת אותו מכל צדדיו. כל החרכים והאשנבים בכתלים נאטמו. זוהי טכנולוגיה של הישרדות, אף שהיא כופה מוות ודכדוך הנפש על מי שמטמיע אותה.<sup>5</sup>

5 חנה סוקר-שווגר מנהלת דיון מרתק בסוגיית זהותה וטיבה של הישות המספרת את הרומן. וכך היא כותבת: "אולי מוטב שלא לפתור את הסתירה שבעמדת המספר, ולתאר גם אותו כמי שמצוי מעל הגיבורים, יודע את מלאכתו המורכבת כסמכות ללא עוררין, אך באותה עת גם כמי שמתייצב בשורה אחת עם גיבוריו, על ריבוי קולותיהם, ומצרף את קולו אל חגיגת הקולות הסקאזית [...] מצד אחד ישנה הרגשה של רב-קוליות ושל מספר המצרף קולו אל הפוליפוניות [...] ומצד שני מוצגת שליטה רבת עוצמה של המחבר בטקסט." (חנה סוקר-שווגר, מכשף השבט ממעונות עובדים, תל אביב: המכון

אם כן, גם מבחינה קומפוזיציונית או פואטית לא קיים דגם כלשהו הקודם ליצירה, דגם שגיב שהיא חותרת לממש באמצעות מעשה הסיפר – לוגוס או נוכחות המתגשמים בדמות מספר/ת והשרויים מעבר לה. זכרון דברים הוא רומן החותר להעמיד דגם ספרותי ייחודי של ייצוג ומשמוע, המושתת על אמצעי אחד, של הזיכרון שאין לו ראשית ואין לו אחרית, הזיכרון המוגף, המסרב למגע עם מציאות חיצונית לא מתועדת, או לכל רכיב אחר המבקש לחלחל, להתגבב. כך למשל מופיעים בו הזרים המציפים את תל אביב – שהתאבנה בעצם התפוררותה, בעיקר בעיניו של גולדמן – כמגיפה, שאכן הם נשאים של מגיפה, של איזה חוץ, של שינוי הממשמש ובא. וכך קורא גולדמן חסר הליבידו, בזעם לא אופייני, למראה של חבורת נערים קולניים הדוחפים זה את זה, זאת כבר לא העיר שלי והיא כבר אף פעם לא תהיה העיר שלי. הזרים מחוסרים פנים, גם מעשיהם מעוררי החרון אינם ברורים, כי מה הן מחוות של דחיפה וקולניות לעומת החפצת נשים, אלימות משתלחת, התאבדות – המקנות להווייתו של גולדמן את צביונה המלבב? הבל. אבל אין זה ההבל של גולדמן, אין זה הבל שהתודעה המספרת יכולה להקיף אותו, לחדור אליו; הוא מסוכן בעצם סירובו להיות מוכר.<sup>6</sup> שכן התודעה הזו היא אופק האירוע של המציאות הפנימית ברומן, הגבול שאחריו, או הלאה ממנו, דבר אינו ניתן לדיעה. היא מגייסת נגד העולם את כוחותיה, את האמצעי האימתני ביותר שברשותה, גזירת גורלו של הלא-מוכר לגלות בחור השחור שמצוי מעבר לה, הרחקתו האלימה.<sup>7</sup> כי הממשות, היא ניבטת במלוא כיעורה,

הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 300). אני מסכים עם אופן הצגה זה, אף שאיני רואה סתירה בין האפיונים של תודעת המספר מלכתחילה, אלא מתח בין השדה התודעתי שנפרש ברומן ובין הכללים המנחים את התודעה המספרת בנועה בתוכו, כלומר, בתוכה פנימה, ברפלקסיה אינסופית. סוקר-שווגר מראה שקיימת בעייתיות לקרוא את מלאכת הסיפר של שבתאי פשוט כפוליפוניה. לכך אפשר להוסיף את הבעייתיות של ההנחות המובלעות במונח "פוליפוניות". בסופו של דבר, פוליפוניות היא אמצעי אמנותי, ומשום כך עליה להיבחן על פי התכלית שאליה היא מכוונת בטקסט מסוים ואין לראות בה תכונה מוסרית-חיובית בפני עצמה. אפשר אולי לדבר על שני מיני פוליפוניות: פוליפוניה שתוחמת את הטקסט (או המכוננת את המרחב הלגיטימי של הקולות המיוצגים, בכחינת "גבולות הקולות הללו הם גבולות העולם או גבולות האמונה"), נוסח הפוליפוניות ביצירותיו של דוסטויבסקי, שבאחטין כבר עמד על יתרונותיה ומגבלותיה. ומנגד – פוליפוניה שפותחת את הטקסט (או מאפשרת הבקעה של קול בלתי-צפוי, מודחק, מתוך פרישת מנעד הקולות, התזמור וההצטרמות שלהם), נוסח הפוליפוניות שמציגים, נניח, הרמן מלוויל במובי דיק וויליאם פוקנר בכל הרומנים הגדולים שלו. לטעמי, וכך דומני גם עולה מהקריאה של סוקר-שווגר, הפוליפוניות של שבתאי שייכת יותר לסוג הראשון.

6 לעתים קרובות כוחה של הדרה נשען לא על הצבת זוג ניגודים הנטענים בערך חיובי ובערך שלילי, כגון לבן/שחור, יופי/כיעור, אלא דווקא על בחירת מושג שלילי והשמתו בפונקציות שונות: הכיעור שלנו הוא נגזרת של היצירות וכוח החיים שלנו ואשרור ליכולתנו לבוא חשבון עם עצמנו; הכיעור שלהם הוא תסמין של קהות אסתטית ומוסרית; הכיעור שלנו הופך אותנו לבני אדם משוכללים ורפלקטיביים יותר; שלהם – מְבָהֵם.

7 באשר לסוגיית טיבה של הישות המספרת כותב דן מירון, "זוהי רוח הזכרון הסדרני, התחליף האנושי למצוות הסדר האלוהי [...] בעולם שבו אין קיום להנחה בדבר פעולתה של השגחה אלוהית, ניתן להשתלט רוחנית על הכאוס ועל האבסורדיות של הקיום אך ורק על-ידי משהו מעין אקט של אמונה בתקפות של הזכרון האידאלי; דהיינו, הזכרון שאינו תלוי באפשרויות מסוימות של אישיות זו או אחרת, אלא בחיבור סך-הכל של זכירה אנושית למערכת היפותטית אחת." (דן מירון, פנקס פתוח, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, 1979, עמ' 27-28). נשאלות השאלות: מהם תנאי היסוד

בכל הדר המיאון שלה להתפענח כבר בשלבים הראשונים של הרומן. כמעט ואין מעשה, פעולה, בזכרון דברים, הנתונים למרות הגחמנית של הלא-מודע. המניעים והכוונות מוצפים ומוארים, כל תנועה של רגש מאירת, מנוסחת, להוציא אולי את מעשה הרצח של נואי סומברה והתגססות הלב של אביו של גולדמן – שאולי היא תוצאה של הרצח – ביחס להתאבדותה של קמינסקיא, בעליו, קמינסקיא השומרת על זרותה, גם במרכז תל אביב, אחוזת הבית של אותה תודעה.

אולם מה מורחק כאן? הזר ואורחותיו, הסמליות העמוקה שלו ושל שמו: הכלב השחור של הדיכאון, קישור רופף של אשמה, חזיון האוב של הכלב של המאהב של נעמי, אחותו של גולדמן שמתה בדמי ימיה, נואי סומברה, לילה קודר, אפל, כל נגינת העומק הגרמנית החשוכה, הרומנטיקה על פיתויה, עצם הרימוז, האיתות על אפשרות הטרנסצנדנציה. וגם, באחת, הרצח הוא אקט פולחני ידוע, שעל עקרונותיו וטעמיו עמד יגאל שוורץ בהרחבה,<sup>8</sup> המופיע שוב ושוב ברומנים המשתייכים לסוגה הארץ-ישראלית, המתארים את התכונות של החברה המקומית ולוקחים חלק בעיצובה: העלאת קורבן לצורך הכשרת המעבר משבטיות המסובכת בעבותות של משפחה ודם לחברה אזרחית. ואף על פי כן, הרצח מסרב להתפענח, משום שהקומפוזיציה מתכחשת אליו. את המובנים השונים בהחלט ניתן להעמיס על תמונת הרצח והגירוש, הם מזמינים אותם, אבל היצירה גופא, איך לומר, נרתעת מלשמש בעבורם חלל תהודה. קשה, בעיקר מבחינת התודעה השוטחת את האירועים ואת פשרם הגמור, לראות כיצד הרצח ממלא תפקיד ברומן. ההסבר הפסיכולוגי של התפרצות זעם מתוך אשמה מודחקת מיורט על ידי ההתנגדות המתמדת של הרומן ומספרו לסידור האירועים על פני כרונולוגיה קווית, ישרה. הרצח גם אינו נחוה כשיא רגשי, כיאה לאקט פולחני, ואינו מלווה בפאתוס הדרוש, כאילו היה שיר רפה של הסיפורים הארץ-ישראליים הללו, בת קול אקראית. כאילו אמר הטקסט: השאלה אינה שאלה של מעבר ללאומיות, אלא האם מעבר כלשהו יכול כלל להתבצע, האם ניתן לשנות מצב צבירה. והיא נענית בשלילה. כך גם אפשר להבין את התפקיד של בצבוץ הרומנטיקה הגרמנית, הבהובה ברקע. הרי זו שאפה לאחות את השבר בין הטרנסצנדנטי לריאלי בלי התיווך של אל, של כוח שגיא, אלא רק מתוך העמדת ההכרה האנושית כאוטונומית, כזו המסוגלת לפרוץ מן החלל והזמן המבוטרים, המפוסקים, החתוכים, כפי שהם נחווים על ידה, אל תוך הרצף המתמיד, הגועש, של עוצמות החיים. גם הרומנטיקה הגרמנית מסוכלת בכלים מכלים שונים שיש לתודעה המספרת, והסמליות של הרצח מתבזבזת גם במישור הזה, מוחצת.

שמכשירים את אורחות חייה ותפיסותיה של קהילה מסוימת להתמצות, על ידי הפשטה לצורה ולמנגנון, לכדי מהות אנושית כוללת? ואיזו השקפה או אינטרס עומדים בבסיס התיאור של הישות המספרת ככזו? גם התיאור שמוצע במסה זו אינו נקי מן השאלה השנייה, שכן הוא משרטט את הישות המספרת כדמיוניו של הגנויס, האל הפגום, שחמס את מקומו של הבורא, ומתראה כיוצרה הקנאי, החרד, הבלעדי של המציאות שעליה הוא חולש. ההכרעה לגבי התיאור אינה אפוא הבעה של עמדה מטאפיזית גרידא. יש לה השתמעות או מקור פוליטיים. ושוב אנחנו מגיעים אל הרגע המרתק בחשיבה שבו המטאפיזי והפוליטי מסובכים זה בזה. ושוב מתעוררות שתי שאלות: שאלת הגניאולוגיה (מי יצר את מי ובאיזה אופן) ושאלת האדוקויות (איך לתאר תיאור הולם את השרייה בערבוביה של השניים). לדידי השאלה הראשונה היא שאלה מתעה (וכובת).

8 יגאל שוורץ, הידענות את הארץ שם הלימון פורח, אור יהודה: דביר, 2007.

אבל באמצעות אותה שרשרת אסוציאטיבית של זיכרון, של פעילות תודעה, מורה הרומן על מה שמורחק ממנו ושאסור לו להיכלל בו כאמצעי של משמוע וייצוג, כלומר, הדתי, המיסטי, הפנטסטי, זה שמקור מוצאו טמיר ועלום. אם יסוד זה קיים, הוא קיים כזיכרון, כמה שמציית לחוקיות של זיכרון, כלומר כייצוג, כבעל צורה מוגמרת.<sup>9</sup> לא חוויה שתוצאותיה עתידות לשנות את יכולות ההכרה ואת גבולותיה של ההשגה. פה אין מקום לקיומה של אינטואיציה, על שני מובניה: לא במובן הקנטיאני, ככושר של התודעה לכנס רשמים חושיים, לתפוס אותם מן המציאות בהתפרשותה, ולהחיל עליהם את קטגוריות ההכרה, להפוך אותם להתנסות וניסיון; ולא במובן האקזיסטנציאלי, כלומר, כיכולת להכיר בלא מושגיות, לתפוס את התופעות בקיומן הקונקרטי, בטרם כפתה עליהם התבונה את עצמה. יתר על כן, בזכרון דברים בין האינטואיציה ובין הזיכרון שוררת עוינות.

גם הכוח המדמה, כמה שמאפשר חריגה מן המציאות, מנוטרל פה, על ידי השעיה כפולה: הוא מופיע כייצוג של דבר־מה שבעת ייצוגו נתפס כאשליה. מעניין, למשל, לבדוק את חומרי הקריאה של הגיבורים של שבתאי. רובם המכריע שייך לסוגות הספרות הספקולטיבית או העידן החדש, ולשמותיהם, מבחינת הפשר הסמלי שלהם, יש משמעות גדולה יותר מלתכניהם: משולש ברמודה של ברליץ, המוסד השמימי של אסימוב, וכמובן הסומניום של קפלר, שעל תרגומו שוקד גולדמן.

העיסוק באסטרונומיה, כך מצוין במשפט הפתיחה של הרומן, יכול היה לשמש פתח הצלה לגולדמן. פתח זה נחסם, כאמור, לא רק על פי דיווחו של המספר. ההיחסמות מודגמת יפה. גולדמן מדמה בעיני רוחו את הגלקסיות, אבל קיומן אינו מהווה הבטחה לנצח. כמוהו, הן לכודות במחזור של לידה וכליון. מבלי שיטרח לצדק את עמדתו, דמיונו מאפשר לו רק להציג את כוכבי הלכת אסורים בתנועה של התפשטות, עד שהכוחות הכובלים את החומר נחלשים והוא גווה, והם מצטננים וכבים. והנה, את ספרו של פרד הויל, אביה של תורת המצב העמיד, שלכל הפחות בימיו של גולדמן היתה קבילה, וטענה שהיקום מתחדש ללא הרף, בניגוד להנחה של התפשטות היקום של תיאוריית המפץ הגדול – את הספר הזה קורא גולדמן, כעין רחש תת־ספי העתיד לפכות ולגבור לכדי לחן גלוי בסוף דבר.<sup>10</sup>

9 פה גם מתבטא קו אופי חשוב של ההצעה לתרבות חילונית שנדמה שהיצירה של שבתאי הציעה בזמנה – גישות המופיעה כרליגיוזיות, אלא שהיא, בכל רגע נתון, מצביעה על כל יסוד שעשוי לשמש כמוליך או זרז של ההתנסות הרליגיוזית כיסוד של דמיון, כשריד של חשיבה שאיבדה את הרלוונטיות שלה למציאות הישראלית. ראו להלן הערה 19.

10 יעקב שבתאי, סוף דבר, תל אביב: סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, 2000 [1984]. בשנות ה-40 וה-50 של המאה ה-20 עדיין התחורו בנייהן שתי תורות מדעיות על הסבר מקורו של היקום ואופן התהוותו: "תורת המפץ הגדול", שעל פיה נוצר היקום ברגע מסוים, וממנו והלאה מתפזר החומר שהיה דחוס בנקודה אחת בחלל ו"תורת המצב העמיד", שעל פיה אין לאתר נקודת ראשית, ומערכות הכוכבים קיימות מעולם עד עולם; חומר כלה וחדש תופס את מקומו. פרד הויל היה מן הסניגורים הנלהבים של תורת המצב העמיד, ולמעשה טבע את המונח "המפץ הגדול" ככינוי גנאי לתורה המתחרה. מאז גילויה של קרינת הרקע בסוף שנות ה-60 הפך מודל המפץ הגדול לאופן התיאור המקובל של ראשית היקום ולהסבר הנפוץ להתנהגות מערכות הכוכבים. אפשר לטעון שהמודל של הויל, בבחינת "ישן מפני חדש תוציאו", מאוזכר בזכרון דברים כתבנית הסתכלות במציאות שהתודעה המספרת דוחה שוב ושוב. בנוסף, האזכור של הויל גם חושף את הייצוג המשוכלל והמפותח של רשת הקשרים האסוציאטיביים

ולעניין הסומניום, כלומר החלום: ביצירה זו עצמה, כפי שמתעקש המספר של זכרון דברים למסור, הקורות המסעירים והמבעיתים הפוקדים את הגיבור מתבררים כחלום. מסע פלאי לירח באמצעות כוחות כישוף ושימוש בידע אזוטרי, תיאור התולעים העצומות החיות בו ומחזור היממה שלו – של חציו המופנה תמיד אל השמש ושל חציו האפל. היצירה שועה לדרישה שהציב המדע הבדיוני המודרני בפני כותביו בשעת ייסודו בעשורים הראשונים של המאה ה-20, ליצור מבדה שתכליתו לחנך את הקוראים שלו לחשיבה מדעית. קפלאר, כדאי לציין, חיבר את הסומניום מתוך רצון להעניק תוכן סיפורי, קל לעיכול, לטענתו של קופרניקוס בדבר מרכזיותה של השמש. מה שלהרף עין הבהב כמכשיר של מעבר – המישור הפנטסטי, התרגום שלו, ההשתקעות בקוסמוס ובגרמיו – נמצא משועבד גם הוא לחוקים, שתוצאתם המכרעת היא תמיד חידלון, והם עיוורים, חסרי כוונה ביחס לחיים שנוצקים מכוחם. גם החלל, המסתורי, שאין לו חקר, הוכפף למושגיות האנושית, להכרה הארצית, בא בשערה של אותה כוורת הומה של תודעות המנציחה את הווייתו באמצעות שחזור לאין קץ. אבל היכן היא ההיזכרות שהיתה האבן הראשה של המבנה הזה, המוקם לתלפיות, באילו תנאים התרחשה?

כמובן, אין לה מקום, משום שהיא עלולה להביא לידי פקפוק, לידי חשש, לידי ספק מכרסם. אין מנוס מלהשוות בנקודה זו בין זכרון דברים לבין בעקבות הזמן האבוד של פרוסט,<sup>11</sup> שבאופן המובהק ביותר בספרות המאה ה-20 העמיד ביצירתו את הזיכרון האנושי כאמצעי חילוני של משמוע ההתנסות בעולם ושל מתן פשר וצורה לעצמי. כבר בעשרות העמודים הראשונים של שתי היצירות מתבלטים שני הבדלים חשובים: האחד, פרוסט עסוק במעקב אחר ההשבה של העבר מתוך ההתרחשות בהווה, של ליקוט שלו, וההיזכרות עצמה נתונה אצלו בכלים של התגלות מיסטית. אצל פרוסט משמש הלא-מודע, המודחק, כמקור של חוויה שטרם נוסחה.<sup>12</sup> ניתן לטעון שפרוסט מעתיק את הדינמיקה הדתית אל תוך הכלכלה הפנימית של התודעה, ותוהה עליה, ובכך מקיים דיון טרנסצנדנטלי, כלומר, דיון בתנאי ההכרה עצמם, באופיים ובטיבם של ההיזכרות והזיכרון. הוא לא מתנשא אל מעל היצירה, אלא מעמיק חפור במוסדותיה.<sup>13</sup> בזכרון דברים ההיזכרות אינה קיימת כאירוע

העמוקים של התודעה המספרת בזכרון דברים, שכמעט אין לו אה ורע בספרות הישראלית: הסומניום, שם יצירתו של קפלאר, עולה לעתים מזומנות בוויכוחים שמנהלים ביניהם סופרי מדע בדיוני וחובביו על אודות ראשית הסוגה, כלומר, על השאלה מהי יצירת המדע הבדיוני הראשונה שנכתבה. הן אסימוב והן פרד הויל, הנזכרים בשמם או בשם היצירות שכתבו בזכרון דברים, מעניקים לה את הבכורה.

11 מרסל פרוסט, בעקבות הזמן האבוד, 1, מצרפתית: הלית ישרון, תל אביב: סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, 1991 [1913].

12 וראו לעניין זה הקריאה שמציע סמואל בקט במסתו על פרוסט: סמואל בקט, פרוסט, מאנגלית: עדיית שורר, מובאות מצרפתית: הלית ישרון, תל אביב: רסלינג, 2005.

13 כן, באחת הסצנות הידועות בכרך הראשון של בעקבות הזמן האבוד, פרוסט המספר טובל בכוס תה את עוגיית המדלן שמציעה לו אמו, ולוגם מן התה. זיכרון קומברה שב ונולד בו, ופרוסט שוחח אנטומיה של מעשה ההיזכרות (שהוא נקודת מוצא לסיפור שלא התקיים בצורתו הזו קודם לכן): "אין ספק, זה המכרסם כך בתוכי, הרי זה המראָה, זכרון הראיה, שבהיותו כרוך בחוש הטעם, מנסה לאחוז בעקביו ולהגיע עד אלי. אולם חיכוטו רחוק מדי, מעורפל מדי; בקושי ניתן לי להבחין בהבחוּב הגולמי, שבתוכו ניתנת הסחרחרת החמקמקה של בליל הצבעים הרוחשים; ואיני יכול להבחין בצורה, לבקש ממנה, כמתוכנת אפשרית יחידה, שתתרגם למעני את עדות בן זמנה, בן לווייתה, הטעם, להפציר בה שתוריני

מחולל, אלא רק – כשאר האירועים – כאירוע שנחתם, שסופו ידוע. היא גם אינה קיימת כדיון במעמדו של הזיכרון ביחס לעיצוב התודעה המספרת את ה"דברים". פירושה של אלה – ייצוג נקודת הראשית של ההיזכרות וניהול הדיון במעמדו של הזיכרון – הוא ערעור של השחזור, של הריבוי המאולף של התודעה, כרסום אדני השיתוק הטראגי שאליו התמכרה כמגננה בפני חלוף הזמן.

ההבדל השני הוא שהיצירה של פרוסט פותחת בגלגולי הצורה החלומיים שפוקדים את פרוסט הילד, בהיעשות לאחר מתוך התמסרות ותשוקה. פרוסט, אפשר לומר, מאמין בתמורה על שלל מובנה, כיחסי חליפין עם המציאות על ידי תפיסה אינטואיטיבית שלה והיפתחות לאפשרות של החריגה, המיסטית כשלעצמה, שמזמנים החיים בהווה, כשינוי, וכגלגול של העצמי לכדי אחר.<sup>14</sup> אלף מלבושיה של התמורה אצלו מאפשרים לזיכרון ולאינטואיציה לשכון בתואם. בזכרון דברים, לעומת זאת, נתפסת התמורה, המכשיר לפריצת הארציות של הקיום, ככוח דמוני.

## 1

הדחייה של הזר, של התמורה, של הטרונסצנדנציה, של כל צורה של מטאפיזיקה טרונסצנדנטלית – הן מבחינה צורנית והן מבחינה תוכנית, כדרך להעניק לזיכרונו של מספר רב-תודעתי שלטון ללא מצרים בסיפורו שלו – הפכה בידי שבתאי לנוסח ספרותי חד-פעמי, רוטט מרוב רעננות, שהולם בעוצמה בקוראים שלו, מסב להם עונג חושני. אבל שלמות סגורה כל כך, מוברחת מכל צדיה, גרסה אחת שהיא מקור של עצמה, ואי-אפשר להתעלות עליה או לחצות ממנה והלאה אל מרחבים אחרים, שעל הגלייתם לנשייה היא נסמכת – איזו אפשרות כתיבה היא משאירה?

נדמה שסוף דבר הוא יצירה המבקשת לבחון באומץ את הנחות היסוד של זכרון דברים, גם אם היא נידונה להיכשל בהשגות שהיא משיגה עליהן. כל כולה תנועה של היחלצות, מאמץ של יילוד של תנועה תודעתית שנייה, שאינה נופלת מקודמתה.<sup>15</sup>

14 באילו נסיבות מיוחדות מדובר, באיזו תקופה מן העבר. "פרוסט, הערה 11 לעיל, עמ' 49-50). פרוסט: "בשנתי לא חדלתי להרהר במה שזה עתה קראתי, אלא שההרהורים לבשו כיוון קצת משונה; נדמה היה לי שאני עצמי הוא זה שעליו מדבר הכתוב: כנסייה, קווארטט, היריבות בין פרנסואה הראשון לקארל החמישי. אמונה זו עמדה עוד זמן מה לאחר שהתעוררתי" (פרוסט, שם, עמ' 11). שבתאי: "הוא התיימש וחזר והשתרע על הספה, ומחשבותיו, שהתערבלו מעצמן וחלפו ללא תכלית, נאחזו איכשהו בנסיך קייזרלינג מדרודן, שסבל מנרודי שינה, ובצ'מבליסט שלו יוהן גוטליב גולדברג, והוא שיחק בשמות הללו בבלידתם והם הצטרפו כמאליהם בצירופים מתחלפים ונשנים בנעימה חד-גונית יוהן גולדברג גוטליב דרודן קייזרלינג גולדברג גולדן יוהן קייזרלינג גוטליב דרודן" (שבתאי, הערה 1 לעיל, עמ' 8). פרוסט הילד מתמסר להתחלפות הזהויות. ישראל של שבתאי מחליף את המסמנים שלהן עד שהזהויות המסומנות נפוגות.

15 בצדק מצביעה סוקר-שווגר על המורכבות של שאלת המחבר של סוף דבר, שנערך לאחר מותו של שבתאי מתוך אוסף הטיטות שהותיר אחריו לרומן. עם זאת, אני מתייחס פה בעיקר למהלכים עלילתיים ותמטיים של היצירה, שאפשר, אני משער, לייחס למחבר המוצהר של זכרון דברים, או



באחרית הדבר לרומן קובע דן מירון שהפרק הראשון של סוף דבר סובל מקרבה יתירה לנוסח הסיפור של זכרון דברים, ושבתאי, שהיה מודע לכך, ביקש לכלות נוסח זה מבפנים, כדי שיוכל למצוא טון אחר, המתאים לנושא הרומן. מירון משווה את הכתיבה להלחנתה של יצירה מוזיקלית, שאמורה להתנגן בסולם שונה מזה שבו מצויים תוויה התחיליים. אבל דומני שלא מדובר בבעיה של הלחנה, אלא בשאלה בדבר הגדרת המוזיקה, מהי המוזיקה שנכון שתישמע. באוזני המספר של סוף דבר, אין די בדנדון של הארכיטקטורה הגבישית, הבדולחית של זכרון דברים, בהזדמרות המכשפת של כוורת התודעות. חוש השמיעה שלו פונה לצליל העמום של החבטות שמפריע את ההתנגנות, הצליל של מה שהוצא מן הארסנל המוזיקלי ובוטל כרעש, מה שנמצא מתחת לסף כל העת, הפתרון מצוי שם, זהו השיר הרצוי, הכבדות, הרישול, המציאות. הסחף המהפנט של זכרון דברים מתברר – ואני סבור שבכך ניכרת גדולתו של שבתאי כפרוזאיקון – כדחף סומא, מגשש מתוך אינרציה, מאליו, באיזו ארובה. המעברים בין התודעות, שהתחביר התמסר להן אז בחן נטול מאמץ, לא צולחים עתה. הם מלאכותיים, מעושים, הם נפלאים במכניות שלהם, משום שכך עליהם לתפקד – כעוויות של עצבים מרוטים.

כי עם הופעת אותו מערך עמום של רעשים בקול המספר, המחפש אחר זהות, אחר צורה, לפתע הסיפור עצמו מאפשר, בעל כורחו, לאלמנטים זרים לפלוש אל תוכו. כך, כבר בעמוד הפתיחה של הרומן, מופיע "הגבר ההוא", כפי שבעמוד הפתיחה של זכרון דברים נכרתו המבואות, הומחשה והוכחדה בעת ובעונה אחת כל יומרה של טרנסצנדנטיה. הגבר האחר, מאהבה של אשתו של מאיר ליפשיץ, שנעשה למוקד היחיד, הבלעדי של הסיפור – ההולך ומקלף מעליו שכבות שכבות של רגש והרגל, עד ללוז, עד לתשוקה הסודית שמפעמת בו, עד לחזון הגאולה הפרטי שלו.

האיש האחר. לאיש אחר, צריך לומר, כי בעת שהרומן מעמיק אל התהום של מאיר, של התנסותו, או מאבקו להתנסות בעולם, להיחלץ, והסיפור החולק אתו גורל זהה ותנועה זהה של התקדמות ונסיגה, כאילו היה מאיר גילום בשר ודם של אידיאת הסיפור – נבדקים יחסיו לאיש אחר, לזר כרעיון וכתופעה. מעניין שהביטוי לאיש אחר, בהיות האיש האחר יעד מסוים, נקודת מגוז של איווי ותשוקת בעלות, משמש במקרא בשלושה מופעים: כאשר שדהו של נידון נמסר לאיש אחר,<sup>16</sup> כאשר אשתו של הנידון עוברת לרשות איש אחר,<sup>17</sup> וכאשר שאול מצטווה לבוא אל חבל הנביאים, ששם, אומר לו שמואל, תצלה עליך הרוח ונהפכת לאיש אחר.<sup>18</sup>

בזכרון דברים, הקניין היה המובן היחיד שיכול היה לאפיין את היחס כלפי מי שמסומן כאחר. הזרים מחוסרי השם פושים כמגיפה בגופה של תל אביב ומכתימים אותה, מוציאים אותה מחזקתם של גולדמן ובני דורו, חומסים אותה. בפרק הראשון של סוף דבר עולה המובן השני, של הארוס, אשתו של מאיר שכבה עם גבר אחר, שאין לו זהות, ואין לו מוצא, זר גמור הקונה שביתה, כדמות צל, בהזיותו ובדמיונו של מאיר.

להבנות בעזרתם את "אישיותו של המחבר", כפי שאני מבקש לעשות במסה קטנה זו.

16 ויקרא כז, 20: "וְאִם-לֹא יִגָּאֵל אֶת-הַשְּׂדֵה וְאִם-מִכָּר אֶת-הַשְּׂדֵה לְאִישׁ אֲחֵר לֹא יִגָּאֵל עוֹד."

17 דברים כד, 2: "וְיִצְאָה מִבֵּיתוֹ וְהִלְכָה וְהִיְתָה לְאִישׁ-אֲחֵר."

18 שמואל א י, 6: "וְיִצְלַח עָלֶיךָ רִיחַ יְהוָה וְהִתְנַבֵּית עִמָּם וְנִהְפְּכָת לְאִישׁ אֲחֵר."

בד בבד מתרחשת התמחשות של הזר, של המאיים, בתוך רשת הזיקות שהגיבור השבתאי מבין את עצמו דרכה: מין, אוכל, החפצת נשים. לעליזה, פקידת הבנק המרוקאית, יש פנים, אף כי המוניות משהו, ויש שם. היא מעוררת תשוקה וסלידה; מאיר גומר אומר לנסות את העוגות המזרחיות, שקוסמות לו אך מתיקותן מבחילה; ובאמסטרדם, בפרק השלישי של הרומן, מאיר נתקל בשני סרסורים בעלי חזות מזרחית, המסכמים ביניהם, בעברית שאפשר לצותת לה ולתעד אותה, על העברת זונה צרפתייה מיד ליד.

אופן אחרון זה של זיקות בין בני אדם מופיע עם מאמץ נוסף מצדו של הגיבור השבתאי לפרוץ את המרחב המוכר, ללכת לאיבוד, להסתכן בדבר־מה שהוא דמוי מוות לגבי דידה של התפיסה הקודמת, שבה החיים הם רק מה שנשמר בזיכרון המגונן של התודעה הקיבוצית – לנסוע לעיר נוכרית, שוקקת שחורים וערבים, לתעות ברחובותיה, בגשם מעמעם, מטושטש, בלי החדות הקיצית התל־אביבית, רדוף בידי גבר ממדינת אויב, חסר מפה, חסר תוכנית, במקום שבו לעולם, לזמן הליניארי, השוטף קדימה באין מפריע, להתנסות, ניתנת הממשלה.<sup>19</sup>

ואכן, מאיר לא מצליח, פשוטו כמשמעו, למצוא מקום להניח בו את ראשו. וכשהוא מחליף את אמסטרדם בלונדון מזומנות לו שתי חוויות, צפויות על פי דרכו, ועדיין חדשות: כמעט־מוות, והסתכנות בהיפכות לאיש אחר.<sup>20</sup> כי מאיר, הסבור שכוח החיים דולף ממנו עד לשיתוק האיברים וכיבוי התודעה, גם חש שהוא איננו הוא, שהוא אדם אחר, כאילו הולבש עליו, או בקע מתוכו יצור, מעין הכפיל מטיל המורא של הרומנטיקה, השב לתבוע את מקומו של מאיר. זהו אותו כפיל שעליו העיר פרויד כי החל את קיומו

19 חביבה פדיה מציעה דיון מאלף ועמוק בקשרים שבין רפוסים של גלות, פרקטיקות של הליכה וחזונות של תיקון עולם במרוצת ההיסטוריה היהודית (חביבה פדיה, הליכה שמעבר לטראומה, תל אביב: רסלינג, 2011), ובעיקר באבולוציה המהירה ורבת־הצורות שלהם במאה ה־16, פרק מעצב בתולדות נידחי ישראל. אם בוחנים בכלים שהיא מציעה את שני הרומנים של שבתאי, מוצאים נתק בין פרקטיקת ההליכה ובין המחשבה על תיקון עולם. הן אינן מקיימות את יחסי הגומלין של מסמן ומסומן, או אתוס וריטואל, שפדיה מורה עליהם. השוטטות והרהורי התיקון אצל שבתאי הם למעשה שני מסמנים גדולים בתוך החיים של דמויותיו המורים על אותו מסומן, תחושת אובדן הדרך לגווניה השונים. השוטטות אצלו כרוכה בטריטוריאליות ובזיכרון, אבל היא לא נעשית לשם שרטוט מפה טרנסצנדנטית, ולא נערכת על פיה. פדיה גם מראה כיצד הפכו הרפוסים ואורחות החיים (הטראומטיים) שהיא חושפת ללא־מודע של הדימויים שהפנים היהודי האירופאי במפגשו עם השיח הנוצרי, ולבסוף גם ללא־מודע של התחייה הלאומית. מחקרה מעודד את הקוראים לתהות מה עולה בגורלו של הלא־מודע הזה עם המעבר לריבונות, או כיצד תפיסת הריבונות הישראלית מתעצבת בהשראתו. לאור זאת מתפענח גם כישלונה של ההצעה לתרבות חילונית בספרות של שבתאי: הזהות הישראלית בוראת בה את עצמה כמערך שבו הרבדים שהעניקו תוקף לפעולת הסימון במרחב המחשבה היהודי – המיתי, המיסטי, הדתי – אינם קיימים אלא כמסמנים נוספים, ולפיכך נדרשים להגיח אל ההווה כהיסטורי וכאקטואלי, או להתרוקן מכוחם ולהופיע כהיצג או כבדין. וראו הערה 23 להלן.

20 אפשר לטעון שבזכרון דברים ובפרק הראשון של סוף דבר ההליכה מייצרת פעולה כפולה – שימור של תל אביב מסוימת ותיעוד ההיעלמות שלה. הליכה זו מתרוקנת מכוחה כאמסטרדם ובלונדון, התרוקנות שכרוכה ללא הפרד בחוויית "המאויים" שפוקדת את מאיר. פרקטיקת ההליכה עצמה היא הנהיר, הביתי, המגלה לפתע את פניו הזרים.

כמגננה, כדרך של הנפש לשרוד על ידי שכפול עצמה, ועד מהרה נהפך למלאכו המבשר של המוות.<sup>21</sup>

שתי שאלות ראויות להישאל כאן. האחת, מיהו אותו מאיר אחר? קודם לכן חש מאיר איך בתוך צעדיו שלו גלומים צעדיו של הילד שהיה, שהוא בפנימו עשוי כמעריך של בובות המולבשות זו על גבי זו, ולא רק הוא. כלומר, הקיץ הקץ על המוכרות האינסופית של הדמויות, שהיא אחד מסממניו של זכרון דברים – המפוענחות והנהירות של המצוי בזיכרון מנגד לסתימותו ואי־נגישותו של מעשה המרכבה של עולם השרוי מתחת ומעבר לאופק האירוע של הקול המדובב את הזיכרון.

והשאלה השנייה היא האם יכול מאיר להיענות לקריאה הנשמעת מתוך גניחות השבר וחבלי הרעש של האחרות? כי תכלית הסיפר של סוף דבר, ושיבור הדגם של זכרון דברים, יושלמו בנסיקה אל מעבר לארציות. זאת לא בהצבת מושאים בלתי־ידועים בתוך רשת זיקות מורגלת, אלא במימושה של התמורה על לפחות שניים ממובניה, יחסי חליפין עם מציאות חיצונית, והפיכת הלב.<sup>22</sup>

אבל הציפיות מתבדות, לפחות ציפיותיו של קורא אחד, כלומר, ציפיותי שלי. הסירוב לחריגה ולהפיכת הלב מנוסח עד תום באופי שמעטה מאיר על אחרית הימים שלו – קיום חושי, שרק חוקיו של היצר חולשים עליו, נעורי נצח, ההיות מחוץ לזמן הגדול, בלא חורי הצצה הנקובים במסך המציאות, והקימה לתחייה בכל פעם בדמות עצמן, ההתעקשות על מחוותיך והליכותיך, בצלם הבשר שנשאת כל ימך.

משם המרחק לפרק החותם את סוף דבר קצר מאוד. באחד מפרקי הפרוזה הנהדרים ביותר שנכתבו בספרות העברית, דקי התיאור ביותר, נהרסת אפשרות הטרוסצנדנציה שנדמתה כמפעפת בתכנים, במוזיקה, בהתבדרות של סגנון, בפגימות של המרחב, ובליניאריות של הזמן של סוף דבר. החוויה המיסטית, הפנטזמה, כל מה שהוכחש או סולק בקשי לב מזכרון דברים, מגויס פה כדי להימחות בעוצמה גדולה יותר. מאיר עובר את הגלגול,<sup>23</sup>

21 במאמר "המאויס" מפתח פרויד מהלך זה בהמשך לדינונו של אוטו ראנק בנושא הכפיל. ראו זיגמונד פרויד, "המאויס", כל כתבי פרויד, ג, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, [1919] 1968.

22 ויליאם ג'יימס מתאר את הרגע של הפיכת הלב כארגון מחדש של העצמי, כך שאידיאות שהיו ברקע העצמי נעות אל החזית והופכות למרכזה של האישיות החדשה. הוא מונה שני סוגים של הפיכת לב, זו שמתוך הרצייה, כלומר, מתוך החיזור המודע אחריה, וזו שמתוך ההכנעה, כלומר, המתרגשת על האדם פתאום, בלא התראה, משום שרוב עבודת ההכנה לקראתה מתרחשת מתחת לפני השטח, בחלקה הסמוי של התודעה. וכך כותב ג'יימס על הטיפוס המתנסה בסוג השני של הקונברסיה: "מקבל החסד הבא עלי פתאום נמנה עם האנשים שהם בעלי תחום נרחב, בו נמשכת פעולה רוחנית מעבר לסף וממנו עלולות לבוא חוויות פולשות, המפריעות ללא התראה את המשקל של התודעה הראשונית" (ויליאם ג'יימס, החווייה הדתית לסוגיה, מאנגלית: יעקב קופליביץ, ירושלים: מוסד ביאליק, 1960, עמ' 155). נדמה שאין עוררין על כך ששלושת פרקיו הראשונים של סוף דבר ממחזים היטב אותו תחום נרחב, את פלישות החוויות ואת הפרעת שיווי המשקל בחייו של מאיר ליפשיץ, וגם על כך שהחוויה שמתפרשת על פני הפרק הרביעי באה בהפתעה.

23 מן הראוי לציין שההידרות המשנאית, התלמודית והרכנית אינן מצטיינות ביחסן החיובי לאחרות

אבל הוא מתגלגל בעצמו, הוא מתיילד, הוא מתעבר, הוא עובר, הוא נולד. ככה אני מדמה לי את פני הגיהנום, להיכלא בתבנית העצמי עד עולם. אבל גם אז, איני יכול להתאפק מלומר, בתומו של סוף דבר, יחד עם אותו טיפוס עלום המברך את הרך שהגיח לעולם, מאיר, ההתגשמות בדמות אדם של הסיפר השבתאי, שיבתו לאין־קץ של הזהה, המוליד את עצמו מתוך עצמו כנוסח יחידאי, איזה ילד יפה.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

---

המושגת כתוצאה מהתנסות מיסטית או למכניקה של הגלגול ככלל. כך למשל הוא יחסו של רש"י להתנבאות של שאול, שיסודה בהפיכה לאדם אחר: הוא מתבסס על תרגום יונתן בן עוזיאל – תרגום שמשוקע בו, כמו במקרה של אונקלוס, מהלך פרשני מקובל – שבו מופיע הפועל "ויתנבא" כ"ואשתטי", כלומר השתטה; וכך הוא הייחוס של הגלגול לכוחות הסטרא אחרא ("צבוע זכר לאחר שבע שנים נעשה עטלף, עטלף לאחר שבע שנים נעשה ערפד, ערפד לאחר שבע שנים נעשה קימוש, קימוש לאחר שבע שנים נעשה חוח, חוח לאחר שבע שנים נעשה שד", תלמוד בבלי, בבא קמא טז, ע"א). אבל בעומק היחס השולל או המבטל מצויה תפיסה דתית הכרוכה ביחידותו של האל ובצורות ההכרה שלו, שמיתרגמת לתפיסה פוליטית באשר להדרה של אחרות. זו הדגמה אחת לטיעון שעלה בהערה 19: הדתי, שתיקף את מבנה הסימון, הופך למסמן נוסף ואופייני במערך המסמנים של התרבות החילונית המוצעת ביצירה של שבתאי.