

קולות של מסירה: חביבה פדיה

אל מול "הספרות העברית החדשה"*

שאלו סתר

ראשיתו של מאמר זה בניסיון לחשוב על שירתה של חביבה פדיה. את שיריה הראשונים פרסמה פדיה לפני כשני עשורים, בחוברת חזרים 11 משנת 1994, ומאז היא הוציאה שלושה ספרי שירה שעוררו הדים רבים; מניפסט פואטי פרי עטה, שבמרכזו קריאה להחליף את עמדת ה"אני" האוניברסלי של נתן זך, פורסם בשני חלקים במוסף "ספרים" של הארץ ב-2006 – ואמנם נדמה כי בעשורים האחרונים אין דרך סלולה יותר אל מרכז השירה העברית מאשר ביקורת על ה"אני" האוניברסלי של זך.¹ אולם במהרה התחוור לי ש"שירתה של חביבה פדיה" קשורה בעבותות לשני מהלכי יצירה החורגים מתחומי השירה: מכאן, פרץ כתיבה אדיר ממדים ומרובה סוגות הכולל, בין היתר, מחקרים רבים ורחבי יריעה במדעי היהדות, הגות תיאולוגית-פוליטית ופרוזה מסאית; ומכאן, יצירה אוראלית, לא כתובה, שבמרכזה "אנסמבל היונה" לפיוטים מן המזרח שהקימה פדיה יחד עם אחיה בשנת 2003, ובנוסף קבוצות לימוד שהיא מקיימת בבאר שבע, עמותות ציבוריות שהיא קשורה בפעילותן ונוכחות הולכת וגוברת בשיח התרבותי הישראלי. מן הפרספקטיבה הכפולה הזאת, ה"שירה" של פדיה, לדוגמה השירה האקסטטית של מוצא הנפש, מהדהדת את לשון הסוד והיצירה שפורצת אל השפה האקדמית-כביכול של המראה והדיבור; ריתמוס הרחבות הכמו-אפי והסוחף-כול של בדיו אדם מתגלגל לפרגמנטים מסוימים מהפרוזה המסאית, הדרשנית, החצי-בדיונית של בעין החתול, או להערות החותמות את הספר הליכה שמעבר לטראומה; וספר זה עצמו נפתח בשיר שכתבה פדיה בשנת 1992, "איש הולך", שהספר כולו חג סביבו, כמין קריאה פרשנית מפורטת שלו, או הרחבתו והעצמתו.² כלומר, מצד אחד קשה לאתר את מקומה של השירה של פדיה במכלול כתיבתה, להבחין את השירה ממה שאינו שירה, או אפילו לבדל את הלשון השירית מן הלשונות האחרות בכתביה. ומהצד האחר, שירי הפיוט בספרה הראשון, מתיבה סתומה, כמו נכתבו מלכתחילה כדי שיהיו מושרים ב"אנסמבל היונה", ואכן אפשר לשמוע אותם בפסטיבלים של פיוטים שנהיו נפוצים בשנים האחרונות.

* אני מודה לאמנון רז-קרקוצקין, לחנה קרונפלד ולחביבה פדיה על שיחות שקיימו אתי בנושאי המאמר.
1 לביקורת על האני האוניברסלי והמופשט של זך ראו, בין היתר: מאיר ויזלטיר, "חתך אורך בשירתו של נתן זך", סימן קריאה 10 (1980); יצחק לאור, "מה שרחם אם מבטיח ואלוהים לא – השיבה הנצחית של יהודה עמיחי", הארץ (2004/08/13).

2 חביבה פדיה, מוצא הנפש, תל אביב: עם עובד, 2002; המראה והדיבור: טבעה של חוויית ההתגלות במסתורין היהודי, לוס אנג'לס: כרוב, 2002; בעין החתול, תל אביב: עם עובד, 2009; הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, תל אביב: רסלינג, 2011.

בקצרה, מה שנרָאָה בתחילה כשירה, שירתה של פדיה – גוף שירה הניצב כנגד, ולכן גם ביחס ובזיקה, לשירתו של זך, כלומר יצירה החולקת עם שירתו של זך את אותו תחום דעת או שדה פעולה תרבותי – מתגלה כאן יותר ויותר כדבר-מה אחר, שאיננו יכול להסתופף תחת קורת הגג של סוגת השירה או במסגרת השדה של השירה העברית החדשה, אלא דורש המשגה, הבנה וקריאה אחרות.

תחום עניינו של מאמר זה התגלגל, אם כן, מהשירה של פדיה לכתיבה שלה (שירית ולא שירית), ובהמשך מכתבתה של פדיה לכלל יצירתה (הכתובה והלא-כתובה). זהו תחום אדיר ממדים, הווה ומתפתח, וכמובן שלא ניתן להקיפו או למצותו. אולם מתוך קריאה ברגעים מסוימים בתוכו, אני מבקש להתחיל ולהתחקות אחר העמדה של פדיה, כלומר אחר עמדת היצירה שלה – העמדה שממנה היא יוצרת, המהלך שיצירה זו מחילה, או התביעה שהיא נושאת. עמדה זו איננה רק בבחינת עמדה הנובעת מן הביוגרפיה הייחודית של פדיה או מהמסלול המסוים שעברה, כלומר עמדה מאותרת בתוך שדה ידוע משכבר, או למעשה כמה עמדות מאותרות בתוך שדות רבים – שירה, פרוזה, מחקר, הגות, מוזיקה; שהרי אופי החיתוך בין השדות השונים הוא חלק ממה שעומד על הפרק כשאנו דנים בעמדתה של פדיה. עמדה זו בוצעת ומכנסת תחומי דעת, ובכך היא לא רק תובעת לשנות את מבניהם העתידיים, אלא אף מבקשת לשדד את האופן שבו מבינים את ההיסטוריה שלהם.³ לכן הניסיון לחשוב על עמדתה של פדיה כולל גם ניסיון לחשוב על ההיסטוריה וההיסטוריוגרפיה של מה שמכונה ברגיל, באופן שגור וממילאי, "הספרות העברית החדשה". כך, על אף שבבסיס מאמר זה ניצבת טענה ביחס ל"ספרות העברית החדשה", אין זה מחקר שהספרות העברית החדשה היא מצעו המקדמי. במובן זה, אני מבקש להפך את היוצרות: לא לקרוא את העמדה של פדיה אל תוך ההיסטוריה של הספרות העברית, אלא לתבוע קריאה מחודשת של ההיסטוריה הזו מתוך עמדתה של פדיה, כמעין "ניכוס הזיכרון כפי שהוא מבזיק ברגע של סכנה".⁴

3 במובן זה אני הולך בעקבות פייר בורדייה, שדרש כי המחקר הספרותי לא יסתפק בתיאור מסלול הפעולה של יוצר בודד, אלא תמיד ינתח גם את הסטרוקטורה והגניאלוגיה של השדה שבו פעל היוצר, לעולם לא באופן מבודד אלא ביחס למסלולי פעולה של יוצרים אחרים: Pierre Bourdieu, *The Field*, London: Polity Press, 1993. אני חורג מתפיסתו של בורדייה בכך שלא רק הגניאלוגיה של השדה, שדה הייצור הספרותי בלשונו, אלא גם צורת הגדרתו, העומדת ביחס למובן של ה"ספרות" שבבסיסו, היא מעניינה של מאמר זה, בהיותה מושא פעולתה של פדיה.

4 ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 312.

רק בעולם המשיחי קיימת היסטוריה אוניברסלית.
לא כהיסטוריה כתובה, אלא כהיסטוריה של השפה החגיגית.
(ולטר בנימין)⁵

בלב כתיבתה של פדיה מונח דבר־מה החורג מן הכתיבה עצמה: זוהי כתיבה המוליכה קול. אין הכוונה כאן ל"קול" במובנו השגור, מובן שהפך זה מכבר למטאפורה השחוקה של כתיבה ספרותית: "קולה של המשוררת" או "קול חדש בשירה העברית"; במובנו זה, ה"קול" איננו אלא מטונימיה של כתיבה.⁶ אולם בכתיבה של פדיה פוער הקול תחום שונה. מתיבה סתומה, ספרה הראשון, מציג את הפצעתו של הקול אל המרחב השירי כהתפרטות של אופני מבע שונים: קול שמנץ בפיזור ובאיטיות ("תענוג לטפטף את קולי לחושך הריק", שיר י'); לפעמים קול בכי ("כשאבוא מן הבְּכָאִים", שיר י"ח; "כמו היקרע רקיעים מרקיעים [...] להיות מים בוכים", שיר כ"ג); לפעמים צחוק ולחש ("ולילה שתה במתינות רבה את צחוקי/ואת לחישותיי", שיר י"ט); לעתים קול שנותר באילמותו ("אינך האילם היחיד המתהלך לפניי", שיר ז').⁷ דומה כי הקול כאן איננו מבע מוסדר, צרוף, שנצרר בסד הצורה, אלא זהו הקול הפיזי, החומרי, קול הגוף הקודם למילה; "השפה שמקדם, שמקודם למלים: הצחוק, הבכי, מחוות האהבה והסלידה", כותבת פדיה, ומהדהדת בכך את חתימת מאמרו של ביאליק "גילוי וכיסוי בלשון" באותן "לשונות בלא מלים: הנגינה, הבכיה, והשחוק".⁸ במונחיה של ז'וליה קריסטבה, זהו המבע הסמינטי שנכרך בגוף, לשון החומר הקודמת להסדרה החברתית של הלשון המורה, המסמנת והמייצגת. אולם כפי שקריסטבה עצמה מיהרה להדגיש, הסמינטי איננו רק שלב התפתחותי הנשלל עם החניכה אל הסימבולי, אלא זוהי לשון שממשיכה להתקיים גם באתרים מסוימים בתוככי הסדר החברתי, כמעין אחרות בלתי־ניתנת למחיקה גורפת המתפרצת לעתים אל הלשון המסמלת ומזנבת בה. אתר מרכזי שכזה, לפי קריסטבה, הוא האמנות, ובפרט שפת השירה, העושה שימוש בתצורות לשוניות לא־ייצוגיות – מצלוליות, קצביות – בלשון הנפערת אל הכורה (khora) הסמינטי שמעברו האחר, אך הפנימי, של המערך הסימבולי. "האמנות היא סמינטיזציה של הסימבולי", כלומר מהלך סמינטי שנעשה מתוך הסדר הלשוני־חברתי, ועם זאת נגדו,

5 Walter Benjamin, "Paralipomena to 'On the Concept of History'", *Selected Writings* IV, 1938-1940, 5
Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds), Cambridge: Harvard University Press, 2003, p.
404. התרגום שלי, ש"ס.

6 כלומר, קול שכבר עבר ראיפיקציה והפך לכתב; או לחלופין, ומתוך רגישות דרידיאנית, קול שנתגלה מלכתחילה כקול האחוז במערכים של כתיבה, כקול כתוב. ראו, למשל, את פתיחת דיונו של דן מירון בשירתה של רחל חלפי, באחרית הדבר שכתב לאוסף שיריה: "זה למעלה משלושה עשורים מלווה אותנו קולה השירי של רחל חלפי – קול ייחודי, נוגע לפעמים בקולות אחרים, אך נותר תמיד בלתי־דומה, נפלה." רחל חלפי, מקלעת השמש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 443.

7 חביבה פדיה, מתיבה סתומה, תל אביב: עם עובד, 1996.

8 חביבה פדיה, "שפת הלב: לליבי גיליתי לאיברי לא גיליתי", חזות מזרחית, יגאל נזרי (עורך), תל אביב: כבל, 2005, עמ' 112; חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", כל כתבי ביאליק, תל אביב: דביר, 1938, עמ' ר"ט.

אגב ניסיון להפכו על פניו.⁹ לפי קריסטבה, המשורר המודרני מחלץ מתוך הלשון החברתית שפה שאיננה נפרדת מהגוף, שפה של צלילים שעוד לא התבחנו והפכו למילים, של מחוות קול שאינן מתווכות על ידי סימנים.

אולם האם הקול שמוליכה כתיבתה של פדיה מתמצה באותה איכות סמיוטית שטבועה, לפי קריסטבה, בלשון השירית בכללותה? בריאיון שהעניקה לנורית אביב בסרט משפה לשפה אמרה פדיה:

בשבילי שפה זה הרבה מעבר למספר מילים מסוים: זה מוזיקה, תחביר, הנשמה של הדברים, הרוח של הדברים. זה הדבר העיקרי שדרכו אני חווה את המוזיקה של המזרח. מה שנתפס כמוזיקה מזרחית זה בשבילי גם, קודם כול, מוזיקה דתית, המוזיקה שאני רגילה להתפלל בה מאז שהייתי קטנה. הדבר הכי ראשוני של הבעה, של כאב, של צער, של געגועים.¹⁰

ה"שפה" אמנם מתוארת כאן כאוסף של מחוות לא-מילוליות – מבע רגשי (כאב, צער, געגועים), מבני (תחביר), או צלילי לגמרי (מוזיקה). עם זאת, פדיה חושפת פה את המובן החברתי המסוים של אותן מחוות הנדמות כסמיוטיות: המוזיקה איננה מוזיקה סתם, אלא מוזיקה מזרחית, מוזיקה דתית, או המוזיקה של התפילה. במקום אחר מנסחת פדיה את הפער בין המערב למזרח במונחי אותה מוזיקה, המוזיקה של המזרח: המיקרו-טונים של הניגון הערבי או הסלסול העולה והיורד של התפילה היהודית בארצות האסלאם.¹¹ מכאן שב"קול" אין הכוונה ללשון היקשרות סומטית פרימורדיאלית הניצבת כנגד המשמוע החברתי המבדיל והמבחין, א-לה קריסטבה. תחת זאת, אצל פדיה הקול כשלעצמו נושא מבע חברתי-תרבותי מאותו: הקול הוא קולו של המזרח, קול ערב; קול קדום שבא מקדם. וזאת לא כחלק מפנטזיה אוריינטליסטית, שבה המזרח הוא מחוז-חפץ קדום שהמשיכה אליו נערכת רק על בסיס עמדה מתרחקת ומתנערת, אלא כקול מקדם של הלשון עצמה מוליכה. קול זה איננו שפת המילים והסימנים, כלומר השפה הכתובה הסדורה, כי אם מה שחורג ממנה; שפה בתוך שפה. "בשבילי הערבית היא, באיזשהו מקום, שפה שאני תמיד מגמגמת בה, כי היא שקועה בתוכי," אמרה פדיה לנורית אביב. ומכאן שהמחווה הקדם-סימבולית של הגמגום היא אופן הבקעת הערבית אל תוך השפה של פדיה; הערבית השקועה בה פורצת אל לשונה ונותנת את חותמה – בתחביר, במוזיקה, בגעגוע. לכן מה שנדמה כמבע סמיוטי קדם-חברתי, טרום-משמעי, שלפני המובן, מתגלה כאן כעמדה סימבולית במפגיע על אף שאיננה כתובה; קול נושא משמעות. קולה של פדיה הוא לשון המזרח: זוהי השפה הערבית, המתקיימת במעמקי דיבורה, בחיתוך ההיגוי שלה, בגמגום או בשיהוי הדיבור; ובה'בעת, זהו תוואי מסוים של השפה העברית שהתגבש בארצות ערב – לשון הסוד העברית, המיסטיקה או הפיוט. שתי השפות האלה מוצבות כנגד העברית המודרנית, הציונית, העברית של הכתב – ונגלות מבעד לניגון, למוזיקה ולתפילה.

תביבה פדיה נושאת את הדברים הללו בעל-פה, בקולה, בסרט משפה לשפה. בכך היא גם

9 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris: seuil, 1974, p. 77

10 נורית אביב, משפה לשפה, ישראל וצרפת, 2004.

11 פדיה, "שפת הלב", הערה 8 לעיל, עמ' 109-112.

מגלמת את אותו הקול, שבמקום אחר תגדיר כקול של הניב, הדיאלקט, המבטא, אופן ההגייה, קול שאיננו חיצוני לשפה אלא פנימי לה, אבל אחר לדפוס הכתב שלה – קול שמעורר שפה אחרת, ערבית ועברית-יהודית, מתוך השפה העברית: "שתי שפות – עברית מול ערבית – שבעצם אני נעה ביניהן. בעצם אני מדברת על עבריות וערביות כעל שתי מהויות שבאמצע מחברת ביניהן נקודה של עיוורון". והרי הדיבור הקולי, המצלולי, הלא-כתוב, הוא שמאפשר את התנועה מהשורש ע.ב.ר לשורש ע.ר.ב דרך העיוורון (ע.ו.ר.)¹². בקולה מספרת פדיה כיצד נחלה קול זה: מן הסבא רבא, המקובל יהודה פתיה, שנולד בבגדד במחצית המאה ה-19 והיגר לירושלים ב-1933, ודרך בנו, סבה של פדיה, אבי אמה, הגיעה אליה העברית היהודית של המיסטיקה; ואילו מאביה של פדיה, שהיגר מבגדד בשנות ה-50, הגיעה אליה השפה הערבית, שגם היתה השפה שבה דיברו הוריה בבית. כלומר, מצד האם – זה שפדיה תתעקש על המשגתו כפן אחר, מתחרה, של הסימבולי (דרך דמות "האם הסימבולית", האם העומדת בבסיס האמונה וכינונה של הקהילה האמונית)¹³ – נמסרה אליה, בעל-פה ולא בכתב, העברית של הקבלה, שהיא לשון עברית קדם-לאומית; ומהנוכחות הלשונית של הוריה של פדיה, הלשון הערבית העירקית המדוברת. האירוע הביוגרפי הזה איננו פרטי בלבד. הוא מדגים את האופן שבו שפה מדוברת מונחלת כמרחב לשוני ביתי, משפחתי, אינטימי ועם זאת ציבורי: זוהי לשון קהילתית שעוברת בין הדורות, ושפדיה, בתורה, מעבירה הלאה. במאמרה "העיר כטקסט והשוליים כקול", פדיה מראה כיצד הקול – שעדיין לא הפך לטקסט הכתוב של המרכז – מגיע מן השוליים החברתיים ונושא את דברם. אך בה-במידה, קול זה גם מתקיים בכתוב – בשוליו וכשוליו – ומאיים לפרוץ ולנגח את שפת הכתוב מבפנים: הגיית המילים, מצלולן וצורתן, מסכנים את תוכניהן. הקול הוא לפיכך מקום של סימון חברתי, אך לא כזה המתקיים מבעד למערכת הסימן ההגמונית – כלומר קול שחובר לטקסט והולם את הכתב – אלא סימון נדחק, מודחק, ולכן גם מתנגד; סימון מבחין, אך לא על בסיס ההבדל הסוסריאני של הסימן הכתוב, אלא על בסיס סימני קול. הקול, אצל פדיה, הוא שפה גדושה בסימנים, עולה על גדותיה, מתפצלת; אופן של הגייה הנע ביחד עם הכתוב אך כנגדו; העל-פה. במובנו זה, הקול איננו מקור הכתב ומוצא הכתיבה: אין הוא הרכיב שהכתיבה יוצאת ממנו, מתגברת עליו, שוללת אותו, מעלימה את זכרו – בעודה מקיימת אותו כזיכרון בראשית של מה שהיה ואיננו עוד. "אני בהמוני אני/מבראשיתי שירה ללא מוצא"¹⁴: הקול איננו מוצא הכתיבה של פדיה, אלא להיפך, מה שהכתיבה מבקשת להעלות, להוליך, לקיים, למסור ולהעביר הלאה.¹⁵

12 על היחסים המתוחים בין המושגים הללו ראו גם את תרגומה של מיכל גוברין למאמרו של ז'אק דרידה, "מהי שירה?", חדרים 9 (1990), עמ' 47-50.

13 פדיה רנה במושג "האם הסימבולית" בשער השני בספרה, מרחב ומקום: מסה על הלא-מודע התיאולוגי פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, בעיקר עמ' 125-136.

14 פדיה, מתיבה סתומה, הערה 7 לעיל, עמ' 20.

15 "המוני" מלכתחילה נקשר ברגיל לקול: "קול המון וגויים" או "קול המון וקול שדי". ולאחר מכן, "שירה ללא מוצא": הקול איננו מוצא השירה של פדיה, ושירה זו לפיכך איננה נערכת, באופן פשוט, מכוחו של מוצא אתני; פעולתה גם איננה כרוכה במציאת המוצא, כלומר ביציאה החוצה, במימוש והגשמה. השירה כהולכה של קול פונה פנימה, אל המסורת הלא-כתובה – שעוד לא נחשפה, כלומר לא יצאה אל אוויר העולם – הניתנת להעברה. על כך בהמשך המאמר.

לכן, גם אם נדמה שפדיה חוברת פה למחשבת השירה הרואה בלשון הפואטית הולכה של קול, הרי שלמעשה היא תובעת שינוי רדיקלי של מחשבה זו. ספרו של אריאל הירשפלד על שירתו של ביאליק, למשל, מתחיל אף הוא בַּתבונה של קריסטבה שהלשון הפואטית כוללת בתוכה גם מבע סמיוטי – מוזיקלי, קדם-מילולי, לא-מסמן.¹⁶ משם אכן עובר הירשפלד לדיון בקול, קולו השירי של ביאליק הנשען על אותו ממד צלילי של הלשון הפואטית ומבסס את מה שהירשפלד מכנה "ארוס של דיבור". הירשפלד טוען שלוז המהפכה של ביאליק ביחס לשירת ההשכלה שקדמה לו היה העמדתו של דיבור שירי הנשען על צירוף ושילוב של תוכני השיר, מילותיו, צליליו והקול הממשי שדובר אותו. "הקורא שיר ביאליקאי, אחרי שיר משכילי, נהפך מ'מדקלם' את השיר ל'מדבר' את השיר, מ'מבין' ל'מגלם' – לאדם המגלם בקולו, בגופו ובאישיותו את השיר, והשיר נהיה בפיו התרחשות, אירוע קולי ודרמטי."¹⁷ לפיכך, דומה כי גם לדעת הירשפלד השיר הוא הולכה של קול. אולם קול זה איננו קיים בשיר גופו. השיר הופך ל"אירוע קולי" רק כאשר הוא מבוצע על ידי קורא. לכן, הקול מאוחר לשיר. ליתר דיוק, בבצעו את השיר משיב הקורא לשיר את הקול: הוא מגלם את הקול הכמוס בשיר, מממש את השיר הכתוב כקול; הקורא מחלץ מן השיר הכתוב את הקול החי והנושם של דוברו. הקול, במובן זה, הוא מקורו של השיר, מקורו העלום והנאלם: השיר בראשיתו היה קול הנושא את דברו של המשורר, אולם הקול עבר ראיפיקציה והתגלגל לסימנים משוללי קול, למילים; רק עם קריאתו של השיר, עם גילומן של המילים כדיבור חי על ידי קורא, יכול השיר להפוך בשנית לקול, ל"אירוע קולי", שמהדהד את קול הקדומים של השיר.¹⁸ לכן, השיר הכתוב אכן מוליך קול, אולם קול זה קיים רק בשני קצותיו של השיר: קולו הקדום של המשורר בטרם הורק לשיר והיה לכתב, וקולו המאוחר של הקורא המבצע את השיר. הקול הראשון הוא ימתי – אין כל גישה אליו אלא מבעד לעקבות שהותיר בלשון השיר הכתוב, ולכן הוא למעשה נגזר אחרונית, מן הכתוב, ואולי איננו אלא פנטזיה שמקורה דווקא בטקסט הכתוב המדמה את מקורו בקול החי; ואילו הקול השני הוא ריאלי – קול הקורא המבצע את השיר, הקול המנסה להתחקות אחר קול הקדומים, ומכאן שגם הוא עסוק בהתקנתו של אותו קול ימתי כמקור השיר. שני הקולות הללו מתקיימים לפיכך מחוץ לגבולותיו של השיר כטקסט כתוב, באופן מובחן ונפרד ממנו.

פדיה, לעומת זאת, תובעת להוליך קול בכתיבה עצמה. אין זה קולו של המשורר הניגר אל תוך הטקסט הכתוב, נשלל ונאלם בו, ונחשף רק ברגע ביצוע הטקסט בעל-פה, עם הקראתו, אלא קול שנלווה לכתוב, ושהוא חלק אינטגרלי מן השיר עצמו. "הקול והכתב

16 אריאל הירשפלד, כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, עם עובד: תל אביב, 2011, עמ' 11.

17 שם, עמ' 30.

18 ואכן, כדאי לשים לב עד כמה חשובה כאן "האינטראקציה בין המשורר לקורא ובין הקורא לבין השיר, האינטראקציה שבה מתרחש 'הארוס של הדיבור'" (שם, עמ' 35). אולם כמוכח אופייני של שתי צורות יחסים אלה שונה לגמרי: בעוד האינטראקציה השנייה, בין הקורא לשיר, היא קונקרטי, הרי שהאינטראקציה הראשונה, בין המשורר לקורא, מתווכת לגמרי על ידי השיר (או, לכל היותר, על ידי האינטראקציה השנייה, בין הקורא לשיר). המשורר והקורא אינם חולקים מרחב-זמן משותף; השיר הוא מה שמתווך בין קולו של האחד לקולו של האחר.

יוצאים יחד מן התיבה", אומרת פדיה בסרטה של נורית אביב לשון קודש, שפת חול.¹⁹ התיבה שממנה בקעו שיריה הראשונים של פדיה בספרה מתיבה סתומה היא, בה'בעת, התיבה הלשונית (תיבה כמילה) והתיבה המוזיקלית (תיבת התווים), ספר השירים ותיבת הקודש שלפניה עובר שליח הציבור, מילותיו הסתומות של הכתוב והקול הנושא אותו, מקום המשכן של כתב היד וקן הסתרים של המשיח ובת-קולו. הקול אצל פדיה איננו נבדל מן הכתוב אלא בלתי-ניתן להפרדה ממנו: הקול הופך לחלק מהטקסט השירי; השיר הוא מה שמושר. הקול איננו חלק מהשיר במובן מטאפורי, שלפיו הטקסט הכתוב מקיים מבע קולי קדום שנקרש, נוכר והתגלגל כולו למילים כתובות: "המישור הקולי של השיר", כותב הירשפלד ביחס לשירת ביאליק, כרוך "בזיקה שבין צליל ומשמעות".²⁰ אולם אצל פדיה, הקול הוא הקול החי, הממשי, הפיזי, המתקיים בשיר בכל שלביו: השיר קיים רק בהגייטו ובניגונו; הקול איננו מבצע או מגלם שיר שכבר קיים קודם לכן, אלא מקיים את השיר מלכתחילה. השיר במובנו זה חדל להיות אותה יחידה טקסטואלית הרמטית ודיסקרטית המבוססת על ההבחנה בין קול לכתב, ולכן גם על המאמץ הנמשך לפייס ביניהם: לצמד את המבע הלא-מסמן למבע המסמן, לשלב בין צליל למשמעות, לחלץ את הקול מן הכתוב. דווקא משום שהקול הוא חלק הכרחי מהשיר גופו, דווקא משום שכבר כשלעצמו הקול הוא מבע מסמן, אין הוא מתקיים רק תוך הלימה עם הכתוב, אלא יכול לגלם קוטב מתנגד ל"כתב": הטקסט השירי עצמו מקיים אז קול שאיננו עולה מן הכתב, אלא קול, גם אם כתוב, שכבר איננו כתב – המוזיקה של השוליים כנגד ההיסטוריה של המרכז, הצליל של המזרח מול הכתב של הלאומיות. כך, במקום לחלץ את המישור הקולי של השיר מן הטקסט הכתוב, ובהמשך גם להחינו, כלומר להפכו לשיר מושר – כמו ב"שירי משוררים", על המקום המיוחד השמור בהם לשיריו המולחנים של ביאליק – את השירה של פדיה אני מציע לקרוא הפוך, כלומר להתחיל מן הקול השר: לא הלחנה של טקסט כתוב אלא השרה של שיר. במובן זה, "אנסמבל היונה" הוא נקודת המוצא להבנת שירתה של פדיה.

זהו כמובן מהלך ספקולטיבי, שהרי שיריה של פדיה מופיעים כטקסטים כתובים – שירים המתפרסמים בכתבי עת או נכרכים בספרי שירה – ולא כשירים מושרים. זהו אכן אופן הקיום הריאלי והאקטואלי של שירים אלה, מתוקף השתתפותם בשדה שירה שמלכתחילה מאורגן על בסיס הטקסט הכתוב. אולם האם אפשר לקרוא אחרת בשיריה של פדיה – לא רק כטקסטים כתובים, כשירים המוליכים קול באופן מטאפורי בלבד? האם ניתן לומר ששירה זו פונה, באופן פוטנציאלי, לאפשרות אחרת של שירה, אחרת גם מזו ששירה זו עצמה מתקיימת בה, בשל תנאיו של שדה השירה, לפי שעה? ואם כן, כיצד ניתן לקרוא זאת מתוך מופעיה הכתובים, הטקסטואליים, של שירה זו? אני מבקש לעקוב אחר תביעת הולכתו של קול ממשי, של ממד של על-פה, בשירה של פדיה, ולחשוב איזו דמות שירה – וקהילה, והיסטוריה, והיסטוריה של שירה – שירת הקול מבקשת להעמיד.

19 נורית אביב, לשון קודש, שפת חול, ישראל וצרפת, 2008.

20 הירשפלד, הערה 16 לעיל, עמ' 31.

ב. כיום

אני רואה את עצמי כחיה מתוך המציאות השירית של שירת ימי הביניים, ושירת ההיכלות והתנ"ך, וכל הכתבים המיסטיים שאני קוראת. (חביבה פדיה)²¹

מתיבה סתומה, ספרה הראשון של פדיה, מורכב רובו ככולו משירים שאפשר לראותם כפיוט: במרכזם של השירים בספר עומדת פנייה ישירה ואינטימית לאל, בבחינת "שיחה הפונה לאל או שחה אודותיו", כפי שהגדירה פדיה עצמה את הפיוט.²² חלק מהשירים פונים אל האל בדברי שבח או הכנעה – "מי כמוך באילמים" (שיר ג'), "לו יהי כדברך" (שיר ד'), לעתים גם תוך ציון תארי כבודו, "מלך אסור יפִיֶּךָ" (שיר ט"ו); אחרים עוסקים במבנה ההיקשרות בין המאמינה לאל – "המדבר אל הנער/כמה שיחתו עמוקה" (שיר י"א);²³ ושיר אחד אף מהפך את היוצרות, ודובר מפיו של האל – "מדוע בכית כשנגליתי עליך" (שיר ז'). הפנייה לאל כאן איננה מטאפורית, כלומר כזו שלמעשה מקודדת פנייה לאהוב/ה, לכל זולת אחר, או אפילו לעצמי בבחינת זולת, אלא פנייה שנתלית באל ממש – בדמותו, בתארו, בשפתו. מכאן שאין מדובר כאן בחזרה למודוס שירי קדום יותר אגב שכתובו, עדכונו והרקתו למציאות מודרנית. הפיוט, במבנהו ובתכניו, אפילו בלשונו, מועמד כאן מחדש, במהלך שבבסיסו – כך אני מבקש לטעון – ניצב ניסיון לעורר מסורת אחרת של שירה, של הגדרתו ותפקודו של השיר, מסורת השונה מזו של השירה הלירית שבמסגרתה נכתבת ונקראת ברגיל השירה העברית החדשה. "אנא בך אנא בכך", השיר החותם את הספר מתיבה סתומה, שהופיע כבר בחזרים 11, יכול להוות פתח לדיון בשירת הפיוט הזו. כך הוא נפתח:

אָנָּא בְּרַךְ
אָנָּא בְּכַח
תְּתִיר נְפְשֵׁי צְרוּרָה
אָנָּא גְעֻגוּעִים וְהֶמְיָה
דְּרוּשִׁים לִי יוֹתֵר מִן הַקָּיִם
שְׁאֶכְסֵךְ
וּכְלוּם לֹא יָבֹוא
אֶבֶל שְׁלֹא אֶפְסִיק לְבַקֵּשׁ
אָנָּא רַחֵם הַחֲזֹר בִּי מְלִים שְׁנַתֶּת בִּי פְעַם טְהוּרוֹת
וְאִמֵּר
אָנָּא

21 "ויותר על כל אחיזה": ריאיון עם חביבה פדיה, "חדרים 15, עמ' 186.

22 במאמרה על מתיבה סתומה מדגישה אידה צורית עד כמה פנייה ישירה זו לאל, "השכיחה במקורות הקדומים ובתנ"ך, במדרשים, בפיוטים", נעלמה כמעט לגמרי מן השירה העברית החדשה, ומופיעה כמעט אך ורק בהקשר של השואה או בצורה "מחולנת" כפנייה לאהוב. ראו אידה צורית, "כדבר עם האל בשפתו: בשולי 'מתיבה סתומה' לחביבה פדיה", "חדרים 14 (2002), עמ' 127-131.

23 ופה האל הוא זה שמדבר אל האדם שקיומו כלל לא מובטח; האדם הוא הנערדר.

הַיּוֹם הַיּוֹם וְלֹא מָחָר
אָנָּה בָּשָׂר שָׂגַם אִם אֶתְמַהֲמָהּ
בּוֹא אֲבוֹא
וּבְדַבָּרִים עֲצָמִי אֶתֵּן אָנָּה²⁴

השיר "אנא ברוך אנא בכח" מתכתב עם הפיוט הידוע "אנא בכוח", הנפתח בשורה: "אנא בכוח גדולת מינך תתיר צרורה". זהו פיוט ימי-ביניים, שמקורו כנראה בחוגי המקובלים באשכנז, ויש בו ארבעים ושתיים מילים (שבעה טורים, שש מילים בכל טור) שאותיותיהן הראשונות מרכיבות את שם ה' בן ה-42 האותיות. לפיוט מיוחסת קדושה הנובעת מכך שהשם המפורש מופיע בו, והוא אכן נאמר ברגעים חשובים בלוח השנה היהודי, כמו בעת כניסת השבת, לפני פטירת המת או בספירת העומר, ונושא משמעות קדושה. הפיוט יוחס, באופן אנאכרוניסטי, לרבי נחוניא בן הקנה, תנא שחי סמוך לחורבן בית המקדש. רבי נחוניא מוזכר רבות בספרות ההיכלות והמרכבה והוא דמות ידועה בתורת הסוד המוקדמת; ספר הבהיר, שנכתב/שנמצא במאה ה-12 בפרובנס, נפתח בציון רבי נחוניא כמחברו; הרמב"ן דן בהרחבה בספר זה ובמחברו. מכאן ברורה חשיבותו של הפיוט עבור פדיה. אולם מכאן גם עולה שפדיה לא רק מתכתבת עם הפיוט או משכתבת אותו, כאילו היה חומר גלם המשמש אותה ליצירתו של שיר מודרני. תחת זאת, "אנא ברוך אנא בכח" מהדהד את הפיוט עצמו ואת לשון הסוד שבו, כך שבעודו נקשר אל מסורת הפיוט הוא מבקש להעמידה מחדש, כמסורת הווה שבתוכה יתקיים השיר.

"אנא ברוך אנא בכח" הנו פיוט המוליך פנייה ישירה לאל, פנייה הנערכת על המילה "אנא" – שהחזרות הרבות עליה שוזרות את הפיוט ומעניקות לו את מקצבו התכוף והדחוף. הדוברת פונה לאל בשורה של תחינות המתרכזות באפשרות האמירה, בתביעה להשמיע קול, ברצון לפרוץ את המעגל החתום של האלם, להבקיע את התיבה הסתומה. הפיוט מוליך את התחינה לדיבור ובה־בעת הוא כשלעצמו מבוע של דיבור: התביעה למילים – "אנא חזור בי מלים שנתת בי פעם טהורות" – נערכת לטובת מעשה הדיבור שאותו מוליך הפיוט עצמו – "ואומר/אנא רחם". אולם התביעה למילים איננה מונעת מתוקף מעשה היצירה העצמאי, האוטונומי והריבוני של המשוררת; אין כאן ציפייה לנביעה עצמית של הקול השר (כלומר, הקול השירי במובנו המטאפורי). המילים אינן נוצרות יש מאין מתוך פנימיותו הרוגשת של המשורר – "כי מסלעי וצורי ניקרתיו/וחצבתיו מלבבי [...]//כי ממני ובי הוא" – אלא מתווכות על ידי האל: הדוברת מבקשת מן האל להשיב לה את המילים שהוא, בעבר, נתן בה – "אנא חזור בי מלים שנתת בי פעם טהורות". יתרה מזאת, מהלך הנבעת הקול השירי בפיוט של פדיה שונה לא רק מזה של השירה הרומנטית או הפוסט־רומנטית (כמו למשל בשיר של ביאליק), אלא גם מהמהלך המודרניסטי של זך, שאחד מרגעי השיא שלו משמש כאן, בפיוט של פדיה, כמעין רמיזה נגדית (או אינטרטקסט נשלל). כפי שהראתה חמוטל צמיר, במחוות הפתיחה של שירתו מעמיד זך את הקול השר היחיד והייחודי על בסיס סילוקו של השאון החברתי: "רגע אחד שקט בבקשה. אנא, אני רוצה לומר דבר־מה"; כך, התביעה להדממתו של העולם הסובב אותו, לשלילתו של החוץ הסואן, היא המאפשרת את הפצעתו של הקול השר כמו מתוכו שלו, כמעשה של נביעה

24 פדיה, הערה 7 לעיל, עמ' 73.

עצמית.²⁵ המקום השירי שבו מתחוללת הפצעתו של קול זה הוא רגע המעבר מ"אנא" ל"אני": בעוד מילת הפנייה "אנא" עדיין מניחה את קיומם של אחרים, שפנייה זו מופנית אליהם, ה"אני" שבא מיד אחריה כבר מצהיר על עצמו כקול הלירי השר לעצמו, קול שצורך רצון עצמי למבע של העצמי, קול ש"רוצה לומר דבר-מה". השינוי הצלילי הקטן המאפשר ל"אנא" להתגלגל ב"אני" מצפין את רגע לידתו של ה"אני" הריבוני והאוטונומי (כביכול) מתוך סילוקו (הדיאלקטי) של ה"אנא".²⁶ ואילו בפיוט של פדיה, מילת הפניה "אנא" איננה מסולקת: דווקא בחזרה על ה"אנא" פעם אחר פעם, מבלי להפוך אותה ל"אני", מתחולל השיר.²⁷ ה"אני" איננו מוקם על חורבותיו של ה"אנא", כלומר על בסיס שלילת הפנייה לאחרים, אלא להיפך – השיר כולו מונע מתוקף פנייה: רק בפנייה החוזרת ונשנית לאל קיים בכלל "אני"; ורק בתחינה לאל ששייב לו את קולו, שייטן בו קול, יהיה ל"אני" זה קול לשיר בו. אל מול רגע ההולדה העצמית של הקול הלירי, רגע שנערך על ביטולו של המצע הגניאולוגי או החברתי שמתוכו הוא נבט ("לא בא לי בירושה מאביו"; "רגע אחד שקט בבקשה"), הפיוט של פדיה מעמיד "קול" שכולו פנייה אל מחוץ לעצמי, קול שעצמיותו ניתנת לו מבחוץ, קול שהוא תמיד מיצוע ותיווך של חוץ.

בכך, פדיה מערה אל תוך הפיוט שלה את לשון המיסטיקה האקסטטית שהיא עצמה עמלה על חשיפתה בספרה המראה והדיבור. בספר זה מבחינה פדיה בין חוויה מיסטית אינטרוברטית – זו שבסיומה המאמין מתמזג עם האל, נטמע בו, מתאחד אתו עד כדי אובדן מילים ואלם מוחלט – ובין חוויה מיסטית אקסטרוברטית, אקסטטית, חוויה "יוצאת" של פנייה החוצה, שבה המאמין אמנם מסתופף בחברת האל, אך תמיד מתוך מרחק וחיץ; היקשרותו לאל נערכת מבעד ליצירתן של צורות מתווכות – הדימוי המוחזק במחשבה והקול שעולה ממנה, התמונה והמילה, "המראה והדיבור". במחקרה נוהה פדיה אחר המיסטיקה האקסטרוברטית, זו המנביעה מכוחה את התמונות והמילים: ממנה נוצר מושג שירה אשר "קשור ברצון להשיג את דבר האל, להיות מדבר בגינו, למענו, לפניו או מכוחו".²⁸ כך, "אנא ברך אנא בכח" אכן מוליך דיבור הנובע מכוח דבריו של האל; אין זו שתיקה בעקבות האיחוד עם האל, ואף לא דיבור אוטונומי ועצמאי בהעדר אל, אלא דיבור הנערך באקסטזיס, בחריגה אל מחוץ למצב של העצמי, דיבור מבעד לדבריו של האל. המשוררת ניצבת מול האל, ומוליכה לשם השגת דמותו של האל ודבריו תשוקה של ראייה ודיבור. הדיבור הוא, לפיכך, חלק ממערך השגת הסוד – ולא ייצוגו, או ביטולו; הדיבור, וגם הראייה, פנימיים להתגלות עצמה: הם אופן של הפעלת גוף, של מופע ויזואלי

25 חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2006, עמ' 19-28.

26 על ההכפלה המשבשת שבמעבר מ"אנא" ל"אני" כרגע הולדת המשמעות ראו שאול סתר, "כמו לשונות הפוכות נתווכח על פוליטיקה": רדיקליות לשונית בשירתה של דליה פלח", אינטרסקטואליות בספרות ובתרבות: ספר היובל לכבוד זיוה בן-פורת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר, 2012, בעיקר עמ' 192-195.

27 ואם נזכור שבערבית המילה "אנא" (Li) משמעותה "אני", הרי שאפשר לומר שה"אנא" של פדיה לא צריכה להתגלגל ל"אני" מכיוון שהיא כבר מקיימת אותו. תודה לחיה שחם שהסבה את תשומת לבי לכך.

28 פדיה, המראה והדיבור, הערה 2 לעיל, עמ' 32.

ווקאלי ממשי, שעומד ביחס לאל, נע ממנו ואליו, אך שומר על פער בלתי־נמחה ביניהם. במיסטיקה האקסטרורטרית, כמו בפיוט של פדיה, האל הוא הנמען – "יש מוחלט", נוכח תמיד, ניצב כנגד; והקול המשורר נכרך בכוח השפיעה האלוהית, ומכוחו ובכוחו – "אנא בכוח" – נושא את דבריו. ובהמשך השיר: "ואין לי סכוי עוד לברא מלים בצלמי ובדמי / ולתת בהן נשמה/ אחת שאלתי אותה אבקש/ שִׁבְתָּךְ בִּי תִתְּךָ נשמה". בניתוח את האגרות של ר' עזרא ור' עזריאל, מראשוני המקובלים, כותבת פדיה:

הנביא פותח [...] במצב של דבקות, הדיבור יוצא מתוך גרונו ונוכע משפע מחשבתו האנושית; אך כיוון שזו האחרונה דבקה במחשבה האלוהית, הריהו במצב של "כאלו מקבלין ממעל", שכן דיבור זה הוא כמעט בלתי־רצוני וכפוי, "וכאלו היה אדם משיר הדברים בפיו והיו אומרים אותם על כרחו".²⁹

השירה המיסטית, שפדיה חוקרת בהמראה והדיבור ויוצרת במתיבה סתומה – אולם האם ההבחנות הז'אנריות הללו הן בכלל עוד מן האפשר כאן? – יוצרת, אם כן, דפוס דיבור שהוא לא עצמאי־אוטונומי וגם לא מוזי־התפעלותי, כי אם דיבור בכוח האל, דיבור לכוד, כפוי, אנוס. במאמרה "שפת הלב" רמזה פדיה על ההשתמעות הפוליטית של מצב ה"אנוס על פי הדיבור": היא למעשה הציעה שם את החלפתו של "אנוס על פי הדיבור" אחד באחר. נגד האינוס המתקיים בדיבור המנרמל, המתקנן, המאחה – הדיבור האידיאולוגי של המדינה, כלומר אותה הגמוניה של הכתב שנידונה לעיל – פדיה מעמידה דיבור האנוס לדבריו של האל: הדיבור המיסטי, האקסטטי, היוצא מן האל ומתקדם לעברו, אופן הדיבור שממנו ניזונה שירתה שלה.³⁰ בכך פדיה למעשה כופרת לא רק בדיבור האידיאולוגי ההגמוני, אלא גם בקוטב הנגדי לו: הדיבור השירי האנטי־הגמוני, הפועל בזכות עצמו, המתנגד – הדיבור שאיננו אנוס בכלום, הדיבור שיוצא נגד האינוס עצמו. ובתוך כך היא גם מערערת על מהלך מרכזי בתוך ההיסטוריה של השירה העברית המודרנית – מנתן זך ועד יצחק לאור, למשל – שהתנהל על בסיס קיטוב זה, בין האנוס ללא אנוס, בין האידיאולוגי למשורר מכבלי האידיאולוגיה.³¹ לא כוח מתנגד, ספונטני מטבעו, שובר ונשבר, מעמידה פדיה, אלא דיבור מכוחו של האל, אנוס בכוחו, כוח ניתן, מואצל.

זאת ועוד: ההטענה של "אנא ברכך אנא בכוח" של פדיה ב"אנא בכוח" מהפיוט הקדום, מובילה תמורה עקרונית במובנו של ה"כוח". הצימוד בין רוך לכוח אצל פדיה מעלה מובן אחר של "כוח" מזה הרווח בעברית המודרנית – כוח במובנו ככוח פועל, ממומש ומוגשם, קרוב במשמעותו לכוח השלטוני, כוח שבבסיסו אלימות (כמו ה־Gewalt בהוראתו הכפולה

29 שם, עמ' 147–148.

30 פדיה, "שפת הלב", הערה 7 לעיל.

31 ניסוחו המזוקק של הדיבור השירי הלא־אנוס, האנטי־אידיאולוגי, המתנגד, ניתן לו על ידי יצחק לאור: "דבר המשורר: אין לי/ברכה, גם אם את הפל מיצר/רק השלטון, גם את תולדות/השירה, גם את גבולות/ההגדר, אין לי ברכה/אלא להתנגד". יצחק לאור, לילה במלון זר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 41. על ההכרח ב"אני פועל", כלומר מתנגד, מעבר לאני הרפלקסיבי ולאני הלשוני בשירתו של לאור, ראו גם את מאמרה של ענת מטר, "אולי ואולי לא אולי: 'אני חושב', 'אני מדבר' ו'אני פועל' ביצירתו של יצחק לאור", אל בשר הלשון: עיון ומחקר ביצירתו של יצחק לאור, אריאל הירשפלד וסיגל נאור־פרלמן (עורכים), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.

כ"כוח" וכ"אלימות").³² בעברית הפילוסופית של ימי הביניים, "כוח" הוא "פוטנציאל", כלומר "בכוח" הוא מה שעוד לא יצא אל הפועל, מה שאיננו מתקיים באופן ריאלי והיסטורי, אלא רק בבחינת אפשרות או יכולת. הפיוט של פדיה אכן מבכר את הרצון על פני מצב העניינים שבפועל ("אנא געגועים והמיה/דרושים לי יותר מן הקים"), מעדיף השתוקקות שאיננה מכוונת אל מימוש ("שאכסוף/וכלום לא יבוא"), ופעולתו היא בתחום התחינה ללא גבול, הדרישה חסרת המנוח, התביעה החוזרת על עצמה, ולא ההגשמה ("שלא אפסיק לבקש"). הפיוט מעורר, אם כן, לשון של פנייה אינסופית, כזו שאיננה תובעת שינוי עתידי, אלא דוחקת בהווה – "היום היום ולא מחר" – להופיע מעט אחרת. נזכור שלפי ולטר בנימין, כלל אי-אפשר להבחין בין יום הדין המשיחי ובין כל יום אחר; זהו יום שבו הדברים יתקיימו כהוויתם, בשינוי קל שבקלים, בלתי-נתפס (כלומר מחוץ לסדר ההיסטורי-פנומנולוגי של התפיסה).³³ נזכור גם שגרשם שלום מתייחס, ברגע מפתח במאמרו על הרעיון המשיחי בישראל, לאגדה התלמודית הידועה ממסכת סנהדרין, שלפיה המשיח כבר קיים בינינו, יושב כקבצן או כמצורע בשערי רומא, ממתין להתגלותו; זהו "רעיון הוויתו העלומה של המשיח, שכבר הוא מצוי תמיד אי-שם".³⁴ הפיוט של פדיה אחוז, לפיכך, בלשון משיחית שאיננה זו של הגשמה היסטורית אלא זו של טרנספורמציה פוטנציאלית של מה שכבר קיים בהווה, לשון שלרגע דרמטי אחד בשיר אף נדמית כדוברת בשמו של המשיח עצמו ("שגם אם אתמהמה/בוא אבוא"). אולם כבר ברמה הלקסיקלית, הפיוט המיסטי-משיחי של פדיה מתעקש להיחצב מתוך המשלב הלא-מודרני של העברית: לשון הפנייה האינסופית לאל; לשון של כיסופי גאולה ("שאכסוף"), של בשורה, של התאוות ("געגועים והמיה") וטהרה ("מילים [...] טהורות"); לשון של דיבור בכוח האל, דיבור שקיים תמיד גם או בעיקר בכוח, ולא דיבור בשם כוח אנושי, פועל, של התנגדות.

מרחק רב מפריד, אם כן, בין "אנא ברך אנא בכח" ובין השירה העברית החדשה. קציעה עלון הציעה לאחרונה שכנגד המסה "האומץ לחולין" של לאה גולדברג, המבטאת את האתוס החילוני-מודרניסטי של השירה העברית החדשה, השירה המזרחית נכתבת מתוך "אפיסטמולוגיה של קודש", פעמים רבות מבעד לצורות השיריות של הקינה והפיוט.³⁵ אני מבקש להוסיף, בעקבות "אנא ברך אנא בכח", שהאפיסטמולוגיה הזאת דורשת גם היסטוריה והיסטוריוגרפיה. כלומר, שכתובת פיוט איננה רק בבחינת בחירה בצורה שירית מסוימת הנשענת על מבנה הכרה ודעת החורג מהדוקסה המודרנית-חילונית של השירה העברית החדשה; אלא שבחריגה זו, הפנייה לפיוט מעמידה דגם מתחרה של "שירה" בכלל, ומשרטטת בכך גם מהלך היסטורי מנוגד לזה של "השירה העברית החדשה" ולהיסטוריוגרפיה שליוותה וביססה אותה.

32 הריון הקלאסי בכוח השלטוני האלים נערך, כמוכּן, במאמרו של בנימין, שתרגום כותרתו – Zur Kritik der Gewalt – כבר מחייב הכרעה סמנטית: ביקורת האלימות, ביקורת כוח השלטון, או, כפי שתורגם לעברית, ביקורת הכוח. ולטר בנימין לביקורת הכוח; ז'אק דרידה, תוקף החוק, מגרמנית: דנית דותן, תל אביב: רסלינג, 2006.

33 Benjamin, "Paralipomena", הערה 5 לעיל, עמ' 406.

34 גרשם שלום, "להבנת הרעיון המשיחי בישראל", דברים בגו, תל אביב: עם עובד, 1975, עמ' 165.

35 קציעה עלון, אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 62-63.

הפיוט, נזכור, הוא שירה מושרת בציבור, והוא נוצר מהלחמתם של מילים, ניגון וההקשר החברתי שבו הוא מושר. ראשיתו בפיוטיו של הש"ץ בבית הכנסת, שהיה מחבר ומזמר פיוטים בנוסף לנוסח הקבוע של התפילות, לעתים תוך דו־שיח עם קהל המתפללים, ובהתאם להיענותם היה מוסיף או מחסיר, שונה או משנה. רק מאוחר יותר נפרד הפייטן (מחבר הפיוט) מהחזן (מבצע הפיוט), והפיוטים המוקדמים ביותר שקיימים בידינו בכתב הם מהמאות הראשונות לספירה.³⁶ הפיוטים הללו השתלבו במחזור ובסידור, והפכו לחלק אינטגרלי מהנוסח הקבוע של התפילה, אם כְּשִׁוּת ואם כחובה. כך היה עד לגירוש ספרד; מהמאה ה־16 נוצרו לפיוט מסגרות אחרות מלבד התפילה, בעיקר בקרב הקהילות היהודיות בארצות ערב: שמחות משפחתיות, קינות והספדים, והתכנסויות קהילתיות במועדים ובחגים. בסרט לשון קודש, שפת חזל, אומרת פדיה כי בעוד הפיוט האשכנזי התקיים בעיקרו בחלל בית הכנסת ומבעד לסידור התפילה הכתוב, בעולם היהודי-ערבי הפיוט המושר התקיים באתרים שונים כך שהוא "ליווה את החיים"; ותרבות המזרח, פְּתוּרָה, טענה פדיה במקום אחר, "חגה סביב הפיוט".³⁷

פנייתה של פדיה לפיוט משמעותה, לפיכך, חבירה לתפיסת שירה שונה בתכלית מתפיסת השירה הלירית שעיצבה את "השירה העברית החדשה". הפיוט איננו קול קדום שהפך לכתב, וקיים כעת רק כטקסט כתוב המוגש לקריאה; הוא צימודם של מילים וניגון, טקסט שראשיתו בהגדה על־פה ושרישומו בכתב תמיד מאוחר להגיתו. אמנם רבים מהפיוטים הכתובים נכתבו על ידי פייטנים דקדקנים חשובים ונודעו בשל הקונבנציות הלשוניות, הפרוזודיות והרטוריות המחמירות שעליהן נשענו. אולם גם כצורה כתובה חורגים הפיוטים מהמודל הרומנטי של השיר הלירי. הפיוט איננו טקסט המתקיים בין דפי ספר שירה ונקרא בבדידות, ביחידות, לכאורה במנותק מן ההקשר החברתי של הכתיבה והקריאה, אלא טקסט שמגולם בסיטואציה חברתית קונקרטיה, ומהווה חלק ממעשה של קהילה; הפיוט מתקיים תמיד בתוך תצורה חברתית מסוימת. אין הוא אובייקט העומד בזכות עצמו; הוא תמיד לוקח חלק במערך רחב יותר.³⁸ הפיוט, לפיכך, גם איננו אובייקט בדיד, סגור, בעל גבולות תחומים וחתומים: המיזוג בין המילים לניגון, שממנו נוצר הפיוט, איננו הרמטי אלא להיפך, אלסטי או מודולארי – לעתים לאותן המילים קיים ניגון שונה; לעתים, מילים שונות יוצמדו לניגון אחד. לפיוטים יש נוסחים מקבילים בקהילות שונות, על פי מסורת ההשרה בעל־פה, ולא נוסח מתוקנן יחיד, כשירה הנכתבת במסורת הכתב. ומכאן גם שלא

36 אברהם מאיר הברמן עומד על כך שבתחילה היה אסור להעלות את התפילות על הכתב – בתקופת התלמוד נאמר כי "כותבי ברכות כשורפי תורה", כדי שלא יעשה אדם תפילתו קבע: התפילה הקדומה היתה כפרישת כפיים, ודאי שלא בכתב. א"מ הברמן, תולדות הפיוט והשירה, רמת גן: מסדה, 1970-1972, עמ' 26.

37 חביבה פדיה, "מבוא להבנת הפיוט", <http://www.piyut.org.il/articles/134.htm>.

38 בכך אני הולך בעקבות ידידיה פלס, שפותח את חיבורו על הפיוט בקושי להגדיר את הפיוט הן מצד תוכנו (הפיוט כשירת קודש; אבל גם התפילה היא שירת קודש) והן מצד צורתו (לעתים גם התפילה, כמו הפיוט, חרוזה וקצובה): "נמצא שאין אנו יכולים להגדיר את הפיוט לא מצד תוכנו ולא מצד צורתו [...] אלא מצד הפונקציה שהוא ממלא. אמור מכאן: תחומי ההיסטוריים, גידורו כשירת קודש, סיווגו במסגרתן של תפילות – כל אלה פועל יוצא הם משימוש בנעשה בו. הפיוט, כמוהו כיצירה של מוסיקה או של דרמה, אין לו חיים ואין לנו עניין בו אלא בשעה שאומרים אותו במסגרת התפילה." ידידיה פלס, הפיוט בישראל: מקורות לסוציולוגיה של הפיוט, חולתה ותל אביב, 1979, עמ' 10.

כמו השיר הלירי, הפיוט לא נכתב בידי *auteur* – יוצר אוטונומי, בעל שם, שהשיר הוא כלי לביטוי האישי ונושא את חתימתו הסגולית – ובוודאי שאינו משויך רק לקורפוס היצירתי של מחברו. הפיוטים הראשונים היו, כאמור, פרי יצירתם של החזנים ששוררו אותם; על החזנים הללו איננו יודעים דבר. הפיוטים הקדומים ביותר שברשותנו (עד אלה של יוסי בן-יוסי), כלומר אלה שנשמרו בכתב, הם מן המאות השלישית והרביעית, ומכונים "הפיוטים האנונימיים", מכיוון ששמות מחבריהם לא נמסרו יחד אִתָּם. אולם גם פיוטים מאוחרים יותר, פרי עטם של רבי-אמן בעלי שם כאליעזר הקליר (המאה השמינית), סעדיה גאון (המאה העשירית), או אפילו משוררי אנדלוס (שלמה אבן גבירול או יהודה הלוי למשל), אינם מתקיימים רק כחלק מגוף היצירה של מחבריהם, כמו בדיוואנים המפוארים של ימי-הביניים, אלא קודם-כול בסידור או במחזור, לצד פיוטים שנכתבו על ידי אחרים ותפילות שמקורן לא ידוע. ולבסוף, כנגד הדפוס של השיר הלירי שעוצב ברומנטיקה האירופית בתחילת המאה ה-19, הפיוט הוא, בעיקרו ובפסגתו, מסורת יהודית-ערבית בעיקרה: הוא אמנם התחיל בארץ-ישראל, והגיע עד איטליה, אשכנז וצרפת; אך רק עם פריחתו במצרים ובבבל מהמאה התשיעית, וביתר שאת בספרד המוסלמית של המאות ה-11 וה-12, הוא הגיע לשיאו, ולאחר הגירוש המשיך לפרוח ולהתחדש בעיקר בצפת, בצפון אפריקה, בתימן ובבבל. זו היתה טענתו המפורסמת של היינריך גרץ: ששיבת השירה לישראל בדמות הפיוט, לאחר שנדדה ממנה בתום תקופת המקרא, היתה כרוכה בהשפעת השירה הערבית; וגם אם טענה זו נשענה על תארוכים שגויים,³⁹ הרי שהיא לוכדת משהו מהקשר בין הפיוט העברי ליהדות ארצות ערב: כרצף של יצירה וכמבוע של חוויות חיים הוא נקשר, כפי שטוענת פדיה עצמה, בטבורו למזרח.

לכן, כאשר פדיה פונה אל הפיוט היא למעשה מעוררת מסורת שירה הניצבת אל מול המסורת הלירית שבה נכתבה – או שאל תוכה נקראה – השירה העברית החדשה; ובה-בעת היא גם טוענת נגד הקריאה לאחור של ההיסטוריה של השירה העברית בכללותה – מהשירה המקראית, דרך הפיוט, שירת ימי-הביניים, שירת הרנסנס האיטלקי, רמח"ל ויל"ג, והלאה עד השירה העברית המודרנית והמודרניסטית – על פי הדגם של השיר הלירי. אם הפיוט הנו גם, בפשוטו, שירה (פיוט מלשון *poiesis* – עשייה, יצירה או פעולה, כלומר השירה כמעשה יוצר), הרי שהשאלה שמציבים הפיוטים של פדיה היא כיצד אפשר לחשוב על ההיסטוריה של השירה העברית דווקא מכיוונו של הפיוט – מהקול השר, מהעל-פה, מהפנייה לאל כנוכחות חיה, מהלשון העברית המיסטית-משיחית, הטרומ-מודרנית, הלא-לאומית? כלומר, מצד אחד, כיצד לא להחיל באופן אנכרוסטי את הדגם הלירי על שירה שקדמה להיווצרותו; ומצד אחר, אילו מהלכים שיריים לא-ליריים אפשר לזהות גם בשירה שנכתבה לאחר היווצרותו של הדגם הזה (כלומר, גם במה שהוכנס תחת הכותרת "השירה העברית החדשה")? במילים אחרות, ובעקבות מחקרה של וירג'יניה ג'קסון, כיצד לקרוא שירה כנגד מגמת הליריזציה של השירה ששלטה בכיפה במערב במאתיים השנים האחרונות? שירה, מזכירה ג'קסון, לא נוצרה רק, או בעיקר, בדמות השירה הלירית; ג'קסון מונה עשרות צורות שבהן נכתבה "שירה" – חידות, אפיגרמות, סונטות, אפיטפים, לידים,

39 אהרן מירסקי גורס שטיעון זה נבנה על מידע היסטורי שגוי, ושהפיוטים הראשונים נכתבו עוד לפני שכל השפעה של השירה הערבית היתה יכולה לצאת אל הפועל. אהרן מירסקי, הפיוט: התפתחותו בארץ ישראל ובגולה, ירושלים: מאגנס, 1990.

אלגיות, מרשים, דיאלוגים, אודות, המנונות, בלדות, ועוד ועוד. אולם מהמאה ה־19, הדגם הלירי הפך להגדרה הנורמטיבית של השירה, כאילו שיר כשלעצמו, במהותו או בדרגת האפס שלו, הוא שיר לירי (וזאת על פי דמות הדחליל של השיר הלירי לפי הרומנטיקה: שיר קצר, לא נראטיבי, המתאר חוויה סובייקטיבית של הדובר בו).⁴⁰ במקביל, חלותה של הגדרה זו התרחבה גם לאחור – כאילו מאז ומעולם היתה השירה גזורה במידותיו של השיר הלירי.⁴¹ ג'קסון מראה כיצד כינונה המחודש של השירה בדמותו של השיר הלירי היתה כרוכה לא רק בהתפשטות כתיבת שירה על פי הדגם הלירי אלא בעיקר בהשתררות אופן מסוים של קריאה, שהיא מכנה "קריאה לירית" – קריאת שירה שיוצרת מחדש את הטקסט השירי, גם אם איננו לירי "כשלעצמו", בדמות השיר הלירי. הקריאה הלירית מגדירה מה נחשב כשיר, כלומר מבחינה בין השיר לשאינו שיר, קובעת את גבולותיו של השיר הבודד כחידה סגורה, ובעיקר מסמנת את אופני הקריאה בשיר – אופני הפירוש והמחקר שלו.⁴² אין שיר לירי, טוענת ג'קסון, ללא קריאה צמודה של השיר – קריאת השיר במלואו, בשלמותו, מתוך עצמו; אין שיר לירי ללא המרחב האסתטי שבו הוא מתקיים, וללא השיפוט האסתטי, כלומר מעשה הקריאה, המעמיד אותו כמושא מוגדר, בדיד.

השירה העברית החדשה הושפעה, כמובן, מתהליך הליריזציה של השירה המערבית. כך, למשל, המהלך המודרניסטי הפורמטיבי של זך, בראשית שנות ה־60, איננו כרוך רק בכתיבת ה"אני" הלירי – צריפתו של השיר הזכי החטוף, הגדור, הסגור על עצמו – אלא גם בקריאה לירית: קריאתו הביקורתית של זך בשירת אלתרמן כמעשה פרשני פורמליסטי לעילא של קריאה צמודה במושא אסתטי חתום (קריאתו בשיר "ירח", למשל), והצבתם מחדש של כמה מן המשוררים העברים הליריים הנשכחים, כמו פוגל ושטיינברג.⁴³ היה זה מהלך מובהק של ליריזציה של השירה: השיר הלירי הפך למה שמגדיר את השירה בכלל, וזאת מבעד לקריאה שייצרה את מושאה (הנחשק, הראוי) כשיר לירי. פנייתה של פדיה לפיוט היא בבחינת מהלך־נגד לליריזציה של השירה העברית. בעומק טענותיה במאמרה הפרוגרמאטי "הגיע הזמן לומר 'אני' אחרת בשירה העברית", עומדת התביעה להחליף את לשון השיר הלירי הזכי בלשון שירית שונה, השועה לרצפים ההיסטוריים של העברית, לחוויות זיכרון והגירה ולצורות שיריות מן המזרח. פדיה מצביעה על "הקושי בהעמדת מודוסים פואטיים בעלי מגמה פיגורטיבית, קונקרטיבית, אקספרסיבית, נראטיבית" – כלומר על הקושי לכתוב שירה שחורגת מהדגם הלירי כדגם האוטוריטיבי של השירה; והיא מסמנת את הקשר בין מודוסים מתחרים אלה ל"אני העדתי", ל"טיפוס שירי היונק מרובדי

40 כפתח מאמרה על השירה הפוליטית של דליה רביקוביץ מדגישה חנה קרונפלד עד כמה דמות דחליל זו של השירה הלירית, שעוצבה ברומנטיקה האירופית בתחילת המאה ה־19, שגויה – הן מבחינה היסטורית והן מבחינה תיאורטית. חנה קרונפלד, "שירה פוליטית כאמנות לשון ביצירתה של דליה רביקוביץ", כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, תמר ס' הס וחמוטל צמיר (עורכות), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, בעיקר עמ' 514-517.

41 Virginia Jackson, "Who Reads Poetry?", *PMLA* 123.1 (2008), pp. 181-187

42 Virginia Jackson, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press, 2005

43 נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן"; "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת 1954-1973, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 43-58; 171-165.

תודעה מיתיים או מיסטיים" ולמחאה חברתית ופוליטית – כלומר, היא קושרת את הדעה ליריזציה של השירה העברית למהלך נגד לא-חילוני/מודרני, שנערך מן המזרח.⁴⁴ הפנייה לפיוט, במלוא עוצמתה, היא לפיכך פנייה הרחק מן השיר הלירי בעברית ומההטיות האידיאולוגיות האצורות בו – בהיסטוריה שהציבה אותו במרכז היצירה השירית העברית ובהיסטוריוגרפיה ששרטטה על פיו את מהלכה של יצירה זו – אל עבר אופנות טקסטואליות אחרת, שתובעת היסטוריה והיסטוריוגרפיה שונות.

ג. מסירה

אין תורה בלי מתן תורה

(גרשם שלום)⁴⁵

ההולכה של קול ממשי – הקול הסמיוטי אך המסמון, קול השוליים, קול המזרח והמזרח כקול – נגד הכתב גם אם לעתים מבעדו; הולכה שנערכת עם הפנייה לפיוט כמושג שירה שונה, פרה-מודרני ולא-חילוני, המלחים מילים וניגון ומתקיים כחלק מאירוע קהילתי – כל אלה מבססים את יצירתה של פדיה על מהלך של מסירה. מסירה, בפשוטה, היא העברה של דבר-מה מאדם אחד לאדם אחר, מיד ליד, מפה לאוזן. היא מעשה המניח קרבה, היקשרות ושותפות. כפי שמסביר מאיר בזוגלו, המסירה, שלא כמו דיווח, איננה טעינה של טענות הנבחנות על פי ערך האמת שלהן, כי אם העברה המבוססת על קשר אינטימי בין המוסר לנמען: "הנמען מסור למי שמסר לו; הוא נאמן לו ולא רק מאמין לו".⁴⁶ לכן, משמעות המסירה כרוכה בתהליך המסירה עצמו, ביחסים שהוא מושתת עליהם ושהוא מוסיף לרקום בין המוסרים לנמסרים, ולא רק במובן הסגור של המוסר המועבר בו. אולם מסירה איננה רק אירוע בין-סובייקטיבי, המורכב מאני זולת מסוימים ברגע נתון אחד, אלא שהיא ארוגה תמיד לשרשרת של מסירה – מסירה בין-דורית, קהילתית, חברתית, מסירה של מסורת. חביבה פדיה מספרת, כזכור, כיצד הועברה אליה לשון המיסטיקה היהודית – במובנה הרחב: הידע, המנהג, השפה – בשרשרת של מסירה מהסבא רבא שלה, המקובל הרב יהודה פתיה, דרך סבה ואמה, ועד אליה; מסירה זו לא נבעה רק מן הכתוב, כלומר מכתביו של הרב פתיה (שבהם היסודות המיסטיים מרומזים יותר, מעומעמים יותר), אלא נערכה מבעד לתלמוד בעל-פה, לדיבור המתגלגל במרחב הביתי (ובהמשך מתרחב

44 חביבה פדיה, "הגיע הזמן לומר 'אני' אחרת בשירה העברית", הארץ (02/05/2006). ובחלקו השני של המאמר היא כותבת: "התנערות תביא לפריצת מודוסים חדשים, תדרוש את פיתוח יכולת המשחק עם דגמים השואבים מצורות ספרותיות ומוסיקליות ואמנותיות שונות כגון הערבסקה, מקצב, קאסידה, אורך נשימה, קונקרטיזם"; הארץ (7/5/2006).

45 גרשם שלום, "מה לנו התורה", עוד דבר: פרקי מורשה ותחיה (ב), אברהם שפירא (עורך), ספרית אופקים, תל אביב: עם עובד, עמ' 96.

46 מאיר בזוגלו, שפה לנאמנים: מחשבות על המסורת, ירושלים: כתר, 2008, עמ' 35. בזוגלו מציע שבמובן זה, דווקא מכיוון שאין היא מתמצית בטענה לאמת, ומבחינה איננו מבחן ההפרכה, המסירה היא בהיבט מחושלת יותר ופתוחה יותר: נאמנותו של המוסר איננה רק לנכונות ההיסטורית של תוכן דבריו, אלא גם למי שמסר לו את התכנים, ואפילו לשרשרת המסירה עצמה.

לבית הכנסת או לקהילה) ונמסר מדור לדור.⁴⁷ בחיבורו המפורסם "המספר", דן ולטר בנימין בסיפור-המעשה הקדם-מודרני, שנמסר מפה לאוזן ומגולל "ניסיון" (Erfahrung): התנסות מעובה, חוויית חיים) בעולם, תוך כדי שהוא מעביר ניסיון זה עצמו – ולא רק את סימניו, כלומר את המילים המתארות אותו – אל המאזינים; מתוקף המסירה, גם הם חולקים את אותו ניסיון. את סיפור-המעשה מנגיד בנימין לרומן, כסוגה הראשונה שהתקיימה מראשיתה כסוגה כתובה ונוצרה על בסיס האינדיבידואליות הבדידה והמבודדת של הבורגנות האירופית.⁴⁸ היחס בין הפיוט לשירה הלירית דומה, במובנים רבים, לזה שבין סיפור-המעשה לרומן: בעוד הצורות המודרניות, הכתובות, נשענות על מסירה שאיננה נסמכת על קרבה חברתית ושותפות קהילתית, אלא דווקא על בידול ובידוד – כלומר על מסירה המתוכתת על ידי מערכת סימנים כתובים ומבוססת על השיהוי וההבדל שבלב הכתב, הרי שהצורות הקדם-מודרניות נשענות על רצף של מסירה חיה, המבוסס על סמיכות פיזית, היקשרות חברתית והולכה של קול ממשי.

התעקשותה של פדיה על המסירה – מסירתו של הקול החי, המסירה שבלב הפיוט – ניצבת כנגד תזת השבר הרווחת כיום בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית. כך, למשל, את קובץ המאמרים החשוב על שירתו של אבות ישורון שיצא לאחרונה העמידה העורכת, לילך לחמן, על השבירה הישורונית (וזאת בעקבות ישורון עצמו: "אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא, מן השבירות"⁴⁹). לחמן מסמנת את מובנו הכפול של השבר: מצד אחד, השבר שבלב המודרניזם הישראלי – השבר שבביקוע ה"אני" לשלל פרסונות, השבר של ריבוי הלשוניות, השבר של האוונגרד פורע הצורה; ומהצד האחר, השבר של המודרניות היהודית במאה ה-20 – קטיעתו האלימה של רצף הקיום היהודי, קריסתן של צורות חיים יהודיות והתפוגגותן של לשונות יצירה יהודית, כלומר שבירת כל מה שישורון הצפין במילה "יהנדס".⁵⁰ ישורון מתמקם בשבר הכפול הזה, המודרני והמודרניסטי, וגם אם הוא נושא את דברו של השבר המודרניסטי בעודו מקונן על השבר המודרני – הרי שכתובתו נוצרת מתוך השבר, לאורו וכאופן התמודדות אתו. לכן, גם אם נלך בעקבות הצעתה של לחמן "לשמוע [את שירת ישורון] על רקע המזמור, הפיוט העברי, הקסידה, המדרש, ריטואלים של זיכרון ובליל של לשונות-אם, מן הזמן העתיק עד ימינו", הרי ששמיעה זו – וכמה מדויק לומר שזוהי שמיעה, ולא קריאה, של כל אותן צורות יצירה פרה-מודרניות – תיערך כבר על בסיס מעשה שבירתן; השיר הלירי המודרני/מודרניסטי של ישורון נוסד על החורבות והשברים, תוך עיבודם האינסופי. חביבה פדיה מציעה מהלך שונה מישורון: לא מן השבירות, אלא מן המסירה; לא לשמוע את השירה הלירית המודרנית/מודרניסטית על רקע הפיוט, אלא להשמיע את השירה הלא-מודרנית של הפיוט עצמו; לא לכתוב את משבר הזיכרון, אלא לשורר מתוך מסירת הזיכרון החי.⁵¹

47 שיחה פרטית עם פדיה, 18/01/2012.

48 ולטר בנימין, "המספר: הערות ליצירתו של ניקולאי לסקוב", הרהורים, הערה 4 לעיל, עמ' 178-196.

49 אבות ישורון, "פתיחה לריאיון", כל שיריו, ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 124.

50 לילך לחמן, "איך נקרא אבות ישורון", איך נקרא אבות ישורון – כותבים על שירתו, לילך לחמן (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 12.

51 יחד עם זאת, פדיה עצמה פרסמה מאמר באותו קובץ שערכה לילך לחמן, ובו היא מבקשת לקרוא

יצירתה של פדיה אכן נכונה על מסורות שונות של מסירה: לא רק שירת הפיוט, אלא גם הקבלה עצמה כמלאכה של מסירה. במאמרו הקלאסי "המסתורין היהודי והקבלה" טוען גרשם שלום כי המקובלים תופסים את עצמם כבעלי "המסורת האמיתית, הנמסרת בסוד מדור לדור, מאז קיים האדם עלי אדמות" – אם כחוכמה הראשונית שנמסרה מן המלאך רזיאל לאדם הראשון, או לחלופין, כתורה בעל-פה שניתנה למשה בהר סיני.⁵² הקבלה, לפי שלום, מתקיימת כמסורת נמסרת, מה שהתקבל ומועבר הלאה, חוכמת סוד המתגלגלת על-פה. ואני מבקש לטעון שעל היותה מסורת של מסירה עומדת חשיבותה של הקבלה עבור שלום, שבשלב מוקדם יותר, עוד לפני מחקריו הגדולים, כבר ראה בתורה בכללותה "מסירת דבר", וטען כי "אין תורה שבכתב בלי תורה שבעל-פה. אילו היינו חפצים לצמצם את התורה לתורה שנמסרה כתובה, לא היינו יכולים לקרוא אפילו לחומש 'תורה', אלא רק לעשרת-הדיברות [...] התורה מובנת רק כתורה שבעל-פה [...] רק על ידי מתווך, התורה שבעל-פה, היא [התורה] נעשית מובנת".⁵³ הצימוד הזה, בין מסורת לתהליך המסירה, בין התורה לעל-פה – הוא עקרונותי, לטעמי, ביצירתה של פדיה: גם פדיה מתעקשת על מהלך המסירה שבלב העשייה הקבלית. בספרה על הרמב"ן משרטטת פדיה את עליית הקבלה במאות ה-11 וה-12 על רקע תהליכים שדווקא התרחקו מן המסירה: המעבר מחשיבה דרשנית לפרשנית, מן הסודי אל הגלוי, מתרבות שבעל-פה לתרבות שבכתב, וממסירה לפירוש הכתוב. הקבלה אמנם נוצרה על רקע תהליכים אלה, טוענת פדיה, אך תוך חציבתו של מהלך שונה שיש בו התעקשות על המשך קיומה של מסירה: על שינוי ולימוד בעל-פה, על הדרשה וההתגלות, על המיתוס והסוד, על ביסוס הקשר האינטימי בין מוען לנמען. הרמב"ן הוא, לדעת פדיה, מי שמתמודד בצורה המורכבת ביותר עם עליית תרבות הכתב ועמה התביעה לפרשנות תבונית וסדורה של המקרא, תוך שאיננו מוותר על קיום העבודה הסימבולית והמוסרת של תורת הסוד. הרמב"ן לא רק עוסק בשתי המלאכות – הפרשנית והקבלית – במקביל, אלא גם חושף נקודות הצלבה בין השתיים; בעקבות הרמב"ן, פדיה מנסה "להבין לא רק איך הפשט נזון מן הסוד אלא גם איך הסוד נזון מן הפשט".⁵⁴ האתגר של הרמב"ן ושל בני תקופתו, לפי פדיה, היה המשך קיומה של תורת המסירה – הסוד, הדרשה, ההתגלות – גם בעידן של פרשנות מקרא ליטראלית, רציונלית וטקסטואלית, ולעשות זאת, מצד אחד, אפילו מתוככיה של פרשנות זו, ומהצד האחר, מתוך העלאתה על

מחדש את שירתו של ישורון שלא מבעד לפרדיגמת השבר, אלא דווקא מתוך תהליכי מסירה: "מה שיש להדגיש, בלי ללכת שולל אחרי הצהרותיו אודות עצמו, הוא שאבות לא רק שבר את העולם שהיה לפניו אלא כונן את ה'עצמי' השירי שלו על היותו משורר של האבות; כך, עם כל תודעת המרד והשבר שהוא מזהיר עליה, שפתו המרוסקת הכילה במנעד הרחב ביותר האפשרי לעברית וביכולת ההכלה הגבוהה ביותר יחסית למשוררים אחרים את האבות והאימהות, גם אם כשאריות שבורות; מבחינה זו שירתו היתה גלותית"; חביבה פדיה, "שני שעונים – שני זמנים: הברזמניות של האב והבן בשירת אבות ישורון", איך נקרא אבות ישורון, שם, עמ' 172. ניתן ללמוד מכך שיותר מאשר אופוזיציה בין שתי לשונות שירה מנוגדות – השבר של ישורון מול המסירה של פדיה – לפנינו מאבק על מהלכים היסטוריוגרפיים שונים ביחס לשירה העברית. וכך, פדיה למעשה סוללת מהלך שגם אם נוצר כנגד השבר (המודרני, השבר שלתוכו נקראת שירת ישורון) יש באפשרותו לקבל לתוכו גם את השבר (הישורוני).

52 שלום, "המסתורין היהודי והקבלה", דברים בגו, הערה 34 לעיל, עמ' 232.

53 שלום, "מה לנו תורה?", הערה 45 לעיל, עמ' 95.

54 חביבה פדיה, הרמב"ן – התעלות: זמן מחזורי וטקסט קדוש, תל אביב: עם עובד, 2003, עמ' 10.

הכתב גם של תורת הסוד עצמה.⁵⁵ הדבר דורש מחשבה מחודשת על אופנים של מסירה והגדרה מחודשת של המסירה בעל-פה: מהו מעמדו של העל-פה כחלק מתרבות של כתב ואפילו מבעד לכתב, אך כאופנות אחרת?⁵⁶

אלה הן גם, לטענתי, השאלות שאֵתן מתמודדת פדיה עצמה בפתח המאה ה-21. מהו הקול, העל-פה, בעידן של כתב, של טקסט? מהו הפיוט בעידן של שירה לירית? מהי המסירה בעידן של שבר? לכן, ההתקשות על המסירה, אין פירושה עמדה נוסטלגית המציבה מהלך של מסירה כאילו לא היה שבר מעולם. פדיה מבקשת להעמיד אופני מסירה אל מול – כלומר ביחס אל, אך כנגד – השבר של המודרנה, של הכתב, של החילוניות (ומאוחר יותר הלאומיות), של "תחיית העברית" ושל הספרות העברית החדשה. לשם כך, יש לפרוש את המושג "מסירה" לכל רוחבו הסמנטי: מסירה לא רק כהעברה של מסר כלשהו מאדם לאדם, העברה שכרוכה בהיקשות אינטימית, בהרשאה ובנאמנות – במסירות ואפילו בהתמסרות – אלא גם מסירה במובנה כבגידה, כמו יהודה איש קריות המוסר את ישו לחייליו של פונטיסוס פילטוס. תהליך המסירה כרוך גם בבגידה: שרשרת המסירה משנה את המסר המועבר בה, וההתנסות שאותה המסירה מגוללת עוברת גלגולי צורה.⁵⁷ לכן, גם אם המסירה אינה נערכת על השבר המערער על עצם היותה של המסירה מן האפשר, היא גם איננה העברה חלקה, בטוחה, חסרת שיור, של דבר-מה מאדם לאדם, ממקום למקום. המסירה שפדיה עוסקת בה אכן מותנית על ידי השבר, בעודה מתכוננת אל מולו, והיא אף מקיימת את השבר בתוכה, אך לא כשבר מכריע, שאליו חוזרים שוב ושוב, אלא כריבוי של שברים שבעצמם נעים בכוח המסירה: מסירה שמתקיימת תוך כדי שהיא משנה צורה, פונה כנגד עצמה; "זמן יהודי מלא" שהוא גם זמן יהודי רצוף לכל אורכו.⁵⁸

55 ומכאן גם שינוי המובן של "התורה שבעל-פה" – שיכולה להיות כתובה, אך כוללת את הרצף ההכרחי בין הכתוב (במקרא, במשנה, בתלמוד) ובין אורח החיים, המנהגים וההלכות.

56 ובהקשר זה כראי לשים לב כיצד פדיה רוחה את אפשרות השבר גם במחקרה ההיסטורי-לאורח על הרמב"ן: "אחד התנאים לגישה אל פרוש הרמב"ם על התורה היא ההבנה שיש בידו גוף ידע מלוכד ואחדותי כשלעצמו, אולם זה אינו מוצג ברציפות מתוך לכידותו ומתוך צורת הארגון המהותית לו שדרכו נוצק, אלא מתוך צורה אחרת – בתוך פרושו לתורה ומתוך זיקה לרציפות הכתובים נגלים קצוות של ידע זה. יחד עם זאת, על אף שהרמב"ן הציג את הידע בתכנית ובצורה שאינן מהותיות לו, הוא גם לא 'שבר' ולא ניסה לתאם או לשנות את אופיו, תכניו ומבנהו של גוף הידע שבידיו". פדיה, הערה 54 לעיל, עמ' 60.

57 כך גם בלטינית: tradere, שממנו באה המילה האנגלית tradition, משמעותו להעביר, למסור, לבגוד. על מושג המסירה וקשריו למודרנה, ראו גם, Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, London: Vesro, 1995, pp. 127-134.

58 אני מתייחס כאן לפרויקט האינטרנטי "זמן פדיה: זמן יהודי מלא", שהתגבש אל מול האנציקלופדיה זמן יהודי חדש. תרבות יהודית בעידן חילוני (תל אביב: כתר, 2007). כנגד החדש, החילוני, ה"תרבותי" – שמניח תמיד כבר את מה שמוצב אל מולו ומוצא מתוכו (הדתי, מה שקודם לחדש, מה שעדיין איננו בגדר תרבות, אלא אולי מסורת או ריטואל) – מציבה פדיה את הניסיון לחשוב על ההיסטוריה היהודית כמלוואה, כרצף של גלויות. יש לשים לב, עם זאת, שמוכן זה של מסירה מתרחק מאוד מהמובן שגרשם שלום העניק לו, מסירה האחוזה ברצף הרוחני-לאומי של העם: "אמרתי שחינוך משמעו מסירת מורשת. כל דבר עלול לסלף את החינוך. זהו העניין הגדול המוטל על החינוך בישראל, להציל ולטפח את תחושת המסורת. עם ההורס את הרגשתו החיה המעורה ברציפות קיומו ומציאותו ההיסטורית, מורשת הדרורות – ייעלם." "על חינוך ליהדות", עוד דבר, הערה 45 לעיל, עמ' 117.

מאופני מסירה אלה עולה גם מושג שונה של מסורת. המסורת כבר איננה מתייצבת בפשטות נגד המודרנה – עידן מסורתי מול עידן מודרני, קול מול כתב, פיוט מול שירה לירית, מסירה מול שבר – ואף אין היא עמדה סרבנית בתוככי המודרנה עצמה. המסורת, כפי שטוען דוד סורוצקין בספרו, היא היא הקטגוריה המכוננת של המודרניות, וממנה נגזרות העמדות המודרניות השונות – הן האורתודוקסיות והן המחולנות.⁵⁹ סורוצקין למעשה מציע היסטוריוגרפיה של המודרניות היהודית שבבסיסה לא מונח שבר – השבר של החילון (המתגלגל לשבר של ההשכלה ולשבר של הלאומיות ולשבר של ההשמדה והחורבן ולשבר של הקמת המדינה) – אלא מסורות שונות, המתמודדות כל אחת עם תהליכי המודרניזציה האירופית-נוצרית, מסורות שיותר משהן מנוגדות זו לזו, מצטלבות בצמתים רבים ומהדהדות זו את זו לא פעם. פדיה מעמידה גם היא מהלך היסטוריוגרפי של כתיבה עברית שאיננו נשען על השבר, כך שגם מה שהובן עד היום ככתיבה של שבר – למשל אבות ישורון – יוכל להיקרא מחדש ואחרת מבעד להיסטוריוגרפיה כזאת. היא מציעה מהלך של מסירה מודרנית, במודרנה, אך לא על פי דפוסי השבר של המודרניות; מסירה שאחווה במסורת – ולכן, כפי שכותב מאיר בוזגלו, כלל לא נשענת על הציר המשתרע בין החילוני לדתי, ציר שבבסיסו מונח שבר החילון האירופאי; מסירה שהולמת את ההיסטוריה של היהודים ממדינות ערב וחויית החיים המסורתית המזרחית.⁶⁰ ואילו כפי שטוען סורוצקין, גם את ההיסטוריה של יהדות מזרח אירופה אפשר וצריך לקרוא מבעד לאותו מהלך של מסורת – ולכן פדיה מציעה היסטוריוגרפיה הנשענת על אופני מסירה וגלגולי מסורת שיוצאים מן המזרח וביחס אליו, אך ממנו ממשיכים גם אל ההיסטוריה היהודית בכלל, כהיסטוריה של המזרח.

59 "לפי הגישה שאציע הקטגוריה 'מסורת' רלבנטית לבחינת כל ההתפתחויות המודרניות, הן ביהדות והן מחוצה לה – והיא הקטגוריה המכוננת שממנה ובזיקה לעיצובה מחדש, נכונות כל העמדות האחרות, בין האורתודוקסיות ובין המחולנות."; דוד סורוצקין, אורתודוקסיה ומשטר המודרניות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 38.

60 בוזגלו, שפה לנאמנים, הערה 46 לעיל, עמ' 47-52. ראו גם את עבודתו של יעקב ידגר, הבוחנת את המסורתיות בישראל כקטגוריה היסטורית וסוציולוגית החותרת תחת תזת החילון: יעקב ידגר, מעבר לחילון: מסורתיות וביקורת החילוניות בישראל, ירושלים: מכון ון ליר, 2012; וכן את הצעתו של דניאל שרוטר, ש"הדרך למודרניות" ביהדות ארצות ערב היתה שונה לגמרי מזו של יהדות אירופה: במקום השבר ההיסטורי, שהתחולל כתוצאה מתהליכי האמנסיפציה – וחצה בין רפורמים לאורתודוקסים, בין "מתחלנים" ל"דתיים", בין אלו שנענו לקריאתה של המודרנה לאלו שלכאורה סרכו לה – בעולם היהודי-ערבי רבות מהרפורמות המודרניות הוצגו בתוככי גבולותיה של הקהילה היהודית, לעתים על ידי הרבנים עצמם ובתוך ההקשר ההלכתי. כך, בדיוק מכיוון שאזיקי הקהילה היהודית בארצות ערב היו לרוב פחות מחושלים, הם מעולם לא נשברו באופן חד וטראומטי כתוצאה מתהליכי מודרניזציה. המודרניות היהודית-ערבית לא נוסדה, אם כן, על שבר במסירה הקולקטיבית, אלא על שידודה. ראו: Daniel J. Schroeter, "A Different Road to Modernity: Jewish Identity in the Arab World", *Diasporas and Exiles: Varieties of Jewish Identity*, Howard Wettstein (ed.), Berkeley: University of California Press, 2002.

הודות למשכנו העיקש של אחר בגלותה של השכינה,
 רבי עקיבא יכול להיכנס לגן העדן של הלשון ולעוזבו ללא כל פגע.
 (ג'ורג'יו אגמבן)⁶¹

יצירתה של חביבה פדיה מגלגלת אתגר עצום לפתחה של "הספרות העברית החדשה" – כתחום ידע, כדיסציפלינה מחקרית, כאופן של קריאה וכתיבה, כצורה של עשיית היסטוריה, כאתוס, כאידיאולוגיה. פנייתה של פדיה לטקסטואליות יהודית פרה-מודרנית ומשם לקול הלא-טקסטואלי, ההתעקשות שלה על מסירה ולא על השבר, היצירה מן המזרח ואילו – כל אלה עומדים בניגוד חד להנחות היסוד של תחום ידע זה, ויותר מכך – לכללי השיח שיוצרים את תחום הידע עצמו ואת מה שהופך בו למושא של עיון ושל מחקר. היצירה של פדיה מערערת, למעשה, על כל אחד מרכיביה של הקטגוריה "ספרות עברית חדשה".

ראשית, "חדשה": הקטגוריה "ספרות עברית חדשה" (או ספרות עברית מודרנית, Modern Hebrew Literature) גודרת את תחום הידע על פי הבחנה מקדמית בין חדש ללא-חדש, בין מודרני ולא-מודרני; לפיכך היא טוענת למודרניות הכרחית, אימננטית, של התחום. כפי שגיל אנידג'אר טוען, הגדרה זו של תחום הידע יוצרת זיווג בין ההיסטוריה המודרנית של הספרות העברית (כתחום ידע שנוצר במודרניות) להיסטוריה של הספרות העברית המודרנית (כתחום ידע שמושאיו נוצרו במודרניות).⁶² תחום הידע הזה מבוסס אם כן, מלכתחילה, על השבר של המודרניות, שבר שמוצרו לאחר מכן שוב ושוב במחקר עצמו: ההזדהות של תחום הידע (המודרני) עם מושאיו (המודרניים) מחייבת את ההיזון החוזר של המודרני וההרחקה אל מעבר להרי החושך של כל מה שאיננו מודרני. אין זה תיחום היסטורי שרירותי – הגבלת התחום למשרעת הפעילות הטקסטואלית שבין המאה ה-18 ובין ימינו – אלא תיחום שכבר כשלעצמו הוא אופן מסוים של כתיבת היסטוריה, מתוך השבר של המודרניות, כלומר מתוך המודרניות כשבר. ואילו פדיה מתעקשת דווקא על המסירה: על יצירה, בעת המודרנית (אם אכן העת הזאת היא עדיין מודרנית), שנקשרת אל הטרומ-מודרני, ומסרבת לקבל את השבר בין המודרני ללא-מודרני כעיקרון מארגן, גודר ותוחם. במילים אחרות, פדיה תובעת להכניס את ישראל נג'ארה, אברהם אבולעפיה, הקליר ומשוררי ספרות ההיכלות, בין היתר, לתחום שהתכוונן מלכתחילה על דחיקתם המקדמית.

שנית, "עברית": הספרות העברית החדשה מוגדרת ונגדרת על פי לשונה, לשונה העברית. למעשה היא מוגדרת על פי חד-לשוניותה – ספרות הנכתבת בעברית בלבד – ועל פי אופנות מסוימת של לשון זו – העברית החדשה, המודרנית, זו של "תחיית העברית", כלומר העברית המחולנת-כביכול של ההשכלה, מאוחר יותר של הלאומיות, ולבסוף של המדינה. הספרות העברית החדשה הנה, אם כן, גם הספרות של העברית החדשה. ואילו

Giorgio Agamben, "Pardes: The Writing of Potentiality", *Potentialities*, Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 99

Gil Anidjar, "Literary History and Hebrew Modernity", *Semites*, Stanford: Stanford University Press, 2008, p. 71

אצל פדיה העברית איננה חדשה: ניזכר בדבריה של פדיה על העברית האחרת שקיימת בה, העברית של הפיוט העברי הקדום ושל המיסטיקה היהודית, ועל התגבשותה של עברית זו על בסיס היחסים ההדוקים בין העברית לערבית בארצות ערב, וכתוצאה מכך על רחישתה של הערבית אף בעברית שלה. העברית שבה פדיה משוררת וכותבת היא עברית אקסטטיבית, התגלותית, משיחית, עברית הפונה לאל בבחינת נוכחות מוחשית, ומשמשת צינור לדברי האל המוטבעים בה. במילים אחרות, הפנייה ליצירה לא־מודרנית מובילה גם לעברית לא־מודרנית, למה שעוד לא התכונן כ"עברית" בבחינת שפה יחידה ובדידה, שפה הנוצרת מתוך תהליכי גיבוש, הסדרה, תקנון והלאמה.

ולבסוף, "ספרות": הספרות העברית החדשה נוצקה על בסיס קטגוריה שאינה כה ותיקה כפי שנהוג לחשוב. ה"ספרות", לפי ריימונד ויליאמס, אף היא קטגוריה "חדשה", כלומר אירופית ומודרנית, שנוצרה במהלך המאה ה-18 והתגבשה במלואה רק במאה ה-19, קטגוריה הקשורה למושגים כמו טעם ורגישות שנהיו מרכזיים עם התפתחות הבורגנות, להמשגה של זמן חופשי ו"פנאי" כחלק מסדרי הכלכלה הקפיטליסטית, ולכינון של מסורות לשוניות־לאומיות באירופה של הסדר הווסטפאלי.⁶³ היווצרותה של הספרות במאה ה-18 היתה אחוזה בהתקנתו של המרחב האסתטי – זה שקיבל את ניסוחו הממצה ביותר ביקורת השלישית של עמנואל קאנט – כמרחב המסדיר את המושאים הכלולים בו כ"יצירות אמנות", את חלוקתם על פי סוגות בעלות מאפיינים מכריעים ומבדילים, ואת שיפוט הטעם שראוי לערוך אל מולם. דיונו הנזכר לעיל של בנימין ברומן שקם על חורבות סיפור־המעשה מצפין למעשה דיון בהיווצרותו של המרחב האסתטי הבורגני, בתנאיו ובמגבלותיו. הספרות העברית החדשה, מראשיתה, נטלה את מושג ה"ספרות" המודרני־אירופי כאופק ההתכוונות שלה: התביעה לכתובה בלטרסטיבית, להעמדתן של יצירות על פי סוגות בדידות (שירה לירית, סיפור קצר, רומן), ליצירה שתישפט על פי ערכה האמנותי, האסתטי – כל זה נעשה על רקע, כלומר כנגד, יצירה טקסטואלית עברית (אך לא עברית בלבד) ענפה שכלל לא התבססה על הדרישות האלה: כתיבה בלטרסטיבית־הגותית־תיאולוגית, שאיננה נערכת על בסיס ההבחנה בין סוגות בדידות, ולא דווקא מוגשת לשיפוט טעם אסתטי.⁶⁴ ביצירתה נקשרת חביבה פדיה דווקא למסורת עברית־יהודית קדם־מודרנית זאת: היצירה האנטי־ז'אנרית שלה הרי מלכתחילה איננה מכבדת את גבולות הסוגות המודרניות. אבל מעבר לכך, הפנייה לכתובת הסוד המיסטית או לקולו של החזן השר את הפיוט כופרים ב"ספרות" עצמה כמרחב שבו מתקיימים יצירים טקסטואליים ולא רק טקסטואליים אלו. ובנוסף, כשפדיה מעלה את דמותו של הסבא רבא שלה כמקור היצירה שלה, ומבעד לו מקימה שושלת של העברה יצירתית משפחתית, היא טווה צורה של מסירה ציבורית אך קהילתית ואינטימית, לא חסרת אינטרס ולא תמיד מחויבת לקומוניקביליות (כפי שדרש

Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1978 63

64 לעניין זה ראו את ספרו הראשון של גיל אנידג'אר, שבו הוא דן בטקסטואליות יהודית־ערבית באנדלוס של ימי־הביניים שלא מבעד להבחנות הז'אנריות והדיסציפלינאריות המאוחרות הרבה יותר: שירת תור הזהב בספרד, הפילוסופיה היהודית הימי־ביניימית, המיסטיקה היהודית – המוצגות כתחומי דעת שונים לכאורה, הנחקרים בצורות שונות במחלקות אקדמיות שונות, גם אם הם מתקיימים, במקביל, לעתים בתוך גבולותיה של יצירה אחת. *Gil Anidjar, "Our Place in al-Andalus", Kabbalah*. *Philosophy, Literature in Arab-Jewish Letters*, Stanford: Stanford University Press, 2002

קאנט); בכך היא יוצאת כנגד דפוסי היסוד של המרחב האסתטי שהספרות, ובכלל זה הספרות העברית החדשה, מבקשת להסתופף בו.

מה מציבה יצירתה של פדיה אל מול "הספרות העברית החדשה"? כדי להתחיל לענות על שאלה זו אני מבקש, בסיום מאמר זה, לפנות לשיר "איש הולך" ולנסות להבין מתוכו את מרחב התקיימותו של השיר אצל פדיה. שיר זה מתוארך כמקדם ביותר בשיריה של פדיה (1992); הוא נכלל בפרסומה הראשון בחוברת חדרים משנת 1994, הודפס מחדש בספר שיריה השלישי דיו אדם (2009), וממנו אף צמח ספר המחקר הליכה שמעבר לטראומה (2011). זהו שיר של נדודים, של שוטטות על פני האדמה, של הליכת גלות. הוא מתחיל ב"איש הולך/מדמשק לפריז" – אולי סובחי חדידי, מבקר הספרות הסורי שהשיר מוקדש לו – אך מיד עובר למה שנדמה בתחילה כמונולוג דרמטי של דוברת המתארת את הליכתה. ראשית זו הליכה בעלמא, ללא "כלי גולה", עד לרגע התפכחותה, במחצית השיר, עם הפנייה הכמור־רילקיאנית לקורא שישנה את חיו: "אתה אשר רצית להיות חופשי בבינתך/עשה לך כלי גולה". אולם "איש הולך" איננו שיר לירי שבלבו מונולוג דרמטי, אלא שהוא כשלעצמו אחד מכלי הגולה המלווים את ההולכת בנדודיה: זהו שיר שאתו הולכים, ואותו משוררים בדרך, תוך כדי הליכה. כלומר אין זה שיר שקוראים במרחב האסתטי הרפלקסיבי, כי אם שיר שמוליך קול שבעצמו נע יחד עם האיש הנושא אותו, אותו "איש הולך" שהשיר הולך יחד אתו. השיר הוא כשלעצמו טקס גלות, אופן של עשיית גלות, או במונחיה של פדיה – ריטואל ופרפורמנס, כלומר הן חזרה על הנדודים והן הנכחה שלהם. כך, כבר במובנו זה, "איש הולך" מממש את אחד מעיקרי יצירתה של פדיה שלפיו אי־אפשר להפריד בין הקודקס ובין המיתוס והריטואל, בין החוק לטקס, בין הפשט לסוד, בין השיר הכתוב לביצועו הקולי – כלומר, למעשה בין הלכה להליכה.⁶⁵ "איש הולך" איננו שיר הכותב את חוק הנדודים, מתאר את תוואי השוטטות, או קורא ליציאה לגלות – עליו להיות תו מתוויה של ההליכה הנודדת, חלק ממעשה הגלות עצמו.

כזוהי הפנייה בשיר לנביא יחזקאל – "אני הלכתי מרחק שנים מירושלים לבאר שבע/ולא עשיתי כלי גולה/כמו יחזקאל השוכב על צדו/במטה בבל" – שבשונה מקין נדודיו אינם עונש על חטא ואופן של נשיאת עוון, אלא הליכה מתוך החורבן וכחלק מגלות שנושאת בתוכה גם את המפתח לגאולה, כלומר את מסורת ההתגלות ואת האפשרות של גאולה משיחית המגולמת בעצם ההליכה, בהפעלתם של טקסי הגלות ובכללם השיר.⁶⁶ ההליכה של יחזקאל, ההליכה שב"איש הולך", איננה רק תגובה על רגע הסילוק וההגליה, על הגלות כטראומה, אלא היא עצמה מגלמת את מרחב ההופעה הפוטנציאלי של הגאולה, את האיך־מקום המשיחי. במובן זה, הגאולה כאן איננה מתקיימת בסיומו של התהליך ההיסטורי, כנקודה החותמת מהלך לינארי־טליאולוגי ומביאה אותו לכלל השלמה, מיצוי וסיום; ההליכה הנודדת מבקעת את התהליך ההיסטורי, מהפכת אותו, שמה לו קץ. בנימין: "על

65 חביבה פדיה, הליכה שמעבר לטראומה, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 42. פדיה מסבירה שם שזהו אחד מעיקרי המיסטיקה היהודית והקבלה: כנגד ההפרדה בין החוק ובין הריטואל ותפיסת התלמוד כטקסטואליות לא־מגולמת שממנה משתרשר עיון הלכתי ספקולטיבי בלבד, מעמידה המיסטיקה היהודית עיון שתמיד מגולם בטקס, במיתוס ובסמל.

66 יחזקאל הוא, כמובן, דמות מפתח במסורת המיסטית ובספרות ההיכלות והמרכבה.

כן מלכות שדי [כלומר הגאולה המשיחית, ש"ס] איננה הטלוס של הדינאמיס ההיסטורי: אי-אפשר להציגה כמטרה. מבחינת ההיסטוריה, אין היא מטרה אלא קץ.⁶⁷ כך, בשיר, הדוברת מהפכת את כיוון הליכתו של אברהם – "הלך אברהם מבאר שבע למוריה", ואילו "אני הלכתי מרחק שנים מירושלים לבאר שבע": לא תנועתו של האב שעומד לעקוד את בנו – הליכה בעלת כיוון ברור, תכלית מובהקת, הליכה שהתגלגלה לטופוס נוצרי מרכזי, כפרה, פיגורציה של הפסיון והצליבה, ומאוחר יותר היתה גם לאחד מהטופוסים המכוננים של הציונות (האומה המקריבה את בניה בהליכתה אל גאולה מדינית, אל בית המקדש שייבנה בירושלים)⁶⁸ – אלא הליכה בכיוון הפוך, הליכה המתרחקת מירושלים אל עבר הגולה, ונערכת בתוככי הגולה עצמה; אל מול זה שהולך והולך "לעיר המתים" – "אני רוצה להחצב החוצה מן הקברים", במין חזון עצמות יבשות שבו הגאולה היא דווקא ב"חיים רצים לאחור", בהליכה הנודדת, בגלות. "הלכתי מדברות רבים/ולא הגעתי את המוריה/עכשו אני מרגישה במולדת/שהרי פתאום הבנתי אדמה זו עד כמה זהה היא/ ורעדתה כמה לא נוחה": ההליכה שלא מגיעה למוריה, אלא דווקא מתרחקת ממנה – שלא חוברת לתוואי המתקדם, המתפתח, מנותב-המטרה של הספרות העברית החדשה אלא פונה הרחק ממנה – יוצרת מולדת שבה האדמה עצמה רוחשת: הגלות היא כידוע גם גלותו של המקום עצמו, גלות השכינה, ועשיית הגלות במעשה ההליכה מרעידה גם את כר השיר, את כלי הגולה. האדמה איננה מושא ההתכוונות והתשוקה, היעד הסופי של מעשה ההליכה, הטלוס ההיסטורי; אין זו "ההליכה אל האדמה" של הלאומיות החילונית והציונות הדתית, כלומר ההגשמה המשיחית של גוש אמונים אבל גם של תנועת העבודה⁶⁹ – כי אם המסד המתערער בעצמו של פוטנציאל משיחי, כוח משיחי (חלש) שהוא משיחיות בכוח, המהפכת את תנועת ההגשמה ההיסטורית לעבר נחילתה המוצקה של אדמת אבות שרירה, ומזעזעת אפילו את אדמת המולדת.

וּבֵין אֲחֵי תוֹעָה
 וַיֵּשׁ הַהוֹלְכִים מְעִרְק לְאֲמֵרִיקָה
 וַיֵּשׁ מִלְבָּנוֹן לְנִיקוּסִיָּה
 וַיֵּשׁ מִיִּשְׂרָאֵל לְפִלְשֶׁתִּין
 וַיֵּשׁ מִיִּשְׂרָאֵל לְיִשְׂרָאֵל לְיִשְׂרָאֵל
 וְלֹא מוֹצֵאִים כָּלֹם כִּי יִשְׂרָאֵל בְּיִשְׂרָאֵל נַעֲדֶדֶת

ההליכות התועות, הרצוצות, בכיוונים מנוגדים – ועם זאת כולן ביחס למזרח: "פתאום ראיתי שהמזרח נודד" – הן תנועות הגלות השונות בגילומן ההיסטורי: היהודים העירקים שפסחו על ישראל, או שהו בה זמן מועט, והיגרו לאמריקה; או הפליטים הפלסטינים שגלו מלבנון לניקוסיה. ולעומתם, אלה ההולכים מישראל לפלסטין: אולי כמו ארבע מאות פעילי חמאס שממשלת ישראל גרשה מהשטחים הכבושים ללבנון – כלומר, על

67 ולטר בנימין, "פרגמנט תיאולוגי פוליטי", הרהורים, הערה 4 לעיל, עמ' 304.

68 Yael Feldman, *Glory and Agony: Isaac's Sacrifice and National Narrative*, Stanford: Stanford University Press, 2010

69 חביבה פדיה, מרחב ומקום: מסה על הלא־מודע התיאולוגי-פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 74-79.

פי השיח האידיאולוגי של המדינה, מ"ישראל" ל"פלשתינ" – בדצמבר 1992, מועד כתיבת השיר; ובכל מקרה, זוהי הליכה לא רק בין שני מקומות גיאוגרפיים שונים, אלא בין שני אופני הגדרה של מקום, או בין שתי צורות משטר. ולבסוף, ההליכה מישראל לישראל לישראל – לא ממקום אחד למקום אחר, לא בין שתי תצורות של אותו המקום, אלא נודדים בתוך המקום עצמו, שתוך כדי שהם חוזרים עליו, על שמו, הם מעלימים אותו – כמקור או כיעד, כנקודת מוצא או כמושא התכוונות – והופכים את המקום עצמו להעדר, לאין-מקום של הגלות.⁷⁰ הגיאוגרפיה ש"איש הולך" משרטט – הגיאוגרפיה שבבסיס יצירתה של פדיה – שונה במפגיע מהגיאוגרפיה של הספרות העברית החדשה: ירושלים איננה היעד הנכסף, גם אם הבלתי-ממומש, אלא המקום שיש לעזובו, לרחוק ממנו ("לעולם לא אוכל עוד לחזור לירושלים שלי שעזבתי", כותבת פדיה בדיו אדם); תל אביב כלל איננה קיימת – המרכז היצירתי, לב התרבות העברית המתחדשת, המקום המודרני, המערבי, החילוני נמחק לגמרי מהמפה של פדיה (והשוו זאת לקביעתו המפורסמת של דן מירון כי "כל הספרות הישראלית עדיין 'שייכת' לתל אביב", במאמרו "אם לא תהיה ירושלים"); ולעומת שתי אלה, ירושלים ותל אביב, ובמיוחד כנגד הניגוד הבינארי בין השתיים, משל היו שתי האפשרויות היחידות, ניצבת בארבע, מקום מגוריה של פדיה ומרחב הפעילות והכתיבה שלה, ואתה בגדד ודמשק, פריז וניקוסיה ודלפי (שם נכתב השיר). זוהי מפה שונה של ישראל (או "ישראל" ו"פלשתינ", או ישראל/פלשתינ) – ישראל של המזרח, של הפריפריה ושל הגלות: מזרח הכותב את עצמו מתוך עצמו; פריפריה שאיננה מתכוננת ביחס למרכז אלא הרחק ממנו; וישראל הנעדרת מעצמה, כאתר של גלות. מגיאוגרפיית הגלות של ישראל פותחת פדיה, כבר בשנת 1992, את האפשרות לכתוב את היסטוריית הגלות מתוך היסטוריוגרפיית גלות של הכתיבה עצמה:

בְּתוֹךְ עֲבְרִיּוֹתַי עוֹרוֹתַי עֲרַבִּיּוֹתַי
 שֶׁכֵּן זוֹ מוֹסִיקָה שֶׁרַק מִתְנַגֶּנֶת
 שִׁפְתַי נְעוֹת
 אֲךָ קוֹלִי אֵינוֹ נִשְׁמָע
 שֶׁכֵּן זוֹ הַשָּׁפָה שֶׁבָּהּ קָלְלוּ וְאָהָבוּ הַגְּדוֹלִים
 מִמֶּנָּה סֵלֶקְתִּי כִּדִי לְהַפְדוֹת עֲבָרֵי דְבַר עֲבְרִית
 עֲכָשׂוּ כְּכֹל זֹאת צוֹעֵק הַמְזֻרָח

סיומו המהדהד של "איש הולך" מערער על הנחות היסוד של "הספרות העברית החדשה" אחת-אחת: במקום כתיבה בשפה העברית כלשון לאומית מודרנית, נכתבת כאן הזיקה בין העברית לערבית כפי שהתממשה, למשל, בימי-הביניים והועברה לפדיה כך שהיא מתגלמת כעת בלשונה שלה עצמה; תחת רישומו של שיר כטקסט כתוב – הולכה של קול, התנגנותה של מוזיקה; תפילה, כפי שמורה הרמיזה לחנה ששפתיה נעות וקולה לא

70 פדיה, הערה 65 לעיל, עמ' 29. ומכאן עולה השאלה, לא רק מהי הגלות של האין-מקום אלא מהי הגלות במקום עצמו?

71 דן מירון, אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 234; וראו ביקורתו של חנן חבר על תפיסה זו של מירון: חנן חבר, "ספרות ישראלית מגיבה למלחמת 1967", תיאוריה וביקורת 13; 12 (1998), עמ' 179-187.

נשמע (שמואל א א, 13), תפילת תחנונים ולא שיר לירי; פנייה לשפה הטרומ־מודרנית של משוררי העבר הגדולים – משוררי אנדלוס, הפייטנים – או השפה שדיברו המבוגרים סביבה (ערבית) וקינה על הסילוק ממנה אל העברית המודרנית, כלומר על הגירוש אל הגאולה המדומה. פדיה מהפכת, לפיכך, את מהלך הגאולה: ממצב הגלות – על המוזיקה, המבע, הלשון והשירה שלה – פדיה מצטטת את קריאת הקרב החד־לשונית של מלחמת השפות: "עברי דבר עברית". אלא שאל מול הפקעת המצלולית והריבוד הסמנטי שפדיה מעוררת כמה טורים קודם לכן – "עבריותי עֵרוֹתֵי ערביותי" – הצירוף "עברי דבר עברית" מתגלה בחזרתיות הגרומה, הלא־משחקית, זו המושתתת על זהות ולמעשה תובעת אותה ("עברי", "עברית"). יכול היה זה להיות הרגע החותם – הסוגר והמסיים – את המסע: הרגע המודרני, הרגע של העברית המודרנית, של הספרות העברית המודרנית. אולם רגע זה איננו האחרון; ה"עכשיו" של השיר – "זמן־העכשיו" הבנימיני,⁷² שהיצירה של פדיה מכוננת החל משנת 1992 – מבקע את הרגע המודרני ופורץ אל מעבר לו: ברגע ה"עכשיו" קולו של המזרח מפציע וצועק.

היסטוריוגרפיית הגלות של הספרות העברית מתחילה מצעקה זו של המזרח – מהקול של השוליים המנקב את הטקסט של המרכז, מהפיוט בעברית האקסטטיב־משיחית המפנה עורף לחגיגות תחייתה של השפה העברית, מן המסירה הלאה של מסורת יהודית המתייצבת כנגד השבירה שלה. אם מבנה העומק של ההיסטוריוגרפיה של "הספרות העברית החדשה" נשען על מהלך טרנספורמטיבי אחד, עיקש גם אם מתמשך ואפילו אינסופי – המעבר מטקסטואליות יהודית פרה־מודרנית לספרות עברית מודרנית, מלשון קודש לשפת חול, מארכיון של תעודות הנושאות עדות על קיום גלותי מסוגר־לכאורה לכתובתן של חוויות חיים חילוניות בעולם המודרני, מהתיאולוגי ללאומי, מהחוץ־היסטורי להיסטורי – היסטוריוגרפיית הגלות מסרבת לתוואי החד־כיווני, להתפתחות הוודאית ולהתקדמות ההכרחית, כלומר לטליאולוגיה הפרוגרסיבית שבנראטיב היסטורי זה; ספרה של פדיה מרחב ומקום מבוסס כולו על הטענה כי "לפני השטח הרוחני של המציאות הישראלית יש ממד עומק אבוד של לבה חיה וסוערת של היהדות",⁷³ "אבוד" אמנם בהיסטוריוגרפיה שנשענת על השבר של המודרניות שמוליד בסיומו את הישראליות, אך נוכח ורוחש מחוצה לה. היסטוריוגרפיה של גלות מתחילה היכן שהמקום הישראלי – ישראל הריבונית (אך כלום אין הריבונות הזאת מעורערת ומתערערת?) והמודרנית (אך באיזה אופן?) – נחשב גם הוא מתוך המרחב של הגלות: מרחב המוגדר על ידי אובדן של מקום, על בסיס ריק שאינו ניתן למילוי, ומתוך אי־הלימה בינו ובין המרחב החברתי הכללי. פדיה מקדמת בספר זה הגדרה של סדר סימבולי יהודי השונה מן הסדר החברתי הריבוני – "הפרהסיה ההגמונית" בלשונה, שהחלה כאימפריאלית־נוצרית והפכה, במודרניות, לאזרחית־מדינית: בעוד זו האחרונה טוענת לאוניברסליות שלה עצמה, כלומר לחלות הכוללת של הסדריה, הסדר הסימבולי היהודי מעוצב מתוך מצב גלות שמבטא גם הגליה מהסדר החברתי הכללי־כביכול. כפי שטוען דוד סורוצקין בספרו, המודרניות הנוצרית לא רק השפיעה על החברה היהודית והחילה גם בקרבה התליכי מודרניזציה, אלא בה־בעת גם סימנה את החברה היהודית כנבדלת, כמעקש בדרכה של המודרניות, כאבן נגף בפני האוניברסליות (והרי עוד פאולוס, כזכור,

72 ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", הרהורים, הערה 4 לעיל, עמ' 318.

73 חביבה פדיה, מרחב ומקום, הערה 65 לעיל, עמ' 30.

הציב את היהדות כאויבת האוניברסליזם הנוצרי);⁷⁴ הנבדלות של הקהילה היהודית היא גם התבחנותה מהסדר הסימבולי הנוצרי-אוניברסלי, הוא הסדר החברתי הריבוני – החוק של האימפריה, המדינה, או המודרניות הכללית – ותחת זאת יצירה של סדר סימבולי שונה, של מערך סימבולי חלופי, מערך של גלות: קהילות גולות, הליכת נדודים, תפיסה היסטורית-טרנסצנדנטית, וכן – כך אני מבקש לטעון – טקסטואליות של מסירה.

הסדר הסימבולי כשלעצמו כרוך הרי בהסדרה חברתית של מערך הסימון הלשוני. ומכאן שאם המרחב הסימבולי היהודי התכונן, כפי שפדיה טוענת, כנגד הסדר הסימבולי הנוצרי/אוניברסלי שעליו מושתת הקיום החברתי האירופי, הרי שהוא עשה זאת מבעד לכינונו של מערך לשוני שונה – מערך טקסטואלי-יצירתי שעמד בבסיסה של קהילתיות יהודית גולה הנבדלת, גם אם באורח פנימי, מן הסדר הלשוני-חברתי ההגמוני. זהו המערך של הקול הסימבולי, שירת הפיוט וההולכה של המסירה: לשון המגולמת בביצועה בטקס ובריטואל, ובכיוון ההפוך, צורת קיום קהילתית המגולמת בלשון, בטקסטואליות היהודית. עם אובדן המקום הממשי במצב הגלותי, הסימבוליזציה של המרחב הפכה לצורת הקיום היהודית, ופדיה מראה כיצד ניסיונות שונים במהלך המודרניות להתגבר על האובדן של המקום – על החור שנבעה במרחב היהודי – היו כרוכים בתביעה לקעקוע משקלו היתר של המרחב הסימבולי היהודי: דרישה לרתום את היהודים אל הסדר החברתי הנוצרי/אוניברסלי, אל הלימה בין הסדר הסימבולי למציאות החברתית; כלומר, במונחי של אמנון רז-קרקוצקין, זהו ניסיון להכניס אותם אל ההיסטוריה הנוצרית של הגאולה.⁷⁵ צמצומו של הסדר הסימבולי היהודי היה תו עקרוני במהלכי החילון של החברה היהודית (הניסיון להתרחק מהיחס בין היסטוריה לטרנסצנדנציה שבבסיס הסדר הזה; היעלמותו של האל, כלומר הטלתו על העולם הזה) כמו גם בלאומיות היהודית (הניסיון למלא את החור של הגלות, ובמקומו לבסס מהלך של ריבונות יהודית, ללכת אל האדמה ולא על האדמה); "קולוניאליזם סמוי של הסימבולי", מכנה זאת פדיה. ומכיוון שהסימבולי במרחב היהודי כרוך בטקסטואליות של מסירה, בבסיס הקולוניאליזם של הסימבולי עומדת התביעה לוותר על האופנים הטקסטואליים של המסירה לטובת טקסטואליות אירופית מודרנית/מודרניסטית, חדשה, שמתקיימת בתוך המרחב האסתטי, המרחב של "הספרות".

במילים אחרות, הניסיון להעמיד את הסדר הסימבולי היהודי על הסדר החברתי הנוצרי/אוניברסלי הלך יד ביד עם הניסיון להעמיד את הטקסטואליות היהודית – הקול, הפיוט, המסירה – על ההסדרה האסתטית של הספרות המודרנית. ומכאן שקריאתה של פדיה לשוב ולבסס היום מחדש את המרחב הסימבולי היהודי בנפרד מהסדר הממשי מכאן ומזה החברתי-נוצרי מכאן היא בה-בעת גם קריאה להיסטוריוגרפיית גלות של הספרות העברית: במקום היסטוריוגרפיית "הספרות העברית החדשה", שבה הספרות נתפסת כמקיימת הלימה למציאות החברתית-היסטורית (השכלה, תחייה, דור תש"ח, דור המדינה – היסטוריוגרפיה של ספרות שהיא בה-בעת היסטוריוגרפיה של הלאומיות היהודית בדרכה אלי ריבונות), היא מציעה היסטוריה טקסטואלית שעומדת על הנבדלות בין הטקסט ובין המערך

74 סורוצקין, הערה 59 לעיל, עמ' 42-47.

75 אמנון רז-קרקוצקין, "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה", הצינונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש, שמואל נח אייזנשטדט ומשה ליסק (עורכים), ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 1998.

ההיסטוריוּרִיבוּני – כלומר, למעשה, היסטוריוגרפיה משיחית־גלוּתית.⁷⁶ היסטוריוגרפיה של גלות איננה, לפיכך, היסטוריוגרפיה של הקיום בגלות, או היסטוריוגרפיה המכנסת את הטקסטים שנוצרו בגלות, משום ש"גלות" במובן אחרון זה מניחה מקום מסוים שאליו יש לחזור; זוהי "גלות" במובנה הנוסטלגי, הטריטוריאלי, כהימצאות הרחק ממחוז כיסופים של מה שהתקיים בעבר, נחתם וכעת יש לשוב ולעוררו. ערגה זו לגלות היא ערגה לעבר היסטורי, יציב ושריר, להיקשרות מחודשת שוב אל ה"מזרח" כמקום. תחת זאת, פדיה מציעה מושג של גלות כטקסטואליות (גם כזו שנוצרה במודרניות, גם כזו שנוצרה כחלק ממשטר ריבוני) שאיננה נענית לתביעה לדה־סימבוליזציה של המציאות – כלומר להכפפת ההולכה של הקול, המסורת של הפיוט והמערך של המסירה לצורות שונות של ריבונות: להיסטוריה של הריבונות המדינית היהודית, להיסטוריה של הסוגות האירופיות של המרחב הספרותי, להיסטוריה ליניארית־טליאולוגית של המודרניות. היסטוריוגרפיה של גלות נערכת על בסיס הפער בין מושאיה למערכים היסטוריים אלה, על בסיס נבדלותה הטקסטואלית מהם, ולכן גם כמהלך היסטוריוגרפי הנוצר מן המזרח ואליה – מישראל, מהעברית ומהיהדות כאותו המזרח הכותב את עצמו. המזרח, לפיכך, איננו העבר המחוק של ישראל, שהספרות המזרחית העכשווית משרטטת את נתיבות ההיקשרות המחודשת אליו. המזרח, לפי פדיה, המזרח הגולה, מתקיים בהווה הישראלי, מתוך ביקועו של הווה זה אל עברו: ישראל הריבונית – בה עצמה עשוי להתגלות ממד סימבולי של גלות, כלומר אי־התאמה לתנאים היסטוריים של הטריטוריאליזציה. ב"איש הולך" הגלות מתקיימת בישראל עצמה, על אדמת המקום הרועדת ומבעד למעשה ההליכה במקום עצמו: "כי ישראל בישראל נעדרת". מכאן שהמקום נהפך ממושא תשוקה למצע לטקסטואליזציה של המציאות; וההווה הלאומי־מערבי נפרץ על ידי המזרח, כקול צעקה המהדהד ב"עכשיו" עד שהוא הופכו ל"זמן־העכשיו", לממד זמן המפליש את ההווה לעבר המתממש בו, ומתממש בו בצורה שונה. מעשה מסירת הקול של פדיה מבקש, אם כן, להחיל את היסטוריוגרפיה של הגלות לא רק על יצירתה שלה, אלא גם על חלקים נרחבים ממה שעד עכשיו הסתופף תחת "הספרות העברית החדשה", ובוודאי על מה שעוד עתיד להיווצר בה.

אוניברסיטת תל אביב ומכללת ספיר

⁷⁶ שהרי כפי שהראה רו־קרוצקיין, לא קיים שיח היסטורי יהודי שאיננו נשען על מושג מסוים של משיחיות – לרבות, ובמיוחד, הציונות החילונית. כך שלמעשה הוויכוח בין התפיסות ההיסטוריוגרפיות הוא ביחס למושג הגאולה המשיחית שהן מקדמות: גאולה טליאולוגית כנקודת הסיום של ההתפתחות ההיסטורית, כלומר הגשמה משיחית, או גאולה כקצה של ההיסטוריה, שאיננה הולמת את ההתפתחות החברתית־היסטורית, כלומר משיחיות גלוּתית. ראו, במיוחד, אמנון רו־קרוצקיין, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 4 (1993), עמ' 38–39.