

מכאן, כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישואלית

כוח משיחי חלש

תיאולוגיה פוליטית, דת וחילוניות בספרות העברית

כרך יד', מרץ 2014, תשע"ד



דביר



מכון הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

עורכת: חנה סוקר־שווגר

מערכת: יגאל שוורץ (העורך השני), תמר אלכסנדר, יצחק בן־מרדכי, זהבה כספי (העורכת השלישית)

מרכזות המערכת: מירי פלד, עירית רונן

מערכת צעירה: יעל בן־צבי מורד, מעין גלברד, מוריה דיין, נעה ולדן, לירון וקסמן, רון לסרי, רחל מזרחי־אדם, איתי מרינברג־מיליקובסקי, תמר סתר, מירי פלד, מיכל פלס־אלמגור, יערה קרן, יעל רובין־שנהר, אורי רוזנברג, יואב רונאל, עירית רונן

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויאריין, דן בן־עמוס, ארנולד בנד, מנחם ברינקר, נילי שרף גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולץ, אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, בנימין הרשב, חנן חבר, גלית חזן־רוקם, עלי יסיף, ציפורה כגן, טובה כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר־אלבק, לואיס לנדא, גלעד מורג, דן מירון, חנה נווה, אילנה פרדס, איריס פרוש, גבריאל צורן, נסים קלדרון, חנה קרונפלד, רות קרטון־בלום, אילנה רוזן, טובה רוזן, עוזי שביט, ריימונד שיינדלין

עריכה לשונית: מירי פלד (עברית), קמילה בצ'ינס (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב־רדלמסר

סדר ועימוד: יוסי לוקסנבורג

הכנה לדפוס: חלפי פתרונות דפוס מתקדמים בע"מ

תמונת הכריכה: יגאל תומרקין, מחוות לוולטר בנימין

מסת"ב: 978-965-552-804-6

כל הזכויות שמורות © תשע"ד 2014 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע וכנרת, זמורה־ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ, אור יהודה

נדפס בישראל

www.kinbooks.co.il

תוכן העניינים

בפתח הגיליון

חנה סוקר-שווגר – 5

מאמרים

דן מירון – 13

רגע אחד, שְׁקָט: מסע החיפוש האפיסטמולוגי ו(אי-)אפשרות הנבואה בשירתו המוקדמת של נתן זך

חמוטל צמיר – 82

בין תהום לעיוורון: תיאולוגיה פוליטית וחילון העברית אצל גרשם שלום וח"נ ביאליק

גלילי שחר – 120

המלאך, השמות, השירה: ולטר בנימין ופרדוקס המסורת

סדרה דיקובן אזרחי – 143

יהודה עמיחי: פייטן של היומיום

חנן חבר – 168

"מטבעי איני מדיני": תיאולוגיה ופוליטיקה ב"פרקים של ספר המדינה" מאת ש"י עגנון

רועי גרינוולד – 200

בין פדיון לפדות: על שירתם של שלונסקי ואלתרמן כתגובה לרטוריקה המשיחית בשירה העברית

נטשה גורדינסקי – 220

כתיבה מסאית כאמנות החולין: הפולמוס של לאה גולדברג עם התרבות הרוסית

שי גינזבורג – 239

ארון הספרים ושפת החסד ביצירת אנטון שמאס

שמעון אדף – 264

על ארציותם של החיים ברומנים של יעקב שבתאי

מנחם בריןקך – 276

ביוגרפיה בצל מיתוס: בעקבות סיפור חיים מאת אניטה שפירא

רות גינזבורג – 286

ואם תבקש לעוני, אברח ממך אליך: על פיקרסקה קדם-טראומטית

אבידב ליפסקר-אלבק – 311

א"ב יהושע – רטרופקטיבה: ממטאפיזיקה של רוע לאתיקה של מצבים

תיאוריה

שני תרגומים למכתבו של **גרשם שלום** לפרנץ רוזנצוויג מן ה-26.12.1926 – 327

ז'אק דרידה – 330

עיני השפה (מצרפתית: מיכל בן-נפתלי)

מיכל בן-נפתלי – 359

"הדממה המשתלטת בתוך הלשון": בעקבות מסתו של דרידה על שלום

בעין הסערה: חביבה פדיה

שאול סתר – 367

קולות של מסירה: חביבה פדיה אל מול "הספרות העברית החדשה"

נעם גל – 395

הערה על בעין החתול לחביבה פדיה ועל הלא-אנושי הבדיוני

לילך לחמן – 418

הליכה בעקבות "איש הולך": להיסטוריוגרפיה של משוררת

דיוקן

"מה שראתה שפחה על הים": ריאיון עם **מאיר ויזלטיר** – 427

המשתתפים בחוברת – 453

הנחיות למחברים – 457

בפתח הגיליון

אזי נמסר לנו, כלכל דור שחי לפנינו,
כוח משיחי חלש, שהעבר יש לו זכות עליו.
(ולטר בנימין)¹

כותרת הגיליון הנוכחי, "כוח משיחי חלש", נבחרה משום שיש בה משהו שפותח דיון ולא קובע מסמרות. היא בבחינת השראה למחשבות ובני מחשבות שאי אפשר לצפות במדויק את מהלכם. בכותרת "כוח משיחי חלש" מבקש הגיליון הנוכחי לא רק לצאת כנגד "הכוח המשיחי החזק", הבא לידי ביטוי בחיבור ההדוק המתקיים בחברה הישראלית בין לאומיות לתיאולוגיה, אלא גם לשקול אפשרות שלא לוותר לחלוטין על "כוח משיחי חלש", ככוח מפרה המאפשר חשיבה מחדש על עבר ועתיד, על יהדות וישראליות, על דת וחילוניות. "זכרון העתיד" קרא יגאל תומרקין לפסל שהקים לזכר ולטר בנימין, כהומאז' להוגה שטרף את כל הקואורדינטות והווקטורים במרחב ובזמן והפך על פיהם את כללי החשיבה ההיסטורית והפילוסופית. בעקבות בנימין אנחנו מבקשים לחשוב מחדש על מסורת, גאולה, התגלות, רליגיוזיות, מתוך חשיבה ביקורתית ומעקב אחר גלגוליהם של מושגים אלו ואופני תפקודם בספרות העברית.²

וכך כותב בנימין בתזה השנייה מתוך התזות "על מושג ההיסטוריה":

ברעיון האושר מהדהד תמיד גם רעיון הגאולה. לגבי מושג העבר, שהוא עניינה של ההיסטוריה, המצב דומה. העבר נושא עמו מפתח-עניינים סודי, המפנה אותו אל הגאולה [...] אם כך הרבר, הרי שקיימת הסכמה חשאית בין הדורות שהיו לבין הדור שלנו, אזי ציפו לנו על פני האדמה, אזי נמסר לנו, כלכל דור שחי לפנינו, כוח משיחי חלש, שהעבר יש לו זכות עליו. אין להיפטר בקלות מתיבעה זאת. המטריאליסט ההיסטורי יודע זאת.³

הטקסט הזה מכיל משמעויות פוליטיות חמורות בדבר האחירות כלפי העבר וכלפי מסורות נשכחות, אך בה-בעת הוא מדהדה את כל מה שכותרת המשנה של הגיליון – "תיאולוגיה

1 ולטר בנימין, מבחר כתבים, ב: הרהורים, יורגן ניראד (בחירת טקסטים ומבואות), מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 310. ההדגשה במקור.

2 בניגוד לתפיסות שמרניות, בנימין מרגיש שכוחה של המסורת טמון דווקא בגמישותה ובהיותה נתונה לשינוי עד כדי נכונות ל"הריסתה" ולביטולה. הוא מבחין בין שומרי המסורת הקונבנציונליים, המוסרים לדורות הבאים את הדברים תוך כדי הקפאתם ו"הפיכתם לאסורים במגע", ובין בעלי האופי ההרסני, "המוסרים לדורות הבאים את המצבים, תוך כדי עשייתם נוחים לשימוש ולכיטולם" ("האופי ההרסני": ולטר בנימין, מבחר כתבים, א: המשוטט, יורגן ניראד, נסים קלדרון, רנה קלינוב (עורכים), מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 106. ההדגשה נוספה).

3 בנימין, הערה 1 לעיל.

פוליטית, דת וחילוניות" – לא יכולה לכלול. זוהי ההכרה במשא הנמסר לכל הווה מאת עברו, משא שאי אפשר להיפטר ממנו בקלות והוא אף בבחינת "מפתח־עניינים סודי", כפי שכותב בנימין, הוגה הדעות שאינו חדל מלהציץ מעבר לכתפה של החשיבה הביקורתית בעשורים האחרונים. ואולי נכון לתאר את בנימין כאותו "גבנונאי" – כפי שהגדיר הוא את עצמו – המסתתר בבטן המכונה האדירה הקרויה "העידן המודרני", מושך בחוטים נסתרים ומגלה לנו את הבטנה הנסתרת בקפלי האירועים והמחשבה על נאורות, קדמה, חילוניות ומודרניות.⁴ בתארנו את בנימין כגבנונאי אנחנו חוברים כמובן גם לתזה הראשונה על מושג ההיסטוריה, שבה מתאר בנימין את התיאולוגיה כגמד קטן ומכוּער שאסור לו להיראות בפומבי, היושב בבטן המכונה האדירה הנקראת מטריאליזם היסטורי ומושך בחוטים, על אף שאין מכירים בקיומו.⁵ דומה כי בדימוי התיאולוגיה לגמד קטן ומכוּער מבקש בנימין לצאת כנגד נראטיב־העל של המודרנה והמרקסיזם כאחד, המדברים בשם רציונליות, חילוניות וקדמה, אך למעשה מציעים סיפור טלאולוגי־משיחי־חזק. תחת זאת, מבקש בנימין להכיר באותו יסוד "משיחי חלש", גבנונאי, בן לוויה הכרחי להבנת מורכבות הממשות וההיסטוריה.

בחזית הדיון נמצא המתח הלא־פתור המלווה את ספרות התחייה ואת הפרויקט הציוני מראשיתו – המתח האצור בחילון העברית, שלמרות "עכשוויה" היא רוויה מטען דתי־אפוקליפטי עד להתפקע. הפרויקט הציוני כולו נע בין שאיפה לכוּנן לאומיות מודרנית "חילונית" ובין נראטיב גאולה השואל את מונחיו מן השיח המשיחי. זהו שיח כפול שעושה כל שביכולתו כדי להתנתק מן הדת, אך בה־בעת מאמץ בחיבוק מסוכן את שפתה, שפת הגאולה המשיחית. האם שיח המכיר ב"כוח משיחי חלש" יצליח להיחלץ מן הקוטבינות הבינארית הזו?

בשנים האחרונות נידון המתח הזה בשיח הביקורתי כביטוי ל"תיאולוגיה פוליטית" המלווה את הלאומיות האירופית מראשיתה.⁶ המבקרים נשענים כאן על המונח "תיאולוגיה פוליטית", שטבע המשפטן והוגה הדעות הגרמני, קרל שמיט, שביקש להיפטר מהאיי־ציבות של הדמוקרטיה הליברלית באמצעות יצירת אנלוגיה בין סמכות האלוהים לסמכות הריבון במדינת הלאום, ולהקנות לריבון את הזכות להכריז על מצב חירום.⁷ גם ולטר בנימין לא יכול היה להתעלם מקרל שמיט ומן ההשוואה שערך בין הריבון הלאומי לריבון העולמיים, אך גם הוא (כמונתו) חש לא בנוח לנוכח הזדקקות להגותו של מי שהצטרף לתנועה הנאצית: למעשה, בנימין ביקש להפוך על פיה את טענתו של שמיט כי ריבון הוא מי שרשאי להכריז על מצב חירום, וקבע כי יש להפקיד את ההכרזה על מצב חירום בידי המדוכאים: "מסורת הנדכאים מלמדת אותנו, ש'מצב חירום' שבו אנו חיים הוא הכלל. עלינו למצוא מושג

4 בנימין, "גבנונאי", הערה 2 לעיל, עמ' 59-60. בנימין מכנה עצמו גבנונאי ומגדיר כך גם את קפקא, ומייצר אתו "קבוצת" גבנונאים. ראו גם "פרנץ קפקא", בנימין, הערה 1 לעיל, עמ' 259.

5 שם עמ' 310.

6 ראו כריסטוף שמידט (עורך), אלי שיינפלד (עורך משנה), האלוהים לא ייאלם דום – המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2009.

7 ראו קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית, מגרמנית: רן הכהן, כריסטוף שמידט (עריכה מדעית), תל אביב: רסלינג, 2005.

תואם של ההיסטוריה. אז תעמוד לנגד עינינו המשימה של יצירת מצב החירום האמיתי; וכך ישתפר מעמדנו במאבק נגד הפאשיזם".⁸

שאלת התיאולוגיה הפוליטית ואופני הייצוג שלה בספרות העברית עומדת אפוא לדיון בגיליון זה. באמצעותה ובאמצעים אחרים אנחנו מבקשים לערער על תפיסה בינארית של דת וחילוניות, משיחיות ורציונליות, ולא לוותר על כוח משיחי חלש כדרך לחשוב על מסורת, על דיאלוג בין זמנים, זהויות ותרבויות ועל קבלת אחריות.

בקובץ הנוכחי שזורים מאמרים רבים מאת טובי החוקרים וההוגים בארץ, מתוך תקווה שהעמדות השונות והדיאלוג הפתוח שהם מקיימים עם מסורות עבר ועם תצורות עבר מצטרפים לכלל מארג שיש בו מאותו "כוח משיחי חלש", ככוח שמכיר בתביעת העבר מן ההווה, במתנת העבר להווה.

אנחנו שואלים אפוא איך ניתן לחשוב על מסורת מצד אלו שהמסורת כמעט אבדה להם כחניכי הפרויקט החילוני-ציוני? והאם אפשר לצאת מן הסבך הזה שבין דת לחילוניות באמצעות מילת הקסם "רליגיוזיות"? או שמא מילה זו שימשה פעמים רבות מדי את ספרות התחייה כדרך להתחמק ממחשבה רצינית על יחסי דת וחילוניות בעידן המודרני ובספרות העברית המודרנית? לעתים קרובות נדמה שהספרות העברית ביקשה להיות "צליינית חילונית", להתפלל, לכמוה, לחוש ב"פיטי כמקודש",⁹ תוך ויתור פשוט מדי על אלוהים ותוך כיסוי דק מדי על הסתירות הבלתי-פתירות בסבך החילוניות.¹⁰ בעצם נדמה שהרליגיוזיות משמשת כמונח חילוני המבקש לשמר את הקדושה תוך כדי ויתור על מקורה – על האל ועל כל הקשריה, טקסיה ועברה. אופן תפקוד המונח "רליגיוזיות" בביקורת הספרות העברית החדשה עדיין דורש דיון וליבון. כך גם מונחים אחרים כגון תיאולוגיה שלילית,¹¹ התגלות, חילוניות, מסורת, קדושה.

8 בנימין, "על מושג ההיסטוריה", התזה השמינית, הערה 1 לעיל, עמ' 313. ראו אמנון רז-קרקוצקין, "בין ברית שלום ובין בית המקדש: הדיאלקטיקה של גאולה ומשיחיות בעקבות גרשם שלום", אלוהים לא ייאדם דום, הערה 6 לעיל, עמ' 293-295. יש לציין כי רז-קרקוצקין היה מראשוני המבקרים שביקשו לערער על החשיבה הציונית החילונית. ראו אמנון רז-קרקוצקין, "גלות בתוך ריבונות – לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 4 (1993), עמ' 23-56; 5 (1994), עמ' 113-132.

9 פול דה מאן, "מסקנות: משימתו של המתרגם" לוולטר בנימין, ההתנגדות לתיאוריה, מאנגלית: שי גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2010.

10 את המונח "צלייני חילוני" טבע יצחק אורבך אורפז. ראו יצחק אורבך אורפז, הצלייני החילוני, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982. ראו דיונים נוספים במושג זה בקונטרס שיצא תחת הכותרת: הצלייני החילוני במבחן הזמן, רינה צביאלי (עריכה מדעית), תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1999.

11 תיאולוגיה שלילית היא דרך לסמן את האלוהים כהעדר. לעתים קרובות הציבה החשיבה המודרנית במקום אלוהים את הריק שנותר עם "מות האלוהים", ובכך למעשה שימרה את תבנית החשיבה התיאולוגית. זו גם צורת החשיבה האופיינית לגרשם שלום בוויכוח הפרשני שהוא מנהל עם ולטר בנימין על יצירת קפקא. שלום מכנה זאת ה"אין שבהתגלות". ראו ולטר בנימין גרשם שלום: חליפת מכתבים 1930-1940, גרשם שלום (עורך), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 143-166. לביקורת על מושג התיאולוגיה השלילית בפרשנות לקפקא, ראו ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפקא – לקראת ספרות מינוירית,

המחשבה על היחס בין הלשון העברית ובין המטען המשיחי אוטופי/אפוקליפטי שהיא נושאת, הובילה אותנו למכתב המפורסם שמיען גרשם שלום לפרנץ רוזנצוויג, ובו הזהיר מפני הסכנה הטמונה בחילון העברית. "מה תהיה התוצאה של 'עכשוו' העברית", שאל שלום:

האם לא תפער את פיה התהום של השפה הקדושה, אשר שיקענו אותה בקרב ילדינו? אכן, האנשים פה אינם יודעים את משמעות מעשיהם. סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית. שחילצו מתוכה את העוקץ האפוקליפטי. אבל זאת אינה האמת. חילון של שפה אינו אלא דיבור בעלמא, מליצה בלבד. אי-אפשר, למעשה, לרוקן את המלים המלאות עד להתפוצץ, אלא במחיר הפקרת השפה עצמה.¹²

המכתב של שלום נכתב ב-1926, אך התגלה רק ב-1985 ומאז הוא מכה גלים. נדמה כי בכל מאמר ועם כל ציטוט זוכה המכתב לחיים חדשים, במאמץ האדיר לפרק את המטען הרגיש שהוא נושא עמו, אותו מטען אפוקליפטי שגרשם שלום ספק מזהיר אותנו מפניו, ספק מאיים לפוצץ אותו עלינו.¹³

בלב הגיליון הצבנו את תרגום המסה "עיני השפה", שכתב ז'אק דרידה על אותו מכתב מפורסם של שלום לרוזנצוויג, בתרגומה המזהיר של מיכל בן-נפתלי, ובצירוף מסה נלווית פרי עטה. בכל גיליון נוהגת מערכת מכאן לתרגם טקסט משמעותי שהיא מבקשת להאיץ את זרימתו במחזור הדם של מחקר הספרות העברית. אך הפעם היתה גם חשיבות מכרעת לעצם שאלת התרגום: כידוע, המכתב של שלום נכתב בגרמנית. מכאן שבעצם תרגומו ל"שפת התהום" יש משום "הכרעה" – האם זהו טקסט בעברית "מעוכשוות" או שמא זהו מעין טקסט "קדוש" – כפי שאולי רומז אופי העיסוק בו מצד הביקורת. האם עצם תרגום המכתב כבר מייצר את הגשר על פני התהום – אותו גשר שאנו מהלכים עליו בביטחון כעיוורים?

יש להתפלא כי אף שנכתב לא מעט על המכתב המפורסם של שלום לרוזנצוויג, הביקורת לא נתנה את דעתה להכרעות התרגום כבירות המשמעות הכרוכות בשתי הכותרות שניתנו למכתב בשני תרגומים שונים לעברית – הכרעות אידיאולוגיות החושפות את כפל הפנים של המכתב ואת תפקודו הכפול בשיח הישראלי. המכתב של שלום תורגם פעמיים: בקובץ המאמרים עוד דבר שיצא לאור לאחר מותו של שלום, תרגם את המכתב אברהם הוס תחת הכותרת "הצהרת אמונים לשפה שלנו" (1989). עם זאת, כארבע שנים קודם לכן פורסם המכתב בכתב העת מולד, בתרגומו של עורך כתב העת אפרים ברוידא, וזאת תחת כותרת שונה לחלוטין – "יודוי על לשוננו" (1985). בחינה יסודית של כותרת המכתב של שלום בגרמנית (Bekennnis über unsere Sprache) מגלה שהיא אכן מכילה את שתי המשמעויות הללו – של יודוי ושל הצהרת אמונים, אך הבחירה של כל אחד מן המתרגמים רק באחת

מצרפתית: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, רפאל זגורי-אורלי (עריכה מדעית), תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 85-99.

12 גרשם שלום, "הצהרת אמונים לשפה שלנו", עוד דבר, תל אביב: עם עובד, 1989, עמ' 59.

13 אמנון רז-קרקוצקין מצביע על גרשם שלום כמי שהזהיר מפני העוקץ המשיחי שהוא עצמו החדירו לשיח הישראלי (ראו רז-קרקוצקין, "בין 'ברית שלום'", הערה 8 לעיל).

משתי המשמעויות הללו מולידה שתי כותרות כמעט הפוכות: הבחירה ב"הצהרת אמונים" לשפה שלנו כולה התגייסות כדי לגבור על הספקות והתהום שבבסיס הפרויקט הציוני, שעליהם מצביע שלום – כמו מתוך רצון לנטרל את חומר הנפץ הטמון בטקסט הזה ולשוב ולהצהיר אמונים לשפה העברית. לעומת זאת, הבחירה ב"וידוי" על לשוננו מעצימה דווקא את הספקות, מתוודה עליהם ואף רומזת לסיטואציית הוידוי של שלום בפני רוזנצוויג: מכתב זה נכתב כמה שנים לאחר ויכוח לוהט שהתקיים בין שלום לרוזנצוויג, שבו הגן שלום בלהט על הפרויקט הציוני אל מול ההתנגדות של רוזנצוויג לפרויקט הציוני-לאומי שנתפס בעיניו כמשיחי. בכותרת "וידוי" יש אפוא משום וידוי במישור האישי, המופנה לרוזנצוויג, ששלום למעשה נסוג בו מעמדתו-שלו ומאמץ את עמדתו של רוזנצוויג כנגד חילון העברית בארץ-ישראל. זהו כמובן גם וידוי במישור הלאומי, שכן לראשונה שלום מטיל ספק באפשרות מימוש הפרויקט הציוני-חילוני בארץ-ישראל. הכותרת מעצימה את התחושה שהמכתב הוא נבואה אפוקליפטית ולא הצהרת אמונים: "אלוהים לא ייאלם דום בלשון שבה הוא חוזר ומועלה אלף מונים בתוך חיינו [...] ולואי וקלות-ראש שהנחתה אותנו בדרך אפוקליפטית זו לא תהיה לנו לרועץ".¹⁴

עם זאת, אף ששני התרגומים כמו מוציאים זה את זה, לאחר שקוראים ב"עיני השפה" מאת דרידה, דומה כי יש להבין את המכתב של שלום לא רק ככזה שתוקע בבשרנו את העוקץ המשיחי וכולא אותנו בתוך פרדוקס שאין לצאת ממנו, אלא כטקסט שבו שלום מקבל על עצמו אחריות לגורלו של הפרויקט הציוני דווקא בשעה שהוא מתייצב על פי תהום ומבקש להכריע במקום שאי-אפשר להכריע בו.¹⁵ שאלות של אחריות וצדק כרוכות תמיד בהכרח להכריע היכן שאי-אפשר להכריע, כותב דרידה. במקום שניתן להכריע שוררים החוק והידיעה – שם אין טעם לדבר על צדק ועל קבלת אחריות.¹⁶ ב"עיני השפה" דרידה ער אפוא לעמדתו הכפולה של שלום ביחס לשיח המשיחי. עם זאת, בניגוד לטענתו המרתקת של אמנון רז-קרקוצקין, המדגיש כי שלום מזהיר אותנו מפני העוקץ המשיחי שהוא עצמו החדיר לשיח הציוני, דומה כי דרידה – לצד ההכרה בעוקץ המשיחי הזה – מדגיש בה-בעת דווקא את האחריות ששלום מקבל על עצמו שעה שהוא מתמקם על פי התהום. שכן לדידו כוחה של קבלת אחריות הוא תמיד בהתייצבות במקום בלתי-אפשרי. בסופו של דבר ניתן להבין את הכותרת "הצהרת אמונים" לא רק כהצהרת נאמנות לשפה ולארץ אלא גם כהצהרה על אמונה – כמעט דתית. המכתב הזה הוא אפוא גם וידוי וגם הצהרה על מעין "קפיצת אמונה" – אמונה בלשון, באלוהים ובארץ – גם אם אי-אפשר ליישב ביניהם.¹⁷

14 גרשם שלום, "וידוי על לשוננו", מולד ט (לב), חוברת 42, 1985, עמ' 118-119.

15 דרידה מתאר את הלוגיקה ה"משוגעת" של המכתב של שלום, שלפיו: 1. חילון השפה אינו אפשרי, החילון הוא רק "דיבור בעלמא"; 2. בה-בעת הוא טוען שהחילון הלא-אפשרי מתרחש. עם זאת, "האחריות תמיד ניטלת במקום של אי-ניתנות-להכרעה מוחלטת [...] האחריות החמורה ביותר צריכה להתממש ברגע הסכנה המרבית: ללא כלל וללא ערובה על סף התהום, על פי התהום"; ז'אק דרידה, "עיני השפה", כאן, עמ' 351.

16 "אני מאמין שאין צדק ללא חוויית האפוריה, כל כמה שהיא בלתי-אפשרית. צדק הוא חווייה של הבלתי אפשרי"; ז'אק דרידה, בתוך: ולטר בנימין, לביקורת הכוח; ז'אק דרידה, תוקף החוק, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 71.

17 תודה למירי פלד על ההצעה לכנות זאת "קפיצת אמונה". זה המקום להודות לה על עבודת העריכה

ההכרעות התרגומיות הוכפלו שעה שמיכל בן-נפתלי נרתמה למלאכת התרגום ונאלצה להכריע הכרעות אינסופיות בעת שתרגמה לעברית מצרפתית את דרידה, המצטט מן המכתב בגרמנית ודן בשפה העברית, ואף משלב בתעתיק לצרפתית את המילה העברית הייחודית – "שיבולת". הגיליון הזה מנכיח אפוא את מערכת ההדהודים המתקיימת בתוך הלשון ואת סבך הזהויות והלשוניות הכרוך בפרויקט הציוני ובספרות העברית. שאלת חילוניתה של השפה מתרחבת בגיליון לדיונים על היחס לשפה, לדת, למדינה ולספרות העברית עצמה תוך התייחסות לחוליות מרכזיות ב"עמוד השדרה" שלה: ביאליק, ברנר, עגנון, אלתרמן ושלונסקי, גולדברג, זך, שבתאי, יהושע וגרוסמן. לצד כל אלה בחרנו להקדיש מדור מיוחד ליצירתה של חביבה פדיה, כחוליה חשובה המסמנת תוואי התפתחות חדש. שלא במקרה כללנו בגיליון גם מאמר הדן ב"שפת החסד" דווקא דרך יצירתו של אנטון שמאס, סופר פלסטיני/ערבי/ישראלי. אל שאלת המטען האפוקליפטי המאיים בתוך הלשון מצטרפת אפוא שאלה מכרעת בדבר אפשרות התרגום והתיווך בין יהדות לישראליות ובין הזהויות השונות המאכלסות את המרחב של ארץ-ישראל ואת הספרות הנכתבת בו.

שלל הטקסטים והמאמרים המשולבים בגיליון הנוכחי מציבים לעתים שרשרת של הדהודים המשתקפים זה בתוך זה, שרשרת שכל חוליה בה מאייכת מעט אחרת את החיבור הלא-פשוט הזה בין דת לחילוניות כפי שהוא מתמצה בלשון ובתרבות הנבנית בארץ במאה השנים האחרונות. אפשר לתאר זאת כשרשרת של הדהודים במעין מבנה של *mise en abyme*, "על פי תהום". בכך נדמה כי הגיליון נעשה דוגמה לדבר שהוא מדגים.¹⁸ היחסים המתקיימים בין דת לחילוניות בספרות העברית אינם מוצגים בו כיחסים בינאריים אלא מודגמים כסדרה של השתקפויות והדהודים, שתחת לקרוס זה לתוך זה הם מספרים בכל פעם סיפור מעט שונה, מוסיפים דוגמה חדשה לסבך היחסים שבין דת לחילוניות.¹⁹

* * *

ההחלטה לראיין את מאיר ויזלטיר לגיליון הנוכחי לא היתה מובנית מאליה. יוצרים אחרים מזוהים כיום באופן מובהק יותר עם המהלך של פרימת הגבול בין קודש לחול ושל ערעור

החכמה ורבת ההשראה, ועל תרומתה הרבה לטקסט זה ולכלל הטקסטים בגיליון. תודה מיוחדת למירי פלד ולעירית רונן גם על תרומתן המכרעת לגיליון כרכות מערכת נפלאות.

18 דה מאן, הערה 9 לעיל, עמ' 199. במאמר זה מבקש דה מאן להזהיר אותנו מפני פרשנויות מיסטיות לבנימין בכלל ולטקסט שלו, "משימתו של המתרגם", בפרט. פול דה מאן מציג את הנפילה לתהום של הלשון אצל בנימין במשמעות טכנית-מבנית – לא כפאתוס אלא כמבנה של *mise en abyme*, "אותו סוג של מבנה שבאמצעותו ברור שהטקסט עצמו נעשה דוגמה לדבר שהוא מדגים" (שם).

19 בכך גם מוצעת כאן תפיסה אחרת למושג *mise en abyme* – לא כהשתקפות עד אינסוף וכקריסה אל התהום, אלא כשרשרת של הדהודים שבכל פעם נוספת בה הבנה מעט שונה, המובילה לתוזה מתמדת, התורמת בתורה להבנה מעט שונה של הנושא המשתקף/מוצג.

על תפיסת הספרות העברית כספרות חילונית. עם זאת, ביקשנו שלא ללכת דווקא לאזור המובהק. סברנו ששאלת היחס בין התיאולוגי לפוליטי בשיח הישראלי ושאלת הזיקה הלא-פשוטה בין לשון המקורות לפרויקט החילוני רלוונטיות לכל ספרות שנכתבת בארץ – אם בגלוי ואם בסמוי. בסופו של דבר בחרנו בוויזלטר בשל התחושה שהוא מתמודד בשירתו באופן מאתגר ולא צפוי עם אזורי החיכוך שבין דת לחילונית.

ואכן, בחינה מקרוב מגלה שוויזלטר היה מראשוני המשוררים שהגיבו בחריפות להתעצמות הכוחות המשיחיים בחברה הישראלית. למעשה, ויזלטר הטרים את השיח הביקורתי בדבר שלילת הגלות, ובמקביל יצא בשצף קצף כנגד השיח המשיחית-אולוגי-פוליטי ("מכתם תיאולוגי", "71 לפנה"ס", "בוא תראה את המורדים שלי").²⁰ לצד כל אלה, ויזלטר מנהל באופנים שונים דיאלוג מתוח עם מושג הגאולה ונגזרותיה הצנועות יותר – כגון פדות ומחסה. יתרה מזו, ברגעים של איבוד מערך השליטה הביקורתי, מוכן ויזלטר – או בא כוחו השירי – לתאר מצב שבו היה זוכה לראות "מה שראתה שפחה על הים".

הכתיבה של ויזלטר תוקפת את כלי השיפוט האסתטיים והמוסריים של הקוראים. היא תוקפת את מוסדות הדת, אך לא פחות מכך היא תוקפת את השיח המודרני-חילוני המקדש את האסתטי ואת ה"אני הפנימי" המתבונן בטבורו. שירת התחייה הציעה מהלך של חילון לשון הקודש תוך המרת הקדוש באסתטי ובערכים מודרניים-חילוניים (כגון הדוגמה הידועה של שלונסקי בשירו "עמל"); השירה של ויזלטר אינה נענית למהלך המרה חילוני מעין זה: להיפך, היא חושפת את המתח הכרוך בו. היא גם מסרבת לאמץ מעין אלוהים אוניברסלי מודרניסט, המציץ לעתים בשירת דור המדינה. היא מתעקשת על שימוש גם בשפה ה"ארכאית", מהדהדת את התחביר והמוזיקליות של לשון המשנה והתפילה, לעתים אף משכפלת אותה, קוראת "אש אלוהית יפהפיה כזאת", אך בתוך כך "תוקעת" בלב הטקסט האפוקליפטי לשון "יומיומית" בוטה, אכזרית וקונקרטי. השירה של ויזלטר מציעה תזוזה מתמדת ומתעתעת שמביכה את הקוראים: עד שאנו מוכנים להתמקם במקום שהדובר הקצה לנו, ויזלטר כבר לא שם.

אפשר לתאר את ויזלטר כמי שמסתער בכל עת על קו הגבול, נכון להיזון. בניגוד לתיאור של ויזלטר כיוצר אנטי-דתי (כפי שהציג אותו למשל גבריאל מוקד בביקורת על מרודים וסנסטות),²¹ ויזלטר אינו חדל מלהתיר את חרצובות התיאולוגים הללו. הוא אינו מיסטי, אינו גנוסטי, אך גם אינו אנטי-דתי. לרגע הוא מוכן להגדיר עצמו אגנוסטיקן, אך גם משם דומה שהוא ממהר להסתלק. התזוזה המתמדת בין מיקומים והיכולת של ויזלטר להשתנות באזורים של אי-ידיעה, להכיר באי-ידיעה העקרונית שלנו, מעלה את ההשערה שוויזלטר צריך גם את האפשרות של אלוהים, כחלק מאותה פואטיקה של עולמות אפשריים, של "פואטיקה מודאלית". אך יותר מכול ויזלטר עוקב בעניין גדול אחר נוכחותו רבת העוצמה של אלוהים בלשון ובהיסטוריה: "הדת הניפה את האדם בשערות ראשו והרימה אותו לגבהים חדשים", קובע ויזלטר בריאיון שערכנו אתו. נראה כי מרגע שוויזלטר נע בתוך

20 חנן חבר היה הראשון שדן בשירתו של ויזלטר בהקשר התיאולוגי-פוליטי. ראו חנן חבר, "אל תטה אוזן ללהלוחי בן יאיר", הארץ: ספרים (22/05/2009).

21 ראו גבריאל מוקד, "המודרניסט: מוזת הזיכרון של מאיר ויזלטר", הארץ: ספרים (29/07/2009).

הלשון התנ"כית והמשנאית כבן בית, הריהו בהכרח אחוז בסבך המטען הלשוני-תרבותי שהוא מנסה לנטרל, שעה שהוא מבקש להפריד בין דת למדינה ולפרק את הצירוף המסוכן של תיאולוגיה פוליטית.

* * *

בגיליון זה אנחנו מבקשים אפוא להשיב לספרות ולמחקר הספרות את אופיים כ"הסתערות על הגבול", ולהזהיר מפני הסכנה שב"התמצעותם" – מלשון אמצע – תחת מכבש פרויקט התחייה, הציונות והחילון. היה זה קפקא שהגדיר ביומנו את הספרות כ"הסתערות על הגבול", בהתייחסו לספרות שרחשה ושהתגבשה בזמנו, ושהוא עצמו היה חלק ממנה. עם זאת, קפקא הצר על האופן שבו הציונות "נתמצעה" וחיבלה באפשרות של התפתחות ספרות המסתערת על קו הגבול, אם כתורת סוד חדשה, ואם כגלגול נוסף של המסורת, כשגשוג שיש בו משורשי העבר לצד "בריאה מחדש" – ואולי המצאה – שלהם:

כל הספרות הזאת היא הסתערות על הגבול, ולולא באה ונתמצעה²² הציונות בינתיים, יכול שהיתה מתפתחת לכלל תורת-סוד חדשה, למין קבלה. יש סימנים לכך. אמת, כאן יש צורך בגאונות, שכמותה אין להעלות על הדעת, שתשקע מחדש את שרשיה במאות-השנים הקודמות או שתברא מחדש את מאות-השנים הקודמות, ובכל אלה לא יכלה כוחה אלא מעכשיו ואילך רק תתחיל לשגשג.²³

חנה סוקר-שווגר ומערכת כתב העת מכאן

22 הפועל שקפקא נוקט (בלשון תנאי בטל), בפירוש המילולי ביותר שלו, הוא לבוא בין לבין, לבוא באמצע, לחצוץ: "Wenn nicht der Zionismus dazwischen gekommen wäre" (תודה לרועי גרינוולד על הערה זו).

23 16/01/1922, פרנץ קפקא, יומנים, ב': 1914-1923, מגרמנית: חיים איזק, ירושלים ותל אביב: שוקן, עמ' 170.

רגע אחד, שקט: מסע החיפוש האפיסטמולוגי [ואי-]אפשרות הנבואה בשירתו המוקדמת של נתן זך

דן מירון

א

רַגַע אֶחָד שְׁקֵט כְּבִקְשָׁה. אֲנִי. אֲנִי
רוֹצֵה לומר דְּבַר־מָה. הוא הֶלֶךְ!

שתי השורות הללו, שלכאורה אינן מותירות רושם עמוק במיוחד, פתחו את שירים שונים (כותרת דו־משמעית, היכולה להורות על קיבוץ שירים מסוגים שונים או על שירים שונים מאחרים או מאלה שקדמו להם), אסופת השירים החשובה ביותר של נתן זך ואחת החשובות ביותר בשירה הישראלית בכללה. היתה זו פתיחה בלתי־שגרתית, בלשון המעטה. למעשה, לא קרה לפני בתולדות השירה העברית החדשה מקרה דומה של פתיחת אסופת שירים מרכזית בצמד שורות שנראו כה "פרוזאיות" או צפויות לשיכחה. משוררים שאפו בדרך כלל לפתוח את אסופות שיריהם בשורות טעונות ועשירות במשמעותן ובמצלולן; שורות שמיצו איזה עיקרון בארס פואטיקה הייחודית של המשורר, או את הרעיון המרכזי שהוא עומד לפתח ביצירתו, או לכל הפחות את הלך הרוח השורה על אסופת שיריו בכללותה. נטייה זו אפיינה את מרבית המשוררים הניאו־סימבוליסטים העבריים – ובהם שלונסקי, אלתרמן וגולדברג – אשר נהגו לעתים קרובות לפתוח את ספרי השירה שלהם בהצהרה דמוית פתגם או במימרה שהתיימרה להכיל כבקליפת אגוז את תמצית מהות השירה, האמנות, ייעודו של המשורר או הקיום האנושי בכללותו. ניתן להבחין בשאיפות אלו גם אצל אותם משוררים פוסט־סימבוליסטים ואקספרסיוניסטים שבניגוד לקודמיהם לא ביקשו לאזן בקלילות אלגנטית בין כוחות מנוגדים עד כדי עקידתם בפתגם מסכם, ולא האמינו בהכרח בקיומה של "מהות" שירית אוטונומית ושלמה, הניתנת להפרדה מהקיום הכאוטי והבלתי־מאורגן. אפילו אורי צבי גרינברג, שונא הליטוש וייפוי האמירה "בטעמי נגינה", בחר לפתוח את אנקראון על קטב העצבון (1928) באפוריזם מטאפורי מתנגן: "אני מדבר

1 נתן זך, "רגע אחד", כל השירים ושירים חדשים, א, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 127.

על היגון/יען אנו אילנותיו/והשמחה אינה אלא אודם לחי בפירותיו"². גם משורר מאופק ומהוסה כדוד פוגל פתח את קובץ שיריו לפני השער האפל (1923) בשורות מרוכזות, שחשפו את הלוך רוחו הקודר של הקובץ באיטיות, ככובד המיצולולי ובהדרגתיות שסייעו להן להיחרט בזיכרון: "לאט עולים סוסי/על מעלה ההר/לילה כבר שוכן/שחור בנו ובכל"³.

קובצי השירה הראשונים של המשוררים בני דורו של זך, ובהם עמיחי, אבידן או דליה רביקוביץ, לא חרגו מהכלל הפואטי הזה, ואפילו זך עצמו פתח את ספר הביכורים שלו, שירים ראשונים (1955) בשורות אשר הצליחו להציג בפני הקוראים את הטון המינורי של הקובץ בכללו, ובהבעת לתפקד באופן שקט וכובש כיחידה מוזיקלית נפרדת, אלגנטית, ויפהייה:

לִילָה בְּשֵׁל. יָרַח שֶׁל מַיִם
שָׁט בְּאוֹר הַסֶּתֶר.
הָאוֹר מְסַתֵּם בְּכִדְיוֹת.⁴

בניגוד לכך, שורות הפתיחה של שירים שונים התאפיינו בסגנון ומקצב שהיו באורח מופנן חסרי עידון, נטולי "ניגון", על סף העילגות. הניגוד בין שתי הפתיחות בלט כל כך עד שהוא כיוון את הקוראים להבנת הכותרת של שירים שונים כאילו באה להדגיש את השוני בין קובץ זה לקודמו ולא ללמד על ההטרוגניות של השירים שקובצו בו. שורות הפתיחה של הקובץ המאוחר יותר נראו לא רק כאילו אינן מגלמות במתומצת רעיון שלם או הלוך־רוח מוגדר, אלא גם כאילו הן נעדרות תהודה פואטית ומפגינות איזו איכות גולמית ואנטי־מוזיקלית, כאילו מדובר בטקסט שלא עבר עריכה. בשורות אלה ביקש דובר בלתי־מזוהה מאיזה קהל בלתי־מוגדר, אך רועש לכאורה, רגע אחד של שקט. אבל הוא עשה זאת בחצי־גמגום. דבריו לא היו מנוסחים בבהירות ונדמה היה כי מילותיו מכשילות את עצמן, מתקילות אותו במהלכו המקרטע. השורות הקצרות, על אף שהיו חפות מטעויות דקדוק, נראו מקוטעות וחלקיהן כאילו לא הלמו זה את זה. הקרבה בין "אנא" ובין "אני" – שתי מילים דומות זו לזו, ובאותה עת גם מתנגשות זו בזו עניינית ומוזיקלית – יצרה בעליל דיסוננס סמנטי וצלילי כאחד. בעוד השטף המוזיקלי של המשפט נתקל באבן הנגף של המצלול המבוסס על העיצור הנוקשה "א", הניגוד הטונאלי והענייני בין ה"אני רוצה" מבליט האגו, כופה עצמו, ובין ה"אנא" מנמיך האגו – בהיותו מנומס ותלוי בהסכמת הזולת וברצונו הטוב – היווה מה שנראה כאוקסימורון בלתי־מכוון, היינו, כניגוד עניינים בדיבור האופייני לדוברים בעלי שליטה מוגבלת בשפה, ואשר מבטא קונפליקט בלתי־פתור בין חשיבות עצמית מוגזמת להעדד מוחלט של בטחון עצמי. קונפליקט כזה מאפיין גם את השורה השנייה, אשר נפתחת בפועל החד־משמעי "רוצה" ומיד עוברת ל"דבר־מה" האמורפי וחסר המשמעות, כאילו הדובר מפחד לפתע מהאומץ שהפגין באומרו שהוא רוצה משהו וממהר לפייס את קהלו: מה שהוא "רוצה" לספר להם הוא בסך הכול "דבר־מה" לא חשוב או משמעותי במיוחד, דבר קטן, שהדיבור על אודותיו לא יגזול זמן רב ולא יתבע תשומת לב מוגזמת. הנמענים

2 אורי צבי גרינברג, כל כתביו, א, ירושלים: מוסד ביאליק, 1990, עמ' 108.

3 דוד פוגל, כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 15.

4 זך, "לילה בשל", הערה 1 לעיל, עמ' 61.

של הפנייה שהתנסחה בדרך זו יוכלו להמשיך כמעט מיד בשיחותיהם או בפעילות הרועשת שבה הם עוסקים, זו שאותה מבקש הדובר לקטוע, ולו גם ל"רגע אחד".

הסיטואציה ששורות הפתיחה הללו מתארות נדמית שגרתית ויומיומית לחלוטין. קבוצת אנשים התאספה במקום אחד – חדר בדירה פרטית, מבנה ציבורי, בית קפה – למטרה בלתי-מוגדרת. אם להתכנסות הזו היתה מטרה רשמית כלשהי (כמו הרצאה או חתונה, או השקה של ספר, למשל), נדמה כי החלק המרכזי של האירוע כבר הסתיים, וכעת הנוכחים משוחחים ביניהם באופן בלתי-רשמי: הם צוחקים, מספרים בדיחות, מחליפים פיסות רכילות ושותים. הדובר מבקש לכאורה לקטוע את הרצף הרועש של ההתנהגות החברתית החופשית רק לשם אותו "דבר-מה", שאולי יכלול נאום קצר של מסיבה או דברים הנאמרים אגב הרמת כוסית כפי שנהוג באירועים חברתיים מסוג זה. מכיוון שהוא עצמו חלק מהקבוצה, ועל כן אין הוא רואה צורך להציג את עצמו בפתח דבריו, הדובר מבקש לשאת דיבור בלתי-מתוכנן, שכן אילו הנאום היה נקבע מראש לא היה צורך בבקשה נחרצת כל כך לרגע אחד של שקט. בקשתו של הדובר נענית כמובן, כמתחייב מהנימוס ומכללי הטקס: השיחות נקטעות, הראשים פונים לעברו בעוד הנוכחים מחליפים ביניהם מבטים ועוטים על פניהם הבעה של קשב ואולי גם של השתאות (סקרנות? חוסר סבלנות? שכן הדובר שלנו אינו עושה רושם של מי שמורגל בתפקיד של בדרך או נואם באירועים ציבוריים). הקהל מעניק לו רגע של תשומת לב כדי לאפשר לו להגיד את ה"דבר-מה" שלו, בתקווה שיהיה בדבר הזה עניין כלשהו, ועוד יותר מכך – שהדיבור על אודותיו יהיה קצר ככל האפשר. אם יתגלה הדובר כטרחן המאריך בדיבור ללא צורך ישובו השומעים המשועממים לשיחותיהם הפרטיות מבלי להיחשב בלתי-נומסים. אלא שאז, אחרי התחלה שאינה מבשרת גדולות ונצורות, מטיל הדובר פצצה על ראשיהם של שומעיו.

בתחילת הדברים מתקשים השומעים להבין לאן הוא חותר, ובעצם מה הוא אומר; שכן בקשתו הראשונית לשקט מלווה במשפט חסר פשר לכאורה: "הוא הלך ועבר על פני". הדובר, בהתרגשות ובבלבול שאחזו בו, שכח שהנוכחים אינם יודעים דבר על אותו "הוא" ש"עבר על פניו", הם חפים לגמרי מידיעת המי והמה, האיפה והמתי של הסיפור שאחריו הם מתבקשים לעקוב. הדובר בחר לפתוח את דבריו *במין in medias res* (באמצע הדברים) מביך, שלא ברור אם הוא משמש כתחבולה רטורית, כניסיון לעורר סקרנות, או שמא הוא רק תוצאה של בלבול ומבוכה. ניתן גם להניח שהשומעים, בכל אופן בעלי הרגישות הלשונית שבהם, הבחינו בצרימה מסוימת שנגרמה על ידי תיאורה של פעולת הליכה של מאן דהוא, בוודאי אדם יומיומי לחלוטין, באמצעות הצירוף המרומם – "עבר על פני", שהמשכילים שבקרב השומעים חשו ברקע המקראי שלו. האומנם ראויה הליכתו של אותו "הוא" לתיאור כזה? האם מוצדקת נקיטת המשלב הלשוני הגבוה? כך אולי שאלו את עצמם אותם מאזינים רגישים ומשכילים. המשלב ההטרונגי הזה יכול היה להיראות להם – במסגרת נראטיב שתכליתו ומשמעותו טרם הובהרו – תמוה, מוגזם ואפילו קומי; שכן מי כבר יכול "לעבור על פניו" של הדובר? האם היה זה משה, ישו, מלך מקראי, נביא?! ואיך יכול ביטוי כה פואטי ויומרני לדור בכפיפה אחת עם אותם "אנא" ו"דבר-מה" ו"אני רוצה" היומיומיים כל כך?!

למרות התמיהה שהפערים הללו אולי עוררו, הסיפור שהדובר מציג מתחיל להתבהר בהדרגה. למראית עין, נראה הדובר על פי סיפור זה כאילו היה מוכה חרטה ובה־בעת גם כפוי על ידי דחף בלתי־נשלט לחלוק עם הקהל התנסות מצערת, מבישה, אפילו מרתיעה, אבל בשום פנים לא יוצאת דופן, שבה התנסה בעבר הקרוב, אולי ימים ספורים לפני ההווה של השיר. כמו כל אדם הדר בכרך הוא נתקל במקבץ נדבות, חסר־בית זקן ומוזנח, אשר נזקק לעזרה באופן מכמיר לב. גרגירי חול דבקו בבגדיו המלוכלכים והכבדים של האיש, שכללו מעין "גלימה" מרופטת בעלת שוליים רחבים, בעוד זרדים ואניצי קש נאחזים בזקנו. אלו ואלו והעידו כי הוא בילה את הלילה הקודם לא בבית ובמיטה אלא במשהו מעין סככה או אסם, שהיו בהם חול וערימות תבן; האחרונות שימשו אותו כנראה כמזרן מאולתר. הליכתו של הקבצן, שהתקדם לעבר הדובר באיטיות ובמין תדהמה של מוכה־ירח, העידה אף היא על מצב של חולשה קיצונית שמחמת תזונה לקויה, חולי ותשישות גוף ונפש. קל היה לראות שמצבו חמור. כיוון שהמפגש בינו ובין הדובר התרחש ככל הנראה ביום חורף (כפי שניתן להסיק מהגלימה הכבדה שהזקן עטה על גופו), האיש הזקן גם קפא מקור. בקצרה, בגדיו של הקבצן, פניו, מצעדו וכלל שפת הגוף שלו גוללו בקול אחיד את הסיפור המוכר לעיפה של ה"הומלס" האורבני שהגיע למצב קיצוני של תשישות וניכור לסביבתו: חיים ללא בית, ללא קרוב ומודע, חיי בדידות, הזנחה וחשיפה מתמשכת לקור ולרעב הורידו אותו לשפל המדרגה. הדובר אמור היה להציע את עזרתו; אבל באופן מובן למדי הוא נרתע ובוחר להימנע מכך. הלכלוך, הריח, גרגרי החול ואניצי הקש עשו את שלהם. נוסף על כך נדמה היה שהקבצן כלל אינו מבחין בנוכחותו של הדובר שבא למולו. הוא פלש למרחב הפרטי שלו, "עבר על פניו" כה קרוב לגופו, עד שהדובר יכול היה בקלות להושיט את ידו ולגעט ב"שולי אדרתו", עוד ביטוי פואטי מובהק שבוודאי גרם לפחות לאחדים בקרב קהל השומעים להרים גבה בהשתאות או להפריח חיוך לגלגני (לקבצן המלוכלך יש לא מעיל בלוי אלא "אדרת" ולה "שוליים"). במקום לגעת בקבצן או לפתוח בשיחה אתו הדובר, כנראה, התרחק ממנו. בכך לא גילה קשיחות לב מעבר למידה המקובלת. אילו היה הזקן מנסה ליזום קשר כלשהו על ידי פנייה ישירה, ניתן לשער כי הדובר היה נכון לעשות משהו למענו, לכל הפחות להעניק לו כמה מטבעות כדי קניית קערת מרק או כיכר לחם. אבל האיש, מסתבר, נטש זה מכבר את הניסיון לקבץ נדבות או להתחנן לעזרה, ולדובר לא היו הרצון או הכוח המוסרי הדרושים כדי להתגבר על המחיצה הטבעית שקמה בינו ובין ה"הומלס" ולנסות לחלץ אותו מתהומות האדישות והרעב שאליהן שקע; וכך לא נוסחה בקשה לעזרה, ובהעדר בקשה גם העזרה לא ניתנה.

הסיטואציה הדוחה הסתיימה, כנראה, במהירות, והדובר, יש להניח, נשם לרווחה: הקבצן נעלם ונשכח. אלא שכעבור זמן לא רב התברר שהרגשת הרווחה היתה מוקדמת מדי. למחרת היום נמצא הקבצן מת: "ריק כמו ציפור, קשה כמו אבן". הוא נפח את נשמתו במהלך הלילה שאותו, כמו לילות קודמים, הוא נאלץ לבלות במקום בלתי־מוגן, וכאשר גופתו התגלתה בבוקר הוא כבר היה "קשה כמו אבן", היינו במצב של צפידת מוות. כשהרימו את גופתו כדי להעבירה לבית העלמין, התחוור מיד כי האיש גווע ברעב מתמשך, שגרם לגופו להיות נטול משקל כמעט ("ריק כמו ציפור"). יש להניח שחוסר תזונה היתה אחת מסיבות המוות. הדובר, שיכול היה בקלות להאכיל את הקבצן בעודו חי, נתקף בחרטה. אם קודם לכן הוא נמנע מלגעת בקבצן, שהיה רחוק ממנו מרחק הושטת יד בלבד, עכשיו הוא

מתגבר על אנינותו ומסכים לקחת חלק בהעברת הגופה לצורך הקבורה. הוא אינו אומר זאת במפורש, אבל הדימויים שבהם הוא משתמש כדי לתאר את ההתנסות המוזרה של המגע עם דבר קשה כמו אבן אבל גם חסר משקל (דיסוננס טקטילי חריף) מעידים על רגע של קרבה פיזית משתקת עם הגופה. הדובר סוף-סוף "נגע" בקבצן – לא רק בשולי אדרתו אלא גם בגופו הנגוף, שהתרוקן מחיים. בעקבות המגע הזה, מסתבר, החלה הפרשה כולה להעיק עליו, על הדובר. עכשיו הוא מוכרח לחלוק אותה עם מישהו, אבל עם מי? בתחילה לא ברור מדוע הוא חש צורך לדבר על העניין בפומבי, במעין נאום אקס-פרומפט, במקום להסתפק בהבאת חבר קרוב או אדם אהוב בסוד ההתנסות העגומה. האם הוא אינו יודע שסיפור מותו מרעב של קבצן חסר בית, והימנעותו שלו, של הדובר, מהגשת עזרה בעוד עזרה כזו יכולה היתה להועיל, איננו נושא ה"הולם" התכנסות ציבורית רועשת, אולי גם חגיגית?! לא ייתכן שהוא אינו מודע לכך שסיפורו מעורר תחושות קשות של דחייה וגועל, ושכאשר הוא כופה אותו על קהל שהתאסף לצורך אירוע חברתי, שהוא אולי בעל אופי בידורי או קליל, יש בכך מידה לא מעטה של חוסר טעם. מיותר לציין כי הסיפור עצמו הוא בנאלי (שכן הוא מתאר התרחשות לא בלתי-נפוצה בחיים העירוניים המודרניים) כשם שהוא עגום ומחריד, וניצול הפתיחות והמהוגנות של אירוע חברתי לשם דיבור על אודותיו הוא מעשה שיכול להיחשב גם ואף תוקפני. אבל הדובר חייב לגלות את כישלונו ברבים ובאורח ציבורי. כמו חוטא חוזר בתשובה הוא חייב לחשוף את קלונו בבית הכנסת, בפני ה"עולם". וגם בצורך הזה יש משהו מן הגסות והתוקפנות. ברגע שהצליחו השומעים להתגבר על תחושת הבלבול הראשונית שאחזה בהם, והתחילו להבין – בהדרגה – שמה שהדובר הכין עבורם, אותו "דבר-מה" בלתי-נחשב, הוא למעשה "ידי", שכל מטרתו היא להקל על נקיפות מצפונם ולשכנעם שהוא אינו "אשם", כאילו היו הם חבר מושבעים שהתחייב לדון אותו לשבט או לחסד – הם עלולים בעצמם להירתע ולחוש התנגדות. מכל מקום, יש להם זכות מלאה לשאול את עצמם מדוע הדובר כופה עליהם ועל עצמו את חלוקת התפקידים הפתאומית ל"נאשם" ו"שופטים". הדובר, מצדו, באורח שאינו נעדר טרחנות, נאחז בתפקידו כנאשם. הוא מנסה להגן על עצמו ולהצדיק את התנהגותו באמצעות חזרות מייגעות על תירוץ אחד ויחיד: הוא לא ידע ולא יכול היה לדעת מהו באמת מצבו של הקבצן. בכך אין שום טעם לפגם, שכן כל איש אחר, במקומו, גם הוא לא יכול היה לשער כי מצב האיש נואש כל כך, או שהליכתו היא הליכה אל המוות. הדובר יותר מרוֹמֵז, שכל שומעיו-"שופטיו" היו נוהגים כמותו בנסיבות שתיאר, שהרי גם הם לא יכלו "לדעת".

מותר לשער, שבשלב זה איבדו השומעים את סבלנותם. בעוד הדובר חוזר פעמיים על השאלה הרטורית "מי יכול היה לדעת", הרומזת שגם השומעים לא היו נוהגים אחרת משנהג הוא, הם, השומעים, אולי מציינים לעצמם שמראה האיש, כפי שהדובר עצמו תיאר (גריירי החול, אניצי הקש, ההילוך של מוכה הירח), היה כזה, שהוא, ובעצם כל אחד, יכול היה לדעת – לפחות במובן ה"פרקטי"-התפעולי של מושג הידיעה; ושהטענה האפיסטמולוגית-כביכול בעניין אי-אפשרות הידיעה, שיש להבדילה מהטענה בדבר עצם האי-ידיעה, איננה, בנסיבות שתוארו, אלא "כיסוי תחת", חיפוי רופף וקלוש על האמת שאין להסתירה: הדובר *בחר* שלא לדעת. הוא יכול היה לדעת כשם שיכול היה "לגעת", אבל הוא לא רצה לא לגעת ולא לדעת, והוא נתלה עכשיו בתירוץ שהאיש עצמו "בחר" שלא לומר דבר, אף כי ברור שהשתיקה הזו לא היתה שתיקה שמתוך בחירה. השומעים

אולי גם מודים בפני עצמם, שהדובר נהג כדרך שמרבית בני האדם, ואולי גם הם עצמם, היו נוהגים בנסיבות דומות – לא משום שלא היו יודעים או יכולים לדעת, אלא משום שהיו בוחרים לא לדעת ולא לגעת. הדובר הוא "אדם חושני ממוצע" ובחירתו השלילית (שלא לגעת/לדעת) היתה בחירה מובנת מאליה לבני אדם מסוגו. גם התירוץ "לא יכולתי לדעת" הוא תירוץ בנאלי של "אדם חושני ממוצע"; והשומעים עצמם היו אולי משתמשים בו (ואולי לא) אילו נקלעו למצב שבו נתון הדובר. מכל מקום, ניתן להניח כי הם איבדו את סבלנותם לגבי העניין כולו ולגבי תירוץ האי־ידיעה בפרט. אבל את ההתקשות של הדובר על חוסר ידיעה כתירוץ לאי־פעולה אפשר לראות כאובססיבית, דווקא מכיוון שהיא בלתי־משכנעת. ובאותה מידה עצמה היא גם מייגעת, משעממת, מרוחה בריר של רחמים עצמיים.

אלא שבשלב זה – פתיחת הבית השלישי בשיר בן שלושת הבתים – נעלם השעמום ואת מקומו תופס הגיחוך שמחמת האבסורד. הדובר, לאחר שחזר פעם נוספת על המנטרה שלו – "לא יכולתי לדעת" – מודיע פתאום: "אינני מאשים אותך". היינו, הוא, הדובר, איננו מאשים את הקבצן בכך שלא מצא לנכון להתריע על מצבו ולכן לא שחרר את האיש שנתקל בו ממצב האי־ידיעה באמצעות גילוי נאות. אכן, ההימנעות מגילוי שכזה הכשילה את הדובר, אבל היא נעשתה בנסיבות מקלות: הקבצן היה נתון בטראנס של ערב גסיסה, הוא כבר לא נמצא "בעולם הזה", והדובר, בנדיבות לבו, סולח לו על שתיתו. כאן מגיע השיר למה שאין לתארו אלא כשיא קומי. ההומור מתגלה במהלך הבית האחרון של השיר כאמצעי הכרחי לשם ביצוע הפרוצדורה הפסיכולוגית שבה מעוניין הדובר מלכתחילה ושאליה חותר השיר כולו. הדובר השמיע את וידויו באוזני הקהל לא רק מתוך ציפייה להבנה ולמחילה, אלא גם, בעיקר, מתוך ניסיון ליצור מציאות של "תיקון" במובן המוסרי ואפילו המיסטי של המושג; מציאות, שבה כל מה שהיה "רע" בהתנסות שתוארה בשני הבתים הראשונים חוזר לתיקנו ונעשה טוב, אפילו מזהיר, בבית האחרון. ה"רע" שבו מדובר היה מורכב מחמישה רכיבים: א) הדובר גילה ניכור וחוסר רגישות לאדם שנמצא במצב נואש. הוא "לא נגע" בו ולא היה עמו בצרתו. זהו חטא מבחינה מוסרית. ב) הדובר בחר שלא "לדעת" מה בדיוק היה מצבו של אותו אדם – וזהו פגם מבחינת היכולת האינטלקטואלית־הקוגניטיבית. ג) המאורע כולו היה אפוף כיעור ועליבות שהקבצן כאילו "הקרינם" מתוכו, תחילה בלבדו, בריחו ובלכלוך שדבק בו, ואחר כך במגע המצמרר עם גופתו הקלה כמו ציפור והקשה כמו אבן. ד) האיש מת – ואת הנעשה אין להשיב. הדובר, בניסיון נואש לכפר על חטאו, חלק לו כבוד אחרון ובה במגע מזעזע עם גופתו הנוקשה וחסרת המשקל; אבל זו היתה כפרה בלתי־מספקת, והדובר חש עצמו אשם ובה־בעת גם נאשם (שני דברים שאינם זהים); כביכול האיש המת והציבור המייצג את זכויותיו מכוונים כלפיו אצבע מאשימה. ה) הדובר היה חייב לחשוף את קלונו בפני הקהל, היה עליו "להתודות"; שכן במות הקבצן הועברו, כביכול, זכויותיו לידי הציבור, והאשמה במותו נהיתה עניין ציבורי.

בבית האחרון נהפכים כל המרכיבים האלה על פיהם באמצעות ההזיה המתקנת, או מה שאפשר לכנות "חשיבה משאלתית". ראשית, האיש כלל לא מת. הוא רק ישן, ולפעמים הוא "קם בשנתו", מתנועע, מדבר, מתקשר. שנית, הכיעור שהיה כרוך במגע אתו נפוג.

במקום הנוקשות המחרידה של הגופה הסגופה וחסרת המשקל מופיעה עתה סיטואציה אסתטית במהותה. הקבצן קם משנתו לא קבצן אלא כאיתן טבע. הוא למעשה ענקי, נינוע, זורם, ועם זאת אדיר משקל "כמו ים", בעת שכוח המשיכה של הירח מחולל בו תנועה שהיא בבת-אחת איטית ואדירת ממדים. שלישית, אין זו אמת, שהדובר גילה ניכור וחוסר רגישות. הרי הקבצן בגלגולו החדש קובע בעצמו שהדובר, שאותו הוא מכנה "בני", הוא "אתו", ועוד "במידה כזאת"! היינו, תוך גילוי מופלג של אמפתיה והזדהות. רביעית, מי ש"לא ידע" ולא יכול לדעת היה לא הדובר אלא הקבצן; הרי הוא, הקבצן, מודה: "בני, לא ידעתי, שאתה, במידה כזאת, אתי". מכאן שהדובר אינו "אשם", ומי שאשם בעצם הוא הקבצן, שמחמת אידיעת הקרבה והאמפתיה של הדובר לא חלק אתו את האינפורמציה הנחוצה; אבל הדובר בוחר שלא להאשים אותו בהעלמת אינפורמציה זו – בהתחשב בנסיבות ובברית הידידות שנכרתה בין השניים. לבסוף הדובר, בשלב זה של "תיקון המעוות", מרחיק עצמו לגמרי מן המרחב הציבורי שבו היה נתון קודם לכן, בשני הבתים הראשונים של השיר. עכשיו, בבית השלישי, הוא שרוי בעולם הפנטסטי שברא לעצמו וכבר אינו זקוק לשומעיו. למעשה, בבית השלישי מתבטלת כמעט לגמרי הזיקה הרטורית לקהל נמענים נוכח. משום כך הרטוריקה של הבית השלישי שונה באורח מוחלט מזו של שני קודמיו. הדובר אינו מנסה לשכנע כאן מישהו, שכן הוא כבר שרוי במציאות של שיווי משקל פנימי, ללא צורך באיזון מבחוץ. במידה שהוא מנהל כאן דו־שיח הרי זה הדו־שיח בינו ובין הקבצן (שלא התקיים במציאות) ולא דו־שיח עם השומעים, אף כי הללו, יש להניח, עודם חשופים לגילוי הלב שלו, הנעשה מביך יותר מרגע לרגע משום שהוא הופך למשהו מעין דיבור מתוך חלום. בהתאם לכך, הבית השלישי הוא לאין ערוך "פיוטי" יותר מן הבתים הקודמים. הפרוזאיות המגומגמת של בתים אלה נתחלפה בשורות שיר פיגורטיביות חרוזות וכמעט שקולות ("אני מרגיש אותו קם/בשנתו, סהרורי כמו ים" וכו'). בכך מזהה הבית הזה את הפיוטי עם החלומי-דמיוני-משאלתי; כלומר, עם בריחה מסוימת מן המציאות. לעיצומו של דבר כותב הבית השלישי את השיר מחדש ומספר את המאורע שסופר בו כפי שהיה צריך להתקיים בעולם טוב יותר. חוזר כאן על עצמו המפגש של הדובר עם הקבצן ה"חולף על פניו", אלא שהפעם תנועת הקבצן החולף אינה זו של "הומלס" מותש עד מוות, אלא של דמות אב כמעט מיתית, נעה סהרורית "כמו ים", "חולפת" לא "על פני" הדובר אלא "לידו"; נמנעת מן השתיקה הדהומה של הבית הראשון ומחליפה אותה בדיבור אבהי־רחום: "בני, בני". המגע שהתמצה קודם בנשיאת הגופה אל מקום הקבורה מסתיים עתה בברית בין אב לבנו, והכול בא על מקומו בשלום. כך מסתיים הסיפור של "רגע אחד" בהפיכתו של מעשה המלט השקספירי מטרגדיה לקומדיה. הבן שלא מנע את רציחתו של אביו נפגש עם רוח רפאים שפירה ונוחה, מעין סנטה קלאוס, ובמקום לקבל ממנה הוראות לביצוע מעשה דמים אימנתי הוא מקבל ממנה אהבה ועידוד. הוא גם לא מת בסופו של הסיפור, כפי שמת המלט בדו־קרב שלו עם לארטס, אלא רק שוקע בהיזה בהקיק.

איננו יודעים כיצד מגיבים המאזינים על חלקו האחרון של הסיפור. ייתכן שהוא נראה להם כמגוחך וכמרגיז שבכולם. אם את שני החלקים הראשונים הם מקבלים ו"מבינים" (אולי היו גם הם נרתעים, כמו הדובר, מן הקבצן המטונף, שועטים לעבר שגרת יומם בניסיון להדחיק את המפגש, להרחיקו ממחשבותיהם), הרי את החלק האחרון יכול

"להבין" ו"לקבל" רק הפסיכיאטר, המזהה בעליל את הרגרסיה שגרמה ה"טראומה" ואת החשיבה המשאלתית הפרימיטיבית, הילדותית, שרגרסיה כזו שחררה ממוסרות הבגרות והפיכחון. אבל בשלב שבו מסתיים השיר הסיטואציה הרטורית של הבתים הראשונים כבר אינה מעניינת אותנו. השיר, כמו הדובר שלו, "התגבר" עליה, הבליע אותה ובתוך כך ביטל אותה. בשלב זה נפנים אנו לשאלה מה ביקש נתן זך לומר בסיפור השירי על הפגישה עם הקבצן הגווע, שנהפכה בכוח החשיבה המשאלתית מכישלון מחפיר לחזון הרמוניסטי פסאודו-מיסטי של מפגש עם האב "המת-החי". יתר על כן, דוחק בנו הצורך להבין מה הצדיק, מבחינתו של המשורר, את העמדתה של האמירה הזאת בפתח ספרו החשוב ביותר, הספר שקבע את מעמדו כדמות הדומיננטית בשירה הישראלית בשלב הייסוד שלה.

1

הקריאה לעיל מאפשרת להתבונן בשיר "רגע אחד" בכמה אופנים, או מכמה זוויות ראות. בראש ובראשונה זוהי יצירת מופת של פסיכולוגיה אקזיסטנציאליסטית. הנושא המרכזי שלה הוא חוסר אותנטיות ו"הונאה עצמית" (mauvaise foi), שני מושגי יסוד בשיח הפילוסופי של הוגים אקזיסטנציאליסטים כמו היידגר וסארטר. אלו הן שתי נטיות אשר מאפיינות את האדם הממוצע: הן נובעות מחוסר יכולתו – וחוסר רצונו – להכיר במוות ובאבסורדיות של הקיום האנושי, ועל כן הן מגבילות את החופש שלו והורסות את אופיו המוסרי, כלומר, את יכולתו לבחור – בתוך המגבלות הקיומיות שנכפו עליו – בחירות מודעות, וליטול אחריות מלאה על יכולותיו ולמגבלותיו גם יחד. מבחינה זו הדובר בשירו של זך הוא התגלמות מושלמת של האדם הבלתי-אותנטי הבוחר שוב ושוב להונות את עצמו. כשהוא פוגש באדם הנוטה למות, הוא מוצא עצמו בנסיבות שדורשות ממנו הכרעה מוסרית: הוא יכול לסייע או לבחור להתעלם, והוא אינו עושה לא את הדבר האחד ולא את האחר אלא בוחר שלא לבחור, מחליט שלא להחליט. כך הוא אינו מסייע, אבל באותה עת הוא אינו מגדיר את עצמו כמי שסירב לסייע. לחלופין, הוא מסתתר מאחורי התירוץ של "לא ידעתי", אשר אינו מתאר כאן חוסר הבנה או בעיה תפיסתית, אלא מצב של העדר גורמים חיזוניים אשר יכלו לכאורה להכריח אותו "לדעת" (כלומר, להידרש להכרעה מוסרית). במילים אחרות, "רגע אחד" מייצג את האדם אשר ז'אן פול סארטר כה היטיב לתאר ולנתח את הונאתו העצמית המאפשרת לו להימנע מקבלת אחריות למעשיו ובה-בעת להתעקש על הצגה לוגית-כביכול של תירוצים למעשים שאי-אפשר לתרצם. כאשר גם תירוצים אלו מתבררים כקלושים למדי, הוא בורח מיד אל מחוזם של החלומות בהקיץ, הפנטזיות הילדותיות והחשיבה המשאלתית. מעל לכול, האדם הזה מנוסה מאוד בהימנעות מתפיסה אותנטית של המציאות. והוא דבק בהימנעות זו גם כאשר הוא נתקל בגרסתה המועצמת והבלתי-ניתנת להפרכה של המציאות – קרי, גופתו הדוממת של אדם שהיה בחיים רגעים ספורים קודם לכן, וכעת הוא "ריק כמו ציפור, קשה כמו אבן". אין זה מפתיע שהדובר מתעקש להמעיט בחשיבותו של אותו מפגש עם המציאות בהיבטה הזה המועצם והבלתי-ניתן לערעור ולהכחיש אותו, והוא עושה זאת בהמשך השיר, כאמור, באמצעות ההמרה של מוות ב"שינה". את הליכתו

הסהרורית של אדם גוסס הוא ממיר בְּתִיאור הפואטי "חולף לידי סהרורי כמו ים", ואילו את ההכרה במוות, שניתן היה למנוע אותו, הוא מטשטש באמצעות פרשנות קוסמולוגית ושימוש ציורי בגרמי השמים. אלה, כמובן, אינם מפחיתים מגודל הזוועה; במובן מסוים הם אף מעצימים אותה.

בנוסף, נדמה כי הדובר כבר הספיק ללמוד כיצד להפעיל על שומעיו מיני מניפולציות שיאפשרו לו להמעיט מערכו של הנטל המוסרי והאינטלקטואלי שהוא נושא. כזכור, הדובר לא רק כופה על שומעיו "יודוי" מפתיע – הוא גם מסביר להם מדוע הם אינם טובים יותר ממנו, ומדוע אף לא אחד מהם היה נוהג באופן מוסרי יותר. בעיני "אדם חושני ממוצע" כמוהו, אשמה שהרבים יכולים לחלוק אותה אינה אשמה כלל. בעולם שבו מושג החטא פשט את הרגל (הן מבחינה דתית והן מבחינה פילוסופית-מוסרית), אשמה קיימת אך ורק כאשר היא מאפשרת לבודד את האדם "האשם" מחברתם של שאר בני האדם הזכאים-לכאורה. ברגע שההבדל בין הזכאים לאשם מתבטל או נמחק, התפיסה של אחריות מוסרית נעלמת בעקבותיו. לפיכך, כאשר היא נחלקת עם רבים – "הונאה עצמית" אינה יכולה להיפתס כ"הונאה" ככלות הכול.

קריאה אפשרית אחרת של "רגע אחד" היא זו המסתייעת בכלים פסיכואנליטיים. הללו מאפשרים להתמקד בסינדרום ההמלטי שממנו סובל הדובר, ובנראטיב הקלאסי של היחסים האמביוולנטיים בין אב לבנו. במסגרת קריאה כזאת ניתן להבין את השיר כמבע אישי מאוד של בן אשר התייתם מאביו המושפל וההרוס וכעת הוא ייאלץ להתמודד עם בעיות שכבר אינן ניתנות לפתרון מלא; בעיות הקשורות ביחסים עם האב שכבר איננו ובמה שאפשר לתארו כהאשמה עצמית בהתעלמות מן המצב שהביא למות האב. אכן, "רגע אחד" יכול להתפרש כהספד לאב אשר במהלך חייו סבל השפלות ומפלות, אשר בסופו של דבר הביאו למותו. איננו יודעים בבירור מה היה טיבה של מערכת היחסים בין האב לבנו הצעיר, וכיצד הגיב הבן על ההשפלות שאביו ספג; עם זאת, אנו יכולים להניח – על פי השיר – שהיו ביחסים אלה ניכור וריחוק ובעקבותיהם גם רגשי אשם. בין שלְשִׁיר כ"רגע אחד" יש רקע אוטוביוגרפי ובין שאין לו רקע כזה, הוא נוגע בפצע פתוח. רק לעתים נדירות נגע זך בשירתו בפצע זה. אולם גם מאזכורים בודדים ועקיפים של נוכחות אבהית ביצירות אחרות שלו ניתן ללמוד שנושא השיר – תחושת האשמה שרודפת איש צעיר אחרי התייתמותו – ריתק והסעיר את המשורר. בשיר מוקדם מאוד, שזך בחר לא לכלול באוסף שיריו הראשון (אבל הוא נכלל באסופת השירים הכוללת שראתה אור בשלושה כרכים זה לא כבר), הופעתו של האב בחלומות ובפנטזיות של בנו מתוארת באופן האמביוולנטי הבא: האב, שמגיח מתוך חשכת הלילה, קרב למיטת בנו, רוכן לעברו, מחייך ומדבר עמו. אולם באותה עת הוא אווז בידו סכין "מאכלת" אשר הבן מתייחס אליה כאל "כה רחומה תמיד". הסכין הבוהקת מנצנצת מתוך החשכה, והבן, שכעת הוא אדם מבוגר, מבחין בה כשהוא פוסע דרך רחובות ריקים ודוממים בתל אביב לילית. ניצוץ המאכלת מגיע אליו מחדרון קטן ומואר-למחצה לצד השוק העירוני, במקום שנהגי מוניות חסרי תעסוקה מעבירים בו בעצלתיים את משמרת הלילה שלהם. אז הוא שומע את "אבי־הטל" ומבחין בתוך הדשא הרטוב בדמעותיו, שמתערבבות עם "אימה מימית".

בסוף, הוא מתעמת עם האב המת:

אָבִי, קְשֶׁה־עֵלִים מְרַשְׁרָשִׁים אֶת אֶבְרֶנֶךָ –
 כָּל הָעֵלִים מְרַשְׁרָשִׁים, אָבִי [...] –
 אֲנִי נוֹשֵׂא אוֹתְךָ מֵעֵבֶר לְשָׁקְרִים וְלְאֵמֶת.⁵

לא קשה לראות את הדמיון בין שיר מוקדם ונשכח זה, שמהדהדים בו הן סיפור עקדת יצחק והן המיתוס של אדיפוס, ובין "רגע אחד" הבוגר והמורכב יותר, עם רמיזותיו למערכת יחסים אמביוולנטית בין אב לבנו אשר מקבלת ביטוי כקונפליקט חיצוני המשווע לפתרון ולפיוס. במונחים פרוידיאניים אפשר לתאר את השיר כתיאור האסון הנפשי הנגרם על ידי "הצלחה" מוגזמת של הקונפליקט האדיפלי, המתרחשת כאשר ההזיות האדיפליות של הבן מתממשות בפועל, והאב אכן מת, אם גם שלא מידי בנו אלא רק על ידי מי שכביכול הגשים את רצונו הכמוס של הבן. ב"תרנגולי של שוקולד", מחזור שירים התובע קריאה מדוקדקת שלא זה מקומה, מתגלה כמעט בבירור גם הרקע הארוטי של הקונפליקט, שב"רגע אחד" דווקא אינו מובלט.

כאמור, קריאה זו אינה תלויה בשאלה אם "רגע אחד" מבוסס על חוויות אוטוביוגרפיות. השיר מגולל סיפור בעל משמעות ארכיטיפית, שבמרכזו בן רדוף רגשי אשמה על שלא הצליח להעניק לאביו האבוד והגוסס את התמיכה המוסרית, הנפשית והחומרית שהאב היה זקוק לה. השיתוק שאחז בדובר ברגע של הקרבה הפיזית המרתיעה לקבצן הגוסס שעבר על פניו ("יכולתי לגעת בשולי אדרתו. לא נגעת") מדבר בעד עצמו. אין ספק שהוא מבטא דימוי נפשי שהיה כואב וקשה מכדי להציגו באופן ישיר יותר. במובן זה ניתן לקרוא את התירוצים שלפיהם "לא יכולתי לדעת" ו"מי יכול היה לדעת מה שלא ידעתי" כאשמה עצמית: איך ייתכן שלא ראיתי, או העמדתי פנים שאיני רואה, מה שעמד באותו רגע מול עיניי? האם לא מגיע לי גינוי פומבי על המעשה המביש הזה?! באותו אופן, הפנטזיה המובאת בסוף השיר יכולה להתפרש ככמיהה נואשת לפיוס. אפילו הביטוי "אינני מאשים אותו" אינו נשמע בהקשר זה כה מגוחך או יומרני כפי שניתן היה לחשוב; הלא כולנו – לא רק הילדים שבינינו, אלא גם הילדים בתוך המבוגרים שהפכנו להיות – "מאשימים" את ההורה המת ש"נטש" אותנו והותיר אותנו חלשים וחסרי חסות, נאלצים להיאבק בעצמנו על קיומנו. אנו "יודעים" שעלינו ללמוד לדכא את הכעס הילדותי הזה ולהמיר את הפניית האצבע המאשימה בעבודה הקשה של אבל אותנטי, המביא בסופו של דבר להשלמה המאפשרת המשך חיים מאוזנים. המשפט "אני לא מאשים אותך" יכול לשמש תחנה מקדמית בתהליך זה של התמודדות עם העדרו של נפטר אהוב; תחנה, שיכול להיות ערך לשהייה בה כל עוד זו אינה מפסקת את המסע הלאה לעבר האבל ומיצויו. במסגרת השהייה הזאת יהיה, כנראה, צורך בפיתוח ה"אינטרויקט" של המת הנעדר כדמות חיובית, תומכת, נהדרת (כמו האב המת באחדים משיריה של דליה רביקוביץ: האב המת יחזור לבתו מדמשק או מארץ כותים, שכן "נבזה בעיניו כזב, /משֶׁטָה בי לא היה"⁶); גם זאת, בתנאי שהאידיאליזציה תשמש אך ורק כשלב מעבר להערכה ריאליסטית של דמות הנפטר, שיהיו בה הבנה וחמלה יותר מהערצה. מי ש"נתקע" בשלב הזה בעבודת האבל, חזקה עליו שתחול אצלו במשך הזמן גם נסיגה לדמות הנפטר ה"שלילית", האכזרית ואפילו הזדונית,

5 ראו פרק ד' במחזור השירים "תרנגולי של שוקולד" (1953), זך, הערה 1 לעיל, עמ' 35.

6 דליה רביקוביץ, "דעת לנכון נקל", כל השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 14.

והוא ינוע למשך זמן בלתי־מוגבל בין שתי הדמויות (כך בשירה של רביקוביץ "עומד על הכביש", שבו האב המת מתעלם מבתו היורדת מדי לילה כדי לעמוד "במקום של סכנה", היינו בכביש שבו פגעה בו המכונית והרגתו: "למרות שהייתי הבת הבכורה שלו/ הוא אינו יכול לדבר לי מילת אהבה אחת"; וראו גם השיר "כף יד רשעה"⁷). אמביוולנטיות כזו משתמעת מתיאור המאכלת המבהיקה שנושא האב בבואו בלילה אל בנו ב"תרנגולי של שוקולד" (שיכולה להיות לה גם משמעות סקסואלית של מפגש עם העירום של האב לעומת משחקי המין של הבן, המשתעשע באפלה ב"תרנגולי של שוקולד" שלו). ב"רגע אחד" מגלה הניסיון להשלים עם דמות האב וליפות אותה וכן לפתח מערכת יחסים "נלבבים" עמה את התהליך המתואר כאן באחד משלבי הראשוניים והפרימיטיביים ביותר, אשר ספק הוא אם יוכל להביא להמשך המסע הצולח לעבר מיצוי האבל. עם זאת, מהווה ניסיון זה צעד מסוים, ולו גם הססני, לעבר עיבוד מאוחר של הרגשות שהותירו היחסים המתוחים בין הבן לאביו. הפנטזיה, כאמור, היא זו הנקראת כאן לפצות על האובדן ולספק מענה לשאלות שאובדן זה הותיר אחריו. באורח אופייני לשלב זה ב"עבודת האבל", לא הבן הוא זה העושה את המאמץ הדרוש כדי להשלים עם אביו, אלא דווקא האב – האינטרויקט ההזוי שלו – הוא שעושה מאמצים כאלה; הוא המספק הסבר למתחים שהעיבו על יחסיו עם הבן כתוצאה מחוסר המודעות שלו לעוצמת אהבתו ודאגתו של הבן כלפיו. כאמור, לא ברור באיזו מידה יכול מהלך נפשי אשלייתי כזה להביא להמשך בוגר יותר של עבודת האבל והפרידה מהאב, שכן הסיכוי שעבודה זו תוכתר בהצלחה אמיתית כרוך לא בחיפוי על פרשת המתח בין האב לבנו אלא בעמידה ישירה בפניה – הדבר המתרחש פחות או יותר בשני הבתים הראשונים של השיר, שהבית השלישי הוא לעומתם בבחינת רגרסיה. זו ניכרת לא רק ב"תיקון" הקל מדי של פרשת היחסים, שהיו בה ניכור והתעלמות, אלא גם באידיאליזציה התמימה למדי של דמות האב. התמודדות ריאליסטית יותר עם דמות זו על מעלותיה ומגבלותיה יכולה היתה להיות מבטיחה יותר מבחינה פסיכולוגית. בכל אופן, "רגע אחד" מותיר את השאלה הפסיכולוגית שהוא מעלה פתוחה. הוא מתמקד במתן ביטוי עדין ודק למצב של סבל נפשי מתמשך.

במסגרת פרשנות זו בולטים ב"רגע אחד" ממדים שלא הבחנו בהם בו קודם לכן. ראשית, מושג ה"ידיעה" שהשיר מרוכז בו ומאורגן סביבו קולט כאן משמעות חדשה. מדובר לא רק בידיעה הטכנית ה"פרגמטית" שמדגיש הפירוש הקודם; היינו, ידיעה מספקת לפעולה בעולם המעשה. תחת זאת מדובר על ידיעה כמצב קוגניטיבי־נפשי ועל אי־ידיעה כמנגנון הגנה פסיכולוגי. לפי זה, הדובר של השיר באמת לא יכול לדעת; לא מפני שהאיתותים שהגיעו אליו מן העולם לא אפשרו הסקת מסקנות מעשיות (הגשת עזרה לקבצן הגוע), אלא מפני שמערכת הקליטה הנפשית היתה אטומה לאיתותים אלה ובלתי־מסוגלת לקולטם. הדובר, כמעט עד לרגע שבו פנה בדברים אל קהל שומעיו, הדחיק את מה שהסעיר אותו במפגש שלו עם הקבצן, ואותו "רגע אחד" של דיבור ציבורי שעליו עומד השיר הוא רגע ההיודעות (האנאגוריסים של הטרגדיה היוונית, או רגע ההבלחה של המודעות במהלך "השעה התרפויתית" על ספת התרפיסט־הפסיכואנליטיקאי), שבאמצעותה הופך לא־מודע למודע. שנית, הדובר מתגלה ברגע זה כמי שראוי לא רק לאמפתיה אלא גם

7 שם, עמ' 19.

8 שם, עמ' 18.

למידה של כבוד והערכה. לפחות בשני הבתים הראשונים של השיר הוא איננו מטשטש את יסוריו, אלא מציג אותם לראווה, מגלה אותם ברבים בדרך שאינה ה־acting out הבלתי־מודע וההרסני אלא ראשיתו של ה־working through, המהלך התודעתי לעבר הבנת הקונפליקט הפנימי והניסיון ליישבו. שורות הפתיחה של השיר, אשר במבט ראשון נראו משונות, פרזאיות, כמעט עילגות, מייצגות בתוכנן ובתחבירן את הקושי העצום שבו נתון הדובר העומד לחשוף את הפצע הממאיר, ובה־בעת הן מבטאות גם אומץ והחלטיות, שרק הם מצדיקים את ה־"אני רוצה" האפירמטיבי שבהן, למרות כל הבריחות אל ה־"אנא" וה־"דבר־מה" המקטינים. הדובר "רוצה", מוכרח, להתמודד עם ניסיון חייו הקטלני ועם רגשי האשם שרודפים אותו. עליו לנער מעליו את השיתוק הנפשי שמנע ממנו להושיט את ידו ולגעת בשולי אדרתו של האב הגוסס בעת המפגש הגורלי בין השניים. אפשר להבין את הצורך הנואש שלו "להתוודות" ולהצדיק את עצמו בפומבי כחלק מניסיונו להתמודד, אחת ולתמיד, עם רגשותיו המודחקים ועם הכאב שהם מעוררים בו.

האומץ הזה אמנם חסר בבית השלישי. אולם גם בו הוא מתהדהד בצורה עקיפה ומעניינת במיוחד. הדובר שם בפיו של האב המת מסר מנחם אגב ציטוט אחד ההספדים הטראגיים והמרגשים ביותר בתנ"ך: ההספד שדוד המלך נשא על אבשלום, בנו המרדני אך האהוב. אבשלום הוא הבן האדיפלי המובהק ביותר במקרא. הוא לא רק מרד באביו, הניס אותו מירושלים הבירה, פיקד על צבא גדול שאמור היה להביס את צבאו הנחות של האב ובסופו של דבר להביא להדחתו מכס המלכות (ואולי אף למותו) – בנוסף לכל אלה הוא בייש את אביו בכך ששכב עם הפילגשים שלו לעיני כול, באוהל שנטה במיוחד על גג הארמון. כלומר, הוא הגשים את המשאלה הסמויה של גירוש האב לשם בעילת האם. ולמרות כל זאת, דוד לא הסיר ממנו את אהבתו, ובעת הקרב הגורלי שהיה עתיד לחרוץ גם את גורלו הוא הפציר בחייליו ובמפקדי הצבא שלו שלא יפגעו באבשלום ושלא יהרגוהו. כאשר נודע לו שבניגוד להוראותיו אבשלום נהרג – לא בסערת הקרב אלא על פי רצונו הקר וההחלטי של שר הצבא יואב – הוא לא יכול היה להסתיר את צערו: "בני אבשלום, בני בני אבשלום", הוא בכה (שמואל ב יט, 1), וזעקות השבר שלו האפילו על שמחת הניצחון של צבאו, אשר הצליח להביס את צבא המורדים. מילות האהבה של דוד הושמו בשירו של זך בפיו של האב המת. כך הפך זך ב־"רגע אחד" את הסיפור המקראי על פיו. שוב אין סיפור זה מתאר את המאבק בין הבן לאביו, שהסתיים במות הבן ובמשהו מעין טראומה מזעזעת של אבל, שהביאה בכל זאת להשלמה ולהודאה בכוח האובייקטיבי של המתת הבן המורד (שבלעדיה היה המרד מתחדש). כאן, הבן הוא זה ששרד, ואילו האב הנבגד והחלש הוא זה שמת במפתיע, והבן מנסה לשכך את רגשות האשם בפנטזיות ילדותיות. עם זאת, אין ההיפוך שתואר כאן מעכב את הנסיקה הרגשית שבה מסתיים השיר, כשם שאין בפנטזיות כדי למחוק את רגשות האשם. על אף שדברי האב הם מנחמים ומפייסים־כביכול, האמת שהם מבטאים היא זו של אובדן, אבל וכאב שאי־אפשר לשככו. כאשר האב מפטיר־לכאורה "בני בני", אנחנו שומעים את הבן – זה המתנדנד "בין הארץ לשמים" על ענף האלה שבה נאחז שערו בעוד לבו מפולח על ידי שלושת השבטים שתקע בו יואב "בעודו חי" – לוחש "אבי אבי", כשם שלוחש הדובר הבן ב־"תרנגולי של שוקולד".

הקשר בין סיום השיר ובין זעקות השבר של דוד המלך פותח פתח לקריאה נוספת, שלישית, של "רגע אחד", לצד הקריאה הסארטריאנית והקריאה הפרוידיאנית. זוהי קריאה שמאירה את האופן שבו האסוציאציה התנ"כית היא חלק ממכלול רחב יותר של רמיזות תנ"כיות והקשרים שיש להם תפקיד מרכזי בארגון ה"משמעות" של השיר. בדרך זו מסתמנת משמעות החורגת מזו שהצטברה במהלך שתי הקריאות האחרות שהוצגו כאן, שאנו יכולים להסתכל בה באמצעות התחשבות דייקנית ברשת המוטיבים המקראיים הפרושה על פני השיר. לא רק גילויים של הונאה עצמית ותסביך אדיפוס מתגלים כאן לפנינו, אף כי גם הם מניעים, ללא ספק, את המסר של "רגע אחד" ומצביעים על מרכזו התמאטי והמוסרי. הרמיזות התנ"כיות קובעות לשיר הקשר רחב, שבו קולטים כל המרכיבים שלו גוונים חדשים. למשל, הצורך של השיר להתנסח כפנייה פומבית מוסבר בהקשר זה באורח משכנע הרבה יותר משהוסבר קודם לכן. לאמתו של דבר, שתי הקריאות הקודמות לא הניבו תשובה מלאה ומספקת על השאלה מדוע חייב היה הדובר לפנות לקהל – גוף אנונימי של זרים, אשר מייצג מבחינה זו את האנושות כולה – ולא לאדם מסוים או לקבוצה מצומצמת של מקורבים, ומשמעותו המורכבת המלאה של "רגע אחד" אינה יכולה להתבהר ללא תשובה מספקת על שאלה זו.

A

נקודת המוצא של הקריאה השלישית שבה מדובר היא עבודות קודמות שנכתבו על יצירתו של נתן זך, ובעיקר מחקרה של רות קרטון-בלום על ההקשרים ה"תיאולוגיים" (למעשה, האנאוגיים). השימוש שעושה החוקרת במושג "תיאולוגיה" הוא בלתי-מוגדר במידה מספקת וכנראה גם מוטעה) הממשמעים אותה. קרטון-בלום אף הקדישה ניתוח מדוקדק ל"רגע אחד", אשר מוכיח באופן משכנע כי השיר עושה שימוש ברמיזות מקראיות שמטעינות אותו ב"מתח סמנטי עצום". ואכן, זוהי מסקנה תקפה. בבית הראשון של השיר מתהדהדים באופן בולט כמה מסיפורי התנ"ך. אפילו שורת הפתיחה מכילה אלוזיה מקראית משמעותית: שכן הדובר, כאשר הוא מבקש רגע אחד של שקט מקהלו הלא-מוגדר, משתמש בביטוי תנ"כי שמבטא ייאוש וסבל. אותו שילוב משונה מעט של "אנא. אני" הוא למעשה ציטוט מדברי ראובן, הבכור בבני יעקב, לאחר שגילה כי בהעדרו מכרו שאר האחים את יוסף לישמעאלים. אובד עצות, זועק ראובן: "הִילֵד אֵינְנִי, וְאֵנִי אָנָּה אֲנִי-בָּא" (בראשית לז, 30). הדמיון בין שורת הפתיחה בשירו של זך ובין זעקה מקראית-קדמונית זו, כל כמה שהוא עלול להיראות בלתי-מכוון, מידע אותנו כבר בראשית השיר שהבלבול שאחז בדובר והגמגום המבטא בלבול זה קשורים בתחושות של אובדן ואשמה, שכן ראובן הבין שכאח הבכור תפקידו היה להגן על יוסף, וכן שמעתה ועד יומו האחרון הוא ייאלץ לשאת בנטל של הפקרתו והיעלמותו של האח הצעיר. כך, באמצעות האזכור המפנה את הקוראים לסיפור יוסף ואחיו, מביע

9 ראו רות קרטון-בלום, "מה, אתם חושבים שאני אלוהים? – בין שירתו של נתן זך לברית החדשה", קשת החדשה, 3 (אביב 2000), עמ' 22-37. המאמר הנוכחי נכתב לפני פרסום ספרה של קרטון-בלום העוסק ב"פסיכותרפיה" של זך ביתר הרחבה. ראו רות קרטון-בלום, הרהורים על פסיכותרפיה ב"פסיכותרפיה" של זך, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009.

הדובר – אמנם בעקיפין, אבל כבר בפתח דבריו – את מודעתו להיותו אחראי מוסרית למותו של הקבצן הזקן.¹⁰ מהשורה השנייה של השיר והלאה אלוזיות תנ"כיות אחרות מבטאות היבט נוסף במפגש הטעון בין הדובר לקבצן, אשר מתואר כ"הוא". אותו "הוא" מתואר במילים "הלך ועבר על פני" באופן שמהדהד סדרה של מקורות תנ"כיים. השורה מצטטת כמעט במדויק את פסוק 6 בפרק לד בספר שמות, שבו משה יורד בשנית מהר סיני עם לוחות ברית חדשים (לאחר שלוחות הברית הראשונים נהרסו כאשר ירד משה לראשונה והבחין בבני ישראל מרקדים מסביב לעגל הזהב). הכהנה לירידה זו עומד משה להיפגש בשנית עם האל, אשר "עובר על פניו" ("וַיַּעֲבֹר יְהוָה עַל-פְּנֵיו"), בעודו מונה באוזניו את י"ג מידות הרחמים. כפי שקרטון-בלום טוענת, זך מתייחס כאן באופן ישיר לאחד הטקסטים הקדושים והנשגבים ביותר בתנ"ך. האזכור הזה משחזר, אם כי באופן פחות ישיר, את הרקע למפגש דרמטי קודם של משה עם האל, זה המתואר בשמות לג (13–23). לאחר שהסגידה לעגל הזהב עוררה את חמת זעמו של אלוהים וגרמה לו לשקול את אפשרות ההשמדה של העם החוטא על מנת לברוא עם נבחר חדש מצאצאיו של משה, ולאחר שמשה הצליח לפייסו בטענה שוויתור כזה ישים לאֵל את הניצחון האלוהי המזהיר שנתגלה בהוצאת ישראל ממצרים, וכמו כן לא יאפשר לעם ישראל – אשר נחלץ סוף-סוף ממצרים אחרי שנים רבות של עבדות וסבל – לממש את ייעודו, פונה הגיבור התנ"כי לאלוהיו בבקשה הנועזת "הַרְאֵנִי נָא, אֶת-כְּבוֹדְךָ" (18) ונענה ב"אֲנִי אֶעְבִּיר כָּל-טוֹבֵי עַל-פְּנֵיךָ" (שם). אולם מכיוון ששום בן אנוש אינו יכול לראות את פניו של האל, מתבקש משה להסתתר בתוך חריץ בסלע, שיד אלוהים חופה על פתחו. כך תימנע ממשוה ראיית האל "עַד-עֲבָרִי" (22), ורק אז אלוהים, שחולף לפניו, מסיר את ידו כדי לאפשר למשה לראות גבו, "וּפְנֵי, לֹא יֵרְאוּ" (23).

בנוסף, "עבר על פני" מזכיר במידה מסוימת גם את הביטוי "רוּחַ, עַל-פְּנֵי יַחֲלֵף" (איוב ד, 15), המופיע בתיאור חלומו הנבואי של אליפז התימני, שבו ישות שמימית חלפה על פני החכם הקשיש בשנתו וחלקה עמו את הנבואה שאליפז משמיע כעת באוזניו של איוב (13–15). מובאה זו מספר איוב מזכרת באופן ישיר יותר בחלקו האחרון של השיר, כאשר זך משתמש בשורש ח.ל.ף כדי לתאר את דמותו הסהרורית של הקבצן המת, אשר "חולף לידי" בחלום או בהזיית היום. אזכור זה מגביר את האווירה הלילית החלומית של המפגש המחודש עם הקבצן, כאילו היה זה מתרחש "בְּשַׁעֲפִים מחזיונות לילה בנפול תרדמה על אנשים". אולם בניגוד לישות השמימית בחלומו של אליפז, שקולה הוא שילוב מטריד של "דממה וקול" (מסימני הקול המשמיע את הדיבור האלוהי בכמה מקומות בתנ"ך), רוח הרפאים ב"רגע אחד" פונה באופן ישיר ובקול בוטח אל הדובר. אולי לא מיותר להזכיר בהקשר זה גם מקור אחר שזך יכול היה להתייחס אליו; אמנם, לא מקור אנאגוטי עתיק, אלא ספרותי-מודרני הנסמך על המקורות העתיקים, הלא הוא שירו של חיים נחמן ביאליק "חלפה על פני". הבה נזכור שגם בשיר זה מדובר על מפגש שיכול היה להביא למגע אך לא הביא. הדובר נרתע ברגע האחרון מנגיעה בשולי אדרתו של האל ונמצא דחוי ואשם בשל כך. כך נפתח השיר:

10 אני מבקש להודות לחברי ועמיתי, פרופ' אריאל הירשפלד, על התובנה הזו.

חֲלָפָה עַל פְּנֵי נִשְׁמַת אֶפֶד, אֱלֹהִים, וְחֲלָהֲטָנִי,
וְקָצָה אֶצְבְּעֵךְ הַחֲרִירִד רָגַע מִיִּתְרֵי לְבָבִי,
אֲנִי זָחֳלָתִי וְאֶדְמָה וְאֶכְלָא הַמֵּית רוּחִי”

השורה השלישית של "רגע אחד" מתארת את הקרבה הרגעית בין הדובר לקבצן. הדובר יכול היה לגעת בשולי האדרת של האיש שחלף בסמוך אליו – אך הוא בחר שלא לעשות זאת. גם התיאור הזה טעון ברמיזות אנאגוגיות, שכן הוא מזכיר את הסיפור על האישה החולה שהצליחה להתגנב ולגעת בבגדיו של ישו, בעת שהוא עמד להיענות לראש הכנסת שבתו היתה חולה אנושה ונוטה למות ולכת אתו לביתו (כשהגיע ישו לבית מצא את הילדה מתה והקים אותה לתחייה. זוהי פרשת "טלייתא קומי"). האישה נגעה בבגדיו של בן האלוהים בלי ידיעתו, ונרפאה מיד מדימום בלתי־פוסק שעינה אותה במשך שתיים־עשרה שנים (הבשורה על פי מרקוס, ה'). חשובה לא פחות היא ההפניה שמפנה השיר לסיפור עלייתו השמימה של אליהו הנביא ופרידתו מאלישע (מלכים ב ב, 2). על סף עלייתו השמימה, ניסה הנביא להתרחק מאלישע, חניכו, אלא שהלה סרב להיפרד מאדונו. כאשר שואל אליהו את אלישע הנסער מה יש ביכולתו לעשות למענו בטרם תיפרדנה דרכיהם, אלישע משיב באומץ הגובל בעזות מצח: "יהי נא פי־שניים בְּרוּחְךָ אֵלַי" (9). אליהו אינו בטוח שיש ביכולתו למלא בקשה מופרזת זו. אולם לפני עלייתו השמימה הוא מותיר אחריו את אדרתו, שאותה פשט מעליו זמן קצר קודם לכן בעת שהוא ואלישע חצו את נהר הירדן בדרכם מזרחה. אליהו הניף אז את האדרת וחצה באמצעותה את הנהר לשניים, כפי שמשא עשה לפניו במטהו בחצותו את ים סוף. כעת אלישע מחזיק בידו את האדרת, שמגלמת את מורשתו של אליהו וכן את הפוטנציאל הנבואי שהתגלם בו, וכאשר הוא מגיע לגדת הנהר גם הוא מצליח לחצות אותו לשניים באמצעות הנפת האדרת – עדות לכך שבקשתו לרשת את יכולותיו המופלאות של אליהו אכן נענתה. בשיר של זך, לעומת זאת, הדובר לא ספג שום יכולת נבואית מהאדרת של הקבצן, שבה סירב לגעת. האזכור של "שולי האדרת" מהדהד כשלעצמו שורה ארוכה של אסוציאציות נוספות, ובהן למשל האזכור של אדרתו של אלוהים ושוליה שמילאו את היכל הקודש בעת קידושו של ישעיהו לנביא (ישעיהו ו, 1) או הדיון התיאולוגי המפורט בעניין האופן שבו על אנשי כמורה לעטות את גלימותיהם.

ניתן להמשיך ולהלך במסלול הארוך של האזכורים והציטטות בשירתו של נתן זך. אבל אנחנו לא נתמסר להליכה כזאת, וגם לא לפרשנות מרחיקת לכת ולא תמיד משכנעת של משמעות הציטטות – כזו המבינה את הפנטזיה המסיימת את "רגע אחד" כאילו היתה מבוססת על סיפור קומו של ישו מן המתים (כך מפרשת פנטזיה זו רות קרטון־בלום, כנראה בטעות. ההבדל בין תיאורי הקבצן "הקם בשנתו" לתיאור ישו בהופעתו הפתאומית בדרך לאמאוס הוא עמוק מדי). לא נלך בדרך המרתקת הזאת משום שכעת ישנם בידינו הרקע והידע הדרושים להליכה בדרך פחות ציורית אבל חשובה יותר: הדרך המוליכה להצגת השאלה אשר, למרבה הצער, קרטון־בלום כלל אינה מעלה במחקרה. בעוד שהטענה שכל האלוזיות הללו מטעינות את היצירה ב"מתח סמנטי עצום" הנה משכנעת לחלוטין ואף

11 חיים נחמן ביאליק, שירים תרנ"ט־תרצ"ד, תל אביב: דביר והמכון לחקר הספרות העברית ליד אוניברסיטת תל אביב, 1990, עמ' 351.

כמעט מובנת מאליה, אין היא מסבירה כלל מהו בדיוק תפקידם של ההקשרים התנ"כיים במשמוע שירו של זך, כיצד הם תורמים להבנה מלאה של האמירה שנאמרה בו, וחשוב מכך, כיצד הם עולים בקנה אחד עם עיצוב השיר, ובעיקר עם השפה היומיומית והכמו־מרושלת שלו, אותו רצף מילולי אפור־לכאורה שמנוקד באי־אילו רמזים מפתיעים המעניקים לו גוונים נוספים. השאלה החשובה באמת איננה אם הפעיל המשורר ב"רגע אחד", כמו גם בשירים אחרים, מנגנון מסועף של אזכורים אנאגוגיים, ולצדו מנגנון מסועף לא פחות של אזכורים ספרותיים "חילוניים" המפנים את הדעת אל הספרות המודרנית במכלול רבדיה, החל בקפקא וכלה בהרוזן ממונטה קריסטו של דיומא האב ומפרש בודד מלבין באופק של קאטאיב. עצם פעולתם של מנגנונים אלה בשירים אינה מוטלת בספק. הרבה פחות גלויות לעין הן המטרה שלשמה המנגנונים מופעלים, תוצאת פעולתם ודרכי השילוב שלהם עם שאר האמצעים התמאטיים, הצורניים והסגנוניים שמפעיל המשורר, אמצעים הנראים על פי הרוב מנוגדים לחלוטין, עניינית וסגנונית כאחת, לרוממות הטקסטים המצוטטים. לכל אלה – המטרה, התוצאה, ודרכי השילוב – חייבים אנו להפנות את דעתנו.

אין ספק שאותן רמיזות תנ"כיות שהוזכרו משתלבות היטב במערך הפסיכולוגי, המוסרי והפילוסופי של "רגע אחד", שכן הן מפנות את תשומת לבנו לאלמנטים של אשמה ותום, עונש ומחילה. בנוסף לכך, נראה שהן ממלאות תפקיד חשוב במשמוע מערכת היחסים בין "אב" ל"בן" כפי שהיא מפותחת בשיר, באמצעות סימון אנלוגיות עשירות תוכן בינה למערכות היחסים בין אליהו לאלישע או בין דוד לאבשלום. אולם כל הניואנסים הללו אינם מסבירים את הצורך ברמיזות מבחינת הנושא ההגותי העיקרי של השיר, זה הקובע במידה רבה גם את סגנונו: הניגוד החריף בין ידיעה לאי־ידיעה. נושא זה מתפתח בשיר לכל אורכו לא רק כתירוץ המעיד על פעולתה של "תודעה כוזבת" (הפירוש האקזיסטנציאליסטי) או כשיקוף הפער בין המודע ללא־מודע (הפירוש הפרוידיאני), אלא גם ובעיקר כנושא הגותי־אפיסטמולוגי בעל חשיבות ממדרגה ראשונה, המתמקד בשאלה: כיצד יכול אדם לדעת את הנעשה מחוץ לעולמו הסובייקטיבי, ובעיקר את המסתתר בלבו של הזולת. כיצד יכול בן לדעת מה חושב ומרגיש אביו, וכיצד יכול אב לחדור לעולמו הנפשי של בנו. תיתכן, כמובן, שיחה גלויית לב בין אדם לחברו, בין אב לבנו; אבל שיחה כזו לא רק שהיא נדירה ביותר – לפחות בנסיבות החיים המודרניים־אורבניים המנוכרים כל כך – אלא שגם היא אינה יכולה לפתור את הבעיה האפיסטמולוגית פתרון מלא, שכן גם שיחה כזו יש בה כיסוי כשם שיש בה גילוי, ולא ברור מה רב בה יותר – הכיסוי או הגילוי. המרכזיות של הנושא הזה בשיר היא המצדיקה את החזרות הרבות על "לא ידעתי", "מי יכול היה לדעת", ויותר מכך, היא מסבירה את ההקבלה הנקבעת בין הדובר שלא ידע מהו מצבו האמיתי של הקבצן שנקרה בדרכו לקבצן עצמו (בבית השלישי), שלא ידע שהדובר מזדהה אתו כביכול, ועוד "במידה כזאת"! ההקבלה הזאת היא המסמנת את מצב האי־ידיעה שבו מדובר כצומת האינטלקטואלי והמוסרי של השיר. מחד גיסא, זהו מצב פטאלי, שכן הוא זה שהביא למות הקבצן, כשם שהוא זה שהטיל על הדובר תחושת אשם, שממנה לא יוכל להשתחרר. אילו ידע כל אחד מן השניים את המתרחש בלב האחר, המציאות החלומית־הזייתית המסתמנת בבית השלישי היתה נהפכת למציאות יומיומית שהיא גם גאולתית. אבל כיצד יכלו השניים "לדעת"? מאידך גיסא, זהו מצב יומיומי ובנאלי, מצבם הקבוע של האנשים החיים בעולם המודרני. מרבית בני האדם מתנסים במצב זה מדי יום כמעט

מבלי שהוא יפר את שלוותם או יפריע להם בעיסוקיהם. הכול שרויים בחשכה הזו, שרק הבהובים חולפים של ניחוש, אינטואיציה וחשיבה משאלתית מאירים אותה לרגעים, כאילו היתה אור-יום לכל דבר...

בכך אולי נבדל האדם החי בנסיבות זמננו הבדל מכריע מבני הדורות שחיו בעולם קדמוני של אמונה, של "דעת את ה' כמים לים מכסים", שהרי בעולם ההוא (אם באמת היה קיים אי-פעם) היתה האי-ידיעה בבחינת מעוות ניתן לתקון, אופל שאפשר להמירו באור ("בית יעקב לכו ונלכה באור ה'", ישעיה ב, 5). אולם בעולמנו לא נותר מאור זה אלא זהרור קלוש ובלתי-מושג. זהו הזוהר המפציע מתחת לשער הנעול של היכל החוק במשל הידוע של קפקא; האור שהיה יכול להציף את מי שהיה פותח את הדלת ונכנס אל ההיכל. אבל האיש העומד לפני שער החוק אינו פותח את הדלת, שכן אין הוא יודע ואין הוא יכול לדעת ("מי יכול היה לדעת"), שהדלת נוצרה למענו בלבד, ושהיא תיסגר לנצח אחר מותו. משום כך היחס בין הציר ההגותי-התמאטי של "רגע אחד" ובין הרמיזות והאזכורים המקראיים הוא יחס של ניגוד. מובאות ורמיזות אלה מזכירות לנו כי ידע אמתי הושג אי-פעם באמצעות אמונה והתגלות. מה שמשה דרש וקיבל מאלוהים בשתי הפרשיות מספר שמות (פרקים לג, לד) היה "ידע" בלתי-מתווך של האל, כלומר של האמת. "הוֹדַעְנִי נָא אֶת-דְּרָכְךָ", הוא מתחנן בספר שמות פרק לג (פסוק 13). השימוש בשורש י.ד.ע הוא בעל חשיבות עליונה כאן כמו גם במקומות אחרים, שכן רק "ידיעה" של האל, המעידה על היבלעות מוחלטת בתוך ישותו (לדעת דבר פירושו לחדור לתוכו ולהתמזג אתו, ומכאן: "וְהָאָדָם יָדַע אֶת-חַוָּה אִשְׁתּוֹ", בראשית ד, 1), תאפשר למשה להנהיג את בני ישראל, אשר, כדרכם של בני אנוש, נוטים לחטוא ולהמרות את פיו של אלוהים. ואכן, משה זוכה ל"ידיעה" שלה פילל בשתי דרכים: התגלות ישירה, חושיית-ריאלית של האל (אפיפאניה), והסבר אינטלקטואלי של תכונותיו – שבמסגרתו מונה האל את י"ג מידותיו – כלומר הארה תיאולוגית של האל אשר "עובר על פניו". בכך אלוהים מעניק למשה את הידע הנשגב ההכרחי לשם פעולתו של מנהיג "העם הנבחר", שלעתים קרובות מתנהג כאילו לא היה נבחר כלל. באופן דומה, מה שאלישע דורש מאליהו הוא שיעביר אליו את עוצמתו של הידע הנבואי ויאשר אותה מחדש. לא מדובר רק בידע המאנטי הנדרש כדי לצפות את העתיד או לחולל נסים שיסייעו לאלישע לפעול מול מלכים ואויבים המאיימים על בני ישראל (על אף שאין לזלזל בחשיבותו של ידע כזה), אלא בידיעה התיאורגית הבלעדית של הנביא – המושגת באמצעות רוחו המועצמת ("פִּי-שְׁנַיִם בְּרוּחַךְ אֵלַי"), ביכולתו "לדעת" את הצפון מן העין האנושית באופן שמבדיל אותו מבני תמותה אחרים. אפילו האישה החולה שנגעה בכנף בגדו של ישו הצליחה, באמצעות האמונה המוחלטת שלה, "לדעת" משהו שיש לו חשיבות עליונה. לפיכך, החלמתה הפלאית לא נבעה מהמפגש הבלתי-אמצעי עם בן האלוהים והמגע הרגעי בין השניים, אלא מעוצמת אמונתה ביכולתו של ישו לחולל נסים ולרפא אותה. יָדַע הוא הדבר שבני האדם מבקשים, ואמונה, נבואה והתגלות הן הדרכים שבהן ניתן להשיג אותו. למעשה, אין בנמצא דרכים אחרות. שכן כל הדרכים האחרות מובילות בסופו של דבר אל אפלת הלא-ידוע, או לכל היותר לידע טריוויאלי המאפשר להבחין רק בפני השטח, כלומר, במופעם השטחי והבנאלי ביותר של דברים. חיפוש הידע בדרך כלל מוליך את האדם המודרני החושב לתחושות של ספק וחוסר ודאות, ותחושות אלה הן מקור חולשתו אבל גם מקור כוחו של אותו אדם. כדי להבחין בכל מה שנמצא מתחת

לפני השטח נדרש ידע שרק איש האמונה (או בן האלוהים) יכול להשיגו, כפי שהאל אומר לשמואל: "כי האדם יראָה לעיניו, ויהוה יראָה ללבב" (שמואל א טז, 7).

קריאה כזו מאפשרת לנו לראות את התירוצים הבלתי־משכנעים של הדובר בשירו של זך ("מי יכול היה לדעת מה שלא ידעתי", "לא יכולתי לדעת" וכו'), באור חדש, פילוסופי־אפיסטמולוגי. זוהי ראייה שונה ונבדלת מזו שהסתמנה הן בפירוש האקזיסטנציאליסטי של השיר, הן בזה הפסיכואנליטי. כאן מדובר במושגי הידיעה והאי־ידיעה (של "הדבר כשלעצמו") כפי שהשתמש בהם קאנט, היינו כמסד לקביעת האמת המוחלטת על אודות היקום והקיום בתוכו. למעשה, הבחירה של זך להציג את חוסר הידיעה הזאת כמאפיין המרכזי של הקיום האנושי מהווה את גרעין המָסָר הפואטי של "רגע אחד", אפשר לתאר אותה כבחירה קאנטיאנית, והיא נושאת בתוכה ניצוץ מן המהפכה הרוחנית שחולל קאנט ושבגינה נעשה לאבי המודרניות. הרחק מעבר לפירוש של האי־ידיעה כתירוץ שקוף וכדרך נוחה להימנע מפעולה נדרשת מוצגת כאן האי־ידיעה כתמצית המצב האנושי ההכרתי, שעיקרו לא בידיעה של הקיום כמצב אבסורדי שבין לידה כפויה למוות שאין ממנו מפלט, או לא רק בה, אלא בעיקר בקיום כמצב של היכלאות בכלא הסובייקטיביות הקוגניטיבית וחוסר היכולת לפרוץ את סורגיו ולדעת את "הדבר כשלעצמו", כלומר את האמת. קביעתו זו של קאנט שימשה בסיס לחלק ניכר מהאמנות ויצירות הספרות המודרניסטיות, כגון אלו הקשורות באקספרסיוניזם או בסיפורת זרם התודעה, והצדיקה את פנייתן מן המימטי אל הלירי, מידיעת הכול האובייקטיבית של המספר או הצייר הריאליסטיים לייצוג המציאות באמצעות כלי הקליטה הסובייקטיביים של דמות מסוימת הנתונה במצב מסויים (כגון גיבור של סיפור הכתוב בשיטת זרם התודעה; או העין ש"מעוותת" את קוי המתאר של המציאות ומחדירה לתוכה את "צבעי הנפש" של הצייר בתמונת "הסוס הכחול" של פרנץ מארק). אבל חלק אחר של המודרניזם קיבל את הקביעה הזו לא כהיתר לסובייקטיביזם ורלטיביזם חסרי גבולות אלא כבסיס הטראגיות המהותית, האינהרנטית, של המצב האנושי כמצב שבו השאיפה לידיעת האמת אינה מרפה, אך בה־בעת היא אינה יכולה לבוא על סיפוקה. זו תהיה התלונה המרה ביותר של הלב הפילוסופי בסיפורו של קפקא "חקירות של כלב". המודעות למצב האנושי בצביונו זה אינה פותחת דרך לאמנות סובייקטיביסטית המתעטרת בשלל גוניהן של האימפרסיה והאקספרסיה המשוחררות. אדרבא, היא דוחקת את האמנות למסלול קודר שסופו כילוי עצמי (ראו צוואתו של קפקא), שכן אותה מודעות מעוררת באמן את הפחד המתמיד מ"ידי השקר הנשלחות" לעברו בנסותו לתאר את המציאות. בסופר מעוררת המודעות הזאת חשד עצום במילים, הנשלחות לעת בוקר השמימה כיונים זכות וחוזרות לעת ערב "והגן עורבים מלומדי אשפות, צווחה נתעבָה בגרונם ובשר נבלה בפיהם".¹² סופרים מודרנים רבים, מביאליק ועד הוגו פון הופמנסטאל, הגיעו במהלך חיי היצירה שלהם לחשד הנוקב הזה שכתוצאה ממנו העדיפו את השתיקה על הדיבור האמנותי. אולם פרנץ קפקא היה מי שהעמיד את החשד הזה במרכז הפרויקט היצירתי שלו. הוא היה זה אשר יותר מכל אמן מודרני אחר הבין את הקיום ההכרתי כהטחת ראש בלתי־פוסקת בכותלי הכלא הקוגניטיבי שעליו דיבר קאנט. ליתר דיוק, הוא תיאר את הטחת הראש הזאת כמעשה שהוא בלתי־נמנע משאך "התעורור" האדם מתרדמת קיומו היומיומי חסר

12 ביאליק, "חלפה על פני", הערה 11 לעיל.

המודעות כדרך שהתעורר ק', גיבור המשפט, כשנודע לו בבוקר אחד שמתנהל נגדו משפט בגין עבירה או עבירות שאינן ידועות לו. קפקא הבין את חייו כסופר כמאבק מתמיד, אבוד מראש, עם השקר הגלום בעצם המילים שבהן השתמש, שכן המילים מוטות "בידי הרוחות" הרעות בתנועה מהירה ההופכת אותן "לחנית שלוחה אל הדובר" או אל הכותב בכוונה לשפדו ולהמיתו, כאותו סכין הנתקעת בסיבוב בתוך חזהו של יוזף ק' בסיום המשפט.¹³ זך המוקדם הוא תלמיד מובהק של קפקא. בין השאר הוא למד ממנו כעיקר גדול את הצורך בחשדנות עמוקה כלפי המילים ואת ההכרח להתרחק מן היופי הססגוני של המבע הפיוטי ולהמיר אותו בחומרה ודקדקנות של מבע "רזה", דיסקורסיבי-אנליטי ביסודו; מבע העסוק כל העת בבחינת עצמו, כגון המבע שקפקא עצמו פיתח בסיפוריו החקרניים-הדיסקורסיביים ההרצאתיים-כביכול: "דין וחשבון לאקדמיה", "אמן התענית", "חקירות של כלב", "הזמרת יוזפינה או עם העכברים".

כך, ברובד העמוק שלו מתארגן השיר "רגע אחד" כשיר טראגי-הגותי סביב הנושא של חוסר הידיעה כפגם הבסיסי בחייו הקוגניטיביים והנפשיים של האדם. לפי שיר זה וכן שירים מרכזיים אחרים של זך המוקדם, האדם אינו נוהג כפי שהוא אמור לנהוג (מבחינה מוסרית) משום שיכולתו "לדעת" נפגמה או נבלמה לאחר שאיבד את המגע החי, האישי והמידי, עם צורות טרנסצנדנטליות של ידע, כלומר, לאחר שנכנס ל"מצב" המודרני הפוסט-קאנטיאני. לעיצומו של דבר, האדם המודרני הזה מוגדר על ידי אבדתו שאינה חוזרת: איבוד הדרך אל הנבואה ואל ההתגלות במובן התיאולוגי של המושג. כל הדמויות ב"רגע אחד" סובלות מהפגם הבסיסי הזה: הדובר, הקבצן הזקן וקהל השומעים הנוצר בכוחה של רטוריקת הפנייה (אפוסטרופה) המופעלת בשיר; וקהל שומעים רטורי-בדיוני זה אינו אלא נציגה של קהילת הקוראים הריאליים של השיר, כלומר, נציגו אנו. הנה היא הטרגדיה המודרנית: אדיפוס העירוני המצוי, הדובר, "לא ידע" שהקבצן העומד מולו הוא לאיוס, אביו, ושהוא עומד למות בטרם יעלה אור היום הבא. לאיוס לא ידע שהצעיר העומד מולו על אם הדרך הוא אדיפוס בנו, ושאדיפוס זה, תחת שישלח בו את חרב הניכור וההתעלמות, היה נכון בעצם להזדהות עם סבלו ולסייע בידו. המקהלה היוונית – כלומר, המאזינים המשתמעים ואנו המיוצגים על ידיהם – אינה יודעת בשעת התפתחות העלילה יותר משיודעים גיבוריה. במקרה שלנו, היא, כלומר אנו, איננו יודעים שהמפגש המתואר הוא אכן מפגש הגורלי של אדיפוס ואביו, שמותו של הקבצן קרוב, שהבן שישא בנטל אשמה בלתי-אפשרי "יסלח" בסופו של דבר לאביו שמת והעמיס את הנטל על כתפיו. רק בדיעבד נודעים לנו כל אלה, כפי שאכן נודעים הדברים הנסתרים למקהלה במחזהו של סופוקלס. כולם שרויים בחוסר ידיעה – בעת המעשה. הידיעה מגיעה, אם בכלל, רק לאחר המעשה, כשהיא כבר חסרת משמעות מוסרית ומעשית; ואז מה נותר? אצל סופוקלס מנקר אדיפוס את עיניו שלא ראו, ואילו אצל זך הוא עוצם את העינים ומתמסר להזיה או לחשיבה משאלתית. כך האדם רואה רק מה שנמצא מול עיניו, ומי שרואה "ללבב", כלומר, יודע ומבין את האמת, הם האלים. מחמת חוסר הידיעה הרודף אותו צפוי האדם להיכשל בטעויות גורליות. הדובר יכול היה לגעת בשולי האדרת של הקבצן, אבל הוא נמנע מלעשות זאת. האב יכול היה לדעת שבנו מזדהה עם כאבו ומבקש לסייע לו, אבל הידע הזה נמנע משניהם. הקהל שהדובר פונה אליו יכול היה לדעת שאחד מחבריו מתענה

13 פרנץ קפקא, יומנים: 1914-1923, מגרמנית: חיים איזק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2010, עמ' 195.

ברגשי אשמה ואובדן – אבל הוא לא היה מודע לכך עד אשר הדובר ביקש "רגע אחד" של שקט משום שהוא רוצה לומר "דבר־מה". השאלה עד כמה "יודעי" הקהל (כלומר, עד כמה יודעים קוראי השיר) לאחר שהדובר הצליח להביא את עצמו לגילוי הלב המגומגם שלו נותרת פתוחה. לעיצומו של דבר, כל המשתתפים בשיר באורח אקטיבי או פאסיבי, לרבות הקוראים, הנם קצרי ראייה במידה שווה, שכן כל בני האדם איבדו את כוח ה"נבואה" – במובן התיאולוגי המקורי של המושג.

רק לאחר שהתעכבנו על החשיבות של מוטיב הידיעה וחוסר הידיעה, יכולים אנו להבין באופן מעמיק יותר את שורת הפתיחה של "רגע אחד", שהיא גם השורה הפותחת את הקובץ שירים שונים בכללותו. ההבנה החדשה הזו גם מאפשרת לנו לראות את תפקידו הייחודי של "רגע אחד" כפנייתו של זך *au lecteur*, "אל הקורא" (במידה שהשוואה זו של שירים שונים לפרחי הרע של בודלר הנה במקומה, כפי שברצוני לטעון). למרות הרושם החיצוני הדיבורי־המרושל שהיא מותירה, גם פתיחה זו של ספר שירה מרכזי זה מכילה את כלל המסר הפיזי־ההגותי שלו כבקליפת אגוז. היא עושה זאת, כמובן, בדרך משל עצמה, בלי שתחתור לשלמות ולשיווי משקל של פתגם. עם זאת, היא מכילה – השיר כולו מכיל – ביטוי תמציתי מושלם למצבו של האדם המודרני, אשר בבסיסו יש בורות אינהרנטית וחוסר אפשרות "לדעת" במובן המטאפיזי של המושג. במילים אחרות, זך מאפיין את המצב האנושי לא באמצעות התוכן של החיים המודרניים כפי שמבינה אותו החשיבה המקובלת (ידע מדעי, רציונליות, ניכור במובן המרקסיסטי של המושג, חילון, פאשיזם, טוטליטריות, מהפכות חברתיות, מלחמות למיניהן וכו'), אלא באמצעות מה שהחיים הללו אינם מצליחים להכיל בתוכם: ידע "אמתי" שהוא למעשה ידע נבואי. מכיוון שזך, על אף שתפיסת עולמו של זך חילונית לחלוטין, יכול "רגע אחד" להיקרא כנבואה שלילית (negative prophecy) או כצלה של נבואה. אם נבואה היא נהר שבו זורם בשפע ידע "אמתי" כפי שמים רבים זורמים ממוצאם ועד ליעדם, אזי השיר המודרני הוא ערוץ של אותו נהר, שבו המים יבשו מזמן וכל שנותר בו הוא קרקע חשופה ועזובה. על כן הוא צחיח ושומם מחד גיסא, אבל רדוף על ידי "רוח רפאים" של הזרם הנבואי שזרם בו פעם, מאידך גיסא. מושג הנבואה, כדאי לזכור, קשור במושג הנביעה כשם שהוא קשור במושג ההבעה. הנביא כמוהו כצינור שופע, המעביר את הזרם מן המבוע האלוהי אל העולם האנושי הצמא. המשורר או הדובר ב"רגע אחד" אינם יודעים יותר מנמעניהם. אבל בניגוד לאותם נמענים, הם בכל זאת יודעים שהם צמאים ורעבים (כלומר, "לא יודעים"), בעוד שכל השאר שכחו זה מכבר את מצב הרעב שבו הם שרויים... מבחינה זו, כמו גם מבחינות אחרות, מזכיר הדובר את הכלב הפילוסופי מ"חקירות של כלב" של קפקא. זה האחרון מרותק לשאלות הקשורות בדעת ובאפשרות או באי־אפשרות לדעת, בעודו מודע לעובדה ששאלות אלו לא תקבלנה תשובה, שכן התשובה תלויה ב"אוצר הדעת שמקורותיו אינם ידועים לנו עוד"¹⁴ אוצר שהיה זמין במידה מסוימת בימיו הקדומים של מערך הכלביות (במקור: "Das Gefüge der Hundeschaft"), כאשר הכלבים, אפשר לומר "עדיין לא היו כלביים כמו היום", ועדיין יכלו לזכור, ולו גם במעומעם,

14 פרנץ קפקא, "חקירות של כלב", תיאור של מאבק: סיפורים, פראגמנטים ואפוריזמים מן העזבון, מגרמנית: שמעון זנדבנק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1974, עמ' 217.

איזה מצב פרה־כלבי.¹⁵ באופן דומה, קרוב הדובר לצייר טיטורלי מהמשפט, שלא שמע מעולם על מקרים שבהם הסתיים משפט בזיכוי המוחלט והחד־משמעי של הנאשם, אבל במקביל הוא מתעקש ששמע "אגדות" על קיומם של מקרים כאלו בימי קדם. כמובן, הצייר אינו יכול להעיד על תקפותן של האגדות הללו, שכן "אין מפרסמים את הכרעותיו הסופיות של בית־המשפט, הן חסויות אפילו בפני השופטים". אולם בהזכירו את האגדות הוא מתעקש בתוקף ש"אין לזלזל באגדות הללו, מקצת אמת מן הסתם יש בהן". אולם הנתיב שהוביל אל האמת הזו אבד, וכעת אנו יכולים להתייחס אל אותן אגדות מופלאות רק באופן אסתטי, כפי שטיטורלי עצמו עושה כשהוא הופך אותן למקור השראה לציוריו.¹⁶

למשורר, לפיכך, יש משימה, אשר בטרמינולוגיה נבואית ניתן לכנותה "משא" הן במשמעות של דיבור נבואי, הן במשמעות של נטל שחייבים לשאתו: עליו לעורר את מודעותם של אנשים לבורותם, לעובדה שה"ידע" שנמצא בידיהם הוא למעשה ידע שקרי או חסר משמעות. כאשר הוא מקבל על עצמו משימה זו, המשורר הופך לנביא מוכחש או הפכי (prophet manqué). כל מי שאינו מבין זאת אינו מסוגל להבין את ה"אתוס" ואת הרטוריקה של שירת נתן זך, כפי שהיא מתבטאת ביצירתו המוקדמת ששירים שונים הוא מייצגה המובהק ביותר.

מסיבה זו "רגע אחד" היה השיר המתאים לשמש פתיחה לקובץ השירים כולו, משום שהוא אפשר לדובר (למשורר) לעשות בדיוק מה שה"משא" הנבואי מצווה עליו. השיר מנסה להשתיק, ולו לרגע, את המולת ההמון, המתאפיינת בפטופט אינסופי ותקשורת שטחית בין אנשים מדושני־עונג ושלווים יתר על המידה. הוא מבקיע לו דרך, מרחיב לעצמו בכוח חלל בתוך ים השיחה חסרת התכלית הנובעת מן התודעה הכוזבת, באמצעות השתקה המאפשרת ל"דברו" להישמע. הרגע האחד שהדובר מבקש הוא רגע האמת, אפילו רגע ההתגלות. אותו "דבר־מה" שאותו הוא מבקש לבטא הוא גרסה מודרנית, מוחלשת – אבל עדיין בעלת תוקף – של ה"דבר" המקראי, מושג מפתח המציין יחידה של מילים ומשפטים שבבסיסה סמכותיות ותחושת דחיפות. הביטוי "דבר" הוא אחד הביטויים השגורים בתנ"ך, והוא משמש הן כהקדמה לנבואה ("וַיְהִי, דְבַר־יְהוָה, אֶל־יִשְׁעִיָּהוּ, לֵאמֹר", ישעיהו לח, 4), הן כחלק מהטרמינולוגיה שבה עושה שימוש הנביא, כפי שעושה הדובר בשירו של זך, כדי לפנות אל העם החוטא והסרבן: "שְׁמְעוּ דְבַר־יְהוָה, קְצִינֵי סֹדִם" (ישעיהו א, 10), "שְׁמְעוּ דְבַר־יְהוָה, אַנְשֵׁי לְצֹן" (ישעיהו כח, 14), או "שְׁמְעוּ הַדְּבַר הַזֶּה, פְּרוֹת הַבְּשֵׁן אֲשֶׁר בְּהַר שְׁמֵרוֹן, הַעֲשִׂקוֹת דְּלִים, הַרְצְצוֹת אַבְיוֹנִים" (עמוס ד, 1). דממה וקשב – שני התנאים ההכרחיים לפי היידגר לשם "קיום אותנטי" – הם גם מה שהנביאים ושתי שורות הפתיחה בשירו של זך דורשים מקהלם. שכן רק כאשר תנאים אלו מתקיימים, נוצר מרחב שמאפשר ל"דבר", ל"לוגוס", להישמע. גם כאשר ה"דבר" הזה מצטמצם לכדי "דבר־מה" פרוזאי לכאורה עדיין הוא הדבר בה"א הידיעה.

15 ראו המקור, Franz Kafka, *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007, pp. 435-436.

16 פרנץ קפקא, המשפט, מגרמנית: אברהם כרמל, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1992, עמ' 148.

בנקודה זו צצה ועולה שאלה שאי-אפשר להתעלם ממנה: כיצד כל זה מתקשר לתפקידו של זך בתרבות הישראלית המודרנית, שהוא אחד מנציגיה המובהקים? כידוע, זך תפקד תמיד כדובר עקבי של החילוניות הישראלית ושל ההתעקשות על כך שדווקא היומימי – ולא מה שנחשב ל"רוחני" או ל"קדוש" – מצריך תשומת לב וביטוי פואטי. הן כמשורר והן כמבקר ספרות, זך חזר והתעקש על כך שחובת התרבות הישראלית היא להפנות עורף לקריאות אנאגוגיות, אקסטטיות ונשגבות-לכאורה של המציאות. הוא תקף את המשוררים הניאו-סימבוליסטים העברים של שנות ה-30 וה-40, ובראשם נתן אלתרמן המאגי, שאותו כינה "רב מג של המלים".¹⁷ הוא ביקש למחוק ולעקור מהשורש את הסימבוליזם הטרוסצנדנטלי-למחצה שאפיין חלק ניכר מן השירה של תקופת מלחמת העצמאות, שחתרה לטשטוש קו הגבול בין המוות לחיים ובין הריאלי למטאפיזי. הוא תבע עמידה אותנטית, ללא רתיעה, בפני האקזיסטנציה המוחשית והייחודית של הפרט הקיים, החי (אף שבשנות ה-70 הוא עצמו הותקף על ידי המשורר מאיר ויזלטיר, שטען כי יצירתו של זך אינה ביוגרפית, ספציפית או פרטנית דיה¹⁸). זך הציע לשירה העברית פואטיקה חלופית אקזיסטנציאליסטית, שלא רק תשנה את השירה עצמה אלא גם תשמש כמרכזו של אתוס ציבורי חדש, המבוסס על המציאות היומימית של החיים האינדיבידואליים ולא על מעמדו של היחיד כחלק מקולקטיב אידיאליסטי. לפיכך, איך יכול היה זך להתמודד עם הבנאליות והיומימיות המאפיינות את קהלו על תקן של נביא זועם, אפילו כשמדובר באנטי-נביא או ב"prophet manqué"?

בשאלה זו יש לדון על רקע מבט נרחב יותר ביצירתו המוקדמת של זך: כבר בשיריו המוקדמים, שפורסמו בראשית שנות ה-50, ניסה המשורר לתווך בין הקטגוריות של הפואטי והנבואי, ולהתמודד באופן זה עם הבעיה של הידע האותנטי. מחזור השירים המוקדם "תרנגולי של שוקולד", שכבר הוזכר, הוא דוגמה מייצגת לנטייה זו. הדובר בשירי המחזור מתחבט בין כמיהה ליצור דיתיראמבוס פרוע ואקסטטי, הנוטף "דם", ובין פנטזיה רומנטית, שתמצא את ביטויה לא בהזיות ובחלומות בהקיץ אלא ב"פֶּיֶט, בְּאוֹת", היינו בשיר שיצא מן הכוח אל הפועל, שיר כתוב. אמנם, המילה "אות" משמשת ב"תרנגולי של שוקולד" (מחזור שהוא בין השאר בעל מסר ארס-פואטי) לא רק במשמעות של אות מן האלפבית אלא גם במשמעות של "סימן" או "נבואה" (כפי ששימשה בכותרת ספר שיריו הראשון של אמיר גלבוץ, לאות). השאלה ששואל הדובר את עצמו היא אם יינתן לו לכתוב את שירו בפועל – בעט ובאות – "בלי להמתין לאות, שלא יבוא"¹⁹; היינו, אם בכלל תיתכן כתיבת שיר ללא התרגשות מאנטית. מאחורי השאלה מסתתרת הוודאות שה"אות" לא יבוא ולא יוכל לבוא, שכן הדובר-המשורר מטיל ספק מראש באמתותו. החזון שיווצר לאורו של אות נבואי כזה יהיה לא רק כוזב, אפוף "שקרים לצורך השירה", אלא גם ביטוי של שיגעון גדלות ("אתה ערגת אל גדולת-כזבים"²⁰). ובה-במידה הוא יהיה גם בלתי-ממומש שירית,

17 ראו המאמר "הרהורים על שירת אלתרמן"; נתן זך, השירה שמעבר למלים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 43-64.

18 ראו מאמרו של ויזלטיר, "התך-אורך בשירתו של נתן זך", סימן קריאה 10 (ינואר 1980), עמ' 405-429.

19 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 34.

20 שם, עמ' 33.

חומק מהישג ידו של המשורר שלא יוכל להסתיר את הספקות וחוסר האמון המפעפעים בו – ספק וחוסר אמון בעצמו ובשיר שיכתוב. כך, עם אובדן ה"אות" כמקור שירה נותר רק ה"עט", עצם הרצון או הצורך להוסיף לכתוב מפני שהכותב איננו רוצה ואינו מעז לחדול. ממילא משדר השיר הכתוב חולשה ונמיכות רוח: "צֶהָב נֶגֶר הַשִּׁיר מְצַפְּרָנוּ שֶׁל עֵט. / אֲטִי. עוֹמֵס אֶת חֶלְשׁוֹתַי בְּרִתְתִי".²¹ משניטל מן השיר ה"אות" נותר לו רק ה"אט", היינו, האטיות והיגע של כתיבה ללא השראה. הדובר מודע לכך שראייה מפוכחת ובלתי-חזונית יכולה לעתים לשאת בחובה גרעין של אמת משמעותית. אבל מסיבה כלשהי זוהי אינה האמת האישית שאותה הוא מחפש נואשות. בחלק מרכזי במחזור השירים (שיר מספר 6) הוא מצהיר כי "צֶלִיל חֵינּוּ נִקְבַּע, בְּסוּפוֹ שֶׁל דְּבַר, / עַל יְדֵי הַחֹלֹם".²² אולם, באופן משונה חלומות לא תמיד משקפים את ניסיונותיו וחוויותיו האותנטיות של החולם. בזמן שחלומות מספקים לנו "שעה של חסד שהיא שלך בלבד", הם בעצם מציגים לפנינו מראה שאינו נובע מעצמנו, אלא מדברים שקראנו עליהם בספרים – ולא בהכרח חווינו אותם על בשרנו. במובן זה חלומות הם גרסאות פרטיות, בלתי-ראויות לבוא ברבים, של מה שכבר נכתב על ידי אחרים. הדובר בשירו של זך שואל בכאב:

מְדוּעַ אֲנַחְנוּ מוֹצֵאִים אֶת עֲצָמֵינוּ
תְּמִיד בְּסִפְרִים! ?
זֶה נֹתֵן לָנוּ הַרְגָּשָׁה אֵימָה שֶׁל שֶׁקֶר,
מֵעֵבֶר לְכָל תְּרַמִּיית הַחֶלְשָׁה הַקְּטָנוֹת.²³

לפתע אנו מבינים כי "הגזמה היא הבסיס האמתי של חיינו", ואנו מתחילים לתהות האם אי-פעם נוכל "לדעת" לפני "לכתנו" מה היתה, אם בכלל היתה, מידת האמת בדברים שיצאו מפינו. לפיכך עלינו להעמיד את עצמנו – ואת מה שאנו אומרים או מעלים על הכתב – לשיפוטם של גלאי השקר הרגישים ביותר.

הדברים משקפים התלבטות של משורר צעיר, שעדיין לא מצא את קולו המלא, אבל כבר גילה שאין ביכולתו לכתוב כפי שכתבו אלה המשמשים לו מופת. "תרנגולי של שוקולד" משקף צעד ראשון וחשוב, אם כי שלילי, בדרכו של משורר מקורי לעבר פואטיקה מקורית. הצעד הראשון הזה הוא חשוב, ואולי גם מכריע, משום שכבר בשלב מוקדם זה של יצירתו פיתח זך הבנה עמוקה של האופן שבו הקושי האפיסטמולוגי שעמו הוא מתמודד קשור למתח המובנה בין היחיד והחברה. הקושי הזה הוא תוצאה של תחושה שאינה מרפה של ניכור שמקורו כפול – קיומנו כבני אדם בעולם ותפקידנו כאזרחים בחברה "שלא מצאנו את מקומנו בה"; חברה המגדירה מטרות וכופה מחויבויות ש"לא יכולנו לחיותן",²⁴ ושמתייחסת אל הספקן – או אל זה המתמודד עם שאלות ועם חוסר ודאות – כאל צעצוע שבור שיש לתקנו. מודעות עצמית זו שימשה כשלעצמה הוכחה נוספת לדחיפותו וחשיבותו הגורלית של החיפוש אחר האמת, משום שרק באמצעות חיפוש כזה יכול הדובר-המשורר להמיר

21 שם, עמ' 40.

22 שם, עמ' 36.

23 שם, עמ' 36-37.

24 שם, עמ' 37.

את זהותו כ"צעצוע שבור" או כאדם ומשורר בלתי-מתפקד בזהות חיובית של מי שדוחה את עצם המשחק בצעצועי שירה ומתפקד הן כמי שמחפש דרך לשירה חדשה, הן כמי שנושא נפשו לחברה ולתרבות חדשות. בכל מקרה, הדובר-המשורר מקבל על עצמו את הדין שעליו לוותר על השימוש בחלומי, בפנטסטי, בחזיוני ובחידתי, ולבחור בהיצמדות עיקשת וטהורה אל מה שהוא יודע "באמת", כלומר אל המציאות היומיומית הבנאלית. מעטים הדברים, ובהם הזיכרון של אב אשר עבר מן העולם בטרם עת, היכולים להסיט את המשורר ממחויבות זו. בכל מובן אחר, מציאות זו היתה הדבר היחיד שניתן היה "לדעת" אותו לאמתו: מבחינה פואטית סגנונית פירושו של הוויתור על הפואטי לטובת האמתי הוא ויתור על המטאפורי לטובת המטונימי. הדבר מסתמן כבר בראשית "תרנגולי של שוקולד", כשהדובר משווה את הדברים שעליהם היה רוצה לכתוב – מלח, וספינות אילמות ושודדי ים – עם הדברים שאותם הוא רואה ויודע "באמת": "חייל של נח"ל בקפה/מתבונן בתג-הכובע שלו/ושומע טנגו".²⁵ תג הכובע של החייל המואר היטב באור בית הקפה חייב להחליף "שלל וידויים של צל", שאפלולית הלילה המוארת קלושות מתירה למשורר לדמיין לעצמו. ואולם האמונה במטונימי-היומיומי-הבנאלי כאמת יחידה ניתנת לידיעה מגיעה לביטוייה הכמעט-מניפסטי רק בפרק השביעי של המחזור:

רק אֵת הַעִיר הַזֹּאת יִדְעֵתִי
בְּשָׁעָה רְבֵעַ לְשָׁבַע.
לִפְנֵי סִגְרֵת הַחֲנוּיֹת.

הַנְּשִׁים שֶׁלִּפְנֵי הַדּוֹכָן בְּאֵטְלִיז.
בְּפִנָּה, עַל אֲרָגוֹ, יִלְדָה בְּמַעִיל אָדָם.

הַרוֹקֶחֶת הַזְּקֵנָה הַקּוֹרֵאת עֵתוֹן-עֶרֶב
לִפְנֵי הָאָרוֹן הַחוּם "טוֹקְסִיקָה".²⁶

רשימת הדמויות המזוהות מטונימית או סינקדוכית (המעיל האדום של הילדה, הניאון האדום של הקולנוע המאיר "מערומים חיוורים על נייר" וקופאי בכלובו, "מסתכל בסורג") מוטבעת במופגן בחותם הרטורי של ה"מיאוזיס", הטרופה הרטורית של ההמעטה, האומרת "רק זה ולא יותר". טרופה כזו באה תמיד להצביע על האמתיות של הראייה המסתפקת במועט ולדחות ראייה המתיימרת להגיע למיצוי. המשוררת שהפכה את הטרופה של המיאוזיס ליסוד הרטוריקה של שירתה היתה רחל בלובשטיין ("רחל המשוררת"). היא זו שכתבה "לא שרתי לך ארצי [...] רק עץ ידי נטעו" וכו'.²⁷ כך הדבר גם בשירה הידועה, ששורת הפתיחה של הקטע שצוטט מהדהדת אותה: "רק על עצמי לספר ידעתי, צר עולמי כעולם נמלה". זך מאמץ אל לבו את השורה משירת המשוררת, אך בה-בעת הוא מעמת את ידיעתו המצומצמת עם זו של רחל, ומסמן את הניגוד שבין שתי הידיעות המופחתות. בעוד שהיא יודעת רק את עצמה, את "עולמה", הוא יודע בוודאות רק את מה שמחוץ

25 שם, עמ' 33.

26 שם, עמ' 37.

27 רחל, "אל ארצי", השירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 45.

לעצמו ולעולמו. בעוד שהיא פיתחה את שירה באמצעות מטאפורה מורחבת (מסעה של הנמלה אל מרום הצמרת), הוא פיתח את שירו כסדרה קטלוגית של מטונימיות. בעוד שהיא מקוננת על אובדן הגדולה הרומנטית שנגזלה ממנה ("למה קָרַאתֶם לי, חוֹפֵי הַפְּלֶא? / למה פְּזַבְתֶּם, אורות רחוקים?"), הוא דוחה "גדולת כזבים זו" בשאט נפש. אמנם, גם זך לא התעלם מן המחיר שהוויתור על הרומנטי כרוך בו: "תרנגולי של שוקולד" הציג במופגן שיח שירי שהיה "רזה", בנאלי, יומיומי, אפרורי, פרוזאי, כלומר בלתי-מנוגן" – לא רק לעומת שירה הריגושי המתוזמר היטב של רחל המשוררת, או לעומת העושר והססגוניות של השיר האלתרמני, אלא גם לעומת שיריהם של בני דורו וקבוצתו, קבוצת "לקראת", ששיריהם נדפסו לצד המחזור שלו.²⁸ זך הצהיר בסיום מחזור השירים על נכונותו לשלם את המחיר. כדי להגיע ל"שיבה אחרת" אל השירי (היינו, כדי לבסס פואטיקה חדשה, אחרת) עליו לבוסס תחילה ביומיומי, לדלג מעל לגדר הנמוכה "משמאל לדירת התופרת".²⁹ שום הישג שירי יציב לא יושג תוך ויתור על הדקדקנות האפיסטמולוגית של מי שיודע שהוא אינו יודע, והוא אינו מוכן להתמסר לשירה המסתמכת על הבלתי-יודע, תהיה שירה זו מרוממת את הנפש ומפעימה את הדם ככל שתהיה.

כשזך התבגר והתפתח כמשורר, הוא זנח את השקפת העולם הזו, השטוחה משהו. כעת היה עליו לפלס נתיב, או כמה נתיבים, שיובילו אותו למקום מורכב ועשיר תוכן יותר. אחד מהנתיבים הללו הוביל – כפי שניתן להבחין כבר בחלק משיריו המוקדמים של המשורר – לזניחת התיאור לטובת הדיון, ולהמרתו של המיזיס בניתוח ובהפשטה, בדיוק כפי שנהג המורה הרוחני, פרנץ קפקא, כשעבר באופן הדרגתי מהטון האפי של "הגלגול" ו"במושבת העונשין" ומהליריות האקספרסיוניסטית הפרועה והמדמהימה של "רופא כפרי" אל הלוך-הרוח הדיוני האקדמי-כביכול השורה על סיפוריו המאחרים (ובהם "בבניין החומה הסינית", "דין וחשבון לאקדמיה" ו"יוזפינה הזמרת ועם העכברים"), ושהגיע לשיאו בניתוח העצמי טורד-המנוחה ב"חקירות של כלב" וב"המאורה". זך גם התרשם עמוקות מניסיונותיו של קפקא – בייחוד בכמה מסיפוריו הקצרצרים, להמיר את המערך הסיפורי האפי במשהו מעין מהלך לוגי-מתמטי (ראו, למשל, הסיפור הקצר הידוע "בלבול יומיומי", שזך הצעיר הקדיש לו מאמר ניתוח מפורט ומרתק, מתרומותיו החשובות הראשונות לכתובה הביקורתית). אופייני לכך הניתוח העצמי המדוקדק, הדיסקורסיבי והאנטי-סיפורי או האנטי-תיאורי בכמה מן השירים הבולטים שכונסו בשירים ראשונים:

יֵשׁ אֵיזָה שְׁחָד גַּם בְּבִדְיוֹת הַזֹּאת
 יֵשׁ אֵיזָה שֶׁקֶר גַּם בְּהִיּוֹת לְבָד.
 יֵשׁ אֵיזָה אֲנִס גַּם פְּעֻצְבוֹת הַזֹּאת
 יֵשׁ אֵיזָה עֵשֶׂק גַּם בְּעִמְדָה מִן הַצֵּד.³⁰

28 "תרנגולי של שוקולד" נדפס לראשונה יחד עם מחזורי שירים של משה דור ואריה סיון בקונטרס בשם בשלושה - שלושה פרקי שירה, תל אביב: הוצאת לקראת, 1953. שיריהם של דור וסיון הכלולים בחוברת קרובים בנימתם ובתכניהם לשירה הניאו-סימבוליסטית (נתן אלתרמן, אברהם שלונסקי, לאה גולדברג, יונתן רטוש), שזך כבר דוחה אותה כ"גדולת כזבים".

29 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 41.

30 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 72.

בדידות, עצבות, אי־מעורבות – הסממנים המובהקים ביותר של ההתנהגות האינדיבידואליסטית האותנטית־כביכול, זו שאינה מרשה לאתוס הציבורי לכפות עליה אופני רגישות ופעולה – יכולות גם הן להטעות, להסתיר תודעה כוזבת, אונסת עצמה. המשורר חייב לדייק בדקונסטרוקציה של התנהגותו החריגה, כשם שהוא חייב לפרק אופני התנהגות מקובלים ולהקיע את הכזב שבהם. דיבורו הוא כמעט זה של המוראליסטן האקזיסטנציאליסטי, או לחלופין של דובר בסיפור פפקאי כמו "דין וחשבון לאקדמיה" או "יוזפינה הזמרת ועם העכברים". במקום אחר מרים המוראליסטן האקזיסטנציאליסטי את קולו בשיר דיוני־אנליטי המורכב מסדרה של עצות, אזהרות והוראות מושכלות; שיר שבו מעתיר איש המוסר את לקחו על נמען בלתי־מפורש (שאיננו אלא הדובר עצמו במעמדו כמאזין לדברי עצמו). מדובר בשיר מן הסוגה שהיתה מקובלת בשירה הדתית ובמידה מסוימת גם בשירת עידן הנאורות והיא מכונה "שיר אָמֶר" (בגרמנית – Spruchdichtung); בעברית העתיקה של ספרי משלי, תהלים וקהלת מכונה הז'אנר ספרות ה"חוכמה". זך כותב מעין גרסה קהלתית־מודרנית של אפוסטרופה (פנייה) מן הסוג שאנו מוצאים לרוב בספר משלי וברבים ממזמורי התהלים (כגון): "מכל משמר נצור לבך, כי ממנו תוצאות חיים. הסר ממך עיקשות פה ולזות שפתים הרחק ממך [...] אל תט ימין ושמאל, הסר רגלך מרע' וכו', משלי ד, 23–27). בשירה העברית המודרנית שנכתבה בתקופה שלאחר עידן ההשכלה (שבו פרח הז'אנר כחלק מן המאמץ הדידקטי של הספרות לכוון את קוראיה לחיים של היגיון, מוסר ואחריות), נזקק לז'אנר של שיר־האָמֶר בייחוד המשורר יעקב שטיינברג, שהביע באמצעותו אתוס חמור של ספקנות, זהירות ואירוניה עצמית (ראו שירים כגון "סוב אל פני האחרית ודמה לעלה־שלכת" ו"ישאך חמור").³¹ שטיינברג היה, כידוע, המשורר בן תקופת "התחייה" הקרוב ביותר ללבו של זך (וזך גם הוציא לאור מבחר שירים ורשימות שלו עם הקדמה חשובה, המאמר "הקול המחרשי"). בדרך שאינה רחוקה מזו של שטיינברג הוא כותב עתה שיר, שבו הוא מוותר על תיאור ועל עיגון סיטואטיבי לטובת דיון מוסרני־כביכול, שהוא בתחילתו רציני יותר מן הרצינות ובסופו טבול במרירות אוטו־אירונית:

הַנְּה זְהִיר. פְּתַח אֶת חַיִּיךְ
 רַק לְרוּחוֹת הַנוֹשְׁאוֹת אֶת לְטוֹף
 הַמְּרַחֵק. שֵׁא לְחֶסֶר. הַשְּׁמַע אֶת קוֹלְךָ.
 רַק בְּלִילוֹת הַבְּדִידוֹת. דַּע אֶת
 הַיּוֹם, הַמוֹעֵד, אֶת הַרְגֵעַ וְאֵל
 תַּפְצִיר. שְׁעָה לְדוֹמָם. דַּע לְבָרְךָ עַל
 הַצֵּל שְׁמַתַּחַת לְקָרוֹם הַבָּשָׂר, אֵל
 תַּחְבֵּא בְּמַלְיָם. שֵׁב בִּידֵעַת תּוֹלְעִים,
 בְּתַבְנִית הַרְמֵה. אֵל תִּמְתִּין.³²

הממד הפיוטי נוסף כאן לדיון הכמו־דידקטי לא באמצעות לשון פיגורטיבית אלא באמצעות צירופים לשוניים מפתיעים המחברים באורח בלתי־מקובל הפשטות סטאטיות לפרדוקסים, כגון "שעה לדומם" (הקשב למה שאין לו קול), "שא לחסר" (סלח למי שלא חטא, בהיותו

31 יעקב שטיינברג, שירים, תל אביב: ועד היובל, תרצ"ז, עמ' ש"ז, ש"כ.

32 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 94.

חסר), "שב בידיעת תולעים" (מתאים יותר היה "שכב"), ומעל לכל ה"אל תמתין" הסופי, הבא בעקבות התראות המצוות על זהירות, הימנעות ("השמע את קולך רק..."), קרבה אל הדומם, ישיבה סטאטית, המותירה את התנועה לרימה, שהיא בעלת "ידיעה" ו"תבונה". מכל מקום, בשירים כ"יש איזה שוחד", "הווה זהיר" או "אנוש כחציר ימיר" עקף המשורר את הקושי האפיסטמולוגי באמצעות התוויית "תורת מוסר" שנבעה ישירות מקושי זה והפכה אותו למעין אתוס. כיוון שהאמת אינה ניתנת לידיעה מלאה חייב המשורר לסגל לעצמו אתוס כזה של ספק ושל חקירה עצמית בלתי-נלאית. עליו לחשוך בעצמו וברגשותיו ולהסתמך כמעט רק על ודאויות אקזיסטנציאליות בלתי-מוטלות בספק, כגון ודאות המוות המקנן בגוף בעודו חי ("הצל שמתחת לקרום הבשר") והמתגלם ב"ידיעת תולעים" את הבשר המת. בה־בעת עוקף המשורר את התיאורים המדכאים של ניסיונות כושלים לכתוב שירה מרוממת נפש ומסעירת דם (כאלו של "תרנגולי של שוקולד") באמצעות המרת הטון הלירי הריגושי ב־טון הדיוני של שיר האִמֶר, המרת המטאפורה והמטונימיה גם יחד בשמות עצם מופשטים (הִחְסֵר, המועד, הדומם, תבונה, ידיעה), המרת הפאתוס באירוניה קודרת. היה זה, כמובן, "פתרון" אחד בין רבים; פתרון שהתווה למשורר מסלול צר למדי של שירה אינטלקטואלית, דיסקורסיבית, אֶנְטִי־סֶפְטִית.

אולם, בעוד זך מתרגל את האפשרויות הפיוטיות המוזיקליות הגלומות בפתרון זה הוא מצא לעצמו גם דרך אחרת, חשובה ומבטיחה יותר, למיצוי שירי של המבוך האפיסטמולוגי ותוך כך גם למעין מוצא ממנו. אם המבוך הזה נוצר בגלל איבוד הנבואה, או ההשראה המאנטית, אולי הדרך היעילה ביותר לשורר אותו היא דרך הנבואה ה"שלילית" (לא במובן של נבואת זעם אלא במובן של נבואה המסתמכת על שלילת אפשרות הנבואה). לצד שירת החוכמה שלו פיתח זך שירה אנטי-נבואית, או שירה של נבואיות מוכחשת. בדומה לכלב של קפקא – אם לשוב פעם נוספת לביטוי המובהק ביותר של הבהלה האפיסטמולוגית שאחזה בסופר היהודי הגדול מכולם – זך גילה מחדש את כוח המשיכה של "סיפורים פשוטים באופן משונה" אשר הגיעו אלינו מימי קדם והכילו, מעת לעת, "רמז כלשהו" שבעקבותיו "עוד רגע והיינו קופצים ממקומנו"³³, אלא שהרמזים נמוגו קודם שעלה בידנו להפיק מהם משמעות ברורה. בשלב זה יכול זך להשתמש באותם "רמזים" – שאת חלק הארי שלהם הוא מצא בסיפורי התנ"ך (אבל בשום פנים לא רק בהם, אלא גם בטקסטים מודרניים, ואפילו כאלה שאינם שייכים למרכז הקאנון הספרותי המערבי, כגון הרזון ממונטה קריסטו של אלכסנדר דיומא האב או מפרש בודד מלבין באופק מאת הסופר הסובייטי הפופולארי ולנטין קאטייב) – באופן ישיר ופשוט למדי. הוא יכול, למשל, לשלבם באקראי כביכול בתוך מרקם טקסטואלי שנראה חסר שייכות כלשהי להם ולסביבתם ולהקשרם המקוריים. פרוצדורה זו כבר אובחנה למעשה בתיאור המרקם של "רגע אחד"; אולם ברבים מן השירים שנכתבו לפניו היא מתגלה בצורה ראשונית והתחלתית יותר, ומשום כך היא מזדקרת לעין הקוראים מיד, ללא צורך בפרשן שיכוון אותם אל המקורות של האלוזיות המסתתרות מתחת לפני השטח השירי. כך הדבר, למשל, בשיר המוקדם "ליל שרב". השיר נפתח בקביעה הנבואית-תנ"כית הידועה של הנביא חבקוק: "כִּי־אֶבֶן מִקִּיר תִּזְעַק" (חבקוק ב, 11). זך רחש חיבה מיוחדת לנביא "קטן" זה מנביאי תרי-עשר, והרבה לצטט קטעי פסוקים מספרו הזעיר בן שלושת הפרקים. הצירוף המצוטט, שהשתחק זה מכבר ונהפך

33 קפקא, "חקירות של כלב", הערה 14 לעיל, עמ' 207.

למטאפורה מתה המתאימה כביכול לכל שערוריה, קם לתחייה במידה מסוימת בשירו של זך על ידי שילובו במה שכביכול אינו מעניינו: מציאות של יום שרב בעיר ישראלית מצויה. התחייה מושגת כביכול על ידי הפיכת המטאפורה מהיפרבולה מוסרנית (השערוריה היא כה גדולה, עד שאפילו האבן הדוממת תוקיע אותה בזעקה בראש חוצות) להיפרבולה חושיית: חום השרב כה כבד ומתיש עד שאפילו אבני הקיר זועקות אותו. השינוי הזה מתחולל מכוח הדבקתה של המטאפורה, כאילו באורח שרירותי לחלוטין, ממש בשיטת "גזור והדבק", למה שאינו שייך לה:

אָבן מקיר תזעק – אם עוד לא זעקה.
עיר תפצח בשיר – אם עוד לא שרה.

תִּיר בְּמִלּוֹן, אִשָּׁה הָרָה.
קָצִין בְּכִיר.³⁴

תחילה משפיל המשורר את הציטט הנבואי המרומם באמצעות משפט תנאי דיבורי חילוני מאוד ("אם עוד לא זעקה"; האם הדובר של השיר לא היה שומע ויודע אילו באמת היו האבנים מתחילות לזעוק?! מה עניין "אם עוד לא" לכאן?). אחר כך הוא מעמיק את ההנמכה באמצעות פארודיה אבסורדית: לא רק האבן תזעק מקיר אלא גם העיר תפצח בשיר. האסוציאציות הקשורות בזעקת האבן הן דרמטיות וטראגיות. אלו המשתמעות מפציחה בשיר הן רוננות וכמעט אידיליות. מה הקשר, למרות הדמיון הצלילי בין קיר, עיר ושיר, בין האבן הזועקת חמס לעיר השרה משמחה? רק אחר כך באים זה אחר זה הצירופים שאינם משפטים (שכן חסר בהם נשוא): "תייר במלון, אשה הרה, קצין בכיר".

הקוראים תוהים לשם מה נעשה שימוש במילות הנביא; לאיזו תכלית הן נחוצות; מה משרת שילובן בעברית דיבורית-במופגן, כמעט שגויה (החרוז מחייב הטעמה בלתי-נכונה מבחינה דקדוקית של המילה "הרה" – הטעמת מלעיל ולא הטעמת מלרע כדרוש; המילה "עוד" מופיעה פעמיים במובנה המקובל בדיבור, אך המרתיע את בעל הרגישות הסגנונית-התקנית, שהיה מעדיף – למען הבהירות – את החלופה "עדיין"); הוזלתן של מילות הנביא באמצעות חריזה קשקשנית, ובעיקר ריתוקן הבלתי-מסתבר לקטלוג שאינו מתחבר: תייר, אישה הרה, קצין בכיר. מה הקשר בין שלושת אלה ובין עצמם; מה הקשר בינם ובין האבן הזועקת? האם המשורר חותר כאן ליצירת אבסורד של אי-תקשורת וחוסר רלוונטיות, מעין שיר אי-גיון (נונסנס), שדווקא לתוכו הוא מטיל את דיבורו הנסער של הנביא? התשובה על השאלה האחרונה אינה חיובית בהכרח. המשורר מצליח לאחות את השברים למשהו כמו-שלם: הוויית עיר שכמעט יוצאת מדעתה בגלל החום המכביד על הנשימה. וכוחה של האמירה הנבואית ניכר דווקא בכך שהיא מסייעת בהשגת האיחוי הרופף הזה ומצילה את הבית השירי כולו מאבסורדיות. ההיפרבולה של חבקוק היא היוצרת את המציאות ה"טירופית"-משהו אבל האחידה למדי המסתמנת בבית, והיא המחברת את האישה, התייר והקצין כנציגים מטונימיים כמו-אקראיים של עיר, שקירותיה פולטי החום

34 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 68.

כאילו זועקים או שרים מרוב מועקה. הן גם בנבואת חבקוק האבן הזועקת מן הקיר היא לא רק מטאפורה היפרבולית אלא גם נציגה ליטראלית-מטונימית (כמו כפיס העץ העונה לה) של מבנה עירוני; למעשה, של עיר שלמה, "עיר דמים", נטרפת בתאוות בצע, ניצחון, שלל, טרף, שלטון.

בשירים אחרים משלב זך ביטויים תנ"כיים גרנדיוזיים בטקסט כתוב בעברית מדוברת ו"מחיייה" אותם – הן בהוסיפו להם סימני שאלה, הן בקביעתם במסגרות רטוריות של שפת הרחוב. כך הדבר, למשל, בשירתה של "מקהלת הנביאים" בשיר "מות שאול" ("מה אם הקשת תיסוג לאחור?/מה אם החרב תשוב ריקם?/מה אם שאול לא יחזור?/מה עם המלך? מה עם העם?").³⁵ במקביל, הוא מתייחס לפסוקים מהתנ"ך כאל אבני פסיפס, מסדר אותם מחדש זה אצל זה ומפיק מתוכם משמעויות חדשות מבלי להוסיף לשפה המקראית אף מילה משלו. כך, למשל, השיר "אנוש כחציר ימיו" שחתם את שירים ראשונים³⁶ הכיל שני ביטויים פסימיים שנלקחו מספר איוב ומספר תהילים ("כִּי־אָדָם לְעֵמֶל יוֹלֵךְ; וּבְנֵי־רֶשֶׁף יִגְבְּיֵהוּ עוֹף"; איוב ה, 7; "אָנוּשׁ, כַּחֲצִיר יָמָיו", תהילים קג, 15), לצד הביטוי המעודד ונוסף הביטחון "אל תירא", אשר מופיע פעמים רבות בתנ"ך (החל במילות העידוד של אלוהים לאברם בבראשית טו, 1, עבור בפנייתו ליצחק בבראשית כו, 24, וכלה בהצהרתו של ישעיהו "אַל־תִּירָא עֲבָדֵי יַעֲקֹב" בישעיהו מד, 2). הבחירה של זך להוסיף לתיאורי אפסות האדם והחטא הכרוך בעצם קיומו (לפי הפירוש הפילולוגי הנכון, כנראה, של הפסוק מאיוב) או היותו של האדם מועד לעבודת פרך ולפורענות מכל סוג (לפי הפירוש העממי המקובל של אותו פסוק) את הקריאה המעודדת "אל תירא" לא פחות משלוש פעמים, מייצרת מהלך כפול שבמסגרתו אמנם מוצגים הביטויים התנ"כיים הפסימיים כאמתות שאין לערער על תקפותן – אבל באותה עת גם אין צורך לפחד מהן. ניתן להתמודד עם המציאות שהביטויים הללו מייצגים באמצעות מידה של קור רוח או לפחות החלטיות ואומץ. כך מסיים המשורר את ספרו באמירה "אופטימית".

אולם, בשלב זה זך כבר החל את מסעו היצירתי אל עבר שימוש מעניין יותר, ישיר ולא-אירוני, במה שאני מבקש לקרוא לו "התצורה הנבואית" (תצורה במובן formation) ככלי לחשיפתה של האמת, או, ליתר דיוק, לחשיפה של המצב האנושי כמצב של מניעת ידיעת כל אמת זולתי אמת הכליה והמוות. אם הנבואה המקורית אפשרה ידיעה של אמתות חיים, הרי הנבואה השלילית (שוב, לא נבואת זעם, אלא נבואה השוללת את עצמה, את אפשריותה) יכולה להסתמך רק על ידיעת המוות. עם זאת, השמירה על התצורה הנבואית מעניקה לנבואה השלילית הזו משהו מעין הזוהר שעודו בוקע מבעד לחריץ מתחת לשער החוק, מעין רוח רפאים של טרנסנדנציה, שריד האור של השמש ששקעה. ניתן להוכיח טענה זו באמצעות בחינה של השיר הבולט והזכור ביותר בקרב שיריו המוקדמים של זך – השיר שככל הנראה היה הקרוב ביותר ללבו – "ראיתי ציפור לבנה בלילה השחור".³⁷

35 שם, עמ' 95.

36 שם, עמ' 99.

37 שם, עמ' 71. ב-1958, כשהוזמן זך לקחת חלק באנתולוגיית שירה שבה התבקשו משוררים עכשוויים לבחור שיר אחד מתוך מכלול יצירתם ולנמק את בחירתיהם, הוא בחר בשיר קצר זה וכו בלבד, מבלי להוסיף לכך נימוק כלשהו. יש לציין כי הוא בחר ב"ראיתי ציפור לבנה בלילה השחור" על אף שכבר אז

שיר זה נראה למשורר כה חשוב ועקרונני בקורפוס שלו עד שהוא הפך אותו לחולייה ראשונה ברשרת של לפחות שמונה שירים נוספים המכילים את הביטוי "ראיתי ציפור", ושכתיבתם התפרשה על פני ארבעת העשורים שהפרידו בין שירים ראשוניים לקובץ השירים המאוחר של זך, כיוון שאני בסביבה מ־1996, באופן שיוצר אחדות מוטיבית המאפשרת לעקוב אחרי השינויים שחלו במהלך התפתחותו של המשורר לאורך השנים:

רְאִיתִי צִפּוֹר לְבָנָה בְּלִילָה הַשְּׁחֹר
וַיְדַעְתִּי כִּי קְרוֹב לְכַבּוֹת אֹר
עֵינַי בְּלִילָה הַשְּׁחֹר.

רְאִיתִי עֵב קֶטְנָה כְּכַף יַד אִישׁ
וַיְדַעְתִּי כִּי אֵת הַגֶּשֶׁם שְׁאֲנִי מְרַגֵּשׁ
עוֹד לֹא הִצְלַחְתִּי לְסַפֵּר לְאִישׁ.

רְאִיתִי עֶלְהָ אֲשֶׁר נָפַל, אֲשֶׁר נוֹפֵל.
הַזְמַן קָצֵר, אֲנִי אֵינִי קוֹבֵל.

כאשר בוחנים את השיר הידוע הזה לא באמצעות ניתוח תוכנו או סגנונו, אלא דרך הפריזמה של מבנה־העל האפיסטמולוגי שלו – אנו נתקלים בנוסחה פשוטה־לכאורה: ראיתי/ידעתי, עם התוספת של "הרגשתי" בבית השני (וכדאי לציין כי ב"רגע אחד" מופיעות המילים "אני מרגיש" בבית השלישי של השיר, כמין ניגוד ל"לא ידעתי"). קל להניח כי זהו תיאור המבוסס על תורת ההכרה היומיומית, שלפיה האדם הממוצע יודע לזהות עלה כשהוא מבחין בו – כלומר, הידע שלו מבוסס בעיקר על פרספציה חושית ישירה במסגרת של קונטקסט מוכר ובתוספת, לעתים, של "תחושה פנימית", אותה אינטואיציה שרבים מאתנו חשים בה ונזקקים לה לעתים קרובות. אולם בקריאה נוספת הצהרותיו של הדובר מערערות על הפרשנות הפשטנית של "אני רואה/אני יודע". שכן, איך ייתכן שהעובדה שהדובר ראה ציפור לבנה בלילה שחור, המתבססת על ניגוד ויזואלי שחוק וקלישאי למדי, מסבירה ומצדיקה את הטענה שהוא "יודע" שהוא עומד לאבד את מאור עיניו (על פי הקריאה של השורה כפשוטה) או שמותו קרוב (כמשתמע מקריאתה המטאפורית של השורה)? בנוסף, כיצד מראה של "עב קטנה ככף יד איש" גם לדובר "לדעת" שסערה מתקרבת? נערו של אליהו הנביא (על פי פסוק מ"ד במלכים א יח), שראה את העב הקטנה ככף איש, לא יכול לנחש שהשמים יכוסו עבים ושתוך זמן קצר ממטרות עוז יחסמו את הדרך מן הכרמל אל יזרעאל הבריה. גם המלך אחאב ושריו, שעסקו באכילה ובשתייה, לא יכלו לדעת שהשרב הממושך עומד להיפסק על ידי מבול. רק אליהו, בהיותו נביא יכול לדעת מה שאיש לא יכול לדעת. ואם כבר "הרגיש" הדובר בשיר של זך בגשם הקרב, מדוע לא יכול היה לחלוק את הרגשתו זו עם אחרים? שאלות אלו, לצד שאלות נוספות, מעיבות על היכולת של הקוראים להעריך את מקורו ותקפותו של ה"ידע" של הדובר, אשר אינו מתבסס על חשיבה לוגית של סיבה ותוצאה, אלא הוא מעין "ידע מאנטי", כלומר, ידע המבוסס על תפיסה

הוא כתב שירים מרשימים יותר מבחינת המורכבות הסמנטית והמבנית שלהם. ראו יונה דוד (עורך), את אשר בחרתי בשירה, תל אביב: הדר, 1959, עמ' 259.

חושית שמאפשרת "לנבא" את העתיד שלא באופן סיבתי, אלא בהתבסס על הסמכות המיוחסת לכוח החיזוי של החוזה.

משום כך ניתן לתאר את הפרוצדורה האפיסטמולוגית שאנו דנים בה כנבואית או כפסאודו-נבואית, ובמידה רבה היא אינה שונה מהסיבתיות ה"מאנטית" העל-טבעית, שמאפיינת תיאורים תנ"כיים של נבואות, חזיונות והתגלויות. הן נבואת המקרא מלאה "מראות" (מקל שקד, סיר רותח, "כלוב קיץ", ארבה, אש אוכלת וכו'), שהנביא לומד לדעת את משמעותם הסמלית. אלוהים שואל אותו "מָה אַתָּה רֹאֶה עִמּוֹס" (ח, 2)? או "מָה אַתָּה רֹאֶה יְרֵמְיָהוּ" (א, 11)? וכשהנביא מציין בדייקנות את העצם או המראה שראה הוא זוכה לשבח מפי האל – "הֵיטִבַּתְּ לְרָאוֹת" – שאילו מתלווה ההסבר המאנטי של משמעות המראה: "כִּי שָׁקַד אָנֹכִי עַל דְּבָרֵי לַעֲשׂוֹתוֹ" (ירמיהו א, 12) או "מִצְפּוֹן תִּפְתַּח הָרְעָה" (ירמיהו א, 14). בשורות הפתיחה של שלושת בתי השיר של זך מתהדהדות קביעותיו של עמוס: "הֲרֹאֲנִי אֲדַנִּי ה' וְהִנֵּה יוֹצֵר גְּבִי" (ז, 1), "הֲרֹאֲנִי אֲדַנִּי וְהִנֵּה קָרָא לְרֵב בְּאֵשׁ" (ז, 4), "הֲרֹאֲנִי וְהִנֵּה נֹצֵב עַל-חֹמֹת אֲנָךְ" (ז, 7), "הֲרֹאֲנִי אֲדַנִּי ה' וְהִנֵּה כְּלוֹב קִיץ" (ח, 1). ההבדלים העיקריים בין הידע המועבר בצורת מראות נבואה המקראית ובין הידע המקביל בשירו של זך הם שניים. בשיר אין אלוה המסביר את המראה, וכמו כן הדובר, בניגוד לנביא המקראי, אינו מצליח להעביר את הידע שלו לאחרים. שני החסרים תלויים זה בזה ומשלימים זה את זה. הם קובעים את זהותו של הדובר בשיר של זך כזו של לא-נביא או אנטי-נביא. אבל הם אינם מפרים את שלמותה של התצורה הנבואית: הצגת מראה סמלי והפקת ידיעה מתוכו; ידיעה המבוססת לא על היגיון סיבתי אלא על ניחוש נבואי שאינו תלוי בקשר בין סיבה למסובב.

אופיו הנבואי של הידע המוצג ב"ראיתי ציפור לבנה" מודגש מאוד בבית השני של השיר באמצעות האלוזיה המורחבת לסיפור נבואתו של אליהו בהר הכרמל, שכבר הוזכר (מלכים א, יח). אליהו ביקש להוכיח כי יהוה הוא מי שבכוחו להוריד גשם כמו גם לעצור אותו ולהכות את הארץ בבצורת, ולא הבעל, אל הגשם הכנעני (אשר בני ישראל התחילו לסגוד לו בימי מלכותו של אחאב, תחת השפעתה של אשתו הצורית איזבל). בשעתו הוא ניבא כי בצורת קשה וממושכת תפגע בממלכה שנתפסה לפולחן זר ותוביל אותה לרעב חמור. כתום שלוש שנות בצורת כזאת כינס אליהו 450 מנביאי הבעל בהר הכרמל, וניצח על מופע ראווה שהגיע לשיאו, באופן מחריד למדי, בטבח המוני של הנביאים הפגאנים. לאחר השחיטה של נביאי הבעל, אליהו הכריז כי הבצורת עומדת להסתיים וכי בקרוב תחל סופת גשמים, זאת על אף שהשמים היו ריקים מענן. שש פעמים חזר הנביא ושלח את נערו כדי לראות אם ענני גשם קרבים ובאים מכיוון הים, אבל רק בפעם השביעית הוא זכה לתשובה חיובית מסויגת: כן, אמר השליח, ראיתי עננה במערב, אבל היא רק "עב קטנה" ככף ידו של איש; לא סביר שעננה קלה כזאת תביא עמה סופת גשמים. הנביא לא שעה לדברי הנער אלא מיהר ושלח אזהרה דחופה למלך, שסעד ושתה בחברת שריו בעת שנביאי הבעל נשחטו ודמם הוגר אל נחל קישון: "אֲסֹר יָרֵד וְלֹא יַעֲצֹרְכָה הַגֶּשֶׁם" (פס' 44). אחאב דווקא האמין בנבואה זו של אליהו ומיהר לרתום את רכבו ולצאת לדרכו לארמונו ביזרעאל. ואמנם, השמים התקדרו "עֵבִים וְרוּחַ וַיְהִי גֶשֶׁם גָּדוֹל" (פס' 45); ואילו הנביא, שיכור מניצחונו, שינס את מותניו ורץ לפני המרכבה בגשם השוטף. שירו של זך עושה

שימוש עשיר בפרשה המקראית הזו, אבל, כאמור, בניגוד לאלהיו, הדובר בשיר אינו מצליח להעביר הלאה את הידע הנבואי שלו ולהזהיר אחרים מפני הסערה המתקרבת. קולו חלש מדי, ולחלופין, נדמה שהוא איבד אותו כליל. על כן, הידע שלו מוגבל והוא יכול לשמש אותו בלבד... התצורה הנבואית, במידה שבכלל ניתן היה להפעילה, עברה כאן פחות והחלשה; לא רק שהנבואה לא יכלה להימסר לאחרים (ובכך איבדה, למעשה, את טעם קיומה), אלא שהיא שינתה באורח דרסטי את תוכנה. גשם במזרח התיכון קשור בדרך כלל בפוריות ובפריחה; ואכן נבואת אליהו הבטיחה שבירת הבצורת, הפסקת הרעב, צמיחה, שפע חקלאי. הגשם בנבואתו של הדובר בשיר של זך אינו מבטיח שום דבר טוב. הוא קשור באסוציאציות של סתיו אירופי, של נשירת עלי העצים ושל הכנת האדמה לשנת החורף תחת תכריכי השלג (לכל אלה אין שום אחיזה בנוף הארץ-ישראלי, שבו המילה "חורף" מובנת גם כנעורים וכאון נעורים. ראו "פְּאֶשֶׁר הַיְיִתִי, בְּיַמֵי חֶרְפִי; בְּסוֹד אֱלֹהֵי, עָלִי אֶהְלִי", איוב כט, 4). הנבואה שהדובר הזה אינו מסוגל למסור לאחרים היא נבואת שקיעה ובליה. בדיוק משום כך היא נותרת בחזקת נבואה החוזה את האמת, שכן הידרדרות ומוות הם הדברים היחידים שכן אנוש בעידן הפוסט-נבואי יכול לנבא בביטחון שנבואתו אכן תתגשם. למעשה, אלו הם הדברים היחידים שאפשר באמת "לדעתם" בעידן זה. התחדשות וצמיחה, במידה שהן אפשריות בכלל, אינן ניתנות כאן לחיזוי.

זך קרב בשיר המצוין הזה לבגרות ולמורכבות שבאו לידי ביטוי במיטב ה"שירים השונים" לאחר שהוא פיתח את התפיסה של התצורה הנבואית השלילית כאחד ממאפייניו המובהקים של הקיום המודרני. במובן זה הוא ביטא תפיסות רחבות יותר שאפשר למצוא אותן בקרב המודרניזם הספרותי ששימש עבורו מקור השראה מרכזי. רבים מנציגי המודרניזם, החל בבודלר (כאמור), את שירים שונים אפשר וצריך להשוות לפרחי הרע, עניין התובע עיון לעצמו), לא יכלו לעסוק בהגדרה עצמית מבלי להשתמש – על דרך השלילה – בתמונות ובתובנות כמו־דתיות, גם אם התמונות והתובנות הללו הובנו באופן מטאפורי-אסתטי בלבד. תופעה זו בולטת במיוחד אצל שניים מהאמנים המודרניסטיים שזך ראה בהם אבות רוחניים: פרנץ קפקא (יותר מכל יוצר אחר), שעליו כבר דובר, ומעט פחות ממנו ת"ס אליוט – האחרון בעיקר בעידן שלפני היכנסותו אל חיק הכנסיה הקתולית. ביצירתם של שני אלה – יוצרים שונים זה מזה עד מאוד – הסתמן בכל זאת מעין מכנה משותף, שהתבטא בהבנת הקיום האנושי בזמנים החדשים כקיום של אובדן והעדר, כגון העדר הבית וה"מקום" ברומן הטירה או עקרותו של המלך הדייג והבצורת שנגרמה בעטיה ב"ארץ הישימון" (שתי יצירות יסוד של המודרניזם המערבי שנוצרו באותו הזמן). ההבנה הזאת של הקיום כמעט הביאה באורח בלתי-נמנע לשימוש במושגים אנאגוגיים בהקשר שלילי או היפוכי. כיוון שרק האמונה הדתית אפשרה לבטא תפיסה של נוכחות ומלאות רוחניות מושלמות, הרי שהעדרה של נוכחות כזאת חייב שימוש בייצוגי האמונה כשהם מהופכים על פיהם, כלומר מרוקנים מתוכנם המקורי. אצל אליוט חייב הדבר גם שימוש בתצורות אנאגוגיות שהסתמכו על עשרות אזכורים ספרותיים ואנתרופולוגיים ("ארץ הישימון" הופיע, כידוע, בלוויית הערות שכיוונו את הקוראים לחלק מן המקורות הללו, ואילו קפקא פיתח בכמה מיצירותיו מעין מְשָׁלִים או רצפים אפוריסטיים שהסתמכו על מקורות אנאגוגיים וספרותיים שונים ומשונים, החל בתנ"ך ובמיתוס היווני וכלה בדון קיחוטה של סרוואנטס וברובינזון קרוזו של דניאל דפּו). הייצוגים האמוניים השליליים

והסימוכין המיתיים והספרותיים שנתלו עליהם ואף אל טקסטים מודרניים מכווננים אחרים (כגון יוליסס של ג'ויס) קבעו את המתאר שהתרוקנותו מתוכנו המקורי יכלה לבטא באורח אדקוואטי את גודל החסך או ההפסד שעליהם דיברו הטקסטים הללו. היחס הזה מהותי במיוחד ליצירות שהונעו – כמו יצירתו של זך – על ידי חיפוש אפיסטמולוגי של אמת על־סובייקטיבית; חיפוש שעיקרו הצורך לשוב ולשאול מהו ידע תקף ואיך ניתן לאמת את הידע האנושי בכל צורותיו. תיאור זה מתאים במיוחד לסיפוריו של קפקא, יוצר שאפשר לתארו כחפרפרת ענקית (ראו "מורה הכפר") שמפלסת לה בעקשות את דרכה בתוך מבוכ תת־קרקעי ("המאורה") במהלך מסעה המתמשך לא רק אל עבר מזון ומחסה שיבטיחו את הישרדותה – אלא אל ידע אמת. קפקא, שלא כפרוסט, לא היה מעוניין באמת הסובייקטיבית שאפשר לחיותה באמצעות הזיכרון הבלתי־רצוני ואשר כרוכה במציאת הזמנים שעברו ואבדו. הוא גם לא גילה שום עניין באמת הסובייקטיבית המודעת והמודעת־למחצה שאליה ניסו להגיע מספרי זרם התודעה כמו ג'ויס בחלק מיצירתו, וכן וירג'יניה וולף, דורותי ריצ'רדסון, ויליאם פוקנר ואחרים, באמצעות חדירה עמוקה ככל האפשר לעולמם הסובייקטיבי של גיבורים מסוימים. הוא היה מעוניין באמת של "הדבר כשלעצמו", שכן אמת זו ורק היא קובעת את גורלו של האדם, אשר אינו יכול לדעתה, כפי שקבע קאנט. בשירים שונים העמיד עצמו זך במחנה המודרניזם בנוסח קפקא. משום כך גיבורי השירים והדוברים בהם עומדים במקום שבו עמד יוזף ק' ברומן המשפט (בעיקר בפרקים שעסקו במפגש עם הצייר או בביקור בקתדרלה) או הגיבור ק' ברומן הטירה, ובאופן מובהק אף יותר במקום שבו עמד הכלב המתעקש לחקור במופלא ממנו ולהתקרב אל עבר הידע האמתי שחומק ממנו תדיר – אבל ייתכן שבעבר, בימי קדם, בתקופה שבה "המלה האמיתית יכולה היתה עדיין להיכנס ולבוא, לכוון את דרך הבנייה, לשנותה, להטותה כרצונה, לגלגלה בניגודה המוחלט, ואותה מלה היתה שם, או קרובה היתה מכל מקום, מרחפת על קצה הלשון, כל אחד יכול למצוא מהי; ועתה, היכן היא, אפילו תפשט בבני המעיים לא תמצא כלום".³⁸

ביקום הקפקאי מודרניות משולה לאובדן הקרבה הבלתי־אמצעית ל"עולם" קדמוני של קשרים והקשרים חיוניים, שקדם לתחושת האשמה ולחוק המבוסס עליה גם יחד. האובדן הזה הוא גם המאפיין העיקרי של העירוניות המודרנית ב"ארץ השימון" של אליוט – עד לפרק המסיים את הפואמה ("אשר אמר הרעם") ולא עד בכלל. בפרק זה נשמע סוף־סוף קולה של הנבואה כרעם מעל להימואנט של אזור הגאנגס. אולם עד לאותו פרק המירה יצירתו רבת־השפעה של אליוט נבואה אמיתית (יחזקאל מצוטט בפרק הראשון של הפואמה) בסיפוריה הטרויאליים של מגדת העתידות מדאם סוסטרס, אותה נציגה שמחה יתר על המידה של חיי מרום החברה האירופית, שלמרות ההצטננות שלקתה בה הצליחה להגיע אל החבורה הנכבדה שנוקקה לשירותיה כשבאמתחתה חפסת קלפי טארוט ולהזהיר את שומעיה מפני סכנות עתידיות. במקביל, אליוט מצא תחליף נוסף לנבואה – כבר לא טרויאלי, אבל עדיין בלתי־אדקוואטי, ובסופו של דבר אף כוזב – באמתות הסובייקטיביות המוטלות־בספק של האמנות הרומנטית, בארוטיקה המאגית שב"טריסטן ואיזולדה" של ואגנר או בחלומיות הסיטית של "סונטת הרוחות" של סטרינדברג.

38 קפקא, "חקירות של כלב", הערה 14 לעיל, עמ' 207-208.

הגישה התיאולוגית-השליילית הזו אל המצב האנושי המודרני, שזך אימץ אותה בשלב מוקדם של יצירתו, לא עמדה כלל וכלל בסתירה לתפקידו התרבותי כנציג החילונית וכאחד ממבקרי החריפים של העמדה החצי-חילונית וחצי-נבואית של התרבות הציונית הרשמית. נהפוך הוא – גישה זו עמדה בבסיס התפקיד התרבותי שהמשורר נטל על עצמו, והיא אפשרה לו לבקר את הלוך-הרוח הכמו-נבואי של ימי הקמת המדינה והעשור שלאחריהם. כפי שחנה קרונפלד היטיבה להבחין, ביקורתו של זך על אלתרמן נבעה במידה רבה מסלידתו מעמדתו הציונית-ה"חזונית", ולא רק או בעיקר מחילוקי דעות בעניינים פרוזודיים וסגנוניים... לפי זך, הפגם הבסיסי ביותר של אלתרמן – וגם של דוד בן-גוריון או של חיים נחמן ביאליק – היה היהירות דמוית-הנבואה שלהם, שאפשרה להם לטעון כי הם בעליה של "המילה"; בעוד שלמעשה שירה בעלת ערך ומנהיגות אמיצה, יכולות היו, לדעתו, לנבוע רק מתוך הבנה אותנטית של אובדן והעדר המילה ה"גואלת", אותו אובדן אשר כלבו של קפקא היטיב להגדירו. הנביא האמתי בימינו הוא – כמו יוזפינה הזמרת – עכבר רגיל ומצוי, שלא נבדל מעם העכברים בכללותו לא ביפי קולו ולא בעוצמתו. נקודת המוצא של האותנטיות נמצאה תמיד, לפי זך, במקום של העדר, אשר נוצר ונחצב בקווי המתאר של מה שהיה ואבד לנצח, ולא במקום של מלאות שהתיימרה לטעון את המתאר הזה בתוכן חדש. לפיכך, "התצורה הנבואית" שתוארה כאן נעשתה – בווריאציות שונות ומגוונות – לאחד מהכלים הפואטיים המרכזיים שבאמצעותם ניסה המחבר של שירים שונים לנסח את האמת שתבעה ממנו את ביטויה; ביטוי שהיה לעתים תובעני ומאזורי לא פחות מנבואת המקרא עצמה.

ה

כאמור, בעת הקריאה בספר שירים שונים אפשר להבחין באופני שימוש מגוונים למדי בתצורה הנבואית או בחלקים ממנה. אולם התבוננות אנליטית בשירים שבהם מתפקדת התצורה במידה זו או אחרת – ולכן ברובם יופיעו זכרי מקראות או טקסטים מקודשים אחרים בבחינת שרידים המסמנים העדר – חושפת בתשתיתם הלוגית-הרטורית פנייה לאחד משני הכיוונים: הכיוון ה"חיובי" והכיוון ה"שלילי". המושגים חיוב ושלילה אינם מציינים כאן תכנים אידיאליים או רגשיים אלא הבדלים רטוריים, היינו, הבדלים לוגיים ותחביריים בין שירים המתנסחים על פי הפורמולה ה"חיובית" ראיתי/ידעתי (או, לחלופין, שמעתי/ידעתי או הרגשתי/ידעתי), שמצאנו ב"ראיתי ציפור לבנה בלילה השחור", או "אני יכול" שנמצא בשירים אחרים – ובין שירים המתנסחים, כמו "רגע אחד", על פי הפורמולה ראיתי/לא ידעתי או הרגשתי/לא הבנתי; או ניסיתי/לא יכולתי, או גם לא ניסיתי מפני שלא יכולתי. בשירים מן הסוג הראשון חוקר המשורר ידיעה אינטואיטיבית או קוגניטיבית המסתמכת הסתמכות א-לוגית על הוודאות הקיומית היחידה – המוות. בשירים האחרים הוא עוסק בסוגים שונים של אי-ידיעה או אי-הבנה. באחדים מהם, כמו "רגע אחד", גם הנוכחות של המוות אינה מספקת ידיעה איתנה וברורה. התצורה הנבואית מתפקדת בשירים אלה כרקע ניגודי, היינו, הידיעה והתובנה ה"תיאורגיות" של הנבואה משמשות בשירים לשם הבלטת עומק האי-ידיעה וחוסר ההבנה של הדובר. בשירים ה"חיוביים" התצורה משמשת כרקע משלים ומאשר.

כיוון שהשירים ה"שליליים" (במובן הספציפי שהוגדר כאן) מרובים יותר בספר, ולרוב גם טעונים יותר מבחינה סמאנטית, נקדיש לדיון בהם את מרבית הפרק, לאחר שנדון בקצרה בשתי דוגמאות של שירים "חיוביים". האחד הוא השיר הקצר והמבריק "לבדו":

לֹא טוֹב הָיִיתָ הָאָדָם לְבָדוֹ
אָבֵל הוּא לְבָדוֹ בֵּין כֹּה וְכֹה.
וְהוּא מְחַכֶּה וְהוּא לְבָדוֹ
וְהוּא מְתַמְהֵמָה וְהוּא לְבָדוֹ
וְהוּא לְבָדוֹ יוֹדֵעַ
שֶׁגַם אִם יִתְמַהֵמָה
בּוֹא יָבוֹא.³⁹

השיר נפתח בציטוט הפסוק המתאר את בדידותו של אדם הראשון בגן עדן לפני שנבראו בעלי החיים וחווה (בראשית ב, 18), פסוק שהושמע במקור מפי אלוהים, אשר בסיפורי הבריאה שבספר בראשית בעיקר הציג היגדים חיוביים ושליליים ברורים ("יהי אור", "פרו ורבו", "כי טוב" וכן "לא טוב"). באותו סיפור מוצא האל תיקון ל"לא טוב" הגלום בבדידותו של אדם – תחילה באמצעות יצירת בעלי החיים ומסירת התפקיד של כינויים בשמות לידיו של אדם, ואחר כך ביצירתה של חווה בבחינת "עזר כנגדו"; אלא שהתיקון מקלקל ומביא לגירושם של אדם וחווה מגן העדן, באשר תיקון זה אינו מלווה בידיעת הטוב והרע, האמורה להישאר בלעדית בידיו של אלוהים. מתוך האי־ידיעה נענית חווה ובעקבותיה אדם לפיתוי הנחש (אחד מבעלי החיים שנוצרו כדי לשעשע את אדם) והם אוכלים מן הפרי האסור של עץ הדעת. אור־אז נפקחות עיניהם, ואף הם נעשים בעלי ידיעה וכושר הגדה חיובי: "וידעו כי ערומים הם" (ג, 7). הם מגורשים מגן העדן ונידונים לעבודה קשה ולמוות בעולם שמחוצה לו. עונשם מומתק במידה מסוימת על ידי "ידיעה" נוספת על ידיעת הטוב והרע, שהיא עתה נחלתם כשם שהיא נחלת האלוהים, היינו, "ידיעת" הגבר את האישה, ידיעת הבשרים העמוקה, שאין בה אמנם כדי לבטל את קשי החיים ואימת המוות, אבל היא מציעה מפלט מן הבדידות ו"התגברות" על המוות על ידי הולדת דורות חדשים ("והָאָדָם יָדַע אֶת־חַוָּה אִשְׁתּוֹ; וַתְּהַר, וַתֵּלֶד"; ד, 1). ידיעה לפי סיפור מפתח זה כוללת אפוא את הידיעה המוסרית, ידיעת הטוב והרע, כלומר, ידיעת העירום והבושה הכרוכה בה, ואת הידיעה המינית, ידיעת האישה וההתחברות עמה "לבשר אחד", את ידיעת המוות ואת ידיעת האבהות והאימהות. כל הידיעות הללו תלויות זו בזו ומשלימות זו את זו.

זך מעמיד על בסיס מיתוס הבריאה סיפור מקביל ושונה. גם הוא נפתח בקביעה כי "לא טוב היות האדם לבדו" ובחיפוש התיקון ה"טוב" למצב ה"לא טוב". אלא שתיקון זה אינו נמצא בסיפור זה, לא בידיעת הטוב והרע וגם לא בידיעת האישה, שהרי גם האדם היודע להבדיל בין טוב לרע והמוצא לו "עזר כנגדו" שיוכל לבשל את מזונו ולהחם את מיטתו נותר ללא שינוי, לכוד במצב הראשוני של ה"לא טוב", היינו במצב הבדידות. "הוא לבדו בין כה וכה" – גם במושג רעים וגם במיטת דודים. גם העירום, ששוב אינו מבייש, גם ההתחברות לבשר אחד, אינם מפרים את מצב הלבדיות המענה והמתמשך ואינם מספקים ידיעה גואלת.

39 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 139.

זו נמצאת רק בידיעת המוות. אכן, המוות אשר "בוא יבוא" גם אם יתמהמה (חיוב מופלג בעקבות נבואת חבקוק; ראו להלן) יביא עמו ידיעה כוללת שמעבר לטוב ולרע. הוא יפיג את הלבדיות של האדם, שכן במותו יתחבר האדם עם המוות חיבור של בשר ונפש כאחד, ויחד אתו יחזיר את עצמו אל המקור חובק־הכול, האדמה, שממנה לוקח. התצורה הנבואית ה"חיובית" משתחזרת כאן בצורת מהלך היוצא מנקודת מוצא של תחושה או הרגשה: "לא טוב היות האדם לבדו" והמסתיים בידיעה מאנטית ברורה ("הוא לבדו יודע") של העתיד ושל אחרית הימים. המשורר מחזק את התצורה באמצעות השימוש שהוא עושה בשורה של מקורות "אנאגויים". בספר חבקוק מצוּנה הנביא לכתוב את נבואתו כעדות שניתן יהיה להשתמש בה ב"קץ הימים", כלומר, כאשר העונש האלוהי המחריד יכה באנושות החוטאת והמרושעת: "כִּי עוֹד חָזוֹן לְמוֹעֵד, וַיִּפַּח לִקְץ וְלֹא יִכָּזֵב; אִם־יִתְמַהְמָה, חִפְּה־לוֹ־כִּי־בֹא יָבֹא, לֹא יִאָּחֵר" (חבקוק ב, 3). זך מצטט באופן ישיר את המקור הנבואי הזה, כשהוא מסיים את שירו באזהרתו המהדהדת של חבקוק – "בוא יבוא" (ביטוי שעוצמתו נובעת מהשילוב בין הפועל בזמן עתיד לגרסה מקוצרת של המקור). אולם הוא מתייחס במקביל לטקסט נוסף, שגם בו התפרשו דברי הנביא בהקשר אסכטולוגי. כאשר הרמב"ם ניסח את י"ג עיקרי האמונה היהודית הוא בחר לצטט את דברי חבקוק במסגרת העיקר הי"ב, העוסק באמונה שאין לערער עליה בבואו של המשיח: "אני מאמין באמונה שלמה בביאת המשיח, ואף על פי שיתמהמה עם כל זה אחכה לו בכל יום שיבוא". זהו הנוסח המקובל בסידור התפילה, ובאופן טראגי הוא נודע מחוץ לקהילה של שומרי המצוות לאחר שיהודים מאמינים דקלמו אותו שוב ושוב בדרכם אל מחנות העבודה וההשמדה הנאציים. בשירו של זך, ביאת המשיח הומרה בביאתו של המוות. היא עשויה להתמהמה, כפי שהאדם עצמו יכול להתמהמה בשהותו על פני האדמה. אולם "הקץ", כפי שחבקוק מכנה אותו, "בוא יבוא" בוודאות הראויה למלוא התוקף של הדיבור הנבואי. זך לא רק מצטט את המקורות שעליהם הוא מסתמך אלא אף מטיל בהם שינויים משמעותיים על ידי ניצול מבריק של התכונה הפוליסמית של המילים העבריות. כך מופיעה בשיר המילה "לבדו" (חמש פעמים זו אחר זו) הן במשמעות של בדידות והמועקה הכרוכה בה והן במשמעות הפוכה של "בעצמו", מכוח הבנתו וידיעתו שלו, ולא מכוחה של ידיעה שהוקנתה על ידי מישהו זולתו ("והוא לבדו יודע"). וכך גם המילה "מתמהמה", המשמשת הן בדברי הנביא והן באלו של הפילוסוף בהקשר שלילי בלבד, המצדיק את ה"עם כל זה" (אף על פי כן) של הרמב"ם ואת ה"אם" (במובן גם אם, אפילו) של חבקוק: הדין האלוהי והמשיח עלולים להשתנות ולאחר, ובכל זאת בוא יבואו; בשיר של זך היא משמשת בהקשר דומה ("גם אם יתמהמה") אבל גם בהקשר נוסף, אחר – האדם ה"יודע" את בואו של המוות בכל זאת "מתמהמה", מרוויח זמן, כדרך גיבוריו של קפקא, המשתמשים בשיטת ה"מהמוה" כדי לדחות את גזר דינם או לפחות את מודעותם לקרבתו. באמצעות כל אלה מקנה זך לשירו תוכן ומסר שונים לחלוטין מאלה של המקורות המשמשים לו השראה. והוא בכל זאת מצליח לשמר את הטרמינולוגיה הנבואית ואת ההוד וההדר של ההצהרות בדבר חזון אחרית הימים וימות המשיח, אשר בגרסתו שלו מתייחסות לעתיד היחיד שאין שום ספק בנוגע לבואו.

דוגמה אחרת של שיר המוטבע בחותם התצורה החיובית, הוא השיר הקטן בן ארבעת הצמדים החוזרים "כשצלצלת רעד קולך"⁴⁰. אמנם, מן השיר נעדרים כמעט לגמרי זכרי

40 שם, עמ' 141.

מקורות – אם לא נביא בחשבון את הרעדה החולפת את בשרו של אליפז התימני ("פַּחַד קָרְאֲנִי וְרַעְדָה", איוב ד, 14) למשמע קולה המוזר, שאינו חד-משמעי, של הישות הנסתרת, חסרת המראה (כמו האישה מן הצד השני של קו הטלפון) המתגלה לו "בְּשֻׁעֲפִים מִחֲזִינֹת לְלֵה" (שם, 13), קול המעורבב מ"דְּמָה וְקוֹל" (שם, 16). עם זאת משמר השיר את עיקריה הלוגיים של התצורה: פרספציה חושית – במקרה הזה לא ויזואלית אלא אקוסטית – המייצרת באורח מאנטי או אינטואיטיבי ידיעה איתנה וברורה. המילים "ואני ידעתי" מופיעות בהדגשה רבתי בשלושה מארבעת הצמדים; ואולם הידיעה שמדובר בה אינה לוגית. הדובר מדגיש שהוא כלל לא שמע את הדברים שאמרה האישה בקולה הרועד ושלא היה לו צורך לשמוע אותם, כשם שהיא, האישה, בתפקידה כמאזינה, לא שמעה ולא היה לה צורך לשמוע את דבריו שלו לאשורם. עם זאת, הדובר "ידע" שהוא אָבֵל בגלל האישה המדברת ובגללו, המאזין לה; וכן הוא ידע "שאת כבר אינך" – כאילו היתה האישה שרויה כבר בעולם המתים, כמו הישות הנסתרת בחזונו של אליפז – דבר המצדיק את השימוש הכפול במילה "אָבֵל". הידיעה הסתמכה, אפוא, לא על היגיון סיבתי אלא על חווייה חושיית שהדובר פירשה באורח סמלי: רעד קולה של האישה הוא שהבהיר לו שהיא כבר "מתה" מבחינתו, ושהקשר ביניהם אף הוא מת. כמובן, זך מספר על התנסות אנושית מצויה ורווחת. אנשים נמצאים בתוך מערכות יחסים משמעותיות העוברות תהליך של שחיקה והנעשות מתוחות וטעונות יותר ויותר. אורז נימת קול בלתי־יציבה בשיחה טלפונית די בה כדי להבהיר ללב ה"יודע" צרת נפשו, שהיחסים, שהיו עד לפני רגע דבר חי ופועם, קרסו ומתו. תהליך כזה קורה תכופות בקשרי אהבה, שעליה אומר זך בשיר אחר, ש"אומרים שיפה היא, / אומרים שיותר עשויה לפרידה היא/אומרים אהבה".⁴¹ מה שמכריע בהקשר של דיונונו הוא הצורך של המשורר לתת ביטוי להתנסות זו באנתרופיה של קשר האהבה (שוב, התדרדרות, אבלות ומוות כוודאויות יחידות) במסגרת הפורמולה של שמעתי/ידעתי, או ראיתי/ידעתי, שהיא, כאמור, עיקרה הלוגי והתחבירי של התצורה הנבואית ה"חיובית".

אותה תצורה בנוסחה הרטורי השלילי ("לא ידעתי", "לא הבנתי") מארגנת כמה מן הטקסטים המרכזיים ביותר שבקובץ שירים שונים, נוסף על זה ("רגע אחד") שכבר הוזכר, שגם אותם נציג בשתי דוגמאות נוספות בלבד, אבל ביתר פירוט. בולט ביותר מבחינה זו הוא השיר הידוע "טליתא קומי",⁴² אשר מבוסס על הסיפור הכלול בבשורה על פי מרקוס (ה, 35–44). הסיפור עוסק בילדה בת שתיים־עשרה, שישו הקים אותה לתחייה לאחר מותה בטרם עת. בן האלוהים התעקש שהילדה לא מתה אלא רק נרדמה והיא ישנה שינה עמוקה. הוא אחז בידה הקטנה חסרת החיים ואמר לה בעדינות אין־קץ: "טליתא, קומי". המילה הארמית "טליתא" פירושה ילדה קטנה. ישו אמר בפשטות: ילדה קטנה, ילדונת, קומי, התעוררי. הדיבור שלו לא היה שונה מזה של הורה המעיר את בתו בבוקר כדי שלא תאחר לבית הספר. עם זאת, אותו דיבור נעשה בסיפור לאדיר כוח, עוטה הוד והדר, שהרי הוא מגלה את המדבר כבן האלוהים וכמי שבעצמו "ממית ומחיה" (דבריו של ישו מקבילים ל"יהי אור" מסיפור הבריאה). בשירו של זך, שכותרתו נטולה במישרין מדברי ישו, מופיע הצירוף "טליתא קומי" שלוש פעמים, ובכל פעם הוא נשמע עלוב, מעורר רחמים, לא אמין

41 מתוך השיר "אילו אפשר היה", שם, עמ' 187.

42 שם, עמ' 227.

ובלתי-הולם יותר מאשר בפעם הקודמת. הדובר, בדומה לעמיתו ב"רגע אחד", מנסה להדחיק רגשי אשמה קשים שצפים ועולים בו (בשירים רבים של זך, וכן בסיפורים רבים של קפקא, רגשי אשמה הם מקור הדינאמיות של הפעולה הסיפורית). חברתו לשעבר של הדובר, שאת לבה הוא, כנראה, שבר, שמה קץ לחייה (נושא התאבדותן של נשים מופיע גם בשירים אחרים של המשורר, למשל ב"בת מוות"⁴³) – מעשה נואש שהדובר מייחס, כנראה בצדק, להחלטתו שלו לנתק את הקשר הרומנטי ביניהם. בבית הראשון הדובר – בדומה לישו – פונה אל הצעירה המתה כאילו בניסיון להקימה לתחייה. מיותר לציין שאין הוא מאמין, ולו גם לרגע אחד, ביכולתו לחולל את הנס הזה, אבל לשבריר שנייה הוא מאמץ את אופן החשיבה הילדותי והאשלייתי של מי שמאמין שאם יבקש בקשה בלתי-אפשרית "יפה" ובלוויית נימוקים משכנעים, היא תיענה. חשיבה כזו אינה רחוקה מהלך רוחו של מי שמתמודד התמודדות ראשונית עם ההלם והכאב העצום שנגרמים על ידי התאבדות פתאומית של אדם קרוב. לו רק ניתן היה לעצור את הזמן ולהשיב אותו אחורה לרגע שקדם למעשה האובדני, אפשר היה למנוע את הטרגדיה ולחיות שוב בעולם חף מרגשי אשמה מייסרים. הרי הזמן שחלף מאז המעשה אינו רב, אולי שעות אחדות, אולי רגעים; האם אי-אפשר לגולל לאחור את הרגעים המעטים הללו ולבטל את הסופיות האבסורדית שכבר נעשתה ל"היסטורית"?! כמוכן, החשיבה הזאת – פרימיטיבית וילדותית במודע – אינה מצליחה להרגיע את הדובר ליותר מכמה רגעים. לפיכך הוא מוסיף לדבריו של ישו דברים משלו, שנושאים אופי מורכב ולעתים אף משעשע. הוא מעמיד פני נעלב וגוער באישה המתה, שבהיותה "אדם אינטליגנטי" היתה אמורה להימנע מביצוע אקט כה נואש וחסר תכלית. שלא כמו הדובר ב"רגע אחד" הוא כמעט "מאשים" את האישה במעשה המטיל עליו נטל אשמה כבד מנשוא. אמנם, הדובר רוצה להיות "הגיוני" והוגן. הוא מקבל גם על עצמו חלק מהאשמה, ואף מתוודה על כך, אבל באותה עת הוא מעביר את הדגש מהתנהגותו שלו להתנהגותה "חסרת האחריות" של האישה, שהחלטתה ליטול את חייה היתה "בלתי-אינטליגנטית" בעליל. במהלך השיר, אחרי שרושם הנזיפה העלובה מתפוגג, מגשש הדובר אחר סוג אחר של הצדקה עצמית בתירוצים שקופים מעין אלה שנתקלנו בהם ב"רגע אחד": הוא מנסה לשחזר את הסיטואציה של היחסים בינו ובין האישה המתה, כדי להוכיח באופן הגיוני וגם טרחני במקצת שהוא לא יכול היה לנחש על פי סיטואציה זו את העתיד לקרות. הוא לא "ראה" (או במילים אחרות, הוא לא "ידע", ולא יכול היה לתאר לעצמו מה יהיו ההשלכות הרות הגורל של הפרידה); כוונותיו היו טהורות וטובות; פרק זמן משמעותי חלף בין הפרידה להתאבדות, ועל כן ייתכן בהחלט שהחלטתה של האישה כלל לא היתה קשורה לפרידה, ועוד שלל תירוצים ברוח זו. בשני הבתים הנותרים של "טליתא קומי" מילותיו של ישו, שמעידות על גודל הנס של שובה של הילדה לחיים, מתרוקנות לחלוטין ממשמעות. הן נשארות תלויות על שפתי הדובר כבלונים סמאנטיים שנוקבו ואוירים יצא מהם. הדובר נוטש את האישה – שכתוצאה ממותה שוב אינה יכולה לחלוק אתו את נטל האשמה באופן יעיל – ופונה לאלוהים עצמו, אשר כמו אותה אישה גם הוא לכאורה "נטש" אותו, את הדובר, ולפיכך הוא אשם, ולו גם חלקית, בייסוריו. פעם נוספת פונה זך למקורות אנאוגיים ושם בפיו של הדובר את זעקת הנהי והשבר, אותה cri de douleur מפורסמת, שישו פלט ברגעי גסיסתו על הצלב: "אֵלִי, אֵלִי, לָמָּה שָׁבַקְתָּנִי?" (הבשורה על פי מתי כז, 46). הדובר דורש מהאל תשובה לשאלתו: מדוע הוא עזב אותו,

והותיר אותו להתמודד לבדו עם רגשי האשמה (הם המהווים את קורות הצלב שאליהן הוא מסומר) הכרוכים בידיעה, שיש לו חלק במותו של אדם אהוב?

גם הפנייה לחברה המתה וגם הפנייה החוזרת ונשנית לאלוהים מבטאות את זעמו של הדובר על כך שנגזר עליו להתמודד עם מצוקה רגשית שהוא אינו יכול לעמוד בה. אולם בעוד שהזעם האגואיסטי של הדובר נדמה אותנטי (שכן הידידה האינטליגנטית לא צריכה היתה לשים קץ לחייה, ואלוהים לא היה אמור להרשות לטרגדיות כאלו להתרחש בעולמו), שני הציטוטים מן הברית החדשה מעוררים תחושות של זיוף ושל חוסר נוחות. הדובר יודע היטב שאין שום קשר בין הייאוש שדחף את חברתו אל מותה ובין תכונות כמו אינטליגנציה, ושלא היה זה אלוהים – אלא הדובר עצמו, שלא היה רגיש מספיק למצבה של האישה – אשר יצר את הנסיבות שהובילו לסיטואציה המעיקה שעמה הוא נאלץ להתמודד כעת. התירוצים השקופים והעלובים למדי שהדובר הוגה בניסיון להישמע עקבי ורציונלי הם כה קלושים עד שהוא עצמו "מועד" מדי פעם ומדרדר אל מחוזות הנונסוס, האי־גיון. כזה הוא למשל ה־glissando בבית השני, שבו הדובר מפרש בשביל האל את משמעותה של המילה הארמית "שבקתני", ששולבה בטקסט היווני של הברית החדשה, מתוך הנחה משתמעת שאלוהים, כמו המלאכים, "איננו נזקק ללשון ארמי" ומתבקש להוסיף לו תרגום לעברית:

אֵלִי, לְמָה שְׁבַקְתָּנִי, שְׁפָרוּשׁוּ
לְמָה עֲזַבְתָּנִי. אֵלִי, לְמָה
עָשִׂיתָ לִּי כְּזֹאת, שְׁפָרוּשׁוּ מְדוּעַ.
מְדוּעַ לֹא מְנַעַתָּ בְּעַדִּי, שְׁפָרוּשׁוּ
מִמֶּם שְׁפָרוּשֶׁם רוּחַ.

התרגיל המשונה והאבסורדי הזה בהרמנויטיקה או באקסגזיס ובדיוקי לשון (הדובר "מתקן" את דברי ישו, שאמר "למה שבקתני" והיה צריך לומר, על פי הנוסח של "ודייק": "מדוע", שהרי ישו שאל לסיבה ולא לתכלית), מדרדר במהרה מציטוט ישיר של הברית החדשה לכאוס הפרשני של "מים שפרושם רוח" (כלומר, סיפור התווה ובוהו לפני בריאת העולם שבספר בראשית), ביטוי שמתייחס לשני אלמנטים שבני תמותה אינם יכולים לאחוז בכף ידם, ולפיכך הם אינם יכולים לשלוט בהם או "לדעת" אותם לאמתם. המהלך הזה בכללותו מייצר באופן מעניין אנלוגיה בין הכשל הפרשני לכשל הנבואי: חוסר היכולת של הדובר "להסביר" ו"לפרש" את הטקסט בבית השני מקביל לחוסר היכולת שלו "לראות" ו"לדעת" בבית הראשון. בשני המקרים העודף המילולי חושף את הריקנות והאווליות שבבסיס טיעונו בעוד הוא מנסה להסוות את חוסר תקפותם באמצעות הררי מילים ו"הסברים" למילותיו התמציתיות, הברורות והחד־משמעיות של ישו. כתוצאה מהכשלים הללו, נחשפת בשני הבתים ערוותו האינטלקטואלית של הדובר במלוא גיחוכה ועליבותה.

למרות היותם חלולים ובלתי־משכנעים בעליל, התירוצים שהדובר מונה דורשים התייחסות שכן הם מאפשרים לנו להתחקות אחר התמוטטותו הנפשית ההדרגתית, המגיעה לשיאה בסיטואציה טראגית שמזכירה את סיפורו של קין: הדובר, רוצח אהובתו, מגורש לארץ

נוד ותו המנודה טבוע לעולמים במצחו. הדובר מנסה בכל כוחו המתמעט להינצל מגור דין זה: הוא מעולם לא התכוון ולא שיער שפרידתו מחברתו תוביל לתוצאות קשות כל כך. בנוסף, הוא הוטעה בעליל על ידיה; הרי כשנודע לה לראשונה על כוונתו להיפרד ממנה, הנערה עצמה לא הגיבה אלא בחיוך. איך אפשר, אפוא, לצפות ממנו, יוזם הפרידה, שישער או יבין שהפרידה תכאיב כל כך? איך אפשר היה "לראות" בזמן אמת את מה שהתרחש מתחת לפני השטח? "ודאי לי שלא ראיתי", מתודה הדובר, ומתכוון בכך שהוא לא "ידע" או לא הבין את אשר ראה. טענות אלו ושכמותן, במקום שתשפרנה את מצבו של הדובר הן רק מרעות אותו. חוסר היכולת שלו לראות ולדעת מתקשר באיזו גסות כללית המסתמנת בדיבורו ובמעשיו; גסות הכרוכה בשטחיות ובחוסר רגישות. כך "מסביר" הדובר את החלטתו להיפרד מהנערה במונחים של החלטה עסקית, משל היה איש עסקים שמבקש לצמצם ככל האפשר את הנזקים שמפעלו הבלתי־רווחי מסב לו: "חשבתי שעוד אהבה לא תוסיף/לחשבונה יותר משהיא מוסיפה/לחשבוני", הוא אומר; היינו הוא חשב כביכול שביטול קשר האהבה, בעוד הוא מצמצם או ממזער את הנזקים שמביא לו המפעל הכושל, לא יזיק "כלכלית" גם לזו שבצד השני של הקשר. לשניהם יש "חשבון" – משהו מעין חשבון בנק – וכיוון שהקשר אינו "מוסיף" לחשבוננו הוא, חזקה עליו שהוא אינו מוסיף גם לחשבונה, וביטולו יהיה משום כך הגיוני וחסכוני לגביה כשם שהוא הגיוני וחסכוני לגביו. למעשה, הוא מתכוון רק לכך שהוא חדל לאהוב את הנערה, ומשום כך לא היה לו צורך ב"עוד אהבה", שלא היתה "נכנסת" לחשבון הסגור בין כה וכה. רק עכשיו הוא מבין, שהשיקול הכלכלי־הוני שלו פסח על עובדה קטנה אחת: הנערה, כנראה, היתה זקוקה מאוד ל"עוד אהבה". ה"חשבון" שלה, מסתבר, התדלדל, קרב למינוס, ושיווע להפקדות חדשות, שלא הגיעו. בסופו של דבר היא "פשטה את הרגל" – באשמת הקפאת התזרים מצדו. המטאפורה הבנקאית שעליה מבוסס התירוץ החדש של הדובר היא ההוכחה הסופית לעיוורון שבו לקה. הדובר הגיע לתחתית החבית של התודעה הכוזבת שלו. ועכשיו, אחרי שפָּלו התירוצים, הוא עומד עירום ועריה לפני אלוהים המסב פניו ממנו. הוא שרוי במצב של "הסתר פנים".

אבל מצב של הסתר פנים הוא מצבו של כל אדם בעולמנו, ולא רק של אגואיסט עלוב כמו זה שמציג השיר "טליתא קומי" לפנינו. משום כך השיר בוקע אל מעבר לניתוח המוסרי הדק והחודר של ניסיון החיים הטבוע בסימן התודעה הכוזבת והרציונאליזציות השקריות. כמו בשיר "רגע אחד", ההסבר ברוח תורת "התודעה הכוזבת" האקזיסטנציאליסטית מוליך אותנו כברת דרך לא קצרה עד שהוא נעצר על גבול ההסבר המתארגן סביב התצורה הנבואית. הדובר – שלא ידע ולא הבין ולא ראה – הוא כל אדם במובן זה שהוא ההיפך מנביא או ממי שניאור לאורו של נביא. מי שהנבואה אינה מדריכה אותו יגיע למצבו של קין. השאלה שתישאל לגביו היא אם הוא, כמו קין המקראי, לפחות מודע למקומו ולמעמדו בעולם. מרבית בני האדם אינם מודעים למקום ולמעמד; אבל מי שחושב באמצעות התצורה הנבואית השלילית יכול להיות מודע להם. ואכן, הדובר של "טליתא קומי" מגיע לדרגת תודעה, שהיא עצמה בעלת ערך נבואי – אמנם שלילי. הוא היה עיוור, גס רוח, ואולי גם טיפש; אבל מה גרם להיותו כזה? ברגע שנשאלת השאלה הזו משתנה מן היסוד הלוח־הרוח המוסרי וההגותי של השיר. אם במובן מסוים היתה שאלתו של הדובר "אלי, למה שבקתני" אווילית ונעדרת כנות, הרי במובן אחר היא נותרה

בבחינת זעקת הכאב של המוקע על גבי צלבו. זוהי גם תחינה אותנטית וצפויה לא פחות משאלתו של ישו ב"לילה האפל של הנפש". שכן אי־אפשר לפטור את האווילות וחוסר הרגישות שעלולים לגרום לאדם לסייע בעקיפין לאובדנו של אדם אחר כתכונות נדירות ששייכות לדובר בלבד. למעשה, אלו עדויות המלמדות על הקיום האנושי בכללותו, שהוא קיום של מי שאיבדו את הקשר עם האל, ועל כן נחסמה גישתם אל מקור הידע האמתי היחיד. נפילה כזו מגן העדן חייבת להיות מתוארת במונחים תיאולוגיים. הדובר נידון להתמוטטות עצבים מכיוון שהוא איבד את אחיזתו במציאות, כלומר באלוהים. על כן הוא נידון לחשכה הכרתית נצחית שלעולם לא תאפשר לו "לדעת" באמת, מעין תופת קוגניטיבית, שכל הבא בשעריה ייוואש מראש מכל תקווה להיחלץ ממנה אי־פעם. כאשר השיר קרב לסיומו, הדובר מועד בלשונו פעם נוספת, המאפשרת לנו הצצה אל ההידרדרות ההדרגתית שהיא תוצאתו הבלתי־נמנעת של הניתוק הדתי: אובדן הקשר עם האל, וכתוצאה ממנו הפגיעה הפטאלית ביכולתו של הדובר "לראות" ו"לדעת" מה הוא רואה – אלה הם החטא ועונשו במובנם העקרוני; לא יסורים של נחלי אש ויורות של זפת רותחת אלא בורות נצחית. הבורות הזאת כשלעצמה מביאה להגברת המרחק בין האדם למקור הידע האלוהי, הרחוק ממנו ממילא. חידוש הדיאלוג עם האל איננו אפשרי כל עוד האדם שרוי בחשכתה של הבורות, היינו, כל עוד הוא מסרב לקבל על עצמו אחריות לחלקו האמתי בקלקת העולם, מתרץ, משקר, מסתבך בראיות הגיוניות־כביכול המעידות על זכאותו. כשאדם כזה מנסה כביכול לפנות אל אלוהים, הריהו רק "מטריד" אותו בטענות ובשאלות שאין עליהן מענה מפני שאין להן שחר, כמו דברי לקוח טרדן המטריד את הסוחר אף כי אין בכוונתו לקנות ואין בממונו כדי לאפשר קנייה. דבריו של האדם, אשר נובעים מרחמים עצמיים ולא מכאב אמתי בגין הנזק שגרם, הם "דברים בטלים". מרגע לרגע נחשפת ביתר בהירות נביבותה של פניית אדם כזה לאלוהיו. כל עוד הוא מחזיק בפנייה כזאת יפול האדם לא לתופת אלא ללימבו – הריק המוחלט, ההעדר הטוטאלי של מציאות כלשהי. כך מודה הדובר בבית האחרון של השיר:

לֹא יִדְעֵתִי עַד כַּמָּה הַטְּרָדָתִי
אוֹתְךָ בְּדַבְרִים בְּטָלִים, קוֹנִי. בְּטָל אוֹתִי, אֲדוֹנִי. לֹא
יִדְעֵתִי עַד כַּמָּה אֶתָּה מְבַטֵּל אוֹתִי, אֲדוֹנִי,
בְּרַעְבוֹנִי. טְלִיתָא קוֹמִי.

אם בכל זאת מסתמנת במילים מסיימות אלו איזו תפנית, היא מתגלמת לא בחזרה הנואלת על המנטרה של "טליתא, קומי", אלא במילה "רעבוני", המתחרזת עם "קוני" (היהודי) ו"אדוני" (ה"קירייה" של המיסה הנוצרית). סוף־סוף מודה הדובר ב"רעבונו". מדובר, כמובן, ברעבון המטאפיזי של המקרא והברית החדשה: לא ללחם ולא לבשר אלא לרוח, לדבר האל. הדובר לכל הפחות מודע עכשיו לריקנות שבו, היוצרת מצב של רעב רוחני ושאיפה להתמלאות. החלל הריק שבגוף הרעב מקביל לחלל שנוצר בפורמציה הנבואית לאחר שהתרוקנה מתוכנה המקורי. הרעב מבטא את הצורך למלא פורמציה זו מחדש, לשאוב לתוך פנימיותה הכמהה את התוכן החי והזורם שאולי היה בה פעם. ספק הוא, אם בנתונים המתוארים בשיר יושקט אי־פעם הרעב הזה; אבל עצם קיומו הוא בעל ערך מסוים, והוא המעמיד את השיר כולו בסימן הקשר – אמנם, הקשר השלילי – עם הנבואה.

השיר השני שברצוני לדון בו הוא "לא הבנתי את העניין",⁴⁴ השיר החותם את שירים שונים. כשיר חתימה הוא משמש מעין תמונת ראי של "רגע אחד", שיר הפתיחה. כפי שהשיר הפותח הכין את הקוראים לקובץ שירים שדורש מהם את תשומת לבם במובן העמוק והמחמיר ביותר של המושג, היינו לאותם דממה וקשב שתבע היידגר כתנאי להבנת ההווה בזמן, כך השיר החותם מסכם את המסר של הקובץ כולו בהיותו עוסק במישרין בבורות הרוחנית של האדם במצבו המודרני – בורות שאת מתארה החובק-כול ניתן לסמן רק בקוים כמו-תיאולוגיים. זך אינו מצטט כאן את כתבי הקודש הקדמוניים, אלא את מה שהיה לגביו (ואולי עודנו) הדבר הקרוב ביותר לכתבי קודש בספרות המודרנית, היינו, סיפוריו של קפקא. אם היינו זקוקים להוכחה נוספת לכך שזך שאב חלק עצום מן ההשראה הנושאת אל על את ספרו שירים שונים מקפקא – הרי היא מונחת כאן לפנינו. שכן הסיטואציה המתוארת בשיר מבוססת באופן ישיר על המפגש בין הכומר ויוזף ק' בפרק הקתדרלה שהוא במובנים רבים שיאו הרגשי והאינטלקטואלי של המשפט, ובייחוד על המשל על האדם העומד לפני שער החוק, שהוא שיאו של פרק הקתדרלה. במהלך המפגש בין השניים, ק' והכומר, מנסה האחרון להסביר לק' הנאשם שהוא אינו מבין כלל וכלל את הסיטואציה שבה הוא נמצא. שמו של השיר של זך מבוסס על הערתו החותכת של הכומר, לאחר שיוזף ק' מתעקש להתלונן בפניו על כך שהשופטים מפלים אותו לרעה: "אינך מפרש כראוי את העובדות".⁴⁵ הציטוט הזה מופיע בשנית כאשר נאמר לגיבור השיר "אינך תופס כלל את העניין". על כן אפשר לקרוא את השיר בכללותו כמעין פרשנות לשיחת ק' עם הכומר ובעיקר למשל "לפני שער החוק". בהתאם, ניתן להבין את משמעות השיר במלואה רק על רקע קריאה משווה בינו ובין הטקסט הקפקאי, שזך מקפיד לחקות אך גם לשנותו לפי צרכיו. במשל המקורי, אדם מגיע אל שער החוק בניסיון להיכנס אל תוך היכל "החוק" כדי לדעת ולהבין את צפונותיו, שכן החוק, הוא יודע, שולט בחייו, ולפיו יהיה נידון. בהגיעו אל השער הוא נתקל בשומר, החוסם את הפתח ומודיע לו שהכניסה נאסרה, לפחות באופן זמני. למעשה, השער עצמו אינו נעול, ואין כל סימנים לכך שהשומר ינסה להתנגד בכוח אם האיש ינסה בכל זאת להיכנס. אבל השומר מצליח להפחיד את האיש. הוא מספר לו כי בדרכו אל החוק הוא עתיד להיתקל בשומרים רבים אחרים, ואין ספק שהם יהיו מאיימים ומסוכנים בהרבה ממנו. מלבד זאת, האיש נראה כאזרח שומר חוק. לפיכך, הוא מחליט להמתין עד שהשומר ייתן לו רשות להיכנס. כך הוא מבלה את שארית חייו מול השער, שואל שאלות (השומר אף אומר לו שסקרנותו "אינה יודעת שובע"), מנסה לפתות את השומר בשיחודים קטנים, ורואה את חייו חולפים מול עיניו בעוד הוא נכשל שוב ושוב במשימתו להיכנס אל החוק. רק רגעים ספורים לפני שהוא נופח את נשמתו הוא רואה את האור הבוקע מן החרץ שמתחת לשער החוק, ובה-בעת הוא למד מפי השומר העומד לעזוב את משמרתו, שהשער נועד לו, לאדם המסוים שלא נכנס בו – ולו בלבד. למעשה הוא היה יכול להיכנס בכל רגע נתון, אבל כעת, מכיוון שהוא גוסס, ייאלץ השומר לסגור את השער לנצח ולעזוב את עמדתו.⁴⁶

44 שם, עמ' 229-230.

45 קפקא, המשפט, הערה 16 לעיל, עמ' 202.

46 שם, עמ' 206.

בשירו של זך מגיע אדם צעיר ונמרץ אל שער דומה, ושם הוא נתקל בשומר זקן, שמעיין ללא הרף ברשימה אינסופית של שמות. ניתן לשער כי הוא מנסה לאתר את שמו של הצעיר ברשימות כדי לברר האם מותר לפתוח לפניו את השער. אבל הצעיר, ש"זמנו קצר", מאבד עד מהרה את סבלנותו, ומחילופי הדברים בינו ובין השומר ניתן להבין שגם כבודו נפגע, ולכן הוא מבקש להסתלק ממקום שבו הוא אינו רצוי. לאמתו של דבר, הצעיר אינו יכול להיכנס משום שאין לו שביב של הבנה לגבי טיבו של המקום שנמצא מצדו השני של השער. אם גישתו למתרחש היתה שונה, ואם הוא היה מבין באופן עמוק יותר לאן פניו מועדות, אם הוא היה לכל הפחות מתאזר בסבלנות – ייתכן מאוד שהשומר היה מניח לו להמשיך בדרכו. אלא שכעת כבר מאוחר מדי, שכן האיש הצעיר מבין כי חייו עברו בעמידתו לפני השער והם עומדים להסתיים. הוא עצמו אינו יכול אלא ללכת אל "ההרים", כלומר להתכונן למותו הקרוב. ההליכה אל ההרים מפנה את הקוראים, כמובן, אל סיפור בת יפתח, אשר יצאה אל ההרים כדי לבכות את מר גורלה לאחר שאביה החליט לממש את נדרו הרה־הגורל בעת צאתו למלחמה בבני עמון ולהעלות לקורבן את בתו האהובה (זך אִזְכֵּר סִיפּוֹר זֶה אֲגַב תּוֹסַפֵּת פִּרְשִׁיט מֵעַנְיִינַת גַּם בְּשִׁירוֹ "הַמוֹת בֵּא אֶל סוֹס הָעֵץ מִיכָאֵל": הַסּוֹס שָׁאֵל "מִי יֵשׁוּב אֵתִי לַעֲלוֹת בְּהָרִים", וְהַמוֹת הַשִּׁיב: "אִם הָאֵב הוּא אֲכֹזֵר, אֲשֶׁמָּה בַת יִפְתָּח"⁴⁷). האיש הצעיר מכין עצמו לפרידה מן השומר הזקן בדיקו כאשר אותו שומר עומד לנטוש את משמרתו שעליה שקד "כל כך הרבה שנים"; שכן נראה כי עזיבתו של הצעיר תייתר את נוכחותו של השומר, אשר כל תפקידו התמצה בלודא שהצעיר לא יפתח את השער וייכנס (כמו במשל הקפקאי, גם כאן נוצר השער במיוחד עבור הצעיר) כל עוד לא יהיה מוכן לכך. בשורות החותמות את השיר מתגלה לפתע זהותו של השומר כמלאך. הוא פורש כנפיים, "מכה באוויר" ועולה השמימה, בעוד הצעיר הנדהם בוהה בו מרחוק וכבר אינו מצליח לשמוע את משפטיו האחרונים, שמהדהדים אליו סתומים מבעד לעננים עד שהם נתקלים בהם וחוזרים אל מקורם. דברי השומר המלאך, אם כן, נעשים מנועים, סתומים, חסרים וריקים לחלוטין מבחינתו של הצעיר ("ההד כבר חוזר אלי בלוויית עננים").

הדמיון בין שירו של זך למשל של קפקא רב כל כך, עד שלא נחטא לשיר אם נתאר אותו כפרפראזה של המשל או כאילו היה שייך לז'אנר הניאו־קלאסי של ה"אימיטציות". עם זאת, ההבדל בין שני הטקסטים גם הוא גדול, ובסופו של דבר הוא המכריע. הוא ניכר בנקודות הבאות: בעוד שהגיבור הקפקאי מבקש להיכנס אל היכל "החוק" האזוטרי או אל הטירה שבראש ההר, הגיבור הצעיר של זך משתוקק להיכנס אל העולם, אל החיים המעשיים, אל לב הקיום האנושי היומיומי. בעוד שב"לפני שער החוק" האיש לא נכנס משום שהוא אינו מסוגל להטיל ספק בהצהרותיו הכוזבות של השומר (בפרק "בקתדרלה" של המשפט המשל מלווה בדיון תלמודי־למחצה בין ק' לכומר אשר סיפר לו את המשל. השניים מתווכחים האם השומר רימה את האיש באופן מכוון, או שמא הוא עצמו לא ידע דבר על טיבם של השער, של "החוק" ושל התנאים שמאפשרים את הכניסה אליו), אצל זך הסיבה שבגללה נמנע מהצעיר לעבור בשער נעוצה בחוסר הסבלנות שלו, ובעובדה שהוא כפי שמרמזת כותרת השיר, פשוט "לא הבין את העניין". בניגוד לדמותו האניגמטית ואולי גם הזדונית (כך סבור ק') של השומר הקפקאי, השומר בשירו של זך הוא דמות אמפתית,

47 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 222.

סבלנית ואפילו דידקטית. הוא מבין לאשורן את טעויותיו וטענותיו של הצעיר, אבל הוא גם מודע לכך שכאשר ההסבר יינתן סוף-סוף, הוא לא ייקלט עד שיהיה זה מאוחר מדי וחיי הצעיר יגיעו לסיומם. יש נחמה פורתא בכך שכאשר הצעיר עומד "לצאת אל ההרים", הוא זוכה סוף-סוף להארה כלשהי.

נקודות השוני הללו טוענות את שירו של זך במשמעות שונה מזו של המשל של קפקא. "לפני השער החוק" מתאר את הטרגדיה האנושית, שבסיסה הכורח לחיות, לטעות ולהיות נידונים ונענשים בעולם הפועל לפי חוקים שהאדם אינו יכול להבינם. בין שהשומר הטעה את האיש במכוון, כפי שק' נוטה להאמין, ובין שהוא עצמו לא הבין ולא ידע באמת מהו "החוק", כפי שהכומר טוען בעקשנות, התוצאה הסופית זהה: מוות מחריד בהוצאה להורג (שכן כל מוות, גם ממחלה ומזקנה, כרוך בהוצאה להורג), שהוא בלתי-צודק ובלתי-אנושי במידה שווה. מילותיו של השומר התבררו כשקרים, ואי-אפשר לקבל אותם כ"אמת לאמתה" (wahr), אלא אך ורק כ"הכרח בליגונה" (notwendig) שמשמעותו, כפי שק' מסכם, הנה ש"השקר הופך לסדרו של עולם".⁴⁸ במשל של זך השקר שולט לא בעולם אלא באדם המנסה להיכנס לתוכו ולפעול בו קודם שהשתחרר מחוסר ההבנה או מהבורות שלו. בעוד שהטרגדיה של ק' היא טרגדיה של אי-צדק, הטרגדיה של הגיבור בשירו של זך נובעת מכשל אינטלקטואלי ואזלת יד שאינם מאפשרים "להבין" ו"לדעת". משלו של קפקא הוא משל מוראלי; משלו של זך הוא משל אפיסטמולוגי.

גיבורו של "לא הבנתי את העניין" נשלח אל העולם מנקודת מוצא שאי-אפשר להתחקות אחריה (הסתמיות הביולוגית של ההיווצרות וההיוולדות), וכעת הוא מבקש להיכנס לתוכו. מבחינה זו הוא מייצגו של ה־homme moyen sensuel בגילומו האקטיבי כהומו פוליטיקוס או כהומו אקונומיקוס. הוא אותו אדם מודרני ממוצע ששם את מבטחו בפעלתנות בלתי-פוסקת, ביטחון עצמי וצבירת הישגים. בהתאם, הוא מבטא גישה של אדם הרגיל להשיג את מבוקשו, ובהגיעו לשער הוא דורש בתוקף שיותר לו להיכנס ומיד. זמנו קצר, הוא מצהיר (ומרמז לכך שהחיים קצרים), שרווליו מופשלים והוא מוכן לעשות כל שיידרש ממנו, כולל "להזיז הר" (מעשה אשר, כפי שניתן ללמוד מהברית החדשה, ניתן להשיגו רק באמצעות אמונה, גם אם היא קטנה "כגריר החרדל" – הבשורה על פי מתי, יז, 20). כאשר השומר מתמהמה וממשיך לעבור על רשימת השמות, הצעיר מאבד במהירות את סבלנותו ומפטיר בסרקאזם: "הן לא העליתי בדעתי להטריח את כבודו". הצעיר, נעלב וחצוף, מוכן ומזומן "ללכת מפה". לא אדם כמותו יישאר במקום שהוא איננו רצוי בו. אבל אז השומר מנסה לתקן את פרשנותו המוטעית של הצעיר למתרחש, והוא מסביר לו כי אין כאן שום עניין של רצוי או דחוי, ובכלל הבעיה היא שהצעיר אמנם רואה את העולם אבל הוא אינני מבין את אשר הוא רואה:

במקום שאתה רואה פתם הִיה עליך לקרוא עין.
מה שנגראה לך כהתחלה איננו אפילו קין.
מה שנגראה לך כקרקע איננו אפילו זמן.

48 קפקא, המשפט, הערה 16 לעיל, עמ' 212.

הָרִי אֵינְךָ תּוֹפֵס כָּלֵל אֶת הָעֵינָן.
 חֵי נַפְשִׁי, הֵן אֵינְךָ רוֹאֶה אֶף אֶת קֶצֶה הַתְּמוּנָה.
 אֶתָּה חוֹשֵׁב עַל נְדוּדִים וְהֵייתָ צָרִיךְ לְחַשֵּׁב עַל אֲמוּנָה.

שני בתים אלו מציעים הסבר דידקטי – שאי־אפשר להתעלם ממשמעותו התיאולוגית – לכשל האנושי הבסיסי המתבטא בהיסחפות להיבריס, נטייתו האינהרנטית של האדם המודרני ה"פאוסטי". הגיבור של השיר הדיאלוגי שלפנינו, מייצגו של האדם הזה בגלגולו הממוצע, ההמוני כלשהו – אינו מסוגל "לדעת" את המציאות שהוא רואה. הוא אמנם מסוגל לראות, אבל תפיסתו החושית מוליכה אותו שולל. על כן הוא אינו תופס כלל את העניין, שעיקרו עצם מקומו ותפקידו בעולם. במקום לפרש את המציאות במונחים של פעולה וניידות (אשר מאפשרים לו, לדעתו, "להזיז הרים", או לפחות ללכת לחפש את מזלו במקום אחר), היה עליו להבין את עולמו באמצעות האמונה ולהמתין בדממה ובסבלנות להנחיה רוחנית. אמונה וסבלנות (היידגר: דממה וקשב) – ולא פעולה – הן המפתחות לידע אותנטי של המציאות. הדברים מזכירים את דבריו של ג'ון מילטון בסונט "בעת חושבי כיצד כבה אורי", שבו הוא מסביר כיצד באופן דיאלקטי המתניות וההגבלה העצמית של האיש העיוור אפשרו ראיית אמת ו"שירות" במונח החברתי והדתי של המושג: "They also serve who only stand and wait".⁴⁹ אבל האדם שבשיר איננו יכול לעמוד ולחכות (בכפל המשמעות של הפועל לחכות באנגלית: לחכות ולשרת). כתוצאה מכך הוא נידון לעיוורון... השומר, הפורש כעת את כנפי המלאך שלו, שהוטרד עד כה, כאות לסיום תפקידו, מודה בחצי־פה לצעיר על שהייתו הקצרה וכוונותיו הטובות. בעת שהוא נוסק לשמים ("אני עולה, אני מתרומם"), הצעיר שוקע עמוק יותר בתוך ייאושו (יש לקרוא את האידיום "אתה יורד לסוף דעתי" כפשוטו: ירידה, שקיעה לתוך משהו עמוק). שמץ של הבנה מתעורר בו, אבל במאוחר. גורלו נחרץ – הליכה להרים! המרחק בין השומר לצעיר הולך וגדל, עד אשר מילותיו של המלאך אובדות בין העננים ועמם הפשר שהאדם מחכה לו. מצבו האינהרנטי של האדם המודרני הוא זה של בורות הנגרמת כתוצאה מאובדן הקשר עם "המילה" – קרי, עם הידע הנבואי או המלאכי. הטרגדיה המודרנית אינה מתמצה באסון המלחמות ובשימוש ברצח המוני ככלי לעיצובה של החברה, שניים מהמאפיינים הבולטים של המודרניות הרציונלית; כמו כן מקורה של הטרגדיה אינו בניכור במובנו המרקסיסטי, וגם לא בבנאליות של הרוע כפי שהיא הוגדרה על ידי חנה ארנדט, אלא הוא נעוץ בבורות כפי שקפקא היטיב לאפיין ב"חקירות של כלב": חוסר האפשרות "לדעת" את הצפון ולהפוך את הבלתי־נראה לנראה.

49 John Milton, *A Critical Edition of the Major Works*, Stephen Orgel & Jonathan Goldberg (eds), New York: Oxford University Press, 1990, p. 81. הטור מן הסונט של מילטון קשה במיוחד לתרגום משום שהפועל האנגלי to wait פירושו לא רק לחכות אלא גם לשרת, כגון השירות שמגיש מלצר (מכאן כינויו: waiter) או כל אדם אחר שמלאכתו היא סיוע ללא התערבות, כמי שעומד מאחורי המסתייע או המסתייעים וקרב אליו או אליהם רק בשעת הצורך. אצל מילטון משמש הפועל בשני מובניו כאחד, ומתקשר בצורה זו הן עם הפועל to serve, לשרת, והן עם to stand, הכאים לפניו. תרגום ישיר, משהו מעין "גם אלה שרק עומדים ומחכים – משרתים" אינו ממצה בשלמות אפילו אחד מרובדי המשמעות של השורה.

ראוי להוסיף, כי השימוש השלילי בתצורה הנבואית, על אף שהוא מאפשר לזך לתאר את המצב האנושי במונחים פסימיים של כשלים אפיסטמולוגיים, אינו האמצעי היחיד הנתון בידיו בבואו לתאר את הקלקול המודרני במושגים של תורת ההכרה ובעזרת אזכורים של מקורות קדושים. אמצעי בולט ומעניין אחר, שהשימוש בו מביא לתוצאות דומות לאלו של השימוש בתצורה הנבואית, הוא זה שאפשר לתארו כתצורה מדרשית שלילית או כדרשנות בדרך הדקונסטרוקציה. סימנים לפרשנות כזאת מצאנו כבר בשירים "לא טוב היות האדם לבדו" ו"טליאת קומי". המשורר נוטל מהמקורות טקסט או סיפור, ו"מפרק" אותם עד שהוא מפיק מתוכם – במישרין ובעקיפין – את האמת השלילית שלו. כבר ראינו כיצד השימוש בפרשנות מדרשית-כביכול (או, לחלופין, פרשנות פטריסטית-נוצרית) רק מעמיק עוד יותר את תחושות הבלבול וחוסר-הידיעה ב"טליאת קומי", שבו הדובר נכשל בניסיונו להסביר ולתרגם את דבריו של ישו. זך עושה שימוש דומה בטכניקה הזו בשירים נוספים בקובץ, כגון "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה"⁵⁰ ו"כמו חול"⁵¹. ניתוח מפורט של שירים אלו יגרום לנו לסטות רחוק מדי מנושא דיוננו, והקוראים המעוניינים בו יכולים למצוא דיון פוקח-עיניים ב"כמו חול" בספרה של חנה קרונפלד, *On the Margins of Modernism*.⁵² אולם, יש להקדיש דיון קצר לקשר בין שירים אלו לשירים המבוססים על השימוש השלילי בתצורה הנבואית. כפי שהתפיסה המסורתית מתייחסת לטקסט התנ"כי ביראת קודש, אבל מאפשרת פרשנות חופשית, גמישה ואפילו משחקית שלו במסגרת הדיון המדרשי בו, כך מבטאים שירי ה"מדרשיים" של זך הלוך-רוח קל ומשועשע יותר מהלוך-הרוח הקודר והאפל המאפיין שירים שבהם נעשה שימוש בתצורה הנבואית השלילית. "כמו חול", כפי שקרונפלד טוענת באופן משכנע, מבקש "לרוקן את הטקסט שהוא מצטט מכל שבו של משמעות", באופן ששם ללעג את הנטייה המדרשית לייצר "ידע" באמצעות ניתוח אינטרטקסטואלי של הטקסט המקורי. ואכן, השיר הזה מבטא סוג של חוש הומור נטול סרקאזם, שהמשורר מרשה לעצמו לחשוף בפני קוראיו לעתים מזומנות. זך גורם לפרשנות המדרשית להישמע כאילו יצאה מפיו של מורה משועמם לספרות, הזוכר מימי לימודיו באוניברסיטה שעליו לעסוק ב"מוטיבים" וב"דימויים", וכך בניסיונו לפרש שיר עבור תלמידיו (במקרה זה שיר העוסק בהבטחתו האמביוולנטית של אלוהים לאברהם), הוא מפטיר ברישול: "ומאז נשארו החול והכוכבים שלובים ברשת הדימויים של האדם".⁵³ באופן דומה, המדרש שעוסק בביטוי "יהי אור" מספר בראשית (פרק א, ד), משעשע לא פחות בתיאור שהוא מתאר את שרשרת הכישלונות והטעויות של האל, אשר הובילה לכך שהעולם שאלוהים ברא התגלה בדיעבד כשונה לחלוטין מהעולם שלו פילל. אולם הטון הקליל הזה אינו צריך להסתיר מעינינו את הרובד הרציני והטראגי שבשירים, ובמובן זה השימוש בתצורה המדרשית דומה לשימוש בתצורה הנבואית. שניהם מבוססים על הטרופה האירונית: אמירת דבר והתכוונות להיפוכו – אמירת נבואה והתכוונות להיפוכה של נבואה, או הסבר גדולתו של בורא עולם המגלה את חולשותיו וכישלונותיו. אבל האירוניה בשני המקרים טעונה משמעות טראגית. זך אינו מסתפק בשעשועים פסאודו-מדרשיים בלתי-

50 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 167.

51 שם, עמ' 186.

52 Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley: University of California Press, 1995, pp. 135-140

53 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 186.

מזיקים-לכאורה המאפשרים לו "לתת ביטוי למסר המודרניסטי הרדיקלי החביב עליו לגבי חוסר המשמעות של השפה ושל העולמות היצירתיים והרוחניים", כפי שטוענת קרונפלד.⁵⁴ במובן מסוים השירים המדרשיים מתמקדים בהיבטים המטרידים ביותר של המצב האנושי המודרני: הכאב המוחלט שבני אדם מביאים אתם לכל מקום שאליו הם מגיעים – וזאת בניגוד למשאלתו של האל לברוא עולם "טוב" עבור עצמו ועבור בראיו (ב"כשאלוהים אמר בפעם הראשונה"), וכן המחיקה הטוטאלית של הנורמות והגבולות המוסריים אשר הפכה את האדם מנזר הבריאה לישות ביולוגית ניתנת להחלפה ("זרע", ב"כמו חול"). הטראגיות בולטת עוד יותר במדרש השירי של זך על שְעָרו של שמשון; מדרש המבוסס כולו לוגית ורטורית על ההבדל הבלתי-ניתן לגישור בין מה שדובר השיר "מעולם לא הבין" ולעולם גם לא יוכל להבין (מקור קדושתו של שיער הנזירים של שמשון, שהוא גם מקור הכוח הגלום בו), לעומת מה שהוא "מבין היטב" (יופיו וכוחו הארוטי המדיח של שערו של אבשלום). למרות ההבדל, בשני המקרים מביא השיער המופלא לתוצאה קטסטרופלית דומה.⁵⁵ בכל השירים מן הסוג הזה המחווה המדרשית מעוקרת ממשמעות דתית, ועל כן היא מעוררת גיחוך; אולם באותה עת היא מצביעה על ניסיון כן ורציני – גם אם כושל – שהוא חלק ממסע החיפושים האפיסטמולוגי שאחריו אנו עוקבים כאן. זהו ניסיון נואש נוסף "לדעת" ו"להבין" את מה שנדמה כבלתי-ניתן להבנה. באותו אופן, זהו ניסיון משמעותי להשיג ידע במקום ובעידן שבהם הנבואה – המקור האמתי היחיד של ידע ואמת – הפכה לבלתי-מושגת. במובן זה יש הקבלה בין בעלי המדרש לזך. זך נכנס לתוך ראשו של הדרשן המסורתי, מכיוון שבמובן מסוים השניים אינם שונים כל כך זה מזה. ודמיון זה מאפשר לזך להתייחס למדרש בקלילות ובחופשיות מסוימות, שמאפיינות חילופי דברים בין מי שחולקים תחושת אחווה, גם כאשר האחווה הזו מתבססת על כישלון משותף.

I

בנקודה זו יש לשוב ולהבהיר: הטון המלנכולי והקודר המאפיין את שירתו המוקדמת של זך נובע ממקור אפיסטמולוגי – ולא אקזיסטנציאליסטי. בניגוד למה שנהוג לחשוב, לא היו אלו פחדים קיומיים אשר טענו שירה זו בתחושות כה ייחודיות של פחד וחסך או של שקיעה וטביעה בזמן ("משנה לשנה זה") כההליך בלתי-הפיך של התדרדרות, או של ירידה ב"כושר הריכוז", המקרבת את המחשבה במהירות לנקודת האפס של המוח המת. מיותר לציין כי ההרגשה בקרבת המוות וחוסר היכולת ליצור קשרים עמוקים ויציבים בין בני אדם מילאו תפקידים בולטים ביצירת אוירת יום הדין המאפיינת את השירים שכתב זך במשך שנות ה-50. אולם תפקיד זה היה משני בלבד. הביטוי התנ"כי "אל תירא" שימש, כפי שראינו קודם, מעין תגובת-נגד לביטויים כמו "אָנוֹשׁ פְּחָצִיר יָמִיו" או "כִּי-אֶדָם, לְעַמֵּל יוֹלֵד". הסכנה האמתית והקבועה המרחפת מעל לתיאטרון היגון של זך הצעיר היא אותה "הרגשה איומה של שקר" שהמשורר התלונן עליה במחזור השירים "תרנגולי של שוקולד". הידיעה שהמוות מתקרב היתה גלויה לעין, מובנת מאליה, כמעט בנאלית. לכל היותר היא

54 Kronfeld, הערה 52 לעיל, עמ' 135-139. התרגם שלי, ד"מ.

55 זך, "את שערו של שמשון", הערה 1 לעיל, עמ' 166.

כרוכה בהתפכחות ילדותית מאשליות חיי עד, ששום אדם בוגר לא שותף להן גם בעת שהילד שבתוכו, זה הילד החבוי בלבו של הבוגר, עדיין נאחז בהן. אופיינית מבחינה זו היא התפכחותו של סוס העץ מיכאל (לא במקרה זהו צעצוע ילדתי ושמו, מיכאל, כשם הילד שעליו הושר הזמר הידוע: "חמש שנים על מיכאל עברו בריקודים"), מהאשליה שניתן לחמוק מן המוות בעזרת ערמומיות, זריזות או תחנונים. כך אופיינית גם הצורה המשמשת ביסוד "המוות בא אל סוס העץ מיכאל"⁵⁶ – צורה הנעה בין אופרה היסטורית למחזה וודביל המכיל אריות רגשניות תוך שהוא מוסיף להן קריצות עין לגלגניות. זך ביקש להציג את התפכחותו של סוס העץ, הילד העצי בתמימותו, כמצב הנע בין דרמטיות מוגזמת טבולה ברחמים עצמיים ובין בדיחה. הדאגה העמוקה שלו לא היתה קשורה בהלם ההתפכחות המתוארת כאן, אלא בתחושת הירידה ההדרגתית אך הבלתי־נמנעת, השקיעה שהשוקע עצמו נעשה מודע לה רק כשהיא נמצאת כבר בשלב מתקדם מאוד (כגון בשיר "משנה לשנה זה"). הגורם החמור ביותר בתהליך זה הוא אכן חוסר המודעות המלווה אותו עד להיותו בלתי־הפיק, כלומר, העדר היכולת לראות ולדעת את האמת בעודה מתרחשת לנגד העיניים. השיר "משנה לשנה זה" (כמו השיר "לא הבנתי את העניין") הוא אופייני במבנה הדיאלוגי שלו. הדובר העיור למחצה זקוק לבן או בת שיח מפוכחים ממנו, שידחקו בו להיות מודע ולהכיר בעובדות. בהתאם לכך בנוי השיר בצורת פינג־פונג רטורי, שבמהלכו נזרק הכדור העשוי בצורת המילה "יודע" בחיוב או בשלילה. בצד אחד היא מלווה בשלילה: "אינני יודע" אבל אני "מרגיש", ואילו בצד האחר היא הופכת ל"אתה יודע", "אני יודעת", "אתה טועה", "אתה יודע איך דברים כאלה קורים".⁵⁷

כך גם החרדה מפני הירידה, איבוד כושר הריכוז, השקיעה והמוות, נעשית אצל זך חרדה מפני מצב של אי־ידיעה והבנה שקרית של המציאות. הפחד מן המוות פחות אצל זך בהרבה מן החשש מהרומנטיזציה של המוות, כלומר מן הראייה הכוזבת, המתירה לעצמה לראות במוות מה שאין ולא יכול להיות בו, לטעון אותו במשמעויות מיסטיות, או להאדיר את ההתמסרות אליו כמעשה גבורה ונאמנות במסגרת של Liebestod ואגנרי או אלתרמני – נטייה שזך האמין בכל לבו שהיא גילוי מסוכן במיוחד של תודעה כוזבת. לפיכך לא עצם הפחד מן המוות וגם לא ההכרה בו כגבול הבלתי־נמנע של החיים הם שעוררו במשורר רתיעה, חרדה וזעם, אלא הפסאודו־מטאפיזיקה של המוות היא שעשתה זאת. בעצם, התקפת המצח שלו על הרומנטיזציה של המוות נבעה לא מן הדינמיקה שמעורר הפחד מן הסופיות של החיים אלא מזו שמעורר הדחף להוקיע את השקר. היתה זו, יש לומר פעם נוספת, לא דינמיקה אקזיסטנציאלית של החיים החפצים לשרוד, אלא דינמיקה אפיסטמולוגית של השכל המסרב להיכנע לכזב המתוק, והדוחה בזעף שקר המתחפש בתלבושת של אמת רומנטית־מטאפיזית. השקריות שברומנטיקה הזו מקורה בעצם העובדה שהמוות כהתנסות הוא לא רק בלתי־ניתן לידיעה, אלא הוא גם תחום שמושג הידיעה לא חל עליו, ומשום כך מסע החיפוש האפיסטמולוגי נעצר על ספו. אמנם, כגבול בלתי־עביר של החיים המוות ניבט אלינו תמיד, והאדם המודע והאותנטי "רץ" אליו במובן ששווה היידגר לריצה הזאת. אבל זוהי ריצה עד הגבול ללא חצייתו. מה שנראה לעין המצועפת דוק רומנטי כנוף מקסים או מפחיד המשתרע מעבר לגבול הנו תעתוע. "דרכים של מוות" רק "במבט יקרו", היינו, הן

56 שם, עמ' 220–223.

57 שם, עמ' 131.

בבחינת *trompe l'oeil*; כלפי חוץ הן נראות לעין שאינה בוחנת כאילו היו מוחשיות ומזמינות או דוחות, אבל לעצמן הן ריק מוחלט, לא־יש במובן העקרוני ביותר של המילים, ולאדם החי "ברגע השאול" (על פי המושג: חיים בזמן שאול, חיים היכולים להיקטע בכל רגע) ובתוך "גוף עלול" להישבר – הן נמצאות לחלוטין מחוץ לתחום.⁵⁸ המבט הנשקף מן השאול אינו מבטה של האהובה שמתה, אלא פניה של מאהבת אחרת, המפתה את האדם בערמומיות אין־קץ להיבלע בתוך הריק. משום כך מפעלו של אורפיאוס – שירד לשאול כדי להחזיר מתוכה את אורידיקה, אשתו האהובה – הוא מפעל אפיסטמולוגי מוטעה ומסוכן, שיש להזהיר מפניו. אורפיאוס ירד לשאול מפני שרצה "לדעת" פעם נוספת אהבה. אבל ירכתי דומה אינם מקרינים ידיעה כלשהי, תהא זו ידיעת הבשר או ידיעת הרוח. הם "לא יאמרו מה שאתה יודע אהבה". הם מתנשאים מעל "תהומות לא ייחקרו" – "לא ייחקרו" במשמעון המטאפורי (תהומות שאין להגיע לתחתיתן) אבל גם בזה הליטרלי של המילים – היינו, הם מקום שאי־אפשר לחקור ולדעת אותו. למעשה, השיר על אורפיאוס הכלול בשירים שונים – שהנו כמו "ראיתי ציפור לבנה בלילה שחור" חוליה ראשונה בשרשרת שירי אורפיאוס המתפרשת על פני כל מרחב יצירתו השירית של זך – מבוסס גם הוא על התצורה הנבואית השלילית, אמנם בהיפוך תפקידים של מרכיביה. המיתוס הקדום על המוזיקאי הנביא הנו גם כאן נקודת מוצא לחקירה שירית. אבל בניגוד לסיפורי הנביאים ולסיפורי הברית החדשה הוא עצמו נשלל ומוקע ככוזב. לא הקונפיגורציה המודרנית שלו היא זו המייצגת מצב של התרוקנות אל מול זכר עמום של מלאות שאבדה, אלא, להיפך, קונפיגורציה זו היא המייצגת דעת, מלאות ומציאות, ואילו הדגם הנבואי־המאנטי הקדום הוא המוצג כדגם חלול וריק. גם בדרך עיבוד זו של המשל הקדום הלך זך בעקבות קפקא, כפי שניתן להיווכח בעת קריאת חיבוריו של קפקא "האמת על סנשו פנסה" ו"שתיקת הסירנות".

על כן הנושא המרכזי בשירתו המוקדמת של זך, ובעיקר בשירים שונים, הוא שאלת האמת והשאלות הנלוות לה: האם – וכיצד – יכולים בני אדם "לדעת" את האמת. למרות השוני הרב בין התמות והצורות הפואטיות באוסף השירים העשיר והמורכב הזה, כיחידה פואטית אחת הוא משרטט את שלביו השונים של מסע החיפוש האפיסטמולוגי. הכלים המשמשים את המשורר במסע זה מסומנים בחותמן של מילות מפתח החוזרות על עצמן פעמים רבות מאוד. מלבד "לא" או "אין" המשמשות כמעט בכל שיר, המילים השכיחות ביותר בקובץ הן הטיותיו השונות של השורש י.ד.ע – עובדה המעידה על העיסוק העקבי והמתמשך בשאלה של "ידע" – על צורותיו השונות, ובעיקר בצורת השלילה ("לא ידעתי"). השורש הזה מופיע בשירים שונים כמאה פעמים. "דעת" (בין שמדובר בידע אינטלקטואלי או גשמי), לפיכך, היא מה שהשירים ביקשו לעסוק בו ולפרשו – במקרים רבים ללא הועיל. בנוסף לשורש י.ד.ע, עושה זך שימוש מופלג בשורש נוסף: ב.י.ג ("להבין", "הבנה"), הוא השורש הדומיננטי בשירת החוכמה המקראית. הדוברים ברבים משירי הקובץ מודים לעתים קרובות שהם אינם מבינים ("לא הבנתי את העניין"), ולחלופין הם עוסקים באובססיביות בניסיון להפריד בין מה שהם "הבינו" ובין מה שחמק מהבנתם. כך, כפי שכבר נאמר, הם "הבינו" את הממד הארוטי והמפתה במחלפות ראשו של אבשלום, אבל הם לעולם לא יוכלו להבין את הסגולות המופלאות ואת "הכח הרב הזה הגנוז" בשערו של שמשון.⁵⁹ גם השורש ח.ש.ב.

58 "אורפיאוס", שם, עמ' 207.

59 "את שערו של שמשון", עמ' 166.

מופיע שוב ושוב בקובץ, אבל במידה פחותה מהשורשים י.ד.ע או ב.י.ג. שכן לחשוב ולדעת הם דברים שונים לחלוטין, ו"חשיבה" כשלעצמה עלולה להוביל לטעויות, ועל כן תמיד צריך להעמיד אותה למבחן, שבו יתגלה תכופות שמה שנחשב כאמתי אינו אמתי כלל:

לא כִּךְ תֵּאָרְתִי לִי אֶת פְּנֵי הַדְּבָרִים.
זֶה אֵינוֹ מֵה שֶׁהֶעֱלִיתִי בְּדַעְתִּי, חֲשַׁבְתִּי
שֶׁהֵתְפַתַּחְתִּי תֵּהִי אַחֲרַי לְגַמְרִי.⁶⁰

כך מתוודה הדובר של אחד מהשירים המרכזיים ביותר בשירים שונים. חשובה כאן במיוחד היומרה הנבואית שמתנפצת. הדובר סבר שהוא יכול לחזות מראש את ה"התפתחות". אבל בדיעבד היתה ההתפתחות "אחרת לגמרי". אפילו אלוהים נכשל בחיזוי מוטעה כזה (בשיר "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה"). בסולם האפיסטמולוגי שזך מרכיב כאן, חשיבה נמצאת במדרגה נמוכה מזו של ידיעה; נמוכה מידיעה סתם היא הידיעה מראש, אם החיזוי, אלא אם כן היא נמסרת לנביאי אמת, ואילו את האדם המצוי היא עלולה להכשיל. הרגש או ההרגשה נמצאים במקום נמוך אף יותר. בהתאם לכך, השורש ר.ג.ש, אשר נטייתו בבניין הפעיל מצביע על ידע אינטואיטיבי שלעיתים קל לבלבל בינו ובין ה"אמת" (כמו למשל בשיר "משנה לשנה זה", שבו הדובר מתלונן על ה"הרגשה" שהוא "טובע בזמן" או שהוא "טובע מזמן"), אבל במקרים רבים יותר הוא מבטא פנטזיה ולא ממשות (כפי שאכן נאמר בתוקף לדובר ב"משנה לשנה זה" בעוד הוא מספר על "הרגשותיו", וכמו שקורה בבית השלישי של "רגע אחד", שבו הדובר "מרגיש" את הקבצן קם לתחייה כאילו היה מותו שינה בלבד). "הרגשה", אם כך, היא הצורה המפוקפקת ביותר של ידע, ולכן נעשה בה שימוש בעיקר במקרים שבהם הידע האמתי הוא בלתי-מושג, או שהוא מכאיב ומשקת מכדי שאפשר יהיה להתמודד אתו.

במילים אחרות, זך יצר בשירים שונים היררכיה לשונית המבוססת על עקרונות אפיסטמולוגיים. היררכיה זו מהווה רקע לניסיון לייצר אנטומיה של הדרכים השונות לרדת לחקרה של האמת: קוגניציה, זיכרון, ראייה, שמיעה, מגע, עיבוד של תפיסה חושית, דדוקציה, אינדוקציה, הרמנויטיקה, פרשנות, הסבר מדרשי וכו'. המשורר הקדיש תשומת לב מרובה במיוחד לראייה, לתעותועיה ולתהליכים הקוגניטיביים הנכונים והמוטעים המותנעים על ידיה. הראייה היתה (יחד עם השמע: "אַרְיָה שָׁאָג, מִי לֹא יִרְאָ; אֲדַנִּי יְהוָה דָּבַר, מִי לֹא יִנְבֵּא", עמוס ג, 8) המקור האמין והמשמעותי ביותר לצבירת ידע כל עוד היוותה חלק מהתפיסה הכוללת של "התצורה הנבואית", שכן במקרים רבים התצורה הזו הגיעה לידי מימוש באמצעות "סימנים ואותות", "מראות" ומופתים. אולם כאשר התצורה הזו איבדה את תקפותה, הראייה איבדה מכוחה והפכה למנגנון שאין לסמוך עליו באשר הוא מאפשר להבחין רק בפני השטח; וגם זאת במקרה הטוב. במקרה הרע היא מציגה בפני האדם מציאות מעוותת ושקרית ("במקום שאתה רואה כתם היה עליך לקרוא עץ/מה שנראה לך כהתחלה איננו אפילו קץ" וכו'). למעשה, זך מגדיר את האדם המודרני לא רק על פי חוסר יכולתו לדעת, אלא גם על פי חוסר יכולתו "לראות" נכוחה, או לדעת את אשר הוא רואה. בעיקרו של דבר, האדם המודרני הוא זה שאחרים רואים אותו – אך הוא עצמו בקושי יכול לראות. הוא הנצפה אך אין הוא הצופה המהימן.

60 "לא כך תיארת לי", שם, עמ' 163.

בשיר הקצר "אני יושב על שפת הרחוב"⁶¹, פארודיה רצינית על שירו של דוד פוגל "על שפת הכרך אשבה"⁶² (יש לזכור עד מה העריך זך משורר אקספרסיוניסט זה, ואף עמל על החזרתו לתודעה אחרי שני עשורים של שכחה כביכול⁶³), נראה כאילו הדובר מתקיים בתוך שממה אורבנית הדומה לזו המתוארת בשיר של פוגל. גם המטאפורה של הישיבה על גדת נהר או על שפת ים – "שפת הרחוב", "שפת הכרך" – משותפת לשני השירים. אבל הדמיון הוא חיצוני בלבד. הדובר בשירו של פוגל הנו הגיבור האוטוביוגרפי הקבוע של לפני השענר האפל, המתייסר בגעגועים לאביו שנבלע אל תוך המוות, מתאבל על אובדנם של האינטימיות והקסם של כפר יהודי מזרח-אירופאי, ומדווח קצרות וברורות על המוצאות אותו לאחר שהוטמע עד תום בתוך נהר העירוניות המערבית המנוכרת, המאיים להטביע את העולם כולו. השיר מבטא עמידה אקספרסיוניסטית אופיינית אל מול הכרך הדיסטופי המודרני, המגאלופוליס. שירו של זך, לעומת זאת, אף כי גם הוא חוקר את הניכור העירוני, אינו מתמקד באימת הכרך כשלעצמה. הניכור העירוני, כפי שהוא מצטייר בו, אינו מאיים באמת. המשורר מעוניין בו כמודוס קיומי המאפשר אולי – ושמה אינו מאפשר – ידיעה אמתית יותר של המציאות. מצבו של הפרט בעיר המנוכרת הוא זה של "הרואה ואינו נראה", מצב שנחשב מאז ומתמיד אידיאלי בשביל מי שחיפוש האמת והצורך להסיר מסוים ולהוקיע שקרים הם עיקר מבוקשו. הנה הדובר בשיר יושב על גדת הרחוב ומתבונן באנשים האנונימים החולפים על פניו כלהקות דגים בנהר. הם "אינם יודעים שאני בהם מסתכל", ואם כך הרי הוא יכול לראותם בעין צוננת-אובייקטיבית. כך חושב הדובר, אבל תוך כדי מחשבה עולים בו ספקות. האם הוא "רואה" ויודע יותר מהאנשים החולפים על פניו? האין הוא שותף לעיוורונם כמי שבעצם אינו רואה אלא רק נראה, היינו כמי שהאל מתבונן בו ואילו הוא אינו מודע כלל לעין האלוהית הצופייה המלווה אותו? הוא ממשיך להתקיים וגם כאילו לראות "מבלי שנרגיש דבר, מבלי שנבין, מבלי שנשאל". הייתכן קיומה של עין אובייקטיבית ו"רואה" באמת זולת עינו של האל? התשובה על שאלות אלו, הנמסרת בבית האחרון של השיר הקצר, היא "זכית" אופיינית:

אֵינִי יוֹדֵעַ.
 יֵשׁ דְּבָרִים רַבִּים שְׁאֵנִי שׂוֹאֵל.
 לְפִי שְׁעָה
 אָנִי יוֹשֵׁב עַל שְׁפַת הַרְחֹב
 וּמִסְתַּכֵּל.

התשובה היא אופיינית ובעלת צביון עקרוני לא רק מפני שהיא מדגישה את מצב האידיעה אלא גם מפני שהיא מבליטה את המשך תהליך הצגת השאלות לאורך החיים (המסומנים כאן כ"לפי שעה"). הדחף האפיסטמולוגי, הגם שהוא נתקל שוב ושוב במכשול האידיעה, אינו יכול להיעצר או להיעלם "לפי שעה". למרות האידיעה ימשיך הדובר לשבת על שפת הרחוב ולהסתכל.

61 שם, עמ' 176.

62 דוד פוגל, "על שפת הכרך אשבה", הערה 3 לעיל, עמ' 17.

63 ראו מאמרו "בעקבות משורר שנשכח: על דוד פוגל" (למרחב, ספטמבר 1954). המאמר כונס בספרו של זך השירה שמעבר למלים, הערה 17 לעיל, עמ' 218-224.

אפשר לקרוא את שני השירים – שירו של פוגל ושירו של זך – כגלגולים מודרניים של מזמור קל"ז שבספר תהילים: "עַל נְהוֹרוֹת בָּבֶל שָׁם יִשְׁבְּנוּ גַם בְּכִינוּ בְּזַכְרֵנוּ אֶת צִיּוֹן". בעוד ששני השירים התעלמו ממשמעותו הלאומית הנוקבת של המזמור התנ"כי, והמירו את הקינה על אובדן ציון בתמה אוניברסלית מודרנית – החיים "על שפת הכרך" – היתה זו דווקא גרסתו של זך, המשורר שגדל והתחנך בעולם חילוני לחלוטין, שביטאה פרשנות נאמנה יותר להלוך-הרוח של המקור התנ"כי. פוגל, שנולד באוקראינה למשפחה מסורתית ובילה כמה שנים בישיבה, פירש את האובדן שעליו מקונן המשורר על נהרות בבל במונחים פשוטים יחסית: אובדן המשפחה, אובדן הילדות, אובדנו של המרחב המוכר והאינטימי של המולדת. לעומתו, זך הבין את מושג האובדן באופן המזכיר את התפיסה המקראית של "הסתר פנים" (הביטוי מופיע בתהילים מד וכן בתהילים קד, 29: "תִּסְתֵּיר פָּנֶיךָ, יְבַהֲלוּן"). היה זה אובדן תיאולוגי (אביו הגשמי של פוגל הוחלף באב רוחני-אלוהי), שיצר לא רק ניכור אורבני, אלא גם עיוורון של ממש. על כן, אם בשירתו של פוגל כרוכה ההתייצבות "לפני השער האפל" בקבלה ובהשלמה עם הפרידה הבלתי-נמנעת מהחיים, אצל זך האובדן מתבטא במודעות לעיוורון האינטלקטואלי, שאינו מאפשר לנו לראות את האל בעוד הוא רואה אותנו, וכך גם לדעת דברים לאשורם, שהרי ידיעה מלאה כרוכה ב"הראני את מראך".

האשליה שאנו בכל זאת מסוגלים לראות ולהסיק מסקנות נכונות מראייתנו מוצגת בשירים שונים כביטוי נפוץ של הונאה עצמית ושל תודעה כוזבת. כאשר אדם מתיימר לראות, ואף להפגין בעלות כלשהי על אשר הוא רואה, הוא למעשה מתמכר לאמונת שווא, ועל כן על המשורר לעורר מאמונה מיישנת זו ולעמת אותה עם חוסר האפשרות של הראייה. ככל שה"התגלויות" שמגלה הראייה הן אקסטטיות ומשמחות-כביכול, כך מוטל על המשורר לסתור אותן באופן מכאיב ורדיקלי יותר. בשיר המרכזי "איך חלפו הימים. מי",⁶⁴ חקר זך את נושא הראייה היומיומית והחזונית מזוויות ראות שונות, לרבות ראיית הילד, שוויליאם וורדסוורת תיאר אותה בשירו "Ode to the Intimations of Immortality of Early Childhood" ("אודה לניחושי הנצחיות של הילדות המוקדמת") כראייתו של נביא וחזן, שעינו עודנה מסוגלת לקלוט את ענני הזוהר המתרחקים של ידיעת הנצחיות של הנשמה. זך תוקף כאן זיקה רומנטית-מתלהבת זו אל הילדות כעידן שבו עדיין משתמר הקשר השירי וה"טהור" עם האמת הטרוסנצדנטית. אותו ילד המואר באור של אפופיאזזה, שאפשר למצוא אותו גם בשירי ביאליק ("מגופו של עולם אל אורו ערגתי")⁶⁵ כמו גם בשיריהם של רומנטיקנים אחרים, מוצג בשירו של זך כילד חולה הסובל מהזיות ומחלומות בהקיץ:

אֲנִי שׁוֹמֵעַ כְּכֹר אֶת הַפְּרָשִׁים דוֹהֲרִים
בַּפְּרִיָּה. אֲמִי! אֲמִי! צֶעֶק הַנְּעֵר, אֲנִי רוֹאֶה כְּכֹר אֶת
פְּרִסוֹת סוּסֵיהֶם.

אבל ההצהרה הנלהבת הזו מפיו של הילד אינה מחלצת מאמו דבר מלבד תגובה שהיא בעת ובעונה אחת חסרת סבלנות וקורעת לב: "נומה נום נום, אמרה לו האם חסרת-האונים./ בני שילדתי, בני שהבאתי לעולם/ איננו רואה כלום." הדובר בשיר נאלץ להכיר

64 זך, הערה 1 לעיל, עמ' 128-129.

65 ח"נ ביאליק, "זוהר", הערה 11 לעיל, עמ' 88, וראו גם "הברכה", שם, עמ' 205-209.

בחוסר יכולתו להבחין, אפילו במושא אהבתו, אלא אם כן "יפרחו מתוך עיני היהלומים המופלאים – תכלית הפחם" – מטאמורפוזה שכורכת יחדיו מוות ושינוי צורה באופן המהדהד את השיר ששר אריאל לנסיך פרדיננד שהתייתם בהסופה של שקספיר: "אביך נם במצולות, וכל עצם מעצמותיו היא אלמוג, שתי עיניו עכשיו פנינים".⁶⁶ בשירו של זך רק עיניהם של הדגים, שאישוניהן "עשויים מים קשים", חסיונות מפני ריקבון וכליה ומסוגלות לראות נכוחה את שניתן לראות בעולמם האפל של דגים.

התפיסה הזו, שבבסיסה התנגדות עקבית לכל סוג של "התגלות", השפיעה עמוקות על הפואטיקה המוקדמת של זך. זו התגבשה סביב עקרונות שהיו מרוחקים ככל האפשר מעקרון ה־"ut pictura poesis" (מן הלטינית: "השירה היא כמו תמונה") של הוראטיוס. העובדה שבשנות ה־60 הכריז זך בשיריו הארס־פואטיים (במידה זו או אחרת כל קובצי השירה שלו עסקו באמנות השירה, או אם להשתמש במילותיו שלו עצמו – במהות ובצורה של "השיר הנכון"), ש"שירה יכולה לצייר תמונה [...] היא יכולה להיות היא עצמה תמונה",⁶⁷ וכן "אני רוצה תמיד עיניים כדי לראות את יפי העולם",⁶⁸ מעידה על המהפך שהתחולל בעולמו הפואטי כאשר הוא נדד מהעולם השחור־אפור־לבן של שירים שונים אל הצבעוניות הבהירה של כל החלב והדבש (1966). שכן, על אף שבקובץ השירים המוקדם ניתן היה למצוא שירים תיאוריים (ובהם, למשל, "עכו לחוף ים" ו"אור הזבובים החרישי"), הקובץ בכללותו היה מונוכרומטי וחף מתיאורים, וזאת כתוצאה ישירה מאמונתו התקיפה של המשורר באותו שלב, כי אין ביכולתה של השירה לתפוס ולייצג נאמנה את ריבוי הצורות, הצבעים והמרקמים של העולם, ועל כן עליה לוותר מראש על הניסיון להנציח תופעות חולפות אלה באמצעות כלים לשוניים מוגבלים כמו תארי־שם, למשל: "ערבים ורודים".⁶⁹ כאשר בשיר בודד ובלתי־אופייני – אך עם זאת משמעותי ובולט – תיאר המשורר התגלות פלאית ומפתיעה של המציאות באמצעות הראות שהתבהרה לפתע ("פתאום ראיתי את העולם בצורה ברורה"),⁷⁰ הוא התעכב מיד לא רק על טיבה המפתיע והבלתי־צפוי של ההתגלות הזו (שאותה השווה להתעוררות פתאומית מתוך התרדמה המתמשכת של החיים), אלא גם על האופן הייחודי והמוגבל שבו ה"התגלות" הזו שינתה את עולמו. ההקבלה בין החיים הרגילים לשינה, ובין גילוי פתאומי של ה"אמת" ל"התעוררות", מאפיינת את רוב הדוקטרינות המיסטיות, ובמאה ה־20 היא צברה פופולאריות מחודשת כאחד העקרונות המרכזיים בהגותו של המיסטיקן היווני־ארמני גיאורג גורדייף. אולם אצל זך ההתעוררות הפתאומית אינה קשורה בהבנה עמוקה יותר של המציאות או בהתגלות מיסטית, אלא להיפך – בריאליזם מימטי נטול קסם וסוד; שכן מה שנגלה לפתע לדובר בשיר זה הוא עולם תפל ושטחי, חף מכל גילוי של גאונות, יופי, ייחוד. זהו עולם שאין בו תמונות, צורות או צבעים, אלא רק טיעונים דידקטיים שכופים על הנמצא בו ריאליזם והתפכחות מכל אשלייה. רק באמצע שנות ה־60 ירשה המשורר לעצמו להתענג על הגוון "הסגול הרועד"

66 ויליאם שקספיר, הסופה, מערכה ראשונה, תמונה שנייה, טורים 394–396. התרגום שלי, ד"מ.

67 זך, "גם זה יין", הערה 1 לעיל, עמ' 239.

68 "אני רוצה תמיד עיניים", שם, עמ' 248.

69 ראו "בתואר ערבים ורודים", שם, עמ' 193.

70 "פתאום ראיתי את העולם", שם, עמ' 183.

בפרחיו של עץ ירוק אשר בצמרתו הוא "מוריק עוד יותר".⁷¹ בשירים שונים, לעומת זאת, הרגעים הבודדים של התגלות מעין זו נתפסו במונחים אינטלקטואליים ולא תיאוריים.

ההשלכות של השינוי הפואטי הזה לא נבחנו באופן מעמיק על ידי המבקרים וחוקרי השירה. באופן כללי, ההבנה החלקית הזו התבטאה בכישלון מתמשך לאתר את שורשי האקספרסיוניזם, שהעמיקו לחדור לפואטיקה הפרקטית של זך, ויותר מכך, לתפיסת העולם שביטא כמבקר ספרותי; שכן מכל הדמויות שהותירו את חותמן על ביקורת הספרות העברית, היה זך הצעיר המבקר האנטי-אריסטוטלי והאנטי-מימטי ביותר, ובהתאם לכך הוא ביסס את התיאוריה והפרקטיקה הביקורתיות שלו על דחייה של המימזיס, שבו ראה, לפחות בראשית דרכו השירית, אשליה, דבר שאין אפשרות לממשו ובה-בעת הוא גם בלתי-נחוץ. הדחייה הזו היתה נוכחת תדיר בדברי הביקורת שכתב. כך למשל, הרכיבים בשיר האלתרמני שעוררו את התנגדותו ואפילו את זעמו של זך, לא היו רק המלוס הקצוב בדקדקנות, שהמשורר הניאו-סימבוליסטי הפעים בו את שיריו (בעיני זך, שהלך בעניין זה בעקבות ברגסון, נראה מלוס זה מכאני ושדוף, מתנכר לריתמוס החי, המשתנה בלי הרף, של ההתנסות הקיומית), אלא גם – ואולי בעיקר – השימוש התכוף כל כך של אלתרמן ב"אפקטים ויזואליים", הסתמכותו הכבדה כל כך של המשורר הגדול על העין הרואה את נופי העולם ואת צבעיו. אלתרמן כתב אודות אקסטטיות ל"חצוצרות האור", המכוונות את מצעדו של האדם בעולם,⁷² והעניק לאור לא רק מעמד של איתן טבע קדמוני (אחד משני "האחים הגדולים": "האור והרוחב בשדות אבינו"),⁷³ אלא גם מעמד מטאפיזי של כוח בורא מציאות. בה-בעת העניק אלתרמן מעמד כזה, אולי אפילו תקיף יותר, לעין הרואה, שכן בלעדיה מתמוטט הקוסמוס שברא האור ("אור עירנו, מהו עושה, מהו עושה לבדו, לבדו בעוצמנו לרגע עיניים?").⁷⁴ לכן נשא אלתרמן תהילה לא רק לאור אלא גם ל"כל איילות עינינו", שהן "עיניים יקרות" שכן יודעות הן "לפקוח שפע של מראות",⁷⁵ בעודן נפקחות מדי בוקר בחוסר סבלנות ביחס למצב האי-ראייה, עד שפקיחתן כרוכה ב"נפץ", כשבירת חלונות שהיו אטומים זמן רב מדי.⁷⁶ לא במקרה העניק אלתרמן לעיניים המביטות אותו כוח מדומה, שזך זיהה אותו כשקרי עד טומאה – הכוח להגביר את הקיום ולהמשיך אותו אל מעבר לגבול המוות ("להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל/ ואמות ואוסיף ללכת").⁷⁷

זך, לעומת זאת, ניגש אל התמונה הפואטית בחשדנות ובחוסר אמונה. למעשה, לפי זך הצעיר מתאפיינת התמונה הפואטית בחוסר יכולתה להכיל ולו בדל מהמציאות שהיא מתיימרת לתאר ("בתואר ערבים ורודים/ שווא, אולי, שווא, תבקש לחלץ ימים לכודים

71 "שימו לב לסגול הרועד", שם, עמ' 261.

72 נתן אלתרמן, "הולדת הרחוב", שירים שמכבר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971, עמ' 108-109.

73 "הנה העצים במלמול עליהם", שם, עמ' 110.

74 "האור – הצועד ממראות נחושה", שם, עמ' 85.

75 "בשם העיר הזאת וצבא היום שבה", שם, עמ' 138.

76 ראו תיאור פקיחת העיניים והעבדתן כפרך משום הרצון "לקחת את המרחב, את כל צבעיו עד בלי שריד" וכו', בשיר "אביב למזכרת", שם, עמ' 131-133.

77 "בדרך הגדולה", שם, עמ' 111.

מִן הַשּׁוּאָ" ⁷⁸). בכך היא מייצגת את מגבלותיה של אמנות השירה בכללותה. לטענת זך, "הצייר מצייר, הסופר מספר, הפסל מפסל" – אך "המשורר אינו שר" ⁷⁹. הכישלון הזה אינו נובע מהעדר כישרון מוזיקלי, אלא מכך שהשירה אינה מסוגלת לבטא עצמה דרך "ראייה", ועל כן אין ביכולתה לייצר דבר־מה המדמה את המציאות – הדבר שיוצרים הצייר, הפסל והמספר המימטי. המשורר הוא "מה שהיה ולא יחזור", ועל כן כל שביכולתו ליצור הוא "משהו שמשאיר משהו"; ואפילו ה"הישג" הפעוט הזה הוא חולף ורגעי, נתון למתקפה בלתי־פוסקת של ריסוק ואיון, שזך מבטא אותה באמצעות חרוזים כדוגמת "שיר/אוויר/שביר" ⁸⁰ או "ספר/אפר" ⁸¹. לפיכך הפואטיקה של שירים שונים המירה את הדימויים והשפה המטאפורית בשפה מדרשית, חקרנית, דיסקורסיבית, השואפת לדיוק הגדרתי, אשר הצליחה לשמור על התכונה השירית שלה באמצעות מוזיקליות ומצלול שזך היטיב להשתמש בהם, וכן באמצעות חריזה מפתיעה, אקראית ושרירותית־לכאורה.

המרד של זך הצעיר בשירת התמונה והצבע עלה, אפוא, בקנה אחד עם השיח האפיסטמולוגי שהתפתח בשירים שונים. המשורר ביקש למפות את ההשלכות של חוסר היכולת "לראות" – ובעקבות זאת, חוסר היכולת "לדעת". בהתאם לכך, הביטוי השלילי "אינני יודע" והשאלה הרטורית "מי יודע?" (זוהי אכן שאלה רטורית, שכן היא רומזת בבירור על כך שאיש אינו יודע), הם ממאפייניו הבולטים של קובץ השירים הזה. המשורר תוהה על קנקנם של הידע, המציאות והעולם, ומפטייר שאלה אחרי שאלה, שהתשובות עליהן (אם וכאשר הן ניתנות) מנוסחות אף הן כשאלות נוספות. במקרה אחד הוא אף הגדיל לעשות והצהיר: "אינני יודע. ליתר דיוק: אינני יודע" ⁸². השורה הטאוטולוגית הזו מציבה את הקוראים בפני פרדוקס: אם חלקה השני מתיימר "לדייק" לעומת חלקה הראשון, כיצד ייתכן שהוא חוזר עליו במדויק? כשהם ניצבים בפני הסתירה המשונה הזו, הקוראים מתחילים לעסוק בניואנסים של טון והטעמה. ייתכן שהמשורר חשש שמא האמירה שלו תובן שלא כהלכה, היינו, כאילו העידה רק על כך שהוא אינו יודע (ועל כן מישהו אחר עשוי לדעת), ואז, כדי לוודא שדבריו יובנו ככוונתם, הוא הדגיש שהוא אינו יודע (שינוי שהדגיש את חוסר היכולת לדעת, ולא את זהותו של מי שאינו יודע). בהמשך אותו שיר ("איך חלפו הימים. מי") הרחיב זך את הפרדוקס באמצעות עימות בין אדם סתמי המסומן כ"הוא", משהו מעין כל־אדם, ובין "חוקר" המתחקר אותו. האדם מספר לחוקר "כל מה שהוא יודע", ואז מתגלה שהוא איננו יודע כלום "ומעולם לא ידע", ושסיפורו על מה שידע־כביכול יסודם באשליה, כיוון שהוא "אינו משקר". לעומת ה"הוא" החוקר דווקא יודע. טון דבריו מעיד על ביטחון אפיסטמולוגי נדיר: "יש דברים שאני יודע [...] כזה אני. אינני יכול להיות אחר". אולם מה הם הדברים שהחוקר "יודע" מעל לכל ספק? אך ורק שאלה שנחקרו על ידיו וסברו שהם יודעים משהו, נתגלו באמצעות החקירה כחסרי ידיעה למעשה. המהלך החקירתי גילה את אי־ידיעתם בצורה כה בולטת ("כמה ברור שהוא אינו יודע"), עד שהתגלית הזאת עצמה הפכה לידיעה מוצקה וברורה. כך, באמצעות טאוטולוגיה ופרדוקס ביקש זך

78 זך, "בתואר ערבים ורודים"; הערה 1 לעיל, עמ' 193.

79 "הצייר מצייר", שם, עמ' 168.

80 "אילו אפשר היה", שם, עמ' 187.

81 "ירידת כושר הריכוז של המשורר", שם, עמ' 132–134.

82 "איך חלפו הימים. מי", שם, עמ' 129.

להסב את תשומת לב הקוראים לא רק לחוסר האפשרות "לדעת" – אלא גם להרגלו שלו כאדם וכמשורר להעמיד את עצמו לבחינה מתמדת ולבדוק על כל צעד ושעל האם יש לתקן או לשנות את הדברים שאותם העלה על הכתב. אכן, בחינה עצמית למטרות דיוק ו"אימות" היא אחת מהאובססיות המרכזיות של שירים שונים. הנטייה הזו מוצאת את ביטוייה בשימוש החוזר ונשנה בביטויים כמו "בעצם" או "למען הדיוק" הרשמי והדידקטי יותר. כך למשל, כאשר הוא מתאר את הקושי לקיים לאורך זמן מערכות יחסי אהבה משמעותיים, זך כותב: "מצויים גורמים רבים בעולם המודרני המפרידים בין אנשים/למען הדיוק, כמעט כל הגורמים".⁸³

הצורך הזה להעמיד הצהרות ורעיונות לשיפוט חשדני ותמידי מעיד על מצבו ה"טבעי" של האדם – וביתר שאת על מצבו של האדם כמי שהמציא את השפה והוא עושה בה שימוש נרחב כמכשיר של העברת ידיעות. זהו אותו מצב שקפקא תיאר כהיחשפות פטאלית למילים הזדוניות, הפונות כנגד מי שאמרן ותוקעות בו את חניתותיהן בתוספת סיבוב הסכיך – הזכור מן הסיום של המשפט. כתוצאה מכך, נדמה כי זך מרותק לטעויות, מוקסם ממקרים של חוסר הבנה כתוצאה משימוש מעוות או "מוטעה" במילים. בתריסר שירים לפחות הוא מתאר סיטואציות שבבסיסן חוסר הבנה או פרשנות מוטעית. בשירים אלו ניתן למצוא לא רק סיטואציות שבהן אי-אפשר לחזות או "לדעת" מראש מה עומד לקרות ("לא כך תיארתי לי את פני הדברים"),⁸⁴ אלא גם תיאור מטריד, הומוריסטי לעתים, של פרשנויות וקריאות שגויות לחלוטין של מידע כלשהו. פרשנות כזו מופיעה, לדוגמה, בשיר הקצר והמבריק "טעות",⁸⁵ שבו זך משחק בדו-המשמעות של הביטוי "טעות בידו" (שמשמעו "הוא טועה", אבל גם, ליטרלית, "הוא מחזיק טעות בידו"), החוזר ומופיע בשיר ארבע פעמים. המשחק מבוסס על השאלה מי הוא זה שטעות בידו, כשם שהוא מבוסס על הפולימיות של המילה העברית הוא, אשר בשימוש מסוים (לשון כבוד) יכולה להחליף את המילה אתה. השיר נפתח בהצהרה חד-משמעית, שהסיכון של מי שנמצא לבדו להיתפס לטעות גבוה משמעותית מזה של אדם הנמצא בחברה ("הוא לבדו. משום כך ניתן לומר/בלי שמץ חשש כי טעות בידו"). אולם השיר אינו מתאר מצב של בדידות מוחלטת, אלא מפגש טעון בין הדובר, שהוא ככל הנראה קבצן הנאלץ "לחזור על הפתחים" ולעבור מדלת לדלת בכרך ההומה, ובין איזה "הוא" מסתורי – אדם שהוא נתקל בו בעודו מתחנן לעזרה. אותו אדם, בהיותו מתגורר לבדו בדירתו, טועה בהכרח, לפי ההכרזה הפותחת. הסיכוי של הקבצן להיות שרוי בטעות לכאורה נמוך יותר, לפי אותה הצהרה, שהרי קבצנותו מחייבת אותו להיות מצוי בין אנשים (שמהם הוא מצפה לעזרה), אפילו כשהשהייה מחוץ לבית אינה נעימה, כמו ביום גשם וקור. אולם ברגע שהאיש השרוי לבדו מזמין את הקבצן אל ביתו פנימה, והשניים מחליפים דברים, מתעוררת בהכרח לוגי השאלה מי מביניהם הוא זה שטועה; הרי שניהם כבר אינם לבדם: המארח מצוי כבר בחברת אורחו, והאורח, שנטש את הקהילה האנושית שמחוץ לבית, מצוי כרגע בחברת מארחו בלבד; ולכן הסיכוי של השניים להיות טועים נראה שווה. במסגרת השיחה הקצרה המתנהלת ביניהם שואל המארח שאלה, והדובר מפטיר תשובה שגורמת למארח "להסתכל

83 "פרידה היא דבר קשה. הוא חייל", שם, עמ' 148.

84 שם, עמ' 163.

85 שם, עמ' 210.

בו בעצב" ולהניד בראשו כאילו מתוך אמפתיה. בנקודה זו נדמה שמי ש"טעה" הוא הדובר, שכן איך יכול המארח, שבסך הכול הגיב במחוות עצב קלה, ועדיין כמעט לא הספיק לומר דבר, להספיק להיתפס לטעות? אולם, באותה מידה ייתכן שה"טעות" אכן נעשתה על ידי המארח, אשר הניד בראשו בעצב – מחווה מלאת אמפתיה אך מתנשאת מצדו של אדם השרוי בנחת בתוך דירתו המוכרת והחמימה והעומד לשלח לדרכו קבצן שנידון לבלות את היום (וככל הנראה גם את הלילה) בגשם שוטף ובקור מקפיא. האמירה "לא, טעות בידו", המופיעה לאחר תיאור התגובה הכמו־אמפתית של המארח, יכולה באותה מידה להתפרש כאמירתו של המארח, שהשתמש בלשון הכבוד של הגוף השלישי המדומה בעניין טעות שטעה אורחו (היינו, הטעות היא בידי הקבצן, שאמר שהלילה תהיה, כנראה, קרה, ואולי ביקש בצורה זו מחסה בבית המארח), או כאמירה או כהרהור של האורח, שמארחו נראה כמי שלא הבין את כוונתו המרומזת (היינו, שהוא יניח לו לבלות את הלילה תחת קורת גגו). כאשר הדובר עומד סוף־סוף ללכת – המארח לא עשה דבר כדי לעכבו – הוא מישיר מבט אל עבר מארחו, שהסתפק במבט של עצב במקום להגיש עזרה של ממש, והשניים לוחצים ידיים, או למען הדיוק, הקבצן הוא זה שמושיט את ידו, ואילו המארח מואיל ליטול אותה בידו שלו. כעת הוא, המארח, נותר עם "טעות בידו" פשוטו כמשמעו. השיר נחתם בכך שכף ידו של הקבצן, או זיכרון הלחיצה הכמו־ידידותית שלחצה כף יד זו, הם ה"טעות" בגילומה הפיזי, ואילו ידו של המארח היא זו שנעשתה לבית הגידול של אותה "טעות". המארח הוא שנוותר עם הטעות בידו, זיכרון היד שנעלמה, שהיא אולי טעותו של מי שהתנכר לסבלו של זולתו. מעבר למסר המוסרי שלו, השיר הוא קודם־כול תרגיל לוגי וירטואוזי ביצירת מצב היפותטי שבו עוברת הטעות מיד ליד כמו כדור מתעופף.

שירים שונים מציע אינספור תרגילים מילוליים ומחשבתיים כאלה, העוסקים באופן זה או אחר בחוסר הבנה או ברשמים מוטעים. ואכן, כיצד בני האדם יכולים להימנע מטעויות כאשר אלוהים עצמו אינו חף מהן? כאמור, בשירים הפסאודו־מדרשיים שהוזכרו קודם לכן ("כמו חול", "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה"), שבהם זך מציע מעין פארודיה על מסורת הפרשנות המקראית (באופן שאולי שואב השראה ישירה מקטעי המדרש הכמו־תנ"כיים שנמצאו במחברותיו של קפקא, כגון "אברהם" ו"מגדל בבל"), מתואר האל כמי שעלול לעשות טעויות וגרוע מכך – מתקשה לנבא את תוצאותיהם של מעשיו. כך, למשל, העולם נברא כמעט ללא כוונה ובאופן חסר שליטה. האל אמר "ויהי אור", והתכוון בסך הכול לפזר מעט את החשכה הכאוטית שהקיפה אותו, אבל ההשלכות של ההצהרה התמימה הזו – אדמה, בני אדם, עצים, ציפורים – כבר החלו לקרום עור וגידים בטרם יעלה בידו להשמיע הגה נוסף אחד. בסופו של דבר, אלוהים התרצה וקיבל את העולם שנברא בטעות, אבל הוא מעולם לא חשב על בני האדם שיאכלסו אותו, ובמיוחד לא על נטייתם הטבעית להביא עמם סבל ו"מכאוב" בכל אשר ילכו. הוא בסך הכול רצה להיות שמח ומאושר; אבל בני האנוש, שעסוקים ברקימת מזימות ובגרימת כאב זה לזה, השחיתו את העולם שהוא ברא בטעות, לא למענם.⁸⁶

אפשר, אם כך, להבין מדוע עדיף ובטוח יותר להעדיף תפיסת עולם שלילית, כזו המותרתה מקום לספקנות בריאה, מתפיסה חיובית, המסתכנת מראש בטעויות ובהיתפסות לאשליה.

86 "כשאלוהים אמר בפעם הראשונה", שם, עמ' 167.

אצל זך הצעיר, מתאפשר להשתמש בביטויים המעידים על ודאות מוחלטת רק כאשר מדובר על אירועים שליליים במובהק, ובראשם המוות הבלתי-נמנע, אך לא רק הוא. כאשר אהובתך מתקשרת אליך טלפונית "בקול רועד", אין צורך להמתין זמן רב כדי להתחיל להתאבל על אובדן הקשר; וכאשר נאהבים נאלצים להיפרד זה מזה לתקופה ממושכת, עליהם לדעת שאם וכאשר הם ייפגשו בשנית, רגשותיהם לא יהיו זהים ואהבתם תיעלם ("הזהרו בשובי, צודק הנפרד בשעת הפרידה").⁸⁷ "לא" ו"אולי" הן מילים שבטוח להשתמש בהן, והמשורר הקדיש לכל אחת מהן שיר משל עצמה, שבמסגרתו חזר עליה שוב ושוב, כמעין מנטרה אובססיבית (עשרים ושש חזרות על המילה "לא" בשיר "לא",⁸⁸ ושש חזרות על המילה "אולי" בשיר "אולי").⁸⁹

I

כל הנתונים האלה מצטברים לכדי תמונת ה"חזית" של שירת זך המוקדמת, שכן אלו היו המודלים והלכיי-הרוח שהקוראים נתקלו בהם לראשונה בשעה שנכנסו לעולמה החמור והקודר של שירה זו ורושמם נטבע בהם ללא הימחק. אולם שירתו של זך לא היתה מצליחה להיות כה עשירה ומפתה לו הסתכמה בהשקפת עולם קודרת ופסימית באורח מוחלט וחד-ממדי. אם מקדישים לה מספיק זמן וסבלנות, וחוקרים את חלקיה הנסתרים והמרומזים, ניתן לבחון מחדש ולסייג במידה ניכרת את הרושם הראשוני ששירה זו הותירה. שירתו המוקדמת של זך הכילה גם "מאחורי הקלעים", שמסע פרשני בעקבותיהם מעלה כי הדברים אינם כה עגומים ואפלים כפי שהם עשויים להיראות. כבר הזכרנו את ה"אל תירא" שבו סיים המשורר את ספרו הראשון. פה ושם אפשר להבחין גם בספרו השני בהבלחות מפתיעות של "אופטימיות זהירה", כמו גם בהבלחות של צבעים בהירים המנמרים עולם שהחד-גוני והאפור שולטים בו. שירים כמו "עכו לחוף ים" ו"אור הזבובים החרישי" כבר הוזכרו קודם לכן – אבל אלו אינם השירים היחידים בשירים שונים שמציעים קשת מבהיקה של גוונים חיים. כבר בבית החותם את "רגע אחד" – השיר שפתח את הקובץ – מופיע תיאור שבו המפגש האומלל והקודר עם הקבצן הוחלף באורו המרגיע של הים בליל ירח. ב"לא כך תיארתי לי" ההפתעה הגדולה במרכזו של השיר היא עד כמה הדברים שנגלים לדובר בעולם כפי שהוא באמת (ולא כפי שהוא תיאר אותו לעצמו) הם צבעוניים ומגוונים, גם כשהם מעוררים עצב, כמו "דוגיות זהב" או "עוף בעל איברים דמיוניים, מקור מְזֶה בְּכִי, עיניים סגולות-עגולות כמו גלגלים דועכים".⁹⁰ בשיר נוסף תיאר המשורר את ההתנסות הנפוצה למדי של פרידה, הצורך לעקור ממקום למקום, דווקא בשורות אקסטטיות ומלאות חיים:

87 "פרידה היא דבר קשה. הוא חייל", שם, עמ' 148.

88 שם, עמ' 181. ראו גם את השימוש האובססיבי במילה "לא" בשירים "דאנטס, לא" (עמ' 184), "אורפיאוס" (עמ' 207) ו"טעות" (עמ' 210).

89 שם, עמ' 192.

90 שם, עמ' 163.

הַצְּבָעִים בָּאִים. בְּרוּכִים הַבָּאִים חֲשָׂאִים. הָאֵוִיר
מְעַבֵּיר עֲצֵי צִרְצָרִים כְּמוֹ גְּחָלִים –
פְּנִינִים עַל זְכוּכִית מְרוּפֶּדֶת עֲנָפִים וְעֵלִים.⁹¹

אל מול שורות מעין אלו אנו מתחילים להבין שמתחת לציפוי הקודר והכמו-חד-גוני של השירים קיימת שכבת צבע בהיר, שגם אם בדרך כלל היא נותרת סמויה מהעין, היא מעשירה ומעמיקה את הגוון היחיד הקודר החופה עליה. לעתים ניתן להבחין בה כמו-לרגע, כשהיא מציצה מן הסדקים והפתחים הקטנים שהמשורר-הצייר הותיר בשכבת הצבע העליונה. אמנם, היא נעלמת באותה מהירות שבה הופיעה.

אולם הבלחות עדינות אלו הן רק ביטוי משני לקיומו של רוברד נוסף – או של צד נוסף למטבע – בשירי המוקדמים של זך; האופן המשמעותי ביותר שבו מורכבות זו מתבטאת הוא בתוכן המדרשי והאינטלקטואלי של השירים עצמם. הגאונות האינטלקטואלית של שירים שונים נובעת מהתעקשותו של זך להשתמש ברעיונותיו ובהצהרותיו בעניין מגבלותיה של השירה (ומגבלותיו של המשורר) באופן כפול: מצד אחד, הם מבטאים תפיסת עולם קודרת ורדוקטיבית, ואילו מהצד האחר הם מצביעים על כיוון חשיבה שונה – ואף הפוך. אם ניקח, לדוגמה, את העיסוק החוזר ונשנה ב"חוסר ידיעה", נוכל לראות כיצד האובססיה וההתעקשות על חוסר היכולת האנושית "לדעת" את המציאות יכולות להתפרש הן באופן חיובי והן באופן שלילי. בשנות ה-60 ביטא זך בגלוי את הנטייה הזו בשירים רבים ובולטים, ובהם שיר האהבה המוכר והבולט ביותר שלו – "יופיה אינו ידוע".⁹² הניסיון המורכב לעקוב אחר הגניאולוגיה של יופיה הבלתי-ידוע של האהובה – המנוסח כאַרְפְּגִ'וֹ מוֹזִיקָלִי גרנדיזוי – מעניק לקוראים את התובנה ש"חוסר הידיעה" של היופי, שהוא אמנם מקיף וכללי (הרוח, העץ, הקרש בגדר והסתיו שפעם שמע כיצד לחשו אהבה לאישה היפה ליד אותה גדר – כולם אינם יודעים) רק מאדיר אותו ומעצימו, במקום לעמעם את רושמו. אם הלוך-הרוח האופטימי ואפילו רומנטי השורה על שיר זה עולה בקנה אחד עם האווירה הכללית השוררת בכל החלב והדבש, ספר השירים המייצג תקופה זו ביצירת המשורר, הרי הלוך-רוח לא בלתי-דומה מתהדהד גם בכמה שירים שנכללו בספר הקודם; למשל, בשיר "נער מתדפק".⁹³ הנער והנערה היו מאוהבים, אבל הנערה ההמומה לא פתחה את הדלת. בבלבולה היא מלמלה שוב ושוב: "אהבתיך" (השימוש של זך ב"אהבתיך" הארכאי-יחסית אינו מקרי, שכן למרות שמדובר בפועל בזמן עבר הוא מציין בשימוש הנוכחי הווה מתמשך: אהבתי ועודני אוהבת אותך). הנער, מסרב לוותר, המשיך ודפק בדלת. אלפי המלאכים שהמתינו יחד עמו עייפו בסופו של דבר מלחכות לנערה – אבל "הנער אינו מתעייף". המשורר מגיב באירוניה: "כל מה שארצי מתעייף" – ביטוי ההופך את המלאכים לבני תמותה ארציים, והמעלה את הנער המאוהב לדרגת יצור שמימי. הנער זכה לתיאור הזה בזכות סבלנותו האינסופית והעובדה שהוא כלל לא כעס על הנערה אלא הסכים לחכות לה עוד ועוד. חיות הבית, הכוכבים ואפילו מלאך המוות כבר עייפו מלחזור על הצהרות האהבה של הנערה, שלא הביאו אותה לפתיחת הדלת. המוות לחש לנער "אהבתיך" בקולו

91 "להקשיב לה", שם, עמ' 155.

92 שם, עמ' 278.

93 שם, עמ' 156.

"המשכנע והמפשיט", אשר הכין את הנאהבים לפרידה נצחית. אולם אפילו באותו רגע דרמטי הנער עדיין מצא בלבו את הסבלנות שאפשרה לו לשוב ולדפוק בדלת. השאלה המרכזית שהשיר מעלה היא איך ייתכן שהנער למד את משמעותה העמוקה של "נדיבות אמתית" – ומדוע זה קרה "דווקא עתה". השאלה הזו חוזרת על עצמה בניסוחים שונים במהלך השיר, ונותרת ללא מענה. איש לא יכול להבין מדוע הנער המשיך להתדפק על הדלת, מדוע הנערה לא פתחה לו, ואיך הנער – באמצעות אותו גילוי של "נדיבות אמתית" – אזר אומץ להמשיך ולחכות עד קץ הימים. מקורה והקשרה של הסיטואציה דמוית החלום שזך מתאר – ה"סיפור" שבתוכו היא משתלבת – אינם ידועים לנו, והפער הזה מעצים את הדרמה הרוחנית של סיפור האהבה שהשיר פורש לפנינו. אם השיר הזה הוא גלגול מודרני לסיפור המפורסם שמגולל שיר השירים, שבו נערה אשר "ישנה ולבה ער" שומעת את אהובה מתדפק על דלתה אבל מסיבה כלשהי אינה פותחת את הדלת, וזאת על אף שהיא "חולת אהבה" ואין דבר שהיא חושקת בו יותר מקרבתו של האהוב (פרק ה, פסוקים 2-7) – אזי אפשר לטעון שמשמעותו טמונה בשוני בין דמות הגיבור אצל זך ובין הגיבורים המקראיים: שכן המאהב בשיר השירים הנו חסר סבלנות; לאחר כמה ניסיונות כושלים לעורר את אהובתו ואפילו לפתוח את הדלת בכוח בעצמו ("שָׁלַח יָדוֹ מִן הַחֹר", ה, 4) הוא מתייאש והולך לו, שכן קור הלילה אווזו בו – ראשו נמלא טל וקווצותיו רסיסי לילה; והנערה, רדופת רגשי אשמה, יוצאת לחפשו ונודדת ברחובות השוממים עד אשר היא מותקפת באכזריות על ידי שומרי העיר. זך אינו מערער על העוצמה הרומנטית של הטקסט הקדום, אבל הוא מבקש לבחון אם היא תקפה גם בסטנדרטים הרוחניים הגבוהים ביותר, והוא מוצא אותה פגומה, שהרי על המאהב היה להישאר ולא לברוח. אהבתו אמורה היתה להעלות אותו לרמה הרוחנית של יצור שמימי שאינו מתרשם מטל ומצינת לילה ואינו מתייאש לעולם, אלא ממשיך להעניק מנדיבותו ומטוב לבו עד אינסוף. זך הפך את הארוטיקה המרומזת בשיר השירים לבסיס לדיון אינטלקטואלי ורוחני בתכונה ההפכפכה שנעדרה מהטקסט המקראי: נדיבות אמתית, מידה טובה שמקורה, כמו יופיה של האהובה, אינו ידוע.

משמע, אי-אפשר "לדעת" את המציאות בכללותה לא רק משום שהאדם נעדר יכולת ידיעה, אלא גם משום שהמציאות כשלעצמה מכילה נעלמים שאין לדעתם. השיר "נער מתדפק" אינו עוסק בקושי אפיסטמולוגי, אלא הוא עוסק בכוח כמעט מיסטי, הנדיבות האמתית, שאותו אכן אי-אפשר "לדעת" ("מי יודע מדוע מגלה הנער מה פירושה של נדיבות אמתית") מפני שהוא בעל אופי אנאגוגי בלתי-ניתן לידיעה, כמו שְׁעָרוֹ של שמשון. הוא "פלאי" במובן העברי המקורי של המילה, המתפרש בסיפור על לידת שמשון – היינו הוא זר, אחר, שייך לקטגוריה שאין בה תפיסה (דבר המלאך למנוח אבי שמשון: "למה זה תשאל לשמי והוא פלאי", שופטים יג, 18). מכאן עלינו ללמוד, ש"הבלתי-נודע" אינו בהכרח אשלייתי ובלתי-מציאותי, גם כאשר ניתן להצביע עליו רק במונחים מעורפלים ומטושטשים. באותו אופן, חוסר ידיעה אינו מצביע בהכרח על כישלון, וחוסר היכולת "לדייק" בתיאורן של חוויות שונות אינו פגם שיש להסתירו או להתבייש בו. למעשה, במקרים רבים לא נותר לנו אלא להשתמש בהשוואות ובמונחים תמוהים במקצת: "כמו הר", אומרת האם כשהילד שואל אותה שאלה, והילד – כמו תוכי – משנן את דברי אמו וחוזר עליהם: "כמו הר". כשהוא נעשה לאיש צעיר, "המבין דבר מתוך דבר", הוא לומד

להבין שדווקא השוואות מעורפלות כאלו מכילות לעתים גרעין של אמת שהוא מוצק יותר מאשר זה המקופל בתיאורים מדויקים. ייתכן שאפשר להסביר גם את נדיבותו האמתית של הנער באמצעות ההשוואה "כמו ההר"⁹⁴ במקרה זה, חוסר הבנה אינו שקול בהכרח לחוסר ידיעה. אפשר לא להבין – ובכל זאת "לדעת", כפי שנרמז בהצהרה המופרכת – לכאורה: "את השפה שלו לא הבנתי/ אבל הבנתי מה שהוא חשב"⁹⁵. האדם שהדובר מתייחס אליו כבר עבר מן העולם. הוא לקח עמו את שפתו ואת מילותיו, ומכיוון שהן מעולם לא הובנו – הן נשכחו מאז כליל. ובכל זאת – הדובר לא רק מתעקש שהוא ידע על מה המתחשב כשהיה בחיים, אלא הוא אף מגדיל לעשות וגורס כי ביכולתו לשער מה היו רגשותיו ותשוקותיו. עם זאת, מצהיר הדובר: "אני זהיר. אני שולח יד עיוורת לפני". בכך הוא חושף את ניסיונו של המשורר לחיות בשני העולמות, ובעת ובעונה אחת להיאחז במציאות ולהאמין בידע מטאפיזי נסתר.

במקביל, הפחד המתמיד מכישלון שמחמת טעויות או ראייה מעוותת של המציאות עלול להוביל לשיתוק, שהוא כשלעצמו טועה ומטעה. הנחת הבסיס שדברים אינם כפי שהם נראים – על אף שהיא נכונה במקרים רבים – עלולה בעצמה להוביל לטעויות. זך הקדיש לאפשרות זו משל נוסף, שבמקרה זה מזכיר את דוסטויבסקי יותר מאשר את קפקא. הפעם מדובר על איש קדוש וירא אלוהים שכולם טעו לחשוב שהוא נוכל ובדאי: הוא חושק בנשים, הוא מרמה את הבריות, הבעת פניו מעוררת דחייה, ומראהו וכל הוויתו מעוררים רחמים. מדובר באדם הנראה כלפי חוץ אנוכי ושטחי כמו כל בן אנוש ממוצע ואף יותר. אולם הפלא ופלא: למרות כל זאת בסופו של דבר מתברר כי הוא אכן היה "איש אלוהים", עובדה המתבטאת בכך שהוא מדיף נרחחות של בשמים וריחות מתוקים (בנצרות ריחות אלו יכולים לשמש כעדות לביאטיפיקאציה, העלאה למעמד קדושה). מה שנדמה היה כתשוקות אנושיות בזויות התגלה כמראית עין בלבד. לפיכך, עלינו לחשוך גם בחשך עצמו.⁹⁶

בעוד שזך ממליץ בתוקף על אימוצה של תפיסת מציאות חשדנית וביקורתית, הוא מצביע על מגבלותיה של תפיסה כזאת. כאמור, הוא חוזר וטוען כי עלינו להיות חשדניים לגבי יכולתה של השירה לייצג נאמנה את המציאות. אולם גם עמדה שלילית כזו יכולה להוביל לתוצאות חיוביות, היינו לחיוב השירה, ולטענה שהיא עולה במובן מסוים על ייצוגי המציאות הנמסרים בעבודתם של הצייר, הפסל והסופר. ייתכן כי העובדה שהמשורר – בניגוד לצייר שמצייר ולסופר שמספר – אינו יכול "לשיר", מאפשרת לו להבחין בדברים רגועים, ארעיים ומשתנים תדיר, שהאמנים האחרים, העוסקים באספקטים קונקרטיים יותר של המציאות, אינם יכולים "לצוד" אותם בעבודותיהם המימטיות יותר:

מִשֶׁהוּ בֹרַח,
אוּ כָּבֵר לֹא, מֵה שְׁהִיָּה
וְלֹא יִחְזֹר, כְּמוֹ עֹנֹת הַשָּׁנָה,
הַחֵם, הַקָּר, הַקָּרֵחַ וְהַצְּחֹק

94 "את השפה שלו", שם, עמ' 173.

95 שם.

96 "זה איננו", שם, עמ' 206.

שֶׁל הַלֵּב, כְּאֶשֶׁר הוּא אוֹהֵב,
אוּ מַיִם, מְשֶׁהוּ רָחֵב, בְּלִתֵּי־מוֹכָן,
כְּמוֹ רוּחַ, אוּ אֲנִיָּה, אוּ שִׁיר
מְשֶׁהוּ שְׁמֵשֶׁאִיר
מְשֶׁהוּ.⁹⁷

הקטע, עם כל הפרדוקסים שבו (מה צפוי יותר לחזור מאשר עונות השנה, החום והקור? מה בלתי־מובן באונייה?), ואולי דווקא בזכותם, ממחיש את הקשר בין השירה לאותו "Je ne sais quoi" (אני־לא־יודע־מה), שעליו דיברו התיאורטיקנים של הניאו־קלאסיקה, היינו, אותו דבר בלתי־נתפס, בלתי־ניתן להגדרה, המביא את ייצוג המציאות בשירה לשיאו האמנותי.

לשירה יש גם יתרונות אחרים. בשיר "בתואר ערבים ורודים", היצירה הארס־פואטית המורכבת ביותר בקובץ שירים שונים, מצהיר הדובר המפוכח: "אין לי שוב אותו עניין במילים" (שכן מילים אינן יכולות להחיות מחדש את הזמן האבוד שאליו הוא מתגעגע, ולפיכך הן אינן מציעות לו גאולה מן הריקנות הקיומית שבה שקע), ועל כן הוא שונא את משלח־ידו (כלומר, את עיסוקו כמשורר), ומתייחס אל השירה כאל "חלום מתעתע". אולם האדישות ההולכת וגוברת הזו אינה מובילה לתחושות של ייאוש ודיכאון, אלא לעניין מחודש ומועצם בהווה האנושית הקונקרטי, באנשים המקיפים את המשורר (התפתחות מפתיעה במיוחד לאור העובדה שהדובר מעיד על עצמו כך: "אני יודע שאינני קשור בתמים לאנשים סביבי"). כעת, במקום לחפש את המילים הנכונות ולהיכנע לכוחן, הוא "חושב על האבות ועל הבנים", ובכך, באמצעות כותרת הרומן הידוע של איוואן טורגנייב, הוא מסב את תשומת לב הקוראים מהעיסוק בפואטיקה לעיסוק המעשי והמוסרי במציאות החברתית החיצונית. כעת הוא יכול פתאום להבחין לראשונה לא רק ב"יבבה השקטה" של דמו, יבבת האדם המנותק מקשר אנושי חי, אלא גם בקולותיהם של בני אדם אחרים. לכל הפחות, אפשר לשער שהוא אכן שומע את קולות האנשים, שכן באמצע הקינה על בדידותו (ועל אובדן האמונה במילים) נדמה לו פתאום שמישהו קורא בשמו – הבחנה שבין שהיא אמיתית (מישהו באמת קורא בשמו) ובין שאינה אלא פרי־דמיונו, ברור שהיא מבטאת כמיהה לקשר אנושי.⁹⁸ כך הפואטיקה של השליה יכולה להביא לאישור מחדש של הקיום האנושי ושל הצורך הרגשי והמוסרי להיות מעורב בו, כפי שאכן חוזר זך וקובע עשרות פעמים בשירים שונים, כגון בשירים "ההמשך יבוא",⁹⁹ "פרידה היא דבר קשה. הוא חייל",¹⁰⁰ "סרז'נט וייס",¹⁰¹ "שיר לילדה משותקת",¹⁰² וראש לכול "אורפיאוס" הנפלא,¹⁰³ השיר שבו מוזהר המוזיקאי המיתולוגי לבל יאמין בכוחותיה העל־טבעיים של

97 "הצייר מצייר", שם, עמ' 168.

98 שם, עמ' 193–194.

99 שם, עמ' 140.

100 שם, עמ' 148.

101 שם, עמ' 150–151.

102 שם, עמ' 171–172.

103 שם, עמ' 207.

המוזיקה – שלכאורה יכולה לסייע בידו לחלץ את אהובתו אורידיקה מן השאול – ותחת זאת יאמין בחייו הריאליים כל עוד הם נמשכים.

אם קשר אנושי הוא אפשרי, אזי ראייה ושמיעה יכולות, למרות הכול, לספק ידע שאין לזלזל בו. האפשרות שלהן לעשות זאת תלויה בקיומה של אהבה – שהיא גילומה הנדיר, ה"שביר" אבל גם הטהור ביותר של תקשורת אנושית. אמנם, אהבה היא אחד הדברים החמקמקים והארעיים ביותר בעולם, אולם – כל עוד היא מתקיימת יש ביכולתה להפוך את האנוכיות האנושית המצויה ל"נדיבות אמתית", וכן לרפא מכאוב, סבל ואובדן. כך יכולה האהבה לשכך את הדאגה שממלאת את ביתה של "הילדה המשותקת", ו"אולי משום כך עדיין לא עלה שִׁית/בדרכים המשותקות של הלב".¹⁰⁴ אם ערכה של השירה נתון בספק, והמילה "שיר" נחרזת עם המילה "אוויר", הרי זה מכיוון שהאהבה נעלמה והתנדפה לה, והשיר – על אף שהוא נולד מתוך אותו רגע חולף של אהבה – לא יכול היה לשמר או להכיל אותה. אם, לעומת זאת, אפשר היה להתנסות באהבה פעם נוספת – גם השיר עצמו היה מתעורר לפתע לחיים. בהתאם לכך, החרוז המתאים יותר למילה "שיר" הוא "שביר", ולא "אוויר", שכן השירה היא שבירה, ארעית ומתכלה מכיוון שאלו הן תכונותיה של האהבה שעליה השירה התבססה.¹⁰⁵ לכן על השירה לשאוף תמיד לסוג מסוים של נצחיות בלתי-אפשרית, שכן לכך שואפת מעצם טבעה האהבה. זוהי נצחיות שלא תושג, אבל תמיד תישאר בחזקת מאווה חי, תובעני. כמובן, זך דחה בעקביות את התפיסה האלתרמנית שלפיה יכולה האהבה לנצח את המוות (בהעניקה לאוהב המת כוחות טרנסצנדנטיים בקומו להגן על ה"רעה" שנותרה בחיים. כך ב"שמחת עניים"). אצל זך, המת אינו יכול להתחרט על מותו,¹⁰⁶ או לחלופין לטשטש את הקו שמבדיל בין החיים ובין המתים ולקחת חלק פעיל בעולמם של החיים. אולם אהבתו של מי שמת – והאהבה שאוהבים אותו אלו שנותרו בחיים אחריו – יכולות להמשיך להתקיים גם לאחר המוות. בשיר "עכשיו הוא ירד קצת" מדובר באדם – ככל הנראה משורר – שבהיותו בחיים הספיק גם ליהנות מפירות ההצלחה וגם להתמודד עם מפח הנפש של הכישלון היצירתי. אולם כעת, אחרי מותו, בעוד שירו נהפך ל"אוויר" והוא עצמו "נח [...] שביר" בקברו, אהבתו זוכה במפתיע לסוג מסוים של המשכיות שלאחר המוות:

הוא יִקְרָא.
בְּאֲזִינְנוּ תְהִיָּה צַעֲקָתוֹ מְהֻלָּכָת,
לֹא מוֹכְנָה וְלֹא מְפוֹרֶשֶׁת. אֲנַחְנוּ נִשְׁמָע
בְּדַבְרֵי אֱהָבָה.¹⁰⁷

נכון שהחיות האחר-מותית של המת (בזיכרון) היא ביסודה מן הדברים שאינם מובנים ואינם ידועים ("לא מובנה ולא מפורשת"), אבל קיימת בכל זאת דרך שבה יכולה התודעה האנושית להלום חיות זו ולהתחיות בכוחה, הלא היא דרך האהבה. גם במקרה זה אין לבלבל

104 שם, עמ' 171.

105 ראו "אילו אפשר היה", שם, עמ' 187.

106 "חרטה", שם, עמ' 136.

107 שם, עמ' 160-162.

חוסר הבנה עם חוסר ידיעה. אי־אפשר להבין או להסביר את צעקתו של המשורר המת (כפי שהיא "נשמעת" באוזני אוהביו). אולם הם יכולים להבינה באמצעות האינטואיציה שמקנה להם אהבתם. זוהי גרסת "המת־החי" המינימלית של זך לעומת הגרסה האופטימאלית המפורסמת של אלתרמן. ההבדל בין השתיים חד וברור.

ב"שיר בוקרים"¹⁰⁸, אחד מהשירים המרגשים והנרגשים ביותר בשירים שונים, קולו של הרי הג, הקאובוי המת, עדיין מהדהד באוזני חבריו. אמנם הרי, שאהב לשיר ואף נהג לשיר במקלה, שר כעת "במקלה אחרת", ששאר חבריה הם השרפים המקיפים את האל (כפי שהם נחזו על ידי הנביא ישעיהו). אולם עבור חבריו, שאינם יודעים כיצד להמשיך הלאה בלעדיו, קולו הוא עדיין מציאות חיה שאפשר להיאחז בה. אין לבלבל את התיאור הפואטי הזה עם האשליה שניתן "להביס" את מלאך המוות. בעוד שאי־אפשר להקים את הרי לתחייה, אהבתם של חבריו מאפשרת לו להמשיך להתקיים בזיכרונם ובלבם.

"שיר בוקרים" נחתם בפנייה ישירה ונרגשת אל "אל־רחום". הבוקרים מתנצלים בפני האל על כך שהם נאלצו להטריד אותו בקינתם המתמשכת על חברם המת, וכעת הם מבקשים להסביר את העזתם וחוצפתם אלו בכך ש"אנחנו ידידים של הרי הג שלקחת אליך/והרי הג שר עכשיו, בלעדינו, באוזניך". יש להבחין בין התחינה הזו ובין הפנייה הישירה לאל ב"טליתא קומי". בניגוד לדובר ב"טליתא קומי", שאינו מבין מדוע האל הטוב עזב אותו, הבוקרים אינם חשים שהם נבגדו או ננטשו על ידי האל. פנייתם אליו היא פשוטה, ישירה וכמעט חברית – פנייתם של אנשים "פשוטים", רועי בקר ורוכבי סוסים. כאנשים עסוקים ועמלים בעצמם הם מיטיבים לדעת שאין להטריד את האל בדברים קטנים, חולפים; אבל קשה להם לראות בהסתלקותו של חברם הרי דבר קטן וחולף כזה. הם גם אינם מסתירים מן האל את האמת, שצערם על מותו של חברם הוא במידה לא מבוטלת צער על עצמם, רחמים על מסכנותם, והם שואלים ישירות: "מה יהיה עלינו כאן שנשארנו בלעדיו". הדיאלוג שלהם עם האל הוא אמתי, משוחרר לחלוטין מתודעה כוזבת ומבקשת תועלת.

לאמתו של דבר, הבוקרים שפנו לאלוהים הם רק חוליה אחת בשרשרת ארוכה של רמיזות פואטיות בשירים רבים של זך, הן בשירים שונים והן בכל החלב והדבש, שפונים לאלוהים ישירות ובאורח אותנטי. השירים הללו מצטברים לכדי ניסיון חוזר ונשנה – אפשר לומר, שיטתי – לקיים דיאלוג ישיר עם אלוהים במובן הבובריאני של מושג ה"דיאלוג". בשירים שונים הדוגמאות הבולטות ביותר לנטייה זו מופיעות בשירים "אם תמיתני בים"¹⁰⁹ ו"תן לי מה שיש לעץ"¹¹⁰ ("טליתא קומי" גם הוא עומד בסימן השאיפה לדיאלוג עם האלוהים, אבל התודעה הכוזבת, התירוצים וההצדקה העצמית בלב ולב משבשים כאן את הדיאלוג ואינם עומדים בתנאים הדרושים לקיום יחסי אני־אתה בין אדם לאלוהיו כפי שתיארם בובר). בכל החלב והדבש הדיאלוג המתמשך הזה בא לידי ביטוי בשירים כגון "ביום

108 שם, עמ' 224.

109 שם, עמ' 164.

110 שם, עמ' 178.

שישי¹¹¹, "בחושך העמוק העבה"¹¹², ו"אל תחשוב לי זאת לעוון"¹¹³. בחלק מהשירים הללו, כמו גם ב"טליתא קומי", הפנייה הדיאלוגית נעשית מתוך ייאוש מוחלט. הדובר עצמו יוצא מנקודת הנחה שתחוננו וקושיותיו לעולם לא יזכו למענה. בשירים אחרים הדיאלוג מריר ואף סרקאסטי. כך למשל, ב"אל תחשוב לי זאת לעוון", הדובר, שמגדיר את עצמו כמי שחי במשך שלושים ושתיים שנים תחת הרקיע שהאל ברא למענו, ועקב – באופן מדויק ודק־הבחנה ככל הניתן – אחר מעשיו של האל בעולם, הגיע למסקנה שטוב לבו ורחמיו של האל הם לא יותר מאשר אשליה שאסור להיאחז בה. אולם אפילו בשיר כה מריר וקודר הסרקאזם אינו מכוון כלפי האל חסר הרחמים (כפי שקורה למשל, בשיריו של יהודה עמיחי, "אלוהים מרחם על ילדי הגן" ו"אל מלא רחמים"), אלא כלפי הדובר עצמו וכמיהתו הפתטית ליצור דיאלוג ישיר עם הישות השמימית. הדובר, בנסותו להדחיק או לטשטש את הכמיהה שהוא אינו מצליח לשלוט בה והוא כמו מתבייש בה, מצהיר מראש כי הוא אינו מחפש ומבקש חסד אלוהי:

אֵין בִּי צֶדֶךְ לְחֻסְדִּים
שְׁמַר אוֹתִי מִחֻסְדֶּיךָ
וּכְשֶׁאֲתָה מְזַלֶּיךָ מִי שׁוֹשְׁנִים
עִם עָרֵב קִיץ עוֹלָה מִתּוֹךְ בֵּית בְּשִׁמְיֶיךָ
שְׁמַר אוֹתִי מִרִיחוֹתֶיךָ
אֶל תְּעוֹרֵר בִּי גְעֻגוּעִים.

ואם הכמיהה לדיאלוג עודנה קיימת, האם היא מאפשרת לאשר מחדש את התצורה הנבואית בנוסחה החיובי? שכן מהי נבואה אם לא הדיאלוג האולטימטיבי בין האל לאדם – באמצעות הנביא? למעשה, בכל השירים שנזכרו למעלה – ואפילו ב"טליתא קומי" – האפשרות לאשר מחדש את הנבואה מרחפת ממעל, מוחשת־לא־מוחשת. כל הדוברים בשירים הללו מבטאים פוטנציאל העשוי להפוך אותם לנביאי של האל. אף כי אין הם מגיעים למדרגה זו, הם כבר יכולים לראות ולהבין־למחצה את האותות והסימנים שהאל מפזר על פני האדמה, ואפילו לשמוע את קולו. בשיר "אם תמיתני בים"¹¹⁴ – שהוא במובנים רבים השיר המשמעותי ביותר מבין השירים שנזכרו כאן – מקבלת האפשרות הזו ביטוי יחיד בעוצמתו ובישירותו. הדובר, אשר פונה באופן ישיר לאל באמצעות שימוש בציטוט מתהילים ("מֵה־בְּצַע בְּדָמִי, בְּרִדְתִּי אֶל־שַׁחַת: הַיּוֹדֵךְ עֶפְרָי; הַיְגִיד אֲמַתְךָ", תהלים ל, 10), מתחנן בפניו לא רק שיחוס על חייו, אלא גם שיפתח מחדש את ערוץ התקשורת בינו, האל, ובין נתינו, ויעניק לנתין יכולת להבחין ולפרש את מסריו הנסתרים מהעין של האדון.

השיר, אשר נפתח בתחינה של הדובר להצלה מטיביעה בים, מתבסס בכללותו על המשל של יונה הנביא. יונה סירב למלא את דבריו של אלוהים, וניסה להתכחש לתפקידו כנביא על ידי בריחה לתרשיש – היעד המרוחק ככל האפשר מהיעד המקורי שיונה הצטווה להגיע

111 שם, עמ' 247.

112 שם, עמ' 284.

113 שם, עמ' 285.

114 שם, עמ' 164.

אליו (העיר נינווה, שתושביה החוטאים עשו את הרע בעיני אלוהים). אולם האל שיבש את מסע הבריחה הימית של יונה, ויצר סערה שבעקבותיה הוא הושלך מהספינה המימה על פי הצעתו שלו עצמו (יונה הבין שהסערה שאיימה לטבע את הספינה נגרמה בעטיו). הוא היה מוצא את מותו במים רבים אלמלא ציווה האל הרחום על דג גדול לבלוע אותו בשלמותו, ועתה הנביא הנמלט פונה אל אלוהיו מבטן הדג (המקום שהטקסט המקראי ממשיך ל"שחת", עולם המתים) בתפילה לווהטת בנוסח בקשות ההצלה שבמזמורי התהלים. שירו של זך הוא מעין גרסה עדכנית של תפילה זו. בשיר מה שמטריד את הדובר יותר מכול הוא אובדן התקשורת הישירה עם האל. גם בספר יונה בולט עניין זה, אלא ששם הנתק לא יכול להיות שלם ("וַיֹּאמֶר אֶמְרָתִי, נִגְרַשְׁתִּי מִנְּגַד עֵינַיִךְ; אֶךְ אוֹסִיף לְהִבִּיט אֶל הַיָּם קָדְשְׁךָ", יונה ב, 5) – ומשום כך יכול הנביא להתפלל בלהט כה רב ולבטוח בתשועת האל. יונה של זך, אדם מודרני, חייב תחילה לבסס מחדש ערוץ תקשורת פעיל, ורק אחר כך יוכל לשטוח בפני האל את תחינותיו. באופן דומה, הוא חייב ללמוד מחדש כיצד לפרש את אותותיו של האל, וזאת על אף שהכלים העומדים לרשותו כדי לבצע משימה זו הם מוגבלים עד מאוד, כמעט בלתי־קיימים. רק חסדו ורחמיו של האל יכולים להפוך משימה זו לאפשרית:

אם תִּדְבֹר אֵלַי מִרְחוֹק –
קִיִּם חֲשֵׁשׁ שְׁלֵא אֲשַׁמַּע.
אם מִקְרוֹב תִּדְבֹר אֵלַי – פּוֹלֵי שְׁלֶךְ.

אם תֹּאמַר לִי לֵלְכֵת – אָקוּם וְאֵלֶיךָ,
גַּם אִם אֵינְנִי בְּטוֹחַ שְׂאֲנִי מִכִּין כְּהִלְכָה
מֵה פְרוֹשׁ אֲצַלְּךָ לֵלְכֵת.

אם תֹּאמַר לִי לְצַמֵּחַ – אֲצַמַּח בְּכַטְחָה
כְּמוֹ שְׂצוּמַח רַק מִי שְׂצוּמַח אֶתְךָ.

אֵינְנִי יוֹדֵעַ אֶת רוּב הַדְּבָרִים.
אם תֹּאמַר לִי – אֲדַע.
הֲיִה סְבֻלְנִי אֵלַי כְּמוֹ שְׂאֲתָה סְבֻלְנִי אֶל הַיָּם.
הֲרָשָׁה לִי לְהִיּוֹת פֹּה וְגַם שָׁם כְּמוֹ חוֹל.
שְׁמַעְתִּי אֶת הַמְּלִים.
לֹא אֹמַר שְׂאֵינְנִי יָכוֹל.

בשיר זה, שניתן היה להכלילו בקלות בכל מחזור תפילות מודרני, התצורה הנבואית מפורקת ואז מורכבת ומופעלת מחדש בקונטקסט כמו־תנ"כי. התצורה תקפה ופעילה ב"אם תמיתני בים" יותר מבכל סוג של מחווה פסאודו־נבואית שבה נתקלנו בשירים אחרים של זך. הראייה אמנם הומרה כאן בשמיעה: היכולת לפענח את חידותיו של אלוהים הוחלפה ביכולת להבין דברי אלוהים חיים. במונחים של היררכיה תיאולוגית נדמה כי הדובר טיפס שלבים מספר במעלה הסולם, שכן הנבואה המקראית – בניגוד לאותות או נבואות של

אלילים פגאניים – היא אקוסטית במהותה ומתבססת על ה"מילה" או על ה"דבר" ולא על אותות שאפשר לחזות בהם (אלה, כשהם מופיעים, באים רק לסייע למילה, להעניק לה חיות ולקבוע אותה בזיכרון. בנבואה העברית המראות הם אמצעים דידיקטיים בלבד). דבר זה עולה בקנה אחד הן עם תפיסת האל כאילו היה נעדר דמות הגוף (ולכן המגע עמו הוא בעיקרו באמצעות השמיעה בלבד), הן עם ייחוס מעשה הבריאה עצמו למילתו של האל, למצוותו המדוברת, ולא למעשה פיזי של יצירת עולם. מכאן שהיכולת לשמוע את קולו של האל מעידה על קרבה יוצאת דופן שהיא נדירה ומשמעותית בהרבה מזו של מי שיכול לחזות באותותיו, שכן העולם מלא רעש המסתיר את דבר האל, ודרוש "רגע אחד" של שקט מוחלט (היידגר: דומייה וקשב) כדי שיהיה אפשר לשומעו. אכן, בבקשת שקט כזה נפתח ספר "השירים השונים". אמנם גם במקרה זה הדובר, בדומה לשאר הדוברים בשיריו של זך מתקופה זו, עדיין אינו "יודע". כמו הדובר ב"אני יושב על שפת הרחוב" הוא "איננו יודע את רוב הדברים" ויש לו "דברים רבים שאני שואל"¹⁵ אבל אם אלוהים ידבר אליו בסבלנות אין לו ספק שהוא יוכל סוף-סוף לדעת. הוא עדיין אינו מבין מהו טיבה המדויק של המשימה העומדת בפניו, אבל הוא מתחיל להבין שהיא כרוכה במוביליות מסוימת ובצורך לנדוד ממקום למקום, כנראה לשם העברת בשורה או דיבור אלוהי כלשהו; ועל אף שהוא אינו משוכנע שהוא מבין למה אלוהים מתכוון כשהוא אומר "ללכת", אם הוא יאמר לו ללכת הוא יקום וילך, כפי שיונה הנביא עשה בסופו של דבר לאחר שהאל הטוב חילצו מבטן הלוויתן. "ללכת" היה הגרעין של פנייתו של האל לאברהם ("לֵךְ-לְךָ מֵאַרְצְךָ וּמִמּוֹלַדְתְּךָ וּמִבְּיַת אָבִיךָ", בראשית יב, 1), למשה (וְעַתָּה, לֵךְ וְאָנֹכִי אֶהְיֶה עִם-פָּיֶךָ, וְהוֹרִיתִיךָ אֲשֶׁר תִּדְבֹר", שמות ד, 12), לירמיהו (הֲלֹךְ וְקָרָאתָ בְּאָזְנֵי יְרוּשָׁלַם לֵאמֹר כֹּה אָמַר יְהוָה זְכַרְתִּי לְךָ חֶסֶד נְעוּרֶיךָ", ירמיהו ב, 2), וכמובן ליונה הנביא ("קוּם לֵךְ אֶל-נִינְוָה, הָעִיר הַגְּדוֹלָה וְקֹרָא עָלֶיהָ", א, 2, ו"קוּם לֵךְ אֶל-נִינְוָה הָעִיר הַגְּדוֹלָה וְקֹרָא אֶלֶיהָ אֶת-הַקְּרִיאָה אֲשֶׁר אָנֹכִי דֹבֵר אֵלֶיךָ", ג, 2).

היכולת למצוא את הכוחות הנדרשים ליציאה למסע ("אקום ואלך", בלשונו של זך) היא התגובה הראשונית והמשמעותית ביותר בתהליך ההקדשה של אדם לנבואה, שכן לעתים קרובות לא ייאמר לנביא מראש לאן מסעו עתיד להוליך אותו, ומהו טיבה של המשימה שהוא עומד לקבל על עצמו. לעתים הנביא אף מנסה להתחמק מייעודו או להפר את ציוויו של אלוהים (כמו במקרים של משה או ירמיהו). אולם כאשר הוא ייצא סוף-סוף למסעו ויתחיל "ללכת", הוא גם יניע את התהליך שבאמצעותו יבין בהדרגה את המסר הנבואי. אחרי ה"נעשה" יבוא גם "ונשמע". אוראז הוא גם ימצא בעצמו את העוצמה והדבקות הדרושות לשם מילוי שליחותו. חטאו של יונה לא התבטא בשיתוק או בחוסר אנרגיה, אלא באנרגיה מועצמת שנותבה לכיוון הלא-נכון: הוא קם והלך, אבל לא בכיוונה של נינווה אלא בכיוון הפוך. במקום למלא אחר דברי האל, הוא הלך לנמל יפו ושם הוא ביקש לעלות על ספינה בניסיון "לְבַרַח תְּרִשִׁישָׁה מִלְפָּנֵי יְהוָה" (א, 3). בעשותו כן נתהבהבה בו הבהוב ראשון המנטליות של האדם המודרני, הרואה בעצמו "סוכן חופשי", ישות עצמאית שיש לה ידע ויכולת להניע את עצמה בעולם בכיוונים רצויים לה וראויים בעיניה. בניגוד למשה ולירמיהו, שניסו להתחמק משליחותם הנבואית מחשש שכוחותיהם לא יעמדו להם, שכן הם צעירים, חסרי ניסיון, חלשים או בלתי-ראויים למשימה כה קשה, יונה יכול היה למלא

115 שם, עמ' 176.

את שליחותו אבל הוא ניסה להתחמק ממנה משום שהיה ביקורתי כלפיה ולא ראה טעם בביצועה – באופן המזכיר את עמדתם הספקנית והשיפוטית של רוב הדוברים בקובץ שירים שונים. אולם בגרסתו של זך, יונה הנביא לומד להכיר בטעותו בדרך הקשה, ולבסוף הוא נאלץ לחזור בו ולקחת על עצמו את המשימה שאלוהים הטיל עליו. הוא מוכן "לקום וללכת" גם כאשר הוא אינו בטוח מהו היעד הסופי של מסעו, ומה בדיוק נדרש ממנו, ממש כאברהם שיצא ממוולדתו והלך "אַל-הָאָרֶץ אֲשֶׁר אֲרָאָה" (בראשית יב, 1) בטרם ידע מה היא והיכן היא נמצאת, או שיצא למסע העקדה "עַל אֶחָד הַהָרִים אֲשֶׁר אָמַר אֱלֹהִים" (בראשית כב, 2) בטרם ידע באיזה הר מדובר. הוא מבטא את מסירותו החדשה בכך שהוא מצהיר: "שמעתי את המילים". הוא ממשיך וטוען כי יקבל על עצמו ללא לבטים כל מה שיוטל עליו: "לא אומר שאינני יכול". המשפט החותם הזה, המנוסח על ידי שימוש כפול בשלילה ("לא", "אינני"), הוא ממאפייניה הבולטים של הפואטיקה של זך, שבה גם הצהרה חיובית ומוחלטת היא בסך הכול שלילה של השלילה. במקום להביא את השיר לסימונו ב"כן" חד-משמעי ומהדהד, העדיף המשורר לסיימו בשני לאוים, שבאמצעות השלילה הכפולה שהם מציגים מצליחים לבטל זה את זה ולייצר – כמי שכפאם שד – חיוב: הבעת ביטחון בדבריו של האל וקבלת שליחותו. בקושי מסוים, אבל בנחרצות, חוברה כאן לנגד עינינו מחדש התצורה הנבואית החיובית, למרות הניסוחים השליליים המגלמים אותה; הרי פעמיים לא הם כן.

* * *

"אם תמיתני בים" אינו מבטא את המסר המרכזי של שירים שונים בכללותו. המצב האנושי, כפי שהוא מתואר במכלול שירתו של זך, ובעיקר בזו המוקדמת, הוא של האדם הפוסט-נבואי – אשר איבד לעד את הקשר שלו עם מקור הידע הוודאי שעמד לרשותו, ועל כן הוא נידון לחיים של שלילה, ספקנות ואימוץ גישה ביקורתית כלפי העולם המקיף אותו. אולם השיר הזה, שבו הקשר הראשוני עם האל קם לרגע לתחייה כמו רמץ שמבהיק לפתע מתוך ערימות הדשן השחור והקר שנותר לאחר שכתבה המדורה – מאפשר לנו לעקוב אחר הגניאולוגיה של האש והתהליך שהביא לדעיכתה. כפי שקריאתנו את שירים שונים הציעה, אי-אפשר להבין את ה"קור" המאפיין את שיריו של זך במונחים שאינם מתייחסים לשלילה או לאובדן של חום שהיה. כמובן, קריאה זו אינה טוענת שיש לתאר את זך כמשורר "דתי". להיפך, זך הוא נציגה של חילוניות נואשת אשר מסתכמת במשאלה אפיסטמולוגית שאין אפשרות למלאה: המשאלה "לדעת" את האמת שכבר אי-אפשר לדעת אותה. אם קריאה זו בשירים שונים תקפה, אזי היא קוראת לפרשנות מחודשת של שירתו של זך בכללותה, וכן לבחינה נוספת של תפקיד המשורר הדומיננטי הזה כנציגה הבולט של התרבות החילונית הישראלית. בנוסף לכך, קריאה זו מכינה את הקרקע להבנה עמוקה יותר של המודרניזם שלו – שקיים דמיון רב בינו ובין המודרניזם של קפקא. יתרה מכך, הקריאה הזו בקובץ שירים ישראלי מרכזי יכולה לשמש צעד ראשון לקראת בחינה מחודשת של האופן שבו אנו מבינים ומנתחים את החילוניות הישראלית. בחינה מחודשת של החילוניות היהודית בכלל, ושל החילוניות הציונית והישראלית בפרט, היא כורח השעה,

שכן נושא משמעותי זה הוכחש וטושטש במשך זמן רב מדי. הטענה כי הספרות העברית והתרבות העברית נוצרו והתפתחו על רקע תהליכי החילון של הקהילה היהודית נשמעת חדשות לבקרים, וגרעין האמת שבה אינו ניתן להכחשה, אבל טרם הצלחנו לרדת לעומקה של ה"חילונית" הזו ולאחר את הרובד האנאגוגי המונח בתשתיתה; וזאת אף כי רובד זה, לפחות בגילומו כ"תיאולוגיה פוליטית" (המושג שטבע קארל שמיט), נחשף לעינינו מדי יום יותר ויותר, כשהוא מעורר צהלה וזעקות חרדה כאחת. מיותר לציין כי זיהוי התשתית האנאגוגית של התרבות הציונית החילונית – ללא ספק פרויקט שאפתני הדורש עבודה ממושכת של אינטלקטואלים, היסטוריונים של תרבות ומבקרי ספרות – הוא צורך דחוף, שאין לדחות עוד את התחלת ההיענות לו. המסקנות שתעלנה מן הטיפול הרציני בנושא זה יכולות לשפוך אור חדש על רבים מהנושאים העומדים כעת על סדר יומנו התרבותי, בעוד שהמשך הדחתקו יגביר עד לאין שיעור את כוח הנפץ הטמון בתשתית הפעילה והרדיואקטיבית הזאת של חיינו החברתיים והתרבותיים. ניתוח שירתו של זך – המוקדמת והמאוחרת כאחת – יכול לקדם את פרויקט הזיהוי הזה. לכל הפחות, הוא יכול להצביע על כיוון אפשרי – אחד מרבים – במימושו של הפרויקט. מכאן נחיצותו, אפילו דחיפותו, של ניתוח כזה.

האוניברסיטה העברית בירושלים, אוניברסיטת קולומביה בניו-יורק

בין תהום לעיוורון: תיאולוגיה פוליטית וחילון העברית אצל גרשם שלום וחי"נ ביאליק*

חמוטל צמיר

מוקדש באהבה לבני דוד,
הנפלא והאהוב, המבין רזי מלים

א. "חילון הקודש וקידוש החול"

אחד השירים הידועים, המשמעותיים והמייצגים ביותר של התרבות הציונית-החלוצית של שנות העשרים הוא השיר "עמל" של אברהם שלונסקי:

הִלְבִּישִׁינִי, אִמָּא כְּשֶׁרָה, כְּתַנֵּת פְּסִים לְתַפְאֶרֶת
וְעַם שַׁחֲרִית הוֹבִילִינִי אֵלַי עֵמֶל.

עוֹטְפָה אֶרְצִי אֹר כְּטֹלִית,
בְּתִים נֶצְבּוּ כְּטוֹטְפוֹת,
וְכַרְצוּעוֹת תְּפִלִּין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים סָלְלוּ כְּפִים.

תְּפִלַּת שַׁחֲרִית אֲזוֹ תְּתַפְּלֵל קִרְיָה נְאֻה אֵלַי בּוֹרְאָה.
וּבְבוֹרְאִים,
כִּנֹּךְ אֲבָרְהָם,
פִּיטֵן סוֹלֵל בִּישְׂרָאֵל.

וּבְעֶרֶב בֵּין הַשְּׁמֶשׁוֹת יָשׁוּב אֶפָּא מְסַבְּלוֹתֵינוּ
וְכַתְּפֵלָה יִלְחַשׁ נַחַת:
הֵבֵן יָקִיר לִי אֲבָרְהָם
עוֹר וְגִידִים וְעֶצְמוֹת.
הִלְלוּהָ.

* תודה מקרב לב לפרופ' אבנר הולצמן, שסייע לי רבות בהשלמות ביבליוגרפיות. תודותי נתונות גם לתלמידי בסמינר מ"א "תיאולוגיה פוליטית, שפה וספרות" באוניברסיטת בן-גוריון בשנת תשע"א, ולעמיתים וחברים שקראו והעירו: אמנון רז'קרקוצקין, חנה סוקר-שווגר, שי לביא, איתי מרינברג-מיליקובסקי, וכן לגילי שחר. תודה רבה גם למערכת מנאן על עבודת השיפוט והעריכה המקצועיות, המסורות והנדיבות, ובמיוחד תודה מקרב לב על שאפשרו לי לדבוק בכתיב שונה מעט מהכתיב הנהוג בגיליון זה.

הַלְבִּישִׁנִי, אִמָּא כְּשֶׁרָה, כְּתַנְתְּ פְּסִים לְתַפְאֶרֶת
וְעַם שְׁחֵרֵת הוֹכִילִנִי
אֵלַי עֲמַל.¹

רבות נכתב על השיר הזה, ובעיקר על השילוב הבולט בו של קודש וחול.² עבודת האדמה, בניית הבתים וסלילת הכבישים הם "עמל" – מושג מרכזי בלשונם של החלוצים, המדגיש את העבודה הפרודוקטיבית – המתואר כאן כתפילת שחרית. הארץ כולה מתוארת כאדם מתפלל: האור מדומה לטלית, הכבישים לרצועות התפילין השחורות, והבתים לקופסאות השחורות של התפילין (טופפות). המרחק הגדול בין הבן להוריו – הוא חלוץ בארץ-ישראל והם בגולה, בעולם המסורתי הישן – מתבטא בהבדל בין תיאור העבודה החלוצית כ"עמל" ובין תיאור עבודתו של האב כ"סְבֵל"; אך למרות המרחק הזה ממלאים ההורים תפקיד מרכזי ביציאתו של הבן לעבודת האדמה, שהיא התפילה החדשה: האם מובילה אותו ל"עמל", לבקשתו, והאב מברך אותו. כפי שכתב חנן חבר, התמונה המשפחתית האידיאלית מייצרת גשר מלאכותי בין הדורות, גשר המטשטש, בעצם, את המרד והשבר הכרוכים במעשה הציוני-חלוצי.³ העובדה שברכתו של האב ("עור וגידים ועצמות") מאזכרת את חזון העצמות היבשות (יחזקאל לז, 5-11), פירושה שלא רק הבן אלא אפילו האב תופס את הפועל כמבשר ומממש את הגאולה בגופו העמל, הרזה והקווי.

שיר זה הוא אולי הגילום התמציתי ביותר של אחד העקרונות המרכזיים ביותר באידיאולוגיה הציונית: "קידוש החול וחילון הקודש". העבודה הפיזית של בניין הארץ – בניית בתים, סלילת כבישים, עבודת האדמה – נתפסת ומוצגת תדיר כעבודת קודש חגיגית ונשגבת, ומתוארת במושגים מתחום הפולחן הדתי והליטורגיה היהודית, וזאת במקביל למרד בדת, להתנערות מן האמונה ומיחס של מחויבות לציוייה ולערכיה.

תהליך בניית הארץ והאומה קשור אפוא בטבורו לתהליך החילון, ושני אלה קשורים קשר עמוק למושג "תיאולוגיה פוליטית" – בעקבות המובן שהעניק למושג הזה קארל שמיט במסתו בשם זה מ-1922.⁴ במסה זו טען, כידוע, שמיט ש"כל המושגים הקולעים של תורת המדינה המודרנית הם מושגים תיאולוגיים מחולנים",⁵ בעיקר מושגי הריבון והנס: הריבון, השליט, הוא התחליף לאל-הריבון, שבסמכותו להכריע על החוק וגם להשעות אותו במצב חירום – המקבילה המודרנית לנס – ובעיקר להכריע מהו מצב חירום, המצדיק את השעיית החוק.⁶

1 אברהם שלונסקי, "עמל", בגלגל, תל אביב: דבר, 1927, עמ' 98-99.

2 למשל לאה גולדברג, "על ארבעה שירים של א' שלונסקי", מאזנים לח, (תשל"ד), עמ' 275-287; חנן חבר, פייטנים ובריונים: צמיחת השיר הפוליטי בארץ-ישראל, ירושלים: מוסד ביאליק, 1994, עמ' 38-40.

3 חבר, שם.

4 קארל שמיט, תיאולוגיה פוליטית, מגרמנית: רן הכהן, תל אביב: רסלינג, 2005.

5 שם, עמ' 57.

6 "כל עוד יכול היה אלוהים להתגלות בנס, תוך השעיית חוקי הטבע" – מסביר כריסטוף שמידט – "יכול היה המלך להשעות את החוקה המדינית כדי להפגין את כוחו הריבוני; אבל עם תפיסת האל של

הדיון בתיאולוגיה הפוליטית מתרכז בדרך-כלל בשאלת המדינה, אבל המושג הזה רלוונטי, בעצם, להקשר של הלאומיות בכללותה ולתהליך ההיסטורי והפסיכו-תרבותי של בניית האומה, של תנועה לאומית החותרת להקים מדינה; שכן רעיון המדינה טמון בכל תנועה לאומית כגרעין, כאידיאל סמוי, עוד לפני שקיבל ניסוח מפורש.⁷

הציונות מיוסדת על מרד בדת – וליתר דיוק ב"יהדות-כדת" – אבל אין היא "נפטרת" מהדת או מיסודותיה העיקריים (האל, החוק ההלכתי והאמונה בגאולה ובמשיח) אלא מעבירה ומתרגמת אותם לתחום הארצי, הלאומי-פוליטי. הציונות תרגמה את מושגי הגלות, שהם מושגים תיאולוגיים-ביסודם, למושגים פוליטיים של מיעוט לאומי-דתי במצב הנתפס כפאסיביות שלילית, משפילה ואף הרסנית.⁸ על-ידי כך היא גם העניקה למושגים המדיניים משמעויות תיאולוגיות ומשיחיות: הציפייה למשיח תוארה, החל מסוף המאה ה-19, כפאסיבית במובן שלילי של ניוון, השפלה וחוסר-אונים, והומרה באידיאל של אקטיביות ושל הגירה לארץ-ישראל ("עלייה"); הבטחתו של אלהים במקרא לתת את ארץ-ישראל לבני-ישראל היתרגמה לפעולה פוליטית של קניית הארץ בכסף, בעבודה, בזיעה ובדם – מעשים הנתפסים כצורות שונות של גאולה: גאולת האדמה, גאולת העבודה, גאולת הארץ וגאולת העם; וכל המרכיבים האלה נתפסו כתנאים וכשלבים הכרחיים בדרך לגאולה האולטימטיבית: ריבונות פוליטית בדמותה של מדינת-לאום. המדינה היא אפוא הגילום החדש של הנס והגאולה (לאמתו של דבר, כבר הצהרת בלפור, מנובמבר 1917, נתפסה ביישוב היהודי-ציוני כנס – כיוון שהיא היתה שלב בדרך למדינה).⁹

הנאורות, שהרחיקה את אלוהים מן העולם וכפפה אותו לחוקי השכל, נמצאה הריבונות של האלוהים מנוטרלת; וכפי שאלוהים כפוף מעתה לחוק שהוא ברא, כך חייב גם המלך לציית לחוקה הרפובליקנית, שאותה אין בסמכותו להשעות עוד" (כריסטוף שמידט, "התיאולוגיה הפוליטית של גרשם שלום", שמידט [עורך], האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר בירושלים והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 227). על התיאולוגיה הפוליטית ראו גם אוריאל טל, "יסודות המשיחיות הפוליטית בישראל", מיתוס ותבונה ביהדות זמננו, תל אביב: ספריית פועלים, 1987, עמ' 115-128.

7 David Lloyd, *Anomalous State: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Durham: Duke University Press, 1993, pp. 72-73

8 על משמעויותיה התיאולוגיות של הגלות ראו למשל אמנון רז-קרקוצקין, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת שלילת הגלות בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 3 (סתיו 1993), עמ' 23-55; תיאוריה וביקורת 4 (סתיו 1994), עמ' 113-132.

9 על הצהרת בלפור כנס ראו יעקב גרוס, ירושלים תרע"ח: חורבן נס וגאולה, גבעתיים: כורש, 1993. תפיסת המדינה כנס וכגאולה היא, כמדומה, עניין מוכר מאוד, כמעט טריוויאלי, והדוגמאות לכך רבות מספור. דוגמה אחת היא דבריו של דוד בן-גוריון בישיבת מזכירות מפא"י בנובמבר 1947, כעשרה ימים לפני החלטת האו"ם על חלוקת הארץ – שבהם חשף את הקשר בין המושגים התיאולוגיים למצב-החירום שבו כינון החוק (המדינה) מיוסד על השעיית החוק, קרי על "נס": "עשיית מדינה יש לה היגיון אחר לגמרי, [...] אינה נעשית בצבת אלא בנס" (בתוך: עדי אופיר, "שעת האפס", 48? 50 [גיליון מיוחד של תיאוריה וביקורת], 1999, עמ' 29); דוגמה אחרת, מוכרת ומצוטטת תדיר, היא השיר "מגש הכסף" של אלתרמן, המתאר את הרגע ההיסטורי שבו עומדת האומה, "קרועת לב אך נושמת, / לקבל את הנס, האחד אין שני" (נתן אלתרמן [דבר], 19/12/1947, הטור השביעי, 2: 1945-1948, דבורה גילולה [עורכת], תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 282). כן ראו דבריו של ש"י עגנון לכבוד דוד בן-גוריון במלאת לו 80: "דוד בן-גוריון נבחר על ידי ההשגחה האלקית לייסד את מדינת ישראל.

וכך, אף שהאידיאולוגיה הציונית-חילונית תופסת ומציגה את עצמה כמרד בדת וכ"השתחררות" ממנה, מתברר שדווקא החילון הוא שפותח את הפתח להתחברות עם הממד המשיחי של הדת, שכן הפוליטי-מדיני, הארצי, הוא-הוא הגלגול החדש של התיאולוגי. במלים אחרות, התהליך ההיסטורי של בניית האומה – על-ידי חילון – הוא בעצם תהליך של תיאולוגיזציה פוליטית, של חילון על-ידי "משיחיזציה".¹⁰

ואכן, בה-בשעה שהאל מוֹרֵד מנכסיו, מוגדר כמת או הופך מושא למחקר רציונליסטי (היסטורי, פילולוגי וכו') או לגעגועים – כפי שניכר לכל אורך התרבות והספרות העברית מאז סוף המאה ה-19 – המשקל התיאולוגי ואף המשיחי שיוחס לו לא נעלם אלא עָבַר לתחומן של המדינה והאומה, לא למרות אלא משום שהן מוסדות ארציים ופוליטיים, חילוניים. וכך, שלל ההמרות המונחות ביסודו של המרד של הציונות ביהדות-כדת ("חילון הקודש וקידוש החול"), בה-בעת שהן דוחקות הצדה את האל ואת עבודת הקודש, הן גם משמרות אותם ואת נוכחותם על דרך השלילה, בגלגול החדש, ה"אנטי-דתי", הלאומי-פוליטי (אולי כמעין רוחות הרפאים של ה"דת").

החילוניות היהודית מתגלה אפוא כאינהרנטית ללאומיות היהודית,¹¹ ואפשר להגדיר אותה, במידה רבה, כסכיזופרנית, שכן היא מיוסדת על סתירה פנימית בין הממד שלה בדת (או ב"יהדות-כדת"), מצד אחד, לבין המשמיות שלה ביחס לדת, מצד שני – וגם, בה-בעת, על הכחשה והדחקה של עצם הכפילות הזאת.¹² תהליך זה יסודו בשאלה שנולדה בתחילת המאה ה-19: האם היהדות היא "דת" או "לאום"?¹³ התשובה שהתגבשה במהלך המאה ה-19 –

[...] שכיוון דוד בן-גוריון את השעה שמיועדת היתה מן ההשגחה האלקית לחדש את מדינת ישראל" (ש"י עגנון, מעצמי אל עצמי, ירושלים: שוקן, 1976, עמ' 315); וראו גם מאמרו של ס' יזהר, "הרגע שלפני פרוץ המדינה", המתאר את הציפייה למדינה כציפייה ל"אור שממנו ודאי יתחיל השינוי וממנו תבוא כעת היציאה למרחב, וכל הביטחון וכל הפתרון וכל הגאולה"; כ"נקודה רושפת זוהרת אחת", שיסודה ב"אמונה אחת כי הנה המדינה תעשה את הדבר הגדול והמיוחל, המשיחי והארצי, וליהודים תהיה מדינה" (בתוך: נסים משעל, ואלה שנות... 50 למדינת ישראל, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1997, עמ' 14).

10 אמנון רז-קרקוצקין, "בין 'ברית שלום' לבית המקדש: גאולה ומשיחיות בעקבות גרשם שלום", תיאוריה וביקורת 20, (אביב 2002), עמ' 87-112; כריסטוף שמידט, "מבוא", שמידט (עורך), הערה 6 לעיל, עמ' 7-17.

11 ולא, למשל, כחזון סקולאריסטי אזרחי הנוגע לספירה הציבורית-ישראלית של יהודים וערבים יחדיו – כפי שאפשר היה לדמיין (ראו אמנון רז-קרקוצקין, "אין אלוהים אבל הוא הבטיח לנו את הארץ", מטעם 3, (2005), עמ' 71-77. "אקט הכינון של החילוני מבוסס על שלילת הערבי, ומתוך כך על שלילה של כל אפשרות חילון ליצירת מרחב משותף לבני קבוצות שונות" (שם, עמ' 72).

12 דוגמה מקרית (אך אופיינית ומובהקת) להיגיון הפרדוקסלי הזה היא משפט מתוך נאומו של דויד גרוסמן בטקס הזיכרון ליצחק רבין בנובמבר 2006: "אני אדם חילוני לחלוטין, ואף על פי כן, בעיני, הקמתה – ועצם קיומה – של מדינת ישראל הם מעין נס שקרה לנו כעם, נס מדיני, לאומי, אנושי". ה"אף על פי כן" מבטא את הניגוד-לכאורה שיש בין "חילוני לחלוטין" ובין תפיסת המדינה כנס – ניגוד שפירושו, בעצם, הכחשה של העובדה שרק במצב מחולן – רק על סמך הברית העקרונית בין החילוניות ללאומיות – יכולה מדינה להיתפס כגאולה.

13 וזאת בעקבות שאלה בנוסח זה שהפנה נפוליאון ליהודים (Ronald Schechter, *Obstinate Hebrews: Representations of Jews in France, 1715-1815*, California: University of Berkeley, 2003, pp. 195-

בתהליכים שעברה החברה היהודית ברוסיה, בתנועת ההשכלה ובעיקר בתנועת חיבת-ציון שקמה לקראת סוף המאה – כללה, למעשה, פיצול של מושג היהדות ל"יהדות-כדת" ו"יהדות-כלאום", כשתי אפשרויות הפוכות, מתחרות ובנות-המרה זו בזו (כלומר, האדם היהודי יכול, מרגע היסטורי מסוים, לבחור את הגדרת היהדות שלו, ולהחליט אם הוא יהודי-באופן-דתי או יהודי-באופן-לאומי). אבל שתי אפשרויות אלה אינן באמת שוות-ערך זו לזו, אלא יש ביניהן היירארכיה. שכן, בהתאם ל"תזת החילון" השלטת במודרניות המערבית, וגם באידיאולוגיה הציונית, המרת ה"יהדות-כדת" ב"יהדות-כלאום" שורטטה כההליך ליניארי ופרוגרסיבי של "השתחררות" מן ה"יהדות-כדת" התקדמות אל ה"יהדות-כלאום".¹⁴ בתהליך זה כוננה ה"דת" כ"מה-שהיה-קודם", פ"מקור" וְכ"ראשית" או פ"גלגול הקודם" של היהדות, וזוהתה עם כל המגונה והמוקצה, שראוי להישאר נחלת העבר: גלות והשפלה, "רוחניות" יתרה, פאסיביות, קיפאון ומוות, בורות ואי-רציונליות, "פרימיטיביות" ודיכוי (כולל דיכוי נשים), ממסד רבני מושחת; ואילו ה"יהדות-כלאום", החילונית, זוהתה בציונות עם ערכים הנתפסים מערביים ורצויים: אוניברסליות, קידמה, הומאניזם, רציונליות, אקטיביות, פרודוקטיביות וחיוניות,

197). שתי התשובות לשאלה הזאת, כפי שכותב אמנון רז-קרקוצקין, נסמכות, בעצם, על התפיסה שהגלות היא "תקופה ומצב שנכפו על היהודים בעל-כורחם", ומבחינה זו יש קירבה בין "נקודת המוצא של הציוני ושל מי שהוגדר על-ידו כ'מתבלבל' [...] – שניהם שותפים למערכת הדיסקורסיבית היוצאת מתוך שלילה מוחלטת של מימד הזרות, [...] ולמעשה שניהם מייצגים שתי דרכים של אסימילציה" (רז-קרקוצקין, הערה 10 לעיל, עמ' 30, הערה 21; וכן רז-קרקוצקין, הערה 11 לעיל). על הקשר בין הציונות להתבוללות ראו גם דניאל בויארין, שתיאר את התהליך הפרדוקסלי הזה מפרספקטיבה פוסט-קולוניאליסטית: ב"רגע הקולוניאלי הפסיכולוגי" של התגבשות הציונות, הוא כתב, המשאלה המונחת ביסודה היא המשאלה "להשתנות לחלוטין אך להישאר יהודים, כך שהיהודיות תהיה בלתי-נראית", או – במקום אחר – "להישאר יהודי, אך [...] ליצור מחדש את היהודי בדמות הרומאים (כלומר הנוצרים)" (דניאל בויארין, "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה וביקורת 11, [1997], עמ' 124).

14 ניצניו של התהליך שבו התגבשה תפיסה זו ניכרים, כמדומה, בשנות השמונים של המאה ה-19, במאמריהם של חובבי ציון הראשונים: משה ליב ליליינבלום, אליעזר בן-יהודה, פרץ סמולנסקין ואחרים. לצד ההבדלים המשמעותיים בין עמדותיהם של ההוגים השונים האלה, יש ביניהם נקודות רבות של דמיון, ונקודות אלה הפכו תוך זמן קצר לעקרונות-היסוד ההגמוניים ביותר, המוקני-מאליהם ביותר והממומשים ביותר בתנועה הציונית – העקרונות הנמצאים, כביכול, מעל ומחוץ לכל ויכוח ושאינם נחשבים כלל כ"פוליטיים" אלא כ"אמת" (כלומר כסימאיות וקלישאות המדוקלמות בטקסטים בבית-הספר ובטקסים ממלכתיים). לפי הנקודות המשותפות, מצבם החמור של היהודים ברוסיה האנטישמית הוא מצב-חירום המחייב לפתור את "בעיית היהודים" בנפרד מ"בעיית היהדות" ולפניה; לאמץ את עקרונות הלאומיות האירופית, ולכן לעזוב את רוסיה לטובת גיבוש אומה בטריטוריה נפרדת (ארץ-ישראל). במקביל הומרה משמעותו של המושג "דת" מחוק ל"אמונה פרטית" שהיא בבחינת "בחייה" או רגש, ושאינה הכרחית להגדרת האדם והקולקטיב כיהודים. הפתרון הלאומי-ציוני הוא ה"שועה", ובאמצעותו מכוננים הציונים את עצמם כמעין-ריבונים – בין השאר על-ידי עצם הטענה שהם מייצגים את העם כולו ומתעלים מעל חילוקי-דעות סקטוריאליים (– וזאת, שוב, על אף שרעיון המדינה עצמו אינו נזכר עדיין ונדאי שעוד אין הוא בגדר פרוגרמה מפורשת). ראו משה ליב ליליינבלום, "אין מערבין שאלה בשאלה" [המליץ שנה 18, גליון 14, 12/04/1882], כל כתבי מל"ל, ד, אודסה: מוריה, עמ' 14-15. לניתוח מפורט של התהליך הזה ראו חמוטל צמיר, "בושתה של רוחמה: יהודה ליב גורדון, הציונות וציון", "הספרות והחיים": פואטיקה ואידיאולוגיה בספרות העברית החדשה – למנחם בריןקר ביובלו, איריס פרוש, חמוטל צמיר וחנה סוקר-שווגר (עורכות), ירושלים: כרמל, 2011, עמ' 279-332.

שוויון, כבוד וחירות (כולל שחרור האשה) – וכל אלה מגולמים ומתמצים בקיום פוליטי החותר לריבונות על טריטוריה נפרדת, ושואפים להתגלם במדינת-לאום. כלומר, התרבות הציונית השתחררה מה"דת", על מטעניה השליליים – ונדיוק על-ידי השחרור הזה, כלומר על-ידי החילוניות, היא גם החייתה אותה בגלגול חדש, חילוני-פוליטי. במלים אחרות, מושגי התיאולוגיה הפוליטית מאפשרים לנו לומר, אולי, שהחילוניות היא בעצם חילוניות-במרכאות: לא משום שאין בה ממש, אלא משום שהיא איננה מה שהיא טוענת שהיא, שכן היא רתומה-מראש, באופן מובנה, ללאומיות ולתפיסתה כגלגול החדש של התיאולוגיה; וגם משום שהיא תמיד בבחינת תהליך, שלעולם אינו יכול להגיע להשלמה סופית, שכן תמיד צריך לייצר אותו, כחלק מהייצור המתמיד של ההיגיון ושל הדמיון הלאומי.¹⁵

* * *

הספרות העברית של ראשית התרבות הציונית, במפנה המאה העשרים, מבטאת ואף מייצרת את תהליך ההמרה הזה, והוא ניכר, בגירסאות שונות, בייצוגי האל, בייצוגי האדם וביחסים המשתנים ביניהם (למשל ביצירתם של ביאליק, טשרניחובסקי, דוד פרישמן ואחרים).¹⁶ לעתים קרובות האל נוכח כמי שמאשר, ולעתים אף יוזם ומעודד, את המרד ב־עצמו ואת "נישולו" ממעמדו הרם לטובת ההתערורת הלאומית. הדוגמה המובהקת והדרמטית ביותר לכך היא הפואמה "בעיר ההרעה" של ביאליק, שבה האל עצמו הוא הדובר, המצהיר ש"ירד מנכסיו" ומדרבן את הנמען, שליחו, להמריד את העם כנגדו.¹⁷

כעשר או חמש-עשרה שנים אחר-כך, עם תהליך הטריטוריאליזציה של התנועה הציונית ושל התרבות העברית, תהליך ההמרה הזה כבר נמצא במצב מתקדם הרבה יותר (אם כי, כאמור, לעולם אין הוא יכול להגיע להשלמה סופית, אלא תמיד צריך לייצר אותה, שוב ושוב). ואכן, בשירו של שלונסקי שראינו לעיל, שנכתב כאמור בשנות העשרים, בתקופת העלייה השלישית, האל עצמו איננו נוכח כלל אלא דרך ההמרות מתחומי עבודת-הקודש אל עבודת-האדמה. הכפילויות המאפיינות את החילוניות הלאומית ניכרות בשיר ביחסים כפולי-הפנים בין האדם לאדמה: בבית השני מתוארת, כאמור, עבודת האדמה כתפילה (עבודת-קודש במונח של פולחן וסגידה: האדם עובד את האדמה/העבודה); אבל בבית

15 טלאל אסד, בספרו כינון החילוניות, טוען שהחילוניות אינה מתמצה, ואינה יכולה להתמצות במושגים שהועברו מן התיאולוגיה, אלא יש להבינה כדבר חדש במהותו בעל היגיון משלו; ועם זאת, גם הוא טוען שהעברת מושגים תיאולוגיים היא תופעה מרכזית בחילוניות (כינון החילוניות, תל אביב: רסלינג, 2010). אני מסכימה עם טענתו, אך במקד מאמרי עומדת העברת המושגים התיאולוגיים מתחום ה"דת" ל"חילוניות" כתופעה מרכזית ואף מכווננת בציונות. נקודת הפיפה בינינו נמצאת בטענה שהן ה"חילוניות" הן ה"דת" באו לעולם יחדיו, כהבניות מודרניות המגדירות זו את זו.

16 ראו צמיר, "בושתה של רוחמה", הערה 14 לעיל, עמ' 300-304.

17 פואמה זו זכתה לפרשנויות רבות, וכמעט כולן מתייחסות לעמדת הדובר הייחודית בה. לניתוח המשמעות הלאומית-חילונית של העמדה הזאת ראו חמוטל צמיר, "חנה, לילית והגבר המתאפק: הכלכלה הליברלית של ביאליק ובני דורו", מחקרי ירושלים בספרות עברית, כג, (2009), עמ' 161-151.

השלישי הדובר מתואר כאחד ה**בוראים** – כלומר, העובד עצמו מדומה לאל, הבורא את עולמו כמו ידיו, הן בעבודת־הכפיים והן, במרומז, בכתיבת השירה. ככל התפקידים הזה משמעותי ואינהרנטי לתיאולוגיה הפוליטית: האדם מקיים את הדת החדשה בה־בעת שהוא עצמו "מחליף" את האל, שהרי הוא לקח את ה"חוק" (החוק האלוהי) לידי (לתחום הארצי־הפוליטי); כך שהתפילה מופנית ומגיעה, בסופו של דבר, גם ל"בורא" החדש, האדם־העובד עצמו.

השיר של שלונסקי, בה־בעת שהוא מחולל את תהליכי ההמרה האלה ומקיים אותם הלכה למעשה, גם חושף אותם, על הכפילויות הכרוכות בהם ועל ה"תהליכיות" הבלתי־נמנעת והאינסופית שלהם: כלומר, הם משאירים עקבות, ובכך נושאים עמם את "פיגומי" התהליכיות שלהם.

בהיסטוריוגרפיה המוסכמת וההגמונית של הספרות העברית החדשה, "תזת החילון" היא בבחינת המובן־מאליו, וחילונה של התרבות ושל הספרות העברית נתפס כעובדה מוגמרת (לעתים גם כהגדרת־יסוד – למשל אצל יוסף קלוזנר), ולכן היסטוריוגרפיה זו נידונה לשכפל את ההדחקות והסתירות הפנימיות שמושגי החילוניות מיוסדים עליהן, את הנראטיב הכפול ואת הניגוד המדומה בין "דת" ל"חילוניות" (ברוך קורצווייל הוא יוצא דופן חשוב בהקשר הזה, ולביקורתו נתייחס בהמשך). בניגוד לתפיסה זו, מושגי התיאולוגיה הפוליטית מאפשרים להתחקות אחר התהליכים האלה ולחשוף את העקבות שהם מייצרים, את ההדחקות הכרוכות בהם וגם את מחיריהם.

במאמר זה אבקש לברר את התהליכים האלה – של חילון באמצעות משיחזיצה כיסוד מרכזי של הציונות כתיאולוגיה פוליטית – כפי שהם באים לביטוי בשני טקסטים שכתבו שני הוגים ציונים מרכזיים: מכתבו הנודע של גרשם שלום לפרנץ רוזנצוויג מ־1926,¹⁸ והמסה "גילוי וכיסוי בלשון" של חיים נחמן ביאליק, מ־1916.¹⁹ שני הטקסטים עוסקים בשפה, ביחסיה עם העולם, עם האלוהי ועם הדוברים אותה, ובתהליכים דרמטיים המתרחשים בה: השפה – ובהקשר של הציונות: השפה העברית – היא, כמובן, אחת הזירות המרכזיות שבהן מתרחשים תהליכי החילון ובניית האומה ושהן ניכרים הפרדוקסים הכרוכים בתהליכים אלה. העברית היא בה־בעת שפת הקודש ה"מתה", שהיתה בשימוש בעיקר לצורכי קודש בידי אליטה מצומצמת־יחסית (באנלוגיה מסוימת ללטינית בתרבויות האירופיות) – והיא זו שעוברת "החייאה" כשפת־דיבור בתחילת המאה העשרים, בתפקיד החדש של שפת־העם (vernacular) ושפתה של התנועה הלאומית. כלומר, אם באירופה הנוצרית התבטא החילון בין השאר בירידת מעמדה של הלטינית ובעליית מעמדן של השפות המדוברות, הרי שבעברית שני התהליכים האלה מתרחשים באותה שפה עצמה: החייאתה של העברית

18 גרשם שלום, "יודיו על לשוננו", עוד דבר, כינס וערך: אברהם שפירא, תל אביב: עם עובד, 1989, עמ' 59–60. המכתב תורגם קודם לכן תחת הכותרת "הצהרת אמונים לשפתנו". על הכותרות השונות ראו דיונה של חנה סוקר־שווגר, במבוא לגיליון זה.

19 חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון" [מאסף, 1917], דברי ספרות, תל אביב: דביר, עמ' כד–ל (פורסם גם בתוך: על "גילוי וכיסוי בלשון": עיונים במסתו של ביאליק, צבי לוז וזיוה שמיר [עורכים], מאת: גן; הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר־אילן, 2001, עמ' 210–217).

כשפת־דיבור־לאומית כרוכה בחילוניה, בהוֹרְדָתָה מקדוּשָתָה – ובה־בעת ב'קידוּשָה'־מחדש כשפה לאומית־מדוברת במסגרת הקיום הלאומי החדש, של הציונות כתיאולוגיה פוליטית.²⁰

בתקופת העליות השנייה והשלישית, כשהתנועה הציונית החלה להתרכז בארץ־ישראל ונכנסה לתנופה של התפתחות והתמסדות, הדיבור העברי היה אחד הפרויקטים החשובים שהעסיקו אותה באופן אינטנסיבי ביותר, הן במישור המוסדי והן במישור האישי: האם יש להפוך את העברית לשפת הדיבור וכיצד? האם עליה להיות שפת הדיבור הבלעדית (כלומר, בעצם, מה היחס הראוי לידיש)? באיזה מבטא עברי ראוי לדבר, מִבֵּין כל המבטאים הקיימים (האשכנזיים והספרדיים)? האם להפוך את העברית לשפת הלימוד הרשמית במוסדות החינוך, מהגנים ועד לאוניברסיטאות? – שאלות אלה עוררו פולמוסים ומלחמות תרבות של ממש בין הוגים וסופרים, בלשנים ואנשי חינוך. בין האירועים המרכזיים בתחום זה אפשר למנות את הקמת ועד הלשון ב־1903; את ועידת צ'רנוביץ ב־1908, שבה התכנסו אוהדי היידיש והחליטו להיאבק בשאיפתה של הציונות לבער את היידיש; את הוועידה לשפה ולתרבות העברית שהתכנסה בווינה באוגוסט 1913 (שגם ביאליק השתתף ונאם בה); את מלחמת השפות שהתנהלה באותם חודשים בין העברית והיידיש, ואת הניסיונות האינטנסיביים שנעשו לעצב את המבטא החדש.²¹ שאלות אלה העסיקו את התנועה הציונית, חבריה והוגיה, בשני העשורים הראשונים של המאה העשרים, לא רק בארץ־ישראל אלא גם באירופה. זהו אפוא ההקשר שבתוכו כתבו ופעלו גרשם שלום וח"נ ביאליק (שלום הגיע לארץ ב־1923; ביאליק ישב באודסה בשנים 1902–1921, אחר־כך גר שלוש שנים בברלין, וב־1924 עלה לארץ). כמעט כל ההוגים, הסופרים ואנשי החינוך היהודים והציונים של התקופה – וביניהם אחד־העם, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, יוסף חיים ברנר, אליעזר בן־יהודה, דוד ילין ורבים אחרים – הקדישו מאמרים לנושא זה. גם ביאליק עצמו כתב ב־1908 מאמר בשם "חבלי לשון", שבו ביטא, בלשון נלהבת ותכליתית, תמיכה חד־משמעית בהחייאת העברית והציע דרכים קונקרטיות להחשת התהליך.²²

20 על מעמדה של העברית בתנועת ההשכלה ובתנועה הציונית ראו עזריאל שוחט, "יחסם של משכילים אל השפה העברית", ב"צ לוריא (עורך), ספר אברהם אבן־שושן: מחקרים בלשון, בספרות, במקרא ובידיעת הארץ, ירושלים: תשמ"ה, עמ' 353–430; איריס פרוש, "מבט אחר על 'חיי העברית המתה': הבערות המכוונת בלשון העברית בחברה היהודית במזרח אירופה במאה הי"ט והשפעתה על הספרות העברית וקוראיה", אלפיים 13 (תשנ"ז), עמ' 65–106.

21 ראו: יחזקאל שיינטוך, "ועידת צ'רנוביץ ותרבות יידיש", חוליות 6 (2000), עמ' 255–285; שמואל ורסס, "ועידת צ'רנוביץ בראי העיתונות העברית", שבות 15 (1992), עמ' 149–182; בנימין הרשב, "מסה על תחיית הלשון העברית", אלפיים 2 (תש"ן), עמ' 9–54; Miryam Segal, *A New Sound in Hebrew Poetry: Poetics, Politics, Accent*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2009.

22 אחד־העם (אשר גינזבורג), "לשאלת הלשון: א. הלשון וספרותה", לוח אחיאסף לשנת תרנ"ד; "לשאלת הלשון: ב. הלשון ודקדוקה", לוח אחיאסף לשנת תרנ"ח (אחד העם, על פרשת דרכים, תל אביב וירושלים: הוצאת דביר והוצאת עברית, תשכ"ג, עמ' קפד־קצט; ריריז); מ"י ברדיצ'בסקי, בשירה ובלשון: קובץ מאמרים, ורשה: תושיה, תרע"א; י"ח ברנר, "חבלי ביטוי" (תרע"ב), כל כתבי י"ח ברנר, ג, תל אביב: דביר, 1967, עמ' 456; רחל כצנלסון, "נרודי לשון" (1918), בעבודה – קונטרס חברים, יפו: הוצאת הסתדרות הפועלים החקלאיים, תרע"ח, (רחל כצנלסון, מסות ורשימות, תל אביב: עם עובד, תש"ו, עמ' 9–22); ח"נ ביאליק, "חבלי לשון" (1908), ח"נ ביאליק, דברי ספרות, תל אביב: דביר, 1950, עמ' א"א.

בסעיף הראשון של המאמר אעסוק דווקא בטקסט המאוחר יותר – מכתבו של גרשם שלום לפרנץ רוזנצוויג, "יודיו על לשוננו", מ-1926, שנכתב בגרמנית והוא אחד הטקסטים הראשונים המתייחסים לחילון העברית באופן ביקורתי. בעקבות הדיון במכתב זה אפנה למסתו של ביאליק, שנכתבה עשר שנים קודם לכן, ב-1916.

מסה זו זכתה, כידוע, למעמד מיוחד ביצירתו של ביאליק, ומתוארת כאחד הטקסטים החידתיים, הפילוסופיים ואולי גם המיסטיים ביותר שלו. הטענה העיקרית שלה – טענה סימבוליסטית ברוחה הנראית פרדוקסלית ומנוגדת ל"היגיון הפשוט" – היא, כידוע, ש"הלשון לכל צירופיה אינה מכניסה אותנו כלל למחיצתם הפנימית, למהותם הגמורה של דברים, אלא אדרבה, היא עצמה חוצצת בפניהם"²³. מסה זו זכתה לפרשנויות רבות, בעיקר בהקשרים בלשניים-פילוסופיים ויהודיים-מיסטיים: מבקרים רבים טענו כי היא עוסקת בקוצר-ידה של השפה לבטא ולייצג, ובמיוחד "לחדור לתחום המסתורין"²⁴, ובמתח בין "שפה פרטית", המבטאת חוויה ומשמשת בין היחיד לבין עצמו, ובין שפה ציבורית, "שפת התחבורה", שהתנתקה מן החוויה.²⁵ כמה מבקרים עמדו על שפע המקורות המונחים בתשתיתה של המסה (מהמקרא, מהמדרש, מהקבלה ומהחסידות) ועל שינויי המשמעות שביאליק מחולל בהם;²⁶ אחרים בחנו את תפיסת השפה של ביאליק בזיקה לתיאוריות בלשניות שונות,²⁷ או ביחס לשפת הנבואה;²⁸ והיו שהדגישו את תפיסת היצירה, השירה והאני של ביאליק, גם בזיקתה למושגי השפה והשירה במחשבה המערבית (הקלאסית והרומנטית).²⁹ בין כל הפרשנויות האלה בולט בהעדרו ההקשר ההיסטורי-לאומי-פוליטי.³⁰ כן בולט –

23 ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", הערה 19 לעיל, עמ' כו.

24 למשל: ברוך קורצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם, ירושלים: שוקן, עמ' 206; רות קרטון-בלום, "דיזנדרוק וביאליק: בין 'חיוב ושלילה בכיטור' ל'גילוי וכיסוי בלשון'", הערה 19 לעיל, עמ' 99-112.

25 נתן רוטנשטרייך, "על 'גילוי וכיסוי בלשון' מאת ח"ג ביאליק", שם, עמ' 19-30; צבי לוז, "קריאה ב'גילוי וכיסוי בלשון': פירוש צמוד למסתו של ביאליק", שם, עמ' 45-66 ("ירידת המלים מלשון שירה ללשון פרוזה כרוכה באיבוד 'כוחן הנפשי' – הכוח לגלות את תנועת הנפש ומסתריה; [...] ברשות היחיד – המלה היא נפשית ומגלה, היא שירה; ואילו ירידתה לרשות הרבים היא רק קומנוקציה, קליפה עוברת לסוחר". שם, עמ' 49-50).

26 רחל אליאור, "גילוי וכיסוי בלשון ושפת האין והיש", שם, עמ' 113-128; עלי אלון ויריב בן אהרון, מסכת גלוי וכיסוי בלשון. קריית טבעון: המדרשה – ארנים, 1997 (מחברת שדמות 8); אריאל הירשפלד, "מתי עולם מזודעזים: על יחסו של ביאליק אל מקורותיו ב'גילוי וכיסוי בלשון'", על "גילוי וכיסוי בלשון", הערה 19 לעיל, עמ' 145-150; אסף ענברי, "בין כיסוי לכיסוי מהבהבת התהום", חדרים 13 (1999), עמ' 21-32.

27 רות קרטון-בלום, הערה 24 לעיל; רינה לפידוס, "על מסתו של ח"ג ביאליק 'גילוי וכיסוי בלשון' וזיקתה לתורתו הבלשנית של א' פוטבניה", על "גילוי וכיסוי בלשון", הערה 19 לעיל, עמ' 129-144.

28 אליעזר שביד, "לשונה של הנבואה המתחדשת: חיים נחמן ביאליק ופרנץ רוזנצוויג", שם, עמ' 171-208.

29 יעקב פיכמן, "שירה ופרוזה", שירת ביאליק, ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' קלד-קמ; אריאל הירשפלד, הערה 26 לעיל; חביבה פריה, "לשון המראות האילמת ודיבור האפליה: עיון במטה-פואזיה של הקול והתמונה בשירת ביאליק", מנחה למנחה: קובץ מאמרים לכבוד הרב מנחם כהן, חנה עמית, אביעד כהן וחיים באר (עורכים), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 427-442.

30 הקשר זה כמעט שאינו נזכר כלל. במאמרו של הירשפלד הוא מובלע (הערה 26 לעיל – וראו התייחסות

ברוב המאמרים – הניסיון לחלץ מן המסה טענה לשונית-פילוסופית קוהרנטית, "לסכם" אותה, וזאת על חשבון קריאה מפורטת ו"ספרותית" בה, כיצירה שאיננה רק כתובה בסגנון פיוטי (כפי שהדגישו רבים) אלא שיש לה גם ממד ספרותי ואישי עמוק ועקרוני, שהכרחי להתייחס גם אליו.

ברצוני להציע קריאה חדשה במסה זו, לעקוב אחר פיתולי ה"עלילה" והמתחים המתגלעים בה בין תוכן לצורה ובין הדברים לדובר. על סמך קריאה כזאת אבקש לטעון שאף כי המסה אינה מתייחסת במפורש לסוגיה האקטואלית של חילון העברית, סוגיה זו היא-היא ההקשר שבתוכו יש להבין את המסה, ושתהליך החילון – לא רק במובן אוניברסלי או מודרני-כללי אלא במסגרת המסוימת והפרטיקולרית, הבלתי-נמנעת של העברית ושל הציונות כתיאולוגיה פוליטית – הוא הפועם ורוחש בלבה:³¹ תהליך זה הוא שמעסיק כאן, לדעתי, את ביאליק, ודרכו אפשר להבין הרבה מחידותיה של המסה.³²

ב. אילמותו הזמנית של אלהים: מכתבו של גרשם שלום

ב-1926 ראה אור קובץ מאמרים ומכתבים לכבוד פרנץ רוזנצוויג (בגרמנית), ובו מכתב קצר מאת חוקר המיסטיקה היהודית גרשם שלום. המכתב, שקיבל את הכותרת "וידוי על לשוננו",³³ זכה בשנים האחרונות להתייחסויות רבות (של אמנון רז-קרקוצקין, של אנאבל הרצוג, של גלילי שחר, וגם של ז'אק דרידה).³⁴

במכתב קצר זה מזהיר גרשם שלום, בסגנון נבואי-משהו ובלשון חריפה ונוקבת, מפני חילונה של השפה: "יוצרי תנועת השפה החדשה, לאושרם, האמינו אמונה עיוורת, עד לעיקשות, בכוח למאמר זה להלך), ובמאמרה של זיוה שמיר הוא נזכר כדי להישלל, שכן טענתה היא שמסה זו היא טקסט ייחודי העומד לעצמו, מחוץ לכל הקשר בכלל וגם מחוץ להקשר יצירתו של ביאליק (זיוה שמיר, "גברו עלילות בארץ: המסה 'גילוי וכיסוי בלשון' ומקומה במסכת יצירתו של ביאליק", על "גילוי וכיסוי בלשון", הערה 19 לעיל, עמ' 151-170).

31 כבר מראש אפשר למנות שתי סיבות או ראיות מרכזיות וכמעט מובנות-מאליהן לכך: אחת היא העובדה הברורה והחותכת שהמסה משוקעת כולה בלשון, בתפיסות ובמושגים עבריים, יהודיים, מקראיים, מדרשיים וקבליים, וכולה מנוסחת ביחס אל הטקסטים האלה; הסיבה השנייה היא שבאופן עקרוני, כפי שראינו לעיל, אי-אפשר בעצם להפריד את הסוגיות הכלליות של "חילון" ו"חילון השפה" מהסוגיות הפרטיקולריות של הלאומיות ("חילון היהדות" ו"חילון השפה העברית") – שכן הלאומיות היא-היא המסגרת שבה מתאפשר (ואולי אף מתכונן מלכתחילה) ומתגלם גלגולה החדש, הפוליטי של התיאולוגיה.

32 גישתי קרובה במידת-מה לזו של ברוך קורצווייל, היוצא דופן מבין המבקרים, ובהמשך אתייחס לפרשנותו (ברוך קורצווייל, הערה 24 לעיל).

33 שלום, הערה 18 לעיל.

34 אמנון רז-קרקוצקין, "בין ברית שלום ובין בית המקדש", הערה 11 לעיל; ז'אק דרידה, "עיני השפה", Annabel Herzog, "Monolingualism' or the Language of God: Scholem and ;358-330 עמ' Derrida on Hebrew and Politics", *Modern Judaism* 29, 2 (2009), pp. 229-239; Galili Shahar, "The Sacred and the Unfamiliar: Gershom Scholem and the Anxieties of the New Hebrew", *The Germanic Review* 83, 4 (2008), pp. 299-320.

הקסם של השפה". אמונתם היא עיוורת משום ש"אדם גלוי עיניים לא היה מוצא בנפשו את האומץ הדמוני להחיות שפה בסביבה שיכול להיווצר בה רק מעין אספרנטו; ואילו הם הילכו, ועדיין הם מהלכים, כמרותקים על פי תהום". שכן העברית היא ה"פורה שבכל המסורות הקדושות שלנו", "שפת הסתרים הישנה", והמלים "מלאות עד להתפוצץ" בעוצמה הדתית האדירה הכמוסה בהן, בשמות העתיקים ש"השבענו [...] יום אחר יום". ואי-אפשר לרוקן את המלים, אלא במחיר הפקרתה של השפה עצמה, הפיכתה ל"שפת רפאים" – ולכן החילון אינו אלא "מליצה, דיבור בעלמא" ("façon de parler" במקור), אשליה מסוכנת.

בתיאורו את המצב הזה נזקק שלום שוב ושוב למלה "תהום": "מחדשי השפה הילכו – ועדיין מהלכים – כמרותקים על פי תהום" – ולא רק "הם" אלא "אנחנו": "בשפה הזאת אנו חיים כמו על פני תהום, וכמעט כולנו מהלכים בביטחון כמו עיוורים", ועוד. המצב הזה הוא, לכן, מסוכן מאין כמוהו, שכן "העברית הזאת היא הרת פורענות": "כל מלה שלא נוצרה ככה סתם מחדש, אלא נלקחה מן האוצר הישן והטוב, מלאה עד גדותיה בחומר נפץ"; כלומר, לא המלים החדשות (המומצאות או המיובאות משפות זרות) אלא דווקא המלים הוותיקות אוצרות בתוכן עוצמה דתית אדירה, שלא תוכל שלא להתפרץ באחד הימים "נגד דובריה". ועל כך שואל שלום (כבר בהתחלה): "האם לא תפער את פיה התהום של השפה הקדושה, אשר שיקענו אותה בקרב ילדינו?" – ובהמשך: "האם לא קיים החשש, שאנחנו או הבאים אחרינו נתדרדר לתוכה, כאשר תיפקחנה העיניים?"

אכן, כותב שלום בסיום המכתב (משפטים המצוטטים תדיר): "מחדשי השפה העברית לא האמינו ביום הדין, שאותו הועידו לנו במעשיהם", ו"אלהים לא ייוותר אילם בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמים לשוב ולחזור אל חיינו". עצם חידושה וחילונה של השפה העברית הם שמועידים לנו את יום הדין – את אסון ההידרדרות לתהומה של השפה המרוקנת, או המרוקנת-לכאורה – על אף ובעיקר משום שהמחדשים עצמם לא האמינו ביום-הדין: חוסר האמונה שלהם הוא שאפשר לחלן את השפה בביטחון עיוור – אבל העיוורון פירושו גם הדחקה, ודינו של המודחק להתפרץ. חילונה של השפה הוא שיכחה או השתקה של האל, של הכוחות והקדושה האצורים בשפה – ושל האמונה בכוחו של האל כפי שהתגלמה בשפה עצמה, במלים ובשימוש בהן: זוהי שיכחה כפולה ומכופלת שכן היא כוללת בתוכה גם את עצם ההשתקה של עצמה כ"נושא לדבר עליו" (ואולי משום כך זהו "הנושא היחיד שלא מדובר בו כאן בארץ", כפי שכותב שלום בפתח המכתב, תוך השוואה הרת-משמעות למאבק הלאומי-טריטוריאלי עם הערבים על השייכות והבעלות על הארץ).³⁵ החילון הוא לכן אשליה מסוכנת, כי שתיקתו של האל לא תימשך לנצח: הוא יופיע וישמיע את קולו, הוא המודחק שיחזור. התפרצותו המחודשת, הצפויה, מצטיירת כאסון, אבדון, אולי גם עונש: יום הדין. מצב זה, כותב שלום, יסודו ב"קלות דעת" שתוביל ל"דרך אפוקליפטית" – והוא מסיים את מכתבו במשאלה שהיא "לא תגרום לאובדננו".

"עֲכָשׂוּ הָעֵבְרִית" – הפיכתה לשפה חילונית ומדוברת – היא אפוא משימה יומרנית, של הליכה עיוורת ומסוכנת על פי תהום. תיאורו של שלום נשמע חד-משמעי והטון שלו נבואי, מוכיח,

35 לניתוח הקשר בין סוגיית החילון לסכסוך עם הערבים ראו אמנון רז-קרקוצקין, "בין ברית שלום ובין בית המקדש", הערה 11 לעיל.

מזהיר ואף מאיים. לעתים, הוא כותב, היומרות הזאת נחשפת – למשל כשאנו "נחרדים [...] למשמע מלה אחת מתחום האמונה בנאום חסר חשיבות של פלוני נואם, גם כשמלה זו נועדה אולי לנחם אותנו" – ואז הקדושה "מזנקת [...] מתוך קלון הרפאים של שפתנו".

אבל מבעד לביקורת ולתוכחה מבצבצת אמביוולנטיות: מהי, למשל, התהום, שהוא מזכיר שוב ושוב? האם היא עומקה של הקדושה, עוצמות הסוד האדירות האצורות בשפה (כפי שעולה מן השאלה הראשונה שהוא שואל: "האם לא תפער את פיה התהום של השפה הקדושה, אשר שיקענו אותה בקרב ילדינו?") או שמא היא הריק שנוותר בשפה עם "חילוה" (כפי שעולה מן האפשרות המבהילה ש"אנחנו או הבאים אחרינו נתדרדר לתוכה")? ואולי שתי המשמעויות האלה מצטלבות? גם טיבו של "יום הדין" עמום: מצד אחד הוא מתואר כ"מרד של השפה הקדושה" נגד דובריה – מפגש הרסני שיגבה מחיר כבד ו"קורבנות" (ששלום אינו מפרט מה הם); מצד שני, נרמז בבירור שהתפרצויותיה של הקדושה מתוך השפה הן דווקא טובות, שכן לולא הן, "אויה לילדינו, שיהיו מופקרים לריקנות". כלומר, הדיקנות היא סכנה גדולה עוד יותר מההדחקה של הקדושה ושל העוצמות הדתיות הטמונות בשפה! ובעצם, אם ההדחקה הכרוכה בחילון אינה יכולה להצליח – שכן הקדושה ממשיכה לשכון בשפה, ה"תהום" לעולם רוחשת מתחתינו – אזי פירוש הדבר שהקדושה המודחקת אצורה וכמו מחכה להתפרץ, ומשתמע שההתפרצות תהיה דווקא רצויה! כלומר, ייתכן שהחילון, לא רק שהוא פחות מאיים מהריקנות, אלא גם שאין הוא רק בבחינת עונש ואסון אלא הוא גם התגלות. במלים אחרות, מה שעולה מכאן הוא שדווקא חילוה של השפה הוא שיקרב את יום התגלותו של האל! (לטענות דומות ראו גם מאמריהם של דרידה והרצוג).³⁶

נראה אפוא ששלום מיטלטל בין הביקורת על חילון השפה והכרה בסכנות הכרוכות בו, מצד אחד, ובין ההקשר שהוא נתון בו, של חיים ציוניים-עבריים ביישוב היהודי-ציוני בארץ-ישראל: הקשר שהוא בחר בו ומשתתף בו באופן פעיל, ושחילון השפה הוא חלק אינטגרלי שלו וכבר בבחינת עובדה קיימת בו. היטלטלות זו ניכרת גם במעבר שעושה שלום מדיבור בגוף שלישי רבים – הנשמע כתוכחה מעמדה חיצונית ("האנשים פה אינם יודעים את משמעות מעשיהם. סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית") – לדיבור בגוף ראשון רבים, הכולל כמובן גם אותו עצמו ("אנחנו מדברים כעילגי לשון, בשפת רפאים. שמות המלכים כרוחות במשפטינו" ועוד). במלים אחרות, שלום מדבר מתוך החילון, בעת התרחשותו, ועמדתו מאופיינת בפער בין העמדה שהוא נוקט לעמדה שהוא נתון בה: כלומר, הטקסט כתוב מעמדה שהיא בה-בעת חיצונית ופנימית, או ספק-חיצונית ספק-פנימית. הכפילות הזאת מסבירה את המודעות הגבוהה שלו לבעיה (משמעויותיו והשלכותיו של החילון) – אבל היא גם, בה-בעת, מכתיבה את מגבלות הביקורת שלו.

אבל מעבר לכפילות הזאת, התהליך ששלום מציג מתברר כמעין מלכודת מעגלית: ככל שהחילון "רע" יותר – כך הוא "טוב" יותר; ככל שאנו שוכחים או מדחיקים יותר את העוצמות הכמוסות בשפה – כך קרובה יותר התפרצותו וחזרתן לחיינו; ככל שהתהום הפעורה מתחת לרגלנו ריקה יותר – כך היא בעצם מלאה ועמוקה יותר. אכן, כפי שכתב אמנון רז-קרקוצקין, "דווקא מה שהוגדר כחילון עמעם את ההבחנה שהיתה קיימת בהקשר המסורתי בין קודש לחול (ובין

36 הערה 34 לעיל.

לשון הקודש לשפות הדיבור של היהודים), והפך את הכל לקודש באותה מידה שהפך את הכל לחול (ומנע בכך גם את הקודש וגם את החול)³⁷. ההיגיון המעגלי הזה אינו מקרי: הוא דומה מאד להיגיון שמתאר שלום במחקרי השבתאות שלו, ובעיקר במאמרו פורץ-הדרך מ-1937, "מצווה הבאה בעבירה"³⁸. במאמר זה טען, כידוע, שלום שיש להבין את השבתאות כתופעה היסטורית רחבה שסחפה אחריה המונים, שהיו לה משמעויות, השלכות וגורמים הנוגעים לכלל ההיסטוריה והדת היהודית,³⁹ ושהיא בבחינת סיבה יהודית-פנימית למודרניזציה של החברה היהודית, להיפתחותה להשפעות מן החברה הנוצרית הסובבת ואף להתעוררותה של תנועת ההשכלה.⁴⁰ כמה גורמים – גירוש ספרד, קבלת האר"י, ופרעות ת"ח ות"ת (1648–1649) – חברו יחדיו לעורר בעם היהודי, במאות ה-16 וה-17, תקוות משיחיות מועצמות, וגם להאמין בהתגשמותן המיידית: "המונים גדולים האמינו בתום-לבם [...] שהמחזור החדש של ההיסטוריה כבר התחיל ושהם עומדים כבר בעולם החדש של הגאולה. [...] להם נעשה העולם המשיחי החדש למציאות-שבהרגשה"⁴¹. שבת צבי, שחי בטורקיה באותה תקופה, ראה את עצמו כמשיח וסחף אחריו מאמינים רבים בכל אירופה – אבל, לטענת שלום, דווקא התאסלמותו בסוף ימיו, לתדהמת העולם היהודי כולו, היא שחוללה את השינוי הגדול והמשמעותי בתפיסת המשיחיות: שכן היא יצרה סתירה אדירה בין המציאות לתפיסת המציאות, כלומר לאמונה, והכריחה את מאמיניו של צבי לגשר על הפער הזה.⁴² חלקם טענו כעת ש"הגאולה התחילה, אבל יש עוד דבר והיא עדיין אינה שלמה בחיצוניות"⁴³, ונתנו פירוש משיחי גם להמרת הדת שלו – כ"ירידה אל הקליפות" שבממשלת הטומאה, כדי "לאסוף משם את שארית הניצוצות שעוד לא הועלו"⁴⁴. כך התפתח הרעיון בדבר "ביטול המצוות לעתיד לבוא"⁴⁵, והמושג הישן

37 רז'רקוצקין, הערה 11 לעיל, עמ' 89.

38 גרשם שלום, "מצווה הבאה בעבירה" [כנסת ב, 1937], מחקרים ומקורות לתולדות השבתאות וגלגוליה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1974, עמ' 9–67.

39 וזאת בניגוד לאופן שבו נתפסה השבתאות עד אותה תקופה, כאירוע בודד (שלילי) בהיסטוריה, הקשור באנשים בודדים שהשתבשה עליהם דעתם (שלום, שם, עמ' 14–16).

40 וזאת בניגוד לתפיסה הרווחת שתנועת ההשכלה כולה היא פרי השפעות חיצוניות. לאמיתו של דבר, כותב שלום, גם אם מדגישים את ההשפעות החיצוניות יש להסביר מדוע וכיצד הן מתאפשרות והופכות דומיננטיות דווקא בתקופה ובמקום מסוימים, ולא לפני כן (שלום, שם, עמ' 14, 20). על-ידי השבתאות, כותב שלום בסוף מאמרו, "עולם היהדות הרבנית נהרס מבפנים, אפילו בלי כל ביקורת 'משכילית', ונהרס עד היסוד", והיא הפנתה את ה"כוחות החיוביים והגעגועים שהיו גנוזים בה אל ההשכלה וההתבוללות" (שם, עמ' 67).

41 גירוש ספרד וחייהם של האנוסים הניחו את היסודות לחיים הכפולים, של שמירת היהדות כלפי פנים והמרה כלפי חוץ (שם, עמ' 17); הקבלה הלוריאנית תלתה את קירוב הגאולה במעשי תיקון שכל אדם יכול וצריך לעשות, על-ידי "העלאת ניצוצות" של האור האלוהי, אפילו ודווקא תוך ירידה אל הקליפות.

42 המרת הדת של צבי הכריחה את המאמינים "לבנות אידיאולוגיה שיהיה בה כדי להבהיר את התהום הזאת, שנפתחה בין המציאות הפנימית ואותה [כך] החיצונית, שחזלה להיות סמל לפנימית" (שם, עמ' 18); וכיוון ש"סימני הגאולה היו אמיתיים, [...] העם ראה את המשיח ואין לפקפק בשליחותו" – אזי נשאלה השאלה, "מדוע המיר ולמה נתעכבה הגאולה החיצונית, המדינית, שאינה צריכה להיות אלא תופעת לוואי טבעית לתהליך הקוסמי של הגאולה ושל תיקון פגם העולמות?" (שם, עמ' 23).

43 שם, עמ' 21.

44 שם, עמ' 23–24.

45 שם, עמ' 25.

של "מצווה הבאה בעבירה" קיבל תוכן חדש לגמרי: מעשהו של המשיח (צבי) שוב לא הובן כעבירה כלל, אלא כמצווה שציווהו האל, וכך קרה ש"ביטולה של תורה זהו קיומה":⁴⁶ הכפירה קיבלה משמעויות משיחיות.

וכך, כותב שלום, שליחותו של שבתי צבי, על אף שנכשלה ואולי דווקא משום כך, היתה הפעם הראשונה בהיסטוריה שבה פעלו היהודים כסובייקט היסטורי, בכך שתרגמו את תקוות הגאולה לפעולה היסטורית. האנטינומיזם של צבי היה מעשה שמשעך לא רק את החוקה ההלכתית, אלא גם את העיכוב הנצחי של הפעולה ההיסטורית; כלומר, הוא אפשר פעולה.⁴⁷

קשה שלא לשמוע במכתבו של שלום לרוזנצוויג את הדין של ההיגיון האנטינומי הזה: כלומר, ש"עכשוו השפה" והחילוניות הציונית בכללותה – הכפילות ה"סכיזופרנית" של התנערויות מן ה"יהדות-כדת" כדי לשמרה, ושל שימורה על-ידי התנגדות לה ומרד בה – מהדהדים את הכפירה השבתאית, אולי אף מיוסדים על ההיגיון שלה וממשיכים אותו: באמצעות ה"תרגום" וההמרות של היהדות (והתיאולוגיה היהודית) לתיאולוגיה פוליטית. לאמיתו של דבר, אין כאן רק דמיון או אנלוגיה, אלא גם קשר של השתלשלות היסטורית (ולפי שלום – דיאלקטית, אם גם מסועפת ועקיפה, כפי שהוא עצמו רמז בכמה מקומות). הקישור שיוצר שלום בין השבתאות לציונות הוא אמנם מרומוז או מפותל משהו, אבל הוא חושף קשר "תת-קרקעי" ברור ביניהן, הרוחש בתחתית התת-מודע הציוני.⁴⁸ דוגמה אחת לכך נמצאת בתחילת מאמרו, כשהוא מותח קו מפורש של אנלוגיה והמשכיות בין השבתאות להשכלה (אמנם לא לציונות) – אבל טוען שאת הרציפות הזאת אפשר לראות רק בזכות הציונות.⁴⁹ במקומות רבים הוא אינו מסתיר את יחסו המשתאה והאוהד לשבתאות, ממכילה לא רק "כוחות חורבן" של "מעשי תועבה והפקרות" אלא גם "געגועי הבניין";⁵⁰

46 שם, לכל אורך המאמר.

47 שמידט, "התיאולוגיה הפוליטית של גרשם שלום", הערה 6 לעיל, עמ' 154.

48 לעתים קרובות שלום הכחיש את הקשר הזה, והדגיש שהציונות איננה תנועה משיחית במהותה (שכן מעולם לא התכוונה לטעון שאנו חיים בקץ הימים), אלא שיש בה "צלילים משיחיים מסוימים המלווים אותה ברקע", או שנשמעות בה לעתים "מליצות משיחיות" – והוא מגנה אותן מאוד (ראו גרשם שלום, אברהם שפירא [עורך], רציפות ומרד: גרשם שלום באומר ובשיח, תל אביב: עם עובד, 1994, עמ' 30-31, 40-41, 56-58, 103-104, 111). התבחנות זו עצמה היא למעשה גילוי של הכחשת התיאולוגיה הפוליטית. אבל במאמרו המאוחר "להבנת הרעיון המשיחי בישראל", מ-1975, כתב: "לא ייפלא [...] שנימה משיחית נתלוותה להתעוררות היהודית בתקופתנו לעשיה נחרצה בתחום המציאות הממשית, כשניגשה להגשמת החזון האוטופי של שיבת ציון" (דברים בגו, א, תל אביב: עם עובד, עמ' 190). וראו גם אמנון דז'קרקוצקין, "מורשת רבין: על חילוניות, לאומיות ואוריינטליזם", לב גרינברג (עורך), זיכרון במחלוקת: מיתוס, לאומיות ודמוקרטיה - עיונים בעקבות רצח רבין, באר שבע: מכון המפרי למחקר חברתי, 2000, עמ' 89-107.

49 "לפני דור התחיה הלאומית לא נמצא אף אחד שהיה לו החופש הנפשי [לראות את החיוב שבשבתאות]. רק התנועה החדשה פתחה את עינינו לראות את פרפורי הגאולה גם בתופעות, שלאזרח היהודי השקט של המאה האחרונה לא היו אלא בחינת חלום-בלהות נבוכ" (שלום, הערה 38 לעיל, עמ' 14-15).

50 שם, עמ' 15.

ובמקומות אחרים הוא רומז לזרמים של חיוניות (שהוא אינו קורא להם בשם) הרוחשים מתחת ליהדות הרבנית, מתפרצים ומשפיעים בתקופות שונות, ומגלמים אפשרויות לא ממומשות ולא-ידועות-עדיין.⁵¹

אכן, המלכודת המעגלית הנחשפת במכתבו של שלום אינהרנטית לחילוניות היהודית-ציונית, וכפי שהראה כריסטוף שמידט, עֶקְרוֹן ה"מצווה הבאה בעבירה" הוא, במידה רבה, עקרון-היסוד של הציונות ושל החילון כתיאולוגיה פוליטית.⁵² שני אלה מצטלבים יחדיו בתהליך של "קידוש החול וחילון הקודש" של התהליך ההיסטורי, הפוליטי (והפסיכולוגי) שבו מושגי הקדושה מיתרגמים ומועברים לעולם הפוליטי-מדיני.⁵³ על רקע זה מתברר הפרדוקס של שלום, שחיפש מסורת (כפתרון לבעיית ההתבוללות) ומצא ציונות פוליטית: כלומר שהציונות הפוליטית היא-היא זו שמגלמת את המסורת דווקא על-ידי ההתנגדות החילונית לה. וכך מתגלה שאלת העברית כשהיא כרוכה בשאלת הריבונות הפוליטית.

הן הקשרים בין מכתבו של שלום להיגיון השבתאי והן המתח המקראי המרומוז בין שלטון האל לשלטון של מלך מגלים, אם כן, כי הסתירה בין לשון הקודש הטעונה ללשון המחולנת ה"ריקה" קשורה בטבורה לסתירה בין מסורת לריבונות, ומתנסחת כמתח בין "אני" ל"זר"; זוהי סתירה מובנית ולכן אולי בלתי-נמנעת – ולפי שלום היא גם נחוצה וחיונית, "תוצאה הכרחית" של המפעל הציוני⁵⁴ – והוא קשר אותה בתפיסה דיאלקטית של ההיסטוריה, "דיאלקטיקה של רציפות ומרד". בהקשר זה גם אמר שלום: "הדיאלקטיקה נתגלתה לי רק לאט-לאט, מתוך העיון בדברים, ובמיוחד כשבאתי לארץ, כשראיתי את הסתירות בתהליכי בנין הארץ: הסתירות הפנימיות של תחיית הלשון החילונית ושל הדממה המשתלטת בתוך הלשון".⁵⁵

וכעת, אחרי כברת-הדרך הפרשנית שעברנו, דומה שמכתבו של שלום מעורר שאלה שונה לגמרי מזו ששאלנו בתחילה: אם, מצד אחד, החילון אינו אלא "façon de parler" ונידון לכישלון, שכן אי-אפשר להשתיק את האל ולהדחיק את העוצמות הגלומות בשפה; ואם, בדיוק משום כך, החילון הוא-הוא שיוביל בהכרח להתפרצותה של הקדושה הכמוסה בשפה (ברוח ההיגיון השבתאי של "מצווה הבאה בעבירה") – אזי מה בדיוק פירושה של הביקורת עליו? מה מבהיל בו? מה בו מעורר התנגדות וגינוי? במלים אחרות: אם השפה האלוהית "בסך-הכל" עברה והיתרגמה לממד הלאומי-פוליטי, ובו היא ממשיכה להתקיים

51 ראו למשל שלום, רציפות ומרד, הערה 48 לעיל, עמ' 36-42.

52 שמידט, הערה 6 לעיל, עמ' 153.

53 וראו גם מאמרה המרתק של אנאבל הרצוג (הערה 34 לעיל), הקוראת את מכתבו של שלום ולצדו את מאמרו של דרידה עליו, ומראה כי הסאבטקסט של מכתבו של שלום הוא המתח בין ריבונות אלוהית לריבונות אנושית-פוליטית, ושמתח זה נוכח כבר במקרא (כשרצונו של העם במלך כדי "לשפטנו ככל הגויים" [שמואל א ת, 5] מתפרש כרחייה של שלטון האל לטובת מלך בשר ודם), ומהווה חלק בלתי-נפרד מהמסורת הטקסטואלית היהודית.

54 וראו גם דרידה, הערה 34 לעיל, עמ' 330-358.

55 אברהם שפירא ומוקי צור, "עם גרשם שלום" – שיחות בחוץ תשל"ד", בתוך: שלום, הערה 48 לעיל, עמ' 42.

בגלגול חדש (שאף יש לו פוטנציאל חדשני, חיוני ומלהיב – במיוחד יחסית לאסון הגרוע- יותר של הריקנות), והיא אף עתידה לחזור ולהתפרץ – אזי מה בעצם הבעיה? מפני מה יש להזהיר ועל מה יש להוכיח? מה באמת משמעותן של הביקורת, התוכחה והאזהרה?

מכתבו של גרשם שלום מסווה אפוא או מכחיש לגמרי את הבעייתיות האמיתית של החילון, מתחת לפרדוקס המעגלי (או ל"סכיזופרניה") של הציונות כתיאולוגיה הפוליטית, שהוא משכפל.⁵⁶ דיון שונה לגמרי בסוגיה זו, מכיוון אחר, עורך ביאליק במסה "גילוי וכיסוי בלשון", שנכתבה כאמור עשר שנים לפני כן.

ג. "גילוי וכיסוי בלשון" לביאליק: בין זיכרון לעיוורון

לעומת מכתבו הקצר של שלום, שנימתו מוכיחה-נבואית, מזהירה ואף מאיימת, מסתו של ביאליק מהורהרת, פילוסופית ברוחה ופיוטית מאד בלשונה. שלום מציג את השאלה בצורה גלויה, בתוך הקשר היסטורי-פוליטי ברור ומפורש, ואילו ביאליק עוסק, כאמור, בסוגיות כלליות, על-זמניות, הנוגעות לאפשרות של המלים לבטא, לייצג ולשמש בתקשורת. ולמרות ההבדלים הבולטים האלה, הקריאה בשני הטקסטים האלה זה לצד זה מגלה דמיון מעורר השתאות, לא רק בנושא הכללי ובכמה מהטיעונים, אלא גם ובעיקר בטרוריקה ובמטאפוריקה: העיוורון, התהום, האל והקדושה הטמונה בשפה⁵⁷ (עד כדי כך שמתעוררת האפשרות ששלום שאב ישירות מביאליק).⁵⁸

"גילוי וכיסוי בלשון" נפתחת בדיון על יצירתן של המלים ועל התהליך שהן עברו (או עוברות) מאז, כשהן נמצאות בשימוש יומיומי בפי בני-האדם. היא נפתחת במשפט:

בני אדם זורים ככל יום לרוח, בכוונה ולפי תומם, מלים חמרים חמרים, אותן ואת צרופיהן השונים, ורק מועטים מהם יודעים או מעלים על לב מה היו המלים ההן בימי גבורתן.⁵⁹

56 כאן אפשר אולי לראות הצטלבות של דברינו עם דבריו של כריסטוף שמידט על נטרולה של התיאולוגיה הפוליטית של שלום בארץ-ישראל: שלום, כתב שמידט, גייס את התיאולוגיה הפוליטית כדי להעניק משמעות תיאולוגית למורשת הכפירה של משפחתו המתבוללת, כפתרון למצב ההכחשה העצמית של יהדות גרמניה; אבל כשהוא מגיע לפלשתינה, התיאולוגיה הפוליטית הזאת "מחסלת את עצמה": "היא מאפשרת לשלום להיות מייסדו של רעיון דתי המשחרר אותו מן התרבות הגרמנית, אבל מיד אחר-כך, בפלשתינה, מושגיה מנוטרלים מעוצמתם המעשית" (שמידט, "התיאולוגיה הפוליטית של גרשם שלום", הערה 6, עמ' 227).

57 רק בעיצומה של כתיבת דברים אלה, ואחרי שעמדתי על הדמיון הזה, הגיע לידי מאמרו של גלילי שחר, המתיחס לעניין זה בקצרה, מתוך דגשים שונים מעט משלי. ראו הערה 34 לעיל.

58 שלום הכיר, כמובן, היטב את מאמריו של ביאליק ואת ביאליק האיש (הוא אף תרגם לגרמנית את מאמרו "הלכה ואגדה", שנכתב בערך באותו זמן שבו נכתבה "גילוי וכיסוי בלשון", ופרסם את התרגום בעיתון הגרמני-יהודי "der Jude"; ראו אבנר הולצמן, חיים נחמן ביאליק, סדרת "גדולי הרוח בעם היהודי", ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 2009, עמ' 177-178).

59 ביאליק, הערה 19 לעיל, עמ' כד. מכאן ואילך מספרי העמודים שיוזכרו בגוף המאמר ללא ציון המקור לקוחים מתוך המסה "גילוי וכיסוי בלשון".

בתוך המעשה היומיומי, השגרת, הטרוויאלי של זריית מלים – קרי, שימוש יומיומי בשפה (בעיקר דיבור, אולי גם כתיבה), ביאליק מבחין בין הרבים, שאינם יודעים את עברן של המלים, ובין המעטים שיודעים אותן. ללא ספק, ביאליק שייך למעטים האלה, ובפסקה הבאה הוא מסגיר את הידע ה"סודי" הזה, ומספר על לידתן של המלים כרגע של התגלות אלוהית שהיא גם "גילוי נפשי עצום ונורא, נצחון גדול ונשגב של הרוח":

כמה מאותן המלים לא באו לעולם אלא אחרי חבלי לידה קשים וממושכים של דורות הרבה; כמה מהן הבהיקו כברקים פתאום ובטיסה אחת האירו עולם מלא;⁶⁰ דרך כמה מהן נמשכו ועברו מַחנות מַחנות של נשמות חיות, [...] וכמה מהן שמשו נרתיקין למְכַנְסִימוֹס דק ומורכב מאד של מחשבות עמוקות והרגשות נעלות בצרופיהן ובצרופי־צרוּפִיהֶן הנפלאים ביותר. [...] יש שבמלה קטנה אחת נגנזה כל תמצית חייה, כל השארת נפשה של שיטה פילוסופית עמוקה. [...] יש מלה שהכריעה בשעתה עמים וארצות, מלכים הקימה מכסאותם, מוסדות ארץ ושמים הרגיזה (עמ' כד).

הגילוי הנפשי העצום והנורא כרוך לבלי הפרד בהתגלות אלוהית – וביאליק משחזר כאן את מפגש־הבראשית בין אדם הראשון לאל בגן־עדן. המלה הראשונה נולדה בפיו של אדם הראשון בתגובה לקולו של האל ("קול הרעם – קול ה' בכוח, קול ה' בהדר") וכביטוי לתימהון ולחרדה שהיכו בו: "הברה פראית, מעין שאגת אריה, קרובה לקול 'רר', פרצה אז מפיו מאליה – נאמר, בחיקוי לקול הטבע" – שאגה שהיא "הד נפש שנודעזעה לכל מעמקי מצולותיה" (עמ' כה). וכאן פותח ביאליק בסדרה של שאלות רטוריות נרגשות, שמהן עולה כי קריאה־שאגה זו של אדם הראשון "הביאה [...] גאולה גדולה לנפשו הנדהמת", שכן "נכרכה [בה] מסכת פלאים של הרגשות בראשית, הרגשות עזות בחדושן וכבירות בפראותן, מעין חרדה, פחד, השתוממות, הכנעה, התפעלות, התעוררות לעמוד על נפשו ועוד ועוד כאלה" (שם, ההדגשה במקור). קריאה־שאגה זו היתה, אל־נכון, יצירה אדירה ונשגבת, ואדם הראשון עצמו היה באותו רגע "צִיָּךְ וחווה נשגב, בורא על פי אינטואיציה ניב שפתים, וניב נאמן מאד – על כל פנים לגבי עצמו – לעזועים נפשיים עמוקים ומסובכים" (שם). מעמד מיוחד מעניק כאן ביאליק למלה "אני" – שהיא, הוא כותב, לכאורה "דיבור קל" אבל יש בה הרבה "מן הפילוסופיה העמוקה, מן הגילוי האלהי" (ובהמשך המסה צובר ה"אני" חשיבות נוספת).

אבל אחר־כך – פתאם – שינוי גדול, המחזיר אותנו למשפט הפתיחה: "והנה בא יום והמלים ההן ירדו מגדולתן והושלכו לשוק, ועתה בני אדם מגלגלים בהן מתוך שיחה קלה כמי שמגלגל בעדשים" (שם). כלומר, בדיבור היומיומי הרגיל כל זה היה כאיננו, ערכן של המלים ירד. מרחק גדול נפער בין מה שהיו המלים "בימי גבורתן" ובין השימוש היומיומי הרגיל בהן בפי בני־האדם, והמרחק הזה הוא העומד במוקד המסה. זהו, לאמיתו של דבר, תהליך של חילון, במובן הפשוט ביותר של המלה: הפיכת המלים מְדַבֵּר קדוש ונשגב – אולי אפילו חד־פעמי, המיוסד על קשר קרוב וראשוני עם האל – לעניין שגרתו שביומיום, נחלת הרבים, המובן־מאליו שאין נותנים עליו את הדעת.

60 עולה ומזדהר כאן קשר מפתיע ומרתק לבית השני בשירו של אלתרמן "עוד חוזר הניגון": "והרוח תיטוב ובטיסת נדנדות/יעברו הברקים מעליך" (נתן אלתרמן, כוכבים בחוץ, תל אביב: יחדי, 1938, עמ' 7) – אך זהו כמובן נושא לדיון נפרד.

כיצד יש להבין את הפער הזה וכיצד יש להתייחס אליו? בכך, בעצם, עוסקת המסה. תחילה, כפי שראינו, מתואר התהליך הזה כנפילה או הידרדרות עצובה ומייאשת: "המלים ירדו מגדולתן והושלכו לשוק"; הן "עומדות מובלעות בלשון – ולא כלום". נשמע שביאליק מזועזע ומקונן מרה על איבוד הקשר עם האלוהי, על איבוד הגדולה, הזוהר והערך, על הזילות. אבל אז מסתמן שינוי בעמדתו – ולמעשה זהו שינוי דר-שליבי. תחילה הוא אומר שזהו בעצם תהליך טבעי, בלתי-נמנע, וגם מחזורי, שאין לתמוה עליו: "היש לתמוה על כך? אין מהרהרים אחרי מידות הטבע. כך מנהגו של עולם. מלים עולות לגדולה ומלים יורדות ונעשות חולין" (שם). הוא משלים עם המצב, או אולי מנסה לנחם את עצמו, אך אין ספק שדבריו מעידים על מאבק פנימי בין תחושת אובדן וקינה על זילותן החדשה של המלים ובין הניסיון להדוף תחושה זו במסגרת הסבר כוללני על "דרכו של הטבע": מאבק המסגיר, אולי, חוסר-אונים.

ואז, בשלב השני, מתחוללת תפנית משמעותית יותר ביחסו של ביאליק לשינוי שחל במעמדן של המלים. את המטאפורה של ירידת-הערך מחליפה עתה מטאפורה של ריקון, דרך מושג הקליפות הקבלי:

תוךן [של המלים] נאכל וכֶחֶן הנפשי פג או נגנז ורק קליפותיהן, שהושלכו מרשות היחיד לרשות הרבים, עדיין עומדות בלשון ומשמשות אותנו שמוש רפלקטיבי ומרושל בגבולות מצומצמים של היגיון ומשא ומתן חברתי בתור סמנים חיצוניים והפשטות לדברים ולמראות (עמ' כה, ההגשות במקור).

כלומר, המלים הפכו לקליפות ריקות, שהושלכו לרשות הרבים; ממהות הן הפכו ל"כלי" ולסמינים חיצוניים ופונקציונליים. אבל ההפרדה בין תוךן של המלים לקליפתן – וליתר דיוק, ההבחנה היא בין המלים-כְּתוּךְ ובין המלים-כְּקְלִיפָה – מובילה, כותב ביאליק, לפיצול של הלשון ל"שתי לשונות", שהן בעצם שני מודוסים של הלשון או שני ז'אנרים: "שירה" ו"היגיון". במדור השירה שוכנת "לשון פנימית, לשון הייחוד והנפש, שהעיקר בה, כמו במוזיקה, ה'איך'" – כלומר, זו לשונן של המלים-כְּתוּךְ, כמהות, כיצירה; ואילו "במחיצת ההיגיון" שוכנת "לשון חיצונית, לשון ההפשטה וההכללה, שהעיקר בה, כמו במתמטיקה, ה'מה'" (עמ' כה-כו) – והיא לשונן של המלים-כְּקְלִיפָה.

שתי הלשונות, כותב ביאליק, "נבנות זו מחורבנה של זו" – כלומר, אין הן יכולות לשכון בכפיפה אחת. ועם זאת, הרי משתמע שבלשון השירה, לשון הייחוד והנפש, משתמרת מהותן של המלים-כתוך, על עוצמת הגילוי שהיתה בהן "בימי גבורתן", ושכנראה קיימת עדיין ב"רשות היחיד"! זהו, לדעתי, לב העניין: עֲבָרָן האלוהי וכוחן הראשוני של המלים עדיין גלומים בהן; גדולתן ויוקרתן ממשיכות להשתמר בהן ("כתוך" ברשות היחיד) גם כשהפכו ל"קליפות" וכשערכן הידרדר לערכן של עדשים בשוק (ברשות הרבים). גם השימוש במלה הטעונה "נגנז" (ועוד בהדגשה) מרמז בדיוק לכך שתוךן של המלים וכוחן הנפשי והאלוהי משתמרים ואצורים "בסתר". שני מצבים או "מעמדים" אלה של המלים אולי אינם יכולים לשכון בכפיפה אחת – שכן יש ביניהם סתירה פנימית עמוקה – ובכל זאת, באופן פרדוקסלי אולי, הם קיימים בו-זמנית. הבו-זמניות הזאת מרכזית ועקרונית

מאוד, כפי שנראה, והיא נוכחת, למעשה, כבר במשפט הפתיחה של המסה, בהבחנה בין "בני-האדם" (הרבים) למעטים.⁶¹

ובניגוד לנימת הקינה ששלטה בפתיחת המסה, כעת, לפתע, מתואר הריקון הזה כתהליך חיובי ביותר: "ואולי כך יפה לאדם, שיהא יורש את קליפת המלה בלא תוכה, כדי שיהא ממלאה, או מוסיף בה, כל פעם מכוחו שלו, מזריח בה מאור נפשו הוא" (עמ' כו). שכן אילו נשארה המלה מלאה, "במלוא כוחה וזהרה הראשון", כי אז שום אדם לא היה "מגיע לעולם לידי גלוי עצמותו ואור נפשו שלו" (שם). כלומר, דווקא הריקון – דווקא ה"מלים-קליפה", מה שנראה עד כה כירידתן של המלים מגדולתן לזילות גמורה ולתחושה של אובדן – הוא-הוא שמאפשר לאדם למלא כל "קליפה" מחדש, בנפשו שלו (מה שמזכיר את חשיבותו של ה"אני" שנזכרה בתחילה). ואכן, מיד בהמשך מתואר כוחן האדיר של המלים הראשונות גם ככוח משעבד, מעין מטען כבד התלוי כריחיים על צווארון – ו"ריקונן", על כן, משחרר: "סוף-סוף כלי ריקן מחזיק ומלא אינו מחזיק, ומה אם המלה הריקנית משעבדת, המלאה לא כל שכן": לאמור, כשם שכלי צריך להיות ריק כדי "להחזיק", שיהיה בו מקום פנוי להתמלא, כך גם המלים.⁶²

אם בתחילה נוצרו המלים בתגובה לנוכחותו של האל, הרי עתה דומה שהן התנתקו ממנו, התרוקנו ממתענן האלוהי, ולכן – דווקא משום כך – יכול עתה האדם ליצור ולחדש מלים (ומשמעויות), כאילו בהמשך לאל ובמקומו.

ואכן, מיד בהמשך מתואר הדיבור – השימוש במלים-קליפות, כשהן "ריקות" ויכולות "להחזיק" – כחוויה של שחרור, המלווה ב"רגש של בטחון" וב"קורת רוח". ובדיוק על הרגשות האלה, אומר ביאליק, צריך לתמוה (וזאת בתשובה או בהמשך ישיר לדבריו בתחילה, שאין לתמוה על ירידת מעמדן של המלים והשלכתן לשוק), משום שהאדם בדיבורו –

כאילו מעביר באמת את מחשבתו או את הרגשתו המובעת על מי מנוחות ודרך גשר של ברזל, הוא אינו משער כלל, עד כמה מרופף אותו הגשר של מלים, עד כמה עמוקה ואפלה התהום הפתוחה תחתיו ועד כמה יש ממעשה הנס בכל פסיעה בשלום (עמ' כו; ההדגשה שלי, ח"צ).

כלומר, הדיבור הרגיל מיוסד על חוסר-ידיעה של עוצמתן וזוהרן של המלים, מצד אחד, ושל היותן "קליפות" בלבד, מצד שני. ומצב זה של חוסר-ידיעה פירושו עיוורון של האדם לתהום שמתחתיו, לשבריריות של "גשר המלים" – והעיוורון הזה הוא שמעורר תמיהה. גם כאן, כמו במשפט הפתיחה של המסה, התודעה היא כפולה: מצד אחד תודעתו של ה"אדם בדיבורו" (כמו "בני אדם זורים יום יום לרוח [...] מלים חמרים חמרים", במשפט הפתיחה), ומצד שני תודעתו של הדובר, שכן יודע "עד כמה עמוקה ואפלה התהום" (בהקבלה למעטים ה"יודעים או מעלים על לב מה היו המלים בימי גבורתן"). וכמו במשפט הפתיחה, גם כאן, תחילה נדמה שביאליק מבוהל ממהותו זו של הדיבור ורוצה

61 כפי שמראה רות קרטון-בלום, גם צבי דיזנדרוק מדגיש בריזומניות דומה (קרטון-בלום, הערה 27 לעיל, עמ' 104).

62 וזאת על פי התלמוד הבבלי, ברכות מ, ע"א.

להזהיר את הדוברים מהעיוורון ומסִקֵּנת הנפילה לתהום – אך מיד מתברר שהוא דווקא משתאה ומתפעל מהם, שכן דווקא בגללם – כל "פסיעה בשלום" של הדוברים היא נס!

כאן מתברר סוד ה"כיסוי" שבכותרת המסה: עתה מתברר שהמלים עצמן – בדיוק משום שהן קליפות מרוֹקֵּנות – מגינות על האדם מפני התהום העמוקה והאפלה: "הרי הדבר ברור, שהלשון לכל צירופיה אינה מכניסה אותנו כלל למחיצתם הפנימית, למהותם הגמורה של דברים, אלא אדרבא, היא עצמה חוצצת בפניהם" (שם).

כלומר, דווקא עכשיו, לאחר שנותקו המלים מכוחן ומזוהרן הראשוניים ומהקָּשר עם האל, וירדו מגדולתן – הן יכולות להיראות ולשמש כ"גשר של ברזל", וכך גם להגן על האדם מפני התהום – ובזכותן הופך כל צעד שלו לנס. חוסר־הידיעה, קלות הדעת והעיוורון חוצצים בין "תוכנן" של המלים ל"קליפתן".

מכאן ממשיך ביאליק ומרחיב בסוגיית ההגנה שמספקות המלים והצורך של האדם בה. האדם המתואר כאן הוא יצור חשוף, חסר ישע ונתון לפחדים משתקים (וזאת בניגוד לאדם הראשון בפיסקאות הפתיחה של המסה, שאמנם חָרַד לנוכח האל אך תדהמתו דווקא הובילה אותו לשאוג "שאגת פרא" וללדת את המלה כיצירה נשגבת וכילוי של העולם ושל עצמו). כעת מתואר האדם כמי שנמצא "מחוץ למחיצת הלשון, מאחורי הפרגוד שלה" (שם), והוא במצב של תהייה מתמדת: "רוחו תוהָה ותוהָה תמיד", ללא אָמֵר וללא דברים; "מֵה נצחי קפוא על השפתים" – אבל אין זה "מה" המכיל "תקוה לתשובה", אלא "בלימה – בלום פה מלדבר" (שם). כלומר, התהייה היא שתיקה, שביסודה ה"פחד להישאר רגע אחד עם אותו ה'תהו' האפל, עם אותה ה'בלימה' פנים אל פנים בלי חציצה" (שם).

מצב העיוורון המאפשר את הדיבור – הדיבור כעיוורון – כרוך אפוא בנתק בין האדם ל"מהותם של הדברים", לתהום ולתהו, שהאדם שרוי בפחד מהם ובעצם משתמש במלים כדי להסתירם ולהסתתר מפניהם. וכאן מצטט ביאליק את האל האוסר על משה לראות את פניו, תוך החלפה משמעותית של האל ב"תהו": "כי לא יראני האדם וחי" – אומר התהו" (שמות לג, 20; ולעניין זה נחזור בהמשך).

מה השתנה כל־כך בין אדם הראשון, רב־העוצמה, לאדם החלש והמפוחד הזה שכאן? האם מדובר כאן בתהליך מיתי־מיסטי, של מְעַבֵּר מאדם הראשון (החד־פעמי, שנברא במו יְדֵי האל, שגילה או המציא את השפה בנוכחותו) לכל בני־האדם שבאו אחריו (שקיומם מיוסד על היותם "לא־ראשוניים" אלא צאצאים, שכאילו נושלו מהקָּשר הישיר עם האל ומן האפשרות לגלות ולהמציא את השפה בעצמם, ולכן הם גם צריכים לרוקן את המלים כדי שיוכלו למלא אותן מחדש)? או שמא נרמז כאן תהליך היסטורי המקביל ל"מותו של האל" בעולם המודרני המחולק והמנוכר, כשהאדם נותר לבדו בלא ישות טראנסצנדנטית ובלא יעד נשגב לשאוף אליו מלבד המוות, עולם שבו האל הפך ל"תהו" או שהתהום הריקה מסמנת את העדרו – והמלים עוזרות להסיח את הדעת?⁶³

63 מעניין שגם אצל שלום תפס אדם הראשון מקום מרכזי – הן בגלל מקומו המרכזי בתורת החסידות ובקבלה (ראו גרשם שלום, פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1980) והן

המסה אינה מפרשת. אבל אין ספק שבחלק זה שלה אנחנו שרויים בשלב שבו אין התייחסות לאל אלא לתהו ולתהום (שבאו במקומו?). האדם אינו מגיב לנוכחותו של האל ביצירה ובגילוי, אלא הוא פוחד ומבקש להסיח את דעתו מן הפחד. ואכן, ממשיך ביאליק, שתי הלשונות שהזכיר קודם – ה"מוסיקה האלמת והמתמטיקה המסמנת" – אף שהן "שתי אחיות צוררות, משתי קצוות מקבילות" (עמ' כז), שתייהן יחד "מעידות" שהמלה "אינה אלא מין רקמת תהו", החוצצת בפני התהו, ובכך גם מגינה על האדם מפני הסתכלות בתהום וגם תוחמת את אפלתו של התהו ומונעת ממנה להתפשט בכל ("שלא תהא זו מפעפעת ויוצאת עליה לטשטש את תחומיה"; שם). זהו תיאור מבהיל של אדם אבוד, חסר-אונים, משותק מאימה, ה"יושב יחידי באשון השך ואפלה ומרתת" (שם), והמלים – "כוחן" בכך שהן מסיחות את הדעת מן הפחד. וחשוב לזכור, נקודת-המוצא של המצב הזה היא ה"אדם בדיבור", כלומר, הדגש כאן הוא על המלים הנהגות, מעשה הדיבור והקול האנושי; המלים הנהגות הפכו לצלילים שרירותיים, שכמו איבדו לגמרי את מובנם, עד שאפילו אין הבדל בין צפצוף לתפילה: "משמיע קולו לאזניו: קורא את 'שמע' או מצפצף בשפתיו. למה? סגולה' היא להסיח דעתו ולהפיג פחדו" (שם, ההדגשה שלי, ח"צ).

כלומר, שוב, מעשה הדיבור היומיומי, השגרתו ו"חסר-המשמעות" – הוא-הוא שמאפשר את היסח-הדעת; הוא השימוש ה"עיוור" בשפה – שכזכור תואר קודם כנס, כהליכה בטוחה על גשר רופף: "המלה הדבורית – או שיטה שלמה של מלים – כוחה אף היא לא בתכנה המפורש – אם בכלל יש כזה – אלא בהסח הדעת הכרוך בה" (שם). העלמת העין היא ה"מקלט הקל והנוח ביותר, אף אם מדומה, מפני הסכנה, ובמקום שפיקחת העינים היא גופה הסכנה, הרי אין לך גם מקלט בטוח הימנה" (שם). ואז חוזר ביאליק למשה, שהסתיר את פניו מהאל: "יפה עשה משה שהסתיר פניו" – ומרמז בכך להסתרת הפנים של משה לנוכח הסנה הבווער, עוד לפני שאלהים עצמו אסר עליו לראות את פניו ואיים במוות (שמות ג, 6: "וַיִּסְתֵּר מִשֵּׁה פָנָיו כִּי יֵרָא מֵהַבֵּית אֶל הָאֱלֹהִים"). כלומר, אפילו כשיכול היה משה להביט באל, מבלי שהמבט הישיר יוביל למוות – התיירא לעשות זאת.⁶⁴

בהשפעת תפיסת הלשון של ולטר בנימין כפי שהיא עולה ממאמריו מאותה תקופה: בשלב ה"ראשית" השפה היתה אלוהית – לא היתה כל הבחנה בין הרברים לשמותיהם; בשלב השני, בשפתו של אדם הראשון, בין הרברים והשמות היתה התאמה מלאה; והשלב השלישי היה שלב הניכור, שבו הענקת השמות כבר לא היתה יצירתית (כשפתו של אלהים) ולא יכלה לבטא חוויות גן-עדניות (כשפתו של אדם הראשון), אלא הפכה אמצעי שרירותי להעביר דברים שמעבר לשפה עצמה. ראו ולטר בנימין, "על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם" (1916), כתבים. ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 283-296; וראו ניתוחה המאיר עיניים של אנאבל הרצוג את תפיסת הלשון האלה, את הקשרים ביניהן ואת הפיתוחים והשינויים שעברה תפיסת השפה של שלום במשך השנים (Herzog), הערה 34 לעיל, עמ' 228-229). הקשר בין התפיסות האלה לתפיסתו של ביאליק דורש דיון נפרד.

64 המקרא מדגיש, כידוע, את קשר הראייה הישיר והייחודי שהיה בין משה לאלהים: "פֶּה אֶל פֶּה אֶדְבָּרְבוּ, וּמְרָאָה וְלֹא בְחִירָה, וְתִמְנֶת ה' יִבֵּיט" (במדבר יב, 8); ולאחר מותו מספיד אותו הדובר המקראי במלים: "וְלֹא קָם נְבִיא עוֹד בְּיִשְׂרָאֵל כְּמֹשֶׁה אֲשֶׁר יָדְעוּ ה' פְּנִים אֶל פְּנִים" (דברים לד, 10). הקשרים שטווה כאן ביאליק בין עצמו למשה ראוים לדיון יסודי יותר, שלא כאן מקומו, ומעניין לבחון גם את הקשרים בינו ובין המאמר "משה" של אחר-העם ("משה", השילוח יג, חוברת ב, (שבט תרס"ד); נכלל גם בעל פרשת דרכים, תל אביב וירושלים: דביר והוצאת עברית, תשכ"ג, עמ' ריח-רלד). כן ראו גם אברהם

שוב מתחדדת ההשוואה עם אדם הראשון – שאמנם גם הוא חרד וירא מפני האל, ובכל זאת היו מלותיו גילוי ויצירה נשגבת, שכן הן היו ביטוי לחרדתו וגם חיקוי של הטבע (ובעקיפין גם חיקוי של הבריאה האלוהית עצמה!) – ואילו כאן הן הסחת הדעת, "שיכון" של החרדות; לא התמודדות אמיצה ויצירתית עמן אלא ניסיון לברוח ולהתחמק מהן. ונוכחותו של האל כבורא מלא הוד, שגם מחולל תגובת־שרשרת של בריאה, יצירה וגילוי, מתחלפת בהעדרו או בנוכחותו כממית (ואולי גם בזיהוי בין שני אלה).

מכאן ואילך גובר ומשתלט תפקידן של המלים ככיסוי וכטשטוש, וגוברת גם אימתה של התהום. ביאליק אפילו משליך עתה את מצב הַנִּתְק־מהאל אחרונתי: בניגוד למה שסיפר קודם לכן, על לידת המלים כתגובה לנוכחות האל, עתה הוא מספר שגם בהיוולדן היה זה בשיחה של אדם בינו ובין עצמו, כגילוי של האדם את עצמו דרך עצמו (בלבד), ואולי כביטוי של בדידות. קולו של האני הפך פתאם – מיד – ל"קיר", למחיצה בין האדם ובין "מה שמַעֲבֵר". מעתה הוגבלה יכולת ההתבוננות של האדם ל"מכאן ואילך" בלבד – כלומר, אל הקרוב והמוחשי – והוא אינו יכול לראות "אחורה" (את העבר) ואת המופלא. כלומר, שוב, "לא יראה האדם את ה'תהו' פנים אל פנים וחי" (שם). האיסור האלוהי מתאשר ומתגשם מסיבות הפוכות לאלה שבהן הוטל, ובדרכים הפוכות. האדם פוחד מן התהו – וכאן מוסיף ביאליק גם את הצד השני של הפחד: התשוקה – אבל הדיבור חוסם ומכסה: "אל ה'תהו' תשוקתך, והדיבור ימשול בך" (שם) – בפראפראזה, כמובן, על העונש שגזר האל על האשה בגן־עדן: "ואל אישך תשוקתך והוא ימשול בך" (בראשית ג, 16). אבל בעוד שהאיש הוא גם מושא התשוקה של האשה וגם המושל בה – כאן מושא התשוקה הוא התהו, והמושל הוא הדיבור (ושוב, הדגש הוא על המלים הנהגות, המשמשות בתקשורת היומיומית). המלים שוטפות ברצף, בצפיפות, כ"קשקשי שריון", וממלאות את "חלל ה'דעה' של האדם", "ללא ריוח בינתים [=ביניהן] כחוט השערה" (עמ' כח). האדם רוצה להעלים את האפלה הנצחית – או ליתר דיוק, הוא מדבר כדי להעלים אותה (שכן האפלה "מטילה אימה כל כך") – אבל, בה־בעת, האפלה היא זו ש"מעוררת בו געגועים כמוסים להציץ בה רגע קטן". אכן, הפחד והתשוקה נוכחים במקביל: "הכל יראים ממנה והכל נמשכים לה" (שם).

הפחד מן האפלה והתשוקה אליה מזינים זה את זה – אבל הם גם כוחות סותרים הנאבקים זה בזה: הפחד גורם לכך ש"במו־פינו [כלומר בדיבור] נבנה עליה [על האפלה] מחיצות של מלים מלים ושיטות שיטות להעלימה מן העין" (שם) – אך מנגד, התשוקה גורמת לכך שמיד "הצפרניים חוטטות וחוטטות באותן המחיצות", כדי "לפתוח בהן אשנב קטן, סדק כל שהוא, ולהציץ דרך שם רגע אחד אל מה ש'מעבר הלז'" (שם). אך כל זה לשווא, כי כוחן החוסם של המלים המדוברות גובר כל־כך עד שהן מצטיירות עתה כיישות עצמאית, אלימה ודורסנית, שהאדם הוא קורבן חסר־אונים שלה: "בו ברגע שהסדק נפתח לכאורה – והנה חציצה אחרת, בדמות מלה או שיטה חדשה, עומדת פתאום במקום הישנה וחוסמת שוב את העין" (שם). זהו תהליך אינסופי שביאליק מדמה לדחייה מתמדת של פירעון חוב: שום מלה ושום דיבור אינם יכולים לספק תשובה, כלומר לפרוע או לפדות את החוב, שכן

באנד, "תסביך משה בספרות העברית", שאלות נכבדות, ירושלים וכאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2007, עמ' 37-50 (ובהמשך נחזור לעניין זה).

המהות עצמה נותרת סמויה, מכוסה, חסומה לעד: "שם בן ב' אותיות", שהוא "אותו 'מה' הנורא, שמאחוריו עומד איזה 'איקס' עוד נורא ממנו – ה'בלימה'" (עמ' כט).⁶⁵ המהות היא החוב, והדיבור אינו פורע אותו לעולם. וכך נוצר "תיקו" נצחי.⁶⁶

אם קודם נדמה היה שה"תהו" וה"תהום" הם תחליפי האל – שאותו רוצה האדם לראות אבל פוחד – כאן מתברר שהפחד הוא מהמוות; ואולי אין סתירה בין שתי האפשרויות, שכן המוות הוא האופק ה(אנטי-)טראנסצנדנטי היחיד שנותר לאדם אחרי מות האל. החיים אינם אלא ניסיון להסיח את הדעת ממנו, וברגע שאדם מת – אז ורק אז נעלמות המלים, "נסתלקה המחיצה" ו"נתרוקן החלל". והחלל הזה הוא ה"רגע המסוכן ביותר, גם בדיבור וגם בחיים" (שם). ומצד שני, בדיוק בגלל הסכנה הזאת, הוא מצטייר גם כרגע של התגלות, של הסרת מסכות, רגע שבו "התהו מנצנץ" (עמ' ל). אבל גם ברגעים כאלה – בני-אדם מחמיצים, אינם שמים לכך לב, בגלל "שגרת הלשון" ו"שגרת החיים" (שם). הפיסקה מסתיימת במשפט אירוני: "שומר פתאים ה'". האל שומר על הפתאים (כל בני-האדם?) מפני המבט הישיר אל התהו המנצנץ. ה"פתאים" הם בעצם תמימים מאד, והתשווקה להציץ אל התהו שמעבר למחיצת המלים היא תשווקה תמימה, התפתות מסוכנת – ולכן, אומר ביאליק, טוב שיש מי ששומר שהיא לא תצלח. כל פעולתן של המלים כ"כיסוי" – כמחיצות, כשריון-קשקשים וכמסכות, שנועדו להסתיר מן האדם את התהום האפלה (שאולי אינה אלא הריק והמוות המחליפים את האל ומסמנים את העדרו) – מתבררת לפתע, במשפט מלא אירוניה וחמלה גם יחד, כמעשה חסד שעושה עמנו האל, כדי לשמור עלינו...

* * *

כאמור, המסה אינה מפרשת האם התהליך שעברו המלים הוא תהליך מיתי או מיסטי, פסיכולוגי או היסטורי; האם ההבדל בין המלים כיצירה רבת-כוח (כגילוי) ובין המלים כהסחת דעת (ככיסוי) הוא תהליך שהמלים עצמן עברו או שאלו שימושים שונים שלהן בידי האדם, או שתי הוויות מקבילות. אבל קשה שלא לראות דמיון רב בין מבנה התהליך המתואר כאן למבנה המעגלי של הטיעון במכתבו של גרשם שלום, של "חילון הקודש וקידוש החול" במסגרת של הצינונות כתיאולוגיה פוליטית. שהרי גם כאן, כמו אצל שלום, ירידת המלים מגדולתן מתוארת כנפילה, אובדן וזילות – אבל דווקא היא זו שמאפשרת את התחדשותן של המלים, את "מילון" מחדש; וגם כאן, תהליך זה של "מילוי" והתחדשות מתואר כהליכה עיוורת על פי תהום: מעשה מסוכן שהוא גם "נס" ו"גאולה". המבנה הזה,

65 וה"מה" עצמו, כפי שכותב אריאל הירשפלד, הוא גלגול ותחליף לשם הוויה (הירשפלד, הערה 26 לעיל, עמ' 149).

66 המטאפורה הכלכלית מוכרת מיצירות רבות של ביאליק, ונקשרת לעתים קרובות בעיסוקו כסוחר, אך יש בה עניין רב גם מעבר לכך – עניין החורג מתחומו של מאמר זה (ראו שמואל רוסס, "על ציורי ביאליק במסותיו", בין גילוי וכיסוי: ביאליק בסיפור ובמסה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984, עמ' 76-92).

והעובדה שהוא חוזר אצל שני הוגים ציונים מרכזיים באותה תקופה (בהפרש של עשר שנים זה מזה), מחזקים את התחושה שיש קשר בינו ובין ההקשר ההיסטורי-פוליטי שבו נכתבה המסה של ביאליק: ההקשר של חילון העברית והפיכתה לשפה מדוברת במסגרת הציונות כגאולה, כמשיחיות, כנס.

לאמיתו של דבר, ביאליק איננו רק מתאר את תהליך התיאולוגיזציה הפוליטית, אלא גם מחולל אותו הלכה למעשה: למשל ובעיקר בהמרות ובהעתקות הרבות של המלים ושל המשמעויות מן המשמעויות המסורתיות, ה"דתיות", למשמעויות החדשות, ה"חילונית". כפי שראינו לעיל, הוא ממיר את שם האל ב"תהום" וב"תהו" (כמו במשפט "לא יראני האדם וחי – אמר התהו" – תוך איזכור משבש של דבריו של האל למשה, "לא יראני האדם וחי" [שמות לג, 20]).⁶⁷ הוא מצטט את הפסוק "צדקתך כהררי אל, משפטיך תהום רבה" (תהלים לו, 7) תוך החלפת הצדק והמשפטים האלוהיים במלים: "יש מלים – הררי אל, ומלים – תהום רבה" (וזוהו, כזכור, בדיוק אותו פסוק שגם שלום מצטט במכתבו!), ובכך הוא כבר מגלם ומגשים, הלכה למעשה, את התהליך שבו המלים "יחסמו" בעד האל או התהו; אכן, *בהן ולא באל* מתגלמים המשפט והצדק. כך הופכים התהום והתהו לאתרוג ולסימן של העדרו של האל. ובמקביל, הכוח שהיה בידיו עובר עתה לאדם, "לאור נפשו הזורח": במלותיו של הירשפלד, "ביאליק מעמיד את התוך האנושי, הלב, [...] כמקביל שווה-ערך ועוצמה לאל. [...] האלוהי של ביאליק נמצא באדם".⁶⁸

גם במושגים הקבליים של הקליפות והניצוצות עושה ביאליק שימוש מהפך: בקבלה הלוריאנית, הקליפות שייכות לממלכה הדמונית, הן ה"רע", ובתוכן נשבו הניצוצות מן ה"כלים" האלוהיים (הספירות) שנשברו. בעזרת "תורת התיקון והכוונות" יכול האדם להפריד את הניצוצות מהקליפות, לאספם ולהעלותם-להחזירם אל העולם האלוהי. ואילו ביאליק מנטרל את משמעותן הדמונית של הקליפות (כלומר של המלים-קליפות) והופכן ל"כלי" חיובי ואף נחוץ, כי דווקא משום ריקותן הן יכולות "להחזיק", ואפשר למלא אותן מחדש ב"ניצוצות" חדשים – שנמצאים דווקא באדם ("אור נפשו הוא").⁶⁹

67 ואם ניזכר במקומה החשוב של התהום בפסוקים הפותחים את סיפור הבריאה בבראשית, הרי שבפסוק הזה מתחלפת ה"תחרות" בין האל לתהום בהזדהות מלאה ביניהם: אלהים עצמו כמו-הופך לתהום, ובכך מופקע ממנו שלטונו לטובת התהו/התהום. אולם הפקעה זו מובילה לזיהויו עם התהום כיסוד קדום ועצום יותר, בבחינת מה שהיה לפני השפה או אולי אף לפני הבריאה.

68 הירשפלד, הערה 26 לעיל, עמ' 146. לאמיתו של דבר, גם העובדה שביאליק מציג את התהליך שעוברות המלים במושגים כלל-אנושיים וטבעיים-כביכול, מחוץ לספציפיות של השפה (העברית) ושל הקשר קונקרטי – מסייעת בתיאולוגיזציה הפוליטית. שכן, כפי שראינו לעיל, תהליך החילון עצמו (וגם הלאומיות בכללותה) מנוסחים במושגים אוניברסליסטיים. וכך, אפשר אמנם לקבל את המושגים האלה ככלליים ועל-היסטוריים – וכך אכן עשו רוב המבקרים. הירשפלד כתב במפורש: "ביאליק כמו הביא את המדיום הלשוני העברי [...] אל תחום החרדה האנושית מפני התהו, ההרס והאבדון – תהו שאינו 'האל' או 'צדו השני של האל', אלא הוא גם 'אין אל בכלל' – אל מרכזי העשייה האמנותית, ומצד שני: הוא העמיד את השירה והאמנות, ולא את הדת, עיקר וכמרכז ההתמודדות האנושית הקיומית עם התהו" (שם, עמ' 147); אבל אפשר וראוי גם "לחשוך" בהם ולראות בהם גם אמצעים או אסטרטגיות ל"הרהקה".

69 לאמיתו של דבר, סיפור ריקונה של המלה לצורך מילויה מחדש מזכיר דווקא מיתוס קבלי אחר: זה של הצמצום – התהליך שבו האל צמצם את עצמו כדי לפנות מקום לעולם. גם המלה, בהתרוקנותה,

גם את ה"בלימה" ממיר ביאליק ב"בלימה" במובן של בלימת-פה, שתיקה; וכפי שהראה הירשפלד, את המלה "כיסוי", שמובנה המקורי הוא צו חיצוני המוטל על האדם כנגד יצרו החוקר והסקרן, הוא ממיר במובן של "מנגנון הדחקה אנושי"; ולבסוף, את המלה "מה" כמלת תהייה (שהיתה שם הוויה אצל המקובלים) הוא הופך למלת שאלה פשוטה, שאין בה אפילו תקווה לתשובה.⁷⁰

דרך הפירושים השונים שניתנו להמרות האלה אפשר להבהיר ולחדד את ההבדל בין הקריאה שלי לזו של ברוך קורצווייל, מצד אחד, ושל הירשפלד מצד אחר.

קורצווייל טוען שביאליק ראה את התהום כתיק – הוא הריק שנשאר לאחר מותו או הסתלקותו של האל (או הסתלקותו של האדם מן האל). הנחת-היסוד של קורצווייל היא, כידוע, שמשבר המודרניות הוא מותה של היהדות, "התמוטטותה [ו]התרוקנותה הסופית",⁷¹ ושעל אף שחילונה של היהדות אמנם הוכרז כ"המשכה הלגיטימי", הוא טומן בחובו גם אובדן המטיל את צלו על "דרך התחיה": "לאדם המודרני נהפך האל לתוהו".⁷² לכן נפער מרחק עצום בין שירה מודרנית ונבואה, מרחק המתבטא ב"קצור תקשורת": שליח ושולח הם גוף אחד והג'סטה הנבואית היא פוזה בלבד".⁷³ ביאליק, כותב קורצווייל, רואה נכוחה את האובדן הזה ומתמודד עמו באופן ישיר ולכן טראגי; יצירתו מן העשור השני של המאה העשרים (שירים כמו "הציץ ומת" וגם "גילוי וכיסוי בלשון") מעצבת את האובדן וכאילו מכריזה: "כל עוד המשורר המודרני מחפש את יעודו בתחום הטראנסצנדנטי, עבודתו היא עבודת ססיפוס [כך], [...] ובסופו, [...] בשעת המוות, אין הוא זוכה אלא להתגלות האפס המוחלט".⁷⁴ אבל, מדגיש קורצווייל, ראייתו המפוכחת של ביאליק פירושה שהוא מסרב "להשלים עם האינטרפרטציה החילונית-לאומית של היהדות ולהכיר בה כבגילוי של רציפות לגיטימית לאמונה המסורתית",⁷⁵ שכן אינטרפרטציה כזאת פירושה "מיסטיקה יהודית-מודרנית", שהיא "ניהיליזם גמור", שכן

כאילו מַפְנֵה מקום למשמעות חדשה ולייחודה של הנפש החר-פעמית; וכשם שהצמצום היה תנאי-יסוד לבריאת העולם, גם ריקון המלה מתוכנה מצטייר כתנאי-יסוד ליצירה חדשה. ובעצם, תהליך זה של התרוקנות המלים איננו רק מחליף כאן את מיתוס הצמצום האלוהי אלא גם מצטרף אליו, כְּשֶׁלֶב הנוסף בחיי העולם והמלים – השלב שאחרי אדם הראשון. שכן כזכור, מרגע שנולדו המלים הן כבר אינן יכולות "להיוולד" שוב, עם אותם עוצמה וזוהר הנובעים מהקשר הישיר עם האל, אלא הן יכולות רק להתרוקן ולהתמלא מחדש, שוב ושוב, לְנֶצַח – בכוחו של האדם. האדם מופיע כאן, במרומז, כמעין יורש של האל.

70 הירשפלד, הערה 26 לעיל, עמ' 149.

71 ברוך קורצווייל, "הציץ ומת" לביאליק – כהתימה לשירת היחיד, ביאליק ושטרניחובסקי: מחקרים בשירתם, הערה 24 לעיל, עמ' 164-165.

72 שם, עמ' 170 ("עין בעין עם הבלימה, שלכיסויה לא נוכל עוד להיעזר עליידי האמונה הדתית בסמכות האלוהית העליונה – אין לפנינו דרך אחרת אלא זו 'במה ש'מכאן ואילך', בד' אמות של מקום וזמן"; שם, שם).

73 שם, עמ' 164-165.

74 שם, עמ' 165. זוהי שיבת האני אל עצמו, אל תהומות בדידותו, ואל "סודה הכמוס של בדידות זו", שהוא "סוד המסתורין של המוות" (שם, עמ' 167).

75 שם, עמ' 164.

פירושה התכחשות ל"קצר התקשורת" בין השירה המודרנית לנבואה בעידן המודרני – ואילו ביאליק, כאמור, אינו לוקה בהכחשה כזאת.

בהבדל משמעותי מקורצווייל, אני מבקשת להדגיש שביאליק אמנם ממיר את האל בתהו, אבל יחסו למשמעויות ולתוקף של ההמרה הזאת הוא אמביוולנטי ומורכב: שהרי הוא חושף, כפי שראינו, מתח עמוק בין אלה ("מעטים") ש"יודעים" את כוחן ואת זוהרן של המלים לאלה שאינם יודעים; ובה-בעת הרי הוא מוקסם מהתרוקנותן של המלים כפוטנציאל של מילוי-מחדש, של התחדשות ופינוי מקום ל"אני"; ובכך, למעשה, כפי שראינו, הוא דווקא מאשר את הפרשנות החילונית-לאומית של היהדות (קרי את הציונות). כלומר, ההמרות של האל בתהו אינן בהכרח חלק מן ה"מציאות", מאירוע אמיתי שקרה בעולם (גם לא לפני ביאליק), אלא הן חלק מן האידיאולוגיה של הלאומיות כתיאולוגיה פוליטית, כשדווקא הדיבור החופשי, ה"משוחרר" מכובד הקדושה, מקבל את ההגדרה "נס".

מתוך כך מתבהר גם ההבדל בין הטענה שלי לטענתו של הירשפלד: בהיפוך סימטרי לטענתו של קורצווייל, הירשפלד רואה את כל ההמרות שעושה ביאליק כתהליך שבו הוא "מעמיד עצמו מול 'ארון הספרים היהודי' ומזעזע אותו מתוכו": הוא "מסלק את נוכחות האל [...] ומעמיד במקומו את ה'תהו'" ואת האדם;⁷⁶ הוא מציב את דמות המשורר כ"יורשם של הנביאים ואנשי המסורת, החודרים אל תחום הסוד" – במסורת הרומנטיקה המערבית – וכך מצליח "למצוא לכל פרטי אידיאת המשורר שלו ביטוי עברי 'מקורי', כדי לחולל תהליך בתוך התרבות העברית עצמה, לא בעזרת 'רעיונות' אלא בעזרת זיקות לשוניות הקשורות במכאניזם הדתי והנפשי העמוק ביותר שלה";⁷⁷ ובעצם הוא "מגלה את יכולתה של העברית להעמיד יצירת אמנות במיטב המסורת האירופית של מושג זה", והוא "מחפש ומוצא [...] את סדקי החיבור המצויים בה, אך מכוונים לתכלית אחרת, ומפנה אותם לכיוון חדש".⁷⁸ וכך, "המשורר אינו רק מחיה השפה, [...] אלא הוא מערער השפה".⁷⁹ הסבריו של הירשפלד מקובלים עלי לגמרי, בהבדל זעיר-לכאורה אבל גדול-למעשה: בעוד הוא מגדיר את המעשה הזה שעושה ביאליק כדבר רדיקלי ומהפכני – אני טוענת שזהו בדיוק המנגנון של החידוש-תוך-המשכיות שבו פועלת האידיאולוגיה ההגמונית של הציונות כתיאולוגיה פוליטית (מה) שגרשם שלום קרא "רציפות ומרד": כלומר, לא רדיקלי ומהפכני אלא הגמוני לחלוטין.

וכך, כשם ששלונסקי, ב"עמל", מעתיק את מושגי הקודש לעבודת האדמה (וכזכור, שיר זה אינו אלא דוגמה אחת מני רבות למעתיקי-מושגים רבים בתרבות הציונית), ביאליק מעתיק את מושגי הקודש אל השפה המחולנת, המדוברת, אל הדיבור וה"שיחה הקלילה" עצמה. ביאליק נותן דין וחשבון על התהליך שבו "החול מתקדש והקודש מתחלל" – בה-בעת שהוא גם מחולל את התהליך הזה הלכה למעשה. לכאן נקשרת הכפילות הפרדוקסלית של המלים-כקליפות והמלים-כתוך ("ההיגיון" מול "לשון הייחוד והנפש") – שכזכור, אינן יכולות לשכון בכפיפה אחת אבל בהחלט שוכנות בזמן אחד! שכן כפי שראינו, עִבְרָן

76 הירשפלד, הערה 26 לעיל, עמ' 146.

77 שם, עמ' 147.

78 שם.

79 שם, עמ' 150.

האלוהי וכוחן הראשוני של המלים עדיין גלומים בהן, עדיין נוכחים – והבנה זו, שניצנה מתגלים כבר במשפט הראשון של המסה, מעבירה את מרכז הכובד אל התודעה הלשונית של דוברי השפה (ושל הדובר במסה): האם הם יודעים וזוכרים את כוחן של המלים, או שמא שכחו אותו ומתעלמים ממנו? ואם ניזכר במשפט הפתיחה, אזי נוכל לתרגם את השאלה הזאת למתח הנרמז בו בין "בני[ה]אדם" הרבים, הזורים את מלותיהם לרוח, ובין ה"מעטים", ה"יודעים או מעלים על לב מה היו המלים בימי גבורתן" (וכפי שראינו לעיל, מתח זה ניכר במקומות נוספים במסה).

אמנם כן, מאז ומעולם היה הידע הלשוני-מיסטי נחלתם של מעטים; אבל הבעיה הנרמזת כאן קשורה ליחסים המתוחים המתגלים בין תודעות לשוניות שונות ובו-זמניות – זו של הרבים וזו של המעטים. ואף שהמסה אינה מפרשת, כאמור, האם התהליך שעברו המלים הוא מיתי או מיסטי, פסיכולוגי או היסטורי, היחסים המתוחים קשורים לבלי-הפרד בתהליך הפיכתה של שפה מקדושה ו"אלוהית" למדוברת, לצד שינויים אחרים במעמדם של האל, של התהום והתהו, של הנס והגאולה – וכמוכן, של המלים.

באופן יותר ספציפי: המתח בין שתי התודעות הלשוניות מתעורר במצב שבו ה"ידע" הלשוני-המיסטי בדבר מקורותיה האלוהיים של הלשון (אותה ידיעה של מעטים הנזכרת בתחילת המסה) הוא לא-רלוונטי, שְׁכוּחַ ומיותר – ואף מסוכן, שכן כדי לנהל שיחה קלילה בשוק, כדי להסיח את הדעת מן התהום והתהו, כדי שאפשר יהיה "לראות" את גשר המלים כגשר-ברזל ולחולל את הנס של הליכה בטוחה עליו – בשביל כל אלה צריך לשכוח ולא-לדעת "מה היו המלים בימי גבורתן".

וכן, אף שמאז ומעולם היה הידע הלשוני-מיסטי נחלתם של מעטים, התהליכים המתוארים במסה מרמזים, בעצם, באופן עקיף, למצב מסוים, לנסיבות מסוימות שבהן מתעוררת שאלת שימושיהן ותפקודיהן של המלים כגילוי או ככיסוי. זהו, אל-נכון, הרגע ההיסטורי-פוליטי של חילון העברית והפיכתה לשפה מדוברת, בתחילת המאה העשרים: זהו הרגע שבו מוקפים ה"מעטים" באנשים רבים שלשונם מיוסדת על חידוש המלים – קרי ריקונן, פירוקן ל"קליפות" שהאדם יכול למלאן מחדש מאור נפשו – וכך להסיח את הדעת מהתהו וללכת בביטחה מעל התהום. אין זה מקרה, לכן, שהמסה נפתחת דווקא ברבים האלה ובהבדל בינם ובין הדובר, ותיאורם כ"זורים יום-יום לרוח, בכוונה ולפי תומם, מלים חמרים חמרים" משמעותי: ה"זרייה" המתמדת של המלים, כפעולה שעושים אנשים בהמוניהם יום-יום, ללא הפסק, הן בכוונה הן שלא בכוונה – ושמסתיימת בלא-כלום ("לרוח") – מצטיירת כפעולת פיזור שאין עליה שליטה, אולי אפילו בזבוז חסר "אחריות", ואולי גם חסר משמעות או טעם. למעשה נראה כי הדובר של ביאליק מאיים ממנה מאד – ובהלתו נקשרת בעיסוק האינטנסיבי של ביאליק, לכל אורך שירתו, בפיזור, בשמירה ובזבוז, בייצור ובאצירה של רגשות, של כוחות, של דמעות ושל מלים.⁸⁰ פער תהומי מתגלע בין

80 במקום אחר ניתחתי בהרחבה את הדינמיקה הזאת: הראיתי כי ברכים משיריו עוסק ביאליק במאמץ להפוך את החולשה ואת הסבל לכוח יצרני, המתגלם בכוח ממש, ברמעה או בשיר, והוא נקלע תדיר לקונפליקט בין ההדף להוציא כוח זה לעולם ובין החשש מבזבוז – אם עוד לא הגיע הרגע שבו יוכל הכוח להיות יצרני ופורו – והצורך להתאפק. לדינמיקה זו יש מימד מיני ברור ומשמעותי, שבו

ההמוניות הזאת, ה"בזבוז" חסר השליטה והטעם ובין הכוח הכביר הגלום בכל מלה, כוח שרק מעטים (כולל ביאליק כמובן) יודעים אותו ומעלים אותו על לב.

ד. בין שירה לפרוזה, בין דיבור לשתיקה

נחזור לפיסקאות הסיום של המסה. עתה מפרט ביאליק את האפשרויות שיש לאדם: להסתכל לתוך התהום או להסיח דעתו ממנה. ההבדל בין שתי האפשרויות, הוא כותב, הוא פהבדל שבין "לשון בעלי פרוזה" ל"לשון בעלי שירה" (הבדל שנרמז, כזכור, כבר בתחילת המסה); אך מיד ההבדל הזה מיתרגם, כאילו בלי משים, למושגי הפרדס – ארבעת הרבדים של לימוד התורה: פשט, רמז, דרש וסוד. מושגים אלה מאזכרים, כמובן, את הסיפור התלמודי הידוע על הארבעה שנכנסו לפרדס – סיפור שיאזכר שוב בהמשך. הפרוזה, כותב ביאליק, היא ה"פשט": היא נסמכת על ה"צד השוה" ועל המשותף שבמראות ובמלים, על הקבוע ועומד בלשון, על הנוסח המקובל – ובכך היא מקבילה, או קרובה ביותר, ל"לשון הדיבורית", כלומר לאפשרות של הסחת-הדעת, ל"עיוורון" המפְּרָה, הנְּסִי, המאפשר התחדשות. ולכן בעלי הפרוזה –

עוברים את דרכם בלשון בטח. למה הם דומים? למי שעובר את הנהר על פני קרח מוצק, עשוי מקשה אחת. רשאי ויכול הוא זה להסיח את דעתו לגמרי מן המצולה המכוסה, השוטפת תחת רגליו (עמ' ל).

אין ספק: ביאליק מוקסם מבעלי הפרוזה, מן הביטחון השלֵו שבו הם צועדים כמו על פני קרח מוצק; ותיאור זה מזכיר מאד את האופן שבו תואר קודם לכן ה"אדם בדיבורו", שכזכור, כאילו "מעביר את מחשבתו [...] על מי מנוחות ודרך גשר של ברזל", מבלי לדעת שזהו גשר מרופף שתחתיו תהום אפלה. נוצר כאן קשר ברור ועקרוני בין הדיבור לפרוזה: שניהם מבוססים על "נתק" מן התהום – אצל ה"אדם בדיבורו" זוהי אי-ידיעה לא מכוונת, בעוד שאצל בעל הפרוזה זוהי הסחת-דעת מכוונת: שכן "רשאי ויכול הוא זה להסיח את דעתו לגמרי מן המצולה המכוסה".⁸¹

מצטלבת התשוקה האישית-הגברית עם התשוקה הלאומית (צמיר, הערה 17 לעיל) – וגם הבְּהֵלָה המשתמעת מזריית המלים לרוח נקשרת לכאן.

81 על הערצת הפרוזה אצל ביאליק ראו דבריו של פיכמן (הערה 29 לעיל). לטענת פיכמן, ביאליק חשד בשירה, שדווקא משום שהיא נתונה בצורות ובתבניות (השירה כצורה, כז'אנר), היא מועדת להתאכנות, למליציות ריקה. עניין זה עולה בקנה אחד עם שאט הנפש שמבטא ביאליק ביחס לשפה בשירים שכתב באותה תקופה, כמו "חלפה על פני", "יהי חלקי עמכם", ו"אחד אחד ובאין רואה" – וראו להלן. מכל מקום, לפי פיכמן, פוטנציאל זה גורם לכך שבאופן פרדוקסלי, דווקא בפרוזה יכולה להופיע ה"שירה" האמתית – כלומר השירה כמהות של יופי ו/או שגב. מעניין להוסיף גם שלמטאפורה הזאת יש שורשים עמוקים בשיח העברי על פואטיקה ועל ז'אנרים ספרותיים: ידעיה הפניני, למשל, בספר הפרדס, מבחין בין מחבר השיר השקול, למחבר השיר הלא-שקול ("בעל המליצה"), למחבר השיר הלא-חרוז: את הראשון הוא מדמה למי שרוכב על סוס במעבר הרים צר, וצריך להדק את הרוסן כדי להרגיע את הסוס המבוהל והבועט; את השני הוא מדמה למי שרוכב בשביל רחב יותר אבל צריך בכל זאת להיזהר ממה שלפניו ואחוריו, כאיילה במנוסה; ואילו האחרון הוא כציפור שברחה מרשת הציידים

ולעומת בעלי הפרוזה – בעלי השירה הם "בעלי הרמז, הדרש והסוד", והם –

דרופים כל ימיהם אחרי "הצד המיחד" שבדברים, אחרי אותו המשוהו הבודד, אחרי אותה הנקודה, שעושה את המראות – וצרופי הלשון המכוונים להן – כחטיבה אחת בעולם, אחרי הרגע בן-החלוף שאינו נשנה עוד לעולמים, אחרי נשמתם היחידה וסגולתם העצמית של הדברים, כפי שנקלטו אלו ברגע ידוע בנפש רואיהם. (שם)

ולכן "מוכרחים הללו לברוח מן הקבוע והדומם בלשון, המתנגד למטרתם, אל החי והמתנועע שבה" – ויותר מזה: הם מוכרחים גם "להכניס בה כל רגע – על פי מפתחות מסורות בידיהם – תנועה בלתי-פוסקת, הרכבות וצרופים חדשים" (עמ' לא).

פירושו של החיפוש הזה הוא שהמשוררים הם המחדשים הגדולים ביותר:

המלים מפרפרות תחת ידיהם: כבות ונדלקות, שוקעות וזורחות כפתוחי החותם באבני החשן, מתרוקנות ומתמלאות, פושטות נשמה ולובשות נשמה. בחמר הלשון בא על ידי כך חלופי משמרות והעתק מקומות. תג אחד, קוצו של יו"ד – והמלה הישנה זורחת באור חדש. (עמ' לא)

המשוררים מתוארים כאן לפי מיטב המסורת הרומנטית: ההשראה, ההתגלות והמקוריות שלובות אצלם ומזינות זו את זו. וכפי שכתב הירשפלד, ביאליק משלב כאן את המסורת העברית עם זו האירופית: הוא "ניסה והצליח למצוא לכל פרטי אידיאת המשורר שלו ביטוי עברי 'מקורי', כדי לחולל תהליך בתוך התרבות העברית עצמה".⁸² אכן, שילוב זה הוא הרגע המיסטי האנטינומי שבו מתרחשת התיאולוגיזציה של הפוליטי והפוליטיזציה של התיאולוגי:

החול מתקדש והקודש מתחלל. המלים הקבועות כאילו נחלצות רגע רגע ממשבצותיהן ומחליפות מקום זו עם זו. וכינתים, בין כסוי לכסוי, מהבהבת התהום. (עמ' לא)

התהום המהבהבת בין המילים הזזות של המשוררים היא ספק איום מבהיל, ספק סימן להתגלות ולגאולה. השירה היא, אם כן, מצב של פחד וסכנה גדולה אך גם של אור הבוקע ממעמקים, של התגלות:⁸³

ואינה יכולה להפסיק לעוף עד שתגיע קנה. אני מודה מקרב לב לפרופ' אלי קלמן מאוניברסיטת ברנדייס שהביאה לידיעתי קטע מרתק זה. נושא זה ראוי לעיון יסודי יותר, שלא כאן מקומו, וראו גם מאמרה המרתק של נעמה רוקם "להופיע בעיר ההריגה: עדות ופרוזה בפואמה של ביאליק", מכאן יב (2012), עמ' 62-81.

⁸² הירשפלד, הערה 26 לעיל, עמ' 147.

⁸³ וראו: חביבה פריה, הערה 29 לעיל; אסף ענברי, "בין כסוי לכסוי מהבהבת התהום", חדרים 13 (חורף 2003), עמ' 21-31. בניגוד לשלל ההמרות והעתקות-המשמעות הגודשות, כאמור, את המסה, בקטע זה משתמש ביאליק במושגים התיאולוגיים במובנם המקורי: הקודש "מתחלל", הוא כותב (ולא "מתחלל"!), ו"סוד השפעתה הגדולה של לשון השירה. יש בה מגרית היצר של האחריות, מן האימה המתוקה של העמידה בניסיון". השירה, כעמידה על פיה של תהום מהבהבת, כרוכה במושגים "דתיים"

הַלְמָה הַלְלוּ דוּמִים? לְמִי שְׁעוּבֵר אֶת הַנְּהַר בְּשַׁעַת הַפְּשָׁרָה עַל פְּנֵי גַלְדִּין מִתְנַדְנָדִים וְצַפִּים. חֲלִילָה לּוֹ לְהַשְׁהוֹת אֶת הַרְגֵל עַל גְּבִי גֵלִיד אֶחָד יוֹתֵר מֵהַרְף עֵין, יוֹתֵר מְכַדֵי קַפִּיצַת הַרְגֵל מְגַלִּיד לְחִבְרוֹ הַסְמוּךְ וּמְחִבְרוֹ לְחִבְרוֹ. בֵּין הַפְּרָצִים מֵהַבְּהַבַת הַתְּהוֹם, הַרְגֵל מִתְמוֹטְטָה, הַסְכְּנָה קְרוּבָה – – – (שם)

בְּנִיגוּד לְבַעֲלֵי הַפְּרוּזָה, הַ"עוֹבְרִים אֶת דְּרָכָם בְּלִשׁוֹן בְּטַח" שֶׁכֵּן הֵם רְשָׁאִים וְיִכּוּלִים לְהַסִּיחַ אֶת דַּעְתָּם לְגַמְרֵי "מִן הַמְּצוּלָה הַמְּכּוּסָה", בְּעֲלֵי הַשִּׁירָה אֵינָם מְסוּגָלִים, וְאוּלַי גַּם אֵינָם רְשָׁאִים לְעִשׂוֹת זֹאת: הֵם לְעוֹלָם אֵינָם יִכּוּלִים לְהַסִּיחַ אֶת דַּעְתָּם מִן הַתְּהוֹם אוֹ לְשַׁכּוּחַ אוֹתָהּ. הֵם אֵינָם יִכּוּלִים לְשַׁכּוּחַ אֶת הַ"מְלִים-כְּתוּךְ" וְלְהַשְׁתַּמֵּשׁ בְּמִלִּים רַק כִּ"קְלִיפוֹת"; הֵם אֵינָם יִכּוּלִים לְשַׁכּוּחַ אוֹ לְ"אֶל-לְדַעַת" אֶת הַכּוּחַ הָעֲצוּם הַטְּמוּן בְּהַן וְאֵת הַ"תְּהוֹם" שֶׁתַּחְתָּן (גַּם אִם הִיא תַּחֲלִיף לְ"אֶל" עֲצָמוֹ, הֶרֶיק שְׁנוֹתֵר בְּהַעֲדָרוֹ, ו/אוֹ הַמּוֹת!) הַמְּשׁוֹרְרִים חַיִּים מִתּוֹךְ קֶשֶׁר מִתְמִיד עִם יְסוּדוֹת הַקִּיּוּם, הַבְּרִיאָה, הַחַיִּים וְהַלִּשׁוֹן – וְלִכֵּן יֵשׁ לָהֶם גִּישָׁה לְמַשְׁמַעוּיּוֹת הָאֲדִירוֹת הָאֲצוּרוֹת בְּמִלִּים, וּבְנַפְשָׁם טְמוּנִים כּוּחוֹת עֲצוּמִים שֶׁל חֲדָשְׁנוֹת וְיִצִּירָה. דּוּקָא מְשׁוּם כֵּךְ, הֵם גַּם נִתּוּנִים בְּסִכְנָה קִיּוּמִית מִתְמַדָּת, שֶׁל נְפִילָה לְתַהוֹם. וְאֵין סֶפֶק שֶׁהַסְכְּנָה עֲצָמָה הִיא חֶלֶק מְרָכְזִי מְכּוּחַ הַמְּשִׁיכָה שֶׁל הַתְּהוֹם: הַמְּשׁוֹרְרִים נִמְשָׁכִים אֶל הַתְּהוֹם וְזֻקְקִים לָהּ, לְמִרּוֹת הַסְכְּנָה אוֹ דּוּקָא בְּגַלְלָה.

– ואז

וְאֵף עַל פִּי כֵּן גַּם מֵאֵלָה יֵשׁ שְׁנַכְנָסִים בְּשִׁלּוּם מַחוּף זֶה וְיוֹצֵאִים בְּשִׁלּוּם אֶל הַחוּף הַשְּׁנִי, לֹא אֶת הַפְּתָאִים בְּלִבֵּר שׁוֹמֵר ה' (שם).

בְּהַמְּשָׁךְ לְמַשְׁפַּט הָאִירוֹנִי שֶׁהוֹפִיעַ קוֹדֵם לִכֵּן – שֶׁבוֹ הוֹצָגָה הַסַּחַת הַדַּעַת שֶׁבְּמִלִּים-כְּכִיסוּי כְּבִיטוּי הַשְּׁגַחְתּוֹ שֶׁל אֱלֹהִים עַל הַ"פְּתָאִים" – כִּאֵן מִתְבָּרַר שֶׁלֹּא רַק עַל הַ"פְּתָאִים" שׁוֹמֵר אֱלֹהִים אֲלֵא גַּם עַל הַמְּשׁוֹרְרִים – אֲבָל לֹא עַל כּוֹלָם, אֲלֵא רַק עַל חֶלֶק מֵהֶם. כִּאֵן מִתְעוֹרֶרֶת הָאִפְשָׁרוֹת שְׁבִיאֵלִיק רּוֹמַז כִּאֵן לְעֲצָמוֹ, שְׁאוּלֵי לֹא יֵצֵא בְּשִׁלּוּם אֶל הַחוּף הַשְּׁנִי אֲלֵא נִפֵּל לְתַהוֹם. אוּלַי עֲלִיו ה' לֹא שִׁמְרָה? מֵאִשְׁרַת זֹאת הַתְּשִׁתִּית הָאִינְטֵרְטֵקְסְטוּאֲלִית שֶׁל הַמְּשַׁפֵּט הַזֶּה (וּבִיחּוּד הַבִּיטוּי "יוֹצֵאִים בְּשִׁלּוּם"): הָאִיזְכוּר הַחוּזֵר שֶׁל הַסִּיפּוֹר עַל אַרְבַּעַה שְׁנַכְנָסוֹ לְפִרְדָּס, כְּלוֹמֵר שֶׁל תּוֹרַת הַסּוּד:

תְּנוּ רַבְּנָן: אַרְבַּעַה נַכְנָסוּ לְפִרְדָּס. בֵּן עֲזַאִי וּבֵן זּוּמָא, אַחַר וּר' עֲקִיבָא. [...] בֵּן עֲזַאִי הַצִּיץ וּמַת. בֵּן זּוּמָא הַצִּיץ וּנְפָגַע. [...] אַחַר קִיּוּץ בְּנִטְיָעוֹת, ר' עֲקִיבָא יֵצֵא בְּשִׁלּוּם.⁸⁴

רַק אֶחָד מִבֵּין הָאֲרַבְעָה – ר' עֲקִיבָא – יֵצֵא בְּשִׁלּוּם; בֵּן זּוּמָא הַצִּיץ וּנְפָגַע, כְּלוֹמֵר הַשְּׁתַּנְּעֵ; "אַחַר", הוּא אֲלִישַׁע בֵּן אֲבוּיָה, קִיּוּץ בְּנִטְיָעוֹת – כְּלוֹמֵר הַפֶּךְ לְכּוֹפֵר; וּבֵן עֲזַאִי הַצִּיץ וּמַת. בִּיאֵלִיק אֵינּוֹ אוֹמֵר כִּאֵן שׁוּם דְּבַר מְפּוֹרֵשׁ עַל עֲצָמוֹ, אֲבָל בְּשִׁירוֹ "הַצִּיץ וּמַת", שֶׁנִּכְתַּב בְּדִיוֹק בְּאוֹתָהּ תְּקוּפָה (תְּרַע"ו), הוּא מְגַלֵּה הַזְּדַהוּת מִיּוֹחַדָּת עִם בֵּן-עֲזַאִי דּוּקָא. בְּשִׁיר זֶה נַכְנָס הַגִּיבּוֹר אֶל "גְּזֵי הַפְּרָדָּס", לְפִיד בִּידוֹ, וְעוֹבֵר וּמַעֲפִיל דֶּרֶךְ מ'ט שְׁעָרִים אֶל הַשְּׁעָרִים הַחֲמִישִׁים, בְּבַקְשׁוֹ

⁸⁴ לעילא של חילול הקודש, של חטא, פיתוי וניסיון.

84 תלמוד בבלי, מסכת חגיגה, יד ע"ב.

את מסתרי האל המסתתר ("אֲבֹרְגֶע לוא אָצִיץ/מְעַבֵר לְמִסְדָּה"); וכשהגיע לשער החמישים ("כָּלִיל אֲבָנֵי הַשֵּׁשׁ הַטְּהוֹר/לְפָנָיו הוֹפִיעַ") והעז לדפוק – "אִז יִכְבֶּה הַלְפִיד, וְדִלְתוֹת הַשַּׁעַר נִפְתְּחוּ – וַיִּצְעַץ שָׁם פְּנִימָה, וַתִּצְנַח גּוֹפְתּוֹ, וּבְצָדָה אֹד עָשָׂן, וַתִּגְהַר/עַל מַפְתָּן הַבְּלִימָה"⁸⁵.

ביאליק מרמז כאן, כמדומה, שהוא מן המשוררים שלא יצאו בשלום אל החוף. כמו שגופתו של גיבור "הציץ ומת" צנחה "על מפתן הבלימה", גם כאן ההצצה לתהום מתבררת כהצצה בסוד האלוהי שאסור לאדם לראות – כשם שאסור לראות את פני האל – סוד הכמוס במלים. השימוש במלים כבכיסוי מסתיר את הסוד; אבל המשוררים אינם יכולים, כאמור, להסיח את דעתם מן התהום ולהשתמש במלים כבכיסוי: הם חשופים לסוד הזה, וכמה מהם מסוגלים גם "לעמוד" בו ו"לחזור" ממנו בשלום (וזאת, באופן אירוני, בחסותו של האל עצמו, השומר עליהם מפני עצמו, או גם מפני הריק המאיים של העדרו...) – אבל לא כולם ולא תמיד: ונרמזת האפשרות שביאליק לא זכה להגנתו של האל ונפל לתהום.

אבל מהי בדיוק התהום הזאת? ומה פשר נפילתו של ביאליק לתוכה?

עולה כאן הבדל משמעותי בין הקריאה שלי לקריאתו של קורצווייל. לדעת קורצווייל, כזכור, התהום היא הריק שנשאר לאחר מותו או הסתלקותו של האל; היא אובדנו של הטראנסצנדנטי, הגילוי הנורא שאין דבר מלבד המוות חסר-המשמעות. לדעתי, כאמור, ניכרת אצל ביאליק אמביוולנטיות בשאלה אם אומנם אבדה האפשרות לטראנסצנדנציה. כלומר, שוב, בעוד שקורצווייל מקבל את התהום-כריק, ומשעיין את כל פרשנותו על תפיסה זו – היינו, הוא מקבל את מותו של האל ואת התרוקנותו של העולם ממנו כאילו היו עובדה – אני טוענת שאצל ביאליק מתגלה הבורזמניות האינהרנטית של המלים: העובדה שכוחן וזוהרן עדיין שמורים עמו, כך שגורלן תלוי בתודעה הלשונית, ביכולתם של הדוברים והכותבים לזכור ולשכוח, לדעת שגשר המלים הוא מרופף – או לא לדעת זאת ולחשוב (בטעות) שהוא עשוי ברזל. כלומר, ה"תהום" איננה (ואינה יכולה להיות) רק הריק, אלא יש לה "תחתית כפולה", שכן אין היא רק מחליפה את האל אלא גם מסמנת את העדרו, את הכמיהה אליו, ואולי גם את נוכחותו הסמויה בתודעתם של המשוררים – וגם, בד בבד, את פוטנציאל ההתחדשות האדיר הטמון בהתנערות ממנו (וכאמור, כך עולה גם מיצירות רבות אחרות של ביאליק!). ביאליק איננו מבכה כאן את מותה של ה"יהדות" – שהרי, כפי שראינו, הוא מוקסם ומשתאה לנוכח האפשרות החדשה ללכת בביטחה על פני התהום, לחדש את המלים על-ידי הזרחתן באור נפשו של האדם (וכאמור, השתאות זו אינה מתיישבת גם עם טענתו של קורצווייל שביאליק "מסרב לחלוטין לפרשנות החילונית-לאומית של היהדות")⁸⁶.

85 ח"נ ביאליק, שירים, תל אביב: דביר, 1997, עמ' רכז. ההדגשה במקור.

86 רבות נכתב על מעמדו של ביאליק כמשורר הלאומי ועל יחסו למעמד זה. ראו למשל פישל לחובר, ביאליק – חייו ויצירותיו, תל אביב: מוסד ביאליק ודביר, כרך שני, תשט"ז, עמ' 591-594; כרך שלישי, תש"ח, עמ' 650-652. החל משנות החמישים, המגמה השלטת בכיקורת מבקשת לנער את ביאליק מעולו של המעמד הזה, ולהראות שגם ביאליק עצמו, גם בשירתו, התנגד לו (ראו למשל: עדי צמח, הלבאי המסתתר: עיונים ביצירתו של חיים נחמן ביאליק, ירושלים: קרית ספר, 1966; מנחם פרי, המבנה הסמנטי של שירי ביאליק, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1977; דן מירון, הפרידה מן האני הענני: מהלך

אבל אני מסכימה עם קורצווייל שיש קשר בין תפיסת השפה של ביאליק, כפי שהיא מתגלה ביצירתו מן השנים האלה, ובין שתיקתו הפואטית, שגם היא החלה בשנים אלה:⁸⁷ מאז "צנח לו זלזל" (1911) לא פרסם ביאליק דבר במשך כמה שנים; ב־1916–1917 (בדיוק בתקופה שבה כתב ופרסם את "גילוי וכיסוי בלשון") פרסם ששה שירים (רובם, כפי שהראה למשל אבנר הולצמן, "שירי השתתקות", העוסקים במגבלותיה של השפה)⁸⁸; ומאז לא פרסם אף שיר במשך כעשרים שנה (וגם מעט השירים שפרסם אחר־כך, בשנותיו האחרונות, אינם נחשבים למיטב יצירתו⁸⁹).

ולאמיתו של דבר, מרגע שביאליק רומז שאולי הוא "נפל לתהום", מצהירה המסה עצמה על השתתקות: בפיסקה האחרונה עובר ביאליק לדון בלשונות הלא־מילוליות: "עד כאן על לשון המלים. אבל מלבד זה 'עוד לאלוה' לשונות בלא מלים: הנגינה, הבכיה, והשחוק. ובכולם זכה ה'חי המדבר'" (עמ' לא). והללו – בניגוד למלים, המכסות וחוסמות את התהום – "מתחילים ממקום שהמלים כלות, ולא לסתום באים אלא לפתוח. מבעבעים ועולים מן התהום. הם הם עליית התהום עצמו" (שם).

וכך, אם קודם לכן נאמר שהמשורר ניחן בגישה לתהום המהבהבת מתחת לכיסויי המלים (שכן בידי המלים "מפרפרות, [...] מתרוקנות ומתמלאות, פושטות נשמה ולובשות נשמה", מחליפות משמרות ומעתיקות מקומות), כעת – אולי ממקומו ב"תהום", שממנה לא הצליח לצאת? – ביאליק מפנה עורף למלים. כעת מתברר כי הלשונות הלא־מילוליות קרובות יותר אל התהום: הן מאפשרות לא רק מבט אל התהום המהבהבת, אלא הן־עצמן "עליית התהום". ולפיכך –

יש שהם מציפים וגורפים אותנו בהמון גליהם ואין עומד כנגדם; ולפיכך יש שהם מוציאים את האדם מן הדעת או גם מן העולם; כל יצירת רוח שאין בה מהד אחד משלשה אלה, אין חייה חיים ורתוי [= רצוין] לה שלא באה לעולם (שם).

ביאליק רומז כאן, שוב, שהכניסה בסודה של התהום מוציאה מן הדעת "או גם מן העולם". ועם זאת, המשפט האחרון מדגיש את הקשר ההכרחי בין הלשונות האלה, הערוצים שבהם עולה התהום, לבין היצירה – למרות הסכנה או דווקא בגללה.

בהתפתחות שירתו המוקדמת של ח"נ ביאליק (1891–1901), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, (1986). לגישות המבקרות את המגמה הזאת ומנסחות שותפות מורכבת בין ביאליק לאידיאלוגיה הציונית, ראו: חנן חבר, "קרבת הציונות", בעיר ההרבה: ביקור מאוחר: במלאת מאה שנה לפואמה של ביאליק, מיכאל גלחמן, חנן חבר ודן מירון (עורכים), תל אביב: רסלינג, 2005; צמיר, הערה 17 לעיל.

87 אם כי ההסבר שאני מציעה לקשר הזה שונה מההסבר של קורצווייל, שכן, כאמור וכפי שראינו לעיל, אינני מקבלת את הטענה שביאליק רק מבכה את אוברנו של הטראנסצנדנטי כאוברנה של היהדות. 88 השירים הם: "למנצח על המחולות" (נכתב תחילה בידיש ב־1913, תחת הכותרת "א פרייליכסט"), "הציץ ומת", "חלפה על פני", "אחד אחד ובאין רואה", "יהי חלקי עמכם" ו"מעוות לא יוכל לתקון". ראו אבנר הולצמן, הערה 58 לעיל, עמ' 160–167. גם את "צנח לו זלזל" אפשר, כמובן, לראות כ"שיר השתתקות" (וראו עדי צמח, הערה 86 לעיל, עמ' 234–241).

89 "ינסר לו כלכבר" (1926), "לבנות שפיה" (1927), "לנתיבך הנעלם" (1928), "ראיתכם שוב בקוצר ידכם" – בעקבות הקונגרס הציוני ה־17 בבאזל (פורסם במאזנים, אוקטובר 1931); "המכונית" (1932), והמחזור "יתמות": "אבי", "דמעה", "אלמנות", "פרידה" (1933–1934).

כיצד אפשר אפוא ליישב את שני הכיוונים ההפוכים שביאליק נמשך אליהם לאורך המסה? מצד אחד הוא מוקסם מהדיבור ומהפרוזה – מן ההליכה הנסית על גשר המלים כגשר-ברזל, מן ההליכה הבטוחה על הקרח הקפוא והיציב – והוא גם מזדהה עם הצורך המתמיד במלים-ככיסוי, כשריון-קשקשים צפוף המגן על האדם מפני התהום על-ידי כך שהוא מאפשר הסחת-דעת ממנה; ומצד שני הוא מזדהה כאן גם עם המיתוס הרומנטי על המשורר כמי שיש לו קשר לתהום ולסודות השפה והאלוהות, דרך המלים, וכמי שזקוק לקשר הזה למרות וגם בגלל הסכנה הטמונה בו; המשורר כמי שאמון על המלים-כגילוי.

אכן, המסה חושפת קרע בעולמו ובנפשו של ביאליק – בין המלים-כגילוי למלים-ככיסוי: קרע המתגלם בפער (שנפער כבר במשפט הפתיחה של המסה!) בין הדובר-המשורר ובין "בני-האדם" הזורים מלים לרוח, ועמם ה"אדם בדיבורו" ו"בעלי הפרוזה". זהו, כמדומה, קרע בין ביאליק-האישי (הסופר, ואולי גם הדמות הציבורית של "המשורר הלאומי"), המצטרף בכל לבו לתהליך החילון וההתחדשות של המלים – קרי, לתיאולוגיזציה של הפוליטי ולפוליטיזציה של התיאולוגי – ובין ביאליק-המשורר, המגלה שאינו מסוגל, בעצם, להיות שותף מלא להוויית ה"אדם בדיבורו" ו"בעלי הפרוזה", ולאי-ידיעה שעליה מיוסד קיומם הנסי; אולי אין הוא יכול לשאת את התרוקנותן של המלים ואת הפיכת הידע האלוהי ה"נסתר" והאדיר הטמון בהן למיותר; אולי אין הוא יכול לעמוד בפער בין העוצמה האדירה שמכיל הידע הזה לבין הפיכתו למיותר. ביאליק מגלה, אולי, כי אי-אפשר להיות גם אחד מהמעטים היודעים "מה היו המלים בימי גבורתן" גם אחד מבני-האדם הרבים ה"זורים יום-יום לרוח [...] מלים חמרים חמרים", שאינם זקוקים לידע הזה אלא אדרבא, צריכים לשכוח אותו ולא-לראות אותו.

ייתכן אפוא שהקרע הנרמז כאן בנפשו של ביאליק (והאפשרות שהוא נפל לתהום, דרך ההזדהות שלו עם בן-עזאי) – נקשר בהשתתקותו הפואטית כמשורר: זהו, אולי, מחיר שהוא משלם על ההתחדשות הלאומית והלשונית ולמענה. במלים אחרות, נפתח כאן פתח לאפשרות שביאליק מקריב את עצמו (כמשורר) על מזבח הציונות וחילון-העברית. הוא כאילו אומר: אני – שיודע מה היו המלים בימי גבורתן, שיודע כי אין הן אלא גשר רופף שמתחתיו רוחשת תהום אפלה ומסוכנת – אני מוכן לשמור את הידע

90 ואכן, חשוב להזכיר ולהדגיש שהשתתקותו של ביאליק בתקופה זו הייתה שתיקה פואטית בלבד – השתתקותו כמשורר – והוא הרי המשיך להיות סופר ואיש רוח פעיל וכולט: הוא פעל הרבה מאד בענייני ה"כינוס", ערך ותרגם וגם כתב מאמרים וסיפורים, ייסד את ההוצאות "מוריה" ו"תורגמן" לתרגומים וכן את הוצאת "אחינוער" לספרי נוער; הוא תרגם את דון קיחוטה של סרוואנטס (בנוסח מקוצר), את המחזה בין שני עולמות של אניסקי (שהפך אחר כך להדיבוק) ואת וילהלם טל של שילר, וכתב את הסיפורים "מאחורי הגדר", "החצוצרה נתביישה", "לממשלת המרש", רבים מפרקי "ספיח", וכן את המאמרים "גילוי וכיסוי בלשון" ו"הלכה ואגדה"; כמו כן הרצה בקונגרס הציוני ה-11 על "הספר העברי" ועל תכנית ה"כינוס" (ראו הולצמן, הערה 58 לעיל, עמ' 160-167).

הזה בלבי, לא להזכיר לכם אותו – כדי שאתם תוכלו לשכוח, לא לדעת, וכך לקיים את הנס של הליכה עיוורת ובטוחה על גשר המלים, כאילו היה גשר של ברזל.⁹¹

שירי ה"השתתקות" שפרסם ביאליק באותה תקופה שבה כתב את "גילוי וכיסוי בלשון" מעידים אף הם על קשר הדוק בין ההשתתקות לתפיסת השפה.⁹² "יהי חלקי עמכם" נפתח בפנייה של הדובר אל "עניי עולם, אלמי נפש, / רקמי חיייהם בסתר"; הדובר מבקש, "יהי חלקי עמכם", שכן –

לְבַכְּכֶם – הֵיכַל הַקֶּדֶשׁ, וְשִׁפְתֵיכֶם – שְׁעָרֵי הַסְּגוּרִים,
[...]

אֲמַנִּי הַשְּׂתִיקָה הַיְפָה וְכֹהֲנֵי דְמַמַּת אֱלֹהִים,
[...]

לאורך כל השיר הוא מפאר את הענווים האילמים, ובסופו הוא מתאר את אילמותם כזרימה פלאית של יופיים אל העולם, זרימה שמחיייה את הנהר "בלי ידיעתו" – והמלים כאן דומות מאד לאלה שב"גילוי וכיסוי בלשון":

יּוֹם, וְרִסְסִים רִסְסִים, בְּאוֹר עֵינֵיכֶם וּבְשִׁטּוּטֵי פְּנֵיכֶם
יֵצֵר יָפִי חַיֵּיכֶם אֶל חֲלַל הָעוֹלָם, כְּהַנְגֵר מַעֲיֵן חֲתוּם
אֶל לֵב הַנְּהַר לְהַחֲיוֹתוֹ – וְהוּא לֹא יָדַע.⁹³

השיר "אחד אחד ובאין רואה" מסתיים בחזון של רגע עתידי "נאדר" שבו "צֶהָר נקרע במרום", ואז –

וְשׁוּב אֲעֲמֹד נִפְעֵם לְפָנַי עוֹלָם פְּלֵאֵי בְּטָהָרוֹ,
גַּן נְעוּל וְחֲתוּם, זְרוּע חִידוֹת וּפְלָאִים,
לֹא-חֲלָה בְּהֶם יָד וְלֹא-נָסָה אֲלֵיהֶם דְּבַר שְׁפָתַיִם,
לְכִבִּי יִמְלֵא הַמוֹן וְתִמְהוֹן אֱלֹהִים עַל-פְּנֵי,
בְּעֵינַי תִּזְרַח הַדְּמָעָה וּבְנִפְשִׁי תִרְוַעָה נְאֻלְמָה.⁹⁴

ו"חלפה על פני" מתאר מגע עם האל – מעין הקדשה לנבואה ("חלפה על-פני נשמת אפק, אלהים, וְתִלְהַטְנִי") – שנקטע או מתקלקל בגלל שפה שנטמאה:

91 ואת הפיסקה האחרונה במסה אפשר אולי לפרש גם כהצהרה על שינוי מקורותיה ואופיה של ה"שירה" – במובן של יצירה נשגבת: היא לא תוכל כעת להיות עשויה ממלים, כ"שירה" במובן של ז'אנר מילולי, אלא מן הלשונות האחרות: הנגינה, הבכייה והשחוק. וייתכן שיש לכך קשר לדברים שאומר פיכמן על חשדנותו של ביאליק ביחס לשירה-כז'אנר – והערצתו לפרוזה כאתר החדש שבו תוכל השירה האמיתית להופיע (ראו הערה 81 לעיל).

92 על שירים אלה ראו למשל הולצמן, הערה 58 לעיל, עמ' 166-168.

93 ביאליק, הערה 85 לעיל, עמ' רכ.

94 שם, עמ' רכד.

בְּמָה אָבֵא אֶל־הַקֹּדֶשׁ וְאִיכָּכָה תִּטְהַר תְּפִלְתִּי? –
 וּשְׁפָתַי, אֱלֹהִים, שֶׁקֶצֶה כֻּלָּה וְתֵהִי כִשְׁפַת פְּגוּלִים,
 וּמְלָה אֵין בְּקִרְבָּה אֲשֶׁר לֹא־נִטְמָאָה עוֹד עַד־שֶׁרָשָׁה,
 וְנִיב אֵין אֲשֶׁר לֹא־הִתְעַלְלוּ בּוֹ שְׁפָתַיִם נֶאֱלָחוּת,
 [...]

אֶפְפוּנֵי מְלִים תּוֹפְפוֹת, כְּעֶדֶת קִדְשׁוֹת כְּתְרוּנֵי,
 נוֹצְצוֹת בְּעֵדֵי שׁוֹא וּמִתְפִּיפוֹת בְּחֵן רְמִיָּה,
 [...]⁹⁵

כמובן, לא כאן המקום לנתח ביסודיות את השירים האלה ואת התחושה העולה מהם של מיאוס מן השפה; אבל אפשר בהחלט לומר שאם תחושת המיאוס הזאת מתפרשת בדרך־כלל כביטוי ועדנות לדיכאון של ביאליק, לתשוקתו אל השתיקה ולחוסר היכולת לכתוב, הרי הקריאה שאני מציעה מאפשרת לנו לראות כאן גם סיבתיות הפוכה: כלומר, שהמיאוס מן השפה הוא (גם) סיבה לשתיקה.

ה. סיכום: מה שהלך לאיבוד בתרגום

שתיקתו הפואטית של ביאליק עוררה תסכול ואפילו כעס בתרבות העברית כולה, וביישוב בארץ־ישראל בפרט. רבים תהו עליה וביכו אותה, והיו שאף הביעו את תסכולם בפני ביאליק עצמו וביקשׁו־דרשו ממנו שיחזור לכתוב. א"מ ברכיהו, למשל, שאל: "ביאליק, אייכה?"⁹⁵; דובנוב שאל: "מדוע עמד מלכת ובת שירתו נשתתקה [...] התהילה מטילה חובות..."⁹⁶; פרישמן ביקש והתחנן ודחק בו שוב ושוב לשלוח לו שירים לעיתונו, התקופה, אך לשווא;⁹⁷ וברנר התייחס אל שתיקתו של ביאליק בחרדה ובכאב במאמר שכתב עליו בשם "הנאמן" ב־1916.⁹⁸ גם חוקרי ביאליק עסקו בה לא מעט במהלך השנים, והציעו לה הסברים שונים (שאינם תמיד סותרים זה את זה):⁹⁹ לפי קורצווייל, כנרמז לעיל, השתתקותו של ביאליק היא מסקנתו האמיתית מהפרתו את "גבולות יכולתה של הלשון, שאינה יכולה לחדור לתחום המסתורין" – כלומר, מהעובדה שהוא חושף את ה"קרע הכללי של הסיטואציה האנושית בזמננו", מבלי לגלוש לניהיליזם או לאקספרימנטים המתנכרים לאנושי, ומבלי להכריז על ה"פנומן האסתטי כהצדקה יחידה של קיומנו"; שירתו של ביאליק "גוזרת על עצמה שתיקה ונכנעת לבלתי־אפשרי".¹⁰⁰ היו שקשרו זאת בדיכאון ובתחושת חוסר־ערך

95 שם, עמ' רכט.

96 הולצמן, הערה 58 לעיל, עמ' 168–170.

97 שם, עמ' 172.

98 יוסף חיים ברנר, "הנאמן", יוסף חיים ברנר: כתבים, ד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, תשמ"ה, עמ' 1391–1422.

99 וראו לקט מקורות בן חמישה עמודים בספר שערך חיים אורלן, שירת ח"נ ביאליק: אנתולוגיה, קליבלנד ותל אביב: לשכת החינוך היהודי והמכון למדעי היהדות בקליבלנד והוצאת דביר, 1971, עמ' 354–358.

100 קורצווייל, הערה 24 לעיל, עמ' 206.

שליו את ביאליק כל חייו, שאולי קשורים גם בעריריותו, או ב"סילוק השכינה", או בייאושו מהעובדה שקוראיו רותמים ומגייסים אותו לעניין הלאומי.¹⁰¹

ביאליק עצמו כתב ב־1903 דברים השופכים אור על תפיסת השירה שלו ואולי גם על השתתקותו: "שורש נשמת בגלות, ומי יודע – אולי אין השכינה שִׁוּרָה עלי אלא מתוך עצבות ובארץ טמאה דוקא?"¹⁰² כלומר, ביאליק מגדיר את ה"גלותיות" כעמדת היסוד שלו. הצהרה זו מצוטטת לעתים אך דומני שהיא לא נלקחת ברצינות כהסבר משמעותי אפשרי על מהלך חייו ויצירתו של ביאליק;¹⁰³ ולי נראה שזהו הסבר משמעותי ומשכנע מאד, שראוי לניתוח יסודי ומפורט: עמדת היסוד הגלותית היא היא הסיבה לכך שביאליק עורך הן הזדהות הן הערצה אדירות, ושזכה למעמדו הרם כמשורר לאומי, שכן הוא נתפס בראש ובראשונה כמגלם תשוקה, בין שזו התשוקה לילדות, לטבע, לאשה או לארץ־ישראל; התשוקות האלה נתפסות כשלוכות יחדיו באופן שחושף בפנינו אדם שלם ומורכב, בעל נפש וגוף ורגשות אושר וייסורים – אבל הן גם נתפסות כמגלמות את התשוקה הקולקטיבית, שהיא התשוקה הציונית – מבחינה: בכך מסמל ביאליק את האומה כולה ברגע ההיסטורי של התחייה: האומה כישות משתוקקת, ישות המוגדרת על־ידי עצם תשוקתה להיות אומה.¹⁰⁴

101 פישל לחובר, הערה 86 לעיל; עדי צמח, הערה 86 לעיל.

102 איגרת מביאליק לשלמה דובינסקי מאוקטובר 1903 (אגרות ח"נ ביאליק, א, מכונסות ומסודרות בידי פישל לחובר, תל אביב: דביר, תרצ"ח-תרצ"ט, עמ' קפ"א). בביקורו בארץ ב־1909 ביקשו ממנו סופרי היישוב במפורש שיכתוב על החיים החדשים בארץ־ישראל – ונתקלו בסירובים חוזרים ונשנים; ביאליק הדגיש כי "אין להקל ראש בעבר, שהרי שרשיו של היישוב הארץ־ישראלי החדש אחוזים בקיום היהודי בגלות, וכל המפעל הציוני אין לו קיום בלי קשר חי אל מסורת הדורות" (הולצמן, הערה 58 לעיל, עמ' 145); ובאחת המסיבות שערכו לכבודו אמר שאמנם, "מאז ומתמיד חלם על ארץ־ישראל, אבל לא הוא, הנטוע בחיי הגולה, האיש המוכשר לשיר את שירת תחייתה, אלא רק מי שיצמח בה ויחווה אותה כמולדת בפועל ממש" (שם).

103 בין השאר, כמדומה, משום שעיקר המחקר על ביאליק בעשורים האחרונים מבקש לחלץ את ביאליק כמשורר "איש", במובן המנוגד כביכול לביאליק־כמשורר־לאומי. ההיצמדות לניגוד (המדומה) הזה, ותפיסתו כחזות הכול עיקרה את המחקר ועיכבה, לדעתי, את הבנת המנגנונים המורכבים הקושרים את ביאליק – את עמקי נשמתו ויסודות שירתו – עם הקיום הקולקטיבי. ועל כך ראו הערה 86 לעיל, וכן צמיר, הערה 17 לעיל, עמ' 163-168.

104 התשוקה הלאומית הופכת לערוץ המחליף־משלים את התשוקות האישיות אל הטבע ואל הילדות: הלאומיות מצטיירת כחיים חדשים של שלמות, ואליה משתוקקים. כבר שירו הראשון, "אל הציפור", מעמיד במרכזו את התשוקה הזאת ואת המרחק בין ה"כאן" ל"שם". ובשירו "בשדה" מ־1896 מקבלת עמדה זו את ניסוחה המורכב והפורמטיבי ביותר, כשהדובר מבין שהסיבה לְעָנִיו, לחוסר־היכולת שלו להתמוג עם האדמה, היא העובדה שאין זו אדמתו שלו – אך במקום לארוז מזוודות ולנסוע לארץ־ישראל הוא דווקא נשאר בגולה, ועתה הוא רגוע ומפויס ודווקא מוקיר את שדות הנכר, שכן הם מזכירים לו את אחיו העובדים בשדות ארץ־ישראל: כלומר, הוא הפך אותם לתזכורת וסמל למושא הגעגועים האמיתיים: "וּבְכֵל זֹאת יִקְרָתֶם לִי, שְׂדוֹתַי, יִקְרָתֶם לִי שְׂבָעִים וְשִׁבְעָה, מֵאֲז תִּזְכְּרוּנִי אֶת־אֲחֵי הַרְחוּקִים, הָעוֹבְדִים בְּיַת אֲמִי" (ביאליק, שירים, הערה 85 לעיל, עמ' לה. דנתי בדברים אלה גם בהרצאה "המגדר של הילידיות", יום עיון על ילדייות ומקומיות בספרות העברית לציון 25 שנה למוותה של אסתר ראב, האוניברסיטה העברית בירושלים, 25/12/2006). לניתוח של התשוקה לגבריות אצל ביאליק, והקשר שלה לתשוקה הלאומית־ציונית, ראו צמיר, הערה 17 לעיל.

אכן, זוהי עמדת-היסוד שבלעדיה אי-אפשר, לדעתי, להבין את יצירתו ואת מעמדו של ביאליק לאשורם. דוד שמעוני, ואחריו בנימין הרשב, תלו את השתתקותו של ביאליק במעבר של השירה העברית בארץ-ישראל מהברה אשכנזית לספרדית – שגרם לשירה החדשה להישמע באוזניו זרה ומוזרה, חפה מכל יופי, כ"פרוזה רצוצה ורסוקה": בכך הם מהדהדים, בעצם, את ההבנה של ההבדל בין הוויית הגולה להווייה הארצישראלית כהבדל עצום ועקרוני, ובמקרה של ביאליק: הרה-גורל.¹⁰⁵

מכל מקום, מושגי התיאולוגיה הפוליטית מאפשרים להוסיף לדיון גם את ההקשר של חילון העברית ותפיסת השפה, ועל-ידי כך להציע הסבר נוסף לשאלת השתתקותו של ביאליק כמשורר. המסה "גילוי וכיסוי בלשון" מספקת לנו הצצה אל תהליך ההשתתקות; ולמרות נימתה הפיזית-פילוסופית ולשונה האוניברסלית, היא מובילה אל ההקשר ההיסטורי והפוליטי של התקופה. חילונה של השפה במסגרת התיאולוגיזציה הפוליטית, כחלק מהפרויקט הציוני, הוא תהליך מפתה, סוחף ומסעיר, המבטיח התחדשות ופתיח אפשרויות נועזות להתחדשותן של המלים ושל הנפש גם יחד; ביאליק מצטרף אליו בכל לבו ואף מסביר ומנמק את עוצמתו הסוחפת – אבל הטקסט שלו אינו יכול שלא לחשוף, כמו בעל כורחו, גם את המחיר שהוא גובה: העובדה שהוא כרוך בשיכחת כוחן וזוהרן של המלים מימי גבורתן. זהו מעין ציווי לשכוח – "לא-לדעת" שגשר המילים הוא גשר רופף – ומעיין-איסור להציץ אל התהום העמוקה שמתחתיו. בדומה ובמקביל להכרתו של ביאליק ש"שורש נשמתו בגלות", גם שורש "נשמתו הלשונית" הוא בעולם הגלותי-המסורתי, בעברית כלשון קדושה, בצורך ובאפשרות להציץ אל התהום. התרכזותה של הספרות העברית בארץ-ישראל, וגם הצלחתו (המסתמנת) של חילון השפה, מאיימות על המצב הגלותי ומבטלות את התשוקה אל הארץ "מבחוץ" – מן הגלות הרחוקה ומן המצב היהודי-הגלותי. וכך, נראה שהפיכתה של העברית לשפה מדוברת – וגם ההגעה לארץ-ישראל (כבר כשהסתמנה כאפשרות, עוד לפני שהתממשה) – הציבו בפני ביאליק איום על שורש נשמתו וזהותו כ"משורר משתוקק", שעיקר מהותו בייצוג התשוקה הלאומית.¹⁰⁶ העובדה שלאורך המסה ביאליק מדבר על הסתתרות מפני האל דרך איזכור של משה (ולהבדיל מ"הסתר פנים" של האל עצמו) מחזקת את טענתנו: האיזכור הזה מרמז לחשיבותה של ראיית האל – וגם ראיית התהו והתהום – פנים אל פנים; והעובדה שראייה זו נקשרת במפורש ביחידיותו של משה (בדברי ההספד עליו) מגדילה את המשמעות הגרנדיוזית

105 "כל הריתמוס הלך לאיבוד", כתב שמעוני על הרגשתו של ביאליק כששמע את שירתו נקראת בהברה חדשה, "כל התוכן [...] הגנוז במשקל, גז ונעלם. ובמקום שיר נתקבלה פרוזה רצוצה ורסוקה", מצוטט בתוך: אורלן (עורך), הערה 99 לעיל, עמ' 356. וברוח דומה כתב בנימין הרשב: "הספרדית צלצלה באוזניו כלשון זרה ובלתי-מובנת, ממש כמו שהאשכנזית המלאה תישמע באוזנינו היום" (הרשב, "משקלי השירה העברית האשכנזית", הספרות והחיים, הערה 14 לעיל, כרמל, 2011, עמ' 479).

106 דעתו של פיכמן, בספרו על ביאליק, קרובה מעט לפרשנות שאני מציעה כאן: פיכמן טוען ששתיקתו של ביאליק נבעה ממשבר נפשי של משורר-נביא ש"כבש את נבואתו" – משום ש"לא היה עוד הכרח בנבואה" (פיכמן, הערה 29 לעיל, עמ' קכ), או, כפי שכתב במקום אחר – משום ש"פחד הדיבור נפל עליו, אי-האמון בדיבור" (אורלן, הערה 99 לעיל, עמ' 165); גם פיכמן רומז שבהשתתקות זו יש מן הקורבן (שם, עמ' קיט), והוא קושר אותה לפנייתו של ביאליק אל האגדה ואל השיר העממי: "ככל שבגר – התחזק בדעתו, שמן האגדה תבוא גאולת היצירה העברית, שעלינו להתפרק עֲדָיִי השוא הנוצצים' ולמצוא את הדרך אל מעינותיה העזובים של שירת העם" (שם, עמ' קכה). גם עניין זה וגם סוגיית הקורבן אצל ביאליק דורשים, כמוכן, עיון נפרד.

(או המגאלומנית) ולכן גם הטראגית של הסיפור וידוי שביאליק מספר כאן. זאת ועוד: ייחודו של משה איננו רק העובדה שראה את האל פנים אל פנים, אלא גם, כמובן, העובדה שמת על סֶפֶה של הארץ, ואֵלִיה לא בא.

* * *

הקריאה שהצענו ב"גילוי וכיסוי בלשון" לאור מושגי התיאולוגיה הפוליטית מגלה כי מתחת למפעל הגדול של התחייה הלאומית והלשונית רוחשים זיק ומוות; כי פרויקט החילון כ"קידמה" והשתחררות מִכְבְּלֵי ה"דת" – כולל חילונה של העברית והפיכתה לשפה מדוברת – כרוך בקורבנות כבדים, בשיכחות אלימות, בדיכוי ה"יצר" (היצר לדעת, להציץ אל התהום) ובהצגתו כשחרור. הן גרשם שלום והן ביאליק מגלים יחס אמביוולנטי לחילונה של השפה: שניהם מבקרים אותו אך גם נסחפים בהיגיון המשיחי של הציונות כגלגול התיאולוגי-פוליטי של היהדות. שלום בא לקלל (לבקר) ונמצא מברך, ונדמה שהוא לכוד בהיגיון המעגלי או הדואלי הזה באופן שמנטרל את העוקץ של ביקורתו; ואילו ביאליק, שאינו מבקר את החילון כלל ולכאורה אפילו אינו מתייחס אליו, נמצא מקלל: הוא חושף את האופן שבו התהליך הזה מיתרגם למתח בין "מעטים" ל"רבים" ובינו לבין עצמו – בין ביאליק-המשורר (המשורר היהודי, ששורשי נשמתו בגלות) לביאליק-הסמל-הלאומי. ואת הקללה הוא לוקח בעצם על עצמו: דווקא משום שהוא משורר, שאינו יכול להסיח את הדעת מן התהום – בדיוק ברגע ההיסטורי שבו הסחת-דעת כזאת היא ציווי עקרוני – הוא, כך נרמז, נופל לתהום המלים, שהופכת לתהום השתקה השירית.¹⁰⁷

עולות בדעתי השורות הבלתי-נשכחות של זך מ-1960: "רגע אחד שקט, בבקשה. אנא/ אני רוצה לומר דבר-מה".¹⁰⁸ מסתו של ביאליק ממחישה בדיוק רב את תנועת הנדנדה בין הדיבור של מישוהו אחד לשתיקה של מישוהו אחר: כדי שה"יהודים החדשים" יתחילו לומר דבר-מה בעברית צריך המשורר-המשתוקק, היהודי ששורש נשמתו בגלות, שהוא אחד המעטים והאחרונים היודעים "מה היו המלים בימי גבורתן" – לשתוק. והוא, כמדומה, הראשון שמבין זאת, ולוקח את ציווי השתקה על עצמו. וכך, אם התיאולוגיזציה הפוליטית היא תהליך של תרגום – תרגום המושגים התיאולוגיים למושגים הפוליטיים – אזי נראה שלפחות במקרה של ביאליק אפשר להגיד, בעקבות הגדרתו של רוברט פרוסט את השירה, שבמובן מסוים, אבל מילולי לגמרי, שירתו של ביאליק היא-היא מה שהלך לאיבוד בתרגום.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

107 ללא ספק – ואולי למותר לציין – ההבדל הזה בין שלום לביאליק נובע ומסתבר מן ההבדל בביוגרפיות השונות שלהם: המשפחה המתבוללת של שלום – שכנגדה הוא הציב את הציונות כתיאולוגיה פוליטית, שתוכל לפתור את מורשת הכפירה ואת מצב ההכחשה/ההתכחשות העצמית, לעומת הרקע היהודי-מסורתי-אורתודוקסי-למדני של ביאליק.

108 נתן זך, שירים שונים, [1960] 1974, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 23.

המלאך, השמות, השירה ולטר בנימין ופרדוקס המסורת

גלילי שחר

א

קיומה של מסורת תלוי גם ביכולתה להיעלם, או מדויק יותר – להסתתר. מסורת שהיא חשאית ונמסרת מפי השמועה בלבד, ואינה נראית לעין, או שנגזר עליה במרוצת הזמן "לשקוע", כלומר להחביא עצמה, להיבלע ברבדים סמויים – גם תשמור בדרך זו על כוחה. אמנם ידובר כאן לעתים קרובות ב"כוח חלש" – בהתגלות נדירה, במסירה מעטה; אך גם כך מבטיחה המסורת את אופן המסירה, את תחומי ההתמד ומרחב התוקף שלה. מכאן ששקיעת המסורת אינה מבשרת רק את מותה, אלא בעצם גם את המשך חייה. באופן דומה עלינו לחשוב על תופעת ריקון המסורת: מסירה ריקה, כלומר מסירה של הנעלם, מסירה שתוכנה הוא העדרות וממשהותה היא האין, אינה בטלה. אדרבה, מסורת שהתרוקנה מכל תוכן גלוי, או שתכניה הגיעו לצמצום גמור, מוסרת מעתה את עצמה באופן הריק ולכן גם הטהור ביותר. המסורת הריקה מוסרת את אופן המסירה עצמו. מנקודת מבט זו הריקון של המסורת – צמצומה ושקיעתה ("חילון" המסורת) – מגלם גם את אופן ההתגלות שלה. זוהי "עורמת המסורת" – האופן שבו מסירה ומימוש של גופי ידע תיאולוגיים מתרחשים בחשאי, מתוך ריקון, היפוך או דווקא הפרזה של המקורות. על דרך זו עלינו לתפוס גם את תופעת החילוניות. החילוניות אינה רק שלילתה של הדת, ריקונה או ביטולה; בה־בעת מהווה החילוניות גם את אופן המסירה ("המדיום") של התיאולוגיה בעת החדשה. מה שאנו מכנים חילוני משמר באופן מבני, תמטי או צורני זיקה למקורות; מעצם היפוכם של דברים, הכחשתם או הוצאתם מן ההקשר, החילוניות מביאה את המסורת לנוכחות ולמימוש.

נקלענו לפרדוקס. אך הפרדוקס שאנו מדברים בו הוא פרדוקס המסורת, וכפי שנראה, נגזר מכאן גוף פורה של ידע הנשען על אופני הסתתרות ומסירה חשאית. ואולם, במקום להפליג כעת בניחות כללי של מושג המסורת (שאנו דנים בו כאמור כ"פרדוקס" – כהתגלות חשאית, כמסירה חבויה, כשקיעה פורייה, כ"חיים לאחר המוות"), נציע כעת קריאה קטנה ברשימה אזוטריה של ולטר בנימין, הוגה שרבות מיצירותיו – אלו שהתפרסמו ואלו שנותרו בעיזבונות – מסמנות את עורמת המסירה. הרשימה שמדובר בה כאן נושאת את הכותרת "אגסילאוס סנטנדר" (Agesilaus Santander).¹ היא התגלתה בעיזבונו של בנימין

1 Walter Benjamin, "Agesilaus Santander" (Erste und zweite Fassungen), *Gesammelte Schriften* VI, 1 Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 520-523. כל התרגומים מהשפה הגרמנית הם שלי אלא אם כן מצוין אחרת, ג"ש.

על ידי גרשם שלום בתחילת שנות ה־70, כארבעים שנה לאחר מות המחבר. אנו יודעים את מקום ומועד כתיבתה – האי איביצה, קיץ 1933. לרשימה שתי גרסאות. הראשונה, הקצרה יותר, היא מ־12 באוגוסט 1933. השנייה, המלאה היותר, היא מיום המחרת. כך הופיעה רשימתו של בנימין: היא שבה מן העיזבון ("מה שנעזב", "מה שנותר") ונושאת עמה חתימת זמן גורלית – "1933". אנו דנים לפיכך ברשימה שלא הבשילה לפרסום, ונותרה כפרגמנט (פריט, שריד) בארכיון המחבר, ולבסוף היא מתגלה ומופיעה בשני נוסחים. מדובר אפוא ברשימה כפולה, רשימה הנושאת את חותמה של "הכפילות".

רשימתו של בנימין היא בעלת תכונה אוטוביוגרפית. בנימין מספר כאן את תולדותיו מתוך מרחק אירוני, ומגולל את קורותיו מבעד לתבניות אזוטוריות של שיח תיאולוגי. עלילותיו כהוגה, כמאהב, כסופר, נמסרות באמצעות פיגורת "המלאך החדש". וכפי שנראה מיד, מלאך זה מחזיק בגרסאות שונות והוא נידון לתמורות ולגלגולים. גם במרחב חייו של המלאך מתרחשת "הכפלה".

לרשימתו של בנימין יש הקשרים רבים ומורכבים, ואילו רצינו לעמוד ולשחזר מקצת מהקשרים אלה היינו נדרשים כעת להקדמות ולמבואות רבים בטרם נעז לקרוא שורה אחת מתוך עיזבונו. אך אין אנו הולכים היום בדרך זו, אלא פונים מיד אל הטקסט. ובכל זאת צריך להזכיר מעט מן ההקשרים שבהם נתונים חיבוריו של בנימין: רשימות "אגסילאוס סנטנדר" הן רשימות מוקדמות מן הגלות. בנימין עזב את ברלין, עיר הולדתו, במרץ 1933, בעקבות עליית הנאצים, והגיע לאיביצה – ושם שהה כשישה חודשים עד המעבר לפריז באוקטובר 1933. רשימות אלה נושאות אפוא את חותמה של המנוסה מפני הנאצים. בעת כתיבתן מלאו לבנימין ארבעים ואחת שנים (הוא חגג את יום הולדתו בחודש יולי, כחודש לפני חיבור רשימות המלאך). לפי אחת הסברות לקה בנימין באותו הקיץ בקדחת. את רשימותיו, שהן כאמור בעלות משקל אוטוביוגרפי מסוים, אפשר לקרוא גם כמדרשי תמונה – כפרשנויות לציור "המלאך החדש" של פאול קליי. תמונה זו היתה ברשותו של בנימין מתחילת שנות ה־20 ושימשה אותו מאוחר יותר גם כמקור לפיגורה של "מלאך ההיסטוריה", המופיע בהרף עין ב"תזות על מושג ההיסטוריה". רשימותיו של בנימין שייכות אפוא לאוסף מדרשי המלאך שלו, שחזרו ונקשרו בציורו של קליי.

אך לרשימותיו של בנימין הקשר נוסף – פרשני. שכן, מאז התגלותן מלווה אותן פרשנות "סמכותית" – פרשנותו של גרשם שלום על אודות "בנימין ומלאכו" משנת 1972.² במסה זו שלום מבאר ביאור ביוגרפי נמרץ כמה מן הפיגורות הסתומות בטקסט של בנימין, ומעניק להן תוכן ארוטי מובהק. שלום קורא את רשימתו של בנימין כפרגמנט של שיח האהבה. גם קריאתנו לא תוכל להשתחרר על נקלה ממשקל פרשנותו של שלום, שהיא פרשנות מבריקה, אך גם מופלגת מאוד ויש בה קשיים ופגמים. לפיכך נמצא עצמנו קוראים לצד רשימתו של בנימין ובמקביל לה גם את רשימתו של שלום. גם כאן אנו מתנסים, אם כך, ב"כפילות" (קריאה של הכפילים "בנימין/שלום"). מכל הערותיו של שלום על סודות רשימות המלאך של בנימין נעמוד כאן בעיקר על פרשנות אחת, המובאת דווקא

Gershon Scholem, "Walter Benjamin und sein Engel", *Walter Benjamin und sein Engel: Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, pp. 35-72

כהערת אגב, בשולי הטקסט. כך, על דרך זו, דרך ההערה החשאית כמעט, מסמן שלום את פרדוקס המסורת בעולמו של בנימין. דיון כפול זה ("בנימין עם שלום") נושא עמו מחיר מסוים: בנימין ושלום מוצגים כאן במעורב, ולפעמים גובר הדומה על השונה, ויש וההבדלים שבין שני ההוגים בשאלות המסורת, השירה וירושות השטן – נבלעים. מסה זו גם אינה באה לבאר את ההבדלים המובהקים שבין שלום לבנימין בסוגיית המשיחיות ולא דנה בהם בנפרד,³ אלא מסמנת את הקרבה הנפערת ביניהם (כלומר את הסמיכות ואת הפער) בקריאת המלאך. את גרשם שלום אנו פוגשים כאן לפיכך כבן-לוויה, כפרשן, המוסיף וגורע ממדרשי המלאך של בנימין.

הטקסט הקטן, האזוטרי של בנימין מסמן לפיכך נקודת מבט דמונית אל לבה של שאלת המסורת. שכן, דווקא דרך ההכחשה, הכפירה, ההתנגדות, השכחה והבורות, כלומר דרך "החילון" – דרך ההיפוך, הריקון וההפרזה האירונית בשיח המקורות – מגלה כתיבתו של בנימין את חוויית העומק של המסורת היהודית.

1

נפנה כעת לרשימותיו של בנימין. שתי הרשימות נושאות כאמור את הכותרת "אגסילאוס סנטנדר", שמשמעותה אינה מפורשת כלל. בנימין מספר תחילה על "שני שמות" מיוחדים – שמות "בלתי־רגילים" (ungewöhnlich), הוא אומר בגרסה הראשונה, שמות "לא מקובלים" (ausgefallene), הוא כותב בגרסה השנייה – שהוריו העניקו לו בעת לידתו, וזאת מאחר שעלה על דעתם כי אפשר ויהפוך בעתיד לסופר, "מוטב יהיה שלא ירגישו מיד שאני יהודי". את השמות הללו, כותב בנימין בגרסה הראשונה, "אין ברצוני לגלות". גם בגרסה השנייה אין הוא מגלה את השמות. כך כרוכה המסירה האוטוביוגרפית ב"אי־מסירה". רשימתו של בנימין מיוסדת על אי־מסירתם של השמות. השמות הנוספים שהעניקו לו הוריו נותרים סודיים, נסתרים, לא ידועים. שאלת המוצא, הקיום, הווייתו של הסופר, בעל השמות, נעשית על דרך זו לתורת סוד, וקשורה בחידה, או במשחק – "משחק מילים". מכאן נבעה גם טעותו של שלום, שחשב תחילה כי בעניין השמות מדובר בבדיה גמורה של בנימין. מאוחר יותר (1978) התגלתה בתיק הגסטפו של בנימין תעודת הלידה שלו, ובה התברר כי הוא אכן נשא שני שמות נוספים שהוענקו לו כדת וכדין בעת לידתו:

3 מסה זו אינה מציעה דיון בסוגיית המשיחיות בהגותו של שלום, שיש בה כמוכן כמה שלבים ומופעים. את עיקר רעיונותיו בסוגיה זו סיכם שלום בחיבורו להבנת הרעיון המשיחי ביהדות. בחיבורו זה מונה שלום את עיקרי השקפתו על עיקרון המשיחיות בעולם היהדות: הגאולה המשיחית היא עניין של קץ ההיסטוריה ונועדה לאחרית הימים; הגאולה היא קולקטיבית ואינה ליחידים, והיא קשורה בתודעת הגלות. שלום עומד על הבדלי גישות עמוקים בתחומה של המסורת היהודית, בעיקר בעניין מעמד המצוות בימי גאולה. הוא גם דן בתכונה האפוקליפטית וכממד ההרסני של הופעת המשיח: המשיח בא בזמן קשה והופעתו הרת־אסון. הגאולה כרוכה לפיכך בקטסטרופה. בסיום חיבורו עומד שלום גם על זיקתה של הציונות לרעיון המשיחי ביהדות ומייחס לה מוטיבים משיחיים מסוימים, אך נמנע מהגדרתה כתנועה משיחית. Gershom Scholem, "Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum", *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, pp. 121-167.

בנדיקס שונפליס (Benedix Schönflies). בנימין לא עשה כנראה שימוש בשמות הנוספים שהוענקו לו, אולי מפני שהם, כפי שמעיר שלום ברשימת תגובה משנת 1978, דווקא מקובלים כשמות "יהודיים"; ולפיכך ממילא לא היה בכוחם להסוות את מוצאו. ואולם כאשר בנימין כותב על השמות אין הוא מכוון כמובן לשני שמות אלה שהוענקו לו כחוק בעת לידתו. בנימין עוסק כאן בשאלת הסטרוקטורה החבויה של השמות ובהשתמעות הספרותית שלהם. וזו גם כוונתו כאשר הוא מעיר ברשימתו כי השם הסודי נועד להסתיר את עובדת מוצאו היהודי במקרה וייעשה סופר. השם הסודי הוא לפי טיבו שם ספרותי, כלומר המסמן של עולם הספרות. הספרות היא עולם של "שמות" – עולם של מסמנים "בלתי-רגילים", "לא מקובלים".

על דרך זו (הסתרת השמות) מודה בנימין גם בפרדוקס הזהות של "הסופר היהודי-גרמני": השם הספרותי מסמן מסלול של הימלטות מן המסמן היהודי. והרי באמצעות שמות אלה, הנסתרים, ביקשו הוריו להסוות את מוצאו הכתוב בשמותיו הגלויים ("ולטר בנימין"). ואכן, כותב בנימין, "לפני ארבעים שנה זוג הורים לא יכולים היו להרחיק ראות יותר מכך".⁴ הם אכן חזו כי בנם ייעשה לימים סופר. והנה, הוא מוסיף, מה שהוחזק אז כאפשרי בלבד התממש. ואולם זה, בעל השמות הסודיים, מסלק את אותו האמצעי שבעזרתו ביקשו ההורים לעמוד בפני הגורל: "במקום לגלות את השם בכתבים פרי-עטו, נהג כיהודים השומרים בסוד את השם הנוסף של ילדיהם".⁵ בנימין נמנע מלגלות את שמו הנוסף, ועל דרך זו הוא נוהג לכאורה כמנהג היהודים השומרים בסוד את השם העברי המוענק בעת ברית המילה, וזאת עד למועד הגעת הבנים למצוות, או בלשונו של בנימין – "בעת היעשותם גברים" (mannbar), כלומר בהגיעם לפרקם.⁷

האין כאן פרדוקס נאה? בנימין הופך את השם הספרותי – זה שאמור היה להיעשות גלוי ועל דרך זו לשחרר אותו מן השם היהודי – לשם סודי ולפיכך "יהודי". ואולם סוגיית השם אינה נפתרת עדיין, שכן בנימין אינו נוהג באמת כמנהג היהודים. אצלו, בניגוד ליהודי "האדוק" (Fromm), כלומר זה המקיים מצוות ונותר בתחומה של המסורת, מתרחשת "ההתבגרות" (או הפיכה לגברי, Mannbarwerden) יותר מפעם אחת בחייו. ולכן, לעומת היהודי האדוק ששמו הסודי נותר ללא תמורה וגלגול, בשמו הסודי של בנימין יתרחש שינוי (Wandel).⁸ כך מבשר בנימין על עוד היפוך המתרחש בשמו: לכאורה מקיים השם הנוסף של הסופר את התוכנית הסודית המקובלת במסורת ולפיה השמות הנוספים נמסרים בשעה שבעליהם מגיעים לפרקם ונכנסים בעול תורה ומצוות. אך עד מהרה אנו למדים כאמור כי אין זה כלל מקרהו של הסופר, שאינו מגיע לפרקו, אלא חווה את התבגרותו שוב ושוב, ולפיכך נידון לחוש שוב ושוב גם גלגולים מהותיים בשמו.

בנימין אינו עוסק כמובן בסוגיה המורכבת של התבגרות (או הפיכה לגברי) בתחום המסורת

4 Scholem, הערה 2 לעיל, עמ' 74.

5 Benjamin, הערה 1 לעיל, עמ' 521-522.

6 שם, עמ' 522.

7 שם, שם.

8 שם, שם.

היהודית.⁹ הוא מייחס ל"אדוק" דבקות וגימור ואינו מתייחס לשלבים, להיפוכים ולפיתויי היצר הפוקדים את "האדוקים".¹⁰ בעקבות שלום אפשר להעניק לשורות אלה של בנימין המדברות על "ההפיכה לגברי" פרשנות ארוטית, ולהניח כי מדובר כאן על גוף התשוקה של הסופר שאינו מוצא מקום וסיפוק, אלא ממשיך לנדוד, להתנסות, להתפתות (או לפתות). בנימין אינו נוהג כבעל מצווה ואינו מגיע באופן גמור לפרקו. הוא אינו הולך בדרך המסורת ולפי ההלכה, ולכן גם שמו הסודי אינו משתמר אלא משתנה ומתגלגל בצירוף חדש. השם הוא בר-שינוי, ואפשר שזה טיבו של צירוף שמות שבנימין בודה ומייחס לעצמו בכותרת הרשימה – "אגסילאוס סנטנדר" (Agesilaus Santander). על צירוף זה טוען שלום, שהוא אינו אלא אנגראמה של "דר אנגלוס שטנס" (Der Angelus Satanas), המלאך-שטן.¹¹ בשם הבדוי, בשם הספרותי, באפיגורם של המחבר, מסתתר, לפי פרשנות זו של שלום, שמו של הדמון. המלאך-שטן, יורשו של לוציפר, מגלם את התשוקה ההרסנית המקננת בגופו של הסופר – הארוטיקה הגברית המשחיתה אותו. שלום נוקב בשמן של אותן אהובות – יולה כהן (Cohn) ואסיה לאציס (Lacis) – השזורות שתיהן בדיוקן "האישה" שאליה משתוקק הסופר, ומביא ראיות לפשרן ההרסני של התקשורויות הארוטיות של בנימין.¹²

פרשנותו של שלום לשאלת האהובה (או מושאי התשוקה של בנימין), אפילו אם אין היא מוטעית, הרי שהיא עושה רדוקציה – צמצום וקריאת פשט – לפיגורה הסודית של בנימין. שכן, כפי שאין מדובר כאן ב"בנדיקס שונפליס" בתור השם הנוסף, הסודי, של הסופר, כך גם אין מדובר כאן ב"יולה כהן" או ב"אסיה לאציס" בתור שמות האהובות שבהן נכרכת ושדרכן נהרסת תשוקת הסופר. פרשנותו של שלום מבקשת למסור את מה שהוא באופן עקרוני לא-למסירה ברשימתו של בנימין. "התוכן" הביוגרפי, השמות המיוחדים, המסמנים הכפולים – כל אלה צריכים להישאר מוצפנים, כחידות, וזאת כדי להמשיך ולקיים את אופן המסירה החשאי, הסרבני והפורר של רשימה זו. שלום מעניק לרשימתו של בנימין פירוש פוזיטיביסטי, ועל דרך זו הוא מבקש למצות את העניין ולפתור את חידת המלאך. פרשנותו כמובן מוסמכת, והיא מעניקה לטקסט של בנימין משמעות זהות. אך בה-בעת היא מתכחשת לאופן המסירה השירי הטבוע ברשימה זו. שלום קורא ברשימתו של בנימין כבלש ולא כבעל סוד, כהיסטוריון ולא כמשורר. ועוד: לפי סברה אחרת התנסה בנימין בעת שהותו באיביצה דווקא באהבה חדשה. מדובר, לפי סברה זו, בנערה הולנדית, ציירת ומתרגמת, שהוא פגש באי והקדיש לה כמה מכתבים ומספר שירים במחברותיו.¹³

9 דיון כזה אנו מוצאים, לדוגמה, במסגרת מדרשי התלמוד בסוגיית "בן סורר ומורה" במסכת סנהדרין, הדנים ב"קטן" וב"איש" ובמתחייב מבעלי מצווה בענייני יצרים. ראו תלמוד בבלי, "בן סורר ומורה", סנהדרין, סז עב.

10 גם האדוק אינו פטור כמובן מהתגברות היצר ומפיתויי השטן, על כך מעיד התלמוד – המספר במסכת קידושין על החכמים שאינם כובשים את יצרם לאחר שהשטן עשה להם פיתויים ברמת אישה. ראו תלמוד בבלי, קידושין, פא.

11 Scholem, הערה 2 לעיל, עמ' 50-51.

12 שם, עמ' 54-56.

13 סברה זו מוצעת בהערות לרשימתו של בנימין במהדורה הביקורתית של כתביו: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, VII. 2, pp. 809-813.

לפי קריאתו של שלום, על כל פנים, המתמסרת כאמור לממד הארוטי (כלומר לשיח האהבה) הכרוך בשם ובתמונת המלאך, התשוקה הפועמת בגופו של הסופר ממיטה עליו אסונות (חורבן חיי הנישואין, מסעות ללא תוחלת, תודעת אבדה, מלנכוליה). במובן זה מגלם המלאך גם את דיוקנה הדמוני של התשוקה, את צדו המחוספס, ההרסני של ארוס. המלאך מסמן את תהפוכות החיים, ואולי לכך מכוון בנימין בכותבו ברשימתו כי למרות השינויים שנועדו להתרחש בשמו הרי שהשם עודו "קושר את כוחות החיים בקשר המהודק ביותר ומגן עליהם מפני הבלתי־קרואים"¹⁴. השם, אם כן, סודי ובדרך זו הוא מגן על בעליו מפני זרים וצרים. אך בה־בעת שם זה אינו רק "מעשיר" את בעליו. אדרבה, כותב בנימין, "מתמונתו פוחת הרבה כאשר הוא נקרא בקול [laut wird]. התמונה מאבדת בראש ובראשונה את התכונה להיראות אנושית"¹⁵. בגרסה הראשונה של רשימת המלאך מדבר בנימין על בעל השם עצמו שאובדת לו היכולת "להיראות כפי שהיה" (ganz der Alte zu erscheinen)¹⁶. במילים אחרות: הקריאה בקול – מימושו של השם – מחוללת עיוותים בתמונת הדיוקן של הסופר. ומהי תמונתו? תמונתו היא תמונת "המלאך החדש". אך לפני שנפנה למדרש התמונה של בנימין עלינו לעמוד פעם נוספת על הדרמה המתחוללת בשורות אלה. בנימין מייחס לשמות תכונה נדירה – היכולת לקשור את כוחות החיים קשירה מהודקת. השם מעשיר (אך גם מרושש) את בעליו. על זיקה זו שבנימין מסמן בין השמות ובין החיים אנו יכולים ללמוד גם ממסתו המוקדמת "על הלשון בכלל ולשון האדם" (1915)¹⁷. במסה זו, שלא ראתה אור בחייו ונתרה אף היא כפרגמנט בעיזבונו, ושיסודה בהתכתבות עם שלום (הנה ראה נוספת ל"כפילות" המתגלה בשיח השמות ובשיח המלאך של בנימין), הוא כותב על השם שהוא "מהותה הפנימית ביותר של הלשון עצמה"¹⁸. בשמות מתבטאת מהותה של הלשון – המסירה של התוכן הרוחני של הדברים. השם הוא אופן המסירה של הקיום הרוחני של הדברים. כאן מתבטאת תכונתה הממשית של הלשון, שאינה מייצגת סתם את סדר הדברים אלא מביעה את הרובד הרוחני הטבוע בהם. לעומת המילה האלוהית שהיא "המילה הבוראת", כלומר מילה המחוללת מציאות והוויה (בנימין מפרש על דרך זו את פרק א' בספר בראשית, המספר על בריאת העולם בכוחה של האמירה האלוהית – האל אומר, העולם נברא), השמות שמעניק האדם לדברים הם הכרתיים (של ההכרה) בלבד, כלומר מהווים רפלקסיה של מעשה הבריאה.¹⁹ השמות הם אופן ההתגלות של מעשה הבריאה; הם אופן ההכרה של התוכן הרוחני שהאלוהים הטביע בכל ברואיו. הלשון נתונה לפיכך לאדם לא בתור כוח בריאה, אלא ככוח הכרה. כאשר האדם נותן שמות לדברים הוא מביא את מפעל הבריאה להתגלות, להופעה, להתבוננות. השמות שמעניק האדם, כותב בנימין, מתקרבים למילים הבוראות של האל אך אינם חודרים לתחומן. ועם זאת, במקרה אחד, הוא מוסיף, חורגים השמות מן התחום ההכרתי המוגבל לאדם ונכנסים לתחום הבריאה השמור לאלוהים. מדובר ב"שם הפרטי"

14 Benjamin, הערה 1 לעיל, עמ' 522.

15 שם, שם.

16 שם, עמ' 520-521.

17 Benjamin, "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", *Gesammelte Schriften*,

II.1, pp. 140-157

18 שם, עמ' 144.

19 שם, עמ' 149.

(Eigenname) שמעניקים ההורים לילדיהם. כאן, במקום שבו האדם מעניק שם לזולתו, מתבטא כוח בריאה. בנימין כותב:

עם מתן השם מקדשים ההורים את ילדיהם לאלוהים; השם שהם מעניקים אינו הולם – במובן מטאפיזי, לא במובן אטימולוגי – שום הכרה, לפי שהם מכנים את ילדיהם בשםם כבר עם לידתם. במובן חמור נגזר מכך כי אין איש ששמו הולם אותו (במשמעותו האטימולוגית), שכן השם הפרטי הוא דבר האל, המילה האלוהית המתבטאת בקול אנושי. עם שם זה מובטחת עובדת בריאת האדם בידי האלוהים, וכך מתבטא האדם עצמו בבחינת כורא. וכפי שמבטא המיתוס השקפה זו (המתממשת לעתים לא־נדירות), שמו של האדם הוא גורלו. השם הפרטי הוא אופן השיתוף של האדם עם המילה הכוראת של האלוהים.²⁰

השם הפרטי, השם שמעניקים ההורים לילדיהם, נושא בחובו פוטנציאל של בריאה. כיצד עלינו להבין זאת? אולי בדרך הבאה: השם הפרטי הוא האופן שבו האדם נקרא אל העולם. גורלו, אופיו, עתידו, יעוצבו על ידי קריאה זו. הקריאה בשם היא המעניקה לו קיום, זהות, פשר ומקום בעולם. השם הפרטי הוא אופן הקיום, אופן השהיה של האדם בעולם. השם, בניסוח אחר, הוא התוכנית הסודית של מציאות האדם.

איני מציע לקרוא את השקפתו של בנימין בעניין השמות כמיסטית בלבד, אף שקשה להפרידה מן השיח המיסטי על הלשון, ובפרט מן התיאוריה הקבלית על השמות.²¹ השם הפרטי, אומר בנימין עצמו, אינו מחולל בריאה ספונטאנית מתוך הלשון. לפיכך אין לתפוס את השמות האנושיים כאילו היו כמאמרי הבריאה של האלוהים. השם הפרטי הוא אופן הביטוי של הוויה חד־פעמית שבה שורר האדם כיוצר, כבורא. ולכן, נוכל לטעון כי הענקת השם מייסדת את הזיקה העמוקה שבין אדם לזולתו. היא מאפשרת את המסירה של עובדת הקיום עצמה. אין מדובר כאן לפיכך רק ברפלקסיה או בהכרה של ההוויה האנושית, אלא בעצם כינונה. השם הוא אופן הקיום של האדם. על כן לא לשווא משתדל בנימין להבחין את אופן הקיום הטובע בשמות (האדם כבורא) מן "ההשקפה הבורגנית על הלשון" ולפיה השמות הם מסמנים שרירותיים בלבד, הקשורים לדברים באופן בלתי־מהותי.²² לפי מדרש הלשון של בנימין, זיקתם של השמות לעולם הדברים היא דווקא זיקה מהותית – השמות הם אופן ההתגלות של המהות הרוחנית הטמונה בדברים. אך מכאן מובן גם פשרה העמוק של "הנפילה" (הגירוש מגן העדן) – שבירת הזיקה בין הלשון לעולם. לשון ההווה, לשון היום־יום, אינה עוד קול בורא ואינה מילה של הכרה, אלא מערכת מופשטת, מנוכרת, של מסמנים שרירותיים. כנגד עמדה זו ("הבורגנית"), המקבלת כמונת מאליה את עובדת הניוון, את ההשחתה של הלשון, יוצא בנימין במסה המוקדמת שלו. חידושה של ההוויה במובנה העמוק תלוי אם כן בקשב לאותה מסירה

20 שם, עמ' 149–150.

21 התיאוריה בדבר הכוח הכוראת של השמות טבועה כבר בספר הבהיר. מסורת זו ניכרת לפחות מאז ספר יצירה ויש לה כמובן גם מקורות מקראיים מובהקים (פרקי הבריאה בספר בראשית). בנימין שאב את השקפתו על הכוח הכוראת של המילה מכתבי הרומנטיקה הגרמנית (המאן, שלינג) שהושפעו מגרסאות נוצריות של תורת הקבלה.

22 Benjamin, הערה 17 לעיל, עמ' 150.

רוחנית המתרחשת עדיין בתחומה של הלשון – מסירה שהפכה בחלקה לחרישית וסודית וכמו־נשכחת, ולפיכך מלאת תוגה.²³

דבר־מה מן ההשקפה הרדיקלית של בנימין על השם הפרטי כהתגלות וכבריאיה מתגלגל גם לרשימות המלאך. אולם כאן לובשת השקפתו גוון אחר. שכן השם הפרטי אינו אלוהי בלבד, אלא דמוני, והוא אינו מבטא רק את השתתפותו של האדם בסדר הקדוש, אלא גם את השלכתו אל הצד האחר, אל עולמו של השטן. גלגוליו של השם הסודי, אנו לומדים מרשימות איביצה, הם גלגולים דמוניים. דיוקן המלאך שמשקפת בו התמונה הפנימית, הרוחנית, של הסופר, כותב בנימין, מאבד את המראה האנושי. זהו הגלגול הנרמז בשמות "אגסילאוס סנטנדר", שבהם מסתתר "דר אנגלוס סטנוס" – המלאך־שטן. את מוצאו של המלאך המתגלגל בדמות שטן יש לקשור כאמור באגדת לוציפר (וגם כאן אנו הולכים בעקבות הערה של שלום).²⁴ סיפורו של לוציפר נמסר כמובן בגרסאות שונות; אך בכולן מדובר בסיפורו של המלאך הנבחר, שהתקומם וסרח ונפל ממרום והתגלגל לתהום, ושם הקים לו ממלכה משלו – ממלכת השטן. לוציפר ובני מינו פנו עורף לאל, ומאז מסורים הם להניא את האדם מן האמונה, לכבוש את נשמתו ולהדיחו לחטא. על דרך זו מפורשת גם "נפילת האדם": פיתוי הנחש, החטא הקדום (האכילה מעץ הדעת), הגירוש מגן העדן, הם פרי מלאכתו של לוציפר. בתחומה של הספרות הגרמנית מהדהד סיפורו של לוציפר באגדה על ד"ר פאוסטוס – המשכיל שכרת ברית עם השטן. אגדה זו (עם היסוד הלוציפרי שבה) היתה גם יסוד וגרעין למחזה פאוסט של יוהאן וולפגנג גיטה. ודרך היצירה של גיטה התגלגלה הפיגורה השטנית אל עולמה של הספרות הגבוהה, וכך פגשו בה גם בנימין ושלום – שאצל שניהם הבשילה התודעה היהודית על הכר הפורה של הספרות הגרמנית. בשל כך אולי יש טעם להזכיר כאן את אחד ממקורותיו של גיטה – ספר האלכימיה של גיאורג פון ולינג אופוס מאגרבליסטיקום (*Opus Mago-Cabbalisticum*).²⁵ לימים דן שלום

23 שם, עמ' 155-156. בנימין נוגע בשאלת התוגה (Trauer) כאשר הוא עומד על פשרה של שתיקת הטבע, כלומר סוגיית האי־מסירה של התוכן הרוחני הטבוע בעולם הדברים. לשון האדם שאינה עוד לשון השמות – לשון ההכרה (או ההתגלות) – אינה מדוכבת עוד את עולם הדברים אל סף השפה ומותירה אותם במצב דומם.

24 ברשימתו "ולטר בנימין ומלאכו" מעיר שלום כי פירושו של בנימין לדיוקן המלאך של קליי היו קשורים בספרות הרמנונולוגית המתייחסת בין השאר לאגדת ד"ר פאוסטוס. בתחילה טוען שלום ביחס להתבטאות מוקדמת של בנימין בשאלת "המלאך החדש" (מיוני 1921), כי הוא לא כרך עדיין את תמונתו של קליי עם הרעיון הלוציפרי. אך בהמשך מעיד שלום על סימניו של לוציפר במחשבתו המאוחרת של בנימין על המלאך, ומוסיף את הסברה שיסוד זה התגלגל אל הגותו של בנימין דרך שירת בודלר: Scholem, הערה 2 לעיל, עמ' 48-49.

25 גיטה מעיד על מקורותיו בין השאר בפרק השמיני של ספרו האוטוביוגרפי שירה ומציאות (*Dichtung und Wahrheit*). גיטה מגלה לקוראיו, באירוניה כמובן, על מחקריו המוקדמים באלכימיה, על טקסטים שקרא וניסויים שערך בהשראת יידידתו סוזנה קתרין פון קלטנברג (Klettenberg) בפרנקפורט בסוף שנות ה־60 של המאה ה־18. לנגד עיניו עמד אז מבחר מתוך הספרות המיסטית וחיבורי האלכימיה שהיו מקובלים עדיין בתקופתו, ביניהם ספרו של גיאורג פון ולינג *Opus Mago-Cabbalisticum* (מהדורת 1760), חיבורו של גוטפריד ארנולד תולדות הכנסייה והכופרים (מהדורת 1729), סיפורו של הלויג "קוריוזה פיזיקה" (משנת 1714), והאסופה האלכימית בזיליוס ואלנטיניוס. וראו את דיווחו של גיטה: Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (Werke, Vol. 9), München: Verlag C.H Beck, 1981, pp. 341-35.

בספר הזה במסגרת עיוניו על זיקתה של תורת הקבלה למסורת האלכימיה. אך תחילה – סיפורו של לוציפר: בפרק ארוך על אודות "נפילת לוציפר ובריאת העולם" מגולל ולינג את המיתוס האלכימי של בריאת העולם: ראשיתו במרד לוציפר, המלאך הנבחר, המושלם בכל בני האל, שהתקומם על יוצרו וחפץ בכס הבורא, ועל כן חסם את זרימת האור האלוהי במרחב הקדום של הבריאה. במרחב זה, החשוך, נוצר החומר הראשוני, החומר ההיולי של השטן, החומר האפל, האטום, נטול הצורה (ולינג מכנה את החומר הדמוני בשם "קורפוס", קרי הגוף, ומשווה אותו למצבה הראשוני של הארץ, קרי ל"תהוה"). אל מרחב חשוך זה, אל תוך התהום של השטן, האל שב ושולח אור, מקים מן החומר הדמוני את היסודות ויוצר מתוכם את היקום. החומר של השטן, אם כן, הוא מקור הבריאה האלוהית. כך, בתוך הסדר האלוהי מופנמת סטרוקטורה דמונית של יצירה. הבריאה ובעקבותיה ההווה כולה, ראשיתן בנפילה ושקיעה בתהום אפלה, התהוות החומר וגאולתו מבעד לאור האלוהי.

אגדת לוציפר היא מאותם נושאים של המיסטיקה הנוצרית שיסודותיהם מצויים גם בספרות האלכימיה ובטרנספורמציות ובפרשנויות של הגנוסטיקה ושל הקבלה היהודית. אך לפי עמדתו של שלום אין בין אגדת לוציפר ובין המסורת היהודית דבר וחצי דבר.²⁶ את סיפורו של לוציפר מקובל לראות כסיפור נוצרי. ההתייחסות על תורת הקבלה (כמו זו המופיעה כבר בכותרת ספרו של ולינג) אינה מלמדת עדיין על זיקת אמת בין קבלה לאלכימיה. אך דווקא מוטיב לוציפר ועיבודו אצל גיתה עשויים להעיד על קרבה מרתקת – שהיא בעצמה "דמונית" – בין שתי המסורות. שכן מהו מקורו של לוציפר? לוציפר, שמשמעותו בלטינית "נושא האור", מגיע אל המסורת הנוצרית דרך תרגום התנ"ך. הוא מופיע – באמצעות תרגום השבעים – בתרגום הלטיני של ספר ישעיה, פרק יד, פסוקים 12-15:

אֵיךְ נִפְלְתָּ מִשָּׁמַיִם הֵייל בֶּן־שָׁחַר נִגְדַעְתָּ לָאָרֶץ חוֹלֵשׁ עַל־גּוֹיִם: וְאַתָּה אָמַרְתָּ בְּלִבְכָּךְ הַשָּׁמַיִם
אֶעֱלֶה מִמֶּעַל לְכוּכְבֵי־אֵל אֲרִים כְּסֵאֵי וְאֲשַׁב בְּהַר־מוֹעֵד בְּיַרְכְּתֵי צָפוֹן: אֶעֱלֶה עַל־בְּמִתֵּי עַב
אֲדַמָּה לְעֵלְיוֹן: אַךְ אֶל־שָׂאוֹל תִּנְדָּר אֶל־יַרְכְּתֵי־בוֹר.

את "הייל בן-שחר", כוכב הבוקר – אלגוריה למלך בבל הנופל ממרום המלכות אל עומק התהום – הופך התרגום הלטיני ללוציפר, "נושא האור". בפסוקים אלה מספר ישעיה גם נרמזת תמצית האגדה בדבר תשוקת השלטון והבכורה שסופה בנפילה אל תחתיות התהום והחושך. אך מקורותיה של אגדת לוציפר רבים ומגוונים ואת סודותיה אפשר למצוא, לצד המקורות ההלניסטיים, גם בפירושים הגנוסטיים של ספר חנוך הראשון, חיבור אפוקליפטי גנוז, שתחילתו בסיפור מרד המלאכים היורדים אל הארץ וחושקים בבנות-האדם, בוראים את הענקים ומלמדים ידע ומלאכות משחיתות (אסטרולוגיה ומלאכת-מלחמה, אך גם את הכתב ואת סוד החומרים), וממיטים כך אסונות על האדם.

באגדת לוציפר – כדרמה של בריאה הקשורה בהופעתו של כוח מנוגד, כוח שולל, אפל,

26 זוהי עמדתו של שלום, הדורש להבחין היטב בין מסורת הקבלה היהודית ובין תרבות האלכימיה (ובתוכה מיתוס לוציפר). בהיבט עומד שלום על קווים של הקבלות תמטיות בין שתי המסורות ומסמן גם נקודות של השפעה והשקה בין אלכימיה וקבלה. ראו Gershom Scholem, *Alchemie und Kabbala*. Kabbala, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

הנגזר מתוך האלוהות עצמה, כעיוות, כזוהמה וכהשחתה המופנמים בכל תהליך יצירה, מבריאה ועד תיקון – כרוכה לפיכך גם פרספקטיבה נדירה, דמונית, על המסורת. שכן סיפור לוציפר עצמו מלמד על עורמת המסורת – האפשרות של גוף-ידע להימסר בחשאי, מבעד לתרגום, ולהתגלות מחדש, "לצאת לאור" בצד האחר. לאגדת לוציפר יש גם הקבלות רבות במסורת היהודית, בספרות האגדה, במדרש וגם בתורת הסוד – שם מקבילה לו דמותו של סמאל.²⁷ ואכן, האישיות הדמונית, לוציפר, הפיגורציה של הרוע, האין היא מהדהדת גם בדרמה הקבלית של הבריאה? עולמו של לוציפר מקביל לעולם "סטרא אחרא" (הצד האחר) – שהוא הרע שמקורו בפילוג שהתרחש בתחומה של הקדושה, וראשיתו בהפרעה ובעיוות בתחומו של "הדין" שנגזרו ממנו שינויים שהופרשו והוחצנו ונעשו עצמאיים עד שיצרו עולם-שמנגד. האין זו הדרמה של הרוע המהדהדת גם בתורת הקבלה של יצחק לוריא ותלמידיו? התיאוריה של השטן מהדהדת בתחומה של תורת הסוד היהודית גם בפרשנויותיו של נתן העזתי, נביאו של שבתאי צבי, המפרש כפירה ו"מעשים זרים" כהתנסות דמונית – כירידה אל תהום השטן וכניסה אל תחום הקליפות, התנסות שהיא מחווה הכרחית לא רק למעשה ההתגברות על היצר, אלא גם למעשה תיקון העולם.²⁸

בפירושו לדיוקן המלאך-שטן של בנימין טוען שלום כי כאן ניכרת אצל בנימין השפעתה המובהקת של שירת בודלר (שאצלו הרע הוא לוציפר ממש), וכי על דרך זו למד בנימין את היסוד הלוציפרי המתגנב גם לתמונת המלאך החדש של קליי. ולבסוף יטען שלום כי "Der Angelus Satanus" (המלאך-שטן) המסתתר באנאגרמה "Agesilaus Santander" זהה לגמרי ללוציפר "הכופר והמורד".²⁹ בתחילה רואה שלום את המלאך של בנימין כהשתקפות המלאך הנופל של הנצרות, אך על השקפה זו הוא יוסיף בהמשך הערה נוספת, הקושרת את בנימין עם המסורת היהודית.

א

שוב כעת לרשימותיו של בנימין ולשאלת "המלאך החדש". באמצע רשימתו מורה בנימין על מלאך זה, שאת תמונתו תלה בחדרו בברלין, ומוסיף הערה על אודותיו מן המסורת היהודית:

הקבלה מספרת שהאלוהים בורא בכל רגע אינספור מלאכים חדשים, שכל אחד מהם, לפני שהוא שוקע בכיליון, נועד רק לשיר לרגע אחד את תהילת האל לפני כיסא הכבוד.³⁰

27 סמאל הוא כינויו המקובל של השטן בספר הבהיר ובמדרשי הזוהר.

28 בדרך זו יש לקרוא את "דרוש התנינים" המיוחס לנתן העזתי, הרואה ב"סוד התהום" את שורש נשמתו של המשיח והעומד על תיקון הקליפות כיסוד עבודת הגאולה. "פרעה", "תנין" ו"נחש", המסמנים את גופי סטרא אחרא, הם גם שורשי גופו של המשיח. ראו: ר' אברהם בנימין נתן בן אלישע חיים אשכנזי, "דרוש התנינים", בעקבות משיח, גרשם שלום (עורך), ירושלים: ספרי תרשיש, 1944, עמ' ט-נב.

29 Scholem, הערה 2 לעיל, עמ' 50-51.

30 Benjamin, הערה 1 לעיל, עמ' 522.

לפני שנתלבט בפשרו של ציטוט זה ובזיקתו לשאלת המלאך החדש, נעמוד תחילה על המקור שאליו מתייחס בנימין. מה שבנימין מייחס לקבלה – המדרש בעניין מלאכי השירה – מגיע למעשה מן התלמוד הבבלי, ממסכת חגיגה, פרק "אין דורשין". שם, במסגרת המדרשים בסוגיית מעשה מרכבה הנוגעים בביאור חזיונות הנביא יחזקאל, נרמזים גם היצורים והמלאכים השזורים במרכבה. אך מעשה מרכבה נאסר כידוע ללימוד. התלמוד עוסק כאן במלאכים בבחינת חלק מתורת סוד שאין מוסרים מתוכה אלא ראשי פרקים ליחיד סגולה. המדרש על מלאכי השרת מגיע אפוא בהקשר הלכתי מסוים – במקום שבו המסורת עומדת על מה שאינו מותר למסירה. זוהי כזכור המשנה שפרק זה בתלמוד נדרש לבאר: "אין דורשין בעריות בשלושה, ולא במעשה בראשית בשניים, ולא במרכבה ביחיד, אלא אם כן היה חכם ומבין מדעתו". הלימוד של התגלות מרכבה אינו מותר אף ביחידות (רב ותלמידו), אלא אם מדובר כאמור בתלמיד מיוחד, וגם אז נמסרים לו ראשי תיבות בלבד.³¹ בתוך הקשר זה, במסגרת הדיון בתורת הסוד ובהתגלות המלאכים והיצורים וכיסא הכבוד, נרמזת בתלמוד גם בריאת מלאכי השירה. במדרש ראשון נאמר:

כל יומא ויומא נבראין מלאכי השרת מנהר דינור, ואמרי שירה ובטלי, שנאמר "חדשים לבקרים רבה אמונתך" [איכה ג, כג].³²

לפי המדרש הראשון נבראו מלאכי השרת מנהר דינור (נהר של אש) הנזכר בספר דניאל, ועל כך נוסף שמלאכים אלה אומרים שירה ומתבטלים (מתכלים, חולפים מן העולם). פירוש זה נסמך על הפסוק "חדשים לבקרים רבה אמונתך" ממגילת איכה, אשר נקרא כאן כמדבר על מלאך חדש הנברא בכל בוקר לשיר ולשבח את האל, ולחלוף מן העולם. והנה, על מדרש זה מוסיף התלמוד מיד פירוש אחר לסוגיית בריאת המלאך מפי בר פלוגתא, ובו נאמר:

כל דיבור ודיבור שיוצא מפי הקדוש ברוך הוא נברא ממנו מלאך אחד, שנאמר "בדבר ה' שמים ונעשו וברוח פיו כל צבאם" [תהילים לג, ו].³³

לפי המדרש השני המלאכים נבראים מנשימתו של האל ועשויים ברוח פיו, כנאמר במזמור תהילים. כך מתגלים מלאכי השרת בעולמה של המסורת – הם מופיעים להרף עין מתוך הדיון במעשה מרכבה, כלומר מתוך המסירה של האסור-למסירה; הפיגורה של המלאך החדש (מלאך השרת, מלאך השירה) שזורה בפרדוקס המסורת, באופן המסירה של הבלתי-ניתן-למסירה. אך לדיון זה בסוגיית המלאך החדש הנברא לשיר ולהתבטל יש מקור נוסף במסורת – מדרש רבה על פרשת וישלח. המדרש דן במאבק של יעקב עם המלאך, המסופר בבראשית לב, ומתגלגל לשאלת מוצא המלאך וייעודו. כך קורא המדרש את הפסוק "שֶׁלַחְנִי כִּי עֲלֶה הַשְּׁחָר" – כתחינתו של המלאך ליעקב שיניח לו כי הגיעה שעתו לומר שירה. ובהקשר זה אומר המדרש:

31 על כך מוסיף הרמב"ם בספר המדע, פרק הלכות יסודי התורה, פ"ד, יא, כי האיסור לדרוש בהתגלות מרכבה הוא מיסודות ההלכה.

32 תלמוד בבלי, "אין דורשין", חגיגה יד, ע"א.

33 שם, שם.

לעולם אין כת של מעלה מקלסת ושונה אלא בכל יום בורא הקדוש ברוך הוא כת של מלאכים
חדשה והן אומרים שירה חדשה לפניו והולכין להם.³⁴

לפי פירוש זה המלאך הנאבק עם יעקב הוא מאותם מלאכים חדשים הנבראים בכל יום כדי
לומר "שירה חדשה" בטרם יחלפו מן העולם, שאין כת זו של מלאכים "שונה" – מופיעה
שנית, אלא שהיא מתגלה להרף עין ונעלמת. לכן דורש המלאך מיעקב כי יניח לו למלא את
שליחותו השירית החד-פעמית. אך המדרש אינו חותם כאן, אלא ממשיך והופך בשאלת
המלאך ומציע פירוש מנוגד שלפיו אין מדובר כאן במלאך חדש, "מתחלף", אלא ב"שרים
של מעלה" – המלאכים מיכאל וגבריאל – שאינם חולפים ואינם מתבטלים, אלא עומדים
לעד. המדרש מגיע בדרך זו גם אל שאלת שמו של המלאך ("וישאל יעקב ויאמר הגידה נא
שמך"). וכך משיב המלאך במדרש: "למה זה תשאל לשמי והוא פלאי, איני יודע איזה שם
אני מתחלף".³⁵ בשמותיהם של המלאכים, מבאר המדרש, מתרחש שינוי. השם אינו עומד
קבוע, אלא משתנה ומתחלף לפי השליחות המסורה ביד המלאך, ולכן שמו הוא אינו ידוע,
אין הוא למסירה, והוא נותר סוד.

אנו זוכרים כי בפרשה מקראית זו מפרק לב בספר בראשית מתרחשת דרמה נוספת
בתולדותיו של השם. יעקב משלח את המלאך אך דורש ממנו ברכה ("לֹא אֶשְׁלַחְךָ, כִּי אִם־
בְּרִכְתְּנִי"), והמלאך מברך: "לֹא יַעֲקֹב יֵאמָר עוֹד שָׁמַךְ כִּי אִם יִשְׂרָאֵל: כִּי שְׁרִיתָ עִם אֱלֹהִים
וְעַם אַנְשֵׁים, וְתוֹכַל". לשמו של יעקב מצורף כעת שם נוסף המסמן את קרבתו לאלוהים,
וקרבה זו הטבועה בשם "ישראל" (שרה עם האל), כזכור, נקנתה במאבק. יעקב המעכב
את המלאך ואינו נותן לו לעשות את שליחותו – לשיר שירה חדשה לאלוהים – זוכה כך
בשמו הנוסף, המסמן קדושה ובחירה. המאבק עם המלאך מתברר בדרך זו כאופן ההתגלות
של הקדושה הטבועה לבסוף בשם העברי.

והנה, דרמה דומה מהדהדת ברשימת המלאך של בנימין. המלאך החדש, כותב בנימין,
המופיע כזכור כאותם מלאכי שירה הנבראים ומתבטלים כהרף עין, אינו מגלה לבנימין
תחילה את שמו, ולבסוף הוא אף מתנקם בו על כך שמנע ממנו למשך זמן רב מדי לשיר
את המנונו.³⁶ בנימין (או "המספר" של בנימין) מדווח גם הוא על מאבק עם המלאך, שבו –
כמו יעקב – עיכב את מלאך השירה מלקיים את ייעודו לשיר מזמור הלל. ההקבלות בין
מדרש רבה ובין רשימתו של בנימין על פגישתו עם "המלאך החדש" מרתקות. שלום עמד
על כך היטב בהערת שוליים במסה על "בנימין ומלאכו":

כפי שבנימין, בפגישתו עם המלאך, המיר את שמו הסודי "אגסילאוס סנטנדר" בשם סודי
חדש, כך שינה גם יעקב את שמו, לפי הסיפור המקראי, בעקבות מאבק עם המלאך, ונקרא
מאז ישראל. וגם באגדה היהודית האיש מסרב לענות ליעקב ולגלות לו את שמו: "איני יודע

34 מדרש רבה, סדר וישלח, פע"ח.

35 שם, שם.

36 Benjamin, הערה 1 לעיל, עמ' 522.

איזה שם אני מתחלף" [מדרש רבה, וישלח, פע"ח], ממש כאנגלוס נובוס, שאינו רוצה לגלות את שמו האמיתי לבנימין.³⁷

שלוס מסמן הקבלה בין המדרש העברי ובין סיפור המלאך של בנימין. אך לדעתנו אין מדובר כאן בהקבלה סתם, אלא בהקבלה המורה פעם נוספת על פרדוקס המסורת בעולמו של בנימין. בנימין מציג כאן דמות של סופר שזהותו (או מהותו הרוחנית) משתקפת בדיוקן המלאך החדש, שהוא מלאך השירה. הסופר אינו מוצא כאמור את מקומו בעולם המסורת, הוא אינו נוהג כדרך ההלכה, ולכן נמנע ממנו מה שזוכים בו לכאורה שומרי המצוות – ששמש הנוסף נותר ללא שינוי. הסופר ממשיך במריו ואינו מאפשר למלאך לממש את שליחותו, לשיר מזמור תהילה לפני כיסא הכבוד. ואולם דווקא על דרך זו, דרך הסירוב, דרך המרי, מתגלה לפתע סיפורו של בנימין ומלאכו – סיפור על התרחקות וניכור מן המסורת – בקרבה ובדמיון לסיפורו של יעקב ומלאכו. כיעקב בשעתו הנאבק עם המלאך ומעכבו ממימוש שליחותו, זוכה גם בנימין המתגושש עם המלאך החדש בגלגול נוסף בשמו. אך גלגול זה, אנו זוכרים, אינו קדוש אלא דמוני, והרי הוא כרוך לא רק בהעתקה ובהקבלה אלא בהבעת גם בעיוות ובהשחתה. בנימין מעניק פירוש לוציפרי לעולם המסורת: המלאך החדש הוא דווקא שטן, ושירו אינו שיר תהילה.

את מדרשי המלאך וסוגיית השם ברשימתו של בנימין אנו קוראים כאן בעיקר מתוך זיקתם לספרות הרבנית, אך הם עומדים גם ביחס מסוים לגלגולי המלאך בתורת הקבלה (בנימין עצמו מייחס כזכור את מדרש מלאכי השירה לקבלה). על המלאכים הנבראים ומתבטלים כהרף עין נמצא הערות גם במדרשי הזוהר, הרואים במלאכים אלה שליחים של מידת הדין, מלאכי חבלה, הנאכלים באש השכינה וחוזרים ונבראים מחדש, ולכן הם נמשלים לחציר "שכל יום ויום נקצרים לשעה ואחר־כך צומחים וחוזרים כבראשונה".³⁸ לכתות המלאכים האומרים שירה מייחד הזוהר מדרשים ספורים, ומדובר בהם על פי רוב במלאכי עליון שאינם מתבטלים. המלאכים מתגלים כאן כפייטנים האומרים מזמורי תהילה ויגון בשמים, ומכאן גוזרים גם את פשר "שיר השירים" שהוא "שיר של אותם שרים של מעלה", שנאמרים בו ענייני תורה וחוכמה וקדושה.³⁹

אך את זיקתם של מדרש המלאך ומדרש השמות אצל בנימין לתורת הסוד צריך לראות גם לאור תורת הלשון הקבלית ובלבה הרעיון בדבר שם האל הנסתר. גם כאן אנו נדרשים להערוותיו של שלום, שעשה את מחקר התיאוריה המיסטית של "שם האל" למפעל חייו. בחיבור משנת 1970, "שם האל ותורת הלשון של הקבלה", מסכם שלום את מפעלו ודן בגלגוליו הרבים של שם האל בתורת הסוד ושיח המיסטיקה היהודית.⁴⁰ שם האל, אשר מאז חורבן הבית נאסר לביטוי ונעשה חרישי ונטול משמעות מפורשת, מסביר שלום, מתגלגל בשיח הקבלה במעין סטרוקטורה סמיוטית, צירוף נסתור של האותיות "הוה", שבו

37 Scholem, הערה 2 לעיל, עמ' 70.

38 ספר הזוהר ח"ג, ריו, ע"א.

39 שם, ח"ב, יח, ע"ב (מדרש הנעלם).

40 Gershom Scholem, "Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", *Judaica*, III: *Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987, pp. 7-70

מצטמצמת, לפי השקפה זו, מהותו האינסופית של האל.⁴¹ מהותו של האל והנגזר ממנה – תוכנית הבריאה הקוסמית – חבויות לכן בשפה. רק בשפה, שפת השמות, שוררת ומתגלה מהותו של האל. וזהו גם פשרה של ההתגלות – ההתגלות היא אופן הפרשנות של הקדושה החבויה בצירופי אותיות, בצפנים, בטקסטרות נסתרות של כתיבי הקודש. בעיקר מתוך כתיבו של אברהם אבולעפיה, מקובל בן המאה ה-13, מחלץ שלום את ההשקפה הקבלית הרדיקלית בדבר שם האל כיסוד הבורא של השפה: שם האל עומד ביסוד כל הצירופים הלשוניים המעניקים חומר וצורה לדברים.⁴² צירופי האותיות הם היסוד לכל בריאה, לכל הכרה ולכל ידע. זוהי "חוכמת הצירוף" – הפילולוגיה של האותיות העבריות שבהן טמון הדיבור האלוהי ומתוכן מתגלה תורת לשון הנסתר העומדת ביסוד העולם. לפי השקפה קבלית זו, כפי ששלום משחזר את עיקריה, התורה מיוסדת אף היא על צירופי אותיות, מרקמים סמיוטיים, צירופים ונגזרות של שמות האל האסורים להיגוי מפורש. לפי אחת הגרסאות, התורה כולה היא שם האל: זוהי "התורה-הכלולה" החבויה בתורה שבכתב, והיא עשויה כאמרג שמות האל.⁴³

כך דורש שלום בסוגיית שם האל: השם האלוהי הוא צירוף סמיוטי נטול משמעות, אין לו תוכן מפורש, והוא חסר הוראה קונקרטי. השם אינו נושא משמעות, שכן כל משמעות היא בהכרח מוגבלת ולכן סופית. שם האל הוא אינסופי ולפיכך חסר משמעות (קונקרטי, מסוימת), אך ככה הוא מהווה את היסוד הפתוח, היסוד השואף-להתמלא של השפה. ובלשונו של שלום: השם הוא "היסוד שבעודו נטול משמעות מעניק משמעות לכול".⁴⁴ שם האל הוא האין והאין-סוף של משמעויות. השם שאין רשות ואין יכולת לבטאו, השם שהוא לא בר-ביטוי ואינו בר-ייצוג, השם הנסתר – מגלם את מהותו, את אחדותו ואת כוחו של האל. המשמעויות הנגזרות משם האל, כותב שלום, הן הפרשנויות המסרים, ההשתקפויות, ההרהורים הנכרכים ומתמלאים בכל דור ודור מחדש בשמות, בדיבור ובכתב.⁴⁵ במובן זה שם האל הוא יסוד של מסורת פתוחה. המסורת הפרשנית היא אופן ההתגלות של שם האל. כל דור שב לפרש ולהרהר, להעניק פשר ולגלות את הסתום. ואולם בדורנו, מוסיף שלום, המסורת השתתקה – אין היא מוסרת דבר. בדורו, חש שלום (ומהו הדור של שלום? – דור המודרניזם היהודי-גרמני, דור "החילון", דור מפעלי ההתיישבות והשפה של הציונות), אבדה היכולת לחוות את הממד הקדוש של הלשון ולשמוע את הרמזים על אודות הדיבור האלוהי. ומה יעלה בגורלה של השפה שאינה חשה עוד בקדושה? מה יהיה על הדיבור האלוהי החבו עדיין בלשון? שאלה זו, כותב שלום, תהא מעתה למשוררים. וכך הוא חותם את חיבורו ואומר: המשוררים לבדם מחזיקים כעת באמונה וביכולת להאזין לממד האבסולוטי הטמון בשפה.⁴⁶ ובמילים אחרות: המסורת ועיזבונותיה הם מעתה ירושה ספרותית – עניין לשירה. כך תופס המשורר את מקומו של המיסטיקן. אפשר שבחתימה זו של המסה מהדהד גם המכתב

41 שם, עמ' 15-21.

42 שם, עמ' 58-59.

43 שם, עמ' 28-29.

44 שם, עמ' 69.

45 שם, שם.

46 שם, עמ' 70.

המוכר שחיבר שלום בשנת 1926 לכבודו של פרנץ רוזנצוויג, ובו הוא מבטא חרדה מפני החילון של העברית – הפיכתה ללשון ארצית, לשון עולם (Verweltlichung), ומימושה (Aktualisierung) בחיי היום-יום, שבהם מתגלגלים השמות מתהומות הקדושה אל הקשרים חילוניים שאינם ראויים להם. על דרך זו, שהיא דרך אפוקליפטית, פוסעים מחדשי הלשון כעיוורים, שאינם רואים את פשר מלאכתם, ואינם משערים את נקמת שמות הקודש על כך שאנו קוראים בהם ונושאים אותם לשווא.⁴⁷

את מכתבו של שלום לרוזנצוויג צריך כמובן לקרוא כרפלקסיה עזה על המפעל הציוני. בתחום הלשון, כותב שלום, ייפול דבר ויוכרע גורל ההתיישבות היהודית בארץ-ישראל. את חידוש העברית שלום רואה כמעשה של התגרות בקדושה – כעבירה חמורה שתוצאותיה קשות. את התעוזה של מחדשי הלשון בארץ-ישראל שלום מכנה "דמונית". וכאן פשרו של הדמוני הוא המקורי ביותר: הוצאת השמות מהקשרם המקורי והפצתם בהקשרים חדשים – שימושיים. במובן זה המפעל הציוני כולו הוא בעל יומרה שטנית. וימרה זו ניכרת בראש ובראשונה בתחומה של הספרות העברית – ביצירתו של חיים נחמן ביאליק, שעליה כתב שלום במכתב לארנסט סימון כי היא מבטאת את "הדמוניזציה של העברית";⁴⁸ כלומר את עקירת לשון הקודש, לשון הקינה, החורבן והנחמה ממקומה, והצבתה בהקשרים חדשים וזרים – בתחומה של השירה הלאומית. אך את חרדת השפה של שלום צריך להבין גם במונחים פוליטיים: בארץ-ישראל לשון הקודש משמשת כמיתוס פוליטי – כשפת כוח, כלשון כיבוש והתיישבות.⁴⁹ ולכן אם טמונה במפעל זה יומרה משיחית הרי יש לראותה כשקרית וכבעלת תוצאות הרסניות מאוד.⁵⁰

במסה המאוחרת על שם האל (וגם במאמרו על "בנימין ומלאכו") שלום אינו מתבטא עוד בלשון אפוקליפטית, ואינו כותב כמתנבא; אך גם בחיבור זה, שבו הוא כותב כפילולוג (וכאקדמאי), שלום עודו שבוי בקסמה של תורת הלשון הקבלית ובגלגולים השיריים של שמות האל.

47 כך שלום במכתבו לרוזנצוויג: "Juden in der Weimarer Republik, Walter Grab and Julius H. Schoeps (eds.), Bonn and Stuttgart: Burg, 1986, pp. 148-150

48 Gershom Scholem, *Briefe 1*, Itta Shedletzky (ed.), München: C. H. Beck, 1994, p. 233

49 קריאה פוליטית במכתבו של שלום הציע כבר שטפן מוזס, המבין את הממד האפוקליפטי שעליו מדבר שלום מתוך המכניזם של חזרת המודחק: הקדושה שהודחקה בתוך שיח החילוניות תפרוץ ותתגלה בהקשר חדש ובלתי-מוכר. ראו: Stéphane Mosès, *Der Engel der Geschichte: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1994, pp. 217-234.

50 איני עוסק כאן בשאלה האם שלום הצעיר ראה את המפעל הציוני כבחירת מחווה דמונית – כעבירה קשה, שבכוחה עם זאת לקדם את שיח הגאולה ולממש את הפוטנציאל המשיחי. יסוד ממין זה (בחירת מצווה הבאה בעבירה) ניכר אמנם במחשבתו והוא התעצם בכתביתו על תופעת השבתאות. עם זאת, בשלב זה (בעיקר בשנות ה-40) שלום ראה את הממד הדמוני בהיסטוריה היהודית כהרסני במובן המוחלט של המונח.

השם הסודי של בנימין אינו שם ליטורגי במובנו המקורי של המילה, אין הוא נועד להתממש בקיום מצוות, בתפילה או בפיוט, אלא ביצירה ספרותית חדשה – בשירה. ואולי זו הדרך לתפוס את פשר "השירה החדשה", שמייחס המדרש למלאכי השרת, בהקשר של רשימתו של בנימין: מלאך השירה נברא ושר ומתבטל כהרף עין; למלאך זה חיים קצרים, והוא מגלם את הדיבור החד-פעמי, כלומר את הסינגולאריות של השיר. גופו של המלאך הוא גוף-שירה, וחייו הקצרים – ההתגלות הפואטית. ועוד: השם אצל בנימין אינו מגלם עוד סטרוקטורה של זהות (דתית, לאומית או מינית), אלא סטרוקטורה של משחק, שינוי, התהוות, כפילות. השם, עבור בנימין, אינו מגלם רק שייכות, המשכיות והתמדה, אלא גם גלגול לאין קץ. זוהי כאמור ההשתמעות הדמונית של השם הנסתר: הגלגול והתמורה בתחומו של השם מביאים לעיוותים, להרס הצורות המקוריות.

בנימין מספר כזכור על המלאך החדש הגומל לו רעה על כך שעיכב אותו מלשיר את שירו. ומהו הגמול?

הוא [המלאך] ניצל את הנסיבות שבאתי לעולם בסימן שבתאי, הכוכב בעל הסיכוב האיטי ביותר, הפלנטה של הדרכים העוקפות והאיחורים, ושלה לי את דמותו הנשית לאחר זו הגברית שבתמונה על הדרך העוקפת הארוכה וממיטת האסון ביותר, וזאת על אף שהשתיים [הדמות הגברית והדמות הנשית], הגם שלא הכירו אחת את השנייה, היו שכנות קרובות.⁵¹

המאבק עם המלאך נמשך. על כך שעיכב אותו בעת שליחותו גומל המלאך לבנימין בדרך דומה ומעכב את האהובה, ואינו מאפשר לפיכך את הפגישה בין הגבר לאישה, אלא באיחור ובדרך עקומה. המאהב אינו זוכה בדיוקן אהובתו אלא לאחר זמן; רק אז היא נופלת לידי, כאשר נעשתה כבר "חולה, זקנה, ובגדיה מרופטים".⁵² את הפיגורה זו – האהובה המזדקנת, הבלויה, פרי חבלתו של השטן – נמצא במקומות רבים בשירתו של שארל בודלר.⁵³ אך גם כאן משיב בנימין למלאך שלו תשובה עקרונית: העיכוב, ההמתנה, הדרך האיטית, דרך העקלתון – זוהי דרך חייו. שכן, כבן מזל שבתאי הוא ניחן ב"סבלנות" (Geduld) שאין להכניעה. הערה זו של בנימין על האופי השבתאי ראויה לתשומת לב נוספת. בתיאוריה האסטרוולוגית כוכב שבתאי מסמן את המזג המלנכולי. על כך עמד בנימין גם בהערה ארוכה בספרו מוצא מחזה התוגה הגרמני.⁵⁴ את האופי המלנכולי, הוא כותב בספרו, מייחסת האסטרוולוגיה להשפעת הכוכבים, ובעיקר להשפעתו של שבתאי.

51 Benjamin, הערה 1 לעיל, עמ' 522.

52 שם, שם.

53 כך בשיר "גלגוליו של ערפד", שבו רואה הדובר את גופה של אהובתו – הנדמית לו תחילה כ"פרוזה, תמה, שבירה, שופעת לבלי די" – מתגלגל במראָה "נאד דביק יִרְכִים, מנטף מְגֵלָה", וסופו "שברים קטנים של שלד, רסיסי אימים". שארל בודלר, "גלגוליו של ערפד", פרוזי הרע, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

54 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, pp. 128-131

כוכב זה, המרוחק ביותר מן הארץ, נוטל את הנפש אל "המרום, אל ידע רם ונבואה".⁵⁵ אך בה-בעת שבתאי מושך את הנפש אל תהום האדישות והתוהו. זוהי הקונסטלציה של שבתאי, הכוכב המעורר את הנפש למחשבה, להגות גבוהה, לנבואה, אך גם דוחק אותה לעצבות. שבתאי הוא הכוכב הקר, היבש, החומרי, שנתפס גם ככוכב עליון, נישא ורוחני. אופיו הכפול של שבתאי הובן לפיכך כאופי דמוני, כביטוי של כפילות שטנית. אך בתקופת הרנסנס, מבהיר בנימין, הוסבה תיאוריה זו לתפיסה בדבר הגאונות הטמונה בתוגה השבתאית. בקונסטלציה מסוימת של מפת הכוכבים נותבה השפעתו של שבתאי ליצירה של "מלנכוליה נשגבת", שיש להבחין אותה מן הצורות המנוונות של התוהו. כוכב שבתאי הובן אז כמגן המחקר והדעת.⁵⁶

דיאלקטיקה זו של יצירה ושקיעה, גאונות ותוהו, תנועה ומצבי-דומם, משתקפת גם בדיוקן הדמוני של המלאך החדש. שלום מתעכב מעט על ההערה בדבר האופי השבתאי ברשימתו של בנימין, ומייחד מקום לדיון בתכונה המלנכולית של המלאך החדש. הוא מציין כי לאורו של מלאך זה, "אורו של שבתאי", חלפו חייו של בנימין עצמו.⁵⁷ שלום מבחין היטב באופיו השבתאי של בנימין – ההוגה הניהיליסטי השוקע במצבי תוהו – אך אינו קושר אותו כמובן עם שבתאי האחר, כלומר עם המסורת הקשורה בשבתי צבי, המתנבא, הכופר, בעל האישיות המלנכולית המיטלטלת בין השראה ודיכאון, יצירה ושקיעה. זוהי התנועה "המשיחית" מן המאה ה-17, אשר לפי פירושו המוכר של שלום יצרה קרע גדול בתחומה של המסורת היהודית, ועל דרך זו – דרך המשבר הפנימי – פילסה את הדרך היהודית אל המודרנה.⁵⁸ שלום אינו עומד כאן על הזיקה בין האישיות "השבתאית" של בנימין, המגלמת אף היא "כפירה" (בנימין אינו הולך בדרך שומרי המצוות), תוהו וגאונות משיחית (הציפייה לתיקון העולם), ובין אישיותו של שבתאי צבי, אשר לפי פרשנותו של שלום נתונה היתה בדיאלקטיקה הרסנית של התעלות וירידה, "מעשים זרים" ומחשבת גאולה.⁵⁹ מלנכוליה (או "מאניה-דפרסיה"), "דיכאון", "מרה שחורה", מחזורים של "הרגשה אקסטטיבית" ו"מצוקת-נפש", תחושת התעלות המתחלפת בפסיכוזה של רדיפה – תכונות אלה ששלום מייחס לשבתי צבי,⁶⁰ טבועות גם באישיות השבתאית כפי שכותב עליה בנימין בספר מוצא מחזה התוהו הגרמני. שבתי צבי מקור שמו ב"שבת", שכן לפי הסיפור בא לעולם ביום שבת, שהוא יום מנוחה, שבו שבת האלוהים מכל מלאכתו. ועל שם השבת, יום המנוחה, נקרא גם שמו העברי של כוכב שבתאי. ועוד: לפי שלום הדרמה התיאולוגית של שבתי צבי – התגלותו המשיחית וסילוקו מעירו הראשונה – קשורה אף היא בסוגיית השמות. שכן, כפי שמשופר, מעשיו הזרים כללו גם הגייה בקול של שם האל המפורש האסור לביטוי.⁶¹ ומעשה זה, ביטוי בפומבי של שם האל, אינו רק מן המעשים האסורים

55 שם, עמ' 128-129.

56 שם, עמ' 131.

57 Scholem, הערה 2 לעיל, עמ' 68.

58 גרשם שלום, שבתי צבי והתנועה השבתאית בימי חייו, תל אביב: עם עובד, 1987.

59 שם, עמ' 100-110.

60 שם, עמ' 102-105.

61 שם, עמ' 114.

לפי ההלכה היהודית, אלא גם בתורת הקבלה נוהגים במאגיה זו בזהירות רבה, ומייחסים לה תוצאות דמוניות.⁶²

אין הכוונה כאן כי את האופי השבתאי שבנימין מייחס לעצמו (ושלום, כאמור, אינו מסתייג מקביעה זו, ובעיניו בנימין הוא אכן "שבתאי", כלומר מלנכולי מאוד) יש לראות כזיקה ישירה לשבתאות במובנה כתורת סוד, כאנטינומיזם (כפירה במצוות ובחוק), כחתרנות תיאולוגית. גישה כזו אינה ממין העניין ואין לייחסה כלל לבנימין, וכאמור גם שלום אינו רומז על כך ואין הוא עומד על הקבלה ממין זה. מדובר כאן דווקא בזיקה מהופכת, בלתי־רצונית, מוכחשת, המוכיחה פעם נוספת את פרדוקס המסורת בעולמו של בנימין. דווקא במקום שבו מתרחק בנימין כברת דרך גדולה מן המסורת ומתנתק מכל כבלי שייכות, דווקא אז חוזרת ומפציעה בכתיבתו פיגורה מתוך עומקה של המסורת. מה פשרו של הדבר? בנימין אינו הוגה שמרני והוא אינו שב לתחומה של המסורת במובן האורתודוקסי. זיקתו למסורת היא מהפכנית, אירונית וכרוכה לפרקים בבורות או באי־הבנה של המקורות. אך מתוך דחיפות גדולה, הכרוכה גם באהבת הלימוד ובתאוות הציטוט, יצר בנימין בכתיבו פיגורות (או סמלים) המתכתבים באופן חשאי או גלוי עם דמויות שוליים במסורת. על דרך זו אפשר להבין את מורכבותו של המלאך החדש – שאינו יהודי כלל לפי מקורותיו, אך הוא עומד בזיקה מבהילה לכמה דמויות בספרות המדרש והסוד היהודית.

ה

למלאך שלי, כותב בנימין ברשימת איביצה, "טלפיים ואברות מחודדות, חדות כסכין", ואלה הן גם מעלותיו הגופניות של השטן, המגלם את גוף היצרים. מובן כי בנימין לא חיפש במלאך החדש את דיוקנו שלו אלא את דיוקן התשוקה המפעפעת בו, ומכאן כי במלאך זה שזורים לא רק בבואת המחבר אלא גם רמזים על דיוקן האהובה. ומכאן אולי גם פשר האיחוד בין הגברי והנשי שרואה בנימין בתמונת המלאך החדש. גופו של המלאך הוא גוף היברדי, גופו של הגברי והנשי (וגם זה מלמד משהו על זהותו הדמונית). ויותר מכך: "המלאך", כותב בנימין, "דומה לכל מי שנאלצתי להיפרד מהם: אנשים וחפצים כאחד."⁶³ המלאך־שטן הוא אופן ההשתקפות של אהובות, ידידים וגם חפצים שאבדו. הוא מגלם את ההחמצה, את האבדה, ומכאן את תודעת האין, את הריק. וזהו אולי גם פשרה הכפול של החד־פעמיות אצל בנימין, שעליה עומד גם שלום: החד־פעמי אצל בנימין אינו רק "לא עוד", כלומר מה שהיה וחלף ואבד לבלי שוב. בה־בעת החד־פעמי מגלם את ה"עדיין לא", כלומר מה שעדיין לא נחווה, מה שהוא בבחינת "לא כעת". זוהי סטרוקטורת הזמן של האי־מסירה הנפערת בכתיבו של בנימין: המסירה כרוכה באי־זמניות, כלומר בפעירה של מושג הזמן עצמו. שכן מה שנמסר אינו התרחשות שחלפה מעשה שהיה, דבר־מה שקרה וחדל. הנמסר, שדרכו חשאית, הוא הממאן להתרחש, מה שאינו תובע לעצמו ממשות במובנה כ"עובדה", אלא במובן של כוח (כוח חלש). הנמסר הוא "עדיין לא". כך מתרחשת הפתיחה של הזמן מתוך המסורת – הפעירה של העתיד

62 Scholem, הערה 40 לעיל, עמ' 66-68.

63 Benjamin, הערה 1 לעיל, עמ' 522.

עצמו. וכאמור, ההשתמעות העזה ביותר של תפיסת זמן זו המגולמת במסורת (מסירה שאינה לזמנה) היא שירית.

כאשר אנו מייחסים לבנימין פרשנות שירית של שארית המסורת, יש לעמוד מיד על פשרה של פרשנות זו. תחילה, צריך להבהיר כי אין מדובר כאן בפרשנות אסתטית בלבד, כלומר ברעיון שהמסורת מתגלגלת לשיח האמנות ומועתקת לסוגיות של יופי או שגב. בנימין אינו רואה את תוכן המסורת כעניין של יצירת האמנות. הפרשנות השירית של מתן השמות אצל בנימין היא תיאור-פואטית. בנימין תופס את עומקה של שאלת השירה מתוך זיקתה לתרבות הליטורגית וירושת התפילה. השירה מגלמת לפיכך את המקום שבו הלשון שבה להיות התאספות, פנייה והיענות. השירה נוטלת לתחומה את הקדושה – את מבעו של החריג, המיוחד, החד-פעמי, ומשמרת את תודעת החורבן – ההרס והאבדה. מכאן נגזרת גם חשיבותה של הפרשנות השירית לביקורת החילון: בנימין מצא בשירה המודרנית, מבודלר ועד קפקא, מבע עז של סוגיות תיאולוגיות. מדובר אמנם במבע "חילוני", כלומר שבור, מפורק, ביקורתי, מופרז ונטול הקשר של המקורות. אך דווקא על דרך זו, אנו טוענים בעקבות בנימין, דרך השבירה, ההיפוך, ההפרזה או תודעת המחסור בתחומה של השירה – חוזרים ומתגלים כוחות ("חלשים") מעומק המסורת.

למלאך השירה בנימין אכן מייחס השתקפות של תודעת מחסור ותחושת אבדה – אהובות שאבדו, חפצים שאבדו. אך גם האבדה היא אופן של התגלות, שכן מה שאבד, מה שאינו עוד בבעלותו של המחבר, כלומר מה שאינו עוד של "האני", מה שנעשה זר ורחוק ואנו משתוקקים לשיבתו – הוא האחר. במובן זה נושא המלאך-שטן את דיוקנה המבעית של האחרות. וכאשר בנימין כותב ברשימה זו משנת 1933 על הדרך אל החדש, שהיא גם דרך השיבה הביתה (Heimkehr), וחותר בשורה בדבר אותה ציפייה "לשוב אל המקום אשר ממנו באתי", מהדהדים כאן לפתע דבריו של המבקר היהודי-גרמני קרל קראוס, כי "המקור הוא המטרה". על כך מספר גם אחד המשלים מן החיבור "על תיאטרון המריונטות" של קלייסט: האדם מחפש עדיין את הדרך חזרה למקום שממנו סולק, "גן העדן". אך, "גן העדן נעול", מוסיף קלייסט, "והמלאך מאחורינו; עלינו לעשות את המסע סביב העולם ולראות אולי הוא פתוח שוב במקום כלשהו מאחור".⁶⁴ הפרספקטיבה היחידה אל המקור, אל גן העדן – היא הפרספקטיבה של ההיפוך, הפתיחה מאחור, הדרך העוקפת.

והיכן עומדת בנושא זה פרשנותו של שלום? מה היא מוסיפה לעניין המלאך? מן הפרשנות הארוטית של המלאך החדש (הדמון של התשוקה) עובר שלום אל הפרשנות הספרותית, ומזכיר את מסתו של בנימין על קרל קראוס, וגם שם, בשורתיה האחרונות של המסה, מגלה שלום את "דיוקן המלאך החדש" של קליי. ואכן, על מלאך זה אומר שם בנימין כי הוא מגלם את "ההומאניות המוכיחה את כוחה בהרס". שוב לכאורה נשקף כאן דיוקן דמוני – דיוקן של יוצר שכוחו הוא כוח השליה. כידוע, זוהי אצל גיתה מעלתו הגדולה של מפיסטופלס, השטן שמלווה את פאוסט במסעותיו ומעיד על עצמו שהוא

64 Heinrich von Kleist, "Über das Marionettentheater", *Sämtliche Werke und Briefe*, 3, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, p. 559

"רוח השוללת תמיד", הכוח "השוואף אל הרע אך יוצר את הטוב".⁶⁵ אצל גיתה מגולם מפיסטופלס את הדיאלקטיקה של המודרנה. וכך למעשה גם אצל בנימין: בסוף חיבורו מוצא מחזה התוגה הגרמני מעיר בנימין על "שלוש ההבטחות" של השטן: החירות, העצמאות והאינסופיות. אך ההבטחה הדמונית – הגשמת התשוקה לידע ולכוח – היא הבטחה כוזבת: החירות מביאה לפלישה אל תחומו של האסור, העצמאות כרוכה בניכור מן המסורת ומחיי הקהילה, ואילו האינסופיות מתגלה בתהומות הריק של הרע.⁶⁶ כך שוזר בנימין את דיוקן השטן בשיח הידע והיצירה של המודרנה – בתשוקה לדעת נוסח קאנט ובני דורו. הידע (Wissen), כותב בנימין, הוא של השטן.⁶⁷ הידע הוא מפעלו של לוציפר. שכן ידע כרוך בהפשטות ריקות, בניכור ובתאוות שליטה (ידע=כוח); ידע מתגלגל לסוגי שררה על הטבע. הקטגוריה של הידע היא שיפוט, כותב בנימין, הידע מתבטא ב"גזר-הדין" (Urteil).⁶⁸ שלום מצדו הכיר כמובן את מוטיב השטן גם מתורת הקבלה בגלגולו כ"סטרא אחרא" – הצד האחר. על פי השקפה קבלית זו ממלכת השטן נבראת מתוך אותה הפרזה המתרחשת בספירת הדין (הגבורה) שאינה מוצאת איזון במידת החסד. בנימין מבטא השקפה מיתית דומה במסה המוקדמת "על הלשון בכלל ולשון האדם". כך הוא מפרש את נפילת הלשון לאחר חטא האדם: המילה האלוהית שהוקדשה לבריאה מתגלגלת לחריצת דין – גירוש האדם מעדן. מאז יש בה בלשון ממד זה שהוא פרי קלקוליו של השטן – הביקורת, השיפוט, גזירת הדין. אל השקפה זו חוזר כאמור בנימין גם בסוף חיבורו מוצא מחזה התוגה הגרמני. הידע של השטן מקורו בשקיעת שפת השמות בשפת השיפוט, בדין. ולפי שלום, בנימין ראה בקרל קראוס "מלאך" במובן זה – מקטרג ומבקר, גילומה של מידת הדין. קראוס מתגלה כשופט ודיין המכריז מלחמת חורמה על מחריבי השפה והתרבות. ואכן, עיקר מסתו של בנימין מוקדשת לבידור אופיו של קראוס כמבקר ספרות: יצירתו של קראוס, כותב בנימין, מיוסדת על "שנאה".⁶⁹ קראוס כותב דברי שטנה, שופך קיתונות. קראוס מטיף ל"שיפוט", ל"גזירת-דין", ודוחה את "הבעת הדעה" בבחינת עמדה ליברלית אדישה. הספרות של קראוס עולה כביכול מתוך ספרה קמאית, מתוך קדם-עולם – העולם היצורי אשר לפני החוק. כתיבתו של קראוס, לפיכך, אינה אתית, אלא "דמונית".⁷⁰ כתיבתו דומה ל"מחול שדים". הדמוני אצל קראוס מתגלה ב"גנדרנות" – בסגנון המבחיץ עצמו מן הכלל. על כך מוסיף בנימין את "הבדידות", את תודעת הנידוי ואת הכורח לחוות את העולם כמקום רע ועוין.⁷¹ הדמון מתבטא ביכולת לביקורת עצמית, באירוניה ובמימזיס התיאטרלי,⁷² במשחקי זהויות וסרקאזם. אך גדולתו של קראוס טמונה לבסוף גם בניסיון (ניסיון השווא?) להיחלץ מן השיח של הדמון ולזנק אל תחומו של שיח הצדק. על כך כותב בנימין:

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, München: C.H. Beck Verlag, 1996, p. 47 65

Benjamin, הערה 54 לעיל, עמ' 205-206. 66

שם, עמ' 206. 67

שם עמ' 209. 68

Benjamin, "Karl Kraus", הערה 17 לעיל, עמ' 335. 69

שם, עמ' 345-354. 70

שם, עמ' 345-346. 71

שם עמ' 347. 72

לכבד את תמונת הצדק האלוהי בתור שפה – אף בתור השפה הגרמנית עצמה – זוהי קפיצת המוות היהודית האמתית, שבאמצעותה מנסה קראוס לשבור את קללת הדמון.⁷³

יצירתו של קראוס ("קפיצת המוות היהודית") היא יצירה בשפה הגרמנית, שדרכה מנסה הסופר גם להשתחרר מתחומו של הדמון – מן הטינה, מן המשפט ומגזרי-הדין, ולהגיע לתפיסה של צדק (שבה מתבטא המקור היהודי). אך הצדק בעולמו של קראוס כרוך עדיין בתפיסה רדיקלית של משבר וביקורת – תפיסה הרסנית. שכן, רק מבעד לביקורת ולהרס ההקשר הכוזב, המבנה המנוון, יכול לחזור ולהפציע המקור. קראוס, לפי בנימין, נותר נאמן לאותה מסורת לוציפרית, שלפיה הטוב נובע מן הרע, וכל יצירה מקורה ביצר, וקדמה כרוכה בחורבן.

כאן, בסוף המסה על קראוס, נדרש בנימין לדיוקן "המלאך החדש" – המלאך שאינו אדם אלא יצור, ואין הוא מעניק, אלא נוטל, ואינו מסב אושר, אלא משחרר. יצירתו של קראוס, כותב בנימין בסוף המסה, היא כשירת המלאכים שעליהם אומר התלמוד כי הם נושאים קולם לפני האל ומתכלים.⁷⁴ כך מופיעים כאן מלאכי השירה, הופעתם מיוחסת הפעם לתלמוד ולא לקבלה, אך המסירה דומה: שירת המלאך החדש היא שירת הדברים החולפים, השירה החד-פעמית שהיא עדות וערבות למפעל האלוהי – הבריאה והתיקון. אין זה חשוב, כותב בנימין, אם המלאך החדש שר מזמור כבוד, קינה או קטרוג, שכן לא בכך – בתוכנו של השיר – טמונה המסירה, אלא בצורתו, באופן התגלותו, בקול החולף, המופיע ונמוג.⁷⁵

זהו דיוקן המלאך שבנימין מעניק לקראוס: דיוקן מבעית של אל-אדם הנאבק בדמון שלו ומתמסר לתיקון. אך את מה שנאמר כאן על קראוס אפשר להחיל בזהירות גם על בנימין עצמו ועל השיח הספרותי היהודי-גרמני בכלל. במובן זה נעשה המלאך-שטן של בנימין – המלאך היוצר בכוח השלילה (הביקורת, ההתנגדות), המלאך שבשורתו כרוכה בדיאלקטיקה של יצירה והרס – לדיוקן נוסף של הסופר היהודי-גרמני. שכן, להיות סופר יהודי, לפי טקסט זה של בנימין, פירושו לחוות את קווי התפר של המסורת, לעמוד על הסף, בין יהדות לנצרות, בין כפירה לקדושה. הגותו של בנימין שבויה כאמור במעגל הדמוני. זאת משום שבעיניו של בנימין כל יצירה וכל חידוש הנושא פרי, תלויים ביכולת לעקור דברים ולהוציאם מהקשרם, ולמסור אותם מתוך היפוך, ריקון או הפרזה. התיקון עצמו אף הוא מעשה דמוני, ותלוי לפיכך בעיוות של המקורות ובסטייה מהם.⁷⁶ גם את רדיפת הצדק אין להפריד לבסוף מן הדיאלקטיקה של ההרס – מן הכוח והחורבן.⁷⁷

73 שם, עמ' 349.

74 שם, עמ' 367.

75 שם, שם.

76 מקבילה להשקפה זו אפשר למצוא גם במעשיות המיוחסות לרבי נחמן מברסלב – תיקון המלכויות מתרחש מבעד לפיגורות של מחסור, עיוות והפרזה.

77 ביטוי לעמדה זו – מימושו של הצדק בחורבן ובאלימות (שאינה "שפיכת דם" אלא "השמדה" – חורבן מוחלט שאינו מותיר שארית או זכר) – אנו מוצאים בחיבורו של בנימין "לביקורת האלימות".

נשוב פעם נוספת לקריאתו של שלום. לצד הפרשנות הארוטית והספרותית שהעניק למלאך־השטן של בנימין, מגיע שלום אל הפרשנות ההיסטורית – זו של התזות על מושג ההיסטוריה (1940) – ומעיר על דיוקנו של "מלאך ההיסטוריה" כי זה מגלם אצל בנימין את הכישלון. אך הפעם אין מדובר עוד ב"כישלון" ביוגרפי (המהדהד ברשימה מאיביצה, 1933) או ספרותי בלבד (הרשימה על קראוס, 1931), אלא בכישלון אוניברסלי – בקטסטרופה שהיא מהות התהליך הציוויליזטורי. אין מדובר כאן עוד בדיוקנו של בנימין ובו שזור מראה אהובותיו, או בדיוקנו הדמוני של הסופר היהודי־גרמני, אלא בתמונה של "אדם", קרי בגורלה של האנושות כולה. מלאך ההיסטוריה של בנימין, בעיני שלום, הוא משל לקוצר ידה של האנושות – שאין בכוחה לעצור את שטף הזמן ולקיים את מצוות התיקון. שכן לא בידי מלאך, ולא בכוח אדם, אלא בידי המשיח בלבד מסורה מלאכה זו. תיקון עולם אינו מתרחש בהיסטוריה אלא בקץ הימים.⁷⁸ על דרך זו עוקר שלום לבסוף את בנימין מן ההשקפה ההיסטורית במובנה "המטריאליסטי" ונוטע אותו במסורת התיאולוגית.

שלום מרחיק לכת בפרשנות זו לבנימין – פרשנות המתכחשת לאותו כוח משיחי חלש שבנימין מסמן בתחומה של השירה, בתחום ההגות, בתחומה של החשיבה ההיסטורית וכמובן גם בתחומה של המעשה הפוליטי. שלום (המאוחר) מבקש לנקות את בנימין ממשיחות במובנה זה, האקטואלי, ומייחס לו את ההשקפה המסורתית בדבר דחיית בוא המשיח לקץ הימים. אך כפי שראינו, זיקתו של בנימין למסורת היהודית היתה טבועה באירוניה גדולה, "ניהיליסטית". רק על דרך זו, כ"פורע חוק", התקרבו בנימין אל עולם המסורת והפך במקורות והביאם למבע חדש שיש לו השתמעות פואטית ופוליטית מובהקת. באופן דומה עלינו להבין את זיקתו של בנימין לרעיון המשיחיות. לפי בנימין האפשרות המשיחית מופנמת בהיסטוריה, לא רק בבחינת סופה ("קץ ההיסטוריה"), אלא גם כתנועה מהופכת וחשאית השוררת בעולם החילוני. על רעיון זה נסב "הפרגמנט התיאולוגי פוליטי" (1938) פרי עטו של בנימין, המסמן את התנועה המשיחית המופנמת ב"סדר הארצי" בתור "טבע": זוהי תנועת השקיעה, האובדן והכיליון של כל הקיים על פני הארץ, הנעשה במותו לנצחי (במותם, בהיותם חולפים, קונים הדברים את נצחיותם). את התנועה הזו ("המתודה") החותרת תחת הקיים מכנה בנימין בשם "ניהיליזם".⁷⁹

והערה אחרונה: השם "אגסילאוס סנטנדר", הרומז על דרך הסוד וההיפוך על שמו של המלאך־שטן, נושא גם "משמעות" משלו: "אגסילאוס" (Agesliaus) היה שמו של מלך ספרטני (וגם כינויו של היסטוריון יווני) ואילו "סנטנדר" (Santander) הוא שמה של עיר נמל בצפון ספרד, שבה עבר אולי בנימין בדרכו לאיביצה. בשם הסודי שבו טמון לכאורה כוח החיים, נטמן בה־בעת גם רמז על הקץ: והרי זו עיירה בספרד, עיירה אחרת, אף היא לחופו של הים, פורטבו שמה, שבה שם בנימין קץ לחייו בשנת 1940 בעת מנוסתו מן הנאצים.

78 Scholem, הערה 2 לעיל, עמ' 66-67.

79 Walter Benjamin, "Theologisch-politisches Fragment", *Zur Kritik der Gewalt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965, pp. 95-96

I

כאשר אנו שבים לקרוא את טענתו של בנימין בדבר "הכוח המשיחי החלש" בתזה השנייה על מושג ההיסטוריה, ולפיה את מקורה של הגאולה יש לחפש במסירה הבאה מן העבר, מסירה העוברת מדור לדור לפי הסכם חשאי,⁸⁰ עלינו להרהר על אודות פשרה הפרדוקסלי של אותה מסירה (מסורת), הכרוכה בשמות סודיים ודיוקנאות מלאך (שליח, בעל בשורה), שפניו הם פני שטן והוא חולף לאורו הנוגה של שבתאי. את "חולשתו" של הכוח המשיחי אי־אפשר להפריד מאופן המסירה שלו – שהוא חרישי וסמוי מן העין, וחולף כהבזק. הגאולה, לפי בנימין, קשורה באופן הדוק בגורלה של המסורת, ובתחומה – במסירה ובזיקה שבין דור לדור, במסירה ובזיקה שבין אדם לזולתו – נדרש התיקון במובנו הממשי ביותר.

אוניברסיטת תל אביב

80 "Benjamin, "Geschichtsphilosophische Thesen", הערה 79 לעיל, עמ' 79.

יהודה עמיחי: כייטן של היומיום*

סדרה דיקובן אזרחי

שדה קרב או מסלול המראה?

מי שהתעטף בטלית בנעוריו לא ישכח לעולם:
ההוצאה משקית הקטיפה הרכה ופתיחת הטלית המקפלת
פרישה, נשיקת הצוארון לארכו (הצוארון לפעמים רקום
ולפעמים מזהב). אחר־כך, בתנופה גדולה מעל הראש
כמו שמים, כמו חפה כמו מצנח. אחר־כך לכרך
אותה סביב הראש כמו במחבואים, אחר־כך להתעטף
בה כל הגוף, צמודה צמודה, ולהתכרבל כמו גלם
של פרפר ולפתח כמו כנפים ולעוף.
ומדוע הטלית בפסים ולא במשבצות־שחור־לבן
כמו לוח שחמט. כי הרבועים הם סופיים ובלי תקנה,
הפסים באים מאי־סוף ויוצאים לאי־סוף
כמו מסלולי המראה בשדה תעופה
לנחיתה המלאכים ולהמראתם.
מי שהתעטף בטלית לעולם לא ישכח,
כשהוא יוצא מן הברכה או מן הים
מתעטף במגבת גדולה ופורש אותה שוב
מעל ראשו ושוב מתכרבל בה, צמוד צמוד
ורועד עוד קצת וצוחק ומברך!

טלית, שמים, חפה, מצנח, גלם של פרפר, מגבת... אצל רוב כותבי העברית במאה ה־20, הסאקרלי והסקולרי מהווים אלטרנטיבות בכלכלת ההווה היהודית. הלקסיקון של הקודש

* ברצוני להודות לחברי מערכת מכאן על הערותיהם והצעותיהם המעולות, וכמיוחד לעורכת הראשית, חנה סוקר־שווגר, ולקוראת, חמוטל צמיר; לשולמית ברזילי על ההערות הרגישות, ולמתי סנקמן על עבודות הבילוש ועל הקריאות הנבונות; למירי פלד על הקריאה המעמיקה והקפדנית; ומעל לכול לחנה קרונפלד, על השיחה והחברות המתמשכות (כן ירבו).

1 יהודה עמיחי, "אלים מתחלפים, התפילות נשארות לעד", שירי יהודה עמיחי, 1-5 (5): גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות; פתוח סגור פתוח), ירושלים: שוקן, 2002-2004, עמ' 155.

הוא לכל היותר מכרה שיש לחפור בו כדי לדלות את האפשרויות החילוניות הטמונות בו. דרך פריזמה זו, הטלית הממוחזרת כמגבת היא אֶמבֶּלְמֵטית למפעלה הכולל של הרפובליקה העברית – משירי חיים נחמן ביאליק ועד חשבונות החנווני בעמק רפאים פינת רחל אמנו בירושלים החדשה. אך תהליך זה היה מאז ומתמיד מסוכסך ומבוסס על הדרה הדדית; ביאליק עצמו הגדיר את "נשמת האומה" כ"שדה קרב" שבו מתקיימים "שניות" או דואליזם מתמיד.²

טענתי היא שהטלית של עמיחי איננה שייכת לעולם דואליסטי זה; שהמשורר מסרב להוקיע מעולמו את אותם החומרים שהוצאתם מחוץ לשורה הכרחית לרטוריקה ולפרקטיקה הבלעדיות של קידוש זמן, מקום או ישות כלשהי. המרחב הפואטי שלו הוא מסלול המראה ולא שדה קרב או אף לוח שחמט. אך כדי להגיע לתובנה זו, עלינו לערוך מעקף דרך שדה הקרב. בנאומו בפני "גדוד מגיני השפה", טען ביאליק ש"כל ענין הדיבור העברי, כלומר השלטת הלשון בחיים, הוא להפוך את הקודש לחול".³ קל לטשטש את העובדה שהבחנה בין קודש לחול חשובה לביאליק לא פחות מן האלכימיה שהופכת את האחד לאחר. אם לדעת ביאליק קיים הבדל סוגתי, קיומי ואף מטאפיזי בין שירה לפרוזה, או, כפי שנראה מיד, בין שפת הנפש לשפת הרחוב, עיקרון התשתית של הבדל זה הוא הדיכוטומיה בין קודש לחול – שניות שנועצה, לטענתו, "בפסיכיקה הישראלית". הם מעצבים וממשמעים זה את זה: "בלעדי קודש אין חול, כשם שבלעדי שבת אין טעם לכל ימי המעשה".⁴ ההכרה האקטיבית בדיאלקטיקה זו משמרת גם את מקורותיה הראשוניים של השפה וגם את עקבות "הנפשות וצללי הנפשות ששכנו בתוכה מימי אברהם אבינו".⁵

עמדתו של ביאליק בעולם מפולג זה לא באה – ולא אמורה לבוא – לידי סינתזה או פתרון; נקודת התצפית המועדפת עליו היא על הסף, בין בית המדרש לעולם, בין קודש

2 ח"נ ביאליק, "על השניות בישראל", הרצאה ב"בית הועד" בברלין (1922), דברים שבעלפה (א), תל אביב: דביר, 1935, עמ' ל"ט.

3 ח"נ ביאליק, "על קדש וחול בלשון", בוועידת גדוד מגיני השפה, תל אביב (1927), דברים שבעלפה (ב), תל אביב: דביר, 1935, עמ' קכ"ח.

4 ח"נ ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", כל כתבי ח"נ ביאליק, תל אביב: דביר, 1964, עמ' ר"ג-ר"ה. ביאליק, "על השניות בישראל", הערה 2 לעיל, עמ' ל"ט, ק"ל.

5 ביאליק, "על קדש וחול בלשון", הערה 3 לעיל, עמ' קכ"ט. הדיונים על מעמדה של העברית ש"לפני" מגדל בבל, שדאנטה במסתו "על צחות הלשון" כינה "שפת החסד", קיבלו תאוצה בשיח הפילוסופי בעקבות דברי ולטר בנימין על "לשון האמת" – "Sprache der Wahrheit" – "השפה בהרתה" – "die reine Sprache" ועל בעיית התרגום; *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*, Rolf Tiedemann (ed.), Stuttgart: Reclam, [1923] 1992, pp. 50–64. ראו את הרהוריו של ז'אק דרידה על גלגוליו של "טקסט קדוש" בעקבות המעשה ה"דקונסטרוקטיבי" של מגדל בבל: "לפני הדקונסטרוקציה של בבל, שקדה המשפחה השמית הגדולה על ייסוד ממלכתה, רצתה שתהיה אוניברסלית, ועל לשונה, שאף אותה היא מנסה להטיל על התבל [...] מעמד ושם האלהים בתור שם האב ומקור הלשונות [מפנים את מקומם ל-] ריבוי הלשונות בעקבות מעשה מגדל בבל [...] מה שאנו מכנים ברגיל שפות אם"; ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 47; 75–76. ההדגשה שלי, סד"א.

לחול, בין הקולקטיבי לאישי, בין הריטואלי לחד-פעמי. אצל הסופר שניכס לעצמו את ה"קול הנבואי" החדש, אביר חיוניות השפה העברית המתחדשת, נשאר ניחוח חזק של אמביוולנטיות באשר ל"שפת היומיום" כמאגר של משמעויות חד-ממדיות לצד שפת הקודש שהיא "לשון חגיגית" הנושאת תהודות וניואנסים אין-סופיים – שפת קודש שהיא גם כלי ביטוי וגם מקבילה ליום השבת ולנשמתו ה"יתרה".

מבנה דיאלקטי או דיכוטומי זה עומד גם ביסוד הפער שבין שפת הנפש לשפת הרחוב. התיעוב שגילה ביאליק ביחס להצלחת הפרויקט שאליו חתר כל חייו – חילון השפה העברית – בא לידי ביטוי חריף ביותר בשיר "חֶלְפָה עַל-פְּנֵי" משנת 1917. השיר פונה ל"אֱלֹהִים", שכמו דרקון נושף-אש מצית את תאוותו. המשורר מצר על השפה הנגישה לציבור, שנטמאה תוך כדי חילוניה:

חֶלְפָה עַל-פְּנֵי נְשֵׁמַת אֶפֶד, אֱלֹהִים, וְתִלְהַטְנִי,
וְקָצָה אֶצְבָּעְךָ הַחֲרִיד רִגְעַ מִיִּתְרִי לְבָבִי,
וְאֲנִי זַחְלָתִי וְאֶדָם וְאֶכְלָא הֶמֶת רוּחִי;
בְּתוֹכִי הִתְעַטֵּף לְבִי וְזִמְרָתִי לֹא-שָׁטְפָה פִּי:
בְּמָה אָבֵא אֶל-הַקֹּדֶשׁ וְאֵיכָכָה תִּטְהַר תְּפִלָּתִי? –
וְשִׁפְתִי, אֱלֹהִים, שְׁקָצָה כְּלָה וְתָהִי כְּשֵׁפֶת פְּגוּלִים,
וּמְלָה אֵין בְּקִרְבָּה אֲשֶׁר לֹא-נִטְמָאָה עוֹד עַד-שֶׁרָשָׁה,
וְנִיב אֵין אֲשֶׁר לֹא-הִתְעַלְלוּ בּוֹ שִׁפְתַּיִם נֶאֱלָחוּת,
וְאֵין הִגִּיג אֲשֶׁר לֹא-נִסְחַב עוֹד אֶל בֵּית הַקְּלוֹן.
יּוֹנֵי הַזְּכוּת, שְׁלַחְתִּין לְעַת בְּקֶר שְׁמִימָה,
שָׁבוּ אֵלַי לְעַת עֶרֶב – וְהִנֵּן עֲרִיבִים מְלֻמְדֵי אֲשֵׁפְתוֹת,
צוּחָה נִתְעַבָה בְּגֵרוֹנָם וּבִשְׂר נְבִלָה בְּפִיהֶם.
אֶפְפוּנֵי מְלִים תּוֹפְפוֹת, כְּעֵדֶת קִדְשׁוֹת כְּתוּרֵנִי,
נוֹצְצוֹת בְּעֵדֵי שׁוֹא וּמְתִיפֵפוֹת בְּחֵן רְמִיָּה,
חֻקְלִילוֹת הַפּוֹךְ בְּעֵינֵיהֶן וְרָקַב הַזְּמָה בְּעֵצְמוֹתָן,
וּבְכַנְפֵיהֶן יִלְדֵי נֶאֱפוּפִים, מִמְזוּרֵי עֵט וְרַעִיוֹן,
עֵתָק וְשַׁחֵץ כְּלָם, לְשׁוֹן רֵהֵב וְלֵב נָבוֹב,
עַם-הַקִּימוֹשׁ וְעַם-הַחוּחַ יִפְרוּ וְאֵין מִפְּנֵיהֶם מְנוֹס.

7 בבואו לנתח את "לשון הרגש" אצל ביאליק, מציג אריאל הירשפלד את תבנית העומק הדואליסטית המתבטאת בכל כתיבתו: "ברוב שיריו הוא ביטא מצבי קונפליקט לא פתורים ביחס שבין יחיד לקהילה, או מצבים סובייקטיביים עד כדי כך שעצם ביטויים יוצר סתירה עזה בין עולם היחיד לעולם הרבים". אריאל הירשפלד, כינון ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, תל אביב: עם עובד, 2011, עמ' 12.

8 על "הקול הנבואי" ועל מקורותיו בספרות העברית לדורותיה וברומנטיקה האירופאית, ראו את דיוניו של הירשפלד, שם, עמ' 17; 181-160; 290-260; 252-241. הירשפלד מכנה את ביאליק "רומנטיקן מאוחר (שהוא רומנטיקן ביקורתי)", שם, עמ' 242.

9 ביאליק, "על קדש וחול בלשון", הערה 3 לעיל, עמ' קכ"ח. התרגום האנגלי של "לשון חגיגית" – "ceremonial language" – מדגיש את המימד הפולחני. ראו Haim Nahman Bialik, "The Sacred and the Secular in Language", Jeffrey M. Green (trans.), *Revelment and Concealment: Five Essays*, Jerusalem: Ibis Editions, 2000, p. 90.

יום יום, עם גֶרֶף הַבִּיכִים וְעַם שֶׁפֶךְ הָעֵבֵיטִים,
 יִבְקִיעַ בְּאֵשׁ עַד-אֶף כֹּל-נִסְגָּר בְּחֶרְרוֹ וְשׁוֹפֵךְ לְבוֹ,
 לְטֵמֵא עָלָיו הַכֵּל פִּיּוֹ וְלַהֲשִׁבִית רוּחוֹ מִטְּהָרוֹ.
 אָנָּה אֵלֶךְ מְרִיחֶם? וְאָנָּה מֵהֶמוֹנִם אֶסְתֵּר?
 וּמִי-הוּא הַשֶּׁרֶף אֲשֶׁר-יִגְעִיל פִּי בְרִצְפַת אִשׁוֹ?
 אֶל צַפְרֵי הַשֶּׁדֶה אֵצֶא, הַמְצַפְצְפוֹת לְפָנוֹת בְּקָר,
 אוֹ אֶקוּמָה אֶלְכֶה-לִּי אֶל-הַיְלָדִים, הַמְשַׁחֲקִים לְתִמָּם בְּשָׁעַר,
 אָבֹא אֶתְעַרֵב בְּקֶהְלֵם, אֶאֱלֶף שִׁיחַם וְלֶהֱגֵם –
 וְטִהַרְתִּי מְרוּחַ פִּיהֶם וּבִנְקִיּוֹנָם אֶרְחֵץ שִׁפְתֵי.¹⁰

שיר זה נכתב כשמונה שנים לפני שהגיע ביאליק לארץ-ישראל וחווה בפועל כיצד השפה ש"שְׁקֶצָה" מבטאת את מילותיו בבתי "הקלון" וראה בעיניו את היונים "הַזְכוֹת" שהפכו "עֲרָבִים מִלְמָדֵי אֲשֻׁפְתוֹת". השיר הוא גם אחד מקומץ השירים השוברים (אך גם המסבירים) את שיתקו של המשורר, שנמשכה מ-1911 עד למותו ב-1934.¹¹

ההשלכות המסוכנות של אמביוולנטיות תמידית זו כלפי חילון לשון הקודש טמונות בזיהוי שבין "חולין" ו"טומאה", זיהוי הנובע מייחוס תביעות בלעדיות, אקסקלוסיביות לשפת הקודש.¹² בהקשר זה מעניין לציין שכאשר הדובר שואל "בַּמָּה אָבֹא אֶל-הַקֹּדֶשׁ", כוונתו היא שהמכשול מצוי בשפתו ש"שְׁקֶצָה" בשל שימוש יומיומי – ולא בעבירה על האיסור החמור על ייצוגים אנתרופומורפיים של האל ("נִשְׁמַת אֶפֶךְ [...] קָצָה אֶצְבְּעֶךָ").

"הַעוֹקֵץ הַאֲבוֹקֵלִיבִיטִי" מוֹל הַ"Profanatory Jouissance"

הסכנה הגדולה הטמונה בדחפים דיאלקטיים עמוקים – הסכנה של (והתשוקה ל-) "שיבת

10 חיים נחמן ביאליק, "חֶלְפָה עַל-פְּנֵי" (1917), שירים תרנ"ט-תרצ"ד (2), מהדורה מדעית, דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד (עורכים), תל אביב: דביר, 1990, עמ' 351.

11 נושא זה נידון בפורומים רבים. לדיון בהשלכות של שתיקה זו על הפרוזה של ביאליק, ראו את מחקרה של שילה ג'ילן הנפתח בשאלה: "עד כמה המסות של ביאליק ביטאו את תמיכתו האינטלקטואלית בחינוניות הדיבור העברי כחלק מהתנופה הלאומית והתרבותית של העם היהודי, כאשר כתביו הפיקטיביים – כמוהו בחיי היומיום – מסרבים 'לדבר' עברית"; Sheila Jelen, "Bialik's Other Silence", *Hebrew Studies Journal*, 44 (2003), p. 65. מתברר, אם כן, שהסתמנה רתיעה מהדיבור בעברית גם בפרוזה וגם בשירה של ביאליק (ראו למשל את "צַנַח לוֹ זֵלְזֵל"). בכל זאת, את "חלפה על-פְּנֵי" אפשר לפרש לא רק כתגובה להטמעת הקודש בשפת הדיבור, שבי-1917 קשה היה לעמוד על התפשטותה, במיוחד מרחוק. בשיחה פרטית אתי, טען אורי אלטר שהמטרה של ביאליק בשיר זה היא דווקא הרטוריקה הפוליטית המטמיעה את שפת הקודש. אינני רואה סתירה מהותית או תבניתית בין שתי המשמעויות הסמויות, שהרי ה"חילון" הוא האקט ההכרחי אך גם הבעייתי ביותר בפרויקט הציוני.

12 ראו את דיונו של זלי גורביץ' בשיר זה ובנושא הדואליזם באחרית הדבר שכתב לתרגום לאנגלית של מסות נבחרות של ביאליק: *Revelment and Concealment*, "Eternal Loss: An Afterword", הערה 9 לעיל, עמ' 105-140.

המודחק" – הפכה מקור לדאגה נרחבת בעשורים האחרונים, כשהמוקד או השורש הנו, כמו אצל ביאליק, השפה העברית עצמה. הגילוי מחדש, ב-1985, של מכתבו של גרשם שלום לפרנץ רוזנצוויג משנת 1926,¹³ שבו מבטא שלום את חששותיו שהתשתית הרליגיוזית המודחקת של העברית תחזור ותתבע את נקמתה, ודיוניהם של שטפן מוזס וז'אק דרידה באותו "וידוי" של שלום – חושפים את שורשי פריחתה של הציונות המשיחית בשלהי המאה ה-20.

המעקף שלנו דרך שדה הקרב של ביאליק מתרחב לכלל סיבוב גלובלי אשר, במקרה או שלא במקרה, מתקזז בשנת 7-1926. נאומו של ביאליק בתל אביב בפני "גדוד מגיני השפה" התקיים באותה שנה שבה סופרים בכל העולם, כולל גרשם שלום בירושלים, חגגו את יום הולדתו ה-40 של רוזנצוויג החולה בפרנקפורט – כל אחד במילים ספורות היוצאות מן הלב (באותה שנה חגג את יום הולדתו השני בוויזצברג, גרמניה, ילד בשם לודוויג פויפר – אשר כעבור תשע שנים יהגר עם הוריו לארץ-ישראל ולימים יהפוך ליהודה עמיחי). מה שיוצא מהמכתב מירושלים ומהנאום בתל אביב הוא שבאותו רגע ובאותה תרבות – אם ירושלים ותל אביב היו אי-פעם אותה תרבות – התריע גרשם שלום מפני אותן התוצאות שניחמו את ביאליק: שלמרות הטמעתו ברחוב, ישאר היסוד הסאקרלי כתשתית ההיולית של השפה העברית. שני סופרים אלה, הבאים משתי מסורות פואטיות ופילוסופיות שונות אך משלימות, חולקים – האחד בראשית דרכו והאחר קרוב לסופה – את תפיסת הלשון כאקט שאמאניסטי. על אותם מגיני השפה העברית כתב שלום (בגרמנית!):

סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית. שחילצו מתוכה את העוקץ האפוקליפטי, אבל זאת איננה האמת. חילון של שפה אינו אלא דיבור בעלמא [façon de parler], מליצה בלבד. אי-אפשר, למעשה, לרוקן את המילים המלאות עד להתפוצץ, אלא במחיר הפקרת השפה עצמה. [...] אם נמסור לילדינו את השפה שנמסרה לנו, אם אנחנו, דור-המעבר, נחייב בקרבם את שפת הספרים הישנה על-מנת שתתגלה להם מחדש – האם לא תתפרץ באחד הימים העוצמה הדתית הכמוסה בה, נגד דובריה? [...] הם הלכו – עדיין מהלכים – כמרותקים על פי תהום. [...] לפעמים נחרדים אנו עכשיו למשמע מלה אחת מתחום האמונה בנאום חסר-חשיבות של פלוני [...] גם כשמלה זו נועדה אולי לנחם אותנו. העברית הזאת היא הרת-פורעניות.¹⁴

העברית הזאת היא הרת-פורעניות, דובריה תלויים על פי התהום (או, בלשונו של ביאליק, על "בלימה"¹⁵). כעבור כ-85 שנה, אותם הילדים שחזה גרשם שלום במכתבו עשויים לשאול, בשפתם, "האם כבר הגענו?"

רוב הפרשנות של מכתב זה מתמקדת בכוח האפוקליפטי המשויך לשפה העברית. "לפני

13 מכתב זה, יחד עם טקסטים יקרי ערך אחרים, כגון מכתבו של ש"י עגנון לרוזנצוויג, ראה אור שוב כשמוסד ליאו בק הוציא עותק של *Die Gabe* לציון 100 שנה להולדת רוזנצוויג.

14 גרשם שלום, "הצהרת אמונים לשפה שלנו", מכתב לפרנץ רוזנצוויג מ-26/12/1926, מגרמנית: אברהם הוס, עוד דבר: פרקי מורשה ותחיה (ב), אברהם שפירא (עורך), תל אביב: עם עובד, עמ' 59-60.

15 ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", הערה 4 לעיל, עמ' ר"ג.

הנקמה של השפה", מפרש דרידה, "יש שפת נקמה החוצה את הדורות ומדברת מעבר להם" [speaks beyond them]. הוא מכנה תופעה זו "השיגעון הקדוש, הקדושה המשועתת" [la folie sacrée... la sacrée folie], וטוען כי מכתבו של שלום לרוזנצוויג "מונע בכפייתיות על ידי המשאלה הפטלית שהפורענות תתרגש ושהאפוקליפסה תתרחש ושעם זאת הן לעולם לא תתרחשנה".¹⁶ בהערותיו על המכתב, מזכיר שטפן מוזס את מחקריו של שלום ואת התמסרותו לקבלה ולרעיון המשיחי ביהדות; הוא מבקר את "התיאוריה המיסטית של [שלום] [...] המתגשמת כאסכטולוגיה", וטוען לעומתה שהשפה התנ"כית עשירה בהרבה מהמניפולציות האסכטולוגיות של המיסטיקנים היהודים, ו"טומנת בחובה אין-ספור פרשנויות אפשריות".¹⁷ אך למרות השגותיו, נראה שמוזס מסכים עם שלום בנקודה אחת עיקרית: ששפת הרחוב היא "חיקוי גס' לשפת הטקסטים הקדושים"; ש"העברית המודרנית רוקנה את המילים העתיקות ממשמעותן הסמלית והדתית כדי להופכן למסמנים גרידא של המציאות המטריאלית".¹⁸ המשותף, אם כך, לביאליק, לשלום ולמוזס, גם אם במינוחים שונים, הוא מעין תיעוב ליומיום, לשפת המסחר, לשיח הפוליטי ולתרבות הפופולארית. דרידה, לעומת זאת, מציע לנו מהלך אחר, המתחיל בדמיון הנסיבות שבהן חיבר גרשם שלום את אותו "וידוי":

[תארו לכם את אותו] האינטלקטואל הברלינאי הזה מן הגלות, החי בשתי תרבויות, הבקי, כאחרים למכביר, בטקסטים קדושים לא-מדוברים השמורים ללימוד ולליטורגיה, והשומע לפתע פתאום, בפלשתניה של 1920, את השמות הקדושים הללו ברחוב, באוטובוס, אצל התגרן בקרן-זווית, בעיתונים המפרסמים מדי יום ביומו רשימות של מילים חדשות שיש לכתבן בקוד של העברית החילונית. עלינו לדמיין את התשוקה והאימה נוכח הגלישה הזו, הפזרנות המופלגת הזו, מחול שדים שהציף את חיי היומיום בשמות קדושים, השפה המתמסרת בעצמה כמין פלאי אך גם כפיתוי של התענגות מחללת [profanatory jouissance], שלמולת נסוגה מבעתה מעין תאוה דתית.¹⁹

16 Jacques Derrida, "The Eyes of Language: The Abyss and the Volcano", *Acts of Religion*, Gil Anidjar (ed.), New York: Routledge, 2002, pp. 206; 207; 215. המאמר רואה אור בעברית בגיליון זה, בתרגומה של מיכל בן-נפתלי: ז'אק דרידה, "עיני השפה", כאן עמ' 330-358. ה"מקור" כתוב באנגלית משוכצת בצרפתית מכיוון שמאמר זה התפרסם לראשונה בתרגומו לאנגלית של גיל אניג'אר. המתרגם/העורך העיר גם שבלייל השפות שייך לעניין – שהרי גרשם שלום כותב בגרמנית על השפה העברית, "כאשר הדברים נכתבים ונקראים לסירוגין בין גרמנית, עברית וצרפתית, על ידי דרידה ומתורגמים לאנגלית אשר נופלת בין הכיסאות ונכשלת בכך. המצב התהומי של התרגום משאיר אם כן מקום מועט לוודאות, ואין דבר שהוא דומה לו פחות מאשר 'כינוס שפות'". שם, עמ' 189, התרגום שלי, סד"א.

17 Stéphane Mosès, "Langage et Secularization chez Gershom Scholem", *Archives de Science Sociales des Religions* 60.1, (July-September, 1985), pp. 92-93. מצוטט אצל גיל אניג'אר בהקדמה לספר *of Religion*, הערה 16 לעיל, התרגום שלי, סד"א. לדיון עכשווי בנושאים אלה, הכולל ריאיונות עם סופרים והוגי דעות, ראו את סרטת של נורית אביב, *Langue Sacrée, Langue Parlée*, (לשון הקודש, שפת חזל, 2008) וגם את הערותיה של הלן סיקסו על הסרט: http://nurithaviv.free.fr/langsac_files/langsac.htm <http://www.youtube.com/watch?v=HwilGbgqjSQ>

18 *Acts of Religion*, הערה 16 לעיל, עמ' 225, התרגום שלי, סד"א.

19 דרידה, הערה 16 לעיל, כאן, עמ' 344. תרגום אפשרי אחר לצירוף profanatory jouissance: שמחה אורגזמית מחלנת.

Profanatory jouissance ... בביטוי זה – המאותת למרחב שבו העונג והכאב מתנגשים ומתערבבים זה בזה – מרמז דרידה אף על העמדה האמביוולנטית או הרב-משמעית שלו עצמו כלפי כל המפעל. כפי שמעירה שולמית ברזלי: "דרידה מגיע (או נדמה שמגיע) למונח profanatory jouissance דרך הדימוי הקודם שלו, המתאר את השפה כמעניקה את עצמה בחופשיות פראית [même la langue se donnant elle]. כאן הקונוטציות המיניות של jouissance (במובן של "אביונה") משתלטות, ומסבירות את הרתיעה הדתית מלאת האימה והחרדה".²⁰

עם זאת, דרידה משליך את כל העניין קדימה, אל העתיד, ומעורר את השאלה שאני רוצה להתייחס אליה כאן – הגם שהוא מותיר אותה ללא מענה. בהתייחסו לדורות הבאים, שעליהם נסבו חרדותיו של שלום, כותב דרידה: "ניתן לדרוש או לעיין בניחותא בפיגורה המוחשית שהעניק שלום, בתוך תוכו, לאפשרויות האלה, בדומות בין הפיגורה הזו למה שאירע באופן ממשי, למה שבני הנוער דאז נהיו, למשל עם ישראל דהיום".²¹

ובכן, מה באמת נהייה מעם ישראל דהיום? הזמן דוחק ואין כבר אפשרות "לעיין בניחותא" בדברים ולהשתמט מן השאלה... בנוסף על האלימות הדתית והשיגעון האפוקליפטי שהיו מְסַמְרִים את שערותיו של שלום, מאימת (ואולי אף מעונג) התגשמות נבואתו – אי-אפשר להתעלם גם מאותו נס של העברית המדוברת והשוּפֶעֶת-גולשת-עודפת (jouissante?) בזירה הספרותית-תרבותית, אשר יורשיו של ביאליק (ושל שלום) הגשימו בצורה כה מופלאה – ויותר מכולם: יהודה עמיחי.

מתוך הכרה בכך ששפתו של ביאליק, ביציאתה מבית הקלון, היתה מועמדת מושלמת לנקמה האפוקליפטית שחזה שלום ול-*profanatory jouissance* שדרידה חגג אותו וגם התריע מפניו, נוכל עתה לפנות עורף לשדה הקרב ולנחות על מסלול ההמראות והנחיתות האין-סופיות של עמיחי. השיר שפתחנו בו מובנה מדו־שיח בין פרקסיס לרטוריקה. תיאורי העשייה הפרקטית-ריטואלית תופסים כמחצית השיר: "מִי שֶׁהִתְעַטֵּף בְּטִלִית [...] / הֶהוּצָאָה מִשְׁקִית הַקְּטִיפָה הַרְכָּה וּפְתִיחַת הַטִּלִית הַמְקַפֶּלֶת / פְּרִישָׁה, נְשִׁיקַת הַצְּאֲרוֹן לְאַרְכּוֹ [...] / אַחֲר־כֵּן, בְּתַנּוּפָה גְדוּלָה מֵעַל הָרֵאשׁ [...] / אַחֲר־כֵּן לְהִתְעַטֵּף / בָּהּ כָּל הַגּוּף, צְמוּדָה צְמוּדָה [...] / כְּשֶׁהוּא יוֹצֵא מִן הַבְּרָכָה אוֹ מִן הַיָּם / מִתְעַטֵּף בְּמַגְבֵּת גְּדוּלָה וּפּוֹרֵשׁ אוֹתָהּ שׁוֹב / מֵעַל רֵאשׁוֹ". ריבוי הדימויים (המילה "כמו" מופיעה שמונה פעמים בשיר זה) ומיעוט או אף העדר המטאפורות, משמרים את חירות הדמיון אך גם את מהותנות הפרט החומרי, המציאותי. כשאנו נאחזים בציציות הטלית, הממוחזרת כמגבת, כגלם של פרפר, כחֶפֶה, כמצנח וכשמים עצמם – אך בלי לאבד את מהותה ה"טליתית" – אנו חווים את התמורה הרדיקלית שחלה בתהליך שאנו עוקבים אחריו: את הפיכת אותם האיומים המוצהרים או המובלעים בשיבה נקמנית של העוקץ הקדוש, האפוקליפטי, למשהו אחר. בנוף של עמיחי אין מקומות טמאים לא מכיוון שהם נמחקו או שנבלעו או שהועברו לספּרה אחרת, אלא כי יוניו הוטבעו באשפתות לצד העורבים מבלי להטמא. האתר של השיר הוא שוק פתוח וגם בית קלון; הצווחה, בשר הנבלה וילדים משחקים

20 שולמית ברזילי, שיחה פרטית, 12/03/2011.

21 דרידה, הערה 16 לעיל, עמ' 347.

הם כולם תושבים שווים זכויות, ו"עמק רפאים" הוא רחוב של אנשים המשתדלים לחיות בשלום עם רוחות הרפאים – או, שוב בלשונו של ביאליק, עם "הנפשות וצללי הנפשות ששכנו [...]בתוך השפה] מימי אברהם אבינו".²²

מול טריטוריאליזציה של הדימוי: בין ביזור לויתור

קוראים רבים הסבו את תשומת הלב למופעים של הנגדת הֶסְקוּלָרִי והסאקרלי, ששירת עמיחי עמוסה בהם. בולטת ביותר הקריאה האירונית של ההצמדות הרבות, שהמפורסמת ביניהן מופיעה בשירו המוקדם "אֵל מְלֵא רַחֲמִים": "אֵל מְלֵא רַחֲמִים/אֵל מְלֵא הָאֵל מְלֵא רַחֲמִים/הָיוּ הָרַחֲמִים בְּעוֹלָם וְלֹא רַק בּוֹ".²³ האירוניה מושתתת לכאורה על אותה צורת תודעה בינארית שאנו עוקבים אחריה. על פי פול דה מאן, האירוניה היא ביטוי הנובע מכפילות העצמי, מהתבוננות חסרת פניות באני הקונטיגנטי: "Irony originat[es] at the cost of the empirical self", הוא טוען. על פי תפיסתו האירונית, כמו האלגוריה, מכילה מודעות לזמניות ולסופיות של הקיום, שחסרה בשפת הסמלים אשר מוחקת את השוני בין הדברים שהיא מרכיבה:

It becomes a conflict between a conception of the self seen in its authentically temporal predicament [allegory or irony] and a defensive strategy [symbol] that tries to hide from this negative self-knowledge.²⁴

עמדתי כלפי מה שאני מכנה "האירוניה המדומה" של עמיחי, שמפנה את מקומה לשפת הסמלים, ובעיקר לדימויים, דומה לזו של חנה קרונפלד, המגינה על הפואטיקה של עמיחי מפני ההתקפות של אסכולת דה מאן:

המטאפורה עבור דה מאן היא "פיגורה מעוותת" (the figure that disfigures), "לוציפר של אור" המוחק כל שונות בהצהירו שדבר אחד הוא למעשה אחר [...]. תפיסת העולם השירית של עמיחי, שבה ממלאת הלשון הפיגורטיבית תפקיד חיוני לחלוטין, מספקת דוגמה נגדית למתקפה הניאוריניטשיאנית והדקונסטרוקציוניסטית על המטאפורה. [...] יצירת עמיחי לתקופתה עומדת על מסירות ללשון פיגורטיבית כחלק מ(מה שאני מכנה) הפואטיקה של

²² ביאליק, הערה 3 לעיל, עמ' קכ"ט. ברוך קורצווייל היה בין הראשונים לזהות את הציוריים האלה של קודש וחול בשירת עמיחי, אך הוא עשה זאת תוך כבייה על מה שהוא כינה "משחק אסוציאטיבי בלבד", אותם שיבוצים או קישורים אינטרטקסטואליים היוצרים לדידו "אפקט גרוטסקי". קביעה זו הופיעה בעיתון הארץ ב-1963, השנה שבה פרסם עמיחי את אוסף שיריו 1948-1962; ברוך קורצווייל, חיפוש הספרות הישראלית: מסות ומאמרים, צבי לוז וירידיה יצחקי (עורכים), רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בראיילן, 1982, עמ' 243; ראו על כך את אברהם באנד, "חילון הקדש? סוגי הביטוי האינטרטקסטואלי בשיר של עמיחי", על בריאה ועל יצירה במחשבה היהודית, רחל אליאור ופטר שפר (עורכים), טיבינגן: מוהר סיבק, 2005, עמ' 193-196.

²³ יהודה עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1: (1962-1948), הערה 1 לעיל, עמ' 86.
²⁴ Paul De Man, "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 216, 208

המקף [...]), שבה נועדה דרגת בולטות גבוהה לדימויים, לאנלוגיות ולהשוואות מפורשות – כולן פרקטיקות פיגורטיביות שבסיסן העמדת מקף גלוי בין שני תחומים. [...] שירתו מדגישה בעקביות את נפרדות התחומים שהמטאפורה עומדת מולם. [...] המטאפורה עבורו היא אמצעי גישור או קישור טנטטיבי בין תחומי שפה וחוויה הנבדלים באופן כאוטי זה מזה, והוא אינו מנסה לכונן הרמוניה ביניהם. המטאפורה השירית שלו, אם כן, מונעת על ידי מעין מתח דיאלוגי תת־קרקעי.²⁵

המילה "דיאלוגי" (ולא דיאלקטי) חשובה כאן, כפי שנראה בהמשך, ביחס לשורה הפותחת את "אֵל מְלֵא רַחֲמִים". גם אם שני הצדדים נתפסים כאלטרנטיבות אקסקלוסיביות, גם אם על פני השטח הם מדירים זה את זה, חושפים פיצול פנימי של האני ומתחברים רק לצורך החירות הפואטית של יוצרם – הם למעשה חייבים דין וחשבון תמידי זה לזה. בעיני הקשר בין שני חלקי הדימוי בשירת עמיחי הוא לא "משחק [...]" פארודי על הרוב ואירוני לעתים", אמצעי ל"הנחיית תובנות לקורא", כמאמרו של בועז ערפלי,²⁶ אלא קשר של השהיה, של צירוף שובבי ומשא־ומתן נצחי.

למעשה, קיים אצל עמיחי מהלך המחקה את האירוניה, ולפיכך קל לטעות בזיהויו. לדחף הדיאקטי או האירוני מציע עמיחי אלטרנטיבה מכילה. לכוח המשיכה הפועל לאיסוף, לקיבוץ אנשים וסיפורים, להדרת האחר והטמא, לרה־אינטגרציה של טקסט וטריטוריה – שביאליק, על פרויקט ה"כינוס" שלו, היה אחד מהסוכנים והמיישמים העיקריים שלו –²⁷ מציע עמיחי חלופה פואטית של דיפוזיה. שירו המוקדם, "לא כְּבָרוּשׁ", מציג את אחד מניסוחיה הנדירים של ארס־פואטיקה זו:

לֹא כְּבָרוּשׁ,
לֹא בְּבַת אֶחָת, לֹא כְּלִי,
אֶלָּא כְּדָשָׁא, בְּאֶלְפֵי יְצִיאוֹת זְהִירוֹת־יְרֻקוֹת,
לְהִיּוֹת מְסַתֵּר כְּהִרְבֵּה יְלָדִים בְּמִשְׁחָק
וְאֶחָד מְחַפֵּשׁ. וְלֹא כְּגִבֹר הַיְחִיד,
כְּכֹן־קִישׁ, שְׂמִצָּאוֹהוּ רְבִים
וְעָשׂוּ אוֹתוֹ לְמֶלֶךְ.
אֶלָּא כְּגִשְׁם בְּהִרְבֵּה מְקוֹמוֹת

25 Chana Kronfeld, *The Full Severity of Compassion: The Poetry of Yehuda Amichai*, Stanford: Stanford University Press, forthcoming, Chapter 5. התרגום של המחברת.

26 "המשחק העמיחי, פארודי על הרוב ואירוני לעתים [...] הוא בעל משמעות רצינית ביותר כשמדובר בהנחיית הקורא לתובנות חדשות בתפיסת המציאות שלו בכלל, ובתפיסת המציאות הפוליטית שלו במיוחד", טוען ערפלי, ומפתח גישה זו לגבי כל כתביו על עמיחי. בועז ערפלי, "הפוליטיקה של עמיחי", קשת החדשה 23 (אביב 2008), עמ' 212. ראו גם: בועז ערפלי, הפרחים והאגרטל: שירת יהודה עמיחי 1948-1968: מבנה, משמעות, פואטיקה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986; בועז ערפלי, חדות ההשוואה: תמורות בתולדות השירה העברית המודרנית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 296-342.

27 ראו ח"נ ביאליק ו"ח רבניצקי, "מבוא", ספר האגדה, תל אביב: דביר, 1948.

מְעַנְנִים רְבִים, לְהַתְחַלֵּחַל, לְהִיּוֹת שְׂתוּי
 פִּיּוֹת רְבִים, לְהִיּוֹת נָשׁוּם
 כְּאִוִּיר בְּשָׁנָה וּמְפָזֵר כְּפְרִיחָה כְּאָכִיב.
 לֹא הֶצְלָצוּל הַחֵד, הַמְעוֹרֵר
 בְּשַׁעַר הָרוּפָא הַתּוֹרָן,
 אֶלָּא בְּדְפִיקוֹת, בְּהֶרְבֵּה אֲשַׁנְבִּים
 בְּכִנִּיסוֹת צְדָדִיּוֹת, בְּהֶרְבֵּה דְפִיקוֹת לִב.
 וְאַחֲר־כֵּן הִיִּצִיָּאָה הַשְּׁקִטָּה, כְּעֶשֶׂן
 בְּלִי תְרוּעָה, שֶׁר מִתְפַּטֵּר,
 יְלָדִים עֵיפִים מִמְשָׁחָק,
 אֶבֶן בְּגִלְגּוּלִים הָאֲחֵרוֹנִים
 לְאַחַר הַמוֹרֵד הַתְּלוּל, בְּמָקוֹם שְׂמַתְחִיל
 מִיִּשׁוּר הוֹתוֹר הַגְּדוּל, אֲשֶׁר מִמְּנוּ,
 כְּתַפְלוֹת הַמִּתְקַבְּלוֹת,
 עוֹלָה אֶבֶק בְּהֶרְבֵּה רְבוּא גְרָגְרִים.²⁸

לא בבת אחת, לא שלם, לא במקומות של התכנסות בלבד אלא גם ביציאות שבהן מתחוללות הפרידות, לא אָסוּף או מכונס אלא מפוזר ודיפוזי, לא בולט כברוש או כמלך אלא נפוץ – ונחוץ – כדשא או כגשם. מבחינה רטורית מנהל שיר זה – ושירתו של עמיחי בכלל – דיאלוג עם מה שאני מכנה "הפואטיקה של השלם",²⁹ אותה סגירת מעגלים המאפיינת את האוטופיה הציונית בגלגוליה הדתיים והחילוניים כאחד – והזוכה לבלוטות יתר מאז מלחמת 1967. למשיכה הצנטריפטאלית הבולענית-מחקנית או הדיאלקטית המניעה את המפעל העברי המודרני, והמתבטאת כאן ברטוריקה של השלילה או ליטוטס (litotes): "לא כ... אלא כ...", ("מזיע "לא כְּבְרוּשׁ" כוח־נגד צנטריפוגאלי, המשליך את האני הפואטי לכל פינות העולם המוכר.³⁰

כפואטיקה פוליטית, או פוליטיקה פואטית, פיזור זה מהווה יריעה אינקלוסיבית ולא התפשטות קולוניאלית או ביטוי לצו אלוהי חסר גבולות. במאמר "להבנת הרעיון המשיחי בישראל" (1975) – שבמידה רבה ממשיך את הטיעונים שהעלה במכתבו לרונצוויג מ־1926, שם גרשם שלום דגש לא על השפה אלא על היסוד המשיחי ב"שיבת ציון". הוא שואל האם ה"היסטוריה היהודית" יכולה "לעמוד בכניסה לתוך המציאות הממשית בלי לכולת עצמה בתביעה המשיחית שהועלתה ממעמקה".³¹ אמנון רז־קרקוצקין מותח ביקורת על

28 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 98-99.

29 ראו את מאמרי בענין זה: "Placeless", *When Exiles Return: Jerusalem as Topos of the Mind and Soil*, *Topographies: Jewish Perspectives on the Literature of Exile*, Bernhard Greiner (ed.), Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 2003, pp. 39-52.

30 ראו גם אמירה דומה ב"מסעות בנימין האחרון מְטוּדִיָּלָה": "ההיסטוריה היא סְרִיס" הגורם לכך ש"אֶהִיָּה מְפָזֵר וּמוֹפָן"; יהודה עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 2 (עכשיו ברעש; ולא על מנת לזכור), הערה 1 לעיל, עמ' 130.

31 גרשם שלום, "להבנת הרעיון המשיחי בישראל", דברים בגו (א), תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 190.

גישה זו, ומעיר ששדה הרפרור של שלום ל"מציאות הממשית" אינו כולל אזכורים להר הבית, וששלום מתעלם בכך לא רק משאלת בית המקדש (החסר או העתיד להיבנות) אלא גם מקיומם של המסגדים במקום – ובכך מטרים את השיח הישראלי העכשווי, שגם הוא מתעלם מהמרחב האחר ומן הלגיטימיות של הקיום הערבי-מוסלמי במקום.³²

המציאות הממשית של עמיחי, לעומת זאת, מפגינה שייכות ללא בעלות, וכוללת אנשים, עצמים ומקומות בירושלים שהיו ונשארים סמויים מן העין. כוחו המכיל של הזיכרון הכללי הולך וגובר לקראת סוף חייו של המשורר, בד בבד עם עמעום זיכרונו הפרטי:

רְאִיתִי בְּחֶצֶר יְרוּשָׁלַיִת, רְאִיתִי גְרַעֲיָנִים
מְפֹזְרִים עַל בֵּד פְּרוּשׁ לִיבוּשׁ בְּשִׁמְשׁ וְאִמְרָתִי,

אֶהְיֶה לָהֶם לְהִיסְטוֹרִיּוֹן וְאֶסְפֵּר לָהֶם עַל הָאֲבֹטִיחִים
וְהַדְּלָעוֹת שֶׁמָּהֶם יֵצְאוּ. אֲנִי דוֹרֵשׁ מִן הַחוּל
לְזַכֵּר אֶת הָאֶבֶן וּמִן הָאֶבֶן לְזַכֵּר אֶת הַסֵּלַע הַגָּדוֹל
וּמִן הַסֵּלַע אֶת הַגַּעֵשׁ וְהָאֵשׁ.
וּבְעֶצְמִי אֲנִי שׁוֹכַח מֶה שֶׁהָיָה בְּקִיץ הָאֶחָדוֹן
וְאֶפְלוּ מֶה שֶׁהָיָה אֶתְמוֹל, בְּיוֹם רְבִיעִי, אֲבָל אֲנִי זוֹכֵר
אֶת הַשִּׁיר שֶׁהָיוּ שָׂרִים אוֹתוֹ הַלְלוּיִים
בְּבֵית הַמִּקְדָּשׁ בְּיוֹם רְבִיעִי.³³

ההר בירושלים זוכר כאן גם את בית המקדש וגם את מה שהיה לפני שנבנה עליו בית מקדש – את העקדה, ואת כל הבנים שנעקדו במקום הזה: "ישמעאל", "יצחק" – והבן ה"שלישי" ש"אף אחד" לא שמע עליו – "יבנה [...] הקטן והאהוב שהעלה לעולה בהר המזריחה", יבנה שאותו "לא הציל אף אחד",³⁴ שנעקד ואף נשחט. מה שנשכח בסכסוך הקורבני-רצחני הזה, הממוקד בהר המזריחה, הוא יסוד החמלה. היהודי עומד נוכח הקיר הבכייני ("The Wailing Wall") ולבו אבן. במקום לדובב את הדומם בהאנשה או prosopopeia פתטית, מפנה דוברו של עמיחי את מבטו מהכותל ומעלה באוב את הבכי האנושי שנרצח.

בישראל שלאחר מלחמת ששת הימים, עם תביעותיה הבלתי-מרוסנות על ירושלים ה"שלמה" ועל ארץ-ישראל ה"שלמה" שמועלות אגב מחיקה שיטתית של הנוכחות הערבית

32 אמנון רז-קרקוצקין, "בין 'ברית שלום' ובין בית המקדש: הדיאלקטיקה של גאולה ומשיחיות בעקבות גרשם שלום", תיאוריה וביקורת 20 (2002), עמ' 87-112. על מקומו ה"מובלע" ולכן המחוק של הערבי בתרבות הישראלית ראו: Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, Berkeley: University of California Press, 2000, p. 22.

33 יהודה עמיחי, "דיוק הכאב וטשטוש האשור; מגע געגועים בכל", שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 240-241. על התבנית "רְאִיתִי... וְאִמְרָתִי...", השאולה משירת ימי-הביניים, ראו בהמשך.

34 עמיחי, "תַּנְיָה תַּנְיָה, אֶתְךָ אֶתְךָ וּמְדַרְשִׁים אֲחֵרִים", שם, עמ' 171. ראו גם, מתוך הפואמה הכומר-אוטוביוגרפית, "מסעות בנימין האחרון מטודיליה": "אני יושב עכשו כָּאן עם הַעֲיָנִים שֶׁל אֲבִי/עם השוער המאפיר שֶׁל אִמִּי עַל ראשי, בְּבֵית/שֶׁהָיָה שֶׁל עַרְבֵי שֶׁקָּנָה אוֹתוֹ/מֵאֲנִגְלִי שֶׁלְקַח אוֹתוֹ מִגְרַמְנִי, / שֶׁחֶצֶב אוֹתוֹ מְסַלְעֵי יְרוּשָׁלַיִם שֶׁהָיָה עִירִי". עמיחי, שם, עמ' 142.

במרחב, יכולה הפואטיקה המתפשטת, הדיפוזיית אך הלא-בלעדית של עמיחי להצטמצם גם לקטן שבמקומות, למקום שבו מתחיל "מישור היתור הגדול". הצעד הראשון בכיוון זה הוא נטישת הדיאלקטיקה המחניקה והבולענית. כפי שכותבת חנה קרונפלד על סיום "לא כְּבוֹשׁ", הדובר "יוצא סוף-סוף ממעטה האנטייתזה והליטוטס – הגדרת משאלותיו על ידי היפוכן – ונותן לקטלוג הרב-גוני של הדימויים להגיע למנוחה ולנחלה במטאפורה המורחבת של מישור היתור הגדול".³⁵ במידה מסוימת אפשר להגיד שהמטאפורה היא גם הפתרון – וגם המסמן – של הוויזיון הגדול על ממלכת הדימויים.

כל מי שמתבונן בשירתו של עמיחי שם לב לריבוי הדימויים ולמיעוט המטאפורות. "הַפֶּל מִתְחִילִים לְהִיּוֹת דּוֹמִים זֶה לָזֶה: / אֶחָ וְאַחֹת, אָדָם וְכִלְבוֹ [...] פָּרַח וְעָנָן, רוּעָה וְכַבֵּשׁ [...] מוֹשֵׁל וּמְשׁוּל, / יוֹרְדִים לְדַמְיוֹן", אומר הדובר ב"מסעות בנימין האחרון מטודילה".³⁶ "לא מקרה הוא", כותב שמעון זנדבנק, "שכלי האנלוגיה המובהק אצל עמיחי הוא דווקא הדימוי ולא המטאפורה [...] [הדימוי] אינו 'עושה' כלום ללשון, אינו מבקש לחלץ את המילים ממובנן הרגיל. הדימוי הוא עניין של משמעות (meaning) ולא של מובן (sense): הוא בבחינת היגד על העולם, לא על הלשון".³⁷ אמת היא שהדימוי של עמיחי אינו "עושה" כלום לעולם אלא ממשמע אותו, כדברי זנדבנק. אך כפי שנרמז מהדיון עד כה, וכפי שנרחיב בהמשך, אין הבדל מהותי באתיקה הפואטית של עמיחי בין דימוי ומטאפורה. גם אם נראה שהדימויים הרבים החוגגים את העולם הנברא ואת הדמיון האנושי הגיעו ל"מנוחה ולנחלה" רגעית על מישור הוויזיון המטאפורי הגדול בשיר מוקדם כמו "לא כְּבוֹשׁ" (שהתפרסם ב-1958), המישור הזה מטרים ויתורים גדולים ורדיקליים יותר שעוד יבואו. במהלך מפתיע שעשה המשורר בספר שיריו האחרון, אשר התפרסם ערב אינתפיאדת אל-אקצה – הוא הגיע עד לוויזיון על הדימוי עצמו:

משוֹרֵר שִׁיר הַשִּׁירִים מֵרַב שֶׁחֶפֶשׂ אֶת זוֹ שְׂאֵהְבָה נִפְשׁוֹ,
נִטְרָפָה דַּעְתּוֹ וְיֵצֵא לְמִצָּא אוֹתָהּ לְפִי מִפֶּת הַדִּמּוּיִים
וְהַתְּאֵהָב בְּדִמּוּיִים שֶׁבְּעֵצְמוֹ דָּמָה. הוּא יָרַד לְמִצְרַיִם
כִּי כָתַב "לְסִסְתִּי בְּרַכְבִּי פָּרְעָה דִּימִיתִיךָ", וְעָלָה לְגִלְעָד
לְרֵאוֹת אֶת שַׁעֲרָה הַגּוֹלֶשׁ, שֶׁכָּתַב "שַׁעֲרָךְ כְּעֵדֵר הָעֵזִים
שֶׁגִּלְשׁוּ מֵהַר גִּלְעָד", וְעָלָה כְּמַגְדָּל דָּוִד כְּכָתוּב,
"כְּמַגְדָּל דָּוִד צִוְּאָרֶךְ" וְעַד הִלְכֵנוּן הִגִּיעַ וְלֹא מִצָּא
מְנוּחָה, כְּמוֹ שֶׁנֶּאֱמַר, "אִפְּךָ כְּמַגְדָּל הִלְכֵנוּן צוֹפָה
פְּנֵי דַמְשֶׁק", וּבִכְהָ בְּמַפְלֵי הַמַּיִם
שֶׁל עֵינֵי-גְדִי כִּי כָתַב, "מַיִם רַבִּים לֹא יוּכְלוּ לְכַבּוֹת
אֶת הָאֵהָבָה הַזֹּאת", וְחֶפֶשׂ יוֹנִים בְּכִית-גּוֹכְרִין

35 Chana Kronfeld, "The Wisdom of Camouflage": Between Rhetoric and Philosophy in Amichai's "Poetic System", *Prooftexts* 10 (1990), p. 477. התרגום הוא של המחברת. קרונפלד סוקרת את הפירושים הרבים המתייחסים לשיר זה כארס-פואטיקה. לצרכינו, השיר מותח ביקורת ומציג חלופה לנורמות שכוחות – דיאלקטיות, אירוניות, צנטריפטאליות.

36 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 2, הערה 1 לעיל, עמ' 134.

37 שמעון זנדבנק, "לשאלת השיר הקל", סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 333.

וְעַד וְנִצְיָה הִגִּיעַ כִּי כָתַב, "וְנָתִי בַחֲגוּי־הַסֵּלֶע." וְרָץ לְמַדְבָּר כְּמוֹ שְׂאֵמֶר, "מִי זֹאת עוֹלָה מִן הַמְדַבֵּר כְּתִימְרוֹת עֶשֶׂן". וּבְכַדוּיִם חֲשָׁבוּהוּ לְאַחַר הַנְּבִיאִים הַמְשַׁעְעִים וְהוּא חָשַׁב שֶׁהוּא הַמֶּלֶךְ שְׁלֹמֹה. וְעַדִּין הוּא נֹדֵד נֶעַ וְנָד וְאוֹת הָאֶהֱבָה עַל מִצְחוֹ. וּלְפַעֲמִים הוּא מְגִיעַ אֶל הָאֶהֱבֹת שֶׁל אַחֵרִים בְּזִמְנִים אַחֵרִים וְהִגִּיעַ גַּם אֶל בֵּיתֵנוּ שֶׁגָּגוּ שְׁבוּר עַל הַגְּבוּל בֵּין יְרוּשָׁלַיִם וְיְרוּשָׁלַיִם. וְלֹא רָאִינוּ אוֹתוֹ כִּי הָיִינוּ חֲבוּקִים, וְעַדִּין הוּא נֹדֵד וְצוּעֵק "הַנֶּגֶד יָפָה רַעֲיָתִי" כְּמוֹ מִתּוֹךְ שֶׁק עָמַק שֶׁל שִׁכְחָה. וּמִי שִׁכְחָה "עֲזָה כְמוֹת אֶהֱבָה" רַק בְּסוּף הַבֵּינ אֶת הַדְּמוּי שְׁדֵמָה וְהַכִּין וְאָהֵב וּמֵת (הַנְּמָשֵׁל הַתְּפוּצֵץ עִם הַמְּשָׁל).³⁸

מגילת שיר השירים, שאֵתה מתכתב עמיחי לאורך כל השנים, מעניקה לגיטימציה לדימויים הממריאים אפילו בשירים מאוחרים כמו "מי שהִתְעַטֵּף בְּטָלִית". השיר "אשר לשלמה" היה כמעבדה של הדמיון הפואטי וסיפק מודל אנתרופוצנטרי לשירה העברית לדורותיה ואתגר גדול למפרשים לדורותיהם. חגיגת העיר ירושלים כמושא לדמיונות המופלגים והססגוניים ביותר; סיפור אהבה בתוך ירושלים לצד התשוקה הארוטית אל ירושלים, שהיא נפוצה בטקסטים אחרים מן התנ"ך; תיאוריה הארכיטקטוניים והבוטניים של העיר ששלמה מלך בה, ללא כל אזכור של בית המקדש אשר בנה – כל אלה מעמידים בקדמת הבמה לא את אתרי הקדושה אלא את הדרמה האנושית כישות המתווכת בין כל ייצוגיה ומסמניה של העיר.³⁹ שיר השירים ממשיך לספק את המקור הראשון והעיקרי למה שדרידה ראה, כזכור, בעברית המודרנית, אותה "הפזרנות המופלגת", אותה "השפה המתמסרת בעצמה כְּמִן פְּלֵאִי".⁴⁰ אך הסכנה של הדימוי, שלא כמו המטאפורה, טמונה בכך שהקשר בין שני חלקיו הוא מותנה ולא הכרחי. הדימויים בשיר השירים, שהרבנים קרקעו אותם דרך משלים ונמשלים – בניסיון לשלוט במשמעויותיהם ולשלוט את חירותם הפואטית – חוזרים בימינו ותובעים את מעמדם הליטראלי-טריטוריאלי: את החזקה הבלעדית על הר גלעד, על מגדל דוד ועל עין גדי...

38 "תִּנְגֵּן תִּנְגֵּן, אֶתְךָ אֶתְךָ וּמְדַרְשִׁים אַחֵרִים", עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 182-183. ראו דיון בעניין זה במאמרי "ציון הלא תשאלני" ירושלים כמטפורה נשית", רגע של הולדת: מחזקים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, חנן חבר (עורך), ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 674-685.

39 טענתי כאן היא שההתעלמות של משורר שיר השירים התנ"כי מבית המקדש ומהר העקידות הרבות היא לא אקט של מחיקת האחר אלא להיפך: היא מאפשרת ומציגה (performs) הומניזציה של העיר. ראו את המבוא לתרגום החדש של שיר השירים לאנגלית מאת חנה בלוך ואריאל בלוך, וגם אחרית דבר מאת אורי (רוברט) אלטר: Ariel Bloch and Chana Bloch (trans.), The Song of Songs, Robert Alter (Afterword), New York: Random House, 1995.

40 דרידה, הערה 16 לעיל, עמ' 344.

כאשר גם הדימויים שדימה "המלך שלמה" מגויסים ומתקבעים בתודעה לא כסמנים בדמיון אלא כמקומות במפה הגיאוגרפית, כשאהבת העיר ירושלים מעוותת את המבט המופנה כלפי "אֶהְבוֹת שֶׁל אַחֵרִים" ב"גְּבוּל בֵּין יְרוּשָׁלַיִם וְיְרוּשָׁלַיִם", מגיב המשורר בוותור על היקר לו ביותר, על חירות העשייה הפואטית עצמה, כדי לאותת על הסכנה הגדולה. ואולי כציון דרך ליעד הרחוק הזה, התחיל המשורר הצעיר את הוותור כבר ב"לא פְּרוֹשׁ".

האיקונוקלסט הדיאספורלי

עמיחי עמד מאז ומתמיד, אם כן, במקום שמעטים עמדו בו – מקום שהדמיון היה כפוף בו למנגנון מצפוני ומוסרי סמוי. אם בשנותיו האחרונות התקומם המשורר כנגד הגיאוגרפיה של הפואטיקה, בשנותיו הראשונות הוא ניצב כנגד עמיתיו ואף כנגד בני בריתו בשירה העברית בת-הזמן. נגישותיו, נוכחותו ה"מפוזרת", ה"מבוזרת", או ה"דמוקרטית", חרגה אפילו מדרכה של "לקראת", אותה קבוצה של משוררים וסופרים צעירים שעמיחי נמנה עם מייסדיה בתחילת שנות ה-50. על פניו נראה שהשוני הוא צורני, חיצוני ולא ענייני – אך לא כך הם פני הדברים. במחקרה על המודרניזם בשירה העברית, מצביעה חנה קרונפלד על אותה חריגה המעמידה את עמיחי ב"שולי המודרניזם": עמיחי מתפקד כ"כל-אדם, ומחזיק בתפיסה שוויונית של השפה הפואטית". הוא "מצליח ליצור קול פואטי פופולארי אמתי, שיש בכוחו להגיע לאנשים בעולם העמל היומיומי".⁴¹ לדידה של קרונפלד, הבחירה שעמיחי עמד בפניה היא בין מודרניזם לאנטי-מודרניזם, או בין שירה "קשה" לשירה "פופולארית" ונגישה. אני מבקשת לטעון שההימור הוא גבוה עוד יותר: בפני אותם קוראים שעמיחי משמש עבורם "קול דממה דקה" ברעש הקרבות על הבכורה העברית, מדגים המשורר אסתטיקה לא-דיאלקטית שהיא דמוקרטית ושקופה (לכאורה), ומהווה למעשה סותרן או נסיוב לאותו "עוקץ אפוקליפטי" ולאותה "עוצמה דתית" שהיו טמונים עמוק בתשתית הדמיון העברי-הציוני ואשר משתוללים במקומותינו בתחילת האלף השלישי לספירה. קרונפלד מראה לנו את הדרך לתובנות אלו בהצביעה על הקשר בין המישורים השונים: "עמיחי מקטין גם את האל וגם את המוזה הקדושה לממדים אנושיים; הדימוי היומיומי שלו הוא בר-זמנית גם פופוליסטי וגם איקונוקלסטי".⁴²

41 Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 143; 152. התרגום של המחברת. כדאי להתבונן במניפסט ה"אנטי-מניפסטי" של "לקראת", היוצא נגד עצם ההעמדה של עקרונות פואטיים. כפי שמציינת קרונפלד, עורכי "לקראת" שמו דגש על הדרך ולא על המטרה. כך בלשונם: "לא יכולנו ואף לא רצינו להופיע עם סיסמאות חדשות. באנו ואמרנו רק: לקראת. לקראת – בלי קו, מלבד זה המדגיש את שמו של השיר או הספור שאנו כותבים, בלי כיוון, מלבד כיוון התפתחותו האישית של כל אחד מאתנו בנפתוליו עם עצמו ועם סביבו. לקראת – בצוותא, מתוך הרגשת-יתר של הדרך, דווקא משום שאין סופה ידוע. לקראת – בלי כרזות, בלי מניפסטים. במקום להאמין – נשתדל להבין". לקראת: ביטאון חוג סופרים צעירים 1 (אדר תשי"ג), עמ' 2. הצהרה זו תואמת, על פניה, את פואטיקת המסלולים האינר-סופיים של עמיחי. אך התברר שהיו מכשולים ומבואות סתומים פהליכה ביחד, ושדי מהר נפרדו דרכיהם של אנשי לקראת. ראו דיונה הנרחב של קרונפלד בנושא: Kronfeld, הערה 25 לעיל.

42 שם, עמ' 143-144.

אך באיזו מידה שפה פופוליסטית, נגישה, יכולה להיות גם "איקונוקלסטית"? לצורך העניין הייתי רוצה להגדיר איקונוקלזם במובנו התנ"כי (והשפינוזיסטי) של המונח, כשירת איקונוט במטרה להכיר באלוהות נצחית ובלתי-נראית המתגלה ומתגלמת בפרטי היקום עצמו.⁴³ אך בשירת עמיחי ה"אלוהים" עצמו בכל זאת שורד – כאחרות פמיליארית, כמקור לנורמות אתיות, כמחוקק זקן למשפט ולפולחן היהודי, ויותר מכול ככתובת לתפילות אנושיות ("אֵלִים מִתְחַלְפִים, הַתְּפִלוֹת נִשְׁאָרוֹת לְעַד").⁴⁴ הפופולזים נובע מדימויים הלקוחים מהעולם המצוי והנגיש; כמוהו האיקונוקלזם, שיוצר חפיפה בין מרחבי הקדושה והחולין, מתוך (כמעט) השוואה במעמדם (השארית חשובה לא פחות מאזור החפיפה, כפי שנראה בהמשך). אפשר למצוא ראייה לאופיו היומיומי של המפגש בין האדם לאל או של ההמרה ביניהם, במרובע שמתחיל ב"מִרְחָק שְׁתֵּי תְּקוּוֹת", שבו משמשים בערבוביה מלחמה, התגלות ואהבה אנושית:

בְּמִרְחָק שְׁתֵּי תְּקוּוֹת מִן הַקֶּרֶב, חֲזִיתִי שְׁלוֹם.
 ראשֵׁי הָעֵיף מְכַרְח לְלֶכֶת, רְגְלֵי חוֹלְמוֹת חֵלוֹם.
 הָאִישׁ הַשְּׂרוּף אָמַר: אֲנִי הַסֵּנָה שֶׁבָּעַר וְאָפַל, גִּשְׁהָ הָלֵם,
 מִתֵּר לָהּ, הַשָּׂאֵר נֶעְלִיף עַל רִגְלֶיךָ. זֶה הַמָּקוֹם.⁴⁵

במרחק שתי תקוות. המרחק הוא לא פחות חיוני לפרויקט של עמיחי מאשר שתי התקוות. מרחק ממרכז הקדושה – מהסנה הבוער, מהכותל ה"בכייני" – הוא המדיום שבתוכו מפליג הדמיון הפואטי הדיאספורי.⁴⁶ המשוררים העבריים שלמדו במשך אלפי שנות גלות ליצור, להמריא על כנפי דימויים חפשיים מכוח הגרביטציה, לצחוק ולשחק במקומות הזמניים, ה"לא חשובים" שהוקצו להם אל מול האופק הגאולתי הרחוק, לימדו את יהודה עמיחי את הערך הפואטי והמוסרי של עמידה במרחק-מתווך מן הקודש – ואת הסגולה הזו הוא ייבא לתוך הפואטיקה שלו, דבר שהתבלט במיוחד בתקופת הסחרור שלאחר 67. אין משורר אשר הגיב בצורה יצירתית יותר לאתגר של הקרבה הפיזית המחודשת אל הקודש ממי

43 ראו את מחקרו של אנתוני יוליוס על אמנות יהודית כפרויקט איקונוקלסטי מתמשך: Anthony Julius, "The Second Commandment does not (or does not just) inhibit; it mobilizes. It enlists Jews in a project of idol-breaking", *Idolizing Pictures; Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*, New York: Thames and Hudson, 2001, p. 41.

44 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 147-160. כאן אפשר לזהות את אחד ההבדלים הדקים בין שירתו של עמיחי ובין זו של זך ועמיחי: בהגדרתו את "אקלימה הסגנוני" של שירת שנות ה-50 וה-60, מצביע זך על אפיונים רבים, ביניהם "קריעת חלון לעצמי העולם המודרני, למראותיו ולנופיו", וכן התפיסה ש"אין מילה או עצם בלתי-פיוטיים מטבעם". הוא מביא את שורת השיר של עמיחי – "אלוהים נטל את התנועות והשאיר לי רק עיצורים" – ורואה בה תופעה של "ניכור". לטענתי יש כאן תופעה אחרת, לא (או לא בעיקר) ניכור ולא אירוניה. ראו נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ (29/07/1966); מופיע גם בנתן זך, השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת 1954-1973, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 168.

45 עמיחי, "בְּזוֹיֵת יִשְׂרָהּ; מְחֹזֵר מְרַבְּעִים", שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 183.

46 זהו טיעון מרכזי בספרי *Booking Passage*, הערה 32 לעיל.

שהוכתר על ידי תושבי העיר כ"משורר ירושלים". לא זאת בלבד שהשלום הוא "במרחק שתי תקוות", אלא התקווה, כמו השלום, היא-היא המרחק.⁴⁷

יש, אם כן, מהלך איקונוקלסטי כפול בהשגבת האנושי והיומיומי ובהקדשתם, וביצירת תְּנִיךְ פואטי ממוקדי הקודש. המרובע "בְּמִרְחָק שְׁתֵּי תְּקוּוֹת" גם מדגים את נוכחותה של המלחמה כטופוס קבוע בשירתו של עמיחי. אם הגדרתי את הפואטיקה שלו כמסלול המראה ולא כשדה קרב, הרי זהו מסלול המראה הממוקם בדיוק "שתי תקוות מן הקרב". בעצם, אף יותר מאשר אצל משוררים אחרים בני דורו, המלחמה היא בת לווייתו הנאמנה ביותר של עמיחי – והיא שנותנת הזדמנויות חוזרות להגדרה מחדש של אתר הקדושה. הדובר במרובע זה הוא, כפי שכותבת קרונפלד, "חייל רגלי עייף, ההוזה על שלום המתמש במרחק שתי תקוות בלבד מן הקרב. האפיפאניה שלו היא אנטי-הירוואית ביותר, כי הוא לא משה ואין אלוהים המדבר מתוך הסנה הבוער. אדרבה, הסנה מוחלף בחבר הנשרף באמת. אך גם אם אין כאן נס [...] ואין נוכחות טראנסצנדנטית, מקודשת, אשר בפניה על החייל שניצל לחלוץ את נעליו [...] הרי שהוא וחבריו הם-הם המהווים את הקודש: כוח האפיפאניה קיים בתוכם".⁴⁸ עמיחי פועל כאן כמו האיקונוקלסט ה"רך" המופיע בכה אמר זרתוסטרה ובשקיעת האלילים של ניטשה. ה-Stimmgabel שלו הוא גם פטיש המנפץ את הפסל וגם מזלג הקול (tuning fork), כלי החושף את קולו החלול של האיקונון – ובמקרה הזה, של הסנה הבוער.⁴⁹

47 משולבת כאן גם האמירה הברואית המודדת מרחקים לפי עישון סיגריות, והמשמשת כאפיגרף לאחד הפרקים בערבסקות של אנטון שמאס: "מה המרחק לשם?"/"עישון סיגריה"/"שיח כפריים". ערבסקות, תל אביב: עם עובד, 1986, עמ' 135.

48 Kronfeld, *On the Margins of Modernity*, הערה 41 לעיל, עמ' 157. התרגום של המחברת.

49 פרידריך ניטשה, שקיעת האלילים, מגרמנית: ישראל אלדר, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשל"ג; Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Götterdämmerung; Der Antichrist, Gedichte*, Leipzig: A. Kroner, 1930, p. 80 בעניין תפקידו הכפול של הפטיש כהורס וכמרכיב את העולם החומרי, ראו: Elliot Lyons, *Bending: Calypso: A Search for Meaning in Friedrich Thus Spoke Zarathustra*, American University, 2008, p. 12; Graham Parkes, "The Dance from Mouth to Head", *Nietzsche as Postmodernist: Essays Pro and Contra*, Clayton Koelb (ed.), Albany: SUNY, 1990, pp. 127-142 ועל צורותיו המשתנות של האיקונוקלסום, בלטה גישתם של משה הלברטל ואבישי מרגלית; ספרם, *Idolatry*, מתמקד בתפיסות של עבודת אלילים כאקטים של הגדרה עצמית על דרך השלילה, על פי הדבר שאותו מדירים. ספר זה הוא עוד ביטוי למבנה העומק הדיאלקטי שאנו עוקבים אחריו. Moshe Halbertal and Avishai Margalit, *Idolatry*, Naomi Goldblum (trans.), Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 236. אך ראו בעניין זה את דיונם פורץ הדרך של ג'וש אלנבוגן ואהרן טוגנדהאפט, אשר שם דגש על הסוגיה של אלוהות אימננטית לעומת אלוהות טרנסצנדנטית כמשתנה מכריע: "השאלה האם האלוהי מחזיק בתפקיד הבורא הטראנסצנדנטי, במובן זה שהוא יצר עולם גשמי שהוא אינו חלק ממנו, או האם הוא חולק את אותו יקום עם האדם ועם עצמים חומריים, היא בעלת השתמעויות לגבי השאלה אילו צורות של יצירה אנושית יופיעו כמאיימות במיוחד. טענה זו תקפה לא רק לגבי אוֹבֵיִיקָטִים אשר מבקשים לייצג את האלוהי אלא גם לגבי אלה המבקשים לייצג את הארצי, היומיומי". Josh Ellenbogen and Aaron Tugendhaft (eds.) "Introduction" *Idol Anxiety*, Stanford: Stanford University Press, 2011, p. 9. סד"א. במובן הזה, האקט של הגבתה האנושי והנמכת האלוהי בשירתו של עמיחי נראה על פניו איקונוקלסטי, אך הוא איננו כזה בעולם ספוג אלוהות. קלמן בלאנד עורך דיון מאלף על האספקטים הפילוסופיים והאמנותיים הקשורים לאיסור

כדאי לזכור שהנגדות או הרכבים כאלה – שקוראים רבים תופסים כאירוניה וקרונפלד תופסת כ"דפליציה של הנסי" או כהיפוך תפקידים בין הסאקרלי לסקולרי⁵⁰ – מושרשים באתיקה כמו בפואטיקה העברית.⁵¹ שוב ארחיק לכת ואטען שאין כאן אירוניה אלא הכלה, ושעמדתו דמוית-האירוניה של עמיחי קשורה – במידה הולכת וגוברת במהלך כתיבתו – בתשתית הדמיון העברי. דמויות וסיפורים מספר בראשית, שעמיחי מאזכר שוב ושוב במחזור שיריו האחרון, מהווים את ההקשר העיקרי לאתיקה של "החלפת הדברים" (תרת-משמע) בין האל והאדם. בסיפורי בראשית יש ציווי אָתִי גם במובן של "הקשבה" (attention) – כאשר האלוהים שומע את קול בנו בכורו של אברהם, קולו של ישמעאל המגורש "באשר הוא שָׁם" (בראשית כא, 17), וגם בגילויי ההיענות ובקריאה לנטילת אחריות (accountability) – כאשר אלוהים דורש מקין דין וחשבון על היעלמותו של אחיו (בראשית ד, 9). בראשית המצפון העברי האלוהים מלמד תורה: תשומת לב לפרטים, לעולם באשר הוא שָׁם. "Attention must be paid", כדבריה של אשתו של וילי לומן במות הסוכן; וההיענות הזו – עליה להיות מופנית לאחיק, לבניך (כל בניך), לחברך, ולזולתך. אצל עמיחי אלוהים גם מלמד קאנט. כבר מאותו מחזור מרובעים בשירתו המוקדמת, במודוס ה"וידוי" שיהפוך שכיח אם כי יישאר חידתי, עלום או פרטי עד סוף חייו, פותח הדובר של עמיחי ב"כָּל מְלוֹתַי וּמַעֲשֵׂי אֲבֹדוֹ בֵּין קָרִי וּבֵין כְּתִיב"; ומסיים ב"וְלִמְדַתִּי לְהַקְשִׁיב".⁵²

אפשר לאתר מצע אתי בראשיתי של הקשבה והיענות שנוכח לאורך כל שנות התכתבותו של עמיחי עם התנ"ך – וביתר שאת בספר שיריו האחרון. ההסמכה הפואטית מושתתת הן על המרחב האנושי של שיר השירים והן על המרחב הקוסמי של ספר תהילים. שירת עמיחי, כמוה כספר תהילים, מגייסת את כל תופעות הטבע כעדות לבריאה. אורי אלטר מזמין השוואה זו באומרו ש"יכול להיות שעמיחי הוא המשורר המתורגם ביותר מאז המלך דוד". אלטר גם טוען, בפירושו המוקדם לספר תהילים, ש"בספר תהילים אין 'שירת טבע'; יש 'שירת בריאה'".⁵³ כך, העולם הנברא הוא מושא האשור בפואטיקת היומיום-המקודש של עמיחי. המשורר המודרני ממזג את מהלכיו של ספר תהילים עם אלה של שיר השירים – אם כי תמיד מתוך הערת אזהרה הדומה כל כך לאירוניה...

מתברר שה"פזרנות המופלגת" שדרידה דיבר עליה נמצאת כבר בשיר השירים, עמוק בבסיס הקאנון העברי, נשללת אך גם משומרת בנפטלין האלגוריציה.⁵⁴ כדי להתנער מהקריאה

על עשיית פסל ומסכה בטקסטים מהתקופה העתיקה וגם מימי הביניים ומהמאה ה-19: Kalman Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton: Princeton University, 2000.

50 Kronfeld, *On the Margins of Modernism*, הערה 41 לעיל, עמ' 157.

51 אני מאמצת כאן את המשחק הלינגוויסטי-פילוסופי של זלי גורביץ' בהרהור שלו על ספר קהלת. זלי גורביץ', חשבוננו של קהלת, תל אביב: בבל, 2008, עמ' 180-181.

52 שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 176. ההרגשה שלי, סד"א. אזהרה באותו כיוון באה מלאה גולדברג: "אֵיךְ נָשִׁיר שִׁיר צִיּוֹן עַל אֲדָמַת צִיּוֹן/וְעוֹד לֹא הִתְחַלְנּוּ לְשִׁמְעַ?" לאה גולדברג, "משירי ציון", שירים, 2, תל אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 219.

53 Robert Alter, *Modern Hebrew Literature*, 13, 1994; Robert Alter, *The Art of Biblical Poetry*, New York: Basic Books, 1985, p. 117. התרגום שלי, סד"א.

54 על כך ראו אורחי, "ציון הלא תשאלי", הערה 38 לעיל.

האלגורית, מפצצת הזמן הטמונה בנמשל, וכדי להגיע אל "ההתענגות המחללת" (profanatory jouissance) – היתה העברית צריכה לעבור דרך ספרד והמאות ה-11 וה-12; וכדי להבין את ההרכבות שעושה עמיחי כאקט שאיננו אירוני ביסודו (גם אם הוא מכיל יסודות אירוניים מובהקים), עלינו ללכת באותה דרך. הפצרותיו של דן פגיס לגשת למשוררי "תור הזהב" בלי המשקפיים הבינאריות של קודש וחול או של שירה כללית מול שירה לירית,⁵⁵ עשויות לסייע לנו לוותר על הקטגוריות הדיאלקטיות, הפילוסופיות והפסיכואנליטיות, המניעות את חרדתנו מ"שיבת המודחק" האפוקליפטי (ו/או האלגורי) ולהחליפן בפואטיקה של גודש, בזבזנות, jouissance. שיר השירים, ספר תהלים וספרי חוכמה כמו קהלת המריצו את התעוזה הפואטית של משוררי אנדלוסיה. הדו־שיח עם הטקסטים האלה מבלטי את הדיאלוגיות שמחליפה את הדיאלקטיקה,⁵⁶ ואף את הפואטיקה של הצנטרופוגאלי והמכיל המחליפה את התנופה ל"כינוס" צנטרופטאלי, בלעדי, המאפיינות את מפעלו של ביאליק ויורשיו. כפי שנראה בהמשך, עמיחי הופך, בקריאה כזו, ממשורר אירוני המספק "תשובה חילונית לדתיים"⁵⁷ – או, לחלופין, מהבן שלא התבגר, לא התמודד עם הדחפים האדיפליים שלו ולא חווה את חרדת ההשפעה שתקפה את בני דורו – למשורר ששירתו מתמודדת בצורה הרדיקלית ולכן היסודית ביותר עם מחוללי הפואטיקה העברית.

מאירוניה למטאפיקה

כשנשאל בשיחות עם דן עומר בשנת 1978 על המשוררים שהוא חש קרבה אליהם, מנה עמיחי, בין השאר, את דילן תומאס ואת שמואל הנגיד.⁵⁸ ואכן, כמו אצל ג'ון דון, המשורר האנגלי בן המאה ה-17, או המשוררת האמריקאית אמילי דיקנסון בת המאה

55 דן פגיס, השיר דבור על אופניו: מחקרים ומסות בשירה העברית של ימי הביניים, ירושלים: מאגנס, 1993.

56 בספרו, דיאלקטיקה ודיאלוג, טוען דמיטרי ניקולין שהמסורת הדיאלקטית, המתחילה באפלטון, נטועה עמוק בתוך העשייה הדיאלוגית, המבוססת על ההיגד והדו־שיח. הסיפור שעולה מתוך סיורו במחזות הפילוסופיה הדיאלקטית מסוקרטס ועד קאנט, הגל וגדמר, "הוא סיפור הולדת הדיאלקטיקה מתוך רוחו של הדיאלוג [...] הדיאלקטיקה (מתגלה) כמבוססת על שיחה פשוטה ולא יומרנית והחלפת דברים דיאלוגית אוראלית". Dmitri Nikulin, *Dialectic and Dialogue*, Stanford: Stanford University Press, 2010, p. ix. התרגום שלי, סד"א.

57 בנקודה הזו נעוצה המחלוקת העיקרית ביני ובין בועז ערפלי, אחד ממעצבי הגישה שאני מנסה לחשוף כאן. למרות הקרבה בין תפיסתנו, והזדהות של שנינו עם העמדה האתית (והפוליטית הרחבה) של עמיחי, במיוחד לגבי ירושלים – קריאתי חולקת באופן יסודי על קריאתו של ערפלי, הוואה בעמיחי משורר הפועל בצורה "דיאלקטית", "על דרך ההיפוך", ויוצר "שירה חילונית"; בועז ערפלי, "ירושלים חתרנית: ירושלים כצומת מיתוסים בשירת יהודה עמיחי", דפים למחקר בספרות 14-15 (2005), עמ' 293-294. ראו גם בועז ערפלי, "הפוליטיקה של עמיחי", הערה 26 לעיל. הצד השני של החרדה מ"העוקץ האפוקליפטי" הוא החילונית הלוחמת שרואה בעמיחי את אבירה העיקרי.

58 "בארץ הלוהטת הזאת, מילים צריכות להיות צל": עדותו של יהודה עמיחי על עצמו ושירתו בשיחות שנערכו ביולי 1978 עם דן עומר, "פרוזה 25 (ספטמבר 1978), עמ' 4-11. מובא במאמרה של טובה רוזן, "כמו בשיר של שמואל הנגיד: בין שמואל הנגיד ליהודה עמיחי", מחקרי ירושלים בספרות עברית טו (1995), עמ' 83.

ה-19 – שדילן תומאס הוולשי מהמאה ה-20 הוא יורשם – בבואנו להגדיר את היריעה הפואטית של יהודה עמיחי התואר המתבקש הוא "מטאפיזי". בשירתו המוקדמת זוהו כשכיחים במיוחד מרובעים, קונסיטים (conceits) וצורות מיושנות או מסורתיות אחרות שלא שייכות בדרך כלל למודרניזם העברי.⁵⁹ בין שירה אנגלית "מטאפיזית" לשירת ימי-הביניים בעברית ובערבית – למשל, בין ג'ון דון ובין שמואל הנגיד, שלמה אבן גבירול ובמיוחד אברהם אבן עזרא – יש קווי דמיון וגם ערוצי השפעה.⁶⁰ עמיחי הצליח לפלס את דרכו אל משוררים אלה למרות מכשולי החינוך היסודי הישראלי. לאחר ששרד את אותם שיעורים בבית הספר אשר "השמיטו את שירת ימי-הביניים האמיתית, את שירי האהבה של יהודה הלוי, את השירה האכסיסטינציאלית הנפלאה של שמואל הנגיד", מעיד עמיחי, היה עליו לגלות את השירים האלה בהיותו סטודנט באוניברסיטה העברית ולאחר מכן בלימוד עצמאי; הוא מצא כי הצורה שהיא גם המהות מתגלה "במרובעים, ואפילו בראיית החיים [של שמואל הנגיד], ובטכניקה הנעשית במובנה העמוק ביותר סגנון השירה שלו, שבמהלכו אתה רואה תופעה כלשהי במציאות והופך אותה לפילוסופיה אכסיסטינציאלית שעוזרת לך לחיות".⁶¹ לא פחות. הקונסיט פועל כמגנט שמושך את האלמנטים הצורמים והשרירותיים ביותר דרך היגיון אסוציאטיבי פרטי אך עקבי, ומפעיל כך את קסמו כאחד היסודות הרטוריים הארכאיים ואף המפתיעים ביותר בשירה המטאפיזית בכלל ובשירת עמיחי בפרט.⁶² השנינה – wit – שמאפיינת צירופים מפתיעים אלה וחירות הדמיון שלוחת הרסן, אשר לעתים מתחזות שוב לאירוניה – הן ביסוד הפליאה המטאפיזית בכל תקופותיה.⁶³

59 בין המבנים שמשוררי שנות ה-50 וה-60 הדירו משירתם, מונה נתן זך את "הבית המרובע", ומודה ששירת עמיחי היא ה"יוצא מן הכלל" העיקרי לעיקרון זה – ויחד עם זאת גם אצלו "נשברת חריפותה של הסימטריה שביסוד הריבוע". ראו נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", השירה שמעבר למלים, הערה 44 לעיל, עמ' 166.

60 בעניין זה ראו: Raphael Loewe, "Ibn Ezra, Peter Abelard and John Donne", *TAR* 1 (1988), pp. 190-211; Chanita Goodblatt, "Abraham Ibn Ezra in Seventeenth Century England", *ANQ* 22.2, (Spring 2009), pp. 18-24.

61 מתוך הריאיון של דן עומר עם עמיחי, "בארץ הלוהטת הזאת", מצוטט אצל טובה רוזן, הערה 58 לעיל, עמ' 84.

62 בעניין קרבתו של עמיחי למשוררים מטאפיזיים מהמאה ה-17, ראו גם: David Fishelov, "Amichai: A Modern Metaphysical Poet", *Orbis Litterarum* 47 (1992), pp. 178-191; שמעון זנרבנק, "לבעית השיר הקל", הערה 37 לעיל, עמ' 331-334; וגם זיה שמיר, "ה'קונסיט' (Conceit) – יחידת הטקסט האופיינית ליצירת עמיחי", עם ספר – בטאון ברית עברית עולמית ט, (חורף 1995) עמ' 132-141. כולם מזהים אצל עמיחי את היסודות המטאפיזיים, וקובעים את השימוש בצורת הקונסיט כאחד מסימני ההיכר של שירה זו. אך בעמידתם על "המודרניות" וה"דיאלקטיקה" של עמיחי ועל ה"פארודיה" וה"הנמכה" של "המונחים הרליגיוזיים" ה"גובלות בגרוטסקה" (Fishelov, עמ' 188) – שפה המזכירה את ביקורתו של קורצווייל על שיריו המוקדמים של עמיחי – הם אינם מובילים את הדיון אל מעבר למה שמתפרש כאירוניה שטמונה במבנה הדיאלקטי, להכרה בהיבטים התיאולוגיים שכפואטיקה המטאפיזית של עמיחי. בספרו האחרון מחזיר המשורר בלשונו השנונה את הרטוריקה של הנשגב "הביתה" אל "מגרש המשחקים" – שהוא היסוד הילדותי ואף התשתיתי ביותר: "תיאולוגיה יהודית, תיאור, תיאור... "אלים מתחלפים, התפללות נשואות לעד, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 148.

63 על נושא זה ראו Goodblatt, הערה 60 לעיל, עמ' 20-22.

על קרבתו של עמיחי לשירת ימי-הביניים ובמיוחד לזו של שמואל הנגיד כתבה טובה רוזן בהרחבה. כמו עמיחי בירושלים של המאה ה-20, "הנגיד" מגרנדה של המאה ה-11 היה חייל ומשורר שמחסן הדימויים שלו מורכב ממבחר אקלקטי של חפצים מצויים. במיוחד בשירתו המוקדמת שואל עמיחי תבניות מהמשורר הספרדי: הוא משבץ פראזות ומילים מהלקסיקון של הנגיד ו"חורז" אתו גם מבחינה תמטית (ראו למשל שירים מתוך הספר הזמן) וגם מבחינה מבנית, באופן מפורש בהתכתבותו עם מחזור שיריו של שמואל הנגיד "בן קהלת". אך הדבר המרשים במיוחד הוא שכל אחד מהמשוררים, שכ-900 שנה מפרידות ביניהם, מביא באופן עקבי את היומיום כהוכחה כאילו שרירותית אך גם חיונית לאמנות מטאפיזיות – או, כפי שטוען עמיחי עצמו, ל"פילוסופיה אכסיסטנציאלית שעוזרת לך לחיות". בשיר המתחיל בשורה "אַצֶּפֶה אֶלַי שַׁחַק וְכוֹכְבֵּיו", כותב הנגיד:

וְאֵבִיט בְּאַרְץ אֶת רְמֵשִׁיָּהּ,
וְאֵבִין בְּלִבִּי כִּי יִצְרֶתֶם
יִצְרֶה מִחֻכְמָה בְּמַעֲשֵׂיָּהּ.
רְאוּ אֶת שְׁמַי מְרוֹם כְּמוֹ קֶבֶה,
תְּפוּרִים בְּלוּלָאוֹת קְרִסֵּיהּ.
וְסֹהַר וְכוֹכְבָּיו כְּמוֹ רוּעָה,
תְּשַׁלַּח בְּתוֹךְ אָחוּ כְּכִשְׂיָהּ.

טלית, שמים, חפה, מצנח, גלם של פרפר? ... בעצם, לא. רוזן מראה כיצד הדמיון בין שני המשוררים אף מדגיש את ההבדל העיקרי ביניהם: עמיחי למעשה הופך על פיה את הפרדיגמה של קודמו. בסוף אותם שירי *ubi sunt* הנגיד מרוקן את היומיום ממשמעותו הטרוויאלית לנוכח פני המוות והתהום הנפערת, ומול תפארת האל והוד יום הדין:

וְכֵלָם יְנוֹסוּן מִחַתַּת מוֹת
כִּיּוֹנָה אֲשֶׁר הִנֵּץ, יְנִיסָהּ,
וְסוֹפָם לְהַדְמוֹת לְצִלְחַת
אֲשֶׁר שִׁבְרוּ כְּתִית חֲרָסֵיהּ.⁶⁴

עמיחי, לעומתו, מחלץ את הסובבים אותו מהסופיות הזו. בועז ערפלי טוען שהגישה של עמיחי, אשר שמה דגש על "הכאן והעכשיו", הופכת את "האדם העמיחיי" ל"אנטי-היסטורי". מתוך תפיסה זו, הוא קובע, "ההיסטוריה היא ניגודה של החוויה החיה ושל הרגע הממשי".⁶⁵ רוזן מקבלת טיעון זה, אף על פי שרוב מובאותיה משירת עמיחי מצביעות על גישה היסטורית מובהקת גם אם סמויה מן העין. טענתי היא שהפואטיקה האתית של עמיחי היא לא "אנטי-היסטורית" אלא שההיסטוריה אצלו, כמו הטבע עצמו, מצטברת בהווה, מתגשמת בו ואף מחויבת אליו, ושההיסטוריה של העולם היא מחסן של אקטים

64 שמואל הנגיד, בן קהלת, מהדורת ש' אברמסון, תל אביב, תשי"ג, עמ' 11.

65 בועז ערפלי, "מלים 'שלא מכאן ולא מעכשיו'; על מעמדם של ערכים בשירת יהודה עמיחי", הספרות (1979), עמ' 51. מצוטט אצל רוזן, הערה 58 לעיל, עמ' 95.

עתידיים אין־סופיים של מחזור – מתוך הקשבה והיענות. כמו בשיר שהוזכר קודם, המתחיל בשורה "רְאִיתִי בְּחֶצֶר יְרוּשָׁלַיִת", שהדובר ממנה בו את עצמו ל"הִיסְטוֹרִיוֹן" של האבטיחים והדלעות – השירה כאקט הוֹי העתיד להפוך לעבר תופסת בקיבוע רגעי את המחזור־שחזור של החומר העולמי:

אָז יִרְדְּתִי לְנֶמֶל הָעֵתִיק: מַעֲשֵׂי בְנֵי אָדָם
מְקַרְבִּים אֶת הַיָּם לַחֹף, מַעֲשֵׂים אַחֲרֵים
מִרְחִיקִים אוֹתוֹ. אֵיךְ יֵרַע הַיָּם מֵה
הֵם רוֹצִים. אֵיזוֹהוּ מִזַּח הָאוֹחֹז כְּמוֹ בְּאֶהְבָּה
וְאֵיזוֹהוּ מִזַּח הַרוֹחַף וְהַמְשַׁלַּח.

בְּמֵים הַרְדוּדִים מִנַּח עֲמוּד רוּמִי.
אֵךְ זֶה לֹא מְקוֹמוֹ הָאֶחָרוֹן. גַּם אִם
יִקְחוּ אוֹתוֹ מִכָּאן וְיִשִּׂימוּ אוֹתוֹ בְּמוֹזָאוֹן
עִם שְׁלֹט קֶטֶן וּמִסְבִּיר, גַּם זֶה לֹא
מְקוֹמוֹ הָאֶחָרוֹן: הוּא יוֹסִיף לִפְל
דֶּרֶךְ רְצָפוֹת וְשִׁכְבוֹת וּזְמַנִּים אַחֲרֵים.

אֲבָל עֲכָשׁוּ, רוּחַ שְׁנֵשְׁבָה דֶּרֶךְ הָאֲשָׁלִים
הַפִּיחָה לְהֵט אֲדָם אַחֲרוֹן בְּפְנֵי הַיּוֹשְׁבִים
כְּמוֹ בְּרִמְצֵי מְדוּרָה דוֹעֵכֶת. אַחֲרֶיךָ לַיְלָה וְלִבָּן.
הַמְלַח אוֹכֵל אֶת הַכֹּל וְאֲנִי אוֹכֵל
מְלַח עַד שְׁגָם אוֹתִי.
וּמֵה שְׁנַתָּן לִי, שׁוֹב נִלְקַח מִמְּנֵי וְשׁוֹב
נַתָּן, וּמֵה שְׁהֵיָה צְמָא רְוָה מְאֹז,
וּמֵה שְׁרָוּה נַח מְזַמֵּן בְּמָוֶת.⁶⁶

אֲבָל עֲכָשׁוּ... זוהי שירה רוויה במודעות היסטורית, ואף אם, כמו שירתו של הנגיד, היא מסתיימת כביכול במוות – הרי "מה שרונה" רק נח מפאת הזמן במוות, כשהזמן עצמו כפוף לממד ההוֹי המתחדש. הבורר האולטימטיבי איננו, אם כן, התמותה או יום הדין (או, בלשונם של המשוררים המטאפיזיים האנגלים, ה־Grim Reaper, מלאך המוות או אף התולעים)⁶⁷: בוררי ושופטי נוכחותנו בעולם הזה הם אלה שִׁרְשוֹ אוֹתָנוּ. המשורר יכול, אם כן, להתהלך במסלול ההיסטורי הלך ושוב – נגד הטליאולוגיה המתובנת של העברית

66 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 3, הערה 1 לעיל, עמ' 264.

67 ראו שירו של ג'ון דון, "Death be not Proud" (בערך 1610), שבו יש פנייה אל מלאך המוות, אך גם התגברות עליו כיום הגאולה: "Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men, \And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell, \And poppie, or charmes can make us sleepe as well, \And better then thy stroake; why swell'st thou then; \One short sleepe past, wee wake eternally, \And death shall have no more; death, thou shalt die". והשוו גם דילן תומאס: "no dominion"

המשיחית והציונית – כמו המבקר המתהלך "בנגוד לתקופות" בחדרי המוזיאון לתדהמת
 ה"השומרים המדאגים" בפואמה "מסעות בנימין האחרון מטוידלה"⁶⁸.

וְהֵינּוּ תַחִית הַמְתִּים שֶׁל הַתֵּל/וְגַם הִיא זְמַנִּית כְּאֵבִיב הָזֶה, וְנִצְחִית כְּמוֹהוּ

כל המסלולים מובילים אל הילדים. בפנייתו אל צאצאיו מזמין עמיחי את קוראיו (נמעניו
 המשניים) להבחין בין ירושתו-צוותו שלו ובין זו של המשוררים וההוגים אשר פגשנו
 בדרך, משמואל הנגיד, דרך ביאליק ועד לשלום. הרהוריו של שמואל הנגיד במוות מתחילים
 כשהוא מלין את חייליו ללילה "בבירה/הרסוה ימי קדם קצינים. /וישנו עלי גבה וצדה" /
 ותחתינו בעליה ישנים. /ודברתי ללבי: אי קהלם/ועמים שחנו בזאת לפנים?". בשירו של
 עמיחי, "תל-גת", הדובר מאזכר באופן ישיר את השיר הזה מהמאה ה-11:

הבאתי את ילדי אל התל
 וישכנו "עלי גבה וצדה"
 כמו בשיר של שמואל הנגיד
 איש תל ואיש מלחמות כמוני
 ששר שיר ערש לחיליו לפני הקרב.
 אך לא דברתי אל לבי, כמוהו,
 אלא אל ילדי. והיינו תחית המתים של התל
 וגם היא זמנית כאביב הזה, ונצחית כמוהו.⁶⁹

כפי שמעירה רוזן, עמיחי נאמן כאן ל"שלד הרטורי" של שמואל הנגיד, והוא אף מחויב
 לפיגום הרטורי של ספר קהלת – למעבר בין חוויה לתובנה ("עברתי... שחתי", "הלינותי...
 ודברתי ללבי") – "אך זאת רק על מנת לשלול אותו [...] מי שמשיח עם ילדיו ממתן את
 תודעת המוות בנחמת המשכיות"⁷⁰.

כזכור, גם ביאליק פונה אל הילדים כבני השיח האולטימטיביים שלו, אך הוא עושה זאת
 לשם תכלית אחרת. בסוף השיר "חלפה על פני", לאחר שהוא מקונן על ששפתו נטמאה
 ברחובות ובבתי הקלון, פונה הדובר לשפת הילדים שעודנה טהורה. כמו רוב המשוררים
 הרומנטיים בני המאה ה-19, באמצעות הילדים הוא מבקש להחזיר לחיים את יסודות
 השפה הטהורים:

אקומה אלכה-לי אל-הילדים, המשחקים לתמם בשער,
 אבא אתערב בקהלם, אאלף שיחם ולהגם –
 וטהרתי מרוח פיהם ובנקיונם ארחץ שפתי.

68 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 2, הערה 1 לעיל, עמ' 128-129.

69 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 11-12.

70 רוזן, הערה 58 לעיל, עמ' 99.

גרשם שלום, כפי שראינו, פונה אף הוא אל הילדים כנמעניו העיקריים – אל אותם צאצאים מקוללים אשר יאכלו את פירות ההדחקות הגורליות של אבותיהם. אותם הילדים, כפי שכותב דרידה, "העלולים להיות מוקרבים הלכה למעשה בשל אשמתנו, על ידי אבותיהם פשוטו כמשמעו, אם ירצה אלוהים, [...] וב'חיל ורעדה' הזה של שלום אין לדעת אם אלוהים יניח להקריב ילד באומרו או בלי לומר, בהחרישו או בעשותו שקולו יישמע".⁷¹

לפנייתו הרומנטית של ביאליק אל הילד הגנרי כאבי האדם הגנרי,⁷² המכיל את תמימותו האבודה, מתווספת, אם כן, פנייתו של שלום לחזון האפוקליפטי בדבר ילדים הקוצרים את פירות הבאזשים של מעשי אבותיהם הפזיזים. לכך מוסיף דרידה את הר המוריה דרך המסנתת הרטורית של העקידה (חיל ורעדה של קירקגור). לכל זה תורם עמיחי את שיחתו השקטה עם יוצאי חלציו. שיחה זו מתקיימת לא על פי התהום ולא על ההר הרטורי והגיאוגרפי של העקידות הרבות אלא ב"בְּיַנְיָם הַצָּרִים", במעברים ובפסקי-הזמן של החיים, בהווה העומד בסכנת טחינה מתמדת של "אֲבָנֵי רַחִים פְּבַדוֹת", בין "גְּעֹגְעִים לְעֶבֶר וּבֵין גְּעֹגְעִים לְעֵתִיד".⁷³

בסדרת מאמרים לציון חמש שנים למות המשורר, אפיין דן מירון את האבהות הטובה בשירת עמיחי כמובדלת מן ה"ניכור", המרד ו"האנומיה" של בני דורו (בהגזמת-מה הוא קובע כי "בשירה הישראלית הקאנונית של שנות החמישים והשישים האבהות היא אסון, טראומה הרסנית [...] או שטח מת, מתחם צחיח, ריקות מוחלטת"). הוא מציין את היסוד האבהי אצל עמיחי לא רק ככוח-נגד להלך-הרוח של התקופה, אלא גם ככוח-נגד לפרטיות שירתו שלו: "עמיחי, שלא כמשוררים שבאו אחריו, אמנם היה חדשן ואפילו מהפכן, אבל הוא היה מהפכן 'רך', מהפכן עם אבא; בן מורד שלא ניתק מעולם את הקשר העמוק והמזין עם דמות אב מעניק חסות ושופע טוב." כל זה, מסכם מירון, אפשר "למשורר להיות לאב תרבותי ופיוטי אמיתי. מי שיש לו אב, יוכל להיות אב – בספרות כמו בחיים".⁷⁴

71 דרידה, הערה 16 לעיל, עמ' 344.

72 בדיונו של מנחם ברינקר בנושא מקומה של הרומנטיקה האירופאית בספרות העברית המודרנית, הוא מצביע על "ההתגלות הרליגיוזית" כפי שהיא מופיעה בשירה ובפרוזה של ביאליק, הקיימת בצורתה ה"טבעית" בילדות והחוזרת כ"ניצוץ" אצל האדם המבוגר; מנחם ברינקר, "הרומנטיקה האירופאית והספרות העברית", זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני, 3, ירמיהו יובל, יאיר צבן, דוד שחם (עורכים), ירושלים: כתר, 2007, עמ' 68. ראו בעניין זה גם את שירו המכונן של ויליאם וורדסוורת: "My heart leaps up when I behold/A rainbow in the sky:/So was it when my life began:/So is it now I am a man:/So be it when I shall grow old./Or let me die!/The Child is father of the Man;/I could wish my days to be/Bound each to each by natural piety"

73 "בְּיַנְיָם", שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 37; "אני נביא של מה שהיה", שם, עמ' 187. ראו על כך: Chana Kronfeld, "Hyphenated States: Metaphor as Poetics of Survival in the Work of Yehuda Amichai", *Yearbook of Comparative and General Literature* 50 (2004), pp. 23-43.

74 דן מירון, "ילד טוב ומלא אהבה", הארץ: תרבות וספרות (2006/10/14), עמ' 2. הפיסה זו מתעלמת מסדרת הרמויות האימהיות בשירה (ובפרוזה) של עמיחי – הכוללות לא רק את אמו ואת "רות הקטנה" אלא גם את לאה גולדברג, אלוה לסקר-שילר ואחרות – וגם את הנשים מן הצד השני של המחיצה בבית הכנסת: "לְמַדְתִּי אֶהְבֶּה בְּיַלְדוּתִי בְּבֵית הַכְּנֶסֶת שֶׁל יַלְדוּתִי/בְּעֶזְרַת הַנְּשִׁים בְּעֶזְרַת הַנְּשִׁים שֶׁמְאַחֲזִי הַמְּחַצֶּה/שֶׁפְּלָאָה אֶת אִמִּי עִם כָּל הַנְּשִׁים וְהַנְּעוּרוֹת". עמיחי, "אלים מתחלפים, התפילות נשארות לעד",

מירון מקדיש דיון נרחב לדובר של עמיחי כאב וכבן, וגם כחבר צעיר לדמויות אבהיות כמו דיקי – מפקדו שמת בקרב הקשה בחולייתו ושזכה להנצחה בכמה שירים.⁷⁵ בכך נמנע מירון מלדבר על אלוהים-האב, אם כי בהזכירו את העולם האורתודוקסי, שהוא משאב מרכזי בשירה זו, כותב מירון שעמיחי "היה ספוג לשון תפילה ובית הכנסת, שעשתה את האלוהים (שבו לא האמין) בן בית בשיריו". ואמנם על פניו נראה שבדרכם של האבות מבית הכנסת לבית השיר התהפכו התפקידים: "אָבִי הָיָה אֱלֹהִים וְלֹא יָדַע", כותב המשורר באחד השירים החותמים את מפעל חייו.⁷⁶ "החלפת הדברים" בין האל והאדם עשויה לשמש, כפי שנאמר קודם, מקור לאתיקה של הקשבה והיענות; אם, כפי שטוענת קרונפלד, "כוח האפיפאניה" טמון בחייל שנשרף ובמשורר ששרד כדי להעיד – אז כמוהו גם הצדק והרחמים. האלוהים לא נעלם (או "מת"), גם אם כמקור לשכר ועונש, לחלוקה צודקת של משאבי העולם הזה, פרש האל זה מכבר מן הזירה, יחד עם שאר משחקי הילדים. מה שנשאר אצל עמיחי כשהאלים "מִתְחַלְפִּים" הוא האלוהות ככתובת לתפילות שנשארות.⁷⁷ ויש עוד משוהו: האלוהים שמופיע כמכונאי של העולם, שידו בעולם היא "כִּיד אֲמִי בְמַעֵי הַתְּרַנְגוּל הַשְּׁחוּט/ בְּעֶרְבֵי שֶׁבֶת",⁷⁸ נמצא גם ב"חֲלָקֵי-הַחֲלוּף" עצמם,⁷⁹ ומתגלה בעולם הנברא – ונכל זאת שרידי האלוהות אינם מתורגמים באופן מלא לעולם. האחר הפמיליארי נשאר כזולת האולטימטיבי: "וּבְגוֹפִי / שְׁמֵתְכּוֹפֵף לְהָרִים דָּבָר שֶׁנִּפְל / אֲנִי מִשְׁתַּחֲוֶה לְאֱלֹהִים. זוֹ אֲמוֹנָתִי, זוֹ דְתִי".⁸⁰ ההשתחוות, כמו הטלית, ממוחזרת כמחווה לעולם הנברא באשר הוא, תוך הכרה בשרידי האלוהות הנמצאים מעבר ל"חלקי החילוף" ולחלקי ה"חלוף".⁸¹

שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 158. כפי שטוענת קרונפלד, "מעבר לכיורגפיוס הפשטני, [עמיחי] היה משורר מהפכן עם אמא – עם כמה וכמה אמהות" (שיחה פרטית). ראו גם קרונפלד, *The Full Severity of Compassion*, הערה 25 לעיל.

75 אחד מהשירים המוקדמים, "גשם בשדה הקרב", שהוא לכאורה שיר לחיל האלמוני, מוקדש "לזכר דיקי" (חיים לקסברגר). שהיה מפקדו וגם חברו של עמיחי ושנהרג במלחמת 48; עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 24. זכרו של דיקי שזור כחוט השני ביצירתו של עמיחי, ובשיר המאוחר "חולייתת – השיר השלישי על דיקי", כתוב: "כָּאֵן נִפְל דִּיקִי/שֶׁהָיָה גְדוֹל מִמֶּנִּי בְּאַרְבַּע שָׁנִים וְהָיָה לִי כְּאֵב, בְּעֵת צָרָה וּמְצוּקָה. עֲכָשִׁיו אֲנִי גְדוֹל מִמֶּנּוּ/בְּאַרְבַּעִים שָׁנָה וְאֲנִי זוֹכֵר אוֹתוֹ/כִּמוֹ בֶּן צָעִיר וְאֲנִי אֵב יָקָן וְאָבֵל."; עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 14.

76 "מְלוֹן הוֹרֵי", שם, עמ' 197.

77 "אֱלֹהִים מִתְחַלְפִּים, הַתְּפִילוֹת נִשְׁאָרוֹת לְעַד", שם, עמ' 147.

78 שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 80.

79 כדברי הפתגם "האלוהים נמצא בפרטים" – *le bon Dieu et dans le detail* – שמקורו מיוחס לגוסטב פלובר.

80 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 5, הערה 1 לעיל, עמ' 187.

81 "נִשְׁאָרְתִּי בְּזַמְנִים שׁוֹנִים, /הִרְפְּבִתִּי מִחֲלָקֵי חֲלוּף, מִחֲקָרִים/מִתְבָּלִים, מִמְּלִים מִתְכַּלּוֹת. וּכְכֹּךְ עֲכָשׁוּ, /בְּאֲמִצְעֵי חַיִּי, אֲנִי מִתְחַלֵּל לְהַחְזִיר אוֹתָם לְאֵט-לְאֵט."; עמיחי, "מסעות בנימין האחרון מטודיליה", שירי יהודה עמיחי, 2, הערה 1 לעיל, עמ' 142. הדיון ב"אלוהים של עמיחי" עדיין לא הגיע למיצויו. ערפלי קובע שה"מטאפיזי" "מסולק" משירתו של עמיחי, שהוא נוהג ב"ביטול או אירוניזציה של אותן משמעויות תוך כדי העברתן מהקשר דתי או מטאפיזי להקשר יומיומי חילוני", ושהמשורר "מתבונן בעולם, וניסיון החיים מלמד אותו כי בעולם הזה 'אלוהים' – כפי שהוגדר במסורת ומצוי בספרים ובתורת אביו – איננו קיים. ניתוח של 'וְהָיָה תְהִלָּתְךָ' עשוי ללמדנו כי החיפוש אחרי סימני קיומו של אלוהים בעולם הזה מעלה חרס"; ערפלי, "הפוליטיקה של עמיחי", הערה 26 לעיל, עמ' 203; 205; 207. בחירתו של ערפלי בשיר זה דווקא להדגמת טיעונו נראית לי תמוהה ביותר, במיוחד בהתחשב

במקום סיכום, אפנה לגרסתו של עמיחי לחזון אחרית הימים, הגאולה שתבוא כשהילדים יתעייפו ממשחקי המלחמה של הוריהם:

מעין אחרית הימים

האיש תחת תאנתו טלפן לאיש תחת גפנו
 "הלילה הם בהחלט עלולים לבוא.
 שריון את העלים סגר היטב את האילן,
 קרא למתים הביתה, והיה מוכן."

הכבש הלכן אמר לזאב:

"בני אדם פועים ולבי כואב:
 הם יגיעו שם לידי קרבות כידון
 בפגישה הבאה בינינו הענין ידון."

כל הגויים (המאחדים) ינהרו לירושלים
 לראות אם יצאה תורה, ובינתים
 היות ועקשו אביב
 ילקטו פרחים מסביב.

וכתתו חרב למזמרה ומזמרה לחרב
 וחזר חלילה ושוב בלי הרף.
 אולי מכתותים והשחזות הרבה
 ברנול הריב בעולם יכלה.⁸²

האוניברסיטה העברית בירושלים

במושג-בנמנעת השיר, ה"מוציאה דבר מן המקור, מוארת מתוכו באור שמעולם אחר"; עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 88-89. ראו את מאמרה המוקדם והחשוב של גלנדה אברמסון, Glenda Abramson, "Amichai's God", *Proofexts* 4:2 (1984), pp. 111-126. למרות ההבדלים בין גישותינו – למשל, הדגש ששמה אברמסון על היסוד האירוני וקריאה שונה לחלוטין של שירים כמו "יד אלהים בעולם" ו"היא תהלתך" – אני רואה במאמר זה, שבמידה רבה חזה את ההתפתחויות המאוחרות בשירת עמיחי, את אחד הפירושים הנכונים ביותר להופעות המורכבות של האל בשירתו.

82 עמיחי, שירי יהודה עמיחי, 1, הערה 1 לעיל, עמ' 87.

”מטבעי איני מדיני“: תיאולוגיה ופוליטיקה ב”פרקים של ספר המדינה” מאת ש”י עגנון

חנו חָבֵר

א

בראש ה”פרקים של ספר המדינה”, חמשת הפרקים שכלל ש”י עגנון בכרך סיפוריו סמוך ונראה,¹ הוא מיקם את ה”פתיחה לספר המדינה”². זהו דיון מרתק על טיבה של המדינה; עגנון מתרכז בו בשאלת הייצוג הספרותי שלה תוך שהוא שואל מהי, בכלל, אותה ישות הקרויה מדינה? כבר מראשית הדברים ברור שזהו דיון תיאורטי, שפותח בשאלת האונטולוגיה והאפיסטמולוגיה של המדינה:

אף היא אינה קיבוץ סתם של בני אדם או אגודת אחים או חברות חבורות שנודמנו למקום אחד, שאם הסופר הוא בעל מוח כולל אותם בקולמוסו. אלא המדינה היא מושג רוחני שהפך לגשמיות, וחוזר ועושה את עצמו רוחני. ואם אתה בא לדון בו כדבר רוחני עושה הוא עצמו גשמי. ואם אתה בא לדון בו כדבר גשמי עושה הוא את עצמו רוחני, אתה דן בו כדבר גשמי חוזר ונעשה רוחני.³

העירוב האונטולוגי של רוחניות עם גשמיות, ובעקבותיו החמקמקות של האפשרות האפיסטמית של ידיעת המדינה, מעידים יותר מכול על העובדה שעגנון תופס את המדינה לא רק כישות גשמית, בבחינת הסדר פוליטי בין אנשים, אלא גם כישות רוחנית: המדינה כוללת ערך משל עצמה – שיכול להתגשם במציאות. המדינה היא דבר רוחני, שהופך לגשמי – ודבר גשמי שהופך לרוחני: כלומר, יש לה משמעות שמעבר לקיום החומרי.

בניגוד לעמדה החרדית שלא ייחסה למדינה כל ערך דתי,⁴ הרי שאצל עגנון התפיסה בדבר הטרנסצנדנטיות הרוחנית של המדינה מעבירה את דיונו אל התיאולוגיה. ואכן לאחר דיון מפותל בשאלת הכתיבה הספרותית על המדינה קובע עגנון קביעה דתית מובהקת:

1 ש”י עגנון, סמוך ונראה: כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1950.

2 ש”י עגנון, ”פתיחה לספר המדינה”, הארץ (27/01/1950).

3 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ’ 250.

4 אביעזר רביצקי, הקץ המגולה ומדינת היהודים: משיחיות, ציונות ורדיקליזם דתי בישראל, ספרית אופקים, תל אביב: עם עובד, 1993, עמ’ 209.

"קִנְצֵי לְמִלִּין וְלֵה' הַיְשׁוּעָה": ובמילים אחרות: הוא מצטט את ספר איוב, במונח של "מכאן ואילך נשים קץ לדברים, כשכל מה שלא אמרנו, או לא יכולנו לומר, יבוא בעתיד בזכות ישועת האל". בכך מצהיר עגנון שב"פתיחה לספר המדינה" הוא מנסח, אם כן, בחריפות עמדה תיאור-פוליטית.

הדבר העיקרי שמטריד את עגנון הוא החמקמקות האונטולוגית של המדינה – תכונה שהופכת אותה לקשה, ואולי בלתי-אפשרית, לייצוג ספרותי. האם, תוהה עגנון, ניתן בכלל לייצג את המדינה באמצעות הספרות? בהמשך דבריו נחשפת הבעיה במלוא עוצמתה:

אבל הרעיון הזה לספר את מעשה המדינה בספר לא נתן לי מנוח. וכשנתייאשתי מכתובת הספר, לא נתייאש הספר מלהכתב. פעמים הרבה בא בצרור דפים ריקים שעלעלה בהם הרוח וכל דף ודף היה מצווח, כאותן נשמות שהולכות ערטלאות, והיה אומר, וכי אין מלה יהודית להלבישני בזה.⁵

את החמקמקות הזאת ממקם עגנון בבעיה אחת: מציאתה של "מילה יהודית", כלומר – ייצוג יהודי. ובמילים אחרות: מה בין ספרות יהודית למדינה? בפני עגנון עמדו מודלים ספרותיים עבריים שראו בספרות העברית דווקא את הערישה שבה דומיינה הריבונות היהודית. מודל כזה נמצא, למשל, בכתובתו של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, שבסיס התנגדותו לאחד העם היה הוויתור של זה האחרון על רעיון הגאולה המדינית בשם המרכז הרוחני.⁶ לעומת זאת, עגנון טוען כי הפרויקט של כינון המדינה היהודית בספרות העברית הוא בעייתי ביותר, עד כדי כך שנראה שבסיפורים אלה של "פרקים של ספר המדינה" הוא ביקש להראות שייצוג המדינה היהודית בתוך הספרות העברית בעולם המודרני של הציונות, הוא דבר כמעט בלתי-אפשרי.

עגנון ער מאוד לכך שהייצוג הספרותי לא רק משקף מצבים היסטוריים אלא גם יוצר אותם ומכונן אותם. ועל כן, בשל הכרתו שהייצוג הספרותי של המדינה נתון במשבר עמוק, הוא פועל מתוך סתירה שבעקבותיה מצד אחד הוא מצביע על ייאוש מאפשרות הפעולה של הייצוג הספרותי של המדינה על המציאות שלה, ומצד אחר, בסופו של דבר, זה מה שהוא מנסה לעשות ב"פרקים של ספר המדינה". הסתירה הזאת היא גם הסיבה שבשלה הוא מתגונן מראש מפני האשמה שהספרות משפיעה על המציאות: כפי שהוא מנסח זאת, מאז שפרסם "את פרק החוטפים נתרבו החטפנים במדינה, שחוטפים בן מאביו ואיש מאשתו. איני אומר שאין הדבר כן, אבל אני אומר, לא אני גרמתי ולא דברי גרמו, הדור הוא הגורם";⁷ ומצד שני, הוא אומר את הדברים כשהוא מותיר מקום מסוים גם להשפעת הספרות על החיים: "ואפילו נאמר שדברי סופרים מביאים לידי מעשה, הרי מצינו בסוף ספר שופטים

5 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 253.

6 איוב יח, 2.

7 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 250.

8 שמעון הלקין, "גאולה ענייה כוז", צפורה כגן (עורכת), הגות וסיפורת ביצירת ברדיצ'בסקי, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 1981, עמ' 11-26.

9 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 253.

שהיו בני בנימין חוטפים להם איש אשתו, ולא מצינו בכל הדורות שבאו אחריהם שיחטוף איש אשה בלא נדוניה. ועדיין קובלים עלי כאילו אני לימדתי את דורי חטיפות".¹⁰

1

בעקבות טענתו של קרל שמיט מ־1922 כי "כל המושגים הקולעים של תורת המדינה המודרנית הם מושגים תיאולוגיים מחולנים",¹¹ אפשר לומר שאצל עגנון גם ההיפך הוא הנכון, כלומר שבעולם המודרני של הציונות אין אפשרות לכוון תיאולוגיה פוליטית שלא תהיה גם חילונית. כבר בכך אפשר להצביע על החילוניות הבלתי־נמנעת של המדינה הציונית כגורם העיקרי שבשלו התרחק עגנון מן הפוליטי, כפי שהוא מתממש במדינה היהודית בפועל.¹² וזהו, כך נראה, בסיס יחסו הביקורתי של עגנון כלפי המדינה הציונית, שנגד צורת גילומה הוא יוצא ב"פרקים של ספר המדינה".

כאשר פרסם עגנון בעיתונות ובכתבי העת את הפרקים של "פרקים של ספר המדינה" היתה שאלת המדינה היהודית במוקד הדיונים של השיח הציוני. אז התנהל, למשל, הדיון הסוער ביחס לתוכנית פיל מ־1937, שקבעה את הקמתה של מדינה יהודית בחלק משטח ארץ־ישראל. אך הדיונים בשאלת המדינה היהודית הגיעו לשיאם ב־1942, סביב ועידת בילטמור. היה זה רגע מכונן שבו קבעה התנועה הציונית שמטרתה הסופית היא הקמת מדינת לאום יהודית בארץ־ישראל. הרגע הזה התרחש בין ה־9 ל־11 במאי 1942, בוועידת בילטמור שכונתה על שם מלון בילטמור בניו־יורק, שם הוחלט על "תוכנית בילטמור", שסעיפה השלישי דיבר במפורש על התביעה "לכוון את א"י כקומונוולת' יהודי, מעורה במבנה הדמוקראטי החדש של העולם".¹³ הפלסטינים, שהיו ב־1942 שני שלישים מתושבי הארץ, כלל לא הוזכרו בהחלטה, והכוונה הציונית היתה להביא לארץ שני מיליון יהודים, וזאת כדי שהפלסטינים יהפכו בה למיעוט.¹⁴

ההחלטה הציונית במלון בילטמור בדבר קומונוולת' יהודי קיבעה את היותה של התיאולוגיה חלק בלתי־נפרד מהמדינה היהודית, החילונית לכאורה. אך, לדעת עגנון, קיומה של מדינה יהודית בעידן המודרני היא דבר כמעט בלתי־אפשרי. לעומת גילויים של חילון בספרות העברית המודרנית, שלא הסתירו את הצורך בדת היהודית כמרכיב בכינונה של המדינה היהודית התופסת את עצמה כחילונית ואוניברסליסטית, הסתייג עגנון מערבוב כזה, שלל את המרכיבים החילוניים במדינה הציונית וגרס שהקמת מדינה מודרנית חילונית עם תשתית של תיאולוגיה יהודית היא כמעט דבר בלתי־אפשרי.

10 שם, שם.

11 קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית: ארבעה פרקים על תורת הריבונות, מגרמנית: רן הכהן, כריסטוף שמידט (עורך), תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 57.

12 מיכאל קרן, "תגובתו של עגנון למדינת־הלאום היהודית על פי 'ספר המדינה'", עיונים בתקומת ישראל 5 (1995), עמ' 447.

13 יהודה באואר, דיפלומטיה ומחתרת, מרחביה: ספרית פועלים, 1963, עמ' 202.

14 שם, עמ' 202–203.

מבחינתו של עגנון, האי־אפשרות של קיום מדיני מודרני, חילוני, על בסיס היהדות כגורם תיאולוגי מאפיין ומבחין, באה לידי ביטוי במהותו כסופר בעצם כתיבתו בלשון הספרות. ואכן, שאלת היסוד עבור עגנון היא לשון הספרות, שעליה הוא מעיד בבירור בכותבו שבסיפורים אלה התרכז בתרגום דברי העושים במדינה לשפה פשוטה.¹⁵

עם זאת עגנון לא נקט עמדה אנטי־ציונית רדיקלית ביותר, כמו, למשל, זו של ר' יואל טייטלבוים,¹⁶ האדמו"ר החסידי שהתנגד לציונות ולמדינת ישראל והיגר לארצות־הברית לאחר שניצל מהשמדה באמצעות רכבת קסטנר, בעודו מבטיח לחסידיו שלא ייפגעו בשואה. כיצד, שואל עודד שכטר, יכול היה טייטלבוים לכתוב את ספרו ויזאל משה בשפה שהיא לשונם של הציונים ולכן היא טמאה?¹⁷ כיצד אפשר להתגבר על האפּוֹרִייה הבסיסית של העברית שהיא מצד אחד המשך לשפה האחת, הקדושה, שהתקיימה לפני האירוע של בבל, אבל היא גם שפה חדשה שנוצרה לאחר מכן? שכטר מצביע, באמצעות טייטלבוים, על האפּוֹרִייה החמורה שבעצם שימוש בשפה קדושה במציאות המודרנית. הפתרון של טייטלבוים לאפּוֹרִייה הזאת הוא הקביעה כי "הלשון שבה דיברו עד חורבן בבל לא היתה עברית אלא לשון הקודש. לשון הקודש היא השפה שלפני הלשונות",¹⁸ ואילו הלשון שבה דיברו העברים היתה ארמית.¹⁹

אך לא כאלה הם פני הדברים אצל עגנון. מבחינתו הלשון העברית של הציונות היא אמנם חילונית ולא קדושה, ובכך יצרה נתק מן המסורת הקדושה; אך ישנה גם לשון יהודית קדושה שאפשר להתקינה מן הלשון החילונית, וזאת בדומה לתיאורו של גרשם שלום את הלשון העברית העכשווית במכתבו המפורסם לפרנץ רוזנצוויג (26/12/1926). שלום טען שם שהחילון של הלשון העברית בארץ־ישראל הציונית אינו בגדר עובדה מוגמרת; יסודה התיאולוגי הוא בבחינת כוח סמוי ומודחק שיפרוץ מעל פני השטח באורח אפוקליפטי:

מה תהיה התוצאה של "עכשוו" העברית? האם לא תפער את פיה התהום של השפה הקדושה, אשר שיקענו אותה בקרב ילדינו? אכן, האנשים פה אינם יודעים את משמעות מעשיהם. סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית. שחילצו מתוכה את העוקץ האפוקליפטי. אבל זאת איננה האמת. חילון של שפה אינו אלא דיבור בעלמא, מליצה בלבד. אי־אפשר, למעשה, לרוקן את המלים המלאות עד להתפוצץ, אלא במחיר הפקרת השפה עצמה. אכן ה"וּלְאִפִּיק"²⁰ הזה, שפת־הרפאים שאנו דוברים בה פה ברחוב, מייצגת בדיוק את אותו עולם לשוני נעדר־ההבעות שרק הוא ניתן אולי ל"חילון". אבל אם נמסור לילדינו את השפה שנמסרה לנו, אם אנחנו, דור־המעבר, נחיה בקרבם את שפת הספרים הישנה על־מנת שתתגלה להם מחדש – האם לא תתפרץ באחד הימים העוצמה הדתית הכמוסה בה,

15 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 252.

16 יואל טייטלבוים, ספר ויזאל משה, ברוקלין: הוצאת ירושלים, תשס"ו.

17 עודד שכטר, "לשונם הטמא שקראוהו עברית" בין לשון הקודש והארמית: לגנאלוגיה של העברית", חטעם 2 (יוני 2005).

18 שם, עמ' 129.

19 שם, שם.

20 שפה מתוכננת (ח"ח).

נגד דובריה? ומה דמות תהיה לדור שכלפיו תופנה ההתבטאות שלה? הרי בשפה הזאת אנו חיים כמו על פי תהום, וכמעט כולנו מהלכים בבטחון, כמו עוורים. האם לא קיים החשש, שאנחנו או הבאים אחרינו נתדרדר לתוכה, כאשר תיפקחנה העיניים? ואין יודע אם קרבנם של הבודדים שימצאו את אבדנם באותה תהום יספיק כדי לכסות עליה.²¹

אנבל הרצוג הראתה כי ביסוד מכתבו של שלום לרזנצוויג עומד היחס בין קדושה ובין זרות, שהוא, למעשה, היחס בין מה שהוא שלנו למה שהוא זר לנו בלשון העברית הנשמעת בארץ-ישראל. האם, היא שואלת, מכתבו של שלום אינו מבטא את זרותו למקומו החדש בארץ-ישראל, שבו הוא מחפש אחר המסורת היהודית ומוצא במקומה ציונות פוליטית? לטענתה של הרצוג שאלת הלשון מצניעה אצל שלום את שאלת הריבונות המדינית, כשהמכתב מבטא את הסתירה הבלתי-נמנעת בין מסורת יהודית דתית ובין ריבונות יהודית חילונית, שהיא תוצאה הכרחית של הציונות.²²

עגנון, שכותב על אפשרותה של מדינה יהודית ריבונית, מצוי בדיוק בעיצומו של קרע זה – והוא מבין לעומק לא רק שלא תיתכן ריבונות יהודית לא-חילונית אלא גם שלא תיתכן ריבונות מדינית יהודית-חילונית מבלי שהתיאולוגיה תחתור תחתיה. ואכן, למרות המאמץ של הציונות לייצר סובייקט לאומי אוטונומי וריבוני, כינון סובייקט כזה נמצא חסר תמיד משום שהלאומיות הציונית המודרנית, החווה את עצמה כחילונית, נעוצה באופן שורשי בדת היהודית, כלומר כוללת תיאולוגיה לאומית שרוחשת תחתיה. הסובייקט הציוני המבקש להיות אוטונומי וחילוני מיוסד, אם כן, גם על תיאולוגיה לאומית, שהופכת אותו לסובייקט הטרונומי. וכדבריו של גרשם שלום: "אני משוכנע, שמאחורי כל החזית החילונית של בנינה מקפלת הציונות בתוכה בכוח תכנים דתיים".²³

לכן, את מעשה המדינה היהודית אי-אפשר, לטענת עגנון, להליש ב"מלה יהודית" ספרותית אלא על ידי בריאת לשון מתאימה, ולכן: "העתקתי לי לשון סתרים זו ללשון פשוטה".²⁴ כלומר לשונה של המדינה היא לשון סתרים בלתי-יודעה ובלתי-מפוענחת, כלומר לשון הטרונומית של חילוניות-לכאורה, ותפקידו של הסופר העברי, על אף שלעולם לא יתמלא במלואו, הוא לתרגמה ללשון פשוטה. אבל מהי הלשון הפשוטה הזאת? עגנון מתייחס לכך כשהוא כותב על לשונם של גדולי המדינה:

ואף על פי שהשתדלתי בכל כוחי לכתוב דברים כהווייתם, משהגעתי למסירת השיחות הוכרחת לשנות מן הסגנון, שרוב גדולי המדינה ודבריה לקחו להם לשון בלולה ומעורבת ממליצות ישנות שלא עמדו על פירושן האמיתי, ופעמים הם אומרים דבר שפירושו הוא היפך כוונתם. ואף לשונם השגורה בפיהם אף היא בלולה במלים שכרו חכרי לשוניה, שכל אחד

21 גרשם שלום, "הצהרת אמונים לשפה שלנו (1926)", עוד דבר: פרקי מורשה ותחיה (ב), אברהם שפירא (עורך), ספרית אופקים, תל אביב: עם עובד, עמ' 59-60.

22 Annabel Herzog, "'Monolingualism' or the language of God: Scholem and Derrida on Hebrew and Politics", *Modern Judaism* 29, 2 (2009), pp. 229-239

23 גרשם שלום, "הגיגים על תיאולוגיה יהודית", דברים בגו, תל אביב: עם עובד, 1976, עמ' 587.

24 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 250.

מהם משתבחה ואומר כמה מאות של מלים עשיתי. בעל ספר המדינה שכל תיבותיו ספורות ומנוויות אומר כנגד מוללי מלים, אומר היה אבגוסטוס קיסר, מושל אני על כל רומי כולה ואין בידי לחדש אפילו מלה אחת רומאית. על ידי אותן המליצות ואותן המלים החדשות עלולים דבריהם של מנהיגי המדינה להשתכח בעוד חצי דור, שלא ימצא קורא שיכין דבר וחצי דבר. ואני שכבוד המדינה ומנהיגיה חביב עלי יותר ממליצותיהם וויתרתי על לשונם, וכתבתי את דבריהם בלשוני אני לשון קלה ופשוטה. לשון הדורות שקדמו לנו והיא לשון הדורות שעתידים לבוא.²⁵

הלשון הפשוטה היא לשון קדושה. זוהי לשון הדורות שקדמו לנו וזאת היא השפה של הדורות שלעתידי לבוא, אך זו בשום פנים ואופן לא לשון הדורות שבהווה. בניגוד לשלום שראה את הלשון הקדושה ואת הלשון החילונית כמצויות ברצף שעתידי להתהפך,²⁶ אצל עגנון מדובר בלשונות שונות, כשהלשון הפשוטה היא אם כן לשון קדושה שעגנון מנכיח בכתבתו בהווה. השימוש שעושה עגנון בצירוף "לשון בלולה" ("לקחו להם לשון בלולה") מעלה, כמובן, את הסיפור המקראי על מגדל בבל מבראשית פרק יא:

א) וַיְהִי כָּל הָאָרֶץ שְׂפָה אַחַת וּדְבָרִים אֶחָדִים: (ב) וַיְהִי בְּנִסְעָם מִקֶּדֶם וַיִּמְצְאוּ בְקִעָה בְּאֶרֶץ שִׁנְעָר וַיֵּשְׁבוּ שָׁם: (ג) וַיֹּאמְרוּ אִישׁ אֶל רֵעֵהוּ הִבֵּה נִלְבְּנָה לְבָנִים וְנִשְׂרָפָה לְשָׂרָפָה וְתֵהִי לָהֶם הַלְּבָנָה לְאֶבֶן וְהַחֲמֵר הִיָּה לָהֶם לְחֵמֶר: (ד) וַיֹּאמְרוּ הִבֵּה נִבְנֶה לָנוּ עִיר וּמִגְדָּל וְרֹאשׁוֹ בַשָּׁמַיִם וְנַעֲשֶׂה לָנוּ שֵׁם פֶּן נִפּוֹץ עַל פְּנֵי כָּל הָאָרֶץ: (ה) וַיֵּרֶד יְהוָה לִרְאוֹת אֶת הָעִיר וְאֶת הַמִּגְדָּל אֲשֶׁר בְּנוּ בְנֵי הָאָדָם: (ו) וַיֹּאמֶר יְהוָה הֵן עַם אֶחָד וְשָׂפָה אַחַת לְכָלָם וְזֶה הַחֲלֹם לַעֲשׂוֹת וְעַתָּה לֹא יִבְצֵר מֵהֶם כֹּל אֲשֶׁר יִזְמוּ לַעֲשׂוֹת: (ז) הִבֵּה נִרְדֶּה וְנִבְלָה שֵׁם שִׁפְתָם אֲשֶׁר לֹא יִשְׁמְעוּ אִישׁ שִׁפְתֵי רֵעֵהוּ: (ח) וַיִּפֹּץ יְהוָה אֹתָם מִשָּׁם עַל פְּנֵי כָּל הָאָרֶץ וַיַּחְדְּלוּ לִבְנֹת הָעִיר: (ט) עַל כֵּן קָרָא שְׁמָהּ בָּבֶל כִּי שָׁם בָּלְלָה יְהוָה שִׁפְתֵי כָּל הָאָרֶץ וּמִשָּׁם הִפִּיצָם יְהוָה עַל פְּנֵי כָּל הָאָרֶץ:

השפה האחת מסכנת את שלטון האל באמצעות המגדל "וראשו בשמים ונעשה לנו שם פן נפוצ על פני כל הארץ". מה שמסכן את שלטון האל זו היכולת של הנתינים להידבר זה עם זה ישירות, לתת שם לדברים, ולהישאר במרחב אחד שפורץ כלפי מעלה ולא נפרד לקבוצות על פי מרחבי הארץ. ולכן ההתגרות הזאת באל באמצעות המגדל, מעשה ידי אדם, נענית בתגובה אלימה של האל אשר מבלל את שפת בני האדם, משבש את התקשורת, שהיא הבסיס לאיום עליו. אך מהי השפה האחידה שהיתה? האם נותר משהו ממנה לאחר שהאל בלל אותה או שהשפה האחידה נעלמה? כתב על כך עודד שכטר:

אם בבל היא זכרון ולא זכר, אם "בבל" נולדה אחרי מגדל בבל, הרי היא זכרון של הבלתי אפשרי לזכירה. בבל חותכת בין אפשרות הטהור, בין שפה של "דברים אחדים", של כל הארץ, לבין שפות שנטפלות, זקוקות ונוזקות זו לזו. אמור מעתה, בין אם נולדה בבל אחרי מותה, ובין אם היא זכר מלפני גויעתה, בבל היא שיברונה שלה-גופא, היא היפוכה של הלוגיקה שלה עצמה, היא הארוע הלשוני בטהרתו.²⁷

25 שם, עמ' 252.

26 Herzog, הערה 22 לעיל, עמ' 231.

27 שכטר, הערה 17 לעיל, עמ' 123-124.

כלומר, בבל היא האירוע הקיים שכבר איננו קיים, המסמן נטול המסומן, ובמילים אחרות – בבל היא שארית ריקה לשפת הקודש שאבדה לעולמים.²⁸ כך תפס זאת יואל טייטלבוים, האנטי-ציוני, שראה בעברית "לשונם הטמא שקראוהו עברית",²⁹ ושלפי פירושו של שכטר ראה ב"וְנַעֲשֶׂה לָנוּ שֵׁם" המקראי את הבנייה הקולוניאלית של ארץ-ישראל, ואף החיל זאת גם על העליות לארץ-ישראל שקדמו לציונות, שכן היתה בהן לדעתו תשוקה למדינה.³⁰

לעומתו, עגנון הלאומי דווקא מאמין באפשרות של קדושת העברית שלאחר בבל. אך עם זאת הוא רואה בדיבור של המדינה היהודית, כפי שהיא מתקיימת בפועל כישות פוליטית, חורבן של העברית הקדושה שהתקיימה מדור לדור. על כן תפקידו שלו, כמי שכותב ספרות עברית בעידן המודרני, הוא לא ללכת בדרכי "הלשוניה" – כינויו המלעיג מ-1942 לועד הלשון העברית הממציא מילים חדשות, בתקופה שבה עגנון הסתכסך עמו³¹ – אלא לשקם את העברית כלשון קדושה ולכתוב, כדבריו, ב"לשון הדורות שקדמו לנו והיא לשון הדורות שתתידים לבוא".³²

ג

אבל שתי העמדות האלה – הנתק הלשוני של הציונות מן הקדושה וההמשכיות הציונית של הלשון הקדושה, שאותה מבקש עגנון לשקם בסיפוריו – הן גם נכונות וגם בלתי-מתיישבות. לפנינו אפרייה קלאסית מהסוג שעליו הצביע ז'אק דרידה באפוריות שלו,³³ ושעגנון מזהה בעוצמה בספרות העברית: "אדראב כשהבטתי באותם הספרים ראיתי שמרוב השבחים אין אדם יכול לעמוד על העיקר, והם נמקים והולכים תוך כדי ראייה, כאותם הפסילים של שלג שעושים ליום גנוסיא שלהם, שכיוון שהחמה מציצה עליהם הם נמסים".³⁴ האפרייה נובעת מכך שהמדינה המודרנית נבנית בדרכי הגויים ("יום גנוסיא שלהם"), ואילו על עגנון מוטל להתמודד אֶתה באמצעות המילה היהודית הקדושה.

אפרים אורבך, שבחן את מקומם של "פרקים של ספר המדינה" בתוך ספרו של עגנון סמוך ונראה לצד סיפורי "ספר המעשים" וציין את הדמיון בין שתי היצירות, הצביע על המבוכה ותעיית הדרך המשותפת להן:

28 שם, עמ' 131.

29 שם, עמ' 124; טייטלבוים, הערה 16 לעיל, עמ' תכז.

30 שכטר, הערה 17 לעיל, עמ' 126-127.

31 מנוחה גלבויע, "ספר המדינה בין הומור לסטירה", הלל וייס והלל ברזל (עורכים), חקרי עגנון: עיונים ומחקרים ביצירת ש"י עגנון, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, תשנ"ד, עמ' 259-260.

32 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 522.

33 Jacques Derrida, *Aporias*, Thomas Dutoit (trans.), Stanford, California: Stanford University Press, 1993.

34 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 251.

הסיפורים המרוכזים ב"ספר המדינה" מבליטים את משמעותם של מעשי היחיד ומקומם של העושים במסגרתו של הציבור והמדינה, כשם שב"ספר המעשים" האדם הרוצה לעשות, להגיע לתעודתו, לביתו, לקשור קשרים עם העבר ולחוג כראוי את מועדיו, נתקל בסבכי החברה וסדרי המדינה הגורמים לו לעמוד אוכר-עצות ותועה בדרכיו.³⁵

וכך ניסח ברוך קורצווייל את האפורייה של העמדה הדתית ביצירתו של עגנון בכלל, וב"ספר המעשים" בפרט:

סיפורי עגנון הם גילוי מיוחד של עיצוב היסוד הדתי בספרותנו החילונית. בעקבות כל מה שהעליתי לפירוש סיפורי עגנון אפשר לסכם ולומר, שהמיוחד בעיצוב האמנותי של הבעיה הדתית אצל עגנון טמון בחישוב הניגודים, ובעיקר גם של אלה המערערים על היהדות המסורתית, ללא נקיטת עמדה של הכרעה, פרט לזו של הבריחה המבוהלת מפני הבריחה מהיהדות האורתודוקסית.³⁶

ואכן, כאן מתגלעת סתירה חמורה, שכן את שלילת הספרות העברית כמכוננת את המדינה היהודית כותב עגנון בעברית וכחלק מן הספרות העברית. עגנון כותב גם מחוץ לפרויקט הציוני וגם כחלק בלתי-נפרד ממנו. עגנון, שהתעקש לשמר את הקדושה של הלשון העברית, על אף שהדבר הוא בלתי-אפשרי במציאות החיים המודרנית, התקשה מאוד בכתביה על המדינה. לכן כל הפרק "פתיחה לספר המדינה" מנוסח בז'אנר של האפולוגיה, כלומר כהתנצלות המחבר על מעשיו בחיבור היצירה.

הפתרון של עגנון, אם אפשר לכנותו פתרון, של האפורייה הלשונית החמורה הזאת שנובעת מעצם הניסיון לכתוב בלשון קדושה, הוא שבמקום לכתוב ספרות ריאליסטית מימטית על חיי היהודים במדינתם הריבונית כתב עגנון סאטירה. סאטירה זו היא מצד אחד מרוחקת מערכי המציאות וביקורתית כלפי קורבנותיה ומצד אחר היא מעוגנת במציאות של המדינה, ולהבדיל מן האדישות או העוינות של העמדה החרדית כלפי המדינה היהודית היא מחויבת אליה מבחינה דתית ושואפת לתקנה, שכן, כדברי המספר של עגנון: "מכל מקום יכולני לומר שלא כתבתי דבר ממה שלא ראו עיני".³⁷

הפתרון הספרותי היחיד לאפורייה, שבא בחשבון מבחינתו של עגנון, הוא סאטירה שמתארת את המדינה כקריקטורה נלעגת, שאם אכן תתקיים היא תהיה למשל ולשנינה. המנגנון העיקרי שמפעיל עגנון בסאטירה שלו הוא קריקטורה, שסמכותה הביקורתית נובעת מכך שהיא מעוגנת במציאות אך מותחת אותה הרבה אל מעבר לה. הסאטירה מאפשרת לעגנון

35 אפרים אלימלך אורבך, "פרקים של 'ספר המדינה' ומקומם בתוך 'סמוך ונראה'", גרשון שקד ורפאל וייזר (עורכים), ש"י עגנון - מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1978, עמ' 197.

36 ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, תל אביב: שוקן, 1975, עמ' 330-331. שתי ההדגשות הראשונות הן שלי, ח"ח.

37 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 522.

לנסות ולהכיל את האפורייה שמתגלמת בקושי לכתוב על המדינה, שהיא דבר חמקני ובלתי־ניתן לייצוג, שכן "אתה דן בו כדבר גשמי חוזר ונעשה רוחני".³⁸

אפשר היה לטעון שפרספקטיבה משיחית ביחס למדינה, כלומר תפיסה של משיחיות פוליטית שמתממשת בהיסטוריה, יכולה היתה להעניק למדינה ייצוג בלשון קדושה, שתאפשר מימוש מדיני של קדושה בהווה. אבל יחסו של עגנון למשיחיות הפוליטית הוא סתירתי ואפורטי, כלומר, לתפיסתו ההווה המדיני הוא בעת ובעונה אחת גם המשך לקדושה וגם מנותק ממנה. לכן מסתייע עגנון באפשרות המיוחדת שמעמידה הסאטירה לרשותו, ללעוג ולהצליף מבלי להתחייב לאוטופיה משיחית ברורה שיש ליישמה יישום פוליטי, כלומר לספק לוח זמנים פרוגרסיבי ברור וידוע לגאולה:

עוד זאת ראיתי, אם מבקש הסופר לכתוב הליכות מנהיגי המדינה צריך הוא שתהיה לו דעה קבועה, להיכן הוא נוטה. ואני לא הגעתי למדה זו, שכל מה שאני רואה, רואה אני את היפוכו. ומרוב הראיות פעמים ששניהם דומים עלי כאחד, כלומר כל אנפין שוין, ונמצא שאני נותן מקום לטעות בי, כאילו אני מאותם שאומרים על הכל הן.³⁹

זהו נוסח רדיקלי ביותר של משיחיות שאין בה דעה קבועה ועל כן היא חורגת בסופו של דבר מן הפוליטי. ולטר בנימין ב"פרגמנט תיאולוגי-פוליטי" שלו ניסח את הדברים בחריפות רבה שמוציאה את המשיחי מן הפוליטי:

רק המשיח עצמו משלים את כל ההתרחשות ההיסטורית, במובן זה שרק הוא גואל, משלים, יוצר את היחס למשיחי. על כן, שום דבר היסטורי לא יוכל לרצות מכוח עצמו להתייחס למשיחי. על כן מלכות האלהים אינה תכליתה הסופית של הדינמיקה ההיסטורית; אי־אפשר להציבה כמטרה. מנקודת מבט היסטורית, היא איננה מטרה אלא קץ. על כן סדר החילונית אינו יכול להיבנות על המחשבה של מלכות האלהים, על כן לתיאוקרטיה אין שום מובן פוליטי אלא דתי בלבד.⁴⁰

היות שרק המשיח הוא הגואל הרי שבכך הוא מפקיע את המשיחיות מן ההיסטוריה. לכן אי־אפשר להציב את מלכות השמים כתכליתה של ההיסטוריה. מלכות השמים אינה מטרה נשאלת אלא היא סופה של ההתפתחות ההיסטורית. לכן, טוען בנימין, במהלך שמיצג נאמנה את "פרקים של ספר המדינה" של עגנון, אי־אפשר לבנות את המדינה החילונית על מלכות האלוהים. יוצא מכך שהתיאוקרטיה, שאליה שואף עגנון, היא לדברי בנימין בעלת משמעות דתית בלבד ולא פוליטית. אלא שהתיאוקרטיה היא ביסודה גוף פוליטי, ולכן אפשר לומר, במילים אחרות, שהתיאוקרטיה מקיימת יחס אפורטי עם הפוליטי, שכן הוא גם קיים בה וגם נעדר ממנה.

38 שם, עמ' 250.

39 שם, עמ' 251.

40 ולטר בנימין, "פרגמנט תיאולוגי-פוליטי", מבחר כתבים, ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 304.

עגנון מייצג את המשיחיות האפורטית שלו באמצעות הסאטירה. זהו כלי מוצלח שבאמצעותו ניתן לייצג את המדינה היהודית, שהיא מושא התקוות המשיחיות, ייצוג אפורטי. הסאטירה היא שמאפשרת לעגנון להימנע מלהציג את המדינה היהודית כפתרון המשיחי למצוקת היהודים במאה ה-20, ששיאה הוא כמובן בשואה, ששלושה מן ה"פרקים של ספר המדינה" נכתבו במהלכה ושניים נכתבו מיד אחריה.

ד

לשם גיבוש הקול הסאטירי שלו יצר עגנון את הדמות המספרת של "בעל ספר המדינה", שניחן באירוניה מושחזת. ואכן, הכלי המרכזי של הסאטירה הוא האירוניה, שעליה כתב פול דה מאן במאמרו "Rhetoric and Temporality", כשהוא מנגיד אותה לסמל, שהוא, כידוע, כלי רטורי שגור של ספרות לאומית. האירוניה, קובע פול דה מאן, היא אמנם דרך לומר דבר אחד ולהתכוון לדבר אחר, או לגנות על ידי דברי שבח ולשבח באמצעות גינוי,⁴¹ אך מבחינת יחסה למציאות ההיסטורית – טוען דה מאן – עובדה היסטורית היא, שהאירוניה נהייתה מודעת לעצמה דווקא במהלך שמפגין את האי־אפשרות של היותנו היסטוריים,⁴² כלומר, עמדתה של האירוניה מחוץ להיסטוריה וכנגדה היא עמדה פרדוקסלית מכיוון שהאירוניה עצמה היא בגדר עובדה היסטורית. בדיוק כך אופיין לעיל יחסה הפרדוקסלי של הסאטירה של עגנון למציאות. ואכן, באמצעות האירוניה נפתח לסאטירה של עגנון פתח שאפשר לו לייצג את האפרייה של המדינה היהודית; כמו האירוניה גם סאטירה זו נכתבת בלשון קדושה שהיא גם קיימת וגם לא קיימת, כלומר נמצאת גם בהיסטוריה וגם מחוץ להיסטוריה. הדבר קשור באופן עמוק למעמד הבדיוני של האירוניה, שמצד אחד מתייחסת ישירות, ואפילו בתוקפנות, למציאות, אך מצד אחר משמרת את אופייה הבדיוני על ידי הצבת האי־אפשרות הנמשכת של פיוס בין עולם הבדיה לעולם הממשי.⁴³

על פי דה מאן, ביסודו של דבר האירוניה היא יחס שמתקיים בתוך התודעה בין שתי זהויות עצמיות, שהעליונות של האחת על פני השנייה אינה יציבה ולכן היא מתקיימת רק לכאורה.⁴⁴ הלשון האירונית מפצלת את הסובייקט לאני אמפירי, שמשוקע בעולם, ואני אחר, שבהיותו סימן לשוני הוא מתאמץ להתבחן ושואף להגדרה עצמית.⁴⁵ "הלשון האירונית" – כותב דה מאן – "מפצלת את הסובייקט לעצמי אמפירי שמתקיים במצב של חוסר אותנטיות ועצמי שקיים בצורה של לשון שמכריזה על הידיעה של חוסר האותנטיות הזאת".⁴⁶ זהו רגע שבו שני סוגי ה"עצמי", זה האמפירי כמו זה האירוני, מוצגים באופן סימולטני כמנוגדים,

Paul de Man, "Rhetoric and Temporality", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota, 1983, p. 209

42 שם, עמ' 211.

43 שם, עמ' 218.

44 שם, עמ' 212.

45 שם, עמ' 213.

46 שם, עמ' 214.

כשהם סמוכים זה לזה בתוך אותו רגע, אבל זאת כשתי ישויות שהן בלתי־ניתנות ליישוב ומנותקות זו מזו;⁴⁷ וככאלה הן ממחישות בעצם הייצוג הסתירתי שלהן את האפורייה.

הסובייקט האירוני עושה אירוניזציה למצב הקשה שבו הוא נתון כמי שמודאג מן ההידרדרות של מצב העניינים ועל כן גם מעורב במציאות שאותה הוא בוחן, אך, לעומת זאת, הוא גם נכנע לפיתוי של העדר אינטרס.⁴⁸ אבל מצד שני עקב הטמפורליות האינסופית של הפיצול בין שתי הזהויות של בעל האירוניה, פיצול הנמצא ביסוד האירוניה, כל זה קורה ללא עצירה ועד אינסוף.⁴⁹ זאת משום שהאירוניה היא חזרה ללא סוף של אקטים של תודעה מפוצלת המתפתחת כהסלמה עצמית ללא גבולות.⁵⁰ וזאת יש לזכור: האקט האירוני מגלה את קיומה של טמפורליות מלאכותית, לא אורגאנית, שמתייחסת למקורה במונחים של מרחק והבדל בעודה מונעת לנצח להגיע לכדי סיום ואיחוי טוטאלי בין מרכיביה.⁵¹

ובניסוחו המוצלח של שי גינזבורג, מתרגמו של דה מאן לעברית, הרי שבניגוד לסמל, שאינו מבחין בין סובייקט לאובייקט ובין ההתנסות לבין ייצוגה בלשון:

האירוניה – הפעילות הרפלקסיבית שבה העצמיות שנתפסת עד לאותו רגע כמאוחדת ולכידה מתפצלת לתודעות רבות, וכל תודעה מתבוננת ומלגלגת על רעותה כלא־אותנטית – מביעה באופן אותנטי את התפוררות ההתנסות האנושית. האירוניה נותנת ביטוי להתנסות זו כהתנסות בזמן, בעוד שהמיידיות של הזהות שעומדת בבסיס הסמל מתעלמת מן הממד הזמני של ההתנסות האנושית מכול וכול: "האירוניה מתקרבת לדרגם של החוויה הממשית ותופסת מעט מן המלאכותיות של הקיום האנושי כרצף של ארועים מבודדים שעצמיות מפוצלת חיה אותם".⁵²

כלומר, באמצעות האירוניה של הסאטירה, מצליף עגנון במדינה היהודית החילונית־לכאורה, באמצעות ייצוג אפורטי שאינו מתחייב במובהק, אלא מגיב במפוצל, תוך שלילה וחיוב כאחד, לאוטופיה משיחית של מימוש פוליטי בהווה של תיאולוגיה פוליטית, כלומר של מדינה שצריכה להיות חידושה המשיחי של מלכות ישראל, שתתנהל על פי אמות מידה דתיות מובהקות.

לכן, בניגוד לדעתו של גרשון שקד שכתב ש"ספר המדינה" כתוב כסאטירה, שבה המודל המעוצב תלוי במידה רבה (מבחינת האפקטים שהוא מעורר) בתודעת המודל המשוער

47 שם, עמ' 226.

48 שם, עמ' 217.

49 שם, עמ' 219–220.

50 שם, עמ' 220.

51 שם, עמ' 222.

52 שי גינזבורג, "רטוריקה וביקורת: עבודתו וחיייו של פול דה מאן" (הקדמה), פול דה מאן, ההתנגדות לתיאוריה, מאנגלית: שי גינזבורג, משה רון (עורך), תל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 14–15; de Man, הערה 41 לעיל, עמ' 226.

ובהשוואה מתמדת ביניהם"⁵⁵ צריך לומר שבאמצעות האירוניה מעמיד עגנון מודל אפורטי של מדינה, לא מוגדר אלא חצוי, ועל כן לא יכול להיות מודל משוער ומוגדר לסאטירה.

דן לאור, בדבריו על סיפורו של עגנון "תחת העץ" (1934) כתב, למעשה, דבר והיפוכו: מצד אחד הוא אמנם טוען שנאומו של המספר "קובע באופן חד-משמעי כי בניינה החומרי של הארץ, איננו מטרה בפני עצמה, וכי ייעודו של המפעל הציוני אינו פוליטי, אלא רוחני דתי". אלא שמצד אחר טוען לאור ש"הצהרה זו חושפת בחדות חסרת תקדים את השקפתו הציונית של עגנון, הרואה במפעל הציוני 'אתחלתא דגאולה', ראשיתו של תהליך היסטורי שבסימו יחזור עם ישראל ויחיה תחת הנהגה דתית על פי אמונת ישראל ועל פי התורה. עמדה זו קובעת זיקה ברורה בין עגנון לבין הציונות הדתית-משיחית, ובמיוחד בינו לבין תורתו של הרב א. י. קוק."⁵⁶ הסתירה הזאת אכן מתקיימת אצל עגנון אבל הקריאה של לאור מתעלמת ומטשטשת את האפורייה החותכת שבפניה עמד עגנון, ומציעה במקומה קריאה הרמונית של חזון ציוני, כשלדברי לאור למרות הביקורת של עגנון כלפי המדינה הרי שלתפיסתו היא והמפעל הציוני "נועדו לסלול את הדרך לכינון חיים מלאים בארץ-ישראל".⁵⁷

לעומת כל זאת נראה כי יש דווקא להדגיש את ההיפך: אצל עגנון יש אמנם שאיפה לקדושת המדינה, שגובתה גם באורח החיים הדתי שאימץ לעצמו לאחר שעלה ארצה בפעם השנייה ב-1924,⁵⁸ אבל זו נתקלת בהכרה במודרניות החילונית של המדינה שעתידה לקום ושאותה אין עגנון יכול לקבל. כציוני, שאמנם תמך בחלוצים בארץ-ישראל ואפילו ראה בהם קדושים,⁵⁹ נותר עגנון כלוא בסתירה שבין האידיאולוגיה המודרניסטית של הציונות ובין התיאולוגיה הפוליטית שלה, שאותה הוא מייצג ייצוג אפורטי באמצעות האירוניה. ולכן הוא בעת ובעונה אחת גם דוחה את הציונות וגם מזדהה אתה; רואה בה דבר שאולי מבשר טובות אבל מתנגד בחריפות לראותה כבשורה של משיחיות פוליטית בהווה. במונחיו של רונלד פאולסון אפשר לומר שעגנון הוא גם סאטיריקן קונסרבטיבי וגם סאטיריקן מהפכני,⁶⁰ עד שהוא טורף, למעשה, את ההבחנה בין שני טיפוסים אלה.

לכן, כשעגנון תומך בראיית המדינה כ"ראשית צמיחת גאולתנו", הוא מתכוון לכך שזו אכן ראשית אבל היא גם כזאת שאחריה מי ישורנה, ובכך גישתו אינה שונה מעמדתם האנטי-משיחית ביחס למדינה של אנשי "אגודת ישראל", שהגיבו להחלטת החלוקה באו"ם בכתבם ש"בודאי שאין בזה מהגאולה המקווה אבל יש בזה פקידה ואתחלתא דגאולה".⁶¹

53 גרשון שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 92.

54 דן לאור, ש"י עגנון: היבטים חדשים, תל אביב: ספרית פועלים, 1995, עמ' 54.

55 שם, עמ' 57.

56 שם, עמ' 34.

57 שם, עמ' 36-38.

58 Roland Paulson, *The Fictions of Satire*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1967, pp. 18-19

59 מנחם פרידמן, "התמודדות החוגים הדתיים עם הקמת המדינה כביטוי המובהק של 'חזרה להיסטוריה'", ש"נ אייזנשטדט ומשה ליסק (עורכים), הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 1999, עמ' 461.

ה

האמביוולנטיות או העמדה האפורטית ביחס למשיחיות ניכרת בכך שעגנון, לעתים קרובות, אומר דברים והיפוכם. בדברים שנשא "בבית הנשיא יצחק בן צבי, בשעת קבלת הספר לעגנון ש"י שהוציאו אנשי האוניברסיטה העברית",⁶⁰ אמר עגנון דברים מפורשים בזכות המדינה שתשתיתה דתית מובהקת, כלומר, שהיא אמנם פרי של חלום ללא פתרון אבל האל הוא שפתר את החלום. הדברים נאמרים גם ברוח "התפילה לשלום המדינה" שחיבר עגנון, שבה הציג את המדינה כ"ראשית צמיחת גאולתנו":⁶¹

רך וצעיר עדיין היה הישוב החדש, וכיוצא בו נשיאנו המרומם, כיוצא בו רעייתו הכבודה. מדינת ישראל עדיין לא הייתה, אבל על קורטוב מדינה טובים שבו כבר חלמו. כחלום שאין לו פתרון היה חלומנו. לא ידע איש מה פתרונו. ואלקים חשבו לפתרו ולקיימו לטובה. ולא לקורטוב מדינה בלבד זכינו, אלא למדינה ממש, ויצחק בן צבי נשיא הוא למדינת ישראל.⁶²

לעומת זאת, בדבריו על "שר הבירה", ראש עיריית ירושלים, מרדכי איש שלום, שפורסמו בהארץ,⁶³ אמר אמנם עגנון דברים על תקווה לימות המשיח, אך מדובר בתקווה דתית שאין לה דבר עם ההווה, ועל כן היא אינה בגדר משיחיות פוליטית. משום כך הוא גם מעיד שם בבהירות שאין הוא מחזיק בתפיסה של אוטופיה תיאורפוליטית שיכולה להתגשם בזמן הנראה לעין. לפנינו גם פקפוק אנרכיסטי בעצם הצורך הפוליטי במדינה, גם פקפוק תיאולוגי בהתקבלות התפילה למען תקומה פוליטית כאפשרות אוטופית, וכל זאת עד כדי כך שעגנון מציג את עצמו במפורש כלא־פוליטי:

מטבעי איני מדיני. רואה אני כל צורה של שלטון כדבר שעשוי מלכתחילה להשתנות וצריך שישתנה והכרח שישתנה. אלא אפילו משתנה אינו אלא חילוף צורה בצורה וצרה בצרה. על כרחנו אין הפרש אם שמעון מנהיג את המדינה אם לוי מנהיג את המדינה. זה לגבי כל מדינתו וכן לגבי מדינתנו. מיום שגלינו מארצנו ונתרחקנו מעל אדמתנו מתפללים היינו על תקומת המדינה, ואפילו נאמר שקצת תפילתנו נתקבלה, רובה לא נתקבלה. תפילה זו שאנו מתפללים בימים הנוראים, ובכך תן כבוד ה' לעמך תהלה ליראיך ותקווה טובה לדורשיך. עדיין כרוכה תפילה זו בספרי התפילה כביום שנתחברה, ועדיין לא נתקיימה, לא מקצתה ולא מקצת מקצתה. ואין צורך לומר אותה תפילה מתוקה שמחה לארצך, שבעונותינו שרבו רחוקה רחוקה היא השמחה מארצנו. לא לחנם כל כותבי אוטופיות שבעולם מעבירים את כל הטובות האנושיות לארץ לא נודעת או לימים שעתידים לבוא. כמוהם כן אנחנו ישראל קדושים. כל הטובות והנחמות והישועות שמובטחות לנו רואים

60 ש"י עגנון, "בבית הנשיא", הארץ (13/03/1959), מעצמי אל עצמי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1976, עמ' 61.

61 לאור, הערה 54 לעיל, עמ' 59-58.

62 עגנון, "בבית הנשיא" הערה 60 לעיל, עמ' 61.

63 ש"י עגנון, "שר הבירה", הארץ (01/11/1965); מעצמי אל עצמי, הערה 60 לעיל, עמ' 324-323.

אנחנו אותם כמזמור שיר לעתיד לבוא, שעתידות להתקיים לימות המשיח. בארצות שעשינו ועדיין רוב ישראל עושה בהן ובחיים שאנו חיים טובה לא ראינו.⁶⁴

הסתירה ב"פרקים של ספר המדינה" היא גלויה לעין והיא מציגה מעשה ספרותי שיכול, אולי, לייצג את האפורייה באמצעות הסאטירה. הבחירה בספרות ניכרת בכך שעגנון, כאמור, טוען במפורש שלא כתב על המדינה ואפילו לא על מעשי המדינה אלא "אכתוב מעשיהם של מנהיגי המדינה"⁶⁵ שהם, לדבריו בהזדמנות אחרת, מכילים בטבעם, בהווה של המדינה, את האפורייה:

הרוח קיים לעולם והמעשה נדחה מפני מעשה ואין המעשים הרעים נדחים מפני המעשים הטובים, בידוע שמעשים רעים באים אחר מעשים טובים. באמת אמרו לעתיד לבוא כל המעשים ייהפכו לטובה, אבל לעת עתה, כמו שאנו רואים מימות חורבן הבית ואולי עוד ממעשה העגל לא היה דור שהטובות התגברו על הרעות.⁶⁶

אפשר היה, אולי, להכיל את האפורייה באמצעות כתיבה קדושה. אלא שזאת לא נמצאת בטוהרה. גם התיאולוגיה הפוליטית של מיקומו הרוחני של הסופר העברי לא יכולה להכיל את האפורייה ולמעשה היא בעיקר מבליטה אותה. הסיבה לכך היא ש"אין איש הרוח יכול להגיע לידי מעשה", ואילו הרוח מבליטה את האפורייה שכן "יודע איש הרוח מלכתחילה שפעמים הוא דורש דברים שבמעשה לא יכולים לקיימם, שהרוח כשהוא נהפך לדבר מוצק מיד הוא מתמזמז והולך".⁶⁷ בהמשך דבריו בבית הנשיא, רומז עגנון לכך שכסופר הכותב את מעשיהם של ישראל הוא פועל לא פחות ולא יותר מאשר כמלך המשיח, שהוא אמנם מושג תיאורי-פוליטי מובהק, אך, כאמור, במונחיו של עגנון הוא מופיע במונח הלא-פוליטי שלו:

באמת אומר, מימי לא צפיתי שיכתבו ספרים עלי. דיו לאדם שכמותי שזכה לכתוב מעשיהם של ישראל שבארץ ישראל ובחוצה לארץ. וכי זכות קלה היא לכתוב את מעשיהם של ישראל? רבותינו בעלי האגדה אמרו, לשעבר היו הנביאים כותבים מעשיהם של ישראל, ועכשיו מי כותב אותם, אליהו ומלך המשיח, והקב"ה חותם עליהם.⁶⁸

ואכן, עגנון מצטט כאן את המדרש מילקוט שמעוני,⁶⁹ המרחיק את מעשה הכתיבה אל גבהים טראנסצנדנטיים הרחוקים מכל מציאות פוליטית:

אילו היה יודע בועז שהקב"ה כותב עליו ויצבט לה קלי, עגלים פטומות היה מביא ומאכיל,

64 שם, עמ' 323. ההדגשה שלי, ח"ה.

65 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 251.

66 ש"י עגנון, "תשובה לגאולה כהן", מעריב (15/02/1963), (11/02/1964), (27/09/1964); מעצמי אל עצמי, הערה 60 לעיל, 1976, עמ' 421.

67 שם, שם.

68 עגנון, "בבית הנשיא", הערה 60 לעיל, עמ' 62.

69 ילקוט שמעוני, תורה פרשת בהר רמז תרסה.

לשעבר היה אדם עושה מצוה והנביאים כותבין אותה עכשיו שאין נביאים מי כותב אותה אליהו ומלך המשיח והקב"ה חותם על ידיהן.

בסיום דבריו בבית הנשיא מתייחס עגנון ישירות למשבר הייצוג שביסוד כתיבתו הספרותית. מקורו של משבר זה הוא תיאולוגי, שכן נושאי הנאומים שאותם הוא גם תוקף בחריפות כחלק משיח המדינה ב"פרקים של ספר המדינה", עתידים להיענש מידי שמים. הסאטירה הזאת נכתבת, מצד אחד, על סמך ההנחה שניהול וקיום המדינה מתנהלים בדיבורים שאותם על עגנון לתאר, כי הוא הרי כותב מה שענינו רואות, ומצד אחר הדיבורים של המדינה הם, בלשונו של עגנון, פתטיים – ולכן הוא מתרגם ומעבד אותם. הנקודה המרכזית היא ספרותית, והיא חושפת את צביעות הסופרים: "בדקתי את דברי הסופרים וראיתי שדבריהם פתטיים, מרבים בשבח המדינה ואין המדינה נראית מהם. סבורני שדבר זה למדו מן הנואמים, אלא שאני אומר, מה שיפה לנואם אינו יפה לסופר, כל שכן שאם לפטטיות אפשר להסתפק בנואמים"⁷⁰. אבל לעומת זאת "הדברים שמביאים לידי מעשים" שהאל שם בפיו, כלומר הכתיבה הספרותית הקדושה, הם ראויים ומוצדקים:

אף כך מורי ורבותי, עונש גדול צפוי לו לאדם בעולם האמת על כל דיבור ודיבור שלא לצורך שדיבר בעולם הזה. כשיגיעו להעניש אותי על נאום זה שנאמתי כאן בבית הנשיא, אדע שזה סוף כל העונשין על כל הנאומים שנאמתי.

והשם ברחמיו ישים בפנינו דברים שמביאים לידי מעשים, שהם תפארת לעושיהם ותפארת לישראל מהם לאלקי ישראל. וה' ירומם קרן עמו ישראל מעתה ועד עולם, אמן כן יהי רצון.⁷¹

הכתיבה הסאטירית היא, אם כן, הכלי שמאפשר לעגנון לנסות ולייצג את האפורייה, כלומר לכתוב מפרספקטיבה תיאולוגית נגד המדינה הציונית שבהווה וגם להישאר בתוך הציונות. מלכות ישראל בקיומה בהווה היא נעדרת קדושה ועל כן מגונה. יחד עם זאת, בהתאם לאפורייה, התקווה למלכות האל מתקיימת תמיד ולנצח, ואפילו גם במדינה הציונית. המדינה הציונית אמנם לא מתקיימת לפי החוק האלוהי, אבל גם היא חלק ממלכות האל. אמנם אין בכוחה של הממשלה להעניק למדינה כוח קיום, אבל יש לשבח את בן גוריון על שהקים את המדינה גם אם המעשה לא תם והוא, כמעשה, תמיד חלקי וכרוך באפורייה:

אנו התקיימנו מפני שכוחנו לא היה כוח של ממשלה, אלא מכוח דברי אלקים חיים, שמלכותו עומדת לעד [...] עכשיו שניטל כוח התורה ממילא תש כוחם של מורי התורה, ולצערנו אין אנו חיים היום על פי החוק האלהי. [...] וודאי רציתי במדינה עברית, אבל אילו היו שואלים אותי בשעת הכרזת המדינה להכריז או לא – הייתי נבהל, הייתי אומר נחכה עוד שלושים שנה. [...] בן גוריון שקודם טעיתי בו ולא החשבתי אותו, הוא לא נבהל, גמר וסבר. רבבות מישראל רצו במדינה העברית, אבל גם אנשי המעשה שעשו – לא כל איש מעשה מביא את המעשה שלו לידי גמר, וחז"ל אמרו אין המלאכה נקראת אלא על ידי מי שגומרה.⁷²

70 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 250-251.

71 עגנון, "בבית הנשיא", הערה 60 לעיל, עמ' 64.

72 עגנון, "תשובות לגאולה כהן", הערה 66 לעיל, עמ' 421-422.

היחס למשיחיות הפוליטית הוא אם כן סתירתו. מצד אחד המדינה היא "ראשית צמיחת גאולתנו" ומצד אחר המשיחיות נדחית עד כדי כך שלמעשה היא לא פוליטית, שכן עגנון הוא מתנגד חריף לקשר בין המשיחיות היהודית ובין ההווה הציוני. ולכן, בגלל הסתירה הזאת, אין לו לעגנון יד ורגל בציונות הדתית. כדי להבהיר נקודה מכרעת זאת יש לומר שאמנם עגנון מפתח עמדה משיחית ציונית, שפורעת את ההבחנה הדיכוטומית בין גלות לגאולה – כפי שזאת מופיעה, למשל, בכתבתו של החת"ם סופר⁷³ – אבל הוא אינו מקבל את מצב הביניים של משיחיות מתפתחת בהווה לקראת העתיד כפי שאנו מוצאים בציונות הדתית. אביעזר רביצקי, שאיתר את השימוש הראשון בביטוי "מדינת ישראל" בכתבתו הביקורתית של ר' אליקום שלמה שפירא מהוראדנה בשנת תר"ס,⁷⁴ מאפיין את העמדה הציונית כזאת ש"חידדה מחדש את השאלה הקלאסית – מה בין החלקיות ההיסטורית לבין השלמות האוטופית, כן הוסיפה והציבה בפני המסורת הדתית שתי שאלות חריפות אחרות: בעיית החילון הלאומי היהודי ובעיית האקטיוויזם ההיסטורי היהודי".⁷⁵ והנה, מצד אחד עגנון היה שותף לעמדתו הבלתי-מתפשרת של הרב קוק (כמו זאת של החת"ם סופר), שזיהה לחלוטין בין התיאולוגי והפוליטי כשכתב על "מדינת ישראל, יסוד כסא ה' בעולם, שכל חפצה הוא שיהיה ה' אחד ושמו אחד",⁷⁶ כשהכוונה היא להגשמה לעתיד לבוא. אך בניגוד לרב קוק, שראה במוסדות יהודיים בארץ-ישראל, ששיאם צריך היה להיות במדינה, את נוכחותה של המשיחיות בהווה הציוני (למשל, כאשר יסד את הרבנות הראשית לארץ-ישראל ב-1921,⁷⁷ או כשתיאר את הציונות כגילוי הופעתו של משיח בן יוסף;⁷⁸ הרב קוק כתב ברוח זאת כבר ב-1898 אבל פרסם את הדברים למעלה מעשרים שנה מאוחר יותר)⁷⁹ – עגנון לא אימץ את העמדה הפרוגרסיבית, הלא-מהפכנית, של הציונות הדתית, שלפיה הגאולה תבוא "קמעא קמעא" כמו התגלותה של איילת השחר.⁸⁰ לכן, באופן פרדוקסלי, הוא בעת ובעונה אחת גם אישר את התקיימות "אתחלתה דגאולה", למשל בהקמת המדינה ובמעשי החלוצים, וגם דחה את מימושה לעתיד לבוא, אותה "גאולה אחרונה",⁸¹ שאין רואים אותה, ובכך, למעשה, הוא גם חבר, במידת מה, לעמדה החרדית שראתה בציונות "הפרה בוטה של שבועת האמונים שנשבעו ישראל להמתין באורך רוח עד עת קץ"⁸² ו"שלא יעלו בחומה" מן הגולה, 'שלא ימרדו באומות העולם' ו'שלא ידחקו את הקץ',⁸³ כשהשתיים הראשונות הן מתוך שלוש השבועות ואילו השלישית היא מתוך שש השבועות, שעליהן נצטוו ישראל. עמדה זאת, שמצאה את ביטויה הנחרץ אצל ר' יואל

73 רביצקי, הערה 4 לעיל, עמ' 12.

74 שם, עמ' 14-15.

75 שם עמ' 13.

76 שם, עמ' 16.

77 שם, עמ' 127.

78 שם, עמ' 137-139.

79 שם, עמ' 120-122.

80 שם, עמ' 32; שיר השירים רבה ו, טז.

81 שם, עמ' 47.

82 שם, עמ' 29.

83 שם, עמ' 39.

טייטלבוים,⁸⁴ "נותנת בכורה מובהקת לכיוון המשיחי-האוטופי – 'עין לא ראתה' – על פני הכיוון המשיחי-הרסטורטיווי – 'חדש ימינו כקדם'. היא גורסת את הפירוש הפלאי, העל-טבעי, של המשיחיות, ולא את הפירוש הריאליסטי והפוליטי שלה"⁸⁵ – כמו זה הדיאלקטי של הרב קוק, שראה בחילוניות של החלוצים שלב דסטרוקטיבי לקראת בנייה של גאולה דתית,⁸⁶ תפיסה שלא היתה נחלתו של עגנון.

ועל כן עמדתו המשיחית של עגנון היא עמדה של קדושה סתירתית שכוללת, בלי יכולת להכיל, את הקדוש ואת החילוני – שיכולים, אולי, להתקיים, בסתירתם, באמצעות לשון הספרות האירונית שלו. ייתכן שעמדה זאת של עגנון הושפעה מעמדתו של הרב יצחק ריינס, מאבות תנועת "המזרחי" (שבהמשך השתנתה דרכם), שהבחין בחדות, כבר בשנות ה-80 של המאה ה-19, בין תמיכתו בהתיישבות בארץ-ישראל ובין הגאולה המשיחית באחרית הימים, והגביל את השיתוף עם החילונים לעניינים מעשיים וחומריים בלבד.⁸⁷

הזיקה האפורטית של עגנון לעמדה החרדית ניכרת יפה בדברים הנכוחים שכתב אביעזר רביצקי, כאשר התייחס לסיפור "פת שלמה"⁸⁸ של עגנון מ"ספר המעשים" והצביע על הסתירה הלא-פתורה שקיימת בו בין עלייתו ארצה של המספר, שדימה לחשוב שהשאיר בגולה את השטן ומדוחיו, ובין העובדה שבנוסף לד"ר יקותיאל הנאמן, שלפי פירושו הידוע של ברוך קורצווייל מסמן את משה רבנו,⁸⁹ מצא המספר בארץ הקודש גם את השטן בדמותו של מר גרסלר. רביצקי מצביע על טקסט חרדי של האדמו"ר ממונקאטש, ר' חיים אלעזר שפירא, שמתאר כיצד בנסיעתו לארץ-ישראל ביקש להשאיר את השטן מאחוריו וזה קידם את פניו בנמל בארץ הקודש.⁹⁰ והנה מפירושו של רביצקי עולה שעגנון הציג בסיפורו, ללא כל פתרון, את האפורייה של העמדה הציונית שלו – אפורייה שמתממשת גם בחוסר הפתרון העלילתי של הסיפור, שנע בין תשוקת המספר לאכול בבית האוכל ובין הצורך לשלוח את האגרות בבית הדואר במצוותו של ד"ר יקותיאל הנאמן – אפורייה הכוללת, זו לצד זו, הן את העמדה הציונית והן את העמדה החרדית, שראתה בבניין הארץ הציוני מעשה שטן.

I

בבחירתו בסאטירה ככלי ביטוי ספרותי עגנון לא מוציא עצמו מתחומי הקאנון של התרבות העברית הציונית. הוא אינו מציע אלטרנטיבה אנטי-ציונית אלא מבקר את הציונות מתוכה, תוך שהוא נותר אחד מעמודי התווך של הספרות העברית המודרנית. כל זה מביא אותנו לסתירה הבסיסית שמונחת ביסוד "פרקים של ספר המדינה". שכן מצד אחד עגנון שולל

84 שם, עמ' 66-74.

85 שם, עמ' 37.

86 שם, עמ' 144-149.

87 שם, עמ' 52-55.

88 ש"י עגנון, "פת שלמה", סמוך ונראה, הערה 1 לעיל, עמ' 143-155.

89 קורצווייל, הערה 36 לעיל, עמ' 86-94.

90 רביצקי, הערה 4 לעיל, עמ' 60-62.

בו את המדינה אך מצד אחר הוא מתפלל לשלומה.⁹¹ כלומר, זוהי בעת ובעונה אחת גם ביקורת על הציונות וגם כתיבה מתוך הציונות. מעמדה תיאור-פוליטית רדיקלית ביותר – שהפוליטיות שלה היא לעתיד לבוא, אם בכלל – הוא שולל את התיאולוגיה הפוליטית בפועל של הספרות העברית בדיק מהסיבה שבגללה יואל טייטלבוים שלל את הציונות, כלומר דווקא בגלל הקשר שלה לדת. אבל שלא כטייטלבוים, עגנון מקווה שביום מן הימים תגבר הקדושה, ושהמדינה היהודית תהיה תיאוקרטיה בימות המשיח – כלומר בעתיד רחוק מאוד שבו תבוטל גם הפוליטיות. התהום הפעורה בין עתיד זה ובין ההווה מבחינה בחדות את עמדתו של עגנון ממשיחיות פוליטית.

האפורייה של עמדתו של עגנון ביחס למדינה ניכרת גם בכך שלימים אף התחרט על שפרסם את "קליפת תפוח זהב" וכתב שהוא "פיליטון קלוש ואני מצטער שבכלל פירסמתי בדפוס".⁹² בהמשך אמר עגנון לדוד כנעני:

את 'ספר המדינה' לא אשלים, אינני רוצה לבקר את המדינה. יש לנו אַ מדינה'לה, כה רבים אויביה, וצריך לשמור עליה. היה טעם בקידוש השם עד לימי היטלר. היום – אסור ואסור. רק כדי לומר שיהודים מוסרים את נפשם על קידוש השם? אבל יש הרבה מה לבקר במדינה, יש שחיתות. ומה אועיל בכיקורתי? לא כלום.⁹³

במילים אחרות, זוהי שוב אפורייה: אין טעם לבקר את המדינה אבל יש צורך לבקר אותה. אך הנקודה המעניינת ביותר היא שאלת קידוש השם. עגנון עובר מן הדיבור על האויבים לדיבור על הקרבת החיים בשם האמונה, שמוצבת על ידו, למעשה, בניגוד לנכונות למות למען קיום המדינה, שאותה ביקר כל כך. היוצא מזה הוא עמדה סתירתית, שלפיה על אף חוסר קדושתה של המדינה, בפועל, אומר עגנון, יש מקום, לנוכח האויבים, למות למענה – כלומר כשיש לה משמעות רוחנית, אם כי חמקמקה – ואילו על קידוש השם אסור למות יותר. בכך הוא משמר את עמדתו החצויה ביחס לקדושת המדינה כפי שבוטאה ב"פרקים של ספר המדינה", ובעיקר מסרב לפרש את השואה במונחים תיאולוגיים משיחיים שלפיהם השואה היא שלב הכרחי של חבלי משיח.

עגנון הצמיד ל"פרקים של ספר המדינה" – ובכך חתם את הכרך סמוך ונראה – את "פתיחה לקדיש, אחרי מטתם של הרוגי ארץ-ישראל", שנכתב ב-1947. בכך הוא הבלית את קדושת המתים למען ההגשמה הציונית בארץ-ישראל, השונה כל כך לדידו ממעשיהם של מקדשי השם בגולה. אך רגע הזה של אמירת קדיש על המתים גם מאפשר לעגנון לא לנסח במפורש אוטופיה ב"פרקים של ספר המדינה",⁹⁴ שמוסבים על החיים. בקדיש, שחל על המתים, הוא מציג עמדה של תיאולוגיה פוליטית ציונית, אבל לדעתי זו אינה מתקיימת כשהמדובר הוא בחייה של המדינה הציונית בהווה:

91 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 253.

92 דוד כנעני, ש"י עגנון בעל-פה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971, עמ' 82.

93 שם, שם.

94 אורבך, הערה 35 לעיל, עמ' 221.

אם כך אנו מתפללים ואומרים אחרי כל אדם שמת, קל וחומר על אחינו ואחיותינו הנאהבים והנעימים בני ציון היקרים הרוגי ארץ ישראל שנשפך דמם על כבוד שמו יתברך ועל עמו ועל ארצו ועל נחלתו. אלא כל הדר בארץ ישראל הוא מלגיונו של מלך מלכי המלכים הקדוש ברוך הוא שהפקידו המלך שומר בפלטרין שלו. נהרג אחד מלגיון שלו אין לו כביכול אחרים להעמיד במקומו.⁹⁵

ח

הפרק הראשון ב"פרקים של ספר המדינה", "החוטפים",⁹⁶ מגולל את סיפור חטיפתו של הנואם שרייהולץ (עץ צועק), המופיע גם בסיפור "המכתב" שב"ספר המעשים",⁹⁷ ומעביר את ביקורתו של עגנון באמצעות הקריקטורה של הנואם, שכדרכה של סאטירה מייצגת טיפוס אופייני, שכן "נאמו נאומים ודרשו הדרשה רואים בני המדינה את עצמם כאילו כבר עשו מעשה. אם הלכה אותה צרה מוטב, ואם לאו מוסיפין לה נאום. עד שבאה צרה קשה ממנה ומעמידין נואם אחר".⁹⁸ כפי שמפורש ב"פתיחה לספר המדינה", הבעיה המרכזית היא השפה של המדינה, וזו נשלטת על ידי נאומים. הדיבור הוא תחליף למעשה, וככזה הוא ריק מכל תוכן ומעיד על טיפשות מופלגת. השפה היא תחליפית ואיננה השפה האמתית הקדושה שהיא משאת נפשו של הסופר הראוי. השאלה היא אם כן ספרותית, והספרות הראויה היא זאת שצריכה להחליף את לשון הנאום הריקה.

הביקורת האירונית הזאת היא בעיקרה תיאולוגית. האנשים המצפים לנואם מתוארים כמי שמבקשים לעבוד את עצמם כאלילים הזרים ליהדות: "ודרך ישיבתם היו מסתכלים בתמונות של כתלי בית הועד. ואף הם ראו את עצמם כאילו דמות איקונין שלהם כבר מבהיקה משם, וכבר טעמו שמץ נצחיות".⁹⁹ הם מטפחים את נצחיותם – "אלא שהמושג הזה כלומר נצחיות אינו מושג ממושגי הגוף",¹⁰⁰ ובכך הוא מייצג את דתיותה הכוזבת והמלאכותית של המדינה.

כשבאים החוטפים אל מר שרייהולץ מתגלה בעליל קוצר הראות הנרקסיסטי שלו: "אבל מדה טובה היה בו במר שרייהולץ לראות כל דבר ביחס אליו לטובתו ולהנאתו".¹⁰¹ הפתרון שמציע עגנון למארת הנאומים ("אלא צרות הרבה באות על המדינה ואין ספק בעינינו שרובן באות על ידי שאנו מוציאים רוב ימינו בדרשות ואין אנו באים לידי מעשה"¹⁰²) הוא לא חינוכם של הנאומים ושיפור לשונם אלא עמדה של ייאוש מהם, שמביאה לידי

95 ש"י עגנון, "פתיחה לקריש", סמוך ונראה, הערה 1 לעיל, עמ' 289.

96 ש"י עגנון, "החוטפים (פרק מספר המדינה)", הארץ (01/04/1942).

97 ש"י עגנון "המכתב", סמוך ונראה, הערה 1 לעיל, עמ' 244, 246.

98 עגנון, "החוטפים", הערה 1 לעיל, עמ' 253.

99 שם, עמ' 254.

100 שם, שם.

101 שם, עמ' 255.

102 שם, עמ' 256.

חטיפתם ומונעת מהם לשאת דבריהם. החוטפים מסייעים את שרייהולץ למקום שהם מספרים עליו כי "מקום של יישוב כאן ובני אדם הגונים שרויים כאן, אלא פרנסים ומנהיגים שהפקידו עצמם על העיר גרמו לשממה זו, לפי שעושים רוב ימיהם בחוזה לארץ, לתקן את עצמם, אין מספיקים לתקן את העיר".¹⁰³ המנהיגים של המדינה הם מושחתים ועיקר חטאם הם הנאומים, והעובדה ש"נתייאשו מן הנאומים והדרשנים"¹⁰⁴ ממקדת את תשומת הלב של הסאטירה בקונפליקט הפנימי שביסוד התנהלות המדינה: אין אפשרות לנהלה בלי תקשורת אנושית לשונית ואילו זו, כשהיא מנופחת ושקרית ובעיקר ריקנית ומשממה,¹⁰⁵ מחבלת במדינה. לכן הפתרון הוא בשתיקה ("מר ליפמן שרייהולץ המנהיג הנערץ אוהב לדבר והבחורים הללו אוהבים את השתיקה"),¹⁰⁶ במקום שפה שאין המדבר בה שומע את מה שלבו מדבר.¹⁰⁷ השתיקה גם היא ביטוי לייאוש ולהעדר תקווה אוטופית לקיומה של שפה אחרת שתהיה נהוגה במדינה, שפת אמת אשר תקרב את המסמן למסומן וששיאה הוא בלשון של קדושה. לכן מבטא עגנון את זעמו על שרייהולץ כשהוא נותן בפיו שימוש ריק בלשון דתית: "בוחר אני שתד אש מן השמים ותאכל את שלושתכם כאחד",¹⁰⁸ ומיד לאחר שאחד החוטפים אומר "סוככים אנו על רחמי שמים שירחמו עלינו, שהרי אין בידינו ברירה אחרת. הביט מר שרייהולץ על הבחור בלעג ואמר, מאמין אתה שיש שם בשמים כלום?".¹⁰⁹ כך הדבר גם בהמשך, כשהוא מלגלג על לומדי התורה המתגוררים במקום שאליו נחטף.¹¹⁰

המודרניזם של המדינה מצמיח את המחשבה הדתית האוטופית עד כדי כך שכששואל מר שרייהולץ את הבחורים "ומה דרך משל אתם מבקשים בארץ? נתאנחו הבחורים ואמרו, איך נדע? שבע שנים צריכות שיעברו עד שיתפנה המוח מהבלם של נואמי נאומים ויחזרו לבריאות".¹¹¹ עם זאת חיייהם בהווה מתנהלים לאור ציווי האל. "וכיצד אתם חיים?" שואל שרייהולץ והם משיבים: "בזמן ששאר אדם מוציא ימיו ושנותיו בבית הקהה ובשמיעת רדיו חיים אנו את חיינו כפי חפץ צוֹרְנו ורצונו".¹¹² "בעל ספר המדינה", הפרסונה שברא עגנון כדבורה האירוני של הסאטירה, רואה בחיוב את מעשה ההתנגדות למדינה שמבצעים החטפנים. מכיוון שתפיסתו את העתיד היא אפורטית הוא אינו שותף לאיזו שהיא תקווה של התקדמות לקראת מצב עניינים אחר, ולכן הוא ממליץ על שבירת הכלים הפוליטיים באמצעות אלימות.

התקווה להתמעטות הנאומים מיוסדת על נטייתם של בני האדם לחקות מעשי אחרים,

103 שם, שם.

104 שם, שם.

105 שם, עמ' 257.

106 שם, עמ' 259-260.

107 שם, עמ' 259.

108 שם, עמ' 257.

109 שם, שם.

110 שם, עמ' 258.

111 שם, עמ' 257.

112 שם, עמ' 258.

ולא על הבנה או הפנמה של הצורך להחיות לשון קדושה, שיכולה היתה להילמד מן הספרות – שכן "מה שיפה לנואם אינו יפה לסופר"¹¹³ – אבל לא נלמדת ממנה. "שמתוך שאין מוציאים ימיהם ושנותיהם בשמיעת נאומים נותנים דעתם על עצמם לתקן מקצת מעשיהם. ומתוך שמתקנים מקצת מעשיהם אף המדינה הולכת ומתקנת".¹¹⁴ התיאולוגיה הפוליטית של עגנון היא אלימה ואפילו מהפכנית, אם כי היא מוצעת מפרספקטיבה סאטירית אפורטית. אמנם, כשם שהוא מיחל שהלשון העברית תעטה על עצמה קדושה בעתיד, כך מעשה החטיפה מניע בעקבותיו אבולוציה מסוימת של תיקון. אך זוהי גם עדות נוספת ליחסו החצוי של עגנון למדינה הציונית. מצד אחד שלילה מן החוץ ומצד אחר שלילה שבאה מבפנים.

II

יחסו של עגנון לספרות העברית החדשה, שהוא מכותביה הבכירים, הוא, אם כן, אפורטי, והוא נובע מהחילון שלה שבהווה מזה ומכך שהיא משמרת את הקדושה מן העבר מזה. כך בדבריו בבית הנשיא שז"ר:

נס גדול אירע לספרותנו החדשה שקראה לעצמה חדשה. על ידי שקראה את עצמה חדשה הכריזה על עצמה שאין לה ולו שקדמה לה ארבעת אלפים שנה משום המשך, אלא חדשה היא מקרוב באה וימיה כימי ההשכלה החדשה, שאף היא חדשה. תארו באיזו פנים היתה ספרות זו עומדת כלפי כל הדורות ובאיזו פנים היינו אנחנו עומדים לפני משוררינו הקדושים שקידשו את שירתם באהבה וביראתם את השם וברחמיהם הגדולים על ישראל עמו. קשה מזה באיזו פנים הייתי אני עומד לפני אבותי הגאונים. אבל מתוך שספרותנו חדשה היא ואני אחד מסופריה, הרי אף אני מקצת משהו, עד כדי כך שנשיא מדינת ישראל ועמו אנשים רבים ונכבדים נתכנסו לכבודי ואמרו לכבודי דברים גדולים וטובים.¹¹⁵

השפה הקדושה היא הכרח לקיום המדינה היהודית, שכן המדינה, לדעת עגנון, נבנית על לשון משותפת – שלדעתו של טייטלבוים היא "הלשון שבדו להם להרחיב את גבול הציונות".¹¹⁶ כדי להקים מדינה יהודית שהיא מגדל בבל חדש.¹¹⁷ אמנם כדי ליצור ספרות ריאליסטית צריך לכתוב בלשונה של המדינה, אלא שאז תהיה בכך שותפות בהשחתת הציונות והקדושה החיונית לה. יש כאן אם כן אפורייה של הכורח לכתוב בלשון העברית הקדושה לעומת האי-אפשרות לכתוב בה. טייטלבוים פתר את האפורייה הזאת בכך שגרס שהלשון שבה כתב את ספרו היא לשון משובשת. אין היא העברית הציונית הטמאה וכמובן שהיא אינה לשון הקודש, אלא שזו לשון לא-לאומית, כזאת שאינה רוצה לחזור למצב

113 שם, עמ' 251.

114 שם, עמ' 260.

115 ש"י עגנון, "בביתו של נשיא מדינת ישראל", הארץ (23/08/1963); מעצמי אל עצמי, הערה 60 לעיל, עמ' 76.

116 טייטלבוים, הערה 16 לעיל, עמ' תלב; שכטר, הערה 17 לעיל, עמ' 133.

117 רביצקי, הערה 4 לעיל, עמ' 89.

שהיה לפני מגדל בבל אלא שהיא "הלשון שאין לה שם משל עצמה, כי לעולם אין היא של עצמה, כשלעצמה, היא תמיד לשונו של האחר, ולעולם האחר-בשיבוש"¹¹⁸.

עגנון, לעומת זאת, אכן מבקש לכתוב בשפה של הציונות, שפה ששכטר מציג כניגודה של תפיסת הלשון של טייטלבוים, ואשר "הכשירה את המקום למושג 'יהודי' כפי שהוא נטבע במודרנה כסובייקט, מתוך זיקה ללשון שמופיעה כלשון שלו, וכמבדילה ומחברת אותו כלאום בתוך הסיפור הנוצרי-יהודי"¹¹⁹. כלומר לא שפה משובשת אלא שפה יהודית מודרנית שממשיכה את העברית הקדושה של העבר. אבל הסובייקט היהודי המדני הזה של עגנון הנו סובייקט מפוצל, והוא מיוצג בפיצולו באמצעות האירוניה. ולכן עבור עגנון, ההכרעה להפסיק לכתוב בעברית מתוך הבנת השבר הגדול עם העבר היהודי וההכרעה כן לכתוב בעברית, בגלל הידיעה שמתקיימת המשכיות של הקדושה במעשה המדינה, נותרות כאפורייה. המקום שהוא מצייע לאפורייה הזאת הוא כתיבת ספרות עברית בשפה קדושה ופשוטה, שכאשר היא ניגשת לתאר את המדינה היהודית היא בוחרת בסאטירה ובאירוניה. כמי שביקר את דברי הסופרים הפתטיים שלמדו מן הנואמים, הוא רואה לעצמו חובה להורות דרך ספרותית לרבים כסופר עברי מרכזי. הוא בהחלט רואה עצמו כמחדש גדול בספרות העברית (תוך הצטנעות אירונית מובלעת) ומבקש, כך נראה, להאיר בכך את כלל מפעלו הספרותי: "ואפשר שיהא ספרי זה לעיניים לכל העתידים לכתוב תולדות המדינה ותתגלגל זכות על ידי שיבואו אחרים ויעשו מה שעשיתי אני, שהרגל הוא במדינה שאם אחד עושה דבר באים ועושים כמתכונתו"¹²⁰.

אם כן, האפורייה הזאת היא שהביאה את עגנון לכתוב יצירה ספרותית שהיא סאטירה חריפה נגד המדינה היהודית, סאטירה שבו-בזמן גם נותנת אישור לשוני לקדושתה של המדינה וגם יוצאת בכוח נגד הלשון שנוהגת בה. עגנון תובע מן הלשון הספרותית שלא תהיה פתטית, כלומר נושאת סבל ואימה עד כאב, אלא עליה להכיל את הכאב ולנסחו בדרך חדשה, אמנותית – תביעה זו היא שדוחפת אותו לזרועות הסאטירה. שכן הסאטירה כולה כאב אבל פניה, לעומת זאת, שוחקות.

בסאטירה שלו הוא בז, למשל, לרעיון השפה המשותפת שאינה קדושה. כך הוא מתאר את המאמץ הנלעג והקריקטורי לייצר שטיח שיכסה את כל הטריטוריה של המדינה היהודית,¹²¹ ניסיון שמחקה את הלשון הקדושה שלפי טייטלבוים היא "השפה שאין בה הבדל בין דיבור למדובר, השפה שאיננה ענין של הבנה אלא של הויה [...] שפת הבנאים המושלמת שאין בה ייצוג, במקום שבו אין הבדל בין הסימן לדבר, בין הדובר לדיבור לדבור, לדבר"¹²², כלומר שפה שאינה מייצגת ולכן אינה נושאת משמעות. ואכן, רק כתבי הקודש, כתב ולטר בנימין, הם המאחז "שם חדלה המשמעות לשמש קו פרשת מים בין זרם הלשון וזרם ההתגלות. כשהטקסט עצמו, במילוליותו, בלי שום תיווך של

118 טייטלבוים, הערה 16 לעיל, עמ' תכא; שכטר, הערה 17 לעיל, עמ' 136.

119 שכטר, הערה 17 לעיל, עמ' 138.

120 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 252.

121 שם, עמ' 266.

122 שכטר, הערה 17 לעיל, עמ' 134.

משמעות, משתייך כולו ללשון האמיתית, לאמת או לתורה, הריהו בר-תרגום במובהק וללא סייג".¹²³

הסאטירה היא כלי יעיל לניסוחה של האפורייה מכיוון שהסאטירה יכולה, בהתאם לכללי הז'אנר, לבקר ולהצליף מתוך רוח ניהיליסטית שאינה מציעה אלטרנטיבה אוטופית. התפיסה הזאת של אוטופיה לעתיד לבוא, שמימושה תמיד נדחה ודמותה לא ברורה, ניכרת יפה בדבריו של עגנון על בן גוריון, שבהם התוודה שלו היה הדבר תלוי בו הוא היה דוחה את הכרזת המדינה לעוד עשרים-שלושים שנה. הערצתו את בן גוריון נובעת מכך שהלה אכן מימש בשם האל את הרעיון המשיחי של מדינה יהודית; ומצד שני הוא מבקרו ולא מחבבו,¹²⁴ וזאת דווקא בשל האופי הפוליטי של משיחיותו של בן גוריון, שהקים את מדינת ישראל בהווה. אך זוהי עדות ליחסו החצוי של עגנון למדינה הצינונית. מצד אחד שלילה מן החוץ ומצד אחר שלילה שבאה מבפנים, שבאה לידי ביטוי, למשל, בתגובתו החצויה להכרזת המדינה של בן גוריון, תגובה שעיקרה לא שלילה מוחלטת אלא דחייה.

אמנם, כפי שכתב מיכאל קרן על "פרקים של ספר המדינה", עגנון העמיד עצמו "כמתנגד מובהק של בן גוריון, שתיאר את מדינת ישראל כפסגתה של ההיסטוריה היהודית ואף יותר מזה – בן גוריון תפס את המדינה לא כתוצר היסטוריה ממשית בת אלפיים שנה, אלא כתוצר החזון המשיחי שפיעם בלב העם כל אותן שנים".¹²⁵ אלא שיש לשים לב שעגנון נוקט, גם כאן, לשון כפולה – גם אנטי-משיחית וגם משיחית – דבר שמעיד על הסתירה העמוקה שבה היה שרוי:

בהושענא רבא שעבר באושפיזא של דוד המלך כשהייתי בסוכתו של דוד בן גוריון שיחיה לברכו ליום שנתגברו שנותיו והגיע לגבורות הבאתי לו לימים טובים וארוכים את ספרי ימים נוראים וכתבתי על הספר לדוד בן גוריון שנבחר על ידי ההשגחה האלקית לייסד את מדינת ישראל. מורי ורבותי, אלופי ומיודעי, יודע אני בכם שכולכם כאחד ראש כל מאוויכם היה חידושה של מדינת ישראל. אבל כשאני מסתכל בלבי זוכר אני שאם היו שואלים אותי רוצה אתה שנעשה מדינה הייתי משיב ודאי ודאי, אלא אם היו אומרים לי היום מכריזים אנו על ייסודה של המדינה הייתי אומר, מוטב שנמתין עוד עשרים שלושים שנה, כל זה כלפי עצמי אני אומר. דוד בן גוריון לא המתין, אלא עמד ועשה, וה' עמו, שכבר קודם למעשה הסכים המקום עמו, שכיוון דוד בן גוריון את השעה שמיועדת מן ההשגחה האלקית לחדש את מדינת ישראל. הוא שכתבתי על ספרי לדוד בן גוריון שנבחר על ידי ההשגחה האלקית לייסד את מדינת ישראל.

[...]

אבל אם ממהרים אתם מוותר אני לעת עתה ואקיים את הבטחתי לעת אחרת, כגון בעוד חמש שנים בעוד עשר שנים כחגיגות הבאות שנעשה לכבודו של דוד בן גוריון שיחיה ואם יבוא בינתיים משיח צדקנו מה כל האגדות כנגד שמחת גאולתנו השלימה. יגן ה' צבאות על

123 ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", מגרמנית: נילי מירסקי; בתוך ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 140.

124 כנעני, הערה 92 לעיל, עמ' 82.

125 קרן, הערה 12 לעיל, עמ' 446-447.

מדינת ישראל וינשא וירומם את כבודה למעלה למעלה ויחיינו ויזכנו ונראה במהרה בקרב
בביאת משיח צדקנו אמן סלה.¹²⁶

מצד אחד עגנון רואה במדינה יציר כפיהם של שליחי האל, אבל מצד אחר הוא טוען
שבהווה הישראלי יש להיזהר מקידוש המדינה. עגנון, כאמור, אומר במפורש שהוא כותב
את מה שענינו רואות תוך הבלטת משבר הייצוג: "והמדינה כמו שאמרתי מרובה בפרצופים
ופרצופי פרצופים שמתחלקים והולכים בלי שיעור ובלא סוף, מלבד המושגים שמשתנים
בה ובתוכה שינויים על גבי שינויים, שאינם ניתנים להתפס".¹²⁷ ולכן, חוסר היכולת וגם
חוסר הרצון לייצג נאמנה, שמונחים ביסודה של הסאטירה, מאפשרים לה לעשות דבר
והיפוכו – גם לייצג וגם לשלול את אפשרות הייצוג. בכך מממשת הסאטירה באמצעות
לשון הספרות את האפורייה שעגנון כל כך ער לה.

הפרק "שלוש עולמים"¹²⁸ פותח בתיאור מצב חירום: "צרה גדולה באה על המדינה. מיום
שנוסדה המדינה ועד עכשיו לא היתה צרה שכזו. השמים לא הורידו גשמים והארץ לא
נתנה יבולה".¹²⁹ כמו כן, "לעולם אין צרה באה יחידה. כשכלו כל הכוחות נשמעה שמועה
שאויבים הקיפו את המדינה. עדיין לא נכנס האויב למדינה, אבל עומד סמוך וקרוב".¹³⁰

קרל שמיט טען כי מקור הכוח של הריבון טמון בהיותו "מי שמכריע על מצב החירום",
ולאור מצב זה משעה את החוק,¹³¹ כלומר – מגדיר את מצב העניינים כמצב של חירום
הנמצא "מחוץ לסדר המשפטי התקף הרגיל, ואף על פי כן קשור בו, כי הוא אחראי
להכרעה אם אפשר להשעות את החוקה כולה".¹³² הריבון, הוא "הסמכות הגבוהה ביותר,
הבלתי-תלויה מבחינה משפטית, שאינה נגזרת משום דבר".¹³³ ועל כן, טוען שמיט, מעמד
הריבון המרכזי על מצב החירום הוא אנלוגי למעמדו של האל,¹³⁴ ומכאן ששליטה במדינה
הלאומית מתבססת על התיאולוגיה של הסמכות הכול-יכולה שנתונה לאלוהות, ולכן גם
על המסורת התיאולוגית של אותה לאומיות.

ואכן עגנון, שמציין במפורש את המקור למצב החירום בכותבו "כי לא המטיר ה' על

126 ש"י עגנון, "לכבודו של בן גוריון", מעצמי אל עצמי, הערה 60 לעיל, עמ' 315-316.

127 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 251.

128 ש"י עגנון, "שלוש עולמים (פרק מספר המדינה)", לוח הארץ, תש"ג, עמ' 97-103.

129 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 260.

130 שם, עמ' 261.

131 שמיט, הערה 11 לעיל, עמ' 25.

132 שם, עמ' 27.

133 שם, עמ' 38.

134 שם, עמ' 25-30.

הארץ"¹³⁵ מאתר את כישלונה של המדינה בכך שלנוכח מצב החירום היא לא יכולה לממש את שלטונה האנלוגי לאל – להכריז על מצב החירום, לשלוט בשמו ולהתמודד עם תוצאותיו. הסיבה לכך היא שהמדינה מפוצלת והדת לא שולטת בה:

צריכה הייתה המדינה להקדים עצה לפורענות. אבל בני המדינה מחולקים לשתי כיתות. לכסויי ראש ולגלויי ראש, וכל שכת אחת מבקשת שנייה מעכבת, ואף הכיתות עצמן מחולקות ביניהן ושונאות אלו את אלו, אולי יותר מששונא האויב את כסויי הראש ופרועי הראש כאחד.

עגנון מנסח את בעיית השלטון במדינה באמצעות אירוניה תיאולוגית מובהקת:

אותה מדינה מסורת יש בידיה שאבותיה הראשונים יהודים היו, והרי דרכם של יהודים לכסות את ראשם, לפיכך נוהגים קצתם לכסות את ראשם. וקצתם, מה טעם מגלים את ראשם? אלא שרואים עצמם כיהודים שלפני מתן תורה, שעדיין לא נצטוו על כיסוי הראש, לפיכך מגלים את ראשם. והואיל ואלו מכסי ראש ואלו מגלי ראש לפיכך חלוקים הם ושונאים אלו את אלו.¹³⁶

תושבי המדינה הלאומית המודרנית מושמים ללעג כמי שרק זוכרים שאבותיהם היו יהודים. האירוניה הסאטירית היא בעלת עוקץ דתי מובהק והיא משימה לצחוק את ההבחנה בין מי שרואים עצמם כיהודים שלפני ההתגלות במתן תורה ובין מי שרואים עצמם כיהודים שחוו את ההתגלות. עגנון לועג לכולם ומציג את ההבחנה כמלאכותית וחסרת תוכן דתי ממשי, כשהוא מפרט עד לעייפה את סוגי כיסויי הראש הנהוגים לעומת הצורות של גילוי הראש.¹³⁷ לא זו בלבד שכל זה גורם לכך ש"אין נכנסים כאחד לפקח על עסקי מדינה"¹³⁸ – כלומר שהריקנות הדתית לא מאפשרת שליטה – אלא שהמספר, "בעל ספר המדינה", מאשים במצב האנרכי את שני הצדדים: "בדבר אחד בלבד שווים. שכל כת אומרת שכל הרעות הבאות על המדינה אינן באות אלא בשביל צרתה. ואלמלא לא היה בעל ספר המדינה חושש לדברים יתירים היה אומר, אלו ואלו דברי אמת."¹³⁹

למעשה, עגנון שמבקש את הקדושה יוצא נגד הדרך, שנראית לו מלאכותית, שבה המדינה הציונית על כל אגפיה מאמצת אותה. האפורייה של קודש וחול מכתובה לו גם את שלילת מימוש הקדושה בהווה של המדינה. כך, למשל, התבטא כששאל בן גוריון לעצתו בסוגיה "מיהו יהודי". מצד אחד הוא טוען:

ענותך תרכני לשאול אותי מה דינם של ילדי נישואי תערובת, שהוריהם גם האב וגם האם רוצים לרשום את ילדיהן כיהודים. אנכי את שלומי אמוני ישראל, ששלמים ונאמנים לתורה,

135 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 260.

136 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 261.

137 שם, עמ' 262.

138 שם, שם.

139 שם, שם.

כפי שפירשוהו חז"ל ונקבעו דבריהם בשולחן ערוך. ואין לי לא להוסיף על דבריהם ולא לגרוע מדבריהם כלום.¹⁴⁰

לעומת זאת, בדברים שצירף בשולי תשובתו לבן גוריון כתב עגנון דברים הפוכים בתכלית, שבהם הוא תובע במפגיע את ההבחנה בין דת ומדינה. כלומר, כתיאולוג פוליטי שנואש לחלוטין מן המציאות הישראלית, הוא נוקט, למעשה, גם עמדה ציונית רדיקלית בנוסח ההפרדה של הציונות מן הדת – שלא התקיימה בפועל ושיוחסה על ידי הרב קוק לקונגרסים הציונים הראשונים¹⁴¹ – וגם עמדה חרדית רדיקלית, שמבחינה בחדות בין הגישה התיאור-פוליטית שלו ובין המדינה הציונית:

ברשותך אוסיף דבר שלא נשאלתי עליו. דת ומדינה לעת עתה הן כשתי שכנות שאינן נוחות זו לזו. ואתה ששלום המדינה וטובת המדינה תלויים בכך כדאי שתמשוך ירך מלדון בענייני דת בין טוב למוטב, כדי שתהא דעתך פנויה לענייני המדינה.¹⁴²

אם המצב הוא של לאומיות מודרנית, ששכחה את הדת, הרי פתרון אפשרי הוא בפנייה לאל על ידי מי שמצוי מחוץ למעשים של המדינה ומחוץ לעימות הריקני שבין כסויי הראש ובין גלויי הראש. פתרון זה מופיע בסיפור בדמותו של אותו "אדם סתם"¹⁴³, שמבקש להתפלל על הגשמים הואיל "ודבר שהוא ראשון לכל דבר, היינו לבקש רחמים מלפני בעל הרחמים, נשתכח מבני המדינה"¹⁴⁴, ו"בני המדינה מתוך שהיו טרודים במחלוקת ובוויכוחי דברים לא הספיק להם זמנם לזכור את בוראם"¹⁴⁵. הסאטירה נכתבת מתוך פרספקטיבה אירונית דתית, והיא מצביעה על האבסורד שבהאשמת המתפלל האמתי ב"מעשה שעלול לערער את יסודות המדינה, ואין צורך לומר את המשמעת, שכל שאין לו תוקף מן הציבור ועושה עצמו שליח הרי הוא בכלל מפירי חוק פורצי גדר, ומחבל את סדרי המדינה"¹⁴⁶. עגנון מעמיד כאן את ציווי הדת מול הדמוקרטיה של המדינה המודרנית, ומעדיף ללא ספק את הראשונים על פני השנייה, הזוכה לתיאור אירוני מלעג: "עמדו ושלחו דיפוטציות ודיליגציות אצל פרנסי המדינה. קיבלו אותם הפרנסים והעמידו עצמם לרצונם, ללחום מלחמת מגן ומלחמת תנופה בזה שהפיר משמעת המדינה"¹⁴⁷. שיאה של האירוניה כלפי הדמוקרטיה החילונית הוא בכינוי "שפתותיים" שמעניק עגנון לפרלמנט, כשהוא מדגיש בכך את תפיסתו שהשאלה התיאור-פוליטית עוברת רדוקציה לשפתם הנלעגת של חברי הפרלמנט המלהגים ומנהלים דיונים אבסורדיים ומגוחכים.

140 ש"י עגנון, "מיהו יהודי, מכתב תשובה לבן גוריון (תשי"ט)", מעצמי אל עצמי, הערה 60 לעיל, עמ' 420.

141 רביצקי, הערה 4 לעיל, עמ' 129-130.

142 עגנון, "מיהו יהודי", הערה 140 לעיל, עמ' 420.

143 עגנון, "שלום עולמים", הערה 1 לעיל, עמ' 262.

144 שם, שם.

145 שם, עמ' 263.

146 שם, שם.

147 שם, עמ' 264.

שיא חדש של התיאור הסאטירי קשור גם הוא בלשון. עגנון מלעיג על הקשר הלאומי בין שפה וטריטוריה. הוא מספר על יוזמה של מנהיגי המדינה "לארוג שטיח כמידת כל המדינה"¹⁴⁸, שפירושה, כאמור לעיל, ליצור לשון קודש מלאכותית שתאחה לחלוטין כל מסמן עם מסומנו. ואכן, מיד "נבחר וועד מיוחד להקנות שם לשטיח"¹⁴⁹. אלא שבמקום קדושה הוא יפרנס את תאוות הממון, המחליף את הקדושה, "שכל שיש לו שם משמש סיסמא ועשוי לעשות ממון"¹⁵⁰. שוב חוזר עגנון ללעגו על ועד הלשון, שממציא מילים באורח מלאכותי ללא התשתית התיאולוגית העמוקה הנדרשת לדעתו משפת המדינה, תשתית שהיא זרה לאנשי הוועד: "נמנו וגמרו למסור את קריאת השם בידי חברה לשוניה, זו לשוניה שממונה על הלשון, שכל חברה לושני לשון וממוללי מלין, שבקיאים בכל הלשוניות, ויש ביניהם חברים שבקיאים אפילו בלשון המדינה"¹⁵¹. המילה "פרוטסטית", שבה בחרו כלשון מחאה "כלפי הגשמים שעלולים לחבל את המשמעת שבמדינה"¹⁵² וכדי לחזק את אחדות האומה,¹⁵³ מצטרפת לשמות אחרים המסתיימים ב"יה" כדי להקל על החרוזה,¹⁵⁴ שאפשר לפרשם גם כביטוי של התעלמות מן המשמעות הדתית של "יה". התוצאה של לשון מלאכותית לאומית זאת, המתעלמת ממשמעותה התיאולוגית, היא שוב הנאומים והמלל העיתונאי שעגנון כבר בז לו בפרק "החוטפים". הסוף הוא טוב לא בזכות מעשי המדינה אלא בזכות האל, שכן תפילתו של היחיד פעלה על הקדוש ברוך הוא, שהמטיר גשמים שקרעו את השטיח והרוו את האדמה, ועגנון מוסיף באירוניה "שדרכם של בני המדינה שעושים עשייתם ארעי, שלא המעשה הוא העיקר אלא הרעיון"¹⁵⁵. רוצה לומר שהמלאכותיות של מעשה השטיח הובילה לתוצאות חיוביות, אבל לא בזכות הציבור של המדינה אלא כנגד מעשיו עם השטיח שאינם אלא מלל ריק.

בסיום הפרק משתנה הטון של הסאטיריקן באחת. כל הפרויקט הלשוני הסאטירי שלו, המשמש לו מוצא כדי להיחלץ מן האפורייה של הכתיבה בעברית שיש בה גם המשכיות של קדושה וגם נתק חילוני מודרני, נאלם דום לנוכח העובדה שלאחר שהתגברה המדינה על האויב הפנימי הנלעג עומד בפניה האויב החיצוני האמתי. חשוב לשים לב שעגנון מעמת כאן שתי עמדות דתיות המוציאות זו את זו – דברים שבקדושה לאומית לעומת מלחמת מצווה לאומית:

אחרי שסיפרנו כיצד נפטרה המדינה מן האויב שבפנים חייבים אנו לספר כיצד הגיע האויב
שבחוץ למלחמה על המדינה. אלא לא עת דברים עכשיו, שמלחמת מצוה ומלחמת חובה
לנו באויב.¹⁵⁶

148 שם, עמ' 266.

149 שם, שם.

150 שם, שם.

151 שם, שם.

152 שם, שם.

153 שם, עמ' 268.

154 שם, עמ' 266-267.

155 שם, עמ' 268.

156 שם, עמ' 269.

הפרק השלישי ב"פרקים של ספר המדינה" הוא "קליפת תפוח זהב".¹⁵⁷ לעומת הסאטירה החריפה שבשני הפרקים הקודמים, כאן לפנינו סאטירה שכתובה כמהתלה. הפרק פותח במשפט "קליפת תפוח זהב נזרקה לרשות הרבים",¹⁵⁸ ומכאן ואילך מתגלגל מחזה אבסורד בעיר – שהיא כידוע אתר אופייני של ז'אנר הסאטירה – של תקלות ותלונות של מי שמבחינים בקליפה, כשזו מעוררת את כעסם וביקורתם על הנזק שהיא מסבה לציבור. המדינה היא ההקשר והיא היעד לביקורת האירונית:

אחרים שאין להם עסק במושכלות חוץ לעסקי המדינה, הם אמרו, לא על הזורק יש לקבול, אלא על העירייה, שאינה שולחת את שמשיה לטאט את הקליפה. [...] אבל העיריה שאינה מפנה את הקליפה היא ראויה לנזיפה. מיסים היא גובה, ומה נותנת לנו, קליפי פירות היא נותנת. וכי כל תפקידה של מדינה לגבות מסים ולא לעשות כלום.¹⁵⁹

הביקורת כאן היא על צמצומה של החברה האזרחית מפני כוחה חובק-הכול של המדינה. "המשותף לשלושת הפרקים הוא, שיוזמתו של היחיד מצילה את המדינה מצרותיה וממצוקתה, בעוד המדינה עושה את רוב תושביה לחקיינים. יחידים אלה שומרים על חירותם, ובעצם גם על דבקותם במסורת המקורית של דורות שנשתכחה".¹⁶⁰ והרי ברור שכל מחזה האבסורד הזה לא היה בא לעולם אילו היה אדם פרטי מתכופף ומרים ביוזמתו את הקליפה ולא מצפה שהמדינה תפעל בנידון. המעבר המגוון משאלת הקליפה לשאלת המיסים ולקרבן הקרקעות ("שאינו חשש קליפות עליהן")¹⁶¹ רק מבליט את החיבורים הלא-הגיוניים בין רשות הפרט לרשות הכלל. הרצף של הסאטירה מתקדם על ידי אסוציאציות לשוניות של הבריות המדברות, השרויות בעולמה המחניק של המדינה. ההקשר הלאומי חוזר ומופיע, למשל, כשעוברים מן הדיבור על חוץ-לארץ לדיבור על הקונגרס הציוני ומשם, כמובן, אל הסוגיה המרכזית של "פרקים של ספר המדינה", והיא הלשון. כאן היא מופיעה בדמותו של הדקדקן המסיט את תשומת הלב מן המציאות אל הלשון הנפרדת ממנה בהוויית החולין הלא-קדושה, שמעוררת אצלו תגובה דתית נלעגת: "לא על הקליפה אני שואל אלא על הכתיב אני שואל. כל הימים אני צועק, שכל הכותב קליפה ביו"ד אינו אלא טועה. ועדיין העולם כמנהגו נוהג וכותב קליפה ביו"ד, וזהו שבוש שצריכין לקרוע עליו",¹⁶² כמו שקורעים קריעה על מי שהתנצר. גם כאן חוזר עגנון על הביקורת שלו נגד הקידוש המלאכותי של הלשון.

בהמשך חוזר הדיון בקליפה אל קדושת המרחב הציבורי ואל מה שמסמנת בו הקליפה: "עמד אדם אחד ואמר, מה פסול מצאתם בקליפה זו? אדרבא סימן של חירות היא, שכל

157 ש"י עגנון, "קליפת תפוח זהב", הארץ (22/12/1939).

158 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 269.

159 שם, עמ' 270.

160 אורבך, הערה 35 לעיל, עמ' 219.

161 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 270.

162 שם, עמ' 271.

אדם שבמדינה עושה כאדם בתוך שלו. עמד אדם אחר ואמר לו לאותו אדם שמבקש חירות מתוך האשפה, מה נעשה שאמרו בגמרא ואין עושין אשפתות בירושלים¹⁶³. הכוונה היא למאמר בתלמוד הבבלי שעוסק בקדושת ירושלים:

ואיש כי תצא ממנו שכבת זרע ורחץ את בשרו במים! דאורייתא הוא לתרומה וקדשים, אתא הוא תיקן אפילו לדברי תורה. עשרה דברים נאמרו בירושלים: אין הבית חלוט בה, ואינה מביאה עגלה ערופה, ואינה נעשית עיר הנדחת, ואינה מטמאה בנגעים, ואין מוציאין בה זיזין וגזוזטראות, ואין עושין בה אשפתות, ואין עושין בה כבשונות, ואין עושין בה גנות ופרדסות חוץ מגנות וורדין שהיו מימות נביאים הראשונים, ואין מגדלים בה תרנגולין, ואין מלינין בה את המת. אין הבית חלוט בה – דכתיב: (ויקרא כ"ה) וקם הבית [...] אשר לו חומה לצמיתות לקונה אותו לדורותיו, וקסבר: לא נתחלקה ירושלים לשבטים.¹⁶⁴

עגנון אמנם מגייס את הגמרא כדי להילחם בתפיסה הליברלית של החירות. כלומר, לאותו אדם הרואה בהשלכת הקליפה במרחב הציבורי ביטוי לחירות משיבים שאין עושים כך משום קדושתו של המקום המדומה לירושלים. אבל גם כאן כל עניין הקדושה הופך לחוכא ואטלולא, שכן המקום הוא לא ירושלים והדיון ההלכתי מודבק באורח מלאכותי ואירוני. שוב מתקומם עגנון באמצעות האירוניה שלו נגד קדושה מודרניסטית מלאכותית של סימון לשוני (כאן "סימן של חירות") שנעשה במרחב של המדינה. ואכן את המעשה הזה מפתח עגנון לכלל התקפה רבתי על השימוש החילוני בתנ"ך שמאפיין את התרבות הציונית, שנראה לו מלאכותי ושקרי: "ראיתם לגלויי ראש, לא די להם שלקחו להם את התנ"ך אלא שנותנים עיניהם אף בגמרא"¹⁶⁵.

"בעל ספר המדינה" בכבודו ובעצמו נוטל סוף-סוף את הקליפה ומניחה בצד. הוא עושה כן מפני שראה שהיא מטילה מריבה במדינה.¹⁶⁶ יש לזכור שהוא עצמו הוא סופר, איש המילים, ומעשהו סמלי בבחינת מילוי תפקידו הלאומי המאחד של הסופר. אלא שלשונה של המדינה לא מניחה לו לפעול כזוה במצב העניינים האפורטי, ולכן כשעולה השאלה בידי מי ייפול מקומה של הקליפה כשתחולק הארץ מתעורר כל הוויכוח הציבורי על חלוקת הארץ, שהתנהל אז בשיח הציוני. תגובתו של "בעל ספר המדינה", השולל את השיח הציבורי הלאומי המודרניסטי והחילוני, היא להשתחרר ממנו, להציגו בכל נלעגותו ולהתרכז במעשה הקטן והחיוני: "חילוק או לא חילוק, כל זמן שאנו כאן צריך שיהא יישובנו נקי מכל פסולת. שחה והתחיל מפנה את הפסולת"¹⁶⁷.

את הפרק מסיים "בעל ספר המדינה" במעשה בשוטר שנטפל אליו מכיוון שהאשימו בכך שהוא זה שהקהיל את האמבויָהא (התקהלות האנשים) שהתקוטטו סביב ענין הקליפה.¹⁶⁸

163 שם, עמ' 272.

164 תלמוד בבלי, בבא קמא, פב: ב.

165 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 272.

166 שם, שם.

167 שם, שם.

168 שם, עמ' 273.

כשהתפזר הקהל כל מטרתו היתה להתפנות לאיסוף הקליפה, אלא שהשוטר שנטפל אליו גם דרש ממנו רישיון לעסוק באיסוף אשפה.¹⁶⁹ עגנון מציג באור נלעג את כוחה החודרני של המדינה, שאינה מניחה לחברה האזרחית להתקיים ולפעול ללא פיקוחה. כאן גם מצביע "בעל ספר המדינה" על חוסר יכולתו לפעול למען טובת המדינה, שעולה ממנה חוסר האונים של המעשה הספרותי הסאטירי לתקן את המרחב הלאומי. על חוסר היכולת הזו הצביע המספר כבר בפרק הפתיחה, כשהתנער מן ההאשמות שבעקבות פרסום הפרק "החוטפים" נתברו החטיפות במדינה, וכאן הוא מציין זאת כך: "עמד לו בעל ספר המדינה והביט על האשפה ואמר לעצמו, אוי לו לזה שביקש לסלק מקצת מן האשפה שבמדינה ומה למדינה שעדיין לא נתנקתה מפסולתה".¹⁷⁰

י'

הפרק הרביעי והאחרון ב"פרקים של ספר המדינה" הוא "על המסים" (על משקל "על הנסים"), שנכתב על ידי עגנון כבר אחרי קום המדינה,¹⁷¹ ו"שבעקבותיו הואשם עגנון על ידי כמה מחבריו בטיפוח רוח ניהיליסטית ובפגיעה בלתי-צודקת ב'מדינתנו הצעירה".¹⁷² גם כאן מתרכז עגנון בשאלת השפה של המתדיינים ב"בית השפתותיים", אשר מתכנס כדי לדון בסוגיה המורכבת של תשלום משכורות הפקידים, שאם יחדלו לעבוד לא תהיה פרנסה למוכרי הקהוה והכעכים שבמשרדי הממשלה.¹⁷³ גלגולי הדיונים של ועדה על גבי ועדה רק חושפים את חוסר התכלית ואת ריקנות המלל של המדינה. תהליכי הדיון הם חזות הכול ואינם מובילים לדבר מלבד להסתבכויות ביורוקרטיות נוספות. לנוכח האולטימטום של הפקידים המאיימים שוב בשביתה:

משראו רבי המדינה שאין העניין סובל דיחוי חזרו לדון באותו דבר. ומה שהעלו תחילה העלו בסוף, שצריכים לברוק את המצב. הרכיבו וועדה חדשה. מאחר שהשכל הפועל פועל אצל כל אדם בשווה, העלתה אותה הוועדה מה שהעלו הוועדות הראשונות, שכינתיים עלה מאזן המזונות בכמה נקודות.¹⁷⁴

הפער המביך בין המסמנים הרציניים של שיח המדינה ובין מסומניו במציאות של התנהלות חיי המדינה במעשים, מגיע לשיאו כאשר מתברר שהגזבר הראשי עסוק בלא פחות ולא יותר מאשר בחקר בדיחותיה של המדינה:

כך ישב לו הגזבר עם חברי הוועדה מתוך פנים מסבירות ומתוך פנים שוחקות, ולא הניח שום אדם מגדולי המדינה שלא סיפר עליו מאותן הבדיחות שכני המדינה מבחדים דעתם

169 שם, עמ' 274.

170 שם, שם.

171 ש"י עגנון, "על המיסים (פרק מספר המדינה)", הארץ (17/02/1950).

172 דן לאור, חיי עגנון, תל אביב וירושלים: שוקן, 1998, עמ' 433.

173 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 274-275.

174 שם, עמ' 277.

בהן. וכך אמר, יש לשער שהן הן עתידות להנציח את זכרם של חברינו יותר משיעשו זאת מעשיהם, אף על פי שמעשיהם הם בדיחה ארוכה.¹⁷⁵

ושוב מערער עגנון על הדמוקרטיה המודרנית ומוכיח שאין תוכה כברה, שכן כאשר פונים אל העם במשאל עם והתוצאות לא משביעות את רצון המנהיגים, מחרימים את העיתונים שפרסמו את התוצאות.¹⁷⁶ הקדושה המלאכותית שנגדה מתריס עגנון מופיעה כאשר הוא מסביר את העובדה שאינו מזכיר את ההצעות שעלו במשאל בכך שאינן "אלא הלכות שלעתיד לבוא".¹⁷⁷

בהמשך חוגג האבסורד של הדמוקרטיה עד כדי דיון במיסוי על מקל הליכה, שנערך בכובד ראש בוועדה מיוחדת,¹⁷⁸ ומגיע לכדי דיון אירוני באספקט הדתי הנלעג של מיסוי זה: "וכן כסויי הראש שמבקשים לפטור עצמם מחלק שביעי של מס מקל חייבים לשלם מס לשם, שהרי המדינה אינה מעכבת בידם מלצאת במקל כל שבעה. ומיד מינתה המדינה מפקחים על המקלות וכן גובים לגבות מס מקל".¹⁷⁹

שוב חוזר עגנון לעניין הנאומים הריקים, ושוב מופיע מר שרייהולץ מן "החוטפים", "בנאומו המשוכלל, שיכולים לומר עליו על הנאום שהוא פנינה מדינית",¹⁸⁰ וכל זה עד כדי דיבור טריוויאלי ומגוחך של:

ראש הפקידים שהיה אדם מעשי הסכים לעכב את השביתה, אלא כאותם שעלו לגדולה בכח מעשיהם אוהב היה לשבץ את שיחתו בפתגמי הפילוסופים, וכך אמר, כבר כתוב בספר משלי שלמה, טוב יונה צלויה לסעודת מחר מבית מלא פגרי עורבים, רצה לומר טוב הבטחת שכר משביתות וסכסוכים.¹⁸¹

את הפרק מסיים המספר של עגנון בייאושו הגדול של הסאטיריקן הניצב בפני האפורייה של ייצוג מעשי המדינה. כעת, משהגיעה שעת הסיכום, הוא מצייץ בסרקאזם ובהיתממות שאופיינית לו גם ביצירות אחרות¹⁸² שהכול, לכאורה, הסתיים בטוב:

לכאורה יכול היה בעל ספר המדינה לומר שלום לך עטי, שוב אין צורך להטריחך, שכן כבר נסדרו ענייני המדינה, משרדי המדינה פתוחים והפקידים משמשים את ענייני המדינה והקהוונים והכעכנים מבשלים קהוה ואופים כעכים.¹⁸³

175 שם, עמ' 278.

176 שם, עמ' 279.

177 שם, שם.

178 שם, עמ' 281.

179 שם, עמ' 282.

180 שם, עמ' 289.

181 שם, עמ' 284.

182 דב סדן, מסות ומאמרים על ש"י עגנון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978.

183 עגנון, הערה 1 לעיל, עמ' 286.

באירוניה מרה הוא מצדיק את המשך כתיבתו לא משום ביטול תלמוד תורה או ברחמנות על "הנערים שהולכים בלא תורה"¹⁸⁴ – שהיא בעצם עניינו האמתי – ולא בדאגה לנערים שמועסקים לטובת המדינה באיסוף ממון לבניין בית האוצר של המדינה שיאכסן את אוצר המספריים שנמסר למדינה,¹⁸⁵ שכן ראש התאחדות הפקידים הוא אספן של מספריים,¹⁸⁶ אלא בכך "שעדיין יש דברים במדינה שמבקשים תיקונם ומוטל על בעל ספר המדינה לכתוב עליהם".¹⁸⁷ זהו אם כן ייאוש גמור מן הספרות כמכשיר תיקון של המדינה המודרנית כתיאולוגיה פוליטית. הסאטירה של עגנון לא מבקשת לתקן את מצב העניינים במדינה, וזהו הרגע שהעדרה של האוטופיה של הסאטיריקן חוזר ומומחש בו בעוצמה רבה. זה הרגע שבו ברור שהמוצא היחיד של מי שניצב מול האפורייה של מימוש הקדושה במדינה המודרנית הציונית הוא במבע של הסאטירה האירונית, שאין לו מוצא ואין שיעור לחריפותו.

אוניברסיטת ייל

184 שם, שם.

185 שם, שם.

186 שם, עמ' 284.

187 שם, עמ' 287.

בין כדיון לכדוּת: על שירתם של שלונסקי ואלתרמן כחגובה לרטוריקה המשיחית בשירה העברית*

רועי גרינוולד

משבר הייצוג המשיחי כמצב אינפלציוני

בספרו בגלגל, שראה אור ב־1927, תיאר אברהם שלונסקי את המשבר שאליו נקלעה השירה העברית לאחר ימי הסער והפרץ של ראשית שנות ה־20:

וְקָרְאוּ הַקְּוֹרְאִים הוּא יָרַד מִנְכַּסְיוֹ!
הַקְּבֻצוּ, הַקְּבֻצוּ אֶל פְּעַל הַחֹב!

וְחָרְדוּ הַנּוֹשִׁים (כִּי יַעַ אֶל בְּשָׂרָם!):
שֵׁלֶם הַנְּשִׂי! פָּרַע נָא הַשֵּׁטֶר! –
אֵלֵי! הֵה, לָמָה נְאוּתִי לְלַכֵּת –
וְרוּחַ קְדֻשָׁךְ מְעַלִּי כְמוֹ סָר – – –¹

השיר מעמיד דיוקן משולש של הדובר: הוא משורר שאכזב את קוראיו, נביא שסרה מעליו רוח הקודש, אך גם שחקן בשוק ההון שהנפיק שטר שאין בכוחו לפרוע. בשורות אלה יש הקבלה שגורה למדי בין השיח הכלכלי לשיח התיאולוגי. ואמנם, הזיקה בין שני תחומי השיח ניכרת בלשון עצמה. מילים המשמשות בשניהם צומחות משורשים זהים כגון ק.ג.ה, פ.ד.ה וכו.פ.ר.² האל, קונה שמים וארץ, הוא העתיד לפדות את עמו, להצמיח לו רווח והצלה ולהיפרע מכל צריו. שיתוף השורשים בין שני התחומים הסמנטיים הנבדלים מנכיח עיקרון של תמורה וחליפין. עיקרון זה ניכר במיוחד בשיח המשיחי, שבו גם ההיסטוריה בכללותה איננה אלא סחורה שהמשיח עתיד לפדות בהון המטאפיזי האצור בידיו. האנלוגיה בין

* תודה לדר' חנה סוקר־שווגר, לדר' ענת ויסמן ולחברי המערכת הצעירה של כתב העת מכאן על הערותיהם ועצותיהם הטובות.

1 אברהם שלונסקי, בגלגל: שירים ופואמות, תל אביב: דבר, 1927, עמ' קנא-קנב.
2 וכך גם בשפות אירופאיות שונות: באנגלית הפועל redeem משמעו לקנות אך גם לגאול מחטא. קרבה סמנטית יש גם במילים כגון saviour, salvage, deliverance. בצרפתית המילה délivrer משמעה לפדות אך גם לספק סחורה, וכך הדבר גם ביחס למילה racheter, שמשמעותה לקנות שוב אך גם לפדות ולהציל; בגרמנית הפועל erlösen מורה על הפדות והפדיון גם יחד.

השיח הכלכלי לשיח האסכטולוגי עשויה לתת בידינו מפתח להבנת המשבר המתואר בשיר. ההבטחה המשיחית שניתנה בשירת העלייה השלישית מיוצגת בו על דרך ההקבלה כשטר המגלם את ערכה המשיחי של מציאות החיים בארץ-ישראל. הדובר מסר לקוראיו את השטר וכעת הוא נוכח לדעת כי אי-אפשר לממשו, משום שעדיין לא באה שעתה של ההיסטוריה להיפדות.

ועדיין יש לתהות על הסיבה למשבר האמון שבין המשורר לקוראיו: האם הוא נובע ממציאות החיים בארץ-ישראל, כלומר מדלותה של "הסחורה ההיסטורית", או מעצם ההבטחה המשיחית שפיזר המשורר כשטרות? אלמלא נמסרה לקוראים הבטחה זו, ייתכן שדי היה בהישגיו של המפעל הציוני כדי להפיס את דעתם. והנה, אל מול אינסופיותה של ההבטחה המשיחית התגמד בהכרח כל הישג של היישוב היהודי בארץ-ישראל. משום כך, נראה כי במציאות החיים בארץ-ישראל כשלעצמה – המיתון שידע היישוב במחצית השנייה של שנות ה-20 ומאורעות הדמים בסוף העשור – אין די כדי להסביר את המשבר שידעה השירה העברית ואת הפנייה אל הכתיבה הסימבוליסטית בשנות ה-30; הרטוריקה הלקוחה מהשיח המשיחי היא שגרמה לפער בין ציפיותיהם של הקוראים לממשותו של ההווה.

מה יעשה המשורר כאשר ההבטחות שהפיץ כשטרות כסף מאבדות את ערכן בעיני הקוראים? אפשר להשוות את מצבה של כלכלת הייצוג העברית בשנות ה-20 למשק בתנאי אינפלציה. תנאים אינפלציוניים מתאפיינים בכך שכסף רב מדי רודף אחרי סחורה מעטה מדי. התוצאה הבלתי-נמנעת של מצב דברים כזה תהיה ירידה נמשכת בכוח הקנייה של הכסף. כך קרה גם בשירה העברית – ההבטחות המשיחיות שנתנו משורריה היו גדולות לאין שיעור מן "הסחורה ההיסטורית" שהן נועדו לפדות. הסוגייה הכלכלית שהשירה העברית עמדה בפניה מאמצע שנות ה-20 ואילך היתה אפוא זו: כיצד להתמודד עם התנאים האינפלציוניים שהתפתחו בה? איך לכתוב במילים שכוח הקנייה והפדות שלהן הולך ומאבד מערכו הסמלי ככל שמימושה של ההבטחה המשיחית מתמהמה? כפי שיובא להלן, שאלה זו היא שהתוותה את דרכה של השירה העברית אל עבר הסימבוליזם הארץ-ישראלי.

בין קפיטליזם לסימבוליזם

בשירו של שלונסקי הנזכר לעיל מתייצב הדובר כשליח האל. במצוותו הוא מבשר לקוראים החלוצים את בשורת הגאולה. ואם אין ביכולתו לערוב לשטר שנתן להם, אין פירוש הדבר שלא יוכל לערוב לו בעתיד. השיר איננו חורג ממסגרת השיח היהודי המסורתי המצדיק בדרכים שונות את התמהמהות המשיחית. הפוטנציאל המשיחי הגלום במעשה החלוצים איננו מוכחש, ואין בשיר הבעת ספק ב"איתנות הפיננסית" של האל, כלומר, במקורו של ההון המטאפיזי שההיסטוריה נועדה להיפדות בו.³ השיר נדרש אמנם לסכנות שיש

³ שלונסקי איננו מגיע לחילול קודש כמו זה שאפשר למצוא בפואמה "בעיר ההרבה" לחיים נחמן ביאליק, שהאל מופיע בה כפושט רגל שאין בידו לשלם שכר למאמיניו, קורבנות הפוגרום, המתדפקים על דלתו.

ברטוריקה המשיחית, אך איננו מציע פתרון ואיננו רומז על הדרך הפואטית שבה עתיד שלונסקי ללכת.

בספרו באלה הימים (1930) כבר ניכרת דרכו הסימבוליסטית של שלונסקי. השיר "אשרי" נפתח בתיאור משבר האמון שנוצר בין הדובר, בן דמותו של המשורר, לאחיו החלוצים: "פְּשַׁעְתִּי בְּאָחִי, וְהֵם גַּם הֵם פְּשָׁעוּ בִּי, / וְלֹא נוֹכַל דְּבַר עוֹד לְשָׁלוֹם".⁴ הדובר בשיר מכריז על ההכנות למסע שאליו יצא בספר אבני בהו (1934). והנה, משעה שהוא נפרד מהחלוצים, אחיו ונמעניו משכבר, הוא זוכה להתגלות:

יִצְאָתִי כְּנִכְלָם – אַךְ הַתְּרַחֵשׁ הַפְּלֵא:
קִרְנֵי צְבִי מוֹרְדָף – וְשֵׁתִי קִרְנֵי: יְקוֹד,
רְאִיתִי חִבְצֵלֹת בְּעֵלְטָה בּוֹעֶרֶת,
וְחִרּוֹלֵי זָהָב יְסוֹכְכוּהָ: סוֹד!

אִז יִרְגַן לְבִי: נַעֲמֶתָ לִי, הַמְרִי,
נִפְלְאֹת מְרַעִים וְהַמוֹנִים.
אֵשׁ בְּעִצְמוֹתַי! אֲשֶׁר אֶתְמוֹל שִׁכַּלְתִּי –
הַיּוֹם הוֹשֵׁב לִי עֲשָׂרוֹת מְנִים.

הוֹשֵׁב לִי סְנֵה-מְדַבֵּר וְהוּא לּוֹהֵט כְּפָצֵעַ,
הוֹשֵׁב לִי הַדְּמָדוּם, אֲשֶׁנֵּב הָאֱלֹהִים,
וְאֵיזָה סוֹד אִיוֹם בְּלִילָה יִרְדְּפָנִי –
כְּכַנּוּרוֹת עָלֵי יְהִים.

[...]

כִּי טוֹב לִי פֹה בְּדָמִי וּבִסְחָרְחָרֶת
לְהִיּוֹת כְּצְבִי מְרַדָּף בֵּין הַהָרִים.
כְּלָנוּ כְּאֶבֶק מִכַּנֵּף צִפְרֹת
עַל פְּנֵי הָאָרֶץ נִנְעָרִים.

אֲחֵרֵי אֵילַת-שׂוּא רוֹדְפִים אֲנַחְנוּ.
עַל קִרְן צְבִי מְדַח אֶת הַזָּהָב הַנַּחְנוּ.
עַל קִרְן צְבִי חִקוּק הַשֵּׁם הַמְּפָרֵשׁ –
לְמַנְצַח מְזִמּוֹר שִׁיר לְרֵשׁ!

4 אברהם שלונסקי, באלה הימים, תל אביב: כתובים, 1930, עמ' ע'; אבני בהו, תל אביב: יחדיו, 1934, עמ' 137.

אֲשֶׁרִי כִּי רָשׁ אָנִי וְיָדוּעַ רִיב וְקִצְףָּ,
 אֲשֶׁרִי כִּי אֶהְבֵּתִי אֶרְשָׁה לָּהּ אֶת הָעֶצֶב,
 וּכְאֶפְרַיִן אָדָם סוֹכֵךְ עָלַי הַסּוּד –
 אֲשֶׁרִי כִּי דָל אָנִי וְגַא מְאֹד!⁵

חנן חבר עמד על כך שהצבי מסמל בשיר את משיח השקר שבתי צבי.⁶ והנה, לא זו בלבד ששקריותו של הצבי איננה מפחיתה מערכו, אלא היא גם נחזית לדובר כפלא. הצבי מופיע במודוס של התגלות, השמורה לאמת ולא לשקר. גם הסנה הנזכר בהמשך השיר מְתַנֶּה את תוקפו הכמו־אפיפאני של החזיון.⁷ יתרה מכך, מופעו של הצבי עשוי להזכיר את האייל שהזדמן למקום העקדה בהר המוריה ונאחז בסבך בקרניו. על הזהות בין אמת ושקר מעידה יותר מכול ההקבלה שנוצרת בין שתי החיות קלות הרגליים, הצבי והאייל. הצירוף "איילת־שווא" מרמז לאיילת השחר ולמדרש הגאולה המובא במסכת ברכות בתלמוד הירושלמי (פרק א' הלכה א'):⁸

ר' חייא ור' שמעון בן חלפתא חוו מהלכין בהדא בקעת ארכל בקריצתה, וראו איילת השחר שבקע אורה. אמר ר' חייא רבה לר' שמעון בן חלפתא בירבי: כך היא גאולתן של ישראל. בתחילה קימאה קימאה, כל מה שהיא הולכת היא רבה והולכת.⁹

הגאולה אשר מדומה בדבריו של ר' חייא לאיילת השחר, מופיעה בשירו של שלונסקי כאיילת שווא. לעומת זאת, הגאולה השקרית הקשורה בשמו של שבתי צבי נחזית כאמת. הזהות שנוצרת בין האמת לשקר סותרת מיניה וביה כל אפשרות לידיעה מוצקה, וממילא איננה מאפשרת עוד להכיר את ערכו המשיחי של הווה. הידיעה האסכאטולוגית העולה מן הרטוריקה המשיחית שבה עשו משוררי העלייה השלישית שימוש מומרת בסוד, כלומר בידיעה הנסובה על אי־ידיעה. כאבק הננער מכנפי הציפור נופלים כעת הדובר וסובביו מן הגבהים המטא־היסטוריים שמהם האמינו כי יוכלו להכיר את ההיסטוריה ואת תבניתה. הדובר מדמה את עצמו לצבי המורדף, סמלו של משיח השקר, הנתון בסחרחורת. כך, התנועה הליניארית התכליתית שביקשו משוררי העלייה השלישית לְשוֹת למפעל הציוני הופכת לתנועה מעגלית. היא נראית כמנוסה, כלומר איננה מתייחסת עוד ליעד כלשהו אלא לנקודת המוצא. הדינמיקה המאפיינת את הדובר, ובמשתמע את המשורר, מושתתת מעתה על כורח ולא על רצון.

השיר איננו מתאר רק את הדובר כמי שהתרושש מכל ידיעה על אודות מהלכה של ההיסטוריה, אלא נדרש גם לדינמיקה שהובילה לכך. על זאת אפשר ללמוד מן השינוי

5 שלונסקי, באלה הימים, הערה 4 לעיל, עמ' עב-עד; אבני בהו, הערה 4 לעיל, עמ' 138-139.
 6 חנן חבר, בשבי האוטופיה: מסה על משיחיות ופוליטיקה בשירה העברית בארץ ישראל בין שתי מלחמות העולם, באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 1995, עמ' 104.
 7 חבר, שם, עמ' 105-106.
 8 חבר, שם, עמ' 104-105. על הזיקה בין הצבי לאייל תעיד גם העובדה שסיפור העקדה מוזכר בשיר "ינשוף", המופיע לפני השיר "על קרן צבי" באבני בהו.
 9 ראו גם נוסח אחר של המדרש בשיר השירים רבה, ו.

שמכניס שלונסקי בלשון האידיומטית. בעברית שגור הביטוי "שם את כספו על קרן הצבי". מדוע, אם כן, מניחים הדובר וחבריו על קרן הצבי את הזהב ולא את הכסף כפי שמתחייב מן הביטוי הרווח? במה נבדל הזהב – המיוחס שבחומרי הגלם, מן הכסף – מטבע והילך חוקי? ומדוע חקוק על הקרן השם המפורש? בשורות אלו יש השוואה מובלעת בין שתי כלכלות נבדלות. הראשונה מבוססת על חומרי גלם וסחורות ואילו השנייה מבוססת על הון, כלומר על ייצוג הערך. הן מקבילות לשתי כלכלות מילים נבדלות. זו הראשונה מבקשת את מה שיש בו ערך ודאי. לעניין זה מעמדו של השם המפורש בין המילים דומה למעמדו של הזהב בין חומרי הגלם. הכלכלה השנייה, לעומת זאת, היא כלכלת ייצוג שאינה מבקשת את הממש אלא את סמלו, כשם שהתשוקה הקפיטליסטית נתונה בראש ובראשונה לכסף ולא לסחורות ולשירותים שאפשר לקנות בו. אם בוחר שלונסקי להניח את הזהב ואת השם המפורש על קרן הצבי, הוא עושה זאת כדי להדגיש את כישלונה ההכרחי של פואטיקה השואפת להמיר את הסמלים המשיחיים המופשטים בממשות חומרית. כפי שהכלכלה הקפיטליסטית מבוססת על מטבעות ושטרות כסף כסמלו של הערך ולא על הזהב, כך הפואטיקה הסימבוליסטית מיוסדת על הסמל ולא על השם המפורש.

על יסוד הגזירה השווה בין הסימבוליזם השלונסקאי לסדר הקפיטליסטי אפשר להבין את השורה "אַחֲרֵי אֵילַת־שׁוֹאָא רֹדְפִים אֲנַחְנוּ" לא כתוכחה והודאה בטעות אלא כניסוח אפירמטיבי של הפער ההכרחי בין התשוקה למימושה; תמיד תהיה הגאולה מקסם שווא, אך ההכרה בכך לא תניח לדובר ולחבריו להיבטל מן המרדף אחריה. גאולת־השווא המיוצגת באמצעות האיילה והצבי דומה מבחינה זאת לזהב, סמלו של העושר. העושר אינו ניתן להשגה כול־כולו, שכן תמיד אפשר להתעשר עוד ועוד; וכך גם הגאולה: אף היא מופיעה תמיד כתעתוע שווא, וככל שקרבים אליה כך היא מתרחקת.

הגיונה של השיטה הקפיטליסטית מביא לא אחת לכך שדווקא הרדיפה אחר העושר גורמת לדלות ולעוני. כך יקרה בעת אינפלציה, כשהפעולה הספקולטיבית מעשירה מעטים ומרוששת רבים. ההיסטוריה הכלכלית במערב בין מלחמות העולם היתה רצופה במשברים חריפים ועמדה בסימנם של ההתרוששות ושל אובדן הערך: ההיפר־אינפלציה בשנותיה הראשונות של רפובליקת ויימאר, קריסת הבורסה בניו־יורק באוקטובר 1929 והשפל הכלכלי העולמי שנגרם בעקבות מפולת השווקים ונמשך עד לפרוץ מלחמת העולם השנייה. הכלכלה העולמית נעשית בשירתו של שלונסקי לתמונת מראה של כלכלת הסמלים בשירה העברית בכלל ובשירתו בפרט. היגיון כלכלי עקיב מוליך מן התנאים האינפלציוניים שהתפתחו בשירה העברית במוצאי העלייה השלישית בשל ריבוי הסמלים האסכטולוגיים אל עבר הסימבוליזם של שנות ה־30. כפי שבתנאים אינפלציוניים יורד כוח הקנייה של הכסף ביחס לסחורות ולשירותים, כך מביא הסימבוליזם לירידה בכוחו של הסמל לייצג במפורש את התנאים ההיסטוריים הריאליים.

ועדיין יש לתמוה על כך שהדובר בשיר שמח על עוניו. לא תמיד היתה הדלות סיבה לשמחה בשירתו של שלונסקי. אין לשמחה סימן בייצוגי המשבר הכלכלי בספר בגלגל, שפורסם רק שלוש שנים לפני כן. שם, כזכור, פונה הדובר בייאוש לאלוהיו כשהוא נוכח לראות שאיננו יכול לפרוע את השטרות שנתן לקוראיו. רק בספר שבו הסימבוליזם השלונסקאי

ניכר לראשונה במלואו הופכת הדלות וירידת הערך לברכה. בשמחת ההתרוששות יש אפוא סימן רב משמעות בדרכו הפואטית של שלונסקי, שכן רק מי ששמח בהפסדיו יפנה, כמו הדובר באבני בהו, מן הטריטוריה הארץ-ישראלית לחפש לו "שמחות" חדשות בכרך הסואן, ששווקו המסוחרים ברדיפת הבצע מדלדלים כל הון, כספי ומטאפיזי גם יחד:

שוב יום נגרף באשד הקבוע –
 בסמבטיון־די־נור שוקקת מונפרנס.
 כרוז נסתר מזעיק אושפיון: באה!
 מי מחיר ירבה? – – ובהלם הקורנס
 פה ימכרו סגולות אלה.

מי מחיר ירבה! הכל בזיל הזול!
 כוס קפה־קרם – חי סו? כפלים – מחיר גלגלת.
 הדרך פה קצרה: בקו הקרנזול –
 משער אלהים אל שער המרכלת.¹⁰

כוחות השוק פועלים על אידיאות כמו על טובין, וגם מושג האלוהות אינו ניצל משרירותו של המסחר. הכסף נעשה למכנה המשותף היחיד של אינספור התופעות שמזמנת העיר הגדולה. כך נוכל להבין מדוע אפשרית התנועה "משער אלהים אל שער המרכלת". המילה שער מתפרשת בשיר בשתי הוראותיה: היא אינה רק התעריף אלא גם הפתח שדרכו אפשר לעבור מרשות לרשות, וכאן – מכל המופשט והנשגב שבאלוהות אל דברי המכולת בחומריותם. הכסף כמכנה המשותף של כל הדברים מטשטש את האבחנה בין השמימי לארצי, בין טוב לרע ובין חיים למוות. כמו בציורי ואניטאס (Vanitas) של תקופת הבארוק, גם כאן מופיעה הגולגלת כסמל לכל בר־החלוף שבחיים הארציים. ואולם, אם בציורי ואניטאס כליונם של החיים הארציים מורה על כל הקדוש ועל כל הנצחי שאיננו כלה, כאן כוללת התמונה את שתי הרשויות גם יחד.

הדינמיקה הכלכלית של "כרכיאל", השער הראשון של הספר אבני בהו, ניכרת כמערבולת, היא גורפת את כל הנקרה בדרכה:

שוב יום נגרף באשד הקבוע –
 אל גיא העקרה, אל משרפות הליל.
 ושוב כזב ופאר בכפל תעתוע
 ידליקו את סחרהרת פרכיאל.
 ושוב מבול.

מפל המגדלים נשפך עלי הפיח
 ורחוב נבלע ברחוב ורחוב לרחוב ירט, –
 אל איזה גבול־לא־גבול,

10 שלונסקי, אבני בהו, הערה 4 לעיל, עמ' 31.

אֵל אֵיזָה אֶרְרֵט,
 אֵל אֵיזָה חוֹף אֶרֶר-מְנוּחַ
 גּוֹשֵׁי בְתִים
 שְׁטִים שְׁטִים,
 קְצֵי הָרְעִיזוֹת הַנְּקָעִים
 שְׁנַעְקְרוּ מַעֲגֵן הַתְּבוּנָע.¹¹

הכזב והפאר מתעתעים בסובייקט המתבונן ומסחררים את מבטו, עד כי איננו יכול עוד להבחין בין דמיון למציאות ובין כזב לאמת. בסימנה המעגלי של הסחרחורת שב גם המבול, הקסטטרופה המקראית שממנה הגיחה אנושות חדשה ונצטווה בשבע מצוות בני נח. שיבת המבול סותרת את רעיון הקדמה, המבדיל בהכרח בין מוקדם ומאוחר.

מאז ה"קוגיטו" של דקארט נמשלה התבונה לעוגן וראשית לכל הכרה. כעת, כשתנועה אוזחת בה והיא נעשית "תבונוע", המישור הנפרש סביב לה איננו עוד יציב ומקובע וממילא אין דרך להכירו. החידוש המילולי "תבונוע" עשוי גם לרמוז לאמרה נודעת אחרת בתולדות הידיעה במערב, המיוחסת לגלילאו גליליי – "ואף על פי כן – נוע תנוע". שלונסקי מוסיף לשיר הד מדבריו המתריסים של גלילאו כנגד הדוקטרינה הגיאוצנטרית של הכנסייה, כדי למשול בהם משל לאובדנה של התבונה כמרכז וכעוגן.

יעקב בהט כבר עמד על מרכזיותה של הסחרחורת בשירתו של אברהם שלונסקי.¹² גם באבני בהו יש לה כמה מובנים משלימים. ראשית, היא משבשת את האוריינטציה במרחב ובזמן. נדמה לדובר שגושי הבתים מפליגים כאוניות. הדרך שבה הממשות מופיעה בפניו מביאה אותו למסקנה כי גם המהויות והאידיאות אינן יציבות מעת שנעקרו מן העוגן שריתק אותן למקומן. שנית, בתנועה המעגלית המסתחררת גוברים הכוחות הצנטריפוגאליים והצנטריפטאליים אשר שואפים אל המרכז ובורחים ממנו. באבני בהו הופכת הסחרחורת למושג אפיסטמולוגי שבאמצעותו מנסח שלונסקי את היחס שבין ניגודים: "זֶהוּ הַפְּרָדֶּ / סְחָרְחָרַת אֱלֹהִית בְּעֵגֶן אֵין-אֱלֹהִים".¹³ האלוהות הנעדרת מופיעה בשיר כמו עין המערבולת, הנותרת יבשה כשהנוזל מסתחרר סביבה.¹⁴ אם יש בנמצא אלוהות, הרי היא גולה מן העצם (אלוהות) לתארו. בתנועה הסיבובית מתרוקן המרכז מתוכנו, כמשל להתערערותו של השיח הקובע ללוגוס האלוהי מקום במרכזו. שלישית, קרבת העיצורים שבין הסחרור לסחר מניחה לסחרחורת להופיע כביטוי מועצם לפעילות הכלכלית הקדחתנית.

התולדה המובהקת של המסחר שאיננו בא לידי מנוחה בשל הביקוש הגובר היא האינפלציה

11 שלונסקי, אבני בהו, הערה 4 לעיל, עמ' 98.

12 יעקב בהט, אברהם שלונסקי: חקר ועיון בשירתו ובהגותו, ירושלים ותל אביב: יחדיו ודביר, 1982, עמ' 266-289.

13 שלונסקי, אבני בהו, הערה 4 לעיל, עמ' 97.

14 ארי אופנגנדן בספרו ההעדר בשירתו של אברהם שלונסקי (ירושלים: מאגנס, 2010), מציע לקרוא את כל שירתו של שלונסקי על סמך מה שהוא מכנה "התשוקה אל ההעדר". כך הוא גם מפרש את מסעו של הדובר באבני בהו אל ארצות הים (שם, עמ' 95-98).

המחוללת ריבוי של סימנים בלתי־מובחנים: "וְאֵז כֹּל רָגַע – קָץ. וְכֹל מְדַרְךָ – נְבוֹ. / כֹּל הָגָה – פֶּתַק מִן הַרְקִיעַ"¹⁵. אם כל רגע הוא קץ, כי אז אף לא רגע אחד יהיה האחרון שבהם; אם כל מדרך רגל הוא הר נבו שממנו נשקפת הארץ המובטחת, כי אז אותה ארץ מצויה בכל מקום ועל כן – באף מקום. אם כל הגה, כל שבריר מילה הוא בגדר התגלות, כי אז דבר איננו מגולה. כמו על פי היגיון אינפלציוני, ריבוי הסמלים מביא לאובדן ערכם.

האנלוגיה בין הייצוג הפואטי לייצוג הערך בסדר הקפיטליסטי מחדדת את ההבדל שבין הפואטיקה של שלונסקי לסימבוליזם הצרפתי בסוף המאה ה־19 כשתי כלכלות סימנים נבדלות. הפרח "הנעדר מכל הזרים"¹⁶, שבאמצעותו ביקש גדול המשוררים הסימבוליסטים סטפן מלארמה למשול משל לאידיאה הטהורה, הכמו־אפלטונית, שאליה חותרת כתיבתו, איננו יציר של תנאים אינפלציוניים. נהפוך הוא: במקרה זה הסימן הלשוני איננו דומה לכסף רב מדי הרודף אחר סחורה מעטה מדי. מלארמה כמוהו כאומר: "יש פרחים רבים בעולם, אבל אין בנמצא פרח שיהיה שווה בערכו האידיאי לסמל שהפקתי מגרוני כשאמרתי את המילה הצרפתית fleur (פרח)". לא הסמל הוא המחזר כאן אחר הממשות, אלא הממשות היא המחזרת לשווא אחר הסמל. סימבוליזם כמו זה של מלארמה איננו תולדה של כלכלת מילים אינפלציונית אלא דִּפְלַצְיוֹנִית. הדפליציה מתאפיינת בכך שכוח הקנייה של הכסף גדול מהיצע המוצרים והשירותים. בדומה לכך, ביקש מלארמה לכתוב שירה המבטאת יופי אידיאלי שאין ממשות שתוכל להיות שווה לו בערכה. בשירתו של שלונסקי, לעומת זאת, הריבוי המילולי מבקש לשווא להשיג את המציאות בכל מופעיה.

הסימבוליסט כספקולנט

במאמר "פירושים", שפורסם באוקטובר 1933 בשבועון טורים ונועד לבאר לקוראים את הצורך בשינוי בשירה העברית, עמד שלונסקי על היחס שבין הפואטיקה של שנות ה־20 לתכניה:

הנה זה שנים על שנים שהמשורר העברי נתבע למלא אחר הזמנה לאומית סוציאלית: שירה לנו משירי ציון! חרוז נא חרוזיך על צוארי הגמל, על מלכות בית דוד, או על הפרה הנחלבת בגלבו. ולהזמנה הזאת מצורפים גם תנאים מסוימים: שירה נא בפשטות, בשם־ובמלכות, באיתגליא, – ולא ברמזי אמנות תלושה! אין אנו רוצים סמלים והגבהה – רוצים אנו ברחל בתך הקטנה. רק במפורש ובמפושט בתכלית הפירוש והפשטות.¹⁷

על המשוררים היה להיענות ל"הזמנה לאומית וסוציאלית", היינו לציפייה המשיחית ולתקווה

15 שלונסקי, אבני בהו, הערה 4 לעיל, עמ' 200.

16 דבריו הנודעים של מלארמה מופיעים בהקדמה בת עמוד אחד שכתב בשנת 1886 לספרו של חברו המשורר רנה גיל (René Ghil) מסכת הדיבר (1886). (*Traité du Verbe*, 1886).

17 אברהם שלונסקי, ילקוט אשל, מרחביה: ספרית פועלים, 1960, עמ' 30. בספר כותרתו של המאמר שונתה ל"טענות ומענות". ראו אופנגרנדן, הערה 14 לעיל, עמ' 93-95.

המהפכנית־סוציאליסטית. מכוחה של אותה ציפייה בטל הפער בין ממשות החיים על פני הטריטוריה לחזון המשיחי. כך יקרה ש"הפרה הנחלבת בגלבו" ו"מלכות בית דוד" הן שוות ערך כמושאים לפעילותו המימטית של המשורר. המסמן ההיסטורי והמסומן המשיחי המטא־היסטורי עומדים כעת על מישור אחד ויחיד. ההווה הציוני בארץ־ישראל סופח לתחומיו את העבר המקראי המיתי ואת העתיד המשיחי – על שניהם מורה מלכות בית דוד. והואיל והדברים גלויים ומפורשים לכאורה, ואין צורך לתור אחר רמז כדי לעמוד על מובנו המשיחי של הווה – גם המשוררים פטורים כעת מכל ספקולציה. כל שנותר להם הוא לכתוב "בתכלית הפירוש והפשטות".

והנה, שלונסקי דוחה את "ההזמנה הלאומית והסוציאליטית" של הקוראים בני הזמן. הוא בוחר להימנע מצורת ביטוי מפורשת למציאות החיים בארץ־ישראל ופונה אל התחכום והשנינה שבפואטיקה הסימבוליסטית. על המחשבה הספקולטיבית המאפיינת את הסימבוליזם של שלונסקי עמד דן מירון:

השירה הוסטה, איפוא, ממיסגרות של פואטיקה של הבעה (חומרי השיר ואירגונם באים לממש ולהעצים את ביטוי השיר של מצב נפשי נתון) אל אלו של פואטיקה של השנינה (חומרי השיר ואירגונם מנותקים במידה רבה מן המצב הנפשי הנתון, ואולי אף עומדים בניגוד לו. המשורר יוצר באמצעותם מערכת הבעה מלוטשת־מישחקית, המעקרת את המצב הנפשי מן הלחץ האישי־החוויתי כדי לאפשר את כחינתו המכלילה – המפשטה). פואטיקה זו מאפשרת למשורר לגשת אל מעשה השיר גישה "מלאכותית". הוא מוותר ויתור מוחלט על ההנחה בדבר קשר "אורגאני" בין החווייה לביטוייה. במקום שירים "אורגאניים", הצומחים כביכול מאליהם, ניגש הוא ליצירת שירים "מלאכותיים", שאין הוא מנסה כלל להסיר את העשייה, התיחכום, החרושת והכילכול שבהעמדתם. הלשון, הריתמוס, החרוז ושאר חומרי השיר ואמצעיו משמשים אותו עכשיו לשם הקמת מכונה שירית, המאפשרת הרמת מצבים נפשיים למדרגת מערכת אידיאית סיכומית.¹⁸

מדבריו של מירון עולה שהמכונה השירית באבני בהו דומה לכלכלת ייצוג משוכללת שאינה דבקה עוד בחווייה כחומר גלם בסיסי ופונה אל מערכת סבוכה של ייצוג בסמלים. כלכלה כזו מעדיפה את ההמשגה המופשטת וזונחת את מסחר החליפין שבו תמורתה של החווייה ניתנת בביטוי מילולי בלתי־מתווך. גם אופייה המשחקי של השירה הסימבוליסטית עשוי להזכיר בתפקודיו את שוק ההון, המתנהל כמשחק מתמיד שבו נרשמים ללא הרף רווח והפסד. בעוד כלכלת החליפין נועדה רק לספק את צורכיהם החומרניים של הסוחרים, בכלכלת ההון נעשה המשחק תכלית העומדת לעצמה. פעולתו של השחקן בשוק ההון דומה מבחינה זו לדרכו הפואטית של משורר כשלונסקי. כפי שהראשון מתרחק במעשיו מן הסחורה הממשית, כך האחרון מפליג בשירתו הרחק מן ההווה הקונקרטי ששירתו נכתבת בו אל עבר מערכת של ייצוג סמלי.

רשימת ביקורת שפרסם דן מירון עם צאת אבני בהו יורדת לעומקה של דרך הייצוג

18 דן מירון, "אבני בהו" לא. שלונסקי – שירת ההפשטות", ענשיו 31-32 (1975), עמ' 71-72.

הסימבוליסטית של שלונסקי ושופטת אותה לכף חובה.¹⁹ סדן עומד בדבריו על הפער הגדל בין השירה לממשות הקונקרטית:

הַכֶּרֶךְ נִתְפֵס [באבני בהו] כגידול התוהו ומדורו, לאמור בעצם ניתן לא הכרך הריאלי, יליד מסיבות מסויימות, לא עיקרו אלא הגרר שלו, כשצימדי הניגודים אינם, למשל, רכוש ועבודה אלא זונה ופייטן וכדומה והכנר הנודד גרום-היד אינו נתח-אסון ועוני, פרי יחסים ותנאים ממשיים, אלא כמין סמל מכוון בכוח נעלם [...] זהו כאילו עילוי מיטאפיסי של הכרך והוא שמסייע לה להתעלמות מן המסויים.²⁰

סדן מבסס את ביקורתו על הניגוד שקיים בין הערך הריאלי הממשי לערך הסמלי-הספקולטיבי. ואולם, אותו "עילוי", כלשונו של המבקר, שיש בייצוג הסימבוליסטי, איננו מצליח לתת ביטוי לכל הממש. אכן, סדן מיטיב לאפיין את שירת שלונסקי. אם יש בדבריו משהו מכתב האישום של המבקר המחמיר, הרי שירתו של שלונסקי מודה בעובדות וכופרת באשמה. ככלות הכול, עניינו של הסימבוליזם השלונסקאי הוא בדיוק בתיאור הפער שבין השירה למושאי הייצוג שלה:

לֹא יֵצֵר עַל פֶּד בְּחֶרֶט וּבְמַצְבֹּעַ,
וְגַם בְּשִׁיר לֹא יִסְפֵּר כְּמוֹ,
אִיךָ קְטוּעֵי-יָד נִשָּׂא כְּפֶד עַל זְרוּעַ
כְּנֹר, כְּכַבֵּשׁ בְּיָדוֹ.²¹

חיבתו של שלונסקי לסתירות ולפרדוקסים ניכרת היטב בשורות אלו מן השיר "עלבונות". הדובר מודיע כי ישנם דברים שאין לתארם בשיר, וכדי להדגים זאת, הוא מביא בשתי השורות העוקבות את תיאור הדברים שאין להם לכאורה תיאור. סתירה גנדרנית כזאת איננה יכולה להיקרא אך ורק כהודאת המשורר בכישלונה של השירה לתאר את הדברים "כמות שהם". זו התכחשות מתריסה לכל פרקטיקה לשונית מימטית הקובעת את ערכה של המילה ביחס לריאליה שהיא נועדה לתאר. מימטיזם הנתון לייצוגי הממשות מתנהל כסחר חליפין הממיר את הדברים במילים שנועדו לייצגם. ואולם, מעייניו של שלונסקי אינם נתונים, כאמור, לכלכלת חליפין אלא לכלכלת מילים כמו-קפיטליסטית, שמנתקת את המשחק באמצעי הייצוג מן הדברים שהם נועדו לייצג. כמו במשק הקפיטליסטי גם הפעולה הסימבוליסטית באבני בהו ממירה את הקונקרטי במופשט באמצעות מערכת ייצוג משוכללת החוצצת בין הסובייקט לאובייקט המשמש מושא לתשוקתו. כך ניתקים הסמלים מן המציאות הממשית שעליה נועדו להורות.

פעולתם של הסמלים באבני בהו דומה לפעולתו של הכסף כפי שתיאר זאת הסוציולוג גיאורג זימל: הכסף "מציב אותנו במרחק רב יותר ויותר מן האובייקטים, מן המיידיות של

19 על מאמרו זה של סדן ראו דן מירון, "הערות חדשות למחלוקת ישנה – על הספר 'אבני ביהו' לא. שלונסקי וסביבו", עכשיו 29–30 (1974), עמ' 80–84.

20 דב סדן, בין דין לחשבון: מסות על סופרים וספרים, תל אביב: דביר, 1963, עמ' 91.

21 שלונסקי, אבני בהו, הערה 4 לעיל, עמ' 40.

הרשמים הנטבעים בנו ומתחושות הערך. העניין שלנו בדברים נחלש, המגע שלנו אתם נקטע, ואנו מרגישים אותם באמצעות מחשבה שאיננה מניחה לקיומם לבוא עוד לביטוי מילולי שלם, אוטונומי ומיידית.²² בספרו פילוסופיה של הכסף (*Philosophie des Geldes*, 1900) מתאר זימל כיצד השימוש בכסף כאמצעי לייצוג ערך הביא להתארכות שרשרת התכליות אשר מפרידה בין הרצון למימושו. להבדיל מן המסחר העושה שימוש בכסף כאמצעי לייצוג ערך, סחר החליפין מתאפיין במיידיות ובסימטריה מושלמת: האמצעי המשמש את האחד הוא התכלית שמבקש השני, ולהיפך, מה שמשמש את השני כאמצעי, הוא התכלית לראשון. די אפוא בפעולה אחת כדי להשיג את התכלית המבוקשת. לעומת זאת, בשיטה המבוססת על הון כאמצעי לייצוג ערך אין עוד סימטריה בין האמצעי לתכלית, ועל כן השרשרת הטליאולוגית הולכת ומתארכת (כך, אדם עובד כזבן, כדי להרוויח כסף, כדי לקנות כלי עבודה, כדי לייצר בהם רהיטים, כדי למכור אותם, כדי להרוויח כסף, כדי לקנות בו בית, כדי למכור אותו ולהרוויח כסף וכו'). בכל אותן פעולות המובילות אל התכלית המבוקשת הכסף נעשה אמצעי הכרחי. חשיבותו כה מכריעה עד שהוא הופך למעשה מאמצעי המשמש לתכלית מסוימת לתכלית העומדת לעצמה. ואמנם, הקפיטליסט אינו מרוויח כסף כדי לקנות סחורה, אלא קונה (ומוכר) סחורה כדי להרוויח כסף.

דבריו של זימל נותנים בידינו מפתח להבנת הדרך שבה מתייחסת הפואטיקה הסימבוליסטית של שלונסקי למחשבה ציונית משיחית אשר מבקשת לראות בהיסטוריה היהודית תכלית שתוגשם בשיבה לארץ־ישראל ובכינונה של ריבונות לאומית בתוכה. אם ההיסטוריה בכללותה איננה אלא סחורה שעתידיה להיפדות, הפעולה הסימבוליסטית הספקולטיבית מאריכה עוד ועוד את השרשרת הטליאולוגית המובילה אל הפדיון ואל הפדות. הכרך הגדול, שבו הסחורות עוברות מיד ליד ושטר מומר בשטר, מפתל ומאריך ללא הרף את הדרך אל המימוש: "כֵּאֵן מְלֻכּוֹתֶךָ, הַפְּתִלְתֵּל הַמְּשַׁגְּעִי! אָרֹר וְאָרֹר הַמִּישׁוֹר הַבְּדֵאִי!"²³ מעתה לא תהיה עוד הדרך מוכפפת ליעדה, אלא לתחנות הרבות המתוות את פיתוליה.

אצ"ג כאנטי־קפיטליסט

פרשת הדרכים הפואטית והפוליטית שעליה עמדה השירה העברית בסוף שנות ה-20 ובראשית שנות ה-30 ניכרת ביחסם של משורריה אל עולם המסחר והפיננסים. כך, אצ"ג, משורר רדיקלי המבקש לחדש את מלכות בית דוד, מגנה בספרו כלב בית (1929) את חיי הכלכלה הקפיטליסטים, שכן הם מאריכים עוד ועוד את השרשרת הטליאולוגית:

וַיְהִי הַיּוֹם – וַאֲנִי בְּתֵל אֶבִיב.
וְאֶזְלַת מִמֶּשׁ יָד; כְּכֶבֶשׂ רֶךְ
לֹא בְעֶשֶׂב מְרֻעָה, אֶלָּא כֶּךְ –
בְּעִיר... בְּתֵל אֶבִיב.

22 Georg Simmel, "Soziologische Aesthetik", *Die Zukunft*, 17. Bd. 1896 (5) 22
הטקסט פורסם בשלמותו גם באתר אינטרנט אקדמי ובו כל כתביו של זימל: <http://socio.ch/sim/>
verschiedenes/1896/aesthetik.htm

23 שלונסקי, אבני בהו, הערה 4 לעיל, עמ' 118.

וּנְמַאֲסָה עָלַי גַּם שְׁפַת הַלֵּב –
 שְׁפַת הַקֹּדֶשׁ שֶׁל אָבִי; כִּכְפָּה
 הִגֵּשׁ אֵלַי חֲזִי הַמּוֹן הָעִיר:
 כָּל כְּבִישׁ עָלַי.
 כָּל גֵּג עָלַי.
 כָּל קִיר.

אֵלֶּיךָ לְהִמָּלֵט? אֲנִי נֶחְנֵק
 בֵּין בְּנֵי הַפּוֹעֲלִים וּבְנֵי אֶפְ"ק...
 מוֹלֶדֶתִי, מוֹלֶדֶת־הָעֵנּוֹת!
 הֵיטָם רוֹבֵץ מִזֶּה, מִשָּׁם – חָנוּת,
 וְאֲנִי נִתְעֵיתִי כְּאֵן וְאֵין פְּדוּת.²⁴

משה רון, הדן בשורות אלה, עומד על הקשר ההדוק בין יחסו של גרינברג למסחר ולפיננסים למקומו בקצה הימני של הקשת הפוליטית. עבור גרינברג, כותב רון, "חיי המסחר הגלותיים, הנמשכים למרבה השערוריינה גם בארץ-ישראל, מדביקים בנטייתו של הכסף לשכפול מונוטוני, חסר חיים ואינסופי, גם את עצם חווית הזמן ועמה את החיים בכללותם".²⁵ אכן, התשוקה המשיחית הלוהבת מבקשת לשים קץ לקיום הגלותי המונוטוני שזוהה עם הספקולציה הפיננסית ועם המסחר כמשלח יד אופייני של היהודים. עבור גרינברג, היכן שעומדים בנקים וחנויות נמשכים ממילא חיי הגלות, ובמקום שבו נמשך המסחר לא יהיה פדיון ולא תהיה פדוּת.

מדוע כורך הדובר את תחושת המחנק מהכלכלה הקפיטליסטית במיאוס מ"שפת הלב", היא "שפת הקודש" של אביו? לא בכדי בוחר גרינברג להחליף את הביטוי השגור "אזלת יד" בצירוף "אֲזַלְת מִמֶּשׁ יָד". לדידו, מערכת הייצוג המופשט המשמשת הן בכלכלה הקפיטליסטית והן בשפת הקודש מרחיקה את האדם מכל מימוש חומרי. כל עוד נמשכת תנועת הסחורות, הרי זה משום שלא הגיעו ליעדן ולא באו לפדיון; וכל עוד מתנהל שוק ההון, הרי זה משום שהערך הפיננסי המופשט איננו מתלכד עם הסחורות שהוא נועד לכאורה לייצג. כך גם ביחס לשפת הנבואות והתפילות: כל עוד דובבות שפתי האב את דברי התפילה והנבואה בשפת הקודש הרי זה משום שלא נתגשמו. דברי התפילה והנבואה ניצבים כמִצְבָּה על מימוש ההבטחה הגלומה בהם.

הן אצל גרינברג והן אצל שלונסקי חיי המסחר והפיננסים נעשים מטאפורה למערכת ייצוג הנסוגה מפני הממש, ממירה את הדברים במילים ואת ערך השימוש של הדבר בערך החליפין שלו. אבל בעוד הממשות הנעדרת מעצימה את כיסופי המשיחיים של גרינברג, שלונסקי מכיר בכך שהפער בין התשוקה למימושה הוא הפער ההכרחי שבין המילים לדברים.

24 אורי צבי גרינברג, כל כתביו, ב, דן מירון (עורך המהדורה), ירושלים: מוסד ביאליק, 1990-2009, עמ' 115.

25 משה רון, "מלכות ומכולת, כסף ואמת: אורי צבי גרינברג ועזרא פאונר", חנן חבר (עורך), ממתנת השכל חצוב: קובץ מחקרים ביצירת אורי צבי גרינברג, ירושלים: מוסד ביאליק, 2008, עמ' 56.

אלתרמן ו"סוד המרכאות הכפולות"

נתן אלתרמן ליווה את צאת ספרו כוכבים בחוץ במאמר "סוד המרכאות הכפולות", ובו הוא תיאר את משבר הייצוג שמתוכו צמחה השירה הניאו־סימבוליסטית. נקודת המוצא לדבריו היא המפגש בין השפה העברית לטריטוריה הארץ־ישראלית:

עם זה, שראוהו לפעמים, ואולי לא לשווא, כחידק הדקנדטיות, ההפרדה והספקנות, הרי דווקא עכשיו חולה הוא מאין כמוהו באהבת־חיים, באמונה בהם, בהקרבת נפש וגוף למענם. וטעות גדולה יטעו האומרים, כי רק יצר החומר נתפעם בו בכוח שלא ידע עד כה, כי אהבה זו שעורר את כל חושי, אהבת בשרים היא מעיקרה. לא אמת הדבר. בעברו בפרך ובדיקות להפוך את הסמלים לממש, נהפך לו כל ממש לסמל. הוא לא טעם מימיו תערוכת חריפה כזו של מציאות והאצלה, של הפשטה וגשמיות. לכן תוקפים אותו רגעי סחרחורת גדולה, שאינה חולשה אלא חלום, שאינה עירבוב מושגים אלא עירבוב תחומים; ולשונו שבה נשא תפילות לצבי המודח מאיזמיר, מזומנת עכשיו לבכות ולשיר על צווארי הפרה שבשדות השרון.²⁶

האקטואליזציה של השפה העברית בארץ־ישראל הביאה לכך ששפת הנבואות והתפילות – שהתגדרה עד כה בגווילים שנשאו אתם היהודים בכל ארצות פזוריהם – שבה עמם אל הארץ הנכספת ופגשה את האתרים שעליהם נקראה. היא הפכה משפת הכיסופים לשפת המעשים. הכוח הסמלי שנאצר בה הואצל עכשיו על ההיסטוריה בכל ממשותה. כך קרה שהתשוקה הציונית להפוך את הסמל לממש, גרמה לכך שהממש הפך לסמל. גם כאן, כמו אצל שלונסקי, ניכרת הסחרחורת כתנועה מעגלית חוזרת: הסמל הופך לממש, הממש נעשה סמל וחוזר חלילה.

באזכורו של שבתי צבי "המודח מאיזמיר", רומז אלתרמן לטיבה המשיחי של הסחרחורת. ועדיין יש לשאול אם הכרח הוא שהאקטואליזציה של השפה העברית בארץ־ישראל תביא לסחרור כזה? זו היתה מסקנתו האחת של גרשם שלום במכתבו הנודע לפרנץ רוזנצוויג מ־1926, שבו הזהיר מן העוקץ האפוקליפטי שיש באקטואליזציה של העברית בארץ־ישראל:

אם נמסור לילדינו את השפה שנמסרה לנו, אם אנחנו, דור־המעבר, נחיה בקרבם את שפת הספרים הישנה על־מנת שתתגלה להם מחדש – האם לא תתפרץ באחד הימים העוצמה הדתית הכמוסה בה, נגד דובריה? ומה דמות תהיה לדור שכלפיו תופנה ההתבטאות שלה? הרי בשפה הזאת אנו חיים כמו על פי תהום, וכמעט כולנו מהלכים בכטחון, כמו עוורים. האם לא קיים החשש, שאנחנו או הבאים אחרינו נדרדר לתוכה, כאשר תיפקחנה העיניים? ואין יודע אם קרבנם של הבודדים שימצאו את אוברנם באותה תהום יספיק כדי לכסות עליה.²⁷

דבריו של גרשם שלום מכוונים כנגד ייצוגם השגור של המפעל הציוני ו"החייאת השפה" כשני אספקטים של מפעל לאומי אחד ויחיד, המקיימים ביניהם יחסים סימטריים ומשתקפים זה בזה. שלום מביע חשש שדוברי העברית בארץ־ישראל לא יעשו שימוש

26 נתן אלתרמן, במעגל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 29.

27 גרשם שלום, עוד דבר, תל אביב: עם עובד, 1989, עמ' 59-60.

בשפה המקודשת כדי לתאר את מציאות חייהם, אלא שבמעשיהם הם יגלמו את המשמעויות הקדושות הרוחשות בשפת הספרים הישנה. במקום שהשפה תשמש לייצוג הריאליה בארץ־ישראל, הריאליה תחקה את משמעויותיה המקודשות של השפה, כאילו האמירה התלמודית הנודעת "מתוך שלא לשמה, בא לשמה" (תלמוד בבלי, נזיר כג, ע"ב) תקפה לא רק למצוות המעשיות אלא גם לדיבור כשלעצמו. כזו היא על פי שלום עורמתה של העברית ביחס לדובריה: מה שנראה כחילונה של השפה, כשימוש בה "שלא לשמה", טומן בחובה את פלחונה המחודש – "לְשִׁמָּה". השם, הסימן, אוֹצֵר פוטנציאל המתגשם בעצם הדיבור, הביצוע הקולי.

הסכנה האורבת לתרבות העברית הציונית מפני ההדים המשיחיים הנשמעים במילים העבריות לא נעלמה מאוזניו של אלתרמן. ואולם, היכן שחוקר הקבלה מסתפק באזהרה גורפת, אלתרמן מבקש להציע סייגים שונים שעשויים להרחיק את הסכנה. ברוח זו יש לפרש גם את דבריו על "ערבוב התחומים": תקנתה של השירה העברית תבוא באמצעות חציצה בין הסמלים המשיחיים ובין המציאות החומרית בארץ־ישראל. זו תהיה תכליתה של הפעולה הסימבוליסטית.

לדברי אלתרמן, קשיי הביטוי בשפה נובעים מכך שהמילים העבריות מהדהדות משמעויות אין־ספור: "אנו, באמרנו ארץ־ישראל – מיד עולה באוזנינו המולה גדולה של תפילות ונדודי גולה והימנונים וצלצל קופסאות של הקרן־הקיימת ומעגלי הורה וגעיית פרות במשקים ושאון חוצות בתל־אביב – אנו שומעים הרבה בשם הזה, אנו שומעים בו יותר מדי, אנו איננו מבחינים בו כל מאומה".²⁸ ריבוי המשמעויות הרוחש במילים איננו מאפשר רפרנציאליות אפקטיבית. העושר הקונוטטיבי שיש בשם "ארץ־ישראל" מערב את הזמן הדיאספורי ואת הזמן הטריטוריאלי גם יחד.

הדיאגנוזה שמספק אלתרמן כרוכה לבלי הפרד בשינוי שהוא מבקש. משום שהממש נעשה סמל והסמל נעשה ממש, כדי להתייחס אל הממש על המשורר לפנות אל הסמל. דווקא הכתיבה הסימבוליסטית נדמית כאן כנאמנה יותר למושאי הייצוג שלה מן הכתיבה הפוסט־סימבוליסטית:

השיר יודע כי כל האנושי והכואב יהיו תמיד נותני לחמו. בלעדיהם אין לו חיים. לכן הוא מטה אוזן, לכן הוא ירא לשסות בהם את המלים הדורסות. אין כשירה שונאת הכללה וטשטוש. אהבתה של השירה היא מדע מדויק, ולולא היתה קיימת המתמטיקה בעולם, כי עתה ירשה השירה את מקומה. [...] עיניה הקנאנתיות חושקות לערטל את הדברים, עד *יחידותם*. ואז היא מסתערת עליהם, עליהם עצמם, על בשרם ועל ריחם. אין לעשות דבר כנגד יצר זה. כך היא נוהגת תמיד בשעה שאינה מתכחשת לעצמה. היא חיה חיי שעה הנעשים לה חיי עולם, ומבחינה זו יש לראות דווקא אותה, שנעשתה שם נרדף להפשטה ותלישות, כביכול, כיסוד החמרני ביותר, המציאותי, הבעל־גופי ביותר בחיינו.²⁹

28 אלתרמן, במעגל, הערה 26 לעיל, עמ' 30.

29 אלתרמן, שם, שם. ההדגשות במקור.

אלתרמן מסווג את האפשרויות העומדות בפני השירה ביחס לשפתה ולמושיאה. מן העבר האחד מצויה השירה שהממש נעשה בה לסמל, ואילו מן העבר האחר מצוי הסימבוליזם, המבטא את הממש (היסוד "החמרני" ו"הבעל-גופי") באמצעות הסמל וההפשטה. בעוד בשירה האקספרסיוניסטית והפוטוריסטית של שנות ה-20 הסובייקט הלאומי או המעמדי משליך את מאווייו על מושאי הייצוג שלו, השירה הסימבוליסטית מסורה, כמו המתמטיקה, לחוקיות העומדת ביסוד כל הגילויים החומריים המשמשים מושא לכתיבתה. מדבריו של אלתרמן עולה כי דווקא הסימבוליסטים, בעלי הנוסח המעורפל לכאורה, הם המצליחים לדייק בשירתם. כמו המתמטיקה, גם כתיבתם נתונה לתיאור החוקיות העומדת ביסוד הדברים.

לדברי אלתרמן, השירה הבוחרת בסמל עושה זאת משום "שאינה מתכחשת לעצמה". המשורר הפונה אל הסימבוליזם איננו מתכחש להשפעה שיש להמולה הסמנטית שמחוללות המילים העבריות וליסוד הפולחני והאקסטטי שקיים ביחסו להוויית החיים הצינונית על פני הטריטוריה. מסיבות אלה, טוען אלתרמן, על השירה ללכת בדרכי עקיפין:

וכשהיא [השירה העברית] עוקפת את העובדה ואת השם, כשהיא נמנעת מלכנות דברים בשמם, המקובל והנראה כה גדול ורוגז, אין היא עושה כך אלא מפני שהשם חוצץ עדיין בינה ובין טרפה. אין כאן ויתור, אלא צפייה תאבה ולוהטת. שמותיו המפורשים של הנעשה והנראה כאן נתונים עדיין במרכאות של ציטאטים מעולם של עיון, של הפשטה, של סמל. מרכאות אלו [...] מהותן, כאמור, אחת – גם הן נוטלות את נשמתם של המלים והדברים.

יום שבו ישיר הפייטן העברי על הצינונית, למשל, ויראה עצמו יכול זוכאי להביא בשירו את שמה המפורש בלא מרכאות, יהיה יום נצחון לשירה העברית.³⁰

על פי אלתרמן, השמות שבשפה כמותם כחיץ וסף המפרידים בין ההיסטוריה במו חומריותה למשמעות המטאפיזית והמטא-היסטורית שלה. השמות אינם הדברים כשלעצמם, הם אינם בגדר עובדה, אלא הם משאלת לב, הבטחה ונבואה. במשך כל שנות הגלות הורתה השפה העברית בתפילות ובשאר טקסטים מקודשים על כל מה שנותר נבצר ובלתי-ממומש, וכך, מסביר אלתרמן, עליה להמשיך לעשות. חנן חבר עמד על הביקורת שיש בדבריו של אלתרמן על אצ"ג ועל "אלה המפזרים את אשליית התואם בין הסימן השירי לבין המציאות" וכך מפיצים אשליית של גאולה.³¹

עמדתו של אלתרמן מתפרשת היטב לנוכח קריאתו של גרינברג לבטל את הפער בין המילים לדברים, בין הנבואה להגשמתה, ולהביא לאיחודם במעשה של דחיקת קץ: "עַת לְהַפִּיל אֶת הַחֵץ אֲשֶׁר הָקִים לוֹ הַיְחִיד בְּאֲשֶׁר יָשַׁב שָׁם וְטָוּה גְעֻגוּעָיו כְּמוֹ מְשִׁי".³² הפואמה "האלף הששי" לגרינברג נפתחת בקריאה: "קָרְעוּ שְׂמֵימָם, בְּאֲשֶׁר הֵם מְטִים".³³ גרינברג אוסר אפוא

30 אלתרמן, שם, עמ' 31-30.

31 חנן חבר, בשבי האוטופיה, הערה 6 לעיל, עמ' 166.

32 גרינברג, כל כתבי, א, הערה 24 לעיל, עמ' 91.

33 גרינברג, שם, עמ' 15.

מלחמה על התפיסה האנטיתיתית המעמידה זה כנגד זה שמים וארץ, מופשט ומוחש, מהות ותופעה – כשני מקבילים שאינם נפגשים. הוא מבקש לבטל את האקסיומה האוקלידית על המקבילים ולאחדם בכוח משיחי מהפכני. תשובה למשיחיותו של גרינברג אפשר למצוא בשיר "תמוז" מכוכבים בחוץ: "מִלְחָמוֹת הַמִּישׁוֹר זֹהָרוֹת מִרְחוֹק/ לֹא יִכְבֶּה, לֹא יִמָּט הַרְקִיעַ!".³⁴ אלתרמן מנכיח בדבריו את הפער שקיים בין שמים לארץ, ובמשתמע את הפער בין הדברים כמו חומריותם למשמעות המטאפיזית המשיחית שעשויה להיות להם.

ספק אם יש בשירה העברית החדשה עוד ספר כמו כוכבים בחוץ, המסתגר באורח כה נחרץ מפני כל ניסיון פרשני לחלץ ממנו נמשל אחד ויחיד הנשקף ולו לכאורה מן הנופים הנפרשים בשירים. חוסר היכולת לעשות כן כרוכה באופיו המופשט, הכמו־מתמטי של הספר. העץ, הדרך, הפונדק, העיר, היריד ושמות עצם אחרים ניצבים בשירת כוכבים בחוץ כמו משתנים בנוסחה, שבמקומם אפשר להציב ערכים שונים. כל מהלך פרשני לא יהיה אלא עוד מקרה של כעין הצבה מתמטית של ערכים במקום משתנים. התשוקה הנוכחת בספר עשויה להיות ביטוי מוכלל לסוגים נבדלים של כיסופים ובהם גם הציפייה המשיחית. ביטוי מורכב ליחסי התשוקה אפשר למצוא בשני הבתים החותמים את השיר "מזכרת לדרכים":

דְּרָכִים, דְּרָכִים –
טוֹרֵי לֵילוֹת עָבְרוּ בֵּן כְּנֻזִירִים אֲחִים,
אֲשֶׁר יָצְאוּ בְּסֶךְ גְּבֵה וְשִׁבְרִי,
בְּפֶרֶחַ נִשְׁמָתָם שָׁל מִים וְאוֹרִי.

אֲנִי אֶתְכֶן, דְּרָכִים, בְּמוֹ עֵינֵי שְׂאֲבָתִי.
אֲנִי אֶתְכֶן, דְּרָכִים, בְּמוֹ חֵי אֶהְבֵּתִי.
צִפְרִינִיכֶן שׁוֹרְטוֹת, שׁוֹרְטוֹת צִלְקֵת אֵשׁ
בְּאֶפֶק הַקּוֹרָא וְהַגּוֹעֵשׁ.³⁵

אלתרמן מעמיד מעין סצנה לילית בארוקית, שיש בה קונטראסטים חזקים המדגישים בקוטביותם את המתח שבין הדובר ובין האופק במשמעותו הסימבולית כמקום מפגשם של ארץ ושמים. הדרכים עוברות לא רק במרחב אלא גם בזמן – על כך אפשר להסיק מאזכורם של הלילות – ונעשות כך לביטוי סמלי של הקיום עצמו.³⁶ במשמעותם האלגורית עשויים הלילות לציין את הזמן ההיסטורי הנתון בחשכה הריקה מאור ההתגלות. אם הלילות הם ביטוי אלגורי לזמן היסטורי ריק מהתגלות, הרי נזירותם גוזרת עליהם לעמוד בפיתוי־האור העולה מן האופק. גם כאן אפוא, כמו במאמרו "סוד המרכאות הכפולות", משקם אלתרמן עמדה הקובעת את מקומו של אור ההתגלות באופק התוחם את הנוף ההיסטורי, אך לא בתוכו.³⁷

34 נתן אלתרמן, כוכבים בחוץ, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, [1938] 1995, עמ' 112.

35 אלתרמן, שם, עמ' 26.

36 דן מירון, מפרט אל עיקר: מיבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשמ"א, עמ' 70-100.

37 חנן חבר כבר עמד על כך שבשירתם של שלונסקי ואלתרמן יש ביטוי למשיחיות מתונה שאיננה

תשוקתו של גרינברג היתה להניח את הדרך מאחוריו. משום כך, "יש קפיצת הדרך לפיטון העברי הנע למשיח"³⁸. כיסופי המשיח מולידים את השנאה לדרכים ואת הרצון לדלג עליהן. אצל אלתרמן, לעומת זאת, האהבה לדרכים כרוכה לבלי הפרד בהכרה כי אין לבוא לסופן: "יסוף אין לדרך הזאת העולה. / סופי הדרכים המה רק געגוע"³⁹. וכך גם הדרך ההיסטורית: היא תימשך עוד ועוד אל עבר אופק משיחי המתרחק תמיד.

"שירים על רעות הרוח"

גם אצל אלתרמן, העמדה הפוליטית והפואטית ניכרת ביחסו של המשורר אל חיי המסחר. בניגוד חריף לגרינברג הוא חייב עד מאוד את חיי המסחר. עדות לכך יש ברשימות שפרסם על "תל אביב הקטנה". גם אלתרמן מקביל בין המילים בחומריותן המסמנת ובין הכסף כהילך חוקי. ביטוי לכך יש בבית הפותח את המחזור "שירים על רעות הרוח", שפורסם בספטמבר 1941 במחברות לספרות ונכתב כווריאציה לשיר "עלבונות" מאבני בהו:

לא במלים יספר
ולא יסלא בכסף –
איך עבד בפתחו הספר
כלו תער ואור וקצף.

ושבעים ושבעה ספרים,
במראות הכופלות תארו,
את זריזות אצבעיו מספרים
וצדים את חזיו תערו.⁴⁰

כפל ההוראות של השורש ס.פ.ר – הספר המספר במספריו והמספר בספריו הם היסוד הפורה שממנו מסתעפים הדימויים בשני הבתים. באמצעות תמונה העשויה במתכונת *mise en abyme* מעמיד אלתרמן משל ארס-פואטי על כוחה של השירה לייצג את מושאיה. הבית הראשון נפתח בתקבולת בין המילים לכסף – שניהם אמצעים המשמשים לייצוג הערך. עם זאת, הייצוג הכמותי והייצוג הלשוני מתגלים בכל אזלת ידם אל מול מושא התיאור החומק מהם. הנוסח הרטורי המשגיב את נושאי מתוך הודאה באזלת היד שיש בכל ניסיון לתארם ולנקוב במחירם, הופך כך למשל על הפער ההכרחי בין המילים לדברים.

הבית השני מרחיב ומפרש את הראשון במשחק המראות הכופל ללא שיעור (על פי המספר הנוסחאי שבעים ושבע שב"שירת למך" בבראשית) את דמותו של הספר. כפל ההוראות

אפוקליפטית כמו זו שאפשר למצוא אצל גרינברג. ראו חבר, בשבי האוטופיה, הערה 6 לעיל, עמ' 170.

38 גרינברג, כל כתבי, א, הערה 24 לעיל, עמ' 73.

39 אלתרמן, כוכבים בחוץ, הערה 34 לעיל, עמ' 23.

40 נתן אלתרמן, עיר היונה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1972, עמ' 161.

של המילה "ספר" זוכה כאן לביטוי אינפלציוני. הספר (הכותב ספרים) כופל את דמותו של הספר (הגוזז שערות) וחוזר חלילה. ההבחנה בין הדמות למשורר המבקש לצייר את דיוקנה איננה אפשרית עוד. הסובייקט המביט והאובייקט הניבט אינם אלא שני אספקטים, שני מופעים של דבר אחד ויחיד, כפי שהמילה המציינת אותם, "ספר", אחת היא. הם מתייצבים זה מול זה כשתי מראות הנכפלות לאין־סוף, בתנועה אינפלציונית אקספנסיונית המשבשת את ההבחנה בין המקור להעתק ובין הממש לייצוגיו. בשורות אלה יש משל ארס־פואטי ליחס המתקיים בין הייצוג לממשות החומקת וניכרת רק כהשתקפות על פני הראי.

זוהי נקודת הפתיחה ליצירה שעניינה, בין השאר, הוא מעמדה של השירה בזמן מלחמה, והתמורה שהמלחמה מביאה ביחס בין המילים לדברים ובין המשורר רועה־הרוח לבין איש המעשה.⁴¹ בתוך שבין השניים כנציגים מובהקים של הרוח והחומר, ניצב הסוחר כבעל פונקציה מתוכת:

לְקוֹלוֹת עֲגֻלוֹנִים שֶׁרָפְּשׁוּ עַד בְּרַכִּים,
עַם שׁוֹרֵת הַקְּרוֹנוֹת, בְּעֵטְרָן מְשׁוֹחָה,
הִיָּה זַע עִם סוֹחֵר, בְּפֶרֶס חֶרֶף וְקִיץ,
בְּאוֹתָהּ הַמְּלָה וְדִחִיפַת מְרַפְּקִים,
בְּעוֹנֵת יְרִידוֹ אוֹ בִּימוֹת מְשִׁיחָיו.

עַם פְּרִישׁוֹת חֲלוֹמוֹ שֶׁלֹּא שָׁם לוֹ וְשֶׁחֵר
נִתְעַרְבוּ הַמְּסַחֵר וְשׁוֹקֵי הָאֲבִיב.
זְרוֹתוֹ הִיא זְרוֹת כְּפִילוֹתוֹ שֶׁל הַשֶּׁחַף,
הַנִּקְרָע בֵּין הַמַּיִם וּבֵין הָאֵוִיר.

הוא חָצָה עַד צְוָאר בְּמוֹחַשׁ וּבַחֲמָר,
גַּם שָׁאֵף אֶת כֶּחֶם, עֲרֵמוֹמִי וְנִרְעָב,
אֵךְ כְּמוֹ בְּעֵבוֹת שֶׁל מוֹרָא וְשֶׁל אֲמֵן
הוֹלְכָתוֹ פְּלִיאַת הַלְּשׁוֹן וְהַכֶּתֵב,

הוא חָמַד אֶת חַיֵּיו כְּכֹל דָּל וְשִׁבְעֵי סֶכֶל,
אֵךְ יָדַע לְמַסְרָם עַל פְּסוּק וְחֵלוֹם,
כִּי שָׁבְרוּ בוֹ גְבוּלוֹת הַמְּמַשׁ וְהַסְּמֵל
כְּשֶׁבֶר כְּבוֹאוֹת בְּצַדֵּי יְהוֹלֹם.⁴²

41 ראו: חנן חבר, "נתן אלתרמן וגבולות החילוניות: על 'שירים על רעות הרוח'", כריסטוף שמידט (עורך), האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 245-253; זיוה שמיר, "התנצלות המחבר על מצבו של האמן בעתות מלחמה: עיון במחזור 'שירים על רעות הרוח' מאת נתן אלתרמן", יהודית בראל, יגאל שוורץ ותמר ס. ס. (עורכים), ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה; מאמרים מוגשים לגרשון שקד, בני ברק וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 2000, עמ' 243-260.

42 אלתרמן, עיר היונה, הערה 40 לעיל, עמ' 168.

אלתרמן גוזר גזירה שווה בין חיי המסחר לחיי הדת. תשוקתו של העם הסוחר נתונה לפדיון ולפדות. משום כך הוא יוצא אל היריד והולך בעקבות משיחיו "בְּאוֹתָהּ הַמְּלָה וְדַחֲפֵית מִרְפָּקִים". הסוחר הממיר סחורה בכסף וכסף בסחורה, מתווך תמיד בין החומריות המוחשת לייצוג הערך המופשט. בכך הוא דומה לשחף "הַנִּקְרָע בֵּין הַמַּיִם וּבֵין הָאָוִיר", בין הארצי ובין השמימי, ונותר זר לשניהם. הוא מצוי תמיד על הסף, בתווך שבין הממש ובין הסמל, בין דאגות הקיום ליראת האל והדבקות בפסוק ובחלום. בהמשכו של השיר החמישי במחזור מובעת התקווה כי חוכמת הסוחר בגולה תהיה גם נחלתו של היהודי הציוני בארץ-ישראל:

חֲנוּנִים מוֹאֲרִים בְּנִגְוֹהוֹת הַמְּטַבֵּעַ,
עוֹבְרֵי אֶרֶץ, חוֹטְבֵי הַעֲצִים מִנִּי אֵז,
כְּלֵי זְמָרִים לְעִרְבֵי חֲתָנוֹת וּמְטַבַּח,
אוֹלֵי שְׂבִיב מְאוֹרְכֶם בְּחֵינּוֹ אָחִז, –

לְעִרְבֵב אֶת תְּחוּמֵי הַהוֹה וְהַזֶּכֶר,
אֶת גְּבוּלוֹת הַמְּפֹשֵׁט וְנִכְסֵי הַמוֹחֲשֵׁי,
וּלְמַדֵּד לְכֻלָּם בְּאוֹתָהּ מִדַּת שְׂכָל,
בְּאוֹתָהּ מְסִירוֹת שֶׁל כּוֹחוֹת נְחוּשִׁים.

וּלְתֵן בְּבוֹא יוֹם, בְּעֵד אֱלֹה אוֹ אֱלֹה,
אֶת הַדָּם הוּא הַנֶּפֶשׁ, בְּלִי לֵהֵג פְּתָאִים,
כְּבַעֲנֵן חֲלִיפִין שִׁיָּאָה לוֹ הָאֵלִם,
לְאַחַר שְׂנַבְחֵן וְנִמְצָא פְּדָאִי.⁴³

בארץ-ישראל, בימי "המדינה שבדרך", מנכיח אלתרמן את הסוחר המזוהה עם הקיום הגלותי כמופת למקריבים את חייהם. אלתרמן בוחר דווקא בסוחר – שכל מעשיו נעשים למטרות רווח – כדוגמה למי שבוחר לאבד את חייו, כדי להדגיש את הממד ההירואי שיש בהקרבה: דווקא הסוחר, השוקל תמיד את הרווח וההפסד, בוחר במוות בניגוד לטבעו ועושה זאת מתוך ידיעה שלמה. השיר איננו משווה רק בין המתים על קידוש השם ובין אלה המקריבים את חייהם על אדמתם, אלא גם בין התכליות שלשמן הם עושים זאת. המוות ראוי לא רק למען נכסים מופשטים כאמונת הייחוד, אלא גם למען נכסים חומריים. כלשון המשורר, "בְּעֵד אֱלֹה אוֹ אֱלֹה" ראוי להקריב את החיים – הן לשם שמים שממעל, הן לשם האדמה שמתחת (ואמנם, הפרק הבא במחזור השירים מביא את דבריו של המקריב את חייו למען רעהו).

חנן חבר כבר עמד על התיאולוגיה הפוליטית העומדת בבסיסו של מחזור השירים, כיצירה המערבת בין השיח הלאומי לשיח הדתי ומנכיחה את המקורות התיאולוגיים של הציונות כדי להצדיק את הקרבת החיים למענה.⁴⁴ אכן, אפשר לקרוא את "שירים על רעות רוח"

43 אלתרמן, שם, עמ' 168–169.

44 חבר, "נתן אלתרמן וגבולות החילוניות", הערה 41 לעיל.

כמנגנון הממיר את הסמל המופשט של הקיום הריבוני בממשותו של המוות. מפתח לקריאה כזאת סיפק אלתרמן עצמו בדמותו של הסוחר היהודי – זהו אותו "עֵנִין חֲלִיפִין שְׂיָאָה לוֹ הָאֵלִם/לְאַחַר שְׁנֵבָחֵן וְנִמְצָא כְּדָאִי". מותו של הסוחר היהודי הוא גם הרגע שהוא נותן בו את חייו על מזבח הסמל. אקט החליפין המופיע במלוא הטוטאליות שלו, הוא החוליה האחרונה בשרשרת המסחר המשמשת כפיגורה אלגורית בשירה העברית משנות ה-20.

* * *

במאמר זה ביקשתי להראות כיצד סדר הייצוג הסימבוליסטי נותן ביטוי להיגיון הקפיטליסטי שבו הערך המיוצג בהון זוכה לדומיננטיות על פני הסחורה הממשית. הוא מתאפיין בספקולטיביות אשר ניתקת בתנועה מתמשכת מן הממשות שהיא נועדה, ולו לכאורה, לייצג. המוות הוא אפוא רגע של מימוש, המעמיד במבחן את הסמלים שנועדו לייצגו. אלתרמן, שבמאמרו "סוד המרכאות הכפולות" מ-1938 טען בזכות הסימבוליזם כמענה לסחרור המשיחי שאליו נקלעה התרבות הציונית, ממעיט בחשיבותם של המשוררים אל מול אנשי המעשה "בְּנִפְלֵם עַל אֲדַמַת הַחֶמֶר"⁴⁵. מחזור ה"שירים על רעות הרוח" מציב אבן גבול בשירתו. אם בכוכבים בחוץ אין כל רמז מפורש להתרחשות הממשית, מעתה יתנו הסמלים ביטוי לאירועים ההיסטוריים בארץ-ישראל ובאירופה. מותו של הסוחר היהודי איננו מרמז רק לאובדנו של העולם היהודי באירופה, אלא גם לסופו של הסימבוליזם הספקולטיבי, הטבוע בתבניתה של כלכלת ההון.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

45 אלתרמן, עיר היונה, הערה 40 לעיל, עמ' 180.

כתיבה מסאית כאמנות החולין: הכולמוס של לאה גולדברג עם התרבות הרוסית*

נטשה גורדינסקי

שבועות ספורים לאחר הסיפוח הצבאי של אוסטריה על ידי גרמניה הנאצית פרסמה לאה גולדברג את המסה "האומץ לחולין" בכתב העת טורים. המסה מאת המשוררת הצעירה אשר הגיעה לארץ רק שלוש שנים קודם לכן, ב־1935, עוררה תשומת לב רבה בקרב האינטליגנציה העברית. עד אותה התקופה היתה גולדברג מוכרת לקוראיה בעיקר כמשוררת של "שירי טבעות עשן" וכתב־דמותה של רות, העלמה הלא־סנטימנטלית אשר כתבה רומן מכתבים, מכתבים מנסיעה מדומה; עתה היא ביקשה להגיב לענייני השעה הדחופים בצורת המסה, החורגת באופן מובהק מן ההגדרות של התחום האסתטי, או ליתר דיוק – המבקשת לבחון את הנחות היסוד האסתטיות של האמנות בכלל והספרות בפרט לאור האירועים הפוליטיים המתחוללים בעולם. לא היתה זאת הפעם הראשונה שבה ביקשה המשוררת להתייחס לאירועים פוליטיים של זמנה בכתיבה פובליציסטית: במשך השנתיים שקדמו לכך הציגה גולדברג בצורה נוקבת את עמדתה הביקורתית כלפי רוסיה הסובייטית בכמה רשימות חשובות אשר התפרסמו בעיתון דבר. כך, למשל, כבר בשנת 1936 היא התייחסה לעיוורונם של האינטלקטואלים המערביים למתרחש בברית־המועצות, וביקרה את פולחן האישיות ההולך וגובר של סטלין. אולם מה שמבדיל בין רשימותיה הקודמות שעסקו בעניינים פוליטיים ובין "האומץ לחולין" הוא קודם־כול העובדה שאת המסה הזו חתמה גולדברג בשמה, ואילו מתחת לכל הטקסטים הפובליציסטיים האחרים שנגעו בשאלות פוליטיות היא השאירה את החותמת "לוג". למעבר הזה ממעין פסבדונים לחתימה בשמה המלא לא היה רק משקל סמלי ביחס לכתיבתה של גולדברג אלא היתה לו השפעה ממשית, משום שבמסה "האומץ לחולין" המשוררת הציבה את עצמה לראשונה כאשת רוח הפונה לציבור העברי כדי להשמיע

* מאמר זה מתבסס על חלק מפרק בעבודת הדוקטורט שלי, "זמני חרוט בשירי" (הערה 2 להלן). אני מודה למערכת כתב העת מכאן ולקורא האנונימי על ההערות העקרוניות שסייעו לי רבות בהכנת המאמר.

1 המסה התפרסמה במקור בטורים, א (15/04/1938), הציטוטים מן המסה אשר יובאו להלן לקוחים מתוך אומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, א"ב יפה (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 1976. מספרי עמודים ללא ציון המקור לקוחים משם.

2 לדיון בקולה הפוליטי של גולדברג באותה התקופה ראו נטשה גורדינסקי, "זמני חרוט בשירי": יצירתה של לאה גולדברג בשנים 1935-1945, עבודת דוקטור, ירושלים: האוניברסיטה העברית, 2010, עמ' 94-85.

את עמדתה ובתקווה להפוך את קוראיה לבני בריתה. זאת ועוד, הרשימות הקודמות נגעו רק בסדר היום הפוליטי-תרבותי של ברית-המועצות, ואילו המסה סיפקה למעשה ניתוח כולל של מצב התרבות האירופית בשנות ה־30. גולדברג, ככותבים מודרניסטים אחרים בני התקופה, התריעה מפני האיום ההולך וגובר של קריסה טוטאלית של המורשת ההומניסטית באירופה. על אף שהכירה בכך שעוד במאה ה־19 אבד אידיאל ה"הומו אוניברסלה" – אשר הוחלף במודרניזם בתפיסה של אדם מפורק, פרגמנטרי, "הומו דיפרנציאלה" – גולדברג הביעה כמיהה ליום שבו אפשר יהיה ליצור מחדש את "הסינתזה האנושית הגדולה" (170). את השאיפה לשלמות האדם גולדברג תופסת כמורשת של הרומנטיקה, שבראשית דבריה היא יצאה להגנתה וטענה כי היא חלק אינהרנטי מכל יצירת אמנות. אולם שאיפה זו, אסור לה שתושג בכל מחיר. היא חייבת להיווצר רק מתוך עבודה יומיומית קשה. כך מפרשת גולדברג את שאיפת הספרות בת־זמנה להבין ולייצג את הסובייקטיביות המודרניסטית הפרגמנטרית, או מה שמכונה בלשונה "פירוק המכונות ובדיקת החלקים" (167), כשלב הכרחי שצריכה התרבות המערבית לעבור. פסיחה על עבודת ה"טירדה והטירחה" (168) הזו יש בצדה השלכות רות גורל: לדעתה של גולדברג החיפוש של ההמונים אחר ה"אישיות החגיגית", שאותה הם מצאו בדמותו של היטלר, הוא פתרון כוזב, לא מוסרי, לשאיפתם השקרית לשלמות – הנובעת בין השאר מרצונם לברוח ממציאות החולין.

המושג "אומץ לחולין", העומד במרכז המסה, נוצר אפוא מתוך המפגש בין האתי לאסתטי, שלדעת הכותבת חייבים שניהם לעמוד למבחן מחודש לאור עליית הנאציזם. על האמן כמו על כל בני האדם "אשר יקר להם עד היום גורל האדם ועתידו", מוטלת החובה המוסרית להיות שותפים ל"מערכת החולין" הדורשת "ריכוז ודיוק" (168), כלומר לחתור לעבר ההבנה החדשה של מהות האדם. חשוב להדגיש כי בקריאתה לאומץ לחולין אין המשוררת מתכוונת לכך שבשעת המשבר הפוליטי על האמנות להפוך למימטית כדי להבטיח את מעמדה המוסרי. עם זאת, היא טוענת כי "היוצר האמיתי לא יברח לעולם מן המציאות של זמנו, כי בה מקופלת המציאות הנצחית של כל הזמנים" (166).

מאמר זה מציע פרשנות אסתטית-פוליטית למושג "האומץ לחולין", תוך התמקדות בשני היבטים עקרוניים שלו שטרם נחקרו. ראשית, באמצעות חשיפת הזיקה האינטרטקסטואלית של המסה לכתבתן של שתי דמויות מפתח במודרניזם הרוסי – אלכסנדר בלוק ורומן יאקובסון – המאמר מבקש לטעון בזהירות כי את "האומץ לחולין" אפשר להבין כביקורת סמויה של גולדברג – לא רק על האסתטיקה והפוליטיקה עם עליית הנאציזם אלא גם על תהליך הסקראליזציה של חיי היומיום, הן בשיח הסובייטי והן בשיח הציוני. שנית, באמצעות הדיון התיאורטי במסה כסוגה דיאספורית המאמר מבין את המסה "האומץ לחולין" כפרוגרמה של כתיבתה המסאית של לאה גולדברג.

דיוקן האמן במסה "הניצל מן השריפה"

כשנה וחצי לפני פרסום "האומץ לחולין" נגעה גולדברג לראשונה בכתיבתה בשאלת הזיקה בין הפן האתי לפן האסתטי של האמנות במסה "הניצל מן השריפה", אשר פורסמה

בעיתון דבר בשני חלקים – ב־4/12/1936 וב־11/12/1936³, ונשכחה במהרה, כנראה, מלב הקוראים. אך מסה זו – אחת מן הראשונות שנכתבו לאחר הגעתה של גולדברג לפלשתינה – חשובה לענייננו, משום שאפשר לראות בה שלב הכנה עקרוני לניסוח עמדתה האתית של גולדברג ביחס לתפקיד האמן בעת עלייתם של משטרים טוטאליטריים. אין זה מקרי בעיני כי במסה המוקדמת הזו, אשר העמידה במרכזה את טיבה של מלאכת האמן, בולט בהעדרו ההקשר ההיסטורי-פוליטי של כתיבתה בשנת 1936. מחד גיסא, העדר כל אזכור ישיר של אירועים פוליטיים ב"הניצל מן השריפה" נגזר משאיפתה של גולדברג לחשוב על הפן האוניברסלי העל-זמני של פעולתו של כל אמן החי בכל תקופה שהיא. אך מאידך גיסא, דומה כי הצורך לעמוד על הממד האוניברסלי בפעולת האמן בשנת 1936 נבע דווקא מחווייתה של גולדברג את האירועים הפוליטיים באותה התקופה.

את נקודת המוצא של גולדברג במסה זו נוכל לסכם באופן הבא: השקפת עולמו של כל אמן היא טראגית ביסודה, משום שהאמנות עצמה היא טראגית, מעצם הכרתה בקיומו של הזמן האנושי ובסופיות האדם. גולדברג חולקת על ניטשה, וטוענת כי החלוקה לאמנות דיוניסית ואמנות אפולוניית איננה תקפה: לדעתה, ההבדל הוא בין צורות ביטוי בלבד, משום שהעולם "דיוניסי במהותו היסודית – הוא השיכרון, הוא האכסטזה, הלהבה השורפת".⁴ הדיוניסיות, כותבת גולדברג, היא האלמנט שהאמן שואב מן העולם, ואילו האפולוניות היא "השליטה באלמנט זה".

בתארה את הטראגיות של החיים והמוות שבפניה עומד האמן, משתמשת גולדברג במטאפורה מרכזית של שריפת ענק. תפקידו של האמן נגזר גם הוא מן המטאפורה הזו – "להציל ערכין מן השריפה". מוקף בלהבות האש, מציל האמן את מה שחשוב בעיניו לשם שימור העולמות הנשרפים מסביבו. אמן מציל מן השריפה את היופי, אבל – מסייגת גולדברג – לא את ה"יופי החלק והנאה, היפה למראית-עין בלבד" אלא את "אותו היפה שישנו גם בכיעור הגדול – את היופי הטראגי".⁵ הנקודה המשמעותית היא כי הערכים הללו הם חד-פעמיים ויחד עם זאת אין-סופיים במספרם, כך שכל אמן מוצא ערכים שונים שיכולים לשמש כנכס גם לאנשים אחרים, אך אם לא יצליח להצילם – הם יאבדו לעולמים. ומכיוון שאמן איננו מציל את הערכים רק למען עצמו אלא גם עבור האנושות כולה – "הצלת ערכין היא עבודה קשה ודורשת זהירות רבה".⁶ בסוף המסה מעלה גולדברג שאלה קריטית: מה מטרתו של האמן שהצליח להציל ערכים? האם הערכים הללו ישנו את העולם?

היצליח האמן לשבור את כבדות העולמות הנשרפים ולתת להם אחרות, המוציאה אותם מן הקטסטרופה של המוות המתמיד? ואם יצליח, עד איזה גבול של זמן? עד איזה יש? לסוף של איזה אין? אין לכפור בעיקר האומר: היצירה היא סבל, משום שהרגשת העולם הטראגית

3 אני מודה לגדעון טיקוצקי על שהביא לידיעתי את קיומו של החלק הראשון של המסה.

4 לאה גולדברג, "הניצל מן השריפה", דבר, כ"ז כסלו תרע"ז, עמ' 6.

5 שם.

6 שם.

עם כל השמחה הכרוכה בה, היא הסבל הגדול ביותר והברידות הגדולה ביותר. האם כדאי לסבול כך, כדי להציל מן השריפה העולמית ערך אנושי אחד?⁷

במסה הזו מרבית השאלות הקיומיות נותרות ללא מענה, כאילו ביקשו להטריד את מנוחתו של הקורא גם לאחר סגירת העיתון. רק לשאלה אחת בלבד יש לכותבת תשובה ברורה: לאמץ את שום נחמה, ולכן דמותו כל כך טראגית. יצירתו, יצירת היחיד, היא רגעית, ואילו היצירה בהא הידיעה הנה נצחית – וכאן נפערת ביניהן תהום: גם ברגע שאמץ מצליח להתקרב ביצירתו אל הנצח, הוא מודע תמיד ל"נצחיות של החלוף".⁸

תיאורה של גולדברג את דמות האמץ, המושפע מן הרומנטיקה הגרמנית והרוסית, מנותק לחלוטין מן ההקשר הפוליטי, ההיסטורי והחברתי. כאמור, התמונה של עולמות הנשרפים מסביב לאמץ אינה מיוחסת לזמן הפוליטי וההיסטורי של כתיבת המסה, תקופה שבה המטאפורה של עולם עולה בלהבות היתה לממשות ריאלית עם שריפתם של מיליוני ספרים על ידי הנאצים (ב-1933).⁹ המטאפורה של האמץ שפועל בעולם העולה בלהבות נשארת כללית ועל-זמנית, כזו שיש לה תוקף, לדידה של הכותבת, בכל תקופה בתולדות האנושות.

אלמלא הכרנו את כתיבתה של גולדברג באותן שנים, יכולנו לשער שהיא נמנעה מהתמודדות עם האירועים הפוליטיים בתקופתה.¹⁰ אולם, כפי שכבר נאמר קודם, רשימותיה של "לוג" מאותה שנה עוסקות באירועים פוליטיים בברית-המועצות, ומעידות על כך שלא גולדברג התייחסה בכתיבתה הפובליציסטית להתרחשויות פוליטיות, ולא ביקשה להתעלם מהן. כיצד אפשר להבין, אפוא, את העדרו של הקשר פוליטי מוצהר במסה "הניצל מן השריפה"?

נראה כי יש להבין עובדה זו בהקשר של הרקע הפואטי, שבו גלום גם היסוד הפוליטי של מסה. דומה כי בזמן ההתנסות הראשונה של גולדברג בכתיבה מסאית, היא טרם למדה כיצד לבנות קשר בין הרעיונות הכלליים לגבי תפקידו של האמץ ובין תובנותיה האישיות בנושא, המבוססות על ניסיונה האישי, התלוי בזמן ובמרחב הספציפיים שבהם היא חיה. הגשר שמתעצב בידי המסאי/ת בין הכללי ובין הדמות האישית הוא תנאי בסיסי לקיומו של "אני" במסה, ואילו בטקסט מוקדם זה ה"אני" נעדר באופן מוחלט. יחד עם זאת, על אף שגולדברג לא השתמשה בגוף ראשון ולא מיקמה את כתיבתה בזמן-מרחב של 1936, אין ספק שהקוראים של אותם הימים ייחסו את דבריה לזמנם. גם אם גולדברג עצמה לא הזדהתה במסה הזו פֶּאֶמֶן שעליו מדובר, אי־אפשר להתעלם מן הפן המניפסטי של המסה, הטומן בחובו מעין הצהרת כוונות של משוררת צעירה המבקשת להציל ערכים

7 שם.

8 שם.

9 בעת שריפת הספרים גולדברג עוד למדה בגרמניה. ברשימתה "בימים ההם", אשר התפרסמה במשומר ב-12/5/1944, היא חוזרת בזיכרונה לאירוע המחריד הזה וכותבת בין השאר כך: "בשעת שריפת-הספרים לא הייתי בכיכר העיר, שבה הועלה המוקד. בטוחתני, שלא היה שם, בכלל, איש מן היהודים. לא היתה כבר הסקרנות שתוליכנו אל מקום מקוה המוני הנאצים".

10 לדיון בקולה הפוליטי של גולדברג בתקופה זו ראו גורדינסקי, "זמני חרוט בשירי", הערה 2 לעיל, עמ' 85-94.

מן האש המשתלטת על אירופה ועל ברית־המועצות. בדיעבד, מסה זו מאפשרת לקרוא גם את רומן הביכורים של גולדברג ואת סדרת הרשימות שחתמה בשם עדה גרנט כחלק מסדר היום התרבותי שלה, הקורא "להציל מן השריפה" ערכים אסתטיים ואנושיים. אך בשלב זה, בשנת 1936, עמדה לאה גולדברג בראשית דרכה לכינון "העצמי" המסאי. גיבוש עצמי שביכולתו להציע לקוראים "חווה קריאה" מוסכם אינו יכול להתרחש בן רגע – זהו תהליך פואטי אשר דורש זמן, ניסיון, וחשוב לא פחות – רכישת אמונם של הקוראים.

שתי קריאות של "האומץ לחולין"

המסה "האומץ לחולין" הניבה דיון מחקרי פורה בחמש־עשרה השנים האחרונות.¹¹ בקריאתי את המסה אני מסתמכת בעיקר על פרשנויותיהן של ענת ויסמן ויפעת וייס,¹² המאירות את המסה מזוויות שונות לחלוטין. בשעה שוויסמן דנה במסה הפרוגרמטית של גולדברג מבעד לפרזימה האסתטית־הגותית, וייס מציעה להבין את המושג "אומץ לחולין" מתוך ההקשר ההיסטורי־פוליטי שבתוכו נוצרה המסה. כפי שנראה בהמשך, שילובן של שתי הפרשנויות לתוך מערך פרשני אחד מאפשר לחשוף היבט רעיוני נוסף של המסה, המתקיים על סף השיח הפוליטי והשיח האסתטי – הביקורת של גולדברג את הסקראליזציה של חיי היומיום.

ענת ויסמן ביקשה להבין את המסה כהצגה של "בעיית החולין". את "בעיית החולין" היא מנסחת באמצעות שתי שאלות: "האם אפשר לוותר על כוליות, על שלמות, ועל אתוס טוטאלי (מטאפיזי, אישיותי או רגשי), ובכל זאת ליצור אמנות, תרבות, ספרות ראויות לשמן?".¹³ וכן, "האם יש אתוס חילופי שיסכון ליצור שלמות מתוך הפרטה, יומיומיות וחולין?"¹⁴

ראשית, ויסמן מבינה את ההגנה של גולדברג על התנועה הרומנטית, המופיעה בחלק הראשון של המסה, כהצגת העימות העקרוני בין סוגי הפתרונות ל"בעיית החולין". היצירות שאינן שואפות לטוטאליות ולאחדות מעוררות בעיה אסתטית, משום שהסתמכותן על פרטי החולין מובילה אותן לפירוק חסר תכלית. מצד שני, כאשר השאיפה לטוטאליות איננה מלווה ב"עבודת רוח" וכאשר נעדרת ממנה פרקטיקה של חולין, "נוצרת בעיה אתית המובילה לזיוף [...] להמוניות", ובסופו של דבר "גם לתופעות חברתיות־פוליטיות כמו היטלר ונאציזם מתוך שאיפה חסרת אחריות לצמיחתה של 'האישיות הגדולה'".¹⁵ שנית, ויסמן מצביעה על כך שהעימות הזה עומד בבסיס המהלך הרעיוני של המסה, וטוענת כי גולדברג מבססת את תשובתה באמצעות התייחסות לארבעה צמדי ניגודים: "רומנטיקה/ריאליזם, אידיאל ה'הומו

11 לסיכום המגמות הפרשניות העיקריות, ראו את ההערה המורחבת של יפעת וייס במאמרה "איש עם חייו משני עברי הזמן": לאה גולדברג, פאול ארנסט קאהלה ותוכנת החולין", יד ושם – קובץ מחקרים לז' (1), 2009, עמ' 16, הערה 60.

12 ענת ויסמן, "דמויות, דמויות הכפולה" – לאה גולדברג: זהותה של משוררת, עבודת מוסמך בהדרכת פרופ' מנחם ברינקר, ירושלים: האוניברסיטה העברית, 1996, עמ' 81–100; יפעת וייס, "איש עם חייו", הערה 11 לעיל.

13 ויסמן, הערה 12 לעיל, עמ' 82.

14 שם, שם.

אוניברסאלה/ההומו דיפרנציאלה', 'חולין/חגיגות', 'סינתזה אנושית/האישיות הגדולה' – המדגימים את המתח הבסיסי בין השיקול האתי והשיקול האסתטי הגלומים ב"בעיית החולין". הנקודה האחרונה החשובה לענייננו היא טענתה של הכותבת לגבי אופייה הדיאלקטי של המסה. ויסמן טוענת כי באמצעות המהלך הדיאלקטי הצורני של המסה יוצרת גולדברג שורה של ניגודים בין מושגים, כאשר כל רעיון "טומן בחובו את ניגודו"¹⁵.

מאמרה של יפעת וייס עוסק בתקופת החניכה של לאה גולדברג בבון, עת היתה תלמידתו של פרופ' פאול ארנסט קאהלה. וייס מתבוננת בכתיבתה המסאית של גולדברג דרך פריזמה של דיסציפלינה אחרת, והדיון ההיסטורי במערכת היחסים בין מורה ותלמידתו על רקע עליית הנאציזם מאפשר לה לקבוע הבחנה חשובה לגבי תפקידו הסמלי של קאהלה בעולמה של גולדברג: "לנוכח דמותו המקצועית והווייתו האנושית, כפי שהבינה והפנימה וכפי שנחקקה בזיכרונה, גיבשה גולדברג את עמדתה העקרונית על מחויבותו של איש הרוח במשטר של עריצות"¹⁶. וייס קוראת אפוא את "האומץ לחולין" בתוך ההקשר הפוליטי של תקופת כתיבתה של המסה, ומצביעה על כך שהפרשנויות הקודמות של מסה זו עמדו על הממד האוניברסלי שלה, אך נטו לצמצם את הפן ההיסטורי המידי שלה. המאמר עוקב אחר התפתחות התפיסה של "אומץ לחולין" בעולמה האינטלקטואלי של גולדברג, ומראה כיצד היא החלה לגבש את עמדתה כבר בתקופה שבה שקדה על כתיבת הדוקטורט וכיצד עבודת החולין של הרוח הצטיירה בעיניה כ"ריכוז ודיוק", "סירדה וטירחה", ותבעה ממנה אומץ במלוא מובן המילה.¹⁷ לצד התיאור של השתלשלות האירועים בחייה של גולדברג בזמן עליית הנאציזם, חושפת וייס את המטרה האינטלקטואלית של גולדברג במסה זו. כדוקטורנטית צעירה באוניברסיטת בון, גולדברג עקבה מקרוב אחר סופה של רפובליקת ויימאר וראשית עליית השלטון הנאצי, וחשה מחויבות למסור את עדותה ואף לנסות להסביר את התנאים שאפשרו את השינוי הפוליטי הקיצוני בגרמניה, וכמו כן חשבה כי מתפקידה לנסות לנסח את תפקידם המוסרי של אנשי הרוח בזמנים כאלה. לדעתה של וייס, המסה של גולדברג אינה מכוונת אל אנשי האמנות בלבד, אלא בעיקר אל אנשי המדע, אשר העדיפו את ההתמכרות לאידיאולוגיה על פני העמלנות הליברטרית של עבודת הרוח.¹⁸

התמקדות בהקשר ההיסטורי של כתיבת "האומץ לחולין", שעליו עמדה וייס, על רקע ההבחנה של ויסמן בדבר הדיאלקטיקה כפרקסיס של גולדברג, מאפשרת לנו לחשוף את הפן הפוליטי הסמוי של המסה – הביקורת על המשטר הסובייטי. לכאורה אפשר היה להניח שכחלק מן המהלך הדיאלקטי המעמיד ניגודים בין רעיונות גולדברג תיצור צמד דיאלקטי נוסף, הפעם פוליטי – בין גרמניה הנאצית לרוסיה הסובייטית. אולם הניגוד הזה אינו מצוי בטקסט, משום שלהבדיל מן הניגודים האחרים שעליהם הצביעה ויסמן, שאכן קיימים בו, לדעת גולדברג לא היה בין גרמניה לרוסיה ניגוד של ממש. גולדברג, אשר התנגדה בתוקף לנעשה בברית-המועצות עוד לפני הגל הראשון של הטיהורים הגדולים שהתרחש ב־1937, כבר יכלה בשנת 1938 לזהות את המכנה המשותף בין גרמניה של היטלר לרוסיה של סטאלין, דהיינו ששתיהן

15 שם, שם.

16 וייס, הערה 11 לעיל, עמ' 1.

17 שם, עמ' 5.

18 שם, עמ' 17.

משטרים טוטאליטריים. אולם הנסיבות הפוליטיות בעולם, מצבם ההולך ומחמיר של יהודי גרמניה, וכן האהדה הרבה לברית המועצות ביישוב העברי – הן ממניעים אידיאולוגיים והן ממניעים פוליטיים הכרוכים בהתפשטות הפאשיזם באירופה – מנעו מגולדברג כל אפשרות לבקר את המשטר הסובייטי במישרין. מעניין לראות כי גם אברהם שלונסקי, אשר פרסם באותו הגיליון של טורים שבו נדפס "האומץ לחולין" את הרשימה "דור בלי דונקישוטים", אמנם הצביע ברשימה זו בצורה גלויה יותר על צמצום ההבדלים בין המשטרים השונים, אך בחר שלא לנקוט בשמותיהם של משטרים אלו.¹⁹ היה על גולדברג למצוא אם כן דרך לתת את דעתה על ההקבלות בין שני המשטרים בלי להזכיר אף אחד מהם במפורש. כמו כן, בנוסף לבניית האנלוגיה הפוליטית המובלעת לאורך הטקסט, גולדברג אף הטמינה בתוך המסה את פולמוסה הסמוי עם התרבות הרוסית במישור האסתטי.

הגנת הרומנטיקה

המסה "האומץ לחולין" נפתחת *in medias res* בציטוט מרומן החניכה האירוני *Lebens-Ansichten des Katers Murr* מאת את"א הופמן, אחת הדמויות החשובות והמעניינות ברומנטיקה הגרמנית. "רוח אדירה נושבת, אדוני", מצטטת גולדברג את הופמן, ומיד קובעת כי הפסוק הזה, שבו נפתח סיפור חייו של גיבור הספר יוהנס קרייסלר, יכול לשמש כ"פתיחתא מוסיקלית לכל הזרם הרומנטי באמנות" (165). בשורות הבאות לא ימצאו הקוראים לא את הכותרת ואף לא את עיקרי העלילה הסבוכה של הרומן הפרגמנטרי הזה. ייתכן שגולדברג הניחה כי רוב הקוראים של טורים לכל הפחות שמעו, אם לא קראו במקור או בתרגום, על עלילותיו של החתול המשכיל מור, וכי אין צורך להסביר לקוראיה כי מן הרומן הפנטסטי של הופמן עולה בין היתר שאלת היחסים בין האמנות לחברה; או אולי היא חשבה שגם אם הספר של הופמן אינו מוכר לקוראי המסה, די בשורות הספורות שבהן לצד הופמן מוזכרות דמויות מפתח של הרומנטיקה הגרמנית – נובאליס ושאמיסו – כדי לתפוס את העיקר בחלק הזה של המסה: הגנתה של גולדברג על הזרם הרומנטי וההתעמתות שלה עם הדעה הרווחת שלפיה הרומנטיקה היא בריחה מן המציאות. גולדברג, שהרומנטיקה הרוסית לא היתה פחות קרובה ללבה מזו הגרמנית, לא הזכירה אף סופר רוסי בחלק הזה של המסה. לעומת זאת, כפי שנראה, בתשתית תפיסתה בדבר הזרם הרומנטי באמנות מונחת דווקא גישתו של הסימבוליסט הרוסי האהוב עליה – אלכסנדר בלוק.

בהתייחסותה הקצרה למבנה "האומץ לחולין", יפעת וייס ציינה כי "שני החלקים הראשונים של המסה נקראים כהגיגים מלומדים בענייני הספרות ולעומתם שני החלקים האחרונים כתובים בגוף ראשון". גולדברג, מעירה וייס, אינה מנמקת את הקישור בין חלקי המסה, "ונדמה שהניחה כי קישור זה טבעי עבור קוראי כתב העת טורים באביב 1938".²⁰ אך חשיפת הזיקה האינטרטקסטואלית המובהקת של "האומץ לחולין" לכתיבתו המסאית של אלכסנדר בלוק תאפשר להאיר הדיון של גולדברג ברומנטיקה באור פוליטי דווקא.

19 ראו אברהם שלונסקי, "דור בלי דונקישוטים", טורים א (15/04/1938).

20 וייס, הערה 11 לעיל, עמ' 15.

בשנת 1919, שנים אחדות לפני מותו, נשא בלוק דברים בפני שחקני "התיאטרון הדרמטי הגדול", וכעבור ארבע שנים נדפסו דברים אלה כמסה "על הרומנטיקה"²¹. מסה זו עוסקת במשמעותו של הזרם הרומנטי ובתפקידו התרבותי, ולבסוף מתמקדת בתיאטרון הרומנטי כענף מענפיה של התנועה הרומנטית. בלוק סבור שמרבית הפילולוגים הציגו תמונה שטחית או שגויה של הזרם הרומנטי: לטענתו למעט אצל חוקרים אחדים הזרם הרומנטי לא נבחן ממבט פילוסופי, ובמהלך המסה הוא מציע כמה הבחנות עקרוניות על הרומנטיקה ועל האופן שבו היא נתפסת.

בלוק פותח את המסה בהצגת הדעה הרווחת, שלפיה הרומנטיקה היא משהו "נעלה מאוד אך מרוחק, אמנם פואטי אך מעורפל ומטושטש, ובעיקר – רחוק מן החיים, מנותק מן המציאות"²². בלוק רומז שאת המקור להבנה כזו של הרומנטיקה יש לחפש בטבעה המיוחד של האינטליגנציה הרוסית ובתולדותיה, אך הוא אינו מתעכב על כך משום שלדבריו "זהו נושא לספר שלם"²³. תחת זאת הוא מציע הסבר נוסף, הקשור להתקבלותה של התפיסה הזאת במסורת הביקורתית האירופית, ובעקבות כך הפיכתה לפופולארית גם ברוסיה. כדי להדגים את טענתו, בלוק מתייחס להגדרת הרומנטיקה המופיעה במילון הצרפתי, המציגה את הזרם הרומנטי במושגים כלליים מאוד, שאכן משווים לו צביון של תנועה אמנותית מרוחקת מן החיים. אולם, אומר בלוק, למרות ההסתייגות המקובלת מן הרומנטיקה, אנו מתייחסים אליה "ברגשות מעורבים של אירוניה וכבוד, משום שהיא מעוררת בנו תפיסה של דבר-מה נעלה, של יחס מסוים לחיים, אשר מתעלה על היחס היומיומי שלנו, יחס חגיגי"²⁴. לכן, הוא מוסיף, רוב האנשים מגיעים לתיאטרון לחזות במחזות רומנטיים "כדי לגוון את חיי היומיום, להשתתף בחגיגה כלשהי"²⁵. הקהל, כותב בלוק, נמשך לתחפוזות צבעוניות, לפיתולי העלילה, למשחק של שחקן זה או אחר – כך שבודדים הם הצופים שהתיאטרון הרומנטי חודר אל לבם וגורם להם לחשוב ולהרהר. אולם, ממשיך בלוק, גם אם ההמונים שמים לב "רק לחלקים בלי לראות את השלם", תפקידם של האמנים והשחקנים הוא להגדיל את כמות האנשים המסוגלים לתפוס את השלם, וכדי לעשות זאת יש קודם-כול להבין את "מקומה של הרומנטיקה בתוך ההיסטוריה ואת מטרותיה האחרונות"²⁶.

אם נסכם בקצרה את עמדתו של בלוק לגבי הרומנטיקה, נוכל להצביע על כמה הבחנות עקרוניות. ראשית, הוא סבור כי הרומנטיקה לא היתה רק תנועה ספרותית אלא "הפכה לרגע לצורה חדשה של רגש"²⁷, לדרך חדשה לחוות את החיים. מכך נובעת הבחנתו השנייה, העקרונית לקריאתנו את "האומץ לחולין", שהרומנטיקה לא התנזרה מן החיים אלא להיפך – התמלאה בכמיהה אליהם. התנועה הרומנטית מושתתת על כמיהה לחיים, ומתוך רוח זו שואף הזרם

Александр Блок, "О Романтизме", *О литературе*, Москва, *Художественная литература*, 1980, стр. 251-263

22 בלוק, שם, עמ' 251. כל הציטוטים מן המסה של בלוק הם בתרגומי, נ"ג.

23 שם, שם.

24 שם, עמ' 252.

25 שם, שם.

26 שם, עמ' 253.

27 שם, עמ' 255.

הרומנטי לחידוש הקשר עם היסודות הסטיכיים. רומנטיקה, לדעתו של בלוק, היא אפוא הקשר בין הטבע לאדם האוהב אותו והנאבק בכוחות הסטיכיים שלו. הרומנטיקה, למעשה, היא דרך לסדר ולארגן מחדש את היחסים בין האדם – סוכן התרבות – לבין הסטיכי. את הופעתה של הרומנטיקה, שאותה הוא מכנה "החוש השישי", קושר בלוק עם אירוע היסטורי ששינה את פני אירופה – המהפכה הצרפתית. התודעה הרומנטית היתה אמורה להפוך, לדבריו, "לאותו אי הנישא על פני הגלים, שעליו התרבות היתה נתונה לסטיכי ובה בעת מוגנת מפני הגלים הסוערים; חשוב לציין כי הגלים האלו מעולם לא איימו על האי של התרבות; הם איימו וממשיכים לאיים על מי שבגד בו; אותו ביקשו להרוס רק אויבים, רק אלה שביקשו כי סטיכי יהרוס את התרבות הזו".²⁸ המטאפורה המורכבת הזו מסייעת לחדד את הבנתנו שהמשורר הסימבוליסטי תופס את הרומנטיקה כתנועה תרבותית הנמצאת במאבק מתמיד עם הסטיכי. הסטיכי, המזוהה לרוב עם הטבע, אצל בלוק הוא בראש ובראשונה כוח פוליטי. תפיסתה של גולדברג את הרומנטיקה בתור זרם אמנותי אשר מקיים מגע מתמיד עם המציאות הפוליטית הסובבת אותו מושפעת אם כן ישירות מגישתו של בלוק.

ברקע של המסה עומדת, כמובן, שאלת זיקתו של הסימבוליזם הרוסי לרומנטיקה, אך לא אוכל להתעכב כאן על נושא מורכב זה.²⁹ לענייננו חשובה ההבנה הלירית של בלוק את הרומנטיקה כפי שהיא מנוסחת במסה זו, גם ללא ההקשר ההיסטורי-פואטי הרחב יותר. אולם לא נוכל להתעלם מן העובדה שאת דברי ההגנה שלו על הרומנטיקה פרסם בלוק שנתיים אחרי מהפכת אוקטובר, שגם אותה, כפי שמעידות מסות אחרות שכתב והפואמות שלו מאותן השנים, הוא תפס כגל סטיכי ענק ששטף את רוסיה.

כאשר כתבה לאה גולדברג את "האומץ לחולין", כמעט עשרים שנה לאחר פרסום המסה של בלוק, היא היתה מודעת לא רק למשמעות מועד הכתיבה של בלוק על הרומנטיקה, בשנת 1919, אלא גם להחרפת העמדה הביקורתית כלפי התנועה הרומנטית באקלים התרבותי של רוסיה הסובייטית. במהלך שנות ה-20 המאוחרות, ניסחו וביססו התיאורטיקנים של האגודה הרוסית של הסופרים הפרולטרים את עמדתם הביקורתית כלפי התנועה הרומנטית, ומראשית שנות ה-30 זו היתה העמדה הרשמית של המחקר הסובייטי במהלך עשרים השנים הבאות.³⁰ בשאיפתה לעודד את צמיחת הספרות הפרולטרית הצעירה, יצרה התיאוריה הספרותית הסובייטית דיכוטומיה בסיסית בין ריאליזם לרומנטיקה, אגב זיהוי מוחלט של האמנות עם העמדה הפילוסופית בשני הזרמים: את הריאליזם זיהו עם מטריאליזם, ואת הרומנטיקה – עם אידיאליזם.³¹ החוקרים הסובייטים תפסו את הספרות הרומנטית

28 שם, עמ' 257. ההרגשה במקור.

29 לשאלת קיומו של היסוד הניאורומנטי באסתטיקה של הסימבוליזם הרוסי ראו, למשל: J.D. West, "Neo-Romanticism in the Russian Symbolist Aesthetics", *The Slavonic and East European Review* 51 (Jul., 1973), pp. 413-427.

30 על השיח על אודות הרומנטיקה בברית-המועצות ראו: Lauren G. Leighton, *Russian Romanticism: Two Essays*, The Hague: Mouton, 1975; Robert Reid, "Russian theories of romanticism", *Problems of Russian Romanticism*, Robert Reid (ed.), Aldershot: Gower, 1984, pp. 1-2.

31 רוברט רייד (הערה 30 לעיל, עמ' 3), מביא במאמרו את דבריו של אחד הסופרים הסובייטים, אלכסנדר פדייב, כדוגמה בולטת לניסוח העמדה: "We distinguish realism and romanticism as methods more or less consistent with materialism and idealism in artistic creativity".

כניגוד אסתטי מוחלט לריאליזם, דהיינו כאנטי־ריאליזם וכביטוי של פילוסופיה "שקרית" ובורגנית, אשר הפכה לפיכך לבלתי־ראויה מבחינה אידיאולוגית.³²

כפי שהראיתי במקום אחר, גולדברג עקבה בדאגה רבה אחר התפתחות השיח הספרותי הסובייטי, ולכן המתקפה על הספרות הרומנטית שהתנהלה בעיתונות המרכזית לא יכלה שלא לעורר את תשומת לבו. ההגנה של גולדברג על הרומנטיקה אינה מקרית אפוא כלל וכלל, לא רק מן הבחינה האסתטית־הגותית שעליה עמדה ויסמן, אלא גם מבחינה פוליטית. החלק הזה של המסה נולד מתוך התמודדותה האינטלקטואלית של גולדברג עם השיח הספרותי והפוליטי של זמנה, ויש להבין אותו בהקשר ההיסטורי של שלילת התנועה הרומנטית על ידי החוקרים הסובייטים.

נראה אפוא שבדברי המתקפה שלה על "כותבי תורות הספרות ותולדותיה" ועל "פרופסורים בינוניים" אשר הצליחו "במשך דורות רבים להבאיש את ריחם של הרומנטיקאים" (165), גולדברג משחזרת חלק מן המהלך של בלוק ואף מוסיפה עליו רוברד נוסף. בלוק תיאר את הפילולוגים בני זמנו שהאשימו את הספרות הרומנטית בבריחה מן המציאות; גולדברג מתארת את חוקרי הספרות הסובייטים בני זמנה, שהפנו כלפי הספרות הרומנטית טענות דומות.

במסה של גולדברג מהדהדים שני רעיונות נוספים של בלוק: המשכיה של הקהל לרומנטיקה בגלל ה"חגיגות" שלה, ואי־יכולתם של רוב הצופים בתיאטרון הרומנטי לראות את התמונה השלמה. כאשר גולדברג נותנת ביטוי ל"אתוס ההוליסטי" שלה, כפי שכינתה זאת ויסמן,³³ ומצביעה על ה"בריחה מהחולין" לא של האינטלקטואלים אלא דווקא בקרב "המוני העם שאינם יוצרים", הבורחים מ"עבודת יומיום קשה של החברה האנושית במלחמתה על השלמות" (166) – היא נשענת בין היתר על תפיסתו של בלוק המאוחר. ויסמן העירה בעבודתה על הנימה האליטיסטית של הפסקה שממנה לקוח הציטוט לעיל, וטענה כי העובדה שה"קינה" של גולדברג נסובה על "חוסר הסבלנות לחיי חולין דווקא של 'המוני העם'" ולא על "נטייתם לוותר על ערכים מופשטים ועל השאיפה לשלם" מעוררת הפתעה. עם זאת, הוסיפה ויסמן, כוונתה של גולדברג מתבררת בהמשך: בזמן היסטורי נתון, השלמות יכולה להיוולד רק מתוך עבודת חולין.³⁴ אולם, אם קוראים את ההאשמה של גולדברג לאור רשימותיה על הספרות הסובייטית החתומות בשם "לוג", טענותיה לא יוצרות אפקט של הפתעה: מן הקריאה ברשימותיה של "לוג", אפשר להסיק כי "המוני העם" דווקא לא ויתרו כלל על השאיפה לשלמות ולאחדות (אם כי מדובר, כמובן, על סוג אחר של שלמות – דהיינו, שלמות אידיאולוגית) ואף לא על עבודת חולין בחייהם המקצועיים, אלא שהם ויתרו על "עבודת חולין" כפי שרואה אותה גולדברג: בהעדפתם את הספרות של הריאליזם הסוציאליסטי, הם ויתרו על "עבודת חולין" שקשורה ל"עבודת רוח", לפעולת קריאה.

32 מ־1932, ובעיקר לאחר כינוס הסופרים הסובייטים הראשון, הרומנטיקה זכתה, כביכול, ברהביליטציה חלקית, מתוקף ההכרזה על חיוניותה של "רומנטיקה מהפכנית" כחלק מן הכתיבה הריאליסטית. אולם כפי שמראה זאת רייד במאמרו, ההבחנה בין רומנטיקה "אקטיבית" (קרי מהפכנית) לרומנטיקה "פאסיבית", שנבעה משיקול פוליטי בלבד, רק העמידה את היחס השולל לתנועה הרומנטית.

33 ויסמן, הערה 12 לעיל, עמ' 82.

34 שם, עמ' 94.

מושג "החולין" בתרבות הרוסית

הביקורת הסמויה של גולדברג על הריאליזם הסוציאליסטי קשורה גם לביקורת העקרונית שלה על מושג החולין בתרבות הרוסית, מושג שהיא בודקת דרך יצירת זיקה אינטרטקסטואלית למאמר מאת רומן יאקובסון, "על דור שבזבז את משורריו"³⁵. מאמרו של יאקובסון, המוקדש לשירתו של מייאקובסקי, נדפס לראשונה בגרמנית ב-"*Slavische Rundschau*" בשנת 1930, מיד לאחר התאבדותו של המשורר. בהמשך, המאמר הופיע באוסף מאמרים "על מותו של ולדימיר מייאקובסקי"³⁶, שפורסם בברלין ב-1931. אין לי ספק כי המאמר, באחת מגרסאותיו, הגיע לידיה של גולדברג בזמן לימודיה בברלין, וכי הוא עורר בה עניין רב ונגע ללבה. מאמרו של יאקובסון לא היה רק הספד מרשים למשורר מהפכן, אלא גם אלגיה על רוסיה ועל שירתה, שהלכה ונעלמה מן העולם. כבר בראשית המאמר טוען יאקובסון כי מושג ה-"ביט" (חולין), שאי-אפשר לתרגמו לשפות אירופאיות, הפך לאויב העיקרי של מייאקובסקי. יאקובסון מתייחס אל ה-"ביט" כדבר סטאטי, שבלוני, המחבל ביצירה האמנותית – תפיסה הנשענת על מסורת רוסית ארוכת ימים. אולם תופעת ה-"ביט", לפי יאקובסון, מאיימת לא רק על יצירתם של משוררים יחידים, אלא על דור שלם. לדבריו, בתקופה של תהפוכות חברתיות ומדעיות ה-"ביט" נשאר מאחור, ולא הספיק להתעדכן בהתאם למציאות החדשה. כך, גם אם דור האבות עוד האמין בהכרחיותם ובנוחיותם של חיי החולין הישנים והטובים, הרי שבקרוב דור הבנים "נותרה רק שגאה ערומה של אותן הגרוטאות, בלויות וזרות כל כך, של שגרת היומיום"³⁷.

בהתייחסותה למושג ה-"ביט" במאמרו של יאקובסון, מצביעה סבטלנה בויס על כך שיש למושג משמעות נוספת, מנוגדת לתפיסה הרומנטית הרואה בחולין את "הרוטינה היומיומית", את "הדברים נטולי ההילה המקיפים אותנו, שאין בהם כל יכולת לטנטית להאיר את הנפלא"³⁸. משמעות נוספת זו נובעת מן הקשר בין *быт* (חולין) ו-*быть* (להיות) – כלומר, המושג מסמן גם צורת "קיום יומיומי". דווקא הקיום היומיומי הזה הוא שמתנגד לכפייתו של מטאפורת המעצבת את החיים כיצירת אמנות, ובכך הוא גם מסייע לשמור על ההבחנה בין אמנות לחיים.³⁹

גולדברג, אם כן, מבססת את מושג "עבודת החולין" שלה לאור תפיסתו הרומנטית של יאקובסון את המושג ובניגוד לה: היא מבקשת להדגיש את ה-"ביט" במשמעותו האחרת, הקרובה לתפיסתה של בויס, אף כי היא מודעת לכך שהגשמת החולין במשמעותו זו אינה פשוטה כלל, וכי הדבר דורש אומץ – אומץ להיות.

35 רומאן יאקובסון, "על דור שבזבז את משורריו", מרוסית: ימפה בולסבסקי, סימן קריאה 9 (1978), עמ' 322-335.

36 Роман Якобсон, Святополк-Мирский Дмитрий (изд.), *Смерть Владимира Маяковского*, The Hague: Mouton, 1975, pp. 8-34

37 יאקובסון, הערה 35 לעיל, עמ' 335.

38 Svetlana Boym, *Death in Quotation Marks*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1991, pp. 164-165

39 שם, שם. התרגום שלי, נ"ג.

היבט בולט נוסף במאמרו של יאקובסון המהדהד בטקסט של גולדברג והקשור באופן ישיר ל"עבודת החולין", הוא הדיבור של יאקובסון בשם הדור שלו – ילידי ראשית המאה ה-20 – בהתייחסותו לגורלם הטראגי של המשוררים הרוסים של המאה ה-20. יאקובסון קובל על האובדן העצום של בני דורו, על הנתק הבלתי־ניתן לאיחוי שלהם מן הזמן הכללי ועל תחושת האשמה הקולקטיבית ביחס לאותם המשוררים שחיו בתנאים בלתי־אנושיים בשנים האחרונות לחייהם. "אנחנו חיים במה שקרוי תקופה רקונסטרוקטיבית", הוא כותב לקראת סוף המאמר, "וייתכן ועוד נבנה קטרים למיניהם והיפותזות מדעיות. אך לדור שלנו כבר נועד המפעל הכבד של בניה ללא זמר. ואפילו אילו נצטלצלו במקרה שירים חדשים, יהיו אלה שיריו של דור אחר, וישתייכו לפיתול אחר של הזמן".⁴⁰

כאשר כותבת גולדברג – שבע שנים בלבד לאחר פרסום מאמרו של יאקובסון – כי "דורנו הוא דור של פירוק המכונות ובדיקת החלקים" (167) ומתארת את "עבודת החולין" כ"חולי חולין של טירדה וטירחה" (168), היא יוצרת, בעיני, רפליקה ישירה לדבריו של יאקובסון, ונראה שהיא מבססת את תפיסת "עבודת החולין" שלה מול העמדה התרבותית שביטא במאמרו. כמוהו גולדברג מגדירה את משימת הדור בעזרת מטאפורות של בנייה המתארות עבודה מייגעת. אצל שניהם סדרת הפעולות המדעיות (האינטלקטואליות) והתעשייתיות נעדרת חגיגות ופיוטיות. אולם בנקודה הזאת מתברר גם ההבדל המכריע בעמדותיהם: יאקובסון מתבונן בעבר דרך פריזמה פואטית־היסטורית, ואילו גולדברג מכוונת אל העתיד מתוך נקודת מוצא אתית ופוליטית. בזמן שכתב את המאמר, יאקובסון – הפורמליסט הרוסי־יהודי – מצא מקלט זמני בפראג, ומכיוון שהגירתו הפכה לנקודת אל־חזור, היתה זו פרידה כפולה מבחנתו – הן ממייאקובסקי והן מרוסיה ומשירתה. ביום עומדת על הפרסקטיבה המורכבת של יאקובסון כחוקר וכחבר אישי של המשורר כאחד: "הוא המגן על האוונגרד הרוסי המהפכני והוא המהגר מרוסיה הפוסט־מהפכתית".⁴¹ בנוסף, היא מצביעה על כך שכאשר יאקובסון מציג במאמרו את דמותו הירוואית של מייאקובסקי כדמות הירוואית לפי הנוהג הרומנטי, הוא מתעלם לחלוטין מן ההשלכות הקונקרטיות של ההיסטוריה הסובייטית בשנות ה-20 המאוחרות ובשנות ה-30 המוקדמות – "ראשית הרדיפה האידיאולוגית של אינטלקטואלים [...], ביקורת זדונית על העמיתים הפורמליסטים".⁴²

כאשר גולדברג פרסמה את המסה כעבור שבע שנים, העלמתם או השתקתם של משוררים ואנשי רוח בני דורו של יאקובסון בברית־המועצות כבר היתה עובדה מוגמרת, ולכן היא אחת מנקודות המוצא הפוליטיות של המסה. אולם גולדברג איננה מציגה מבט אלגי על העבר, שבו כבר אי־אפשר לשנות דבר, אלא קוראת לנקוט עמדה אקטיבית ואחראית מתוך הבנת הכורח הפוליטי בתנאי המציאות של זמנה.

מיד בראשית דבריה היא מצביעה על נמעניה: כבר בחלק הראשון של המסה, גולדברג יוצרת שלוש קבוצות התייחסות – אמנים (המיוצגים כאן כרומנטיקנים), אנשי הרוח (החוקרים) והקוראים, כאשר לקבוצה השנייה ישנה השפעה ישירה על הקבוצה השלישית: "כותבי

40 יאקובסון, הערה 35 לעיל, עמ' 335.

41 Boym, הערה 38 לעיל, עמ' 153.

42 שם, עמ' 155.

ספרים רעים הצליחו לחנך דורות של קוראים רעים" (165). גולדברג אמנם מתייחסת כאן למקרה פרטי של ההבנה השגויה והשטחית של התנועה הרומנטית, אולם אפשר לקרוא את המשפט הזה גם בהקשר רחב יותר, כאמירה המייצגת את עמדתה של גולדברג לגבי חיוניותו של החינוך האסתטי.

גולדברג ביטאה עמדה זו כבר ברשימות שחתמה בשם עדה גרנט,⁴³ אך במסה הזאת היא מתייחסת לראשונה להיבט חשוב נוסף, והוא – האחריות של הקוראים. ברשימותיה של גרנט, הצטייר הקורא כמשתתף פאסיבי בחינוך האסתטי; במסה הזו, לעומת זאת, גולדברג מבקשת להפוך את הקורא לשותף פעיל. קורא כזה, המוכן לקחת אחריות על מילוי תפקידו במערכה של "האומץ לחולין", הוא אחד משלושת הנמענים העיקריים של המסה.

משמעותו של "האומץ לחולין", שאותה אמור הקורא לגלות בעצמו, מתבררת בחלק השני של המסה. לפי גולדברג, הספרות המודרניסטית עוסקת בבחינה של "פרקים קטנים של האישיות" ובכך משקפת, בעצם, את המשימה הקשה המוטלת על הדור כולו – "פירוק המכונות ובדיקת החלקים". עבודת חולין זאת היא הכרחית, לדעתה, משום שרק לאחר הביצוע הקפדני שלה אפשר יהיה בעתיד לבנות מתוך הפרטים את העצמי השלם של "האדם המודרני". הקריאה ברומנים מודרניסטים הופכת לפיכך לפעולה חיונית ואף אינהרנטית ל"עבודת החולין", ובעצם העבודה הקשה והאחראית הזאת, כותבת גולדברג, "ידע הקורא הטוב למצוא את המטרה הרחוקה" (167–168). את "הקורא הטוב", המסכים לקרוא רומנים של סופרים "קשים" (כך במקור), ובכך נוטל על עצמו חלק מן העבודה המפרכת "ליצירת האדם החדש", מנגידה המסה ל"קורא הפשוט", המצפה אולי למצוא בספרות "חגיגות גדולות של אידיאלים מבהיקים ואורות צבעונין של רעיונות השובים לב" (168). בנקודה הזאת נוכל שוב לזהות את ההקבלה בין דבריה של גולדברג לטענתו של בלוק שרוב צופי התיאטרון באים לצפות בהצגות רומנטיות מתוך המשיכה לחגיגה ולצבעוניות של התפאורה, ואילו רק צופים אחדים תופסים את הרעיון השלם העומד מאחורי המחזה. בשני המקרים, הניגוד בין חולין וחגיגה עומד בזיקה לניגוד אחר: קורא (צופה) טוב לעומת קורא (צופה) פשוט. גולדברג שואלת מבלוק גם את דימויי התיאטרון, אך משתמשת בהם לתיאור התפאורה והאווירה שהתלוותה לעלייתן של "הדמויות החגיגיות" ברחבי אירופה: "חגיגת עם גדולה, תיאטרון שבו הושם כתר על ראשו של אחד בחור מבחורי הרחוב", "תהלוכת האורים" ועוד. כלומר, באמצעות הדיאלוג עם בלוק גולדברג אף מחדדת את תפיסתה שפעולת הקריאה היא אקט פוליטי.

דברים אלו מתחזקים לנוכח העובדה שקריאתה של גולדברג ל"אומץ לחולין" מופנית, קודם-כול, לדור העברי שאליו היא, כאמור, משתייכת – לאמנים, לאנשי הרוח והמדע ולקוראים העבריים. נראה שגולדברג תובעת מעצמה ומנמעניה השונים לקחת אחריות על עתידה של התרבות העברית. אולם בנקודה הזאת מתגלה גם הסיבה העיקרית להימנעותה של גולדברג מהתייחסות ישירה למשמעות המושג "חולין" בתרבות הרוסית, או ליתר דיוק להשלכות הפוליטיות של התפיסה הזו על התרבות הסובייטית. אני מבקשת לטעון

43 על מקומו של החינוך האסתטי ברשימותיה של עדה גרנט ראו עבודת הדוקטורט שלי, הערה 2 לעיל, עמ' 97–102.

כי גולדברג ראתה בבירור את קווי הדמיון הרבים בין השיח הסובייטי לשיח הציוני על אודות "דת העבודה", וביקשה להזהיר את התרבות הארץ-ישראלית ממהלך דומה. כך הביקורת הסמויה על תהליך הסקראליזציה של חיי היומיום בברית-המועצות, שהגיע לשיאו בשנות ה־30 המאוחרות,⁴⁴ טמנה בחובה במישור אחר את הסתייגותה של גולדברג מן הגיוס האידיאולוגי של מושגי קודש לתוך השיח הציוני. במאמרו "משיחיות חילונית כתיאולוגיה פוליטית: המקרה של בן גוריון", בחן דוד אוחנה את הממד התיאולוגי בשיח הציוני, והראה כיצד הפעולות של חיי היומיום בכלל וחריש האדמה בפרט הועלו בשיח זה מ"מעשי החולין לדרגת הקודש".⁴⁵ נראה כי גולדברג, אשר ראתה בבריחה מחולין את אחת הסיבות גם לעלייתו של המשטר הסטליניסטי (ולא רק זה של היטלר או מוסוליני), עקבה בדאגה אחר השפעתו של השיח הקומוניסטי על התרבות הארץ-ישראלית המתהווה. היא – שביקשה להציל מן השריפה את הערכים של התרבות האירופית בתוך המרחב של הספרות העברית – התעקשה על ההכרח הפוליטי והמוסרי להימנע מסקראליזציה של חיי היומיום.

יתרה מכך, ההבנה הזו של מושג "האומץ לחולין" כתביעתה של גולדברג להימנע מן השיח של הקודש מתחדדת בצורה מרתקת לאור הדיאלוג שלה עם שלונסקי, אשר פרסם כזכור את רשימתו הפרוגרמטית "דור בלי דונקישוטים" באותו הגיליון של טורים. כמו גולדברג, שלונסקי ביקש ברשימה זו לחשוב על תפקידו של האמן הניצב בפני סכנות פרי המצב הפוליטי של תקופתו. אך להבדיל מגולדברג, הבוחנת את האמנות המודרניסטית כחלק מעבודת הרוח, שלונסקי יוצר ניגוד חריף בין אנשי הרוח ובין האמן. בכותבו כי בהתייחסותו למהות האמן אין כוונתו ל"איש הרוח", במשמעו המקצועי, דהיינו: 'איש הפרופסיה הרוחנית' אלא האמן מלשון האמונה,⁴⁶ הוא יוצר מסגרת תיאולוגית לדיונו, ובכך מבצע אפוא מהלך הפוך לזה של גולדברג – המתנגדת לתפיסה המטאפיזית של האמן. האמן הדונקישוטי יחיד הסגולה של שלונסקי, אשר אמור לחתור תחת כל סוג של "הזמנה סוציאלית" ולהתעלות מן המציאות היומיומית, מבטא את הנוסטלגיה של שלונסקי לעולם האידיאי הרומנטי. גולדברג לעומתו, אינה מעניקה לאמן מקום סגולי ומיסטי-כמעט בתוך התרבות, אלא מצביעה על מקומה של האמנות במסגרת חיי היומיום של בני האדם. גולדברג טוענת אפוא שאסור לו לאמן המודרני לתפוס את מלאכתו במונחים רליגיוזיים, משום שעליו להפוך לשותף במלאכת החולין הקשה.

לפיכך, מושג "האומץ לחולין" מקפל בתוכו לא רק את עמדתה של גולדברג לגבי תהליך הסקראליזציה של חיי היומיום בשיח הציוני אלא גם את הזהרתה מפני המהלך הסימבוליסטי של שלונסקי, המבקש לקדש את מלאכת החולין של האמן. זאת ועוד, כפי שנראה בחלק

Katarina Clark, "The Sacralization of Everyday life", *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, 44 Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995, pp. 242-261

45 דוד אוחנה, "משיחיות חילונית כתיאולוגיה פוליטית: המקרה של בן-גוריון", כריסטוף שמירט ואלי שיינפלד (עורכים), האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים ותל-אביב: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 220.

46 אברהם שלונסקי, "דור בלי דונקישוטים", מצוטט לפי אברהם שלונסקי, ילקוט אשל, תל אביב: ספרית פועלים, 1960, עמ' 43.

האחרון של המאמר, את התובנה לגבי חשיבותה של מלאכת החולין הנפרדת מתחום הקודש מיישמת גולדברג גם בתוך כתיבתה המסאית, ובכך היא ממשיכה את הוויכוח עם השיח הציוני אף ברמה הז'אנרית.

מסה כז'אנר די'אספורי

להיבט הז'אנרי של המסה הפרוגרמטית של המשוררת לא ייחס המחקר עד כה כל תפקיד בכינון המושג "האומץ לחולין". אולם בחינה של "האומץ לחולין" דרך הפריזמה התיאורטית של אדורנו, אשר עמד על העקרונות הפואטיים והאפיסטמיים של הכתיבה המסאית, מאפשרת לחשוף את הקשר החיוני שגולדברג יוצרת בין המסה כז'אנר ובין מושג החולין.

כידוע, ז'אנר המסה העמיד אתגר קשה בפני החוקרים הרבים שביקשו להגדירו – אתגר קשה יותר, כמדומה, מכל ז'אנר אחר שעל קנקנו ביקש המחקר הספרותי לעמוד במאה השנים האחרונות. מאז פרסום ספרו של גאורג לוקאץ' *Soul and Form* בראשית המאה ה-20 ועד היום,⁴⁷ ממשיכה השאלה לגבי טיבה של המסה כז'אנר לעורר מחלוקת עקרונית בקרב החוקרים: האם יש למקמה כספרות בדיונית, או שמא מדובר בז'אנר פילוסופי, או לחלופין – האם זהו ז'אנר שנמצא על הגבול בין האמנות למדע? האם הכתיבה המסאית היא בהכרח אוטוביוגרפית או שהיא בראש ובראשונה כתיבה ביקורתית? האם זאת צורה אמנותית או צורת ידע?⁴⁸

בחירתי בפריזמה של אדורנו מבין שלל התיאוריות שעמדו על מאפייניה הז'אנריים של המסה נובעת משיקול מתודולוגי ורעיוני: תפיסתו של אדורנו את תפקידו האפיסטמולוגי והתרבותי של ז'אנר המסה תוכל, כפי שכבר טענתי, לסייע רבות בהבנת הפרויקט המסאי של גולדברג. החיבור של אדורנו על המסה כצורה נכתב כעשר שנים לאחר חזרתו מגלות בארצות-הברית בזמן מלחמת העולם השנייה. בטקסט הזה, "Essay as form",⁴⁹ היוצא להגנת הכתיבה המסאית שעוררה התנגדות באקדמיה הגרמנית, הציע אדורנו כמה הבחנות עקרוניות לגבי הפואטיקה של המסה. אציין כאן רק את הנקודות החשובות לענייננו: (א) אופייה הפרגמנטרי של המסה הוא עיקרון אפיסטמולוגי של הז'אנר, משום שהמסה אינה מבקשת לבטא רעיונות טוטאליים. (ב) המסה מעמידה את הניסיון האישי של הכותב/ת כנקודת מוצא, ולפיכך טומנת בחובה, מטבעה, ממד היסטורי.⁵⁰ (ג) המסה מכוננת מתודה שונה מן המתודה הפילוסופית המסורתית. היא אינה מנסה לצרף התבוננויות אינדיבידואליות לכדי מסקנות קוהרנטיות, אלא מציעה את "האי-שיטה" כמתודה, שבאמצעותה היא יוצרת

47 Georg Lukacs, *Soul and Form*, London: Merlin Press, 1974

48 לדיון בגישות שונות לכתיבה מסאית ראו Claire de Obaldia, *The essayistic spirit*, Oxford Claredon Press, 1995
R. Lane Kauffmann, "The Skewed Path: Essaying as the Skewed Path: Essaying as the Skewed Path", *Diogenes* 36 (1988), pp. 66-92

49 Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Shierry Weber Nicholsen (tras.), New York: Columbia University Press, 1991, pp. 3-24

50 שם, עמ' 10.

את מושגיה בתהליך דינאמי, המשקף את הגרעין הטמפוראלי של המסה. לדעת אדורנו, המושגים שיוצרת המסה אינם מתקיימים כמושגים מופשטים בעלי הגדרות קבועות המתכששים לקיומם בתוך השפה, אלא מתבררים מתוך יחסי גומלין זה עם זה ונולדים מתוך תהליך לימוד המתרחש במסה עצמה.

בפרשנויות של לוקאץ' ואדורנו, הבליטו חוקרי הספרות שני היבטים בסיסיים של המסה: קיומו של עצמי מסאי ונוכחותו של קורא.⁵¹ בכל מסה הכותב ממקם את עצמו מחדש ביחס למושא הנחקר או לאירוע המתואר. כך, הן העצמי והן "העולם" הם לא נתונים קבועים במרחב המסאי: שניהם מעצבים (או מעצבים מחדש) זה את זה ב"שדה ניסיון או שדה ניסיוני".⁵² שנית, כפי שמסבירה הלנה גואלטיירי, המסה לפי לוקאץ' מנסה לגשר על פער בין ידע לניסיון באמצעות הענקת צורה של ניסיון אמנותי לידע.⁵³ לוקאץ' טוען שהמסה אינה מייצרת ידע כפי שעושה המדע אלא יוצרת צורה שמאפשרת לחוות את הידע כאמנות.⁵⁴ אך המסה של אדורנו על מסה נכתבה בהקשר היסטורי וביוגרפי אחר מזה של לוקאץ', ודווקא להקשר הזה ישנה חשיבות לענייננו. זאת משום שאדורנו, ההוגה היהודי-גרמני אשר הצליח להימלט מאירופה ערב מלחמת העולם השנייה, טען בשובו למולדתו לאחר המלחמה כי המסה עדיין מעוררת התנגדות בגרמניה משום שהיא מעוררת חירות אינטלקטואלית. על אף עשרים השנה הקריטיות המפרידות בין "האומץ לחולין" ובין "המסה כצורה", נראה כי מאחורי שני הטקסטים הפרוגרמטיים הללו עומדת תפיסה דומה של המסה.

קטיה גרלוף, במאמרה "Exile, Essay, Efficacy",⁵⁵ מאירה את גישתו של אדורנו ביחס לפואטיקה המסאית מזווית חדשה שטרם זכתה לדיון, ומציעה לה פרשנות פוליטית וביוגרפית. בעזרת קריאה צמודה של "Essay as Form" ושל מסה פרוגרמטית נוספת של אדורנו, "Heine the Wound",⁵⁶ חושפת גרלוף קשר מהותי בין הלשון המטאפורית המשמשת את אדורנו לתיאור אופן פעולתה של המסה ובין הניסיון האישי שלו כאינטלקטואל יהודי-גרמני גולה בזמן מלחמת העולם השנייה. גרלוף מצביעה על זיקה בין שפת הדימויים שבה מתאר אדורנו את המסה ובין תיאור המסמן באופן מטונימי את דמות היהודי (אף שהכותב אינו מתייחס לכך באופן ישיר),⁵⁷ וטוענת כי "הקשר בין היהודי ששורשיו נעקרו ובין המסה מעיד על כך שאדורנו מנכיח את עמדתו הפילוסופית ביחס לגולה בתפיסתו

51 בעניין זה אני מסתמכת על ספרו של גרהם גוד: Graham Good, *The Observing Self*, London and New York: Oxford University Press, 1988.

52 שם, עמ' 12.

53 Elena Gualtieri, *Virginia Woolf's essays: Sketching the past*, London: Macmillian and New York: St Martin's, 2000.

54 גואלטיירי מציינת כי בנקודה זו אדורנו חולק על לוקאץ', משום שראיית המסה כאמנות מאששת לדבריו את מודל הידע של ההגמוניה המדעית כמודל התקף היחיד. Gualtieri, שם, עמ' 8.

55 Katja Garloff, "Exile, Essay, Efficacy", *Monatshefte* 94, 1 (Spring 2002), pp. 80-86.

56 המסה הופיעה בספר *Notes to Literature*, הערה 49 לעיל, עמ' 80-86.

57 גרלוף מפנה את תשומת הלב, למשל, לאחת מפסקאות הפתיחה של "Essay as Form", שבה מתאר אדורנו את הדעות הקדומות הרווחות בגרמניה ביחס לז'אנר המסה, ומתייחס להעדר הקאנוניות של הז'אנר ולטבעה של הפרשנות הספרותית שמציעה המסה.

את הצורה של המסה".⁵⁸ במילים אחרות, לפי הפרשנות הרדיקלית של גרלוף, אדורנו מגדיר את המסה כז'אנר הדיאספורי המושלם, וכלשונה: "quintessentially diasporic genre".⁵⁹

אבחנות דומות אפשר ליישם גם על כתיבתה המסאית של גולדברג. גולדברג התחילה, כזכור, לכתוב מסות לאחר בואה לארץ־ישראל. חרף ההבדלים בין נסיבות עזיבתה את ארץ מולדתה לנסיבות שבהן עזב אדורנו את מולדתו, אבקש לטעון כי כמותן זיהתה גם גולדברג בז'אנר המסה פוטנציאל של כתיבה דיאספורית. את כתיבתה המסאית נוכל לקרוא לאור תיאורו של אדורנו המדמה את המסאי למהגר הן באופן ליטרלי והן באופן מטא־פואטי. ברמה הליטרלית, המושגים שפיתחה גולדברג במסה "האומץ לחולין" בפרט ובמסותיה הבאות בכלל, נוצרו מתוך חוויותיה האישיות והניסיון האינטלקטואלי שלה לאור מעברה לארץ־ישראל. ברמה המטא־פואטית, כתיבתה המסאית מגלמת את עקרונות הז'אנר הדיאספורי, שבו צפונים כמה מרכיבי יסוד. בתשתית הז'אנר הדיאספורי, כפי שמסבירה גרלוף, נמצאת תפיסת זמן מיוחדת המופנית בו־זמנית לעבר ולעתיד: מצד אחד, המסה מתייחסת תמיד אל טקסטים שקדמו לה; מצד שני, היא טומנת בחובה פוטנציאל לקריאות חדשות משום שהיא נמנעת מלתחום את מושגיה בהגדרות מדויקות. צורת המשגה זו מושתתת על ההתנסויות האינטלקטואליות של המסאי/ת ומשתקפת בתנועה אינטרטקסטואלית המתקיימת במסה, שאליה נדרשנו בחלק הראשון של המאמר, ולכן מדמה אותה אדורנו לדרך שבה אדם הנמצא בארץ זרה רוכש שפה חדשה. אביא כאן את הציטוט מאדורנו בשלמותו:

את האופן שבו מסה מבררת את מושגיה אפשר להשוות בצורה הטובה ביותר להתנהגותו של אדם השווה במדינה זרה שנכפה עליו לדבר בשפתה: במקום לחבר בין מרכיבי הלשון לפי הכללים הנלמדים בבית־הספר, אדם כזה יקרא ללא מילון. במידה שיראה את אותה המילה שלושים פעם בהקשרים משתנים, הוא יוכל להבין את משמעותה טוב יותר מאשר אם היה בודק את כל המשמעויות הרשומות במילון, שלעתים הן צרות מדי ביחס להקשר המשתנה באחד מן המקרים. באופן דומה צורת לימוד כזו נותרת פגיעה לטעויות, כפי שנותרת גם המסה כצורה.⁶⁰

בבסיס ה"עצמי המסאי" שגולדברג ביקשה לכוון ב"האומץ לחולין" עומדת חוויית השימוש בשפות הזרות – הגרמנית, אך גם העברית – "זרות" הן במובן התרבותי הרחב והן במובן המילולי כשפה שאינה שפת האם. צורת המסה אפשרה לה להתנסות בפיתוח המושג "האומץ לחולין", הטומן בחובו גם את עקבות הגירתה. אך האפשרות הפואטית של כינון ה"עצמי המסאי" שלה כמהגרת לא ניתנה לה מיד, דבר שעולה מן הקריאה במסה הראשונה שפרסמה, "הניצל מן השריפה", שבה דנו בראשית המאמר. במסה ראשונה זו ביקשה גולדברג לבצע מעין מופע של אקרובטיקה מחשבתית המורכבת מסדרה של תנועות: בין דרשה של הבודהה לעולמו של דוסטויבסקי, ומשם לכתביו של ניטשה, בין מושג הזמן של היידגר לאזכור תפיסת התרבות של ברדאייב. כפי שהראיתי, אפשר לראות במסה זו את הניסיון

58 שם, שם. התרגום שלי, נ"ג.

59 שם, עמ' 81.

60 Adorno, הערה 49 לעיל, עמ' 13. התרגום שלי, נ"ג.

הראשון של גולדברג להציג בפני הקוראים את הגיגיה לגבי משימתו התרבותית והרוחנית של האמן, אך עדיין ללא יכולת למקם את "האני" הכותב בתוך הזמן-מרחב ההיסטורי של תקופתה. בטקסט מוקדם זה לא רק שגולדברג איננה מתייחסת במישורין להקשר הפוליטי שדבריה נכתבים בו, אלא שהיא אף אינה משתמשת במילה "אני" – והרי הכתיבה גוף ראשון יחיד היא אחד מן העקרונות הבסיסיים של המסה.

המבנה של "האומץ לחולין" עשוי לחזק את הבנתנו בדבר הקשר בין תפיסתה של גולדברג את ז'אנר המסה ובין התפקיד שהיא מעניקה לקוראים. בין שני חלקיה הראשונים של המסה ושני החלקים האחרונים יש מעבר חד, שתחילתו במשפט "זכור לי חורף של שנת 1932 בגרמניה" (168). יפעת וייס כבר הצביעה על מעבר זה, וברצוני להוסיף כי הוא איננו מקרי. הקיטוע שלפנינו הכרחי מבחינה קומפוזיציונית, משום שהפרגמנטריות של המסה, כפי שטען אדורנו, היא אחת התכונות הצורניות הבסיסיות שלה.

זאת ועוד, גולדברג הצליחה במסה זו לבצע מהלך אפיסטמי אשר לא עלה בידה לעשות במסה המוקדמת "הניצל מן השריפה": לקשור בין הכללי לפרטי באמצעות הניסיון האישי והזיכרון. הפעולה הזאת – המעבר החד בין חלקי המסה – מאחדת את שני הקטבים ובר-בזמן מפרקת את ייצוגיהם לפרגמנטים טקסטואליים, הקשורים זה לזה באמצעות המושג "אומץ לחולין", הנושא בחובו את עקבות הזמן והמרחב ההיסטוריים והביוגרפיים של הכותבת. מתוך המהלך האתי-פואטי הזה גולדברג מכוננת את ה"עצמי המסאי".

אם נחזור כעת להבחנותיו של אדורנו לגבי צורת המסה, נגלה את הדמיון הרב בין תפיסתו ובין הגדרת החולין של גולדברג. ההתעכבות על הפרטים, החתירה נגד המשגה א-היסטורית, ההתעקשות על חשיבות הניסיון האישי ועיסוקה של המסה בתכנים יומיומיים ולא רק בעקרונות אידיאיים – בכל אלה אפשר לראות את מאפייני ה"עבודה הלבורתורית", העומדת בבסיס מלאכת החולין.

המסה של אדורנו מלמדת אותנו על קשר הכרחי בין המסה לטקסטים אחרים, הן של המסאי עצמו והן של סופרים אחרים, וכפי שראינו גולדברג מקיימת דיאלוג סמוי אך נמרץ עם אלכסנדר בלוק. עם זאת היא ממקמת את עצמה בתוך השדה של השיח הספרותי הרוסי לא רק באמצעות הדיאלוג עם בלוק ובאמצעות ויכוח עם החוקרים הסובייטיים או התייחסות ליצירתו של דוסטויבסקי. כפי שראינו, המסה של גולדברג נוגעת באחת מאבני היסוד של השיח התרבותי ברוסיה – מושג ה"ביט", שהיא מתרגמת לעברית כ"חולין" וחותרת תחתיו.

ה"עצמי המסאי" של גולדברג נוצר אפוא בתוך מסגרת אפיסטמית ותרבותית שאני מבקשת להבין במונחים של כתיבה דיאספורית.⁶¹ צורתה של המסה אפשרה לה לכוון "עצמי" על בסיס ניסיונה האישי במעבר תרבותי. כמי שנמצא רחוק מביתו, כותב המסה ממוקם

61 על פואטיקה של דמיון דיאספורי ראו את ספרה של סדרה דיקובן אזרחי: Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000, pp. 3-31.

תמיד בשתי מערכות זמן. כך "העצמי המסאי" של גולדברג נעוץ בשני נופים שונים: מחד גיסא, בעבר, הקשור לסוגים שונים של מרחב אירופי (גרמניה, רוסיה, ליטא) ומאידך גיסא – בהווה, הכרוך בהימצאות בארץ־ישראל. תיאור שאיפתה של גולדברג להפוך את ניסיון החיים היומיומיים לעיקרון המטא־פואטי של כתיבתה המסאית במונחים של כתיבה דיאספורית, מאפשר לנו לחדד את הממד האסתטי־פוליטי במלאכת המסאית של המשוררת; שהרי במקום לעשות סקראליזציה לחיי היומיום ביישוב, הפעולה של כתיבת מסה אמורה לדידה להבטיח את שימורה של התרבות האירופית בתוך המרחב של הפרוזה העברית.

מכך משתמע גם תפקידו של הקורא העברי המובלע במסה, שגולדברג מכוונת כשותף מלא לאמנות החולין. כפי שראינו, ה"עצמי המסאי" של גולדברג נוצר מתוך התנסות אינטלקטואלית ותרבותית במרחב האירופי, והתנסות זו תהווה עבורה מסגרת אפיסטמית גם במסות שתכתוב גולדברג בעתיד. זיכרונה האישי של המשוררת, המופיע לראשונה בצורה כזו על דפי העיתון, ישמש אותה בהמשך כגשר אפיסטמי, אשר בין עברה האירופי להווה הארץ־ישראלית שלה. מבחינה זו, המסה כז'אנר דיאספורי אפשרה לה לשלב במרחב הטקסטואלי את ניסיונה האישי מזמן לימודיה בגרמניה לצד חוויותיה במרחב המזרח־אירופי והיכרותה עם ביקורת הספרות הרוסית, ולכלול אותם בידע האמנותי. אך כדי להפוך את הידע לניסיון אמנותי, צריך ה"עצמי המסאי" לכרות ברית עם הקוראים: רק לאחר חתימת "חוזה קריאה", דהיינו – לאחר שהקוראים יסכימו לעקוב אחר המתודה הא־שיטתית של המסה, להבין את מושגיה מתוך יחסי הגומלין ביניהם ועם טקסטים אחרים, וכן להתמודד עם טקסטים "קשים" מספרות העולם – תוכל המסה להשפיע על קוראיה ואולי אף לחולל אצלם שינוי מחשבת.

קריאת מסה, כמו גם כתיבתה, עשויה להיות אפוא מלאכה קשה הדורשת "ריכוז ודיוק", עבודה התובעת משני הצדדים מאמץ אינטלקטואלי. את המושג "אומץ לחולין" אפשר להבין, לפיכך, גם כהגדרתה של גולדברג את הז'אנר המסאי. עבור גולדברג, הופכת הכתיבה המסאית לכלי פוליטי המאפשר לא רק לכותב(ת) אלא גם לקורא(ת) לקחת חלק פעיל באמנות היומיומית של האומץ לחולין.

אוניברסיטת חיפה

ארון הספרים ושכתב החסד

ביצירת אנטון שמאס*

שי גינזבורג

דומה ששאלה אחת רודפת את דברי הביקורת והמאמרים שנכתבו על הרומן ערבסקות מאת אנטון שמאס (1986) והיא שאלת השפה, שאלת העברית הקולחת מבין אצבעותיו. מבקרים וחוקרים שבים ושואלים כיצד יש לקרוא ספר ששפתו העברית היא של פלסטיני-ערבי, כיצד אפשר להבין את החלטתו של שמאס "לזנוח" את שפת אמו – הערבית – ולאמץ את העברית, שפת הלאום היריב, כשפת יצירתו הספרותית; כיצד יש לקרוא את העברית המהדהדת של ערבסקות, שעושרה מעיד על שליטה נפלאה בשפה, שליטה העולה על זו של מרבית קוראי הרומן היהודים. אכן, אין כמעט מאמר אקדמי או ביקורתי העוסק בערבסקות שאינו נדרש לשאלה זו.¹

גם שמאס עצמו תרם תרומה מכרעת להתמקדות בשאלה זו, והעמידה במרכז המפעל הפואטי שלו. כך הוא כותב למשל (באנגלית) בתגובה לסינתיה אוזיק, שנזעקה על העברית שלו:

מה שאני מנסה לעשות – בעקשנות, כך נראה – הוא לסתור את יהדותה (Jew-un) של השפה העברית, להפוך אותה לישראלית יותר וליהודית פחות, ובכך להחזירה למקורותיה השמיים, למקומה. זה מקביל למה שאני חושב שעל המדינה להיות. כפי שהאנגלית היא לשונם של

* אני מבקש להודות לחברי מערכת מכאן, לקוראת האנונימית של המאמר, לרות גינזבורג ולמשתתפי הכנס "ספרויות ערביות מודרניות בעברית" שנערך בירושלים בנובמבר 2011 והכנס "Between Languages: The Translational Lives and Afterlives of Arabesques – A Colloquium" שנערך באוניברסיטת מישיגן שבאין-ארבור במרץ 2010, על תובנותיהם. הערותיהם שלובות בדברי לכל אורך המאמר. תודה מיוחדת נתונה לכנת רובינשטיין על עזרתה במחקר לצורך מאמר זה.

1 לסקירה של התקבלות הרומן, של דרכי עיצובה ושל השאלות שעמדו במרכזו, ראו: Shai Ginsburg, "The Rock of Our Very Existence": Anton Shammas's Arabesques and the Rhetoric of Hebrew Identity: The Israeli Arab Artist in Anton Shammas's Arabesques", *PMLA* 108 (1993), pp. 431-45; Gil Hochberg, "The Dispossession of Hebrew": Anton Shammas's Arabesques and the Cultural Space of Language", *Crisis and Memory: The Representation of Space in Modern Levantine Narratives*, Ken Seigneurie (ed.), Wiesbaden: Reichert, 2003, pp. 51-66.

אלו הדוברים אותה כך היא העברית; וכך גם על המדינה להיות מדינתם של אלו החיים בה, ולא של אלו המשחקים בגורלה בשלטון-רחוק שבידם.²

כפי ששמאס מדגיש, שאלת השפה – או ליתר דיוק, שאלת הספרות ושפת הכתיבה הספרותית, שכן דומה שמנוחתו של איש לא נטרדה בשל העברית שבפיו של שמאס, גם לא בשל העברית של מאמריו בעיתונות הישראלית – היא שאלה פוליטית. הבחירה בעברית כשפת כתיבה ספרותית היא חלק מאסטרטגיה מפורשת, שמטרתה לאתגר את זהותה האתנית של מדינת ישראל כמדינה יהודית ולהציב במקומה זהות לשונית, עברית, כבסיס לפוליטיקה לאומית.³

פסקה אחת מתוך ערבסקות מרכזית במיוחד לדיון הביקורתי בעברית של שמאס,

2 Anton Shammas, "Your Worst Nightmare", *Jewish Frontier* 56, 4 (1989), p. 10 כל התרגומים לעברית הם שלי, ש"ג). להערותיה המקוריות של אוזיק, ראו Cynthia Ozick, "Unforgivable, Indefensible, Uninnocent", *Jewish Frontier* 56, 4 (1989), pp. 11-13 ראיין עם עצמי עם צאת 'שטח הפקר', פרוזה (1980), עמ' 32; אנטון שמאס, "על ימין ושמאל בתרגום", עיתון 77 64-65 (1985), עמ' 18-19; אנטון שמאס, "על גלות וספרות", אגרא 2 (1985/6), עמ' 67-70; אנטון שמאס, "יצוא זמני של הפצים נלווים", הארץ (13/06/1989).

3 על השפה באידיאלוגיה הלאומית ראו למשל: Karl W. Deutsch, *Nationalism and Social Communication*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1966; Joshua Fishman, *Language and Nationalism*, Rowley, Mass.: Newbury House Publishers, 1973; Joshua Fishman, Charles Albert Ferguson, and Jyotirindra Das Gupta (eds.), *Language problems of developing nations*, New York: Wiley, 1968; Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, England: Cambridge University Press, 1992. על מקומה של העברית בעיצוב הלאומיות היהודית-ציונית ראו, למשל: בנימין הרשב, לשון בימי מהפכה: המהפכה היהודית המודרנית ותחיית הלשון העברית, ירושלים: כרמל, 2008; איתמר אבן-זהר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל, 1882-1948" קתדרה 16 (1980), עמ' 165-189; רפאל ניר, "מעמדה של הלשון העברית בתהליך התחייה הלאומית", משה לייסק וזוהר שביט (עורכים), תולדות היישוב היהודי בארץ ישראל מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית בארץ ישראל, ירושלים: מוסד ביאליק, 1998, עמ' 31-39; יעקב שביט, "מעמדה של התרבות בתהליך יצירתה של חברה לאומית בארץ-ישראל", שם, עמ' 343-366. על הבחירה בעברית ומשמעותיה עבור הסופרים היהודים, ראו דן מירון, אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 95-96. ברוך קימרלינג בדיון שלו בעמדתו הפוליטית של שמאס כפי שזו עולה מכתבתו מחמיץ אם כן לטעמי את הטעיון המרכזי של הסופר. שמאס אמנם קורא תיגר על הבנייתה של מדינת ישראל "כישות וכזהות אתנו-לאומית הומוגנית", ואכן מבקש להחליפה ב"זהות לאומית או לאומיות מקומית חדשה, משותפת ליהודים ולערכים במדינה". אך זו אינה מבוססת רק על אזרחות מדינית ועל טריטוריה, כדברי קימרלינג "Nationalism, Identity, and Citizenship: An Epilogue to the Yehoshua-Shammas" Daniel Debate", *Challenging Ethnic Citizenship: German and Israeli Perspectives on Immigration*, Daniel Levy and Yifaat Weiss [eds.] New York: Berghahn, 2002, p. 182. במקום המרכיב האתני, שמאס מבקש לקבוע את השפה ואת התרבות כאבני הבוחן המרכזיות לזהות הלאומית החדשה. מכאן ששמאס נסמך על התפיסה המסורתית של הלאומיות מבית המדרש המודרניסטי (הממעט בחשיבותו של המרכיב האתני והמדגיש, תחת זאת, את מרכזיותן של השפה והתרבות, בנוסף לריכוז טריטוריאלי), כדי לייצר זהות לאומית חדשה. מרבית המבקרים עיוורים לממד שמרני זה בכתיבתו של שמאס.

במאמרים האקדמיים כמו גם באלה העיתונאיים שעסקו בנושא. בקטע זה מנסה הסופר העברי יוש בר־און להתוות את הרומן העתידי שהוא מבקש לכתוב:

מוכרחים ערבי הפעם, כפתרון כלשהו לשתיקה כלשהי. ערבי שמדבר בשפת החסד, כפי שקרא לעברית לפנים הפלוֹרְנְטִיני הגולה. העברית כשפת החסד לעומת שפת הבלבול שהתרגשה על העולם בהתמוטט מגדל בבל. הערבי שלי יבנה על מגרשי את בלבולו. בשפת החסד. זו לדעתי גאולתו האפשרית היחידה.⁴

הביקורת הדגישה את האירוניה המבנה את דמותו של יוש בר־און. ובכל זאת, למיטב ידיעתי ללא יוצא מן הכלל, הגיגים אלה נקראים כמייצגים את מפעלו האסתטי והפוליטי של אנטון שמאס בכללותו. נדמה לי שהאירוניה של ערבסקות והאירוניה המתמקדת בדמותו של יוש בר־און מצביעות על כך שיש לבחון באופן ביקורתי הרבה יותר את מהותו של חסד לשוני זה: האם באמת יש באפשרותו לגאול את דמותו של הערבי? האם כרוך בו ויתור על הערבית – שפה, תרבות ולאומיות? מהו היחס בין חסד ספרותי זה למעמדו של הערבי הממשי במדינת ישראל? האם בכוחו לרפא את השבר הפלסטיני? בדברים הבאים אני מבקש, אם כן, לבחון מחדש את החסד של העברית בערבסקות, בחינה ביקורתית שתדגיש את ממדיו האירוניים.

כדי לחשוף ממדים אלה, אני פונה לשאלה שנדחקה עד כה לשולי הדיון בערבסקות – שאלת התרגום, שהיא בה־בעת גם שאלת המקור. שאלה כפולה זו מעצבת את ההיסט (trope) של ארון הספרים, אחד ההיסטים המרכזיים ברומן, וכפי שאבקש להראות, גם המוקד הרעיוני שלו. בחלקו הראשון של המאמר אבחן את ארון הספרים מתוך הפרספקטיבה של שאלת המקור, ובחלקו השני אבחן אותו מתוך הפרספקטיבה של שאלת התרגום. ארון הספרים בערבסקות מעלה שאלות מורכבות הנוגעות לא רק לפרשנותו של הרומן אלא גם לספרים הנערמים בארון הספרים הישראלי בכלל. הוא מעלה את שאלת מקומו של שמאס עצמו, של הרומן שלו כמו גם של התרגומים מערבית שפרסם, על מדפיו של ארון ספרים זה. בעניין זה עוסק החלק השלישי של המאמר. לבסוף, חלקו האחרון של המאמר מבקש לקשור בין הקטבים השונים – בין מקור לתרגום, בין פרשנות היצירה למקומה התרבותי, בין חסד לאירוניה – דרך קריאה קצרה במסתו של ולטר בנימין "מטלתו של המתרגם".

א. אל מול ארון הספרים

ערבסקות ממחיז את היחס בין מקור לתרגום. מתוך קריאה ברומן כהמחזה כזו, צצה ועולה תהייה שנדמית לי מרכזית לכל פרשנות של הרומן ושל התקבלותו: האם הערבסקות העבריות של שמאס הן מקור או תרגום? תהייה זו בוקעת מתוך ארון הספרים, מקום משכנו המרכזי של הכתוב ברומן, מקור כתרגום. "בסוף שנות החמישים", כותב שמאס:

4 אנטון שמאס, ערבסקות, תל אביב: עם עובד, 1986, עמ' 83. להלן מספרי עמודים שיובאו בגוף המאמר בסוגריים ללא ציון המקור לקוחים מכאן.

בא אל הכפר כומר תמהוני אחד שהיה כמדומה האיש הראשון שהחזיק מטריה בכפר בימי הקיץ הלוהטים. [...] מלבד השמשיה הביא הכומר אוסף של ספרים וכתבי-עת עתיקים, והללו העירו את קנאתו של אחי הבכור, שהיה להוט אחר ספרים ישנים. קמעוה-קמעה עשה האוסף הזה את דרכו אל ארון הספרים שלנו, שהיה ספון בתוך הקיר העבה, ודלתו שגונה כגון עץ הזית נעולה במפתח הצהוב המונח בצלחת הממתקים שבארון הבגדים, זה הארון שהובא בשנת 1940 מביירות במשאית והועמס על שני גמלים בכפר רמיש הסמוך לגבול לבנון, על דלתותיו ומדפיו ומגירותיו המצופים קליפת-עץ חומה ושברירית, והראי העבה שהיה לו דלת אמצעית ומאחוריו היתה נעולה על מנעול ובריה צלחת הממתקים כשהיתה מלאה. וכך נוצרה המסורת שהקפידו לקיימה שנים רבות, שמפתח שפתח את ארון הספרים אין מגיעים אליו אלא לאחר שמרוקנים האורחים את צלחת הממתקים. ואולם סוד גלוי הוא במשפחה שאחי הבכור, שחיסל בשיטתיות את ספריית הכומר, מצא לו דרך לחזור בעד המראה, על-ידי הרמתה מפניתה השמאלית התחתונה. לימים שלטתי אף אני בטכניקה מופלאה זו. (עמ' 12-13)

בארון הספרים הספון בתוך הקיר העבה מצטלבות הדרכים של הבאים וההולכים, הפנים והחוץ, הכאן והשם, ההווה והעבר, הנחבא והגלוי, המפליא והשכיח, מה שנרכש כחוק ומה ש"הושאל" בלא רשות. בכך מצטרף הארון לשורה של צמתים דומים בערבסקות, כגון המערה שמתחת לסלע בטבורה של הדווארה ובית הקברות הצרפתי פֶר לֶשֶׁז.⁵

הארון, כאתר ברומן, נבנה מתוך המתח בין גשמיותו במרחב ובזמן – החומרים שמהם הוא עשוי והמקום המיוחד שהוא תופס בבית המספר – ובין ההבטחה של הלא-כאן ולא-עכשיו הנמצאת, כמדומה, בספרים ובכתבי העת הנערמים על מדפיו. למעשה, אפשר לקרוא את הרומן כולו (וכך אמנם אעשה) כקישור הולך ונמשך בין שני "ממדים" אלה של הארון, בין המוחש ללא-מוחש, בין הקיום הפיזיקלי לקיום "הדמיוני" או "האידיאלי". כך מאפיין המספר כל ספר שהוא מזכיר מבין הספרים שעל מדפי הארון על ידי הקשר בין האידיאלי-הספרי ובין הזמן והמרחב המשפחתיים והביוגרפיים: עותק של מחזה שהועלה בבית הספר היסודי המקומי נקשר לאחיו ש"בהצגה היה [...] ניצב מחזיק חרב, ואפילו שורה אחת לא יצאה מפיו, אבל הוא היה התלמיד היחיד שהחזיק בעותק מודפס" שלו (עמ' 13); "כרך של 'אַל-ג'נָאן', משנת 1874 [...] שבו [מצא המספר] את הנוסח המלא של חוק גידול הטבק" (שם), נקשר לשנת לידתה של סבתא עֶלְיָא; וחוברות של כתב העת המצרי "אַל-הֶלְאֵל" נקשרות לעובדה ש"בשלהי האביב של שנת 1957, בעונת שתילת הטבק", הוא, אנטון המספר, דפדף בהן וחיפש "תמונות של סוסים. כל סוס שנלכד כוסה סבך עבות של קוים אדומים" (עמ' 57-58).⁶ האידיאלי או הדימוי הטקסטואלי מוצא

5 לדיון בסלע שבטבורה של הדווארה ובבית הקברות הצרפתי פֶר לֶשֶׁז, ראו Ginsburg, הערה 1 לעיל.
6 במאמר מאוחר יותר חוזר שמאס לארון הספרים ביתר פירוט ומדגיש הן את הממד הגשמי והן את הממד האידיאלי שלו. הוא כותב שם: "טיפין טיפין, עשו כרכים רבים מאוסף זה [של כומר הכפר] דרכם לארון הספרים שלנו, שהיה ספון מעל לספה בקיר האבן הדרומי העבה של ביתנו. קשה להסביר לנפש אמריקנית – שפואטיקת המרחב שלה מבוססת בדרך כלל על תפיסה-של-קיר שעוביו עולה בקושי על זה של צנים חרוך – מרכיב ארכיטקטוני זה. עליכם לדמיין למעשה שני קירות מקבילים הבנויים כ-90 סנטימטרים זה מזה, והחלל ביניהם מלא בפסולת בנייה. ואז דמיינו לעצמכם קופסת עץ ענקית

כך את מקומו בתוך החושי והחושני.⁷

דלתו של ארון הספרים היא מימין ל"בַּאב אֶ־סֶר", היא "דלת הסוד". כפי שמסביר המספר:

זה השם הניתן בבנייה הערבית ליציאה האחורית לשעת חירום, כמיין חלון לא מסורג, נמוך אדן, שבעת צרה ובהלה אפשר לברוח בו מן הבית המוגן אל החוץ הפרוז. על האדן הרחב של אותו חלון, של אותה דלת סוד, אני יושב לי ומתחקה על התנועות המפירות את דממת הנוף הנגלה בחלון (עמ' 56-57).

כמו "בַּאב אֶ־סֶר", גם ארון הספרים מהווה מעין אשנב שדרכו אפשר להביט מן המרחב המוגן אל החוץ הפרוז ולהימלט בעת צרה ובהלה, אשנב שדרכו אכן המספר נמלט. אפשר אפוא לקרוא את הרומן כהתחקות אחר מה שמפר את דממת הנוף הנגלה מחלון הבית בכפר הפלסטיני, אך גם כמנוסה מאותו הבית – כהסתלקותו של המספר מן הסכנה המאיימת עליו וכעדותו כניצול.

כדי לחדור למהותו של הארון, לפנימיותו כפולת הפנים, הגשמית והאידיאית, בהתחקות מרוחקת ובמנוסה, יש לעבור דרך המראה, באמצעות אותה טכניקה מופלאה שרכש המספר בעקבות אחיו ובדומה לאליס של לואיס קרול בספר מבעד למראה ומה אליס מצאה שם. "אספר לך", אומרת אליס לחתלתולה שלה, "כל מה שאני יודעת על בית המראה":

ראשית, יש בו החדר שאת יכולה לראות מבעד למראה – הוא ממש זהה לחדר־האורחים שלנו, רק שהדברים עומדים הפוך. כשאני עולה על כיסא אני יכולה לראות את כולו – כולו

משובצת ומקובעת בתוך הקיר הפנימי וגבה נוגע בקיר החיצוני מבפנים, וצבע דלתותיה כעין הזית. ספרים רבים מספריתו של הכומר מצאו דרכם המסתורית אל יצירת מופת זו של ביבליוקלפטומניה, והצטרפו שם לספרים שהביאה אמי מלבנון, ש'טרם נוגעו בשעמום הקל של הסדר', כפי שהיה אומר ולטר בנימין.

"בתוך ארון הספרים יכולת למצוא כרכים של כתב העת הספרותי הלבנוני אֶל־גִ'נָאן, משנות ה־70 של המאה ה־19, בו כתב עורכו הצעיר כל כך בהמשכים דו שבועיים את מה שמאוחר יותר ייחשב לרומנים הערביים הראשונים. היו גם כתב עת פמיניסטי לנשים שנקרא מִינְרוּה; כתב עת מצרי חלוצי שנקרא אֶל־הֶלָאל; כמה קובצי שירה ורומנים ערביים מוקדמים; כמה ספרים להוראת דקדוק צרפתי; סדרה של ספרי לימוד להוראת השפה הערבית, שנקראו אֶל־מוֹשְׁוֶאק ושכללו קטעים מקוצרים (זה מה שמשתמע מן המלה הערבית בְּתֶסְרוֹף) מיצירותיהם של סופרים ערביים ואירופאיים מפורסמים. נהגתי לבלות שעות לפני אותו ארון ספרים, לשכב על ספת העץ תחתיו, בולע בעיני את האוירים הנפלאים במהדורה ישנה של לָרוּס, ואז מוצא בזהירות את דרכי דרך כרכי אֶל־מוֹשְׁוֶאק, שם נתקלתי לראשונה בשמות שלא יכולתי לבטא: הוּמְרוּס, סְרוּוֶאנְטֶס, ויקטור הוגו."

Anton Shammās, "The Drowned Library: Reflections on Found, Lost, and Translated Books and Languages", *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, Isabelle de Courtivron (ed.), New York: Palgrave Macmillan/St. Martin's Press, 2003, pp. 114-115

למיטב ידיעתי עדיין לא נכתב על הפואטיקה של המוחש בערבסקות, ועל הפנייה אל החושים כולם, שהיא מרכזית כל כך ברומן.

חוץ מהחלק שמאחורי האח. הו! כל-כך הייתי רוצה לראות את החלק ההוא! אני כל-כך רוצה לדעת אם הם מבעיירים את האח בחורף: אין דרך לדעת, את מבינה, אלא אם כן האח שלנו מעלה עשן, ואז העשן עולה גם בחדר ההוא – אבל זו יכולה להיות רק העמדת פנים, כדי שייראה כאילו גם להם יש אח. טוב, והספרים דומים לספרים שלנו, רק המלים כתובות הפוך: את זה אני יודעת, מפני שהראיתי להם ספר שלנו לפני המראה, ואז גם הם הראו לי ספר בחדר השני.

איך היה מוצא חן בעיניך לגור בבית המראה, תולי? מעניין אם היו נותנים לך שם חלב! אולי חלב של מראה אינו טוב לשתיה – אבל תראי, תולי! הנה אנחנו מגיעים לפרוזודור. תוכלי לראות רק טיפונת מן הפרוזודור בבית המראה, אם תשאירי את דלת חדר האורחים שלנו פתוחה לרווחה: והוא דומה מאוד לפרוזודור שלנו עד כמה שאפשר לראות, רק הוא עלול להיות שונה לגמרי בהמשך, את יודעת. הו, תולי, כמה נחמד היה לו יכולנו לעבור אל תוך בית המראה! אני בטוחה שיש בו כאלה דברים יפים!⁸

דברי אליס מעלים רבות מן התמות והשאלות המעצבות את מקומו של ארון הספרים בערבסקות. השאלה המרכזית היא שאלת המימיזיס, שאלת היחס בין "עולם המציאות" ובין שיקופו הטקסטואלי: האם עולם המראה משקף ומשכפל בפשטות את עולם המציאות, או שמא מראית העין של דומות מסתירה מאחוריה שוני מהותי? האם אפשר לחשוף את מבנה העומק של עולם המראה כאשר לעיני הקוראים נחשפים פני השטח של הדומות בלבד? כיצד יש לקרוא את ההיפוך שמציג עולם המראה או, במילים אחרות, מהי המשמעות של קריאת אותיות הספרים בהיפוך ומהו היחס בין ההתנסות המהופכת להתנסות בעולם המציאות? כשאלים עוברת מבעד למראה היא מגלה כזכור "עולם הפוך" הקורא תיגר על יסודות הסדר הנראה של עולמה. כך גם ארון הספרים של שמאס מציב אספקלריה מהופכת – או שמא מהפכת? – לחיי היום-יום, אספקלריה שרק מקטע קטן שלה חשוף לעין כול, אספקלריה שומרת סוד ומעוררת תשוקה אל הנסתר מאחורי הדברים הנגלים בהיפוכם.

דומה ששמאס מעמיד את ארון הספרים שלו כאספקלריה מהופכת ומהפכת במיוחד ביחס לארון הספרים הישראלי-היהודי. "ארון הספרים היהודי" הופיע כנראה לראשונה בספרות התחייה,⁹ וכבר משלב מוקדם מאוד הוא היה מוקד לדיון בזהות היהודית, לאו דווקא מתוך כוונה לאשר קאנון ספרותי ולהלל את הזהות שלכאורה נסמכת עליו, כפי שנעשה בדרך כלל בשיח הפופולארי, אלא דווקא מתוך דיון ביקורתי מאוד בעצם הקישור בין קאנון ספרותי זה או אחר לזהות היהודית.¹⁰ כך למשל,

8 לואיס קרול, מבעד למראה ומה אליס מצאה שם, מאנגלית: רנה ליטוין, תל אביב: הקבוץ המאוחד, 1999, עמ' 22. על מוטיב המראה וההיפוך בספרו של לואיס קרול, ראו הערותיו של מרטין גאדנר ושל המתרגמת, שם, עמ' 25–22.

9 אליעזר שבדי, "ארון הספרים היהודי", מאזנים עג, (1999), עמ' 11–14.

10 ראו למשל אריאל הירשפלד, "היפר-טקסט", שלום-בית ו'ארון הספרים היהודי'", הארץ (13/02/1998). דומה שהנטייה להאדיר את ארון הספרים היהודי התפתחה בעקבות חורבנה של התרבות שזוהתה עמו במלחמת העולם השנייה. ראו למשל: אברהם קריב, ליטא מכורתי: מיון היימלאנד ליטע, תל אביב: מנורה, 1962, עמ' 12–17; שמחה אלברג, וורשה של מעלה: פרקים ממסכת פלאים שנרקמה

ברומן גמול ישרים (1875) לפרץ סמולנסקין, מתאר המספר את ביתו של אחד מעשירי העיר שתיקא:

מאוצר הכסף אשר לו חלונות זכוכית יראו הכלים האצורים בתוכו, ואם כל אלה השיג בעליו במתנת הדרשה ביום חתונתו אז בלי ספק דרש דרשה גדולה וטובה מאד. בצד הארון הזה יעמוד שני לו בתמונתו כצלמו והוא יאצור בקרבו ספרים אשר גביהם מצופים זהב, אוצר תפארה לכל איש ישראל בארצות האלה, וראשית לכל כלי הבית, אם יבין או לא יבין ארון הבית קרוא בספרים, אך כמעט תסיג ידו וקנה לו ספרי התלמוד והמדרשים, משניות ועין יעקב וכהמה, הן בלעדי אלה לו יוכר בית יהודי לפני בית נכרי. ומה גם בעל הבית הזה אשר ידע קרוא ספר וגם קרוא בו לעתים מזומנים, הוא קנה ספרים הרבה ויעש להם כתנות עור וילבישם וישמח למראה עיניו בהתבוננו בשני הארונות העומדים יחד בצד מזרח.¹¹

ארון הספרים הניצב אל קיר המזרח של הבית ועל מדפיו ספרי קודש הכרוכים בפאר הוא לכאורה מעין תחליף לארון הקודש – שהוא עצמו סמל לארון הברית – סימנו של מקדש מעט. אך למעשה תיאורו של סמולנסקין אירוני, שכן הארון מזווג לארון שני הניצב לידו והזהה לו, ושסדר התיאור מעמידו כראשון בחשיבותו, הוא "אוצר הכסף". הספרים על כריכותיהם המצופות זהב "אוצר תפארה לכל איש ישראל בארצות האלה" שמציג ארון הספרים, אינם אלא נסמכים לכלים שמציג אותו אוצר הסמוך לו. סמולנסקין הופך כך את ארון הספרים לאיקונה תרבותית-כלכלית, שחשיבותה בניראותה הגשמית, לא בקריאה של ממש בספרים, איקונה (עבור המבט הגברי, יש לציין) המסמנת את מהותו הרוחנית של הבית, קרי, את יהדותו, שגם אותה מעמיד התיאור האירוני בסימן שאלה.

גם ארון הספרים של שמאס מזווג לארון שני, "זה הארון שהובא בשנת 1940 מביירות במשאית [...] על דלתותיו ומדפיו ומגירותיו המצופים קליפת-עץ חומה ושברירית, והראי העבה שהיה לו דלת אמצעית". הדרך לעולם האידיאי שצופן בחובו ארון הספרים, עוברת, אם כן, דרך ארון הבגדים, "אוצר הכסף" של בית שמאס, שטומן בחובו לא רק את רכושם הגשמי של בעלי הבית, אלא גם את ההיסטוריה שלהם – פרשת אירוסיהם של הורי המספר ונדידתה של אמו מביירות, עיר מולדתה, לפסוטה, כפר הולדתו של בעלה – ואת מנהגיהם. האספקלריה המהופכת שהרומן מציע אינה רק זו שבה עולם הספרים משקף את העולם הגשמי, אלא אף זו שבה המציאות משקפת את עולם הספרים. מאחר שגם עולם גשמי זה – במבעד למראה כמו גם בערבסקות – הוא טקסטואלי, מוצאת עצמה הקוראת בין שתי מראות הניצבות זו מול זו ומשקפות זו את זו עד אין-סוף.

בתוככי בירת פולין לפני השואה, בני ברק: נצה, 1969, עמ' לב-לו. בטקסטים אלה ארון הספרים לא רק משמש היסט של איריליה של זהות יהודית שלמה ומלאה, אלא אף מהווה בסיס לביקורת על ארון הספרים הישראלי ה"חילוני"; המבקרים בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 שדנו במסותיו של קריב, הצביעו בבירור על הקשר זה. ראו, למשל, אברהם בלאט, בנתיב סופרים, תל אביב: המגורה, 1967, עמ' 270-271; ב"י מיכלי, ליד האבניים, תל אביב: אגודת הסופרים העברים ליד דביר, 1959, עמ' 294-333.

11 פרץ סמולנסקין, גמול ישרים, א, וילנה: דפוס קצנלבוגן, 1903, עמ' 67.

אולם אין ספק שמקור ההשראה העיקרי לארון הספרים של שמאס מצוי בשיריו של חיים נחמן ביאליק.¹² היה זה ביאליק, כך טוען שביד, שבמאמריו ובשיריו נמצא ה"שימוש האינטנסיבי והמפותח ביותר [בביטוי 'ארון הספרים'], וכיוון שהשפעתו על עיצוב התודעה הלאומית בדורו ובדורות שבאו אחריו היתה מכרעת, ניתן לראות בו את ההוגה שעיצב את הדימוי והחדירו למורשת התרבות היהודית שהגיעה אל דורנו".¹³ שירו של ביאליק "לפני ארון הספרים", שנכתב בשנת 1910 הוא אולי המופע הידוע ביותר של הדימוי ביצירתו:

אֶת־פְּקֻדַּת שְׁלוֹמֵי שְׂאוֹ, עֵתִיקֵי גְוִילִים,
וְרָצוּ אֶת־נְשִׁיקַת פִּי, יְשֵׁנֵי אֶבֶק.
מְשׁוּט אֶל־אֵי נֶכֶר נִפְשֵׁי שְׂבָה,
וּכְיֹנֵת נְדוּד, עֵיפַת גֶּף וְחֶרֶדָה,
תִּטְפַּח שׁוֹב עַל־פֶּתַח קוֹנְעוֹרִיָּה.¹⁴

למראית עין ארון הספרים של ביאליק הוא מעין תמונה מהפכת לארון הספרים של סמולנסקין. את מקום הכרכים החדשים המכורכים בהידור של גמול ישרים תופסים בשיר גווילים עתיקים, מאובקים וקרועים, וארון הספרים נהיה כך דומה יותר לארון מתים. אולם למעשה ביאליק חוזר שנית על הביקורת המובעת אצל סמולנסקין על אודות דלדולה של הרוח היהודית המסורתית. ההקבלה שמעמיד ביאליק בין ההתרוששות הכלכלית, שהספרים האצורים בארון הם קורבנותיה־מסמליה, ובין הדלדול הרוחני והביולוגי, מעצימה את רושם התרוקנותו של ארון הספרים מ"תוכנו האידיאלי", כלומר את הנתק בין הספרים האצורים בו כחפצים גשמיים ובין הקריאה בהם המממשת אותם כאידיאות רוחניות. כסמולנסקין לפניו, ביאליק מציג את הפטישיזם הכרוך בארון הספרים, כלומר את ארון הספרים כאיקונה המכסה על ריק, ובהשאלה, את הבניית הזהות היהודית המסורתית כמכסה על ריק רוחני.¹⁵

12 מיכאל גלזומן מפנה את תשומת הלב ליחסים האינטרטקסטואליים בין ערבסקות לשיריו של ביאליק "הבריכה" (ראו גלזומן, "לזרוק פחית משקה", הערה 1 לעיל). כאן אבקש להדגיש את היחסים הרעיוניים־הגותיים בין השניים.

13 שביד, הערה 9 לעיל, עמ' 12.

14 חיים נחמן ביאליק, שירים תרנ"ט־תרצ"ד: מהדורה מדעית בלוויית מבואות וחילופי נוסח, דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד (עורכים), תל אביב: דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית באוניברסיטת תל אביב, 1990, עמ' 282.

15 אין קורא של השיר שלא העיר על השימוש שעושה ביאליק בארון הספרים כדי לבקר את הלמדנות היהודית המסורתית ואת הזהות המכוננת דרכה. ביקורת זו אין בה כדי לשלול, כפי שנראה מיד, גם את תחושת האבל על אובדן זהות זו. ראו למשל: אריאל הירשפלד, "היפ־טקסט", הערה 10 לעיל; אברהם קריב, עיונים, תל אביב: הוצאת הספרים העבריים ליד דביר, 1950, עמ' 26-35; דן מירון, בואה, לילה: הספרות העברית בין היגיון לאי־היגיון במפנה המאה העשרים - עיונים ביצירות ח"נ ביאליק ומי"ו ברדיצ'בסקי, תל אביב: דביר, 1987, עמ' 125-189; זיוה שמיר, "בואה, לילה" - בין הקוורטו השיקספירי לגווילי הספר העברי: חידוש ותמורה בשירו של ביאליק 'לפני ארון הספרים', תעודה טז-ז (תשס"א), עמ' 655-696; אבנר הולצמן, חיים נחמן ביאליק, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 2009, עמ' 153-155; ברוך קורצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם, ירושלים תל אביב: שוקן, 1968, עמ' 3-169 ובמיוחד עמ' 12-19. לעניין הספר כפטיש, ראו Shai Ginsburg,

השיר שואב את עוצמתו הרגשית מעיצובה של התרוקנות זו כסיפור ביוגרפי, כדרמה של מעבר מילדות לבגרות הכרוכה באובדן ארוטי ודתי כאחד. את נערותו מדמה הדובר הבוגר כמתייחדת במלאות ארוטית ודתית (מלאות שנסמכה, באופן פרדוקסלי, על צמצום והתנזרות ועל הסתגרות מפני העולם).¹⁶ הבגרות, לעומת זאת, מתעצבת מתוך הפניית עורף לארון הספרים של הילדות – או, ליתר דיוק, גירוש מלפניו – ופריצה אל העולם דרך החלון הסמוך לארון והמשמש לאני הדובר פתח יציאה:

לִיל זְעֵה הִיָּה אֲזוֹ, אֲרוֹר הַלֵּילוֹת,
 מִחוּץ, מֵאַחֲרֵי חִלּוֹן עֵזֶר עֵינַי,
 הַשְּׁתוּלָּה וְתִיבֵב סוּפֵת זַעַם,
 הַתְּרִיסִים נִשְׁבְּרוּ, וּבְכָרִיחֵיהֶם בְּרוּל
 כָּל־שְׂדֵי שַׁחַת קָרְקְרוּ הַכְּתָלִים.
 רְאִיתִי אֶת מִבְצָרֵי וְהֵנוּ נִתְּץ,
 [...]
 וּפְתָאֵם נִפְרָץ חִלּוֹן, כִּכָּה הַכֹּל –
 וְאֲנִי, אֶפְרָח רַךְ מִקְנוֹ מְשַׁלֵּךְ
 בְּרִשּׁוֹת הַלֵּילָה וּמַחֲשָׁכֵי.¹⁷

הפריצה לעולם החיצון, לידה שנייה זו, אינה יציאה מחושך לאור אלא מעבר מאור לחושך, חוויה אלימה, מפרקת ומפוררת, חוויית אובדן הידיעה או, אף יותר מכך, אובדן הלשון כמוליכת תקשורת. מחד גיסא מילותיהם של הספרים מאבדות את יכולתן להצביע על הדברים ולפענח את האני כמו גם את העולם, ואינן מסמנות עוד אלא את עצמן בלבד. מאידך גיסא מאבד הדובר את יכולתו להבין, לא רק את לשונם של ספרי ילדותו, אלא אף את עצמו, את העולם ואת היחס ביניהם. אין תמה, אפוא, שבסימו של השיר מוצא עצמו הדובר סתום בעולם סתום:

וְאִתֶּם כּוֹכְבֵי־אֵל, נְאֻמְנֵי רוּחִי
 וּמִפְרָשֵׁי לְבִי,
 מִדּוּעַ תִּחְשׂוּ אִתֶּם, לְמָה תִּחְשׂוּ?
 הָאֲמָנָם אֵינִי לְעַפְעַף זְהִבְכֶם דָּבָר
 וְרִמְזוּ קָל לְהִגִּיד לִי וּלְלַכְבֵּי?
 אוֹ אוּלַי יֵשׁ וַיֵּשׁ – וְאֲנִי שִׁכַּחְתִּי לְשׁוֹנְכֶם
 וְלֹא־אֲשַׁמַּע עוֹד אֶת־שִׁפְתֵיכֶם, שִׁפְתֵי הֲרָזִים? –
 עֲנוּנֵי, כּוֹכְבֵי־אֵל, כִּי־עָצַב אָנִי.¹⁸

"Signs and Wonders: Fetishism and Hybridity in Homi Bhabha's the location of culture". *The New Centennial Review* 9, 3 (2009), pp. 229-250

16 על הארוס בלשונו של ביאליק ועל הקשר בינו ובין המהלך הביוגרפי בשיריו, ראו אריאל הירשפלד, כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, תל אביב: עם עובד, 2011, עמ' 136-25.

17 ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 283.

18 שם, עמ' 284.

מול אובדנה של "שפת הרזים" ניצבת לשונו של השיר. את זו יש להגדיר מתוך שלילה: היא איננה שפת הספר, וגם אין היא שפת הרזים של הכוכבים. אין בכוחה לפענח את האצור בארון הספרים, ואף לא לענות על השאלות הקיומיות שמעמיד הדובר בחתימתו של השיר, קרי, האם מקורה של הדממה המקיפה אותו בשתיקתו של היקום או באובדן יכולתו של הדובר להבין את דבריו של היקום. העולם כמו גם האני נותרים חתומים בפני לשון השיר, גם אם זו הלשון היחידה שבה יכול הדובר לשבור את השתיקה. בה־בעת לשון השיר קשורה קשר הדוק לשפת הגווילים העתיקים: באוצר המילים, בתחביר ובהרמיזים שלה. חשיפת האובדן הלשוני מתפרשת, אם כן, בתוך אותה שפה, שכן על אף שרחק ממנה מאוד – במרחב ובנפש – למשורר בשיר זה אין שפה מלבדה. ניתוקו של החוט הקושר את לשון השיר לשפת הגווילים העתיקים מאיים, אם כן, להפוך את השיר עצמו לסתום ואת המשורר לאילם. לא יפלא אפוא שהשיר מסתיים בנימה מלנכולית מינורית – "כִּי־עָצַב אָנִי" – ולא בהכרזה טעונה יותר, המצביעה על קשייו של הדובר לתמלל את מהות רגשותיו.

נדמה לי שאת ערבסקות אפשר לקרוא כפארודיה עצובה על "לפני ארון הספרים", כלומר, במילותיה של לינדה הטֶצ'ן, כ"הֶשְׁנוֹת מִמְרַחֵק בִּיקוּרֵי אִירוֹנִי, הַמְצַבֵּיעָה עַל שׁוֹנֵי בְּמִקּוֹם עַל דּוֹמוֹת".¹⁹ בממד הגלוי ביותר, עלילתו של הרומן ממחיזה מחדש את עלילת שירו של ביאליק. הרומן, כמו השיר, מתווה את מהלך חייו של הדובר ממחוזות הילדות לחיי הבחרות כמסע מארון הספרים – בו ספון זיכרון הילדות – דרך חלון המילוט אל ארצות נכר. הרומן כמו השיר משיב את האני הדובר אל מול הארון וספריו, ומציב את אלה האחרונים לבחינה מחודשת:

וְהִנֵּה גִלְגַּל חַיֵּי הַחֲזִירֵנִי
וַיִּצְיִכְנִי שׁוֹב לְפָנֶיכֶם, גְּנוּזֵי אֲרוֹן
יִצְיִאֵי לְבוֹב, סְלוֹיטָא, אִמְשֻׁטְרֵדֶם וּפְרַנְקְפוּרְט,
וְשׁוֹב הוֹפְכֶת יָדַי בְּגוֹיְלִיכֶם
וְעֵינַי תִּגְשֵׁשׁ, לְהֵה, בֵּין הַשֵּׁטִין
וּמְחַפְּשָׁה דֶם בֵּין תְּגִי הָאוֹתִיוֹת,
הַשְׁתַּדֵּל תִּפְשֵׁם מִשֵּׁם אֶת־עֵקְבוֹת נַפְשִׁי
וּמְצֵא נְתִיב רְאוּשֵׁי פֶרְפוּרֵיהָ
בְּמִקּוֹם מוֹלְדֶתָהּ וּבֵית חַיֶּיהָ.²⁰

אולם שיבה זו אינה רק עלילתית ביוגרפית; מתבטא בה גם הגרעין הרעיוני של השיר – בחינת היחס בין הלשון למקורה. עבור ביאליק, על שאלה זו קמה ונופלת אפשרות הכינון של העברית כלשון לאומית מודרנית. המשורר דוחה את הגווילים העתיקים ונמשך אליהם בעת ובעונה אחת, מבקש לעקור עצמו ממקורו הלשוני ולשוב אליו, מבטל את הדת בשם אידיאה לאומית יהודית ומכיר באפסותה של זו במנותק מאותה דת. "לפני ארון הספרים" מעמיד בצורה מובהקת, אם כן, את שאלת העברית כלשון לאומית יהודית.

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana: University of Illinois Press, 2000, p. xii

ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 282.

אין תמה אפוא שהשיר מהווה את העוגן הרעיוני של הרומן של שמאס, המבקש לשוב ולבחון את קשריה של העברית לדת, לקיבוץ האתני וללאום. לכאורה, מציב עצמו אנטון המספר בערבסקות בניגוד לדוברו של ביאליק, ומוסיף לדובב במפורש את הגווילים העתיקים – יציאי בירות וקהיר – שנאספו בארון הספרים בפסוטה גם לאחר שובו ממסעותיו באי הנקר, ולהכיר בהם את-עקבות נפשו, ומצא נתיב ראשוני פּרפּוּרִיקָה, במקום מולדתה ובית חיי. באמצע אל חיקו את הגווילים העתיקים ואת לשונם, שמאס הופך את העלילה המלנכולית-מינורית של ביאליק – המגיעה לסיומה בקול ענות חלושה – לעלילה קומית-מאז'ורית, ואת הקינה על אובדן השפה לחגיגה לשונית. אולם בחינה נוספת מעידה דווקא על קווי הדמיון בין "לפני ארון הספרים" לערבסקות, שכן שמאס שב לגווילים העתיקים ומדובב אותם לא בלשונם הם, אלא בלשון זרה, אף עויינת, כלומר כתרגום המדגיש את חוסר המידה המשותפת בין שפת המקור לשפת ההווה. התרגום הוא העומד במרכזו של ארון הספרים של שמאס ואליו אני פונה עתה.²¹

ב. מקור ותרגום

הפנייה לשירו של ביאליק "לפני ארון הספרים" איננה הפארודיה היחידה בערבסקות. למעשה הרומן מציע סדרה ארוכה של פארודיות, וכבר העירו המבקרים על האזכורים הפארודיים לשירו של ביאליק "הבריכה", לסיפורו של א"ב יהושע "מול היערות" ולרומן שלו המאהב, כמו גם לרומן מיכאל שלי לעמוס עוז ועוד. אולם דומה שהפנייה הפארודית המרכזית ברומן של שמאס איננה אל הספרות העברית אלא לרומן הראשון שקרא אנטון המספר מעודו:

זה היה ספר עב כרס, בכריכת טורקיז רכה מעוטרת ברישום שחור על רקע לבן של צעיר וצעירה, גבם אל המסתכל ופניהם אל מה שצריך להיות ים אינסופי של עשב אדמדם בערבות נבראסקה. זה היה תרגום ערבי, משנות השלושים ככל הנראה, לספרה של וילָה קאת'ר "אנטוניה שלי". (עמ' 123)

אנטוניה שלי, שקאתר פרסמה בשנת 1918, הוא סיפור התבגרותו של ג'ים ברדן, שמתיתם מהוריו בגיל עשר ועובר מווירג'יניה לחוותם של סבו וסבתו בבלק הוק, בערבות נברסקה. דרך עיניו נגלל סיפורם של המתיישבים הלבנים שם, שמתגלם בדמותה של הנערה הצ'כית אנטוניה. ערבסקות מדגיש את מרכזיותו של אנטוניה שלי כטקסט העיקרי שעמו הוא מתכתב וכנקודת מגוז לכפל הפנים של ארון הספרים, כהתחקות

21 מכאן שאי-אפשר לקרוא את היחס בין שירו של ביאליק לרומן של שמאס כיחס בין ספרות מינורית למאז'ורית, גם כמובן המסורתי של המילים, כיחס בין הנוגה והחלש לבהיר ולמעודד, וגם כמובן התיאורטי שטבעו ז'יל דלו ופליקס גואטרי. ראו ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפאק - לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005; לפרשנות כוז של שמאס, ראו חנן חבר, "עברית בעטו של ערבי: שישה פרקים על 'ערבסקות' מאת אנטון שמאס", תיאוריה וביקורת 1 (1991), עמ' 38-23. קביעה כוז של היחס בין "לפני ארון הספרים" לערבסקות מחמיצה את האופן שבו ביאליק מפעיל אסטרטגיות מינוריות בעוד שמאס מבסס את הפואטיקה שלו על אסטרטגיות מאז'וריות. לביקורת על השימוש במערך מונחים זה בביקורת הספרות העברית, ראו שי גינזבורג, "ספרות, טריטוריה, ביקורת: ברנר והואנר הארץ-ישראלי", תיאוריה וביקורת 30 (2007), עמ' 39-62.

מרחוק וכמנוסה. הרומן הוא למעשה מפת דרכים עבור המספר של שמואל – הוא מתווה את מסלול הבריחה מן הבית, אך בה־בעת קושר את המספר באהבה רבה לארון הספרים. כך, בניגוד לדובר בשירו של ביאליק, נדודיו של אנטון המספר אינם מנוסה מן הגווילים העתיקים שבארון אלא, להיפך, גילומם או, לכל הפחות, התגשמותו של אחד מהם. "אשר לי", מודה־מתוודה המחבר או המספר, "ספק בלבי אם הייתי מגיע לאיִוָּא סיטי שבמערב התיכון של ארצות־הברית אלמלא 'אנטוניה שלי'" (עמ' 123). מהלך האירועים של ערבסקות, ואף יותר מכך, הסיפר של הרומן כולו – מוצגים כמוכתבים על ידי ארון הספרים וכמימושו של אותו טקסט, שפרש לפני המספר בילדותו את נופי המערב התיכון האמריקאי. את פתיחתו של הרומן של קאתר זוכר המספר "בעל־פה שנים רבות" (עמ' 124), והוא מצטט מתוכה:

בקיץ אשתקד [...] בעונה שחונה ביותר נקלעתי לחברתו של ג'ים פֶּרְדֵּן ברכבת החוצה את מדינת אִיוֹא [...] ובעוד הרכבת דוהרת בין מילי־מילין של שדות תירס בשלים ובצדי עיירות ואפרים עתירי פרחים ססגוניים וחורשות אלונים מתעלפות בחמה ... היתה שיחתנו חוזרת מפעם לפעם אל דמות מרכזית אחת, אל נערה בוהמית, שהכרנו שנינו בימים עברו. דומה שנערה זו סימלה בעינינו, יותר מכל אדם אחר, את הארץ, את נסיבות חיינו בה ואת כל החניות העזות של ילדותנו ... נוהג אני לרשום מפעם לפעם את זכרונותי על אנטוניה, אמר לי ... כשאמרת לי כי הייתי רוצה לקרוא את סיפורו עליה, השיב כי אכן חייבת אהיה לראותו – אם יושלם אי פעם ... מקץ כמה חֲדָשִׁים, ביום חורף סוער אחר הצהריים, הופיע ג'ים בדירתי ובידו תיק משרדי. הוא הביאו עמו אל חדר האורחים ובעודו מחמם ידיו מול האח, אמר: הרי לפניך אותו ענין של אנטוניה ... סבורני שאין כל צורה לדבר, אפילו שם הולם טרם מצאתי. הוא נכנס אל החדר הסמוך, ישב לפני המכתבה שלי ורשם על התיק "אנטוניה". רגע אחד הביעו פניו אי־רצון, אחר הוסיף עוד מלה, "אנטוניה שלי". זה, כנראה, הניח את דעתו. (עמ' 124)

אולם אנטון המספר אינו מסתפק בציטוט המובא למעלה מתוך הרומן של קאתר. הוא שב וחוזר אל פתיחתו של אנטוניה שלי, ועושה זאת באופן הבולט ביותר לקראת סיומו של ערבסקות, בסיומם של פרקי המספר. הפתיחה החוזרת חותמת את קו העלילה העוסק במסעו לאִיוֹא ובפגישתו עם מִישֶׁל אֶבִּיד – שלאורך הסיפור כולו מסומן ככפילו האפשרי. אֶבִּיד מספר לאנטון שנטל לעצמו את החירות לכתוב את האוטוביוגרפיה שלו, כלומר של אנטון, בשמו של אנטון: "קח לך את התיק הזה", אומר אֶבִּיד לאנטון,

ותראה מה אפשר לעשות. תתרגם, תעבד, תוסיף או תגרע. אבל תניח אותי בפנים. לא טרחתי לערוך את החומר. אפילו שם הולם עדיין לא מצאתי... אילו היה הוא המספר, חזקה עליו שהיה מסיים כך: "הוא פתח מגירה ולקח עפרון ורשם על התיק: 'הסיפור שלי'. רגע הביעו פניו אי־רצון. מיד מחק והניח רק מלה אחת: 'הסיפור'. זה, כנראה, הניח את דעתו." ואולי, מתוך יוהרה מנומסת, היה מסיים בִּפְרָפְרָאזה על בּוֹרְחָס: "אינני יודע מי משנינו כתב את הספר הזה." (עמ' 234)

דומה כי החוב של ערבסקות לאנטוניה שלי הוא ברור מאליו, ואולם בין המאמרים הרבים למדי העוסקים בערבסקות אין למיטב ידיעתי ולו אחד הבוחן את קשריו ההדוקים של הרומן של שמאס עם הרומן של קאתר, מעבר לציון פשוט של העובדה ששמאס מאזכר את הרומן האמריקאי הגדול.

הרומן של שמאס נוטל ברשות ושלא ברשות מזה של וילה קאתר, ומביא מתוכו, בהקשר ומחוץ להקשר, במדויק ובשיבוש. העלילה והסיפר מדגישים גם את הדמיון, גם את המרחק בין נופי אֵיוֹנָא ונברסקה ובין הנוף הנגלה מדלת הסוד בפסוטה. שדות התירס הבשלים, העיירות, האפרים עתירי הפרחים וחורשות האלונים המתעלפות בחמה הנגלים מן הרכבת החוצה במהירות את המערב התיכון האמריקאי – כל אלה הם היפוך אספקלרי של הנוף הפלסטיני המאופיין בתנועה אטית ומדודה, כפי שהוא נגלה לאנטון המספר היושב על ספה של דלת הסוד:

ערר עזים יוצא למרעה, ככתם שחור מתהפך, הולך ומתרחק ומצטמצם ונפרש חליפות והולך וקטן עד שהוא נעלם בקו האופק ושובל של אבק מתבדר אחריו. איש על חמורו חוצה את העמק. אשה וצרור גדול על ראשה מביאה הביתה עשבים שוטים ששורשו מבין שתילי הטבק הרכים, מספוא לבהמות. פלאח חורש את שדהו במחרשת-יצולים רתומה לסוס, ועובר מקצה השדה אל קצהו, וחוזר חלילה, והוא מתקרב אלי תלם-לא-מורגש אחר תלם-לא-מורגש. (עמ' 57)

ערבסקות מציב את אנטוניה שלי כעולם המראה שלו, או אולי להיפך – את עצמו כעולם המראה של אנטוניה שלי, שכן דומה שכל אחד משני הרומנים מעמיד השתקפות מעוקמת ומעוותת של השני, של האופן שבו השני בוחן זהויות תרבותיות, מאתגר אותן ומערער עליהן: חברת ה"ילידים" ה"לא-אירופאיים" של הכפר פסוטה בגליל משתקפת בהיפוך בחברת המתיישבים האירופאיים בחוות מסביב לבלק הוק, נברסקה, ומשקפת אותה בתורה. סיפורו של האוכלוסייה הפלסטינית, שחלק מבניה נושלו מאדמתם וחלקם עומדים בפני איום נישול מתמיד, נקרא דרך – וקורא את – סיפורו של ניכוס המרחב האמריקאי, הוא סיפור נישולה של האוכלוסייה הלא-אירופאית שישבה במקום. גם הרומן של שמאס וגם הרומן של קאתר מוארים, אם כן, באור אירוני מתוך ההקבלה ביניהם.

במאמר "הספרייה שטבעה" חוזר שמאס לארון הספרים בכפר ולרומן של וילה קאתר – "הרומן האהוב עלי מכול", הוא כותב:

בכל פעם שברצוני לחמוק בחזרה לחלל המיסטורי ההוא של הילדות, דרך דלתו של ארון הספרים הספון שגונה כגון הזית, כל שעלי לעשות הוא לפתוח את התרגום הערבי של "אנטוניה שלי" ולקרוא את פסקת הפתיחה [...] עברו מאז כארבעים שנה, ועדיין אין ביכולתי להעלות בדעתי שום טקסט אחר שיכול לרגש אותי באופן שבו ריגש אותי הטקסט של וילה קאתר, בתרגומו הערבי. ועדיין אין ביכולתי להעלות בדעתי שום טקסט אחר שבכותרתו ספון שמי שלי, שמי שאינו ניתן לתרגום, כפי שארון הספרים היה ספון בקיר. באורה מיסתורי, זהו הטקסט היחיד שמעניק לשמי, ולי עצמי, משמעות כלשהי. וקרוב לוודאי שזהו הטקסט

היחיד שאינו מתרגם אותי אלא הופך אותי ליתום בן העשר ששמו ג'ים בְּרִדְן, החי עם סבו וסבתו בנברסקה, מקום שלא הייתי בו מעודי, אך שנדמה עדיין כאילו הוא חלק מנוף ילדותי בצפון פלסטיין.²²

שמאס מדגיש את מקומו של אנטוניה שלי לא רק כעמוד התמך שסביבו הוא מבנה את המרחב הסיפורי בערבסקות, אלא גם כחלק מהותי ממרחב ילדותו הממשי. אולם הרומן של קאתר אינו רק מעצב את האופן שבו שמאס תופס את המרחב שבו הוא צופה ושאותו הוא כותב, אלא גם הופך לסינקדוכה של עצם זהותו. מחד גיסא, הוא מצביע על כך ששמו נכלל בשמה של אנטוניה, שקאתר מציגה אותה כסמל לחוויות הילדות של ההתיישבות בסֶפֶר ושל ניכוסו של המרחב. מאידך גיסא, שמאס מציין שהוא אינו בן דמותה של אנטוניה, אלא דווקא בן דמותו של ג'ים בְּרִדְן. זהו אותו מחבר־לכאורה של אנטוניה שלי, המבקש בסיפורו לפרש את אנטוניה כסמל, לחזור דרכה לאותן חוויות ילדות, ולאשר דרכה את אותה הזדהות עם המרחב האמריקאי, שבאופן אירוני אינה זו של ילידי המקום אלא דווקא זו של המהגרים. גם ערבסקות מציב את דמותו של המספר כהכפלתן של שתי דמויות אלה, ומתווה את עלילתו בין התשוקה לנכס את המרחב ולהזדהות עמו לניסיון לשוב ולחוות תשוקה זו דרך הסיפר. בעקבות קאתר הוא בוחן את העלילה דרך המנסרה של זיכרון הילדות. אולם בה־בעת הוא מתווה מהלך הפוך. זהו מהלך אלגורי במובן שהעניק פול דה מאן למונח "אלגוריה":

כדי שתתקיים אלגוריה על הסימן האלגורי להתייחס לסימן שקדם לו. המשמעות המכוננת על ידי הסימן האלגורי יכולה, אם כן, להימצא רק בחזרה [...] על סימן קודם שעמו אין היא יכולה להתלכד לעולם, מאחר שממהותו של אותו סימן קודם שהוא קדימות טהורה. [...] בעוד הסמל מניח את האפשרות של זהות או של הזדהות, האלגוריה מציינת בעיקר מרחק ביחס למקור שלה, ובווייתור שלה על הנוסטלגיה והתשוקה להתלכד היא מבססת את הלשון שלה בריק של הבדל זמני זה. בעשיתה כך, היא מונעת מן האני הזדהות מְשֶׁלָה עם הלא־אני. שעתה מוכר באופן מלא, אם כי בכאב, כלא־אני.²³

ערבסקות מדגיש את המרחק שאין לגשר עליו בין הווה לעבר, בין גלות למולדת, בין מקור לחזרה. הוא חותר תחת הניסיון לעגן את הסיפר בזהות יציבה וקבועה, ומצביע על הבדיון הבלתי־נמנע הכרוך בכל ניסיון לגעת בחוויות הילדות באמצעות הסיפר. מכאן, שבסופו של דבר ערבסקות (שלא כרומן של קאתר) שואל גם האם אפשר לעגן את ההזדהות עם המרחב בחוויית הילדות – חוויית ילדות שכלל אינה מובנת מאליה למספר.²⁴

22 Shammas, הערה 6 לעיל, עמ' 116.

23 Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 207

24 שאלה חשובה בהקשר זה היא שאלת המגדר, גם בערבסקות וגם באנטוניה שלי. כפי שברומן של קאתר שאלות בנושא זה מתעוררות מתוך המתח בין שמה הנשי של אנטוניה לכינוי החיבה הגברי שלה, טוני, כך ברומן של שמאס הן מתעוררות מתוך היחס האינטרטקסטואלי בין שני הרומנים, מתוך אריגת דמותה של אנטוניה אל תוך דמותו של אנטון. אין באפשרותי לדון בשאלת המגדר כאן, אציין

אינני מטיל ספק בהערותיו של שמאס בדבר התפקיד המכונן שהרומן אנטוניה שלי ממלא עבורו, אך כבמקרים רבים אחרים, אין לסמוך על מילותיהם של סופרים ככל שהדברים נוגעים ליצירותיהם שלהם. שמאס עצמו מצטט מדברי ולטר אביש בנושא זה: "אלא שהסופרים אינם מהימנים כל-כך בתור עדים, לא מטעם ההגנה ולא מטעם התביעה" (עמ' 119). וכך הוא מחמיץ-מסתיר את הנקודה העיקרית שסופו המדומה של ערבסקות מדגיש. עיקר העניין, כך נדמה לי, אינו האופן שבו אנטוניה של קאתר ארוגה אל תוך הרומן של שמאס, גם לא האופן שבו שמו של שמאס נכתב אל תוך הרומן של קאתר. הנה שוב משפט המקור של קאתר: "הוא נכנס אל החדר הסמוך, ישב לפני המכתבה שלי ורשם על התיק 'אנטוניה'. רגע אחד הביעו פניו אי-רצון, אחר הוסיף עוד מלה, 'אנטוניה שלי'. זה, כנראה, הניח את דעתו." ולעומתו המשפט הפארודי החותם (כמעט) את הרומן של שמאס: "אילו היה הוא המספר, חזקה עליו שהיה מסיים כך: 'הוא פתח מגירה ולקח עפרון ורשם על התיק: 'הסיפור שלי. רגע הביעו פניו אי-רצון. מיד מחק והניח רק מלה אחת: הסיפור. זה, כנראה, הניח את דעתו'". ההבדל העקרוני בין שני המשפטים הוא במילת הקניין "שלי", שהמספר האפשרי של ערבסקות בוחר להשמיט ולמחוק מכותרתו של הסיפור. השאלה הספרותית-חוקית-פוליטית שערבסקות מעמיד, שאלה שהפארודיה, כלומר השאילה מטקסט אחר רק מעצימה, היא שאלת הקניין – הקניין הרוחני והתרבותי אך גם הקניין הפוליטי: למי שייך הסיפור, הן סיפורה של אנטוניה הן זה של אנטון? מי יכול לקרוא לו "שלי"? ובעקבות כך, מי יכול לטעון לבעלות על המרחב? למי הזכות לקרוא לנוף המשתקף מן החלון – אם מחלון הרכבת ואם מחלון הבית – שלי? ולמי הזכות לקרוא לעברית – שלי? (ולטעמי, השאלה הזו חשובה היום יותר מאשר בעת שהרומן יצא לאור).

אכן, שאלת הבעלות על הלשון היא מרכזית ומורכבת אף יותר ממה שעולה מן הדברים עד כה. שכן הרומן ששמאס מזכיר אינו הרומן הכתוב אנגלית של קאתר, גם לא זה הכתוב עברית שמתוכו הוא מצטט בטקסט של ערבסקות. זהו דווקא הרומן הכתוב ערבית, תרגומו של הרומן שנעשה על ידי הסופרת המצרית סוהיר אל קלמאנווי, ושלאמתו של דבר לא פורסם בשנות ה-30, אלא במחצית שנות ה-50 בקהיר. התרגום, לא המקור, הוא שחרג ממקומו, הוא ששבה את לבו של אנטון-המחבר-המספר. מה פירוש הדבר שדווקא תרגום הוא זה המעניק משמעות לשמו, אנטון, לאותו דבר "שאינו ניתן לתרגום" המסמן את זהותו – כפי ששמאס מעיר בעקבות דרידה?²⁵ במאמר "הספריה שטבעה", מדמה שמאס את מעשה התרגום לחציית גבולות. זהו המעשה הספרותי המשקף את מסלול חייו, את המעברים הביוגרפיים (והמעברים התרבותיים והלשוניים הכרוכים בהם) מן הכפר לעיר, מישראל לארצות-הברית:

רק שהדמיון בשמות מרגיש דווקא את השוני בין שני הרומנים ביחס לאפשרות העיגון של חוויית הילדות במרחב.

25 ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002.

משום שזהו, בסופו של דבר, מה שדומה שאנו עושים כאשר אנו מבצעים את מה שוולטר בנימין מכנה "מטלתו של המתרגם" – אנו נושאים את "המשמעות" של טקסט נתון ומעבירים אותה ללשון אחרת, כדי להעניק למשמעות זו את מה שבנימין מכנה "חיים שלאחר המוות". במילים אחרות, הטקסט בעצם מת ללא פעולת העברה זו, ללא אותה פעולה של חציית הגבול בין לשונות.²⁶

התרגום – אליבא דבנימין, אליבא דשמאס – הוא המְחִיָּה את המקור. תוחלתו של המקור מצויה אם כן לא בו עצמו, אלא בתרגומו, בהוצאתו ממקומו ובהעברתו למקום אחר. כאיניאס בשעתו, שנמלט מטרוריה הבוערת כשהוא נושא את אביו אנכיסס על כתפיו כדי לחפש לו מקום חיים אחר, נושא התרגום את המקור על כתפיו וחוצה עמו גבולות תרבותיים, אך גם פוליטיים. וכך אנטון, המספר את ערבסקות והקורא בתרגומה של אל קלמאוי לאנטוניה שלי, נישא על גבו "חזרה" לערבות המערב התיכון של ארצות-הברית. אולם בעוד אנטון, המספר, מדגיש את מרכזיותו של התרגום בעיניו, ערבסקות מעמעם עניין זה, בדיוק בנקודה שבה הטקסט ה"זר" – אנטוניה שלי – מוצב במרכז הרומן העברי "המקורי" – במרכזן של הערבסקות. הטקסט העברי מדחיק ואף מוחק את התרגום לערבית, שכן המובאה מתוך אנטוניה שלי איננה התרגום לערבית, אף איננה תרגום לעברית של התרגום לערבית של המקור האנגלי – כפי שמשמע מדבריו של המספר – אלא ציטוט מתוך התרגום העברי של ע' ארבל לרומן של קאתר (עם עובד, תשי"ג), כפי שמצוין בהערת שוליים. דבר אינו יוצר הבדלה בין המובאה מן התרגום העברי בערבסקות ובין התרגום הערבי מחד גיסא והמקור האנגלי מאידך גיסא, שום גבול לשוני לא מוצב ביניהם. המובאה מדגישה, אם כן, לא את מעבר הגבולות אלא דווקא את אי-ממשותם. אולם בכך היא מותירה את אנטון, המספר – בניגוד אולי לשמאס, המחבר – כלוא במסגרת גבולותיה של העברית. המובאה מכחישה למעשה את מעשה ההעברה בתרגום ששמאס תלה בו את תקוותו. האם התקווה היא תקוות שווא, תקווה ללא תוחלת?

ג. תרגום על מדף הספרים העברי

איזו תוחלת מציע תרגום ללא תוחלת זה, שסביבו טווה שמאס את הערבסקות שלו, לארון הספרים הישראלי? אכן, מהו המקום שנועד לשמאס בארון הספרים הישראלי? שאלות אלה יש לבחון במיוחד לאור הרושם שהמחבר ביקש להשאיר בקוראיו: כפי שהבהיר הוא עצמו בריאיונות שהעניק לפני פרסומו של הרומן ולאחריו, רושם זה טמון בעברית, עברית שאיננה שפת תרגום אלא שפת המקור של הרומן. הקריאה של ערבסקות כרומן עברי קמה ונופלת על התקבלותה של העברית כשפתו המקורית. כדי להבהיר נקודה זו אפשר לשאול כיצד היה הרומן מתקבל אילו תורגם מערבית, לצד תרגומו של שמאס ליצירותיהם של אמיל חביבי או טאהא מוחמד עלי. דבריו של מנחם פרי על כריכת התרגום של סראיא, בת השד הרע לאמיל חביבי, למשל, משקפים את האופן שבו תופסים המבקרים את העברית של שמאס המתרגם: "תרגומו של אנטון שמאס הוא מלאכת-מחשבת בפני עצמה, המצליחה להעביר איכויות אלה לעברית אחרת שברא, לשון ספרות שונה מכל לשונותיה

26 Shammass, הערה 6 לעיל, עמ' 124.

של הספרות העברית עד כה".²⁷ ששון סומך כתב: "בעיניי, תרגום שלושת הרומנים של אמיל חביבי הוא מעין נס לשוני שלא זכינו לשכמותו מאז ימי שלונסקי. שמאס התגבר בתושייה ובחוש לשוני רב על קשיי תרגום כבירים";²⁸ ואילו על תרגומו לשיריו של טאהא מוחמד עלי כתב רוני סומך: "מתרגם הספר, אנטון שמאס, הוא משורר וסופר נהדר המכיר היטב את אזור הדמדומים שבין העברית לערבית. תרגומו הוא כפפה ראויה לאגרופי השיר של טאהא מוחמד עלי".²⁹ ויצחק לאור מוסיף:

התרגום של אנטון שמאס מרגש. הוא מכריע בצורה יפהפייה בין מקומות שבהם נשמר המקור הערבי [...] לבין המקומות שבהם הוא מתרגם את הערבית לעברית מדוברת. השליטה הזאת באקוויוולנטים ובחריגה מהם, לדעת מתי שפת היעד אינה סובלת הנמכה, או הגבהה, רק משום שבמקור יש הנמכה, או הגבהה, היא מבחן יופיו של התרגום. כאן, בשיבתו הנדירה של שמאס לספרות העברית, אנחנו זוכים לעוד משהו מבורך שהוצאת 'אנדלוס' מביאה.³⁰

27 אמיל חביבי, סראיא, בת השד הרע: ח'וראפייה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993. על הרומן בעברית ראו, בין היתר: בתיה גור, "ישוב עין איילה, שפירושו 'עין ע'זאל'", הארץ (08/10/1993); חנן חבר, "הצליל האחר", הארץ (13/10/1993); ידידיה יצחקי, "אלף לילה בחוף אכזיב", עתון 77 (1993), עמ' 12-13, 50; ששון סומך, "פוסט מודרניזם פלסטיני", הארץ (05/11/1993); מיכאל וילף, "מקל הפלאים", על המישור (19/01/1993); נעמי גוטקינד, "בת שד-השנאה הרע", הצופה (19/01/1993); נוואף עתאמנה, "מציאות וכדיה", ידיעות אחרונות (10/09/1993); Jeff Green, "Reading from Right to Left", *The Jerusalem Post* (15/10/1993). אלי הירש היה מן הבודדים שתקפו את לשון הרומן ואת שפת התרגום של שמאס; ראו אלי הירש, "מחילה עצמית", העיר (15/09/1993). לסקירת ההתקבלות של תרגומו של שמאס לרומן ראו יאירה גנוסר, "סראיא, בת השד הרע", למיל חביבי: התקבלות היצירה במוספי ספרות, 1991-1993, "עיונים בתקומת ישראל 7 (1997), עמ' 546-582. על האופטימיסט ועל תרגומו של שמאס ראו, למשל: עמנואל בריקדמא, "האופטימיסט", ידיעות אחרונות (31/10/1980); אמנון ז'קונט, "קאנדיד בראשו של קלונס", עתון 77 (54-55, 1984), עמ' 68-69; תום שגב, "מה רוצה הקומוניסט מהטמבל", פוליטיקה 202 (1986), עמ' 43; סלמאן מצאלחה, "אנשים בתוך מלים: השירה והספרות הערבית מהפלמ"ח הפלסטיני ועד האינתיפאדה", פוליטיקה 21 (1988), עמ' 49. על אח'טיה ועל תרגומו של שמאס ראו, למשל: נתן זך, "הסופר ככראי מציאות", ידיעות אחרונות (01/07/1988); דן דאור, "שבוע של ספרים", הארץ (27/05/1988); תום שגב, "האופטימיסט מכה שנית", הארץ (27/05/1988). מבין המבקרים, ראובן שניר הוא היחיד שמעלה טיעונים מנומקים נגד תרגומו של שמאס. ראו: ראובן שניר, "דעקי אח'טיה אהובה", הארץ (26/06/1988); ראובן שניר, "מקור ותרגום על קו התפר", תרגום בידי הדרך: עיונים בתרגומים מן הספרות הערבית לעברית בימינו, ששון סומך (עורך), תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב והמכון ללימודים ערביים, גבעת חביבה, עמ' 21-39. לדיון מקיף יותר ביצירתו של חביבי ובתרגומו של שמאס ראו, למשל: ששון סומך, "אנטון שמאס: התרגום כאתגר – על תרגום יצירות אמיל חביבי לעברית", תרגום בידי הדרך, שם, עמ' 41-51; חנה עמית-כוכבי, "שני אבטיחים ביד אחד", על המשמר (27/03/1992); חנה עמית-כוכבי, "קווים ומגמות בתרגומים לעברית מן הספרות הערבית הישראלית", המרחב החדש 35, עמ' 45-67.

28 ששון סומך, "האופטימיסט והפסימיסט", ארץ אחרת 16, תשס"ג, עמ' 64-67.

29 רוני סומך, "לצייר מחדש את מה שנמחק", הארץ: ספרים (31/01/2006).

30 יצחק לאור, "האדמה זונה היא", הארץ: ספרים (24/01/2006). ראו גם: יקיר בן משה, "חינוק טאהא", *Time Out* תל אביב (2,9/02/2006); ראובן מירן, "המלצות לסוף השבוע", הארץ (15/02/2006). גם בביקורות על באב אל שאמס אללאיאס חורי מדגישים המבקרים את מעמדו של אנטון שמאס ביחס לתרגום ולספר, למרות העובדה שעמוס חכם מצוין כמתרגם ושמאס מופיע רק כעורך התרגום. ראו

התקבלותו של שמאס המתרגם נלהבת הרבה יותר מהתקבלותו של שמאס המחבר העברי. פרסום ערבסקות עורר, כזכור, תחושת אי־נחת שעדיין צצה ועולה מדי פעם במאמרי ביקורת אקדמיים ובעיתונות היומית. במקום אחר כבר דנתי בהרחבה בהתקבלותו של הרומן, וכאן אסתפק בדוגמאות ספורות מדברי אותם מבקרים שמצאו בו פגם. תמר משמר כותבת כי "אילו היה שמאס מסתפק, בשלב זה, בעיצוב העולם הכפרי ובעיצוב 'הדמויות הכפריות', האותנטיות במידה רבה, יתכן שהתוצאה היתה נפלאה במורכבותה ובעניינה"³¹. לדעת דן לאור, "כישלוננו של אנטון שמאס בכתיבת הרומן 'ערבסקות' נעוץ בראש ובראשונה בזה שחסרו לו, למחבר, נחישות דעת, בגרות אמנותית, וכושר התמדה כדי לכתוב רומן שלם המתמקד כל כולו בעולם העלום של כפר הולדתו הגלילי פסוטה"³². גם דוד אבידן מצביע על פגם פסיכולוגי במחבר: "בעייתו המיקדמית של שמאס, הפוסלת על הסף כמעט את כל טיעוניו, היא מודעותו הנמוכה לזהותו של אנטון"³³. ודן מירון כותב, "לא, דומה שאנטון שמאס עדיין לא עבר את כל הדרך שניטל עליו לעבור לשם עמידה ישרה בפני עולמו המודחק במשך 'שנות גלות' רבות"³⁴. על אף שדומה שההתנגדות לרומן קהתה עם השנים, עדיין היא צצה ועולה מדי פעם בביקורת על הספרות הפלסטינית הנכתבת בעברית.

הרומן, כך טענו מבקרי־גומזיו, חושף את חוסר מיומנותו והחלטיותו של המחבר, אולי אפילו את חוסר כישורו, ולמעשה חושף את כישלוננו להשתלט על המדיום שבחר לו, כישלון שגורר בעקבותיו גם כישלון אמנותי. כישלון כפול זה מביא את המבקרים לפקפק בסמכותו של שמאס כמספר של סיפורו הוא. ואכן, כך טוענים המבקרים, סגנונו של שמאס איננו הולם את הסיפור שהוא מבקש לספר, דהיינו, את סיפורו של פסוטה, כפר ילדותו. במקום קרבה ותואם, רואים המבקרים ברומן סכסוך ועימות פנימיים הקורעים את נפשו של המחבר, ועושים את מעשה הסיפור שלו למעשה רמייה ושקר עצמי. בסיכומו של דבר, העברית של הרומן איננה עברית של חסד, כפי שהרומן מכריז ביוהרה, גם אין היא שפת גאולה. נהפוך הוא, היא מצביעה רק על ניכורו של המחבר מעצמו, על הימשכותו של העונש שנגזר עליו, כלומר על הימשכותה של הגלות.

הרטוריקה המשמשת את המבקרים שכתבו על ערבסקות היא תמונת ראי לרטוריקה המשמשת לשבח את תרגומו. רק מיעוט מבוטל של המבקרים מצאו פגם בתרגומו של שמאס, ואפילו אלה המבקרים בחריפות את הפוליטיקה של יצירות הספרות שתרגם נוטים לשבח את מעשה התרגום.³⁵ את הפער בין התקבלותו של הרומן להתקבלותם של

למשל: אריאנה מלמד, "גיאוגרפיה של מילים", *Ynet*, (20/02/2002); שרה אוסצקי־לזר, "אפשר להשאיר את הסיפור בארצו ולהרחיק לקנדה", מעריב (19/05/2002); תום שגב, "רומן ערבי", הארץ (27/02/2002).

31 תמר משמר, "הכשל הכפילי וההבטחה הכפרית", מעריב (27/06/1986).

32 דן לאור, "הפסוטהים: הסיפור שלא נגמר", הארץ (30/05/1986).

33 דוד אבידן, "הטון של אנטון", חדשות (27/10/1986).

34 דן מירון, "לענת השנים' עדיין לא עוכלה", העולם הזה (09/06/1986).

35 למאמרים המדגימים אי־נחת זו ראו, למשל: יעל פלדמן, "של מי הזיכרון הזה, לעזאזל? עקרה, שואה ונצרות ערבית ב'ערבסקות' של אנטון שמאס", אלפיים 29 (2005), עמ' 53-78; עמוס לויתן, "העברית של 'ערבסקות' ומשמעותה", עיתון 77 (2006), עמ' 31-32. הביקורת על שמאס מתפרשת, שלא

התרגומים אפשר להסביר כשיקוף של מעמדם השונה של המחבר ושל המתרגם בשדה הספרות. כפי שכותב לורנס וְנוֹטִי, "בעוד שמעשה המחבר (authorship) מוגדר בדרך כלל כמקוריות, כביטוי עצמי בטקסט יחיד ומיוחד, התרגום נתפס כנגזר ואיננו ביטוי עצמי, אף לא יחיד ומיוחד: הוא מחקה טקסט אחר".³⁶ אין האחד כאחר, ועל כן אין תמה שההערכה שהם זוכים לה שונה ונבדלת. אולם מן הביקורות על תרגומיו של שמאס עולה בבידור מעמדו המיוחד – מעמד שאין דומה לו בקרב המתרגמים לעברית הפועלים היום ושבעבר זכו לו רק מתרגמים כשלוֹנסקי.³⁷ כפי שעולה מן הביקורות שציטטתי, מוענקת לתרגומיו של שמאס סמכות דומה לסמכותו של המחבר, והם נקראים כיצירות מקוריות בזכות עצמן. דברים אלה אמורים לא רק במבקר הספרות, אלא אף בסופרים ששמאס תרגם מיצירותיהם, ובמיוחד ביחסיו של שמאס עם אמיל חביבי. בפסקה שרבים מן המבקרים והחוקרים מפנים אליה מתוך סראיא, בת השד הרע, הרומן השלישי של חביבי ששמאס תרגם, אומר המספר של חביבי (בתרגומו של שמאס):

ענתי: לא עדה עלינו זולת אשר בדה, ואשר בעדייניו התעדה, ואחר נתבדה והעדה, ולא ישוב עוד קבל עדה. והייתי רוצה לראות את אנטון שמאס מנסה לצמד צימודים ולהפיל לשון על לשון ועולה בידו לתרגם את שני המשפטים הקודמים לכל לשון שיחפץ, קרובה או רחוקה.³⁸

תרגומו העברי של שמאס או, ליתר דיוק, התרגום כפעולה או כפעילות, הופך לחלק מקולו של מספר הטקסט המקורי, מרכיב מהותי בייצורו של הטקסט, אפילו בשעה שהטקסט עומד על ההבחנה בין מחבר ומתרגם ומדגיש אותה. אין תמה אפוא, שזכייתו של אמיל חביבי בפרס ישראל ב-1992 נזקפת לעתים לזכותו של שמאס.

אפשר כמובן להצביע גם על עמדותיהם הפוליטיות של רבים מן המבקרים והחוקרים הכותבים על תרגומו של שמאס (כמו גם של אותם קוראי עברית הבוחרים לקרוא יצירה המתורגמת מערבית).³⁹ ואמנם, פעמים רבות העמדות גלויות ומפורשות והמבקרים מזדהים ומזוהים כחברים במחנה פוליטי מסוים. אין זה מפתיע שבמסגרת מאמציהם לקדם סדר יום פוליטי, אותם מבקרים מהללים ומשבחים ספרות ושירה מקוריות כשל אמיל חביבי, טאהא מוחמד עלי ואליאס חורי, ומאמצים אל חיקם את תרגומו יצירותיהם. כאן יש להצביע גם

במפתיע, מתוך השוואה ליצירתו העברית של סופר ישראלי פלסטיני אחר, סייד קשוע. ראו למשל יוחאי אופנהיימר, "זכות הצעקה במקום זכות השיבה", מעריב (08/02/2002); שהם סמיט, "להשתייך לגיבורים האמיתיים", הארץ: ספרים (30/01/2002); בתיה גור, "למה שערכים כאלה ירקדו דיסקו?", הארץ (08/02/2002). השוואת התקבלותו של שמאס לזו של סייד קשוע תחזק את הטענות שלי: מבקרים רבים מצדיקים את העדפתם לזה האחרון על פני הראשון בדיוק בעובדה שקשוע אינו מבקש להפגין שליטה ומומנט בעברית כזו המאיימת על קהל קוראיו. קשוע משמר כך את קווי ההפרדה הברורים בינו כמחבר פלסטיני ובין קהל קוראי העברית.

Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London & New York: Routledge 1998, p. 31

37 ראו גם גינזבורג, "סראיא, בת השד הרע", הערה 27 לעיל.

38 חביבי, סראיא, בת השד הרע, הערה 27 לעיל, עמ' 144.

39 ראו, למשל, נורית קנטי, "מזרה תיכון ישן: תרבות ערבית בישראל", מעריב (23/08/2008).

על מספרם הקטן יחסית של המבקרים שכתבו על תרגומיו של שמאס בהשוואה למספר המבקרים שנדרשו לרומן ערבסקות. זה האחרון – וזאת ודאי יש לזקוף לזכותו – גרר תגובות רבות מכל קצות הקשת הפוליטית, ועל כן הקורפוס הביקורתי הקשור בו מגוון הרבה יותר. אפשר להוסיף ולטעון שמאמציו של שמאס בחודשים לפני פרסום הרומן ובעקבותיו לפרש את המשמעויות הפוליטיות של הפואטיקה שנקט בכתיבתו, תרמו לא במעט לעיונות שבה התקבל, לפחות בחוגים מסוימים. בה־בעת, יש לשים לב גם לביקורות השליליות שהגיעו מתוך אותו מחנה שאימץ אל חיקו את שמאס המתרגם, וזאת למרות העובדה שמבחינת העמדה הפוליטית יש אך מעט המבדיל את יצירתו המקורית של שמאס מתרגומיו. דומה שהיצירות שתרגם מבקרות את הפוליטיקה והמדיניות האתניות בישראל בקולניות שאיננה פחותה מזו של דבריו שלו, ולכן התרגומים "מקוממים" לא פחות מיצירתו המקורית. למרות זאת, לא עוררו התרגומים ברפובליקה הספרותית העברית אותם גלי הדף סיסמיים שעורר פרסום הרומן ערבסקות.

שאלות של פוליטיקה ומדיניות – או, ליתר דיוק, של יחסי החליפין בין אידיאולוגיות פוליטיות ופואטיות – הן מרכזיות לסוגיות שאנו עוסקים בהן כאן, אך ההתמקדות הבלעדית בפוליטיקה המפורשת של מחברים, מתרגמים, מבקרים וחוקרים, ובזו שהם מממשים ביצירותיהם – מחמיצה לדעתי את עיקר העניין. עיקר העניין טמון במערך המונחים והדימויים המעצבים את דברי הביקורת, כלומר ברטוריקה שלהם.

עיון ברטוריקה של המבקרים הכותבים על תרגומיו של שמאס מעלה מספר תהיות ראשית, זו רטוריקה המשתמשת במושגים כגון מיומנות, תושייה ובקיאיות – תכונות שמתוכן צומחות ועולות אותנטיות ושליטה בשפה: לא שליטה בערבית, שהיא שפת המקור של הטקסטים של אמיל חביבי, טאהא מוחמד עלי ואליאס חורי, כמו גם שפתו של המתרגם, אלא דווקא שליטה בעברית, שפת הבחירה של שמאס. ליתר דיוק, זוהי שליטה בשטח ההפקר או "אזור הדמדומים" בין הערבית לעברית. וכאן נוכל רק לתמוה מי עוד יכול לשכון בשטח ההפקר הזה לצדו של שמאס. שנית, זוהי רטוריקה של זיקה, קרבה, ואפילו תואם והרמוניה בין השפות, בין שפת המקור לשפת התרגום, גם כאשר המבקרים מצביעים על החירות הרבה שהמתרגם נטל לעצמו ביחס למקור, ואפילו כאשר הם מודים שהתוצר התרגומי הוא אידיוסינקרטי. כאן אפשר לתמוה שוב מה משמעה של התעקשות המבקרים על הזיקה והקרבה הספרותיות והלשוניות: האם אין כאן קריאת ייאוש לאור הכישלון הפוליטי להגיע להסכם עם הפלסטינים – אם במסגרת חלוקה טריטוריאלית, אם במסגרת דו־לאומית – או אפילו רק למודוס וִינְדִי? שלישית, זוהי רטוריקה של ברכות, נסים וישועות, של גאולה ושל חסד, זהו דיבור על חסד השיבה, על נס קיבוץ הגולים, אם תרצו, על חזרתו של שמאס לספרות העברית. ותמיהה אחרונה: האם ניסוחו של הדיון בתרגום במונחים תיאולוגיים בא לפחות על שוליותם הפוליטית של אלה החוגגים את תרגומיו של שמאס?

ממד הגאולה, הבולט כל כך בדברי הביקורת של מבקרים יהודים על תרגומיו של שמאס – בניגוד, זאת יש לומר, למבקרים הפלסטינים – חושף פער ממשי בין תפיסתו של שמאס את מעשה התרגום ובין תפיסתם של המבקרים. שמאס, בעקבות בנימין, רואה

בתרגום מעין מדיום המדובר את מה שעתיד לחדול ולעבור מן העולם ומעבירו בכוח לשונו מעולם המתים למקום החיים, כלומר, התרגום הוא מעין אמצעי תעבורה המסמן הימלטות והצלה שלא נמצאים לטקסט במקומו הוא, ועל כן יש לחפשם במקומות אחרים. לעומת זאת, דברי המבקרים היהודים-הישראלים מהדהדים את התקוות הגדולות שנתלו בתרגום לחידושו של ארון הספרים היהודי וליצירתו של ארון ספרים לאומי (או, בגרסתו המצומצמת יותר בשיח העכשווי, מדף הספרים).⁴⁰ בהתאם לכך, הגאולה שהתרגום מציע עבורם סובבת סביב מוטיב השיבה למקור דווקא, מוטיב המקושר לשהותו הנמשכת של שמאס בארצות-הברית.⁴¹

הסימטרייה ההפוכה בין התקבלותו של שמאס כסופר עברי להתקבלותו כמתרגם לעברית מעלה את החשד שמה שמוטל על כפות המאזנים אינו רק הערכה זו או אחרת של הפואטיקה של היצירות הספרותיות הנידונות, אלא תבנית תרבותית המתגלמת בהתקבלותה של אותה פואטיקה. בזמן יהודי חדש, אותו ניסיון אנציקלופדי המבקש לספק מבט סינופטי על התרבות היהודית החילונית, טוען חנן חבר שהחלטתו של שמאס לכתוב את הרומן שלו בעברית חשפה את "העובדה האידיאולוגית" הסמויה שספרות ישראלית הנה, למעשה, ספרות יהודית, ספרות הנכתבת על ידי יהודים ועבור יהודים.⁴² כאן אני מבקש לחלוק על תיאור זה: מראשיתה זיהתה עצמה הספרות הישראלית העברית במפורש כיהודית, והיא לא נזקקה לשמאס כדי לחשוף זאת. ההתקבלות של תרגומו של שמאס רומזת שטמון כאן דבר-מה אחר. כדי לבחון "דבר-מה אחר" זה אני שב לוולטר בנימין ולמסה שלו "מטלתו של המתרגם".

ד. התרגום בין חסד לווייתור

כאמור, שמאס רואה את מעשה התרגום מבעד לפריזמה של המסה "מטלתו של המתרגם" לוולטר בנימין. המטלה – Aufgabe – היא, כידוע, גם "כישלונו של המתרגם" או "הווייתור של המתרגם" (הכותרת הגרמנית היא רב-משמעית). הקדמתו של בנימין לתרגום שפרסם ל"תמונות פריזאיות" לבודלר – שהפכה במהלך שנות ה-70 של המאה הקודמת לטקסט מכונן של התיאוריה העוסקת בתרגום בפרט, אך גם של התיאוריה הספרותית בכלל –

40 ראו למשל את נוסח השאלות המופנות לסופרים ויוצרים על "מדף הספרים שלהם", ובמיוחד, בהקשר הדיון שלי כאן, את תשובותיו של אלמוג בהר: "מדף הספרים של אלמוג בהר", מעריב (11/01/2009). ראו בהקשר זה גם את דיונו המרתק של קנת מוס בפעולתם של מוסדות התרבות היהודית בברית-המועצות בין השנים 1917-1921 ואת המקום שתפסו מפעלי תרגום במסגרת הניסיונות לכונן תרבות יהודית "מודרנית": Kenneth B. Moss, *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009.

41 ראו, למשל, אורי ש' כהן, "על שתיקתך הנמשכת, אנטון שמאס", ארץ אחרת 28 (2006), עמ' 60-63.

42 חנן חבר, "ספרות ישראלית", זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני – מבט אנציקלופדי, ג: ספרויות ואמנויות, ירמיהו יובל, יאיר צבן, דוד שחם, דן מירון וחנן חבר (עורכים), ירושלים: כתר, 2007, עמ' 231; ראו גם: חנן חבר, "ספרות ישראלית מגיבה על מלחמת 1967", תיאוריה וביקורת 12-13 (1999), עמ' 179-187; חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 125-128.

הולידה תלי תלים של מאמרי פרשנות. כאן אסתפק בהפניית תשומת הלב, בקצרה ובסכמטיות, לנקודה אחת בלבד הנוגעת לדיון שלי בשמאס, אשר חמקה, כמדומה, מעיני רבים מקוראיו של בנימין.

בלוז המחשבה על המסה של בנימין מצויה קושיה: מדוע מעמיד בנימין את התרגום – פעילות שנחשבת בדרך-כלל למשנית ולשולית יחסית לשאר הפעילויות הספרותיות – במרכז המסה שלו, והופך אותה לכלי המועדף לחשיפת מהותה של השפה?⁴³ קוראיה של המסה מפנים את תשומת הלב להצהרתו של בנימין כי "כל תרגום אינו אלא כמין דרך ארעית להתמודד בה עם זרותן של לשונות".⁴⁴ התרגום חושף, אם כן, את יסודה הזר והמאיים, האלביתי (Unheimlichkeit) של הלשון באשר היא.⁴⁵ הוא מעמיד אותנו נוכח הניכור הרודף כל שפה, אפילו את זו שאנו מבקשים לנכס לעצמנו ולקרוא לה "שלנו".⁴⁶ בהקשר זה מופנית תשומת הלב גם את הכלי השבור של בנימין:

כפי ששבריו של כלי צריכים להתאים בפרטים הקטנים ביותר אך לא להיות דומים, כדי שניתן יהיה לחברם, כך התרגום, במקום לנסות ולהידמות למוכנו של המקור, צריך דווקא לעצב את אופן ההתכוונות בתוך שפתו באהבה ולפרטי פרטים, כך שניתן יהיה לזהות את שניהם, כשברי רסיסיו של כלי, כרסיסיה של שפה גדולה יותר. משום כך עליו להימנע במידה רבה ביותר מן הכוונה להעביר מידע, מן המובן.⁴⁷

התרגום ממחזי את "המפץ הגדול" של השפה. בנימין רואה את נפילתו של האדם לא בסיפור הגירוש מגן עדן אלא בסיפור מגדל בבל, סיפור שבירתה של הלשון הקמאית האחת – reine Sprache, הלשון הטהורה – לשברי לשונות. בשבירה זו אבד חסד גן עדן וכוננה החוויה ההיסטורית, היא החוויה האנושית. אותה לשון קמאית מצויה, אם כן, מחוץ לגדר ההיסטוריה, מחוץ לגדר האנושי, אבל בה-בעת, ההיסטורי והאנושי חבים לה את קיומם. היחס שהתרגום מעמיד בינו ובין המקור ממחזי למעשה את סיפור בבל, וכך, מתוך השיבה לאותה ראשית של ההיסטורי והאנושי, יש בידו לחשוף את מהותם. התרגום מבטא, למעשה, כיסופים ללשון זו של חסד מקורי, ובכמיהה לחשוף אותה מתגלה הרגש המשיחי של בנימין, שרבים רואים בו ביקורת חריפה על החוויה המודרנית וניסיון לחשוב אפשרות של חוויה אחרת. בביקורת זו בא לידי ביטוי מה שלורנס ונוטי כינה בהקשר אחר "שערוריה".

43 ראו גם פול דה מאן, "מסקנות: משימתו של המתרגם" לוואלטר בנימין, ההתנגדות לתיאוריה, מאנגלית: שי גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 173-216.

44 Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt: Suhrkamp, 1980, p. 55. השוו ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", מגרמנית: נילי מירסקי, בתוך ז'אק דרידה, נפתולי בבל, הערה 25 לעיל, עמ' 133.

45 זיגמונד פרויד, האלביתי, מגרמנית: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2012.

46 ראו גם: דה מאן, ההתנגדות לתיאוריה, הערה 43 לעיל, עמ' 196-197; סטפן מוזס, ולטר בנימין ורוח המודרניות, תל אביב: רסלינג, 2003, במיוחד עמ' 19-37. בהקשר זה כדאי לקרוא גם את דבריו של גלילי שחר על תפיסת ההיסטוריה של בנימין; ראו גלילי שחר, שארית ההתגלות: החוק, הגוף ושאלת הספרות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2011, עמ' 118-137.

47 Benjamin, *Illuminationen*, הערה 44 לעיל, עמ' 59. השוו בנימין, "משימתו של המתרגם", הערה 44 לעיל, עמ' 137.

אולם הדגשת השערוריה הכרוכה בתרגום מביאה להחמצת הממדים השמרניים במסה של בנימין, ולמעשה מכסה על יחסי התלות ההדדית שמתקיימים בין הממדים החתרניים והשמרניים בתרגום. אין זה המתח בין קטבים מנוגדים, אלא דווקא האי־יכולת לחשוב על הקוטב האחד ללא האחר – וזאת למרות חוסר המידה המשותפת ביניהם.⁴⁸ כך צצים ועולים הממדים השמרניים במיתוס של בנימין בדיוק מתוך המהלך החתרני שהוא מעמיד, קרי, מתוך סילוקו של המובן. בנימין טוען שאל לו לתרגום לשאוף לבטא את המובן הטמון בטקסט המקור; במקום זאת עליו לגלם את האופן שבו ההתכוונות למובן מבנה את טקסט המקור, ועליו לעשות זאת באופן כזה שיחשוף את הקיום השבור גם של שפת המקור, גם של שפת התרגום. סילוקו של המובן, או למצער, נתינתו בסוגריים, מאפשרים לקרוע צוהר שדרכו ניבטת השפה כשהיא חשופה: היא נגלית בד בבד כלשון הבלבול ההיסטורית וכלשון קמאית א־היסטורית; כמעט חולין וככלי קודש; כדבר־מה חי וכתבנית א־אורגנית. צוהר זה אף מאפשר להבחין באותם כוחות ומהלכים – אסתטיים ותרבותיים – המבנים את המובן (ואולי אף בידועין ובמכוון) כאשליה של שלמות ומלאות המסתירה את מהותה של השפה, ויחד עמה – את מהותם של ההיסטורי ושל האנושי.

בה־בעת, הדרישה שהתרגום יפנה עורף למובן המבנה את טקסט המקור ויגלם, במקום זאת, את אופן ההתכוונות אל אותו המובן, משכפלת אותה אשליה ממש. שכן, הגעגועים שעל התרגום לבטא לאותה "שפת אמת, שבה שמורים, שותקים ורפויים, כל הסודות האחרונים שעליהם עמלה כל מחשבה",⁴⁹ מטשטשים את ההבדלים בין השפה הקמאית לשפת הבלבול. געגועים אלה שואבים את עוצמתם ממושגם, כלומר מן השפה הקמאית, ועל כן הם מתפרשים בהכרח כאילו הם עצמם נוטלים חלק באותן מלאות ושלמות קמאיות, ומממשים אותן בשפת הבלבול. במילים אחרות, התרגום הופך מכלי המוביל לממד המשיחי למימוש של אותו ממד, מעדות לקיומה של שפת החסד לשפת החסד עצמה.

עד כמה שמרני הוא הכוח הטמון בגעגועים אלה נוכל לראות אם ננסה לשלב את הקריאה בבנימין בקריאה בהתקבלותו של שמאס. קריאה כפולה כזו, יש לציין, לא רק מנוגדת למהלך ה"טבעי" של "מטלתו של המתרגם", אלא היא גם קריאה שגויה של המסה. ככלות הכול, בנימין פותח את המסה בטענה החזקה ש"בחינת יצירת אמנות על רקע קליטתה מעולם לא הוכיחה את עצמה כפורייה להבנתה [...] שום שיר לא נועד לקורא, שום

⁴⁸ בנוסף למסותיהם של דרידה ופול דה מאן המצוטטות לעיל, ראו לדוגמא – וזהו רק מדגם לא מייצג של שפע החוקרים העוסקים בנושא: הדיון של של סטפן מוזס במסה האמורה בתוך ספרו ולטר בנימין ורוח המודרניות, הערה 46 לעיל, כמו גם ההפניות לבנימין אצל פול ריקר, על התרגום, תל אביב: רסלינג, 2006; Tejaswini Niranjana, *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*, Berkeley: University of California Press, 1992; Emily Apter, *The Translation Zone*, Princeton: Princeton University Press, 2006; Naomi Seidman, *Faithful rendering: Jewish-Christian difference and the politics of translation*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006; Sandra Berman and Michael Wood, *Nation, language, and the ethics of translation*, Princeton: Princeton University Press, 2005; Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London: Routledge, 1992.

⁴⁹ Benjamin, *Illuminatione*, הערה 44 לעיל, עמ' 77. השוו גם ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", הערה 44 לעיל, עמ' 135.

ציור – למתבונן, שום סימפוגיה – למאזין⁵⁰ במילים אחרות, בנימין יוצא כנגד הנטייה לתאר יצירת אמנות ביחס להתקבלותה, בהדגשת ממדיה ההיסטוריים והאנושיים. למרות זאת, נדמה לי שדווקא קריאה פרוורטית כזו, "קריאה מנכסת" (misreading) במונחי של התרגום העברי להרולד בלום, היא הנדרשת כאן.⁵¹ בעקבות הקריאה שלי בנימין, אני מבקש לטעון ששפת הסמכות והחסד המאפינת את התקבלותו של שמאס כמתרגם, מצביעה בדיוק על תלותם ההדדית של פניה החתרניים והשמרניים של התרבות הישראלית ועל חוסר היכולת להבחין ביניהם. שכן למרות העמדות הפוליטיות הגלויות של שמאס, של הסופרים שמיצירותיהם תרגם או של מי מן המבקרים שסקרו תרגומים אלה, שמאס, הסופרים שתרגם והמבקרים אינם יכולים שלא לקחת חלק בסדר היום השמרני, שלא לומר ריאקציוני, שמעצב את "הרפובליקה הספרותית" בישראל, סדר יום המבקש להעמיד אותה כבת דמותה של אירופה מדומיינת: פתוחה, מתקדמת, דמוקרטית, הומניסטית וליברלית. במסגרת זו, תרגומיו של שמאס ודברי הביקורת עליו נוטלים חלק בתהליך הייצור והשכפול של תפיסת "הרפובליקה הספרותית" את עצמה כמעניקה מרחב קיום לכל אחד ואחת, כל זמן שהם שותפים לערכים אלה. אפילו פלסטינים מתקבלים בברכה ובנועם.

הרטוריקה הביקורתית שחוללה הוצאתו לאור של ערבסקות כרומן עברי חושפת, לעומת זאת, עד כמה חלולה היא אותה אהבה של חסד האופפת את התרגומים לעברית. אין היא חושפת את אופיה היהודי של הספרות הישראלית; במקום זאת היא חושפת את ההונאה העצמית השורה על תפיסתה העצמית ככלי של חסד, כלומר, ככלי של גאולה שוות ערך לגאולה שמציעות ספרויות עולם גדולות אחרות. היא חושפת הונאה זאת מתוך שהיא מצביעה על כך שהחסד (ועמו, זכות השיבה) שאותו היא מבקשת לכאורה להעניק לכל אחד, מוענק לאחר הפלסטיני שלה רק כל אימת שהוא מציג את סמכותו כמתורגמת, לא כמקורית, רק כל אימת שהוא מוכן לעמוד בשטח ההפקר בין עברית לערבית, ולא כאשר הוא מבקש לתפוס את העברית ולתבוע עליה בעלות, כשפת החסד ה"מקורית" שלו עצמו.

מהו אפוא משמע תביעתו של שמאס על העברית בערבסקות, במיוחד לאור כך שהוא מעמיד את התרגום כמסדו של הרומן כולו? מה משמעם של הדברים, שציטטתי בתחילת דברי, ששם אנטון המספר בפיו של יוש בר־און?

מוכרחים ערבי הפעם, כפתרון כלשהו לשתיקה כלשהי. ערבי שמדבר בשפת החסד, כפי שקרא לעברית לפני הפלוֹנְטִיני הגולה. העברית כשפת החסד לעומת שפת הבלבול שהתרגשה על העולם בהתמוטט מגדל בבל. הערבי שלי יבנה על מגרשי את בלבולו. בשפת החסד. זו לדעתי גאולתו האפשרית היחידה. (עמ' 83)

רבים ראו בפסקה זו את לוח הטיעון הטמון בערבסקות, כאילו כרומן עברי ערבסקות אכן מבקש, בעקבות דנטה, להציב את העברית כשפת חסד, שפה הטומנת בחובה אפשרות לגאולה – פוליטית, אם לא אלוהית. כביכול, ערבסקות כרומן עברי תובע חזקת קניין על

50 Benjamin, *Illumination*, הערה 44 לעיל, עמ' 50. השוו גם ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", הערה 44 לעיל, עמ' 127.

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

החסד הלשוני העברי עבור אלה הנתונים למרותו הפוליטית של אותו חסד, גם אם אינם "עבריים". טענה זו עיצבה במידה רבה את התקבלותו של הרומן. אולם לאור הדיון שלי ברומן עצמו, האם לא יהיה עלינו לטעון שהעברית אינה שפת החסד של שמאס?

ב"יצוא זמני של חפצים נלווים", מסה קצרה שפרסם לאחר שכבר העביר באופן זמני את מטלטליו לארצות-הברית במה שיתברר בדיעבד כמעבר של קבע, טוען שמאס שכתבת ערבסקות היתה מעשה תרגום של "הזהות הערבית הגלילית, שתורגמה לערבית ישראלית, ואחר כך תורגמה לפלשתינית באותיות עבריות, ולבסוף לפלשתינית ישראלית, למרות הכל, ועל אף הכל, ובזכות העברית"⁵² (וכל הדברים שכתבתי עד כה היו כדי להזכיר לעצמי פסקה 10). במבט ראשון דומה ששמאס אכן מעמיד את העברית כשפת חסד וגאולה שאפשרה את כתיבתן של הערבסקות שלו. אולם קריאה כזו מחמיצה את האירוניה של שמאס, שניסוחיו נאמנים הרבה יותר לדנטה מאלו של מפרשיו הישראלים. ב-"*De vulgari eloquentia*" (צחותה של לשון הדיבור) דנטה קובע אמנם שהעברית הנה שפת החסד, אך הדיון בעברית אינו בא שם אלא כדי לדון באפשרות הכתיבה הספרותית בשפת הבלבול, בשפת הדיבור המקומית, קרי, באיטלקית.⁵³ כך הדבר גם אצל שמאס, שהעברית שהוא כותב אינה שפת ההוויה הראשונית שלו, אלא שפת השיבור לרסיסים, שפת הרסיסים הפלסטינים. "מאז ספר בראשית", כותב שמאס, "לא היה כוחה של העברית גדול מכפי שהוא היום, אלא שאז היתה שפת הבריאה וכיום יש בכוחה להרוס בתים, לנתץ עצמות וגולגולות, להצמיח חיים".⁵⁴ העמדת הרומן על התרגום, אני מבקש לטעון לבסוף, מצביעה על הניסיון להשיב את העברית – ככל שאפשר לעשות זאת בשפת בלבול – אל השפה שלפני המפץ הפלסטיני הגדול, אל שפת ההוויה הבראשיתית (ועניין זה יכול גם להסביר את המשלב הגבוה שבחר שמאס למעשה הרומן שלו). כשפת תרגום, העברית של הרומן מעידה ורומזת על אותה שפה טהורה של חסד מלא שקדם למפץ, אך אותו חסד נותר תמיד מעבר לה.

בערבסקות, את החסד מוצא אנטון, המספר, בארון הספרים. בניגוד לביאליק, בעומדו אל מול ארון הספרים של ילדותו אנטון שמאס שב ומוצא שם את החסד – ברומן אנטוניה שלי – אולם החסד של רומן זה אינו חסד עברי. גם אין הוא החסד האנגלי של וילה קאתר. הקסם טמון כולו בערבית שהעניקה סוה'יר אל קלמאנוי לסיפור המעשה האמריקאי. מנקודת מבט זו, העברית בערבסקות היא התרגום הכושל והנפלא לחסד המקורי (שגם הוא, יש להדגיש, ניתן כתרגום), שברי רסיסים ששמאס מנסה לעצבם באהבה ובכאב ולפרטי פרטים, כך שאפשר יהיה לזהותם כשברי רסיו של כלי, כרסיסה של שפת עדן שלו, של הערבית.

אוניברסיטת דיוק, צפון קרולינה

52 אנטון שמאס, "יצוא זמני של חפצים נלווים", הערה 2 לעיל.

53 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, vi-viii

54 אנטון שמאס, "יצוא זמני של חפצים נלווים", הערה 2 לעיל.

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 האסטרונומיה 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,² 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 הספיציפי, 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.³ 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 שזנחנו, 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,⁴ 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 שלעיתים 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 יציר כלאיים, 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.⁵

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 הדגשה 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.⁶ 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.⁷ 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 כפוליוניה. לכך אפשר להוסיף את הבעייתיות של ההנחות המובלעות במונח "פוליוניות". בסופו של דבר, פוליוניות 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 פוליוניות: פוליוניה שתוחמת את הטקסט (או המכוננת את המרחב הלגיטימי של הקולות המיוצגים, בכחינת "גבולות הקולות הללו הם גבולות העולם או גבולות האמונה"), נוסח הפוליוניות ביצירותיו של דוסטויבסקי, שבאחטין כבר עמד על יתרונותיה ומגבלותיה. ומנגד – פוליוניה שפותחת את הטקסט (או מאפשרת הבקעה של קול בלתי-צפוי, מודחק, מתוך פרישת מנעד הקולות, התזמור וההצטרמות שלהם), נוסח הפוליוניות שמציגים, נניח, הרמן מלוויל במובי דיק וויליאם פוקנר בכל הרומנים הגדולים שלו. לטעמי, וכך דומני גם עולה מהקריאה של סוקר-שווגר, הפוליוניות 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,⁸ 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 לסיפור 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 המבוותרים, 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.⁹ 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.¹⁰

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,¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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 כך, 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 מובניה, כיחסי חליפין עם המציאות על ידי תפיסה אינטואיטיבית שלה והיפתחות לאפשרות של החריגה, המיסטית כשלעצמה, שמזמנים החיים בהווה, כשינוי, וכגלגול של העצמי לכדי אחר.¹⁴ 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 הטרנסצנדנציה, של כל צורה של מטאפיזיקה טרנסצנדנטלית – 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.¹⁵

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 טרנסצסנדיטה. 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,¹⁶ כאשר אשתו של הנידון עוברת לרשות איש אחר,¹⁷ וכאשר שאול מצטווה לבוא אל חבל הנביאים, ששם, אומר לו שמואל, תצלה עליך הרוח ונהפכת לאיש אחר.¹⁸

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 רוּחַ יְהוָה וְהִתְנַבְּיֵת 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.¹⁹

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.²⁰ 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 לגווינה 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 להניח אל ההווה כהיסטורי וכאקטואלי, או להתרוקן מכוחם ולהופיע כהיצג או כבדיון. 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.²¹

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 האינסופיות 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.²²

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 הטרונסצנדנציה 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,²³

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, החוויה 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 שההירות 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.

ביוגרפיה בצל מיתוס: בעקבות סיפור חיים מאת אניטה שפירא

מנחם ברניקר

א

לעתים ביוגרפים מתקשים בכתיבה בשל מיעוט החומר הכתוב העומד לרשותם. אך לא זה היה הקושי שבפניו עמדה אניטה שפירא כאשר חיברה את הביוגרפיה על ברנר. כאן הקושי היה נעוץ דווקא בריבוי הטקסטים: של ברנר עצמו, של ידידיו הלא-מעטים שעמדו אתו בקשרי מכתבים, של מכריו הרבים שפרסמו דברי זיכרונות או הספד ושל הרבים-מספור שדיברו בשמו או עליו אף שידיעתם על אודותיו היתה מועטה ורובה מכלי שני או שלישי. בין אלה היו שזכרו, למשל, אך ורק שבועידת היסוד של ההסתדרות הוא "ויותר על רשות-הדיבור למען זכות הצעקה".

גודש זה מערים מהמורות האורבות לביוגרף מכל העברים. יש טעויות תמימות של בעלי זיכרונות הכותבים ממרחק זמן מן האירועים שעליהם הם מדווחים: כמה מהם מבלבלים בין דמויות בסיפוריו של ברנר לדמויות ממשיות; וישנן גם הטעויות מכוונות של בעלי עניין לגבי פרשות שונות בחייו של ברנר שלא היו להן עדים נוספים. עוד בימי חייו נוצר מיתוס מעובה סביב ברנר, והוא הלך וגבר לאחר רציחתו בשניים במאי 1921. גם לקוראים ממשיים של ברנר קשה היה להתמודד עם המיתוס הזה, ובייחוד מפני שהיסודות שלו נוצרו לעתים במתכוון על ידי ברנר עצמו. זהו הסיפור על הסופר שאין לו, כביכול, זמן או סבלנות להקפיד על סגנונו בשל מחלתו או בשל סערת רוחו, הסופר שהוא כביכול "אובד עצות" וכותב דברים "למען עצמו ובחשאי", לאחר שכבר "גמר את חשבונותיו עם העולם". לפיכך על אף שכה הרבה נכתב על ברנר – ובדיוק מפני שכה הרבה נכתב עליו – היה צורך אמתי בביוגרפיה שתעמיד דברים על דיוקם ושתפריד מצד אחד בין חייו הממשיים של ברנר ובין הדמויות שבדה בסיפוריו, ובייחוד אלה שלשם בנייתן השתמש בחוויותיו שלו, ומצד אחר בין האיש הממשי ובין המיתוס הרווח על חייו ואישיותו. נחוצה היתה, אפוא, ביוגרפיה קפדנית ש"תעשה סדר בדברים". הביוגרפיה שכתבה אניטה שפירא אכן ממלאת את הצורך הזה, אם כי לא תמיד בהצלחה מלאה. בצורה מופתית היא מעמתת, למשל, את "זיכרונותיו" של עגנון על ברנר עם כל הידוע ממקורות אחרים ומוצאת, להפתעת רבים, שעגנון אכן היה כמשתמע מדבריו סופר "בעל דמיון" – לא רק בסיפוריו אלא גם בזיכרונות של אירועים שנטל בהם חלק.² בזהירות ובקפדנות מוסמכת וממוסמכת בודקת

1 ראו דברי הפתיחה לבחורף ו"מכתבי אובד עצות" במכאן ומכאן.

2 בזיכרונות עגנון על ברנר נכתב בין השאר: "ברנר לא היה בעל דמיון. סיים כתיבת ספר גימר בו כל

שפירא את יחסיו של ברנר עם נשים לפני נישואיו ולאחריהם ואת יחסיה של אשתו אתו ועם אחרים לפני ואחרי הנישואין, ומגלה בכל אלה פרטים חדשים. הישג מיוחד במינו משיגה שפירא כשהיא מבררת את הגרסאות השונות לגבי נסיבות מותו, פוסלת אחדות מהן ונמנעת מלהכריע בין אלה הסבירות. כאן הרקיע המיתוס שחקים, ושפירא נאבקת נגדו בהצלחה כשהיא קובעת למשל שאין שום עדות לכך שברנר ויתר על מקומו במכונת הפינוי למען אחרים, ולעומת זאת מקנה סבירות לגרסה שלפיה נועדו להיות שתי מכונות שהאחת מהן בוששה לבוא...

קושי מיוחד קיים לגבי ראשית חייו של ברנר, לגבי שנות ילדותו ו"הסיפור המשפחתי" שלפני שנות ההתבגרות. על תקופת חיים זו, בטרם קשר ברנר קשרים עם ידידים שנעשו עדים לחייו, אין הרבה עדויות. אחיו ואחיותיו לא כתבו זיכרונות וגם לא סיפרו דבר, ואילו האח הצעיר, בנימין, שאמנם כתב זיכרונות, לא יכול להאיר תקופה זו שכן צעיר היה מברנר באחת-עשרה שנים וממילא לא כתב בזיכרונותיו על בית אביו. לשפירא היתה אפשרות לפסוח כליל על תקופה זו בחיי ברנר ולפתוח את הביוגרפיה בתיאור חייו בגיל הנעורים ובפרישת פרקי החיים המתוארים באגרותיו המוקדמות, כפי שנהגה בביוגרפיה שכתבה על ברל כצנלסון. אך היא העדיפה לתאר את תחילת חיי גיבור הביוגרפיה שלה כשהיא מסתמכת על הרומן בחורף. כאן ארבה לה הסכנה של הישענות לא מבוקרת על יצירה בדיונית, מכשלה שכה רבים מן הכותבים על ברנר נכשלו בה. הגיבור של בחורף קרוי פייארמן, שם המזכיר אמנם במשמעותו את השם ברנר – אבל פייארמן כותב "בעד עצמו ובחשאי", ואילו ברנר כותב את בחורף בגלוי ולמען קוראי השילוח. ברנר הודה אמנם, במכתב לביוגרף, שסיפוריו משרטטים "קווים עיקריים מחייו", אבל באותו מכתב הוסיף גם שהם עושים זאת בשינויים לא מעטים.³ הלבטים שליוו בנקודה זו את הביוגרפית ניכרים היטב, שכן רבים כאן ה"כמדומה" וה"אולי", וריבוי זה הוא לשבחה של המחברת – שמצד אחד רוצה להפיק מבחורף את מירב המידע על חיי ברנר כילד וכנער, אך מצד אחר מודעת לכל מה שמפוקפק בהליך זה. בעיקר אין לדעת עד כמה האב ברומן דומה לשלמה, אביו הממשי של ברנר, ועד כמה הוא שונה ממנו – והרי הסכסוך שבין האב לבנו ודאי חשוב להבנת ברנר הממשי כשם שהוא חשוב להבנת פייארמן הבדוי. כשהיא מודעת לאהבה שמגלה ברנר לאביו במכתבים שכתב גם לאביו וגם לחבריו – רגש שאינו קיים כלל בין פייארמן לאביו – מסיקה שפירא (בצורה סבירה מאוד, לדעתי) שברומן בחורף ברנר העצים את האיבה שבין האב לבן והשמיט את החיבה שכנראה התקיימה גם היא ביחסי האב והבן הממשיים. אבל אם כך הדבר, האם אפשר לדבר כאן על שתי גרסאות של אותן התרחשויות? אנחנו יודעים שברנר הסיט את הדמויות המציאותיות ששימשו כמודלים

פרי הסתכלותו בעולם שנודמן לו להסתכל בו, כלומר באותה המציאות שנתמצא בה ומיצה אותה עד תכליתה. מה שאין כן בעל דמיון ואין צריך לומר בעל חזון, שכבר בזמן שעוסק בכתיבת ספר אחד כבר מראים לו שלושה עשר ספרים אחרים שמבקשים להכתב על ידו". הדמיון שעגנון מדבר עליו כאן הוא ללא ספק "פנטזיה", היכולת להמציא סיפור שאין לו כל זיקה לחומרי החיים של הסופר ובוודאי שאינו עושה שימוש רב בחומרים אלה. מכלל דבריו אתה מסיק שהדובר, עגנון, הוא בעל דמיון מסוג זה. ראו "יוסף חיים ברנר בחייו ובמותו", מעצמי אל עצמי, תל אביב: שוקן, 1975, עמ' 128.

3 האיגרת נשלחה למ' גינצברג, מירושלים, טוף יולי 1909; כל כתבי ברנר, ג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1967, עמ' 346.

לדמויות הבדיוניות שבסיפוריו לעבר הטיפוסי והמוכלל כאשר רצה לעצב – בהשפעת הספרות וביקורת הספרות הרוסית – את "גיבורי דורנו"; ולא אחת נעמדו בין המודל מן החיים ובין הדמות הבדיונית שעיצב יצירות ספרות אחרות, ופרטים מתוכן הצטרפו לדיוקן החדש. כשפייארמן מתאר את שנות "רקבוננו" בקלויז, קשה לשכוח את השימוש שלילינבלום עושה במונח זה לאותה מטרה ואולי גם את "חדיו נרקב עד נבאשה" של ביאליק. ברנר כתב על אביו של פייארמן ולא על אביו שלו. ה"אולי" וה"כמדומה" וה"סיבר להניח" המרובים פרושים לאורך כל ספרה של שפירא ומעידים על קפדנותה וזהירותה של המחברת הראויות לכל שבה. אולם במקומות אחדים, שסייגים אלה חסרים בהם, נדמה לי שהיה רצוי להוסיף אותם – למשל, כאשר פוסקת שפירא שסיפור הקנאה הארוטית של פייארמן בבורסיף הוא דמיוני לחלוטין שכן החברה שבה הסתובב ברנר היתה חברת רווקים צעירים בלבד. אולם איך אפשר להיות בטוח בכך, כאשר עיקר ההתרחשות המסופרת ברומן אינה אלא מסיבה בודדת שבה נכחה מלבד הרווקים גם יעלת־חן אחת? סיפורי גנסיין, רעו של ברנר, מלאים תיאורים של מצבים דומים ובהם ריבוי רווקים ועלמה אחת או שתיים. האם באמת אפשר לקבוע בוודאות מלאה שאין גרעין אוטוביוגרפי לפרשה זו, שממילא עיקרה בחיים הפנימיים של דמות אחת ולא ביחסים ריאליים בין שתי דמויות? ואולי גרעין אוטוביוגרפי כזה נוצר בתקופה שבה נכתב הרומן והועבר אחורה לימי הנעורים המוקדמים יותר? אכן, נוצרות אין־סוף בעיות ואפשר לקבוע מעט מאוד ודאויות לגבי חיי ברנר כאשר כל מה שעומד לרשות הביוגרף הוא סינכרוניזציה היפותטית בין חייו של המחבר לחיי גיבורי הרומנים הבדיוניים שכתב. כמעט כל מה שכותבת שפירא על תקופה זו הוא היפותטי, אף כי חלק מן ההיפותזות שלה סבירות בהחלט.

למרבה המזל בשנות הבגרות המצב משתנה, וכאן עומדים לרשות הביוגרפית מסמכים ותעודות של ממש. אין עוד צורך לנחש את חיי ברנר אך ורק על פי המסופר בסיפוריו, אולם הבעיה נותרת בעינה. בצדק רואה שפירא ניתוח של יצירות כחלק חיוני מכתבת ביוגרפיה של סופר. אין היא מסוג הביוגרפים הכותבים על חיי מלחין או צייר ללא דיון ביצירותיהם. עוד בראשית החיבור היא קבעה לעצמה כלל של הפרדה בין דמויות בדויות בסיפורים ובין ברנר. עיקרון חיוני זה היה צריך לאפשר שני דיונים אוטונומיים שאינם תלויים זה בזה: דיון אחד בחיי הסופר ודיון אחר בסיפורים. אך שפירא אינה עומדת בעיקרון שקבעה בעצמה, והיא גולשת בלי משים מן התחום האחד לשני. "ברנר אומר", היא כותבת שוב ושוב כשהיא מצטטת לא את ברנר אלא את פייארמן, את אברמזון או את אובד עצות. המוקש המרכזי נעוץ כמובן בזה האחרון. אובד עצות מספר ביומנו על הצער שפוקד את דיאספורין הגולה על שנאלץ לרדת מן הארץ שבה קיווה להיאחז, והוא

4 תופעה ייחודית לסיפורת הריאליסטית הרוסית במאה ה־19 היא תפיסת הגיבור המרכזי של היצירה כנציג של דור. ואכן לא רק המבקרים הרדיקליים מכלינסקי ועד פיסארב וקוראיהם התייחסו כך לדמויות הספרותיות, אלא גם הסופרים עצמם. לרמונטוב הציג את גיבורו פיצ'ורין כ"גיבור דורנו", פושקין הבלית את הטיפוסיות של אונייגין, וטורגנייב עימת כאבות ובנים הברלי מנטליות בין הדורות. למבקרי הספרות אפשרה התפיסה הזאת להתחמק מן הצנזורה ולקיים דיונים נרחבים, המוסווים כדיונים ספרותיים, בנושאים הבערים של החברה הרוסית. ברנר עצמו הלך בדרך זו, למשל כאשר שרטט דמויות דוריות של עולים במסתו "בכואתם של עולי־ציון בספרותנו"; כתבים, ד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, תשמ"ה, עמ' 1464–1487.

מעיר כי "אולי גם נכון הוא מה שאומרים, כי כל העוזב את ארץ-ישראל, סופו שתיכסף נפשו אליה בבלי יודעים". שפירא מצדה כותבת כי "אמירה זו של ברנר מגלה היאחזות באיזה קשר מיסטי לארץ".⁵ המהלך הזה מהרהור של אובד עצות אל אמירה של יוצרו הוא פסול, ולא רק מבחינה טכנית. הוא פסול מפני שאובד עצות – שהוא אחת (ורק אחת) מן הדמויות ברומן, אחת (ורק אחת) מן הפרספקטיבות על ארץ-ישראל שהרומן כולל בתוכו – יכול לומר רק מה שמתאים לו לומר, בהתאם לתזמור הכולל של העמדות המושמעות ביצירה. ומה שמתאים לו אינו תמיד מה שמתאים לברנר. מאמריו והתזות שלו נשמעים אמנם כפרודיה עצמית מקצינה של ברנר על מאמריו שלו, אבל כך הוא הדבר רק לצורך הקונטרסט הדרמטי של עמדותיו של אובד עצות עם העמדות של לפידות, קונטרסט שהוא לב-לבו של ההיבט האידיאולוגי של הרומן. "כל החשבון עוד לא נגמר" משאיר תיקו ומעין השלמה בין שתי העמדות לגבי ארץ-ישראל – בין עמדת התקווה של לפידות, שאמנם כפי שמציין המספר "קרוב לייאוש" בסוף הסיפור, לעמדת הייאוש של אובד עצות, שדווקא ללבו מתגנבת תקווה בעת ההתבוננות בסב ובנכדו המלקטים קוצים. היהיה זה של כל מה שכותב וחושב אובד עצות עם מה שחושב (וכותב במאמריו) ברנר הוא פשטני, והוא יוצר תפיסה שמצד אחד מעצימה, כפי שראינו, את יחסו של ברנר לארץ-ישראל עד למיסטיקה, ומצד אחר מקטינה את ציפיותיו של ברנר מן הארץ עד לכדי הציפיות "הנורמליות" מכל קהילה יהודית אחרת. והלוא במאמריו לא הסתפק ברנר בכך שהביע שוב ושוב (תוך פירוט מרשים של מה שראה כגילויי התחדשות וגילויי ניוון), את הדעה שהמאבק לחיים ולמוות על קיום לאומי הוא עניין לכל קהילות ישראל ולא רק לישוב הדל בארץ. הוא גם כתב, למשל – ודווקא בימים שבהם שקד על כתיבת מכאן ומכאן – כי "כאן ורק כאן יכול לבוא תיקון לחיים היהודיים";⁶ הוא גם אמר בראייה היסטורית רחבה שהמפעל הארץ-ישראלי הוא "אחת ההתאמצויות האחרונות של ההווה הישראלית",⁷ וברור שלא היה מכנה כך את מה שמתרחש, למשל, ביהדות בלגיה או קנדה.

1

נראה לי שלצורך כתיבת ביוגרפיה מוצלחת על סופר והוגה נדרש צירוף מיוחד במינו של קרבה ואמפטיה מצד אחד ומרחק ביקורתי מצד אחר. בכל הנוגע לחיי ברנר ה"ריאליים" וליחסיו עם האנשים הקרובים הסובבים אותו אכן יש לשפירא גם כאן, כמו בביוגרפיה שכתבה על ברל כצנלסון, צירוף זה. אך כשמדובר בעמדותיו של ברנר בשאלות החיים והספרות מביאה אותה לעתים הזדהותה עם גיבור מחקרה לויתור על המרחק הביקורתי, ובמקרים אחרים דווקא ריחוקה מהלך המחשבה הייחודי לברנר גדול מדי, והתוצאה היא שמחקרה כופה על ברנר סטריאוטיפים ספרותיים ותרבותיים המקפחים את ייחודו. דוגמה טובה למצב הראשון היא יחסו של ברנר לאחד העם. ברנר נפגע ממה שראה כזלזולו של עורך השילוח ביכולתו הספרותית, ובפגישתם האחת והיחידה בלונדון החזיר לו זלזול מופגן תחת זלזול מוצנע. לעומת זאת הוא חש קרבה רבה לברדיצ'בסקי, והתהלך אתו כתלמיד

5 אניטה שפירא, ברנר: סיפור חיים, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 215, ההרגשה שלי, מ"ב.

6 ברנר, כתבים, הערה 4 לעיל, ג, עמ' 341.

7 שם, כרך ד, עמ' 1664.

העומד בפני רבו ואף הציג עצמו כך בפני קוראיו. אבל המחשבה שלו על הקיום היהודי ההיסטורי והעתידי מושפעת מהגותו של הראשון לא פחות ואולי אף יותר משהיא מושפעת מהגותו של האחרון. ברנר קיבל את הבחנתו של אחד העם בין "צרת היהודים" ל"צרת היהדות", והאשים את ברדיצ'בסקי בכך שהוא מכיר רק את הצרה האחרונה, צרת התרבות, ולפיכך רואה את המצב היהודי העלוב כתוצאה של הבחירה מאז "יבנה" בערכים לא נכונים ומתעלם מן האילוצים החברתיים והכלכליים הפועלים בהיסטוריה של היהודים. אם עשה ברדיצ'בסקי בתקופת "שינוי הערכין" שלו רדוקציה של צרת היהודים לצרת היהדות, והציג את כל מה שפגום במציאות היהודית כתוצאה של בחירה בערכים לא נכונים, ברנר כמעט שעושה רדוקציה בכיוון ההפוך – מצרת התרבות היהודית אל צרת היהודים הכלכלית-חברתית. גם באי-אמונו בקפיצה רדיקלית מגלות לגאולה ובספקנותו לגבי גורל היישוב הארץ-ישראלי היה ברנר קרוב יותר לאחד העם ולאנשי "חיבת ציון" בכלל מאשר ליריבו של אחד העם, שנע בין תקוות מופרזות בשנות הציונות הראשונות לייאוש מוחלט לאחר משבר אוגנדה. "אין מתפללים בציבור לייאוש", מטיח ברנר בברדיצ'בסקי הנערץ עליו, כשברוח "חיבת ציון" של ליליינבלום ואחד העם הוא מבקש להצביע על כל הישג מוגבל כמעורר תקווה ודוחה את ה"או-או" ("להיות או לחדול") של ברדיצ'בסקי.⁸ אפילו בביקורת הספרות של ברנר מעולם לא נעלם כליל היסוד התועלתני בהערכת יוצרים, יסוד שהיה כה אופייני (אמנם בגסות יתרה) ליחסו של אחד העם לדברי ספרות. נראה לי שבנקודה זו מפריזה שפירא בחידוד ההבדל בין ההוגה הבורגני המתון לאנרכיסט סעור-הנפש שהיה, לכאורה, ברנר, וכל זאת בשל הזדהותה המופרזת עם הסימפטיות והאנטיפטיות האישיות של גיבור הביורגריה שלה.

לעומת זאת, התחום שבו נראה לי כי שפירא מרוחקת מדי ממחשבתו המיוחדת במינה של ברנר הוא כל מה שנוגע לסוגיית ה"רליגיוזיות" של ברנר, לצביון הכאילו-"מיסטי" של כמה מחוויותיו ואמירותיו וכן לכל מה שנוגע למקורות ההשראה שלו בספרות הרוסית. ויש קשר אמיץ בין שלושת אלה. שפירא נוהגת פזרנות יתרה בשם התואר "מיסטי" ובכל נגזרותיו. אכן רגעים מיסטיים אחדים קיימים פה ושם בסיפוריו של ברנר ובולטים עד מאוד בפרק החתימה של שכול וכשלו. אך הם קיימים בהקשר של חוויות ומחשבות של

8 ברנר לא יכול היה שלא להסכים עם ברדיצ'בסקי כי השעה ההיסטורית בחיי העם היא שעה של "להיות או לחדול", כשם אחד ממאמריו של ברדיצ'בסקי בראשית המאה ה-20. אבל הוא חלק עליו לחלוטין בכל הנוגע לניתוח הגורמים שיכריעו את שאלת הקיום של העם היהודי לשבט או לחסד. אצל ברדיצ'בסקי זו היתה בעיקרה שאלה של ערכים: האם ההתעוררות המוסרית של החלק הפעיל בעם תהיה בת קיימא. לדעת ברנר היתה זו שאלה של "סביבה", "אוויר של חיים יהודיים" ומציאת "מקורות מחיה להמוני היהודים". הוא התנגד להתעלמותו של ברדיצ'בסקי מהגורמים החברתיים והכלכליים של ההשתמרות וההתבוללות היהודית: "לחינם כועס ברדיצ'בסקי על מאן דאמר, כי ההתבוללות מותנה משינוי תנאי החיים הכלכליים", כותב ברנר בהרצאתו-מסתו על חברו הגדול, והוא מצביע באותה הרצאה בכירור על ייחוד השקפתו לעומת שני בעלי הפלוגתא, אחד העם וברדיצ'בסקי: "בנינו לא היו נשארים בגיטו גם אם היו עוקרים שם את העבר הכלתי-פורה ומשנים את הערכין הפנימיים. בנינו לא הולכים מאתנו מפני שהעבר מעיק עליהם, כדעת ברדיצ'בסקי ב'ערכין', ובנינו לא יישארו אתנו, אם ידעו את עברנו כדעת החולקים עליו. הגיטו ייעזב תמיד מכל מי שיכול לעזבהו. הגיטו נעזב תמיד מכל מי שיכול לעזבהו". ראו "מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: דברים אחדים על אישיותו הספרותית", כתבים, הערה 4 לעיל, ג, עמ' 845-846.

דמויות בדויות ואינם מייצגים בהכרח את מחשבת ברנר. בנוסף, כמעט כל רגע של יציאה מדיכאון והתרוממות רוח בכתבי ברנר נקשר אצל שפירא במיסטיקה. רגעים חריגים אלה אמנם מרשימים ביותר בחיי ברנר וביצירותיו. אבל יש לשאול מה להם ולמיסטיקה – בכל מובן שנרצה לתת למונח זה, שהוא בין כה וכה מונח עמום ביותר מחוץ לתחומי החוויה הדתית לסוגיה. כך, למשל, את ההכרזה על "כוסף החיים" שהוא "מעל ההיגיון" סמוך לסיום המאמר ההרצאה על מנדלי, מוצאת שפירא כ"הארה מיסטית". באותו מקום כותב ברנר, לאחר שסקר את העבר היהודי ואת הצורך בשינוי האופי של העם, כי "ההיגיון יקשה: איך נהיה אנו ללא אנו?"; והוא משיב לשאלתו הרטורית בכך ש"כוסף החיים שהוא מעל ההיגיון אומר אחרת, כוסף החיים שבנו אומר: הכל אפשר".⁹ ברומן מכאן ומכאן מצוי קטע מקביל. אובד עצות מזכיר "מוטו מכת"י גנוז" שבו נאמר, בין השאר, כי "לעם ישראל, מצד חוקי ההיגיון, אין עתיד", ובשורה שמיד לאחר מכן נכתב "צריך בכל זאת, לעבוד".¹⁰ האם ההתגברות על ההיגיון וחוקיו באמת נובעת מתוך חוויה מיסטית המנוגדת למה שכתב ברנר הנער לרעו גנסין, כי "יש להתרחק ממיסטיקה ודמיונות"?¹¹ לדעתי ברנר – שאפשר לכנותו "רציונליסט טראגי" – אינו משאיר פתח לשום מיסטיקה גם בדברים מפורסמים אלה. "ההיגיון" ו"חוקי ההיגיון" שמדובר עליהם כאן, שלפיהם "אין לעם ישראל עתיד", הם חוקי ההיסטוריה ה"היגיוניים" – שלא יגרמו להמונים לעלות אל ארץ אסיאתית נידחת ושוממה כדי להגשים בה את תחיית העם, אלא יוליכו אותם להגר לארצות שבהן ימצאו את מחייתם בקלות רבה יותר. ואילו "כוסף החיים" וה"צריך בכל זאת, לעבוד" מייצגים את האפשרות של התרוממות מוסרית מעל הדחפים הסטיכיים הפועלים בדרך כלל בהיסטוריה האנושית.

את השניות הזאת בראיית ההיסטוריה האנושית ירש ברנר מן ההוגים הנרודניקים לברוב (ובעיקר) מיכאילובסקי, שהיו פסימיסטים ודרוויניסטים חברתיים בכל הנוגע להיסטוריה שבפועל, ההיסטוריה שעד כה, והשעינו את תקוותם הסוציאליסטית על האפשרות (ולא על הוודאות) של התרוממות מוסרית מעל הדחפים שפעלו עד כה בחיי האנושות.¹² הרברט ספנסר, ההוגה הבריטי הפופולארי באותה תקופה – שכנראה היה פופולארי ברוסיה עוד יותר מאשר באנגליה – הציג את "החוק" הקובע כי בני אדם יבקשו תמיד את התשואה הגבוהה ביותר תמורת המאמץ הקטן ביותר כחוק של תורת ההיגיון, הלוגיקה. ההוגים הנרודניקים הסכימו שספנסר מתאר נכונה את האדם המצוי, אבל סברו שזוהי אמת חלקית בלבד על החיים האנושיים, מפני שהיא כופרת בחירות הפעולה של האדם. הדילמה של דטרמיניזם לעומת חירות עמדה במרכז המחשבה הרוסית והיא מרכזית, למשל, להתפלספות של טולסטוי במלחמה ושלום.¹³ ההוגים הנרודניקים, בתגובה לספנסר ול"חוקי ההיגיון" שלו,

9 שם, כרך ד, עמ' 129.

10 שם, כרך ב, עמ' 1422.

11 כל כתבי ברנר, ג, הערה 3 לעיל, עמ' 222.

12 שניים ממאמריו של מיכאילובסקי – "What is progress?" ו-"Pravda" – שברנר שקד על קריאתם, מצויים בתרגום אנגלי. שניהם מופיעים בכרך השני של האנתולוגיה: James M. *Russian Philosophy*, Edie (ed), Chicago: Quadrangle Books, 1965, pp. 175-187; וראו גם הערה מס' 14.

13 מנחם ברינקר, "מלחמה ושלום ב'מלחמה ושלום' לטולסטוי", מלחמה ושלום, שלמה אבינרי (עורך), ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, עמ' 9-21, ראו בעיקר עמ' 15-17.

הבחינו בין "סוציולוגיה אובייקטיבית" ל"סוציולוגיה סובייקטיבית". הראשונה מתארת את האירועים החברתיים וההיסטוריים מנקודת ראות מדעית-דטרמיניסטית, כפי שזו נקבעה על ידי ספנסר וההוגים האחרים המכונים דרוויניסטים חברתיים. הסוציולוגיה מן הסוג השני, לעומת זאת, לא רק מתארת אלא גם מעריכה את המתרחש מנקודת ראות המניחה את חירות האדם ולפיכך גם את אפשרות כניסתם של אידיאלים מוסריים למהלך העניינים.¹⁴

כל מי שייזכר בוויכוח שהתנהל בין דובנוב לאחד העם על שלילת הגולה, בכפירתו של דובנוב באפשרות ההיעלמות של הגולה ובדברי אחד העם המתגוננים והמדברים על שלילה "סובייקטיבית" – גם אם לא שלילה "אובייקטיבית" – של הגולה, יזהה בדוגמה זו (אחת מני רבות) את ההשראה הנרודניקית שעמדה ברקע ויכוחים חשובים בספרות העברית ובהגות היהודית שהתנהלו במרחב הרוסי. הוויכוחים בתנועה הציונית בין אלה שסברו שיש לתת עדיפות לתחום המדיני ובין אלה שצידדו במתן בכורה לעבודה המעשית או ל"הכשרת הלבבות", מזכירים מאוד את הוויכוחים בסוציאליזם הרוסי. עמדות שטופחו על ידי א"ד גורדון, נחמן סירקין וברל כצנלסון, מגלות כי ברנר לא היה היחיד שהושפע עמוקות הן מן ההגות והן מן הדוגמה האישית של הנרודניקים, וכפי שראינו גם אצל הוגה "בורגני" כאחד העם מתגלה השפעה ברורה של ההגות הנרודניקית. את הקריאה בקלסיקנים הרוסים שברנר פנה אליה מיד לאחר התפקדותו הוא ליווה בקריאת פרקים מתאימים בספר תולדות הספרות הרוסית מאת הנרודניק סקאביצ'בסקי. הוא היה בקיא בכתבי מיכאילובסקי, לא רק במאמריו הארוכים (ספרים למעשה) על טולסטוי ודוסטויבסקי אלא גם במאמרם פילוסופיים מובהקים כמו "מהי קדמה", המבחינים בין שתי ה"סוציולוגיות" שעליהן דיברנו לעיל. הוא הרבה לקרוא בירחונו של מיכאילובסקי רשימות מן המולדת, שבו סקר הלה את ההתפתחות הספרותית הרוסית מדי עשור. כאשר פרסם אחד העם את מאמרו "לאחר עשר שנים", שבו תקף את הספרות העברית החדשה על הפרגמנטריות שלה, כתב ברנר שאחד העם עורך סיכום מדי עשור בעשור, ושכמוהו "כמיכאילובסקי, שלנו, להבדיל";¹⁵ והוא לא שגה, שכן ירחון השילוח היה באופן כללי דומה לירחונו של מיכאילובסקי רשימות מן המולדת יותר משהיה דומה לכל ירחון רוסי עב כרס אחר.

ברנר היה מודע לחלוטין לכך שאת חינוכו הרוסי הוא קיבל בבית האולפנה של התנועה הנרודניקית. החלוקה להיסטוריה כפי שהיא למעשה ולהיסטוריה כפי שהיא יכולה להיות, המרחק התהומי בין הריאלי שהוא הנוהג השורר בחיים החברתיים ובין האידיאלי שמימושו

14 המקור הפילוסופי העיקרי של הבחנה זו הוא חיבורו של פטר לברוב, ההוגה המרכזי של התנועה הנרודניקית, מכתבים היסטוריים. לא עלה בידי לברר אם ברנר קרא חיבור זה או שהכיר את ההבחנה מחיבוריו של מיכאילובסקי שהיו מוכרים לו היטב, לרבות כתב העת רשימות מן המולדת שערך מיכאילובסקי כמו גם שני חיבוריו הגדולים על טולסטוי ועל דוסטויבסקי. סופר נרודניקי אחר שברנר קרא את חיבורו על תולדות הספרות הרוסית הוא סקאביצ'בסקי, שעל הקריאה בפרקים שונים של ספרו ברנר מדווח באיגרותיו לידידי נעוריו. פרקים מרכזיים ממכתבים היסטוריים של לברוב מצויים באנתולוגיה *Russian Philosophy* שהוזכרה לעיל בהערה 12, ואילו החיבור כולו תורגם מרוסית לאנגלית על ידי ג'יימס סקנלאן; *James Scanlan (trans.), California: Berkeley, 1967*. על מיכאילובסקי נכתבה באנגלית מונוגרפיה מאלפת: *James Billington, Mikhailovsky and*

Russian Populism, Oxford: Oxford University Press, 1958

15 ברנר, כתבים, הערה 4 לעיל, ג, עמ' 270.

יהיה כמעט מעשה נסים – חולש על כלל ראיית העולם של ברנר. הוא המאיר את ההתבטאויות בדבר ההתגברות על ההיגיון וחוקיו שהובאו לעיל. רק כך יכול היה ברנר לחבר את תקוותו הדחוקה ורבת ההיסוסים למהפכה סוציאליסטית בחיי האנושות ולמהפכה פרודוקטיבית ואם אפשר גם ציונית בחיי העם היהודי עם ראיית העולם הטראגית שלו ועם ההגות הפסימיסטית של סוף המאה ה-19. ההשפעה המרכזית הזאת על ברנר היא חוליה חסרה לא רק אצל שפירא אלא בכל מחקר ברנר שעד כה, כולל הספר עד הסימטה הטבריינית.¹⁶ שפירא מדברת על הערצתו של ברנר ליוצרי יצירות המופת של הספרות הרוסית בשיאים הרליגיוזיים שלה, אבל דבר זה נכון יותר לגבי ברל כצנלסון מאשר לגבי ברנר. ברנר העריץ כמובן את אמנותם של הסופרים הגדולים דוסטוייבסקי וטולסטוי וגם למד מהם לא מעט באמנות הסיפור שלו,¹⁷ אבל הוא כינה את הראשון "גאון מעוקם", ואת המשבר הדתי של השני ראה כתרגיל מלומד בהונאה עצמית.¹⁸ הוא הפריד באופן חותך בין "רליגיה" ורליגיוזיות, ומצא שהסגולה האחרונה – שאותה ראה כמסירות־נפש לענייני הזולת – מצויה אצל מהפכנים תועלתניים ומטריאליסטיים ואצל מאמינים תמימים יחידי סגולה מבני העם הפשוט יותר מאשר אצל משכילים בעלי "הארה מיסטית" השבים לחיק הנצרות או היהדות.¹⁹ בכל אלה היה ברנר קרוב להוגים ולסופרים הנרודניקים (כמו סקאביצ'בסקי, מיכאילובסקי וגלב אוספנסקי) יותר מאשר לשני גדולי הספרות הרוסית, וגם באתאיזם הבלתי־מתפשר שלו ובריחוק מכל "מיסטיקה ודמיונות" הוא הושפע מהם ומקודמיהם במחשבה הרדיקלית הרוסית, ולא מניטשה כפי שסבורה שפירא. מניטשה ירש ברנר רק את הניתוח שלפיו אמנותם של היהודים המודרניים שהם עם בחירה היא מנגנון כביר של פיצוי המפצה את היהודים על מצבם הריאלי העלוב ומסתיר אותו מהם. אמנם רגישות זו אכן גרמה לו להיות הרבה יותר ניטשיאני מברדיצ'בסקי, שבמשך שנים אחדות הרבה להפגין את הערצתו להוגה הגרמני.

16 מנחם ברינקר, עד הסימטה הטבריינית, תל אביב: עם עובד, 1990. בספרי אמנם דנתי בהשפעה המכרעת של ההגות הנרודניקית על ברנר, ונעזרתי לשם כך בתרגומים מספרו הרוסי של סקאביצ'בסקי שתרגם למעני בשעתו ידידי מרדכי זלרון כמו גם בתרגומים שהוזכרו בהערות 12 ו־14 לכתבי ברנר ומיכאילובסקי. אבל על מלוא ההיקף של השפעה זו עמדתי רק הודות לשיחות עם רפי צירקין־סדן, שכתב בהדרכת פרופ' יונתן פרנקל ז"ל ובהדרכת חיבור דוקטורט על השפעת המחשבה הרוסית על ברנר. החיבור יצא לאור בשם אותיות יהודיות בספריית פושקין: יצירתו של יוסף חיים ברנר וזיקתה לספרות ולמחשבה הרוסית, ירושלים: הוצאת מוסד ביאליק, 2013.

17 כפי שכתבתי בספרי הנזכר לעיל, ברנר למד מטולסטוי בעיקר שבכתבה אפית יש לאפשר חילופין של פרקים בעלי אופי מדכא ופרקים אופטימיים יותר. מדוסטוייבסקי הוא למד בעיקר את "הפוליפוניות", כלומר ההשתזרות של דברי הדוברים זה בזה, דבר שגורם גם להשתזרות הפרספקטיבות השונות על המתרחש אלה באלה.

18 על דוסטוייבסקי, "הגאון הרוסי המעוקם", ראו כתבים, הערה 4 לעיל, ג, עמ' 845. ברקע הגדרה זו עומד לרעתי האפיון שאפיינן מיכאילובסקי את דוסטוייבסקי בספרו כשרון אכזרי, כסופר שאמנותו מגיעה לשיאה כשהוא מתאר מעשים אכזריים מנקודת הראות של התלוינים ושל הקורבנות גם יחד. ההונאה העצמית של טולסטוי, "המורה לצדקה", מטיף המוסר בדרשותיו, עומדת במרכז המאמר שפרסם ברנר עם מותו של הסופר, והיא מועמדת כניגודה של האמת כפי שחשף אותה טולסטוי האמן הגדול ברומנים שלו: "טולסטוי בעל־המוסר, המורה לצדקה, לא ניצח. ואולי לא רק את האחרים". כתבים, הערה 4 לעיל, ג, עמ' 544. (ההדגשה במקור).

19 התקפות רבות תוקף ברנר את "החוזרים בתשובה" הרוסים. דוגמה בולטת לכך ראו, למשל, בכתבים, הערה 4 לעיל, ג, עמ' 369-371, וראו גם הערה 180 בעד הסימטה הטבריינית, הערה 16 לעיל, עמ' 317.

א

הזנחת תחום המחשבה בהבנת האיש ויצירתו מולידה כל מיני הפשטות המטשטשות את ההבדל בין מה שהיה ברנר באמת לבין התדמית שנוצרה (במידה רבה ב"אשמתו") אצל רבים. אחת מהן כרוכה ב"אופי הדיכאוני" המפורסם של ברנר. ללא ספק ברנר ידע תקופות דיכאון רבות. שפירא מתארת בדקות רבה מצבים אלה, ולאורך כל ספרה היא מצביעה בצורה משכנעת על כך שהתמסרות לעבודה ספרותית (לא רק כתיבה אלא גם עריכה, מו"לות וכיו"ב) סייעה בידיו להתגבר ולו גם זמנית על דיכאוניותיו. פה ושם היא מצביעה – וגם זה בצורה משכנעת – על הכיוון ההפוך: כיצד קשיים בלתי־צפויים בפעילות הספרותית הכניסו אותו לדיכאון. היא גם מראה – אף כי לא בהדגשה מספקת, לדעתי – כיצד שימשו הדיכאוניות המפורסמים האלה את ברנר כדי לפטור עצמו מכל מיני משימות מכבידות או מחברה לא רצויה. (אפשר להיזכר כאן באברמזון במסביב לנקודה השומר על "רוח הקודש" שלו ברכבת המזוהמת בזכות כאב הראש שלו, או ב"מורה הפועלים הזקן" הנפטר בסיפור "המוצא" מהאילוץ לפעול בזכות הפצע ברגלו). בנוסף, היא אף מדברת הרבה, ובצדק רב, על "מחלות ממשיות ומדומות" שפקדו אותו. אבל בסופו של דבר איזה כוח ביאורי יש לאבחון הפסיכיאטרי "דיכאון" לגבי המחשבה או היצירה של אדם יוצר, כאשר מבינים שהדיכאון עצמו אינו מצב סטטי פרה־מחשבתי המוליד מתוך עצמו מחשבות מדכאות כמו שעץ לימונים מייצר לימונים או כמו שתרנגולת מטילה ביצים, אלא בדיוק להיפך: מחשבות מדכאות, לרוב לא־רצוניות וכפויות, הן היוצרות את מצב הדיכאון, ואולי מוטב לומר הן הן הדיכאון עצמו. לא רק האקזיסטנציאליזם אלא גם השכל הישר הפשוט אומר שמצבי דיכאון הם בעצמם תוצאות העומס של מחשבות מדכאות (ספונטניות אך בלתי־רצוניות) יותר משהם סיבות למחשבות כאלה. לשבחה של הביוגרפיה שכתבה שפירא יש לומר שלמרות הייעוץ הפסיכיאטרי שקיבלה היא לא הפכה את האפיון "דיכאון" למעין מניע בלתי־מונע מבאר־כול לחייו הפנימיים של ברנר. שפירא אינה מציעה סיכום מדויק ומדוקדק של המחשבות המדכאות של האיש ברנר (החל בדימוי שלו לגבי הדימוי שיש לאחרים על מראה גופו, סיכויי לזכות באהבת אישה, יכולתו להתמיד באהבה כזו ולהעמיד משפחה ולהיות לאב, עבור במחשבות על התמדת כישורו הספרותי ויכולת היצירה והפעולה הספרותית שלו, וכלה בהרהוריו על סיכויי ההתחדשות של העם היהודי ושל האנושות כולה). אף על פי כן הקוראים שלה יכולים לקבל רושם ברור ומהימן על צביון החיים המנטאליים של גיבור הביוגרפיה שלה, שלעיתים תכופות הביא עליו דיכאוניות.

שונה המצב ביחס למושג "יורודיבי", שעליו מטילה שפירא בצורה מוגזמת, לדעתי, לא רק את הביאור לאופן שבו נתפס ברנר על ידי חלק ממעריציו אלא במידה רבה גם את ההסבר למה שהיה ברנר באמת. היא כותבת כי "אישיותו של ברנר הלמה את דמות היורודיבי, וכך גם הצטיירה בדמיון בני דור שהכירו יורודיבים"²⁰. אבל דמות זאת של "השוטה הקדוש", המשמיע אמירות מדהימות וחושפניות בנוח עליו הרוח, רחוקה לאינסוף מדמותו הממשית של ברנר, למרות ההתהדרות בעוני, הזלזול בחיצוניות והרישול המופגן המשותפים להם. אפקט האמת של כתבי ברנר שגלש גם לנוכחות האישית הוא תוצאה של מאמצים אינטלקטואליים וספרותיים ושל היכולת לראייה מפוכחת חסרת

20 שפירא, הערה 5 לעיל, עמ' 364.

רחמים של המציאות בקרב קהל ספרותי קטן אך מעולה שיכול היה לעכל מסרים אלה. אין כאן שום התפרצות כאילו־נבואית של חזונות אינטואיטיביים שגם החוזה אינו מבין את מלוא משמעותם. א"ד גורדון היה מבחינה אישיותית כמעט היפוכו של ברנר: מקפיד על לבוש, איש משפחה ומנעים שיחה עם חבריו. אך גם הוא נודע בזמן העלייה השנייה ולאחריה כ"איש אמת" בשל ספקנותו לגבי הצלחת התוכנית הציונית הגדולה של עליית מיליונים, שעליה הכריזו בקונגרסים הציוניים. תוכחות המוסר ששפך על התנועה הציונית הרשמית, דפריה ועמדותיה, היו דרכו שלו להשוות את המועט שנעשה לכל מה שנחוי. את הסיבות למעמדו המיוחד של ברנר (כמו גם לזה של גורדון) כאיש אמת יש לחפש במשולש שצלעו האחת היא האדם היוצר, צלעו השנייה היא היצירה הספרותית (בסיפור או במאמר), וצלעו השלישית היא קהל הקוראים והציפיות שיש לו מעם סופריו. הצלע השלישית הזאת חסרה לגמרי בביוגרפיה של שפירא, ולפיכך עלה בידה לשחרר את ברנר רק חלקית מן המיתוס שנוצר סביבו. נראה שתהליכי הדה־מיתולוגיזציה של ברנר ויצירתו יימשכו עוד שנים רבות.

ירושלים

ואם תִּבְקֶשׁ לַעֲוִי, אֶבְרַח מִמֶּךָ אֵלַי:*

על פיקרסקה קדם־טראומטית

רוח גינזבורג

א. עֲזַחַת קְרִיאָה

בעולם רווי אסונות ופורענויות־רשע כעולמנו אין זה מפתיע שטקסטים סיפוריים רבים יעמידו טראומות במרכזם. אם משום התמה, אם משום התבנית, ואפילו אם משום האופנה, סיפורים רבים, ולא דווקא אוטוביוגרפיים, נקראים על ידינו כסיפורים "טראומטיים" ואף נכתבים ככאלה. שהרי "טראומה" הפך למושג רווח המגשש לתאר את חוויית הקיום הכואבת והחֲרָדָה תמיד ואת טיבו של האדם הפצוע, הקהה והדרוך תמיד, החי בעולם כזה.¹ השימוש במושג הורחב אפילו עד כדי תיאור זהותו של האדם המודרני ותפיסתו את עצמו. הסיבות לכך רבות. אפשר שכוחה של הטראומה להמשיך ולפעול הרבה מעבר לזמן התרחשותה, אפשר שהתגובה המושעית לפגיעה והַמְשָׁךְ הפוסט־טראומטי המכריע לתחושת הפגיעה והכאב – הפכו את המושג למהדהד ורלוונטי כל כך.² יש בטראומה כפי שהיא נתפסת היום משהו אינסופי וטוטאלי, שלא רק מאפשר לנו לראות את עצמנו כנתונים בטראומה מתמשכת,

* "אנא אלך", ר' ישראל נג'ארה. על הפניה זו ועל דר־שיח מתמשך שאין לו תחליף, שלוחה תודה לצפירה פורת.

1 לא כאן המקום להרחיב בשאלת השתלטות ה"טראומה" על השיח הציבורי, או לדון בבעייתיות הכרוכה בשימוש נפוץ זה, ב"תעשיית הטראומה" ובהיבטים הפוליטיים והכלכליים של השימוש הזה במושג. לעניין זילותו של המושג ראו את העמודים הפותחים את הקדמתה של רות ליס לספרה על הטראומה, Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago and London: Chicago University Press, 2000, p. 1-3. לעניין שלייתה של "ממלכת הטראומה" בעולמנו, ראו גם את דיונו של תומס לקר, Thomas Laqueur, "We Are All Victims Now", *London Review of Books* (08/07/2010). השיח היומיומי נוטה לטשטש, אולי בצדק, את ההבחנה בין אירוע טראומטי ובין התגובה (הפוסט־טראומטית) אליו; האירוע והתגובה מגדירים זה את זה – הם הטראומה. פְּדִיוֹנִי אֶשְׁתַּמֵּשׁ בַּמִּלָּה "טראומה" לא לתיאור כל אירוע קשה מאוד ולא כמילה נרדפת לצער, יגון, משבר נפשי או כאב, עמוקים ככול שיהיו. אשתמש במושג במובן הדוק מעט יותר. אֶסְמַךְ על תבנית היסוד העולה מתוך ההגדרה הפסיכואנליטית של מצב נפשי זה, כפי שהיא מנוסחת למשל במילונם של פִּלְנֶנְשׁ ופונטליס, (Jean Laplanche and Jean Bertrand Pontalis), *The Language of Psychoanalysis*, Donald Nicholson-Smith [trans.], New York and London: W. Norton & Company, [1967] 1973, pp. 465-473, וכפי שהיא עולה בשיח של לימודי התרבות והחברה, שאימצו אותה ככלי ניתוחי וביקורתי. וראו גם את ניסוחיו של עמוס גולדברג בהקדמה שכתב לספרו של לה קפרה (דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב: רסלינג ויד ושם, [2001] 2006, עמ' 14-16).

2 ראו: Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 2001, p. 27.

אלא אף מעודד אותנו לראות את עצמנו כנושאים על גבנו טראומות של אבותינו ומגלגלים אותן, במודע ושלא במודע, אל הדורות הבאים ואל מי שלא חוו אותן במישרין. כך הדבר בשיח הציבורי ואף בשיח המחקרי. "טראומה" הפך ממושג המציין פגיעה והלם שיסודם הברור בעבר אלם, למטבע לשון המצביע על מצב נפשי שהעתיד כרוך בו. לא העבר בלבד רודף את ההווה ואיננו משחרר אותו מציפורניו, אף העתיד כן.

ואמנם, הדיון העכשווי בטראומה מרחיב את מעגל הלוקים בה לא רק בזמן אלא אף במרחב, הוא מעביר אותה מן הנפגע אל העד ומן העד הישיר אל עד השמיעה והצפייה המתווכת.³ מושג הטראומה שוב איננו מתייחס רק לאירוע הפתע האלים ולסימפטומים שהוא מְנַבֵּיע, אף לא לנפגע בלבד. הוא מורחב אל טקסטים הממללים נפגעי טראומה ואפילו אל הקוראים בהם, עֲדֵי הקריאה. מעגל הטראומה כולל את פְּגוּע הטראומה, את עד הראייה, את עד השמיעה, את עד הקריאה ואת הדורות הבאים – ועמם את הטקסטים התיעודיים והבדיוניים המבקשים לתת ביטוי לאמת הטראומטית. מושג כגון "טקסט טראומטי" שוב איננו גורר הגבהת גבה. כך גם הצירוף "אמת טראומטית בסיפור של בדיון".

הקשר בין טראומה ובין טקסט סיפורי הוא פרדוקסלי לכאורה: פרדוקס סיפורה של האֵינֹות ללא מילים. ההגדרה הפסיכואנליטית הקלאסית של טראומה עוקרת, כזכור, את האירוע הטראומטי מן הזיכרון המודע ושוללת מן התודעה את היכולת למלו ולספרו. היא קושרת את האירוע לַתְּגוּבָה לו בְּקֶשֶׁר של שלילה: קשר של העדר ואי־יכולת – קשר האין־קשר החותר תחת עצמו. היא מעמידה כך לכאורה סיפורת וטראומה משני עבריו של מתרס. שהרי על פי הגדרה זו אין מילות סיפור סדורות לטראומה, כל עוד היא טראומה, וברי שאין טקסט סיפורי ללא מילים סדורות. הטראומה מוצבת מחוץ ללשון סיפור, או למצער מעמידה מתרס של קשיים בינה לבין הלשון. אין תשובה מוסכמת לשאלות אם האי־יכולת למלל את הטראומה היא עקרונית או שמא היא שאלה של בחירה, אם אין לטראומה לשון או שמא אין לה מילים משכנעות, אם היא מודחקת ולכן נטולת לשון או שמא היא מוסתרת ולכן אינה מדוברת, אם אי־דיבורה היא אסטרטגיה של הישרדות או מצב נפשי כפוי, ובכלל, מהו הדבר בטראומה שהוא נטול לשון: העובדה או האפקט, הַרִיק או הגודש העודף. אך בין שהיא בלתי־בירה, unspeakable, בין שהיא בלתי־אמירה, unsayable, בין שהיא בלתי־ניתנת־לסיפור, untellable, ובין שהיא בלתי־שמיעה, unhearable – הקשר בין טראומה ללשון הוא תמיד "אי" של שלילה, un, מרצון או מאונס.

אך דומה שדווקא ההעדר הגדוש, ה"חור השחור" שאי־אפשר לספרו שנמצא בלב הטראומה, הופך אותה לאבן שואבת לסיפור, המחפש את עקבותיה והולך בצעדי־מילה זהירים, במעגלים קטנים והולכים סביב תהום, נשמר לא להישאב לתוכה. המרחק בין הטראומה ללשונה יוצר את המרחב הסיפורי. יתרה מזו, מתבקש כמעט למשוך אנלוגיה בין כל מה שמתואר בלשון הקלינית כמצב פוסט־טראומטי וכתהליך ריפויי או שיקומי לדגם יסוד של הסיפור האמנותי. מן הצד הקליני, ההתגברות על השבר הטראומטי, הריפוי, נתפסים כתהליך השבתן של המילים. השיקום מתואר כטעינתן המחודשת של המילים ברגשות שנופו מהן, כשזירתן לסיפור רציף

3 באופן מובהק מאז 1992, עת יצא לאור מחקרים של שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, מאנגלית: דפנה רוז, תל אביב: רסלינג, [1992] 2008.

וכאימוצו של סיפור הטראומה על ידי הזיכרון המודע. משמע, מדובר בתהליך שתכליתו להביא לביטול ההעדר. מן הצד האחר, דגם יסוד של הסיפור האמנותי אף הוא מושתת על העדר, על סוד בלבה של עלילה ועל הדרכים העקלקלות המובילות לגילוי המוצלח או הכושל. גם כאן מדובר אפוא ביצירת רצף מילולי שנועד לסגור פערים ולבטל העדר: כל זה נוסף על המובן מאליו, שהן תהליך הריפוי והן סיפורו של סיפור עניינם ידיעה: כל סיפור נועד ליִדע את מי שאיננו יודע, מטופלים, גיבורים וקוראים.⁴ העדר הוא תנאי למצב הטראומטי ותנאי לסיפור. ובשני המקרים – הטראומה והסיפור האמנותי – ההשעיה וההשהיה הן בלב העניין. במקרה של הטראומה התגובה לאירוע האלים ומלולו מושהים לאורך זמן; במקרה של הסיפור הדרך לגילוי הסוד מושהית לאורך הטקסט. ללא משך אין טראומה, אין פוסט-טראומה ולבטח אין ריפוי,⁵ וללא משך אין סיפור.⁶ סוד הרודף את הנפגע ואת המספר ומילים הרודפות את הסוד ונאבקות בו, זו אפוא תבנית יסוד של טראומה ושל סיפור אמנותי כאחד. הקרב בין ידיעה לאי־ידיעה קורע את הלוקים בטראומה ותופר ומאחה את הסיפור.

טקסטים סיפוריים שמספרם ו/או גיבוריהם, או עלילתם ולשונם נקראים על ידינו כטראומטיים דורשים מאתנו נקיטת עמדה שהיא לאו דווקא הכרחית בקריאה של טקסטים אחרים. חוזה קריאה בלתי־כתוב נחתם כביכול בין טקסטים כאלה ובין קוראיהם, ובו מוטל על האחרונים מעין צו מוסרי לקבל על עצמם את עול הטראומה של האחר מתוך הזדהות של דמיון הסיטואציה הטראומטית והשתלבות בה; הם נקראים כביכול לצמצם עד מאוד את המרחק בינם ובין עולם הבדיון הפגוע.⁸ אם אמנם כל סיפור נועד ליִדע את מי שאיננו יודע, הרי סיפור טראומטי נועד ליִדע גם את מי שאיננו רוצה לדעת ואיננו רוצה לעמוד במקומו של האחר. את הבורחים מהתמודדות עם טקסט של טראומה מלווה תחושת אשמה. לגבי קוראים במקומותינו הדבר נכון במיוחד בהתמודדות עם טקסטים הממללים טראומות כגון השואה או מלחמות ישראל.⁹ לא נוח לנו לברוח מבשורתם.

4 תורת הסיפורת נוטה לדבר על דגם יסוד זה כמונחים של פערים. ראו שלומית רמון־קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, מאנגלית: חנה הרציג. תל אביב: ספרית פועלים, 1983, פרק 9. כל המינוח הנראטולוגי שאני משתמשת בו מתבסס על ההגדרות המובאות בספר זה.

5 הקשר בין טיפול נפשי ובין סיפור הוא כבר מזמן בחזקת מוסכמה וקלישאה. מן המחקרים על ההיסטריה שברויד ופרויד פרסמו בשנות ה־90 של המאה ה־19, דרך הדיון המפורט של פרויד בתיאור המקרה של "דורה", דרך כל מי שעסקו בקשר בין פסיכואנליזה לספרות – העניין נדון בהרחבה. לדוגמא, ראו: Peter Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford UK and Cambridge Mass: Blackwell, 1994.

6 מסיבות שונות אני ממעטת במכוון בשימוש בטרמינולוגיה פסיכואנליטית, אף כי בנקודה זו אפשר היה להיעזר במושג ה"עיבוד" הפרוידיאני (תורגם לאנגלית כ־working through) ולהעיר על המבנה הכרונוטופי שלו, קרי, על היות תבניתו זמנית ומרחבית כאחד.

7 בעניינים אלה כדאי לשוב ולעיין בספרו הקלאסי של פיטר ברוקס, ובעיקר בפרק הדין במאמרו של פרויד "מעבר לעקרון העונג". *Reading*, Peter Brooks, "Freud's Masterplot: A Model for Narrative", *Reading for the Plot: Design and Intention In Narrative*, Cambridge, Mass.: and London: Harvard University Press, 1984, 90-112.

8 על הוויכוח בשאלה זו ראו: Eric Kligerman, *Sites of the Uncanny, Paul Celan, Specularity and the*: *Visual Arts*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2007.

9 אומר דבר שלבטח שנוי במחלוקת: דומה שקל יותר להתחמק ללא רגשות אשמה מקריאת טקסטים

אודה ואתוודה, גם אני ברחתי וחזרתי וברחתי מלב הטראומה שבספרו של דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה.¹⁰ בכל פעם שהגעתי אל הדפים המתארים את השעות האחרונות לפני נפילתו של אברם – אחד מגיבורי הרומן – בשבי, דילגתי עליהם. ליתר דיוק, הצצתי בהם בחטף, כמו ביקשתי לא לדעת מה כתוב בהם. רק בדיעבד הלך והתברר לי שמעשה הקריאה שלי ביים קריאה טראומטית; שהוא מחקה את מהלכן של הדמויות הנתונות בטראומה והמבקשות כל עוד נפשו בן לא לדעת את אשר הן יודעות.

הרומן של גרוסמן הוא טקסט טראומטי ללא ספק. הוא טראומטי לא רק משום שהוא מספר את סיפורן של דמויות שחוו טראומות בזמנים שונים בחייהן הבדיוניים ומשום שעלילתו היא סיפור התמודדותן רבת-המעידות עם הטראומות האלה. הוא טראומטי גם משום שמהלכה של העלילה מחקה צורות שונות של סימפטומים של טראומה ודרכי עיבוד שונות של טראומה, ומממש את ההליכה, הלכה למעשה, הארוכה, האינסופית להמללתה. יתרה מזו, גם הטקסט עצמו, בלשונו, מדבר טראומה, אף על פי שהוא מתחזה לדבר אחרת. לשונו היא חלק מעלילת הטראומה.

למיטב זיכרוני, אין המילה "טראומה" מופיעה בטקסט אפילו פעם אחת, וברי שאין בכוונתי לומר שמחברו כתב אותו ביודעין ובמכוון כטקסט טראומטי. בכוונתי לומר שהטקסט, כפי שהוא נתון לנו, דוחק בנו לקרוא אותו ככזה. ואף זאת, הוא מבקש מאתנו לקרוא לא רק כטקסט המביים וממלל טראומות פרטיות של גיבורי הרומן, אלא כטקסט ששקוע בטראומות הלאומיות שלנו כאן בארץ הזאת. הטראומות באשה בורחת מבשורה הן של האנשים האלה, בזמן הזה, בארץ הזאת. הטקסט הוא רומן בדיוני שמאתגר את הגבול בין המציאות ההיסטורית למציאות הבדיונית שוב ושוב, וסעיף ברור בחוזה הקריאה שלו דורש מן הקוראים לא לשכוח את המציאות ההיסטורית שהרומן מתייחס אליה, את מה שגרוסמן עצמו מכנה בסוף-דבר שלו בשם "תיבת התהודה של המציאות שבה נכתבה הגרסה האחרונה" (633).¹¹ הרומן הוא רומן פוליטי המשתמש בטראומה ככלי פוליטי לתיאור מצב היסטורי-פוליטי עכשווי של כמעט-אין-מוצא, דרך סיפורן הפרטי של דמויותיו. הסבך העלילתי המאיים לפרק את הרומן והגודש הלשוני הנאבק לשמר אותו, מבקשים להציג טראומה של מציאות שאנו נוהגים לומר עליה שאילו נכתבה כרומן לא היתה מתקבלת על הדעת. דעת המציאות מופרכת מדעת הרומן.

הממללים טראומות פרטיות של אונס, למשל, מלברוח מן הטקסטים הממללים – בין כבדיון בין כתיבוד – את הטראומות הקיבוציות ה"גדולות", הלאומיות.

10 כל המובאות בהמשך הן מתוך דויד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, בני ברק: הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 2008. מספר העמוד ניתן בגוף הטקסט. ספרו של גרוסמן ראה אור בשנת 2008 ודברי נכתבו ב-2009. מאז פורסמו דברים רבים, הן מפרי עטו והן משל קוראיו-מבקרו. כל אלה לא הובאו בחשבון כאן.

11 מובן מאליו שבכל הנאמר כאן אין בכוונתי להמעיס כהוא זה מכאבו האישי הנורא של דויד גרוסמן. כל הנאמר מתייחס לעולם הרומן בלבד ולטקסט המספר אותו. כמו כן אין בדברים הנאמרים משום דברי ביקורת או הערכה. ענייני כאן אך ורק בטקסטים טראומטיים פוליטיים ובספרו של גרוסמן כטקסט כזה. התבוננות בטקסט מנקודת המבט של הטראומה מזניחה בהכרח היבטים רבים וחשובים של הרומן.

ב. ספר הדקדוק הטראומטי

שלוש דמויות בשנות החמישים לחייהן נושאות את עלילת הרומן, המתרחשת בראשית שנות האלפיים, כאן, בישראל: אורה, אָמם של אדם ועופר, אילן, בעלה בנפרד של אורה ואביו של אדם, ואברם, חברו הטוב של אילן, חברה של אורה ואביו-למעשה של עופר, (שאורה ואילן מגדלים כבנם). כולם ילידי הארץ, שסיפור חייהם שזור בתולדות מלחמותיה. כל אחד נושא על גבו מטען טראומטי כפול, מטען ילדות ונעורים אישי, פרטי, ומטען בגרות שהוא מעין חלק אינדיבידואלי של טראומה קולקטיבית. עיקרה של זו במלחמת יום הכיפורים, שלוחותיה בלבנון והדי השואה הניכרים בה. שלד העלילה שהטראומות נכרכות סביבו הוא מסעה של אורה, הבורחת מביתה מחשש שתתבשר על מותו של עופר – שספק נקרא ספק התנדב להמשיך ולשרת ביחידתו עם פרוץ מבצע צבאי גדול. היא גוררת עמה את אברם ומסעם הרגלי של השניים, בחלקו הצפוני של "שביל ישראל", נע בין מסע בריחה מפני הטראומה המדומיינת של העתיד ובין מסע לקראת/אל פני הטראומה של העבר. הארץ, זרועת מצבות הזיכרון לחללי קרבות העבר, הופכת תחת רגלי השניים מ"נוף-זיכרון" (memoscape) קולקטיבי של חללי הקרבות הנוכחים-תמיד, לנוף-זיכרון אישי ששביליו מוליכים לעבר עתיד מאיים ומצביעים עליו. היא הופכת מנוף תמים ומשובב עין לנוף-טראומה (traumascape), שמרבדי צמחי עתירי הגוונים מכסים אך בקושי על פצעה.¹² הארץ האהובה מאוד, כמסלול בריחה בלתי-אפשרית מן הבית המאויים,¹³ כורכת את זיכרון העבר בזיכרון העתיד ומממשת באירוניה את אשליית ההוזה של "להיות בבית בארץ הזאת".¹⁴

זמן המסע הוא ההווה הסיפורי. הוא מדווח בסדר כרונולוגי, ואילו האירועים הטראומטיים מגיחים בנסיגות סיפוריות, במהוסס ולמקוטעין, בחריקות ובהתנגדויות משתקות, כיאה

12 לעניין אחרון זה ראו: Maria Tumarkin, *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Carlton, Vic.: Melbourne University Publishing, 2005

13 בשם תואר זה אני מרמזת גם למושג המרכזי במאמרו של פרויד *Das Unheimliche*, משנת 1919, שתורגם בשעתו לעברית כ"מאויים" ואני מעדיפה לתרגם כ"אלביתית". שאלת הארץ כבית, היחס האמביוולנטי אל זו שהיא בית ולא-בית, עוברת כחוט השני לאורך הטקסט. ראו זיגמונד פרויד, האלביתית, מגרמנית: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2012.

14 מעניין בהקשר זה תרגומה של כותרת הספר לאנגלית, *Until the End of Land*. התרגום מדגיש את מרכזיותו של הממד המרחבי בטקסט זה ובטראומה בכלל. כדאי לשים לב שלמרות חשיבותו ההיבט המרחבי של הטראומה, נוטות ההגדרות הרווחות שלה להתעלם ממנו ולהתמקד בהיבט הזמן, וזאת על אף שבאופן אירוני הן עצמן כוללות את המרחב באופן מובהק וגלוי. דוגמה מובהקת לכך היא למשל "המפגש המחומץ" העומד בלב הגדרת הטראומה בספרה רב ההשפעה של קאתי קארות (Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996) והמתרחש ללא ספק בזמן ובמרחב כאחד. הוא כרונוטופ. לעניין התעלמותו של הדיון הפסיכואנליטי מן המרחב ראו גם: Ruth Ginsburg, "Ida Fink's Scraps and Traces: Forms of Space and the Chronotope", *Partial Answers* 4 (2006) אצל Kligerman, הערה 8 לעיל, עמ' 58. ולעניין זיכרון העתיד: הלשונות השמיות חסרות זמן פועל המאפשר לכרוך את העבר בעתיד, כגון הצורה האנגלית will have been. הרבה לעסוק בשאלה זו ז'אק דרידה בספרו מחצלת ארכיב, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, [1995] 2005.

לסיפור טראומטי המגשש מן האלם אל המילה. אף על פי שלקראת סוף הטקסט טראומת העבר מגיעה כביכול אל סיפורה והמטען הכבד מוצא לו מילים בגלויים האחרונים, אין היא נפתרת ממש. בניגוד להנחות קליניות-תרפויטיות מסוימות, אין די בניסוחה של הטרומה כסיפור כרונולוגי מודע ובאימוצה "כסיפור שלי" כדי להגיע לנקודת רגיעה. שכן הטרומה של אשה בורחת מבשורה היא גם, לפרקים אפילו בראש ובראשונה, טראומה פוליטית, חולייה בשרשרת טראומטית היסטורית.¹⁵ צלה של טראומת העתיד הבלתי-נמנעת מעיב עליה; רגע ההווה נתון במלחמה חדשה. ההווה נתון ב"קדם-טראומה".

אני מבקשת להציע את המושג "קדם-טראומה" בהקבלה למושג "פוסט-טראומה", ולהחילו על המצב הנפשי של מי שנתונים בטרומה עתידית, כזו שלא התרחשה עדיין, וסובלים מתסמינים דומים עד מאוד לאלה המאפיינים מצב פוסט-טראומטי. במצב קדם-טראומטי מקדימים הסימפטומים את האירוע שאמור לכאורה לגרום להם. האירוע העתיד להתקיים, אך לא התקיים עדיין, קיים לדידם במעין "זיכרון-עתיד", של "מה שיהיה הוא שהיה" כביכול. זה איננו מצב של חרדה, כפי שזו מתוארת בספרות הפסיכואנליטית, שכן המצב הנפשי הזה ממוקד ביעד ספציפי, קונקרטי, "ידוע". על אף הדמיון בתסמינים, עד כדי זהות מטשטשת כמעט ביניהם, הנה בניגוד למצב פוסט-טראומטי נולד המצב הקדם-טראומטי לא משום חוסר הידיעה, אלא בגין עודף הידיעה. הסוד ידוע גם ידוע.

ההווה של אשה בורחת מבשורה הוא קדם-טראומה מתמשך.

כך גם המציאות. "כל כך דקה קליפת כדור הארץ" (632).

עלילת המסע נפתחת על רקע חלקו הראשון של הרומן, המתרחש למעלה משלושים שנה קודם לכן, בימי מלחמת ששת הימים. הוא מפגיש את שלוש הדמויות בנעוריהן, בעת היותן בבידוד בבית חולים בגלל מגיפת צהבת. הוא משרטט את דיוקן ומקבע את מערכת היחסים ביניהן, שבה אורה "דיברה אליו [אל אילן], [...] והדברים שסיפרה לו, [...] ואיך זה קרה בכלל, הרי לאברם רצתה לספר אותם, אבל אברם המטומטם הזה, הבוגד-בנשמתו הזה, קם וברח, ורק אילן נשאר לה" (71). זוהי מערכת יחסים שבה דיבור מחפש את מענו ואת נמענו, דיבור היוצא מתוך גוף פגוע ומתאוה ונאחז בציפורניו באשליית התקווה "שהם יצליחו להינצל יחד, ברגע האחרון, מפרידה סופית ומרה" (81). זהו מערך יחסים שבו מוטמע מעשה הדיבור במעשה האהבה, בדרכן של המילים אל עצמי דרך האחר. אף על פי שהפתיחה היא לכאורה מעין משובת נעורים, היא מקבעת את אוירת הדחיפות של גזירת גורל, של עמידה על פי תהום שבה "אורה ידעה שהיא חייבת לברוח" (55).

מחלתן של הדמויות, בידודן הכפוי, ניתוקן מן העולם בשעה שמלחמה משתוללת בחוץ

15 שלא כמו ההיסטוריון דומיניק לה קפרה, המבחין בין טראומה מבנית לטראומה היסטורית, שמניסוחיו עולה כי הטרומה המבנית היא כמובן מסוים אינסופית ואילו הטרומה ההיסטורית היא זו הניתנת ל"תיקון", אני מבקשת לומר כי מטקסטים כגון זה של גרוסמן עולה תחושה הפוכה. טראומת העבר ההיסטוריות יוצרות מצב טראומטי מתמיד כלפי העתיד. ועל כך בהמשך. ראו, לה קפרה, הערה 1 לעיל, פרק 2, "טראומה, העדר, אובדן".

והאפלה מונעת ראייה נכוחה, חולשתן, החום הגבוה הגורם להזיות ומשבש את תחושות הזמן והמרחב, כל אלה נוטעים את הולדת היחסים ביניהן בְּחֹשֶׁכָה, במקום שמלכתחילה נע בין הזיה מסויטת למציאות, בין עיוורון לפיכחון, בין דיבור לאלם, בין מילים שבשליטה לשיטפון נטול רסן, בין חולי לבריאות ובין חיים למוות. משום שמצבן הפיזי של הדמויות מונע מהן מעשים של ממש, הן נאחזות ונארגות זו בזו במילים, הרבה מילים, ובמגע של נעורים מגשש בחושך בערות טרופה. במרחב הקטן והסגור של מחלקת הבידוד עורכים אורה, אברם ואילן בני העשרה את מסעם הגדול וההזוי זה לקראת זה בתנועה זוחלת, בחושים של ראייה כהה, של שְׁמַע, ריח ומישוש. ובמילים. בהתעוררות מהוססת אל זהות נשית וגברית, לומד הגוף החולה להכיר את לשונו: את תשוקתו ואת פגיעותו ואת איך-מילותיו.

"נהיה קצת ביחד" (82), המילים הסוגרות את הפתיחה וסוגרות על הדמויות, מטרימות את סבך היחסים כולו, כשם שהפתיחה כולה מטרימה את התנועה הנואשת במרחב ("את כל כוחו כילה במסע מחדרו לחדרה" [8]), את אימת העתיד הקוסמת ואת המאבק בין ידיעה לאי-ידיעה. אורה בת השש-עשרה "בסתר לבה היא כבר מרגישה שהכל קשור איכשהו, ורק לה ילכו הדברים ויתגלו לאט-לאט, בכל פעם יתברר לה עוד חלק קטן ממה שמחכה לה, [...] ובעצם, לפי כל הסימנים המצטברים גם היא-עצמה כבר יכולה להתחיל לדעת" (13). אחיזתו של העתיד נזרעת כבר כאן.

הפתיחה מטרימה גם את המערך הטראומטי של טקסט גדוֹש־טראומות זה, ומרמזת – בלשון הנעורים – אל טראומה ראשונה, פרטית, ואל הדרך שבה תתבגרנה הדמויות אל הטראומה הגדולה המצפה להן ותתמודדנה אתה. על אף רפותה־כביכול, מהווה הטראומה הקטנה דגם לבאות. בשברי דיבור מקוטע שתוכפים עליה, מספרת אורה לאברם, מרצונה ולא מרצונה, על עדה, חברתה הקרובה, אחותה "הסיאמית" (23), שנהרגה בתאונה, בהיותן בכיתה ז'. לכאורה, הכול מתרחש "על פי הספר", על פי הכללים המוכרים לנו משיח הטראומה. ואכן הסימפטומים שאורה מדווחת עליהם, בלי לדעת על היותם סימפטומים כמובן, הם אלה שמקובל לראותם כמאפיינים מצב פוסט-טראומטי. גם צורת הדיווח היא זו של המאבק "המקובל" למצוא מילים לאירוע שגורם לו. לפני שהיא יכולה לספר, עדה חוזרת ומופיעה בחלומותיה (59); התנוחה הגופנית הבלתי-מבוקרת שהיא מאמצת בעת שהיא מעלה לראשונה על דל שפתייה את המילים "עדה מתה", לקוחה גם היא מן "המילון" הזה: "אספה את רגליה וקיפלה אותן אל גופה והחלה לנדנד את עצמה קדימה ואחורה. עדה מתה, עדה כבר שנתיים מתה, אמרה בלבה במהירות" (24). מן המוסכמות האלה לקוח גם תיאור הדיבור המסרב לבוא: "חיפשה איך תספר לו, אבל המילים לא באו, רבצו על הלב ולא יכלו לצאת. מה תגיד לו? מה הוא בכלל יכול להבין? אני רוצה, חשבה אליו. זה לא שאני לא רוצה, תבין. אני פשוט עוד לא יכולה" (28). והתעוררות הזיכרון שהודחק היא כמעט קלישאית: "הכל חוזר, נרעשה, איך זה, ופתאום, לראשונה זה המון זמן, גם בבהירות מפליאה של הזיכרון" (שם). כך גם השיתוק הרגשי שבא בעקבות האירוע: "ודוקא כשהיא באמת מתה לא בכיתי, לא יכולתי, הכל התייבש לי לגמרי. לא יודעת, אפילו פעם אחת לא בכיתי מאז שהיא מתה" (שם). הטקסט איננו מוותר גם על תחושת האי-היות של האני המלווה את אורה, ההרגשה שהיא "פשוט לא שם, כבר שנתיים היא בשום מקום" (63); אותה אינות שבה "יש חור, היא חושבת, ונעשה לה קר ומצומרר,

ולא רק מעכשיו, זה כבר המון זמן, איך לא ראיתי, מאז עדה יש חור בצורת אורה, במקום שפעם הייתי" (65). על אלה נוספים רגשות האשמה כלפי הוריה של עדה, שאורה נמנעה מללכת אליהם ולנחמם. אך בעיקר חוזרים שוב ושוב האי־יכולת או חוסר היכולת לדבר: "מבטה הלך והזדגג: וככה זה בסדר, תאמין לי, הכי טוב ככה, לא מוכרחים לדבר על כל דבר" (33). וברגע שאפשר לדבר עולות האשמה וההענשה העצמית על מחיקתה של עדה מן הדיבור: "ראשה היטלטל, וכל גופה רעד: ואף־אחד בכיתה כבר לא מדבר עליה, אף־פעם, כבר שנתיים [...] פתאום החלה לחבוט את ראשה לאחור, אל הקיר, מִקָּה, הברה, מִקָּה, הברה: כ־אי־לר־היא־לא־הי־תה־בכ־לל" (34).

ומנגד מוצב אברם כמעין מטפל המכיל את התפרצות הבכי הגדולה והמשחררת, כמי שבשאלותיו ובתגובותיו מעודד אותה לספר ולבכות, ומביא להצלחת התרפיה, כביכול: "שלום, עדה, לחשה בלי קול מאחורי המלים, [...] אני מוכרחה ללכת ממך עכשיו. [...]" את לא בעולם, עדה, אל תכעסי, את כבר לא בעולם, אז בבקשה, תני לי ללכת, אני רוצה ללכת, הנה אני הולכת" (80).

כל פרטי התיאור הספרותי הזה מעלים בזיכרון את כללי הטראומה הנוהגים בשיח העכשווי ואת תיאורי האבל והטראומה המקצועיים והכמו־מקצועיים, מזיגמונד פרויד באבל ומלנכוליה ועד לך ההנחיות שחולק לתיבות הדואר או צורף לעיתון הבוקר של האזרחים בזמן מלחמת לבנון השנייה. דף זה לימד אותם כיצד לזהות טראומה וסימפטומים פוסט־טראומטיים, כדי שידעו אם אמנם הם פגועי טראומה.¹⁶ הדף, שתכליתו היתה להרגיע לכאורה ושלא נועד למטפלים אלא לכלל האוכלוסייה, למעשה לימד את האזרחים כיצד להרגיש פגועי טראומה (traumatized), כיצד לתרגם למונחים של טראומה את רגשות הבהלה, החרדה, האי־אונים, העצב, היגון, השיתוק וכו', שליוו את האוכלוסייה במשך האינתיפאדות ומלחמות לבנון. הוא נתן גושפנקה מקצועית־כביכול לתפיסה עצמית של קורבנות טראומטית.¹⁷

אלא שהמספר של אשה בורחת מבשורה נמנע במכוון מלכנות את האירועים טראומטיים, או את התגובה להם – פוסט־טראומטית. הוא מניח לנו, כמי שקוראים את הרומן בִּהקשר התרבותי רווי הטראומה שבו אנו נתונים ושבנו דפים כאלה מחולקים, לתלות את התוויות האלה בטקסט ולקרוא אותן בהנחייתן. למן הפתיחה נדרשים הקוראים לכרוך את הפרטי

16 זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, תל אביב: רסלינג, 2002. הדף המוזכר חולק מטעם נט"ל, ארגון המציג עצמו כ"אוזן קשבת במצבי לחץ וטראומה על רקע לאומי". כותרת הדף היתה "כיצד נזהה ונמנע תגובה קיצונית ומתמשכת למצב טראומטי", והמידע מוין על פי הסעיפים הבאים: א. אירוע טראומטי, ב. אם נחשפתם לאירוע טראומטי בפועל או בשל הנסיבות הנכם חשים איום קיומי ממשי, ג. אם בעקבות החשיפה לאירוע הטראומטי אתם מתנהגים, מרגישים, חושבים – וכאן מופיעה רשימה ארוכה של תסמיני התנהגות, הרגשה וחשיבה פוסט־טראומטיות. הסעיף האחרון בדף הוא: ד. מה יכול לעזור? הדף הוא עדות מצוינת לדרך שבה "טראומה" מוגדרת ומופצת בתרבות. האדם "יודע" שהוא נתון בטראומה אם הוא חש כך וכך. על "טראומה" כתוצר היסטורי ועל תסמיניה כהמצאה תלוית־תרבות, ראו, Allan Young, *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*, Princeton: Princeton University Press, 1995

17 מובן מאליו שכוונתם של מנסחי הדף היתה טובה וראויה, לעזור לאנשים ולעודד אותם לבקש עזרה מקצועית במצבים של לחץ בלתי־נסבל.

בלאומי, את סיוטי תאוונות הדרכים, המשפחות ההרוסות והאבות הלא-מתפקדים שבעבר הפרטי, בסיוטי המלחמות הלאומיות והאיומים הקיומיים האמתיים והמדומיינים. "הסיוט המוזר" שבו אורה המדמדמת שומעת את קול הקריין הבוקע ממכשיר טרנזיסטור שבחדר סמוך – או שמא "הקול בא מתוך-תוכה ומספר רק לה שהישות הציונית כבר נכבשה כמעט כולה" והיא שוכבת "לכודה באימה שהטילו בה המלים" – כרוך במחשבתה בעדה, ש"בכלל לא יודעת על זה, על מה שקורה כאן לאורה, ושזה כבר לא בזמנה של עדה" (38-39). עדה של הילדות בעבר, והמדינה התלויה על בלימה בהווה, בוונות את המערך הנפשי המכין את אורה לטראומת העתיד, שלושים שנה מאוחר יותר. דרכי המסירה של הטקסט, במשפטי האסוציאציות הכורכות זו את זו ורודפות זו את זו, מבהירות לנו שטראומות הן תמיד בהווה, כולן, עכשיו. אלה של העבר הרחוק, של ילדותנו, אלה הנופלות עלינו עכשיו עם התבגרנו ואלה שעתידות לבוא עלינו: טראומה היא תמיד של הרגע, והיא תמיד מקרס של הטראומות כולן. "מקרס" – המבנה שבו כל הטראומות קורסות אל תוך הרגע הטראומטי הנוכחי – הוא תבנית העומק של אשה בורחת מבשורה.¹⁸ הוא ההיגיון שמאחורי אמירה כגון "הגעתי למסקנה שאולי בכלל הכרנו בעתיד" (16). "מקרס" הוא המאפיין של דקדוק הזמנים של הטראומה.

הפתיחה הארוכה מציגה לא רק את הדמויות ויחסיהן זו לזו אלא גם את טכניקות הסיפור שייעשה בהן שימוש לאורך כל הטקסט.¹⁹ זהו סיפור בגוף שלישי, צמוד בעיקרו לנקודת מבטן-מיקודן המתחלפת של הדמויות ומשתמש לסירוגין בכל הדרכים האפשריות למסירת הדיבור והמחשבות במילים: דיבור ישיר, דיבור עקיף, דיבור משולב (ישיר חופשי ועקיף חופשי). טכניקות אלה מאפשרות מעברים חלקים בין לשונותיהן של הדמויות, בין הנאמר בקול למנוסח במחשבה בלבד, בין הנאמר במודע ובצלילות ובין המגשש דרכו הלא-מודעת אל הביטוי. הן מאפשרות גם מעברים כמעט לא מורגשים בין תודעות הדמויות ואף בין מה שאין הן מודעות לו, מעברים התורמים לתחושת המטווה הסימביוטי ביניהן. תבנית היחסים בין הדמויות, תבנית הטראומה ודרכי השיח הנבנים בפתיחה הם כאותה קליפת אגוז שבה נתון הרומן כולו.

ג. פנטזיה, טראומה ומציאות – "פחאום כל הדמויות נהיים אמיתיים"

בהרצאה בשם "שמן עתיק למדורת גיהנום מודרני: ההפעלה מחדש של 'טראומה נבחרת'", מתאר פמיק פולקן את מאפייניה של טראומה קיבוצית החוזרת ומופיעה כרוח

18 ב"מקרס" אין הכוונה למונח המשמש בהתעמלות (ראו מילון אבן שושן), אלא למבנה דמוי מגדל קלפים הקורס לתוך עצמו ובקריסתו כל הקלפים מתערבבים אלה באלה. זו מעין מטאפורה לתיאור שיבוש הכרונולוגיה המאפיין את זמן הטראומה. מטאפורה זו משלימה את מושג ה"ברייעבד" (*Nachträglichkeit*), שעל פיו אירוע מאוחר יותר בזמן מעניק משמעות ותוקף טראומטיים לאירוע מוקדם יותר בזמן. בשרשרת הזמן הטראומטית אירוע נפשי ב' קודם כביכול לאירוע נפשי א' (וראו, Laplanche and Pontalis, הערה 1 לעיל, עמ' 111-114).

19 מבחינת סדר הזמנים, הפתיחה היא נסיגה ביחס להווה הסיפורי המתרחש שלושים שנה מאוחר יותר. מבחינת העניין, הפתיחה היא מעין הטרימה, או מארג רמזים לכלל שעתידי להתרחש בסיפור המעשה.

רפאים בהיסטוריה של קבוצה אתנית או לאומית מסוימת.²⁰ לקבוצות כאלה יש לעתים "טראומה נבחרת", בלשונו. טראומה נבחרת, המשותפת לבני הקבוצה לאלפיהם, היא היצג מנטאלי של אסון גדול שנפל על אבותיהם בעבר מידי אויביהם. קורבנות טראומת האסון הקדומה לא יכלו או לא רצו להתאבל כהלכה על מה שאיבדו, על השפלתם ועל אזלת ידם, והעבירו לצאצאיהם את דימוי עצמיותם הפגועה ואת המטלות הנפשיות שדרשו פתרון. מקובל לכנות תהליכים כאלה בשם טראומה בין-דורית, אך פולקן מפרט ואומר כי כל המטלות והדימויים הללו, הנמסרים לדורות הבאים, מכילים התייחסויות לאותו אירוע היסטורי כ"זיכרון" שהם חולקים. עם חלוף הזמן (לעתים דורות רבים) מקשר הדימוי המנטאלי של אותו אירוע בין הפרטים בקבוצה ומשמש כסמן-זהות של הקבוצה הגדולה (large-group identity marker), מעין סמן אתני (ethnic marker). אצל ישראלים ויהודים ברחבי העולם משמשת השואה סמן זהות כזה. הייתי מוסיפה ואומרת שגם תשעה באב שימש סמן כזה במשך דורות.

חשיבות דיונו של פולקן בטראומה הבין-דורית איננה רק בהעברת הדגש מן המשא הטראומטי האישי אל טראומה שהיא אמנם משא אך משמשת גם דבק קיבוצי. חשיבותו גם בהארת דרך פעולתה של טראומה כזאת בהווה של קבוצה: "כאשר טראומה נבחרת מופעלת מחדש, בדרך כלל על ידי מניפולציה של מנהיגים פוליטיים, הזמנים קורסים זה לתוך זה ומחשבות ורגשות לגבי הטראומה של האבות מתחברים למחשבות ורגשות לגבי האויב הנוכחי. תהליך זה מעצים את תחושת הסכנה הטמונה באויב הנוכחי".²¹ רוח הרפאים חוזרת ומוגשמת, חזור והתגשם, בכל סיטואציה מאיימת חדשה.

אם כחדדה קיומית, אם כמניפולציה פוליטית, דומה שמאז קום המדינה, בכל מלחמות ישראל ואף בזמנים שביניהן, חוזרת טראומת השואה ומופעלת, ומשמשת סמן אתני של החברה הישראלית.²² אך בהיסטוריה הקצרה של המדינה, אף שלא מדובר בדורות רבים, אין ספק שמלחמת יום הכיפורים שהתרחשה בשנת 1973 משמשת כעין טראומת-מלחמה נבחרת. לא הושלם האבל על הלם ההפתעה, על אובדן העשתונות ואזלת היד הראשוניים, על מחיר הדמים הכבד ועל תחושת האשמה שבאה בעקבות המלחמה. הופעתה החוזרת של אותה מלחמה שוב ושוב בתודעה הישראלית, או בדמיון הטראומטי הישראלי, תוכפת כל כך משום שמלחמה זו מימשה לכאורה, בראשיתה, את "הטראומה הנבחרת" של השואה וניפצה את האשליה של אי-אפשרות חזרתה. ספר הנופלים שהושם בסניפי הדואר ואנשים עמדו וקראוהו בדמעות, היה הגרסה של מלחמה זו לטקס קריאת השמות, "לכל איש

20 "Ancient Fuel for a Modern Inferno: The Reactivation of a Chosen Trauma"; Vamik Volkan, הרצאה נישאה בסימפוזיון השנתי של ISPSO בקופנהגן, יוני, 2010. תרגום הדברים מאנגלית שלי, ר"ג. אני מודה לר' ג'ורדי לוי על הפניה זו.

21 בין הרוגמאות שפולקן מזכיר: נפילת קונסטנטינופול לידי התורכים בשנת 1453 כזיכרון טראומטי יווני, כישלוננו של הנסיך צ'רלי בקרב קלודן (Culloden) ב-1746 כזיכרון טראומטי סקוטי וקרוב קוסובו בשנת 1389 כזיכרון טראומטי סרבי.

22 אין הכוונה כאן להתייחס כלל לוויכוח על צדקת ההתייחסות הזאת ועל האימים הריאליים על קיומה של מדינת ישראל. על הזיכרון כצו אתני-לאומי האחראי לקיום ההיסטורי היהודי ולא כמשא טראומטי המועבר מדור לדור, ראו יוסף חיים ירושלמי, זכור: היסטוריה יהודית וזיכרון יהודי, מאנגלית: שמואל שביב, תל אביב: עם עובד, 1982.

יש שם", שנהיה חלק מטקסי יום השואה. מלחמת יום הכיפורים – וגם משום שפרצה באותו יום, יום הכיפורים – היא מורשת הקרב הטראומטית שלנו, המועברת בין דורות הלוחמים ואמהותיהם.

מלחמת יום הכיפורים היא המורשת שמכתיבה את החרדה מפני העתיד ליפול עלינו במלחמות שתבואנה. היא הפצע הפתוח של אברם, אשר מכתוב את טראומת העתיד של אורה, באשה בורחת מבשורה.

מרגע שאורה מדמיינת את הבשורה על מות בנה היא נוהגת כמי שנתונה במצב קדם-טראומטי שתסמיניו דומים לאלה של מצב פוסט-טראומטי. מובן שכך הדבר, שהיא אותה טראומת-עתיד, שטרם נתרחשה, פועלת על בסיס דגם של טראומה בעבר.²³ וכשם שהאירוע הטראומטי אכן התרחש בעבר, כך כלה ונחרצה לגבי העתיד: "ומרגע לרגע הפך הכל נחרץ, בלתי-נמנע, גופה כבר ידע, בטנה, מעיה שהלכו ונמסו" (104). בגלל הידיעה שהעתיד כביכול כבר כאן, קורסים הזמנים וכל הטראומות כולן, פרטיות ולאומיות, מתכנסות ברגע ההווה. מן הרגע שמתברר לאורה שעופר מצטרף לגדודו, חוזרת ועולה בזיכרונה "הטראומה הראשונה", מותה של עדה שהתרחש כמעט ארבעים שנה לפני כן. תוך כדי הזיה על הדרך שבה תובא אליה הבשורה המרה: "פתאום שוב מציצה בה עדה, עיניה גדולות מאוד, כאילו בוחנת אותה בלי-הרף לראות איך היא מתנהגת" (105); ובנסיעה עם עופר אל מקום הכינוס של הגדוד "לשבריר רגע שוב היתה ילדה, ושוב נאבקה עם עדה שהתעקשה להתיר את ידה מידה ולקפוץ מקצה הצוק [...] איך חזרה אליה עדה פתאום לאחוז בידה ולהתירה" (95); וכך בהבלחות לאורך כל הדרך, כי הנה לפתע "אורה זכרה שורה אהובה עליה ועל עדה מתוך 'שיירה של חצות' של יזהר" (179). טראומות העבר והעתיד שלה ושל אברם קורסות זו לתוך זו בכל רגע מודע של המסע שלהם, שבו אורה "חשבה גם על עדה שלה, כמו תמיד עשתה לה מקום, [...] ורק אז העיזה וחשבה על עופר [...] אבל אז, לפתע-פתאום [...] מזועזעת ממה שראתה באברם, משיב סוד שנחשף לה מפנימו, [...] איך התעוות, חשבה, כמו ילד שמשחק בשברים של עצמו" (9-198). עדה, עופר, אברם, ובהמשך גם אילן, קורסים-מתלכדים באורה לתודעה טראומטית אחת, המאימת להתפרק בכל רגע.

כל האנרגיה הנפשית של אורה מושקעת במלחמת הישרדות ובניסיון להציל את עצמה ואת בנה בעולם מטורף שבו אמהות מעלות את בניהן קורבן לצבא-מלחמה. בכל מהלכיה אין טיפת היגיון; בטירוף אפשר להילחם רק בטירוף. וכשם שסימפטומים של מצב פוסט-טראומטי נועדים להגן מפני מגע ישיר עם הטראומה שבעבר, כך מעשיה של אורה נועדים לגונן עליה מפני רגע הטראומה שבעתיד.

הבשורה על נפילתו של עופר הופכת מפנטזיית אימים ל"עובדה": "ובמהירות, כנמלטת, ירדה במדרגות, אלה מדרגות שבעוד יום או שבוע, או אולי לעולם לא, אבל היא ידעה שכן,

23 בהקשר זה אפשר להשוות למשל את היחסים הטראומטיים בין טראומת פינוי ימית, טראומת פינוי יישובי חבל עזה וקדם-טראומה של פינוי מדומיין של הגולן. כל זאת מבלי להתייחס לפוליטיזציה של הטראומות האלה.

לא היה לה ספק בכך, יטפסו בהן המבשרים, שלושה בדרך-כלל, ככה אומרים, שותקים יעלו במדרגות האלה, איך אפשר להאמין שככה יקרה, ובכל-זאת, במדרגות האלה הם יעלו" (128). והדרך המטורפת למנוע את הבשורה היא לברוח, לסרב לקבלה: "זהו, הוחלט, היא תסרב, היא תהיה סרבנית-הבשורה הראשונה" (129), "כשהם יבואו, היא לא תהיה כאן" (130), כי זה הדבר היחיד שיש בכוחה לעשות במאבק חסר הסיכויים בינה ובין "המבשרים". רוח הרפאים של שרה ושלושת המלאכים וטראומת העקדה שאברהם-אברם שותף לה, חוזרות ומתהפכות ואף היא, אורה, "פולטת צחקוק ניחר ומופתע" (129) לשמע הבשורה-שלא-תישמע, שאינה על הולדת אלא על מות.²⁴ היא בורחת מן הבשורה כדי לא לנטוש את בנה, כדי לבטל את שותפותה לדבר העבירה: "השארתי אותו להם. /במורדי, אני" (145). וחמושה במערך סימפטומים מורכב היא יוצאת למסע הבריחה, שבו היא מתחייבת שלא לנטוש אותו שוב לרגע.

הישמעות נירוטית למערכת חוקים מפורטת, הכוללת כללי טאבו, מילים שאסור לבטא, השבעות, קמעות פנימיים ומאגיות שחורות (118, 120, 162) עשויה לסכל – כך כפויה אורה לחוש – או לפחות לדחות, את מה שעתיד להתרחש בוודאות. "כי השעה האחרונה, ובעצם כל היממה האחרונה, היתה בה החלטה כזו מתמשכת, נחושה כי נואשת, שבכוחה השביעה פעם אחר פעם את האנשים ואת המעשים שסביבה שיתנהלו בדיוק כפי שהיא מוכרחה, לא היה שום מקום להתמקחות או לויתורים, ציות עיוור היא דרשה לחוקים החדשים שבלי-הרף נחקקו בה, לתקנות לשעת-החירום הזו שנפלה עליה" (163). קדם-טראומה, כמוה כפוסט-טראומה, היא שעת חירום נפשית הדורשת התגייסות סימפטומית שתפעיל את האדם כמו-אוטומטית, באופן הכרחי, ותמנע את הצורך בשיקול דעת ובהסחת דעת, כדי לפנות את כל האנרגיה הנפשית הנחוצה ולתעל אותה למקום שבו היא נדרשת, כדי לא להיקלע למצב שבו "עופר, מילמלה, אני שוכחת לחשוב עליו" (173).²⁵

מכוונות, ממוקדות לא-נרפית בעופר, היאחזות מתמדת במחשבה בו, האזנה לגוף בעל כוחות טלפתיים, שאין שליטה על תנועתו – אלה מדריכים את ימי מסעה הראשונים של אורה: "פתאום נעצרה נשימתה. היא פחדה לזוז. היתה כמשותקת. תחושה היתה לה, ידיעה חריפה ומוחשית. /תיזהר, חשבה אליו בלי להזיז שפתיים. תסתכל גם אחורה. /אז החל גופה לזוז מעצמו, [...] לא היתה לה שליטה על איבריה. רק חשה שגופה רומז לעופר איך עליו לנוע עכשיו כדי להיחלץ שם מאיזו סכנה או מלכודת. רגע אחד ארוך נמשכה התנועה המוזרה והבלתי-רצונית, ואחר-כך שקט גופה וחזר לרשותה, ואורה נשמה וידעה שהכל בסדר, בינתיים" (145).

וכמו לגבי מצב של טראומה שהתרחשה, שבו חוזר האירוע בחלומות מסויטים, כך לגבי טראומת-הבשורה, שאף כי לא נתרחשה לפי שעה חוזר גם כאן, בחלום בלהות, האירוע

24 רוח אחרת החוזרת ועולה מבין דפי הטקסט היא רוחה של מריה, אם ישוע, שהבשורה לה, על הולדת ועל קורבן, היא מאושיות הדת הקתולית.

25 רבים מספור הם רגעי הפחד שמותו של עופר הופך בהם ל"מציאות" משום שאורה שוכחת לחשוב עליו, לספר עליו, לחזור ולשנן את שמו – שהרי הם המוטיבציה של סיפור כל סיפור העבר. ראו למשל עמ' 298-299.

המדומיין-אך-קיים שגרם לה: "כי לפנות-בוקר העירו אותה שלושה אנשים במדי צבא שעמדו על המישורת הקטנה שלפני דלת ביתה [...]. שטופת זיעה קרה היתה, ועיניה עצומות וידיה קשורות [...]. והקצין הבכיר נוקש שוב שלוש נקישות [...]. מבקש לבקע את הדלת ולפרוץ פנימה עם הבשורה" (177).²⁶

המסע הרגלי המפרך בשבילים של הרי הגליל, ה"לנדוד ככה", לא נועד רק לבריחה מפני הבשורה שתבוא-או-לא וליצירת מקום – משך טקסט – לסיפור הטראומה; הוא נועד לעייף את הגוף עד מוות, לגרום לקהות חושים מכוונת כהגנה מפני כאב: "הלכה מהר, [...] סירבה לעצור אפילו פעם אחת, [...] המשיכה [...]. להקהות את עצמה עוד ועוד בהליכה ממושכת ובהיחשפות לשמש, גם הצמיאה את עצמה במתכוון" (181). הגוף הקדם-טראומטי לוחם מלחמה כפולה, ממשית ומדומיינת, ומותקף פעמיים, מבחוץ ומבפנים. המאמץ הפיזי המודע של ההליכה-עד-כלות משמש מעין רשת מגן מפני הכאב המדומיין של הבן המופנם באורה, זה שגורם ל"מכאוב אחר, לא מוכר, עיקש וחותר ואוכל בה בכל פה, [...] חיידק טורף. [...] זה עופר שכואב לה" (180). היאחזותה הנואשת בעופר, סירובה לפרידה, המלנכוליה-שלפני,²⁷ מומחזת בטקסט כפנטזיה של חבלי לידה, של ייסורי הרגע של קדם הפרידה הפיזית מן האם: "למה הוא ככה, למה הוא יונק ומוצץ אותי ככה, וכל תוכה פעם ונסף את שמו כמפוח, [...] הוא קרע אותה מבפנים, והשתולל והיכה באגרופו על כותלי גופה. הוא תבע אותה לעצמו בלי גבול, דרש שתפנה עצמה מעצמה ותתמסר לו עד כלות, [...] ושלא תפקיר אותו, כי הוא זקוק לה עכשיו פשוט כדי להיות, [...] בדיוק כפי שפעם היה זקוק לה כדי להיוולד?" (182). ובמפורש, "הצירים – ככה הרגישה, כמו צירי לידה – תכפו ולפתו אותה כמעט בכל רגע והפכו לכאב רציף ומסמא" (183), הגוף זועק את מכאוב הנפש של הפרידה הקמאית.²⁸ בפנטזיה הקדם-טראומטית אורה משליכה את אי-יכולתה להיפרד ממנו על הזדקקותו של בנה "המת" לה. היא שמה בפיו גם את ההכרה המפציעה בה, שהדרך היחידה להתמודד היא סיפור: "הוא תבע [...] שתחשוב עליו כל הזמן ותדבר עליו בלי הפסקה ותספר עליו לכל מי שהיא פוגשת, אפילו לעצים ולאבנים ולקוצים, ותאמר את שמו בקול-רם ובלב שוב ושוב ושוב" (182).

סיפור טראומה תובע מאזין. "הוא רק צריך לשמוע את זה ממך, מלה במלה" (248). סיפור עופר, שאורה אוזרת כוח לספר לעצמה ולאברם במהלך המסע, הוא דרכה, ודרך הטקסט, להתמודד עם הקדם-טראומה שלה ועם הפוסט-טראומה של אברם. הסיפור האחד מעלה את הסיפור האחר ומאפשר אותו. לכאורה עצם סיפור הסיפור והסיפור המסופר מחזירים את שניהם לחיים. לכאורה – שכן היגיון הדקדוק הטראומטי, וכך הגיונה של העלילה, מוכרחים להביא לכך שהחזרתו של אברם מתופת הטראומה האחת שבעבר תעשה אותו קורבן לטראומה האחרת שבעתיד. חזרתו לחיים הופכת גם אותו וביה לשותף החרדה לגורל בנם המשותף, עופר. התעקשותו שלא לחיות איננה כרוכה בעבר בלבד, היא גם פחד העתיד. המחשבה על גורלו של הבן, מחשבה שהוא מבקש לדחות מפניו עוד ועוד, גורמת

26 הפנטזיה הזו חוזרת פעמים רבות בטקסט. ראו דוגמאות נוספות בעמ' 326, 336.

27 על הפנמת האהוב המת והסירוב המלנכולי להיפרד ראו פרויד, אבל ומלנכוליה, הערה 16 לעיל. הפנמה זו נרקמת בתוך הטקסט חוזר והרקם, וראו למשל עמ' 230.

28 אפשר אולי להוסיף את טראומת הלידה לטראומות השונות הפוקרות את האישה בטקסט הזה.

לו ל"תחושה שהוא צריך לצמצם ככל האפשר את המקום שהוא תופס בעולם. [...] ישב ומיעט את עצמו, [...] שלא יזיז את חוט השערה שעופר תלוי בו [...] והוא הלך וקפא [...] והרגיש איך הוא הופך לאבן" (187). במצב הקדם־טראומטי שנכפה עליו, אברם משחזר את הקטטוניה שהוא היה נתון בה בעקבות האירוע הטראומטי שחוה הוא עצמו בעבר. הסימפטומים של הטראומה הישנה, הרודפת אותו כבר שנים, מתערבבים בסימפטומים של הטראומה המתעוררת בחדת העתיד. טראומת העבר משרטטת את דמות טראומת העתיד המשכפלת אותה. יראיי טראומת עתיד הם תמיד למודי טראומת עבר.

הסיפור שנועד לגונן על עופר, ודרכו להעיר את אברם ולשמר את אורה, נהיה כך חרב פיפיות.

ד. "אבל תחילי מרחוק"

אורה, כאם המזינה והמכילה של בני זוגה ובניה, היא גם האישה המכילה את סודות הטראומות של הטקסט המאיימים לכלותה מבפנים.²⁹ משאה הטראומטי איננו עתיד בנה וסוד מוצאו בלבד. היא גם עדה הנושאת עמה את מראָה – מראה ממש – הטראומה החרוטה בגופו המרוטש של אברם. בימי האשפוז שאחרי השיבה מן השבי המצרי היא נלחמה יחד עם אילן על השבתו של אברם לחיים ועל שפיותו. השבועות הארוכים שהיא יושבה ליד מיטתו, בניסיון הנואש להחזיר את "אברם שלפני", בדיבור ובסיפור, מתוך דחף לתת "לו את העבר שלו בחזרה", כי "אולי זה רק מה שנשאר לו" (395), הציבו אותה במעמדה הכפול: "התרפיסטית" הכושלת – הצעירה מדי והמעורבת מדי – של אברם, ומי שהיא פגועת־עדות בעצמה. יתרה מזו – ודבר זה מתברר לקוראים רק לקראת הסוף – היא ששמעה מפי אילן את סיפור שעות האימה האחרונות שקדמו נפילתו של אברם בשבי. היא גם זו הנושאת לכאורה, שלא מרצונה, באשמת נפילתו בשבי. החלקים המספרים על אברם נתונים לפיכך במבט כפול: מבטו שלו כחֹנה הטראומה ומבטה של אורה העדה לה, והיודעת, משמיעה, חלק ממה שהוא מבקש לשכוח, דברים "שאוּלי היא פוחדת לספר לא פחות משהוא פוחד לשמוע" (225).³⁰

29 על תפקידה האימהי של אורה ועל אימהותה המתוארת כ"לא־טבעית" יש להרחיב במקום אחר. הדברים נדונו בחלקם ברשימות הביקורת שהופיעו עם צאת הספר לאור.

30 אף על פי שאינני דנה בו כאן, אסור לשכוח את חלקו של אילן בסיפור ואת המשא, משא־אשמה בעיקר, שהוא נושא על כתפו. דיון נרחב יותר צריך לכלול את התמודדותו של אילן עם מצוקות נעוריו, את טראומת מלחמת יום הכיפורים, את כישלונו להציל את אברם ואת מסע הבריחה שלו. אף כי הטקסט מספק רצפים גם מנקודת המבט שלו, עיקר המֶשך נתון מנקודות המבט של אורה ואברם. למען האמת, נקודת המבט הדומיננטית בטקסט – מבחינת משך הטקסט המוקדש לה – היא זו של אורה. אף על פי שהטקסט איננו מכריע במפורש לכאן או לכאן, אפשר לקבוע שמסע הבריחה של אורה הוא גם מסע חזרתה אל אברם, שבריחתו של אילן מאפשרת, בין השאר. יש גם להעיר, שלמרות מרכזיותה של אורה כמניעה את עליית הטקסט, אפילו כאֶלת גורל עיוורת, סבילותה בין הגברים שבחייה ברורה מאוד. זהו אילן המאפשר לה לראות את אברם, אברם השולח אותה לזרועותיו של אילן, ועופר הדוחף אותה למסע הגדול. יש גם להרחיב על מקומה של אורה בחיי אברם ואילן, כשהיא משמשת מעין מימוש לאהבתם ההומו־ארוטית הלא־מודעת. כאן אולי המקום להזכיר את

על אף כל השוני, עולמו הטראומטי של אברם מהווה מעין תמונת ראי, מענות לעתים, לזה של אורה. גם בעברו הרחוק יש טראומת ילדות: "אבא שלו, שקם ונעלם כשאברם היה בן חמש, ומעולם לא נראה עוד" (310), אירוע פרידה טראומטי בתשתית אבהותו המוכחשת.³¹ וכמו תמונת עדה החוזרת ופוקדת את אורה, תמונת האב חוזרת ועולה בזיכרונו של אברם בשעות הטראומה המאוחרת יותר, בשעות העינוי שבשבי: "הוא היה זוכר, או מדמה, איך הוא-עצמו היה פעם תינוק, ואחר-כך ילד קטן, ואיך היה העולם עיגול שלם ובהיר מאוד, עד שאביו קם ערב אחד משולחן הארוחה והפך במכה את סיר המרק שעל הכיריים, והחל להכות בהמה שפוכה את אמו של אברם ואת אברם-עצמו, כמעט קרע אותם לגזרים, ואחר-כך הסתלק ונעלם וכאילו מעולם לא היה" (335).

אך הטראומה הממשית של אברם – וההנמקה הטראומטית של העלילה כולה – היא תולדת נפילתו בשבי, עינוי שבי וההלם המתמשך על פני כעשרים וחמש השנים שבעקבותיהם. גופו המעונה והשבור, המכניע את נפשו המסרבת לשוב לחיים, מוטל במרכז הטראומה הזאת, טראומת חוסר האונים הטוטאלי בהתגלמותו. ה"טראומה", שפירושה המילולי ביוונית הוא "פצע", מסומנת בטקסט על ידי הפצע המזוויע בגופו של אברם. כמו טראומה נפשית שהיא גוף זר בנפש, גם לפצע הזה יש חיים משל עצמו, זרים-אך-קרובים לגוף המזין אותו:³²

הפצע היה עמוק כאגרוף, ומוגלה סמיכה זרמה מתוכו כנביעה אינסופית. [...] משהו מבעית ומהפנט היה בשפיעה הלא-נפסקת, מעין גיחוך לעגני של הגוף עצמו לשפע שנבע מאברם תמיד. [...] כל כך הרבו לומר שם את המלה 'פצע', עד שלפעמים היה נדמה שאברם עצמו הולך ונמוג, ושכעת הפצע הוא עיקר ישותו, ואילו גופו הולך להיות אך ורק המצע שממנו מפיק הפצע את הנוזלים הדרושים לו לקיומו. (218)

לשבר הכלי שהוא אברם אין קיום מעבר, או מחוץ לפצע, לטראומה. הפצע הפיזי, המטריף בכאבו אך המאולחש, שהוא-הוא אברם החוזר מן השבי, איננו מקור הטראומה של אברם בלבד. גופו המרוטש הוא העדות הזועקת את ענותו אל מי שנכפים לשמוע-לראות. הוא אותו מראָה מבעית ומהפנט, האלביתי (*unheimlich*) בזוועתו הקיצונית, הדוחה ושואב

מעשה האמנות של גרוסמן, אשר בונה את עלילות שלוש הדמויות הארוגות זו בזו כמראות, שבהן משתבר כל סיפור במשנהו וסיטואציות אנלוגיות דוחסות את הזמן הארוך במטוה מרחבי הדוק. כך למשל סיפור נעוריו של אילן, המסופר לאורה מתוך הזיית חום, אנלוגי לסיפור על עדה המסופר לאברם בהפרש כמה שעות, או התיאורים החוזרים של הליכה במעגלים המשקפים אלו את אלו: עדה ואורה בנוה שאנן, אברם בבית החולים אל חדרה של אורה, הנסיעות בתל אביב אחרי אשפוזו של אברם, אורה באוטובוס מתחנת מוצא לתחנה סופית וחזרה, והמסע המעגלי הגדול בגליל, מן הבית ואליו.

31 הודאה באבהותו תהיה הודאה בשיבה לחיים שאיננו רוצה לחיותם. כדאי לציין גם ששני האבות בטקסט, אברם ואילן, מוצגים כמי שאבותיהם שלהם כשלו לגביהם. שאלת האבהות והאימהות בטקסט זה היא שאלה הראויה לדיון נרחב בפני עצמו.

32 הפצע המבעית והמהפנט, המסרב להירפא, מעלה על הדעת את הפצע שבסיפורו של קפקא "רופא כפרי". ראו פרנץ קפקא, רופא כפרי, מגרמנית: אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד, 2000.

את אורה (ואת אילן) אל תוך הטראומה שהם עדים לה. התיאור הפרטני, חסר הרחמים,³³ של פצעיו אותו "גוש בשר חי שפיעפע באדום וצהוב וסגול", המדיף "צחנה איומה", וכולו מערכת סימנים של התעללויות שלא הדעת ולא הדמיון סובלים (385–386), מציין את אותה נראות יתר (*hyper-visibility*), את הדיוק הנתעב המכה בסנוורים את העד לטראומה החרוטה בגופו של האחר. טראומת העד, כביכול טראומה מְכֻלִּי שני, כרוכה במה שהוא שומע ובמה שהוא רואה לפרטי פרטים, במה שכופה עצמו על ראייתו ושוב לא יִשְׁכַּח. קולו חסר הגוון של הרופא: "שבר פתוח, מכות יבשות, חתך, בצקת, הצלפה, חשמל, מעיכה, כויה, קשירה, זיהום", המכתיב את מה שמתברר כרשימת פתיחה בלבד לתמונה המזעזעת שבפסקה הבאה, כופה עצמו גם על הקוראים, שאינם מעזים להסיר את עיניהם מן הסיט שהם יודעים שאיננו ספרותי בלבד.

במשך כל שנות הפוסט-טראומה, גם אחרי החלמת פצעיו הגוף, קיומו של אברם של אברם הוא קיום שעיקרו גוף, קיום וגטטיבי שכל מטרתו לבטל את הזיכרון הנפשי. לא רק בזמן האשפוז הוא "אדיש לכל היה ונטול כל כוח רצון", מישהו שהוא בחזקת "נעדר" ש"קיומו הריק, הנבוב" מותיר אותו כגוף-קליפה נטול תוך (219). בכל השנים הארוכות בין אותה מלחמה ובין היגררתו אחרי אורה למסע ב"שביל ישראל", מתנקז המאמץ הנפשי של אברם בלא-לחיות, לצמצם בכל פעם "עוד משמרת מתישה נוספת של ערנות" בעזרת כל התרופות המטמטמות את הנפש, שמביאות את "הסחרחורת הקלה שמתערפלת למענו, ושם שֶׁקֶט סמיך מחכה לו, ושקערונית בדמות גופו בדיוק, רכה ככף יד, וענן יכסה על הכל" (157–158). כמו שאילן אומר עליו: "פשוט כיבה את עצמו ויושב בתוכו בחושך" (233). לא לחיות; ואם לחיות, אז רק בשוליים הצרים המתחייבים מהזנת הגוף. שכן אם לא ייזחר, "יתפרץ או יתפרק" (161).

מאמץ ההצטמצמות מקביל למאמץ העל-אנושי לשרוד את עלילת הזוועה החוזרת ופוקדת אותו בסיוטיו במשך כל התקופה, ואת טקסי האימים שתכליתם לְרַצוּת את הרוחות הרודפות אותו. בטקס כפייתי של עינוי עצמי הוא מכריח את עצמו לעבור בכל פעם מחדש באולמות הזיכרון, שבהם מוצגת הטראומה כבמופע אור-קולי, כדי לשלוט בהם. המלחמה, השבי, האשפוזים, החקירות, הם "שגרת התחזוקה שלו", שעליו לקיים כדי לְרַצוּת את שטן הזיכרון ושליחיו.³⁵

קהות חושים בגוף עם "בְּהִיּוּת קטטוניות ונוקשות מאובנת" (164) הן ההישרדות היחידה האפשרית לאברם במשך כל אותן שנים וגם בימי המסע הראשונים, שבהם הוא "הפחית בהכנעה את היותו לכדי זו של צמח, של חזזית או נבג. כנראה פחות כואב ככה" (172). אורה היא הרואה אותו כך "צועד, רפה ורפוס, מְרַצָה איזה עונש שכלל לא מובן לו" (שם),

33 לשון התיאור אינה נעדרת אותה "הנאה משונה" של חיטוט בפצע ער זוב רם, שהמספר מייחס לאברם המדבר על עצמו כמת.

34 לעניין ה־*hyper-visibility* ראו Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological* 2008, p. 16, [1997] *Imagination*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, וכן הפרק המרתק בספרה של גורדון הדין בחמדת של טוני מוריסון.

35 התיאור בעמודים 375–376 הוא דיווח מזעזע ומדויק של הפגן, *acting out*.

והיא זו הנאלצת להודות בינה לבינה ש"אולי באמת אין שם כלום, [...] אף־אחד" ו"הוא באמת כבר לא בו" (210).

האומנם אין העונש שאברם מרצה מובן לו כלל? הממסד הרפואי והפסיכולוגים שוחרי הטוב מתקשים לתלות בו את התווית של "הלם קרב" וממלמלים בזירות מתחמקת, ש"הוא איכשהו שולט בזה, בקצב ההחלמה שלו, לא באופן מודע, כמובן [...] והוא כנראה יודע יותר טוב מכולנו מה טוב לו" (252). ואכן, סירובו המוחלט של אברם "לדבר על העבר הרחוק, ולא על העבר הקרוב, ובעיקר לא על העתיד" (שם), איננו תוצאה של אובדן מתמשך של הזיכרון, שהרי "אורה, אני זוכר את התקופה ההיא, כמעט יום אחרי יום", הוא מתעקש לומר (244). אך בין שזוהי דחייה תקיפה ומודעת, בין שזהו מנגנון הגנה לא־מודע אך תקיף לא פחות, ההחלטה לא לזכור, לא לחיות אלא להצטמח בלבד, היא החלטת הקיום היחיד האפשרי לו. ואף על פי שבשובו מגיהנום השבי חש בכנות, ש"חבל שלא הרגו אותי" (195), ושוב ושוב "התקשה בפשטות גמורה להבין מדוע הוא עדיין בחיים" (184), והגם ששנים אחר כך הוא פונה אל נטע, חברתו הצעירה, ו"נערתו הוא קורא לה, לפעמים בחיבה לפעמים בצער, כשאת היית בת עשר, הוא מזכיר לה בהנאה משונה, אני כבר הייתי חמש שנים מת" (186) – למרות זאת האי־היות היא טקטיקת הישרדות: לחיות הוא כאב בלתי־נסבל, פשוטו כלשונו. שכן, "מת לי הכל" (393).

כמו בתיאורי הטראומה האחרים בטקסט, הסימפטומים המתגלים אצל אברם הם לכאורה "על פי הספר", הספר הפתוח לציבור במסמכים כגון זה של נט"ל שהוזכר לעיל. הדחייה הנחרצת של החיים (הוא "לא אוהב כלום שום דבר. [...] ושום בנאדם")³⁶ איננה התסמונת היחידה. הוא "לא מצליח לזכור", "כאילו יש לי חור באמצע", "באמצע הכל מחוק" (389–390), לילותיו מסויטים (383), לא רק בבית החולים, אלא עוד שנים אחר כך. אלא שהטקסט, שמודיע לנו במפורש שאל לנו להיאחז בתווית של "הלם קרב", גם שומר עלינו לבל ניפול אל תוך פח הטראומה הפשטנית. בעיקר הוא מבקש לא להיגרר אל תוך הנוחיות של אובדן הזיכרון. אִלֵם בשום פנים איננו סימן לשכחה. גם אם שנים אברם "אף פעם לא מדבר", אין משמעו שאיננו זוכר; להיפך, הוא חוזר ורואה את מה שהוא מבקש לשתוק. גם עוד שנים אחר כך: "מבט השבי נקרש בעיניו. [...] עיניו הפוכות פנימה. בושה ואימה ואָשֶם יש בהן" (421). העין זוכרת והלשון מסרבת. אין זהות בין הפער בין זיכרון ללשון לפער בין זיכרון לשכחה. ואולי אין זה ריק החומק מייצוג סימבולי אלא דווקא מלאות בלתי־נסבלת, גודש־יש המאיים בהצפה חוזרת, הסוכר את פיו של אברם.³⁷ "מה שגודֶש" (226).

³⁶ הטקסט איננו מוותר על שום הזדמנות לארוג יחד את כל הטראומות של גיבוריו. כמו כאן למשל: "אבל גם בה־עצמה, מאז המלחמה, מאז שהוא נשבה, לא היתה אהבה, לאף אדם. כמו שקרה לה אחרי עדה – כאילו שוב התייבש בה דמה" (393). לא רק שדגם הטראומה חוזר, אלא נאמר במפורש שהסימפטום הוא טקטיקת הישרדות, אפילו מודעת: "זה היה אפילו נוח. היא חיה בדיוק לפי אמצעיה" (שם).

³⁷ והשוו תיאור זה למושג ה"יתר" של לה קפרה, הערה 1 לעיל (ראו את סיכומו של עמוס גולדברג לנקודה זו בהקדמה לספר, עמ' 15). גם תיאורו של לה קפרה מתמודד עם הניגוד־לכאורה בין ריק לבין גודש, שהרי מושג הריק הסימבולי, הלאקונה, מתייחס לגודש־יתר, לעודפות (excess) החומקת מייצוג.

עונשו הגדול של אברם הוא ללא ספק הוויתור – או החרם – על הלשון.³⁸ אמן "המצאות ומשחקי-מלים ותעלולים [לשוניים] ומלכודות קטנות" (372), הוא שסימן ההיכר שלו, שקיומו, היה מילים, "מלים שלו, מילון שלם שלו, מילון וניבון ושיחון, בגיל שש-עשרה ותשע-עשרה ועשרים-ושתיים", נענש באלם, "ומאז דממה, כיבוי אורות" (175). מרצון או מאונס, "אני עם מלים גמרותי" (283) הוא פולט.

אך כוחו של טקסט ספרותי ומספרו הוא לתת לשון לכל מה שפגוע הטראומה מסרב או אינו יכול לתת לו לשון. הטקסט חוזר ומספר את העודפות הגדושה שאברם מסרב לספר. ההליכה בדרך וסיפורה של אורה, שנועד לשמור על עופר ולהעיר את אברם מתוך קהות קיומו, מחזירים אותו אל הגוף בתנועתו ובתשוקתו, ומשיבים לו, במהוסס, את הלשון. אלא שהחזרה לחיים מוליכה מטראומת העבר לטראומת העתיד, אל הווה של ארץ, שאי אפשר להפריד בו את זיכרון העבר מזיכרון העתיד. כפיית החזרה לחיים אינה אלא כדי "שיהיה מי שיזכור אותו" (412).

ה. פיקרסקה טראומטית: "דרכי קיצור שבכנונה האריכו"

אשה בורחת מבשורה נע כל העת בדרכים. עלילתו בעיקרה מתנהלת בשבילי צפון הארץ, מחפשת, מוצאת ומאבדת לסירוגין את "שביל ישראל", שיחזיר אותה אל בית שלא צריך לברוח ממנו, אך אי אפשר שלא לעשות זאת. הצעידה האיטית ברגל לא-מיומנת יוצרת את הזמן המושהה ואת המרחב הפיזי והטקסטואלי המאפשרים את לידת האשליה התרפויטית: היווצרות הסיפור של אורה, מראשיתו המהוססת, המגששת אחר המילים, ועד שטף נכתב ומדובר, מחד גיסא, והתעוררותו האיטית של אברם, חרף התנגדותו, מקגירות אוטמת למעין היפתחות, מאידך גיסא. העיכובים האינסופיים בהליכה מנומקים במצב הגוף; ההשהיות האינסופיות בסיפור מנומקות במצב הנפש. לאלה ולאלה מתפנים זמן ומקום בדרך המבקשת לא להגיע ליעדה. או מוטב, ליעדה. שכן שני יעדים דחויים יש לדרך. היעד האחד, הגלוי והמוצהר, הוא הבשורה. היעד האחר, השתוק והנסתר, הוא גרעין הטראומה של אברם, ובעצם של כל גיבורי הטקסט. היעד האחד הוא טראומת העתיד ואילו האחר הוא טראומת העבר. שניהם נדחים בהווה הדרך המתמשכת.³⁹ אשה בורחת מבשורה הוא מעין פיקרסקה טראומטית.

פיקרסקה היא אמנם ז'אנר קומי ביסודו, אך המרחק בין הז'אנרים הקומיים ובין דרכי הסיפור של טקסטים טראומטיים איננו כה גדול כפי שהוא נראה אולי במבט ראשון. קרבה זו טמונה בעיקר בדמיון המובהק בין החזרה הקומית לחזרה הטראומטית. אפשר לחשוב על ואריאציה ז'אנרית שאיננה בטווח הקומי-מצחיק, המבוססת על מכלול תבניות היסוד

38 כמו בסימפוטמים של הנסיגה מן העולם, ההצטמצמות וההתאינות, כך גם במקרה של אובדן הלשון אין הטקסט מכריע בין מנגנוני הגנה לא-מודעים לטקטיקות הישרדות מחושבות ומודעות.

39 ואולי ככל שיאריך הטקסט לא יגיע דויד גרוסמן ל"סוף דבר" שלו. רומן אחר העולה על הדעת בהקשר זה הוא טריסטרם שנדי ללורנס סטרן, בן המאה ה-17, טקסט המאריך עצמו על ידי סטיות והכבדת פרטים כדי לרחות את המוות המאיים בקצהו.

שבתשתית הז'אנרים הקומיים והיא בטווח הטראגי-טראומטי. בספרו אמנות הסיפור של עגנון, מונה גרשון שקד כמה מתבניות אלה, שהן רלוונטיות לעיונו: סיפורי-משנה המתגברים על הסיפור העיקרי ומשהים את התקדמות עלילתו; הרחבת הטפל והעמדתו ברשות עצמו מעל ומעבר לכל פרופורציה הולמת; קישור סיבתי שרירותי המבוסס על זימונים מקריים; ריבוי פרטים טריוויאליים שאינם חשובים לגוף התבנית הרטורית; פואנטה מושהה.⁴⁰ ואם נוסיף על אלה גם את החזרה, לא יקשה להבחין בדמיון בין התבניות האלה לאלה המשמשות בטקסט שלפנינו.

העלילה הפיקרסקית הטראגית, כמו העלילה הפיקרסקית הקומית, מבוססת על שרשרת אפיזודות המוליכה את הגיבור מתחנה לתחנה, בדרך אינסופית, שיעדה איננו עיקרה. סטיות, השהיות ופגישות מקריות דוחות עד אין קץ את ההגעה אליו. כל פגישה מקרית בדרך היא "תקרית" אשר משמשת עילה לעצירה מעכבת, וכל עצירה היא אמתלה לסיפור, לדיבור. אשה בורחת מבשורה רחוק מלהיות קומי-מצחיק, אך תבנית היסוד שלו מזכירה את הפיקרסקה. כמו חזות הגיבור הפיקרסקי, חזותן של הדמויות המשוטטות בדרכיו היא חזות של דמויות שוליים,⁴¹ והליכתן נועדה לדחות את הקץ, לא להגיע, לפחות עד אשר יסופרו כל הסיפורים כולם.⁴² או מוטב, עד שיסופר כל מה שאפשר לספר. משא הדרך הטראומטית הוא ראי מעוות לקלילות המצעד הפיקרסקי, מעין תמונת תשליל שלה.⁴³ שכן, למרות אקראיות התקלות וההיתקלויות, הגיבור הפיקרסקי שועט בדרך מרצונו ולהנאתו; מוכה הטראומה לעומתו, נדחף ומועד נגרר, וירא את שמצפה לו בקצה הדרך, הולך "הליכת מטוטלת, לכאן ולכאן", ומבין, אולי, "שהם מבלבלים את עצמם בכוונה, כדי שלא ימצאו את הדרך בחזרה" (175).

מי שבסופו של דבר מספרת את סיפור הטראומה, בקולה ובקולות אחרים, היא אורה. אם בתחילה היא יוצאת אל הדרך המטורפת מתוך אינסטינקט אנוכי לא ברור לשמור כך על בנה ומניה וביה על עצמה, הרי במהלכה הולך תפקידה ונעשה מורכב יותר ויותר. החיפוש אחר המילים ושרשרון כסיפור הופך אותה למטופלת ומטפלת כאחת. היא לוקחת על עצמה, גם למען עצמה, להציל את אברם מעברו. ובכל פעם שהוא חוזר ומושלך לתוכו:

אורה עומדת מולו, אוזות את פניו בין ידיה, אברם, היא צועקת לתוכו כמו לתוך באר ריקה, אברם! והוא מביט בה בעיניים מתות, הוא לא כאן, הוא מתרוצץ בטריוף בין אולמותיו החשוכים. אברם, אברם, היא קוראת אל תוכו, מבוהלת, נאבקת, לא מוותרת, יש בכוחה. והוא חוזר אט-אט, בגלים מהוססים, עולה וממלא את אישוניו, מחייך בהכנעה. (576)

גם תפקידו של אברם משתנה ככל שהדרך מתמשכת והסיפור מתקדם. ממוכה טראומה,

40 גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, תל אביב ומרחביה: ספרית פועלים, 1973, עמ' 68.

41 הטקסט חוזר ומדגיש את מראם המרושל וה"לא מכובד" של אורה ואברם בדרך.

42 כזכור, הדרך משמשת למיכאל בכטין דוגמה מרכזית לכרונוטופ מארגן ז'אנר. ראו מיכאל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים, 2007, עמ' 170-171.

43 על תבנית התשליל של טקסטים טראומטיים ראו Ginsburg, הערה 14 לעיל.

מנותק, נטול יוזמה וקיות, הוא הופך למי שאוזנו כרויה גם לסיפורו של האחר, סיפורה של האחרת. מהלך הדרך הוא גם מהלכם של אורה ושל אברם זה לקראת זה בסיפור משותף. הדרך היחידה ליצירת האשליה של היציאה מטרואומה עוברת דרך האחר. לספר טראומה משמעו להאזין לסיפורו של האחר, בפנים ובחוץ.

מראשית הדרך מתברר לאורה שעליה למצוא דרך לספר, לספר את תולדות־עופר כדי לשמר אותו, או את זכרו, ולספר את סיפור הטראומה שאברם איננו יכול לספר בעצמו. ככל שסיפורה הולך ומתנסח מתברר לה ששני הסיפורים – סיפור חיי עופר וסיפור הטראומה – כרוכים זה בזה ושהם למעשה סיפור אחד. כדי שסיפור חיים וסיפור טראומה יוכלו להיות מסופרים, על הדרך להיות ארוכה מאוד. נדרש זמן רב למילים להימצא, מילים שתיתנה משמעות לחיים ומילים שלא תפצענה, שלא תחסומנה שוב את האפשרות "סוף־סוף לשמוע מבחוץ משהו ששנים שמעתי רק בתוך הראש" (226). ואסור לו לדיבור לגעת ב"אמצע" במישרין; עליו ללכת – כמו הדרך – סחור־סחור, במעגלים מצטמצמים על שפת התהום: "הוא מוכן שהיא תספר לו קצת על עופר, אם היא מוכרחה, אבל יבקש שלא תתחיל לדבר ישר עליו, כלומר, על עופר עצמו, ובזהירות שתדבר עליו, ולאט־לאט, שיהיה אפשר להתרגל בהדרגה לעינוי הזה" (197).

בצעדיהם הראשונים בדרך מנמק מצב גופו המסומם מכדורים של אברם הן את הארכתה של הדרך והן את פירוקה לפרטי־פרקים של כל תנועה ותנועה עליה: "וכל מה שעשה אברם נמשך לאין קץ, והיה נדמה שכל תנועה שלו חולפת כמעט דרך כל מפרקי גופו" (171). והדרך הלא־מוכרת, על אבניה, נחליה והרריה, מעכבת וחוזרת ומעכבת ודורשת ריבוי תנועות קטנות ומפורקות של גופים שאינם אמונים עליה. ריבוי התנועות הקטנות מפרק את הטקסט לפרטים הקטנים של מרכיביהו, מאריך את משכו, מפרק את הסיפור לחלקיקים ודוחה ודוחה את המשכו הכואב:

אברם עמד מובס: אפשרות כזו היא כבר מעל לכוחותיו. וגם לכוחותי, חשבה אורה. והתיישבה על האדמה וחלצה, נעליים, והסירה גרביים, וקשרה וארזה, וגילגלה מכנסיים, ונכנסה בכל־תוקף למים הקפואים, [...] והוא התיישב וחליץ והסיר וגלל, וקשר [...] ונכנס [...] ועבר ובא וישב לצד אורה על הגדה, וייכש את רגליו בטפיחות ידיים, ושוב גָּרַב ושוב נעל, [...] ואת זה בדיוק הם עשו שוב ושוב. (171-172, ההדגשות שלי, ר"ג).

בצעירותה ניסתה בייאווה אורה המתוסכלת, הלומת ענותו של אברם, לכפות עליו בכוח את סיפור עברו. בחודשי האשפוז והשיקום היא ביקשה להחזירו אל החיים כשהיא מטיחה בפניו את לשונו שלו, קוראת לו את מכתביו ומצפה לשווא שיהיה להם הד. שלושים שנה מאוחר יותר היא יודעת, אולי רק חשה, שאת הסיפור הזה עליה לספר בלשונה שלה, ולאט. התובנה שאי־אפשר לספר את הסיפור בבת אחת, שגם אין ביכולתה של אורה לנסחו מיד ברצף וברהיטות, ובעיקר שהיא לא יכולה להפיל את כולו, בשלמותו, על אברם, מנמקת את ההיסוס הזהיר, ההתקדמות האיטית של הטקסט. אברם מתגונן מפני מה שהוא עתיד לשמוע, מפני מה שיאיים על הקיום השביר שהצליח אך בקושי לתחזק במשך השנים. היא נדרשת לאמוד את המרחק הנכון להתחיל ממנו, והוא נזקק לזמן רב כדי לאפשר

לסיפור להגיע אליו בלי שיקרוס. "אבל תתחילי מרחוק, הוא ביקש, הזהיר אותה" (208). עליה לדבר כך כדי שלא "ביקש ממנה שתפסיק לספר", כי, "כבר אין מקום בתוכו לכל זה" (233). נדרשים זמן ומקום כדי שהסירוב לשמוע יהפוך לאיטו לשמיעה שבהשלמה: "ואני צריך רק לשמוע. לא צריך יותר. היא תספר את הסיפור, ואחר כך זה ייגמר. סיפור לא יכול להימשך לנצח. [...] היא תדבר, זה רק סיפור. מלה ועוד מלה" (212). אך כמובן זה לא רק סיפור, וסיפור הוא לא רק מילה ועוד מילה. והסיפור גם איננו סיפור עברו של אברם בלבד. מה שמבקש להתנסח הוא הסיפור של שניהם. כל אחד מהם הוא בחזקת "מטפל" ו"מטופל" ביחס לרעהו.

היסוסיה של אורה בברירת הסיפור, מה תספר ואיך, נובעים מן המטרות הסותרות של עצם דיבורה: למשוך את אברם אל תוך הסיפור אך בה־בשעה להגן עליו מפני אותם "נפצים של זיכרון" שכל משפט שלה מכיל (264). הדברים סבוכים אף יותר, שכן הסיפור הוא הסיפור שנועד לשמר את עופר, לפחות בזיכרון, ו"איך מספרים חיים שלמים, [...] כמו שצריך. [...] ואיך בכלל אפשר לתאר אדם שלם, בשר־ודם, רק במלים, אלוהים, רק במלים?" (214, ההדגשה במקור).⁴⁴ כי האדם עשוי מפרטי הפרטים של "הנדוש והשולי", היא חושבת, ואת מי זה באמת מעניין? ובשל הצורך לברור בזהירות ובשל הצורך לערום שפעת פרטים כדי ליצור אדם במלים, הולך הסיפור ומתארך ומבקש למלא את ייעודו – להיות בכל זאת סיפור שיימשך לנצח.

לטקסט טכניקות שונות שתפקידן להאריך־להרחיב את משכו, לעכב את רצף הסיפור, להרבות במילים שידחו את הקץ. כל פרט בסיפור מלווה בדיון פנימי על ערכו, נחיצותו, משמעותו, כמו למשל: "אבל הרי זה באמת לא יעניין אותו, היא משיבה לעצמה מיד, כל פרטי הפרטים האלה" (213). כל פרט בסיפורה של אורה יש בו כדי לעורר אסוציאציות במוחה ובמוחו של אברם, הקוטעות את חוט הסיפור ויוצרות מערכת פנימית של הרהורי סיפורים המקבילה לסיפור המדובב. "להתחיל מרחוק, היא מחייכת בלבה וזוכרת איך בלילה הראשון שהכירו, היא ואברם, כשהיו נער ונערה, הוא שייט במעגלים גדולים על־פני החדר שבו שכבה, בחשכה, במחלקת הבידוד, התקרב והתרחק ממנה וכאילו התאמן בחשאי על מסלולי ההתקרבות אליה והנסיגה ממנה" (220). וכשהיא ממשיכה בסיפורה בקול, היא איננה חדלה לבדוק במקביל את ההדפנימי לדבריה, בה ובו: "אתה זוכר [...] אבל גם אם הוא זוכר, הוא אינו נותן סימן" (שם). הרבה מילים מסיטות בכל פעם מן "הדבר עצמו", אך בכל זאת מקרבות אותו צעד־צעד.⁴⁵

אולם דומה שהטכניקה הטקסטואלית המרכזית המאריכה את הדרך ומרחיבה את הטקסט

44 הרבה מן ההרהורים של אורה הם גם הערות והארות מטא־פואטיות המתייחסות לשאלות כגון מה זה סיפור, כיצד אפשר לספר סיפור, מה היחס בין המספר לרמויות בסיפור וכו'. מבין שאלות אלה עולה גם זעקתו של גרוסמן: מהו האדם שהוא רק מילים?

45 הטקסט עורם שפעת מילים לא רק בפעולות המפורקות לפרטים ובהפוגות התיאוריות. הוא עושה זאת גם בתיאור מעשה האהבה. יש לו עוד ועוד מילים לתיאור מה שחומק מהן. ככול הוא מחפש את הלשון שחומריותה מצד אחד ומטענה הקונוטטיבי מצד אחר יגיעו אל מה שאין לו לשון, קודם ללשון, גוף ומרחב.

היא המרחב עצמו. הארץ כמו מסייעת לא רק לברוח, אלא גם להתעכב, לאגור כוח, ואולי מתוך שהיא מציעה עצמה לגוף ולחושים – גם להתעורר לחיים. הארץ הזאת היא הסיפור. היא סיפור הטראומה והיא סיפור היציאה – הזמנית תמיד – ממנה. בין הרהור לדיבור

הם יושבים, מביטים אל העמק השופע לרגליהם. מאחורי אברם, בצל גופו, מהומה חרישית. בתוך גבעול יבש של פֶלֶךְ רוחשות נמלים, מכרסמות את העצה ואת פירורי הדבש הקרוש שהדבישו כאן דבורים בשנה שעברה, ושרביט זעיר של סחלב מיתמר, סגול ופרפרני, ושני אשכי פקעותיו שבאדמה – אחד מתרוקן לאטו ואחד מתמלא. וקצת הלאה מזה, בְּצֵל שכמו הימנית של אברם, נְזִמִית קטנה, לבנה, שקועה בענייניה הסבוכים, שולחת אותות ריח לחרקים שבלי-הרהר מתלבטים בינה לבין אחרות, וגם מצמיחה לה בתוך כך גביעים פורים, להאבקה עצמית, למקרה שאלה יכזיבו. ⁴⁶(224)

התעוררות הנכונות הנפשית להכיל עוד ועוד סיפור הולכת בד בבד עם התעוררות החושים לקלוט את המרחב לגווניו ולקולותיו: "הולכים. השביל רחב ונוח. כל-כך הרבה צבעים, היא משתוממת, ואני כמעט שבוע ראיתי רק לבן ואפור ושחור. [...] אפילו לשביל יש פתאום קולות. איך לא שמעתי כלום בכל הימים האלה. איפה הייתי?" (328–329). ובין היפקחות העיניים בעמוד 328, להיפתחות האוזניים בעמוד 329, באותה הליכה שבילית עצמה, נארג הדו-שיח הזהיר שבו שמו של עופר עולה בקול ולסיפור נוסף נדבך. מטווה הטקסט אורג את הסיפור ושתיקותיו אל תוך הדרך במרחב: "אחר כך, [...] שתיקה שנמשכת גבעה שלמה וחצי ואדי" (240). ובגלל השזירה ההדוקה יכול אדם, בנה הראשון של אורה, לדמיין בחדרתו אישה האוחזת בקצה חוטי-הארץ ופורמת אותה.

הטקסט ומספרו מחפשים כל דרך אפשרית לפרוש לעיני הקוראים את האריג הדחוס שהוא ארץ-סיפור ואת הנול שעליו נטווים הגיבורים לתוך אריג זה. כדי להמחיש את טיבו של האריג הטראומטי, אין אלא להביא פיסות אריג כאלה כמעט בשלמותן:

הם יוצאים לדרך – היא אוהבת לחוש את פעימת המלים: יוצאים לדרך, שני רעים יצאו לדרך, ושוב נֵצָאָה אל הדרך – והדרך קלה, וגם הם, ונדמה שלראשונה מאז שהתחילו ללכת ראשיהם אינם שמוטים כל-כך, והעיניים אינן נעוצות רק בשביל ובקצות הנעליים. הם יורדים ועולים עם השביל, שהופך לדרך כורכר רחבה, ומטפסים על גדר בטון, ומאבדים את הסימון בסבך הצמחייה – שדה גְדִילִיִּים ירוקים וגבוהים מכסה על הכל – [...] והולכים באומץ ובשתיקה עוד כמה מאות מטרים בתוך הקוצים, בלי שום רמז לכיוון, בלי אחיזה, כמו צעדים ראשונים, חושבת אורה, ומתעורר בה מיד כיב החרדה לעופר, והיא חשה שאינה עוזרת לו עכשיו, שהחוט שהיא מותחת סביבו מתרופף בבת אחת, ועדיין אין סימן לדרך, והצעדים נעשים כבדים, ומדי פעם עוצרים ומסתכלים סביב, ואז מביטות בהם עיניים אחרות, חרדון שחדל מקירותיו וסוקר אותם בחשד, ולטאה שבפיה חגב, ופרפרת זנבה-סנונית שמסהסת

46 לא כאן המקום להרחיב באשר להיבט הארטי הגלוי של כל תיאורי הטבע הרבים עד מאוד והמפורטים עד מאוד שבטקסט. אולי כדאי רק להעיר, שלא כל היבטיה של הארץ הזאת נשיים דווקא.

לרגע לפני שתטיל ביצה צהבהבה על שומר, כאילו גם אלה חשים שמשבש משוה במקצב הכללי, שמישהו אבדה לו דרכו. (342, ההדגשות שלי, ר"ג).⁴⁷

דרך-ארץ – מילים – וכיב חרדה ביניהן.

לתעות בשביל בארץ הוא להיטוות בה בסיפור: "פוסעים זה לצד זה, איש לעצמו ואשה לעצמה, ואף על פי כן נטוויים. אברם, ערוצים נימיים נפרצים בתוכו בלי-הרף, עם כל דיבור שלה. [...] וכאילו נימי הערוצים שנפרצים מציירים מפה חדשה" (343–344). לשון הטקסט טווה אותם אל תוך הארץ, וזו משרטטת את מפת סיפורם. כמו במעשה טיפולי, שניהם לומדים לדעת את האמת הכמעט-בנאלית, "שחייבים לעבור מנקודה אחת לשנייה, שאין קפיצת הדרך, שהדרך ככה, מאלפת אותנו ללכת בקצב שלה" (413–414). קצב הדרך ימתן את תזזית התנועה של אורה ואת שיתוק האיברים של אברם, ויאזן אותם לכדי קצב סיפור אחד. לא רק אורה תנסה להעלות את אברם מן התהום שהוא נמצא בה, גם הוא ינסה להציל אותה מבור הקבר שהיא כורה לעצמה (191).

הקצב הזה מכתוב את ההליכה, את התמודדותה עם גודש הטראומה ועם תוהו החיים המגששים אלי סיפור סדור, ואת לשון הטקסט. שכן לא רק הסיפור וארגונו כרוכים בשבילי הארץ; משהו בסיסי וקדום יותר, כמעט קדם-לשוני ארוג בהם. חומריות המילים וחומריות הארץ טוויית זו בזו. לרגבים, לאבנים, לצמחייה, לעלים היבשים, לזרדים, לאבקנים, לחזיונות ולאצטרובלים – צליל ומקצב הפועמים במגע הפיזי עם הארץ, לפני היות-לשון:

תקשיב, [...] למה? [...] לשביל, [...] לשבילים בארץ יש קול שלא שמעתי בשום מקום אחר. ושניהם הולכים ומקשיבים, רָרֶשׁ-רָרֶשׁ כשהנעל נגדרת בעפר, או רָרֶחֶחְ-רָרֶחֶחְ, כשקדמת הרגל פוגשת בשביל, וְחֶחֶשׁ-חֶחֶחֶשׁ בסתם הליכה, או חֻוואשׁ-חֻוואשׁ בנמרצת, ותיפופים מהירים של רְרִישׁ-רְרִישׁ כשאבנים קטנות ניתזות ופוגעות זו בזו, או חֶרְפֶּפֶפֶ-חֶרְפֶּפֶפֶ כשהרגל חוצה בשיחי סירה קוצנית, ואיזה מזל שלכל אלה יש צלילים מתאימים בעברית, [...] ואולי רק בעברית אפשר לבטא אותם בדיוק? את מתכוונת שהשבילים בה מדברים עברית? מהמהם אברם, ששָפָה מארץ תצמח? (486, ההדגשה שלי, ר"ג).⁴⁸

משהו כמעט מיסטי, סימביוזה בין מדרך הרגל ובין הארץ ושפתה, קושר בקשר ראשוני את הארץ וקדם-לשוניה לסיפורם של השניים הבורחים אל דרכיה. אך דווקא משום כך לשון וסיפור הם תמיד רק אתנחתא, מרפא ארעי. האפשרות לבנות מדי פעם סיפור איננה ערובה, וקשר מיסטי איננו זכות קניין: "מעניין איך זה בערבית, [...] הרי זה גם הנוף שלהם, וגם להם יש עיצורים מחרחרים, כאילו שהגרון נחנק מהיובש" (487).

47 ה"דרך" החוזרת כאן שוב ושוב לקוחה מפזמוני זמר עברי, פופולאריים בשעתם, ומזמרים גם היום. במקומות רבים משולכות שורות שירה קלה ושירה "רצינית" יותר אל תוך לשון הטקסט, ומכתובות בכך את קצבו.

48 הדברים מעלים על הדעת את מושג הסמייוטי של ז'וליה קריסטבה. ראו Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974.

אולם הדרך בארץ איננה רק מיטיבה, היא גם חוזרת ומערערת בכל פעם מחדש. היא מאפשרת לנסח במגומגום את סיפור העבר אך בה־בעת מאיימת בעלילת העתיד. נופיה אינם רק מקור חיים של פלורה ופאונה, הם גם זרועי מוות בדמות קברים ומצבות:

עֵיט גְדוֹל הוּאָה בְּתַכְלַת [...] אַבְרָם וְאוּרָה מִתְעַנְּגִים עַל מַעוּפוֹ וְעַל הַרֵי הַגּוֹלָן וְהַגְּלִיל הַסְּגוּלִים בְּאֵדֵי הַחֹם, וְעַל עֵינָה הַכַּחֲוִלָּה שֶׁל הַכִּינֶרֶת, עַד שְׁאוּרָה מִבְּחִינָה בְּשֵׁלֶט לְזָכְרוֹ שֶׁל סַמֵּל רוּעֵי דְרוֹר ז'ל שְׁנֵהֲרַג מִתַּחַת לַמְצוּקָה הַזֶּה [...] בְּלִי אֹמֵר וּדְבָרִים הֵם קָמִים וְנִמְלָטִים [...] וְגַם בְּמִקּוֹם מִפְּלִטָּה הַחֲדָשׁ יֵשׁ גְּלֵעָד, לְזָכֵר סַמֵּל רֵאשׁוֹן זוֹהָר מִינֵץ, [...] וְהֵיא, אוֹי, אַבְרָם, מֵהָ יֵהִיָּה, תְּגִיד לִי, מֵהָ יֵהִיָּה הַסּוּף פֶּה, כִּבֵּר אֵין מִקּוֹם לְכָל הַמֵּתִים. (475)

אין לאן לברוח, כי "אחר כך" – ותמיד יהיה אחר כך כזה – "לצד השביל, סלע גדול, כהה, ואותיות חקוקות לעומקו: נדב. ועל אבן בצד: 'חורשה לזכר סרן נדב קליין [...]'. /ומעט אחר כך, תבליט בטון ענק של כל גזרת התעלה [...] ואנדרטה ובה שמות של שמונה לוחמים" (618, וראו עוד 322–323, 1970–1973, 1969, 1973, 1970, 1948). על אלה מוסיף הטקסט בשתיקה את תאריך מותו הצפוי של עופר.

1. האומנם "אין יתרון לתקווה על הפחד"?

אשה בורחת מבשורה אורג את המרחב הטראומטי של הארץ ומכסה אותו במרבדי מילים; שִׁפְעַת מִלִּים מִכְסֶה עַל שִׁפְעַת הַמוֹגְלָה הַעוֹלָה מִן הַפְּצַע וּמִבְקֶשֶׁת לְכַאוּרָה לְהַסִּב אֶת עֵינֵי הַקּוֹרְאִים מִמֶּנּוּ אֶל עֲצֻמָּן. דומה שהן עצמן, על תִּחְפוּמֵן הַמְרָהִיב, הן מעין חלק מתגובה – ותיסלח לי הפשטנות – פוסט־טראומטית. הן מדברות ומדברות, לעתים אפילו כמעט מלהגות, מתוך פחד לומר, כדי לא לומר, כדי לא לגעת, כדי ליצור עוד מעקף על פי התהום.

אך הבריחה אל הלשון, כמו הבריחה אל הדרך, יש בה לא רק דחף הבריחה ממלחמות ישראל ומקורבנות העבר והעתיד שלהן. יש בה גם געגוע לבריחה הבלתי־אפשרית מן הגורל היהודי. שלא במועד כמעט, מעבירה משפחת צברים ישראלית לבניה את חרדת השמד ומורא השואה. עופר הילד "כבר לא רוצה להיות יהודי, כי תמיד הורגים אותנו ותמיד שונאים אותנו, עובדה" (419), ואברם הלום השבי, המתבונן בעיניים קמות ברחוב התל־אביבי, שואל בייאוש: "למה כל הזמן נדמה לי שהכל הצגה אחת גדולה? שזה הכל בשביל לשכנע את עצמם שלגמרי אמיתי כאן?" (שם). הקיום הפוסט־טראומטי השביר איננו של אברם ואף לא של אורה בלבד. הוא של הארץ שקיומה קיום על תנאי. אין לה חלק במשפחת ה"ארצות שקיימות גם מבלי שיצטרכו כל הזמן לרצות שהן יתקיימו" (420, ההדגשה במקור).

כל הספר הוא מסע גיוס הכוח להמשיך ולרצות. או שמא יש לנסח זאת אחרת: כל הספר הוא מסע גיוס כוח של מי שהם הורים לבנים בארץ הזאת, מסע שהוא כמעט מעבר לכוחו של האדם היחיד. כמו לסיפור טראומה, גם כאן נדרש אחר. עלילת אשה בורחת מבשורה

היא בְּדָבָר הַנִּיסִיּוֹן לברוא את האחר, אולי את ההורה האחר הזה. אבל הצלחת הניסיון הזה היא גם כישלוננו. מתן מילים לגיהינום שהוא עבר מאפשר לאברם לחוש "שאפילו אותם [את מעניו] הוא כבר לא שונא, רק ייאוש תפל יש בו כשהוא נזכר בהם, ולפעמים גם עצב פשוט, גולמי" (619). אמנם ככל שסיפורו מוצא לו מילים, ככל שהטראומה והאימה עולות אל פני השטח ומסופרות, הוא הולך ומתעורר, אל גופו, אל עצמו, אל אורה ואל עופר, בנם. אלא שההבטחה "להיות יחד תמיד" גוזרת את הדין: "והנה, באותו רגע חש אברם שעופר בסכנה. מעולם לפני כן לא ידע תחושה כזאת: משהו אפל וצונן פילח את לבו. הכאב היה בלתי־נסבל. הוא הצמיד אליו את אורה בכוח. שניהם קפאו" (615). ההתעוררות מתוך הקפאת הרגשות הפוסט־טראומטית אל היכולת המיוחדת לחוש משליכה את אברם לא אל זרועות אורה בלבד אלא גם אל טראומת העתיד שלה ואל לחץ הסיפור שלה. וכאן "שניהם קפאו". המהלך מסתיים בחרדה המשותפת, שמתוכה שניהם מספרים את סיפור עופר בניסיון נואש (קדם־טראומטי) להגן עליו ועל עצמם מפני העתיד: "דווקא עכשיו צריך לדבר עליו, היא צריכה לדבר עליו. מוכרחים לדבר עליו. /ואז הוא התחיל לדבר לעצמו, בלי קול. סיפור על עופר, דברים שסיפרה לו, זוטות, רגעים, מלה במלה" (624), ההדגשות שלי, ר"ג).

הִחְבֵּרָה שלתוכה הוטלו הזוטות והרגעים הללו היא חברה שבויט־טראומה, מוקסמת מן ההיתר שזו נותנת לה להיות פגועה, ורדופה בידי תוצאותיו. אך היא גם חברה של הישרדות. טראומה כרוכה, על פי הגדרה, בהישרדות. רק מי ששרד יכול להיות מוכה טראומה, ולכן אשה בורחת מבשורה הוא למרות הכול ביטויים של השורדים. וגם אם הרומן ומחברו מנצלים את כל מה שאנחנו יודעים כביכול על טראומה כדי לומר לנו שלטראומה הלאומית שלנו אין מרפא, וגם אם הם מחקים מהלך תרפיה רק כדי להצביע על אזלת ידו של מהלך כזה ביחס לטראומה הפוליטית שאנחנו שבוים בה, אולי אף מרצוננו – אף על פי כן ולמרות הכול הם שורדים – בכתובה. "חבוקים זה בזה כמו פליטי סערה" (632).

2010, האוניברסיטה העברית בירושלים

א"ב יהושע – רטרואספקטיבה: ממטאפיזיקה של רוע לאתיקה של מצבים

אביזב ליפסקר-אלבק

פתיחה

את מכלול עבודתו של א"ב יהושע אפשר להציג כפרויקט תהליכי מחשבתי אחד, אם כי לא-אחדותי. הוא לא-אחדותי משום שהוא נפתח בכוונה לערוך בְּשורה של סיפורים קצרים מבחן מטאפיזי עקרוני שאינו תלוי דווקא בישראליות של יהושע. תוצאותיו של המבחן המטאפיזי הזה חייבו את יהושע, מטעמים שנפרש כאן, לשנות את דרך הכתיבה שלו ולהפוך אותה לאפיקה רחבה (נובלות ורומנים). עם השינוי הזה של הז'אנר התחלפה גם עמדת המטאפיזיקון הכותב שלו בעמדה של סופר ישראלי מובהק המעוניין בעיקר בערך האְתי של מצבי הסיפור שלו.¹

מתווה זה בא להציג את מכלול יצירתו של יהושע כבעל שני פרקים בפרויקט ספרותי אחד, אף כי באופן פרדוקסלי האי-רציפות שלו וקו השבר שחוצה בין שני חלקיו הם התמה המאחדת של הפרויקט הזה.

מטאפיזיקה של רוע: סיפורי הקצרים של יהושע

קריאה מחדש של סיפורי א"ב יהושע – אלה שכונסו בספרים מות הזקן, מול היערות, ועד חורף 1974 – ממבט רטרואספקטיבי האוצר בזיכרון את היצירות המאוחרות שלו (הנובלות והרומנים), מעוררת רושם עז של אי-לוקאליות. הגיבור הראשי המתגורר בתוכם הוא "אני נטול שם", אנונימי, אף שהוא משמיע קול מובהק של כתיבה בגוף ראשון.

1 וראו ניסוח עקרוני של סוגיה זו כמבוא מאת אמיר כנבגי, "יהושע בראי הביקורת העברית", אמיר כנבגי, ניצה בן-דב, וזיזה שמיר (עורכים), מבטים מצטלבים: עיונים ביצירת א"ב יהושע, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 27: "האם הספרות של יהושע מכפרת על העוול באמצעות הצידוקים העצמיים של אתוס הלאומית הישראלית, או שמא היא מאפשרת לעוול לקעקע את הלגיטימיות של האתוס הזה?" המעבר אל כתיבת הנובלות כאל כתיבה פוליטית הוא תופעה עקרונית שהנן חבר הצביע עליה בפרק "רוב כמיעוט לאומי בסיפורת הישראלית מראשית שנות ה-60", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 239-255. עמדה עקרונית מהופכת לעמדה המובעת במאמר זה משתמעת מדבריו של גרשון שקד: "קשה לי לקבל פרושים מטאפיזיים ליצירתו [של יהושע] ואני מעדיף פירושים 'פסיכולוגיים'". גרשון שקד, "שהמוות בחלוניו", מבטים מצטלבים, עמ' 34.

זוהי עמדת מספר טיפוסית לסיפורי המוקדמים של יהושע, שממנה נפרד ביצירותיו המאוחרות.²

בסיפורים אלה: "גאות הים", "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר", "מול היערות" – מרבית הגיבורים המשניים גם הם נטולי שם. הם זהויות כלליות של טיפוסים (בעלי מקצועות או תפקודים משפחתיים), במידה רבה כל כך של העדר זהות פרטית עד כי מבקריו של יהושע ראו בהם אלגוריות.³ אצל כמה מן הדמויות שזכו בשם, הוא נשמע בלתי-שגרתי כמו עשור או ינון, והוא יוצר אפקט מובהק של הזרה מן המיליה הישראלי. במעט הסיפורים שבהם העניק יהושע לגיבוריו שמות – כמו בסיפורים "מסע הערב של יתיר", "חתונתה של גליה" ו"המפקד האחרון" – הוא העצים את האנונימיות והעדר ה"פרטי" בעיצוב המרחב של הסיפור והלוקאליות הבלתי-מסוימת שלו. הנופים נפרשים כצורות טופוגרפיות או גיאוגרפיות כלליות: כפר נידח, מדבר, בית כלא על אי בודד, בית משותף – באופן שחומק ממסוימות ישראלית. מרחבים אלה יכולים להיות ערבות מדבר מרוחקות ושוממות כמו ב"המפקד האחרון", אי בלב ים ב"גאות הים", או בתים משותפים כמו ב"מות הזקן" ו"תרדמת היום" – אך הם שוממים מחפצים אינטימיים של מקום פרטי (בגדים, ספרים, רהיטים), אין בהם מתווים מובהקים של מרחב גיאוגרפי, בוטני או זואולוגי, ולא ניתנו בהם סימני ההיכר של סביבה אורבנית מסוימת (שמות של רחובות, כיכרות ומבנים) – כלומר, הם חסרי זהות.⁴ במכוון נמנע יהושע מהשימוש ברפרטואר של אביזרים מטונימיים שעומד לרשותו של סופר ריאליסטי. הימנעות זו היא שהקנתה לעבודותיו המוקדמות אופי של בדיון קפוא, סוריאליזם שמסרב לחלץ מעצמו משמעות של הווה ספציפי. הקיפאון הזה כשלעצמו היה תמה שיהושע דובב בפי גיבוריו המתנמנמים תדיר, השוקעים בשנת חלומות בלי שיספרו את תוכנם.⁵ הסיפורים הללו הושמו בפי מספר בגוף ראשון, הם בלתי-דיאלוגיים ושורה עליהם איזו אילמות עקשנית, בלתי-מתומללת.⁶ הבחנה סגנונית ותמטית זו לגבי

2 קובצי הסיפורים הקצרים על פי סדר הופעתם: מות הזקן: סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1962; מול היערות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1968; עד חורף 1974, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975. ההבחנה לגבי סובייקט דובר בגוף ראשון שהסופר לא חזר אליו צריכה סיוג: ראו הסיפור הפרגמנטרי הקצר "ידיד נפש", שנדפס במוסף הארץ (15/03/2002) וכונס בספר: א"ב יהושע, אחיזת מולדת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 225-230.

3 בריאיון עמו הגדיר יהושע את סיפוריו כסימבוליסטיים-פסיכולוגיסטיים עם פיגומים מטא-דיאליסטיים. הפיתוח הביקורתי הרחב ביותר של האלגוריות כעמדה פואטית של יהושע נעשה, כמדומה, על ידי אורי שהם בפרק "ההומור-מיליטאריס האלגורי ועולמו הקוואזי-חילוני בסיפורי א"ב יהושע". אורי שהם, המשמעות האחרת: מן המשל האלגורי ועד הסיפור הפרא-דיאליסטי, תל אביב: הוצאת אוניברסיטת תל אביב, 1982, עמ' 260-305.

4 באופן מהופך מפנה יהושע תשומת לב קומית דרמטית אל אביזרים פרטיים בחיי משפחה במחזה: א"ב יהושע, חפצים, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1968.

5 על העיצוב המוטיבי הזה של הדמויות, ראו אצל נילי סדן-לובנשטיין, א.ב. יהושע: מונוגרפיה, תל אביב: ספרית פועלים, 1981, עמ' 128-129. הכותבת מייחסת להי השינה והחלום של גיבורי יהושע ערך של אינטרוספקציה, אף כי קשה לדבר על דמויות אלה כמצטיינות בתכונה מיוחדת של רפלקטיביות. ספק אם קורצווייל, ממבקרי הראשונים של יהושע, הבין את המגמה הספציפית של הכתיבה הזו, אף כי הרגיש באופי שלה, שאותו הוא כינה במידה רבה מאוד של צדק "מעורר מועקה, אימה ממש". ראו ברוך קורצווייל, חיפוש הספרות הישראלית: מאמרים וביקורת, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן,

הגיבורים ומרחב הקיום שלהם, אף שאינה בהכרח החשובה ביותר לגבי הכתיבה המוקדמת של יהושע, היא הגלויה ביותר בקליטה הראשונית של טקסטים אלה, ובאמצעותה אפשר להתחיל לסמן את החתירה שלהם למטאפיזיות, כלומר לתהייה על העקרונות הכלליים של כינון המציאות ועמידת האדם בתוכה.

המונח "מטאפיזיות" בהקשר של דיון בטקסט ספרותי בא לציין את העובדה כי מאחורי כל פעולה אמנותית מסתתרת "מטאפיזיקה מובלעת", כלומר מערכת של טיעונים סמויים או גלויים על טיבו של העולם; טענות משתמעות לגבי אופי התפיסה האנושית בתוך המציאות, כמטאפיזיקה אימננטית, או הנחה לגבי הכרת המציאות מחוצה לה, כמטאפיזיקה טרנסצנדנטית; הכחשה או אישור לגבי אופן הקיום של העולם – כלומר עמדה כלפי האונטולוגיה שלו, ותפיסות לגבי צורת ההתנהלות של הקיום הזה, כחופשית או כדטרמיניסטית.

את המטאפיזיקה של היצירה הספרותית אפשר להסיק כבר מן הסמיוטיקה הסגנונית שלה – מן הפואטיקה של "העולם הכתוב" – שעשויה להיות למשל ריאליסטית (מתוך השקפה חברתית פוזיטיביסטית-אמפירית), אקספרסיוניסטית (כעמדה אקטיבית של סינתטיות רגשית-הבעתית), או אימפרסיוניסטית (כפאסיביות רצפטואלית, אנליטית, המפרקת את העולם למרכיבים האטומיים שלו). המטאפיזיקה המובלעת היא כהגדרת ר אלבק-גדרון "תמונת העולם המסתמנת כהפשטה מתוך היצירה הספרותית", אך גם מהסגנון הספרותי, כלומר מהפואטיקה של "הקול הטקסטואלי", שיש בו השמעת עמדה שוות ערך להתערבות החשופה של כותב הטקסט, כפי שאנו מוצאים ביצירות ידועות של בלזק או של טולסטוי.⁷

הטענה המציגה את הסיפורים של יהושע כטקסטים מטאפיזיים מבקשת להרחיב את גבולות המשמעות הפילוסופית המוקנית לפואטיקה, כך שהיא לא תהיה תלויה רק בזרם ספרותי מסוים. בעצם הכלליות של תיאורי המרחב והאדם בסיפורים אלה – באי-לוקאליות שלהם ובאי-פרטיות שלהם – כפי שתוארה כאן, נוצרה נוסחה ספרותית שמבקשת לדובב מטאפיזיקה מובלעת ולהציף אותה על פני השטח, קודם שנעשתה גלויה במעשה של הפשטה בידי הקורא. באמצעות הפישוט (simplification) הסגנוני ובאמצעות ההתנזרות מכל שימוש באיזכורים פרטיים עוצבה "נוסחאות של מרחב", שהיא מרכיב מכונן של הכרה פילוסופית. זהו מרחב שבו היחסים שבין הגיבורים ובין העולם נערכים באופן סימבולי כדי לייצג תמונה של "מבנה העולם" ולא תמונה של מציאות חברתית תלוית-תרבות לאומית ספציפית.⁸ צורת היערכות מופשטת זו אכן קרובה לסגנון הסימבולי ביצירותיו של קפקא

1982, עמ' 307.

7 המונח "מטאפיזיקה מובלעת" הוא אפליקציה מורחבת של המונח של בות "מחבר מובלע" (Implied Author), ראו בספרו Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1961. הפעלת המונח "מטאפיזיקה מובלעת" הונהגה לראשונה בביקורת הספרות בספר: רחל אלבק-גדרון, המאה של המונאדות: המטפיזיקה של לייבניץ והמודרניות של המאה העשרים, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2007, עמ' 11.

8 קורצווייל היה כמדומה הראשון שאיך את הסגנון "הגברי" והחסכני של יהושע (בניגוד לסגנון ה"נשי",

ולכמה מיצירותיו של עגנון (בעיקר ב"ספר המעשים"), כפי שהרגישה הביקורת, אך כאן היא תוצג לא כתוצאה של השפעה ספרותית סגנונית, אלא כסמיוטיקה של פרויקט הגותי.

המרכיב הבולט ביותר של נוסחת היחסים הזו בסיפורים הקצרים הוא הגיבור הספרותי – או "הסובייקט המספר" – שיהושע חוזר ומעצב אותו פעם אחר פעם כמי שהוצב במערכות משתנות של יחסים חברתיים, ארגוניים וקהילתיים.⁹ מאז סיפורו הראשון "מות הזקן" מעצב יהושע את הסובייקט המספר כנתין בתוך ארגון חברתי (בסיפור זה – בוועד בית משותף). המונח "נתין" – ולא אזרח – בא לציין באופן ממוקד את המובן הצייתי שיש

לדעתו, של ס' יזהר, באותה מגמה של סימון הטקסטים שלו כעבודות אקזיסטנציאליות-פילוסופיות (אפשר שבהשפעת ז'אן פול סארטר), ולא כיצירות של שיקוף ריאליה ישראלית. ובלשונו: "אפשר לומר, שיחסו של ס' יזהר לשפה הוא יותר נשי ויחסו של יהושע גברי יותר". ברוך קורצווייל, "מקומם של סיפורי אברהם ב' יהושע", חיפוש הספרות הישראלית, הערה 6 לעיל, עמ' 309. באופן אינטואיטיבי נגע קורצווייל בהבחנה סגנונית-מגדרית מאוחרת, הנטולה מן המחשבה של ג'וליה קריסטבה, על הנשיות של הסמיוטיקה האימפרסיוניסטית מול הגבריות של הסימבוליקה הקלאסית. ראו מאמרה Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language (1974): The Semiotic and the Symbolic," K. Oliver (ed.), *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1997, pp. 32-41.

9 הבחנה עקרונית זו עולה מדבריו של עמוס עוז בתגובה ביקורתית סמוכה להופעת הקובץ מות הזקן: "עיגון העלילה מחוץ לקואורדינטות של מקום ושל זמן, מסייע לא.ב. יהושע לא-מעט בעיצוב עולמו המיוחד: טול מ'מסע הערב של יתיר' את 'יתיר' ומ'גיאות הים' את 'האיים הדרומיים', והצב במקומם את תחנת רכבת ישראל בכפר הערבי ביתיר שבהרי ירושלים, או את כלא תל-מונר – והפכת את העלילה למהתלה גמורה. אף בסיפורים שבהם ההפקעה מגדרי הזמן והמקום היא בולטת פחות (חתונתה של גליה, 'תרדמת-היום') – נשען יהושע על חומרים אי-ריאליים מובהקים ושואב מהם את עיקר כוחו וייחודו. עם זאת, ההזדקקות להם נראית לנו כאחת מחולשותיו העיקריות של יוצר זה". עמוס עוז, "הפטיש והסדן: על 'מות הזקן' מאת א.ב. יהושע", מן היסוד (17/01/1963), נדפס שנית בכתב העת סימן קריאה 10 (ינואר 1980), עמ' 271-273. באותו מאמר קובע עוז: "שאלת עיצובן הספרותי של הנחות פילוסופיות, או של דחפים אירציונאליים, היא השאלה האמנותית המכרעת בדיון על סיפורי 'מות הזקן'". בניסוח שונה ומתוך הערכה רטרוספקטיבית של יצירת יהושע חזר על ההבחנה הזו גם ביטוי מטפורי של עולמות על ותת-מצאויותיים. בניגוד לעגנון שמארגן חומרים ממשיים לכדי הפיכתם לבלתי-ריאליים ומבטאים מצבי נפש או מצבים מטאפיזיים, יהושע נוטל חומרים מופשטים ומעניק להם ממשות. מכאן ניכרת השראה נוספת שלו – קפקא. בניגוד לעגנון יהושע גם מנותק ממסורת תרבותית עשירה הניכרת בסגנון הלשון ובכוח הרמיזה האלגורית. יהושע אינו נסמך על מיתוסים אלא חייב ליצור אותם, וליצור אותם כך שיהיו בעלי משמעות מוסכמת רחבה מחוץ לתחום התרבות היהודית. אם כן התפתחותו של יהושע תלויה רבות באי-הסתמכותו על סגנון ומסורת, על חומרי זמן ומקום ובהתנתקות מאבותיו הספרותיים". גרשון שקד, "שהמוות בחלוניו: א"ב יהושע", ידיעות אחרונות: המוסף לשבת (24/03/2004), עמ' 26-27. השוואה לקפקא עלתה לראשונה בביקורת שכתב קורצווייל על סיפורי מול היערות: ברוך קורצווייל, "מקומם של סיפורי אברהם ב' יהושע", הארץ (30/06/1968). על הזיקת הדומות של יהושע ועוז כשני מספרים מתחילים ראו אברהם בלבן, "שני רעים יצאו לדרך: על התחלותיהם של א"ב יהושע ועמוס עוז", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 137-146.

10 הבחנה דומה היא הבסיס לניתוח הפוליטי-חברתי שעורך יהודה שנהב במאמר "מדינה מפקירה, אחריות של תאגיד והאופציה הפוסט-חילונית: קריאה ב'שליחותו של הממונה על משאבי אנוש'", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 362-383.

למושג "סובייקט" בשפות אירופיות; כלומר נוסף למשמע של "אישיות" המשמע של "פרסונה מציינת" הנתונה למרות של ישות אחרת (Being a subject of), שהוא ממד מיוחד של יחסים בין סובייקטיביים שאינם בהכרח "אזרחיים", אלא למשל דתיים, או קשרי מחויבות לנאמנות של סובייקט אחד לשני. גיבוריו של יהושע מבטאים את תכונת הצייתנות הזו גם במערכות בלתי-אזרחיות, שהן אישיות לחלוטין, כמו למשל ביחסים שבין המספר ב"מסע הערב של יתיר" לבין נערותו זיוה, שמפתה אותו להסיט את רכבת האקספרס ממסילתה. כמובן שבתוך ארגונים אזרחיים כמו ועד בית, חברת בנייה, חברת רכבות או פלוגה צבאית, ממד זה של צייתנות כנועה בולט עוד יותר. אך הצייתנות הארגונית או האזרחית היא משנית בחשיבותה אצל יהושע לעומת צייתנות מיוחדת זו שאותה הוא מעצב אצל גיבוריו כדחף פסיכולוגי עמוק שרק בהגשמתו הטוטאלית תלוי מימוש עצמיותם.

המשימה המטאפיזית של הטקסטים האלה מכתובה את המבנה החוזר הקבוע שלהם – כלומר היא חוזרת שוב ושוב על השאלה: מה טיבו של עולם שבו האני מממש את עצמו כסובייקט אובססיוני של צייתנות? מהו המיצוי הסופי של המצב הזה? האם המציאות בתוך עולם כזה היא דטרמיניסטית ולא ניתן לחמוק ממנה, מעצם המידול החוזר הזה של הנפשות הפועלות כנתינים צייתניים לרשויות שבצלן הן חיות?

יחסים אלה של נתינות-צייתנית שוכנים כבר בבסיס עבודותיו המוקדמות של יהושע בקובץ מות הזקן. אלה הם היחסים שבין המספר לנציגת ועד הבית הגב' עשתור, בין עובד חברת הרכבות לממונה עליו ובין לחברתו ב"מסע הערב של יתיר", בין החיילים למפקדם ב"המפקד האחרון", בין שומר היערות לקרן הקיימת ב"מול היערות" ובין שומר האסירים לשלטונות בית הכלא ב"גאות היס". בכל הסיפורים האלה מדובר באותה נתינות מציינת, שלעתים היא מניידת את עצמה מרשות לרשות. היא אוטולוגית; היא "יש" הפועל מכוח רצונו שלו, וקיומה אינו מותנה בזיקה בין-סובייקטיבית. היא אימננטית לדמויות, והן מפעילות אותה בלא שהן נתבעות לכך מכוח כפייה חיצונית. זוהי צייתנות שאינה שייכת לאותה טיפוסיות הגליאנית של יחסי עבד ואדון, באשר הגיבורים מבטאים אותה בלי כל תלות באדון מסוים, ו"מעבירים" אותה – כאילו היתה חפץ או "דבר" בעולם – ממרחב אחד לשני. הם נשאים שלה. היא לא משקפת את אדונייה – היא חיה לעצמה את כוחה המצייתי, ומפעילה אותו עד למימוש הסופי בלא התחשבות בשאלת רצון הסובייקט שלה. הארגון החברתי מגלה אותה, חושף את קיומה משום שהיא משרתת אותו. אולם מרגע שהיא נחשפה היא פועלת מכוח עצמה; ב"מסע הערב של יתיר" מועברת הצייתנות מתקנות חברת הרכבות אל זיוה, הנערה שמפתה את המספר להסיט רכבת ממסילתה; בסיפור "תרדמת היום" מועתקת הצייתנות ממנהל העבודה באתר הבנייה אל הפועל הפשוט לבוראני שמפתה את המספר ללכת לישון באמצע יום העבודה.

פעולות אלה של העתקה (Transposition) נראות כמותנות בפיתוי, או בהדחה, אולם למעשה לפני פעולת הפיתוי הן נבנו כאפשרויות משום שהמספר, גיבורו של הסיפור, עוצב מלכתחילה כמין סובייקט עיוור, ולעתים קרובות אילם, שהפרסונאליות שלו מגולמת בציות פאסיבי לתקנות, להוראות ולכללי פעולה, שאותם הוא מאמץ בלי לשאול על כותביהם.¹¹

11 באמצעות שכלול המנגנון הזה – שיהושע הוליד אותו ממטאפיזיקת הצייתנות שלו שהיא המטאפיזיקה

זהו סובייקט שרואה את העולם כאילו היה מכשיר שמצורף לו manual – ספר הוראות – שבאמצעותו מפעילים אותו.¹² כללי הנתניות שמעצב יהושע לסובייקט-האוטומטון שלו הם לעתים גלויים (ספר התקנות של חברת הרכבות, ספר החוקים של הסוהרים, פקודת יום לביצוע תרגיל צבאי), אך לעתים הם סמויים, הם אבסולוטיים ובוקעים מהדיבור של הגיבור כעין ישות עריצה הנחבאת בתוכו וכופה עליו את פעולותיו החיצוניות, כמו למשל כאשר המספר ב"חנותה של גליה" מדווח על אלוהות מומצאת שנחבאת בתוך גזע עץ שרוף.

גם בשעה שנתניות זו שרויה במרחב חברתי, היא גולה ממנו אל פנימיות הסובייקט. הגיבורים של יהושע הם מונרכיות של ציות ללא פוקד. עקרון הציות הטוטאלי הוא אימננטי ועושה את המציית לבעל עוצמה בלתי-מוגבלת לגבי סובייקטים שכנים לו. אל מעמדו המונרכי הוא מגיע באמצעות ההגליה שלו עצמו אל טריטוריה מבודדת; אי מרוחק שבמרקזו כלא סגור, חדר סגור שתרדמה נופלת על דייריו, יער מרוחק בגליל. במרחבים האלה גיבוריו של יהושע הם מונרכים על אי בודד, הם שוררים על נתינים חסרי שם, הם סובייקטים המתמלאים מכוח עצמם, מהדחף הפנימי שלהם לקיים ציוויים שאין להם מצוים. ("אדון יחיד אני על הבניין כולו, בלי מתווכים וכלי הוראות"; "המלך בבית האסורים"¹³). גם הגיבורים המורדים בסיפורים אלה – מבעירי היערות ומסיטי הרכבות ממסילותיהן – אינם שונים מאלה שצייתנותם "נאמנה" כביכול לארגון שלהם. ה"מורד" בסיפורים המוקדמים של יהושע הוא מי שהעתיק נאמנות של ציות במרחב אחד לנאמנות של ציות במרחב אחר.

עולמו של יהושע בסיפורים אלה מאוכלס כולו בפרסונות המשכפלות את הכוח האוקסימורוני הזה של "צייתנות עריצה". גם דמויות משניות, כמו למשל נהג האוטובוס ב"חנותה של גליה", מצטיירות כמפלצות אוטוטקטוניות או כדמות בעלת "אישיות מעופרת" בלשון המספר, שלה "ראש ענק ומשורבב לפנים, ובפדחת כענף שנקטם, מצנפת-נהגים ירוקה"¹⁴; שניתנה בידה מכונה גדולה (האוטובוס), והיא מפעילה אותה באלימות ובאילמות מוחלטת. אף שבכל הסיפורים הללו הדמויות הראשיות הן "פרסונות מספרות", הן שתוקות ובלתי-דיאלוגיות. הן מדווחות על עצמן ועל זולתן כעל אלילים רבי כוח או כעל כוהנים של עוצמה טקסית בדת נטולת חסד שמחסלת את מאמיניה. המטאפורה הדתית היא הבסיס לסיפור "תרדמת היום", שבו מיטתו של לובראני, הפועל המפתה את המספר לחדול

של הרוע – והעברתו אל מצבי הריאליה, ייצר יהושע את מנגנוני ההומור המובהקים שלו. דמויותיו ההומוריסטיות מותחות את פעולתן האוטומטית עד ל"נקודת ההיעצרות" (הטרנספוזיציה) שהיא נקודת הגיחוך על האוטומטיות הזו. הבחנה זו ביחס לפעולת הטרנספוזיציה – שעליה העמיד אנרי ברגסון את עיקר ההגדרה של הצחוק – בולטת בכל צורות העיצוב של פעולות קומיות בפרוזה של יהושע, כמו למשל ריצת האמוק של ישראל קדמי ברומן גירושם מאוחרים עד לבליתמו בחדר האמבטיה של האם הזקנה של לבנה פינטו. כל יצירותיו המאוחרות של יהושע עוסקות בעצירת האוטומטים הכפייטיים והצייתניים שביצירותיו המוקדמות, ומכאן נולד האפקט ההומוריסטי שלהן.

12 דימוי ספרותי מכאני זה עולה גם ממאמרו של יגאל שוורץ, "דאוס אקס מכינה, אלוהים, מכונות ובני אדם בסיפורת של א"ב יהושע", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 507-515.

13 יהושע, "גאות הים", מות הזקן, הערה 2 לעיל, עמ' 78, 86, בהתאמה.

14 יהושע, עד חורף 1974, הערה 2 לעיל, עמ' 44.

ממלאכת הבניין וללכת לישון, היא כ"במת עץ", ומי שקרב אליה נראה כ"מתעטף בגלימת כהן".¹⁵ טקס השינה מפיל תרדמה על היום – כלומר על חללו של הסיפור – ומשליט מרות משתקת על הקורבן שנעשה הכוהן שלה.

הרוע הנשקף מטיפוס סיפורי זה נעוץ במנגנון השיתוק שהשתלט על הקורבן, שבאופן פרדוקסלי הוא שהפעילו מלכתחילה. במידה שיש גילויי חסד בסיפור, כמו למשל הטיפול שנותנים המספר וחברתו זיוה לפצועי הרכבת המתהפכת – אלה הם רחמים פורנוגרפיים של הצצה אל סבל הזולת כאל מראה מהופכת המגלה לפרסונה העריצה הזו את גודל כוחה לחולל אסון.¹⁶

זוהי רשעות שעוצבה כרוע מוחלט ובלתי-שיפוטי, משום שהסיפורים מלכתחילה אינם נתונים בתוך מרחב הכרעות מציאותי שבו נתבע הגיבור לעשות פעולה אתית של בחירה. המרחב כאן הוא שטח סמיוטי של ארגון יחסים סימבוליים בעולם, כלומר ייצוג של עמדה מטאפיזית, מופשטת ותיאורטית לגבי הנתינות הטוטאלית. מן הטעם הזה – של מופשטות והעדר קונקרטיות חברתית או לוקאלית – סיפוריו המוקדמים של יהושע נעדרים כמעט כל ממד של חמלה והומור – שתי תכונות הנגזרות מיחסים אנושיים במרחב של ממשות ריאלית המאוכלס בדמויות מהקשר חברתי ספציפי. המבע ההומוריסטי ייעשה מאוחר יותר לתו היכר של כתיבתו של יהושע רק כשישתנה המרכיב הזה במידול הפואטי של סיפוריו הקצרים.

המבט הביקורתי הכולל שהופעל כאן בקריאת סיפוריו של יהושע חותר לגלות את המניע של הסופר לייצוגו המטאפיזי של הזדון, המגיע לידי אלימות גופנית בהכאתו של החתן ב"חתונתה של גליה", רמיסה אדישה של חיי הזקנים הכלואים ב"גאות הים", או דחיקת איש זקן אל "מקום היאות לו" – אל מותו. כל אלה הן כאמור פעולות נטולות חמלה מצד סובייקט שעוצמתו בכניעותו.

בדברים הבאים אני מבקש להציע כי המניע לעיצוב הרוע המטאפיזי טמון בנקודות "ההתחלה" של מצבי-הסיפור, כפי שהיצירות המוקדמות האלה מכוננות אותן דרך קבע; התחלה הנמסרת במצב מיוחד של סובייקט מספר שאיבד את תכונתו העיקרית כסובייקט כתב. רגע האובדן הזה הוא מומנט הכינון (במובן של זמן ומניע פעולה) של מעשה הסיפור אצל יהושע, ואותו הוא הציב כנקודת משען ארכימדית שממנה מחוללים הסובייקטים הצייתנים שלו את עלילות הסיפורים. מצב זה משתקף כבר באקספוזיציה לסיפורו הראשון "מות הזקן":

ראיתי שאני בטל מעבודתי זה מחצית השעה, והלכתי לראות מי ומה הבטילו אותי מעבודתי,

15 יהושע, "תרדמת היום", שם, עמ' 36, 37, בהתאמה.

16 יש דמיון רב בין הסיפור "מסע הערב של יהיר" לנובלה *Crash* (1973) מאת הסופר הבריטי James Graham Ballard (1930-2009). הנובלה עובדה לסרט ב-1996 בידי דייוויד קרונוברג. היחסים שבין הגבר והאישה בסיפור זה מבוססים על פעילות פורנוגרפית של מציצנות אירוטית ואלימה באטונות-רכב, כצורה של תגבור מתח מיני ביניהם, שכדי לקיימה יוזמים בני הזוג תאונות קטלניות במיוחד.

ראיתי ששמש אחר-הצהרים טרם רכנה מבעד האילן שלפני הבית, ולא שלחה רצדי אור, לסנוור את הדפים הריקים שלידי עטי. [...] עמדותי ליד החלון וראיתי את ההרים הרחוקים, שרחקתי מהם בעטיו של הספר שאני רוצה לכתוב. זה ימים רבים לא ירדתי לשדות ולא הלכתי בדרכים כדי שאפנה לכתוב ספר. עד עכשיו לא כתבתי אפילו שורה אחת. הולך אני ומבטל את הזמן, ואין אני יודע איך.¹⁷

מנקודת אפס זו של הדף הלבן – מחידלון הכתיבה – מתחיל יהושע את עלילת ההשתעבדות לגברת עשתור (שם של אלילה כנענית). ב"העדר" הזה של היכולת לייצר טקסט נעוצה סיבת הרוע המתגלגל בסיפור.¹⁸ הסובייקט המספר אינו כזה מלכתחילה, אלא שעולמו התרוקן לפתע ממעשה הכתיבה, או מן היכולת לשמר את הפוטנציה שלו כ"סובייקט כותב". לכך – אל הריק הנפער הזה ואל חללו – נשאבת הפעולה של ה"סובייקט המציית" החדש שלו, זה שמחזר אחר גברת עשתור, והיא אחריו, כדי לדחוק מן העולם את הזקן, שכנם המשותף. הרבה לפני השיח הביקורתי על מעמד "המחבר" ביחס לטקסט שלו, ובוודאי הרבה לפני העיסוק ב"מות המחבר" באופן שרולאן בארת דיבר עליו, ייצר יהושע טקסט ספרותי המשקף עמדה הפוכה לזו של בארת, עמדה שלפיה קיימת רציפות מטאפיזית בין הכתיבה כפעילות ממשית ובין הפעולה הבדיונית של הגיבור הספרותי.¹⁹ הכתיבה מחוברת ללא חציצה אל ההווה, היא קובעת את המעשה הספרותי ובהעדרה מדווח הכותב, כביכול בעל-פה, על התגלגלות הסיפור ללא כותב. הטקסט של יהושע מקנה לסופר "הממשי" (בין שהוא כותב ובין שהוא מפסיק לכתוב) סמכות מוחלטת של הבניית הדמות של המחבר כמי שמכונן את הפרדיגמות של "יקום ספרותי" שהנפשות הפועלות בו משקפות מטאפיזיקה של עולם ללא כותבים.²⁰ בלי להיכנס לדיונים משווים מפורטים נעיר רק כי בכך, כלומר בהצבתה של מטאפיזיקה זו דווקא, ניכר דמיונה העמוק של יצירת יהושע ליצירות קפקא ועגנון, העוסקים בפרדיגמה זו גופה, של "כתיבה" כמרכיב הכרחי בשיפוטו של העולם הממשי דווקא.²¹

17 יהושע, מות הזקן, הערה 2 לעיל, עמ' 9. הסיפור נדפס לראשונה במשא (1957) בשם "מיתתו של הזקן מן הדירה הראשונה".

18 וראו עמדה הפוכה הרואה בחתימה לטקסטואליזציה של הדיבור הפולקלורי ביצירות המאוחרות של יהושע (בעיקר הכלה המשחררת) יסוד של קונפליקט תרבותי שיש בו פוטנציאל של הרס: רחל אלבק-גדרון, "טוטם ועיוורון בישראל של 2001: תהליכי ברירה תרבותיים המיוצגים ברומן 'הכלה המשחררת' של יהושע", מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 5-19.

19 העמדה המצמצמת את תפקידו של המחבר הוצגה על ידי בארת במסתו *Le degre zero de l'écriture* שראתה אור בשנת 1953. בעברית: רולאן בארת, דרגת האפס של הכתיבה, מצרפתית: דניאלה ליבר, תל אביב: רסלינג, 2004. מהלכיה של מחשבה זו החלו בישראל בשנות ה-60 וספק אם יהושע היה מודע להם.

20 התפלגות זו שבין הבניית המספר בידי הקורא או בידי המספר עצמו משתקפת היטב בחיבורו של בארת "מות המחבר". רולאן בארת, מות המחבר; מישל פוקו, מהו מחבר, מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 39-42. החיבור נדפס במקורו בשנת 1967.

21 אצל קפקא שאלת מעמדם של התוכן הכתוב ושל הקורא בו גולמה כפעולה רציפה באמצעות הכתיבה/חריטה על הגוף ("מושבת העונשין"). אצל עגנון שאלת הרציפות קשורה בחיפוש אחר כתבים, או בהצגת אמצעי הייצור של הכתבים באמצעות הסופר שהוא הגיבור ("אגדת הסופר" וכן סיפורי "ספר המעשים", והרקונסטרוקציה של העולמות המסופרים ברומן אורח נטה ללון), אך במיוחד במעשה

בהצגת עמדה זו הציב יהושע (אף כי בדרך של ציור תמונת תשליל) כבר בפסקת הפתיחה של "מות הזקן" את העמדה המטאפיזית שלו לגבי הכתיבה כפעולה המכוננת מרחב של חירות טוטאלית. הכתיבה תלויה בחופש ממרות, בעצם התביעה שלה לברוא מרחב בדוי. בסיפורים הראשונים, ובעיקר ב"מות הזקן", בוחן יהושע (מתוך חרדת אי-כתיבה) את האי-יכולת לכוון סובייקט כהשלכה אפשרית שיש לאובדן היכולת לכתוב.²² הכתיבה כפרקטיקה – ולא דווקא כ"תוצר", כלומר כ"טקסט" – היא בסיס הכינון של הסובייקט,²³ היא הרגע שממנו מייצר ה"אני" את ה"עצמי". כשכוחה פוקע מתחיל העצמי להתפורר – תהליך שיהושע הקדיש לו את הסיפור "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר". החלל המתרוקן מסמכות כותבת, מסובייקט חופשי, שואב אל תוכו סמכות מומצאת, שהאני מציית לה בעיוורון. הוא ממציא בשבילה טקסטים מצויים שנכתבו כביכול על ידה, ופועל, כביכול, מטעמה.

לחיפוש אחר פרקטיקה של כתיבה, לאובססיה לקנות בעלות עליה, יש גילויים תמטיים רבים ביצירת יהושע, ובמקומות שבהם היא עדיין ויטאלית היא מייצרת מרחב שבו נבחים יחסים משפחתיים: לרוב יחסים בין אב שאיבד יכולת כתיבה לבן שמצוי בעיצומה של כתיבה. לכך מכוונות אפיזודות רבות בנובלה בתחילת קיץ 1970 או ברומן הכלה המשחררת, ורבות מהן מדווחות, כמדומה, על שיירים של סיבוך אדיפלי אוטוביוגרפי של יהושע בצעירותו.²⁴ חבורת הכותבים אצל יהושע נאבקת על המשאב הוויטאלי הזה, וחבריה מודעים לכך, כי בזכותו הם נהנים מסובייקטיות ומחירות מוחלטות – כמו במקרה של המפקד הכותב בלילה את תוכניות האימון בסיפור "המפקד האחרון". בעולם המרושע של הסיפורים המוקדמים כל הטקסטים (למעט זה שמובא בסיפור "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר") הם אנונימיים – כמו למשל ספרי הוראות ותקנות – שאין מאחוריהם סובייקט כותב. הם מטעמן של סמכויות כותבות מומצאות והם תובעים נמענים צייתניים.

"טקסטואליות אנונימית" היא "המאיים" האולטימטיבי שאותו מאייך יהושע כרוע מוחלט בראשית כתיבתו. את יחסו לטקסטואליות הזו הוא משליך מתוך עמדה אנטי-רליגיוזית קיצונית על כלל כתבי קודש ועל ספרי הנבואה שבתנ"ך בפרט, כדברים שהוא שם בפי ירמיהו, גיבור הרומן אש ידידותית:

ריטואלי אובססיבי של כתיבה על עור חיה (כמו בכתיבת התורה) שברומן תמול שלשום ובסיפורים "מזל דגים" ו"כרדיד חשבו להם כלי שיר". מעשה ריטואלי זה מבקש לחבר את הממשי (החיות) עם הייצוגי (מעשה הכתיבה).

22 זוהי גם חרדה מפני אובדן החירות לקרוא. בסיפור "גאות הים" נאסר על האסירים להחזיק ברשותם ספרים, והם קוראים באוסף פְּלָה של ספרים קרועים מספריית הכלא המועברים כסבב נצחי ביניהם.
23 מה שרולאן בארת מנחה "דרגת האפס של הכתיבה", אותה פרקטיקה (écriture) המצויה במרחב שבין השפה, הסגנון והתמה שאליהם היא מופנית.

24 א"ב יהושע, בתחילת קיץ 1970, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1972: האב מפשפש בכתבי בנו; א"ב יהושע, הכלה המשחררת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001: הפרופסור טדסקי מטפל בכתבי תלמידו המת. בשני המקרים נקשרת הפעולה הזו בעומקה במיתוס חיפוש אדיפלי של חקר הראשית, של סוד נעלם הנעוץ בראשית של העצמי שאותה מבקש הגיבור לחשוף. אפשר להניח כי מוצאו של המורא האדיפלי הזה מפני אבות המחפשים אחר כתבי בניהם הוא באינדידואציה האוטוביוגרפית של יהושע עצמו, שהוא בן לאב כותב, הכרוניקאי של ירושלים, הסופר יעקב יהושע.

וככה התחלתי לקרוא בתנ"ך לפי הסדר. ספר בראשית מאוד נחמד. אבות, אמהות, בנים וכלות, אחים ואחיות, מריבות וקנאות. [...] אחר כך קראתי בשאר ספרי החומש. שם כבר מתחילים המאבקים והסכסוכים בין משה לבין האספסוף שיצא ממצרים ומתגעגע לאכול בשר עם שום ובצל, ובמקום זה מקבל דת חריפה. המסכנים כנראה הרגישו מה עומד לנחות עליהם, והתחילו להתקומם כנגד הדת הקוסמית הזאת, דת תקיפה ותובענית, שנטפלה לעם קטן אחד. [...] לשבחם של ספרי התורה אפשר להגיד שהפרוזה שלהם צלולה, לא מתחכמת, לא מתפתלת. ואין בה רמאויות של כפל לשון כמו אצל הנביאים.²⁵ [...] בינתיים אין לך ברירה אלא לשמוע מה אני חושב על הנביאים [...] מדברים על צדק אוניברסאלי, על אומץ ועל על אייקונפורמיות – בלי לברוק למה האומץ הזה ולאן מוליכה האי־קונפורמיות. כי אם בודקים מוצאים שהכול חוזר על עצמו ושכל הזמן דופקים כאן על אותו מסמר. למי שייך הצדק הזה? תחת איזה חסות הוא מתקיים?²⁶

יקום של רשע הוא זה שהקִתְבִים שלו הם ללא כותבים, הוא יקום נטול חמלה וגדוש רוע, שהטקסטים שלו נעשו לכלי בידי עריצים שהם נתינים־מצייתים, כמו המפקד בסיפור "המפקד האחרון": "לעת ערבית הורה למתפללים שיתפללו. אפילו אינו יודע מי האלוהים – מוטב שיתפללו, שתנוח דעתם המשובשת".²⁷ התובענות של הטקסט המצווה נולדה מסובייקט נסתר, נעלם, אותו "אדון קנאות" שבסיפורים המוקדמים של יהושע – שהוא הסובייקט ההפוך של כתב הטקסט האישי, המשורר, הסופר שאתו יכולים נמעניו להתעמת.

העדר סמכות כותבת, או היעלמות של ישות כותבת, מבטאת אצל יהושע אימה מפני "התפוררות קוסמית" – פוביה חוזרת בסיפורי יהושע, שאותה מפנה ירמיהו מהרומן אש ידידותית כלפי עולם המקרא. לגבי זהו עולם אחוז באיום של חורבן ואסון – מעין התפוררות של מציאות במסווה של ארגונה על פי כללים שהכותב שלהם אינו יודע ולפיכך אין להם משמעות.²⁸ למטאפיזיקה הזו אפשר להעניק תווית מושאלת מהנראטיב התיאורטי של התרמודינמיקה המודרנית, כמטאפיזיקה של "אֶנטרופיה", של חתירה לאי־סדר, לאובדן אנרגיה ול"מוות חוֹמְני של היקום", כלומר ליקום שהאנרגיה שלו זולגת ממנו עד לחיסולו. זהו סדר מדומה, אלים והרסני, שמובלע בו האי־סדר שלו עצמו, והוא מאוכלס בפרסונות הדועכות אל מוות אָטִי והכרחי, שתחילתו באובדן היכולת שלהן להיות תודעות מביעות־כותבות, כמו שומר היערות שכתובת עבודת הדוקטורט שלו על הצלבנים נעצרה, ובתפקידו החדש הוא "מנסה ללקט את הווייתו שהתפוררה".²⁹ הליך זה מיוצג בסימונים

25 א"ב יהושע, אש ידידותית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 273.

26 שם, עמ' 274.

27 יהושע, עד חורף 1974, הערה 2 לעיל, עמ' 67.

28 לעתיד יהושע יעצב את חרדת האנטרופיה הזו כצורה קומית בפרק השני ברומן גירושם מאזרחים ויסמן אותה במוטיב המדריך לפרק השני במובאה מתוך שירו של י"ב יטס "The Second Coming": "הדברים נפרמים, המרכז מתפרק, האנרכיה נכרכת על העולם". א"ב יהושע, גירושם מאזרחים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982, עמ' 39.

29 א"ב יהושע, מול היערות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 11. וראו על הפסקת הכתיבה בעמ' 9; 14; 21.

של הסיפורים, שבהם מצטייר יקום שבו שוקעים כולם לתרדמת, הרכבות שלו נעצרות או מבול מכסה אותו בדומייה סופית.

להבחנה זו יש להוסיף הערה לגבי הצורה שלובשת האימה מפני אובדן היכולת להיות רשות־כותבת, כלומר להיות סובייקט השולט בהיגוד הסיפור שלו. זהו פחד שהפרוזה של יהושע מעולם לא השתחררה ממנו, ויצירותיו המאוחרות שריות בתוך מאמץ מבוהל להציע אלטרנטיבות למטאפיזיקה של רוע פאסיבי וצייתיני זה באמצעות אסטרטגיות מתחלפות של התחמקות ממנו. ההבניה החוזרת של הפחד מפני הרוע היא בדמות אלילות פגאניות. ישויות כאלה משליטות את סמכותן בשתיקה, שהיא פרדוקסלית משום שהיא מדוכבת בקולם המדבר בגוף ראשון של הגיבורים. דיבורם המצווה נמנע בעקביות מרטוריקה הסברית, ורובם נושאים במכוון שמות אליליים – עשתור, ערדון, עידוא, יגנון – כמין דרך לייצר רתיעה תרבותית מותנית מצדו של הקורא העברי־יהודי. בעצם השימוש ברתיעה זו נחשף היחס האמביוולנטי של יהושע לתנ"ך, שיש בו מצד אחד משיכה חזקה לערכיו הנראטולוגיים הפואטיים ומצד אחר דחייה מסמכותו המיסטית, המאגית והמשפטית. במידה שהיסוד הדתי מתגלה בסיפורים אלה – הגדושים במפתיע בכינויי אלוהיות רבים יותר מכל מה שמצוי בכל יצירת יהושע שלאחריהם – הוא הרסני, והסימול המובהק שלו הוא המטאפורה של העץ־הסנה האחד שנשרף בסיפור "מול היערות". זהו אותו "עץ מתעטף בתפילה", זית שרוף, שלתוך ניקבתו פונה המספר ב"חתונתה של גליה" ואומר "אדוני אלוהים, זה הסוף"³⁰. המרחב הרליגיוזי היה תמיד בשביל א"ב יהושע אזור הסכנה המוחלטת, "המקום האחר" המאיים שממנו הוא מבקש להתרחק ככל האפשר. הרליגיוזיות אצל יהושע מגולמת תמיד בתוך "גופים" עריצים, אטומים ובלתי־מובנים ובכך הוא נעשה לסופר החילוני האולטימטיבי של הספרות העברית החדשה.

הסיפורים הקצרים של יהושע הם למעשה מטאפיזיקה סימבולית על פוביה מפני אובדן כתיבה ומפני שתיקה נמשכת שלא תופר לעולם. האפשרות להיחלץ ממנה מופיעה רק כשהגיבור אזור כוח לתנועת מסע ומעורר את סביבתו להשיב לו את כתביו האבודים. המסעות הללו לא צולחים בסיפורים המוקדמים, למעט בסיפור "שתיקה הולכת ונמשכת של משורר", שבו הפקיד יהושע כוח גואל בידיו של נער הלוקה בפיגור גבולי, כמין מקום אחרון שבו עדיין מהבהבת קדם־תבונה כבויה, המאפשרת באמצעות מעשה של סרבנות כלפי האב חסד אנושי בלתי־מצייתי והתחלה נסית של כתיבה מחוץ להיגיון ולנורמליות של "האדם הרגיל".

מהסיפורים לרומנים: סובייקט כותב וספרות איטינרית

בנובלות וברומנים שלו חולל יהושע שני מהלכים פואטיים של פירוק הרוע: א. הוא סכר את פיות גיבוריו. ב. הוא נטל לעצמו חירות מוחלטת של כותב. כלומר, הוא דומם את קולו של המספר בגוף ראשון המדובב את עצמו, לטובת טקסט של סופר המספר על דמויותיו, וקובע בכך את גבולותיו של הדיבור באמצעות הבנייה פואטית שרירותית.

30 יהושע, עד חורף 1974, הערה 2 לעיל, עמ' 41.

גיבוריו של יהושע עשויים עתה להיות, אם רק יותר להם, דברנים כפייתיים ללא גבול. הפרוזה שלו מבקשת להבליט את תכונתם זו כדי להעמיד מולה את שררת הכוח הפואטי המציב גבול למלל המתפשט שלהם. "השררה הפואטית" מתבטאת בהשלטת גורם תבנות ספרותי שרירותי – קונסטרוקט פואטי – שהמלל נכנע לו, ובכך נעשה מדיבור לפְתָב. הדוברים בגוף ראשון ברומן גירושים מאוחרים קרויים על שם ימות השבוע (לפני פסח). היסוד הקלנדרי הוא אותו קונסטרוקט פואטי שרירותי השולט על הדיבור; כשהיום חולף סוכר הערב היורד את פיה של הדמות ופותח את פי הדמות של היום הבא. בהפעלת הקונסטרוקט הזה נוהג יהושע באופן דומה לכתבת המשורר, המפעילה צורה שרית באמצעות חיתוכו המלאכותי של הדיבור בגבולות הטור השיירי או הסטרופה השירית, בטרם "הסתיים" המבע הדקדוקי השלם. החיתוך המלאכותי (ולא רק באמצעות צורה כזו) הוא העיקרון החשוב ביותר של הפיכת הדיבור הטבעי למעשה אמנותי-מלאכותי שהצרפתית מכנה אותו "artificiel", ל"מבע עשוי" – לטקסט, לפְתָב.

ברומן מר מאני, שאותו כינה יהושע "רומאן שיחות",³¹ מרחב הדיבור נקבע על פי עיקרון דרמטי של קטיעת הזמן בפרקים הנסוגים לאחור והתרת הדיבור במסגרות סצנאריות בלתי-אחידות: שיחת טלפון, גביית עדות, קריאת מכתב, דיבור בפני שכיב מרע. ההגבלות על הדיבור רבות ומורכבות כל כך, עד כי בכל מעמד ספרותי (סצינה/פרק/מונולוג) נעשה הסובייקט המדבר לנתין משועבד של ה"ריבון" הכותב אותו. שרירות ההמצאות הפואטיות קובעת את אפשרויות הדיבור, את גבולותיו, את מקומו ואת אורך התנהלותו. באמצעות הקונסטרוקטים הפואטיים המתחלפים והמומצאים מחדש בכל פרק מפגינה "הריבונות הכותבת" של הסופר את סמכותה העליונה, פעמים רבות ללא כל קשר למסגרת התמה שהגיבור פועל בה. הרומן מר מאני הוא יצירה של הפסקות דיבור, והוא, דיבור זה גופו, מצוי תדיר בעיצומו של מאבק להמשיך ולדבר כנגד היד הכותבת הסוכרת את הפה המדבר ואינה מתירה לו להשלים את הארגומנטציה הדברנית האין-סופית שלו. הטקסט הוא מלחמה מתמדת בדיבור שאין לו גבול, מאבק בפרקטיקה מרושעת שמבקשת להשיג באמצעות דיבור מתפשט חסר מרכז, פטפטני, אובססיבי וערמומי מטרות שמעוגנות באיזו "אידיאה פיקס" שתובעת לעצמה חלות על מרחב אין-סופי. בריבונות הכותבת, שחייבת להציב לעצמה גבול כמעשה פואטי, מגולמת אפוא ממילא עמדה מוסרית שמציבה גבול חותך, סצנארי, למזימה הדיבורית הטוטאליטרית של הדמויות.

ההעדרות המוחלטת של סובייקט כותב בסיפוריו של יהושע נהפכה בנובלות וברומנים לנוכחות בולטת של סובייקט-כותב-ריבון, שהוצב מחוץ לטקסט כמכונן שלו. ריבונות זו מכריזה על עצמה באמצעות שרירותיות פואטית כמעשה של "ריבון טקסטואלי", ובה נעוצה ההכרעה של יהושע לעבור מיצירה שהתמה שלה מטאפיזית לכתביה שהתמה שלה אתית. האחריות האתית להבניה של הדמות המדברת היא זו שבגינה יהושע מוצא את עצמו משוחח עם מבקריו על תוכן יצירותיו, כמעשה של ביקורת אתית שהוא מפעיל בדיעבד על הדמויות הסוררות שלו.

המהלך הפואטי השני שבו אפשר לאתר את הסמיוטיקה של התמה האתית כמחליפה את

31 א"ב יהושע, מר מאני: רומאן שיחות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990.

התמה המטאפיזית הוא במעבר לתבנית האיטינררית (המסעית), שיצירת יהושע נענית לה בתשוקה בלתי-מסופקת. המהלך הזה מעתיק את עקרון הצזורה מן הדיבור אל המרחב. במקום החלפה שרירותית של הקול המדבר, מחליף יהושע את מרחבי הדיבור של גיבוריו. עבודותיו המאוחרות מוקדשות לדינמיות של התנועה במרחב במהופך לסיפורים המוקדמים: הנובלה בתחילת קיץ 1970 ראשיתה במכתב פיטורים של מורה והמשכה במסע חיפוש אחר בן שנעלם בשירות מילואים בבקעת הירדן. המאהבה הוא מסע אל צלע נסתר של משפחה. גירושים מאוחרים הוא רומן של נסיעות מעיר לעיר המונעות על ידי מסעו של אבי המשפחה מארצות-הברית לישראל לשם השלמת הליך גירושיו. כל המסעות ברומן זה עומדים בצל חג הפסח, שהוא חג זיכרון למסע במדבר מעבדות לחירות. בספריו המאוחרים – מזלכו, מר מאני, מסע אל תום האלף, הכלה המשחררת, שליחותו של הממונה על משאבי אנוש והרומן אש ידידותית – המסע הוא המרכיב הסיפורי החשוף ביותר של העלילות.

בז'אנר האיטינררי יש לכותב מעמד מוחלט של ריבון הקובע את מסלולי התנועה של גיבוריו. לעקירת הדמות ממקום למקום יש משמעות חסלנית לגבי אותם ספרי תקנות שמילאו את דפי הסיפורים הקצרים, משום שהיא משחררת את הגיבור מריבונותם. בשחרור זה מפעיל המספר מורטוריום על התקנות החברתיות, הפוליטיות והתרבותיות שאליהן היה הגיבור כפוף, ומכריח אותו להתייצב מול תקנות של מרחב משתנה, שכלפיו עליו לעצב עמדה שיפוטית חדשה. יהושע נסמך בכך על תבנית התגובה של כל נוסע, שהיא בתחילה התרשמותית ואחר כך שיפוטית (יפה/דוחה/מעניין/משעמם). המצע השיפוטי הזה של יומני הנסיעות והמסעות של יהושע הוא המקום המובהק של מבחן העמדות האידיאולוגיות, הפוליטיות והחברתיות-תרבותיות, מבחן שהקנה לפרוזה שלו את מעמדה המיוחד בספרות העברית של זמנו.

בתוך המכלול העצום הזה של הכתבים האיטינרריים של יהושע, הכוללים כעשרה רומנים, אפשר להפנות תשומת לב אל פרדיגמה מרחבית גיאוגרפית אחת – המחשבה על הדרום והצפון – שיש לה מהלכים בתוך המחשבה האתית-פוליטית והתפיסות המערבית-קולוניאליסטית והפוסט-קולוניאליסטית, שאליהן מפנה יהושע ביקורת חברתית ותרבותית.

מדובר בהבחנה הוותיקה – והגזענית במידה רבה – שאנו מוצאים בחיבוריו הידועים של מונטסקייה המונרכיה העולמית (1734) ועל רוח החוקים (1748), שבהם עיצב הפילוסוף והמשפטן בן המאה ה-18 טיפולוגיה מוסרית-פוליטית בעלת הסבר אקלימי לגבי עמים חרוצים, אקטיביים ומוסריים שהם עמי הצפון מול עמים עצלים, פאסיביים ומושחתים, שהם תוצר אקלימי של הדרום הגיאוגרפי של כדור הארץ.³²

הפרדיגמה הזו, בהיבטים היסטוריים יהודיים שלה, שוכנת בעומק שני רומנים איטינרריים

32 מונטסקייה, על רוח החוקים, מצרפתית: עידו בסוק, ירושלים: מאגנס, 1998, עמ' 167-169. הביקורת על עמדה זו עומדת בבסיס חיבורו הידוע של אדוארד סעיד אוריינטליזם, אשר מבקר את הקולוניאליזם המזרחני, שהוא צורה נוספת של הבניית הפרדיגמה של עולם מזרחי ועולם מערבי. וראו דיון בסוגיה עקרונית זו של "מפגש התרבויות": ריסה דומב, "התנגשות הציביליזציות ברומן 'הכלה המשחררת'", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 283-294.

היסטוריים של יהושע: מר מאני ומסע אל תום האלף, שבהם נבחנים יחסי הצפון עם הדרום כיחסי מתח בין־תרבותיים בציוויליזציה הכללית והיהודית. יהושע נוטה לעצב יחסים אלה כהפוכים מכפי שהם עוצבו במערב באופן מסורתי. בשעה שאצל מונטסקייה עוצב הדרום כנבער והצפון כמואר, אצל יהושע הדרום מואר והצפון חשוך. מר מאני הוא הטקסט הראשון שבו ניסח יהושע את הפרדיגמה הזו באופן מודע. היא מופיעה בתוך הדיבור הבוקע מן התודעה הגרמנית הצפונית של החייל אגון ברונר, המעומתת עם התודעה "הים־תיכונית" של הרקליון שבכרתים. המקום הדרומי מכונה "הרחם הכחלחל של הים התיכון",³³ מקום הראשית הטהור של הולדת העמים לפני ששקעו באפלת אירופה הצפונית של פרידריך ברברוסה. הקיטוב האתי הזה שבין הדרום לצפון שוכן כשאלה מטרידה – אך בפירוש לא אקלימית ולא שבטית – גם ברומן מסע אל תום האלף, שבו מגלה בן־עטר את החירות הפוליגמית של הדרום כסיבוך אתי שיוכרע על ידי המונוגמיות של קהילות אשכנז שבצפון.

הדוגמה הקצרה הזו של שני הרומנים חושפת את המניע העקרוני לכתובה החדשה של יהושע, שבה לייצר קרטוגרפיה אתית דינמית (שהרי אין לגיאוגרפיה אחת עדיפות אתית על גיאוגרפיה אחרת). ההיסטוריה הנמשכת של מצבי אין־הכרעה שומרת על הוויטאליות שלה באמצעות מעשה של שיפוט תמידי שמפעיל נוסע בן־חורין. הנוסע של יהושע בוחר בנסיעה מטעמים של דחף בלתי־מודע ושרירותי שהושאל מהסובייקט הכותב של יהושע, מן ההבניה הפואטית של הפעלת גבולות על הדיבור במרחב המוצא.

מתוך הרפרטואר העצום של מקומות שיהושע בחר כדי לייצר בהם מצבים של הכרעה אתית, הפורה שבכולם הוא כמדומה מקום הגבול, המחסום, או קו התיחום שבין מרחבים גיאוגרפיים, תרבותיים ולאומיים. באזורי הגבול האלה שבין הארצות, ובמחסומים שביניהם, מארגן יהושע מחדש את "הכלכלה האתית" של מסעותיו. ליד המחסום, שהוא כמו סכר שעוצר את שטף התנועה, נאגר דבר־מה שממנו המסע יכול להיזון מחדש. דווקא במסע השוטף והממושך בטריטוריה שאין בה מחסומים, כמו המסע בים שהוא מקום של דה־טריטוריה, מתדלדלת האנרגיה הזו והופכת לציפה סטטית מעיקה, כבאותו מסע ימי שברומן מסע אל תום האלף.

כלכלת האנרגיה הזו של יהושע אפשרית בשל אותה תכונה של המחסום להיעשות לחלל של אגירה. הוא עוצר אך אוגר עוד ועוד תקווה לתנועה. בצופן של מטאפוריקת המצבים הסיפוריים של יהושע, מחביא המחסום תמיד איזו נעימה מוזיקלית מפתה שמצויה מאחוריו: למשל, נעימת האופרה התנאטית המפתה של "אורפיאוס ואורדיקה"³⁴ וזו של "דון ג'ובני" מנוגנות מאחורי חומת ברלין, שמולכו מבקש כל כך להימצא לידה;³⁵ סמוך למחסום שבצומת קְבֶאֶטִיָה נאגרת אצל ריבלין וראשד ההמתנה המתוחה למזמורי ביזנץ של הנזירה הלבנונית המתעלפת שב"כנסיית הפיתוי" שבאל זְבֶאֶבְדָה; ומעבר למחסום שהציבו חיילי

33 יהושע, מר מאני, הערה 31 לעיל, עמ' 119.

34 וראו פירוש רחב ל"כֹּרֶה המזינה", אם לנקוט מושג של קריסטבה, שבתמה הזו של אורפיאוס הן אצל יהושע והן אצל שבתאי במאמרה של דורית הופ, "בעקבות אורדיקה: דיון ב'סוף דבר' מאת יעקב שבתאי ו'במולכו' מאת א"ב יהושע", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 195–210.

35 א"ב יהושע, מולכו: רומאן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 113.

המשמר הלוטרנינגי, מכיוונה של העיר נָרְדֶן, נשמע קולה המכשף של זימרת טרובדורים מסתלסלת, שמרעישה את רוחה של האישה הצעירה, רעייתו השנייה של בן-עטר, ומושכת אותה מעבר למחסום בחבלי-קסם.³⁶ שם, סמוך למחסום שליד ורדן, מחלקת האישה את כל המטען המסחרי של בן-עטר לשניים. כעורמה על כוונת "הגזל" של המוכסים, היא מכפילה את המשאבים שיאפשרו את המשך המסע. היא קוראת את האפשרות של המחסום להיעשות לסכר – למקום אוגר ומכפיל נכסים. אצל יהושע המחסומים הגיאוגרפיים הם אמצעי הסכירה של המרחב המתפשט, חסר המרכז, כמו אמצעי הסכירה הצזוראליים שהוא מפעיל על הדיבור המתפשט של גיבוריו. הגבולות אצל יהושע הם "כתיבת הנוף", הם טקסטואליזציה של המרחב הגיאוגרפי. ביצירת הגבולות הטקסטואליים האלה ממשמע יהושע את המעבר אל הדיבור החדש ואל המרחב החדש. הוא מבטיח בכך את ההתחדשות של החיים – יסוד בולט מאוד בהעדורתו מסיפוריו המוקדמים.³⁷

אצל יהושע מקום של היעצרות מוחלטת הוא מקום דתי. זוהי נקודת הסיום במסע של הממונה על משאבי אנוש: בטקס האשכבה במקום של "שקט גמור. קיר קרח שאין כלום מאחוריו. מין קצה העולם"; "קיר של קרח מוחלט ושמיים כחולים".³⁸ הקרטוגרפיה האתית של יהושע מסרבת להכיר בגבול הסופי הזה, וכשהוא מתאר מקום רליגיוזי הוא מעצב אותו כמקום של היעצרות, של חידלון. כזה הוא הכותל המערבי, שהוא המובהק שבאתרי הצליינות היהודיים – יהושע מסמן אותו בקרטוגרפיה שלו כמקום של חסימה מוחלטת:

הכותל גם אינו נושא עליו שום שריד מן הפולחן הדתי או הרוחני אשר התרחש בתוך בית המקדש. כל מהותו של הכותל היא חסימותו. אם היה זה עמוד או שער, או אפילו קיר נפרד שאפשר היה לבצע איזו תנועה סביבו, איזו הסתכלות פרספקטיבית, משתנה היה במהותו משהו דינמי, ומשחרר יותר. אבל כאמור כותל זה משדר אלמנט אחד – עצירה, חסימה. הוא מיד עוצר את הבא וחוסם אותו, אפילו בלי לדעת מה הוא עוצר או מה הוא חוסם, שכן למבקר בו אין שום מגע, אפילו רמז עם מה שעומד מאחורי הקיר הזה.³⁹

הכותל נעשה בכך לְסֵפֶר חתום. לגבול האחרון של הקרטוגרפיה האתית של יהושע, למקום שממנו אפשר רק להסב את המבט ולפנות בהליכה לאחור או להביט מעלה בלי לנוע. מעמדה זו של שלילת האפשרות הרליגיוזית, השמים אצל יהושע אינם מקום שהעיניים נשואות אליו. השמים הם המחסום שממנו פונים לאחור אל המסע הבא.

36 א"ב יהושע, מסע אל תום האלף: רומן בשלושה חלקים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 177-180.

37 הבחנות קרובות לכך ביחס לגבולות גיאוגרפיים ומדיניים בקרטוגרפיה הסיפורית של יהושע ימצאו הקוראים במאמר: ורד קרתי שם טוב, "מרחב ספרותי וגבולות גיאוגרפיים ב'הכלה המשחררת'", מבטים מצטלבים, הערה 1 לעיל, עמ' 272-282.

38 א"ב יהושע, שליחותו של הממונה על משאבי אנוש: פסיון בשלושה פרקים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 236.

39 א"ב יהושע, הקיר וההר: מציאותו הלא ספרותית של הסופר בישראל, תל אביב: זמורה-ביתן, 1989, עמ' 216.

לקראת סיום אני מבקש להפנות את תשומת הלב לאופק חדש בכתיבה של יהושע שהוא באופן פרדוקסלי רטרוספקטיבי. כלומר הוא פוסע קדימה כשמבטו מוסב לאחור. בצעידי "אשת לוט" זו בחר יהושע לבטא דווקא אתיקה של חירות – שהיא האתיקה של הסובייקט הכותב שמעריך מחדש את הטקסטים מראשית דרכו כסופר. זוהי תמצית המהלך של אותו מסע משחרר מאשמה שעושה גיבורו של הרומן חסד ספרדי – במאי הסרטים יאיר מוזס.⁴⁰ בדחף של רטרוספקטיבה מפצה ומתקנת הוא סב על עקביו כדי לביים מחדש סצינה שפסל ומחק מעבודת קולנוע מוקדמת שלו. בכך הוא מבקש להפעיל חמלה שנדחקה מפני העריצות הדיבורית שפלשה אל היצירה המוקדמת שלו כקולנוען (מוזס) או כסופר (יהושע); הוא מבקש להפוך "וידוי מילולי לכפרה מצולמת".⁴¹ מעשה התיקון המוסרי הזה מסומן אצל יהושע באמצעות הפיכת הדיבור לכתב (או לסרט צלולואיד) – במקום שבו העין יכולה לשפוט אותו, להעריכו כצורה שהתקבעה באמנות. האמנות בכלל והיצירה הספרותית בתוכה היא רפרטואר של גבולות אתיים מול "ממשות דיבורית", עריצה ומתפשטת. לשם מבחן הקביעה הזו שב יהושע אל הסמכות הגדולה – של הכותב הגדול בכל הזמנים ובמיוחד בזמן הספרדי שאמור להוליד את "החסד הספרדי" – אל מיגואל די סרוונטס.⁴² אל ההווה העתיקה של דון קיחוטה, שממנה נשמע קול סמכותם של הספרים העתיקים – ספרי האבירים שאגר דון קיחוטה. אל הסמכות הזו של הספרות שבכל הדורות מפנה יהושע את מבטו כאל מקור למוסריות בדויה (כתובה, מלאכותית, מוסרטת), מהלך התובע עתה בניין של קומה רטרוספקטיבית פרשנית חדשה בכל יצירתו.

אוניברסיטת בר-אילן

40 א"ב יהושע, חסד ספרדי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.

41 שם, עמ' 339.

42 שם, עמ' 372 ואילך.

שני תרגומים למכתבו של גרשם שלום לכרנץ רוזנצוויג מן ה-26.12.1926

ידידי על לשוננו*

מגרמנית: אפרים ברוידא

הארץ היא הר־געש. הלשון כלולה בו. מדברים כאן על הרבה דברים שבהם אנו יכולים להכשל, מדברים כיום יותר מכל זמן על הערבים. אולם קודר יותר מן העם הערבי ניצב לפנינו איום אחר, שהעלה בהכרח המעפל הציוני: "האקטואליזאציה" של העברית מה יהיה עליה? כלום לא בהכרח הוא שתהום זו של שפת קודש, המשוקעת בילדינו, תחזור ותיבקע? אמנם אין יודעים כאן את אשר עושים. סבורים כי עשו את הלשון חול, כי הוציאו מתוכה את העוקץ האפוקאליפטי. והרי הדבר אינו אמת, חילוניה של הלשון, הרי זו רק צורת דיבור, מליצה. את המלים המלאות עד בלי הכיל, ממש אי אפשר לרוקן אלא במחיר הלשון עצמה. הלשון המלאכותית המבעיתה שאנו מדברים כאן ברחוב מסמנת בדיוק אותו עולם לשוני נטול־הבעה שרק בו בלבד היה "חילון" הלשון יכול להתאפשר. ואולם אם ננחיל לילדינו את הלשון שהונחלה לנו, אם אנחנו, דור המעבר, נעורר בהם לחיים את שפת הספרים העתיקים, למען תוכל לבוא על ידיהם לידי התגלות חדשה – כלום אין תוקפה הדתי של לשון זו עשוי להתפרץ יום אחד מפני דובריה? ואיזהו הדור שתמצא התפרצות זו? הלא אנו חיים בלשון זו על פני תהום, כמעט כולנו, מתוך ביטחון של עיוורים. אך כלום לא ניפול לתוכה, אנו או הבאים אחרינו, בשעה שתיפקחנה עינינו לראות? ואין איש היודע אם קורבנם של יחידים העתידים להיספות בתהום זו די יהיה בו כדי שתאטור פיה.

מחוללי תנועת הלשון החדשה האמינו אמונה עיוורת, עד כדי קשי־עורף, בכוח הפלאים של הלשון, וזה היה מזלם. כי שום אדם גלוי־עינים לא היה מגייס את הכוח הדימוני להחיות לשון באשר עשוי היה להיולד רק אֶספראנטו. הללו מהלכים היו, ועדיין מהלכים, מכושפים מעל לתהום, היא שתקה, והם מסרו אותה, את השמות והסמלים העתיקים, לבני הנעורים. אלא לעתים סומר בשרנו כאשר מלה של דת מתוך דבריו הריקים של אחד הנואמים מבהילה אותנו, אפילו כשאולי נועדה לנחם. הרת־סכנות היא זו העברית: במצבה הנוכחי אין היא יכולה ואין היא עתידה להישאר, ילדינו שוב אין להם לשון אחרת, ורק מסתבר הדבר, כי הם והם לבדם עתידים בהכרח לשלם מחיר הפגישה שאנו, מבלי לשאול, מבלי לשאול את עצמנו, המצאנו להם. ביום שהלשון תקום על דובריה – לרגעים היא כבר עושה זאת בימי חיינו, ואלו רגעים צורבים שקשה לשכוח, שבהם כל החוצפה שבהעפלתנו מתבהרת לנו – האם יהיו לנו ביום ההוא בני־נעורים שיוכלו לעמוד בפני מרידתה של לשון קדושה?

* גרשם שלום, "ידידי על לשוננו", מולד ט, לב, (1985), עמ' 118-119.

לשון היא שמות. בשם חתומה עוצמתה של הלשון, חתומה התהום שלה. לאחר שהעלינו באוב יום־יום את השמות העתיקים, שוב אין לאָל ידנו להשיב אחר את הכוחות הגנוזים בהם. כיון שהעירו אותם עתידים הם להיגלות, כי על כן ביד חזקה העלינו אותם. אמנם מדברים אנו בתיבות־יסוד, אמנם מדברים אנו בשפה ערטילאית: במשפטים שבפינו משוטטים השמות, בדברי ספרות ובעתונים משתעשע בהם פלוני או אלמוני ומזכב לעצמו או לאלהים, כי אין לכך כל חשיבות, והרבה פעמים דובב מתוך חרפתה הערטילאית של לשוננו העוז שבקדושה. כי השמות יש להם חיים משלהם, ואילולא היו להם, אבוי לילדינו, שיהיו מופקדים לריקנות באפס תקווה.

כל מלה ומלה, שאינה מן המיוחדות, אלא נשאבה מן האוצר "הישן הטוב" מלאה היא עד בלי הכיל. דור המקבל לידי את הפוריה במסורותינו הקדושות: את לשוננו, אינו יכול – אף אם ירצה בכך אלף מונים – לחיות ללא מסורת. הרגע הוא, כשהעוצמה האצורה בלשון תיפתח, כשה"מדובר", תוכנה של הלשון, יחזור וילבש צורה, הרגע הוא יציב שוב לפני עמנו אותה מסורת קדושה כאות ומופת חותך, שלנכחו תהיה לו רק הברירה: כניעה או אבדון. האלהים לא ייאָלם דום בלשון שבה הוא חוזר ומועלה אלף מונים בתוך חיינו. ואולם מהפכת לשון זו, שבה הקול נשמע, הוא הנושא היחידי שבו אין מדברים בארץ הזאת, שכן הללו שחזרו ועוררו את הלשון העברית לחיים לא האמינו במשפט שהביאו בכך עלינו. ולואי וקלות־הראש שהנחתה אותנו בדרך אַפּוֹקָאליפּטית זו לא תהיה לנו לרועץ.

ירושלים, ז' טבת תרפ"ז

הצהרת אמונים לשפה שלנו*

מגרמנית: אברהם הוס

הארץ היא הר געש. היא מאכסנת את השפה. מרבים לדבֵר פה על הרבה דברים העשויים להכשיל אותנו. מרבים במיוחד לדבר כיום על הערבים. אבל סכנה אחרת, חמורה יותר מן העם הערבי, מאיימת עלינו, סכנה שהמשימה הציונית בהכרח העלתה אותה. מה תהיה התוצאה של "עכשוויו" העברית? האם לא תפער את פיה התהום של השפה הקדושה, אשר שיקענו אותה בקרב ילדינו? אכן, האנשים פה אינם יודעים את משמעות מעשיהם. סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית. שחילצו מתוכה את העוקץ האפוקאליפטי. אבל זאת איננה האמת. חילון של שפה אינו אלא דיבור בעלמא, מליצה בלבד. אי־אפשר, למעשה, לרוקן את המלים המלאות עד להתפוצץ, אלא במחיר הפקרת השפה עצמה. אכן ה"וֹלְאָפִיק" הזה, שפת־הרפאים שאנו דוברים בה פה ברחוב, מייצגת בדיוק את אותו עולם לשוני נעדר־ההבעות שרק הוא ניתן ל"חילון". אבל אם נמסור לילדינו את השפה שנמסרה לנו, אם אנחנו, דור־המעבר, נחיייה בקרבם את שפת הספרים הישנה על־מנת

* גרשם שלום, "הצהרת אמונים לשפה שלנו", עוד דבר, תל אביב: עם עובד, 1989, עמ' 59.

שתתגלה להם מחדש – האם לא תתפרץ באחד הימים העוצמה הדתית הכמוסה בה, נגד דובריה? ומה דמות תהיה לדור שכלפיו תופנה ההתבטאות שלה? הרי בשפה הזאת אנו חיים כמו על פי תהום, וכמעט כולנו מהלכים בבטחון, כמו עוורים. האם לא קיים החשש, שאנחנו או הבאים אחרינו נתדרדר לתוכה, כאשר תיפקחנה העיניים? ואין יודע אם קרבנם של הבודדים שימצאו את אבדנם באותה תהום יספיק כדי לכסות עליה.

יוצרי תנועת השפה החדשה, לאושרם, האמינו אמונה עיוורת, עד לעקשות, בכוח הקסמים של השפה. אדם גלוי-עיניים לא היה מוצא בנפשו את האומץ הדמוני להחיות שפה בסביבה שיכול היה להיווצר בה רק מעין אספרנטו. ואילו הם הלכו – ועדיין מהלכים – כמרותקים על פני תהום. והתהום היתה אילמת. הם מסרו את השמות הישנים ואת החותמות גם לאחרים, מסרו אותם לידי הנוער. לפעמים נחרדים אנו עכשיו למשמע מלה אחת מתחום האמונה בנאום חסר-חשיבות של פלוני נואם, גם כשמלה זו נועדה אולי לנחם אותנו. העברית הזאת היא הרת-פורענויות. היא אינה יכולה להישאר במצבה הנוכחי. וגם לא תישאר בו. ילדינו שוב אין להם שפה אחרת. והאמת חייבת להיאמר: הם, והם בלבד, ישלמו את מחיר המפגש הזה שכפינו עליהם מבלי לשאול אותם, מבלי לשאול את עצמנו. כאשר השפה תפנה את נשקה נגד דובריה – ולרגעים נוהגת היא כך כבר עכשיו; ואלה הם רגעים שקשה לשכוח אותם, המותירים פצעי שבהם מתגלה כל היומרות של משימתנו – האם יהיה לנו נוער שיחזיק מעמד במרד של שפה קדושה?

שפה מורכבת משמות. עוצמת השפה צרורה בשם, והתהום שלה חתומה בו. לאחר שהשבענו את השמות העתיקים יום אחר יום, שוב אין אנו יכולים להרחיק את כוחותיהם. עוררנו אותם, והם יופיעו, שהרי השבענו אותם בעוצמה רבה מאוד. אמנם, אנחנו מדברים כעלגי-לשון, בשפת-רפאים. שמות מהלכים כרוחות במשפטינו. פלוני או אלמוני משחק את בכתבים או בעיתונים, ומשקר לעצמו ולאלוהים, שאין לכך שום משמעות. אבל לפעמים מזנקת הקדושה מתוך קלון הרפאים של שפתנו. הרי – לשמות שמורים החיים שלהם. אלמלא כך – אויה לילדינו, שיהיו מופקרים לריקנות.

כל מלה שלא נוצרה ככה סתם מחדש, אלא נלקחה מן האוצר ה"ישן והטוב", מלאה עד גדותיה בחומר-נפץ. דור שירש את הפורייה שבכל המסורות הקדושות שלנו, את שפתנו, אינו יכול – ואף אם ירצה בכך אלף מונים – לחיות ללא מסורת. ברגע שבו תתגלה העוצמה המונחת בשפה, שבה "המדובר", כלומר תכולת השפה, שוב תלבש צורה – אז תתייצב לפני עמנו מחדש המסורת הקדושה, כמופת מכריע. והעם חייב יהיה לבחור באחת מן השתיים: להיכנע לה, או להתדרדר לאבדנו. אלוהים לא יוותר אילם בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמי לשוב ולחזור אל חיינו. המהפכה בשפה שקולו נשמע מתוכה, שאין למנוע אותה – הרי זה הנושא היחיד שלא מדובר בו כאן בארץ. משום שמחדשי השפה העברית לא האמינו ביום-הדין, שאותו הועידו לנו במעשיהם. הלואי וקלות הדעת שהנחתה אותנו לדרך האפוקליפטית הזאת, לא תגרום לאבדנו.

ירושלים, ז' טבת תרפ"ז

ז'אק דרידה

מצרפתית: מיכל בן-נפתלי

א. התהום והר הגעש

למכתב זה אין אופי של צוואה, אף כי הוא נמצא לאחר מותו של שלום, בין ניירותיו, ב-1985. בכל זאת, הריהו שב ומגיע אלינו, מדבר אלינו אחרי מות החתום עליו. דבר-מה בתוכו מהדהד כקולה של רוח רפאים.

מה שמעניק לתהודה הזו מעין עומק הוא מכל מקום משהו אחר: הקול הזה של צל הבלהות המזהיר, המתריע, המבשר את הנורא ביותר, את השיבה או ההיפוך, את הנקמה והפורענות, הטינה, התגמול, העונש – הנה הוא שב ומגיח ברגע מסוים בתולדות ישראל, רגע ההופך את האפוקליפסה הממששת ובאה למוחשית יותר מאי-פעם. המכתב הזה נכתב בדצמבר 1926, הרבה לפני הולדתה של מדינת ישראל, אך מה שמהווה את נושאו, היינו חילונה של הלשון, כבר החל באופן שיטתי בפלשתינה מאז ראשית המאה.

לפעמים נוצר הרושם שצל בלהות מכריז לפנינו על שיבתה המבעיתה של רוח רפאים.

"הוידוי על אודות השפה שלנו" (*Bekentnis über unsere Sprache*) תורגם ופורסם אפוא ב-1985 על ידי שטפן מוזס (שהואיל בטובו, מאז, להעביר לי את הגרסה המקורית) בתוך כתב העת *Archives de sciences sociales et religieuses*, תחת הכותרת "מכתב שטרם ראה אור מגרשם שלום לפרנץ רוזנצוויג, על אודות השפה שלנו. וידוי". הפרסום הזה לווה במאמר יקר ערך של שטפן מוזס, "שפה וחילון אצל גרשם שלום", שמטבע הדברים אני חב לו הרבה.

כדי להתוודע לחתום ולנמען של מכתב זה, כדי לבשר על התוודעות זו ובתוך כך גם לוותר עליה, אתחיל בקריאתו של עמוד בספר הזיכרונות של שלום, מברלין לירושלים, המתווה

* הטקסט הזה מתורגם מתוך הכרך, Jacques Derrida, "Les yeux de la langue", *L'Herne Derrida*, dirigé par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Paris: Éditions de l'Herne, 2004, pp. 473-493. בחלקו השני של הטקסט נמצאים אזכורים לסמינר שנתן דרידה ב-OHESB בין השנים 1986-1987 על התיאולוגי-פוליטי במסגרת סדרת סמינרים על "לאומיות ולאומנות פילוסופיות". כל הערות השוליים הן מאת המתרגמת. התוספות בסוגריים מרובעים בתוך ציטוטים הן מאת דרידה. המתרגמת מבקשת להודות למירי פלד על עבודתה המופתית.

במדויק את הטריטוריה ואת אחד מן הנתיבים הגיאוגרפיים, הפוליטיים, ההיסטוריים והתרבותיים שאני מנסה להתחקות אחריהם בסמינר זה.

שהייתי כבר שלושה ימים בשנה שעברה בפרנקפורט, שם נפגשתי פעמים אחדות עם פרנץ רוזנצוויג. בין חברי ללימודים במינכן היה צעיר אחד, רודולף האלו, שזה זמן-מה הושפע מאוד מרוזנצוויג, ושכמוהו הגיע מקאסל. האלו שוחח באוזני רבות על רוזנצוויג, על התפתחותו ועל שיבתו ליהדות, ובראשית 1920 הביא לי את יצירתו העיקרית של רוזנצוויג, כוכב הגאולה *[Der Stern der Erlösung]*, שהתפרסמה זה לא כבר, ושהנה ללא ספק אחת היצירות החשובות ביותר של המחשבה היהודית במאה שלנו. כך התחלתי להתכתב עם רוזנצוויג, שבינתיים שמע עלי ממקורות שונים. בעת ההיא טרם נגעה בו המחלה והוא התחיל ללמוד תלמוד עם הרב הנודע של פרנקפורט, נחמיה נובל. רוזנצוויג היה יצור גאוני – אני רואה את סילוקה של הקטגוריה הזו, הנפוץ בימינו, כאווילי בתכלית, ואת ה"טעמים" שמספקים כדי להצדיקו כמשוללים כל ערך ויש הרבה מה לומר ביחס להערה אגבית זו. היא קשורה לתוכן של המכתב שלנו ולביקורת על מעין רציונליזציה מחלנת המשטיחה, מיישרת, מפלסת – עם השפה – את ההתנגדות של כל ייחודיות או של כל חריגה, של גאונות מסוימת שאפשר להראות את יחסה לקדושה, אבל גם של ראשיתיות מסוימת ושל יצירה מקורית מסוימת] – וכל פגישה עמו העידה על כך בברור: נטיותיו הדיקטטוריות היו בה-במידה ברורות. [ואוסף: ברורות כנטיותיו של שלום עצמו]. הכרעותינו פנו לכיוונים מנוגדים. הוא ביקש לתקן, או שמא להפוך – אינני יודע מה ראוי לומר – את יהדות גרמניה מבפנים; אשר אלי, אני כבר לא תליתי כל תקווה במיזוג הנודע בכינוי דויטש-יודנטום, וציפיתי להתחדשות פני היהדות רק עם תחייתה בישראל. ודאי שהיה לנו עניין איש בזולתו. מעולם לא פגשתי – ולא נפגשתי מאז – באינטנסיביות שתשווה לזו, המופנית כל-כולה כלפי היהדות, בקרב מישהו שלפי גילו היה בין בומר לכיני. לא העליתי כלל על דעתי שהוא חשב אותי לניהיליסט. [אינני יודע מה רוזנצוויג עשוי היה לחשוב על המכתב מ-1926 שמיצן אליו שלום. אבל, פרדוקסלי ככל שזה נראה, היה במכתב כדי להעניק משנה תוקף לאבחון הזה: ניהיליזם. אמנם ה"לוגיקה" עצמה, ה"תכנית" של ה"ניהיליזם" – יש לתת את כל המילים האלה במירכאות – מעניקות לו תמיד קווי דמיון מרתקים עם ניגודו.]

בביקורי השני, במהלך שיחת לילה ארוכה על אודות היהדות הגרמנית, שבה מאסתי אל נכון, באנו לכלל קרע גמור. מעולם לא הייתי פותח בנושא עדין זה, שעורר הרגשות עמוקות אצל שנינו, אילו ידעתי כי כבר ירדה על רוזנצוויג מחלתו הקטלנית, הסקלרוזיס הלאטיראלית, בשלביה הראשונים. היה לו התקף ראשון שלא אובחן באורח חד-משמעי, אבל לפי מה שאמרו לי הוא נמצא בתהליך הבראה, ודומה שהמחלה לא הותירה בו עקבות זולת קושי מסוים בדיבור [ההערה הזו, גם כאן, מטביעה בתו אלביתי (*unheimlich, uncanny*) את התיאור הזה של ויכוח סוער ואפלולי על התנסות היסטורית מסוימת שאפשר לומר עליה, ללא הגזמה, שהיא נוגעת ל-"*Unheimlichkeit*" באופן כללי ול-"*façon de parler*" (צורת דיבור, דיבור בעלמא), ואף לאבחון של אפזיה]. וכך נקלעתי לאחד הוויכוחים הסוערים ביותר בימי נעורי.

כעבור כמה שנים, בומר וארנסט סימון ביקשו ממני לתרום לליקוט שיוגש לרוזנצוויג, שכבר היה משותק ואילם, לכבוד יום הולדתו הארבעים. כך עשיתי. באוגוסט 1927, שעה שהייתי

בפרנקפורט, אמר לי ארנסט סימון: "רוזנצוויג ישמח מאוד אם תבקר אצלו". ביקרתי פעמיים אצל האיש הזה שהיה שכיב מרע, ושירדע אז להניע אצבע אחת בלבד, ובעזרתה הניע מחט שהותקנה במיוחד מעל לוח של אלף-בית, ומזה אשתו הרכיבה את המשפטים; סיפרתי לו על עבודתי. היו אלה רגעים בלתי-נשכחים, קורעי לב. למרות מחלתו, יצר רוזנצוויג גם בשנים האלה עבודות מרשימות מאוד, השתתף בתרגום המקרא שקם ביוזמתו של בוכר וניהל חליפת מכתבים ענפה¹.

רוזנצוויג חולה אפוא, משותק למחצה ואילם, כאשר ב-1926 שלום ממען אליו את ה"וידוי" הזה ליום הולדתו הארבעים, מירושלים, שבה הוא מתגורר זה שלוש שנים. כפי שמזכיר מוזס, "רוזנצוויג האשים את שלום על שחשב ש'יהדות הגולה שרויה במצב של מוות קליני ושרק שם תשוב לחיים'" (מכתב מרוזנצוויג לשלום, מן ה-6 בינואר 1922). לדידו של רוזנצוויג, הציונות היתה "צורה חילונית של משיחיות" המנסה בעצמה "לנרמל", כלומר גם לחלן את היהדות. מכאן הכיזמוס המוזר והחד-צדדי הכפולה של התאמה ללא התאמה: שלום, המואשם כמי שמצוי בצד של החילון, כותב "וידוי" הממוען לרוזנצוויג כדי לחשוף בפניו את דאגתו נוכח החילון עצמו. מצד אחד, רוזנצוויג מאשים את הציונות – ולכן את שלום בעת שהוא מתכונן להגר לפלשתינה – בחילונה של המשיחיות היהודית, באינטגרציה היסטורית, ואף היסטוריציסטית, שלא לומר בחילולה של הקדושה המשיחית. אלא שלימים, אחרי שלוש שנות שהות בפלשתינה, דומה שה"וידוי" של שלום מכיר בכך שהציונות כרוכה למעשה בסכנה מסוימת של חילון, סכנה העוברת בראש ובראשונה דרך השפה. כמובן, המחווה הזו הלובשת צורת הודאה ללא ספק מובלטת במידת-מה: היא מיועדת למחוק במקצת את אלימות הוויכוח עם רוזנצוויג המותיר בקרב שלום מוסר כליות. ב-1926, בטרם קיבל את המכתב הזה, כתב רוזנצוויג: "שלום משליך עלי את מוסר הכליות שהוא חש כלפי ומדמה שאני נוטר לו טינה". שוב, גם כאן, המחוות הללו, קפלי החרטה הללו, רגש האשמה בין שני היהודים הגרמנים האלה הניצבים על שתי גדות הפוכות של ההיסטוריה, של האסכטולוגיה, של מדינת ישראל – אינם מהווים לדידי את החזות המיצונית גרידא של הדרמה שבה הם משחקים או שעליה הם נאבקים: נקמתו או שיבתו של הקדוש, גינויו של הקדוש נוכח חילול "פוליטי-לשוני".

על מה מתוודה שלום? במה הוא מודה ובאיזה מובן זה הודאה או וידוי, כלומר בו-בזמן הכרה במובן של הודאה והודאה במובן של "אני מאמין"? זהו וידוי נוכח רוזנצוויג האנטי-ציוני, מפני ששלום הוא ציוני – הוא רוצה בזה, נותר כזה ומאשר את היותו כזה. ואולם, עליו להכיר בחולי בתוך הציונות, חולי פנימי, חולי שאין בו שום דבר מקרי. ליתר דיוק, יש להכיר בכך שהמקרה המתגלע לציונות או האורב לה מאיים עליה באופן מהותי, בסמיכות מרבית לעצמה: בשפתה, ומרגע שציוני פותח את פיו. לחולי הזה יש צורה משולשת – תחילה של איום או סכנה, אזי של כישלון, ולבסוף, בשורש הסכנה או הכישלון, צורה של חילול, השחתה או חטא. מדובר במה שנקרא אז בפלשתינה "העכשוו" ("Aktualisierung") של השפה העברית, המודרניזציה שלה, הטרנספורמציה שנערכה

1 גרשם שלום, מברלין לירושלים, תל אביב: עם עובד, 1982, עמ' 163-166. התרגום שומר בדרך כלל על לשונו של שלום, ושונה רק באותם מקומות שבהם אינו חופף לטקסט הצרפתי שמציג דרידה.

2 correspondance – התאמה כמו גם התכתבות.

מראשית המאה על ידי בן יהודה, ושהמשיכו בה באופן שיטתי כדי לסגל את העברית התנ"כית לצורכי התקשורת היומיומית של אומה מודרנית – התקשורת הטכנית והלאומית כמו גם הבין-לאומית והבין-מדינית. החולי הלשוני הזה אינו מאפשר למקמו או לתחמו. הוא אינו רק משפיע על אמצעי התקשורת, שכן הוא מְנוּול אל נכון שפה – המיועדת במקורה ובמהותה למשהו אחר לגמרי ממידע – לכדי אמצעי תקשורת. הופכים שפה, ובראש ובראשונה שמות (כפי שנראה, כל זה נשען על פרשנות בנימינית מאוד של מהות השפה ככינוי בשם), למדיום של מידע. החולי הלשוני הוא טוטאלי, חסר גבול, בראש ובראשונה מפני שהוא כל-כולו פוליטי. החולי קשור בכך שהציונים, אלה התופסים את עצמם כציונים, וכאוחזים בכוח הזה, אינם למעשה אלא סלפני הציונות – לא מבינים את מהות השפה ומתייחסים למסתורין התהומי הזה כבעיה, וחמור יותר, כבעיה מקומית, מסוימת, מוגבלת, טכנו-לשונית או טכנו-פוליטית. הלכך הם שרויים בתרדמה ועומדים יום אחד להתעורר על סף הפורענות [catastrophe], אפילו בלבה, בשעה שהשפה הקדושה תשוב, כעונש וחזרה/צל בלהות [revenge].

מדובר אכן ב"קטסטרופה" – המילה היא של שלום – סיבוב ושיבה, היפוך: החולי לא נעוץ רק באובדן השפה הקדושה, כלומר העברית, כלומר במה שהוא מהותי לצינונות, אלא גם בשיבה נקמנית של השפה הקדושה שתפנה באלימות כנגד דובריה (*gegen ihre Sprecher ausbrechen*), כנגד אלה שחיללו אותה. אר־אז דברים נוראים לא יבוששו לקרות. אירועים יתחוללו בשל החטא הלשוני הזה. הפורענות תהיה תלויה בסיבוב הנוסף הזה, בשיבת הקדוש, שיבה בלתי־נמנעת שתקבל צורת נקמה ורוח רפאים. פורענות השפה הזו לא תהיה רק לשונית. מתחילת המכתב מביום הממד הפוליטי והלאומי: "הארץ היא הר געש. היא מאכסנת את השפה" (*Das Land ist ein Vulkan. Es beherbergt die Sprache*)⁴. בפלשתינה מרבים לדבר על השפה, עסוקים ומתעסקים בשפות רבות, כל מה שנוגע לשפה שרוי בתסיסה. השפה רותחת, המילים בוערות, אפשר לגעת בהן בקושי, ואולם לא עושים אלא זאת. האלוזיה לפיגורה של הר הגעש, בעצם מילות הפתיחה, מציינת בה־בעת את התסיסה ואת התקרבותה של התפרצות אשר תבלע את מלוא הארץ. התקרבות המפנה, התקרבות הפורענות; וערך ההתקרבות בולט כאן מאוד, ערך המצביע על כל השיחים, המשיחים, האפוקליפטיים או האסכטולוגיים. הוודוי מבשר, מתריע, מזהיר מפני מה שמאיים לקרות מחר. התקרבות, אפוא, של גלישה לחוץ. היא עלולה לשחרר לבה התוססת עדיין בלוע שבו נאספות האנרגיות של הארץ הקטנה הזו. הר הגעש הזה הוא השפה, מה שפועל, מתרחש וסובל בשפה, תשוקתה של שפה, מה ששפה קדושה סובלת.

הבימוי המערבב את תשוקת השפה עם כל היסודות (אדמה, מים תוססים, אוויר ומי אש) מבכר עם זאת את האש. בכך הוא מהווה, כבר, פיגורציה תנ"כית מאוד. "זה מדבר" דרך הר הגעש, השפה עומדת לדבר דרך האש, היא עומדת לצאת מגדרה ולשוב דרך נקב

3 המילה catastrophe – פורענות – מקורה ב־catastrophā הלטינית וב־katastrophē היוונית. זהו מהפך, הנובע מ־strephein, לפנות, לסוב.

4 ראו גרשום שלום, עוד דבר, מגרמנית: אברהם הוס, תל אביב: עם עובד, 1992, עמ' 59–60 (כל הציטוטים ממכתבו של שלום מובאים מתרגום זה). בתרגום הצרפתי המשפט הזה שונה משהו: הארץ היא כהר געש שבו השפה מבעבעת.

האש הזה: פיה, משפך ולוע אש, אלוהים קנא ונוקם שהוא אלוהי האש (אנחנו נזכרים כאן בבעתה של שפינוזה למול קנאתו של אלוהי האש הזה). שלא לדבר על הסנה הבורע. לפיכך, כלום אי־אפשר לומר ששלוש מדבר באופן מסוים ("דיבור בעלמא") בשפה קדושה, אבל עושה כן בגרמנית, כדי לדבר על הנגע שזה לא כבר פשה, שעומד לפשות בשפה הקדושה, אבל יפשה בה דרך שיבה מסוימת של השפה הקדושה העומדת לחזור כמו גם דרך הסתלקותה, דרך ההתנסות שבה אנחנו נפרדים מן השפה הזו או מסתלקים ממנה? הארץ הזו היא אפוא הר געש, והשפה מתגוררת בתוכה, היא מתגוררת, כנהוג לומר, על פי הר געש. ושלוש ממשיך: "מרביתם לדבר פה על הרבה דברים העשויים להכשיל אותנו. מרביתם במיוחד לדבר כיום על הערבים. אבל סכנה אחרת, חמורה יותר מן העם הערבי [unheimlicher als das arabisches Volk], מאיימת עלינו, סכנה שהמשימה הציונית בהכרח [אני מדגיש ומטעים: mit Notwendigkeit] העלתה אותה. מה תהיה התוצאה של 'עכשוו' [Aktualisierung] העברית? האם לא תפער את פיה התהום [Abgrund] של השפה הקדושה, אשר שיקענו אותה בקרב ילדינו?".

אחרי הר הגעש, ה"תהום". הר הגעש מכונה בשם פעם אחת בלבד, זוהי המילה הראשונה אחרי "Land". אבל התהום, אם ספרתי נכון, שבה וחזרת חמש פעמים במכתב. שלום אינו מדרדר את הדימוי של הר הגעש לדימוי התהום, אבל אני מתפתה לעשות זאת. בשני המקרים מדובר במצולות בלתי־נראות, מצולות מהדהדות אשר ביסודן פורענות מלובה פשוטו כמשמעו (*fovimentum; fomenter*, זו מלאכת אש מסוימת), או שהאש יוצאת מתוכן או שהיא נופלת לתוכן. בכל מקרה, איננו רואים מה מתרחש שם. אנחנו עיוורים בתחתית התהום והר הגעש. איננו יכולים אלא לפרש, בעקיפין, את הסימנים שאנו שומעים בבואם מן המצולות, את העשן החומק והמבשר את עצם מה שבא ואשר, בדיק, איננו רואים אותו בבואו.

יש לדבר אפוא לעיוורים. זהו מעשה הווידי הזה. אבל בווידי, מי שמבשר, מזהיר, מתריע ואף מאשים, אינו מוציא את עצמו ממכלול נמעניו. הוא מאשים גם את עצמו, והוא מודה שהיה עיוור לעיוורון הציוני הזה שעם זאת אין הוא מכחיש אותו. הוא רק מנגיד ציונות מהותית או ציונות העתידה לבוא לציונות הקיימת, זו שמבצעת בעיוורון "עכשוו" של השפה הקדושה בלי לראות את התהום. שלום מצטייר כעין ציוני יחיד, מבודד: לא רק לבד, אלא הציוני היחיד; אפשר כמעט לומר שהוא מטיף במדבר. או מוטב: הוא מטעים בפשטות על סף התהום – זהו המוצא שלו – את המקום לא־מקום שלו, הוא מטעים ושוהה על הגבול הזה שאין להעלותו על הדעת. ולעולם לא נדע – זו תהיה לפחות השאלה שתנחה את הקריאה שלי אך תישאר גם, מסיבות מהותיות, ללא מענה – אם בגבול הזה ששום התמקמות בו אינה אפשרית, מבקש שלום שיבולת כדי להיחלץ מן התהום או כדי להידרדר לתוכה לבסוף. יקשה עלינו לזהות כאן את משאלתו. ואת המשאלה של ה"אנחנו" הזה, האתר של ה"אנחנו" הזה, שבשמו הוא מדבר כאשר הוא מטעים, למשל: "האם לא תתפרץ באחד הימים [...] נגד דובריה? ומה דמות תהיה לדור שכלפיו תופנה ההתבטאות שלה? (Und welches Geschlecht wird dieser Ausbruch finden?) הרי בשפה הזו [העברית] – והוא אומר זאת בגרמנית ליהודי גרמני אחר: נכון שהמקור אינו אומר כאן "השפה שלנו", "unsere Sprache" כשם שאומרת – וזה היינו הך – הכותרת, *Bekanntnis*

über unsere Sprache; כאן, זה "*Wir leben ja in dieser Sprache*", שום דור־משמעות אינה אפשרית] אנו חיים כמו על פי תהום, וכמעט כולנו מהלכים בביטחון, כמו עיוורים. האם לא קיים החשש, שאנחנו או הבאים אחרינו נתדרדר לתוכה, כאשר תיפקחנה העיניים? ואין יודע אם קרבנם (*das Opfer*) של הבודדים שימצאו את אבדם באותה תהום יספיק כדי לכסות עליה".

בהמשך אחזור למילים האחרונות האלה, הקורבן והתהום (*hineinstürzen*), וללוגיקה המוזרה של קורבן מעין זה. לשון ההפלגה, התהום בתוך תהום [*mise en abyme*], התוספת [*supplement*] של הפורענות קשורה לתהום השפה הזו – שתכונה עד מהרה בשם "שם" – שלתוכה מתדרדרים ברגע הראייה, ברגע פקיחת העיניים, ברגע ההתפכחות, כאשר נעשים מודעים למהות השפה, היינו לכך שהיא קדושה או שאינה קיימת, דבר שפירושו עבור שלום: היא מורכבת משמות, היא חוזרת לכנות בשם,⁵ אלמלא כן היא לא מכילה ולא חוזרת לעולם, היא לא חוזרת לשום דבר,⁶ היא לא חוזרת לאיש ולא חוזרת עוד לעצמה.⁷

ההתפכחות היא אפוא המאיימת לדרדר אותנו, לא העיוורון. העיוורים – שכאלה אנחנו, כמעט כולנו – חיים בשפה הזו על פני התהום ("*Wir leben ja in dieser Sprache über*" "einem Abgrund, fast alle mit der Sicherheit des Blinden"). אבל הפיקחים, המפוכחים, נופלים לתוכה, הרי מה שיש להבינו.

מה שומה על השפה להיות, אפוא, ובראש וראשונה השפה הקדושה (אבל אנו נראה כי לפי שלום אין אחרת), כדי שלראותה וליפול לתוכה יהיו אותו אירוע? מהו היחס בין אור ההתפכחות, מהות השפה והנפילה לתחתית התהום? כיצד להבין את השם הזה, תהום, הנפתח כפי שנראה לעבר השם עצמו, השם של השם, וששמו חוזר במכתב לעתים כה קרובות? זה לא כבר פגשנו בו בפעם הראשונה. כמה שורות אחר כך, בגנותו את אלה שהיה להם האומץ הדמוני והעיוור להפיח חיים בשמות הקדושים, לחדש שפה שנועדה להפוך לאספרנטו, שלום מתאר אותם כ"מוקסמים"⁸ (אבל אלו הם גם קוסמים, שוליות־קוסמים) ההולכים "על פי תהום" אילמת, שעה שהם מעבירים לנוער שלנו את השמות והחותמות הישנים. אך השמות הקדושים הללו, בדיוק, אלה שהעיוורים הללו מורישים לנוער שלנו בלי ראות ובבלי דעת, הם התהום. הם טומנים בחובם את התהום, התהום חתומה בתוכם. הם מורישים כך את התהום לילדינו בלי ראות ובבלי דעת. התהום היא בשם, אפשר לומר, אם טופולוגיה כזאת היתה ניתנת לייצוג, אם אפשר היה עדיין להכיל, לרשום או להבין את העדר־התחתית של ה"*Abgrund*". ביסודו של דבר, ביסודה של תהום ללא תחתית זו,⁹ מה שהקוסמים העיוורים של החילון אינם רואים אינו כל כך התהום עצמה, שמעליה הם צועדים כמשוגעים, אלא שהתהום, לא יותר מן השפה, אינה ניתנת לשליטה, לאילוף, למכשור ולחילון. התהום לא יותר מן השפה, מפני ששתיהן מתמקמות,

5 elle revient à nommer. או: היא מסתכמת בכינוי בשם.

6 ne revient à rien. היא מסתכמת בלא־כלום.

7 même-ne revient plus à elle. היא לא מסתכמת בעצמה.

8 בתרגום הקיים לעברית הם מתוארים כ"מרותקים".

9 sans-fond – ללא תחתית, וגם: ללא שיעור, ללא גבול.

המקום שלהן – ללא טופולוגיה שניתנת לאובייקטיבציה – בתוך השם: "Sprache ist Namen", השפה היא שם. *Sprache* היא בה־בעת שפה ודיבור. לא די לומר שהשפה היא שמות או מורכבת משמות. לדבר זה לכנות בשם, זה לקרוא [appeler]. למה הכוונה? מה מבקש שלום עצמו לכנות בשם במכתב הזה? ונוכח אופייה התהומי של השאלה הזו, כיצד לקרוא את המכתב הזה?

אני מנסה כאן קריאה פנימית ככל האפשר. אינני מאמין בקריאות פנימיות בלבד, או שקריאות כאלה אפשריות בתכלית. אפילו בלי להידרש כאן לטיעונים רבים אחרים היפים כדי להוכיח זאת, ועל מנת להישאר קרוב מאוד למכתב הזה, די באירוע הפשוט של השם לפרוץ את הפנימיות המשוערת של הטקסט.

עם זאת, המסמך שהמכתב הזה מכונן עשיר דיו ותהומי בעליל, כביכול, כדי שנשתדל בראש ובראשונה לדבוק ככל שנוכל בפשט שלו, למען נחמיץ ממנו מעט ככל האפשר. התחלנו לעשות זאת. ראשית, מתוך שנעשינו קשובים לעובדה שזהו מכתב ושעובדה זו מצוינת בפשט של המכתב הזה; שנית, בכך שאנו מביאים בחשבון את יעדו העיקרי לכאורה, את הנמען שלו, את הקשר בין שלום לרוזנצוויג הוּפֶךְ את המחווה הזו לוידוי; שלישית, בכך שאנו מדגישים את אופייה הנדיר של הכתיבה הזו, המזכירה באחדים מתוויה את השפה, הדימויים והפאתוס של הטקסט הקדוש שעליו היא מדברת, שהיא מכנה בשם, אבל בשפה זרה, גרמנית, שכשפה שאינה שפה קדושה, כשפה מדוברת, היא מכל מקום שפת האם של שני המתכתבים, שלום ורוזנצוויג.

מכאן הצורה הכללית של השאלה המוצבת לפנינו על הסף – הפנימי והחיצוני – של הקריאה הזו, כמו על סף התהומות של התהומות הללו: באיזו שפה יכולה או צריכה להתחיל הקריאה [l'appel], שהיא גם אזהרה, נוכח האיום בחילונה של השפה הקדושה? הקריאה הזו להישמר (מפני החילון) כדי לשמור על השפה הקדושה מסמלת אירוע שיש לתהות היכן הוא מתרחש: האם בשפה הקדושה או מחוץ לה? ומהו טבע הגבול בין שני המקומות האלה? השאלה הזו מסתבכת או מתרחבת לשאלה הבאה: האם אפשר לדבר שפה קדושה כשפה זרה? שאלה זו מסורסת או מועמקת באופן זה: האם שפה קדושה היא שפה סגולית יותר או זרה יותר באופן כללי? וכלום ענייננו, במקרה הזה, בברירה, בלוגיקה ניגודית?

למשל: כלום יכול שלום לטעון שהוא מדבר "מתוך" ההתנסות בשפה הקדושה, בשמות הקדושים, תוך שהוא מקדם את מה שהוא אומר, תוך שהוא מתקדם בעצמו "מתוך" העובדה האניגמטית הזו שהוא מדבר דרך הגרמנית? אני מותיר עכשיו ל"מתוך" הזה, הנתון במירכאות, את מלוא הפוטנציאל הגעשי שלו. זהו ממד אחר של השאלה שניסחנו במהלך הקריאה בשפינוזה: היכן למקם את הקודש? אם מדברים – בטעות לפי שפינוזה – על שפה קדושה, האם עלינו לחשוב שהמילים או השמות של השפה הם בעצמם קדושים? או רק המסומנים? או רק הדברים המכונים בשם, המכוונים על ידי השמות האלה? שפינוזה דוחה את כל ההשערות הללו: הקדושה אינה מצויה לא במילים ולא בדברים, אלא רק, אפשר לומר, במובן ההתכוונותי [intentionnel], בגישה או בשימוש הקושר אותנו לאלה ולאחרים, לאלה דרך האחרים.

באיזו שפה כתוב אפוא המכתב הזה? אי־אפשר להסתפק בתופעה: הוא כתוב בגרמנית. אבל אי־אפשר, מאידך גיסא, לצמצם את התופעה הזו למראית עין חולפת או משנית. המכתב מציג עצמו בגרמנית, אבל ההצגה־העצמית הזו היא גם הווידוי של מישוהו למען מישוהו החולק אתו קשר עז, מעובד, מעודן ומחויב עם העברית. העברית אינה שפת אם למי מהם, אבל הם חיים אותה כמו שפה ארכי־אימהית או אבהית, שפה שבשמה, למענה, מתוכה הם מדברים ביחד, הם גם מתכתבים זה זמן רב. והשפה הזו היא אפוא, בכמה מובנים של המילה, נושא [sujet] המכתב הזה.

אפשר להתפתות כאן על ידי מה שאני מעז לקרוא לו ההיפותזה של השפה השלישית. במילים האלה אינני מציין שפה זרה, גרמנית, שבתוכה אולי תנוסח אזהרה הנוגעת לשני שימושים בעברית, הדתי והחילוני. הביטוי שפה שלישית עשוי לכנות בשם דווקא מרכיב מובחן ומבחין, מדיום שלא יהיה לשוני במובן הצר, אלא סביבה/אמצע של התנסות בשפה, שבכך שאינה קדושה ואינה חילונית, מאפשרת לעבור מן האחד לאחר – ולומר את האחד והאחר, לתרגם את האחד לאחר, לפנות מן האחד לאחר. במילים אחרות, על פי הלוגיקה של היפותזה זו (שאנו נראה להלן מדוע שלום עשוי היה להעריך שאין היא קבילה או מגובשת דיה), יש אכן לשער, בדיוק, שמוען ונמען מוצבים בין שתי השפות, ושהראשונה – זו שמזהירה – מציגה את עצמה כרפסודאית, כמתרגמת, כמתווכת. בתור מי שנוטל חלק בשתי השפות, המתווך מדבר בשתייהן רק מתוך שפה שלישית, או מכל מקום מתוך משהו בשפה שבכך שעדיין אינו קדוש או חילוני, או שכבר אינו קדוש או חילוני, או בהיותו כבר, עדיין שניהם בבת אחת, מאפשר לעשות את הצעד הזה על סף התהום.

מה עשויה אפוא להיות השפה הזו באופן כללי? השפה השלישית הזו המאפשרת לניגוד קודש/לא קודש, קדוש/לא קדוש, להבקייע מתוכה? (מעבר להבחנה שמציע לוינס בין קודש לקדוש).

אך מיד, שאלה על השאלה הזו, על הצורה והלוגיקה הטרנסצנטלית והדיאלקטית באחת של השאלה הזו: ואם, אל נכון, לא היתה שפה שלישית, שפה בכלל, שפה ניטרלית שבקרבה מתאפשרים, כדי להתרחש בתוכה, ההכתמה של הקודש על ידי החולין, ההשחתה של השמות, הניגוד בין הקדוש לחילוני? ומה אם ההיפותזה הדיאלקטית־טרנסצנדנטלית נושאת כבר, בעצם הניטרליות שלה, תוצא של חילול, בדיוק את מה שהמכתב מגנה? ומה אם הנטרול הזה דרך פנייה לצד שלישי, וכבר למעין תיווך מטא־לשוני, היה גם נטרוליזציה פוזיטיביסטית של העל־טבעי?

מערכת האקסיומות המושלת במכתבו של שלום היא אחרת לגמרי; אחרת לגמרי היא גם הרטוריקה שלו.

והאחר לגמרי של הרטוריקה של המכתב קשור בכך שהוא מטפל, באופן פרדוקסלי ומהפנט, בניגוד בין השפה הקדושה והשפה החילונית כתוצא של רטוריקה. דומה לשלום אומר, ביסודו של דבר – או שמא ביסודה של התהום – יש רק שפה קדושה. השפה היא אחת, היא אינה סובלת ניגוד, ולפחות במקרה של העברית, שאינו מקרה בתוך סדרה, יש רק

שפה קדושה. היא נולדה קדושה ואינה מאפשרת לחללה בלי שתחדל להיות מה שהיא: שפה, השפה. החילון הזה שמדברים עליו, שאני מדבר עליו, דומה שאומר שלום, שאני מאשים אותו ומתלונן עליו, שאני מזהיר מפניו, אינו קיים, הוא רק "דיבור בעלמא". בביטוי הזה "דיבור בעלמא", שהוא גם "צורת דיבור", משתמש שלום בצרפתית¹⁰ בטקסט הגרמני. אנחנו עומדים לחזור לאופן הרטורי הזה לומר רטוריקה. העובדה שהחילון הזה שמדובר בו אינו אלא "דיבור בעלמא" אינה הופכת את התופעה – או הסימפטום – לחמורה פחות, לחולפת פחות, נהפוך הוא.

עניין זה מצטייר החל בשורותיו הראשונות של המכתב, אחרי הפיגורה של הר הגעש והרמיזה לסכנה המבעייתית יותר (*unheimlicher*) מן העם הערבי, ל"סכנה שהמשימה הציונית בהכרח העלתה אותה". שלום הכיר אפוא זה לא כבר – וההכרה היא מלוא המשקל של הווידי שלו נוכח האנטי-ציונות הנודעת של נמענו – שהנגע הוא גרוע יותר ומבעיית יותר מכל סכנה פוליטית פשוטו כמשמעו. הנגע הזה של השפה הוא גם נגע פוליטי, אבל זו אינה מחלת ילדות של הציונות. הסכנה ההכרחית הזו טבועה בטבעו של כל פרויקט מדינת הלאום הציונית. שלום ממשיך: "מה תהיה התוצאה של 'עכשוו' העברית? האם לא תפער את פיה התהום של השפה הקדושה, אשר שיקענו אותה בקרב ילדינו? אכן, האנשים פה אינה יודעים את משמעות מעשיהם. סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית. שחילצו מתוכה את העוקץ האפוקליפטי. אבל זאת איננה האמת. חילון של שפה אינו אלא דיבור בעלמא, מליצה בלבד".

בין המטאפורה או הרטוריקה של התהום ובין הקביעה שלפיה החילון הוא, בסופו של דבר, רק דימוי רטורי, הקשר הוא אולי הכרחי. אין חילון אפקטיבי, מציע בקצרה הווידי המוזר הזה. מה שמכונה בקלילות "חילון" אינו מתרחש. התוצא השטחי הזה אינו משפיע על השפה עצמה, הנותרת קדושה בתוך הפנים התהומי שלה. העתקת מקום על פני השטח של השפה מאופיינת כתופעת לוואי. זוהי גם תופעת לוואי של צורת הדיבור של השפה, המטא-שפה שלנו, צורת הדיבור שלנו בשפה. השפה המחולנת אינה אפוא אלא תופעת לוואי מטא-לשונית, רטוריקה, "דיבור בעלמא", תוצא רטורי של המטא-שפה. בל נסתיר זאת מעצמנו, התוצא הזה מוצק דיו כדי לגעת, בעיקרון, לכוליות השפה המכונה טכנית, אובייקטיבית, מדעית ואף פילוסופית.

אבל מפני ששלום טוען כאן אפוא, בדרכו, שאין מטא-שפה, יוצא שהשפה החילונית כמטא-שפה אינה קיימת כשלעצמה, אין לה נוכחות או יציבות משלה. המעמד שלה הוא זה של "דיבור בעלמא", כלומר של צורת התנהגות כלפי השפה היחידה ההווה או הנותרת, השפה הקדושה. להתנהל, להתייחס אליה, לפנות לעברה – זה עדיין להתנהל בתוכה, עדיין לדבר בה, ולו כדי להכחישה. אי-אפשר להימנע מלדבר בשפה הקדושה, אפשר למרב להימנע מלדבר בה, כלומר עדיין לדבר בה מתוך הכחשה, הימנעות, פיזור דעת, כמו הסהרורים על פי התהום.

10 façon de parler. בתרגום לעברית של הטקסט הגרמני תורגם לעברית גם הביטוי הצרפתי ששלום השתמש בו, והמובחנות בין השפות בתוך המכתב נמחקה.

צריך אפוא להניח, בממד הייחודי הזה שהנו קדושת השפה, את היכולת לייצר, להוליד, לשאת את התוצאים השטחיים הללו, את החילון הזה לכאורה, את האמונה הזו בנטרול המחלן, את השכחה הזו של הקדושה ואת הסהרוריות הלשונית הזאת. צריך אמנם שהשפה תסתגל לתוצא השטחי הזה – שאינו תוצא שטחי, תוצא על פני השטח, אלא תוצא הכרוך בייצורו של שטח, אותה רדידות אשר על פני השטח שלה צועד הסהרורי. אבל אנחנו צועדים על פני השטח, אנחנו מתהלכים כסהרורים רק מפני שאנחנו מאמינים שאנו צועדים על פני השטח: אנחנו מאמינים בפני השטח. לאמתו של דבר – והאמת הזו אינה שייכת עוד לסדר האובייקטיביות או הידיעה הנמסר על ידי השפה החילונית של פני השטח – אין פני שטח. יש רק תהום. השפה הקדושה היא תהום. אנחנו צועדים כעיוורים על פני השטח שלה כאשר אנחנו מדברים על אודותיה בשפה חילונית. בכך אנחנו עיוורים למהותה התהומית של השפה הקדושה. אני שב וקורא קטע שכבר התחלנו לטפל בו: "הרי בשפה הזאת אנו חיים כמו על פי תהום, וכמעט כולם מהלכים בביטחון, כמו עיוורים [ה"אנו" ממוקם מתוך הפנימיות הזו של "in dieser Sprache" שאינו סובל כל מוצא, כל חוץ-שפה או מטא-שפה]. האם לא קיים החשש, שאנחנו או הבאים אחרינו נתדרדר לתוכה, כאשר תיפקחנה העיניים? ואין יודע אם קרבנם של הבודדים שימצאו את אבדם באותה תהום יספיק כדי לכסות עליה".

מהו המעניק את ה"Unheimlichkeit" המהותי שלו למצב הזה? להתנסות הזו במקום? מעבר למוטיב של הנפילה האורבת לנו, קשה לדעת אם הדבר הנורא ביותר הוא לצעוד על פני השטח כעיוור או ליפול לתהום כאיש אמונים מפוכח, ערני, דרוך, ער למהות התהומית של השפה. קשה לדעת אם החולי, הנפילה עצמה, כרוך בצניחה או בהיוותרות על פני השטח. מהו שמדאיג את שלום ונותן למכתבו טון אפוקליפטי כדבעי? האם זו העובדה שאנחנו, רובנו, כמעט כולנו, צועדים כעיוורים על פני השטח של השפה הקדושה? או שמא העובדה שהשפה הזו, בצורה פטלית, תחזור או דווקא תיפתח לעבר התהום שלה עצמה, לעבר עצמה, לעבר מהותה, במידה שזו נותרת תהומית? האם שלום מייחל שהתהום תישאר פתוחה, או שמא הוא מקווה שהיא תיסגר יום אחד, מאחר שההתנסות הדרוכה והמיידית בשפה תהומית עלולה להיפך לבלתי-נסבלת? ניתן לחשוב כאן על הבעתה של שפינוזה נוכח ההיפותזה של אלוהים קנא, אלוהי אש, ועל העובדה שהבעתה הזו, כפי שהצעת, חוזרת באופן מוזר על מה ששפינוזה מייחס לעברים הנמלטים מפני ההתנסות הישירה בהיבלעות על ידי המילה האלוהית (אש, תהום, לוע) והמאצילים את סמכותה בבנותם כך את המערך הפוליטי שמתואר במאמר תיאולוגי-מדיני.

סבורני שדבר אינו יכול להתיר את דו־המשמעות במכתב הזה. בכך כוח ההפנוט שלו – וההפנוט קשור תמיד באותה אי־הכרעה ששלום אינו יכול ואינו רוצה למשול בה – והוא המעניק לשילוח הזה את הטון האפוקליפטי שלו.

שלום בעצמו משתמש במילה "אפוקליפטי" באופן דו־משמעי אל נכון, כאילו צריך היה לגאול את האפוקליפטי, לשמור עליו בלשון, אבל כאותו דבר שיש להיגאל ולהישמר מפניו. הוא משתמש במילה פעמיים, באופן חידתי למדי.

הפעם הראשונה, כבר שמענו אותה, היא בדיוק לפני שהוא מציין שחילון העברית הוא רק "דיבור בעלמא", ביטוי דו־משמעי בעצמו: אפשר להבינו במובנו הסביר ביותר (אין חילון פשוטו כמשמעו, אפשרי או ממש, מדברים על כך אבל אין דבר כזה) או במובן מלאכותי ומפותל יותר (חילונה של שפה, כפי שיכולנו לשער, מורכב מרטוריזציה ומדיבור בעלמא); במקרה אחד, "דיבור בעלמא" מכנה את החילון בשם, במקרה האחר "דיבור בעלמא" מציין את תהליך חילון השפה גופו. בדיוק לפני שציין זאת, אמר שלום: "אכן, האנשים פה אינם יודעים את משמעות מעשיהם. סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית [verweltlicht]. שחילצו ממנה את העוקץ האפוקליפטי [ihr den apokalyptischen Stachel ausgezogen zu haben]. אבל זאת איננה האמת. חילון [Verweltlichung] של שפה אינו אלא דיבור בעלמא, מליצה בלבד".

עניין זה מאפשר לחשוב, תחילה, שחילון או חילול פירושו לקטום את השפה על ידי הסרת החוד שלה, העוקץ (Stachel) שלה, החנית האפוקליפטית שלה. העוקץ האפוקליפטי הזה, החוד או היעד הטליאולוגי הזה מכוננים את קודש השפה. שפה קדושה, השפה הקדושה הזו (שכן שלום אינו מדבר על קודש באופן כללי אלא על הקודש הזה או הקדושה הזו שאינה ניתנת להפרדה מן התוכן הסמנטי של העברית, של השמות, של הברית), עשויה להיות לא-כלום ללא החוד הממוגנט הזה של האפוקליפסה.

כל מרכיביה הסמנטיים של האפוקליפסה צריכים להצטלב כאן ולא להגיע לידי הפרדה במכתב הזה: ראשית, הערך של התגלות או חשיפה, פענוח של מה שחבוי (apocalypôt); שנית, המובן הנפוץ של קץ הזמנים ויום הדין האחרון; שלישית, פורענות ואסון.

אלמלא הסתפקנו לפי שעה בקריאה פנימית ככל האפשר, ראוי היה לזמן כאן מספר רב ממחקריו של שלום על האפוקליפסה היהודית. המאמר הראשון בקובץ המשיחיות היהודית ("להבנת הרעיון המשיחי בישראל") נוטה לערער, ולתקן, פרשנות מְנַצֶּרֶת של המשיחיות והנבואה היהודית: מנצרת, כלומר מעניקה להן אופי פנימי ורוחני. "הקריאה לפנימיות צרופה שאינה קיימת, נראית לו [ליהודי] כניסיון להימלט מן המבחן המשיחי בהיבטו המוחשי ביותר".¹¹ המשיחיות היהודית מתחלקת או נמתחת בין מגמות שונות ששלום מבדיל ומנגיד, כגון משיחיות שמרנית, מחדשת ואוטופית, גם אם הן נמזגות זו בזו לפעמים. המשיחיות מחברת את האמונה לציפייה חיה ונלהבת; האפוקליפסה "מופיעה כצורה הכרחית של ציפייה משיחית נלהבת".¹² כותבי האפוקליפסה מובחנים מן הנביאים בכך שהחווה חווה התגלות אלוהית שאינה נוגעת לאירועים מסוימים של קץ ההיסטוריה. האפוקליפסות מדברות על כל ההיסטוריה, מן המקור לסוף, במיוחד על ביאתו של *eon* חדש (*aiôn* יווני, עולם עברי) שצריך למשול בזמן המשיחי. "המלה היוונית *aiôn* מתרגמת בתנ"ך היווני את המונח העברי עולם שערכו הוא בעיקר זמני".¹³ הנביאים מבחינים בין העולם הזה לעולם הבא, בין זמן ראשון לאחרון. אבל זה האחרון, עידן חדש המזכיר את זמן גן העדן

11 ראו גרשם שלום, דברים בגו: פרקי מורשת ותחיה, תל אביב: עם עובד [1975] 1976, עמ' 156; הנוסח הותאם לטקסט הצרפתי.

12 שם, עמ' 158.

13 דרידה מצטט כאן מדברי המתרגם של שלום לצרפתית.

(הושע, ישעיהו) אינו מעבר לזמן בשביל הנביאים, בעוד שלאחר הגלות ההבחנה תהיה חדה יותר, אומר שלום, בין זמן ההווה לזמן העתיד לבוא. האפוקליפסות מופנות מעל לכול לעבר זמן הקץ שדניאל מדבר עליו (יא, 40, "זבעת קץ"). האסכטולוגיה של האפוקליפסות האלה, שתוכנן מציף את זה של הנבואות העתיקות (הושע, עמוס, ישעיהו), אינה בעלת אופי לאומי. אם הנביאים משרים על ייסודו־מחדש של בית דוד הנתון בהריסות ועל "תהילתו העתידה של ישראל המושבת לאל", על "שלום נצחי", על "שיבת כל העמים לעבר אלוהי ישראל היחיד", סוף הפגאניות ועבודת האלילים, אזי עולמות האפוקליפסות באים זה אחר זה ומנוגדים זה לזה: הווה/עתיד, חושך/אור, ישראל/גויים, קדושה/חטא, טהרה/טומאה, חיים/מוות. על הרקע הקוסמי והקוסמופוליטי של האפוקליפסות הופיעו הרעיונות של תחיית המתים, יום הדין האחרון, גן העדן והגיהנום. אך דומה שהאופק של התמה המארגנת של מכתבו של שלום – שיבת השפה הקדושה ואתו סוג של עונש אחרון שיבוא בעקבותיה – הוא האסכטולוגיה האפוקליפטית הזו. ללא ספק, אופק זה משמר את שורשו בנבואות העתיקות, אבל הללו היו, לפחות אם רוצים להאמין לשלום, ברורות ומובחנות בהקשרן המקורי. כעת הן נעשות חידות, אלגוריות, מיסטריות. הן מבקשות להיות מפוענחות. השיח האפוקליפטי נעשה אזוטרי. המחברים מסווים, הם מצפינים את החזונות שלהם במקום להשליכם "בפני האויב" כמו הנביאים: אזטריות, אליטיזם, משמע טקס חניכה, פוליטיקה שלמה והיררכיה שלמה. בקרב היהדות הרבנית תמיד היה שמור תפקיד סגולי לידע האפוקליפטי. הידע האפוקליפטי שמר על מקומו בצד הידע הגנוסטי של המרכבה, העולם של כיסא הכבוד האלוהי והמיסטריית¹⁴ שלו: ידע כה "נפיש", זו המילה של שלום, שלא יכול היה להימסר אלא מפה לאוזן מבלי להיכתב. הכתיבה כאן היא לא רק חילול אלא בגידה בסוד (באופן אנלוגי, לעתים קרובות חשו כך מקובלים חיים כלפי עבודתו המחקרית או המדעית של שלום על הקבלה).

אדגיש רק זאת: אופיו המוצפן או האזוטרי של המסר המשיחי, כמו גם הפוליטיקה האליטיסטית והמכניסה־בסוד שלו, הולכים וגוברים כאשר שומה על היהודים לוותר באופן זמני על קיומם הלאומי אחרי חורבן בית שני. השניות הזו של המשיחיות נושאת את כל הבעיות שמציבה בפנינו הקריאה במכתב הזה. שלום מכיר בכך שהמשיחיות מכוונת ל"ייסודו־מחדש של הקיום הלאומי", אף כי היא "מוליכה בה־במידה מעבר לו". שלום מגנה את כל המשכילים, נוצרים או יהודים, השוללים את רציפות המסורת האפוקליפטית ביהדות הרבנית. כאשר, במכתבו, הוא בא בתרעומת על אלה שמאמינים שחילנו את השפה העברית והסירו ממנה את עוקצה המשיחי, הוא אינו רחוק מלהטמיעם באלה שרצו, יהודים או נוצרים, למחוק את האפוקליפטיות היהודית מלב המסורת הרבנית מאז ימי־הביניים. לא אלה ולא האחרים הצליחו בכך, הם רק הסתירו או הכחישו. אבל בכך הם אישרו שהאפוקליפסה התמידה, בעודה מוצפנת ומוסתרת כאחת, מוכנה להופיע־מחדש, לחזור. היא אינה נתפסת לעין בהווה, בהגדרתה, וההסתרה – המסך המוצפן – היא עצם התופעה שלה, מצבה ויעילותה.

14 טקסים פולחניים אזוטריים שמקורם ביוון העתיקה ותכליתם התקרבות לאל או הבטחת גאולה מן המוות באמצעות הענקת חיי נצח לנשמה. המילה הזאת שמרה את גרעינה הפולחני גם בגלגולה לנצרות. לאה דובב, בתרגומה המופתי לספר זיכרון ילדות עלידי פיירו זלה פרנצ'סקה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 202), הציעה לתרגם את *mystère* הצרפתי במילה "מיסטורין".

שלום פונה, לכאורה, לאפוקליפסה. הוא קורא לה ומזמן אותה כמו החוד השנון של השפה הקדושה. עניין זה שם דגש, אחד מדגשיו של הטון האפוקליפטי במכתבו. אבל יש דגש אחר. שכן במהופך, דומה ששלום חושש מן השיבה האפוקליפטית הזו כמו ממבחן מבעית.

זוהי ההופעה השנייה של המילה "אפוקליפטי". למילותיו האחרונות של הטקסט יש צורת תפילה: "הלוואי וקלות הדעת שהנחתה אותנו לדרך האפוקליפטית הזאת, לא תגרום לאבדנו" (*Möge uns denn nicht der Leichstinn, der uns auf diesem apokalytischen Weg geleitet, zum Verderb werden*). והמכתב חתום, 'ז' בטבת תרפ"ז.

איננו יודעים אפוא, ואי־ההכרעה הזו לא תסולק לעולם, אם הנתיב האפוקליפטי שאליו אנחנו, מכל מקום, מחויבים, יגאל אותנו או יוליך אותנו לאבדון. אי־ההכרעה הזו נותרת סגולתו של הניסיון האפוקליפטי. שכן אלה שחשבו שחילנו את השפה הקדושה לא עשו זאת כדי לחללה. הם חשבו, בקלות דעת, שהם עומדים "לחדש", להחיות את שפת המקור בעולם מודרני ובמדינה מודרנית. אבל שוליות הקוסמים של תחיית העברית הקדושה לא האמינו במציאותו של יום הדין האחרון, משמע באפוקליפסה שהם משעבדים אותנו אליה. בסיום מכתבו, בזמן עתיד של דקדוקו, אי־אפשר להחליט אם שלום חושש, ככלות הכול, מן ה"בלתי־נמנע", מה שהוא קורא לו הבלתי־נמנע, הפטליות של מהפכת השפה הזו (*Diese unausbleibliche Revolution der Sprache*): שקולו של אלוהים יישמע מחדש דרך השפה הזו שניעורה (ראו: שפינוזה, שוב, והבעתה של היהודים נוכח קולו הבולעני של האל):

כל מלה שלא נוצרה ככה מחדש, אלא נלקחה מן האוצר ה"ישן והטוב", מלאה עד גדותיה בחומר נפץ. דור שירש את הפורייה שבכל המסורות הקדושות שלנו, את שפתנו, אינו יכול – ואף אם ירצה בכך אלף מונים – לחיות ללא מסורת. ברגע שבו תתגלה העוצמה המונחת בשפה, שבה "המדובר", כלומר תכולת השפה, שוב תלבש צורה – אז תתייצב לפני עמנו מחדש המסורת הקדושה, כמופת מכריע. והעם חייב יהיה לבחור באחת מן השתיים: להיכנע לה, או להתדרדר לאבדנו. אלוהים לא ייוותר אילם בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמים לשוב ולחזור אל חיינו. המהפכה בשפה שקולו נשמע מתוכה, שאין למנוע אותה – הרי זה הנושא היחיד שלא מדובר בו כאן בארץ. משום שמחדשי השפה העברית לא האמינו ביום הדין, שאותו הועידו לנו במעשיהם. הלוואי וקלות הדעת שהנחתה אותנו לדרך האפוקליפטית הזאת, לא תגרום לאבדנו.

חילון השפחה, הר הגעש, האש, הנאורות

מי מדבר כאן? כיצד הווידוי הזה מציג את עצמו? כיצד מתבצע זיהוי ה"אנחנו" במכתב הזה? במילים אחרות, לפחות על דרך הקונבנציה, כיצד לזהות את הסובייקט של המכתב ושל החתום עליו, של מי שנוטל אחריות בשמו, או מוטב, בשמו של אנחנו, האומר לעתים קרובות "אנחנו", "כולנו" או "כמעט כולנו", "ילדינו", "דורנו" וכו'? בהשעויות לעת עתה את ערכאת הנמען הנוגעת לזיהוי הזה, אני נסוג כאן לצדו של החותם הגלוי ואני קושר את שאלתי לשאלת הקורבן, מצד אחד (המילה, או המושג, מופיעה בווידוי: פעם אחת

במקור, פעמיים בתרגום לצרפתית), ולשאלת הדור, מצד אחר, מאחר שהלוגיקה של הנקמה משחקת בהכרח עם הדורות. כיצד שתי השאלות הללו כרוכות זו בזו?

המכתב הזה מדבר על העתיד. ממד הזמן של ההתקרבות מעניק לו את הטון האפוקליפטי שלו. לעתיד יש את פני "ילדינו" (*Unsere Kinder*). אם יבוא יום נקם ושילם, אם יום אחד יש לקחת נקם על הרעה שנעשתה לשפה הקדושה על ידי השיבה המהפכנית כדבעי של השפה, "ילדינו" הם שיצטרכו לשלם. הם יצטרכו: הכרח, פטליות וחוב; הם יצטרכו לפדות חוב אשר אנחנו שקענו בו, באשמתנו או בפשע שפשענו. הלוגיקה הא-לוגית של הנקמה, משעה שהיא עוברת דרך השפה, אינה ניתנת להכלה, משמע להבנה, בגבולות האחריות האינדיווידואלית. החוב, כאן האשמה, רשום בתוך השפה שבה הוא מותיר את חתימתו. אם שומה על דור אחד לשלם בעבור האחר – בפרעו כך את כל המטאפיזיקה של הקוגיטו, של הסובייקט הקרטזיאני, של האגו-לוגיה המעשית-טרנסצנדנטלית שאינה מסוגלת, ככלות הכול, להבין משהו כמו שפה – אין זה קשור רק ללוגיקה ההולמת את הנקמה, לאי-הגבלה בדינמיקה של הנקמה שהגל מדבר עליה. אי-ההגבלה הזו עצמה, מעבר למה שאומר עליה הגל, קשורה אולי בעובדה שהנקמה עוברת דרך השפה. זו האחרונה מצווה, מועידה את האחריות האינדיווידואלית אבל בה-במידה חורגת ממנה. לפני הנקמה של השפה, אפשר לומר, יש שפת נקמה החוצה את הדורות ומדברת מעבר להם. במקרה הנוכחי, הווידי האפוקליפטי הזה מתאר שפת נקמה הנוקמת על נזק שנעשה לשפה. תמיד יש שפת נקמה, הנקמה כרוכה תמיד בשפה, אבל במקרה הזה העבירה, הסכסוך, הפשע, נוגעים לשפה עצמה. אם שואלים "מי" היא השפה כאן, מהו שמה, התשובה אינה מותירה ספק: זהו שם האלוהים המכנה עצמו על ידי קול האלוהים. הפשע מתרחש נגד אלוהים, הנקמה היא הנקמה או העונש של אלוהים. זהו הנושא היחיד של העונש, ה"נושא היחיד" (*Le "seul sujet"*) כמו שאומר התרגום) שלא מדובר בו כאן בארץ, המושא (*Gegenstand*) היחיד, אומר הפשט של המכתב: "אלוהים לא ייוותר אילם בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמים לשוב ולחזור אל חיינו. המהפכה בשפה שקולו נשמע מתוכה, שאין למנוע אותה – הרי זה הנושא היחיד שלא מדובר בו כאן בארץ". הנה המושא היחיד, אפשר אפילו לומר הנושא הייחודי של הווידי הזה. ואולי נמענו האחרון.

ילדינו יצטרכו, הם יצטרכו לשלם. ילדים, פירושו של דבר "עתיד", דור שעתיד לבוא, אבל גם, בלוגיקה של האחריות האינדיווידואלית ששלום צריך תמיד להידבר עמה, חפזת. בעתיד (והנה, בקצרה, מהות העתיד) ישלמו החפים, והילדים הם חפים מפני שטרם דיברו (*infantes*), שעה שהשפה כבר שקעה בחובות בעבורם. הם אינם בוחרים את שפתם אבל נעשים סובייקטים של השפה אחר כך, מתוך החוב הזה, כמו אשמים טרם זמנם, ארכי-אשמים.

יש שתי הופעות עיקריות של המילה "ילדינו", המוחלפת לעתים בביטוי "הנוער שלנו", או "נוער" (*Jugend*). שתי ההופעות ממוקמות בשתי הפסקאות האמצעיות, שעה שהופעות המילה "דור" נמצאות בפסקאות הראשונה והאחרונה, כאילו האקראיות או התחבולה הפארא-קבלית של הקומפוזיציה הזו רשמה – מסגרה – את הילדים בין הדורות.

הנה האזכור הראשון של "ילדים" העלולים להיות מוקרבים הלכה למעשה בשל אשמתנו, על ידי אבותיהם פשוטו כמשמעו, אם ירצה אלוהים, כלומר באומרו – אבל זה בלתי-ניתן להכרעה במקרה הזה, וב"חיל ורעדה" הזה של שלום אין לדעת אם אלוהים יניח להקריב ילד באומרו או בלי לומר, בהחרישו או בעשותו שקולו יישמע: "יוצרי תנועת השפה החדשה [Die Schöpfer der neuen Sprachbewegung], לאושרם, האמינו אמונה עיוורת, עד לעיקשות, בכוח הקסמים של השפה [an die Wunderkraft der Sprache]¹⁵." ה"neue Sprachbewegung", שמוזס צדק כשתרגם במילים "תנועת התחייה של העברית" הוא אכן תנועה למען שיבה / סיבוב-מחדש [re-tour], לידה-מחדש [re-naissance], אפילו תחייה [réurrection] – re- של החזרה [répétition] מוליך לעבר התעוררות [réveil] כמו גם מרד [révolte] (משמע סיבוב-מחדש, פעם אחת נוספת, תפנית אחת נוספת), מהפכה [révolution], שלא לומר צל בלהות [revenant] שסימנו מצוין על ידי שיבתה של המילה *gespenstisch* (רפאים, בלהות) פעמיים בווידי. השרשרת הסמנטית הזו של ה-re בשפה (שיבה, חזרה, התעוררות, תחייה, מרד, מהפכה, שיבת רפאים) מצטלבת בשאלה המהותית של ה-re [מחדש] בשפה, כמו שפה במידה שהיא חונכת את אפשרות הנקמה כשילום, עונש או תגמול.

יוצרי ההתעוררות הזו האמינו אמונה עיוורת (*glauben blind*) בכוח הקסמים (*Wunderkraft*) של השפה. המכתב הזה הוא מכתב על העוצמה והאלימות של השפה, עם כל מבחני הכוח הכרוכים בכך; וזה מסומן בשיבת המילים *Kraft, Macht, Gewalt*. ואם האמונה בכוח הזה היא עיוורת, יש להכיר בכך שהעיוורון הזה הוא מוטיב מרכזי אחר. אי-אפשר לדעת אם מוטב לדבוק בעיוורון הרה האסון הזה, שאיש אינו פטור ממנו, או להיחלץ ממנו; אם מוטב להיות צלול דעת או לא-רואה, אם לראייה [voyance] יש משמעות רגילה או משמעות של החוזה [voyant] באפוקליפסה. אם כעת אתם מצמידים את התמה של העיוורון האשם לתמה של הדור, ברשותכם הנחות היסוד של סצנריו אנטי-אדיפלי (כשאדיפוס הוא כאן בצדו של האב, אם אפשר עוד להכריע) שלא אנצל אותן לרעה.

לא צריך להיחפז לשקוע בפרשנויות המורכבות של הקריאה הזו, על כל פנים לא לפני ששחזרנו את הנוף היומיומי, המוחשי, הפתטי, אבל גם את הסצנה הפרדיגמטית של האינטלקטואל הברלינאי הזה מן הגלות, החי בשתי תרבויות, הבקי, כאחרים למכביר, בטקסטים קדושים לא-מדוברים השמורים ללימוד ולליטורגיה, והשומע לפתע פתאום, בפלשתניה של 1920, את השמות הקדושים הללו ברחוב, באוטובוס, אצל התגרן בקרן-זווית, בעיתונים המפרסמים מדי יום ביומו רשימות של מילים חדשות שיש לכתבן בקוד של העברית החילונית. עלינו לדמיין את התשוקה והאימה נוכח הגלישה הזו, הפזרנות המופלגת הזו, מחול שדים שהציף את חיי היומיום בשמות קדושים, השפה המתמסרת בעצמה כמן פלאי אך גם כפיתוי של התענגות מחללת, שלמולה נסוגה מבעתה מעין תאוה דתית.

עיוורונם של היוצרים היה "אושרם" (*Glück*), מוסיף שלום. "אדם גלוי עיניים לא היה מוצא בנפשו את האומץ הדמוני [*den dämonischen Mut*] להחיות שפה בסביבה שיכול היה להיווצר בה רק מעין אספרנטו". הזוועה הדמונית של שוליות הקוסמים האלה, הניחנים באומץ לא-מודע הדוחף אותם לתמרן כוחות החורגים מהם, הרי היא שקולה

15 התרגום שונה.

למוות מסוים, מותו של המת־החי. כקדושה, היתה העברית בה־בעת שפה מתה – בתור שפה שלא דיברו בה או שלא צריכים היו לדבר בה בחיי השגרה – ושפה חיה יותר ממה שנוהגים לכנות שפה חיה. אך ה־*Sprachbewegung* החדשה מחיה את המת־החי הזה, השמור ללימוד ולתפילה, ומוציאה אותו מן המקדש או ממערת הקבר רק בשביל נשף מסכות מועד לפורענות, אותו מעין־אספרנטו או וולאפיק, כאילו השיבה לחיים לא היתה אלא מראית עין אשר למענה עמדו לחפש את המת לקריקטורה של עצמו בשביל *funeral home*¹⁶, אי־שפה, עווית קפואה של סמיוטיקה, ערך חליפין נטול גוף, אוניברסלי באופן פורמלי, כלי בסחר סימנים, ללא מקום משלו, ללא שם פרטי, שיבה כוזבת לחיים, תחייה רעועה. ושלום ממשיך:

ואילו הם [שוליות הקוסמים הדמוניים] הלכו – ועדיין מהלכים – כמוקסמים [gebant] על פי תהום. והתהום היתה אילמת. הם מסרו את השמות הישנים ואת החותמות גם לאחריהם, מסרו אותם לידי הנוער. לפעמים נחרדים אנו [אנו שאיננו שוליות קוסמים מהופנטים ואיננו "הנוער שלנו"] עכשיו למשמע מלה אחת מתחום האמונה בנאום חסר חשיבות של פלוני נואם, גם כשמלה זו נועדה אולי לנחם אותנו [שלום מגנה בה־בעת את ריקונה ואת סטייתה של המשמעות]. העברית הזאת היא הרת פורענויות [unheilschwer], היא אינה יכולה להישאר במצבה הנוכחי [לא מדובר במצב כיש אלא בתהליך גורלי, כדינמיקה ששום דבר אינו יכול לעצור אותה]. וגם לא תישאר בו. ילדינו שוב אין להם שפה אחרת [אנחנו, דוברי הגרמנית היודעים לא רק שפה שנייה, אלא שפה שלישית, מעבר לשתי העבריות, יכולים עדיין להגן על עצמנו]. והאמת חייבת להיאמר: הם, והם בלבד, ישלמו את מחיר המפגש הזה שכפינו עליהם מבלי לשאול אותם, מבלי לשאול את עצמנו [אי־אחריות כללית, חפה מצד ילדינו, אשמה מצדנו]. כאשר השפה תפנה את נשקה נגד דובריה [gegen ihre Sprecher wenden wird].

התפנית הזו, ה־*Wendung* של השפה כנגד דובריה, מניחה יוזמה מסוימת. מאין עשויה לבוא היוזמה הזו של השפה שלא לחזור לידי הסובייקטים שלה? הנה שפה מתה, אשר למעשה לא היתה מתה אלא נשארה בחיים, חיה מעבר למה שמכנים שפה חיה, שפה שאנו מעמידים פנים כמחדשים אותה משאנו מעניקים לה את הגוף המחופש הזה, את מחוותיו של נשף המסכות הדובר אספרנטו, אותה מריונטה של מכשיריות טכנית דמוית גופה; הנה שפה ששבה כנגד אלה שדוברים אותה, אבל, למעשה, רק מאמינים שהם דוברים אותה והנם חסרי אחריות כפליים: חסרי אחריות מפני שהם נשלטים כמו תמיד על ידי השפה, אבל גם מפני שאינם מודעים לאחריותם נוכח הירושה של השפה ולא הציגו לעצמם שום שאלה על אודותיה. הנה אפוא שפה הנוקטת יוזמה להתקומם נגד אלה שמתעמרים בה או מתעלמים ממנה, הנה גופה מזויפת שעומדת להתעורר, להיחלץ מתחפושות הקרנבל שלה ולהשתחרר בתורה כנגד הקוסמים הדמוניים המוקסמים בעצמם. כיצד זה אפשרי?

כדי לנסות להשיב על השאלה הזו, יש להתחיל בבירורן של שתי אקסיומות או שתי הנחות מוקדמות בפרשנות הזו של השפה.

1. על מנת שהשפה תנקוט יוזמה להתנקם כך, עליה להיות מישהו, אינני אומר סובייקט; עליה להיות דיבור המדבר בשמו של מישהו, הנושא את שמו של מישהו: כמובן, דיבורו

16 באנגלית במקור.

ושמו של אלוהים. משהו בשפה הזאת חייב אפוא להישאר מחובר, באופן שאינו ניתן להתרה, לבורא ולחותם הראשון שלה, לשמו של אלוהים, מצד אחד, כמו גם לדברים ולמשמעות המצוינים על ידי שמותיה של השפה הזו – בדרך ייחודית – מצד אחר. עניין זה נפתח לעבר פרשנות השם על ידי שלום ועל ידי בנימין.

2. הנחה מוקדמת שנייה. כקדושה, על שפה כזאת להיות לא־מושגית באופן רדיקלי, מהותי, לפחות אם ב"מושג" אנו מבינים כלליות של משמעות שניתן להפרידה משמות פרטיים ולהעבירה בסמיוטיקה אוניברסלית, לשון שניתנת להצרנה, לאפיון מורפולוגי, או אספרנטו. לפחות מנקודת מבט זו, היה על השפה הקדושה להיות לא־מושגית, בלתי־ניתנת למכשור, לא מיידעת, לא תקשורתית, לא טכנולוגית. ההכתמה הטכנולוגית, השקולה כאן לעכשוו המחלק, יכולה לפקוד אותה רק לאחר מעשה, ולהתגלע באופן משני כחולי, כאותו מוות מקרי הנקרה כאן לשפה חייה־מתה, למעשה חיה יותר מרוח הרפאים המוחפשת שבמסווה שלה מתיימרים לחדשה. שלום פוסל כך את אפשרות ההכתמה מן המקור. הטכנולוגיזציה המכשירית (ההישנות) או החילול לא נקרו כבר תמיד לשפה. שלום פוסל את האפשרות ששפה הנה אל נכון האפשרות הזו של חזרה, ההישנות הזו. במובן־מה הוא עלול לראות בכך חטא קדמון.

סבורני כי הפרשנות הזאת של השפה ושל הטכנולוגיה צריכה, כמובן – לכל הפחות – להיות נתונה בספק.

להנחה המוקדמת השנייה, הנוגעת למהותה הלא־טכנולוגית והלא־מושגית של השפה, הנחה ההופכת את ההבחנה בין גוף למשמעות לבלתי־אפשרית (מאחר שמשמעות היא המושג, אותה כלליות המבטיחה מכשור), יש להוסיף את המסקנה הבאה: הניתוק בין שפה מקורית לטכנולוגית – ולכן הפחתת הערך המובלעת של הטכנולוגיה כחיצוניות מחללת, מחלנת, מכתימה – מכון גם לאידיאליזם נוצרי, להפנמה של המשמעות הרוחנית הנפרדת מן הגוף באופן כללי, מן הזמן, מן האות או המסמן הגשמי. לפי חוק שאפשר לאמתו בצורה סדירה, הטכניות עשויה להיות באותו צד כמו האידיאליזם – לאורך כל מסורתו עד להגל ומעבר לו – וכמו הפנימיות הנוצרית.

באופן זה: "כאשר השפה תפנה את נשקה נגד דובריה – ולרגעים נוהגת היא כך כבר עכשיו; ואלה הם רגעים שקשה לשכוח אותם, המותירים פצעים [stigmatisierende Minuten: פצעי הרגע – *stigmè* המזכירים את החוד האפוקליפטי] שבהם מתגלה כל היומרות של משימתנו [in denen sich die ganze Vermessenheit unseres Unterfangens uns offenbart] – האם יהיה לנו נוער שיחזיק מעמד במרד של השפה הקדושה? [Aufstand einer heiligen Sprache]

עזות הפנים, היומרה, ההיבריס, השיגעון – קשורים במה שהעזנו לחלל. חיללנו בכך שחילצנו את השפה הקדושה מן הטקסט הקדוש. הנחנו לה לצאת לרחוב ולחיי היומיום. גרמנו לה לשרת, שעבדנו אותה, במידת־מה כאילו הפכנו את הערך האינסופי המיוחס לדבר קדוש לערך עובר לסוחר או לערך ותו לא, ערך שימוש וחליפין כאחד. ניתוץ אלילים ועבודת אלילים בבת אחת, אם זה אפשרי. חסידי העכשוו מתיימרים להעריך את השפה הקדושה, מפני שהם רוצים לשוב ולעכשווה, לחדשה, אלא שהם עושים ממנה ערך חליפין

נפוץ והופכים אותה לסימן כספי. הבעייתיות העצומה של האנלוגיה בין סימן לשוני לסימן כספי עשויה למצוא כאן מקום הצלבה. הוא הדין ביחס לבעייתיות של הפטישיזם. למרבה הצער, מאחר שה"לוגיקה" של הפטישיזם היא מה שהיא, איננו יודעים עוד מי עושה את השפה הקדושה לפטיש – אם הללו הם מי ששלום מאשים במובלע בעבודת אלילים, או שמא זהו התובע המבקש להחזיק במסמנים הקדושים מחוץ למסחר, ומועידם לפולחן השומר עליהם מפני כל מחזור שוטף, אפילו מכל חליפין. במסורת הנאורות ששפינוזה מבשרה כאן, אין כל ספק שהנאשם העיקרי הוא שלום.

אשר ל"יומרנות של משימתנו", היא נמדדת, בדיוק, ככל יומרנות, רק אל מול השגב התהומי של הלשון. מכיוון שמסתכנים על פי התהום, חסר-התחתי, אינסוף השמות הנפתחים לעבר חסר-התחתי, שעה שצועדים בעיוורון על פי התהום או שוקעים לתוכה – המשימה היא יומרנית. וכאשר שלום שואל: "האם יהיה לנו נוער שיחזיק מעמד במרד של השפה הקדושה?" לא יודעים, ב-1926, איזו אחריות "הנוער שלנו" יוכל ליטול נוכח ההתקוממות האלימה הזו, השיבה הבלתי-מרוסנת הזו של הקדושה. האם ניח לעצמו להימחץ או יוכיח שהוא ראוי למורשת? ניתן לדרוש או לעיין בניחותא בפיגורה המוחשית שהעניק שלום, בתוך תוכו, לאפשרויות האלה, בדומות בין הפיגורה הזו למה שאירע באופן ממשי, למה שבני הנוער דאז נהיו, למשל עם ישראל דהיום. בין כל הפורענויות ששלום חוזה, אפשר לומר מנבא, אי-אפשר לשלול או לחייב שהיתה, ביחד עם הג'וסייד הנאצי, אותה תוצאה עקיפה שהייתה אולי גם היוסדותה והתהוותה של מדינת ישראל. ההיפותזה של מוזס היא שקיימת "סכנה גדולה, לפי שלום, לראות כיצד, אחרי תקופה ממושכת של הדחקה קיבוצית, לובשת שיבתם [זו של השמות הישנים והחותמות] צורה של התפרצות אנארכית של כוחות דתיים ללא רסן". אשוב לזה.

ההופעה השנייה של הביטוי "ילדינו" ("אויה לילדינו", *weh unserne Kindern*) מתרחשת בקטע הבא. הוא אומר לנו הרבה על פרשנות השפה התומכת בכל המכתב הזה, ועל מחשבתו של שלום בעת ההיא ובעתיד. מדובר במחשבה על השם. על דרך ההגדרה הפתגמית, העומדת בניגוד ליתר המכתב, מבע תיאורטי או פילוסופי מבטא את מהות השפה והלשון. מבע זה מורכב ממילה אחת, שם אחד, השם של השם: *Sprache ist Namen*. הוויית השפה אינה שוכנת בפועל, במובן הדקדוקי, בתארים, בסינקטגורמות¹⁷ או בהיגד. מה שאין לו צורה דקדוקית של השם (שכאן אינו שם עצם אלא מושא ההוראה השמי) שייך לשפה רק במידה שבה הפועל, התואר, מילת הקישור, תואר הפועל – ניתנים בעצמם לכינוי. לשם אין ערך דקדוקי של שם עצם, הוא מסמן את היכולת לכנות בשם, לקרוא בכלל. לא נוכל להעמיק כאן בכיוון הזה. בתוקף הקריאה הפנימית שאני מבקש לדבוק בה, המחשבה הזו של השם צריכה להתקשר כאן, כמדומני, למחשבה של הרפאים והדיבוק הרודפת את הווידי הזה. יש רוח רפאים מפני שיש שפה המכנה בשם, קוראת, מזמנת, מעוררת. השפה יכולה לרדוף מפני שהשמות, בראש ובראשונה, רודפים את המשפטים שלנו. השמות אינם נוכחים או נעדרים במשפטים הללו, הם אינם גלויים ואינם סמויים מעין, ואף אינם הזויים. הקטגוריה של צל הבלהות אינה פרח רטורי; היא מסמלת, באופן פחות או יותר מוצנע, תמטי – והמילה "רפאים" (*gespentic*),

17 היינו תארי פועל, כמתים לוגיים, מילות קישור.

כפי שאמרנו, חוזרת פעמיים – את מה שמשחרר את כל הלוגיקה של הווידי הזה מן האונטו-לוגיקה הניגודית או מן הדיאלקטיקה של הנוכחות וההעדר.

"שפה מורכבת משמות [*Sprache ist Namen*]. עוצמת השפה צרורה [*versigelt*] בשם, והתהום שלה חתומה בו". יש אפוא עוצמה בשפה, ובה-בעת גם *dynamis*, וירטואליות עטופה, פוטנציאליות שאפשר או לא להפוך לממשות; היא נסתרת, קבורה, רדומה. הפוטנציאליות הזו היא גם עוצמה (*Macht*), יעילות סגולית הפועלת בעצמה באופן כמעט אוטונומי, ללא יוזמה של הסובייקטים הדוברים ומעבר לשליטתם. שלום לא יחדל לפתח את התמה הזו בעבודותיו על שמו של אלוהים, על המיסטיקה היהודית ומעל לכול על הקבלה. מדובר אפילו שם במוטיב מפורש בזרמים מסוימים בקבלה. היכולת המאגית של השם מייצרת תוצאים ממשיים לכאורה שאין לנו שליטה בהם. השם הנסתר בפוטנציה שלו אוחז בכוח של גילוי והסתר, התגלות והצפנה. מה הוא מסתיר? בדיוק את התהום החתומה בו. לפתוח שם זה למצוא בתוכו לא משהו, אלא משהו כגון תהום, תהום כמו הדבר עצמו. נוכח הכוח הזה, משעוררנו אותו, עלינו להכיר בחוסר האונים שלנו. השם הוא טרנסצנדנטי ויותר עצום מאתנו: "לאחר שהשבענו את השמות העתיקים יום אחר יום, שוב אין אנו יכולים להרחיק את כוחותיהם". המשפט האחרון הזה מדבר על שמות העבר כמו על רוחות שאנו משיביעים (*nachden wir die alten Namen täglich beschworen*), למשל בתפילה היומיומית. *Beschwörung* מציין לפעמים את השבעת הרוחות (*Geistern*). משקוראים לכוחן של הרוחות הללו אין הוא מאפשר שמירת מרחק; זה אינו עוד לפי כוחותינו, בידינו: *Es steht nicht mehr in unserer Hand [...] ihre Potenzen zu halten*. המילה עוצמה תומר באותה פסקה במילים: אלימות (מדובר הפעם באלימות, *Gewalt*, אשר עמה השבענו, *beschworen*, פעם אחת נוספת, את השמות, אלימות שעוצמת השמות משיבה לה כגמולה) וכוח (*Kraft*). ועם זאת, בשפת הקלון הזו, בשפת הרפאים הזו, דומה שכוחה של הקדושה מדבר אלינו לעתים קרובות.

כאשר אנחנו מחלנים את השפה הקדושה, אנחנו משחקים אפוא עם רוחות רפאים, תוך הכחשה שמדובר פה בדברים חמורים מאוד. כשאנחנו כותבים – בין שאנחנו סופרים או עיתונאים, לא משנה כאן – אנחנו מאמינים שאין זה משנה. הכתיבה היא המסווה כאן את חומרת הדבר, היא המנטרלת פטליות שמקומה הסגולי הוא השם בלשון. החמור ביותר, אומר אזי שלום במשפט חריג מאוד, הוא שמי שכותב באופן זה, בשחקו עם השמות של שפת הרפאים הזו בכתבים ובעיתונים, אינו רק משקר לעצמו, מעמיד פנים שהוא מאמין (*lügt sich*), אלא גם משקר לפני אלוהים, מעמיד פנים – אומר התרגום לצרפתית – כאילו גרם לאלוהים להאמין (*lügt sich oder Gott vor...*), ש"אין לכך שום משמעות" (*es habe nichts zu bedeuten*). ההערה הזו מביימת היטב שפה שבאופן מסוים ממוענת תמיד לאלוהים, מדברת אל אלוהים, וצריכה לאפשר לאלוהים לדבר, מתכתבת עמו בין שיודעים זאת ובין שלא, בין שרוצים בכך ובין שלא. אין שפה, אין לשון מחוץ לשמות הממוענים כך, מעצמם: "אמנם, אנחנו מדברים כעלגי לשון, בשפת רפאים [*eine gespentische Sprache*]. שמות מהלכים כרוחות במשפטנו. פלוני או אלמוני משחק איתם בכתבים או בעיתונים, ומשקר לעצמו ולאלוהים, שאין לכך כל משמעות. אבל לפעמים מזנקת הקדושה מתוך קלון הרפאים של שפתנו [*aus der gespenstichen*]

שהרי – לשמות שמורים החיים שלהם. אלמלא כך – אויה לילדינו, שיהיו מופקרים לריקנות".

שתי פרשנויות אפשריות פועלות בעת ובעונה אחת ללא גבול: ה"ריקנות" (*Leerre*) שילדינו מופקרים לה, מוקרבים (*preisgegeben*) ללא תוחלת (*hoffnungslos*), היא בבת אחת אובדן משמעות, אובדן השפה והשמות מצד אחד, ומצד אחר התהום שלתוכה נופלים בדיוק מפני שלא הבינו שהשפה והשמות הם תהומיים. יש שתי תהומות, תהום בתוך תהום, שתי תהומות של השפה, תהום חיים ותהום מוות.

אני זונח כאן לפי שעה את שאלת הדיבוק והשם, שיש לשחזר על בסיס טקסטים אחרים של שלום. להיום, בקריאה הכמעט־פנימית הזו של המכתב, אמשוך חוט אחרון, זה הקושר באופן פרדוקסלי את ערך הקדושה לערך של הקורבן מחד גיסא, ולמשימה או לאחריות של דור מאידך גיסא.

הרמיזה לקורבן נשמעת פעמיים, גם היא, בפסקה הראשונה של המכתב. מה לקורבן אפוא ולשפה הקדושה? בגרמנית שתי המילים (למשל *Opfer* ו־*heilig*) אינן קרובות כמו "קדוש" (*sacré*) ו"קורבן" (*sacrifice*) בצרפתית. להרוג, להמית את השפה הקדושה – שפה חיה־מתה אבל מאריכת ימים, היִפְר־חיה, בל נשכח – פירושו להקריבה; ולהקריב לא רק משהו קדוש, אלא מה שבאמצעותו ובתוכו הקדוש יכול להיקרא קדוש ולהבקיע ככזה.

בראש ובראשונה אומר שהקורבן הזה – כהמתה – נראה לשלום בפשטות בלתי־אפשרי. אבל הוא מעורר את הפוטנציאליות של מה שעלול להיות בלתי־אפשרי, אפשרות הבלתי־אפשרי. יתר על כן, הווידוי הזה נשלט כל־כולו על ידי הדיבוק של אפשרות הבלתי־אפשרי. הוא שב וקובע כי הבלתי־אפשרי הוא אפשרי, כי האפשרי הוא בלתי־אפשרי – כשלעצמו. מכאן נובע מה שאכנה השיגעון הקדוש, הקדושה המשוגעת של המכתב הזה, המונע בכפייתיות על ידי המשאלה הפטלית שהפורענות תתרגש ושהאפוקליפסה תתרחש ושעם זאת הן לעולם לא תתרחשנה: ציפייה מבוועתת, משאלה ובעתה נוכח אפשרות הבלתי־אפשרי, כלומר אפשרות האמירה, לא פחות מאשר המענה של אלוהים המחליט לצאת משתיקתו. זה מה שנשמע בסוף הווידוי: "אלוהים לא ייותר אילם [...] קולו נשמע מתוכה". זו תהא אזי האפוקליפסה, שתשוחרר על ידי אותם משוגעים אחרים, שהם הקוסמים המוקסמים מן החילון. למול האפוקליפסה הזו, קולו של אלוהים המדבר אלינו במישרין בתוך האש, שלום דומה לפתע פתאום הן לעברים ששפינוזה מדבר עליהם והן לשפינוזה עצמו. יש לנתח כאן את ההתחרות בין שני השיחים האלה ובין שתי העמדות האלה בקרב שלום. שלום רועד ואומר זאת, כאילו חש את מה ששפינוזה – שאליו הוא מתנגד, עם זאת, נחרצות – חש מול אלוהי האש הזה שיתחיל לדבר מיד לעמו, בעצם האש של קנאתו הנקמנית.

אם הקורבן האפשרי נותר בלתי־אפשרי, זה מפני שהחילון שבו הוא נעוץ לא אירע לאמתו של דבר. "חילון של שפה אינו אלא דיבור בעלמא", אמר שלום זה לא כבר. הוא מוסיף: "מליצה בלבד [*eine Phrase*]. אי־אפשר, למעשה, לרוקן את המילים המלאות עד להתפוצץ, אלא במחיר הקרבת השפה עצמה [*es sei denn um den Preis der Sprache*]. אכן ה"וולאפיק" הזה, שפת הרפאים [*das gespentische Volapük*] – בהמשך זה

יהיה אספרנטו, סימן אחר של בוז כלפי האי-שפות הלאומיות האלה, האי-ניבים שהם השפות האוניברסליות המלאכותיות שדה גול לעג להן באותו טון כאשר דיבר גם הוא על הוולאפיק של האומות המאוחדות] שאנו דוברים בה פה ברחוב, מייצגת בדיוק את אותו עולם לשוני נעדר ההבעות שרק הוא ניתן אולי לחילון".¹⁸

לפי הלוגיקה של הטיעון הזה, לוגיקה משוגעת ביחס לכל פילוסופיה, דומה ששלום אומר את הדברים הסותרים ביותר, שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת.

1. החילון הוא רק "דיבור בעלמא", *eine Phrase*, מליצנות. הוא אינו מתרחש: לדבר עליו זה לא לומר דבר, לא לחשוב דבר, להשתמש בביטויים מן המוכן, להשמיע מליצות. והוא מוסיף: החילון הזה הוא "בלתי-אפשרי" לחלוטין, בלתי-אפשרי למעשה (*schlechthin unmöglich*), מכיוון שאי-אפשר לרוקן את תוכנו של המילים העמוסות לעייפה, אלא אם מקריבים את השפה עצמה.

2. עם זאת, מה שנראה בלתי-אפשרי אכן מתרחש. וולאפיק הרפאים הזה, אותה מליצנות המאפשרת לדבר על חילון שעם זאת אינו אפשרי, היא אפשרית, וזהו החילון.

כך, ממשפט אחד למשנהו, שלום מאשר את שני הניגודים האלה: החילון של השפה הוא בלתי-אפשרי, אך אפשר לדבר עליו רק מפני שהוא מתרחש, מפני שהשפה נעשתה כה נעדרת הבעה, ריקה, מנוונת ומושחתת. בסופו של דבר, זהו החילון המאפשר לדבר על חילון שאינו מתרחש. זהו החילון המאפשר לתפוס כחילון ממשי את מה שאינו אלא דיבור בעלמא, מלמול, מליצה בנוגע לחילון. חילון מדבר על עצמו, אבל אין דבר אחר.

הלוגיקה המוזרה הזו, שהיא בה-בעת סותרת וטאוטולוגית, עושה מן הבלתי-אפשרי תנאי אפשרות וקיום של הבלתי-אפשרי; היא מדברת על האירוע של אי-אפשרות הכרוכה בדיבור בעלמא. מה מתגלע כך? לא שפה רעה העומדת להשחית את השפה הקדושה, אלא אי-שפה שבה או אליה מקריבים את השפה הקדושה – השפה היחידה המדברת.

אך הקורבן הזה, ששלום אמר זה לא כבר שהוא בלתי-אפשרי, אלא אם מוותרים על השפה, מתרחש, אפילו אם הוא גורם ללא-כלום, לאותו אי-דיבור המדבר על חילון, כלומר על אין, על שפה נעדרת הבעה המעוררת דיבור של חילון. כזה מתעתד להיות הקורבן: הוא משליך שאולה ומשחית, הוא מכלה בריק שפה קדושה כשהוא מניח לה לדבר בריק של ביטויים מן המוכן, של משפטים חלולים ושל שמות אילמים כמו "חילון". הביטוי הריק "חילון" מחולל את ההתרוקנות מן המשמעות שבה כרוך החילון המשוער, הנזכר, הבלתי-יצב. כאילו האין אמר אני אין ועלינו לשאול אזי אם קרה משהו. מה שקורה אזי הוא לפחות הפליאה הזו והשאלה הזו. מה שקרה הוא הקרבה של השפה, הרס השפה הקדושה כהתנסות של השפה הקדושה, אולי היחידה וה-*unheimliche* ביותר, אבל גם הקרבה של ההקרבה, ההרס העצמי של הפונקציה המקריבה, של הקדושה המשוערת, הגלויה או המבוקשת עדיין על ידי כל פעולה מקריבה.

הלוגיקה הקדם-לוגית או הארכי-לוגית של הטיעון הזה כרוכה באמירה: מאומה לא קורה,

18 התרגום שונה במקצת.

משמע האין קורה, או, אבל האין קורה, ומה שהנו חמור ונושא *Bedeutung*, מה שהוא בעל משמעות הוא שמדברים על לא-כלום. האי-שפה, מראית העין של המילה – מתרחשת. האם השיגעון או ה-*unheimlichkeit* כרוך רק בסתירה הלוגית הזו? אולי, אבל גם, ולפני כן, בדבר אחר. הקורבן אינו הורס את השפה הקדושה עצמה. באיימו עליה – על הסף של מה ששלום מדבר עליו בקצרה, והקורה בלי לקרות, תוך שהוא קורה דיו כדי שאפשר יהיה לדבר עליו כשמתייחסים בבת אחת לקדושה ולא־קדושה – נוצרת התנסות בסף, סף התהום, בין שני מקומות. הקורבן הממשמש ובא, חולף ובלתי־אפשרי כאחד, מעלה או שמה מבשר את השפה הקדושה כמות שהיא, את עצם הקדושה שהיא של השפה. לפי לוגיקה שאינה במקרה אנלוגית לזו של מהי מטאפיזיקה מאת היידגר והנוגעת לכל ההווה ביחסה לדיבור, האין, כאן האין של השפה, האי-שפה, מכריז על המהות של מה שהוא מאיים עליו וגורם לו לסגת בכליותו.

לקורבן יש אפוא שתי משמעויות או שתי מעלות. הוא יכול להרוס את הקודש אבל הוא יכול, בכך ממש, במה שעל פי הגדרה מתחולל רק כאיום, כהתקרבות, כאי-נוכחות – להציג את הקודש כמו שהוא, לגאול אותו כך בקורבן, לחלוק כבוד או להעניק מתת הרס, ואף מתת רצח או מוות, לקדוש.

לפיכך, לשיגעון שאנחנו מדברים עליו אין עוד משמעות של פריעת התבונה, של מחלה או הזיה. מעבר לכל הניגודים הפוליטיים־מנטליים של רציונליזם פסיכיאטרי או פסיכואנליטי, מדובר בהתנסות בקודש: קרבתו או בשורתו של הקודש. כל השיחים הלוגיים, המתוארים כרציונליסטיים, ואף כסוציו־פסיכו־פילוסופיים, המיועדים לגנות או לתחם את השיגעון הזה – עלולים לבטא, בתביעת הנאורות, רק פחד והכחשה נוכח התפרצותו או הבטחתו של הקודש. סוגי הרציונליות האלה ייחנו ביציבות ובאי־יציבות של החילון: שכחתם, בפשטות, של השפה ושל השם.

ה"שיגעון" הזה מתקדם אפוא במקום שעודנו בלתי־ניתן־להכרעה, שבו, כמו תמיד, יש ליטול אחריות. האחריות תמיד ניטלת במקום של אי־ניתנות־להכרעה מוחלטת, על סף האפשרות הכפולה הזו – שם היא אינה אחריות, אלא רק חישוב, ולכן כרוכה במפעל החילון. מדובר בהיענות לקריאתה של שפה קדושה, קריאה שמכל מקום כבר התרחשה, לדידו של שלום. היא כבר הדהדה, אלמלא כן לא היינו עשויים אפילו לדבר, ובמיוחד לא על חילון. בהשיבנו באופן אחראי לשפה הזו, לקריאתו של השם, בשמרנו את השפה הזו מפני האי-שפה המאיימת עליה, אנחנו נחליט ונקבל על עצמנו את היחידות ההיסטורית מנת חלקו של דורנו.

צריך אפוא לקשר את מה שזה עתה אמרנו על הקורבן לאחריות הנאותה לדורנו – זה העומד במבחן האי-שפה שמהווה העברית החילונית – דור מעבר (*das Geschlecht des Übergangs*, דור המעבר והגישה). המעבר אינו מתפרש רק לפי המובן הנפוץ של שרשרת הדורות הביולוגית או הטבעית. הוא מציב מרווח, שטח הפקר בין מקום לאי־מקום, גבול בלתי־ניתן־להכרעה שבו ניטל הסיכון המרבי. האחריות החמורה ביותר צריכה להתממש ברגע הסכנה המרבית: ללא כלל וללא ערובה על סף התהום, על פי התהום. על

ספ התהום או על פי התהום, היינו הך. גם שם עלינו להתחקות אחר חוט של אנלוגיה, אנלוגיה בלבד, כמובן, בין תנועה מסוימת של שלום הזה בשנת 1926 לבין זו של היידגר מסוים בשנים שתבואנה אחר כך: היידגר של *Was ist Metaphysik* ושל *Sein und Zeit*, הקושר את החרדה והתהום לאחריות ול-*Entschlossenheit* (ה"החלטה הנחרצת", ההכרעה), אבל גם היידגר ה"פוליטי" יותר, במיוחד זה שחותם את הטקסט על ניטשה: הוא מדבר שם על "אות" שעל עמנו להבין, אלמלא כן ההיסטוריה תתנקם.

ה"אנחנו" החותם על הוידוי הזה שייך אפוא ל-*Geschlecht des Übergangs*. הוא מתחייב בה־בעת במעבר הזה ובאחריות הזו. ביתר דיוק: מפני שהוא מתחייב, אף בטרם יחליט על כך, שומה עליו ליטול את האחריות הזו. האחריות היא בלתי־נמנעת, וכל כמה שזה נראה פרדוקסלי, היא מוצאת את סימן החירות שלה בפטליות הזו, בקשר של המחויבות הזו, שאינה מחויבות רשמית או ניתנת להצרנה של אוניברסליות מעשית במובן הקנטיאני. זוהי אחריותו של דור. היא אינה מחליפה את עצמה, אינה מאצילה את סמכויותיה, היא ייחודית: במקום מסוים, ברגע מסוים בהיסטוריה, בשפה מסוימת, לפני שפה מסוימת; אבל גם ובראש ובראשונה, כמובן, ובכך ממש, לפני אלוהים, שקולו עתיד היה לסמן את הברית בהתנסותה של השפה הזאת. החתימה של ה"אנחנו" הזה מאשרת את חתימת הברית, היא אומרת "דורנו" באשרה כך חתימה, בהשיבה כך למחויבות שכבר ניטלה, להבטחה, והיא רואה את האוטוביוגרפיה שלה, האוטוביוגרפיות של ה"אנחנו" הזה, מיועדת מתוך הקריאה המהדהדת בשפה הקדושה הזו, מתוך מה שכבר הקדיש את השפה הזו ואִפשר לשמוע בה את התקרבותה של שיבת הקול בערכאה המקריבה שלו. אי־אפשר לשמוע או למקם את ה"אנחנו" הזה, את יחסו של ה"אנחנו" הזה לעצמו בוודוי, מבלי להתחיל בהתנסות הזו באחריות המקריבה. אי־אפשר לתרגם את ה"אנחנו" הזה על ידי הביטוי "סובייקט", "סובייקט קהילתי", למשל. כל הפילוסופמות המכוננות את שני הביטויים הללו – סובייקט וקהילה, כמו גם הסימן – שייכות למערכת האקסיומות המחלנת המהווה כאן מושא לגינוי ולהעתקה והכרוכה בפרדוקסים שאנחנו מנתחים. ה"מי" של ה"אנחנו" הזה – שאינו סובייקט ואינו קהילה – מבשר עצמו לעצמו, הוא מייסד או חווה יחס לעצמי רק מתוך האינטרפלציה המאיימת אל *Geschlecht* על ידי הדיבור האפוקליפטי.

הבה ניגש מחדש לשני הקטעים שאני מציע לכנס סביב המילה "*Geschlecht*". המילה הזו נשלטת באופן גלוי לעין בהקשר הזה על ידי מובנה הברור־מאליו – "דור". אבל יהיו סמכותו, כוחו וציוויו של הטקסט האמור אשר יהיו, כיצד נוכל שלא לשמוע בשפה (הגרמנית) של המילה הזו את התהודה, לפחות בכוח, של משמעויות קשורות אחרות (אלה הרודפות אותנו, כמו המילה הזו, זה זמן רב, בסמינר הזה: משפחה, קבוצה, מוצא, שושלת, מין, גזע, סוג, על כל המשמעויות שהיידגר מאתר – בעקבות טרקל – במילה הזאת סביב *Schlag*, *verschlagen, zerschlagen* וכו': ההולם, החותם, הרישום, ה-*typos* וכו').

"חילון של שפה אינו אלא דיבור בעלמא, מליצה בלבד": "*die Verweltlichung der Sprache* ist ja nur eine Façon de parler, eine Phrase, המילה *Verweltlichung*, המוחלפת לפעמים ב-"*Säkularisierung*", כמילה גרמנית במילה ממקור לטיני – ומושמת, יתר על כן, במירכאות כפולות – מציבה בעיות חמורות. בראש ובראשונה, בכיוון אותם ערכים אפלטוניים ולאחר

מכן נוצריים, המפרשים את העולם לפי הניגוד בין כאן ובין שם, בין העולם החושי או הזמני ובין העולם הרוחני, ה־*Verweltlichung* או החילון [סקולריזציה] מקבל את מלוא מובנו מן הפרשנות הזו של הטרנסצנדנציה. ידוע שהיידגר ניסה לחשוב על עולמות העולם שאינה תלויה בפרשנות האפלטונית או הנוצרית השולטת בתרבות שלנו. אך האין הפרשנות האפלטונית־נוצרית הזו אמורה להיות יותר בעייתית או בעייתית בצורה אחרת, אחרת אף יותר בעבור הוגה יהודי? אבל הנה, שלום מדבר בשפה הגרמנית, וכמו היידגר מכיר גם הוא בַּהכרח; עליו לתמרן, להתפשר, להידבר עם המשמעויות, המילים והמושגים עצמם שעליו להשתמש בהם עדיין בשעה שהוא מערער עליהם באופן רדיקלי. עיקרון השאלה שאני מבקש להציג כאן, בעצם אזלת ידי, הוא העיקרון הבא: כיצד ניתן לתרגם, לעברית הקדושה או לסמנטיקה שהיא מצווה עליה, את המילה *Verweltlichung*? מהי המקבילה היהודית לניגודים רוחני/ארצי, קדוש/חילוני וכו'? האם יש כזו ומה נתון בכך בעבור אותו וידוי בנושא השפה שלנו" (*Bekanntnis über unsere Sprache*)?

מאוחר יותר, במקום *Verweltlichung*, המילה המקובלת ל"חילון", "סקולריזציה", שלום משתמש במילה "*Säkularisierung*" ושם אותה במירכאות כפולות, כאילו היה מִשחק מלים גרמני או לטיני סביב העברית הקדושה, השפה שאי־אפשר לגעת בה, שפת הלימוד או הליטורגיקה.

"החילון אינו אלא *façon de parler* [בצרפתית, אפוא, בטקסט]" – מעבר מעניין לצרפתית כדי לבטא מעין סטייה רטורית, כאילו רק השפה הצרפתית יכלה לכנות באופן נאות, אידיומטי, יצירה של הרוח הצרפתית, ככל שהיא קשורה לפרקטיקה של השפה הצרפתית. אני אומר בכוונה תחילה "הרוח הצרפתית" כדי להזכיר שקאנט, בחיבורו *אנתרופולוגיה מנקודת מבט מעשית*, בשעה שהוא עוסק בהמצאה, שהוא מבחין מתגלית ומגניוס, מעיר כי "בצרפתית יש ל־'*Geist*' [רוח] ול־'*Witz*' [שנינה] אותו שם: רוח (*Esprit*). בגרמנית זה שונה"¹⁹. *Esprit* הוא, אל נכון, בצרפתית בטקסט. יש כמובן קשר מהותי, אשר נראה מגרמניה ומנקודת מבטה של הגרמנית, בין הרוח הצרפתית ובין ה־"*façon de parler*", בין המילה "*esprit*" ובין הביטוי "*façon de parler*". אני משרבב את ההערה הזו, בעודי מניח אותה בצד, בתיק שעניינו האופי הלאומי והבעיות שהוא מציב. אבל גם בתיק של *Deutschjudentum*... מתברר כי בסביבות האנתרופולוגיה שזה עתה ציטטתי, כמה עמודים לפני כן, הערה ארוכה מאוד – הארוכה ביותר בספר – שואבת את מלוא ההשראה מאנטישמיות אופיינית בצורתה המתונה ביותר. זהו סעיף 46, "ליקויים מנטליים בכושר ההכרה". אני מצטט את המילים הראשונות והאחרונות. הנה מה שכותב ידיו ומוקירו של מנדלסון:

הפלשתיים²⁰ החיים בינינו, רובם ככולם, זכו למוניטין שאינו חסר ביסוס על היותם רמאים, כשל רוח הריבית שלהם מאז גלותם. כמובן, מוזר לכאורה לדמות אומה [מודגש על ידי קאנט] של רמאים, אבל לא פחות מוזר לחשוב על אומה של סוחרים שחלק הארי שלה,

19 Immanuel Kant, *Anthropology from a Pragmatic Point of view*, Mary J. Gregor (trans.) The Hague: 1974, p. 13
Emmanuel Kant, *Anthropologie*: התרגום לצרפתית: Martinus Nijhoff, 1974, p. 13

du point de vue pragmatique, trad. de Michel Foucault, Paris: Vrin, 1970

20 אני מודה לרועי גרינוולד על שטרח ובדק למעני את המונח המדויק המופיע בטקסט המקורי של קאנט.

הקשור באמונה תפלה עתיקה המוכרת על ידי המדינה שבה הם חיים, אינו מבקש שום יוקרה אזורית, אלא רוצה לפצות על המחסור הזה בכוח יתרונותיה של התרמית על חשבון העם המעניק להם מקלט ואף זה על חשבון זה. באומה של סוחרים, נוכח החברים הלא-יצרנים של החברה (למשל, יהודים מפולין), זה לא יכול להיות אחרת; החוקה שלהם, הנתמכת על ידי ציוויים עתיקים והמוכרת אפילו על ידינו שבקרבנו הם חיים – אנו חולקים במשותף ספרים קדושים מסוימים – אינה ניתנת לביטול באופן עקבי, אף כי במסחר עמנו העיקרון העילאי של תורת המידות שלהם הוא הביטוי "קונה פקח את עיניך".²¹

לאחר מכן, קאנט לוקח על עצמו להסביר – בלי להטיף מוסר – את מקור הנטייה הזו למסחר, והוא מסיק: "אין לייחס את פיזורם ברחבי העולם, על אחדות דתם ושפתם, לקללה הרובצת על העם הזה; ראוי דווקא לראות בכך ברכה. עושרם של האנשים האלה, המחושב לנפש, חורג כנראה מעושרו של כל עם אחר בעל מספר שווה של אנשים".²²

כתמורה [אפוזיציה] ל-"façon de parler" אנחנו קוראים "מליצה בלבד" [Leine Phras], שוב לשון אחרת לא-גרמנית, כדי לציין תוצא של שיח, צורת דיבור לגמרי מילולית, מליצה או מליצנות חלולה, העמדת פנים או סטייה של השפה. "אי-אפשר", ממשך שלום, אי-אפשר לחלוטין, אי-אפשר למעשה ("schlechthin unmöglich") "לרוקן את המלים המלאות עד להתפוצץ"²³ [die zum Bersten erfüllten Worte zu entleeren] אלא במחיר הפקרת השפה עצמה". שלום אינו אומר מלאות "משמעות" (ואנו שבים למצוא כאן את שאלת המשמעות והשם) – שכן זה יהיה, זה עלול להיעשות רק במחיר השפה עצמה, תוך אובדן השפה עצמה או הקרבתה (es sei dem um den Preis der Sprache selbst), שפה שאינה נפרדת ממילים שבעצמן אינן נפרדות ממה שממלאן עד להתפוצץ. ההקרבה הזו של השפה מוונת אותה לכדי "וולאפיק". הוולאפיק מגדיר אפוא שפה מרוקנת ממלאותה, הנעשית לפיכך אי-שפה, אבל השליליות הזו נותרת רדופה, זו אינה שליליות לגמרי שלילית. "וולאפיק הרפאים" הזה נותר מאוכלס על ידי צל הבלהות, מעובד בידי הדיבוק הזה החוץ, כפי שראינו, את הטקסט כולו. זוהי אחת משתי ההופעות של המילה (das gespentische (Volapük). רוח הרפאים של השפה, שפת הרפאים –

שאנו דוברים בה פה ברחוב, מייצגת בדיוק את אותו עולם לשוני נעדר הבעות (jene) לילדינו את השפה שנמסרה לנו, אם אנחנו, דור המעבר (Säkularisierung). אבל אם נמסור נחייה בקרבם את שפת הספרים הישנה על מנת שתתגלה להם מחדש (das Geschlecht des Übergangs) sodass sie sich an ihnen neu aufbaren kann: גם פה, איני יודע עד לאיזו נקודה יש להביא בחשבון את העובדה ששלום אינו אומר פשוטו כמשמעו "משמעות",²⁴ אבל נשאלת השאלה אם צריך או לא להביא לכך שהשפה תופיע, תתגלה, תתחדש] – האם לא תתפרץ באחד הימים העוצמה הרתית

21 שם, עמ' 77.

22 שם.

23 התרגום שמציע דרידה קרוב מאוד לגרסה העברית הקיימת.

24 דרידה מתייחס לתרגום לצרפתית: "אם אנחנו, דור המעבר [...] נחייה בקרבם את שפת הספרים הישנה על מנת שיוכל לגלות מחדש את משמעותה".

הכמוסה בה (*die religiöse Gewalt dieser Sprache*), נגד דובריה (*gegen ihre Sprecher*) (*ausbrechen*: להתפרץ, להיפלט כמו מלבה)? ומה דמות תהיה לדור (*welches Geschlecht*) שכלפיו תופנה ההתבטאות שלה? הרי בשפה הזאת (*in dieser Sprache*) אנו חיים כמו על פי תהום, וכמעט כולנו מתהלכים בביטחון, כמו עיוורים (*über einem Abgrund, fast alle*) (*mit der Sicherheit des Blinden*). האם לא קיים החשש, שאנחנו או הבאים אחרינו נתרדרר לתוכה, כאשר תיפקחנה העיניים? ואין יודע אם קרבנם (*das Opfer*) של הבודדים שימצאו את אברנם באותה תהום (*in diesem Abgrund vernichtet werden*) יספיק כדי לכסות עליה (*genugen wird, um ihn zu schliessen*).

עם הפסקה האחרונה שבה השאלה של רוח הרפאים ושל המהפכה כשאלה של כוח ומשמעות, של צורה ומשמעות, של כוח וצורה. השאלה הזו על ההחלטה והאחריות היא גם זו של דורנו, והיא שבה אלינו מתוך היסוד הבלתי־ניתן־להכרעה. ביסוד, בלתי־ניתנת־להכרעה.

כל מילה שלא נוצרה ככה סתם מחדש [Jede Wort, das nicht eben neu geschaffen] wird – ושלוש אינו מתעניין כאן במילים החדשות האלה, או בשאלה לאיזו שפה הן שייכות; הכול מתרחש כאילו היו אלה אי־מילים או מילים זרות לגמרי], אלא נלקחה מן האוצר ה"ישן והטוב" (*aus dem "guten alten" Schatz*), מלאה עד גדותיה בחומר נפץ (*ist zum Bersten voll*). דור שירש את הפורייה שבכל המסורות הקדושות שלנו (*unserer heiligen Traditionen*), את שפתנו, אינו יכול – ואף אם ירצה בכך אלף מונים – לחיות ללא מסורת. ברגע שבו תתגלה [*entfalten wird*] העוצמה [*Macht* מודגש] המונחת בשפה, שבה "המדובר" (*das Gesprochene*), כלומר תכולת (Inhalt) השפה, שוב תלבש צורה (*Gestalt*) – אז תתייצב לפני עמנו מחדש המסורת הקדושה, כמופת מכריע. והעם יהיה חייב לבחור באחת מן השתיים [*wird jene heilige Tradition wieder als entscheidendes Zeichen vor unser Volk stellen*]; יש להשוות זאת לטקסט של היידגר המוזכר לעיל: העם, האות שיש לפרש, ההחלטה והנקמה של ההיסטוריה: להיכנע לה, או להתדרדר לאברנו [*wird [...] sich zu beugen oder unterzugehen*] אלוהים לא יותר אילם. אלוהים לא יחזור אל חיינו (*nicht stumm bleiben*) בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמים לשוב ולחזור אל חיינו [*in der er tausendfach in unser Leben zurüchbeschworen wird*] אלוהים הוא אזי מושא להפצרה, לתחינה, לתפילה; כשאנחנו מחזירים אותו לאיתנו משגרמנו לו לשוב, אלוהים השב ומופיע, צל בלהות].

אלוהים מדבר בשפה, קולו חתום, מופקד, שמור בשפה הקדושה המכילה, כחתימה, את שבועת הברית או את האמונה הקושרת אותנו לאלוהים.

ה"מדובר" (*das Gesprochene*) חתום בתוך האוצר של השפה הקדושה. זה המדובר של אלוהים או המדובר של משפטים שבאמצעותם ביטאנו את האמונה שלנו, נשבענו ונדרנו לאלוהים. תוכן הדיבור החבוי הזה שוב ילבש צורה, הדיבור יתעורר ואלוהים ידבר מחדש, אנחנו נשיב לו באותן מילים. לשמוע את המילים ולומר אותן, להקשיב להן – מהווים כאן התנסות אחת וזהה המחדשת את הברית. אזי יהא עלינו להשתעבד לחוק השפה שבו

צורת המילה לא תהיה עוד, מעולם לא היתה לאמתו של דבר, נפרדת מן המשמעות שלה. המשמעות שוב תלבש צורה בהופעה, היא תתעורר ותגלה עצמה. אבל הפרשנות של השפה רומזת כאן כי ההפרדה בין התוכן לצורה (*Inhalt/Gestalt*) אינה מתרחשת בשפה. ביתר דיוק, היא מתרחשת רק בהשחחה המכתימה את השפה באי־שפה, בוולאפיק או באספרנטו. אנו שבים ומוצאים כאן את הביקורת של בנימין על הסמיוטיקה או הסמיוטיות שהוא מכנה גם "בורגנית", על ניגודיה המסורתיים: חושי/מושכל, צורה/משמעות, תוכן/צורה, מסומן/מסמן – המובנים לסירוגין במסורת האפלטונית שלהם או במודרניזציה שלהם, זו של הנאורות, בקצרה. כל ההפרדות האלה מתווכות, הן מספקות אמצעים והן הופכות את השפה לאמצעי. הללו הם בעצמם אמצעים, אמצעים בעצם מהותם, הנועדים לצמצם לשתיקה את דברו של אלוהים, את דברנו לאלוהים. הם מחרישים, הם עושים אותנו חרשים למילה הקדושה או, היינו הך, הם מצמצמים את אלוהים לכדי אילמות. הם מדכאים או, כטוב בעיניכם, מדחיקים (אבל ההדחקה עודנה קטגוריה פסיכו־מדעית, פוזיטיביסטית, משמע שאולה ממרחב חילוני וסמיוטי ביסודו) דבר־מה כמו קנוניה (*conjuratio*) בין אלוהים ובינינו. השפה הקדושה הזו היא השבועה־ביחד (*con-juration*) עצמה.

השפה שהפילוסופיה מדברת עליה, במידה שהיא חיה מן הניגודים שזה עתה עוררנו, היא שפתם של חרשים־אילמים. לשוב, מעבר לפילוסופיה, למהות המדברת של השפה הקדושה, פירושו לעבור דרך הכתיבה הקדושה, השומרת כפיקדון את דברו של אלוהים, את קולו של אלוהים. והשיבה הזו אינה אלא מהפכה, המהפכה עצמה – ועלינו לשמוע את המילה הזו של שלום, בשורות האחרונות של וידויו, כמילת השיבה וכשמה של התנועה הפוליטית הזו, יותר פוליטית, כמהפכה של השפה, מן המוטיבים הפוליטיים שכמו הבעיה הערבית, למשל, תופסים את השיחים המכונים פוליטיים באותה עת בפלשתינה. ככל מהפכה פוליטית, השיבה הזאת מסמנת את מומנט השיפוט, את הערכאה של בית הדין (*Gericht*). יום הדין האחרון (*Das jüngste Gericht*) ניהן בערך של אפוקליפסה. האפוקליפסה הזו מכונה בשם בְּשׁוֹרֹת האחרונות הלוֹבְּשׁוֹת צוֹרָה של תפילה, של מבע לא־תיאורטי, לא־קונסטטיבי, שאינו שופט שעה שהוא מכריז על הדין:

המהפכה בשפה שקולו נשמע מתוכה, שאין למנוע אותה – הרי זה הנושא היחיד שלא מדובר בו כאן בארץ. משום שמחדשי השפה העברית לא האמינו ביום הדין, שאותו הועידו לנו כמעשיהם. הלוואי וקלות הדעת שהנחתה אותנו לדרך האפוקליפטית הזאת, לא תגרום לאבדנו.

לא אעמוד, לסיום, על דו־המשמעות שבמסקנה זו. כבר ניתחנו אותה: האובדן – האם הוא העונש הראוי על שחילנו, חיללנו, איבדנו ועשינו, בסופו של דבר, את הבלתי־אפשרי? או שמא, נהפוך הוא, האם הוא שיבתו המבעית של הקדוש? ממה מורכב העונש בסופו של דבר?

אזכיר כאן את ההיפותזה של מוזס, שנראית לי מעניינת ומאירת עיניים מכמה טעמים. בראש ובראשונה, מפני שהיא מצליבה קריאה פנימית בשלום עם מוטיבים בנימיניים

מצד אחד (המחאה כנגד הפיכתה של השפה לאמצעי) ועם מוטיבים פסיכואנליטיים מצד אחר (הדחקה ושיבת המודחק). שנית, מפני שהיא יכולה לעזור לנו לנסח את נתונה של בעיה כללית, שאותיר אותה פתוחה לסיום: במה סוג של הסבר, שנתאר בקצרה כפסיכואנליטי, פסיכואנליטי-היסטורי, כלומר מדעי, הסבר התלוי ברציונליזם מודרני, בהגדרה חדשה של הסובייקטיביות ההיסטורית המבוטאת בתיאוריה של סימן – במה הסבר כזה, בדיוק מפני שבאופן עקרוני אינו קביל על ידי מערכת האקסיומות של הווידיו הזה, מאפשר לחדד את הפרדוקס שבתוכו – אתפתה לומר, בחיפזון יתר – אנו שרויים היום? מהו הפרדוקס הזה? מחשבה של השפה, התנסות של השפה המאפשרת דקונסטרוקציה של הניגודים הפילוסופיים השולטים בסמיוטיות המורשת מן האפלטוניזם ומן הנאורות גם יחד, כלום ביכולתה, תוך שהיא מקדמת ביקורת של הביקורת וחריגה מעבר לגבולות הנתונים של מדעיות מסוימת, ליטול סיכון שהוא בבת אחת מדעי, פילוסופי ופוליטי – דחייה של המדע, של הפילוסופיה, שלא לדבר על הסיכון הלאומני?

הנה אפוא הקטע הזה ממוזס, שעל בסיסו אפשר לשפוך אור חדש על הבעיות האלה:

דומה שבטקסט שלו מ-1926, שלום מבקש לומר כי השימוש חסר הרסן בשפה העברית כרוך, במובן-מה, בסכנת "מאגיה מעשית" לא-רצונית [מוזס פרש זה לא כבר את ההצגה שערך שלום לתיאוריה של השפה של אבולעפיה, המקובל הספרדי]. למעשה, הממד הסמלי של העברית, כמו שהוא מופיע בטקסטים הקדושים שלה, נעלם ממנה לטובת שימוש לגמרי תועלתני בשפה. כמובן, בעולם המחולל שלנו לא מדובר בתמרון מודע בפוטנציאלים המאגיים של השפה כדי לגזור מהם טובת הנאה אישית כלשהי. אבל כאשר החברה כולה מסיטה את השפה של מסורתה הדתית ליעדים חומרניים בתכלית, כאשר היא עושה ממנה אמצעי גרידא בשירות האינטרסים המידיים שלה, היא שבה, בלי דעת, לגישתם של קוסמי העבר. כ"חיקוי גס" של שפת הטקסטים הקדושים, העברית המודרנית רוקנה את המילים העתיקות ממשמעותן הסמלית והדתית כדי לצמצמן לסימנים פשוטים של המציאות החומרית. ואולם, בשביל שלום, המשמעויות הסמליות הללו ממשיכות לחיות ביסוד השפה, או, אם נרצה, בלא-מודע של התרבות המתימרת לשלול אותן. השאלה היא אפוא אם לא תתרחש יום אחד "שיבת המודחק" שבה התכנים הדתיים ישובו תחת צורה שכיום לא ניתן לצפותה, אבל שעלולה להיות – אם להשתמש במונח ששלום לא השתמש בו, אך המתרגם את מחשבתו – זו של נירווה קיבוצית.

היום שבו השפה תתפרץ כנגד דובריה: בניסוח הזה, שבו התיאוריה המיסטית של השפה מתממשת באסכטולוגיה, מתומצתת הכוונה של הטקסט הזה מאת שלום המוקדש לפרנץ רוזנצוויג. שכן אם המשמעויות הסמליות החוסות אצל השפה הקדושה עלולות, בהפיען מחדש לאור יום, להתגלות כהרות אסון והרסניות, זה מפני שבאופן פרדוקסלי הן כשלעצמן משוללות תוכן ברזיהווי. לפי המיסטיקה היהודית, למעשה, הממד הסמנטי של השפה מופיע רק עם הפעלת השיח על ידי האדם; הספציפיות של המשמעויות קשורה בריבוי המאפיין את העולם החומרי שבו האדם נטמע כיצור סופי. השפה האלוהית, נהפוך הוא, כמו שהיא מתגלה בטקסט של התורה, ובמיוחד ברקמתה הלשונית הסודית, היא בעלת כלליות כזו שהיא

מציגה עצמה בצורת מבנים מופשטים (התואמים לשמות אלוהיים ולשילוביהם השונים). המבנים הללו אינם מעבירים פשר מוגדר, ולכן מוגבל, אלא נושאים אינסוף משמעויות בכוח, התואמות אינסוף פירושים אפשריים. לומר שהתורה היא טקסט אלוהי פירושו שהיא פתוחה לפרשנות באופן אינסופי. היום שבו "השמות הישנים והחותמות", הקבורים כיום בלא-מודע של התרבות החילונית, יפציעו מחדש לאור, איש אינו יכול לומר כיצד הם יפורשו-מחדש. אבל קיימת סכנה גדולה, לפי שלום, פן נחזה כיצד שיבתם, אחרי תקופה ממושכת של הדחקה קיבוצית, לובשת צורה של התפרצות אנארכית של כוחות דתיים חסרי רסן.

"הדממה המשתלטת בתוך הלשון":

בעקבות מסתו של דרידה על שלום

מיכל בן-נפתלי

א

ה"חיל ורעדה" של גרשם שלום: כך מכנה דרידה ברגע מסוים את מסמך הכלאיים האלגי הזה, ספק-מכתב ספק-וידוי, עדות ו"אני מאמין" נושאי תאריך, ששלום מבקש לתרום לילקוט המקובץ לכבוד יום הולדתו הארבעים של פרנץ רוזנצוויג. במענו את דבריו אל מי ששרוי אותה עת באילמות שכופה מחלתו הקטלנית על שפת האם ועל שפת הקודש שלו גם יחד, מתקרב שלום-דה-סילנטיו לא רק לאילמותם של הילדים [infantes] החפים משפה, "הילדים שלנו" הנולדים או שמא מוקרבים לעברית המחודשת, אלא גם לאילמותה של התהום הדו-משמעית האורבת לפני השטח של השפה המדוברת, ואולי בראש ובראשונה לאילמותו שלו, של מי שממלא לפתע פתאום תפקיד הורי-מקריב בסצנה הזו. נוכח המסתורין שהוא מבקש להתוודות עליו, אותה "דממה המשתלטת בתוך הלשון" באופן פרדוקסלי – דווקא משעה שהשפה המתה נעשית שפה חיה – הוא חש באזלת ידו של האב, אביר האמונה, הפונה אל אלוהים, הריבון האחרון, נושאה ומושאה של אחריות סינגולארית שאינה ניתנת לתקשורת. רק אלוהים לא נאלם דום במכתב-וידוי המהוסה הזה, המכונן קהילה כושלת ופגיעה של דוברים חסרי אונים.

1

דרידה מטעים שהוא "מנסה כאן קריאה פנימית". ההבטחה לקיים סדר יום הרמנויטי, לא כל שכן המימוש שלה, עשויים להפתיע. לפנינו אכן קריאה-מקורב עיקשת ואף חזרתית, המבארת את הקומפוזיציה ואת הרטוריקה הפיגורטיבית של הטקסט של שלום שורה-בשורה, מילה-במילה. ועם זאת, חרף פשטותו של הטקסט הקריא לכאורה של דרידה, וכל כמה שהוא נוטל על עצמו מתודה הרמנויטית מוגדרת שאינה מסתכנת במאום, הפשט המילולי של המכתב-וידוי של שלום עצמו, התהום האניגמאטית שהוא מדבר עליה ובשמה, הודפים מעליהם ככלות הכול את מחוות הפענוח. השיח של שלום מתגלה בהדרגה

1 בשיחות שהתקיימו אתו בחורף תשל"ד אמר שלום: "הדיאלקטיקה נתגלתה לי רק לאט-לאט מתוך העיון בדברים, ובמיוחד כשבאתי לארץ, כשראיתי את הסתירות בתהליכי בנין הארץ: הסתירות הפנימיות של תחיית הלשון החילונית ושל הדממה המשתלטת בתוך הלשון". ראו גרשם שלום, דברים בגו, תל אביב: עם עובד, 1975, עמ' 42.

כדקונסטרוקטיבי וכאפורטי, וה"פְּנִיִּים" של הקריאה המובטחת נסדק נוכח "המקום-לא-מקום" ששלום מתגורר בתוכו כמו היה קרוב-רחוק של דרידה.

ג

ואולם מה מחפש דרידה במכתב זה, המדבר על שפה שאין הוא מכיר – לא את מופעיה המדוברים ולא את כתביה? מה לו ולחוויתם של אותם אינטלקטואלים יהודים-גרמנים שנוולדו בסביבות שלהי המאה ה-19 וראשית המאה ה-20, הקרובים לשפה הקדושה ולכתבי הקודש, דמויות שאת דרמת חייהן הרוטטת הוא מבקש לשרטט ברגישות כה רבה? מה מהפנט אותו, ולא רק במקרה שלפנינו, באותה שפה, שבדרכים נפתלות, שרק על מקצתן העיד בחיבוריו, הותירה אותו אילם ולא-יודע? יתר על כן, מה עשוי לומר "לנו" – ה"נוער", ה"ילדים", ילדי הילדים – על השפה "שלנו", הוגה שמלכתחילה מתרגם את הסיטואציה העברית-גרמנית המורכבת דיה לשפה נוספת, צרפתית? באיזו מידה יכולה הצרפתית להיות שפת האנליזה והדיאגנוזה – או הדקונסטרוקציה – של התופעות הנדונות? כלום יש בידנו לדמיין במקרה זה סיטואציה מופלגת של הכנסת אורחים ללא תנאי, שבה הזר-האורח אינו לומד, ואף נמנע מללמוד ומסרב ללמוד את שפתו של המארח, ועם זאת מלמד אותו דבר-מה חשוב ועקרוני על שפתו שלו?

ד

הערת שוליים ארוכה בספר החדלשוניות של האחר מציעה מעין טקסונומיה או טיפולוגיה כללית הממתינה, לדברי דרידה, למחקר היסטורי או סוציו-אנתרופולוגי שיטתי על "החדלשוניות של המארח": שפת האם ושפת האחר בקרב יהודים במאה ה-20 משני צדי הים התיכון. הדוגמאות שהוא נותן נפרשות בין קפקא, לוינס, שלום, אדורנו, רוזנצוויג, צלאן וארנדט. דרידה פותח את ההערה בספר כוכב הגאולה, באופן המעיד עד כמה הוא מהווה מוצא ונמען מכריעים למכתבו-וידויו של שלום. אביו של העם היהודי, כתב רוזנצוויג, היה מהגר, בן בלי בית, ללא לשון משלו זולת לשונו של המארח. מכאן ואילך העם היהודי לעולם אינו מזדהה עם הלשון שהוא מדבר. "והיא הנותנת שעם-עולם איבד את לשונו שלו והוא מדבר בכל מקום בלשון גורלו החיצוני, בלשונו של העם אשר אצלו הוא מתאכסן".³ שעה שהסוציאליזציה של עמים אחרים בלשונם היא טבע שני המאפשר להם חיות מלאה במרחב ובזמן –

2 בספרו החדלשוניות של האחר דרידה מתאר כיצד פסחה ילדותו באלג'יר הן על לימוד העברית והן על לימוד הערבית. לכאורה יכול היה ללמוד שפות אלה, אבל הזכות הזו נשללה ממנו בדרך מפויסת, ערמומית, שתוקה, "ליברלית", שלא אפשרה לו להתנגד לאותה "מורשת של שכחה". ראו: Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris: Galilée, 1996.

3 פרנץ רוזנצוויג, כוכב הגאולה, מגרמנית: יהושע עמיר, ירושלים: מוסד ביאליק ומכון ליאו בק, 1993, עמ' 326.

תומת חיים יסודית ומובנת-מאליה זו מנועה היא מן היהודי, משום שעם האלוהים הוא דובר בשפה אחרת משדובר הוא עם אחיו. אין הוא יכול משום כך לדבר בכלל עם אחיו, הוא מיטיב לבוא לידי הבנה אתו במבט עין מאשר בדיבור פה, ואין לך דבר שהוא יהודי במובן העמוק של התואר הזה יותר מן החשדנות היסודית כלפי כוחו של דיבור והביטחון הפנימי בכוחה של שתיקה. קדושתה של לשון הקודש, אשר בה אין היהודי יכול אלא להתפלל, אינה מניחה לחייו להכות שורש בקרקעה של לשון משלו; חיי הלשון שלו חשים תמיד שהם שרויים בנכר, שמכורת הלשון העצמית שלהם היא במקום אחר, בתחום לשון הקודש המסוגרת בפני הדיבור היומיומי.⁴

שנים ספורות לפני שהאפזיה משתקת את כושר הדיבור שלו, מתאר רוזנצוויג את העברית כשפה דוממת באופן אינהרנטי, שפה שאינה נוטלת חלק בחיי היומיום, היפה רק ללימוד ולליטורגיה, והמלווה אפוא את ההיסטוריה היהודית הקונקרטיית באוצר מילים סטאטי, קפוא ובמובן זה מטא-היסטורי. רוזנצוויג אינו מדמיין כאן את הפיכתה של העברית הקדושה לשפת התנסות חיה המעצבת את דובריה וניזונה בתורה ממעיינות הבדיה וההמצאה של ההתרחשות האקטואלית. למקרא השורות האלה, ולאור הקטע הארוך שדרידה מצטט מן האוטוביוגרפיה של שלום המתאר את פגישותיו המורכבות עם רוזנצוויג – אפשר לקרוא את המסמך שלפנינו כגרסה של "מכתב אל האב" תרתי משמע: בראש ובראשונה, מכתבו של שלום הבן אל אביו הביולוגי שגירשו מביתו, מעין חשבון נפש שעורך בן שהתאוה לעברית ובחר בה בנעוריו כהתרסה כנגד עולמו הבורגני התלוש של האב; שנית, ואולי יותר מכך, מכתבו של שלום הבן אל דמות האב המדומינת של רוזנצוויג, מי שהתנגד למגמתה הכפולה של הציונות אל עבר הארץ המובטחת והשפה המובטחת, הכרוכות זו בזו ב"עכשוו" ברוח הלאומיות המודרנית הקושרת שפה וטריטוריה. ואולם, אם השיבה לציון נדחתה על ידי רוזנצוויג במונחים פוליטיים, השיבה לעברית המדוברת נדחתה במונחים קדם-פוליטיים הקשורים בתכונותיה המולדות של השפה עצמה. כאילו אל לה לעברית להיעשות קול, כאילו הקול מבטא, במקרה שלה, לא אידיאליות של המסמן אלא, אדרבא, מטריאליזציה וניוון של המסמן הכתוב המאיימים על עצם הישרדותה של השפה. שפה קדושה תהיה אפוא שפה האוסרת על הפיכתה לקול זולת במקום ובזמן מוגדרים המיועדים לתפילה ולקריאה. זהו אפוא מכתבו-וידויו של שלום הבן, שעזב את גרמניה ב-1923 והגיע לארץ-ישראל, ואזי מקץ שלוש שנים, הרה חרטה ומוסר כליות הן ביחס לאביו שלו (אף כי אינו רומז על כך דבר), הן ביחס לאב המדומיין שאינו נזכר בשמו, חש לפרוע את הקשר שפה-טריטוריה בדמיינו שיבה לארץ ללא שיבה לשפה, לאומיות שאינה מתווכת על ידי השפה העברית, עכשוו טריטוריאלי ופוליטי בפלשתינה שאינו מלווה בעכשוו השפה. השפה חדלה להיות המוליך של הציונות באופן שעשוי לפטור אותה מעוקצה האפוקליפטי.

4 שם, עמ' 327.

5 בחלק "ספרות בסוד" החותם את ספרו מתת מוות, כותב דרידה, אפרופו דיון משולב בעקידת יצחק, בחזיל ורעדה מאת קירקגור וב"מכתב אל האב" מאת קפקא כי: "מדובר בכל פעם במעין 'מכתב אל האב' טרם זמנו – לפני מכתבו של קפקא – חתום על ידי בן שמפרסם בשם עט". ראו ז'אק דרידה, מתת מוות, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 135.

ה

המכתב־יודי של שלום תופס אפוא, במונחי האב המדומיין, כי תנאיה הפרדוקסליים של שפת הברית אינם מאפשרים לה להיעשות מחדש שפה מדוברת. חציית הגבול בין השפה הכתובה לשפה המדוברת כמוה כ"שיבולת" – דרידה מזכיר כאן את שמו העברי של חיבור אחר שלו המוקדש לשירתו של צלאן – החושפת את הדוברים לסכנת מוות. השיבולת אינה חוצה עוד לשבט או לחסד בין קבוצות דוברים, כבסיפור המקראי המקורי. השפה במלואה נעשית "שיבולת" ושוללת את הדיבור בה. היא מאיימת לתקוף את דובריה כולם באופן שאינו תלוי בהבנתם אותה, בידיעה או באי־ידיעה של מכמניה, בהצלחה או בכישלון לקשור באמצעותה קשר, בשימוש או בשימוש לרעה באוצר המילים שלה. החולי נעוץ בעצם הגייתה, בעצם הפיכתה לשפה מדוברת, שכן על כל התמורות שדומה שחלו בה על פני השטח היא נשארת מה שהיא: שפה קדושה. כמו היתה השפה הקדושה ארכי־שפה או מטא־שפה, שאופציית החילון או הסטייה ממנה מוכלת בתוכה כחלק ממנגנון אוטואימוני – או דקונסטרוקטיבי – המכלה אותה, מנגנון שמקורו בפוטנציאל הרפאים של הקדושה עצמה.⁶ כמו היתה השפה הקדושה אופק וטלוס של היהדות בכל לגוליה, לא רק בעבור אלה המשתמשים במכוון במשאביה בשם פוליטיקה משיחית, אלא גם בעבור אלה המתכחשים לשפה הקדושה והכופרים בקיומה.

י

הוידוי הוא אפוא וידויה של השפה הקדושה עצמה. שלום אינו המוען הבלעדי של הוידוי. הוא בה־במידה ואולי יותר מכול נמענו של וידוי שמתוודה השפה עצמה על חולי ומצוקה הנוגעים גם לו, לשלום, כדובר בין דובריה. הוידוי אינו "שלו", שכן השפה אינה קניינו. עוון האבות המאיים על הבנים והנובע לכאורה מאחריותם של הראשונים אשר שקעו בחוב בשל יזמה שנקטו באופן אוטונומי, מיטשטש בתורו לנוכח מעמד הרפאים של השפה עצמה המערערת על תסריט אדיפלי זה. הדקונסטרוקציה שעושה שלום, במישרין ובעקיפין, לניגודים בין צלילות ועיוורון, שפיות ושיגעון, אור וחושך, נוכחות והעדר, ובהרחבה בין פילוסופיה (נאורה) ודת, נגזרת בראש ובראשונה מן היחס ההטרונומי בין סובייקט לשפה. השפה אינה "סובייקט", מטעים דרידה.⁷ ובכל זאת, דומה כי השפה היא ה"ערכאה" האחראית למתרחש. היא המתמסרת לחילונה ואזי ניחמת, מתחרטת וחוזרת בה. או שמא – וזו תהיה התזה של שלום – השפה היא שם האלוהים, וקדושתה היא אפוא האימפליקציה של אלוהים בשפה. לא זו בלבד שהשפה הקדושה אינה קניינו האישי של שלום, אלא שאין היא קניין אנושי בכלל. היא שפתו של האחר המוחלט. שלום סוגר בכך את המעגל התיאולוגי־פוליטי שהגיונו מולך על ידי השפה: אלוהים, שם האלוהים, הוא ריבונות נוכחת־נפקדת מתמשכת, המדברת ונשמעת גם כשאינן שומעים אותה או

6 Jacques Derrida, *Shibboleth: Pour Paul Celan*, Paris: Galilée, 1986

7 "המכתב מטפל בניגוד בין השפה הקדושה והשפה החילונית כתוצא של טרוריקה", כותב דרידה (כאן, עמ' 337).

8 "עליה להיות מישוהו, אינני אומר סובייקט". כאן, עמ' 345.

כשמאמינים שהתגברו עליה. אלוהים הוא שניחם, הוא שמתחרט וחוזר בו, באותה תנועה שתחילתה בבראשית ואחריתה מי ישורנה.

I

אך כלום אין זה וידויה של כל שפה, וידוי שאפשר לחלץ מכל שפה? האם יש מעמד אחר, מופלג או מופתי לעלילתה של העברית, כפי ששלום ורוזנצוויג מבקשים לטעון? האם הקדושה – והארטיקולציה הנובעת ממנה בין קודש לחול, אותה חילוניות המחללת אותה ועם זאת מוכלת בה – הן פריבילגיה ייחודית לעברית המוצאת אפוא מן הסדרות הלשוניות? היכן למקם את קדושתה של שפה קדושה, שואל דרידה בעקבות שפינוזה? האם הקדושה היא בשמות, במילים, במסומנים, או שמא היא בגישתם של הדוברים לשמות ולמילים? האם תרגומה של העברית לשפות אחרות, למשל לגרמנית, מוחק את קדושתה באשר הגרמנית מנועה־לכאורה מן המתח המסוים הזה בין קודש לחול?

זהו המקום שדרידה – הבולע לתוך לועה של הדקונסטרוקציה את מכתבו של שלום כמו היה הוא עצמו חלק מן ה"שפה, הדימויים והפאתוס" של הטקסט הקדוש, במחנות האינקורפורציה המלנכולית האופיינית לכל כתיבתו – נפרד בו מאותו זוג אינטלקטואלים יהודים־גרמנים שאת התנסותם הוא מנסה לשחזר. או ביתר דיוק: מה שהם מנסחים כתנאי אפשרות המייחד את השפה העברית כשפה קדושה נעשה על ידי דרידה תנאי אפשרות לחשוב שפה בכלל. שעה ששלום רואה בחזרת הרפאים של הקדוש תוצא מקומי הרה אסון של העתקת הניב היחידאי להקשר מחלן ומחלל, דרידה סבור כי "התוצא הזה יציב דיו כדי לגעת, בעיקרון, לכוליות השפה המכונה טכנית". כל שפה היא "טכנית" או "טכנולוגית" באופן אינהרנטי, שעה שהניב היחידאי שלה נעשה מושג הכפוף לחזרה. חזרת הרפאים הורסת את היחיד והייחודי – דרידה משתמש לכל אורך יצירתו במוטיבים אפוקליפטיים נוסח־שלום כגון שריפה, אפר, אש ושואה – תוך שהיא מתנה את קריאותו, את עצם מעמדו כסימן. לא מדובר אפוא באירוע או בתקרית מחלנת אקראית. שלום פוסל אמנם את אפשרות ההכתמה מן המקור, אלא שכל מקור, טוען דרידה, לא רק בשפה המכונה מקורית, הוא תמיד כבר מוכתם, ו"שפה הנה אל נכון האפשרות הזו של חזרה", שבלעדיה היא נידונה לנשייה ללא שארית.

II

יתר על כן, החזרה על הניב, התקיימותה של שפה בהידברות המתמדת בין הניבי למושגי, בין הסינגולארי לאוניברסאלי, מכוננות את ההיסטוריה וההיסטוריות שלה. משום כך מטעים דרידה בחדלשוניות של האחר את האפוקליפטיה הבאה: "יש לי רק שפה אחת, אך היא אינה שלי". שפה, כל שפה, היא מניה וביה שפתו של האחר, שפה "קולוניאלית", בלי שהיא־בעלות עליה תלויה בדיכוי או בשעבוד היסטורי במובנם הקונקרטי. שפה אינה ניתנת לניכוס לעולם. לעולם איננו מתגוררים ב"שפה שלנו". אותו אלמנט לשוני שמחוץ

לו איני "אני" ואיננו "אנחנו" אינו "שלי" או "שלנו". אנחנו תמיד מושלכים לשפה הבאה אלינו ממרחק הדורות, הקודמת לנו והיכולה לפנות כנגדנו ואף לנקום בנו, אף שאי-היותה קניין אינו הופך אותה לשפה זרה. בתהומה של השפה, בהיסטוריות שלה, מגולמת כבר תמיד האפשרות של שיגעונה, כלומר החלק שהיא ממלאת בחולי או ברע. דרידה סבור כי יצור שאינו מדבר, יצור אילם, ללא שפת אם – infant – אינו יכול להפוך למשוגע, לסוטה, לשטני או לרע. אך הפוטנציאל לשיגעון הזה מקורו אינו, לאו דווקא, בעודפות דתית. כל שפה, גם הגרמנית,⁹ גם הצרפתית, עלולה להיעשות מקום של שיגעון. בכך אין עם זאת משום הקלת ראש במרווח התיאולוגי-פוליטי בעבור דרידה. אלא שגם כאן, חלחולו של השיח התיאולוגי לשיח החילוני המנסה לחרוג ממנו הוא תופעה החלה על כל השפות האירופיות ואינה רק נחלתה של הציונות, שביקשה לחדש שפה שהיתה בהגדרתה דתית.

□

שלום, בעקבות רוזנצוויג, אינו רק טוען שהשפה הקדושה היא שפתו של האחר. לטענתם שניהם, השפה הקדושה היא שפתו של האחר לגמרי. האחר הטרונסצנדנטי של השפה, שהוא בעליה היחידי, הוא אלוהים, ושמותיה של השפה, כותב שלום המהדהד את מאמרו של בנימין "על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם", הם אפוא שמותיו של האלוהים. המכתב-יודי ממוען אל רוזנצוויג, בתוך האופק של האלוהים – מוען ונמען העתיד לבוא ולא להיותר אילם. הוא בלבד יכול לפגוע בנו או לגאול אותנו, דומה שאומר שלום במודוס מלנכולי שברירי השם בסוגריים את העולם ואת הפוליטי.

אבל מה קורה כאשר מושג האלוהים עצמו נתון לדקונסטרוקציה והאל נעשה מריבון כול-יכול לפיגורה פגיעה וניתנת לפיצול? כך הוא למשל – אבל זו רק דוגמה למה שכתובה עשויה לחולל בשפה, עניין ששלום כלל אינו נותן דעתו עליו ביחס לעברית במכתב זה – מה שעושה צלאן בקובץ "שושנת שום איש"¹⁰, כשהוא מתפלל אל שום איש ("יתגדל שמך, שום איש") שנהפך לנמען, נמענה של תפילה, שם-לא-שם חלול, הנוטל את מקום האלוהות, והחוצה תחתה את כל השפות, את כל התיאולוגיות הפוליטיות.

□

מה שמאפיין את שלום ואת רוזנצוויג, כמו גם יהודים נוספים המאכלסים את הטיפולוגיה שמציע דרידה בחדל-שוניות של האחר, ומבחינן ביניהם ובין "הילדים שלנו" ששלום מתייחס אליהם במכתב-יודי שלו, הוא העובדה שאלה האחרונים משוללים שפת מארח. מאחר שהם נוחלים את העברית באופן פאסיבי, בלי לקחת את גורלם בידם, הם חשים בה כבביתם. שלום נעק אפוא זעקה כפולה: לא רק נוכח העובדה שהילדים, כמו המבוגרים

9 והדברים האלה נאמרים באותה הערה ארוכה שהזכרנו, כנגד הטענה של חנה ארנדט בריאיון הנודע לגינתר גאוס כי לא השפה הגרמנית השתגעה, האנשים הם שהשתגעו.

10 פאול צלאן, סורג-שפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994.

שהולידו אותם לסיטואציה הזו, לסוציאליזציה ה"טבעית" הזו, עיוורים לתהום שהם מהלכים על פיה, אלא גם משום שבעגינתם החד־משמעית בשפה אחת, נשללת מהם התנועה האופיינית והחיונית להיסטוריה של היהודים המתפצלים תמיד בין כמה שפות. זו כנראה אחת הסיבות לכתיבת המכתב בגרמנית, ואולי להכרעות אחרות ששלום עשה במהלך חייו ביחס לכתיבתו ולפרסומו.¹¹ אלא ששלום, המתבונן כעת בספקנות ביחס שפה־בית, אינו מרחיק לכת כמו לוינס – דמות נוספת המופיעה בהערות השוליים הנזכרת של דרידה – הטוען כי מהות השפה היא בחברות ובהכנסת אורחים. לוינס שולל באופן זה ערך רדיקלי מכל שפת מקור שעה שהיא נתפסת כמהות אחרונה או כיסוד של משמעות. כל שפה, כולל אלה המכונות שפת אם או שפת אב, אינה מקום מקורי וחסר תחליף של משמעות. "אב" ו"אם" מהווים כאן בדיות לגליות המאפשרות לנו להתפכח מן השיגעון הכרוך ביחס יחידאי ובלבדי לאם או לאב בלוגיקה של הפנטזמה. דרידה מעלה סוגיה זו כביקורת על חנה ארנדט, שאמרה בריאיון עם גינטר גאוס ששפת האם היא חסרת תחליף. דומה שבעת כתיבת המכתב, ב־1926, ניצב שלום בין ארנדט ובין לוינס, כשהוא מתייחס לשפה הקדושה כשפה שאינה ניתנת לקניין ועם זאת מעניק לה מעמד רדיקלי ראשיתי. במקום אחר, בעניין אחר, בהקשר אחר, יש להשוות את מכתבו־וידויו הפומבי של שלום למכתב ששלח מקץ 37 שנה, גם הוא בגרמנית, לחנה ארנדט, ושזכה גם הוא לפרסום פומבי.¹² מה שונה טון הווידי של המכתב מ־1926 – המעיד על תחושות של החמצה ואובדן, שאינו רק אובדנו הצפוי של אב מדומיין, אלא אובדן של אופן הוויה – מן הטון המתנצח והדעתי המופגן במכתב מ־1963. כמה התרחק שלום במכתבו המאוחר ממשאלת המוות של האב המקריב, הניצב כעיוור על פי התהום וחרד לגורל ילדיו.

יא

בחדלשוניות של האחר מתאר דרידה את מצבו כיהודי צרפתי ממוצא צפון אפריקאי אשר שפת אמו, בשל האזרחות הצרפתית שהוענקה ליהודי אלג'יר, היא למעשה שפת המטרופולין. שפתו של האחר בסיטואציה המיוחדת הזו, שבה הוא שלול באופנים שונים הן מן הערבית, הן מן העברית והן מן הצרפתית, הפכה אותו, לדבריו, לנטול לשון או לאילם. "אולי הוא כותב מפני שהוא אילם", מעיד הוא על עצמו בסוגריים.¹³ המצב הפרטי הזה, שדרידה גוזר ממנו עם זאת הכללה נורמלית ונורמטיבית ביחס לאפיונה של שפה בכלל, השליך אותו ל"תרגום מוחלט" של זה אשר כביכול נעדר כל שפת מקור. אך ב־זמן, הוא אינו נכלם להכיר בהערצה החד־משמעית שהוא רוחש לצרפתית "טהורה", אף שאינו חדל להעמיד בסימן שאלה את עצם הערך, או האקסיומה, או הפנטזמה של הטהור.

11 אמנון רז־קרקוצקין מזכיר כי ספרו הגדול של שלום הזרמים המרכזיים במיסטיקה היהודית תורגם לשפות רבות וזלת לעברית "עד היום, ושלום אף עיכב את תרגומו". ראו "בין 'ברית שלום' ובין בית המקדש: הדיאלקטיקה של גאולה ומשיחיות בעקבות גרשם שלום", האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, כריסטוף שמידט (עורך), תל אביב וירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 300.

12 שלום, דברים בגו, הערה 1 לעיל, עמ' 91-95.

13 דרידה, החדלשוניות של האחר, הערה 2 לעיל, עמ' 117.

כלום אפשר לטעון שמה שמשך את לבו של דרידה במכתב־וידוי של שלום היה לא כל כך העברית המהפנטת, המזהירה פה ושם בכתביו במילון האפוקליפטי של ”שיבולת”, ”קרבן”, ”קדיש” או ”שואה”, אלא דווקא האילמות, והאפשרות הנתונה ברגע מסוים של היסטוריה אישית או קולקטיבית להפגיש אנשים, קהילה, סביב אילמותה של חויית אובדן ולא סביב קולניותם של הישג או ניצחון?

דרידה מזמין אותנו אפוא לקרוא בשלום מתוך המצב החנוק של האי־יכולת־לומר, של מעין שיתוק, שהוא מצבו הרוטט של האב לא פחות משהוא מצבו החנוק של ”הנוער” או של ”ילדינו” הנוחים לספוג שפות אחרות ב”תרגום מוחלט”. שכן נשאלת השאלה, והיום יותר מאי־פעם, שמא תנאי הריקנות והתלישות, מעל ומעבר למה שדימה שלום, אינם עשויים, ככלות הכול, להצמיח שפה חדשה.

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*: of Cultural Production, 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 מעניינו 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 המוליקה 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 הבָּכָאִים", 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 שהלשון 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 וערביותי 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 כדברייך" (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 ברוך אנא בכח", השיר החותם את הספר מתיבה סתומה, שהופיע כבר בחזרים 11, יכול להוות פתח לדיון בשירת הפיוט הזו. כך הוא נפתח:

אָנָּא בְּרוּךְ
אָנָּא בְּכַח
תְּתִיר נְפִשִׁי 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
וּבְדַבְרֵי עֲצָמֵי אֶתָּן אָנָּה²⁴

השיר "אנא ברוך אנא בכח" מתכתב עם הפיוט הידוע "אנא בכוח", הנפתח בשורה: "אנא בכוח גדולת מינך תתיר צרורה". זהו פיוט ימי-ביניימי, 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 דקדגים 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 קונקרטי, 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 אִתם. 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 העבריים 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 שינון 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 (המורדני, 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 בהיקשרות 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-לכאורה 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: Verso, 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, שמוכחן 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 שידורה. 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 וכתובה, 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 האין־מקום המשיחי. במובן זה, הגאולה כאן איננה מתקיימת בסיומו של התהליך ההיסטורי, כנקודה החותמת מהלך ליניארי־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.

וּבִין אֲחֵי תוֹעָה
וְיֵשׁ הַהוֹלְכִים מְעִרְק לְאֲמֵרִיקָה
וְיֵשׁ מְלַבְּנֵן לְנִיקוּסְיָה
וְיֵשׁ מִיִּשְׂרָאֵל לְפִלְשֶׁתִּין
וְיֵשׁ מִיִּשְׂרָאֵל לְיִשְׂרָאֵל
וְלֹא מוֹצֵאִים כָּלֹם כִּי יִשְׂרָאֵל בִּישְׂרָאֵל 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 נודים 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 עֲרֵבִיּוֹתַי
 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 הרוחניים 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", הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש, שמואל נח אייזנשטדט ומשה ליסק (עורכים), ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 1998.

ההיסטורי-ריבוני – כלומר, למעשה, היסטוריוגרפיה משיחית-גלותית.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 ואליו – 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 רז-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 גלותית. ראו, במיוחד, אמנון רז-קרוצקיין, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 4 (1993), עמ' 38-39.

הערה על בעין החתול לחביבה פדיה ועל הלא־אנושי הבדיוני*

נעם גל

חיות מעולם לא עזבו את שולי הכביש שבו דוהרות התרבויות המערבית, הישראלית והעברית. לא מכבר כתב מאיר ויזלטיר בעניין זה:

הִיו לְךָ מְשׁוֹרְרִים שְׁחַלְמוּ
לְכַתֵּב אֶת הַמְלֶכָה צִיּוֹנוֹת בְּשִׁיר
וְשִׁירָאָה נְכוּנָה, וּבִמְקוֹמָה.
אֲז עָשִׂיתִי זֹאת,
וְאֶפְלוּ זִנְגָתִי לָהּ תֹאֵר וּפְעַל.
אֲךָ לֹא זֶה הַחֲלוֹם שְׁלִי.

בְּרַגַע זֶה, אֲנִי שׁוֹאֵל אֶת עֲצְמִי,
אֵיךְ מְנִיחִים בְּשִׁיר
חַתּוּל דְרוֹס עַל הַכְּבִישׁ,
וְשִׁירָאָה נְכוּן
לֹא פִתְטִי,
לֹא מְכַבֵּיא.¹

ויזלטיר אינו רק מסב את תשומת לבנו אל השולי ביותר, זה שאפילו אין בו חיים כדי להעיד על כך שמדובר בחיה; הסבת תשומת לב שכזו היא מעשה חשוב המרחיב את ההומניות שלנו, יסכימו קוראים ככותבים, והיא אכן מתרחשת לא פעם בשירה ובספרות. אך ויזלטיר עושה יותר מכך, הוא מזכיר לנו שחיות לא מופיעות כך סתם בתוך יצירת אמנות; מישהו שם אותן שם. להניח זו הפעולה המטרידה כל כך את המשורר בבואו לכתוב על החתול הדרוס, שכן הוא יודע שלא מדובר במשהו או במישהו שהוא יכול לכתוב עליו; את גופת החתול המעוכה, שאיש לא שם לבו אליה, יש להניח בתוך שיר כדי שאפשר יהיה להתחיל לדבר עליה, להצביע עליה. כל פעולה אחרת תהיה פתטית. כשאנו מדברים על החיה שבספרות ובאמנות, כך מזכיר לנו ויזלטיר, אנו קודם־כול מדברים על מה שהניחו ביצירה, כלומר על דמות, מעשה ידי אדם, מעשה אותן ידיים שלקחו והניחו,

* אני מבקש להודות למערכת מכאן ולקוראי הגרסאות הקודמות של מאמר זה על תרומתם הנכבדת לגיבושו ולפרסומו.

1 מאיר ויזלטיר, "עוד חתול", מרודים וסונטות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 15.

הניחו במקום. לשירו של ויזלטיר, ובמיוחד לשורות שעסקתי בהן כעת, יש בוודאי עוד צדדים רבים: הנחת הגווייה כקבורה; ההנחה "הנכונה" כמנוחה נכונה; התאונה שהתרחשה בעבר ושאלת המשורר הנשאלת ברגע הזה; הנקודה ההחלטית בסוף השיר – ולא סימן שאלה – כסגירת השאלה בפני הקורא והשאתה למשורר לבדו; ההקבלה בין אירועים שונים שהתרחשו בזמן עבר – דריסת החתול והניסויים שבוצעו ביצור "ציונות"; והרשימה עוד ארוכה. את מחשבת החיה הכתובה כדמות ספרותית אבקש להשאיר תלויה ועומדת בבואי להתייחס אל אחת היצירות המעניינות והחשובות ביותר לטעמי שנכתבו בעברית בנושא החיה והגבול בינה ובין האדם.

ספרה של חביבה פדיה בעין החתול² מתאר בסדרה ארוכה של רשימות רשמים מחיי המחברת באחת מן השכונות העניות של באר שבע. הרשימות מוקדשות ברובן לתיאור חתולי הרחוב של השכונה והאופן שתופסות אותן דמויות אנושיות מן ההווה ומן העבר: מהוגי דעות יהודים מן הרנסנס ועד לוותרניר העירוני של באר שבע דהיום, דרך מבטה של פדיה עצמה על החתולים בביתה. בעין החתול הוא יצירה חשובה מכמה טעמים, שיש לפרטם ולהבחין ביניהם משום שמהות היצירה כולה טמונה בארגון־מחדש של סדרי חשיבות ובהבאת קריטריונים חדשים לקביעה "מהו חשוב". קודם־כול, בעין החתול מבקש להסב את תשומת לבם של קוראים וקוראות לחיה, ובמיוחד לחיית המחמד. אמנם חיות, או בעלי חיים כפי שאנו מכנים אותן בצביעות כמו היו חיייהן קניינן, זוכות כבר זמן־מה למקום ולמחשבה בשיח הפילוסופי והספרותי המערבי, אולם בזירה התרבותית העברית אין הדברים כך. את החיה ואת הבעיה של החיה פוגשים קוראי העברית העכשווית לעתים נדירות יחסית (כוונתי לספרות מקור, כמובן).³ מצב זה אין הוא ייחודי לחיות; רשימת המושאים הנשכחים/ המושכחים מן התרבות העברית העכשווית ארוכה יותר. השכונות הזו של החיה למושאים שוליים אחרים בשיח התרבותי העברי – כמו למשל מחוסר־הבית – היא אחד האלמנטים הבולטים בספרה של פדיה, וגם מכאן חשיבותו. הספר מפגיש, בין השאר, התבוננויות על עניי באר שבע עם מבטים על חתולי הרחוב שבה. המפגש הזה משייך את החתול ואת ההומלס אל אותם השוליים של המחשבה המודרנית בכלל ושל הכלכלה הקפיטליסטית בפרט; הוא ממקד את תשומת הלב בשותפות הגורל של החיה ושל קבוצות אדם מסוימות אשר מודחות ממשבצת האנושי־הלגיטימי, על רקע אותו נראטיב סיבתי שהועיד לכל אחד מן השחקנים המוחלשים הללו את מעמדו הנחות. זוהי למעשה גישתה הסיביתית המרתקת של מחברת בעין החתול, גישה שלפיה אין לתפוס

2 חביבה פדיה, בעין החתול, תל אביב: עם עובד, 2008. ציטוטים ללא ציון המקור לקוחים ממקור זה.

3 חיות הופיעו בספרות העברית בין השאר במרכזו יצירותיהם של עפרה ריזנפלד (השומרים ברחו, 1992), של יעל הדיה (שלושה סיפורי אהבה, 1997), של משה זירעאלי (איימוס ואחרים, 2001), ושל מאיר שלו (יונה ונער, 2006) – אך אלו הם מקרים בודדים. גם בתחום ביקורת הספרות נעשתה עבודה פרשנית מועטה ביותר על דמויות של חיות המופיעות בספרות העברית העכשווית (אלו שאחרי "בלק" של עגנון). ראו למשל רשימתה של אלאונורה לב על חתולים ביצירתו של עמוס עוז (קשת החדשה 2 [2002], עמ' 62-68). עם זאת, העניין בשאלת יחסי אדם־חיה בספרות (גם אם לא כזו המקומית) עולה לאחורונה בישראל ולכך הוקדש יום העיון השנתי של המגמה לספרות השוואתית באוניברסיטת חיפה שנערך במאי 2010. כמו כן, ראו את הכתבות המתפרסמות בנושא באתר אנונימוס – עמותת לקידום זכויות בעלי חיים: www.anonymous.org.il.

את החיה במנותק מן "החיות" האחרות המקיפות אותה או מן ה"טבע" המקיף אותה (מזבלה, כביש, אחורי בית כנסת).

כמובן שאין הספר פורש את כל הבעיות של החיה ושל הקטגוריה שלה במחשבה האנושית; אין הוא מתיימר לעשות זאת, בוודאי שלא לגבי החיות כולן, מכל זן ומין. החיות בבעין החתול הן קודם-כול חיות-מחמד, אלו המגודלות או זנחות על ידי אנשים ומשתתפות באופן פעיל, פזיטיבית או נגטיבית, בהרכבת המושג "בית" בתרבותנו. מבטה של פדיה על חייה התחתונים של העיר הדרומית נובע, באופן מוצהר, מסיפורה האישי ומגיעה עם החתולים והכלבים בביתה ובשכונתה. החשיבות של ספרה באה גם מכאן, מאותה תזכורת שהחיה היא חלון וראי שאפשר באמצעותם לראות-מחדש, לראות-יותר, את העולם הסובב אותנו. הרשימה הפותחת את בעין החתול מתחילה במילים: "שחורה לימדה אותי לראות חתולים" (7), ומספרת כיצד "מבט חודר ומרוכז" של חתולה שחורה בליל סערה שינה כליל את תפיסת עולמה של המחברת:

מאז אותו רגע ארוך של ראיית החיה פנים אל פנים התחלתי לראות חיות בכל מקום. ובכל מקום שבו היה נדמה לי ברפרוף שאולי עבר שם חתול אחד גיליתי עשרה, ובכל דממה של רעש העיר הבלתי פוסק התחלתי לשמוע צוויחות גורים קטנים, ובכל בית קפה או מסעדה גיליתי את מעמד התת-פועלים, חתולים חרוצים המשוחרים בדרכם עם הסועדים בנסותם להרוויח משהו לעצמם מן הארוחה הנאכלת לעיניהם. בכל שוק ראיתי אותם משוטטים שוקרים על איסוף מזונם. התחלתי לראות חתולים כפרטים, להבריל ביניהם, לקרוא אותם בשם. לא חשבתי שאי פעם אכתוב עליהם או שיהיה לי דיבור אתם. תחילה לא הבנתי שעניי נפקחות אליהם. היו הם כניצוצות הרחוקים של ההילה שנלוותה לשחורה שלאט לאט הרחיבה את שדה הראייה שלי. התבוננתי בה בתמיהה ובהשתאות. מעולם לא צילמתי אותה. היא נשארה בתחום האגדה. סמויה בלתי-מתועדת פקחה את עיני לראות את הנעלם. (8-9)

בקטע קצר זה טמונים לא מעט מן המרכיבים המשמשים ביצירה כולה: הקריאה הפוליטית הברורה לדה-אובייקטיפיקציה של החיה כמכלול הניתן לקטלוג ("לראות חתולים כפרטים"); ההקבלה בין חתולי הרחוב לקבצניו באמצעות סימון הפעולות הבסיסיות של ההישרדות במרחב העירוני ובאמצעות השימוש בקטגוריות כלכליות ("מעמד הפועלים"); השפה הפונה סימולטנית אל פרקים שונים בהיסטוריה של העברית ("כניצוצות הרחוקים" לעומת "שיהיה לי דיבור אתם"); הביקורת הפנימית והבלתי-מתפשרת כנגד כתיבת היסטוריה כסימוכין וכטקסט שיש לו סימוכין ("בתחום האגדה"); והשאיפה לספר את סיפורם של אלה הנמצאים מתחת לרדאר של ההיסטוריה האנושית ("סמויה בלתי-מתועדת") בלי להנציחם, בלי לעשותם סימן. אולם, מעל לכל אלה נמצאת, בראש ובראשונה, השתנות מבטה של הכותבת. עוד אשוב אל הנושא של המבט על העולם ועל החיה.

כל אלה מוצגים בספרה של פדיה תחת החלטה פואטית מוצהרת: בתיאור דמויות של אנשים היא משתמשת בבדיון (fiction) ואילו בתיאור דמויות לא-אנושיות, קרי החתולים והכלבים של בעין החתול, משתמשת המחברת בתיאור תצלומים (לא בתצלומים עצמם), בעובדות בלבד שהן לדבריה פרי "מחקר והתבוננות". הבחנה פואטית זו תהיה נושא מאמרי. אבקש

לחקור את מקורותיה ואת השלכותיה של הבדלה זו, וכן להתחקות אחר החיכוך שנוצר בינה ובין הקוד האתי־הסביבתי של פדיה, שלפיו אין להפריד בין מצבם של חתולי הרחוב למצבם של שאר דרי הרחוב. באמצעות המפגש עם החיה פדיה מתארת עיר־נסתרת־מעין, שבה נמצאים כלבים משוטטים, גורי חתולים דרוסים והומלסים המחכים מאחורי אטליז לשאריות היום; שם נמצאים הנשי, המזרחי, ה"פסיכי", הדתי, המיסטי; שם מטושטש גבול מהותי, שאותו, כך ארצה לטעון, מניחה המחברת חזרה במרחב הפואטי – שם "האנושי" יהיה בדיוני וה"לא־אנושי" יהיה אמתי או טבעי, חד וחלק. את החיכוך הזה בין ההשוואה האתית להבדלה הפואטית אצל פדיה ארצה לבדוק באמצעות בחינת המכשיר הספרותי המשוכלל והמנוצל ביותר להבחנות בין יצורים אנושיים לאחרים, ואף להבחנה בין הספרות לחיים – האנשה. בדיקה־מחדש של הפרקטיקה הספרותית הזו תוכל אולי לשפוך אור על יצירתה של פדיה, ובפרט על המתח שמתקיים ביצירה זו בין אתיקה סביבתית לפואטיקה סביבתית.

באופן טבעי, הספר מזמין קריאה המתמקדת בתפקיד החיה בו, או לפחות קריאה של תפקידיה הנסתרים והגלויים של החיה בעולם האנושי שמציגה לפנינו פדיה. בסוג קריאה כזה לא קשה להיסחף אל קריאת החיה הספרותית של פדיה במסגרת השיח הנרחב על זכויות בעלי חיים. אני דווקא שואף לקרוא את בעין החתול כטקסט המאיר באור שונה את האדם של פדיה, או במילים אחרות, לקרוא את בעין החתול כטקסט שגלומה בו האפשרות לראות מחדש את האנושי דרך הלא־אנושי, לראות עד כמה רחבים יותר גבולותיה של הקטגוריה "אנושי", עד שהם מכילים כל יצור המתואר בספר. איני מכוון לכך שיצירה זו אינה משמעותית להבנה או להרחבה של שיח זכויות בעלי החיים; אולם דחוף לא פחות לשאול איזה אדם ואיזו ספרות יש לנו בסביבה עתירת חיות כספר זה, כלומר, כיצד תשומת הלב המיוחדת של פדיה לחתולי העיר תורמת להבנתו של "אנושי" סביבתי. פרשנות ספרותית המתמקדת ביחסי אדם־חיה מן הזווית של שיח זכויות בעלי חיים, מבקרת לא פעם את יחס האדם אל החיה על בסיס ההנחה כי יחס זה מעצב, ואף מייצר, את האפיסטמה הנחותה של החיה; זו הנחה נכונה וחשובה אשר הוכחה במחקרים רבים במהלך מחצית המאה האחרונה. אני מבקש, עם זאת, לקרוא את יצירתה של פדיה דווקא בעזרת ההנחה, הנודעת לא פחות, שהאדם גם הוא אפיסטמה מעוצבת ומיוצרת על ידי כוחות ושדות שיח שונים. בכך, למעשה, שותפים החיה והאדם לאותו גורל – שניהם, גם אם במידה משתנה, פרי יצירתם של בני אדם, ובמיוחד של סופרים, ולכן הם חולקים מרחבים טקסטואליים ותרבותיים חופפים. אם כן, כיצד מבחינה פדיה בין חתולים לאנשים והיכן היא אינה מבחינה ביניהם? מדוע זה כך, ומה ההשלכות של מצב כזה על הבנתנו את הספרות ועל הבנתנו או, נכון יותר, ראייתנו את הסביבה שלנו? והאם באמת קיים הבדל פואטי בין ההתייחסות לאנשים ובין ההתייחסות לחיות ביצירתה של פדיה? שאם לא כך, האם "השוואת המוכפפים" שנוקטת בה פדיה עודה מנוגדת להבחנה הפואטית בין חיות לדמויות בבעין החתול, או שמא האחדת־אחרויות כזו אינה אלא סימפטום של חוסר היכולת, בסופו של דבר, לכתוב ספרות על חיות ללא בדיון, כלומר לכתוב על חיות בלי להאנישן?

הספר בעין החתול, כאמור, אינו מספר רק על חתולים. עולות בו תמונות ודמויות רבות מחיי המעמדות הנמוכים של באר שבע דהיום, לצד קריאות וציטוטים מכתביהם של הוגים יהודים שונים אשר נגעו בסוגיית החיה הן בהלכה, הן במיסטיקה והן בהיסטוריה של יהדות התפוצות. עם זאת, שם הספר מכוון אל החתול – החתול יהיה מרכז הספר והספר יתבונן במרכז ("בעין") החתול. הספר, על אף שמו, לא נכתב מעיני חתול; בין החתול ובין האדם מפרידה כתיבתה של פדיה, והפואטיקה המבחינה בין חיות לאנשים מלווה את הקוראים לאורך היצירה כולה, עד שבסופה היא מופיעה במוצהר. את הספר חותמת רשימת תודות:

הספר הזה הוא פרי התבוננות ומחקר במשפחות רבות של חתולים וכדיקת הסביבה האורבנית כסביבה רעילה. המידע על החיות כרוך בהסתכלויות של שעות רבות ובמעקב אחרי התולי רחוב החיים במשפחות ובקבוצות. אף על פי שבספר הזה נחתכים צירים של כמה מהלכי חשיבה והסתכלות וחלקם דמיוניים, הרי שצירים אחרים עוסקים בתיעוד לשמו. התייחסתי לסיפורים על חיות הרחוב במצב האורבני כאל סוג של עדות שאפשר לנתח אותה ולדרוך בה, אך לא לייעד אותה להמצאות דמיוניות. [...] הדמויות הנזכרות בספר חלקן אמיתיות וחלקן בדויות, וגם הדמויות שיש להן אחיזה במציאות, רבים בהן הדמיון והיצירה על המציאות, וכל המחפש קשר שכזה דינו להיכשל – שכן כולם תושבים בעולם הבדיה. (365)

פדיה מבהירה לקוראיה שהחתולים בספרה – שחורה, האפור המלך, עדינה, הפרעונית, פושקין, שדר, מורג'אן, בובה – הם עובדות, שמות אמתיים של חתולים אמתיים, בשר ודם, חלקם כבר אינם בחיים אבל לכולם רפרנס ברור במציאות, זו שמעידה עליה המחברת (וזו שמעידה על המחברת). מנגד – מרגול, ידידיה, רוזה, ויקי וד"ר סרגיי הם דמויות אנושיות בדיוניות. זו הבחנה משמעותית. זו הבחנה משמעותית משום שהיא גוזרת את ההבדל בין חיה לאדם מן ההבדל בין החיים לספרות. על חיות פדיה מעידה אך על אנשים פדיה מדמינת; הן במציאות בעוד הם בטקסט לבדו. זו הפעלה חזקה ביותר של ההבחנה הלשונית בעברית בין חיות (מן החיים) ובין דמויות (מן הדמיון).

הבדלה זו באה לידי ביטוי גם באופן ההבעה המשתנה לאורך הספר. ברשימות המובלות על ידי דמויות אנושיות יש סיפור, עם פעולות אנושיות, רובן בזמן עבר, עם דיאלוגים חיים, עם אירוע של ממש – כל מרכיבי הבדיון (fiction). למשל, סדרת הרשימות המצמררות המתארות את העימות בין רוזה והמחברת ובין הוטרנר העירוני ועיריית באר שבע היא נראטיב שיש בו דמויות ופעולות עוקבות. לדוגמה, אחת מן הרשימות בסדרה זו, "הוטרנר העירוני", מתארת את נסיעתה של המחברת עם רוזה לתחנה הוטרנרית העירונית במטרה לנסות ולשחרר את כלביה של רוזה מהסגר. הרשימה נפתחת כסיפור פשוט – "בשעת צהריים מוקדמת הופיעה רוזה מדוכאת" – ונחתמת בזעקותיה של רוזה כלפי ד"ר סרגיי, הוטרנר העירוני: "למה אתה כל כך אכזרי? מה היית אומר אם היו פורצים לך לבית ולוקחים את הילדים שלך לבית סוהר?" (80–81). הבדיון מאציל רגש על פני הדמות – "הופיעה מדוכאת" – ונותן בפיה דיבור ישיר. מנגד, רשימות המתמקדות בחתול מסוים, או בתיאור מנהגיהם של חתולים, או אף בהרחבת הידע הכללי של הקוראים לגבי החתול

(כמו הרשימות המסבירות את הזיקה המיוחדת בין החתול למקום או אלה המסבירות את אופני האמהות של החתולות), אין הן מספרות דבר ודבר בהן אינו בדיון. כך, למשל, נפתחת הרשימה "צבעים": "צבעים הם אחד מסימני ההיכר החשובים של שושלות החתולים" – והיא ממשיכה עד סופה באותו סגנון. בעין החתול הוא מעשה מרכבה של רשימות מזן זה ורשימות מן הזן האחר, וכן של רשימות שמעורבים בהן שני הזנים, אך ההבדלה עקבית. הבדיון מוקצה לטיפול של פדיה בבני אדם ואילו התייעוד מוקדש לחיות בלבד. אין צורך בהיכרות עם מאפייניהן של סוגות ספרותיות שונות כדי לחוש בהבדל חריף זה בין רשימות שמספרות סיפור ובין אחרות המתארות, מסבירות ומצטטות.

במבט ראשון סבורים אנו שהסופרת דווקא מבקשת לטשטש את ההבדל בין חתול רחוב להומלס באמצעות הצבעה על עול ההישרדות שמרעיפה כלכלת ישראל על אנשים מזן מסוים ועל חיות מזן מסוים. אולם בקריאה נוספת עולה שההבדל בין הצורות הספרותיות שפדיה בוחרת בהן להתייחס לחיות ולבני אדם צובע את היצירה כולה באור אחר. אפשר וסיבת ההבדלה נעוצה בעצם המחשבה על טבע ועל מושג "הטבעי" רק על דרך הניגוד: הטבעי אינו מלאכותי, טבע אינו עיר, חיה אינה אדם, חיה אינה מכוונה וכיוצא באלה ניגודים, המרבים להופיע בבעין החתול: הכלב, לדוגמה, מופיע בספר פעמים אינספור, וכמעט בכולן מטרתו להסביר מה החתול אינו עושה או מה אינו מאפיין את החתול (הרשימות "מקום ואדון", "מקום ודרך" ו"עור החתול", למשל, מפרטות את הניגודים בין תכונות הכלב לתכונות החתול אגב הסתמכות על תצפיות אישיות ועל דברי חכמים). אין ניגודים אלה נגזרים דווקא מהנחות ביולוגיות או אנתרופולוגיות לגבי השאלה "מהו אדם?" – הנחות שיש להן היסטוריה ודומיננטיות שלא כאן המקום לפרטן; אלו ניגודים שמוצאם בשפה, בתרבות, בפולקלור, ומכאן שהם גם עניינה של פרשנות ספרותית.

תפיסת הטבע והמשגתו על דרך הניגוד היתה מצויה כבר ביוון העתיקה, מאות רבות של שנים טרם הפיכת הטבע לדבר-מה הנתפס רק באמצעות שיטות של מדידה. כפי שמסביר סטנלי רוזן בקריאותיו את אפלטון: "בכל התקופות, כבר מאז העת העתיקה, טבע הוגדר על דרך הניגוד, כהפך של משהו"⁴. טבע, או φύσις (physis), הוגדר בקרב היוונים המוקדמים

4 Stanly Rosen, "Remarks on Human Nature in Plato", Robert S. Cohen and Alfred I. Tauber (eds.), *Philosophies of Nature: The Human Dimension*, Boston: Kluwer Academic Publishers, 1998, p. 151. התרגומים במאמר הם שלי, אלא אם צויין אחרת, נ"ג. קיימות גם קריאות אחרות בהתפתחות מושג הטבע במחשבה היוונית; חוקר הספרות והתיאולוג סי. אס. לואיס טען כי להתייחסות אל הטבע כ"דבר" שחייב להיות לו "הפך" קדמה התייחסות אחרת אל הטבע כאל כוליות שדבר לא חורג ממנה. ראו: Neil Evernden, *The Social Creation of Nature*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 18-21. חוקר אחר, ג'פרי לוי, אמנם מסכים עם הטענה כי תפיסת הטבע של היוונים החלה ממושג כללי המתייחס אל כל דבר קיים באשר הוא, אך מדגיש כי היה זה שלב מוקדם בהתפתחות היחס אל הטבע שנועד להנגיד בין הקיים ובין הלא-קיים, שהוא האל-טבעי של האלים וכוותיהם. Geoffrey E. R. Lloyd, "Greek Antiquity: The Invention of Nature", David Inglis, John Bone and Rohda Wilkie (eds.), *Nature: Critical Concepts in the Social Sciences 1*, London: Routledge, 2005, pp. 29-46. כפי שמסביר ז'ראר נדאף, תפיסת מושג הטבע בעת העתיקה נחקרה רבות, וההיסטוריה של מחקר זה בפני עצמה מושפעת מאדיאולוגיות שונות כלפי סביבה וכלפי טבע, בנות זמנם של החוקרים. ראו Gérard Naddaf, *The Greek Concept of Nature*, New York: SUNY Press, 2005.

כמה שנמצא תמיד, כמה שצומח וגדל בעצמו, כמה שעל ידי צמיחה הוא מופיע והופך לנראה בעולם. כבר כאן, בהגדרה מסוג זה, אפשר לראות את היחס המורכב שעשוי להיות בין הטבע לאדם ובין הטבעי לאנושי. מחד גיסא, הטבע נתון תמיד ולכן כל מה שהוא מעשה ידי אדם הוא מניה וביה לא־טבעי. מאידך גיסא, האדם עצמו הוא מקרה פרטי של הטבעי משום שהוא מופיע וצומח, ויש לו חיים (האדם עצמו, אצל היוונים ומאוחר יותר גם אצל ההוגים הנוצריים, אינו מעשה ידי־אדם אלא מעשה הבריאה, מעשה ידי־האל/ים)⁵. כלומר, מושג שנתפס מראשיתו על דרך הניגוד כבר בעצמו מכיל מה שעשוי להתפס כפרדוקס. הדואליות בהגדרת הקטגוריה של "הטבעי", זו שמצד אחד מכילה את האדם כחוליה בדימוי הרצף שהיא נסמכת עליו ומצד אחר מציבה את האדם מחוץ לה כמי שמתבונן בה ועושה בה שימוש – מאפיינת את המחשבה המערבית על מהות האדם משחר התרבות היוונית ועד ימינו אנו.⁶ אותה דואליות מקשה על חוקרי ההגות היוונית בני זמננו בבואם להציע הגדרה עקבית למושג הטבע בעת העתיקה,⁷ כפי שהיא מקשה על הוגים בעת המודרנית לעדכן את מושג ה"טבעי" בלי שיילכדו במסקנה ש"טבע הוא הכול וכל דבר הוא טבעי". הקשיים הללו בהגדרת מושג הטבע מובילים רבים להיצמד למבנה המחשבתי הניגודי בבואם לשאול היכן ממוקמת החיה והיכן ממוקם האדם ביחס לעולם.⁸

5 במחשבה היוונית המאוחרת מופרד ה"טבעי" של הטבע – החי והצומח למשל – מן ה"טבעי" של האדם באמצעות מודל תהליכי ה־*physis* חל על כל הרברים שצומחים ומתפתחים (עץ ועובר), אך לאחר הלידה (הן של חיה והן של אדם) נוספים ל־*physis* ערכים נוספים (כגון ה־*psyche*) שמשנים אותו, הגם שהם משמרים את תכונת ההתפתחות. ראו: A. A. Long, *Stoic Studies*, Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 237-239.

6 Tim Ingold, "Introduction", *What is an Animal?*, Tim Ingold (ed.), London: Unwin Hyman, 1988, pp. 1-16. כפי שהראו חוקרים רבים, דארווין לא היה נקודת המפנה בתפיסת האדם כחוליה ברצף ביולוגי־סביבתי נתון, גם אם השפעת מוצא המינים על המחשבה והתרבות המערביות היא חסרת תקדים, במיוחד בכל הנוגע ליחסי אדם־חיה. לדיון נוסף בדואליות של יחסי האדם והטבע ובמיוחד באופן שבו דואליות זו מקשה על הפילוסופיה בת זמננו לנסח מושג מעודכן של "טבע" ושל "סביבה", ראו Wayne Ouderkirk, "The Very Idea of Wilderness", *Land, Value, Community: Callicott and Environmental Philosophy*, New York: SUNY Press, 2002, pp. 279-288.

7 Lloyd, הערה 4 לעיל, עמ' 44.

8 הפילוסופיה בת זמננו שעוסקת בקטגוריה של החיה וביחסי אדם־חיה גם היא אינה משוחררת לחלוטין ממבנה מחשבתי ניגודי בין האדם לטבע, אף בעבודות המבקרות את עצם הניגוד הזה. דוגמה הולמת למגמה זו היא עבודותיהם הבולטות של מרטין היידגר, ג'ורג'יו אגמבן וז'אק דרידה, המשמשות כסימוכין חוזרים ונשנים בטקסטים רבים כל כך הנכתבים באחרונה בשאלת החיה. מכיוון שאין ענייני כאן בפרישת ההיסטוריה של התפתחות מושג הטבע אלא רק בהפניה לאחד משלבי המוקדמים שיוכל להאיר את הקריאה בעבודתה של פדיה, אין זהו המקום להעמיק את הדיון בהישרדותה של מחשבת הניגוד בין אדם לטבע, במיוחד בפילוסופיה של שאלת החיה בעת הנוכחית. אפשר ודיון מעמיק יותר יתחיל בקריאת שני טקסטים שלטעמי מציעים כלים תיאורטיים חדשים לסוגיות כמו אלו שיועלו במאמרי, באופן שאינו משכפל את המחשבה הניגודית על הטבע אלא מעדכן אותה ביחס לתהליכים גלובליים של סיפוח המשאבים הטבעיים, תופעות הטבע, זנים בטבע וכיו"ב לתוך התרבות והכלכלה השליטות. כוונתי למאמרו של סלבוז' ז'יז'ק "Nature and Its Discontents", הממקם את מושג הטבע בתגובה לתיאוריה מרקסיסטית, לעבודתו של פרויד על התרבות ולמשברים הסביבתיים האחרונים (ראו 37-72 [2008], *Substance* 117, 37, 3 [2008]). כמו כן, ראו מאמרו של דיפּש צ'קרברטי "The Climate of History: Four Theses", אשר בקריאה מקבילה

לבד מן הניגוד בין טבע לאדם, מקשרים חוטים נוספים בין המחשבה הקלאסית למחשבה הכותבת את בעין החתול. בעת העתיקה סומן הניגוד בין הטבע לאדם בגבול השליטה של האדם על עצמו ועל סביבתו, ועל כן היה הטבע נתון למאמצי האדם להסדירו, להתאימו לצרכיו ולהכפיפו לרצונותיו; גבול השליטה הזה היה גבולה של העיר, הפוליס. כפי שמסביר סטיבן סקאלי: "שם-התואר 'פראי' או 'בר' נגזר מן המילה *agros* שמשמעה 'שדה', כלומר השטח המובחן מן העיר, ה'חוץ' של העיר" (מכאן, לפי סקאלי, מן ה- *ἀγρός*, נבעו המילים *aggression* ו-*agriculture*).⁹ הפוליס היתה פסגת הישגיו של היווני בשליטה על הטבע ובהסדרתו של העולם וארגונו, ועל כן כל מה שצורתו אינה סדירה, צפויה וניתנת לשינוי או לשכפול הוגדר כ"חוץ" והודר מן התרבות. אין משמעו של כל זה שלא נמתחו בין אדם לטבע קווים מקשרים ולא נמצאו מכנים משותפים, אף בשלבים המוקדמים ביותר של רעיון הניגוד בין שתי צורות קיום אלה; אדרבה, בפילוסופיה היוונית העוסקת בניגוד זה נוכל למצוא טענות שמחשבה מערבית בת ימינו עודה דוחה ברוב המקרים (כמו תפיסת הסטואיקונים את כל היצורים החיים – אדם וחיה כאחד – כבעלי תפיסה עצמית או בעלות-עצמית, גישה שאינה רחוקה ממושג הסובייקטיביות המודרני).¹⁰ למכנים משותפים אלה מתלווים כידוע דימויים אינספור מן האמונות והאמנויות העתיקות המערבות אדם וחיה או אדם וצמח. אולם חוקרים רבים יסכימו כי רעיון הניגוד בין הטבע לאדם, על אף פיתוחיו (שרבו והלכו עם "התקדמותה" של התרבות הרחק מן הטבע), נותר בעינו באופן בסיסי ביותר במרבית התרבויות המערביות. אני סבור שחשוב לשים לב להתחלות של מחשבת הניגוד בין אדם לטבע כשאנו נפגשים עם מקרה אחד – טקסט אמנותי בן זמננו – המאשר את הישרדותו העיקשת של ניגוד זה בתרבות. פדיה אמנם מבקשת לכאורה להתרחק מן המחשבה המערבית כמקור לתפיסתה את מושג הטבע, ובוודאי שאינה שואבת את השראתה או את הסימוכין לרשימותיה רק מן המסורות האירופיות. אפשר כמובן לקרוא את בעין החתול בעזרת מסורות רעיוניות אחרות זולת זו היוונית הקדומה. אולם כבר בראשית הספר, נוכל לאתר את זיקתה למקורות הקלאסיים-המערביים של המושג "טבע":

לזו של ז'יז'ק מזכירנו כי כל התמודדות תיאורטית עם מושג הטבע כיום חייבת לעבור דרך שינוי התייחסותנו אל מושג ההיסטוריה או, ליתר דיוק, נייעור אמיץ של הצירוף הפרדוקסלי (כך מסתבר) "היסטוריה אנושית". ראו Dipesh Chakrabarty, "The Climate of History: Four Theses", *Critical Inquiry* 35, 2 (2009), pp. 197-222.

9 Stephen Scully, "The Nature of the Gods and Early Greek Poetic Thought", Robert S. Cohen and Alfred I. Tauber (eds.), *Philosophies of Nature*, הערה 4 לעיל, עמ' 165.

10 ראו את דיונו של לונג בכתביו של היירוקלס על המושג: Long, "oikeiosis", הערה 5 לעיל, עמ' 250-263. חשוב לציין שלא מדובר בתפיסה נאיבית המאצילה את תחושת העצמי האנושית על בעלי חיים; היירוקלס, כפי שמראה לונג, התייחס באופן טכני למדי לאמצעים שבהם החיה מזהה את עצמה ואת כוחותיה ויכולותיה. אמצעים אלה אינם שונים באופן ניכר מאלה של האדם כבואו לזהות את עצמו. לדיון נוסף הממקם את רעיונותיו של היירוקלס במסורת הניגוד בין אדם לחיה, ראו Christopher Gill, *The Structured Self in Hellenistic and Roman Thought*, New York: Oxford University Press, 2006.

מרחק כמה רחובות מהבית מגיעים לגבול העיר והגבול עדיין מציע "טבע". אם כי טבע מיוסר, מוגבל ומושחת בחלקו. מלכתחילה טבע בעברית אינו תרגום דווקא של המילה Nature. טבע הוא אופי. הוא יצר. הוא מערכת התנהגות. (11)

אם זו הערבית ואם זו היוונית שמשפיעה על מושג הטבע של פדיה, בספרה משורטט גבול בין הטבעי לתרבותי ולמתורבת. ההתמודדות של פדיה עם מושג הטבע לאורך הספר מעניינת במיוחד משום שלב לבה של היצירה הוא החתול, חיית העיר, חיית המחמד הכללית הזו, ולא חתול הבר ממגדירי החי והצומח הארץ-ישראלי. החתול, בכתבתה של פדיה, חוצה הלך ושוב את הגבול בין הטבעי לתרבותי או בין הטבעי לאנושי. פעמים היא מבקשת להשאירו בצד הפראי של המפה, שממנו נובעות התנהגויותיו הבלתי-ניתנות להבנה או לאילוף (33, 257, 285); פעמים היא ממקמת אותו במרכז ההווה האנושית, כבן עיר מאולף, מורגל לאדם, כבן-תרבות (39, 186, 206-207). אולם כפי שכבר צוין קודם לכן, ההבדל המסומן בייצוג, בין החתול התיעודי, העובדתי, ובין האדם הבדיוני, הדמות הספרותית – הוא מוצק ואינו מופרע לכל אורך היצירה.

ההבדלה הפואטית של פדיה בין דמויות לחיות טמונה באותה תפיסת "טבעי" כמנוגד ל"אנושי", כאשר הראשון הוא באופן אימננטי נתון וקודם למעשה ידי-אדם ואילו האחרון אינו נתון אלא נעשה ונשלט תמיד. ה"טבעי", בתפיסה קלאסית זו, הוא "פראי" ועל כן בלתי-צפוי ובלתי-סדיר; פראיותו מזמינה אילוף, שכן היא מוגדרת על-ידי היותו לא-מאולף.¹¹ פדיה, כאמור, מבקשת לעתים קרובות להניח את החתולים ביצירתה במרחב הפראי מתוך הסתייגות גלויה מהבעת בעלות ואדנות כלפי החיה. תפיסת ה"טבעי" כ"פראי", שבעיקרה, אני מניח, עודה זורמת בעורקי המחברת וקוראיה, מקנה ל"טבעי" תו היכר של מקור ומידה גבוהה של אמתיות; אמתיות זו אפשר שהיא נובעת מן ההסכמה שהחיה "אינה כבולה בהפעלת כוח במוסר מזויף [אלא כפופה] למערך של אסטרטגיות הישרדות במרחב הפיזי ובין החיות האחרות", כפי שמסביר אורי ש' כהן בהתייחסו לתפקיד החיה בתרבות העברית הציונית.¹² ואפשר שאמתיות זו נובעת דווקא מהסכמה כללית עם הגישה האפלטונית שנגיעת

11 יש להזכיר כי גם באנגלית nature משמעו גם "אופי". עם זאת, כוונתה של פדיה להסתייג מעט מן המקורות ה"מערביים" של "טבע" ברורה. לפי תיאוריה אחרת על פשר מושג הטבע במחשבה היוונית, כזו הנראית קרובה יותר לכוונתה של פדיה בהזכרה את ה"טבעי" "השמי", הכוונה ב-*physis* היתה לטיבו של דבר, לאופיו או מאפייניו של דבר כלשהו. ראו: Evernden, הערה 4 לעיל. הישענות על מסורת רעיונית אנטי-מערבית, לפחות מן הפן האטימולוגי, אינה מבטיחה רבות בפירוש בעין החתול; אל מול ה-*physis* היווני או ה-*natura* הלטיני, הטבעי העברי והטבעי הערבי מציעים הקשר רעיוני הפוך מגדילה, צמיחה או היוולדות – הטבע כאופי הוא דפוס, הטבעה, תכונה נרכשת.

12 הלא-מאולף הוא ה-*ferus* בתרבות הרומית, מונח שנבע מהתמורות בהמשגה היוונית את הטבע ומן היחס האמביוולנטי שנוצר כלפי גבולות ה"מתורבת". בשלבים מאוחרים יותר נוסח ה-*Homo ferus* כמנוגד לא רק לנורמות של האנושי אלא גם לנורמות של הטבעי שניתן לשליטת האדם. מכאן נוצרו כלפי ה"פראי" הזה יחסים אמביוולנטיים של תשוקה ופחד.

13 אורי ש' כהן, "החיה הציונית", מחקרי ירושלים בספרות עברית יט (2003), עמ' 170. מאמרו של כהן, מבין העבודות הבודדות שנעשו על חיות בספרות העברית, מתחקה אחר השימוש שנעשה בגמל כדימוי מוסווה להפעלת כוח "טבעי" ו"נייטרלית" שבה נקטה הציונות כלפי היישוב הערבי בארץ-ישראל עד 1948.

האדם בדבר־מה מרחיקה את הדבר מהופעתו המקורית בעולם ו"מזהמת" אותו בייצוגים, בהעתקים, בשכפולים וכיוצא באלה מוצרים מסל התרבות.¹⁴ תפיסה כזו מנגידה למעשה בין הטבעי (natural) לבדיוני (fictional), או אף בין "בר" (wild, feral), זה שאין לו בעלים, או שאין עליו בעלות של סימן) ובין "בר" (בן, או בעל, כמו ב"בר־סמכא" או "בר־דעת", ה־able שניתן להוסיף באנגלית לסופן של מילים רבות כל כך כדי להביאן תחת שרביטם של הסימן ושל הסובייקט). אפשר, אם כן, להבין מדוע בתפיסה כזו ה"טבעי" אינו ניתן למעשה לשום ייצוג. לשון אחר, אם נציג את החתול באופן בדיוני, כחלק אינהרנטי מן ההתרחשות הספרותית (למשל, נעניק לו זכות דיבור, נקודת מבט, זרם תודעה, מוטיבציות ורגשות מפורשים), נגזול ממנו באחת את היותו לא־אנושי, נהפוך אותו מהופעה רגעית של ממשות ושל אמתיות לעוד הצגה, רק עוד הצגה של מעשה ידי־אדם, של ספרות ושל אדם. והלא את ההצגה הזו יכולה וצריכה לעשות הדמות הספרותית, ולא החיה. זו הדילמה המעניינת ביותר בבעין החתול לטעמי – הדילמה לגבי הכלי הספרותי המכונה "האנשה"; בכך יעסוק חלקו השני של המאמר.

ביצירתה זו של פדיה, מנגד לאמתיות החיה מוצבת בדיוניות האדם בספרות, כלומר, בדיוניותה של הדמות הספרותית. הדמות הספרותית מאפיינת יותר מכול את המרחב הבדיוני של הספרות, שכן קיומה מבוסס כולו על ההנחה שהיא אינה אדם בשר ודם ואינה נמצאת בטבע, אלא היא יצור עשוי־מילים בלבד הנמצא אך ורק על הדף (זהו דיון על אמתיות ולא על קיום או על נוכחות; הדמות הספרותית אכן נמצאת במקומות רבים – כגון דף הספר או תודעתנו; החתולים המשמשים את פדיה כמקור נמצאים במקום אחר – אשר לו מיוחסת אמתיות ולא רק קיום). לדוגמה, ברשימותיה של פדיה על רוזה או על פדרו, שני אנשי שוליים החיים הרחק מן הנורמה העירונית "בית", מרבה המחברת לערב את קולם בקולה על ידי מחיקת סימני הציטוט המפרידים בין דמות אחת לאחרת או בין דמות ובין המספרת. זהו מעשה נפוץ בספרות המודרנית והעכשווית, והוא בין המעשים המפגינים את חירותו של המחבר ביחס לדמויות הספרותיות שהוא ממציא או מעצב ביצירתו. מעשה זה מקרב את המחברת לדמויות הספרותיות, דורש מהקוראים להקשיב הקשבה יתרה לגבול בין אדם אחד לאחר ובעיקר מעצב את הדמויות הללו כאנושיות, כדומות למחברת באנושיותן זו. באופן ספציפי יותר לספרה של פדיה, מהילת קולה עם קול הדמויות שיצרה ממקמת גם אותה וגם את דמויותיה בשולי העיר ובשולי הנורמטיבי או הרציונלי; תמהיל הקולות הוא בעצמו אפיון עקבי של שפת המחברת, כפי שנראה למשל ברשימה "פדרו":

14 לא אכנס כאן לדיון האם גישה זו אכן הולמת את תפיסותיו של אפלטון. את התפיסה הזו, שמפרידה בין אידיאה לייצוג, מפרש ומבקר ז'אק דרידה בחיבורו הנודע בית המרקחת של אפלטון. פדיה יוצאת חוצץ נגד החיבור הזה, באופן גלוי דיו, והיא עושה זאת תחת מתקפה פמיניסטית על טענתו של דרידה לפירוק הגבול בין מקור להעתק ובין טקסט לדיבור. כך פדיה: "המלומדים הזכרים שביצורי אדם, וכיניהם פילוסופים פוסט־מודרניים נודעים הטוענים לקדימות הכתב על פני הבעל־פה, אינם מחדשים כלל וכלל, אין הם אלא מגבים את המבנה המנטלי שלהם עצמם כזכרים. לעומת זאת, אלו מביניהם שעסקו יותר במה שמכנים מדע האדם, הלכו להתבונן על בני אדם אחרים מעצמם באיים רחוקים ובארצות זרות כמו שמתבוננים חלקם עלינו החיות, והיטיבו לראות שביסוד התרבות האנושית קודם הבעל־פה לכתב והוא אף קשור לאותו רובד קדום של ממלכת הנשים והחיות" (124).

בתו של ראש העיר עושה עלי דוקטורט. אספה כל מיני כתובות של גרפיטי ברחבי העיר. מנתחת אמנות רחוב. לא קולטת שאדם אחד עומד מאחורי זה. לא מזהה את הסגנון שלי כי אני לא חותם. כמו בימי הביניים בשביל מה צריך לחתום. את הנשמה נתנו אז בתוך המזכחות כמוני בתוך הקיר וכל אחד זיהה את כתב הקדושה. חבלים נפלו לי בנעימים. חבלנית. גם לא קולטת שהכול חצים מורעלים נגד אביה. הרצחת וגם ירשת. עיר ההרס. כבר כמה שנים שפרדו חזר בתשובה והפך לברסלבר. כל הארץ היא קיר מוות. חומה ומגדל. [...] זה בעצם כל הסיפור של כולדם ושל המשיח. בגלל זה הוא יושב מכווץ בקן ציפור. בתוך תיבה שתומה. אות אחת מרובעת שסוגרת עליו מכל הצדדים. מ"ם סופית. פעימה אחת ארוכה שמחכה שנגמור כבר את כל פעימות הרעש והרשע שלנו שאנחנו קוראים להם היסטוריה (254-255)

אנו נשבים בשפת הכשפים המיוחדת הזו, המאפיינת את פדיה ואת דמויותיה לאורך חלקים ניכרים בבעין החתול, ועם זאת ההתייחסות אליה כמתארת אמת או כאל אמתית היא התייחסות מורכבת, וודאי שאינה נטולת סייגים. העולם של בעין החתול עשוי ברובו לשון ייחודית, מסתורית, רציפה אך לא קוהרנטית, רווית לחשים, פיסות ציטוטים וסתירות המפנים זה אל זה כסימולקרות של סימוכין (כמו ברשימה הארוכה "לשון"). אם יש אמת בסיפורה של מרגול בן־זקן, מאמצת הכלבים ששרפה עצמה למוות לאחר שעיריית באר שבע החרימה חלק מכלביה מפאת מספרם הרב, הלא זו האמת שמייחסים הקוראים דרך קבע למרחב הספרותי; זו האמת שגבולותיה הם גבולות העולם של בעין החתול, הנגזרים באופן עקיף מגבולות "האפשרי" של הקורא.

החתולים בספר, לעומת זאת, נהנים ממעמד אחר של אמתיות, כזו המצויה מחוץ לבעין החתול, אמתיות שנגזרת מכך שהמחברת לא עשתה עם החתולים הללו דבר מלבד "התבוננות ומחקר" (365). מעמד זה של אמתיות נובע מן ההנחה שבניגוד לדמות הספרותית, החתולים בטקסט של פדיה אינם הרכבה של אוסף תכונות אפשריות; כל אחד מן החתולים האלה הוא עצמו הרפרנס הסינגולארי והאבסולוטי של דמותו בספר (ולכן אינו דמות כלל, אלא זהות). לפי תפיסה פואטית זו, הדמות של רוזה, למשל, נגזרת ממגוון אנשים ודמויות המצויים היכן־שהוא מחוץ לספר אך רוזה עצמה אינה, בשום אופן, זהה לאדם כמו רוזה החי כעת בבאר שבע. מה שעושה מרוזה דמות, לפי תפיסה זו, הוא התחושה של הקוראים כי יכול להיות אדם בעל תכונות כשל רוזה החי כרגע בבאר שבע – כך מושגים דרך קבע האפקטים הנודעים של הספרות הריאליסטית – אך עצם האפשריות של רוזה, ולא המוחלטות או הוודאות של קיומה, היא שחשובה כאן למרחב הספרותי.¹⁵ להבדלה

15 אין זה המקום להכביר בהגדרות מטושטשות ומטושטשות של ריאליזם. ריאליזם היא מילה קשה, כפי שאמר ריימונד ויליאמס; די בהסכמה עם ההנחה שהריאליזם הספרותי, לפחות זה הממונה מאז אמצע המאה ה־19, משיג את סגנונו, את תכניו, את שפתו ואת האפקט שלו על הקוראים דרך הלימה מסוימת בין דבר־מה טקסטואלי בלבד, המופיע ביצירה עצמה, ובין דבר־מה אחר שאינו תלוי באותה היצירה ונמצא בתודעתם, בהכרתם או בחייהם של הקוראים טרם פגשו ביצירה המסוימת שהם מחזיקים בידיהם. אין הטקסט הריאליסטי חייב לשקף דבר־מה המצוי במציאות של הקוראים; די אם ישקף משהו שהקוראים מאמינים בקיומו מחוץ ליצירה המסוימת ("שדה הרפרור החיצוני", כפי שכינה זאת בנימין הרשב) כדי שיווצר אפקט של "מוכרות", ומכאן, של קריאת נראטיב ריאליסטי. טענה זו מועלית על ידי חוקרים רבים ומגוונים, ראו למשל: Lillian R. Furst, *All is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Durham: Duke University Press, 1995, pp. 73-94;

פואטית זו השלכות רבות ומעמיקות על הבנתנו לא רק את בעין החתול, ואף לא רק את הספרות בכלל, אלא גם את ההבדל בין חיות ובין אנשים מחוץ לספרות. מתוך ההבחנה הזו מצהירה פדיה על כך שאת החתולים בספרה היא אינה מעצבת, ממציאה, מדמיינת או מספרת; את החתולים שלה היא רק מצלמת:

התחלתי לצלם חתולים רק אחרי שהתחלתי לכתוב. לא צילמתי את לילה השחורה כי לא ידעתי אז שאני מתכוננת, שהדברים יהפכו לסיפור. כך נשארה לילה משהו אגדי, בלתי־נפס. גם את דנדלובה לא צילמתי כגורה וגם לא את הוריה. צילמתי אותה רק שנעשתה למדאם ואני כבר כותבת. ולא את הג'ינג'י הזקן, ולא את מוסטפה. גם מווילדע־חיה ואולי אפילו משרד אין לי תמונות שמתמקדות רק בהם ומנסות להעביר משהו מאישיותם. הם מרצדים איכשהו ברקע של תמונות אחרות. הם נשארו חתולי קדם. מקבילים לשכבה הקדומה שעל קרקעה מתפתחת הראייה. לא חשבתי אז שזו התחלה, כמו שהשנה כשהתחלתי לכתוב לא חשבתי על סוף. הרי אני כותבת וממשיכה לכתוב. (346)

כלומר, הצורך של פדיה לצלם את החתולים המשתתפים בספרה נולד כריאקציה לפעולת הכתיבה ולהפיכת העולם של פדיה למסופר. מצב זה של עולם מסופר, שפדיה תופסת כעולם מילולי וטקסטואלי שיש לו צורה, שהוא עם התחלה וסוף ועם רשימות קצרות וכותרות וסימוכין – מצב זה דוחה את ייצוגם של חתולים כיצורים מדומיינים, והם מוגלים אל מחוץ לספרותי.

הטענה כי גם התייעודי והמצולם אינם נטולי פניות אנתרופוצנטריות או אתנוצנטריות מוכרת לרבים, ואף על פיה, אין ענייני כאן במידת הצלחתה של פדיה להעניק לנו דיווח מהימן על החתולים שדר או האפור המלך; אם בגלל ההנחה שבכלל קיים אמצעי ייצוג מהימן יותר מאמצעי אחר או למדות ההנחה הזו, פדיה שואפת "צלם" את החתולים ברחובות באר שבע, כשהמצלמה הזו מכילה במוצהר פילם נשׂי־יהודי.¹⁶ אפשר והקצאת המדיום הצילומי לחיה – בניגוד לספרות המוקצית, כביכול, לאדם – קשורה באותו שינוי חריף בראייה שעליו מספרת המחברת ברגעים הראשונים של בעין החתול. נקודת המוצא לכתיבה, כפי שנרמז בשם הספר, נעוצה בשבירת השגרה של הראייה: הספר בעין החתול מתנה את עצם קיומו בכך שאירע אירוע מסוים – עיני המחברת נפקחו. המשורר לומד לראות, כך מתחילים טקסטים מודרניסטיים רבים, במיוחד אלה המתייחסים אל העיר

Benjamin Harshav, *Explorations in Poetics*, Stanford: Stanford University Press, 2007, pp. 133-139. בתוך הדיון המתמשך על צורתו (המשתנה) של הריאליזם הספרותי, יש מקום חשוב לדיון בהבדלות הקמות ונופלות בין דמויות ספרותיות לאנשים אמתיים. ראו: J. J. A. Mooij, *Fictional Realities: The Uses of Literary Imagination*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1993 (ch. 3); James Wood, *How Fiction Works*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008 (ch. 5).

16 לצד זאת, אין השאלה האם היצירה כתובה ב"יהודית" קשורה לשאלות שהעליתי כאן לגבי החלוקה הפואטית בין דמויות לחיות, והוא הדין גם לגבי השאלה האם מוצג כאן יחס "יהודי" לחיות (מן הזן שמציע עמנואל לוינס במאמר שפדיה מתייחסת אליו בספרה). די לקרוא בסיפורי החיות שמביאה פדיה מן המסורות היהודיות, הכתובות והמדוברות, כדי לשפוט על נקלה כי אין כל נוהג יהודי־ייחודי להגלות את החיה מן הבריוני.

המודרנית,¹⁷ באופן שקשור היסטורית ותרבותית להתפתחות ולהתפשטות הצילום.¹⁸ אחד המתבוננים המודרניסטיים הידועים, ריינר מריה רילקה, מספר מפיו של גיבורו המגיע לפרז:

אני לומד לראות. אינני יודע ממה זה נובע, הכול נכנס עמוק יותר לתוכי ואינו נעצר במקום שעד עכשיו תמיד הסתיים בו הכול. יש לי פנים שלא ידעתי על קיומו. עכשיו הכול הולך לשם. אין לי מושג מה מתרחש.¹⁹

במקום העמוק שהוא הנפקח עם שינוי הראייה נמצא אצל מלטה לאורידס בריגה, גיבורו של רילקה, גם כלב; המהפכה של הראייה מתרחשת, בתחנות נודעות ביצירתו של רילקה, במפגש עם חיות.²⁰ בספרות המודרנית של ראשית המאה ה-20 לא מעטות היצירות הקושרות את ההתבוננות החדשה של הכותבים על המרחב העירוני במפגש עם חיותיו, ובין אלה אף יצירותיהם של גדולי המודרניזם הספרותי כפרנץ קפקא, ג'יימס ג'ויס או וירג'יניה וולף.²¹ כמו אצל רילקה, מרגע ששחורה פקחה את עיניה של פדיה "לראות את הנעלם", מתברר לקוראי בעין החתול כי מבט (בניגוד להאנשה, כפי שאסביר בהמשך) אינו פעולה חד-צדדית; אין מדובר בחישה המשוגרת מן העין של הסובייקט המדבר אל זה שעומד מולו, אלא במשהו אחר לגמרי, דו-כיווני. ה"נעלם" של פדיה נמצא בתוכה כשם שהוא נמצא מחוץ לה; היא אינה יודעת את עצמה כפי שאינה יודעת את סביבתה הממשית, האמתית יותר, המודחקת, ולכן עליה להתבונן פנימה והחוצה בו-זמנית (ממש כפי שרילקה שאף לראיית-תוך, אל המקום שבו מתחילה החיה ושבּו יכול להתחיל מחדש גם האדם המתבונן

17 באמנות המודרנית, החל ביצירותיהם של בודלייר ורנואר, הפכה התצפית על המרחב העירוני לתמה עליונה בחשיבותה, ועצם ראייתו של האמן הוצגה כחוויה המכוננת וכמסר המרכזי שלו בדרכו לעצב את זהותו. העיר עצמה ולא תושביה, במיוחד בספרות המודרניסטית של המאה ה-19, היתה מושא התבוננות אובססיבי ותפקדה כגיבור ביצירה הספרותית. ראו למשל: Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 46, 50; Desmond Harding, *Writing the City*, New York and London: Routledge, 2003, pp. 11-12.

18 ראו, למשל, הפרקים השני והשישי בעבודתה החשובה של ארמסטרונג: Nancy Armstrong, *Fiction in the Age of Photography*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.

19 ריינר מריה רילקה, רשימותיו של מלטה לאורידס בריגה, מגרמנית: עדה ברודסקי, ירושלים: כרמל, 2002, עמ' 12.

20 ראו את שיריו המוקדמים על הפנתר, הצבי והברבור, פרי ישיבות ממושכות ב־Jardin des Plantes בפרז (1907-1903) וכמובן את השמינית מבין אלגיות דואינו, המנסחת באופן המצוטט ביותר את היחס המורכב בין חיות לאנשים ככזה שנגזר לפני הכול ממוטת הראייה ומהתפיסה החזותית האנושיות.

21 ככל אלה, כמו גם ביצירות של סופרים אחרים מראשית המאה ה-20, ניתן יחס מיוחד להתבוננות של המשורר או הסופר או הפילוסוף בעיני החיה. החלפת המבטים עם החיה, במיוחד עם חיה המחמד כחדרו של המשורר, כמוה כמבוע הכרחי של השראה ושל רפלקסיה עצמית; המפגש עם אילמות החיה, עם הקצה של השפה, הוא אירוע המחייב את המשורר לבחון מחדש את מושת השליטה שלו בניתן-להיאמר ואת גבול יכולתו התקשורתית עם העולם ויכולת תיאורו את העולם. ראו למשל את החלפות המבטים בין המשוררת מיס בארט, גיבורת ספרה של וירג'יניה וולף פלאש (1933) ובין כלבה (עמ' 19, 26-27, 32). המבט אל החיה כאירוע של רפלקסיה עצמית ותיקון של זדהות ממשך להופיע כסיטואציה ספרותית ביצירות שונות במחצית השנייה של המאה ה-20, בהקשר הפוסט-קולוניאלי, כמו ביצירותיהם של ג'מ קוטזי, טוני מוריסון ולואיז ארדריד, ובהקשר הפמיניסטי, כמו ביצירותיהן של מארי דאריסק והלן סיקסו.

בה). המבט החדש אל עיני החיה הוא מיד גם התבוננות וגם הגדרת עצמיות, לכן הוא בונה לפחות שני סובייקטים מחדש – האדם המתבונן והחיה. את הסוג הזה של המבט משיגה המחברת בזכות חתולה המתבוננת אל תוכה. המבט הוא מיד משותף.²²

ואולם, בעין החתול נעדר כל תצלומים או דימויים חזותיים כלשהם; אין בו יותר ממילים. מילים הן גם המדיום שבאמצעותו מוכרז בסיום הספר ההבדל בין "מחקר והתבוננות" ובין "בדיח". גם אם הראייה היא המביאה את החתולים אל תוך הטקסט ואילו הדמיון מביא אל הטקסט את הדמויות האנושיות, אלה גם אלה זוכים למדיום ייצוג שווה. המבט החדש אל העולם באמצעות החיה אינו אלא הפניית מבט – שכבר היה קיים כלפי אנשים – לכיוון חדש, לכיוון לא-אנושים. עם המבט הזה, שאינו מבטו של חתול כמובן, כותבת פדיה את ספרה. ההבדל העמוק שפדיה מסמנת בין חיות לאנשים, שלפיו הטבעי נמצא כביכול מחוץ למעשה הספרותי-האנושי באופן שהולם את החלוקה בין *physis* למעשה-ידי-אדם, מוכיח לדעתי דווקא שמבטה של פדיה על העולם נותר מבט אנושי, מבטן של עיני-אדם. אחת ההנחות המוכרות מן התיאוריה הפוסט-מודרנית, שלפיה גם החיה היא קטגוריה הבנויה מרעיונות וממושגים אנושיים, אולי אינה הולמת את כוונותיה של פדיה, אך יש בה כדי להסביר מדוע חיות ודמויות חולקות את אותו מרחב טקסטואלי בבעין החתול:

חיות הן באופן משמעותי הבניות אנושיות. אין זה אומר שהן אינן יישויות גשמיות ממשיות החיות בעולם גשמי ממשי, אך יש להדגיש כי הן גם מעשה-ידי-אדם לפי שהן נתפסות על-ידינו, והחיות החשובות עבורנו בעולמנו הן דווקא אלה הנתפסות במחשבתנו ולא אלה הגשמיות. [...] האדם הוא המגדיר והמייצג אותן, והוא אינו יכול בשום אופן לטעון כי בידו לייצג ייצוג אמתי חיה כלשהי בלי שייצוג זה יהיה שיקוף של ענייניו הפרטיים.²³

22 הרדיות המבט הזו היא מוקד לפרשנות ולתיאוריה בשנים האחרונות. ראו למשל את המחקרים הספרותיים של קארי רהמן בנושא סצנות הסוסים של ד"ר לורנס, Carrie Rohman, *Stalking the*, ואת מחקריה של יוטה אינטר על סצנות גן החיות אצל קלריס ליספקטור ובריג'יט קרונאוור, Jutta Ittner, "Who's Looking?", Mary Pollock and Catherine Rainwater (eds.), *Figuring Animals*, New York: Palgrave MacMillan, 2005, pp. 99-118.

23 Bob Marvin and Garry Mullan, *Zoo Cultures*, Urbana: University of Illinois Press, 1999, p. 3. זהו שותפים הוגים רבים בפילוסופיה של הטבע, בביקורת המדע ובסוציולוגיה של יחסי אדם-חיה, וביניהם בולטת תרומתה הפמיניסטית של דונה האראווי שטוענת כי החיה, כחלק מעולם התופעות הטבעיות, מפוענחת בראש ובראשונה כדי לשמש מראה למבנה האנושי וכדי לתחזק נורמות חברתיות כמו גם גבולות פיזיונומיים כגון מין, מגדר, שפה, גוף בריא, רבייה וכיו"ב (ראו, למשל: Donna Haraway, *Simians*, 1991). *Cyborgs and Women*, London and New York: Routledge, 1991). לגבי חיות מחמד בפרט, נטען כי הן משמשות, אף בנראטיבים הרגשיים והפתוחים ביותר, כשיקוף של בעליהן ושל מה שמעצב את תפיסתם העצמית כבני אדם (John Berger, *About Looking*, New York: Vintage, 1980, pp. 12-13). חשוב לזכור בהקשר הריון המסוים בבעין החתול שעסקינן בחיה שהאדם מעורב מעורבות גבוהה ביצירתה הממשית ולא רק ביצירתה הסימבולית או הטקסטואלית, יותר ממעורבותו ביצירת זנים לא-אנושיים אחרים; החתולים שפדיה מספרת עליהם באו משולחנה של ההנדסה הביולוגית בראשיתה, והם "חיות-בית" במלוא מובן המילה, קרי, ללא בית (עיר, רחוב, בניין, פח) הם כלל לא חיות. לתיאוריה המציבה את החיה כקטגוריה מומצאת אף בתוך השיח הביולוגי והטקטונומי, ראו Stephen R. L. Clark, "Is Humanity a Natural Kind?", Tim Ingold (ed.), *What is an animal?*, Unwin Hyman, 1988, pp. 17-33.

אפשר שטקסט הנולד מהחלטה מכרעת שכזו, להקצות את הבדיוני לדמות הספרותית ואת התיעודי לחיה, מנסח גישה אתית-פואטית מקורית ליחס בין חיות לאנשים במרחב הספרותי, שהביטוי המעשי המוחלט שלה יהיה להפסיק לכתוב על חיות בספרות, או אולי אף להפסיק לייצג חיות בכל מדיום שהוא, לראותן בלבד ולא להראותן לעולם. מובן שלכך תהייה השלכות אתיות בעייתיות, ומובן אף יותר שבעין החתול רחוק מלשמש דוגמה לגישה קיצונית כזו. את הפעולה המסורתית של הספרות – הבדיית העולם (fictionalization), נכנה אותה – מותירה פדיה לבני אדם ואינה מרשה לעצמה, כמחברת, את התרת דמן של חיות כישויות ספרותיות. הפעולה הספרותית הידועה בשם "האנשה" אינה מקובלת על פדיה כשמדובר בחיות, לפחות לא ברובד הגלוי של יצירתה.

האנשה היא אחת מצורות האלגוריה הספרותית הנפוצות ביותר, והאנשת חיות בפרט נפוצה בספרות, אפשר לומר, מאז ומעולם – אם באמצעות הקניית תכונות אנושיות או תודעה אנושית לחיות, ואם באמצעות הצגת החיה כסמל לדבר-מה אנושי.²⁴ קשה לאסוף יצירות ספרותיות המתארות חיות ומותירות אותן בלתי-מפוענחות, בלתי-מובנות לאדם (לדמות הספרותית של אותה יצירה או לאדם הקורא בה); קשה לאסוף יצירות קאנוניות רבות על ההווה האנושית הנמנעות כליל משימוש בכלי האלגורי של האנשת אובייקטים או יצורים לא-אנושיים. בחקר הספרות, האנשה פורשה פעמים רבות כפעולה המתחזקת את עליונותם של האדם ושל התודעה האנושית בעולם, משום שהיא מעבירה לקוראים את המסר לפיו אין לחתול או לענן שום משמעות ללא המבט האנושי עליהם וללא פענוחם המילולי. בנוסף, האנשה נתפסה כצורת האלגוריה הספרותית המרכזית שדרכה מוצגת השפה עצמה ככלי למניפולציות בקטגוריות אפיסטמיות אשר בו-בזמן גם מתחזק את ההבדלים בין הקטגוריות הללו: האנשת חיה אינה אפשרית אם היא אינה נשענת על ההנחה שקיים תמיד הבדל חד-משמעי בין אדם לחיה. משום כך נהוג בתיאוריה הספרותית של זמננו, כמו בעבודותיו של פול דה מאן, לראות בהאנשה טקטיקה לשונית ותמטית של הסוואת הבדלים.²⁵ דה מאן, בהסבירו מהי האנשה, משתמש בצורה אמנותית מן העת

24 מכורח גבולות מאמרי זה, אין באפשרותי אלא לגעת רק בכמה מאפיינים של סוגיית ההאנשה בספרות. לתכלית זו השתמשתי במונח העברי "האנשה", המתייחס לסדרת מושגים לא-לגמרי זהים, כגון personification, anthropomorphism, prosopopoeia, humanization וכיו"ב. כל הבדל בין מושג אחד למשנהו הוא עצמו נושא למחקר נרחב שנעשה, וממשיך להיעשות, בדיסציפלינות שונות כחקר הספרות, מדעי הדתות ופילוסופיה ומדע המדינה.

25 Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1982, p. 16. התפקוד של ההאנשה (personification) בספרות נחקר רבות הן מן הפן הלשוני (ראו למשל: Maureen Quilligan, *The Language of Allegory*, Ithaca: Cornell University Press, 1992) והן מן הפן התמטי (ראו למשל: Robert J. Weber, *The Created*, Cornell University Press, 1992) והן מן הפן ההיסטורי-דתי (ראו למשל: Jon Whitman, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval*, Cambridge: Harvard University Press, 1987) והן מן הפן הסוציולוגי (ראו למשל: James J. Paxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

העתיקה – *prosopopoeia* – ומפעיל אותה על האופן שאנו קוראים ומבינים ספרות בכלל (וספרות אוטוביוגרפית ושירה לירית מן הרומנטיקה בפרט). לדבריו, האנשה היא צורה טקסטואלית המעניקה לכל חפץ או יצור נעדר, מת, או חסר-קול את האפשרות להתבטא, וכדי להעניק את אפשרות הביטוי הזו המכשיר הספרותי הזה "נותן פנים" לאותו יצור חסר קול; מתן-פנים זה טמון במקורותיו הלשוניים של המושג היווני – לתת, *poein*, פנים, *prosopon*.²⁶ במילותיו של דה מאן, האנשה היא ה-*master trope* של כל שיח פואטי, של כל יצירת ספרות.

לפי ג'יימס פאקסון, שחוקר את מקורותיה של האנשה בתרבות המערבית, מדובר באופן ביטויים המובהק ביותר של הדמיון האמנותי ושל המודעות האמנותית לעצם ההבדל בין המציאות ובין הטקסט.²⁷ ישנם כמובן חוקרי ספרות המתנגדים למעמד העליון הזה המוענק להאנשה ביקום הספרותי; אלה, כמו מישל ריפטר, יבקשו לתקן את הפרשנות הבלשנית של דה מאן על הצורה של האנשה (פרשנות המבוססת על ממצאיו של פרדיננד דה סוסיר) או שישתפקו בהצרת יישומיה של הצורה הספרותית לנושאים סיפוריים מסוימים, כמו שעושה ג'ון היליס מילר בעבודתו על סיפורי פיגמליון.²⁸ אלה גם אלה מגיבים על התחושה המטרידה-אולי שהאנשה היא אכן צורה בסיסית מאוד בהיסטוריה של הספרות, ועל כן יש זיקה בינה ובין בדיון באשר הוא. כל האנשה – של השמש כעין ענקית המתבוננת בעולם; של המצבה המדברת בקולו של המת; של מחוגי השעון כרגלי רקדנית ספרדייה – היא השוואה של משהו עם תכונה של בני אנוש שמטרתה להעניק צורה, היגיון, או אפשרות-הבנה, למה שאין לו את כל אלה. זוהי הספרות כמסכה, ככלי המאפשר לכסות על הלא-מובן באמצעות דבר אחר הנחשב מובן או לפחות ניתן להבנה, כמו פני אדם. דה מאן מזכיר לנו שלמילה היוונית *prosopon* יש למעשה שתי משמעויות – "פנים" ו"מסכה".

המסכה היא של פני אדם, או לפחות מעשה ידיו, ולכן פדיה מבקשת שלא להלבישה על יצורים אחרים, על החתולים שלה. עם זאת, בקריאת העבודה האינטנסיבית הנעשית בעשורים האחרונים על האנשה בספרות, עולה השאלה באיזו מידה אפשר בכלל להימנע מהאנשה בספרות. כבר מן השם שבחרה פדיה לספרה, מבהירה המחברת כי הטקסט שאנו הולכים לקרוא יהיה על פנים של חיה, או יתחיל מהם – "בעין החתול" – ומן הפנים האלה יוצג לנו העולם. אמנם אפשר בהחלט לקרוא את בעין החתול כחלק מהמגמה של סופרים אשר נמנעו לא פעם מהאנשת חיות מתוך התנגדות כללית יותר להפגנת עליונות של המין האנושי בעולם,²⁹ אך סבורני שלא תהיה זו אלא היסטוריוגרפיה ספרותית שאינה

Paul De Man, "Autobiography as Defacement", *MLN* 94 (1979), p. 926 26

Paxson, *The Poetics of Personification*, הערה 25 לעיל, עמ' 175. 27

28 ראו את הוויכוח המרתק בין דה מאן לריפטר, שהחל במאמר הביקורת של הראשון, "Hypogram and Inscription" מ-1981 (11, pp. 17-35), *Diacritics*, ונמשך במאמר התגובה של האחרון "Prosopoeia" מ-1985 (69, pp. 107-123), *Yale French Studies*, וגרר תגובות נוספות. לעבודה המקיפה ביותר שנערכה לאחרונה בנושא, למיטב ידיעתי, ראו ספרה של בטינה מנקה *Prosopopoiia*, המתמקד במוטיב מתן-הקול ליצור חסר קול (ובמיוחד לא-אנושי) ביצירותיהם של קפקא, קלייסט, הופמן וברטאנו Bettine (Menke, *Prosopopoiia*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2000).

29 ראו למשל את התנועה המאסיבית של המשוררים האמריקאים בשנות ה-20 וראשית שנות ה-30 של

במקומה. למעשה, העולם של בעין החתול כולו הוא עולם מואנש, כבר מעצם העובדה שהחיה בו משולבת במסגרות התייחסותה של המחברת אל עניים ואל נשים ואל יהודים, כלומר, היא מצורפת אל כלל הדמויות ביצירה. הפגנה בהירה כל כך של דיכויין של שכבות "בלתי־נראות" בבאר שבע היא ההוכחה לכך שדמויות וחיות מואנשות בספרה של פדיה באותה מידה, גם אם באופנים שונים, על סמך ההבנה העמוקה של המחברת כי לאלה גם לאלה אין פנים ואין קול בתרבות שאותה היא מבקרת, ומכאן שהן זקוקות להנחה של פנים כאלה עליהן. זוהי הנחת־פנים בלתי־נמנעת משום שהיא נובעת מפרויקט אתי ברור.

החיה של בעין החתול מואנשת כחלק מבידיון, מטקסט שהוא ספרות, גם בגלל חלקה המרכזי כל כך בפרויקט האתי־סביבתי־ביקורתי המוצג בספר. חובותיה המוסריות של המחברת כלפי חיות, וכלפי חתולי רחוב בפרט, גודשות את הספר כולו: הצהרות רבות בספר אינן מופנות רק אל המחברת עצמה אלא מובאות בפני הקוראים ממש כמצוות־עשה: לדידה של פדיה גידול חיות הוא עבודת הקודש האמתית; זוהי הדרך להתגלגל חזרה בעולם ולהיגאל (64); חיית המחמד מגינה על הבית ומצילה חיי אדם (66); גידול החיות הוא חירוף נפש למען אוטופיה נעלמת והולכת (102); החיה מספקת שעשוע שהוא חיוני להבחנה בין העיסוק התכליתי בעבודת השם ובין כל העיסוקים האחרים (276). לפי אותו קוד אתי, מוצבים החתולים באותה קבוצת יצורים שהמחברת מפגינה כלפיהם מחויבות מוסרית ופוליטית מיידית. זוהי אמירה חזקה מבית מדרשו של הפמיניזם הסביבתי, זה המבקש להצביע על הזיקה בין עוולות הנגרמות לקבוצות שונות באוכלוסיה ובין נזקים מתמשכים לסביבה שקבוצות אלה חיות בה.

היצירה בעין החתול היא כול־כולה פרישת מפת האחריות האורבניות של באר שבע בת זמננו ושל החברה הישראלית בכלל: אברהים נהג המונית מוואדי ג'וז; פדרו ההומלס צִיר כתובות הגרפיטי העלומות; ידידיה הילד הנזרק מפנימייה אחת לאחרת. הפמיניזם של פדיה נסוב סביב הפניית תשומת הלב מן המרכז אל השוליים, מן הקונצנזוס בדבר "האדם הסביר" אל עבר שאריותיו או ניגודיו, ובראשם "האישה הלא־סבירה". רוזה, ויקי, מרגול בן־זקן, ואפילו המחברת עצמה, הן נשים המפנות את ביתן לחתולים ולכלבים, המשוטטות ברחובות באר שבע בחיפוש אחר גורים במצוקה או אחר שאריות מזון ליד פחי זבל, המדברות לא ברור, המעברות שפות, המביעות מחאה במילה הראשונה שיוצאת מפיהן. שיאו של המניפסט למאבק בנחיתותן המגדרית של הנשים מגיע ברשימה "ההיסטוריה של הנשים או נאומה של החתולה יוקסטרה", הנפתחת במילים: "בתי הקטנה ידעונית נועדת להיות. עתה אגלה לך את סוד הזמן". זהו גם הרגע המובהק ביותר של האנשה כפולה – מתן־פנים, סימולטנית, לחתולה יוקסטרה (שנושאת נאום) ולדמות אם ספרותית מסוימת המדברת אל בתה על עולמן של הנשים ועל החיים הצפויים לה בעולם הנשלט בידי גברים. ה"או" בכותרת הרשימה מגלם בתוכו את הפרויקט כולו, פרויקט הזיהוי בין

המאה הקודמת לקראת התייחסות אל הטבע, ובמיוחד אל חיות הבר, כאל מפלט מן התודעה האנושית ומן הפעולה הפרשנית האנושית. חיות בזרם זה מתוארות מרחוק, מן הצד, כמה שאינן לו פשר ברור אך גם אינן מסמלות ערך מסוים עבור המתבונן, אלא רק את קצה יכולתו להבינן ומכאן את נחיתותן. למאמר המסכם מגמה זו, ראו Elizabeth Atkins, "Man and Animal in Recent Poetry", *PMLA* 51, 1, 1936, pp. 263-283.

צער בעלי חיים לצער הנשים. אומרת הדוברת/החתולה: "חכמת הנשים העתיקה הזאת בתי כללה את האחוה אתנו, החיות. אנו נבחרנו על ידי אלוהים להיות העדות לסבלן של בנות חווה בידי האדמים" (122). הרשימה אמנם מבקשת לקדם את האלטרנטיבה הנשית להיסטוריה הכתובה, הליניארית, זו שנשענת על אשליית ההתקדמות ומתוחזקת מאז ומעולם על ידי שפה והיגיון גבריים; הרשימה טוענת כי רק ההיסטוריה על-פה, שהיא לרוב חזקת הנשים, פותחת את הפתח לטשטוש הגבול בין אדם לחיה. אך בהקשר הרחב יותר של בעין החתול, יש להבין את הרשימה הזו כחלק מהדיון הפמיניסטי בזכויות בעלי חיים, וכן כאתגור עמדתה של פדיה כלפי גבולות אמנותיים (כמו זה שבין הניתן-להאנשה לאסור-בהאנשה).

התיאוריה הפמיניסטית על זכויות בעלי חיים, שנעשתה פופולארית במיוחד בשלושת העשורים האחרונים, מבקשת לראות את הדמיון שקיים בתרבות המודרנית בין דיכוי נשים ובין ניצול חיות, במיוחד בתחומי המדע, העבודה והפנאי. זהו פרויקט ששורשיו עוד בראשית המאה ה-19, עת החלו להתנסח באירופה המערבית המניפסטים הראשונים של המאבק לשחרור האישה. במחצית השנייה של המאה הקודמת אירעו תפניות מעניינות בהקשר זה, כאשר תיאוריות פמיניסטיות על זכויות בעלי חיים יצאו נגד התיאוריות המקובלות בנושא והציעו להן חלופות, בעיקר בהקשר של הביקורות על תעשיית המזון ועל המחקר הרפואי.³⁰ פדיה מתכתבת עם טיעונים רבים בשיח הפמיניסטי הנוכחי המשווה בין נשים וחיות:

1. בעין החתול מדגיש את הקווים המשותפים לסבל שנגרם, לאורך ההיסטוריה האנושית, לנשים ולחיות (במיוחד באופני שליטה שונים על גופן ותודעתן) – "הם משעבדים את נקבותיהם בדרכים רבות. רבים ביניהם מפצלים בין האימהות ובין הנשיות. אל תתפלאי, בתי, אבל הנשים עצמן מסייעות לזכרים בהעברת דימוין כחתולות מין. זוהי תת-דת החותרת תחת כל הדתות והתרבויות שבעולם ובה המדוכאות עדיין מעצימות את דיכויין ודיכוי רוח האדם." (196)

2. הספר מדגיש את זכויותיהן ואף את עצם קיומן של החיות כמבוססים, באופן אינהרנטי, על יכולתן להרגיש ולסבול (לעומת מודלים אחרים, "רציונליים" או מדידים יותר) – עדויות הילד ידידה על התעללויות בגורי חתולים אינן מותרות שום צל של ספק, התיאור כה חד שאין הקוראים נזקקים לשום אמצעי אלגורי כדי לחוש בצורה בהירה בזוועת סבלם.

3. לעומת השיח הוותיק בדבר הרגשנות הנשית המיועדת למרחב הפרטי בלבד, בעין החתול מדגיש את הצד הציבורי שביחס הנשים לחיות. הצד הציבורי מופיע לפחות בשני מישורים: הציבוריות של מעשי דמות המחברת בספר (היחלצותה לעזרת רוזה במאבק בעריית באר שבע) והציבוריות של גידול החתולים שלה כחלק מן השכונה במקום כחלק

30 Josephine Donovan, "Animal Rights and Feminist Theory", *Signs* 15, 21 (1990), pp. 350-355. לדיון נרחב בגישה הפמיניסטית בנושא זכויות בעלי חיים ראו: Josephine Donovan and Carol Adams, *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*, Durham: Duke University Press, 1995. את השפעתו המכרעת של הפמיניזם הסביבתי על הדיסציפלינה הטרייה "לימודי חיות" אפשר למצוא באחד הגיליונות האחרונים של ה-*PMLA*, שהוקדש כולו לשאלות מתודולוגיות ופרשניות על חיות בספרות ובאמנות: (March 2009, 124, 2).

מן הבית. יש נזילות מתמדת של שייכות באשר לחתוליה של פדיה, הם "בבית" בכל מקום כאשר הם תחת טיפולה. במובן זה, מציגה פדיה יחס לא־שגרתי לחיות מחמד: תחת חיות המגודלות במרחב הביתי בלבד ונחשבות לקניין פרטי של בעלי הבית – קונספציה מרכזית בהתעצבותן של הבורגנויות האירופית ובמיוחד האמריקאית במהלך המאה ה־19 – ביחסה של פדיה אל החיות במרחב הביתי יש דאגה מתמדת אך לא טיפוח יחסי תלות, יש פיתוח קשר אמוציונלי שהוא מעבר ליחס התכליתי אל חיות אך לא הכפפת חיות לסדר הרגשי האנושי, ויש שיתוף חיות במרחב האנושי אך לא נטרולן והרחקתן ממרחבים אחרים, שבהם מתקיימים יחסים בין־חתוליים בלבד.

4. הספר של פדיה מדגיש את החשיבות בטשטוש סוגות טקסטואליות, "גבוהות" ו"פופולאריות", ובערפול המוסכמה לגבי הגדרתה של פרוזה.³¹ פדיה נעה בביטחון, אך בחמקמקות, בין כתיבה ההולמת מדרך פופולארי לגידול חתולים, כתיבת קונקורדנציה בנושא חתולים במקורות היהודיים וכתיבת אוטוביוגרפיה של מגדלת חתולים. הטקסט של פדיה חופשי לגמרי בצמצום החוויה עם החתול למרחב הפרטי־הביתי ("הנשי" לכאורה) ולאחריו הרחבה של החוויה עם החתול לדרשות של תיקון ושל מחאה פוליטית כנגד מנגנוני הדיכוי של המדינה. אפשר לומר שכתבתה של פדיה בעין החתול שואפת לערב כתיבה "גבוהה" ב"נמוכה", ואף לחסל את עצם ההבחנה ביניהן.

האם הפמיניזם הסביבתי האמיץ והמקיף כל כך של בעין החתול מסכל למעשה את השאיפה הפואטית של פדיה להישמר מהאנשה ולהקצות את הבדיון רק לדמויות? אני חושב שכן. ההירתמות של המחברת לחשיפתם, באמצעים טקסטואליים משווים, של אחרים ואחרות במרחב העירוני, מחירה מגולם בכך שהחיות הן "אחר" כמו שהדמויות הספרותיות כאן הן "אחר". הצבעה על דיכוי היא בעצמה האנשה, ומכאן שאין ההאנשה "טרופ ספרותי" בהכרח, אלא פשוט צורה של ביטוי, של הצבעה על העולם. אחת המבקרות הפמיניסטיות הבולטות בשיח על זכויות בעלי חיים, ג'וזפין דונובן, טוענת כי יחס מחודש לבעלי חיים צריך דווקא לבוא מתוך חשיבה לא־היררכית, שאינה מארגנת מחדש את החיה כך שתתאים לפרדיגמת־על קיימת, אלא כזו שרואה ומקבלת את הסביבה, ואת החיה כחלק ממה שנמצא בסביבה.³² בעין החתול מכניס במידת־מה את חתוליו למשבצת "האחר", במיוחד לתחום המוקצה לנשים במשבצת זו; מהלך זה אמנם נראה טבעי, שכן ישנן הקבלות רבות בין תיאור הנשים בספר לתיאור החתולות בספר, אבל אין זה הכרחי שמחשבת־האחר תהלום באופן מדויק את הקטגוריה של החיה. אף פדיה עצמה מעירה כנגד לוינס:

בשנת 1945 בעל הפנים המחוקות שהכלב היה היחיד שראה אותו כבעל פנים של ממש התחיל לתרגם את הפילוסופיה של הכלב לפילוסופיה של האחר. המונח ה"אחר" היה רב־עצמה ותפס תאוצה במקום המילה השחוקה כל כך: כלב. (86)³³

31 אריאל הירשפלד הגדיר את בעין החתול כ"רצף פתוח המתמקד באירועים שבעולם הסיפור המקובל אינם ראויים להיכנס כלל אל הספרות, ובדמויות, חייתיות ואנושיות, שאינן בגדר דמות ואינן רכיב בעל־ילה, אלא הן שותפות במרחב שבו משוטט הספר. הספר אינו סיפור אחד והוא אינו אחרותי. הוא רשימות – רשימות על מקום, והמקום שבו יוצר את מתארו". "על גבול האשפה", הארץ (09/01/2009).

32 Donovan, הערה 30 לעיל, עמ' 370.

33 סביב רשימתו הקצרה של עמנואל לוינס על בובי, הכלב שנקלע אל מחנה המעצר ליד האנובר שבו

בעקבות דונובן, אפשר היה לטעון שאם קטגוריה קיימת שיש לה השלכות אתיות מוצהרות קובעת את צורתו של הנכנס בשעריה (הפמיניסטיים, הפוסט־קולוניאליים וכיו"ב) לפי קווי המתאר האפיסטמיים של דלת הכניסה שלה, אז יש לנו כבר בעיה של עיוורון כלפי הבדלים ושל יחס בלתי־מפותח אל "הבעיה של החיה". אולם בעיני, האחדת אחריות מן הזן שמציגה פדיה היא דווקא הצבעה על כך ש"אחר" אינו, ולעולם לא יהיה, קטגוריה מוחלטת. אם נכונים הקוראים לראות את החתולים של פדיה כמואנשים באותה מידה שבה מואנשים רוזה, ויקי וידידיה, נפתחת האפשרות להבין את "הבעיה של החיה" בהקשר סביבתי רחב יותר וללא הצורך לחפש עבורה קטגוריה חדשה; ועל אף שפדיה מצהירה כי אין כל בדיון בתיאור החיות ביצירתה, אבקש לטעון כי היא בכל זאת מאפשרת לנו להבין מהי פואטיקה סביבתית.

המושג "פואטיקה סביבתית", שאתו אבקש להשלים את ארגז הכלים שאני מציע לקריאת בעין החתול, לקוח מתוך דיון פילוסופי־ספרותי צעיר יחסית בשאלות כגון "מהו טקסט סביבתי?" או "האם קיימת פואטיקה סביבתית או כתיבה סביבתית?". אחת העבודות המעמיקות העוסקות בדיון זה נכתבה בידי לורנס בוול על יצירתו והשפעתו של המשורר והסופר האמריקאי הנרי דיוויד תורו. בוול מציע הגדרה מרובעת לטקסט סביבתי:

1) טקסט שהסביבה הלא־אנושית (nonhuman environment) אינה מהווה בו אמצעי מסגור בלבד אלא היא נוכחות של ממש, כזו המגלה עד כמה ההיסטוריה האנושית טבועה בהיסטוריה של הטבע.

2) טקסט המציג אינטרסים אחרים, שאינם אנושיים, כלגיטימיים.

3) טקסט המניח במרכזו את האחריות האנושית לסביבה.

4) טקסט התופס את הסביבה כתהליך ולא כנתון.³⁴

בעוד שלושת הרכיבים הראשונים בהגדרתו של בוול מצויים בשפע בבעין החתול, את הרכיב הרביעי, זה המייצג ניסיון לשבור את מסורת הניגוד בין הטבע כנתון ובין האדם העושה בו שימוש, פדיה לא אימצה, מתוך כוונה לשמור על קווי גבול מוסריים במרחב האפשרויות הפואטיות שלה. קל לראות, אפילו בתרגום הקצרני שהבאתי לתיאוריה של

נכלא לוינס כחייל צרפתי במלחמת העולם השנייה, נכתבו פירושים רבים וסוערים. יש הרואים את הבעיה של לוינס ברשימה זו בייחוד התיאוריה על "האחר" (בובי הוא עבור לוינס נצר ליציאת מצרים); אחרים רואים ברשימה עדות לאנתרופוצנטריות שהכותב אינו מצליח להיחלץ ממנה בנסותו להתייחס אל החיה; ואילו יש המתייחסים אל הרשימה כמאבק טיפוסי בין עדות לכתיבת פילוסופיה, כאשר אלגוריה היא הצורה המרכזית של לוינס מנסה להימנע ממנה, וללא הצלחה. ראו, למשל: David Clark, "On Being 'The Last Kantian in Nazi Germany': Dwelling with Animals after Levinas", Barbara Gabriel and Suzan Ilcan (eds.), *Post Modernism and the Ethical Subject*, Montreal: McGill-John Llewellyn, : וכן מאמרו המוקדם יותר של לוולין; Queens University Press, 2004, pp. 41-74 "Am I Obsessed by Bobby? (Humanism of the Other Animal)", Robert Bernasconin and Simon Critchley (eds.), *Re-reading Levinas*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, pp. 234-246. כל אחת מן הפרשנויות הללו עשויה להעבי גם על הפרויקט של פדיה, ונדרשת קריאה נוספת של בעין החתול לאורך.

Lawrence Buell, *The Environmental Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1995 34

בוול, כי המודל הזה אינו מעוניין בגבולות פואטיים אלא דווקא בטשטושם, ולכן בהיסטוריה הספרותית שמציג בוול, הוא מופעל בעיקר על טקסטים הנחשבים לא-בדיוניים או על כאלה המאגרים הפרדות סוגתיות. סוגיית ההאנשה היא כמובן מרכזית לבדיקת פואטיקה סביבתית, ובוול אכן מקדיש לכך פרק נפרד המתחקה אחר עליותיו ומורדותיו של הטרופ הזה במסורות האתיות שליוו את הספרות המערבית המתייחסת לסביבה.

פואטיקה סביבתית מאפשרת האנשה רק כשזו נתפסת לא כמשהו שמפחית מאמתיותו של המוצג – וכאן המקום לשוב אל פדיה ואל הניסיון לקרוא את בעין החתול כטקסט סביבתי – אלא דווקא כמנגנון הפותח אופן חדש להבנת הסובייקט המוצג כחלק מן העולם, זה שבטקסט, אבל גם זה שמחוץ לטקסט. זו האנשה שונה מעט מזו המוסברת בדיון של התיאוריה הספרותית הפוסט-סטרואטורלית; זו תפיסת האנשה שאין לה עניין בכיסוי הספרות כולה על כל הסובייקטים המוכלים בה, אבל שיש לה עניין עם הרובד האתי שעשוי להיות לכל האנשה; זו האנשה המשמשת את הכותב בכדי להציע השוואה בין יצורים אנושיים ולא-אנושיים החולקים את אותו מרחב, תוך כדי רפלקסיה ביקורתית של הכותב כמי שמצופה ממנו, ככלות הכול, לנסות ולשמר הבדלים פואטיים.

הסדרת החתולים ביצירתה של פדיה לפי טיעונים מוכרים לגבי משבצת "האחר" נובעת מקיומה של משבצת כזו לפני עיני המחברת, בזמן ובמקום: היתה כזו משבצת לפני אותו מפגש גורלי עם החתולה "שחורה", ומשבצת כזו נמצאת על שולחנה של פדיה בחושבה על דמויותיה הספרותיות. אך פדיה בפירוש אינה מציגה יחס אחיד בתיאור חתולה, ממש כפי שיחסה אל דמויות אנושיות ביצירה רחוק מאחדות. פדיה מקדישה מילים רבות להבדלים העמוקים בין חתול אחד למשנהו, ואף בין מצב אחד של חתול למצב אחר של אותו החתול. אחד החתולים המפוענחים ביותר בספר הוא שדר, חתול מתבודד "שהיה מלכותי בנוהגו ובעל מבט מהפנט", ונראה שחיפש בחצר ההומה חתולים "מרחב מינימלי שבו יחוש עצמו כסובייקט" (207). פדיה מבחינה בייחודו של שדר דרך חקירת יחסו לחתולים אחרים, למשל בשעת חלוקת המזון. היא מצלמת את שדר ועושה ממנו מובדל, סינגולארי, כסובייקט שיש לו פנימיות. האין זו הפעולה הטיפוסית ליצירתן של דמויות ספרותיות, כלומר, להאנשתם של אנשים? בפואטיקה הסביבתית של פדיה יש השוואה בין מוכפפים בלי לכופף את כולם תחת אותו כלל פילוסופי או לשוני. דייויד גליקסט, אחד הראשונים להבחין בין אתיקה סביבתית לפואטיקה סביבתית, מגדיר את זו האחרונה כפתיחת מקום לאחרות לא-אנושית המתבטאת בהצבעה על האינסופיות שישנה בפעילות סימבולית כלשהי. במיטבה, פואטיקה סביבתית מחדשת את המבט שלנו בו-זמנית על טבע ועל שפה.³⁵ עם זאת, גליקסט מבחין בין שני סוגים של פואטיקה סביבתית, האחת פרגמטית והאחרת סקפטית: בעוד הראשונה מתמקדת בשינוי הכלים הלשוניים הקיימים שבאמצעותם אפשר לבטא את מרחב האפשרויות והזהויות הקיים בטבע, השנייה מתמקדת בהצבעה על מגבלות השפה האנושית בהתייחסותה אל הסביבה. אני סבור שפדיה עובדת בשני המישורים הללו גם יחד; כדי לא "לעשות ספרות" מחתולים (גישה סקפטית כלפי בדיון) יש לשלב אותם בתוך צורות טקסטואליות לא-שגרתיות (גישה פרגמטית כלפי הרחבת גבולות הרומן). כך, בעין החתול מהווה דוגמה חשובה לבעיה שיש לפואטיקה סביבתית עם ה"טרופ" של ההאנשה.

א

אני סבור שהצהרתה של פדיה כי יש להבחין בין אמתיות החיה לבדיונה של הדמות הספרותית מאפשרת לנו דווקא לגלות שאין שחר להבחנה כזו בטקסט שהוא עשיר כל כך באופני ההתייחסות הסימולטניים שלו לאחרים. בעין החתול מאפשר לנו להבין מחדש את הסיבתיות שעומדת מאחורי דיכויין של קבוצות מסוימות במרחב האורבני הישראלי, אך יותר מכך, הוא מציע לנו לחשוב על טיב היחס בין סיבתיות ובין יצורים טקסטואליים, כלומר, מה גרם לדמות, אנושית או לא אנושית, להיות מוצגת כפי שהיא מוצגת. הסיבתיות הזו משותפת לחתולי הספר ולדמויותיו, ועל כן היא מנגנון של האנשה; הבנה שמנגנון כזה ניצב בבסיסן של דמויות אשר נכנסו אל הטקסט הספרותי רק מתוך תצלומים־כביכול היא הבנה של פואטיקה סביבתית כאופן ביטוי שמודע למרחב המשותף שחולקים מושאיו השונים מאוד זה מזה. הרובד האתי שנמצא בבסיס החתירה להבדל בייצוג חיות בתוך הספרות הוא עצמו זרז חיוני לפיתוחה של פואטיקה סביבתית מסוג זה.

כל מאמץ נוסף להצהיר על ספרות שיש בה גבול מוצק בין תיעודי לבדיוני, ממשיך לתחזק את הפיקציה האחדותית על איך ומה אנו רואים בסביבה המקיפה אותנו, על איך אנו מבינים מהי סביבה.³⁶ השאיפה לא לבדיין את החיה דוחקת אותה שוב ושוב לתוך קטגוריה אחדותית, כזו שכל מושאיה זהים זה לזה תחת התנאי "לראותם בלבד", או "לצלמם בלבד". שאיפה זו קורסת במהלך בעין החתול, ונראה שעצם הקריסה מטרידה את המחברת לא פעם, והיא ממרתת לשוב ולהשיב את חתוליה אל המישור העובדתי לבדו: כך וכך צבע הפרווה והעיניים, כך וכך נוהג האכילה והחיזור, כך וכך נוהג ההיעלמות והשיבה אל החצר. שאיפת התיעודי לא רק חושפת את ההנחה כי האנשה היא מה שסופרים יכולים לעשות רק לחיות (בעוד שזה בדיוק מה שהם עושים לאנשים, לדמויות אנושיות, הם מאנישים אותן); שאיפה זו מחלישה את הצורך להמשיך ולחפש אמצעי ייצוג של הלא־אנושי ודרכים להעמיק את המפגש בינו ובין האנושי. דווקא בניסיונות לבדיין את החיה – לעשותה בדיון – טמונה ההבנה כי רק על האדם מוטלת האחריות לכתוב את הבדיונותיו כדי לאפשר למסגרות המחשבה שיצר להשתנות, וכי רק בדיון יכול לשקף אידיאולוגיה סביבתית במרחב הספרותי, כך שינהג באופן שווה במושאי.

למעשה, לא נותר לנו אלא לבדיין, ולזנוח את האמונה כי הטבעי־הנראה זכאי להיות אמתי ביצירה הספרותית. כלומר, אין לנו אלא לפתוח את תפיסת הטבע שלנו אל הדמות הספרותית, להמשיך ולדמיין כיצד החתול חושב וחי – אם זה נראה לנו אנושי ומוכר מדי וגורם לנו לחוש כי אנו מכופפים את כל יצורי העולם לזווית המבט ולשפה שלנו זה רק אומר שנכשלו הפעם ויש לנסות שוב – רק החיפוש הזה מהווה אתגור מתמיד של שתי

36 ביקורת הספרות הפונה בעשורים האחרונים לסוגיות סביבתיות החלה מבקשת לקשר בין התמות האקולוגיות העולות ביצירות רבות ופופולאריות, כגון אלו של קוטזי ודלילו, ובין אופני הייצוג הפוסטמודרניים ביצירות אלו. לסקירה חלקית של מגמה זו בביקורת הספרות ראו: Steven Rosendale (ed.), *The Greening of Literary Scholarship: Literature, Theory and the Environment*, Iowa City: University of Iowa Press, 2002; Serpil Oppermann, "Seeking Environmental Awareness in Postmodern Fiction", *Critique* 49(3), 2008, pp. 243-253

השאלות שאינן זהות, אך אל להן להיפרד לעולם: "מהו אדם?" ו"מהו אנושי?". צריך להיזהר מביטול הלגיטימיות של הדמיון בבואנו לתאר את הטבע ואת הפראי באופן המדויק ביותר האפשרי, שכן ביטול כזה משגיב את המדעי ואת התיעודי כבעלי סמכות בלעדיים – והלא זה בדיוק מה שיוצרים רבים וחשובים כפדיה יוצאים כנגדו. האם לבדין את החתול משמעו להסתכן בטביעה בתוך המקרה הפרטי, זה שמנוגד לתיאור התופעות הטבעיות בעולם ולסדרותיות מבנית? כן, התשובה היא כן. וההסתכנות הזו היא הדרך להגיע באמצעות הספרות חזרה אל האפשרויות לפתיחת קטגוריות כמו "האנושי", שלבטח אינה מספקת כרגע. דווקא האנשה נראית לי נקודת מוצא פורייה לפרויקטים של אתגור האנושי ושיפוצו, משום שהאנשה היא פעולה ספרותית המשקפת לא רק את מה שהאדם חושב על עצמו ועל תכונותיו, אלא גם, קודם־כול, את מה שהאדם מוכן למסור מעצמו לייצוגם של אחרים, להעביר מהפנים שלו לאחרים, למי שהם "אחר". ואמנם, זו פעולה חד־צדדית – האנשה היא מה שרק אנשים מסוגלים לעשות; אך היא אינה מנוגדת לאתיקה סביבתית, להיפך: היא הפיכת הגבול לפעולה. כל האנשה, בעיני, היא פתיחה של מצב, גם אם זמני וחולף, שנוצר בו אדם חדש, אדם־ביניים שכזה, פוטנציאל־אדם, כמו ה"אישה־או" של סיקסו,³⁷ היא אדם שקווי המתאר שלו בתנועה. האנשה אינה בהכרח אשרור של אנתרופוצנטריות, היא יכולה להיות דווקא שבירה של המסורת הזו. גם מתודית, כדאי להתחיל לחשוב על החיה לא רק כעל מקרה פרטי של "הטבע" ולא רק כעל משהו שניתן לבחון אותו באמצעות המדע, הפילוסופיה של הטבע או האתיקה; צריך להתייחס אל החיה כיצור בעולם שקשריו עם האדם מסמנים את האדם, מסמנים כל הזמן ומחדשים את הסימון של גבולות האדם וגבולות האנושי. החיה, לפחות זו שאני קורא אצל פדיה, אינה דבר טבעי, אלא דבר אנושי, דבר השייך לסביבה שעודה מנוהלת בידי אנשים ומסופרת מפיהם.

מאי 2010, אוניברסיטת ייל

37 "The Cat's Arrival" של הלן סיקסו, *Parallax* 12, 1, 1996, pp. 21-42, הוא אחד הטקסטים החשובים ביותר לטעמי המדגימים מה עשויה להיות פואטיקה סביבתית. בעקבות הופעת חתול בפתח ביתה, עוברת הדוברת בטקסט הזה תהליך של לקיחת הצד של החיה, בפני מה שהיא מכנה "מעמד האדם"; הטקסט מבקש להציג תמונה רחבה, רווית אפשרויות לפרשנות ולהבנה, שבה נשים וחתולים שותפים בעבודה קשה של הרכבה־מחדש של זהויות. קווים מקבילים רבים מזמינים למידה משווה של בעין החתול עם המסה הזו של סיקסו.

הליכה בעקבות "איש הולך": להיסטוריוגרפיה של משוררת

לילך לחמן

תמונת הענק החולשת על עבודת הקיום היא הליכה. הליכת הבן אל האב, ההליכה אל המלך, הליכה אל מרכז המתואר כחיצוני, אך למעשה הוא המרכז הפנימי, נקודת הכובד של העצמי. המתח אב־בן הוא מתח המוביל למפגש, ועצם המרחק והניכור מתבררים תמיד בדיעבר ולאחר ההישג של יקצת התודעה כמרחק שלא היה!¹

הספר הליכה שמעבר לטראומה הוא נדבך חשוב בהיסטוריוגרפיה ייחודית אשר מגשרת בין תורות סוד עתיקות למציאות חברתית ושירית בת הזמן.² חביבה פדיה דוחה את הגישות השגורות שמציבות "גלות" ו"נדודים" כסמלים להבניה של קולקטיב, ופונה לחקר מעשה ההליכה כפעולה של יחיד המתמודד עם טראומה – מעין "מיצג" גופני וטקסטואלי המהווה גם אבן בוחן פואטית. כפרה והיטהרות או התגלות ונבואה מתגלגלות בהליכה: במציאות, בתודעה ובטקסטים.

פדיה בוחנת את תפקידיה המגוונים של הגלות בגיבוש ריטואל מכונן בתרבות היהודית בשלושה מוקדי משבר – החל בחורבן בית שני, דרך גירוש ספרד ועד לשואה ולהתגבשות הלאומיות העברית. פדיה מראה כיצד לאחר השואה ההליכה, שאפיינה את הגלות, מתחלפת בהתיישובות ובהתנחלות. הפרקטיקה של ההליכה שמתעוררת בעקבות אכזבה מהגשמת הציונות, מחדדת לטענתה של פדיה את האקטואליות של הדפוס ההתנהגותי שהיא בוחנת. באפילוג לספר, היא עורכת הקבלה בין הפליטות במרחב הישראלי – פליטות הכרוכה בטראומת הנכבה – ובין טקסי ההליכה של מפוני גוש קטיף.³

1 חביבה פדיה, הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, תל אביב: רסלינג, 2011, עמ' 176.

2 במבט לאחור מאיר ספר זה את ספריה הקודמים של פדיה כאבני בניין של ביוגרפיה שירית ייחודית וכוללת. ראו, למשל, ספר שיריה מתיבה סתומה (1996), שממנו בוקע קולה ההתגלותי כמשוררת; ספר העיון המראה והדיבור (2002), הפורש את אבני היסוד של תפיסת ההתגלות שלה; הרמב"ן - התעלות: זמן מחזורי וטקסט קדוש (2003), המניח את המסד לתפיסת הריטואל ככלי פרשני והיסטוריוגרפי; ספר הפרווה בעין החתול (2008), המתחקה אחר חיים בפריפריה ומגבש פואטיקה של נדודים שמגשרת בין תורות סוד עתיקות למציאות חברתית ושירית בת הזמן; ולאחרונה דיו אדם (2009), שבו הופיע השיר המכונן "איש הולך".

3 פדיה, הערה 1 לעיל, עמ' 233-234. וכן שם, הערה 512, עמ' 289.

לב הדיון אינו האסון או הגירוש כשלעצמם, אלא החותם שהטביעה הטראומה בתודעת היחיד ובטקסטים של יחידים. חותם זה ניכר בריטואלים של יחידים שפעלו בפריפריה ושעבודתם התקיימה במתח עם סמכותם של רבנים שישבו ישיבת קבע בערים. פדיה בוחנת את יחסה של הגלות לעיר, ומראה כיצד הגלות מתגלגלת מהליכה אל מחוץ לערים באמצע ימי-הביניים להגליה בתוך תחום העיר בראשית הזמן החדש, ומגיעה לאקוטיות בעת החדשה המאוחרת, במתח בין הליכה בלב העיר ובין שיטוט חסר מנוח ממקום למקום. הטקסים המתארים התבודדות ונדודים כתגובה למנגנונים של אכיפה וגירוש נחשפים על ידה כחיוניים לעיצוב זהות עצמית ונגדית גם ביחסי יהודים-נוצרים באירופה. הקישור לדגמי האב – קין והבל, הרוצח והנרצח – מאיר את תולדות האנושות ככרוניקה של נדודים, היות שהן הרוצחים והן המושיעים למעשה נודדים. הטיפולוגיה הארכיטיפית הזאת עוברת היסטוריוזציה מורכבת כשפדיה בוחנת את השפעתם ארוכת הטווח של דפוסים גיבוש זהות המושתתים על הדרה ועל היבדלות אשר מיובאים לישראל על ידי היהודי האירופי; לשיטתה, דפוסים אלה מתנים, למעשה, את יחסו של האני היהודי למוסלמי, הנתפס מעתה ככפילו של האחר הנוצרי. ההיבדלות הדתית מתגלגלת כך בעיונות עדתית ותרבותית. זוהי רק אחת משורה של סוגיות גורליות העולות מתוך הדיון של פדיה, שהן אקוטיות למי שתוהה על גבולותיה של היהדות כזהות לא-מוסדית, ובעיקר למי שמבקש להשתחרר מ"מצבי העוול במרחב הישראלי" ולפתוח שיח חדש מתוך הכלה של אחריות.

איש הולך

נתיב או שניים אל ההיסטוריוגרפיה הזאת מתווה השיר "איש הולך", בתפיסות הזמן והמקום שהוא מזעזע:

איש הולך
 מדמשק לפריז
 אם במנהרה עבר אם איר גזר
 זאת לא אדע
 פתאם ראיתי שהמזרח נודד
 ואין עמוד תיכון כי אם רועד
 אני הלכתי מרחק שנים מירושלים לבאר שבע
 ולא עשיתי כלי גולה
 כמו יחזקאל השוכב על צדו
 במטה בכל
 365 ימים
 ואהובתו מתה וציון בגולה
 הלך אברהם מבאר שבע למוריה
 שלושה ימים
 קושר ומתיר את בנו במחשבתו

שְׁלוֹשָׁה יָמִים שׁוֹחֵט וּבֹכֶה
 מִי הַשׁוֹחֵטִים צוֹחֲקִים
 הִנֵּה כָּלֶם הוֹלְכִים
 וּכְבֹר יֵשׁ מִי שֶׁהֶקְדִּים וְהֵלֵךְ כְּאֵן לְעִיר הַמֵּתִים
 הָאֵם לְשֵׁם אָנּוּ צוֹעֲדִים [...]”

אחריותה של ההולכת כלפי המקום שהיא נושאת על גבה, זוהי נקודת המוצא. הליכה כגעגוע וכתרגול גופני-מיסטי, הליכה ככלי לטהרה ולכפרה, הליכה כהתגלות של יחיד וכבנייה של קהילה – כולן צורות התמודדות עם שבר, הנחקרות בהליכה שמעבר לטראומה כגילויים של יחס לעצמך ולאחר. בזיקה לחשיבתה ההיסטורית של פדיה, "איש הולך" הוא גרעין לביוגרפיה יהודית-ישראלית התובעת לבחון מחדש את הרגע האישי בהיסטוריה דרך מבט רחב על המודרניות היהודית.

השיר מוקדש לסובחי חדידי, מתרגם ומהגר פלסטיני שנדד מדמשק לפריז. הקדשה זו נקשרת לכנס בדלפי שיוחד למזרח התיכון ושבּו נפגשו השניים. המפגש של פדיה עם פצע ההגירה של חדידי העיר אצלה סדרה של שברים שהם חלק בלתי-נפרד מזהותה: גלות סבה בעירק, ההיקרעות מהאדמה, גירוש, נסיגה מהמרכז לפריפריה וגלות פנימית מן השפה הערבית, "השפה שבה קללו ואהבו הגדולים".⁴ על הרקע הזה מצטיירת ההיסטוריה כעין תהלכות עיוורים הכוללת שורה של הגליות והתגלויות – החל ביחזקאל, דרך אברהם וחנה, ועד לגילוי של פדיה עצמה שאדמת המולדת זזה תחת רגליה וש"עמוד התיכון" שלה נשטט. דומה שאזכור שירה הנודע של דליה רביקוביץ, "עמוד התיכון", מחריף ומחדד את עמדתה של פדיה הן ביחס לאובדן והן ביחס לתיקון, והרמיזות ההיסטוריות והאוטוביוגרפיות מבליעות אף הן את כפילותו של המשבר. מחד גיסא, הסילוק מן הטריטוריה נקרא כהגליה מעצמך ומגופך; ומאידך גיסא, ההליכה מצטיירת כתנועה המגששת אל מחוץ לבית ומעבר לעור הגוף, אל תכלית הדברים. "עמוד התיכון", שבו שוכנת נשמת האב אצל רביקוביץ, מתחלף כאן במרחב מדומיין שגבולותיו מכילים את העצמי כ"אחר", כ"זר" וכמוקצה:

בִּינְתִים אֶעֱדִיף אֲמַנֵם לְשֹׁכֵן בְּתוֹךְ מְלֵה
 בֵּית אַחַר טָרָם קָיָם
 סָפֵק אִם אֵי פְּעַם הָיָה
 בְּתוֹךְ עֵבְרִיּוֹתַי עוֹרֹתַי עֵרְבִיּוֹתַי
 שֶׁכֵּן זֶה מוֹסִיקָה שֶׁרַק מִתְנַגֶּנֶת
 שְׁפָתַי נְעוֹת
 אֶךְ קוֹלִי אֵינּוּ נִשְׁמָע [...]”

4 שיר זה, שנרפס בספר דיו אדם (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 54-56), הופיע לראשונה בכתב העת חדרים (11, 1994), והוא הראשון מבין שיריה של פדיה שראה אור. פדיה עצמה מעירה כי שיר זה הוא הגורם שהניע אצלה את מחקר הגלות כפרקטיקה של הליכה, "חקירת נושא וחקירת עצמי בעת ובעונה אחת" (הליכה שמעבר לטראומה, הערה 1 לעיל, עמ' 238).

5 פדיה, דיו אדם, הערה 4 לעיל.

6 שם.

לעומת ברית המילה, שנקשרת באב ההיסטורי שמל את בנו, מומחשת הנדידה בין לשונות וזהויות כאישה השוכנת בתוך מילה. כנגד עקדת הבן ("הלך אברהם [...] /שלושה ימים שוחט ובוכה") מציבה פדיה נגזרת נשית המורכבת מסיכול שורשים וצלילים – "עבריות עוורתיות", ומגלה שה"עבריות" מכילה "עוורת" ו"ערביות"; ואת קולו המסורתי של הנביא היא ממירה באילמות הגוף ובמוזיקה המשחררת את המודחק. כך גם זיכרון ההליכה כמקור, זיכרון המוטבע בתזמורו של הפועל ה.ל.ך והטיותו בשיר כולו, מחליף את הצו העתיק "לך לך", גואל את הקול מן האלם ואוסף את השברים לזעקה מפתיעה. אין זה הצו של האבות המייסדים, שנקשר אצל פדיה באכיפה של זהות עברית-ילידית: "עברי דבר עברית", אלא "עכשיו בכל זאת זועק המזרח" – חיווי שיש בו מן ההלם של לידה שנייה.

המשוררת שנושאת את החזון הזה מכווצת את דופק הזמן ומתרגמת את אירועי המרחב אל גופה, "כמו יחזקאל השוכב על צדו". כך, כעין זירה שנעשתה דגם לאירועים שהתרחשו ועומדים להתרחש, היא בבחינת "אני מופתכם" – המסמן החי של ההיסטוריה שלה עצמה. ההיסטוריה העצמית הזאת מוצגת כריבוי זכרי-נקבי המכיל את הקיטוב בין גלות למולדת ובין מערב למזרח – מעין שכונה אנושית שהיא פיגורת-על למכלול הזמן כולו:

אם הייתי גבר באשה כלוא
אם הייתי תפלה במשפטים הדוקים
אם הרי ירושלים באר שבע הלכתי במדברות רבים
ולא הגעתי את המורה
עכשיו אני מרגישה במולדת
שהרי פתאם הבנתי ארמה זו עד כמה זזה היא

השיר הארס-פואטי הזה, הראשון מבין שיריה של פדיה שראה אור ונדפס בכתב העת חדרים, מעלה אם כן שאלה לגבי היחס בין "מולדת" כמצבור סימני זהות דתיים-תרבותיים ובין "גלות" כפירושה של מערכת זו. באופן פרדוקסלי דווקא הפירוק מאפשר להתקרב לגרעין העצמי: "עכשיו אני מרגישה במולדת". ואולי, יותר מכול, נשמע הקשב להוראה שקיבל יחזקאל "עשה לך כלי גולה" – שכן הכלים שהם המילה, הגוף והתנועה, מאפשרים לאמוד מחדש את התזוזות בתוך מה שנתפס כ"מולדת".

התרחבות התודעה ההיסטורית

במשנתה העיונית פדיה עורכת בירור פורץ דרך של המעבר – מהגליה וגלות כחלק ממנגנוני ענישה וגירוש בימי הביניים אל הגלות כמחוז חפץ בזמן (פוסט)מודרני. באנטומיה שפדיה משרטטת נפרץ הדיון המסורתי בהקשריו העתיקים של המושג "גלות", והוא נידון בווריאנטים של "אני" מחד גיסא ובצורות של ערעור זהות מאידך גיסא. במקביל, הבחנתה של פדיה בין טיפוסים גלות מחדדת את התנועה שמקיימת ההיסטוריה היהודית מפעולתם של מנגנוני כוח חיצוניים אל עבודתם של יחידים שניסו להתנשל ממערכות אלה. רסיסי

ההתגלות המיסטית הפזורים בהליכה שמעבר לטראומה מעידים שדרך מרכזית להתמודד עם הגליה והענשה, שהן צורות של אכיפת זהות, התנהלה באמצעות טקסים שהתייחסו למקום – לא כטריטוריה כי אם כמרחב רוחני-סימבולי.

הופעת המיסטיקה במסורת היהודית, ובעיקר פיתוח הרעיון של האל הגולה, מסמנים שלב מכריע בתפיסת המקום כמרחב רוחני-סימבולי. בעניין זה, פדיה מאירה מחדש את מדרש נחמה הנזכר כבר בספרות הרבנית, ולפיו "כל מקום שגלו [ישראל] שכנה [גלתה] עמהם" (תלמוד בבלי, מגילה, כט, ע"א; במדבר רבה, ז, י), כגרעין של המבנה המיסטי המבוטא בספר הבהיר. דומה כי לדידה של פדיה, הציור של נפילת הגורם הנקבי מתוך מערכת האלוהות הוא מוקד של תיאולוגיה המפרידה את השכינה האלוהית מן הארץ ומנחלה מסוימת. לעומת תפיסות אחרות המזהות את הנקביות עם הארץ, כאן נפילת הגורם הנקבי גורמת להתנתקות לא רק מן השמים אלא אף מהארץ. התמונה הזאת מפתיעה וחדשנית ביחסים המתוחים שהיא מקיימת בין שרשרת טקסי גלות ובין רגעי המשבר שמאחים את טקסי הפירוד לרצף חדש. זאת משום שפדיה מפליאה להראות איך דווקא המקום ששאב אליו את הזיכרון של קהילה שחרבה הוא המקום שממנו חזרה וצמחה קהילה חדשה, וממנה שב והתפתח החזון המשיחי. כך, לדוגמא, נקרא טקס הגלות שעורך המיסטיקן ר' שלמה מולכו, מן האנוסים שברחו מפורטוגל, למול "המרכז המחרב" (רומא), כטקס המדמה את ייסוריו של המשיח "עבד השם" ביהדות מחד גיסא, ואת מסורת המשיח המתייסר בנצרות, מאידך גיסא.⁸ האנטומיה של הטקס מציגה בפרטי פרטים את ההופעה של המשיח המתחזה לקבצן ואת הסיפורים הסמליים של קורותיו; בהקשר זה, אפילו ביצועו לתפילת שמונה-עשרה מטרים את מעמדה האקסטאטי של תפילה זו אצל הבעל שם טוב. כך מזמינה אותנו פדיה לבחון מחדש את מרכיביו הריגושיים-ביצועיים של הטקס ולנוע בעזרתם מן העיצוב המשברי של מה שנדמה כחורבן גמור של היחיד והקהילה אל תפקודו של אותו רגע עצמו כחוליה חיונית בכינון רצף היסטורי.

היסטוריה כמוקדי משבר

מוצאו של הרצף הזה הוא בספרות ההלכה, המקיימת משחק חריף בין הישענותה על המיתוס והריטואל ובין השפחה, לפרקים מודעת, של מקורותיה. בהמשך גרשם שלום, למשה אידל וליהודה ליבס, גם פדיה מדגישה המשכיות של המיתוס מן הספרות הרבנית לקבלה.⁹ וכמו שלום, רואה אף היא בגירוש ספרד את הצומת המכונן של הגלות. דווקא

8 רבי שלמה מולכו נולד ב־1501, בגיל 22 חזר ליהדות והיגר לאיטליה, ובהיותו בן 31 מת על קידוש השם. פדיה מביאה את מסע החניכה שלו כדוגמה לטקס של עיצוב הסובייקט כ"מופת". ניתוחה המאלף מתייחס לסיפור מסעו הנפרש בספרו חזית קנה: מראות נוראות שראה הקדוש רבינו שלמה מולכו, ירושלים: בן ישי, תשמ"ט. ראו פדיה, הערה 1 לעיל, עמ' 119-124.

9 פדיה עצמה מפנה לכתביהם של חוקרים אלה, שהיא מקיימת עמם דו-שיח: גרשם שלום, "קבלה ומיתוס", פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, מגרמנית: יוסף בן שלמה, ירושלים: הוצאת מוסד ביאליק, 1976; משה אידל, קבלה: היבטים חדשים, ירושלים: שוקן, 1993; ויהודה ליבס, "על המיתוס היהודי וגלגולו", משואות: מחקרים בספרות הקבלה ובמחשבת ישראל מוקדשים לזכרו של פרופ' אפרים גוטליב, מיכל אורן ועמוס גולדרייך (עורכים), ירושלים: מוסד ביאליק בשיתוף אוניברסיטת תל אביב, 1994.

משום כך, שאלה מרכזית העולה מתוך הקריאה היא כיצד פדיה, במידה רבה בניגוד לקודמיה, מצליחה להכניס אל תוך ההיסטוריה מובלעות שעד כה נוערו מן ההיסטוריה. במקום שהחוקרים שהוזכרו לעיל התמקדו, כל אחד בהדגשים הייחודיים לו, בהתגלגלותה של השפה המיתית, או בפרישת שיטה תיאולוגית אצל הוגה כלשהו או אסכולה מסוימת, מבקשת פדיה להאיר את ההתפתחות ההיסטורית הכוללת של היחסים בין הלכה למנהג (כאנלוגיה ליחסים בין שפה מרחבית על-אזורית לפיתוח מקומי של ניב או דיאלקט). כדי למפות את היחסים האלה, היא נעה בין שני מיני סדר – זה שצמח ממחשבת האר"י והופנה אל הרבדים הסימבוליים של הקיום, ובו היהודים אוספים משאבים רוחניים לשם בניית גוף אלוהי; וזה הפוליטי שצמח מן המחשבה הלאומית, ובו היהודים אוספים את עצמם כגוף ממשי לשם בניית גוף פוליטי בארץ-ישראל. התנועה העקרונית הזאת בין שני המישורים ניכרת הן בהעזה של פדיה לחפור בעבר מבעד לבירור זהותה היא ברגע המשבר העכשווי, והן במעבר מקריאת טקסטים מבודדים לחקר הנסיבות הביוגרפיות-גופניות של היווצרותם, כדוגמת הזיקה שהיא מצביעה עליה בין הזהותו של הרמ"ק עם עונייה ופיזור של האלוהות, המוגשמת על ידי פעולת שיטוט, ובין חוויית חיים ומסורת זיכרון של גירוש וחורבן שהגיעו אל הרמ"ק לאחר שעברו בצינורות משפחתיים. כך גם ההשוואה שפדיה עורכת בין דגמים של חלום משיחי, ובחינתם על רקע המבנה הנפשי הקשור בטיפוסים שונים של חוויה אקסטאטית וחוויית זמן, בהקבלה בין האר"י לראובני ובין הרמ"ק לשלמה מולכו – כל אלה מנערים טיפולוגיות שגורות ומעצבים היסטוריוגרפיה רב-ממדית ואחרת.

על פי פדיה, הדרמה ההיסטורית כולה נחשפת באמצעות מפגשים בין גלות להתגלות. רק דרך רגעים שבהם נגלה ליחיד קץ ההיסטוריה – ובמבט על צמתים אלה – אפשר לספר את הכרוניקה בכליותה: החל בחורבן בית שני, שלאחריו מתוך הזעזוע חז"ל מסיטים את מרכז הכובד מן המקדש לבית המדרש, דרך המאות ה-13-16, ועד לראשית צמיחת הלאומיות במאה ה-18 והתגבשות דגמים של חסידות אשר מתגלגלים במודרניזם של פרנץ רוזנצוויג ואצ"ג. כבר בעריכת הקאנון של כתבי הקודש מתגלה הדפוס החוזר: זעזוע היסטורי מוביל להפניית התהליך אל תמונה הלוכדת את העתיד ברגע ההווה. כך, למשל, אצל דניאל ארבע מלכויות הן בבחינת מדד למושג הזמן – או בדחיסתן אל דמות היחיד שמבטא במבנה גופו את הזמן כולו, או כארבע חיות הבונות יחד את המבנה ההיסטורי. בצומת השני, מן המאה ה-13 עד המאה ה-16, מועתק המאבק שהתקיים בימי בית שני ביהדות כולה אל שדה הקבלה. אם אפשר למצוא כי עוד בימי בית שני שורטטו דפוסים של אבל, של שכול ושל חורבן מחוץ לחשיבה המסורתית של חז"ל, הרי שספרות הסוד של המאה ה-13 – בעקבות גרשם שלום שהתחיל לסמן אותה ככזאת – נקראת ככלי קיבול של חורבן, זיכרון, משיחיות וריטואל. ופדיה מדגישה כיצד הלכי רוח וקולות דחויים, שספר הזוהר הכניס לתוך הקאנון, הקנו לו רב-קוליות של זיכרון קולקטיבי.

הרגע ההיסטורי הפתוח והרחב ביותר מבחינת עושר הסוגות מתקיים במאה ה-16, עם הרמ"ק והאר"י, שתורותיהם אפשרו ריבוי זיקות בין מבנים של משיחיות, בין תפיסות חורבן ובין דפוסי כתיבה. וכאן מרתק לגלות – ודומה שלא מפתיע – כי דגם האב של

פדיה לכתובת ההיסטוריה שלה עצמה הוא ספר הזוהר, שממנו מסתעפים כמו ברב-מערכת הדגמים המיסטיים המופיעים במשולב ומתפרקים זה לצד זה במודרניות. זאת ועוד, בעקבות האר"י פדיה מנסחת מושגי מפתח בתורות התודעה והנפש היהודיות המודרניות – כולם מעוגנים בגנוסטיקה ובכולם הד עמוק למשבר.

כדוגמת קריאתה של פדיה את האר"י, גם ההיסטוריוגרפיה שלה עצמה בנויה על משבר, טראומה והתגברות. הטראומה משתקפת בצמצום, שבירה, תיקון – שאריות ושרידים – הבונים יחד תיאולוגיה של משבר. לעומת מסגרות של איחוי והחלמה שאפיינו את ההגשמה הציונית, ההיסטוריוגרפיה הזאת מעניקה משקל עצום לגלות ולטקסי גלות של יחידים; וכנגד הטליאולוגיה החילונית של הנראטיב הציוני, המדחיקה את הטראומה של האחר, מציגה פדיה תמונה היסטורית מטאפיזית שמוצאה בשבר ושלוקחת בחשבון אחרים ואחריות. כמערכת כוללת נשלטת האנטומיה שהיא בונה על מושגי הפחתה וחיסול ("הצמצום"), הליכה ופיזור ("השבירה"), שאריות ושרידים ("הרשימו"). האיסוף והחיבור החוזר ("התיקון") נעשים שלבים בעיבוד הטראומה. אגב קריאה בהליכה שמעבר לטראומה תהיתי על הממד הארס-פואטי של תמונת הקן בהגותה של פדיה – כלומר, האפשרות שהיא רומזת לתפקיד של חיבור זה עצמו בבחינת קן. ועולה על הדעת, בהקשר זה, התפיסה של חיבור כפי שהיא מצטיירת בתיקוני זוהר, כחלופה לבית שהוא משכן וטריטוריה, בחינת "זהו הקן".¹⁰

הקריאה הנועזת של פדיה בכתבים מן המאה ה-16 מראה כיצד הם מטרימים את הדרמה של המודרניות ומוליכה לדיון בצומת השלישי. לעומת הזיהוי המקובל של המודרניות היהודית-ישראלית עם תופעות של חילון, לאומיות והקמת המדינה, ומנגד, עם קו השבר של השואה – מזמינה אותנו פדיה להרהר דווקא בחסידות כפרדיגמה מודרניסטית שהתחוללה בתוך הדת עצמה. כך, למשל, שמה פדיה דגש על בשורתו של הבעל שם טוב, שהיתה מבוססת על זעזוע ומאורגנת על פי מבנה המשקף את האישיות הדתית עצמה; וכך היא גם מבארת את תמונת השכינה שלו, כסנכרון של שני ממדים חצויים.

בכל צומת אנו נתבעים לחשיבה חדשה על האופן שבו מיילדת ההיסטוריה את רגע ההווה. למשל, הזיהוי בין גירוש ספרד למקורות המזרחיות המודרנית מאפשר גם ליהודי האשכנזי להרחיב את המבט על העצמי ועל האחר. כך, האנטומיה של תורת האר"י חושפת אותה כמהפכה המעתיקה את החשיבה המיסטית ממושגי זמן לתפיסות מקום. מכיוון אחד, ההעתיקה הזאת מן המונותאיזם המופשט אל הגוף ודרכו פנימה מאפשרת בנייה של תורת נפש מדוקדקת ובכך משקפת את תהליך היווצרותו של היחיד היהודי; ומכיוון אחר, העתיקה זו מגבשת את הקולקטיב היהודי כולו כנושא תהליך משיחי, כאשר התנועה של הדחויים, זרותם ותפוצתם, נעשית עילה לבניין של ממלכות ולאומים. במקביל, הדיון בצומת המודרניסטי ממזין אותנו להרהר מחדש בהיאחזות ובהתנחלות במרחב הישראלי ובזיקתן לגלות, לגירוש ולהשמדה. המשיחיות בשירה העברית בעת החדשה נידונה לרוב

¹⁰ ראו דיונה של פדיה בזיקה הזאת בין הקן ל"חיבור", כלומר לטקסט עצמו, הערה 1 לעיל, עמ' 105-104.

דרך חייו וחיבוריו של אצ"ג; ודווקא בדיונים אלה בולט בהעדרו אבות ישורון,¹¹ משורר שעולמו מסתעף מהחסידות ומונע על ידי קו השבר של השואה, אך מציע כיוונים חדשים ואנטי-משיחיים של קיום במרחב הישראלי.

ההיסטוריה הסמויה

ככל שנקרא בחיבור הליכה שמעבר לטראומה – ואני חושבת על "חיבור" כמו שנדרשת לו פדיה, ככלי המאגד בתוכו ריבוי של הקשרי גוף: גוף הספר, גוף החברה, גוף הקהילה וגוף המשיח – מתבהרת התמונה שעלינו לקלף ולפתוח כדי לשחזר את ההיסטוריה הפנימית המתקיימת במתח עם סיפור-העל של ההיסטוריה החברתית-פוליטית שבו היא שזורה. אם ההיסטוריה החברתית-פוליטית תופסת את תופעת ההליכה מנקודת מבט של מקום, הרי שהביוגרפיה המיסטית מאירה את היחסים בין הליכה לכתיבה כפואטיקה. דומה שדווקא המצב הקיצוני ביותר – ההליכה הטראומטית, שמתאפיינת לעתים בשתיקה גמורה המתלווה לחסימת הגישה אל המרכז האבוד – מכוון לשילוב הפואטי בין פרקטיקה פיזית לכתיבה. בדגש ששמה פדיה על הדימוי השירי כצומת רב-פנים של שתי הפרקטיקות הללו, היא נעה בין הדגם המיסטי של האר"י לתפיסת ההיסטוריה של ולטר בנימין. אם המערכת הקבלית-שירית שבנה האר"י מעניקה תכלית להליכה בגלות המתרחשת בין הערים הסמויות מן העין, הרי שאצל בנימין נתפסת ההיסטוריה מנקודת מבטו של ההלך הנע קדימה ונעצר, קופא ומביט לאחור. דומה כי הדגם שפדיה עצמה מפנימה ומבנה בתפיסת ההיסטוריה שלה מושתת הן על הדימוי האנכי של עלייה, נפילה וירידה – הנוגע לשבירה, לנפילת הניצוצות, לנפילת השכינה ולעבודה של העלאת הניצוצות (האר"י) והן על הרכיבים המייחדים את כתיבתו של בנימין: הליכה, הבזק, תמונה, חזרה, טראומה וחורבן. כך, בקריאה לאחור אפשר לזהות בהליכה שמעבר לטראומה דרמה שירית אשר נדברת עם מושאי המחקר של פדיה ומנהירה אותם, אגב ביצוע מיסטי משלה. על כן מסעה המורכב מהבזקים, מקיטועים, מהתפרצויות, ובד-בבד מתמונות יסוד השבות וחזרות באופן הצובר משמעויות והקשרים מעצב, למעשה, פואטיקה של גלות.

גיבורת המסע השירי היא השכינה, ונראטיב-העל שלו הוא סיפור גלותה שטקסי הנדודים קשורים בו. שכן השכינה – המזוהה כאן עם "מקום חוץ בלתי-מובנה" או "מרכז חוץ-טריטוריאלי" – נתפסת כפיגורה המודדת את הזמן הסמוי של ההיסטוריה; כך גם סיפור הגלות המיסטי נקרא כמקיים זיקה לנפילתה של השכינה או לערעורה ביחס למערכת האלוהית. והאנטומיה השירית של פדיה מעמידה בפנינו וריאנטים של תמונת ענק החולשת על כלל תפיסת הקיום, מתווה את שליחות האדם בהיסטוריה ומאירה בהבזק את השתנותה מנווד לנווד. אצל הרמ"ק, למשל, מופיעה השכינה כנופלת לתוך בור "ענק"

11 שאלת מיקומו של אבות ישורון במרחב הישראלי-יהודי נידונה במאמרה המקיף של פדיה "שני שעונים – שני זמנים", המופיע בספר איך נקרא אבות ישורון: כותבים על שירתו, לילך לחמן (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011. להעמדה חריפה של הכיוון האנטי-משיחי שמציעה שירתו בצומת המודרני, ראו דיונו של אלחנן ניר במאמרו "מעבר למנהרה: גלות וגאולה כסיפור התבגרות אישי", מקור ראשון, "שבת הגדול" (אייר תשע"ב).

שהוא הזמן ההיסטורי כולו; אצל האר"י, לעומת זאת, היא נופלת לאורך ולעומק הלילה ועולה עם שחר. לעומת תמונת הזמן של הרמ"ק, שמכילה היבטים רגרסיביים מובהקים, תמונת השכינה של האר"י הולכת ונבנית ונאספת משברים בזמן ה"קטן", וכך מאפשרת ציר גישה לתיקון פרוגרסיבי שניתן לאחוז בו בכל יום ובכל טקס.

מפעימה במיוחד ההידרשות של פדיה למצוות שילוח הקן הנודעת, שבאמצעותה היא מדגימה את התפלגותן של האסכולות הקבליות השונות. לאור זיהוי השכינה עם הציפור האם, מתבהרות גישות שונות ליחסים בין הממד המסתתר של האל לממד האלוהי המנהיג את עולמו, כמו גם לזיקות שבין היסטוריה למשיחיות. כך, למשל, שילוח האם בחוג הרמב"ן מבטא את השגבתה, ואילו בחוג הזוהר זהו ביטוי לגירושה לגלות: לעומת הרמב"ן, שאצלו שילוח האם נתפס כהכרה בטבע הנשגב של האלוהות – שהוא מעבר ליכולת השגה אנושית ולכן גם מעבר להיסטוריה, הרי שבספר תיקוני זוהר, כפי שהדבר מיוצג בספר הקנה, האם מתווכת בין האל לעם היהודי, ושילוחה הוא נפילתה לתוך המציאות הארצית – גירושה מן האלוהי אל ההיסטוריה.

דומה כי יותר מכול, הקשב הדק של פדיה להיבטים הגופניים של הטקס, לצינור הנשי שלו, לדימוי השירי שעליו נישא הנראטיב ולגווני השפה העברית שבהם הוא מתגלגל, מסגירים את חביבה פדיה עצמה כמושא מובלע של ההיסטוריה שהיא כותבת ומייחדים את מבטה כמשוררת מיסטיקנית.

אוניברסיטת חיפה

”מה שראתה שכחה על הים“ ריאיון עם מאיר ויזלטיך

מראיינים: חנה סוקר-שווגר, יעל בן־צבי, מעין גלברד, אימי מרניבדג-מיליקובסקי, תמר סחר, מירי פלד, יערה קרן, יואב רונאל, עירית רונן

כשהעלינו בינינו לבין עצמנו את הרעיון לראיין אותך לגיליון הנוכחי של כתב העת, סברנו שיש מקום לדון דווקא אתך בשאלות הנוגעות ליחס שבין התיאולוגי, הפוליטי והפואטי. בהמשך השיחה נבקש להעלות כמובן גם נושאים אחרים הנוגעים לשירתך, אבל אולי כדאי להתחיל דווקא בעניין העיקרי. בשיחה מוקדמת אמרת שלתיאולוגיה הפוליטית מקום חשוב ביצירתך, שכמעט לא זכה עד כה להתייחסות.

למעט מאמר אחד (מאת חנן חבר), לא ציינו את הנושא הזה כתמה בשום מאמר. את ה”פוליטי” דווקא כן. זכיתי לתואר המפוקפק ”משורר פוליטי” הרבה פעמים. אבל על תיאולוגיה לא דיברו. גם אין התייחסות כלשהי לדת היהודית ולא להי יהודים המופיעים שוב ושוב בשיירי. יוק. אולי זה קשור בנטייה של הכתיבה הספרותית בארץ להתחמק מהיחסים המיוחדים שבין הציונות המעשית לדת היהודית.

אתה יכול להסביר מהי תיאולוגיה פוליטית מבחינתך, וכיצד נושא זה מתבטא בשירה?

מעולם לא אמרתי לעצמי, ”עכשיו אכתוב שיר שיש בו רובד של תיאולוגיה פוליטית”. בדרך כלל אין לי מושג על מה אני הולך לכתוב שיר. גם כשיש לי מושג, זה מושג לא כל כך מעניין, ולא בהכרח נכון. רק בדיעבד אני מזהה מה יש בשירים – לעתים כשאני עובד עליהם, אבל בדרך כלל בשלב מאוחר יותר – כשאני נעשה פחות ופחות כותב השיר ויותר ויותר קורא שלו. למשל, כשאני קורא היום שירים שכתבתי בשנות ה־60, אני לא חווה את עצמי כמחבר שלהם. נוצר מרחק גדול ביני ובינם. היום לא הייתי יכול לכתוב שיר דומה. אם יבקשו ממני אוכל לנסות, אבל זה מסוכן. למשל, אודן בשנות ה־60 שלו ערך את שירתו המוקדמת. הוא הכניס בה המון תיקונים, כלומר קלקולים – כי לא היה לו מושג ברור מי ומה הוא הבחור בן ה־19 או בן ה־21 שכתב את השירים. בינתיים הוא הלך דרך ארוכה ונעשה לדעתי הרבה יותר מייגע. לא חשוב, זה כבר עניין של דעה. הוא קלקל לעצמו – לא הרבה, מכיוון שאודן בכל זאת מבין משהו בשירה, הוא לא ממש שחט את השירים. פה ושם קלקל קצת. החליף מילה במילה פחות נכונה למשפט האודנסקי המוקדם. לי זה לא יכול לקרות. כי השירים מהעשורים הראשונים – אני ממש קורא שלהם. נכון שאני קורא עם עבר, אבל אני לא קורא נאיבי – ”נאיבי” במובן הטוב של המילה.

אני בכלל לא כותב על נושאים. בעיני שיר טוב לא יכול להיות שיר ”על נושא”. יכול להיות בו נושא, אפילו יכולים להיות בו ארבעה או שבעה נושאים במקרים מסוימים. אבל הוא

לא יכול להיות על נושא. כי שירים לא מתחילים בנושאים, הם מתחילים במילים. או לפעמים אפילו לא במילים, לפעמים במין מנגינה בראש, משהו כזה שמחפש מילים. משהו שמעורבב במילים אבל בעצם מחפש מילים. זו התחלה נורמאלית של שיר. יש לי שירים מעטים שידעתי שאני הולך לכתוב אותם על נושא, והם באמת פחות טובים בעיני. אבל היו כל מיני סיבות לכך שכתבתי אותם. למשל יש במכתבים, שיר שנקרא ”מלים אחדות למבפנים את הנסיגה”. זה שיר שנכתב בקשר לנסיגה מימית. לא כתבתי אותו ביוזמתי. פנו אליי מידיעות אחרונות. לא ביקשו שאכתוב שיר, ביקשו שאכתוב טקסט על הנסיגה לרגל גיליון שהוקדש לעניין. יש בשיר דברים יפים מאוד, אבל הוא לא שיר שאני אוהב באמת.

אם נחזור לתיאולוגיה פוליטית, מבחינתי השירים במוצא אל הים הם מפתח לנושא הזה.

בשיחה מוקדמת הזכרת את השיר ”המשורר מחופש למלאך ה” מתוך מוצא אל הים.

כן, זה שיר שעל פניו עוסק בנושא תיאולוגי, והוא גם מתייחס להיסטוריה. בכלל, אצלי פוליטיקה והיסטוריה – אני אומר זאת בדיעבד, לא שכך תכננתי את זה – מעורבבים זה בזה. זה עניין של ביצה ותרנגולת. היסטוריה היא התרנגולת השלמה ויש בה גם ביצים. כי פוליטיקה שלא מחוברת לשום היסטוריה, לא מעניינת אותי בתור משורר. היא יכולה לעניין אותי כקורא עיתון. אבל מעולם לא כתבתי שיר במטרה לשכנע ברעיון פוליטי כלשהו, מלבד אולי השיר שהזכרתי קודם – ”למבכים את הנסיגה”. השירים החריפים ביותר מבחינה פוליטית שכתבתי, לא נכתבו מתוך מוטיבציה לשכנע מישהו בצדקתה של עמדה כלשהי. אם יש בהם זעם פוליטי הוא בא מתוך הזעם המתעורר בי מול תופעות, לא מתוך הרצון לשכנע. אם מישהו מכריז ”השתכנעתי”, זה לא משמח אותי. זה בכלל לא מעניין, בעצם.

השיר שהזכרנו, החותם את מוצא אל הים הוא, למשל, שיר שאני לא זוכר בכלל את נסיבות הכתיבה שלו. השורה הראשונה שלו נכתבה, ”המשורר מחופש למלאך ה”, אבל ברור לי שלא היה לי מושג מה יהיה בשיר. רק העניין התיאטרלי הזה, של משורר מחופש למלאך ה’, המשורר כפסאודו-שחקן בעניינים אלוהיים. אני חושב שלא ידעתי שיהיה שם שמשון, ושיהיה שם ישו, כשכתבתי את השורה הראשונה הזאת. השירים שאני אוהב, בכלל, הם שירים שקורים – הם קורים, הם נכתבים בלי שיהיה לי מושג ברור על מה שיתרחש בהם. אמנם בשירים ארוכים אתה לא יכול שלא יהיה לך בכלל מושג. למשל, אם אגיד שבשיר ”בא תראה את המורדים שלי” לא היה לי מושג מה אני כותב – זה יהיה מוגזם, אבל המושג הוא מאוד חלקי, ואני גם לא מתעניין בו כל כך. אני מחכה להפתעות, למשהו שיקרה בתוך השיר הזה, מתוכו, לדברים שיקרו.

מה שאותנו הפתיע בשיר הזה – ”בא תראה את המורדים שלי” – זו האינטימיות שבה אתה מדבר על המורדים. לעומת ”71 לפנה”ס”, שיר שבו מובעת עמדה נחרצת כנגד המורדים, פה יש מין פליאה כזו, של התבוננות בגיבורים האלה שלך.

אני יכול להגיד כמה מלים על נסיבות הכתיבה של השיר ”בא תראה את המורדים שלי”. הוא נכתב כשהייתי בן 19. אפילו אני מתפלא כשאני חושב על זה. כתבתי אותו בצבא,

לאחר שעפתי מבסיס אחד והגעתי לבסיס מזון, ובינתיים, עד שימצאו לי תפקיד קבוע, עבדתי במחסן הקפה, שהיה לגמרי מבלגן והיתה בו מכונה גדולה שטחנה קפה יחד עם פולי סויה. את התערובת היו מכניסים לפחים שחולקו לכל מיני בסיסים. בבסיס שלנו קיבלנו קפה אמתי, טהור; אבל לאחרים היו מחלקים חצי קפה חצי סויה (פולי קפה עלו אז פי ארבעה מפולי סויה). והמכונה התקלקלה יום אחד. לא היה טכנאי בבסיס, ובינתיים, בשעות שחיכינו לטכנאים, כתבתי את השיר.

ובכל זאת, יש נימה מיוחדת בשיר הזה.

השיר נכתב ב-1960, אבל כעבור שנתיים, כשהייתי כבר סטודנט בירושלים, במקרה פגשתי בשמעון צבר שקרא את השיר שפורסם בינתיים בעכשיו. זה היה השיר הראשון שלי שנדפס בעכשיו. שמעון צבר התחיל כצייר, בעיקר כמאייר, וגם כתב דברים מאוד משעשעים. הוא היה מאוד שונה מהאנשים האחרים שכתבו בשנות ה-50. בסוף, בשנות ה-60, הוא הוציא כתב עת בשם דפים צהובים – בסך הכול הוציא שתי חוברות, וירד מהארץ. חשוב לדעת שלצד יוכני הופיע גם דפים צהובים. אחרי מלחמת ששת הימים צבר נחשב שמאלן קיצוני ואנטי-ישראלי, והשתקע בלונדון.

ובכן, הוא פגש אותי בירושלים בנסיבות חברתיות כשהייתי סטודנט, ואמר לי: "קראתי את השיר שלך בעכשיו ולא הבנתי משהו: תגיד, זה ציוני או אנטי-ציוני?" בהתחלה זו נראתה לי שאלה אידיוטית ואופיינית לבני אדם שלא יודעים לקרוא שירים. אבל כשחשבתי על כך מאוחר יותר, ראיתי שיש מקום לשאלה הזאת בעקבות שיר זה, ושזו לא שאלה כל כך טיפשית. בלי קשר למה תהיה התשובה עליה, השאלה עצמה לא טיפשית. כי השיר לא באמת מתעסק בימי בית שני. כשקראתי אותו אחרי שנים, השתאיתי להיווכח עד כמה השיר, להבדיל ממחברו בשעתו, מאוד מודע למה שהוא עושה. למשל, בהתייחסות לצליבה, כתוב: "חלמו צלבים על עולים חדשים". לצלב באמת עולים, או מועלים, אבל ברור לכל קורא מה זה "עולים חדשים". זה צירוף כבול, במיוחד בשנות ה-50 וה-60.

במיוחד כשהם מוזכרים אחרי השיכונים: "במקום שעומדים עכשו שפונים, חלמו צלבים / על עולים חדשים".

כן, הרעיון שאפשר לראות את העולים החדשים כסוג של קורבנות שעולים על סוג של צלב. זה רעיון שלא התעסקתי בו בשיח היומיומי שלי באותו זמן, אבל השיר בהחלט מתעסק בו. זה מדגים את המתח בין האדם כמחבר ובין האדם כקורא.

דיברנו על המורדים. יש משהו בקרבה לאלוהות, באינטימיות עם אלוהים ושליחיו, שקצת מזכיר את יונה וולך.

אגיד לכם משהו בסוגריים. זה לא יפה להגיד ואני לא אוהב להגיד את זה. אצלנו מדברים על תופעות ספרותיות בדורות האחרונים בלי שום פרספקטיבה היסטורית, עם אפס תשומת לב לתאריכים ולתהליכים. כאילו הזמן מת עם קום המדינה יחד עם כל הכרוך

בו והעשוי להשתמע ממנו. מדברים על יונה וולך כאילו יצאה מהראש של זאוס. ובכן, יונה לא יצאה מזאוס. והיא גם לא יצאה מדליה הרץ, מהסיבה הפשוטה שכאשר כתבה את שירתה המוקדמת היא לא הכירה את דליה הרץ. היום אנשים חושבים אוטומטית, כאילו שהכול היה מצוי על כל המדפים. דליה הרץ הוציאה ספרון קטן בהוצאת ”עכשיו”, שלא ממש הפיצה את הספרים שהיא עצמה הוציאה. למשל, כשאני הוצאתי את הספר הראשון שלי, אני דאגתי להפצה בעצמי. בהוצאת ”עכשיו” זה היה יכול לשכב בפניה נידחת לנצח. גבריאל מוקד רצה להוציא ספרים, לא למכור אותם, גם לא להפיץ אותם. עניין אותו להגיד ש”עכשיו” הוציאה עד עכשיו 17 ספרים, ולא 16 כפי שאנשים אומרים שלא בצדק; הוא רצה לסדר את הספרים על המדף, לשחק אתם לפי סדר החשיבות, ולשנות את הסדר הזה מדי פעם. זה מה שעניין אותו – מה נחשב יותר בעיני ובעיני כמה יודעי דבר. לא עניין אותו להפיץ ספרים באופן בנאלי כדי שסתם אנשים מהרחוב יקראו אותם. הספרון הדקיק של דליה הרץ יצא ונפל לתוך הבור, ואיש לא שמע עליו חוץ מהחבורה ב”עכשיו” וחוג מתעניינים צר. ויונה היתה רחוקה מ”עכשיו”. יונה היתה בכלל בקריית אונו, ואחר כך נעשתה תלמידה במכון אבני. בשלב זה לא היה לה שום קשר ל”עכשיו”. היום מוקד הוא כמעט ה”מגלה” של יונה וולך, אבל למעשה היה צריך להכריח אותו להכניס אותה ל”עכשיו”. הורביץ ואני ”עשינו לו את המוות השחור”. בהתחלה הוא לא חשב שאלה בכלל שירים הראויים להתייחסות! המציאות זורמת. תמיד. לעולם לא נכנסים לאותו נחל פעמיים.

אז יונה וולך לא יצאה מהראש של זאוס. חלקית, היא פשוט יצאה מהשירה שקראה. כיוון שהשירים המוקדמים שלי נדפסו שנה־שנתיים קודם, זה היה המון זמן בשבילה לקרוא את הטקסטים הקצרים האלה. מצד שני, יונה וולך עשתה דברים מאוד עצמאיים, מקוריים, שהיו תגליות שלה. אבל בתחילת דרכה היא הושפעה כמובן ממה שאפשר – ממני, מאבידן, ממה שהיא קראה, והיא לא קראה בצורה מסודרת. כי בתחילה לא היה מי שיגיד לה מה לקרוא. מי יגיד לה? השכנה בקריית אונו? הקשר הראשון שלה לעולם הספרותי היה כשהכירה את מקסים גילן, ומיד לאחר מכן הכירה אותי. קודם לכן היא הלכה ל”אבני”. עכשיו, אתם יודעים שבקרב תלמידים לציור רבים הדיסלקטים, המתקשים לקרוא, ואין להם מושג בטקסטים. אני אומר את זה בהכללה גסה. כמובן שיש ציירים שיודעים המון. הצייר יאיר גרבוז קורא יותר פרוזה בת זמננו ממני. הוא קורא גם הרבה שירה. אבל על פי רוב, לציירים אין התמצאות בשירה.

ואם נשוב אליך ואל היחס לאלוהים – מהיכן ”נולד” מושג האלוהים שלך?

כולם ידעו שיש מושג של אלוהים, זה לא היה סוד כמוס. אבל המקרה שלי הוא מקרה מיוחד. עד גיל חמש־שש לא ידעתי שיש אלוהים, כי גדלתי ברוסיה הסובייטית. ומשפחתי, שגידלה אותי, לא מצאה לנכון להלעיט אותי באלוהים יחד עם הדייסה. הלכתי לגן סובייטי, שבו על הקיר היתה תמונה של סטלין, לא של מלאכים ולא איקונה של מריה עם ישו הקטן. ברוסיה קר, כל ילד מגיע עטוף במעיל ובצעיף צמר, ובגן יש חדר עם מתלה מעילים גדול ומאוד מסודר, ומעליו מתנוססת תמונה של סטלין. אולי לא סיפרו לנו בגן הילדים על סטלין, אבל הוא היה שם – היתה תמונה שלו, היתה איקונה.

זה היה גן מצוין. ברוסיה הסובייטית הרבה מאוד גני ילדים היו שייכים למפעל. אני הלכתי לגן של אָן־קֶה־וֶה־דֶה (מה שאחר כך נקרא קֶה־גֶה־בֶה), כי אחותי הבכורה עבדה כפקידה שם. לכן היתה לי הזכות ללכת לגן הזה, שהיה גן מאוד מועדף. אבל אז עזבנו את רוסיה, כי אחותי התחתנה עם נתין פולני שלחם בצבא האדום – יהודי פולני ליטאי מעיירה שעל גבול פולניה־ליטא. הם דיברו יידיש ליטאית ופולנית. כשגיסתי חזר הביתה בתום המלחמה, הוא נוכח שכל החמולה כולה הושמדה. זו היתה מהעיירות האלה שלא נתנו לאנשים אפילו את הכבוד לנסוע לאושוויץ, אלא חיסלו את כל העיירה בבורות ביער הסמוך. הוא לא רצה להישאר בפולניה ולכן הברחנו את הגבול לגרמניה המערבית.

הייתי זקוק בדחפיות לזהות. במושגים של אז היה ברור לי למרות גילי הרך שמבחינתי רוסיה שרופה. היא כאילו הושמדה. אין יותר רוסיה, אין יותר השפה הרוסית, השפה היחידה שידעתי. היה גם ברור כי בטווח הארוך איש מאתנו לא יישאר בגרמניה. אז לאן?? כנראה לאמריקה, כי לגיסי היו קרובים באמריקה. אבל בסוף החליטו לנסוע ל"מקום שבו נמצאים כל היהודים", זה היה הניסוח. לפלשתינה. ואז התחלתי ללמוד עברית. היה ספר לימוד עברית שהגיע מהארץ בשם "חברי" חלק א' וחלק ב', והיה ספר בראשית. לקחו לי מורה פרטי שלימד אותי חצי שיעור "חברי" וחצי שיעור ספר בראשית. ככה למדתי עברית. מה שאני אומר בעצם, זה שהייתי צריך זהות. גיסי, שהתפקד לגמרי בגיל 13 אחרי הבר־מצווה, לאחר המלחמה חזר בתשובה לזכר משפחתו הרצוחה. הוא חזר בתשובה מתונה. הוא פשוט הניח תפילין, הלך ביום שבת לבית הכנסת, שמר על כשרות בבית. זאת הזהות שהוצעה לי – זהות יהודית מסורתית. ואני מאוד התלהבתי מזה. בגיל שש־שבע נעשיתי הרבה יותר דתי מגיסי. אם כבר, אז כבר. היה לי כישרון ללמוד, ולמדתי מהר. היו לי אוזניים כרויות, וגיסי סיפר לי כל מה שהוא ידע על היהדות, סיפורים מההיסטוריה היהודית, וכל מה שהוא זכר מן ה"חדר". הוא לא היה קנא, וענה ברצון על כל השאלות שהיו לי. כל זה נראה לי מאוד מוצלח.

כשבאתי ארצה היינו חודשיים במחנה עולים בבית ליד, ושם לא היה בית ספר. לקחו את הילדים לגבעות, לימדו אותם שירים עבריים – וזה היה בית הספר. היו המון עולים והמון ילדים, ולא היו מורים. אחותי הבכורה היתה מאמינה גדולה בחינוך על רמה, והיה צריך לחפש בית ספר לילד. בסוף מצאו פתרון אידיאלי – לשלוח אותי לקיבוץ. שם יש בתי ספר מסודרים, ואני אהיה ילד חוץ. כך זה יהיה עד שהם יתמקמו במגורי קבע. הם התמקמו בשיכון בנתניה, ובינתיים אני הייתי בקיבוץ רמת השופט.

רמת השופט זה קיבוץ של השומר הצעיר. ביום שבאתי שאלו אותי למה אני לא מוריד את הכובע, וכעבור שלושה ימים הורדתי את הכובע. וכשחזרתי לאחותי כעבור שנה, הייתי אפיקורוס גמור. אבל כבר הייתי פוסט־דתי. ידעתי מה זה דת. אני התעקשתי – ויותר לא חזרתי להיות דתי. אבל לשם שלום־בית הלכתי כל שבת לבית הכנסת. לכן אני יודע את התפילות.

הופתענו כשסיפרת שכשנסעת ללונדון לקחת אתך ששה סדרי משנה.

ביקשתי שישלחו לי. זה הטקסט העברי העיקרי שקראתי במשך שנה בלונדון. קראתי את כל המשנה מתחילתה ועד סופה. בארץ לא הספקתי. היה לי גם מאוד חשוב לתת לבת שלי שנולדה בלונדון שם מהמשנה ולא מהתנ”ך. היה לי רעיון שזה מאוד לא טוב שמלמדים יותר מדי תנ”ך ופחות מדי משנה. חיפשתי שם מהמשנה ורציתי לקרוא לה ברוריה, שהיא גם אשתו של רבי מאיר. אבל אשתי סירבה ואמרה: ”על גופתי המתה יקראו לבת שלי בשם של עוזרת”. אז מצאתי לה שם אחר מהמשנה: מרתה. זו פרשה שקשורה בחורבן ירושלים, אנקדוטה על מרתה בת בייתוס ששלחה את עבדה לשוק לקנות חיטים. זו לא דמות חשובה אבל זה שם יפה. והיו גם הביטלס, עם ”מרתה מיי דיר”. אני מספר את כל זה כדי לומר שתפקיד הדת בתוך המוח האנושי העסיק אותי כל החיים שלי בעצם, מגיל מאוד צעיר. בהתחלה הדת היהודית נראתה לי פתרון לזהות. אחרת הייתי מוצא את עצמי מאוד מבולבל. וגם אחר כך, אחרי שקצת שיניתי את המפתח לזהות שלי, עדיין זה מעסיק אותי.

הדת מעניינת אותי בצורתה האקטיבית, בתפקיד שהיא ממלאת בהיסטוריה, אבל לא באופן תיאורטי. תיאוריה לא כל כך מעניינת אותי. לכל תיאוריה יש חיסרון שבעיני הוא מצמית, הוא הורג אותה: לתיאוריה יש שאיפה להיות אמת, האמת, להיות נכונה יותר מהתיאוריה שלצדה. אני לא מאמין באמת מסוג זה. אני מאמין בחיפוש האמת ובחשיפת שקרים. שקרים אפשר להכיר. אפשר לחתור לאמת, לחפש מהי האמת. אבל אם מישוהו טוען שמצויה בידו התיאוריה האמתית, זה פוסל אותו על הסף.

מתוך דבריך עולה כי הגילוי שלך את הדת והאלוהים מגיע עם העברית. אתה יכול לספר על הקשר בין העברית והדת?

במידה מסוימת זה היה סימולטני: בגיל שש גיסי הסביר לי מה שהוא הבין בדת ובמה אנחנו מחויבים בתור יהודים, וכעבור זמן־מה התחלתי ללמוד עברית. מה שמאוד חשוב בעיני, זה שלמדתי את העברית של ספר בראשית ואת העברית של היישוב הארץ־ישראלי במקביל. באותו שיעור. אך כיוון שיש לי נטייה להבחין בדברים, לא בלבלתי בין זה לזה. ראיתי את ההבדלים, אבל גם יכולתי לחבר את האונה הימנית עם האונה השמאלית.

היום, למשל, מלמדים את הילדים תנ”ך כך שהם לעולם לא יוכלו לחבר את האונה הימנית עם האונה השמאלית. יש הרי דבר שנראה כפלא גמור: באו לפה ילדים בסוף שנות ה־40 ובשנות ה־50 המוקדמות, המוני ילדים, שההורים שלהם דיברו הונגרית, ערבית, פרסית, פולנית, רומנית. בבית לא דיברו עברית בכלל או שדיברו עברית גרועה, משובשת. הילדים האלו למדו בבתי ספר בתנאים לא כל כך טובים, וכשהם גמרו את בית הספר הם יכלו לקרוא פרק בתנ”ך. זה לא נראה להם דבר בלתי־נסבל, בלתי־מובן. אולי לא לכולם, אבל לרבים מהם. ואילו היום, ילדים שהסבא שלהם כבר דובר עברית וכותב עברית וחולם עברית, לא מסוגלים לקרוא פרק בתנ”ך. זה נראה להם טקסט בלתי־מתקבל על הדעת. לדעתי מערכת החינוך תכננה את זה בצורה בלתי־מודעת, שהילדים לא יוכלו לחבר את האונה הימנית עם האונה השמאלית, בעוד שמערכת החינוך הפרימיטיבית של המורה

הפרטי שלי בוויזבאדן בגרמניה עשתה בדיוק את החיבור הזה. הוא פשוט לא תיאר לעצמו דבר אחר. למדתי גם את ספר בראשית לא בגלל תיאוריה נכונה על השפה, אלא בגלל הדת – מתוך תפיסה שאני אצטרך גם ללמוד תורה. איך מתחילים ללמוד תורה? בספר בראשית. בינתיים לא הספקתי ללמוד בוויזבאדן את שאר הספרים. אבל אצל החרדים כאן, כשהילד צריך ללמוד תורה חושבים שאוי ואבוי לו שהוא ילמד משהו נוסף. והוא צריך ללמוד תורה על פי הלוּבביצ'ר או לפי הליטאים, וזה מה שחשוב. זאת הפרדת האונות. פשוט הופרדו האונות.

בריאיון להלית ישורון אמרת שהדור של זך לא כתב בלשון ארכאית אלא מתוך אירוניה, ושהדור שלך – אם נתרגם את זה לניסוח הנוכחי שלך – "חיבר בין האונות".

זך, אבידן ובמידה מסוימת גם עמיחי שאפו להגיע לשפה שתהיה משוחררת ממליצה ומסלסולים שלונסקאיים, לשון תקנית, אם כי לא בדיוק עברית מדוברת. להוציא את עמיחי, הם לא גדלו בבתים דתיים, וכל דבר שהם לוקחים מתוך הסידור או מתוך התנ"ך, מקבל אצלם נופך אירוני. זה ברור ובולט במיוחד אצל זך. אצל אבידן, הבקיאות שלו בעברית היא מצוינת והוא טרח להכיר אותה על שכבותיה. אצל זך זה לא כל כך נכון. העברית של זך היא עברית טובה של מהגר. אני לא רוצה להתבטא באורח בוטה, אבל זו עברית עם שורשים קצרים. זה לא שאין לה שורשים, יש לה, אבל הם קצרים.

דליה רביקוביץ לעומת זאת היא יוצאת מהכלל. הרי דליה היא כבר דור ביניים. דליה מבוגרת ממני בחמש שנים וצעירה מאבידן בכמה שנים. ואכן אצלה יש תהליך אחר: בהתחלה יש אצלה שאיפה מאוד חזקה לשפה ספרותית יפה. מה זה "ספרותית" באותו זמן? – מחוברת לתנ"ך, ובמקרה שלה גם לרטוש. תנ"ך בגרסת רטוש. אבל אחר כך, לאט-לאט היא משתחררת מזה, ובשירה המאוחרת שלה היא "גמרה" עם העברית התנ"כית. פה ושם יש עדיין נגיעות, אבל היא מאוד משוחררת לעומת ההתחלה. אצלה אני חושב שזה נבע מסוג של חוסר ביטחון באפשרות שהיא משוררת חשובה. וכדי להיות משוררת חשובה, יותר בטוח להתקדם במים במקום שיש קרקעית – התנ"ך – ולא לשחות לעומק.

בכמה מקומות אתה מדבר על השירה כהתנסות, כמעשה בעולם. ספר שיריך קח נפתח בשורות הידועות: "קח שירים, ואל תקרא/עשה אלימות בספר הזה".

אני לא תופס את השירה כמעשה בעולם אלא כמעשה בשפה. זהו מאורע שקורה בתוך ים השפה. באיזשהו אופן השירה תמיד רואה את העולם כנמצא מחוץ לשפה. העולם הוא מחוץ לשפה. יש בו יסוד חירש-אילם. כמובן, בשפה קורים דברים שיכולים להאיר את העולם, אבל הם רק מאירים אותו. הם לא משנים אותו. הדבר היחידי ששירה יכולה לשנות זה את התודעה של מישהו. תודעה של משורר קודם-כול, ואז תודעה של קורא. אבל מה זאת אומרת "השירה משנה את התודעה"? היא משנה את השפה. הרי התודעה בלי שפה לא קיימת, היא כאוס.

ברגע שיש הגדרה חדשה, שפה חדשה, האם זה לא משנה את המציאות?

אני לא כל כך מאמין בהגדרות. אני מאמין בתולדות התופעה. כשלימדתי, ותלמידי היו שואלים אותי, למשל: ”אתה מוכן להגדיר לנו מה זאת בלדה?” הייתי אומר שבלדה היא תולדות הבלדה. אני אמנם יכול להגדיר בלדה, אני יכול לתת בה סימנים. אבל ההגדרה האמתית של בלדה היא תולדות הבלדה, איך כל התופעה הזאת שקוראים לה בלדה נוצרה והתפתחה והשתנתה. להגדיר אחרת זה רק לתת בה סימנים לצורכי נוחות, כדי שלא תבלבל בין בלדה לסונטה. בספרות ובתחומים אחרים במדעי הרוח הגדרות לא שוות הרבה. הן קיימות רק כדי שלא תבלבל בין נעליים לגרביים, שיהיו לך סימנים בינתיים, עד שתבין משהו. לאחר שאתה מבין משהו, הגדרות מאבדות את התוקף שלהן.

במאמר על אבות ישורון, המופיע בקובץ איך נקרא אבות ישורון כתבת: ”משורר הוא אדם הנוטל לעצמו את מלוא הרשות לחשוב ולהרגיש את כל הווייתו מול המציאות באמצעות הלשון”. אתה אומר גם שהמשורר מתייצב במקום מסוכם. האם זהו מקום של נטילת אחריות?

אחריות קשורה במחויבות. ובסופו של דבר המחויבות והאחריות האמתית היחידה שיש למשורר היא לעשות שירים שכדאי לקרוא אותם. אלו הן בעצם האחריות והמחויבות שיש לו בתור משורר. הוא יכול להיות בן אדם טוב, וגם זה יתבטא בשירים, הוא יכול להיות בן אדם משוגע וגם זה יתבטא בשירים, הוא יכול להיות גזען וגם זה יתבטא בשירים. כך, למשל, אורי צבי גרינברג – אני לא סובל את צורת החשיבה שלו בהרבה מאוד עניינים, אבל אני מקבל אותו בתור משורר כי אני אוהב את השפה שלו.

אצ”ג הוא תופעה מעניינת בפני עצמה. הרי היה אצ”ג הצעיר שכתב ביידיש. הוא – אצ”ג הזה האולטרה לאומן עם ירושלים המדומיינת שלו, שהתגורר בכלל ברמת גן, אבל יש לו תיאורים נלהבים של תפאורות ירושלמיות בלי סוף – הוא בכלל היה אקספרסיוניסט ויידישיסט. לא רק שהוא כתב ביידיש, בלי שום ”לשון קודש”, אלא שהוא כתב שירה אקספרסיוניסטית באופן מפורש. אצ”ג, שאחר־כך התיימר לדחות כל פואטיקה גויית, וטען נגד החריזה, נגד המשקלים הנוכריים (כן, אבל הרושובסקי הראה בעליל שהוא השתמש באותם משקלים), אצ”ג שטען נגד המשקלים שהוא עצמו השתמש בהם בלי להודות בכך – התקשר במוצהר לאקספרסיוניזם האירופי. טיפוס מאוד מסובך. הפאזה המאוחרת שלו היא מאוד בעייתית מהבחינה הזאת. לדעתי כדי לנתח אותו נכון, צריך לנתח את הסתירה הפנימית הלא־פורייה שהתפתחה בו. סתירה פנימית יכולה להיות פורייה, ועד שלב מסוים היא באמת היתה פורייה. אבל היה בה גם צד עקר. סתירה פנימית לא פורייה היא באיזשהו מובן פתולוגית. היא סוג של מחלה, מחלה של הרוח, לא של הנפש אלא של האינטלקט. אבל זה מסובך מאוד לכתוב על אצ”ג. למרות שקראתי הרבה באצ”ג, מעולם לא כתבתי על אצ”ג, חוץ מאשר טקסט קצר, כמין נקרולוג, לאחר שמת. אבל חוץ מזה מעולם לא העזתי לכתוב על אצ”ג, זה נורא מסובך.

במאמר שהזכרנו תיארת את אבות ישורון כמי ש”כתב מעמדה של משורר ריבוני, מחוץ לקולקטיב – הלאומי או הספרותי”. כיצד מתכתבת הפיגורה של המשורר עם האלוהות?

כיצד היא מחליפה אותה, או מערערת על סמכותה? גם בשיר שהזכרנו, "המשורר מחופש למלאך אדוני", נראה שיש עניין של משורר ריבוני. האם עולה כאן שאלה של אחריות אתית או פוליטית?

בואו נקרא: "המשורר מחופש למלאך אדוני". תחפושת זה חוסר אחריות. תחפושת זה לא מעשה של אחריות. מי מתחפש בדרך כלל? שחקנים, מוקיונים. "המשורר מחופש למלאך ה' מתגלה באחת/לאשת מנוח ולאשת יוסף הנגר". זה תעלול. מוטיב התעלול מודגש גם בכך שמשוון הגיבור וישו הנוצרי מטופלים פה בנשימה אחת. הדברים מתרחשים באותו זמן – מין תעלול כזה של הוקוס פוקוס: "בהברה צלולה ומנוחה נכונה, מבשר את הולדת הבן המכה בפלשתים ורופא הלבבות". זה לא קשור באחריות, זה קשור באיזה סוג של יכולת לא-טבעית לדעת דברים. אחרי זה בא "ידיעת העתידות ואהבת האמת/לא יעבירו אותו על דעתו". כלומר, לא יעשו אותו לאחראי. איך בא לידי ביטוי ה"לא יעבירו אותו על דעתו"? בכך: "אף לא מילה אחת על בין-העמודים ועל הצלב". זו אחריות? אחריות זה להגיד "תראו, זה מסוכן. זה ייגמר רע. היזהרו".

למרות שיש כאן גם הרבה חמלה.

כן, נכון. אתה בא לאישה ואתה אומר לה "כעת חיה את יולדת בן". זאת בשורה שהיא סיבה לצאת בריקודים. אתה לא אומר לה שלבן שלה יתקעו מסמרים בידיים ויצליפו בו בשוטים, וישפדו אותו בחניתות, וישעבדו אותו. אתה יודע את זה, אבל "ידיעת העתידות ואהבת האמת לא יעבירו אותו על דעתו". ודאי שהוא יודע את זה אבל הוא לא יגיד. הוא לא יקלקל את הסצנה.

התפקיד שלו הוא למסור את הבשורה.

כן, הרי הבשורה יכולה היתה להיות: תראי, את יולדת בן; לכאורה סופו יהיה רע ומר, אבל דעי לך שבהיסטוריה הוא יהיה מאוד חשוב ועמים שלמים יקראו בשמו במשך אלפיים שנה לפחות. אפשר גם כך. אבל זה מקלקל את הסצנה לבחורה פשוטה מנצרת שהיא בהריון. חשוב לו לא לקלקל את הסצנה. מחויבות היא ממנו והלאה: "מחופש למלאך הוא קרב אל הנשים האלה, /ממתיק את רחמן ומרחיק/את מררת ההיסטוריה".

אחריות, במובן שאנו תופסים את המילה הזו בתנאים נורמאליים, אין פה. ובסופו של דבר, כל דרישה – לא חשוב ממי היא באה: מאנשי אסכולה של שירה, או מטעם המדינה, או מטעם החברה, או מטעם סתם אנשים שוחרי טוב – כל דרישה ממשורר שיהיה מחויב למשהו מעבר לכתיבת שירים שכדאי לקרוא, היא מופרכת. היא גם מובילה למצבים מאוד מסוכנים, ובסופו של דבר לשריפת ספרים. כי השירה לא עומדת בזה. הדברים שהיא כן יודעת לעשות, בסופו של דבר, אפילו אם נדבר במונחים של תועלת שהשירה מביאה לאנושות, לא קשורים לנטילת אחריות מהסוג המקובל. היא מחוללת תהליכי תודעה שאחריות לא טובה בשבילם. מה זו אחריות? – הולך אדם, עם עשרה או חמישה-עשר ילדים בטיול, והוא אומר – אל תעברו את הקו הזה. הוא רוצה בטובתם, אבל זה בעצם משטר. אחריות זה סוג של משטר, היא מכתובה סוג של משטר.

ומה עם אחריות כרצון להצביע על טוב ורע? הרי יש לך טקסטים שמצביעים על טוב ורע.

אבל בעצם, הגישה של הטקסטים האלה היא שלהצביע על טוב ורע לא עוזר לשום דבר. יש לעשות את הטוב, או לעשות את הרע – אבל להצביע עליהם, זה לא עוזר. זה רק מתאר, ממחיש. אני רואה כל הטפה בשיר ככישלון. גם אם זה אצלי. למשל, השיר שציניתי בהתחלה, "למבכים את הנסיגה".

אבל השירים שלך כן מזכירים את המוות. למשל השירים "כל יד היא גדם בכוח", או "משל לא קדמוני". השירים שלך מזכירים שוב ושוב את המוות שיגיע, את הנפילה "אל תחתית התהום".

אני מתאר את העולם. אחד הדברים שיש לי יומרה לעשות, זה להאיר את העולם. לא להאיר, לתאר אותו.

להאיר "כאור צהוב בצירוי רמברנדט".

כן, השיר "תאורה מילולית" מתעסק בנושא זה. אז אני מאיר כל מיני מצבים. אני לא מאיר רק מצבים שבהם כל יד היא גדם בכוח. והשיר על הגדם בכוח הוא הארה של מצב אנושי בסיסי, שאין מה לעשות נגדו. אולי רק לספר מעשיות על מעשי נסים. אני בכלל לא מציע לעשות משהו. בשיר זה אני לא בא להזהיר. כל יד היא גדם בכוח. מעצם היותה יד. משום שיש לך יד, אפשר גם לקטוע אותה. זה אחד הפוטנציאלים של יד. אני מאוד אוהב את השיר הזה.

אתה מניף את הגרזן במלים. מצד אחד, אתה מפרק את הסובייקט, ואף מלגלג על ההתעסקות המודרניסטית ב"אני". ועם זאת, ליוצר שלך יש כוח – כסוג של ריבון. המשורר המחופש לה' הוא שחקן. אבל נדמה שלרגע אחד הוא גם שואל לעצמו את הכוח של אלוהים. הוא גם לפעמים מזהיר: "אל תִּסְפָּח אל עֵדַת סִיקְרִיקִין" – בשיר "71 לספירה". אנחנו שואלים על התנועה הזו ביצירתך בין אזהרה למשחק.

השיר "71 לספירה" הוא שיר שכולו כאילו הטפה: "[...] אל תִּסְפָּח אל עֵדַת סִיקְרִיקִין בְּתַזִּיזִית/אל תטה אֶזֶן לְלִהְלוּהֵי בְּ-יֵאִיר./אל תקח אשתך וטפך אל ראש צוק במדבר./ אל תחגור פגיונות מִחֶפְזִים בְּגִלְמָה". אבל למעשה זה שיר של צעקה. אין בו הטפה, גם אם הוא משתמש בלשון של "אל תעשה". זה כמו שרואים מישהו שהולך למעוד, ליפול ולהידרדר, וצועקים – לא!!!

נראה שזה כך גם ב"משל לא קדמוני": "אתה, שעצרת עכשו, היית מושיט לו יד, אם לא שכבר הוא מתעופף אל תחתית התהום". זו הבחנה חשובה – בין הטפה, ובין אמירה פוליטית שהיא צעקה, ואינה טענה בדבר אמת או שקר.

השיר הזה, למרות שהוא לא כתוב באיזו צעקנות, הוא צעקה, כמו שאתה רואה ילד הולך,

ועוד רגע הוא יעשה צעד שגוי ויפול וישבור את הראש. זו צעקה. אתה בעצם לא אמור לצעוק, אתה אמור להציל אותו. אתה אמור להתקרב לאט-לאט ולתפוס אותו. אבל אתה לא מסוגל לעשות את זה. אז יש צעקה. אין שם הסברים מלומדים. אמנם, היא נובעת מתפיסה מסוימת של ההיסטוריה, אבל זו צעקה.

יש שירים שנראה שאתה בודק בהם את הגבולות בין מוסרי לבין לא־מוסרי. שירים כמו "מין לילדים" או – "מות ילדים לא יעשה עלי רושם".

האשימו אותי בחוסר מוסריות בעיקר לגבי השיר "יש לי צילום של הילדה בלום".

אתה מתגרה בגבולות הללו שבין המוסרי ללא־מוסרי?

כן. נכון. זה יכול להיות אזור פורה.

ההתגרות הזו כרוכה בזעזוע של הלשון – כמו ב"תאורה מילולית", כשאתה כותב "אז פעל חריג יבוא ידין". הזעזוע מתרחש בראש ובראשונה ברמה של השפה.

זה לא כלל שאני פועל על פיו, אבל זו תופעה קיימת, מכיוון שהלשון היא הכלי היחיד העומד לרשות השירה. כשכלי העבודה שלך הוא צבעים, לפעמים אתה זורק אותו – זורק שכבה של צבע על הבד. אותו הדבר אתה עושה גם במלים. זה הכלי שיש לך. זה כל הכלים שיש לך. יש עוד דברים, צדדיים יותר. למשל, הצורה של השיר על הדף. אני אוהב את זה, ולפעמים אני מקדיש לזה תשומת לב מיוחדת, כי אני גם אוהב ציור. אבל לא תמיד זה היה כך בשירה. אם תיקחו למשל את הסונטות של שקספיר במהדורות המקוריות מהמאה ה־16, שם אין צורה של השיר על הדף. הנייר היה מאוד יקר, אז הכול מצופף לחלוטין, דחוס, כדי לא לבזבז נייר יקר.

הנחה רווחת היא שהבאת לשירה העברית איזה פיכחון וחשיפה שיש בהן מידה של אכזריות. אנו נזכרים בהקשר זה בדוקטור פאוסטוס של כריסטופר מארלו שתרגמת, בפאוסטוס של גיתא ובשאלת "הדרמה של הרוע". מה לדעתך מקומו של הרוע וההרס בשירתך, ובשירה בכלל?

אחת ההבחנות או אחד ההבדלים האפשריים בין משוררים הוא בין המשורר המתבונן במציאות לבין המשורר המתרונן במזמור מתוכו. ברור שאצל רוב המשוררים נמצא תמהיל של שני אלה – התבוננות מהולה בהבעה הבוקעת מבפנים, ולהיפך. התבוננות שאינה חמקמקה חייבת להגיע לאכזריות. העין היא החוש החודר ביותר והאכזר ביותר של האדם. בספרי ארבעים (שנקרא בעבר "מכתבים") יש שיר קטן העוסק בשאלה זו בדיוק: "חוש הראייה הוא החוש המחֶסֶן ביותר/ מפני המוחֶש. לא כמו האוזן הפגיעה, הנחיריים, החך. הרעש מחריש/ אָזְנִים, הריח הרע מסחרר, הלהט כוֹנֵה את החך:/ אבל העין לא תִּבְקַע למראֵה הגוף המֶרְטֵשׁ. על־פני הזֶּזְעָה/ היא עוברת כִּיד/ מלטפת חתול/ בלי מִשִּׁים."

לתפיסתי, המבט החודר, הפיכחון הזה, אינו הורס, ואינו נושא עמו רוע. הוא רק מאלץ

אותך לראות את הרוע, לא להתעלם ממנו. אני חושב שפיתחתי אותו מגיל רך, כילד שתפס שבעולם הסובב אותו יש צד העיון אותו, את טובתו, את עתידו. הרבה לפני שכתבתי את שירי הראשון. שיר זה הוא אחד השירים שהיו חשובים בעיני כריאקציה לתרגילי ההתחמקות של השירה הישראלית, התחמקות מפני הקולות הבוקעים מן הממשות, געיית המציאות כביכול – בעיקר בשירה האלתרמנית ובנותיה.

דיברת על קיום האלוהים בהיסטוריה. נראה שהאלוהים שלך אכן מתקיים בהיסטוריה ובלשון. בשיר ”אדושם” אתה מוכן להכיר את פני אלוהי היהודים רק כפי שהתגלה ”בגלותו בקרבם” – גולה וחיגר כמותם: ”כאשר העמיסו את אלוהי היהודים החיגר על גבם”. נראה שבשיר זה, שנכתב ב־1969, אתה מקדים שיח שהתפתח פה רק בשנות ה־90, של שלילת־שלילת־הגולה. ”מי שלא ראה את אלוהי היהודים בגלותו בקרבם/ לא ראה פני אלהים מעולם”, אתה כותב, שעה שאיש לא דיבר על כך בצורה הזו. אתה יכול להרחיב על העניין הזה?

כילד קטן הזהות שלי התחילה כאדם, חיית אדם. למעשה הזהות שלי מתחילה כיונק. קודם־כול. אחר כך אדם. אחר כך, נגיד, יהודי. ועל כל פנים, יהודי בא לפני הישראלי. כי ישראלי זה דבר מאוד חדש, בעצם. לא רק במונחים של היסטוריה, אלא מכל בחינה. גם מבחינות ביוגרפיות. אתה מאוד ישראלי, אבל אמא שלך הגיעה לפה בגיל עשרים, נגיד. זה דבר חדש. בעצם, אמי הגיעה לפה מאוחר, בת 54. אחותי הבכורה, שהביאה אותי קודם, הגיעה לפה בת 24.

המצאת הישראליות.

כן, זה חדש. זה לא רק חדש, זה גם עוד לא נולד. אם אני, למשל, מלמד בחיפה ובכיתה מסוימת רבע מהתלמידים הם ערבים – נוצרים, מוסלמים – והם ישראלים, יש להם תעודת זהות ישראלית, והם לא משתייכים לשום ארץ אחרת. אבל בשביל התלמידים היהודים בכיתה זו בעיה – רובם לא מפנימים את זה. אם הם יתנו דרור לאינסטינקט שלהם ויחשבו על זה בצורה לא מבוקרת, בשבילם הם ערבים, הם לא ישראלים. אם תשאל אותם, הם יגידו – הם ערבים־ישראלים, או פלסטינים־ישראלים. אבל באמת, בספונטניות, זה לא כל כך ברור מבחינתם. אז מה זה ישראלי? עוד לא ברור. זה עוד באמצע הבישול ואי־אפשר לאכול את זה. אני התחלתי לחשוב על כך מוקדם מאוד. הרבה יותר מוקדם מהשיר הזה. השיר הזה מוצלח יותר, אבל יש לי שיר הרבה יותר מוקדם – הוא לא כתוב כל כך טוב, אני אפילו לא זוכר איך קוראים לו. אני זוכר שהוא נגמר במילה ”היהודי”, אבל היא לא כתובה. לפי ההקשר מבינים שזו המילה האחרונה. השיר ההוא היה פנייה אל ”מי שהפצירו בי לעברת את שמי”. הכוונה לשם המשפחה. השיר מנסה לגמגם, לתרץ למה לא אעשה זאת. הוא מסתיים במילים ”מאיר מרדכי ה – ”מאיר־מרדכי הוא שם סבי מצד אמי, שעל שמו אני קרוי. המקף מסמן את המילה ”יהודי”, שלא נכתבה בשיר, כאילו היא בלתי־אפשרית, כאילו היא מילה גסה.

בשיר הקצר חסר השם שאחרי "אדושם" נוצר דיסוננס בין יום הכיפורים ובין תל אביב, ורצינו לחבר את זה למה שאמרת על הישראליות וההכרה בגולה: אתה כותב על "הגולה תל-אביב" – "ורוח נְשָׂאֲתָנִי וְתַקְחֵנִי אל הגולה תל-אביב". אנחנו שואלים אותך גם כמשורר שמזוהה עם היותו תל אביבי מאוד.

יש הבדל מאוד גדול אצלי בין ישראל לבין תל אביב. תל אביב היא תל אביב.

במידה מסוימת זה עניין בנאלי ואוניברסלי – ניו יורק אינה אמריקה, פריז אינה צרפת, מוסקבה אינה רוסיה וכו'. תל אביב אינה ישראל. לא בדיוק. כלומר, כן ולא. אבל יש הבדל בממדים. ניו יורק, עם כל עוצמתה, היא אי קטן לעומת כל המדינות חוץ-אל-חוץ של ארצות-הברית. מצד שני, לתל אביב יש כוחות עוינים קרובים, שרובצים בעמדת זינוק. ואחת מהם היא מדינת יהודה.

יש את השיר של אבות ישורון שהגבתי עליו בשיר שכתבתי, השיר עם ה"זוזו קצת". אבות פונה לערבים, באופן גורף, לא לפלסטינים דווקא. זה שיר שנכתב אחרי מלחמת יום כיפור. הוא אומר: "זוזו קצת ונחיה ולא נמות". תעשו קצת מקום. ועל כך כתבתי שיר במחסן, "זוזו קצת", שהקדשתי לאבות. יש כיום תפיסה שרווחת למדי באקדמיה, שכל הציונות הזאת היא חלק מהמהלך הקולוניאלי הגדול של המאה ה-19, והיא אמנם בסוף המהלך, כבר בשלבים המאוחרים שלו, אבל אין שום הבדל. ויש את הגישה האתנוצנטרית שאנחנו היינו פה תמיד, וירושלים היא הבירה שלנו. כמו שאמר ראש הממשלה לא מזמן – שלושת אלפים שנה ירושלים היתה הבירה שלנו. שלושת אלפים שנה ירושלים היתה הבירה שלך? קצת צניעות. אילו היה אומר שגם לפני שלושת אלפים שנה ירושלים היתה הבירה שלנו... ניחא.

אני מקבל את הגישה של אבות, של "זוזו קצת". אני לא חושב שזה מקרה רגיל של קולוניאליזם. מצד אחד, מה שהציונות עשתה פה זה סקנדל. הציונים פלשו לפה, דחפו חלק גדול מהתושבים החוצה. מצד שני, זה לא סקנדל רגיל. מכמה סיבות. קודם-כול, מסיבות של טבע המקום לפני האירוע הזה, והטבע של הפולשים. הפולשים היו סוג של פליטים כולם. פליטים באופן טבעי זורמים, נסים על נפשם. כך היה מאז ומתמיד, וההיסטוריה לא נגמרה ב-1900. היא תמיד נמשכת. כל זמן שבני אדם הם בני אדם, ההיסטוריה נמשכת ותימשך. באופן סובייקטיבי, העם הזה חשב תמיד שזו המולדת שלו. אי-אפשר להכחיש את זה, ולא משנה באיזו עוצמה הוא חשב את זה. כי תמיד אומרים – מה, אנשים שהתפללו "בשנה הבאה בירושלים" לא התכוונו לזה! זה לא משנה. העניין הוא באמת של "זוזו קצת". אין אדמה קדושה, לא יהודית ולא ערבית. אם יש תהליך של זרימה, תמיד קשורות בו עולות. בשלב מסוים, אומרים – סטופ, מעכשיו זה פתאום גבול. הרי כל הדברים האלה הם מלאכותיים, בני אדם קובעים אותם מתוך הסכמה ואילוצים, כל הגבולות שבעולם, כולם, בלי יוצא מהכלל. שליש מצרפת היתה אנגליה בכלל. האנגלים משלו שם במשך מאות שנים. הדברים האלה יכולים להשתנות, אבל מתישהו, כדי שזה לא יהיה עולם מטורף, אומרים די, עד פה. נגיד גבולות 67. אתה לא יכול לקחת מהפלסטינים עוד יותר מזה. חברון, עיר אבות, קברים קדושים, זה לא חשוב. יש גבול למה שאתה יכול. נדחפת.

בסדר, אוקיי, נניח שהשכנים מקבלים את זה באיזשהו אופן, שיש גם לך זכות לחיות פה. אבל די, מספיק. כל מה שמעבר לזה זו מחלת רוח, בעיני.

אומרים: חזרנו להיסטוריה. חזרנו להיסטוריה? היסטוריה היא לא המקום הכי נעים. היא לא איזה מקום מוסדר על פי כללים מחייבים, שיש בו זכויות אמתיות וחובות אמתיות, ואחריות אמתית של עם לעם. איפה היה דבר כזה? מתי היה עולם כזה בכלל? אין עולם כזה, מעולם לא היה. בטח לא במאה ה־20, שהיא אחת המאות הכי גרועות שהיו אי־פעם. המאה שבה אנשים הרגו ושרפו פי כמה מבכל מאה אחרת – לא פי שתיים, וגם לא פי עשר. מבחינת האחוזים, לא רק הכמויות. בתחילת המאה ה־20 היו בסך הכול כשני מיליארד איש על פני כל כדור הארץ. לא היו כל כך הרבה אנשים להרוג.

בעצם אתה מדבר על משהו שהוא בסופו של דבר הרבה יותר רך מבחינת התפיסה המוסרית, וזה קצת קשור לשאלה הקודמת בדבר הריבונות של המשורר.

עכשיו לא דיברתי בתור משורר. אף שאני לא סכיזופרני, עד פה אני משורר, מכאן אני משהו אחר. לפעמים זה מעורבב...

מה העמדה שלך ביחס לשימוש בתיאולוגיה כדי להצדיק מעשים פוליטיים?

אנשים משתמשים במה שיש להם. זאת אומרת, הכיסא הוא בשביל לשבת. אבל אם אנחנו נריב, אני יכול לקחת את הכיסא ולתת לך בראש. זה מה שיש לי. כיסא הוא מאוד לא נוח בשביל לתת בראש, אֵלָה הרבה יותר טובה בשביל לתת מכה בראש. אבל לפעמים עושים את זה, כי אנשים משתמשים במה שיש להם.

לגבי האלמנט הדתי – תיאולוגיה זו מילה מסוכנת, זו תורת הדת, לא דתיות מעשית. דתיות אינה תיאולוגיה. דתיות היתה במשך אלפי שנים חלק בלתי־נפרד מהזהות האנושית. יקום בלי אל – אנשים פשוט לא יכלו לחשוב על זה, להעלות על הדעת. זה לא העניין של להגיד אני אתיאסט, אלא לדמיין יקום כזה – לחשוב על העולם בצורה לא תיאיסטית – זה היה דבר בלתי־אפשרי. יש עדיין הרבה אנשים שאינם מסוגלים לתאר לעצמם יקום כזה. אבל פעם כולם היו כאלה. נניח אנשים במאה ה־16 שאומרים עליהם שהיו אתיאסטים – הם לא באמת היו אתיאסטים, הם כפרו באלוהי הנוצרים, הם כפרו באלוהותו של ישו. זה משהו אחר!

למשל מארלו, המשורר האליזבתי שתרגמתי שני מחזות שלו, נחשב לאתיאסט, אבל הוא לא אתיאסט אמת. כי גם מארלו פשוט לועג לאלוהי הנוצרים, לעצם הרעיון שישו היה אל. ישו הוא הרי בן של זונה, הוא עצמו אומר. היהודים, אומר מארלו, שישו היה אחד משלהם, הרי הם יודעים על מה הם מדברים כשהם כותבים זאת. גם את משה רבנו הוא מתאר כעושה להטים – הוא עשה הוקוס פוקוס, כותב מארלו, ואני מכיר עושי להטים יותר טובים, שעושים להטוטים יותר מרשימים מאשר זה עם הנחש והמטה. מארלו פשוט מתח ביקורת גרוטסקית על הדתות המונותיאיסטיות ועל כתבי הקודש, אבל זה לא אומר

שהיה אתיאטיסט. בכל כתבי מארלו אין שום סימן לכך שהוא יודע לתאר לעצמו עולם בלי אל. עולם כזה אנשים פשוט לא יכלו לתאר לעצמם. זה היה חלק בלתי־נפרד מהאישיות של כל אדם. אז בוודאי שזה מתערבב בכל דבר. רק בפוליטיקה? גם באכילה, מה מותר לאכול ומה אסור לאכול. אצל היהודים זה ענייני כשרות, ואצל הנוצרים לאכול בשר ביום שישי, יום הצליבה, היה חטא נורא. נוצרים אדוקים מקפידים על כך עד היום. אז זה מתערבב במטבח, זה מתערבב בכל דבר, כי זה חלק בלתי־נפרד ומרכזי בתפיסת הזהות.

העניין הוא שדווקא בעולם המודרני, הערוב של הדת בפוליטיקה הוא מאוד מסוכן, יותר מאי־פעם, כי הוא פשוט גורם יותר נזקים. בכלל בעולם שלנו, היכולת לגרום נזק גדלה לאין שיעור בהשוואה לעבר. מספיק שיהיה איזה אידיוט שיכול להשמיד עיר, והוא ימחה אותה מעל פני האדמה. בן־רגע! בימי הביניים היתה מלחמה גדולה בין מלך אחד למלך שני, אז נהרגו בה שלוש מאות חיילים, ועוד כמה איכרים איבדו את כל הפרות שלהם כי החרימו אותן כדי להאכיל את הצבא. הנזקים היו מוגבלים. והיום זה מצב מאוד מסוכן, יש הרבה יותר אנשים על פני כדור הארץ, הרבה יותר מדי, וזה ייגמר באסון, כי יש הרבה יותר מדי אנשים שיעשו מעשים קיצוניים בשעת מצוקה.

איך הדבר מתקשר לדתיות בעולם המודרני? כיצד העובדה שהיום יש אנשים ש"יכולים לדמיין יקום בלי אל" משפיעה על התפקיד שממלאות הדתות או הדתיות בהיסטוריה?

תלוי איפה. ברוב ארצות אירופה מספר המדמיינים יקום נטול אלוהים הוא כה גדול שהדת נסוגה אל החיים הפרטיים והרגשיים של בני אדם. אבל נדבר קצת על יהודים, ועל היהודים שנקבצו בישראל בפרט. במחצית הראשונה של המאה הקודמת התחולל החורבן הגדול, היסודי, של קהילות ישראל הגדולות והמפותחות במזרח אירופה ובמרכז, קהילות שהיה להן גם ממד טריטוריאלי מסוים, וכמובן ממדים ארגוניים ותרבותיים מסועפים. חורבן חסר תקדים זה חשף בפני המוני היהודים סוד שהיה גלוי לשכבה דקה של משכילים כבר בשלהי המאה ה־19 – לכל הדתות המונותיאיסטיות הגדולות אין תשובות ופתרונות מספקים לחיים בעולם המודרני. בוודאי שלא ליהדות הרבנית המסתגרת. עם זאת, שרידי היהדות הרבנית האירופית שהיגרו לפלשתינה לא יכלו ולא רצו לוותר על עולמם התיאיסטי הישן. כאן הם פגשו את המוני היהודים מארצות האסלם, שעברו משבר דומה ולא דומה. הצד הלא־דומה הוא שרוב המוסלמים שבקרבם חיו לא ידעו לדמיין עולם לא תיאיסטי. כל העדות הללו, יחד ולחוד, בדו או רקמו להם את אגדת העגלה המלאה והעגלה הריקה, וניסו לשקם את העולם הרוחני והתרבותי הישן. בעיקר שיקמו את עולם הישיבות, וזאת בממדים חדשים שלא היו קיימים מעולם. הדבר נעשה על ידי הפעלת לחץ מתון על רגשי האשם של הציונים החילונים, שהתפתלו בין תפיסה לאומנית לתפיסה סוציאליסטית, ולמרות הצלחתם המעשית לכונן מדינה־בדרך לא הצליחו לגבש תפיסה חילונית יציבה דייה ומסגרת "ממלכתית" למדינה. בן גוריון חלם על מסגרת כזאת, אך האופטימיות ההיסטורית המופרזת שלו הכשילה את כינונה. סדרה של ניצחונות "נסיים" ב־48' ו־56', והשיא בסדרה – הניצחון הגדול ב־1967 – ותוצאותיה המפתיעות סיפקו ליהדות הרבנית המתחדשת את נקודת הזינוק להזריק דינאמיות דתית, טרמינולוגיה מיסטית דתית, לעורקי הפוליטיקה הישראלית.

נחזור לשאלת השימוש בשפה. תוך כדי קריאה בשירך בחודשים האחרונים חשנו שהיחס שלך ללשון המקורות, המוקד שלך, הוא לא דווקא במוטיבים או בארמזים מפורשים, אלא, באופן מאוד מעניין, בסוגים של מצלול, של תחביר, של מוזיקליות. אפילו בשיר כמו ”מין לילדים“, הרשימה, הקטלוג הזה, ”כשאתה רואה כלב/על כלבה, תרנגול על תרנגולת“ – זו לשון משנאית. משנאית לא מבחינה תמאטית, אלא מבחינת צורת החשיבה. בעינינו זה מעיד על ישיבה יותר יציבה בתוך הקשרי השפה: אתה לא רק רומז, עושה פארודיה או מייצר מהלך אירוני. שירתך מאמצת את המוזיקליות המסוימת של שפת המקורות, את התחביר, לא פחות משהיא מאמצת את הלכסיקון שלה. יש בעיניך הבדל בין שתי ה”ירושות“ הללו בהקשר של שירה הנכתבת עכשיו?

בשירה, אחת הפעולות שאפשר לעשות, והמשוררים שאני אוהב גם תמיד עושים את זה בשפה, זה לנגן עליה. פשוט לנגן. במסורות שירה מסוימות, נגיד אצל היוונים הקדמונים, הרי בכלל לא היתה שירה בלי נגינה. מה היה משורר? הוא היה מישוה שהיה מחבר את השיר, יושב עם לירה, לפעמים גם עם איזה חלילן, וקורא את השיר. הוא לא היה שר אותו, זה לא היה מולחן, אבל הוא היה מלווה את זה – או בפריטה על הלירה או בנגינת חליל. זה היה חלק מהשיר, חלק מהקיום של השיר. כי הרי הם בכלל לא ידעו לקרוא קריאה דמומה. ביוון וברומא לא קראו קריאה דמומה. גם כשאדם ישב לבד וקרא ספר הוא אמר את הטקסט בקולו. אופן הקריאה שלנו, שיושבים בשקט בדממה וקוראים, זו המצאה של המנזרים בימי הביניים.

בניגוד למסורת היהודית, שהמשיכה את הקריאה בקול.

כן, נכון. זה שמוזיקה יש לה חלק בשירה זה בנאלי, כל אחד יגיד לך את זה. אבל לפעמים מבחינת העשייה, כשאתה עושה את השיר, העניין הזה של לנגן את השפה הוא נורא חשוב. בהרבה שירים זה בדיוק מה שאתה עושה! אתה לא כותב משפט ועוד משפט ועוד משפט, אתה מנגן את זה. ובאמת נכון, בהרבה שירים זה מאוד בולט. לפעמים זה לא בולט, אבל אם תסתכל טוב תבחין בזה.

נחזור לעניין המוזיקלי הנמצא ביסודו של כל שיר. האם הכוח המילולי שאתה מתאר במאמר שכתבת על דליה רביקוביץ כ”כימיה מתיכה“ פורץ את גבולות השפה, עד כדי סכנה? והאם גם בתרגום המוזיקה נעשית ל”כימיה מתיכה“?

קודם־כול תרגום. כיוון שתרגמתי הרבה מאוד, הרבה יותר מדי, אוכל לומר שיש הבדל מאוד גדול בין תרגום פרוזה לתרגום שירה. בתרגום פרוזה יש לך אחריות להגיש את הפסקה, שהיא תהיה אדוקוטית לפסקה במקור. זה דבר אחד. דבר שני, אתה צריך כל הזמן לשמר את הטון, נגיד, אם מדובר בוירג'יניה וולף, לדמות איך וירג'יניה וולף היתה כותבת לו כתבה בעברית. מה היו ההכרעות הלשוניות שלה. בקיצור, אתה צריך להיכנס מתחת לעור של המקור, ושם לשהות זמן־מה, וזה מאוד לא נעים. אתה צריך באיזשהו מקום לעזוב את עצמך בצד. כל פעם שאתה מרים את הראש אתה צריך כאילו להוריד לעצמך את הראש – כעת אתה בתפקיד של וירג'יניה וולף, וזו חוויה לא נעימה בטווח

הארוך, בעיקר בתרגום ספרים עבים. וירג'יניה וולף לא כתבה ספרים עבים כל-כך. אבל אם אתה מתרגם דיקנס, 800 עמוד לפחות, זה מעצבן מאוד. מהבחינה הזו, אתה צריך כל הזמן לדכא את עצמך.

אבל לתרגם שירה זה משהו אחר. מתרגם שירה הוא הרבה יותר חופשי. בלאו הכי אתה לא יכול לעשות את זה, את הדבר שאתה יכול לעשות בפרוזה – שהטקסט שאתה מוציא מתחת ידיך יהיה באמת מאוד דומה למקור, והקורא – כשיקרא, ישכח שהוא קורא את זה בעברית בכלל, ויהיה נדמה לו שהוא באמת קרא את דיקנס, או קורא את וירג'יניה וולף. פעמים רבות קוראי הפרוזה לא יודעים אפילו מי המתרגם, הם לא בודקים מי המתרגם, הם חושבים שהם קראו את דיקנס או את וולף. בעצם לא, הם לא קראו אותה – הם קראו את הקריאה שלי בוירג'יניה וולף, אבל הם יכולים לא להבחין בכך. בשירה זה אחרת. את הדבר הזה עצמו אתה לא יכול לעשות. אי-אפשר. שיר הוא יצור מילולי יותר מדי מורכב מכדי להעביר אותו משפה לשפה.

פעם נהגתי להמשיל תרגום לפסל, לפסל אבן יווני, נגיד, שאתה עושה ממנו – כמו שעשו הרומאים פעמים רבות – יציקת ברונזה רומית. אתה עושה העתק. הרומאים היו לוקחים את הפסל היווני, עושים לו תבנית גבס, ועושים מזה יציקת ברונזה של הפסל. הרבה מאוד מהפיסול הרומי זה העתק של פסלים יוונים. פסלים יוונים רבים הגיעו אלינו רק בהעתק. המקור איננו. זה דבר דומה, כי אתה לוקח משהו שכתוב בחומר אחד, השפה האנגלית, ואתה יוצק אותו בחומר אחר לגמרי עם תכונות אחרות לגמרי, השפה העברית. ואת זה בשירה אתה לא יכול לעשות. אתה יכול לעשות את זה בפרוזה. שירה אתה חייב לשנות. אתה חייב, כדי שזה יהיה בכלל שווה משהו בעברית. אתה יכול כמובן לעשות תרגום מילולי. להדפיס את השיר באנגלית ולעשות תרגום מילולי בפרוזה. אבל אם אתה רוצה לתרגם את השיר בצורת שיר, אתה חייב לשנות אותו בצורה שמיד מבחינים בה, כי שיר הוא דבר יותר קצר. רואים את שני השירים ומיד רואים את ההבדלים, אבל רק כך אפשר להעביר משהו מהשיר, על ידי כך שאתה משנה אותו. תרגמתי גם הרבה דרמה שירית. שבעה מחזות של שקספיר ושני מחזות של מארלו. בדרמה שירית יש אלמנט נוסף: לא המחבר מדבר, אלא הדמויות. שקספיר דאג שיהיה הבדל ניכר בצורת הדיבור של דמויות שונות במחזות שלו. כך שאתה לא צריך להיכנס מתחת לעור של אף אחד, ברוך השם. אתה לא צריך להיות שקספיר, אתה כל הזמן עובר מדמות לדמות, כי זה רק דיאלוג. מה זה מחזה? זה רק דיאלוג, אין תיאורים, אין מחשבות, אלא בצורת דיאלוג או מונולוג. אתה הרבה יותר חופשי, אתה יכול לנשום לרווחה, אתה יכול לדלג מדמות לדמות.

אמרת על תרגום שזה תמיד פגימות.

את זה אני אומר לא מעמדת המתרגם אלא מעמדת הקורא, כולל קורא של עצמי כמתרגם. ברור שאין דבר כזה שלמות בתרגום. אנשים אומרים שיש לפעמים תרגום יותר טוב מהמקור, זה קשקוש, אין חיה כזאת.

ויש כאלה שמערערים על ההבחנה הקטגורית בין חיקוי למקור.

הגישות הללו הרי לא נולדו מספרות. הן נולדו מהאמנויות הפלסטיות, מארכיטקטורה, ומפיסול – שם באמת הבעיה היא קצת אחרת. יש את העניין הזה של עידן השעתוק. באופן תיאורטי אתה יכול לעשות תמונה של מאנה, שהיא תהיה בדיוק כמו תמונה של מאנה, הצבע יהיה באותו עובי, הגוונים יהיו אותם גוונים, הכול יהיה אותו הדבר, רק שזה נעשה עכשיו וזה נעשה לפני מאה שנים. כאן הבעיה של מקור והעתק עולה באמת כשאלה רצינית הדורשת מענה: מה הערך של המקור אם באמת מסוגלים לעשות העתק מדויק; למה ובמה המקור עדיף?

אבל בספרות, אם נניח לוקחים טקסט של אייסקילוס, ומתרגמים אותו לסינית, השאלה מהו מקור ומהו תרגום היא מגוחכת, היא לא רלוונטית, היא טובה רק בתור בדיחה, התחכמות. אבל אפשר להגיד דבר אחר: נניח שלוקחים מחזה של אייסקילוס, מתרגמים אותו לסינית, ואז בדרך פלא כל ההעתיקים הקיימים ביוונית נעלמים. מעתה אייסקילוס בסינית יהיה מקור, כי אין לנו מקור אחר. זה קרה דווקא בספרות העברית לא מעט. למשל, בן סירא. עד שמצאו את המגילות הגנוזות, זה היה קיים רק בתרגום ליוונית. לא היה בן סירא במקור, פשוט לא היה. אם רצו לדעת מה כתב בן סירא, המקור הכי־מקור שהיה לזה הוא התרגום ליוונית.

ולפעמים מתרגם טוב חייב להמציא משהו, אחרת המשפט לא עומד. קודם־כול יש דברים שבשפה מסוימת אפשר להגיד אותם ואילו בשפה אחרת בדיוק את זה אתה לא יכול להגיד. אתה חייב לשנות משהו. אבל אם אנחנו מדברים בצורה פילוסופית, אז היפותטית, אפשר גם להניח שמארלו לא היה ולא נברא, ואני המצאתי שהיה מין מארלו כזה שכתב מחזה בשם דוקטור פאוסטוס והמצאתי שאני תרגמתי אותו לעברית, והנה אני מגיש אותו לכם. זה אפשרי, אגב, עשו דברים כאלה. בעיקר במאה ה־19 באירופה, עשו המון דברים כאלה. כתבו שירה יוונית־כביכול, וכל מיני דברים בסגנון זה.

בריאיון לנורית אביב אמרת שרצחת את הרוסית, אבל לימים גילית אותה במוזיקליות שבשירה שלך – נגיד, את המוזיקליות של פושקין ולרמונטוב. אילו עוד השפעות היו לרוסית על השירה שלך?

בגיל שש־שבע, לטענת אחותי – אחותי פה היא עד מהימן כי היא מבוגרת ממני ב־16 שנה, כלומר, כשהייתי בן שש היא היתה בת 22 – לטענתה דיברתי רוסית טובה במיוחד, משום שהייתי מוקף מבוגרים־קוראים בזמן המלחמה, וגם משום שאחותי השתמשה בי בתור צעצוע שלמד בעל־פה את פושקין ולרמונטוב. כך שדיברתי רוסית טובה במיוחד ועשירה במיוחד. אך כעבור כמה שנים כבר לא הייתי מסוגל לדבר רוסית. ”לא הייתי מסוגל” אינה מליצה. כיום אני בקושי מבין שיחה פשוטה ברוסית. אפילו באופן פאסיבי אני לא יודע רוסית. אני יודע שאריות של שאריות. לכן בשלב מאוד מוקדם של החשיבה שלי על הלשון הגעתי למסקנה שעשיתי את זה בכוונה. כלומר, לא שהרוסית השתכחה ממני בהדרגה, אולי מחוסר שימוש, אלא שאני עשיתי איזו פעולה פנימית לא ביועין,

פעולה של דיכוי, פשוט דיכוי השפה – נניח, בלשון ציורית, לדחוף אותה מהאזור במוח שמיועד לשפת אם ולפנות מקום לעברית.

אבל זה שב ועלה במקומות שלא ציפית?

מעולם בימי חיי לא הוצפתי פתאום באיזה רטט של רוסיות, נניח, כשאני מקשיב למשורר רוסי קורא – זה לא גורם לי התרגשות חריגה; לא שאני פתאום מזהה את השורשים הלשוניים שלי. אני הרבה יותר אוהב כשמשורר קורא באיטלקית, שגם אותה אני לא מבין כל כך טוב, אבל יותר טוב מרוסית. איטלקית, או ספרדית, הן שפות שאני הרבה יותר קשור אליהן אמוציונלית. איטלקית, באיזשהו מקום, היא קרובת משפחה, מבחינת צלילים, של העברית – כי התנועות באיטלקית הן תנועות פשוטות, בניגוד לתנועות באנגלית או בצרפתית שהן מורכבות נורא, ה־vowels באיטלקית הן יותר דומות לאלו של העברית וזה עוזר לי מבחינת המוזיקליות. זה ההסבר שלי, אבל באופן מידי, חושני, אני פשוט אוהב לשמוע איטלקית, ואני אוהב לשמוע צרפתית – צרפתית אני גם מבין, ואיטלקית אני מבין מעט, אבל זה לא רוסית. לא שאני לא אוהב רוסית, אגב, זאת שפה מאוד מלודית, אבל היא זרה לי.

ואז כשאתה מאמץ את העברית, זו הופכת להיות שפת אם, במונח מסוים? הדבר הזה, שאתה מתאר אותו בלשון כאילו פשוטה, הוא בעצם דרמטי ביותר.

כן, ודאי שהוא דרמטי, אבל זה לא מוגדר אצלי בצורה מדויקת. מהי שפת אם? אמא שלי לא ידעה עברית טוב, אף פעם. העברית שלה היתה מצחיקה כל ימי חייה. אחותי למדה עברית די טוב, אבל בכל זאת עד הסוף היה לה קמפוז'ן של מבטא רוסי, וגם לקח לה הרבה מאוד שנים עד שהיא השתלטה על העברית כך שתוכל לקרוא את השירים שלי, למשל. אני כבר כתבתי שירה והיא עדיין לא יכלה לקרוא אותה.

אז מהי המשמעות של האמירה שלך שמחקת את הרוסית כדי לפנות לעברית את המקום השמור לשפת אם? באיזה אופן העברית קיבלה את התפקיד של שפת אם? או לחלופין, האם באופן מסוים נותרת "נטול שפת אם"?

מבחינתי, זה יהיה דבר מגוחך אם אטרח לחשוב על עצמי במונח כגון "נטול שפת אם". ואני חושב שזה יהיה מגוחך למדי גם כחוות דעת מלומדת. אולי יאמרו גם ששפת האם של טולסטוי לא היתה רוסית, כי רוסית למד בעיקר מפי המשרתים, ואילו אביו ואמו דיברו אליו בעיקר צרפתית? אני חושב שמבחינת ה"ילידיות" של העברית שלי אני דומה לילד עם פיגור מסתורי, שלא דיבר עד גיל שבע, ובגיל תשע כבר דיבר כמו כל ילד אחר, ובגיל אחת-עשרה כבר היתה השפה שלו רחבה ועמוקה יותר מזו של רוב הילדים שמעולם לא ידעו מילה בשפה אחרת. החשיבה על הלשון התפתחה מאוד במאה הקודמת, אבל אני לא מציע למקצוענים להיתפס לזיחחות דעת ולסברה שמצויים ברשותם תיאור נכון ומונחים נכונים לכל תופעה.

קודם סיפרת שאצלך לימוד העברית התרחש בד בבד עם גילוי האל ואימוץ הדת היהודית. האם היום, כשאתה כותב בעברית, אתה מרגיש שהשפה העברית כשלעצמה נושאת מטען משיחי, מביאה עמה דתיות מסוימת, או שהיא יכולה להיות משוחררת מהקשר דתי?

לא ממש בד בבד – שנה אחת, בערך, הייתי במצב שכבר הוקסמתי מפתרונות הזהות שהציעה לי הדת ועדיין לא התחלתי ללמוד עברית. לעצם השאלה, אני לא כל כך אוהב את הנטייה האופיינית לכל מיני הוגים עבריים לחשוב שיש ביהודים או בעברית משהו ייחודי שאין בשום אומה ולשון. למשל, מה שאמר גרשם שלום על העברית ועל אלוהים – שאלוהים ”לא ייותר אילם בשפה שבה השביעו אותו אלפי פעמים לשוב ולחזור אל חיינו” – נכון גם לגבי שפות של עמים שהיו פעם מאוד נוצריים. הצרפתים, למשל, היום הם לא במיוחד נוצרים. הרוב הגדול אינו דתי. אבל לא כל כך מזמן הם היו מאוד מאוד דתיים, וכל איכר צרפתי פשוט שבקושי ידע קרוא וכתוב היה מאוד דתי. הלטינית היתה שפה משותפת, לינגוואה פרנקה, של חלק גדול מאירופה. ומה היתה הלטינית? השפה של כתבי הקודש ושל ספר התפילה, של הדת. אנשים שלא ידעו בדיוק מה הם אומרים, התפללו בכנסייה בלטינית. הם לא בדיוק הבינו כל מילה, אבל הלטינית הזאת יצרה שדות שלמים בשפות האלה – בצרפתית אין מה לדבר, אבל אפילו באנגלית. מה זה בכלל אנגלית? הרי אנגלית זו שפה חדשה יחסית. לפני 600 שנה בקושי היתה אנגלית, היתה מין תערובת של שפות גרמאניות של השבטים הסאקסיים עם צרפתית נורמנית של צפון צרפת, ואת המילים הצרפתיות עדיין אמרו בצרפתית. האנגלית מלאה מילים צרפתיות, שבמשך השנים האנגלים שיבשו את ההגייה שלהן, אבל אז עוד אמרו אותן בצרפתית לא משובשת. אנחנו יודעים את זה כי אם, למשל, קוראים צ’וסר, שכתב בסוף המאה ה־14, אז כדי לקרוא את המשקל נכון צריך לבטא מילים צרפתיות כמו בצרפתית, לא כמו שמבטאים אותן היום באנגלית.

זו ה־Middle English.

נכון, Middle English. לא הכול יובא מצרפתית. חלק בא מצרפתית וחלק בא ישר מהלטינית, כי הרי אנשי הדת כולם היו קתולים – מאנגליה עד קרואטיה – וכך כל הכמרים יכלו לדבר ביניהם, כי הלטינית היתה גם שפת דיבור של הכמרים ולא רק שפה של ספרי התפילה. לכן הלטינית השפיעה על כל השפות האלה, והיא נכנסה אליהן והיא נמצאת בכל מיני מקומות.

העניין הוא, שמבחינה מסוימת אי־אפשר שלא להיות מוקסם לנוכח הרעיון הזה של גרשם שלום, שאלוהים לא יידום בשפה העברית. אבל לדעתי התהליך הזה, שאלוהים הרים קול דווקא במחננו, קרה לא מסיבות לשוניות גרידא, אלא מסיבות היסטוריות, פוליטיות. ברור שהשפה יכולה לשמש כלי עזר, אבל התהליך הוא היסטורי ולא תהליך בלתי־נמנע. את התהליך הזה של הר הגעש המשיחי שהתפוצץ, אני מייחס לשגיאות היסטוריות של ההנהגה, של הנהגות.

בעצם זה השימוש הפוליטי בתיאולוגי.

כן, וגם של אלה שלא היו מעוניינים בכך. בן גוריון לא היה מעוניין בזה, אבל הוא עשה שגיאות שהוא לא חזה את התוצאות שלהן. מבחינתו הוא עשה שגיאות חמורות מאוד. הוא חשב, כמו הרבה אנשים בעלי חשיבה פוזיטיביסטית, שנולדו עוד במאה ה־19, שהתהליך הוא כבר חד־סטרי, בלתי־הפיך, שהדת הולכת להיעלם, שהמודרנה הולכת לנצח בכל העולם כולו. המודרנה תנצח בכל מקום, הדת עומדת להיות מובסת. נחרץ גורלה להיפך לשמורה מוגנת. במשך כמה דורות אכן פחות ופחות יהודים היו דתיים. יותר ויותר יהודים התפקרו. זה היה תהליך שאכן התקיים בפועל, לנגד עיניו – הוא לא המציא אותו. השגיאה שלו היתה שהוא חשב שזה יימשך באופן אוטומטי, בלי קשר למה שיעשה פוליטית. אין דבר – תן להם לשלוח את בניהם לישיבות – הם לא יעמדו מול הנחשול הזה של העתיד ושל המודרנה שישטוף אותם. זה לא מה שקרה, וזאת פשוט שגיאה. המצב של הדת היהודית בארץ ב־1948 היה שהדת היתה חלושה. בעיני היא היתה חלשה במובן הטוב של המילה – היהודים שהיו דתיים אז היו דתיים נורמאליים.

הם לא היו קשורים לתסביך הריבונות.

לא רק מבחינת תסביך הריבונות. גם מבחינת ההקצנה הדתית. הם היו אנשים שבכלל לא ראו בעיה בכך שהם יעבדו או ישרתו את המדינה. הרי המצב הזה, שכל נער דתי לומד בישיבה ושואף להמשיך בה גם בבגרותו, הוא מצב שאנו המצאנו פה. לא היה מצב כזה בתולדות היהדות. מעולם לא. זו המצאה ישראלית פרופר. והיהודים הדתיים שאני הכרתי בילדותי פה, אנשים דתיים עם כיפה שחורה – אני לא מדבר על "המזרחי" אלא על יהודים עם כיפה שחורה, יהודים שהצביעו "אגודת ישראל" או "פועלי אגודת ישראל" (בכלל, היום כבר קשה להאמין שבכלל היה דבר כזה, "פועלי אגודת ישראל", שזה בעצם סוציאליזם אורתודוקסי יהודי) – הם פשוט היו אנשים שיכלו לקבל ברצון את הדבר הזה, שאין מה לעשות, יש צבא, שירות חובה, אז כולם צריכים ללכת לצבא. אבל היו בין מנהיגיהם רבנים שלא רצו לקבל את זה, ובסופו של דבר השיגו את מבוקשם.

האם אתה לא מסכים עם הטענה שהציונות מעולם לא הצליחה להשתחרר מהמטען המשיחי, כפי ששולם טוען?

אני לא חושב שזה נכון. אם מסתכלים במה שהיה, לא במה שכל מיני אנשים הכריזו הכרזות וחלמו חלומות – במה שהיה בפועל – הציונות בהחלט לא פעלה בכלים משיחיים.

אתה לא חושב שהמטען הרליגיוזי היה שזור בכל השירה המודרנית?

זה מוכרח להיות כך, הרי אנשים לא זורקים את התפילין לים ברגע שיש סערה. ברור שזה היה נוכח, אבל תלוי איזו נוכחות, מה פשר הנוכחות הזאת.

ומה דעתך על שירים כגון שירו של שלונסקי, ”עמל” – ”בתים נִצְבּוּ פְּטוּטָפוֹת / וכְּצוּעוֹת” תפילין גולשים כבישים” – והחיבור ההדוק שהוא יצר בין עבודת האדמה לממד של קדושה, נוסח ”פייטן סולל בישראל”?

שלונסקי בא מחב”ד, ולמרות זאת הוא היה אתיאיסט מוחלט, והשירה שלו מאוד לא דתית. זה שהיה בעל טמפרמנט חב”דניקי, ושהוא תמיד נראה כאילו שעוד מעט ייצא במחול, זה עניין אחר, זה עניין יפה, אבל זה לא נוכח בדברים העיקריים שהוא עשה. הוא לקח ממטען הקדושה את ההתלהבות, את התשוקה. בוודאי, אתה לא יכול להמציא את כל העולם כל הזמן, אתה חייב לקחת מאיזשהו מקום. הטוטפות ורצועות התפילין בשירי שלונסקי דומים לאלי יוון ורומי בציורי הרנסנס – הם לא הפכו את הציירים לעובדי אלילים. הם היו משל, מטאפורה, מוטיב. גם לי יש סנטימנט חזק מאוד לדת היהודית – זה לא הופך אותי לתיאיסט.

ובאמת חלק מהמהלך שאנחנו בוחנים הוא לערער מצד אחד על החשיבה התיאולוגית-פוליטית, שמובילה למשיחיות, ומצד אחר לערער על חילוניות ישראלית שבהכרח כרוכה בשלילת הגלותיות – מהלך שאתה אכן סימנת בשלב מוקדם כל כך. האם מעניין אותך לחפש אחר דרך לקיים יהדות שאיננה מובילה למשיחית טוטאלית? נראה שבשירתך אתה מתעמת עם מושגים כמו רליגיוזיות, מיסטיקה, מתמקם לרגע בעמדת האגנוסטיקן, אבל מסרב להגדרות.

קודם כול, אני נהנה מכך שאני לא חייב להגדיר את עצמי. בדרך כלל מי שדורש ממך הגדרה כזאת מתכוון לשלוט בכך. עם זאת, אני אגנוסטי במובן זה שאני לא מאמין שמישהו מצא אי-פעם איזשהו סימן אמתי לקיום האלוהים, אבל גם לא להיפך. זאת אומרת, עם הידע המדעי שיש כיום נראה שקיום האלוהים הוא בלתי-אפשרי, אבל אני מזכיר לעצמי שלפני לא כל כך הרבה זמן, נראה היה כאילו דווקא אי-קיום אלוהים הוא בלתי-אפשרי. כלל לא יכלו לדמיין עולם ללא אלוהים. כיום, אם אתה חושב במסגרת חשיבה מדעית מודרנית, אתה בעצם לא יכול לדמיין עולם שיש בו אלוהים. אתה לא יכול לדמיין לעצמך עולם שנברא, עם רצון, עם תוכנית.

מצד אחר, אתה כותב ”קדוש הרצון להכיר במציאות האל”.

כן, בוודאי, מפני שאם אתה מתבונן בהיסטוריה האנושית ובהתפתחות החשיבה האנושית במשך אלפי שנים – אי-אפשר להגזים בחשיבות התפקיד שהדת מילאה. הדת הניפה את האדם בשערות ראשו והרימה אותו לגבהים חדשים. זה היה מין פטנט גאוני – כן, גאוני בצורה שלא תתואר בכלל – שהאדם המציא כדי להתפתח. זה מה שאפשר לבני אדם להסתכל על עצמם מבחוץ. וזה לא רק האל המונותיאיסטי, זה גם אלי יוון. יש מישהו שמסתכל עליך ממעל כעל חגב, אבל יש לו עניין בכך. הוא בא והוא מסדר לך עניינים. לדבר הזה יש השפעה עצומה מבחינת התפתחות החשיבה והטכנולוגיה. וגם המוסר כמובן. והאל המונותיאיסטי הרבה יותר פוטנטי מהאליל היווני ביצירת מוסר. הוא מאוד מוכשר לכך. מה שיועד האל ההלני-היווני לייצר מבחינת מוסר זה אתוס של הפוליס. עד כאן.

הוא לא יכול לייצר מוסר אוניברסלי. הוא יכול לייצר מוסר של התייחסות נאותה של אנשים זה אל זה ברמת הפוליס. ברגע שהם אזרחים של אתונה, ביניהם הוא יכול לייצר יחסים אתיים. אם אין יותר אתונה, גמרנו עם האתוס. אבל בתורת משה, למשל, הציווי המוסרי תופס בכל מקום ובכל תחום. למשל, דיני העבדים – זה לא שכאשר הגענו אל העבד נגמר המוסר. כאילו יש לך עסק עם תת־אדם. פתאום אתה חייב להתייחס אליו כאל אדם שלם. זאת המהפכה המונותיאיסטית. על כל פנים, בהרבה מאוד מובנים, גם טכנולוגיים, זה אחד הדברים שפיתחו את עצם הדבר הזה של כתיבה. חייבים לכתוב את זה. אם יש עשרת הדברות, חייבים לכתוב את זה, ואת כל שאר החוקים. זה דבר שחייב להיכתב. התרומה של העניין הזה לאנושות היא עצומה. ולכן, מכיוון שאנחנו עדיין אותה אנושות, ומכיוון שהתקופה הפוסט־תיאיסטית של האנושות עוד לא שלמה והיא עדיין מאוד קצרה בעצם, אז זה מאוד מעסיק אותי. אבל זה לא הופך אותי לתיאיסט.

אז איך אתה מתבונן מהמקום הזה בפרויקט של הנאורות, של חילון?

אוי, אוי. הפרויקט של הנאורות, אני מאוד אוהב אותו, אבל הוא מוגבל. כמו כל התפתחות אינטלקטואלית ציוויליזציונית, שהיא תמיד מוגבלת. כמו שהאדם נידון למות בתור פרט, גם מהלך היסטורי נידון להיכשל, לשקוע ולהתחלף במשהו אחר. אבל המהלך האחר לא בא מהמאדים. אם למשל ניקח את הרנסנס בתור דוגמא, שכביכול "נסוג לאחור" ואימץ את המושגים של החוקים הרומיים ושל האמנות מיוון – הוא כמובן גם המשיך את ימי־ הביניים, זה ברור. אנשי הרנסנס לא באמת חזרו לתרבות יוון ורומא. אמנם זה לא היה סתם *façon de parler* כמו שאומרים הצרפתים, צורת דיבור, זה היה יותר רציני מזה. אין דבר כזה לחזור. אתה לא דורך פעמיים באותו נחל, אין דבר כזה. אבל כל התרבות הפיאודלית שנמשכה מאות שנים דינה להיכשל. כשהיא הופיעה לראשונה היא הצילה את האנושות באירופה, כי אחרי שנדידות העמים החריבו את האימפריה הרומית היה תוהו ובוהו מוחלט, ואיש הישר בעיניו יעשה. הפיאודליזם הציל את החברה ואת האנשים, הוא נתן להם חברה שיש בה מקום בטוח לכל אחד.

בספר האחרון שפרסמת, מרודים וסונטות, יש שיר שנקרא "מזל שיש גשם". מהשיר הזה עולה תחושה שאתה צריך גם את האפשרות של אלוהים, משהו שאפשר אולי לכתוב "פואטיקה מודאלית", פואטיקה של עולמות אפשריים. בשיר הזה אתה אומר "לו היו אלים, או אל אחד טמיר", ואז אתה מפתיע בשאלה: "לו היו אלים" – "האם היו שועים לתשוקתנו לשחק/בהתגלות, בצִיִּתנות או בגאולה?" האם אתה יכול להצביע על איזושהי התפתחות לאורך השנים בשירתך במחשבה על העניין הזה של אלוהים?

אני חושב שיש התפתחות. בספרים המוקדמים היה לי חשוב להגיד בכל מיני צורות שוב ושוב, שעולם תיאיסטי – לא! שבכלל אל תבואו אלי עם ההצעה הזאת, של עולם תיאיסטי. לא מעוניין לשמוע על כך. אחר כך זה כבר לא מעניין אותי לשלול את הרעיון של עולם תיאיסטי, אבל זה ממשיך להעסיק אותי, לא רק כעניין היסטורי: לא רק שבמשך ההיסטוריה הדת חוללה המון דברים, והמון דברים קשורים בה, אלא שגם היום כמובן – זה פועל ומשתולל. אנחנו רואים את זה משתולל בכל מקום. זה לא רק עניין יהודי. להיפך,

יש מקומות שבהם זה משתולל בצורה יותר חמורה. נגיד, האיראנים, שהיו עם נחמד, שפוי יחסית. יש הרי עמים שבתולדותיהם היו פחות שפויים או יותר שפויים. האיראנים הם אחד העמים שיש בו המשכיות מרתקת. מאז הממלכה הפרסית הקדומה, מעולם לא שלט שם בעצם כוח מבחוץ. היו כל מיני כוחות שהשתלטו לרגע, מונגולים, אבל זה היה זמני. זה בעצם עם שזכה למה שהיהודים לא זכו לו: לשבת על אדמתו במשך אלפי שנים. הוא החליף דתות, שינה מנהגים, ספג השפעות, אבל באופן כלשהו זה אותו עם, יש לו עומק היסטורי רב. הם גם תופסים את עצמם ככאלה. והנה העם הזה, פתאום כל המוגלה השפריצה מתוכו, והוא נעשה עם בעייתי, מדינה אנטיפטית ומסוכנת לכל האזור. והמנוף לכל התופעות הללו היתה הדת. וזה דבר מאוד מפתיע, כי הפרסים לא היו יותר דתיים מאחרים. הם עם מאוד מפותח. תראו את הקולנוע שלהם. אני לא מכיר שירה פרסית – כלומר, אני מכיר אותה בתרגומים, והתרגומים האלה לא מספיק טובים, אתה רואה שיש שם משהו שהתרגום לא יודע לטפל בו, להעביר אותו – אבל זו שירה מאוד גדולה. ובתור אנשים יש להם לכאורה מזג מאוד נוח, ופתאום כל המוגלה קופצת. גם יהודים הם כאלה. גם ליהודים היה מזג נוח, ופתאום הם רוצים להחריב את כיפת הסלע, לבנות את בית המקדש, כל מיני הבלים כאלה.

כן, ובכל זאת, בוא ניתן דין וחשבון על התהליכים.

אני מאוד מתעניין בתהליכים, אבל אני משתדל להתעניין בתהליכים בצורה אחראית. פה כן יש אחריות. זאת אומרת, אנשים אוהבים שהדברים יהיו מובנים, וגם אני כזה – זה אינסטינקט אנושי בסיסי. אדם מאמץ תיאור של תהליך, זה משכנע אותו והוא הולך לישון בנחת. אבל אני לא רוצה בזה באמת. תהליכים מאוד מעניינים אותי, אבל אני מוכן לחיות הרבה זמן באי־ידיעה – כלומר, לדעת שאת התהליך הזה אני אולי רק מתחיל להבין. או לבדות. בכלל, לחיות באי־ידיעה נראה לי מאוד מועיל לבריאות של האינטלקט; להיות מסוגל לחיות באי־ידיעה, כשאין לך דעה מגובשת על משהו. ואפילו אם יש לך דעה. זה לא רק עניין של ספקנות. זאת הנכונות לשנות את דעתך, אפילו אם אתה מאוד משוכנע בה. כי כמעט שאין דבר רופף יותר מדעה. דעה היא דבר מפוקפק. אבל גישה זו אינה רווחת בזירה האינטלקטואלית, בעיקר במדעי הרוח. אנשים מגיעים לתיאוריה שסוף־סוף פיתחו אותה, סוף־סוף יש להם ביד משהו שאפשר לשבת עליו בנחת, להתרווח, להרים רגליים – אז אנא, אל תבוא אליהם עם משהו אחר.

שאלנו על ההתפתחות בשירתך, ובאמת איפה זאת? איפה הפתעת את עצמך? איפה קרו דברים שלא ציפית להם?

ההפתעות שלי בשירה הן הפתעות מקומיות, ברמת השיר הבודד. אני הרי לא כותב ספרים. אני כותב שירים. מקסימום קבוצת שירים – לפעמים אני כותב כמה שירים שהם בני משפחה מיד בהתחלה. אבל ההפתעות מתרחשות כשאני קורא את השיר הגמור, או אפילו הלא־גמור, טיטה, ופתאום אני מוצא בו הרחבות לא צפויות, דברים מתחברים. בעצם השיר עצמו, בהרבה מקרים, בין השאר, גם מספר לי מה אני חושב. כמו בדוגמה של ”המורדים שלי” עם הצלבים והעולים החדשים, שפתאום השיר מסביר לי מה בעצם חשבתי, אבל לא

גיבשתי למחשבה. כביכול הרעיון היה קיים כבר קודם ולכן נכתב השיר, אבל זה לא בדיוק ככה. הרבה פעמים שיר מבחינתי, מבחינה אינטלקטואלית, הוא התחלה, הוא לא סיכום.

חשוב בשירה שהשיר יקרה כשהוא נכתב, שאתה לא כותב את השיר מן המוכן, על חויה שכבר חווית... החוויה שבשיר צריכה להתרחש בזמן כתיבתו. למרות שאתה כותב על דבר שהיה, נאמר על אהבה שהיתה לך. אתם כבר לא מתראים יותר, אבל זה לא קשור. זה קורה שוב. זה חייב לקרות שוב, אחרת זה לא שווה הרבה בעיניי. זה חייב להתרחש.

אמרת שאתה אוהב את התהליך החילוני של הנאורות. אתה לא ביקורתי כלפי המושג הזה, חילוני?

את המושג "חילוני" עצמו אני לא אוהב. אני גם חושב שאף פעם לא השתמשתי במילה הזאת בכתב. ודאי לא בשיר. פעם לא היו משתמשים בה, היו אומרים "חופשי". הדת היא סכמה סגורה – לא לגמרי סגורה, סגורה כמו בית, עם גבולות מוגדרים, כניסות, יציאות – ולכן לא להיות בתוכה פירושו להיות חופשי, להיות בחוץ, מופקר לרוחות העולם. אז כן, את החופש אני אוהב. אבל אני שונא הטפה חילונית, זה פשוט נורא משעמם אותי. אני חושב שכל אדם שהוא מספיק משכיל, ולא צריך להיות פרופסור לפילוסופיה, יודע שהרעיון התיאיסטי הוא – לפחות מפוקפק, שאי אפשר לסמוך על זה, אי אפשר להישען על זה, כי זה יישבר, זה מאיים להישבר. אפשר רק להעמיד פנים, והרבה אנשים דתיים כיום מעמידים פנים – הם מקיימים את הקליפה, אבל מבפנים – אם אתה מצליח לבדוק משהו אצלם – אתה רואה שיש שם אנדרלמוסיה לא קטנה. שלא לדבר על זה שבכל הדתות, ובעיקר ביהדות ובאסלאם, יש ערבוב נורא גדול ומעיק בין הדת עצמה לבין כל מיני מנהגים שמכל מיני סיבות דבקו בה בכל מיני תקופות. דברים שלא קשורים בדת, שלא מתחייבים מהדת, לא משתמעים ממנה, פתאום נעשים מקודשים כאילו שהם עשרת הדברות מהר סיני. זה המצב בכל הדתות, הוא נובע מהוותק שלהן. אז לפעמים יש פתאום בדתות רגע של רפורמה והורגים חלק מהדברים ומתנערים מהם ועושים קצת restart לדת.

בעצם דת היא מסורת שנידונה להיהרס ולהיבנות מחדש כל הזמן.

כן, אבל היא לא מודה בזה. בעיקר הדתות המונותיאיסטיות – הן אינן מוכנות להודות.

לעומת הקליפה הדתית הזאת והמנהגים הדתיים שמשתנים כל הזמן, החילוניות כן יכולה להתקיים במאה אחוז?

חילוניות זה שום דבר. החילוניות זו שלילת הדת. שלילת התפיסה התיאיסטית. אין דבר כזה חילוניות. יש חשיבה מדעית. יש חשיבה ספרותית. יש חשיבה היסטורית. אבל אין דבר כזה חילוניות כשלעצמה. חילוניות זו הגדרה שלילית. של אין דת, אין אלוהים.

לפעמים אתה מחליף את המילה "גאולה" ב"פדות", שהיא אולי מינורית יותר, מוחשית יותר. אתה כותב במכתבים: "להעמיד את המלה פדות על מקומה, כלומר/להקצות לה

את המקום הפחות מחניף במעוננו". אתה מחליף את ה"גאולה" ב"פדות" וב"מחסה" וכך "מזיז" אותה כל הזמן. ממה נובע חוסר הנוחות הזה ביחס למושג הגאולה?

מבחינה אינטלקטואלית אני נגד מושג הגאולה ונגד מושג הפדות גם יחד. אני לא חושב שאפשר להיגאל, ובעיקר אני נגד זה שרוצים להיגאל. המילה הזאת, כמו הרבה מילים, לא קיימת בשבילי סתם כרישום במילון. היא באה אלי מתוך מציאות תרבותית ופוליטית מסוימת. ובעצם בעברית של מדינת ישראל המילה "גאולה" היא ההיפך משלום, היא ההיפך מפשרה, היא ההיפך ממנוחה. היא מילה רעה. מי שמציע גאולה מציע שפך דם אינסופי או לחיות על החרב עד אינסוף. איך אחרת נשיג גאולה? מה זה גאולה? גאולה שלמה היא מנחל מצרים עד נהר הפרת, עם בית המקדש השלישי שבו נשחט כבשים, וזה דבר רע מאוד. נכון שלא כל מי שמשתמש במילה גאולה מתכוון לכך. למשל, אם תדברו עם יהודים רפורמים מארצות־הברית הם ישתמשו במילה גאולה, וגאולה אצלם זה דבר יפה, כל כך יפה שזה ממש פרוטסטנטי. אני לא פרוטסטנטי ואני לא רוצה גאולה בשום נוסחה יודו־נוצרית. כל השאיפה לדבר הזה היא מסוג ההמצאות השמורות לאדם ולרעתו. או נגיד הרעיון של, להבדיל, רייך בן אלף השנים. למה אלף שנים? למה אתה רוצה רייך של אלף שנים? מה כל כך נפלא ברייך לאלף שנים? זה לא מביא שום טובה משום סוג לאף אחד. אבל זה דבר שלא נולד כך סתם – הרעיון הזה נולד מכך שאנשים רע להם, שיש מצוקה. רעיון הגאולה נוצר ממצב של מצוקה, תשלוּב של מצוקות, שאין רואים איך נחלצים מהן בעתיד הנראה לעין. על כן אי־אפשר להתעלם ממנו. צריך מדי פעם להגיד את זה, לגעת בזה.

ובכל זאת כתבת במכתבים – במכתב 9 – במעין תשוקה להתגלות (או מתוך אותה לוגיקה של מה שכינינו "פואטיקה מודאלית", שבה ההתגלות חייבת להתקיים, ולו כאפשרות): "ואם אבהה בסבלנות/אולי תיפול קורה/מבין עיני, וכאיש נדהם/אראה יום אחד את אשר ראתה/שפחה על הים".

יש פה גם עניין שבלשון קורים כל מיני מעשים כאלה, כמו מה שראתה שפחה על הים, אי־אפשר לבטל את זה. זה דבר מאוד יפה. זו תפיסה נורא יפה. התפיסה הזאת – שזה לא מה שראה משה רבנו על הים. זה מה שראתה שפחה על הים. זה ריבוי משמעות מאוד יפה. הוא יפה לא רק מבחינה אסתטית.

גם מבחינה פרולטארית –

לא רק מבחינה פרולטארית. זו בעצם צורת חשיבה. מאחורי הצירוף העתיק הזה עומדת צורת חשיבה עתיקה שמאוד קוסמת לי, אז אם יש לי אפשרות להשתלב בה אני אשתלב בה.

תל אביב, ינואר 2013

המשחתכים בחוברת

שמעון אדף נולד ב־1972 בשדרות. פרסם שלושה ספרי שירה ושישה רומנים. ספריו האחרונים הם ספר השירים אביבה־לא (דביר, 2009) שזכה בפרס עמיחי לשיירה, וטרילוגיית ורד יהודה (כפור, מוקס נוקס, וערים של משה, כנרת־זמורה־ביתן, 2010–2012), שלכרך השני בה הוענק פרס ספיר לשנת 2012. אדף הוא ראש המסלול לכתובה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן גוריון בנגב.

ד"ר מיכל בן־נפתלי היא סופרת, מתרגמת ועורכת סדרת "הצרפתים" בהוצאת הקיבוץ המאוחד והסדרה "בדיעבד" בהוצאת רסלינג. ספריה: כרוניקה של פרידה, 2000; הביקור של חנה ארנדט, 2006; ספר, ילדות: נובלה, 2008; על הפרישות - ארבע מסות, 2010; רוח, 2012. בין תרגומיה: סיפורי אהבה מאת ז'וליה קריסטבה, 2006; דרידה קורא שייקספיר, 2007; נדד'ה מאת אנדרה ברטון, 2007; היה שלום: לעמנואל לוינס מאת ז'אק דרידה, 2010; הספר העתידי לבוא - אנתולוגיה מאת מוריס בלאנשו, 2011.

פרופ' מנחם ברינקר הוא פרופסור אמריטוס לספרות עברית ולפילוסופיה באוניברסיטה העברית. ספריו ומאמריו עוסקים בפילוסופיה, באסתטיקה ובתורת הספרות והפרשנות, בספרות עברית וכללית, בהגות יהודית מודרנית ובביקורת הספרות. תרומתו לחקר האסתטיקה ולתורת הספרות מרוכזת בספריו מבעד למדומה: משמעות וייצוג ביצירה הבדיונית, 1980; אסתטיקה כתורת הביקורת, 1982; האם תורת הספרות אפשרית? 1989 וסובב ספרות: מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות, 2000 בין השנים 1969–1970 ערך את השבועון הספרותי משא, וב־1974 הקים את הירחון עמדה - לביקורת התרבות והחברה בישראל וערך אותו עד 1978. כמו כן, יזם את הקמת הסדרה "טעמים" לכתבי מופת באסתטיקה בהוצאת הקיבוץ המאוחד. עבודתו העיקרית בחקר הספרות העברית היא ספרו עד הסימטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר (1990), שמציג התבוננות פנורמית בסיפורי י"ח ברנר ובכתיבתו העיונית. זכה בפרס ישראל בחקר הספרות העברית והכללית לשנת 2004.

ד"ר נטשה גורדינסקי היא מרצה לספרות עברית בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. בשלוש השנים האחרונות שימשה חוקרת מן המניין במכון דובנוב להיסטוריה ותרבות יהודית באוניברסיטת לייפציג וניהלה יחידת מחקר במכון זה. בשנת 2010 קיבלה תואר דוקטור בספרות עברית מן האוניברסיטה העברית בירושלים, שבה סיימה גם לימודי התואר הראשון והשני. ספרה על יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג יראה אור בקרוב בהוצאת מאגנס.

ד"ר רות גינזבורג היא גמלאית החוג לספרות כללית והשוואתית באוניברסיטה העברית. עוסקת בשנים האחרונות בחקר הטראומה מנקודת מבט כרונוטופית, בחקר התרגום ובתרגום כתבי פרויד מגרמנית. בתרגומה הופיעו עד כה: פירוש החלום, 2002; משה

האיש והדת המונותאיסטית (כולל "משה של מיכלאנג'לו"), 2009; האלביתי (כולל מאמרו של ארנסט ינטש, "לעניין הפסיכולוגיה של האלביתי"), 2012; טוטם וטאבו, 2013. בין עבודותיה האחרונות בנושאי תרגום: "The Cracked Mirror of Translation: Freud's Reflection in Hebrew", Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2013; "A German Gentleman-Scientist in Hebrew/Yiddish Garb – Translating Freud", University of Michigan Press (forthcoming).

ד"ר שי גינזבורג מלמד ספרות וקולנוע באוניברסיטת דיוק שבצפון קרוליינה, ארה"ב; פרסם מאמרים בנושאי תיאוריה, ספרות עברית וקולנוע ישראלי ואמריקאי; תרגם לעברית את ספרו של פול דה מאן ההתנגדות לתיאוריה.

ד"ר נעם גל הוא בוגר בצלאל והתוכנית ללימודי תרבות של האוניברסיטה העברית בירושלים. את עבודת הדוקטור שלו, *Fictional Inhumanities: Wartime Animals and Personification*, העוסקת ביחסי אדם-חיה בצילום ובספרות, כתב במחלקה לספרות השוואתית באוניברסיטת ייל בארה"ב. גל לימד במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, במחלקה לספרות השוואתית באוניברסיטה העברית ובמחלקה להיסטוריה ותיאוריה בבצלאל. בין מאמריו האחרונים: "כל מורה הוא אמן: פדגוגיה רדיקלית אצל יוזף בויס" (2013, בתוך פרוטוקולאז', בעריכת אורי ברטל, דנה אריאלי הורוביץ ונעמי מאירי-דן); "כלבים נאצים ובעיות אחרות של הצילום" (2012, בתוך Reality Trauma וההיגיון, הפנימי של הצילום, בעריכת חיים דעואל לוסקי); "A Way with Nature: Notes on Methodology", (2012, *Critical Arts* 26, 1) באחרונה התמנה גל לאוצר הראשי לצילום ע"ש הוראס וגרייס גולדסמית' של מוזיאון ישראל בירושלים.

ד"ר רועי גרינוולד הוא מרצה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. פרסם מאמרים בנושאי ספרות עברית וספרות יידיש. ספרו על אבות ישורון עתיד לראות אור בהוצאת מוסד ביאליק.

פרופ' סדרה דיקובן אזרחי היא פרופסור (אמריטה) לספרות השוואתית באוניברסיטה העברית, וכיהנה כפרופסור-אורחת באוניברסיטאות דיוק, פרינסטון, ייל, מישגן ודרטמות בארה"ב. ספריה: *By Words Alone: The Holocaust in Literature*, 1980; *Booking Passage*; ומאמריה הרבים עוסקים במגוון נושאים, מייצוגי השואה בספרות ובתרבות המערבית והישראלית ועד להיבטים האסתטיים של גלות ושיבה. קיבלה מלגת גוגנהיים על ספרה *Jerusalem and the Poetics of Return*, העוסק בכתביהם של ש"י עגנון ויהודה עמיחי. המאמר הנוכחי הוא חלק מפרויקט זה.

פרופ' חנן חבר הוא מופקד הקתדרה ללשון וספרות עברית ע"ש יעקב והילדה בלאושייץ באוניברסיטת ייל. בין ספריו: פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות הארבעים, 2001; *Producing the Modern Hebrew Canon: Nation Building and Minority Discourse*, 2002; אל החוף המקווה: הים בתרבות ובספרות העברית המודרנית

2007, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית המודרנית, 2007, מראשית: שלוש מסות על שירה עברית ילידית, 2008, בכוח האל: תיאולוגיה ופוליטיקה בספרות העברית המודרנית, 2013.

מאיר ויזלטיר נולד במוסקבה (1941), חי בתל אביב. למד אנגלית והיסטוריה כללית באוניברסיטה העברית בירושלים. מפרסם שירים מינואר 1960. ספריו עד כה: טיול באיונה, 1963; פרק א פרק ב, 1967; מאה שירים, 1969; קח, 1973; דבר אופטימי עשיית שירים, 1976; פנים וחזן, 1977; מוצא אל הים, 1981; קיצור שנות הששים, 1984; אי יוני, 1985; מכתבים ושירים אחרים, 1986; מחסן, 1995; שירים איטיים, 2000; מרודים וסונטות, 2009. ארבעים (2010) הוא כינוס השירים שכתב בשנות ה-80. מבחרי שיריו הופיעו בתרגום לאנגלית ולצרפתית. ויזלטיר תרגם שבעה מחזות מאת שקספיר, וכן מחזות מאת מארלו, ברכט, לופה דה וגה, קלדרון דה לה ברקה ואחרים. כמו כן תרגם רומנים רבים, בהם ספרים מאת צ'ארלס דיקנס, וירג'יניה וולף, רוברט גרייבס, אלדוס האקסלי, מלקולם לורי, ג'ון אפדייק, פיליפ רות, ג'ון קוטזי, ג'וליאן בארנס וקזואו אישיגורו. בעבר ייסד וערך כתבי עת אחדים, והיה עורך השירה בהוצאת עם עובד ופרופסור חבר באוניברסיטת חיפה. פרסם עיקריים שקיבל: פרס יובל עלית (1984), פרס ביאליק (1995), פרס ישראל (2000) פרס שר התרבות לתרגום (2001) ופרס היצירה ע"ש ראש הממשלה לוי אשכול (פעמיים).

ד"ר לילך לחמן מלמדת בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. לאחרונה עסקה במחקר בנושא שיר הערש. אסופת שירי ערש בעריכתה עומדת לראות אור בספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד (2014). ערכה את הספר איך נקרא אבות ישרון (קו אדום, הקיבוץ המאוחד, 2011); ובשיתוף עם הלית ישרון ערכה את מלבדאתה: מבחר שירי אבות ישרון (הקיבוץ המאוחד, 2009). תרגמה וערכה את אולי הלב: אמילי דיקינסון - שירים ומכתבים (רסלינג, 2007). כותבת ספר העוסק בשירה הישראלית של שנות ה-70. פרסמה בקביעות בכתב העת לשירה חדרים. מאמריה על השירה הרומנטית ועל שירה מודרנית ראו אור בכתבי עת בינלאומיים.

פרופ' אבידב ליפסקר-אלבק מלמד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בר-אילן. חוקר את ספרות העלייה השלישית והרביעית ואת הספרות היהודית במפנה המאה על רקע המודרניזם הכללי והיהודי בספרות ובאמנות. ספריו בתחום זה: שירת ש' שלום (ספרית פועלים, 1990), לעמל יולד: שירת אברהם ברוידס (הוצאת אוניברסיטת חיפה והמרכז למורשת בן גוריון, 2000), שירת יצחק עוגן: אקולוגיה ספרותית בשנות ה-30 וה-40 בארץ-ישראל (מאגנס, 2002). לאחרונה ראה אור ספרו שיר אדום שיר כחול: שבע מסות על אורי צבי גרינברג ושתיים על אלזה לסקר שילר (אוניברסיטת בר-אילן, 2010). ביחד עם פרופ' יואב אלשטיין מאוניברסיטת בר-אילן פיתח תחום מחקר הקרוי "תימטולוגיה של ספרות עם ישראל" העוסק בחקר גלגולי גרסאות של הסיפור היהודי. על יסוד מתודה זו ראו אור שלושה כרכים של האנציקלופדיה של הסיפור היהודי (הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2005-2013). פרופ' ליפסקר-אלבק הוא עורך ראשי של כתב העת לחקר הספרות ביקורת ופרשנות הרואה אור בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן. כמו כן, הוא עורך של סדרת "אופקי מחקר" וסדרת "תימה", הרואות אור בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן.

ספרו יומן יצחק למדן נמצא בדפוס (אוניברסיטת בר־אילן) וספרו מחשבות על עגנון מצוי בהכנה לדפוס.

פרופ' דן מירון הוא חוקר ספרות עברית, מבקר, עורך ומתרגם. לימד באוניברסיטה העברית בירושלים ובאוניברסיטת תל אביב, וכן מחזיק בקתדרה ע"ש לאונרד קיי לספרות עברית באוניברסיטת קולומביה. מירון הוא מן החוקרים הבולטים של הספרות העברית והיידיית במחצית השנייה של המאה ה־20 ותחילת המאה ה־21. כתב מאות מאמרים וכארבעים ספרי מחקר, וכן עשרות ביקורות ספרות בעיתונות ובכתבי עת. היה חבר מערכת בכתבי העת נכשיו ואיגרא. החל משנת 2012 משמש כעורך הראשי של הוצאת אפיק – ספרות ישראלית. עם מפעליו החשובים נמנים כינוס ועריכה של כתבי סופרים ומשוררים עבריים מרכזיים, ביניהם המהדורה המדעית של שירי חיים נחמן ביאליק (תר"ן–תרנ"ח), וכן תרגום ופרסום תרגומים של מחזות, סיפורים ורומנים של יוצרים בולטים, ביניהם ברכט ושילר וכן קפקא ושלוס עליכם. על פועלו בחקר הספרות העברית והיידיית הוענקו לו פרס ביאליק (1980) ופרס ישראל (1993).

ד"ר שאול סתר הוא עמית פוסטדוקטורט במרכז מינרבה למדעי הרוח ומרצה בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב ובמכללת ספיר. עבודת הדוקטור שלו נכתבה במחלקה לספרות השוואתית באוניברסיטת ברקלי ועסקה בתצורות טקסטואליות של קולקטיביות פוטנציאלית בישראל/פלסטין, מבעד לדיון ביצירותיהם של ס' יזהר, ז'אן־לוק גודאר, ז'אן ז'נה וחביבה פדיה. הוא מתעניין ביחסים שבין היסטוריה וספרות, תשוקה ומחשבה פוליטית, ישראל/פלסטין ואירופה.

ד"ר חמוטל צמיר היא מרצה בכירה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. ספרה בשם הנוף: לאומיות, סובייקטיביות ומגדר בשירת שנות החמישים והששים ראה אור ב־2006 בהוצאת כתר ומכון הקשרים.

פרופ' גילי שחר הוא פרופסור לספרות השוואתית בחוג לספרות ומנהל מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית באוניברסיטת תל אביב. עבודתו מוקדשת למחקר ולהוראה של ספרות והגות גרמנית ויהודית בעת החדשה.

הנחיות למחברים

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה – או עומדת להתפרסם – גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת ושל קוראים מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמרים לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ־7,000 מילים ולא יותר מ־14,000 מילים.
- המאמר יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום ההפניות הביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר יישלח בדואר בשלושה עותקים וכן בדוא"ל בקובץ word, בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה.
- למאמר יצורפו תקציר (באנגלית), פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשרות וציון שיוך אקדמי / מקצועי / אחר של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו, יקבלו עותק אחד מהגיליון שבו הופיע המאמר.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית,

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ת"ד 653 באר שבע 84105

mikan@bgu.ac.il