

"והיישוב הלך אחר הקברים": בית הקברות הישן בתל-אביב

כמקום וכטקסט*

ברברה מאן

* מאמר זה הוא חלק ממחקר על הפואטיקה של המרחב הישראלי. המאמר ראה אור לראשונה בגרסה אנגלית, וראי Barbara Mann, "Modernism and the Zionist Uncanny: Reading the Old Cemetery in Tel Aviv", *Representations* 69, Winter 2000, pp. 63-95. תרגום: דינה הורביץ.

אני מודה לגלי ורורבסקי ולציונה רו מארכיון עריית תל-אביב-יפו; לבתיה כרמיאל מן המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו; לאיילת אילון מסניף תל-אביב של החברה להגנת הטבע; לאילון וולך, איש חברה קדישא, תל-אביב; לצוות העובדים בארכיון הציוני המרכזי ולאנשי הספרייה הלאומית בירושלים. תודה גם לפטר גורדון ולנעמי זידמן, שהשתתפו במושב על בתי קברות יהודיים בכנס החברה ללימודי היהדות (AJS) שהתקיים בבוסטון בדצמבר 1996, ולקהל המאזינים באותו כנס; ללינקולן שלנסקי, שהעיר הערות על גרסה קודמת של המאמר; למיכאל גלזמן, שסייע בהכנת הנוסח העברי, ולדינה הורביץ שתרגמה; ולאילון שורץ, שהכיר לי את בית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור לפני שנים רבות.

1. אבות ישורון, "שיר ערש לשכונת גורדיה", השבר הסודי-אפריקני, תל-אביב 1974, עמ' 33-34.

2. Michel de Certeau, "Practices of Space", in Marshall Blonsky (ed.), *On Signs*, Johns Hopkins University Press 1985, p. 129

ובעיר אין לי לְנוֹת אֶלָּא שֶׁל
אֶחָד הָעָם, בְּיִאֲלִיק, נוֹרְדוּי [...]¹

History begins at ground level, with footsteps.²



תמונה מס' 1

תצלום מהלווייתו של אחד העם שהתקיימה בשנת 1927 בבית הקברות הישן של תל-אביב ברחוב טרומפלדור (תמונה מס' 1). במרכזה של קבוצת אנשים המקיפה את הקבר הטרי עומד ח"נ ביאליק ומספיד את האב האידיאולוגי של דור של אינטלקטואלים יהודים במזרח אירופה. רוב המלווים מתבוננים בקבר או זה בזה. כמה מהם במדים, מדי משטרה או

מדים רשמיים אחרים; מאחורי כתפו השמאלית של ביאליק נראה אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ בזקנו הלבן, משקפיו הכהים בוהקים אל מול המצלמה. ביאליק ניצב במרכז התמונה; הוא מביט אל המצלמה בהבעה של עייפות ועצב – יהודי מזרח אירופי לבוש מעיל כבד על בגדים סתמיים, חובש כובע צנוע, עומד לצד הקבר שנכרה זה עתה בחולות של בית הקברות. בתצלום פנורמי יותר של הטקס ניתן לראות שהקבר ממוקם בחלק החדש יותר של בית הקברות, וסביבו בעיקר חול,

מעט קברים אחרים וכמה שיחים סחופים שנטעו זה לא כבר (תמונה מס' 2). החליפות הכהות של ההמון, הבגדים האירופיים – אלה עומדים בניגוד חד לשממת המקום, לצחיחות החולות, לכלוך, לחומת האבן המקיפה את בית הקברות, הנראית במערפל במרחק, למצבות המשולשות שעל קברי אחים,



תמונה מס' 2

המתנשאות באופק. ואולם, מה שמרגש יותר מכל בתצלום הראשון נובע מידע מאוחר המתנגב לתוכו בהיבא: ביאליק עומד כמעט במקום שהוא עצמו ייקבר בו כעבור שבע שנים. דומה שעייפותו היא יותר מצער גרידא על חבר ואב רוחני שהלך לעולמו; היא נראית כמעט ככניעה או כהודאה – אבל במה בדיוק? ואולי ביאליק פשוט עייף מלהתייצב במרכזו של עוד תצלום אחד נוסף?

מטבעו של הצילום, לצופה יש לעתים קרובות ידע כלשהו על העולם שמחוץ למסגרת התמונה – ידע שאין למצולמים בתמונה. בייחוד כך הדבר בתצלומים של אירועים היסטוריים: בדיעבד, ידיעת העבר מייצרת שלא בידעין שיפטים מאוחרים של נושאי הצילום, שהם עצמם עיוורים למה שיתרחש בעתיד. אולם התצלום מהלווייתו של אחד העם מערער את הידע הזה ואת תחושת הכוח של הצופה, שכן הבעת העייפות שעל פניו של ביאליק נראית כמעט כראיית העתיד, כאילו לבו מנבא לו את מותו־שלו. התצלום של ביאליק העומד בגמלוניות על "מקום מנוחתו האחרונה" מערער עד היסוד את מושג המוות כ"מנוחה", והוא גם מסבך את האסוציאציה שיש במנוחים המציינים מקום קבורה: "בית קברות", "בית עולם" או "בית עלמין". בין "בית" לבין "קבר". התצלום קושר בין שני יחסים מתנודדים ובלתי פתורים – מוות כלא מנוחה / קבר כלא בית. הרקע ההיסטורי – תל-אביב בראשיתה – והתפקידים המרכזיים של ביאליק ושל אחד העם ביצירת התרבות העברית החדשה, מעלים במובלע את הסתירה שביצירת דבר שהוא בעת ובעונה אחת חדש מיסודו – ובית. במובן זה, בית הקברות ברחוב טרומפלדור מייצג את נסיונותיה הפרדוקסליים והבלתי נלאים של תל-אביב עצמה להיות "בית" לתרבות העברית החדשה. סיור בבית הקברות ברחוב טרומפלדור ישמש להדגמת יחסה המורכב של תל-אביב להיסטוריה ולעצם רעיון הבית. מאמר זה בוחן את בית הקברות – תוכנית הקרקע, המצבות, היחס בינו ובין העיר הסובבת אותו, ייצוגו בתודעה הציבורית – במטרה להראות כיצד ביטאה תל-אביב וכיצד סימלה את הפרדוקסים הטבועים עמוק

במעשה ההתיישבות של יהודי אירופה במזרח התיכון. בקריאה בבית העלמין כבטקסט ברצוני להבין מה אבד במעבר של התרבות היהודית מן הגולה לארץ ישראל ומה נעקר ממקומו ונמחק בתהליך זה. ואולם, כדי להבין את ההתחלות של תל-אביב ושל בית העלמין הישן יש לחזור תחילה לגולת אירופה, לזכרון של הארכיטקטורה ה"גדולה" ושל המרחב הציבורי.

דיוקנאות של בית

בסופו של הסיפור "במצור ובמצוק" של גרשון שופמן, סיפור על ירידה פיזית ומוסרית המתרחש בווינה במלחמת העולם הראשונה, מתוארת שיבתו של הסופר העברי שלמה פיק לארץ ישראל. פיק, שהגיע לווינה כדי "לשאוב אירופיות", מוצא עצמו "פוסע [...] ברפיון [...] עומד ומתנדנד, נוטה לנפול", כאילו "אין קרקע תחת רגליו".³ לאחר שכמעט נחנק מאווירת ה"אירופיות" הנוכחת בכל הוא שב לקרקע המוצקה של "ארץ ישראל", משאיר מאחוריו את דיוקנו שצויר בידי מנדו, מהגר יהודי צעיר שנאסר בחשד שווא שריגל בעת שצייר ציורי נוף מוחץ לעיר. מנדו, ששמו רומז על שייכות לעולם הגדול, עבר את המלחמה בנוחות יחסית, לאחר שנכלא ב"מוסד לחולי הרוח", שם העסיק את עצמו בציור דיוקן של רופא. עבור פיק, בן דמותו הלא מוסווה כמעט של יעקב רבינוביץ, "אין כאן קרקע תחת רגליו, אבל הפורטרט שלו יעמוד הקן; לזה יהיה מקום גם באירופה". כפי שמנדו עצמו מסכם, "מכיוון שהפורטרט כבר נעשה, שוב אין לו חפץ במקור".

סיפורו של שופמן מעלה באוב את רוח הרפאים של "היהודי הנודד", דימוי שהציונות ביקשה למחוק באמצעות השיבה לארץ האבות. ההעדרות מווינה/מאירופה פירושה נוכחות – "קרקע מתחת לרגליו" – בתל-אביב/בארץ ישראל, על כל המשמעויות הפוליטיות, הכלכליות והתרבותיות הנלוות לכך. האדרה זו של הטריטוריאליזם, אפילו גרסה מוגבלת או אירונית שלה, עומדת בניגוד גלוי לאסתטיקה של ניכור וגלות השלטת במודרניזם האירופי.⁴ ועם זאת, אם הציונות היא גם צורה של מודרניזם, הרי תל-אביב – "העיר העברית הראשונה" – היא אחד הטקסטים המעניינים והבעייתיים יותר שלה, תרגיל אולטימטיבי ב"יצירת החדש". תל-אביב היתה מעין "מעבדה לתכנון אורבני", נושא שאיפות האידיאולוגיות המתחרות של גלי המהגרים שבאו בזה אחר זה והניחו את התשתית לעיר.⁵ ואולם, מניע זה, המכוון אל העתיד, אל החדש, עמד תמיד בניגוד לרטוריקה של מקום ומולדת, של שיבה למקום נבחר. שיבה זו ראתה לנגד עיניה תרבות עברית חדשה ששורשיה נעוצים בחיי היהודים באזור בעת העתיקה והיא מבוססת על סיפורי המקרא ועל חפירות ארכיאולוגיות של חורבות בתי כנסת. וכך, האידיאולוגיה של החדש סוכלה באורח בלתי נמנע על ידי האיפה להיראות ישן. תל-אביב היתה המצאה מודרניסטית לא רק או אפילו לא בעיקר בתכנון האורבני שלה ובסגנונה האדריכלי,⁶ אלא גם במונחי התפיסה הפרודוקטלית שלה את עצמה – עיר שהיא גם חדשה וגם אותנטית, עיר שנוצרה מתוך השבר בינה ובין העבר הגלותי הקרוב ועם זאת היא נטועה וקשורה במסורת קדומה, מקודשת יותר. פרדוקס זה פָּרַס הרבה מן המתח

3. גרשון שופמן, "במצור ובמצוק", כתבים, ספר שלישי, תל-אביב תרפ"ט, עמ' 127, וראו גם ג. שופמן, שלכת, בחר והוסיף אחרית דבר חיים באר, תל-אביב 1994, עמ' 75.

4. על הספרות העברית בהקשר של האדרת הגלות במודרניזם ראו Michael Gluzman, "Modernism and Exile: A View from the Margins", in David Biale, Michael Galchinsky and Susan Heschel (eds), *Insider/ Outsider: American Jews and Multiculturalism*, California University Press 1998, pp. 231-253.
5. Han Troen, וראו "Establishing a Zionist Metropolis: Alternative Approaches to Building Tel Aviv", *Journal of Urban History* 18:1, November 1991, pp. 10-36.
6. סקירה טובה של הבנייה בסגנון הבאוהאוס בתל-אביב, בהקשר הכללי של אדריכלות ישראלית, ראו אצל ניצה מצגר-סמוק, בתים מן החול, אדריכלות הסגנון הבינלאומי בתל-אביב, תל-אביב 1994.

7. המונח "unhomeliness" הוצע על ידי הטיי באבא (Bhabha) כתרגום למלה "unheimlich", כפי שהיא מופיעה בכתביו של פרויד. בעברית מתורגמת מלה זו בדרך כלל ל"המאיים", אולם תרגום זה אין בו כדי למצות את מלוא משמעותה בטרמינולוגיה, שכן "heimlich" מציגת בטרמינולוגיה את הבית והמוכר, וניגודה, "unheimlich" מציגת את מה שאינו ביתי ומוכר, ולכן מאיים. למעשה, פרויד עצמו היה ער לבעיית תרגום המלה לשפות אחרות. במאמר בנושא זה הוא כותב: "[...] המילונים שבהם אנו מדפדפים אינם אומרים לנו הרבה דברים חדשים, ואולי רק משום שאנו עצמנו בעלי לשון ורה. יתר על כן, נדמה לנו, כי כלשונו רבות אין מלה לטון סטילי זה של מעורר-הפחד", וראו ז'גמנד פרויד, "המאיים", בתוך כתבי ז'גמנד פרויד, כרך ד (מערב לעקרון הערנג'), תרגום חיים אזוק, עריכה מדעית ח' אורמאן, תל-אביב 1968, עמ' 8. לפיכך, בטובאות שנלקחו כלשונו מן הנוסח העברי של המאמר משמש המונח "המאיים" כתרגום ל-"unheimlich", אולם במקומות אחרים העדפנו את המונח הגרמני או תרגמנו על פי ההקשר.
8. שם, עמ' 21.
9. שם, עמ' 10.
10. שם, עמ' 24.
11. ראו Linda Nochlin and Tamar Garb (eds), *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, New York 1996.
12. דבורה בארון, "בסוף הקיץ", בתוך נורית גוברין, *המחצית הראשונה*, פרשיות מוקדמות: סיפורים תרסי-ב-תרפ"א, ירושלים 1988, עמ' 632.

היצירתי בספרות העברית שנכתבה בראשית היישוב, ספרות שהתאמצה לתאר את חיי היהודים במקום כחיים טבעיים וכחיי גאולה גם יחד, לעומת התלישות החולנית-כביכול של החיים בגלות. כדי שנוסחה זו תצליח היה צריך להתגבר על ה-"unhomeliness"⁷ הבסיסי של יהודי אירופה בארץ ישראל – או, לפחות, לצמצמו.

מה שהדחיקה הציונות על ידי שלילת הגלות בצבץ מעל פני השטח של התרבות העברית החדשה כ-unheimlich – תופעה הקשורה לרוח הרפאים של היהודי הרודפת את אירופה בסיפורו של שופמן. במונחיו של פרויד, הדחקה מסמנת את ה-unheimlich, מה ש"אינו דבר מה חדש או זר, אלא משהו נהיר משכבר לחיי הנפש, משהו שרק תהליך ההדחקה הרחיקו מעליהם".⁸ יש מן האירוניה בכך שתחושת הזרות מגיעה לשיאה דווקא "בבית". מסקנותיו של פרויד נובעות במידת מה ממשמעות משנית של heimlich בגרמנית – "חבוי" או "קבור". השימוש של פרויד בדוגמאות ממילונו של סנדרס (Sanders), שראה אור בשנת 1860, רומז על הצד המאיים יותר של הבית, על משהו טמון עמוק וחשאי: "שורשי חבויים (heimlich) היטב, אני צומח במעמקי האדמה". הדוגמאות בהמשך המאמר, הלוקחות מסיפורי האחים גרים, עולות בקנה אחד עם צד אפל זה: "מרעיון ה'דמוי-בית', השייך לבית, מתפתח הרעיון של משהו שנעלם מעיניהם של זרים, משהו מוצנע, סודי". קטלוג זה מוביל למסקנה לפיה "heimlich" היא מלה שמשמעה יוצא לצוד איזו דרערכיות, עד שהיא מתמוגגת לבסוף עם היפוכה: "unheimlich".⁹ מושג זה, שמבחינה היסטורית הגיח בתקופה של הגירה עצומת ממדים וגעגועים הביתה בכל רחבי העולם, היה דרך לתאר בית שכבר לא נתפס ככזה; במונח מה הוא היה תוצר לוואי צפוי של הדחף אל עבר הבית.

חלק נכבד מחיבורו של פרויד מוקדש לדיון ביצירות ספרות, שכן, בתחום הדמיון מגיע ה-unheimlich לביטוי הפרוע ביותר: "לעתים קרובות ובנקל ייראה לנו דבר כמאיים, כשמיטשטש הגבול שבין הזיה וממשות; כשדבר שהיה בעינינו עד עתה דמיוני, ניצב לפנינו כממשות; כשסמל נוטל לו מלוא הישגיו ומשמעותו של הדבר שהוא בא לסמלו".¹⁰ פעולה סימבולית זו מונחת ביסוד כוחו של הדיוקן בסיפורו של שופמן: הרושם המהפנט שהיה לדימויים של יהודים במזרח אירופה.¹¹ זרות זו הלחלה אל תוך התרבות העברית באירופה, שנוצרה בשפה בלא טריטוריה. משהו מאותו unheimeliness אירופי נשתל גם בארץ ישראל והיה, במידת מה, "נכון": למרות הרטוריקה של השיבה הביתה, ולמרות שורשיה הלשוניים הנטועים במזרח, התרבות העברית בארץ ישראל היתה ביסודה תרבות זרה. כפילות זו – הבית והזר – מסתרת בתיאור מוקדם של תל-אביב בסיפורה של דבורה בארון, "בסוף הקיץ", המציג את תושבי תל-אביב בשנת 1920 בערך, מבועתים מהתפשטות של מחלה: "בתוך צפיפות שכונותינו, רבותי, באקלים זה בשלהי הקיץ, עלולה המחלה לקבל צורה רצינית, צורה מגיפה לכל פרטיה".¹² התיאור הקצר של בארון יוצר שוב ושוב תחושה של רוע – ומיד מנפץ אותה. בדיוק כאשר "המכונית הסגורה" נושאת עמה את הקורבן האחרון (לעת עתה), מופיעים "שני החולים התמידיים – חולי השחפת שלאחר ייאוש", תזכורת לכך שההפוגה היא רק לזמן מה. והנה, בעת שהסיפור מתקדם לקראת "הרווחה כל-שהיא" וסיום המגיפה, מופיעה עגלה "בקצה הרחוב ומישהו פוסע פסיעה עם המושכות בידו לצדה":

"חולה מובל לבית החולים הקרוב, או מת?"

[...]

למראה הגוף המתנווד, עטוף בסדין, בטלולוי העגלה המתקרבת – נובלים כל פנים. רק עתה מרגישים רבים, כי רד כבר היום ועל פני הים כבו נגוהות אחרונים. בבית החולים המקומי מוארים החלונות לכל אורך האגפים. נראים חצאי-אנשים בתחבושת מבעד לשבכות-הברזל; מזרנים נתלים מעל מסעדי הגוזזטאות שרויים באור החשמל על כל כתמיהם החשודים [...]

הלויה היא ענקית.

עם המיטה הארצישראלית, ועומת-הדפנות, בידיהם נבלעים השמשים מיד להופעתם לבין האספסוף, ולא לה אשר יביטו מעל הגגות תראה התהלוכה חגיגת כמעט עם המון נרותיה שאנני-השלהבות, כששום כבי או נאקה וקול דיבור לא ישמע בתוכו. על פרשת דרכים, עם גמר הכביש, נוטים המלווים ימינה, גולשים רגע גלוש והבהב בנרותיהם במורד ונעלמים בבת אחת בעלתת החולות. ובתוך השכונה שנתרוקנה משתררת דממה ממושכה, דממת רווחים. נפתחים תריסים בלי קול.¹³

מקום המגורים של החיים ומקום המנוחה של המתים הם שתי ספירות נפרדות הנבדלות זו מזו, אולם הן מתקיימות זו לצד זו, בסמיכות קרובה, אפילו אינטימית. הקהל מלווה את המת למעין עולם תחתון – "פרשת דרכים", הד למוות ולעולם שמעבר לו, המקום שבו הכביש מסתיים ועלטת החולות בולעת את הנרות המהבהבים – בעוד בעיר משתררת "דממת רווחים" כאשר החיים חוזרים שוב למסלולם. ובכל זאת יש משהו מן המוות ב"שכונה שנתרוקנה" ובה "חצאי-אנשים בתחבושות", "דממה ממושכה" ותריסים הנפתחים "בלי קול", בעוד בית הקברות, המכונה בלשון נקיה "מקום מנוחת עולם", מואנש, מלא חיים לזמן מה.¹⁴ "בסוף הקיץ" מעלה כך את הסמיכות המעיקה שבין חיי היומיום למקום המוות, שבעיני פרויד הוא המקום המוחלט של ה-unheimlich: "אנשים רבים, כל מה שקשור במוות, בגוויות ובתחיית המתים, ברוחות ובשדים, נראה להם כמאויים במידה מופלגת."¹⁵ הרקע של הסיפור – תל-אביב המעולפת בשרב של סוף קיץ בשנות העשרים – נדיר ביצירתה של בארון, שמרבית סיפוריה ממוקמים בעיירה במזרח אירופה. ואולם, אין כל תימה בכך שהרגישות של בארון, לעתים קרובות רגישות גרוטסקית אפלה, ממקמת עצמה בהלוויה כשיא תמאטי של סיפור המתרחש במה שנתפס כמפעל תחייה ראשון במעלה – ייסוד העיר העברית הראשונה, ראש החנית של התרבות העברית הלאומית החדשה.¹⁶ הסיפור מצביע על קווי המתאר של הנוף הפסיכולוגי של המוות בתל-אביב באותם ימים; הוא מציג את המוות של אדם אחד כהתנסות קולקטיבית, תזכורת למצבה הרופף של הקהילה עצמה.¹⁷

היחס הגיאוגרפי בין בית הקברות ובין העיר בסיפור דומה במידה רבה ליחס האמיתי ביניהם בתל-אביב בשנות העשרים. בית העלמין נוסד בשנת 1902, בימי מגיפת הכולירה ביפו. השלטונות העות'מאניים אסרו לקבור את המתים בתוך חומות העיר, בשל קרבתו של בית הקברות היהודי בעגמי למרכז העיר. מנהיגי הקהילה היהודית ביקשו מקום קבורה חלופי, ושמעון רוקח השיג אישור לרכוש שנים עשר דונמים בשם "ועד הקהילה

13. שם, עמ' 634-635.

14. על פי אחד המילונים הנכונים אצל פרויד, בית קברות עשוי להיות "שלו", נחמד ולא מאיים (heimlich), מקום שאין מתאים ממנו למנוחה, וראו במילון דניאל סנדרס משנת 1860: מצוטט אצל Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. 1992, p. 26.

15. לעיל, הערה 7, עמ' 21-22.

16. בכך דומה בארון לשופמן ולסופרים עבריים אחרים שהחלו לכתוב בסוף המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים. לדברי המוטל בריינסקי, "ההתנגשות בין הפסימיזם הרקאדנטי לאמונה האופטימית בתחיית העם היהודי התהווה קורבן חשוב למתחים ולמורכבות", וראו המוטל בריינסקי, מגעים של דקאדנזם: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנד, באר שבע וירושלים 1997, עמ' 374.

17. יכולתו של מוות סדר לייצג קורבן לאומי קולקטיבי אופיינית לבתי קברות צבאיים במדינת ישראל כיום, שבהם כל קבר הוא "מיקרוקוסמוס של הנוף הלאומי כולו של הקרבה עצמית", וראו Don Handelman and Lea Shamgar-Handelman, "The Presence of Absence: The Memorialization of National Death in Israel", in Eyal Ben-Ari and Yoram Bilu (eds), *Grasping Land: Space and Place in Contemporary Israeli Discourse and Experience*, State University of New York Press 1997, p. 90.

18. וראו א' רמבה, ישראל דוקא: קברניטה של תל-אביב, רמת גן 1969, עמ' 27-28.
19. ב"חחונה שחורה", הנערכת בעת מגיפה, משיאים יתומים זה לזה בטקס שנערך בחסות הקהילה, מתוך תקווה שאלוהים יראה בעין טובה את מעשה הצדקה של הקהילה, ירחם עליה ויעצור את המגיפה, וראו שלמה שבא, *הז עיר, הז אם, תל-אביב* 1977, עמ' 222-224. ידועה בעיתון *החבצלת* משנת 1903 מביאה עוד פרטים על המוויקה שהושמעה בטקסי הנישואים האלה ועל גניזת ספרי קודש בבית הקברות, וראו צבי קרול וצדוק לינמן (עורכים), *ספר בית הקברות הישן בתל-אביב, תרס"ג עד ראשית שנת תת"ש, תל-אביב* 1939, עמ' viii, הערה 7.
20. שם, עמ' vii.
21. לעיל, הערה 14, עמ' 3-66.

המאוחדת לעדות האשכנזים והספרדים", באזור שנקרא אז "אדמות צפון יפו". מספרים שהאזור היה אז ברובו חולות נודדים קשים לעיבוד;¹⁸ מספרים גם שספרי קודש נגזו בו בקבר מיוחד וכי שתי "חתונות שחורות" התקיימו בשטחו, בנסיון לזכות ברחמי האל ולעצור את המגיפה.¹⁹ רק חמש שנים אחר כך הוצעה התוכנית הראשונה לבניית שכונת מגורים יהודית מודרנית מחוץ ליפו. אם כן, תל-אביב ראשיתה במתיה, או, כפי שנכתב על בית הקברות, "[...] היישוב הלך אחר הקברים".²⁰ בית הקברות הזה, שנודע בשם "בית הקברות הישן", ממוקם היום במרכז הגיאוגרפי של תל-אביב, מתחם פסטורלי מסוגר התופס שטח נדל"ן יקר במקום מבוקש ביותר בעיר. החוויה שהוא מייצג – המרחק של העיר מ'בית' גלותי – נותרה בלב-לבה של התרבות הישראלית שהתפתחה מסביבו. בית הקברות הוא דוגמה למה שאנתוני וידלר כינה "המאיים הארכיטקטוני", מקום המסמל או טומן בחובו תחושת זרות יסודית.²¹ האינטרפרטציה המילולית שמציע וידלר מחזירה את המונח הפסיכואנליטי למקורו המרחבי – דיסאוריינטציה פיזית עמוקה שנתפסת בכל זאת, במעומעם, כמוכרת.

המסורת היהודית עומדת על קשר הדוק בין עצם הרעיון של קבורה בארץ ישראל ובין שיבה הביתה – מוטיב הנמשך למן הסיפור המקראי על קבורת האבות ועד לימינו, להשתוקקותם של יהודים החיים בגלות להיקבר בארץ ישראל. יש מן האירוניה בכך שבית הקברות ברחוב טרומפלדור הופך את היחס הזה שבין קבורה לשיבה הביתה; ההבעה שריחפה על פניו של ביאליק בעת שהספיד את אחד העם בחולות של בית הקברות מעידה, ככל הנראה, כי הוא ער להיפוך זה. האתר החשוף, העובדה שקדם לעיר עצמה – אלה עושים את בית הקברות לתזכורת קבע להיותו לא-בית, לאי יציבות העומדת בניגוד לעתיקותם של בתי הקברות היהודיים בגולה, שאליהם השוו אותו, מטבע הדברים.

יש אפוא יחס ייחודי בין בית הקברות ברחוב טרומפלדור ובין נסיונה ההיסטורי של התרבות העברית המודרנית להיות "בבית" בארץ ישראל, שהרי בית הקברות הוא מקום מנוחתן האחרונה של דמויות מפתח בתרבות העברית בראשיתה, ובהן מקס נורדאו, ח"נ ביאליק, אחד העם ומאיר דיזינגוף. במלים אחרות, בית הקברות הוא מעין מיפוי וירטואלי של התרבות העברית המודרנית. אפשר "לקרוא" את האתר של בית הקברות, ואת ההיסטוריה הטקסטואלית המקוטעת שלו, כדוגמה לדרך שבה תל-אביב מבינה את עצמה, וכן כדוגמה למתחים שבין מוסדות ציבור חילוניים למוסדות ציבור דתיים, לקונפליקטים שעדיין מחלחלים בספירה התרבותית ובספירה הפוליטית בישראל. למשל, החלטות בעניין בית הקברות התקבלו במשותף על ידי מוסדות שונים: חברה קדישא, בחסותה של הרבנות הראשית; ועד הקהילה ועיריית תל-אביב-יפו.²² ההתכתבות הרשמית בין מוסדות אלה בעניין בית הקברות עסקה במגוון של נושאים, מהשקעות באתר ועד לשיפוץ החומה המקיפה אותו ובניית כניסה חדשה כדי לציין חלקות נפרדות לפנתאון העברי או לקבורת הילדים. בית הקברות מציע אפוא תובנה של הדרך שבה תל-אביב החלה להגדיר את עצמה כעיר עברית חילונית חדשה, אבן הפינה של התרבות העברית בת הזמן.²³ ואולם, לפני שאפנה לייצוגי הטקסטואליים, ברצוני לבחון את בית הקברות כ"אתר זכרון" בכוח – לעומת בתי קברות דומים באירופה, ולאור המקום המרכזי של האבל בחברה הישראלית.

22. וראו ארכיון עיריית תל-אביב-יפו, חברה קדישא, תיק מסמכים מס' 4-1355/3807.
23. בית הקברות זכה לכינוי "ישן" כבר בשנות העשרים המאוחרות, כאשר הוגשו תוכניות להקמת בית קברות חדש. נוסף על ההבחנה בין אתרי הקבורה בעיר, "ותואר ישן נותן בו טעם מיוחד", לדברי דב סדן, וראו "פרקי תל-אביב", גזית לז:ט-יב, אפריל 1984, עמ' 221.

בית הקברות הישן, אבל ואחרי זכרון

מותו של הסופר יוסף חיים ברנר במהומות יפו במאי 1921 היה אחד האירועים הטראומטיים ביותר בתולדות היישוב (תמונה מס' 3). על פי דיווח בעיתון הארץ,



תמונה מס' 3

[...] נאספו כל תושבי תל-אביב, המון יהודים רב, לפני בנין הגימנסיה. מהגימנסיה הוצאו כל הגויות והוטלו בשורה. ה' דיונגוף הספיד את ההרוגים. אחר נקראה תפילת אל מלא רחמים וכל העם געה בבכי. החלוצים נשאו את הגויות אחת אחת עד בית הקברות. הסופרים העבריים ובתוכם הישיש א.ז. רבינוביץ נשאו את גופתו של ברנר. שרשרת ההגנה סבבה את כל הקהל הרב. בבית הקברות נמצא קהל גדול ואחד הפועלים נשא שם דברים אחדים. הודיעו על ישיבת אבל וכל קהל המלווים ישב רגעים אחדים על הקרקע. עם חשכה שב הקהל מבית הקברות בדומיית אבל.²⁴

24. הארץ, 5.5.1921; מצוטט אצל נורית גוברין, ברנר, תל-אביב 1991, עמ' 171.

25. הפועל הצעיר, 6.5.1921, וראו אצל גוברין, שם.

יצחק טבנקין כתב בהפועל הצעיר: "הקרבת נקברו בקבר אחים כי נפלו בצוותא. ובקבר אחים זה טמונה גם גופתו של ברנר. אין קבר יחיד. הוא נרצח עם יהודים ונקבר עמהם".²⁵ קבר אחים זה ממוקם בסמוך למקום שהיום נמצאת בו הכניסה לבית הקברות (תמונה מס' 4). כל שם נחקק על טבלת אבן נפרדת, פרט לשמו של יוסף בן משה לואידור; על פי הכתובת שעל המצבה, לואידור "נרצח יחד עם י.ח. ברנר וחבריו וגופתו



תמונה מס' 4

נעלמה”. הכתובת משקפת את החשיבות שיש לקבלת שרידי הגופה בחזרה; הקשר של האדם אל הארץ בימי חייו נוצר מחדש לאחר מותו, באמצעות “שיבת” הגופה אל עפרה.

גרסה אחת של הסיפור על בית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור מבוססת בדיוק על סוג הנרטיב שהצעתי זה עתה בנוגע לברנר: תנודה בין תיאור הצדדים הפיזיים של בית הקברות – האתר עצמו, סידור הקברים, הכתובות שעל מצבות – ובין הצדדים ה”מטפיזיים”, ההיסטוריה של המקום עצמו, וכן ההיסטוריות האישיות הנפרדות המוכלות בו. כמובן, אי אפשר לתאר כל אדם ואדם שנטמן בבית הקברות וכל מצבה ומצבה שהוקמה בו.²⁶ בחרתי להעיר באריכות מה על ברנר, שמת מוות אלים ודרמטי – ולא, למשל, על שרה ברץ, שאהבה ככל הנראה את הים, או על התצלומים המשמרים את דיוקנאות הילדים שנטמנו בבית הקברות (תמונות מס’ 5–6). ערבוב שוויוני זה של האליטה התרבותית עם המון העם בכללו עולה בקנה אחד עם החזונות האוטופיים של העיר בראשיתה, ובתיאורים השונים של בית הקברות הוא מצוין כטיפוסי לו.²⁷

לנרטיב כפול זה יש להוסיף עוד ממד: ראיית בית הקברות הישן כ”אתר זכרון”, במונחיו של פייר נוֹרָה, מקום שבו “הזכרון מתגבש ומצפין את עצמו”.²⁸ אפשר להתפלמס עם השקפתו של נורה באשר לזכרון שפעם היה “אותנטי” ואחר כך נרמס על ידי הכוח המחליש של ההיסטוריה והפך, בתהליך של מונומנטליזציה, ל”אתרי זכרון”; השקפה זו נתפסת היום ככוללנית וכגורפת מדי, ואולי גם כבעלת נטייה לאידיאליזציה של אותו עבר אותנטי, אולם ההבחנות המהותיות של נורה עדיין מעוררות מחשבה ורבות-ערך.²⁹ למעשה, כוחו של הזכרון כמושג יציב וקוהרנטי שמשמר, כך נדמה, היבטים של העבר, מתחזק על ידי היפוכו, כלומר, חלופיות הזמן ומושג ההיסטוריה. דבר זה נכון באשר לבית הקברות הישן, כפי שעולה בבירור כאשר שמים לב למיקומו – בלבו של המרכז הקדחתני והמשתנה תדיר של תל-אביב (תמונה מס’ 7). אף על פי שהרעיון שבית קברות מתפקד כ”אתר

26. כמה מן הרשומות המוקדמות אבדו בשריפה שפרצה בשנות העשרים, אולם הברה קדישא של תל-אביב מחזיקה רשימה ממוחשבת של כל השמות שנחרטו על המצבות בבית הקברות.

27. ראו למשל את זכרונותיו של יורם קניוק, שבהם הוא סוקר את הפנתיאון הלאומי ומסכם: “ואני, כשאני בא, מתחבר אל העיר דרך המצבות הצנועות של החלוץ התימני הראשון [...]”, וראו “ארלוזורוב, שינקין, אחד העם – כולם כאן”, תוכנית המחזה על החיים ועל המוות מאת אלדר זיו ובבימויו, “הבימה”, תל-אביב 1997.

28. Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les lieux de Mémoire*”, *Representations* 26, Spring 1989, p. 7

29. ראו Kerwin Lee Klein, “On the Emergence of Memory in Historical Discourse”, *Representations* 69, Winter 2000



תמונה מס' 6



תמונה מס' 5

זכרון" נראה אקסיומטי במידת מה, בשל השפע הגלוי של פרמטרים מרחביים ורמיוות טקסטואליות, הרי מטבע הדברים, אם בית הקברות הישן היה נתפס כך, הוא היה מתפקד כמעין מוזיאון פתוח, חלל זכרוני שהמבקר נע בתוכו ומפעיל דימויים הקשורים לזכרון קולקטיבי.³⁰ דוגמה מפורסמת לבית קברות עירוני המתפקד כאתר זכרון הוא בית הקברות פֶר לאַשֵׁן בפריס, המונצח בין השאר ברומנים של אונורה דה בלזק. לעיר־מתים זעירה זו, המשתרעת על גבעה במזרח למרכז העיר, יש אפילו תחנת מטרו משלה.³¹ ספרים רבים קילסו את ההיסטוריה של המקום, שעדויות על קיומו מגיעות עד לשנת 1841.³² מעמדו של פֶר לאַשֵׁן מבוסס אפוא גם בשיח, ביצירות ספרות קונויות ובמחקרים היסטוריים, וגם גיאוגרפית, במפת העיר. לבית הקברות היהודי הישן בפראג מיוחס מעמד דומה, אם כי בדרך שונה. שם, העומק הפיזי מתפקד

30. מספרים שסיימונידס, שהמציא את "אמנות הזכרון", טען כי "יש לבחור מקומות וליצור דימויים מנטאליים של דברים שרוצים לזכור ולאחסן את הדימויים האלה במקומות, כך שסדר הדימויים יישמר את סדר הדברים"; מצוטט אצל Frances A. Yates, *Chicago The Art of Memory*, M. Christine Boyer, 1966, p. 2. *The City of Collective Memory*; Princeton 1994, pp. 129-202

31. בבית הקברות שעל הר הזיתים בירושלים, יותר מכל בית קברות אחר בישראל, מתעוררת תחושה של הימצאות במעין עיר הולכת ומתפשטת, בדומה לזו שמתעוררת בפֶר לאַשֵׁן; על בני הקברות בירושלים ראו מירון בנבנשתי, *עיר המנוחות*, ירושלים 1990.

32. סקירה קצרה של תולדות המקום ראו *Plan et histoire du Père Lachaise*, Paris 1996.



תמונה מס' 7

33. Ctibor Rybár, *Jewish Prague: Notes on History and Culture – A Guidebook*, trans. Joy Turner-Kadecková and Slavos Kadecka, Prague 1991, pp. 279-93

כמציין זמן: בשטח קטן למדי ברובע היהודי הישן של העיר נמצאים למעלה משנים עשר אלף קברים, מסודרים בשכבות שהמוקדמות שבהן מתוארכות למאה החמש עשרה.³³ האנדרלמוסיה הכאוטית בתוך בית הקברות רגועה ושלווה באורח מתמיה, והצמחייה בת מאות השנים המצלה על המקום משקפת את חיוניותה רבת-השנים של הקהילה היהודית בפראג. כיום, קרבתו של בית הקברות לאתרים היסטוריים יהודיים אחרים בפראג, ובייחוד למוזיאון המוקדש לציורי ילדים מטרוזין, קושרת אותו במישרין לשואה ולחורבן החיים היהודיים במזרח אירופה.

אף אחת משתי הדוגמאות – זו של פֶּר לאשֶׁז בפרס וזו של בית הקברות היהודי הישן בפראג – אין בה כדי לשמש להשוואה פוריייה עם בית הקברות הישן בתל-אביב. ועם זאת, גם אם נשים בסוגריים שאלות על אריכות ימים היסטורית, מעמדם של בתי הקברות באירופה אינו דומה כלל לזה של בית הקברות הישן בתל-אביב, אף על פי שטמונים בו גיבורים מקומיים חשובים לא פחות. בית הקברות הישן זכה לאזכורים מעטים, כמעט שטחיים, ברוב התיאורים הכתובים הסטנדרטיים של תל-אביב – ובהם ספרים הסוקרים את תולדות העיר ומדריכי טיולים בעברית, וכן כאלה המיועדים לתיירים – ומסתבר שרבים מהולכי הרגל ברחובות המקיפים את בית הקברות אינם יודעים היכן נמצא בית הקברות ומי נקבר בו. אני עצמי מגיעה לבית הקברות, ולתל-אביב בכלל, קָזרה במידת מה; התגוררתי בשכונה הסמוכה לבית הקברות במשך ארבע שנים, משנת 1988 ועד לשנת 1992, ומאז, כשאני חוזרת לבית הקברות בביקורי התכופים בעיר אני מבחינה בשינויים זעירים בנוף ומדי פעם בקבר חדש. דומה לעתים שבית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור הוא המקום היחיד בתל-אביב שנשאר כפי שהוא, כאילו יד הזמן לא נגעה בו – לעומת קו הרקיע שמשביבו, המטפס במהירות כלפי מעלה. אין בכך כדי לטעון נגד שינוי ובעד השקפה נוסטלגית וקופאת על שמריה באשר לראשיתה של העיר, וגם אין לי כאן כל עניין בהגנה או בהתקפה על התוכניות לפיתוח העיר כמרכז תרבותי וכלכלי או לשימור השכונות הישנות יותר. ועם זאת, מיום הקמתה, ראייתה של תל-אביב את עצמה כעיר התאפיינה בדיוק על ידי שתי אלה – נוסטלגיה ותלישות. הביטויים הספרותיים והאמנותיים בעיר אפילו יצאו נשכרים מן המתח היצירתי שבין השתיים: נוסטלגיה לחזון היסוד של תל-אביב כ”עיר גנים” אינטימית ליד הים ודחייה מפורשת של הרבעים היהודיים הצפופים במרכזים העירוניים בגולה, ביחד עם זכרונות אמביוולנטיים של ההישגים התרבותיים והחברתיים של אותן ערים גדולות; תחושה של להיות זר בעיר שבראשיתה לפחות, רוב תושביה נולדו במקום אחר.

לא זו בלבד שבית הקברות עצמו נעלם ונבלע בתוך העיר, גם בתוכו קשה למבקר למצוא את דרכו. אמנם השטחים המרכזיים מטופלים, אבל אין מפה בכניסה לבית הקברות ואין מידע על המתים הקבורים במקום או על תולדותיו.³⁴ המבקר נעזב לנפשו, חופשי לנדוד בין הקברים, להתקדם בין אבני המצבות במקומות שיש בהם שביל גישה, לפסוח עליהן בוהירות במקומות שאין בהם שביל. העדרו של הקשר דידיקטי עומד בניגוד בולט להיסטוריוצייה המפורשת של מקומות רבים כל כך בישראל, שנעשו לאבני דרך בתולדותיה; ייתכן שכך הדבר משום ששמותיהם של רבים מן הסופרים וגדולי האומה הקבורים כאן כבר נחרטו עד לעייפה במקומות אחרים בוכרן

34. החברה להגנת הטבע מקיימת מדי פעם סיורים בבית הקברות. ואכן, עד כמה שלבית הקברות יש "היסטוריה", היא נכללת במידע ובאגדות שחולקת קבוצה קטנה של מדריכים הפוקדים את האתר. סקירה של הפנתאון של בית הקברות ראו אצל שלמה שבא, "היכן יש חיים בתל-אביב", דבר השבוע, 25.7.1986, עמ' 19-18, וכן אצל הנ"ל, עיר קמה, תל-אביב: השנים הראשונות, תל-אביב 1989, עמ' 41.

הקוקלטיבי הלאומי – בתוכניות הלימודים בבתי הספר ובאינספור שלטי רחובות ובניינים.

ייתכן שאין לצפות שבית הקברות יהפוך למעין פארק שעשועים או אתר תיירות, כמו בתי קברות עירוניים בארצות הברית, בשל מרכזיותו של השכול בחברה הישראלית. ובכל זאת, בתי קברות אחרים בישראל מושכים אליהם תשומת לב גם של תיירים וגם של בני המקום; הדוגמה הבולטת ביותר היא הר הרצל.³⁵ אפילו אתר המרוחק מדרך המלך, כמו בית הקברות בקיבוץ כנרת, שרחל המשוררת נקברה בו, מתחזק ומסומן היטב. קברה של המשוררת ממוקם ומסודר כך שייצור סוג מסוים של "חווית עלייה לקבר". המבקר מוזמן לשבת על ספסל סמוך לקבר ולהשקיף על עץ דקל גדול על שפת הכנרת – דימוי מוכר בשיריה של רחל. לצד הקבר, בתוך תיבה המגנה עליו, מחובר בשרשרת, מונח ספר שיריה של רחל, שנדפס בלמעלה מעשרים מהדורות, מעין קמע או איקון של תרבות תנועת העבודה. גוף המשוררת וגוף שירתה טמונים שניהם באדמה. העלייה לקבר מכוננת אפוא מעין שיקום של העבר: עולה הרגל יושב לצד הקבר, קורא שיר ונושא עיניו כדי למצוא את הנוף הממשי המיוצג בשיר. החוויה מכילה בתוכה ניגודים במידת מה: מעין "זמן לירי" סטטי ממסגר את הנוף, כאילו דבר לא השתנה מאז נכתבו שירי הכנרת של רחל בשנות העשרים, אולם בה בעת אי אפשר להתעלם מן התשתית החקלאית, אבן הראשה של הנרטיב הציוני של "גאולת" הקרקע.

אי היציבות הפוליטית הפוטנציאלית של בית הקברות ב"תרבות השכול" הישראלית היא גם הנושא של שני רומנים פופולריים שנכתבו בסוף שנות השמונים ובאמצע שנות התשעים. בדומן רוסי של מאיר שלו נוקם איכר יהודי בשכניו למושב באמצעות הפיכת חלקו בקרקע החקלאית המשותפת לעסק מסחרי, "בית עולם לחלוצים".³⁶ תורמים יהודים עשירים מחוץ לארץ – קומוניסטים, סוציאליסטים ובעלי אוטופיות לשעבר שעזבו את ארץ ישראל עבור "סיר הבשר" באמריקה – יכולים, תמורת תשלום גבוה, להתאחד שוב עם אדמת ארץ ישראל, הפעם לתמיד: "מאתיים ושבעים וארבעה זקנים וזקנות, מגדולינה אחת ופרד אחד ישיש קבורים בבית הקברות שלי. חלוצים, מגשימים וקפיטליסטים בוגדים".³⁷ בית הקברות ברומן של שלו הוא רקע לדרמה החוצה כמה דורות: מארג סבוך של נאמנויות ובגידות נטווה על הקברים ונחרט בנוף באמצעות הקצאת חלקות קבורה. הדחף להשביח את הקרקע או לגאול אותה מושם כאן ללעג באמצעות שיבת שרידי גופותיהם של אלה שדחו את האתוס החלוצי מכל וכל. העבר הנוכחי בכל מרחף מעל כמו היתושים המאיימים לפלוש ליישוב. ברומן של בתיה גור אבן תחת אבן, מוות בשוגג של חייל בתאונת אימונים מעורר את אמו לקרוא תיגר על הממסד הצבאי והמשפטי כולו, בשל האיסור לחקוק כתובות אישיות על מצבות הקבורה של חיילי צה"ל. בעת הסרת הלוט מעל מצבת בטון סטנדרטית שאורכה ששים ס"מ ורוחבה ארבעים ס"מ, ואשר עליה נחקקה הכתובת "נפל בעת מילוי תפקידו", היא מתפרצת וצועקת: "'רוצחים, הם רצחו אותו ועכשיו הם אומרים לי נפל בעת מילוי תפקידו'. [...]. כולם פחדו. היא הפרה את כל הכללים. אמהות שכולות ילדות הארץ, ועוד ממוצא אשכנזי, מתנהגות באיפוק ובכבוד בהלוויות בניהן".³⁸ שני הרומנים, זה של שלו וזה של גור, תופסים את בית הקברות כמקום של קונפליקט חברתי

35. ראו Maoz Azaryahu, "Mount Herzl: The Creation of Israel's National Cemetery", *Israel Studies* 1:2, Fall 1996, pp. 46-74

36. מאיר שלו, רומן רוסי, תל-אביב 1989, עמ' 15.

37. שם, עמ' 196.

38. בתיה גור, אבן תחת אבן, ירושלים 1998, עמ' 31.

39. המחזה על החיים ועל המוות, שנכתב בידי אלדד זיו והוצג בתיאטרון הלאומי "הבימה" בשנת 1997 ולעיל, הערה 27). הוא יוצא דופן מעניין, על רקע ההעדר הכללי של שיח ציבורי או ספרותי על בית הקברות הישן ברחוב טרוטפלדור, וראו על כך בהמשך.
40. המוויזואן פועל לעת עתה באופן חלקי, ואין ככל הנראה תוכנית מוגדרת לפתוח אותו מחדש.

ופוליטי. ההעדר היחסי של שיח ציבורי או ספרותי על בית הקברות ברחוב טרוטפלדור מעורר אפוא השתאות, בדיוק בגלל מרכזיותו של השכול בתרבות הישראלית; העדר זה אופייני ליחסה המורכב של תל-אביב לעברה.³⁹ לדוגמה, לאחרונה, מאז שנסגר המוזיאון לתולדות תל-אביב – יפו, אין לתל-אביב מוסד המוקדש בלעדית לתולדותיה, וכך נמחק ביעילות רבה ממרחב העיר כל ייצוג סימבולי ממוסד של עברה.⁴⁰ אפילו במידע הרשמי שמספקת לשכת המודיעין העירונית לתיירים מוקדש עמוד אחד בלבד לאתרים חשובים בתולדותיה של העיר, ועיקר החומר מתמקד בחיי הלילה, באזורי קניות ובפעילויות המתקיימות על חוף הים. ועם זאת, בשנת התשעים לייסודה רמזה העיר שהיא מתחילה להכיר בכך שיש לשלב את עברה באופן פורה בהווה שלה. במסגרת אירועי שנת היובל, למשל, הוצגו תערוכות רבות ונדפסו אלבומי כרומו מבריקים על האדריכלות הייחודית האופיינית לתל-אביב, ונושא השימור ואיכות החיים בעיר תופס מקום חשוב בדיונים המתקיימים בה מאז.

ובכל זאת, חידת בית הקברות הישן עדיין איננה פתורה: מצד אחד אפשר לומר שבית הקברות הישן מתפקד כ"אתר זכרון" רק להלכה, כמעין העדר מכונן שגבולותיו אולי מגדירים וטומנים בחובם חלק חשוב של ההיסטוריה הישראלית, אבל את נוכחותו ואת משמעותו בפועל עדיין יש ללמוד; מצד אחר, בית הקברות פסח במובן מסוים על התהליכים והסימנים הברורים והמפורשים יותר של הנצחה וזכרון, והגיע היישר לפונקציה הסופית, הקיצונית, של אתר זכרון, כלומר – **להשכחה**. מה מקופל בדיוק בהשכחה זו, ומה קורה כאשר אנו מאפשרים להיסטוריה הטקסטואלית הפרגמטית של בית הקברות עצמו לזכור? הזכרון מדבר בדרכים בלתי צפויות שאי אפשר לשלוט בהן. בהענקת קול להיסטוריה הטקסטואלית של בית הקברות – החיבורים והשירים המעטים שנכתבו עליו, כתובות המצבות – ברצוני להבין מה נקבר ונשכח במקום ומה מתעקש ומסרב להישכח בו.

התקסט של בית הקברות

סקירה של תעודות מוקדמות הקשורות לבית הקברות ובדיקה של כתובות המצבות מעצימות את הפוטנציאל הטמון בו כאתר זכרון. לדוגמה, רשימה משנת 1922 רואה את בית הקברות כאתר שמן הראוי "לשפרו ולתקנו". ברשימה זו, העוסקת בין היתר בנטיעת עצים בעיר, קורא י' סגל, "גנן העירייה" של תל-אביב, להגן על הקברים מפני החולות שמשביב בעזרת עצי אשל; כך אולי יישמרו "שרידי העבר" המאפיינים את המוטיבים האיקוניים של הקברים, שבזכותם הוא ראו לתואר "בית קברות יהודי עתיק". סגל היה מקורב לאחד מן האומנים שעסקו בסיתות מצבות במקום. הוא הזהיר נגד השלטת אותן "מצבות מלט 'חדישות' ענקיות וצעקניות והמקושטות כל מיני קישוטים טפלים, כגון התמונות, הפוטוגרפיות של הנפטרים הקבועות מתחת למסגרת זכוכית בתוך אבן המצבה, וכיו"ב ועוד מיני מנהגים חסרי טעם ומסורת, המנבלים את מראהו השקט והתמים של בית הקברות היפה בפשטותו".⁴¹ סגל ביקש לקיים את בית הקברות בדרך המשקפת את ערכי הקהילה שאת צרכיה בא לשרת: פשטות, נקיין, כבוד

41. י' סגל, "בית הקברות בתל-אביב", ידיעות עירונית תל-אביב-יפו 4, יולי 1922, עמ' 25-26.

42. דיון על בתי קברות כהשתקפות של ערכים חברתיים ראו Randall H. McGuire, "Dialogues with the Dead: Ideology and the Cemetery", in *The Recovery of Meaning: Historical Archaeology in the Eastern United States*, Washington D.C. 1988, pp. 435-480

43. אף על פי שבתי עלמין יהודיים נתונים תחת סמכותה הדתית של חברה קדישא, דומה שהם נהנים מחופש ביטוי ויוזואלי גדול למדי.

לעבר וזיקה למסורת היהודית.⁴² אמנם תצלומים היו תוספות חדשות למדי, אולם בהצבת דיוקנאות של מתים על מצבות לא היה משום חידוש, וכאלה אפשר למצוא גם בבתי קברות יהודיים עתיקים יותר.⁴³ הפורטיטיוו באשר לביטוי הוויזואלי אולי נראית מפתיעה בהתחשב ביומרותיה של תל-אביב לחילוניות, אולם השקפה אנטי אורנמנטליסטית זו עולה בקנה אחד עם הרגישות התרבותית המינימליסטית, המודרניסטית, שבאה לידי ביטוי בתכנון העירוני ובארכיטקטורה, וכן בספרות.

הרשימה של סגל איננה מביעה עניין מפורש בבית הקברות כאתר שיכול לתמוך ביסודות ההיסטוריים הרעועים של תל-אביב. ואולם, הבחנות אסתטיות בעניין הסגנונות המודרניים והעתיקים של מצבות הקבורה הן לביטוי של החיבור הראשון שהעניק לבית העלמין מעמד של אתר היסטורי – ספר בית הקברות הישן של צבי קרול וצדוק לינמן, שראה אור בשנת 1939. ספר נדיר זה, שנותר החיבור המקיף היחיד על בית הקברות, מכיל רישומים ביוגרפיים של כמעט כל מי שנקבר בבית הקברות (3,758 שמות בעת שהספר יצא לאור), וכן כתובות מצבות; בדיקת התפלגות סטטיסטית על פי מין, גיל ושנת הפטירה; ותמונות של כמה מן המצבות הראויות יותר לציון. רעיון הספר נזקק לזכותו של אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ, שעד אותו זמן הספיק לראות רבים מחבריו נטמנים בבית הקברות הישן. בהקדמה הנרחבת מבחינים העורכים בין קבוצות שונות של קברים בבית העלמין – קברים מפורסמים וקברים אנונימיים, קברי אחים מוקדמים ומאוחרים, החלקות המסודרות פחות, קברי הילדים וקורבנות הכולירה – הבחנות שעדיין יש בהן תועלת למי שמנסה למצוא את דרכה בבית העלמין.

קרול ולינמן מדגישים במיוחד את ההבדלים הסגנוניים בין "דורות" הקברים לסוגיהם השונים. הקברים המוקדמים יותר, קבריהם של אלה שמתו בעת מגיפת הכולירה ביפו, מגובבים באי סדר ובחוסר סימטריה. המצבות, האופייניות לבתי קברות יהודיים במזרח, שטוחות על הארץ, מצופות לעתים קרובות בלוחות שיש שעליהם נחרטו פסוקי תנ"ך או כתובות הקדשה מנוסחות כאקרוסטיכונים. למרות הפיזור האקראי וה"פרימיטיביות" המבנית, מצבות אלה, לפי העורכים, "דומות אחת להשניה בצורתן ותבניתן"; "אחידות סגנונית" זו מושרשת באופן אותנטי בגרסה יהודית ייחודית של הלוקאל. הערכתם לאיכויות המקומיות של המצבות מקבילה להשקפות שביטאו ראשוני הציירים המודרניסטים בארץ ישראל, שראו בפסיפסים של בתי הכנסת העתיקים מודל לאמנות עברית חדשה, אותנטית – לעומת מה שהם תפסו כרגישות יהודית גלותית. המצבות החדשות יותר, אלה שהונחו לאחר 1922, עומדות זקופות, במאונך, כנהוג בבתי קברות באירופה. "באזור החדש גברה המודרניזציה", לדברי קרול ולינמן; הטקסטים שעל המצבות האלה "שבלוניים" ו"ריקים מתוכן".⁴⁴ העורכים מעירים גם על כך שבכתובות שעל המצבות החדשות "נתקצר הנוסח" והן מציינות לעתים קרובות רק שם ותאריכי לידה ופטירה: "ודאי יש בזה מהטעם החדש של הדור, שביסודו הרצון להשתחרר מהשבלונה של הנוסח המקובל".⁴⁵ הרצון להשתחרר מנוסח הכתובות שעל המצבות אנלוגי מן הסתם לשאיפה המודרניסטית להשתחרר מן ה"נוסח" ששלט בספרות העברית בדורו של ביאליק.

ההבחנות בין קברים מוקדמים לקברים מאוחרים מצביעות על ההעדפה האידיאולוגית בשיפוטם של העורכים, ששורשיה נעוצים

44. לעיל, הערה 19, עמ' x.

45. שם, עמ' xii. מתח דומה אפיין את התוכניות להקמת קברו של הרצל בשנת 1952: השאיפה לפססות עממית גברה על הנטייה למונומנטליות, וראו עזריהו ולעיל, הערה 35, עמ' 51.

בתפיסתם מהי אותנטיות איקונית וטקסטואלית; המודרניות של הקברים המאוחרים יותר נתפסת כריקנות וכחוסר משמעות ונקשרת במפורש לגולה. ואולם, יש מן האירוניה בכך שהעורכים מודדים את מפעלם שלהם על פי הדגם שהציבו לפנייהם מלומדים שחקרו את בתי הקברות היהודיים באירופה; קו החקירה המרכזי של מלומדים אלה התמקד במצבות השבורות, הישנות, והאתגר המתודולוגי העיקרי שעמד לפנייהם היה במישור יהודי מסורתי – פרשנות טקסטואלית, כלומר "פענוח" הכתובות שעל המצבות, ועל ידי כך קביעת טבעה של הקהילה היהודית שבה חיו ומתו שוכני בית הקברות. מחקרים אלה ביקשו להציג רצף קוהרנטי של הקיום היהודי במשך הדורות, ואולם, העורכים של ספר בית הקברות הישן מכריזים כי

היסוד המחקרי בלבד אינו מתאים ואינו מספיק בנוגע לבית הקברות הישן בתל-אביב, אם מפאת מעוט שנות קיומו, למרות היותו נקרא "הישן" אינו מונה אלא ל"ח שנה, ואם מפאת דלות תכנם של המצבות. חסרה בכאן העתיקות של העבר הרחוק והבלתי נודע ואף המעבר בין התקופות אינו מורגש.⁴⁶

46. לעיל, הערה 19, עמ' xvi.

הטענה שאי אפשר לפענח שום תהליך היסטורי נשגב בבית הקברות הישן – "ואף המעבר בין התקופות אינו מורגש" – מעידה על כך שתל-אביב נתפסה כ"עיר חדשה".⁴⁷ שורשיה הרדודים ייחסית של תל-אביב היו מקור המשיכה שלה: בעמידתם של העורכים על הצורך בשיטה שונה מזו ששימשה לחקר בתי קברות יהודיים בגולה, ובהצטרפתם בנוגע ל"דלות" התוכן של המצבות בבית הקברות הישן, יש נימה של גאווה מתגוננת. במקום הגנאלוגיה המפוארת של בתי קברות באירופה, חשיבותו של בית הקברות הישן של תל-אביב מוצגת כפי שהיא בהווה:

47. רשימה שפורסמה עם צאתו לאור של ספר בית הקברות הישן עומדת על ייחודה של תל-אביב מבחינה זו. לדברי בעל הרשימה, לזכותה של תל-אביב ייאמר שכבר בימי הראשונים יש מי שמגלים עניין בבית הקברות שלה ומנחילים לה חיי עולם, וראו: דוד, בלי כותרת, דבר, כא כסלו ת"ש.

[...] בוני העיר תל-אביב [...] מעשיהם ופעליהם בחייהם רשומים ניכר ומורגש עוד באוירה של ימינו, הנה היו עמנו בחיים וביצירה, חולמים בחזון התחיה. תולדות חייהם ופעליהם הם מצבה לדור חי אשר ידענו אותו, ואשר הקשר עמו לא נתק עוד.⁴⁸

48. לעיל, הערה 19, עמ' xvi.

ההיסטוריה, רישום האירועים בזמן, מתוארת כמוצר מלאכותי ומאובן – מצבת אבן שאפשר להבחין בה באופן מוחשי במרחב. התחושה שהמתים "עמנו בחיים וביצירה" מסיטה את תשומת הלב מכתובות המצבות עצמן: הזכרון הטרי של מעשיהם מבטל את הצורך בכתובות מפורטות. העדר זה של כתובות בבית הקברות בדרך כלל, המינימליזם הסגנוני שלו – אלה מבחינים בינו ובין בתי קברות יהודיים בגולה. לשם השוואה, בספר על בית הקברות בוויילנה נתפסת הטקסטואליות כזכרון האולטימטיבי: "כי זכרון בספר יקר הוא יותר מהחקוק על אבן, שבכבר הימים יתקלקל, בעוד שהכתוב בספר עומד וקיים לעולמים".⁴⁹

49. דוד מנדל, עיר ווילנא, דפוס האלמנה והאחים ראם, ווילנא תר"ס, עמ' ix-x.

בית קברות הסמוך יותר בזמן לבית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור הוא "ארבייטער רינג" בניו יורק. מצבות רבות בפנתיאון זה של הספרות היידיית המודרנית נושאות כתובות הסבר מפורטות.⁵⁰ אולם בבית הקברות ברחוב טרומפלדור, כתובות המצבות הן ביחס הפוך לתהילה. הדוגמה

50. ראו David Roskies, "A Revolution Set in Stone, or The Art of Burial", *Pakn-Trager* 28, Spring 1998, pp. 36-47.

הקיצונית ביותר לכך היא אבן השיש האדומה הנוזרית שעל קברו של אחד העם: על האבן, שסותתה בידי אהרן מליניקוב, אין מצוין שמו האמיתי של אחד העם ואין תאריכי לידה ופטירה. בית קברות יהודי שקרוב יותר ברוחו לפנתיאון החילוני בבית הקברות ברחוב טרומפלדור הוא בית הקברות אוקופובה בוורשה, שקבורים בו הסופרים המודרניסטים י"ל פרץ וא"נ גנסי.⁵¹ העובדה שבית הקברות הזה שימש גם הוא נושא לספר, שראה אור בשנת 1936,⁵² מגבירה את הדמיון בין שני האתרים, על השאיפות המשותפות להם: שני בתי הקברות צופנים בחובם דחפים דתיים וחילוניים באשר להיסטוריה ולזכרון. הגיוון הסגנוני של המצבות בשני בתי הקברות מעיד עד כמה המעבר בין הדתי לחילוני לא היה חלק, פשוט וחד-משמעי. שני המחקרים מדגישים את החדשנות, את ההבעה האישית של הסגנון המודרניסטי של המצבות החדשות יותר, ושניהם מדמים את בתי הקברות ל"בתי גנים" חשובים להיסטוריה ולשינויים תרבותיים. למרות ההבדלים העצומים בין החיים היהודיים בוורשה לאלה שבתל-אביב, שני בתי הקברות מסמנים את אותו חלון היסטורי צר שבו חזון של קהילה יהודית חילונית מסוג מסוים עדיין היה בגדר האפשר.

למרות ההעדרה המודרניסטית ל"אבן כשלעצמה" בספר בית הקברות הישן, בית הקברות עצמו מאופיין על ידי ערבוב של סגנונות. למעט כמה מוטיבים תרבותיים משותפים – מנורת הקנים, קופסת הצדקה, נורת שבת או שתי ידיים נשואות בברכה – דומה שהאיקונוגרפיה היהודית של האבל נטועה יותר בהקשר מקומי, אתני או לאומי, מאשר במערך זה או אחר של עיקרי הלכה.⁵³ ואולם, כיום אי אפשר לא להבחין במצבה ענקית שאינה מתאימה אף לאחת מן הקטגוריות שהציגו העורכים ונראית כהפרה של הקיום-בצוותא האסתטי המתוח שהושג בין הסגנונות השונים השוכנים בכפיפה אחת. מה שמצבה זו מנציחה, וההבדל הרב בינה ובין המצבות האחרות – אלה מעידים עד כמה בית הקברות ברחוב טרומפלדור יכול להתקיים אך ורק בתל-אביב.

מצבה זו, המתנשאת מעל לאגף המזרחי, היא המצבה הטקסטואלית ביותר בבית הקברות: מונומנט מלבני גדול שהוקם לזכר אנשים שמתו הרחק מתל-אביב ואשר אפרם הובא לישראל – אנשי הקהילה היהודית של העיר זדונסקה-וולה שבפולין (תמונה מס' 8).⁵⁴ המצבה, שהוקמה בשנת 1950 בידי קבוצה של ניצולים, עשויה לוח שיש שחור בוהק ועליו אותיות זהב בולטות. סביב המצבה נבנה קיר נמוך עשוי שיש לבן ועליו חרוטים שמות הקורבנות – משפחות שלמות של עשרה ושנים עשר ילדים. במקום זה נטמן אפר שהובא לישראל מן הקרמטוריום בחלמנו בידי זליג פרנקל, יליד העיר. הטקסט המרכזי שעל לוח השיש השחור הוא סדרה של צמדי חרוזים המתארים את תכונותיהם של הקורבנות, את מותם האכזרי ואת הנצחת זכרם בידי הניצולים: "אפר השרופים שלושים רבבות/ ילדי עם קודש צאצאי האבות/ נאהבים ונעימים זכים וטהורים/ גברים ונשים ילדים והורים/ דם קדושים אלה לא ישקוט לנצח/ אל נקמות יופיע ודמים ידרוש/ ירחם השארית ועמו לא יטוש/ ינחמם מיגונם ויכרות אמנה/ להעלותם לארץ הקודש ברננה". הנוכחות המונומנטלית של המצבה שוברת את קו הרקיע של בית הקברות, הנמתח בדרך כלל בגובה אחיד למדי, בגוונים כמעט מונוכרומיים של לבן, אפור חיוור וצבע חול. אי ההתאמה הפיזית מבליטה את אי ההתאמה של

51. וראו אבנר הולצמן, "מצבתו של גנסי", אלפיים 15, 1977, עמ' 142-167.

52. Leon Przysuski, *Cmentarze Żydowskie W Warszawie*, Warsaw 1936.

53. תצלומים יפים להפליא של בתי קברות יהודיים ראו אצל Arnold Schwartzman, *Graven Images: Graphic Motifs of the Jewish Gravestone*, New York 1993.

54. אפר ממחנות המוות הובא ארצה לראשונה כבר בשנת 1947, בעקבות המנהג להעלות לארץ הקודש ולקבור בה מחדש עצמות של יהודים שנפטרו בגולה, וראו הנדלמן ושמגר-הנדלמן (לעיל, הערה 17), עמ' 122.



תמונה מס' 8

הטקסט שעל המצבה – הליריות הדחוסה, האנשים והאירועים המונצחים באמצעותו – למקום מסוים זה.

את האנדרטאות לזכר קורבנות השואה אפשר להבין בדרך כלל לאור הנרטיב הלאומי של ”שואה וגבורה”. הדוגמה המאלפת ביותר לדרך שבה ”שואה” ו”גבורה” קשורות זו בזו במרחב העירוני מצויה בירושלים, בקרבה שבין ”יד ושם” להר הרצל. אתרים אורחיים-מקודשים אלה, לצד אתרים דתיים, כגון הכותל המערבי והעיר העתיקה, מחזקים את מעמדה המיוחד של ירושלים בהיסטוריה של העם היהודי ושל מדינת ישראל. ואכן, ב”יד ושם” ובהר הרצל מתקיימים לעתים קרובות טקסים לאומיים, ותיירים רבים פוקדים את שני האתרים האלה זה אחר זה, ברצף דידיקטי.

משמעותן של האנדרטאות לזכר קורבנות השואה נוצרת בעיקר באמצעות הנוף שבתוכו הן ממוקמות.⁵⁵ לעתים קרובות הן מייצגות את הנתק שבין הנוף הישראלי לבין השואה – מה שאפשר לכנות, בעקבות מומיק, הילד-המספר בספרו של דויד גרוסמן עיין ערך אהבה, ”ארץ שם”. תכונה זו של השואה, היותה ”שם”, ”במקום אחר”, היא היסוד המכריע המעצב את הנצחתה בזכרון הישראלי. כך, מצבות לזכר הנספים בשואה בכלל, וההנצחה ב”יד ושם” בפרט, ”בונות את אירופה בתוך ישראל”.⁵⁶ ואולם, בעוד בירושלים השואה מונצחת באמצעות מוסדות לאומיים, בתל-אביב, ששיעור גבוה יותר מתושביה הם ניצולי שואה, נוכחותה של השואה מוחשית יותר כעניין של התנסות יומיומית. במובן מה, אופיה המונומנטלי של מצבת הזכרון ליהודי ודונסקה-וולה ”בונה את ירושלים בתוך תל-אביב”. הכללתה בבית הקברות ברחוב טרומפלדור מעוררת את השאלה עד כמה סוג זה של הנצחת זכרם של קורבנות השואה הוא יסוד ”טבעי” בנוף הישראלי, ובה בעת היא מצביעה על הקושי שבהטמעת הטראומה של השואה בנרטיב הדומיננטי של ”העיר העברית הראשונה”.⁵⁷

את המצבה לזכר קהילת ודונסקה-וולה, ואת האירועים שהיא מייצגת, אפשר אולי להבין גם לאור מאפיין בולט חשוב אחר של בית הקברות ברחוב טרומפלדור, המייחד אותו מבתי קברות בישראל בכלל. בית הקברות ברחוב טרומפלדור מכיל מעט מן הסמלים השגורים של גבורה והקרבה

James Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press 1993

56. וראו הנדלמן ושמגר הנדלמן (לעיל, הערה 17), עמ' 109.

57. האגדרטה המרכזית לזכר השואה בתל-אביב – משולש הפלדה ההפוך של תומרקין – הוקמה בשנת 1975, והיא ממוקמת בכיכר רבין בתל-אביב, מול בניין עיריית תל-אביב-יפו.

58. יוצא דופן מבחינה זו הוא קברו של דב שטרנגלו, חבר אצ"ל שמת בשנת 1946: המצבה שעל קברו נושאת כתובת וסימני היכר הטיפוסיים לקברים צבאיים.

לאומית, הנקשרים בישראל לעתים קרובות במוות ובשכול.⁵⁸ כך, נוכחות השואה והגבורה כאחת מעומעמת למדי בבית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור – תופעה יוצאת דופן המעידה על ההבדל בין הדרכים שבהן תל-אביב וירושלים מציינות את ההיסטוריה וזוכרות אותה.

אף על פי שהמצבה לזכר קהילת ודונסקה-וולה הוקמה שנים אחדות לאחר שספר בית הקברות הישן ראה אור, העורכים צפו את אפשרות הקמתה של מצבה מעין זו. קרול ולינמן התייחסו לאירועים באירופה כקונטקסט ללוגיקה מורבידית: בדיוק כפי שהחיים היהודיים בארץ ישראל מיועדים להנציח את החיים היהודיים באירופה, או אפילו לשמש כתחליף להם, כך גם מקום זה, המציין את המוות היהודי, מכבד את המתים היהודים באירופה.⁵⁹ את בית הקברות רואים העורכים כציון דרך שישמש בעתיד כ"אתר זכרון" יציב, מתוחם, וגם ספר בית הקברות הישן עצמו ישמש כחומת מגן נגד שכחה, שהרי "ימים יבואו ואיש לא יזכור את ימי נעוריה, את ימי יסודה והתהוותה וגידולה [של תל-אביב]."⁶⁰ העורכים מפצירים בציבור לטפח את בית הקברות הישן: "מהראוי שתנתן הדעת לשפרו ולתקנו ולשמור על קיומו לדורות העתיד. הספר הזה בא לסייע למטרה זו."⁶¹ ברגע של מודעות עצמית ראויה לציון הם מדמים את השימור של בית הקברות בעתיד בדיוק כסוג של אבן דרך תרבותית שתל-אביב זקוקה לו.⁶² לדבריהם, את בית הקברות הישן, "בית גנוזים יקר"⁶³ של תל-אביב, שכבר אין בו צורך כבית קברות פעיל מאחר שב-1932 הוכשר בנחלת יצחק אתר חדש שישמש למטרה זו, יש בכל זאת לטפח בדרך זו או אחרת, מאחר שהוא מייצג את הטענה ההיסטורית האוטנטית היחידה לשורשים שתל-אביב יכולה להעלות, דלה ככל שתהיה. אפשר שהעורכים ייעדו לבית הקברות תפקיד דומה לזה שיש לבית הקברות היהודי העתיק בפראג, אשר "האווירה האופיינית לו, אווירה ייחודית שאין דומה לה [...] ניוונה לעתים קרובות מן הגורלות הדרמטיים של שוכני הגטו שהלכו לעולמם, ובתוך זמן קצר הוא תפס מקום באינספור מיתוסים, אגדות, יצירות ספרות וציורים".⁶⁴ על פי תסריט זה, בית הקברות יתפקד כנוכחות אינרטי, אתר שאפשר לראותו באופן עקבי ויציב ולהכניסו רובו ככולו לתוך מגוון של סוגי שיח תרבותי. ואכן, במידה הזעומה, יחסית, שבית הקברות נזכר בשיח על תל-אביב, הוא מתואר באמצעות אותו מערך של אנקדוטות ונסיבות אגדיות, בנוסחה כמעט סטנדרטית. בית הקברות נעשה למעין משל מוגבל המציע גרסה מונומנטלית נוחה של ייסוד העיר. אולם משוררים עבריים מודרניים קראו תיגר על סיפור זה של בית הקברות; היחס האירוני שלהם לבית הקברות כאתר זכרון חושף זכרונות שנמחו עד היסוד ומעניק להם קול. עד כה טענתי שבית הקברות – על האסתטיקה שלו – מנסה לעמעם את זכרון הגלות. לתיאור מפורש יותר של טראומת ההגירה וקשריה לאוסף אחר של זכרונות שנעקרו ממקומם, למשל אלה של העבר הפלסטיני, יש לפנות אל המשוררים.

59. לעיל, הערה 19, עמ' xix.

60. "בעד החיים – אל המתים",

מאזנים 10, 1940, עמ' 325.

61. לעיל, הערה 19, עמ' xiii.

62. אחד מן המחברים, צבי קרול,

ייקבר אף הוא בבית הקברות.

63. לעיל, הערה 19, עמ' xiii.

64. לעיל, הערה 33, עמ' 289.

ביאליק בינת משרניחובסקי: בית הקברות כהיסטוריה ספרותית

גם השירה המתייחסת לבית הקברות הישן רואה אותו כארכיון, אם כי מסוג שונה – כ"בית גנוזים" דינמי של היסטוריה ספרותית.

במקום "אתר זכרון" מתוחם ויציב, כמו זה שקדול ולינמן ראו בעיני רוחם, בית הקברות בשיריהם של אבות ישורון ודליה רביקוביץ הוא אתר שמערער את ההיסטוריה, שמוליך עד לקצה את מושג ההיסטוריה כהתקדמות ליניארית, בייחוד כנרטיב חד-משמעי של גאולה. את ראיית בית הקברות כארכיון אפשר אולי להבהיר באמצעות התבוננות קצרה במושג הארכיון אצל מישל פוקו. לדברי פוקו, "הארכיון [...] קרוב אלינו ובה בעת הוא שונה מן הקיום שלנו בהווה, הוא גבול הזמן המקיף את נוכחותנו, תלוי מעליה ומציין את אחרותה; הוא שתוחם אותנו, מחוץ לנו-עצמנו".⁶⁵ כמו ה-*unheimlich* של פרויד, מזורותו הבסיסית של הארכיון תלויה בקרבתו ובמוכרותו. כך, בית הקברות הוא מעין "אתר צללים", גם **מנותק** מן העיר וגם **חלק** ממנה, אתר התומך במבנה הנפשי שלה ומשמר את היסודות הקשים להטמעה של תולדותיה. אם בית הקברות הוא סוג **כזה** של אתר זכרון, ההיסטוריה הספרותית שלו גם מספרת כיצד הזכרון מיוצר ואיך המשמעות מוענקת – תהליך שנקבע בהכרח על ידי הקונטקסט התרבותי ושואב ממנו.

שיריהם של אבות ישורון ודליה רביקוביץ מזהים את יכולתו של בית הקברות ללבוש צורה ולפשוט צורה, את האיום הבסיסי הטמון בו. בית הקברות מסמל בשיריהם אמביוולנטיות כלפי העבר הגלותי ה"שכוח" ומוודעות מפורשת למה שתל-אביב מחקה ביעילות מן הנוף הפלסטיני. האפקט המכפיל של ה-*unheimlich* ניכר היטב בשירו של אבות ישורון, "שיר ערש לשכונת נורדיה", ששתי שורות מתוכו הובאו כאפיגרף בראש המאמר. רבים משירי תל-אביב ביצירתו של אבות ישורון מתארים את השבר הנפשי שהתחולל בו בשל הפרדה ממשפחתו שנותרה בפולין. תחושתו באשר לטראומה של יהדות אירופה נקשרת הדוקות לטראומות הנפשיות והפיזיות של הערבים שהתגוררו במקום בתקופה שלפני הקמת המדינה – מה שהמסורר מכנה "שתי שואות": "משבר של שתי שואות: שואת העם היהודי שנספה שם ושואת העם הערבי כאן".⁶⁶ בשיר לירי זה, שנכתב בשנת 1971 ונדפס בקובץ השבר הסודי-אפדיקני, קושר המסורר את ההיסטוריה הפרטית שלו לזו של אחת השכונות הראשונות של תל-אביב, שכונת נורדיה, ומדבר ישירות אל תל-אביב, בנסיון להחיות בה את נוף העיירה שעזב מאחוריו:

הַבְּדוּאִים שֶׁבָּאוּ מִפּוֹלֵנְיָה שְׁלֵא
כְּמַתְּכֵן הַתְּפֹשֵׁטוֹ עַל רְחוֹב
בְּלִפְנֵי מוֹל אֶהֱלֵ שֵׁם עֲכָשׁוּ וְעַל
הַמְּדֻרָן מוֹל הַשְּׁקָמִים עֲכָשׁוּ נוֹרְדִיָּה.

וְהָיוּ בְּאֶהֱלִים וְהָיוּ בְּסִכּוֹת וְהָיוּ בְּצָרִיפִים.
וְיִדִיתִּי שֶׁל דֶּלֶת כְּרֵתֵב דֶּלֶת וְגִגּוֹת.
וְגִגּוֹת דָּאוּ כִּילָדִים וְהִשְׁתַּנּוּ.
וְקִיץ וְהַרְף בְּרְחוֹב דִּינְגוֹף.

וּמִסְבִּיב קָמוּ רוֹזְנֵי בְּתִים,
וְהַתְּפֹשֵׁטוֹ אָרְזוּ בֵּית עַל הַצָּרִיפִים.

Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A.M. Sheridan Smith, New York 1969, reprint 1972, p. 130

66. וראו יצחק בצלאל, הכל כתוב בספר – עם סופרים בישראל כיום, תל-אביב 1969, עמ' 39.

תל־אָבִיב עִיר הַקֶּדֶשׁ, אֵין לָךְ
שִׁיר עָרֶשׁ. אֶתְמוּל זֶה הָיָה.

הִלְכְתִּי בְךָ הַכֵּל בְּרָגֵל,
כְּמוֹ שֶׁהָסוּס אוֹכֵל יֶשֶׁר מֵהָאֲדָמָה.
לְפַעֲמִים אָנִי מוֹסֵר נַפְשׁ
בְּעַד כָּל בְּרוֹ שֶׁשִּׁכַּחַת פְּתוּחַ.

הִלְכְתִּי בְךָ בְּעִירָה שְׁעוֹבָתִי.
בְּעִיר שְׁלֶךְ, בְּעִירָה שְׁלִי.
אֶת הָעִירָה שְׁלִי שְׁמֵאֲחוּרֵי גִבְךָ
וְאֶת עֲצָמֵי אָנִי, כְּלַפְיָךְ זְרַקְתִּי.

הִלְכְתִּי בְךָ הַכֵּל.
רֵאשִׁית כָּל נֶחֱרַב בֵּית רֵאשׁוֹן.
שְׁנֵית כָּל נֶחֱרַב בֵּית שְׁנֵי:
בָּא בּוֹלְדוֹזֵר בְּעֵט בְּבֵית.

דּוֹבִין אָבָא חֲבָרִים.
יּוֹם אֶחָד אָנִי שָׁם יְדֵי עַל כְּתָפוֹ,
וְהוּא יָדוּ עַל יַרְכְּיָךְ.
כֶּךָ יוֹצֵאִים כָּל חֲבָרֵיךְ.

וּבְעִיר אֵין לִי לְיוֹת אֶלָּא שֶׁל
אֶחָד הָעָם, בְּיֹאֲלִיק, נוֹרְדֵי, שְׁמֵשֶׁךְ
אֶת שְׁמוֹ עַל הַשְּׂכוּנָה עַל שְׁמוֹ
שְׁמַעְתָּ אֶת נוֹרְדֵיָה כְּמָרוֹחַ אֶשֶׁךְ.⁶⁷

המשורר מנסה לפצות על ההעדר של זכרונות אישיים בביתו החדש – תחילה באמצעות יצירת "היסטוריה של צעדים", אחר כך באמצעות פרישת תל-אביב מעל עיירת ילדותו כמעין פאלימפססט, כטקסט רב-שכבות שהחדש כתוב בו על הישן. הפאלימפססט הוא מבנה מרחבי מנטאלי המייצג את החפיפה הנוגעת-לא-נוגעת של ה-unheimlich, בין המוכר ("העיירה שעזבת") ובין הזר (תל-אביב).⁶⁸ קשר זה, שייתכן שהוא תכונה מגדירה של השירה שנכתבה על תל-אביב, מזכיר את השורות המסיימות את שירה של לאה גולדברג "תל-אביב 1935", שבו, בתיאור קבוצת מהגרים המגיעה לנמל תל-אביב מוצגת הסמיכות בין עבר להווה, בין כאן לשם: "וגדמה – אך תחזיר את ראשך וביס/ שטה כנסית עירך".⁶⁹ עבור אבות ישורון, ההלוויות של שוכניו המפורסמים של בית הקברות הישן הן התגלמות נסיונו ללכת (בתל-אביב) בעיר שהותיר מאחוריו: "הלכתי בכך בעיירה שעזבת".

67. אבות ישורון (לעיל, הערה 1), עמ'

34-33.

68. יחס זה בין שני המקומות נותר מרכזי בפואטיקה של אבות ישורון, גם בקבצים מאוחרים יותר. בשיר "ברדיצ'בסקי בית" מתוך המחזור "הבית", שראה אור בספר שיריו האחרון, מתואר בפירוט הרס של בניין ברחוב ברדיצ'בסקי, בשכונת מגוריו של המשורר בתל-אביב, וראו אבות ישורון, אין לי עכשו, תל-אביב 1992, עמ' 7-8. שיר לירי קצר באותו קובץ נושא את הכותרת "קראסניסטאו בית" (קראסניסטאו היא עיר הולדתו של המשורר): "בתל-אביב/ אהבתי בתים/ עד שגִּהְרָס/ וְנִבְּנָה מִחֲדָשׁ // הַצִּטְעֵרִית שְׁגִהְרָס/ תִּישָׁן שִׁכְתִּי. / לְ שִׁכְתִּי/ קְרֵאסְנִיסְטָאוּ בֵּית" (שם, עמ' 127).

69. לאה גולדברג, כתבים ג, תל-אביב 1986, עמ' 14.

70. השפעת מותו של ביאליק בשנת 1934 הועצמה משום שנפטר בווינה. כמעט שבעים עברו עד שארוננו הגיע ארצה, וכל הזמן הזה היוונו העיתונים העבריים בהרחבה על התקדמות הארון ועל התקבלותו על ידי משלחות יהודיות שחיכו לו בדרכו. בעיתונות אף פורסמו מאמרים על חייו של המשורר, וכן זכרונות של חברים ועמיתים ותיאורים של הכבוד הרב שחלקו לו קהילות יהודיות בעולם כולו. מותו והלווייתו תפסו כותרות ראשיות בעיתונים. דוגמאות לכיסוי הנרחב ולתשומת הלב הרבה שהיקדשה לתיאור ההלוויה ניתן למצוא במהדורות של דבר הארץ מיום 1 ביולי 1934.

71. לעיל הערה 60, עמ' 324.

72. אבות ישורון, כל שידיו ב, תל-אביב 1997, עמ' 121.

73. השטח שדיונגוף סנטר נבנה עליו היה בבעלותה של משפחה ערבית מיפו שעזבה את הארץ בשנת 1948, וראו תמר ברגר, דינסיסוס בסנטר, תל-אביב 1998, עמ' 143-149.

המשורר מאמץ לעצמו את ההלוויות הציבוריות האלה כאילו הן ההיסטוריה הפרטית שלו, העבר היחיד שאליו יש לו גישה ישירה, מוחשית. רשימות שנתפרסמו בעיתוני התקופה על הלוויות אלה, בייחוד על זו של ביאליק, מעידות שהן היו בגדר של עילה לאבל המוני שהקיף את הציבור כולו (בהלווייתו של ביאליק השתתפו למעלה ממאה אלף איש) וקשר את תל-אביב לקהילות היהודיות בכל רחבי העולם.⁷⁰ הלוויות של אזרחים מן השורה, לעומת זאת, לא עוררו עניין רב. ברשימה על ספר בית הקברות הישן מכונה הספר "הלוויה שניה" לאלה שלא זכו לטקס גדול, ציבורי: "הרי אחרי הכל האנשים פה זרים בארץ זה לזה"; תל-אביב איננה מקום הולדתו של אף אחד; היא "מקובצת" מ"שבעים מדינות".⁷¹ ולכן אבות ישורון מבכה לא רק את העדר זכרונותיו-שלו; גם לעיר עצמה אין עבר. לתל-אביב "אין [...] שיר ערש", מעולם לא היתה לה ילדות משום שנבנתה מהר כל כך – "אתמול זה היה". השיר מתאר קושי האופייני לכל מפעל צמיחה לאומי, כלומר, העדרם של שורשים תרבותיים סמכותיים שיש בהם כדי לשכנע. ואולם, דלות היסטורית זו נתפסת כתכונה המונחת ביסוד ה"קדושה" של תל-אביב, לעומת התהודה ההיסטורית המוצקה של ארכיטיפ הקדושה העירונית ביהדות, ירושלים – השוואה העולה מחורבן בית "ראשון" ובית "שני". יתרה מזאת, השיר של אבות ישורון מודה בנוכחותה של הגלות בתל-אביב, לרבות האופי הזר והמאיים של בית הקברות, ודבק בה וב"דלות" העיר כאחת. גרסה זו של העבר היהודי היא כל מה שלאבות ישורון יש גישה אליו; כמו בדיוקן הווינאי בסיפורו של שופמן, "היהודים המקוריים" הלכו להם לבלי שוב. ואולם, תנועה זו לקראת סוג מסוים של זכרון הולכת ונעשית מורכבת יותר בשל ההודאה בכוחה החזק לא פחות של השכחה. בשיר בפרוזה, שנדפס באותו קובץ, מתואר מנועול שנתלה על קיוסק מקומי; במהומה שליוותה את הרס השכונה אבד המפתח ואי אפשר להסיר את המנועול, אולם "משום כך – שנשכח – הוא חזק מאד יותר".⁷² "הקיוסק של אופנהיים", ועמו הזכרון של נורדיה ושל הנוף הטבעי שמתחתיה, נותר נעול, שמור, מוגן. החרוץ הפשוט והמשקל המדוד של השורה, התקבלת הכמעט מקראית שלו, משווים לוויית חן לטון האלגי: אולי נשכח, אבל "חזק מאד יותר".

"שיר ערש לשכונת נורדיה" מממש את צורכי הזכרון האישי באמצעות ההיזכרות הקולקטיבית. אם העורכים של ספר בית הקברות הישן האמינו שבית הקברות ברחוב טרומפלדור יכול לתפוס את מקומם של בתי הקברות באירופה, על משמעותם הסמלית, שיר זה, שנכתב למעלה משלושה עשורים אחר כך, כבר יודע שהטראומה של ההרס וההגירה עמוקה מדי. השיר מתאר אובדן עולמיים, אובדן שהנרטיב הקולקטיבי אינו יכול להציע כל פיצוי עבורו. אובדן זה קשור לגורלה של שכונת נורדיה – שהתרוקנה אט אט מתושביה ונמחקה בשנות השבעים כדי שדיזינגוף סנטר ייבנה על שטחה – והוא אף משובץ ב"תיאור מעובה" רטרופקטיבי של התמורות שהתחוללו בכברת ארץ זו: בואם של "בדואים" מ"פולניה", בניית אולם ציבורי ברחוב בלפור ("אוהל שם"), ועקירת השקמים כדי לפנות מקום לשכונת נורדיה.⁷³ העיר שהמשורר הולך בה "הכל ברגל" מתגלה כשכבת עפר בלבד, שמתחתיה שכבות היסטוריות רבות. צעדיו של אבות ישורון משרטטים, אמנם בעל כורחו, את התחלופה של תל-אביב ואת המקורות ההיסטוריים של התרבות העברית.



תמונה מס' 9

כאשר מתהלכים היום בבית הקברות הישן אכן נדמה שיסודות נבחרים של ההיסטוריה של תל־אביב – ובהרחבה, של ההיסטוריה של התרבות העברית החדשה בארץ ישראל – אכן השתמרו. המתים מנהלים ביניהם מעין שיחה בלתי אפשרית פוסט־מורטם, גרסה אידיאלית של ההיסטוריה שלפיה ברנר ו"חבריו", ש"נפלו בצוותא", עדיין נחים זה לצד זה "בצוותא"; מותם המשותף, מות קדושים, הוא כמעט בגדר מזיפה, לנוכח ההתקלות החברתית של האבנים הבודדות המציינות את ביאליק ודמויות מפורסמות אחרות מתחום התרבות, המכונסות יחדיו בחלק אחד של חצר בית הקברות, כמעט כאילו נתפסו לעד מסביב לשולחן בית קפה, בוויכוח שאין לו סוף (תמונה מס' 9). ואכן, במקום שוררת תחושה עזה שההיסטוריה השתמרה בסוג זה של חברותא, בוויכוח שהוא כמעט תלמודי. עוד סימנים מוחשיים ליחסים דיאלוגיים קבועים ומתמשכים אלה הם הרחובות המקיפים את בית הקברות. רבים משמות הרחובות ממפים ומעצימים שוב ושוב את תהליך ההנצחה הפנימי בתוך בית הקברות – שוב, במלותיו של פייר נוֹרָה, מעין "דליפת זכרון", לא "הסתרה" אלא "פליטה", "הפרשה"⁷⁴. לא הרחק מרחוב טרומפלדור נתקלים בשאל טשרניחובסקי, אחריו ביאליק ולבסוף בברנר, עם מלווהו הבלתי צפוי הגנרל אלנבי (תמונה מס' 10). הקשר בין סימנים עירוניים אלה ובין זכרון תרבותי מפורש אפילו יותר על עטיפת ספר העוסק בהיסטוריה ביוגרפית של התקופה. התמונה שעל העטיפה מתארת פגישה דמיונית בין רחוב ברנר, רחוב ביאליק ורחוב עגנון (תמונה מס' 11). פינת רחובות בלתי אפשרית זו מציינת רגע קנוני בהיסטוריה של הספרות העברית, תוצר של מחווה רטרודוספקטיבית, אולם היא גם רומזת לניליותו הטעונה של רגע זה, משום שהיא מציינת צומת, מקום שבו התנועה נפגשת וזורמת הלאה; עצם מעמדו כמקום קבוע מוגדר על ידי התנועה בו ומסביבו. בדומה לכך, אף שאפשר לראות את בית הקברות הישן כמקום סטטי, יחסית, המושלך אל העתיד על ידי העורכים של ספר בית הקברות הישן, הזכרון שמקבע אותו הוא כלי סימבולי במהותו, המקבל את צורתו מענייני ההווה. שירה של דליה רביקוביץ, "תקוות המשורר", עוסק במפורש בעניין זה ובתפקידו של בית הקברות בהיסטוריה של הספרות העברית. כפי שנראה, גם כאן קברו של ביאליק הוא אבן הבוחן.

74. על שמות רחובות ראו Maoz Azaryahu, "The Power of Commemorative Street Names", *Environment and Planning D: Society and Space* 14, 1996, pp. 314-40 וכן יורם בריגל, "שמות לרחובות תל־אביב: פרק בהיסטוריה תרבותית עירונית (1909-1933)", *קתדרה* 47, 1987, עמ' 118-131.



תמונה מס' 11



תמונה מס' 10

מה יש לכם אתם
משוברים צעירים
לכתב כל כך הרבה על השירה,
ואמנות השיר
והשמוש בחמרים
ושלא תבוא,
חס ושלום,
שתיקת המשורר
לעשות בכם שמות

והרי יש לכם מרפא
המגרש כל צער:
לשבת רוחים לשלחן הבקר
המכסה שעונית מעט דהוייה
ולתלות עינים בוגגית החלון,
עד שתקרב שעת הצהרים.
ואם תאחו בכם תנומה אל תגרשוה
ואל יקל בעיניכם טעם דבש וחמאה.
ואל תעשו בזה שירים ושירה
ואל תעשו כל מלאכה
ואם תהיה לכם תדנות לב,
הצפיניה ימים רבים
לבל תחזה בה עין.
כי מה אתה נבהל, יקריר,
לאחו בקרני השיר החומק
ולדחק בצלעו
כאשר יורו גער בדוי בודד
את חמורו המתמהמה?

והרי כל הטוב שיצמח לך מזה,
 הטוב שבכל העולמות האפשריים,
 הוא קבר אחד שיקרו למענה,
 לאחר השתדלות בלשכת ראש העיר,
 בבית הקברות שברחוב טרומפלדור
 במרחק ששים מטר
 מקברו של ביאליק.⁷⁵

75. דליה רביקוביץ, כל השירים עד כה, תל-אביב 1995, עמ' 318-319.

כמו ברבים משיריה של רביקוביץ שנכתבו בשנות התשעים, גם בשיר זה השפה פשוטה באופן שיש בו כדי להוליך שולל – וזאת, כבר בלשון האגבית של המשפט הפותח. דומה שהשיר קורא להתנגדות ל"אלילים" שהתרבות העברית עשתה ממשורריה, ובכל זאת הוא נשען במישור על מובאות מיצירתו של ביאליק. על פי הבית הראשון, שירה על אודות שירה היא התחבולה האחרונה לפני "שתיקת המשורר" (שורה 8) – רמז לשתיקה הפואטית הארוכה והזכורה לרע שביאליק שקע בה לאחר שהתיישב בתל-אביב.⁷⁶ במעבר החדד למקצב מקראי בשורה 18 מהדהד הדיבר השני, האוסר על עשיית כל פסל וכל תמונה. "ואל תעשו בזה שירים ושירה", אומר השיר, ופירוש הדבר, "אל תעבדו את הקיום הנוח הזה ואל תחשבו עליו כעל חומר מוסרי לעשות ממנו אמנות", או, אולי, "אל תטרוחו לכתוב שירים באמת, מה שחשוב זה הפוזה". הילד הבדוי – רועה – הוא גרסה ארכיטיפית של המשורר/ת, ובחמור המתמהמה יש משום רמז עקיף לימות המשיח. הופעתו מציינת גם את הכשלון המוסרי של אותם "משוררים צעירים" – המכווצים בשורה 23 ל"קירי" בודד – המפגינים העדר מצפון (מבחינה אטימולוגית, המלה "מצפון" מבצבצת באזהרה "הצפינוה") וחולשת רוח, הנרמזת ב"בהלתו" של המשורר לאחוז את השיר בקרניו, כאילו אחז בקרנות המזבח (על פי מלכים א א ו-נא). המשפט "לאחוז בקרני השיר" הוא במרחק של הברה אחת מן המשפט "לאחוז בקרני השור" – שגם הוא אזכור לחיים שלאחר המוות, שהרי בשורו של השור נחשב למעדן מיתולוגי. לבסוף, בשורה 30 – שיש בה משמעות כפולה, חפידה ומשא ומתן – מדומה המשורר למעין איוב שחבריו משיגים עבורו מקום מכובד למדי בבית הקברות (והשווה איוב מ ל).

76. בסצנה המתוארת בבית השני יש משום אזכור בולט של מסה פואטית שכתב ביאליק בשנת 1917, "לממשלת הפרש", וראו כל כתבי חג. ביאליק, תל-אביב תש"ז, עמ' קפא-קפב. אני מודה לנרד שס' טוב שהביאה לידיעתי את המאמר ועל עזרתה בקריאת הדרך שבה רביקוביץ קוראת את ביאליק.

את הופעתו הקצרה של נער בדוי פעלתן ומשיחי, שלנוכח התנהגותו המשורר נראה חסר מעש במיוחד, יש להבין בהקשר של ייצוג שני סוגי דמויות שמקיימות זיקה ביניהן, או דמויות תאומות, ביצירתה של רביקוביץ: ילדים ופלסטינים. דימויים של אלה מופיעים בשני קבצים מוקדמים יותר – אהבה אמיתית (1987) ואמא עם ילד (1992). הרועה הבדוי ב"תקוות המשורר" הוא גרסה מאוחרת של הנערה הרועה ב"רחיפה בגובה נמוך", שאיננה ערה לסכנה האלימה הטמונה בנוף השיר, ושל הנער העומד מול החיילים בשיר "Stones".⁷⁷ ההקשרים הפוליטיים המיידים של שני שירים אלה – מלחמת לבנון והאינתיפאדה – מוחלפים ב"תקוות המשורר" בזירה הרחבה של תולדות הספרות העברית ושל מקורותיה-לכאורה בתל-אביב. הנוכחות המטפורית של הרועה איננה מעלה בהכרח זכרון של נוכחות פיזית קודמת של ערבים בתל-אביב; היא פועלת בדרך מופשטת יותר.⁷⁸ בשורות

77. רביקוביץ (לעיל, הערה 75), עמ' 219-221, 287-288.

78. אין לבלבל בין שימוש מטפורי זה ובין הפונקציה הנרטיבית, הפסיכואנליטית, של דמויות ערבים בספרות העברית, כפי שהן מתוארות בדבריו רבי'ההשפעה של מרדכי שלו על "מול היערות" של א.ב. יהושע. על פי שלו, את דמות הערבי בנובלה אפשר להבין כחלק של תסביך הוהות של הישראלי יליד הארץ, ולא כדמות לעצמה, וראו מרדכי שלו, "הערבי כפרוץ ספרות", הארץ, 30.9.1970, עמ' 50-51.

79. לאה גולדברג, "משירי ציון א, לילה", כמבים ב ולעיל, השנה 69, עמ' 219.

"שירו לנו משירי ציון/ אשר יעלו באזן לא שומעת/ שירו שירים פנימיים/ שהנפש נרתעת לשיר [...] בשיר "שאלונו שובינו דברי שיר", שראה אור בקובץ אמא עם ילד, יש משום פפרזה על שיר של לאה גולדברג, שבו היא שואלת: "איך נשיר שיר ציון על אדמת ציון/ ועוד לא התחלנו לשמע?".⁷⁹ השאלה, בייחוד בגרסה המחודדת של רביקוביץ, נוגעת בלב-לבה של התרבות העברית המודרנית: איזו תרבות מגיחה מתוך דחף עתיק, משיחי, לשוב הביתה, דחף שהוא עצמו חירש לקולותיה האחרים של הארץ? ממה התעלמה התרבות העברית במטרה לבסס את עצמה כאותה מערכת רחובות וחזחה ובטוחה בעצמה שמרובה בבית הקברות הישן ובקברו של ביאליק?

למרות הבטחה מרומזת לעולם הבא, השיר טוען בסופו של דבר שהמרב שמשורר יכול לשאוף אליו הוא מקום מנוחה קבוע במרחק של "ששים מטר מקברו של ביאליק".⁸⁰ "בית הקברות שברחוב טרומפלדור" – שאיננו מצוין עוד על ידי תואר הכבוד "הישן", אלא על ידי תיאור מקום גיאוגרפי גרידא – מדומה כזירה הפיזית שבה היחסים בין המרכז הספרותי לשוליים מותווים ומוגדרים שוב ושוב מחדש ככל שעובר הזמן ו"צמתים" קנוניים נעים ומשנים את מקומם בתוך אקלים תרבותי ופוליטי נזיל. המספר "ששים" מסכם את העמדה המתנדנדת של השיר מול אבן המצבה של ביאליק – "אבן היסוד" של הסמכות בספרות העברית. עד כמה קרובים ששים מטרים אל המרכז? מה מכונן מקום של כבוד בבית קברות שאיש אינו מבקד בו? המספר "ששים" נקשר למקדש שלמה, שאחת המידות החשובות בו היא "ששים אמות" (על פי מלכים א ו ב; יחזקאל מ יד), אך הוא גם מעלה על הדעת ביטויים כמו "בטל בששים", כלומר מרכיב זניח שהשפעתו מזערית, ו"אחד בששים", שפירושו "חלק קטן". ואולם, משמעותו של המספר נעוצה בעיקר בכך שהוא מציין את המרחק שעברה השירה העברית מאז מותו של ביאליק בשנת 1934 – תרגום ישיר של מידת זמן ליחידת מרחב, שנים למטרים. טרנספורמציה זו רומזת לאופן שבו בית הקברות עצמו מגולם במרחב את חלופיות הזמן. בעוד ביאליק וגדולי התרבות העברית הטמונים בבית הקברות כבר התפוגגו כליל בתוך התרבות הישראלית, דומה שבית הקברות עצמו מסרב לסוג זה של התפזרות, ובמקום זאת הוא מייצג קבורה והפיכה לאבן של התחלפותה של התרבות העברית המודרנית. בהתאבנות זו נסגר המעגל שנפתח עם הכמיהה לזכרון, הכמיהה לשורשים, שקיבלה ביטוי בשנת 1939 בספר בית הקברות הישן, והחרדה של מטרופולין מודרניסטית בראשיתה פינתה מקום למשיכת כתף פוסט-מודרנית של הכרה אמביוולנטית במה שרביקוביץ מכנה באירוניה "הטוב שבכל העולמות האפשריים".

80. אחת מן הביקורות על הספר טענה באירוניה שהשיר אופטימי מדי בעניין זה; שום מאמץ אין די בו כיום כדי להביא לכך שמשורר, כל משורר שהוא, ייקבר בבית הקברות הישן ברחוב טרומפלדור, וראו מאיר ויולטיר, "האהבה האמיתית אינה כפי שהיא נראית", הארץ, ספרים, גליון 6.9.1995, 132.

חרוז ההיסטוריה

הביקור הרשמי של שר התיירות בתל-אביב בינואר 1998 הסתיים בהחלטה שמסעות הפרסום המיועדים לשווק את העיר לתיירים ישימו את הדגש על החופים, על החנויות ועל חיי הלילה, כמוקדי המשיכה הראשונים במעלה שלה. בדוח שנכתב בעקבות הביקור זכו השכונות ההיסטוריות לתשומת לב מעטה; בית הקברות הישן נזכר בו בקצרה כמקום קבורתם של רבים ממנהיגי היישוב היהודי מן התקופה שלפני הקמת המדינה

81. "ביקור שר התיירות בתל-אביב",

דוח עיריית תל-אביב-יפו, 20.1.1998.

ואחריה, אולם צוין גם שאף שהמקום שקוע כיום בעזובה אפשר לעשותו לאתר תיירות, כמקובל בעריה הגדולות של אירופה.⁸¹ דומה אפוא שאירופה היא עדיין נקודת ההתייחסות, ויתרה מזאת, אף על פי שמצבו הפיזי של בית הקברות טוב עתה בהרבה משהיה, הוא עדיין אינו זוכה להתעניינות מצד הציבור (תמונה מס' 12) – למעט הצגה שהועלתה בתיאטרון "הבימה" בשנת 1997 על פי מחזה של אלדד זיו, על החיים ועל המוות. המחזה מתרחש בבית הקברות, ואף על פי שדומה שהוא אינו גמור ופעמים רבות מדי הוא גולש למעין הומור מגושם ופרוע, המתאים לקומדיית מצבים בטלוויזיה יותר משהוא הולם הפקה של התיאטרון הלאומי, יש בו כדי להעלות שאלות חשובות באשר לזהות הישראלית ולתרבות העברית. סיפור המחזה סובב סביב המוניטין שיצאו לבית הקברות כמקום מפגש לתלמידי בית הספר התיכון השוכן מעבר לרחוב. מורה קובע פגישה עם תלמידה בבית הקברות, ושם הם נתקלים ברוחות של כמה משוכני המקום – ובהם ביאליק, דיזנגוף וטשרניחובסקי – שיצאו לטיול ערבית כדי ליהנות מפריחת עצי החרוב. ביאליק מופיע ראשון על הבמה; הוא נראה מוטרד ומחזיק בידו קונדום. הרושם שנוצר הוא קומי ואירוני בעת ובעונה אחת, בייחוד על רקע שירת האהבה של ביאליק, הספוגה תחושת כשלון ארוטי. הנרטיב המרכזי של המחזה עוסק בגורלם של ה"גלמודים" בבית הקברות, אנשים בני כל הגילים שנקברו בפנתיאון לאומי זה אולם זהותם נמחקה עם הזמן. המפורסמים מאמינים שבנוכחותם של הגלמודים, באי ידיעתם את עברם שלהם-עצמם, יש כדי לחבל בשמו הטוב של בית הקברות. בכך מעמת המחזה את היוצרים לכאורה של הזהות העברית עם יורשיהם המנושלים והממורמרים, אך מה שנראה כקטגוריות יציבות מתהפך בסיום המחזה, בעת שטשרניחובסקי מתלונן באוזני ביאליק: "אין לנו תולדות, רק חרוזים",⁸² וחושף את טענתם לתהילה ולזהות כמזויפת וכקלושה. ואולם, ה"גלמודים" לא נקברו בהכרח כאנונימיים; מהם שהפכו למשוללי זהות משום שאיש לא טרח לטפח את קבריהם. לפיכך, ההבדל בין ה"גלמודים" ובין הפנתיאון אינו עניין של מעשים בפועל, אלא של זכרון. במובן מה, גלמודים אלה מסמלים את הקושי שיש לתל-אביב בכל הקשור לשורשים ולזכרון. ייתכן שזוהי התוצאה הבלתי נמנעת של בניית

82. לעיל, הערה 27, תמונה 14.



תמונה מס' 12

מקום מתוך זכרונות עבר אינדיבידואליים רבים מספור, מקום שאזורי מגורים ממשיכים להתפשט בו ודומה שמעטים מוצאים זמן לראותו כמקום שימשיך להיות בית של משהו. לכל בית קברות יש מחויבות בשני כיוונים: הנצחת העבר – למען העתיד. תל-אביב, כך אפשר לומר, גם חוששת בשני כיוונים אלה: היא חסרת ודאות הן באשר לעברה והן באשר לעתידה. בתגובה על תוכנית נוספת להתפשטות של שטחי מסחר על אחד מרבעיה ההיסטוריים של העיר כתב דני קרוון:

אולי אנחנו עדיין לא יודעים שגם המראות שייכים לנו, לאזרחי העיר [...] עיר שלקחו ממנה את המראות, את המבטים, את הצמחים ואת הזכרונות, מאבדת את זהותה, חדלה להתקיים והופכת לרשת של כבישים, של מגרשי חניה, של בנייה ללא צורה והגיון, למדבר של אספלט, לצל של אדם.⁸³

בעוד תל-אביב מתרחבת ומתפשטת מסביבו, הופכת למה שיש אומרים שיעשה להונג קונג של המזרח התיכון, בית הקברות נשאר תזכורת למקום שהעיר באה ממנו, לאובדן העצום שהיה כרוך בהקמתה ולאבל שעדיין נוכח בה. מה פירוש הדבר שבית הקברות יהפוך לאתר אמיתי של זכרון, לא של שכחה? בעקבות זאת יבוא הזכרון – לדוגמה, הזכרון של עבד-אל-נאבי, בית הקברות המוסלמי שהוקם ביחד עם בית הקברות הישן בשנת 1902 ועליו עומד היום מלון הילטון. אף שאינו מרחב טעון או נתון במחלוקת במפורש – לעומת ירושלים, מבחינה זו – בסופו של דבר בית הקברות בתל-אביב הוא “אובייקט” של זכרונות מתחרים.⁸⁴ כדי להעריך כראוי את משמעותו ואת ההיסטוריה של העיר עצמחה סביבו צריכים אותם גלמודים שאינם יודעים את שמם, שמתעמתים עם ביאליק – וכמוהם הדור הנוכחי המנוער מתחושת עברו – להתמודד בעצמם עם הרועה הבדוי בשירה של רביקוביץ ועם השכבות הגנוזות של השכחה, שאבות ישורון עוקב אחריהן בצעדיו.

83. דני קרוון, “להציל את התל”, *העיר*, 21.8.1998, עמ' 29.

84. בהצגה זו של בית הקברות כ”אובייקט” של זכרונות מתחרים יש משום פרפרזה על כותרת מחקרה של סוון סלימוביץ על עין הוד ועין חוד, וראו Susan Slymoyics, *The Object of Memory: Arab and Jew Narrate the Palestinian Village*, Pennsylvania University Press 1998.

התמונות

תמונה מס' 1: ח"נ ביאליק מספיד את אחד העם בבית הקברות
ברחוב טרומפלדור, 1927.

ארכיון סוסקין, המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו



תמונה מס' 2: מראה כללי של בית הקברות ברחוב טרומפלדור
בעת הלווייתו של אחד העם.

ארכיון סוסקין, המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו



תמונה מס' 3: הלווייתו של י"ח ברנר, 1921.

המוזיאון לתולדות תל-אביב-יפו



תמונה מס' 4: קבר אחים לקורבנות המהומות בי"ח 1921, ובהם י"ח
ברנר.

תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 5: קברה של שרה ברץ.

תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 6: קברי הילדים.

תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 7: מבט פנורמי על בית הקברות היום, במרכז העיר.

תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 8: מימין, המצבה לזכר קהילת זדונסקה-זוולה, פיסת ירושלים בתוך תל-אביב. תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 9: הפנתיאון של התרבות העברית - ביאליק, אחד העם ונורדאו. תצלום: ברברה מאן



תצלום מס' 10: ביאליק פינת טשרניחובסקי. תצלום: ברברה מאן



תמונה מס' 11: עגנון, ביאליק, ברנר, ביוגרפיה תרבותית. באדיבות הוצאת עם עובד



תמונה מס' 12: לוח המציין את השיבותו ההיסטורית של בית הקברות - "בית הקברות הראשון" - בעברית ובאנגלית, מושלך בפניה, ליד אלונקות הקבורה. תצלום: ברברה מאן

