

"זה המקום":

על המרחב ביצירת

יעקב שבתאי*

* ברצוני להודות לתנן חבר, למיכאל גלזמן, לדינה תרובי, לחמוטל צמיר ולקוראת האלמוני/ת על הערותיהם הטובות והמועילות.

חנה סוקר־שווגר

לכתוב פרוזה זה כמו לטאטא את רחוב אלנבי

עם מברשת שיניים מכיכר המושבות ועד הים.¹

1. דברים שציטט רם לוי מפי יעקב שבתאי, וראו משה זונדר, "יפה כמו שהמיתוס מבקש", ידיעות אחרונות, מוסף תל־אביב, 19.9.1990.

בין מבחן תל־אביב ביצירת שבתאי למקומו במבחן הספרות הישראלית

ב־1986, חמש שנים לאחר מותו של יעקב שבתאי, כתב יגאל סרנה כתבה לזכרו, אולי תחליף לאזכרה שלא התקיימה. בכתבה זו התראיין דן מירון ושרטט מחדש את מפת הספרות הישראלית:

"כשיצא הרומן החדש של א.ב. יהושע על מולכו בסוף השנה יגידו שזה יהושע אחרי שבתאי", אומר דן מירון ורואה בדמיונו את הספרות המקומית משורטטת כמו מפת־אוצר של שודדי־ים ודרך תחתים שמובילה לשני הספרים של שבתאי. "כל מפת הספרות המקומית נבנתה מחדש בשנים האחרונות כדי ששבתאי יתפוס את מקומו הראוי".²

2. יגאל סרנה, "נאולי ללא שם", חדשות, חדשות של שבת, 8.8.1986, עמ' 34-35.

מה שמנוסח כאן במשפטים סבילים מצניע את התפקיד האקטיבי שלקח על עצמו מירון במלאכת הקונויזציה של שבתאי, מלאכה שהצריכה שרטוט מחדש של המפה הספרותית, הזזה הצדה של א.ב. יהושע ועמוס עוז והצבעה על השפעתו של שבתאי עליהם. ניסוח הדברים אף מדגיש את ה"מניפולציה" שנדרשה לבניית המפה, שהיתה תולדה של מטרה ברורה אחת: הצבת שבתאי במרכז המפה, "כדי ששבתאי יתפוס את מקומו הראוי". אבל סרנה מעדיף לספר סיפור "פיראטי" (נוסח "מירון וארבעים השודדים"): מלאכת הקונויזציה, המכוונת מלמעלה על ידי קובעי הטעם של הממסד הספרותי, מתוארת לא רק בלשון סבילה אלא גם בדימויים הלקוחים מן העולם הלא קנוני של "שודדי־ים" ו"דרך תחתים", כאילו מדובר כאן בתהליך חתרני, אנטי־ממסדי. מיקומו הכפול של שבתאי בין "חתרנות" ל"ממסד", בין "דרך תחתים" ל"דרך המלך", איננו ייחודי למירון ולסרנה, אלא רווח, כפי שאראה, בלשון הביקורת על שבתאי בכלל.

במאמר זה אתמקד בייצוגי המרחב ברומנים של יעקב שבתאי ואצביע על מתח בלתי פתור בין ייצוג ביקורתי-מפרק לבין ייצוג נוסטלגי-אידיולי-מאחד, בין תל-אביב כעיר מהגרים הטרזוגנית ומבזורת ובין תל-אביב כעיר ילידית, "תל-אביב הקטנה", "העיר העברית הראשונה". פתחתי בלשון המרחבית המשמשת במלאכת הקוגניציה של שבתאי – במתח שבין "דרך חתחתים" ל"דרך המלך" – שכן היא קשורה קשר הדוק לייצוגים הכפולים של המרחב בתוך יצירותיו של שבתאי. שתי המפות – מפת הספרות הישראלית ומיקומו של שבתאי בה, ומפת תל-אביב הנפרשת ביצירת שבתאי – חופפות, מהדהדות ומאירות זו את זו. את הייצוג הכפול של תל-אביב ביצירת שבתאי, כעיר מהגרים וכעיר ילידית, צריך לקרוא דרך החיבור בין המקום למיקום: מצד אחד שבתאי הוא בן מהגרים המתקומם נגד הדחיקת כל גילוי של גלותיות באתוס הציוני, כדור שני שחווה על בשרו את מחיר ההדחקה. מצד אחר, כבנה המועדף והמפונק של שכבת אליטה מייסדת, הוא מתקשה לוותר על הפריוילגיות שמעמד זה מקנה לו, על הקהילה האינטימית והמגוננת של "מעונות עובדים". למעשה הוא תובע בעלות על תל-אביב: מתברר כי תחושת הגלות שלו איננה רק תולדה של היותו "דור שני לאימגרנטים בתל-אביב"³ ושל הוויה "נוודית",⁴ כפי שהדבר מוצג לעתים קרובות בביקורת, אלא פעמים רבות היא נובעת דווקא מתחושה בעל-ביתית ומכעס על המהגרים החדשים הגולים ממנו את תל-אביב הקטנה שלו. מתבקשת כאן אפוא קריאה ביקורתית של המרחב שמייצר שבתאי, על כל המשמעויות הפוליטיות, הלאומיות, האתניות והמיגדריות שלו.

כאמור, לכל אורך הדרך מתקיימת כפילות בלשון המלווה את "שם המחבר"⁵ של יעקב שבתאי. מצד אחד מוצג שבתאי כמי שמערער על ההגמוניה של דור המייסדים בשם דור הבנים וכמי שמפרק את דמות הצבר, או, בלשונו של עמוס גיתאי, כמי ש"בורא ישות ישראלית שמורכבת מקרעים של זהויות";⁶ מצד אחר נתפס שבתאי עצמו כסמל ה"צבר", הגבר היהודי-האשכנזי, "הנער הנהדר, היפהפה".⁷ זאת ועוד: מצד אחד יצירת שבתאי נתפסת כיצירה שנכתבה משולי הקנון, וככזו היא פילסה את הדרך גם ליצירות שוליות אחרות,⁸ מצד אחר מתוארת יצירתו כמי שזכתה ל"מעמד פטישיסטי בחברה הישראלית".⁹ גם עניין זה צריך להסבירו מתוך המיקום הלא שולי שמתוכו כותב שבתאי, אף על פי שהדמויות האבודות המשוטטות בסמטאות יצירתו יוצרות מראית עין של שוליות. נראה כי אפשר למתוח קווים משיקים בין המרחב שמייצר יעקב שבתאי לבין המרחב שמייצרת הביקורת סביב ה"מטפורה" שנבנית כאן כ"יעקב שבתאי", בין ייצוגי המרחב – שאינם מתיישבים לעתים זה עם זה – ביצירת שבתאי, לבין סדרה של ייצוגים ודימויים סותרים הנקשרים ל"יעקב שבתאי", אף שהביקורת עושה בדרך כלל מאמצים להצניע את הסתירות ולייצר את "שם המחבר" כסובייקט אחדותי וכדמות "טבעית" ו"מובנת מאליה".

הדיון במרחב שמייצר שבתאי ביצירתו יעמיד במרכז את דמות המשוטט. זוהי דמות מפתח בהוויה האורבנית המודרנית, אך היא חשובה לא פחות להבנת "פונקציית המחבר" של יעקב שבתאי. את כפילות הסובייקט שמכונן שבתאי ביצירתו, ואת הכפילות שמכוננת הביקורת ביחסה ל"שם המחבר" של יעקב שבתאי, אפשר לתאר כמתח בין שתי פרסונות – "המשוטט" מול "הצופה לבית ישראל", על המרחבים השונים שכל סובייקט

3. שם.

4. יגאל שורץ, "ההלך, המרינונה, הצליין, הנור, התייר והטנדויסט – היסטוריה של סוגיית ההוות בספרות הישראלית", האדן, תרבת וספרות, 20.4.1999.

5. המושג "שם המחבר" משמש כאן במשמעות שהעניק לו מישל פוקו, כ"פונקציה" המארגנת מקבץ של טקסטים שהוטבעה בהם סמכות של מחבר. במקום לעסוק ביעקב שבתאי האיש כמקור היצירה תיבחן כאן פונקציית המחבר כ"אפיון של אופן קיום, של הפצה ושל תפקוד שרות שיח מסוימים בתוך החברה", וראו Michel Foucault, "What is an Author", *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, Harmondsworth, Middlesex, 1986, p. 108. המחבר הוא מוצר אידאולוגי, טוען פוקו, שכן, אף שנתונים להצגו כמקור אינסופי של משמעויות, אין הוא אלא עקרון פונקציונלי שבאמצעותו מגבילים מדרים ובוזרים.

6. אורי קליין, "קילומטר מרובע אחר בתל-אביב" ראיין עם עמוס גיתאי, האדן, 28.11.1996.

7. הדברים נאמרו על ידי הן מירון כשכתב סלווידיה של פרדי גרובר, "עשור למוחו של שבתאי", הטלוויזיה הישראלית, יומן השבע, 1991.

8. למשל: "באור גדול האיר הדומן של ספרים מעטים וביניהם אחי החגים תומנט מוסיקלי מאת יהושע קצו [...]", שנדחקו למרות איכותם הוודאית לשולי דרך המלך של הספרות הישראלית, וראו בתיה גור, "המעשים שלא עשה הכריעו אותי", האדן, 11.3.1994.

9. קליין (לעיל, הערה 6).

כזה מייצר, בהתאם למיקום ולמבט המתאפשר ממנו. את דמות המשוטט המתנועעת במרחב השבתאי יש להבין לאור מסורת שלמה של דמויות תלושות בספרות העברית, כדמות הנעה על הרצף שבין שני קטבים רווחים בספרות העברית ובספרות הישראלית בייצוג הסובייקט הלאומי: מכאן סובייקט המתנער מכל תפקיד ייצוגי, הסובייקט האוטונומי-אוניברסלי כביכול, ומכאן סובייקט המחויב לסיפור הלאומי. המשוטט של שבתאי נע בין הסובייקט הפעיל של "דור הפלמ"ח לבין הסובייקט הפסיבי של "דור המדינה" – "מריונטות", בלשוננו של יגאל שוורץ.¹⁰ הוא ספק סובייקט פעיל, מהלך, ספק סובייקט פסיבי – מתבונן, "הולך בטל". אי אפשר לא לראות בו, כפי שמציע קלדרון, תגובת-נגד חריפה ל"תרבות המעשים" האגרסיבית שטיפחה הציונות.¹¹ שהרי לכאורה מעמיד המשוטט דמות של יחיד המתהלך ממקום למקום ללא תפקיד, יעד או ייעוד מוגדרים, מי שמוותר על המבט מן המיקום המועדף "מעל החומה", השמור ל"צופה לבית ישראל", ויורד אל ה"המון". עם זאת, אפשר לראות כיצד המשוטט של שבתאי מייצר מרחב שיש בו תשובה לבעייתיות שהתגלעה ביצירת דור המדינה, יצירה שהציגה תביעה לקונקרטיזציה ולאידנטיביות אבל בפועל בחרה בייצוג מופשט וסתמי של המקום והזמן.¹² המשוטט של שבתאי מצליח לשוטט בתל-אביב קונקרטי, מקומית, מוכרת "עד לתגים הדקים והחמקניים ביותר" (ס"ד, עמ' 121),¹³ בלי שהדבר יפגע באפיונו האינדיבידואלי-אקזיסטנציאליסטי. עם זאת, דומה שאי אפשר להבין אותו בלי המחויבות שלו למקום, גם כאשר לפעמים המקום "בוגד" בו; במחויבות זו כבר נושף בעורפו "הצופה לבית ישראל".

כפילות זו שבין המשוטט לבין "הצופה לבית ישראל" מתקיימת לא רק בנוגע לדמויות ביצירה אלא גם בנוגע ל"שם המחבר" שמייצרת הביקורת עבור יעקב שבתאי: הוא עצמו מוצג על ידי הביקורת מצד אחד כ"יענקלה", האדם הפרטי ה"משוטט" ברחובות תל-אביב, פעמים רבות בלויית מבקריר-חבריו, פעם עם אברהם הפנר ופעם עם דוד לויין או מאיר אגסי, אך מצד אחר הוא מוצג גם כ"צופה לבית ישראל", כ"גדול המספרים העבריים בדורו",¹⁴ כמחבר בעל כוח נבואי ומחויבות לסיפור הלאומי. נסים קלדרון הציע את הקריאה הפוליטית הגלויה ביותר ביצירת שבתאי, זו שהעניקה לשבתאי תפקיד של "צופה לבית ישראל". ב-1980 הוא כתב את מאמרו "עד ה-17 במאי 1977", ובו קרא את זכרון דברים כמנבא את מהפך 77 וכמכיל את כל אותות ההסתאבות של תנועת העבודה שהובילו לחילופי השלטון בישראל, החל בכינוי שטבע רבין ל"יורדים", "נפולת של נמושות", וכלה באמירה של גולדה על "הפנתרים השחורים": "הם לא נחמדים".¹⁵ כשיצא לאור סוף דבר, לכאורה ספרו האישי של שבתאי, האינטימי, הסוליפיסטי כמעט, גם אז בחר קלדרון לחבר בינו לבין עניין שנראה לו מכריע בפוליטיקה הישראלית – הטענה שהשמיע מידון בנבנשתי כי הכיבוש הוא בלתי הפיך.¹⁶ קלדרון טען כנגד שבתאי ונבנשתי כאחד שהם "עשו מן הייאוש תזה פוליטית", כמו רבים מן האינטלקטואלים הישראלים המשויכים אל מחנה השמאל. את פרק הסיום של סוף דבר, המתאר פנטזיה של לידה ומוות בעת ובעונה אחת, סיום ספק-אוטופי ספק-דיסטופי, אפוקליפטי,¹⁷ פירש קלדרון כייאוש מר ונמהר כשהוא מאשים את שבתאי, וכמוהו את נבנשתי, בהתנערות מ"אחריות לאומית", "התפרקות

10. שוורץ (לעיל, הערה 4).
11. אם כי מטרתו של קלדרון כאן, בדיוק כמו במאמר שכתב על זכרון דברים, היא ללמד זכות על תנועת העבודה ועל תרבות המעשים שלה: "שבתאי מעוניין רק בחוויית ההתרוקנות. אבל בלי היחסים שבין הריק לבין המלא בתרבות העבודה לא נבין את שניהם", וראו נסים קלדרון, "איזה גבולות אתה מסוגל לסמן במדרון", *הדגשה של מקום*, תל-אביב 1988, עמ' 25, וכן הנ"ל, "ער ה-17 במאי 1977", *סימן קריאה* 10, 1980, עמ' 431-449.
12. וראו מאיר ויזלטיר, "חתך אורך שירתו של נתן דן", *סימן קריאה* 10, 1980, עמ' 405-429.
13. המובאות מן הרומנים של יעקב שבתאי נלקחו מתוך זכרון דברים, תל-אביב 1977; סוף דבר, תל-אביב 1984. מכאן ואילך, ציטוטים מתוך זכרון דברים יופיעו תחת הקיצור ז"ר, וציטוטים מסוף דבר – תחת הקיצור ס"ד.
14. דן מירון, "עם הספר", בתוך יעקב שבתאי, *סוף דבר* (לעיל, הערה 11), עמ' 247.
15. קלדרון (לעיל, הערה 11).
16. קלדרון (לעיל, הערה 11).
17. את פרק הסיום של סוף דבר, ואת מאמרו של נבנשתי, צריך לקרוא לאור ההתנודדות של התורה הישראלית, ושל הספרות העברית בשנות השבעים, בין אוטופיה לריסוסופיה, וראו גם נתן דן, *ספרות שנכתבת מכאן*, תל-אביב 1999, פרק 7.

כמעט מאושרת מהגנות, מהצדקות, מזהות, מתוך "איזה שכרון של אפסות"¹⁸

שאלת הסובייקט המייצג שהטביעה הביקורת בשבתאי נדונה גם מכיוון אחר: מבקרים אחדים (בדרך כלל כאלה המזדהים עם עמדות הימין) טענו כנגד הצגת שבתאי כמי שמיטיב לשרטט את קלסתר פניה של החברה הישראלית וקבעו שלמעשה שרטט שבתאי את דיוקנו של סקטור מסוים מאוד ואת תווי פניהם של מבקריו הנלהבים.¹⁹ שכן, יש לשים לב: אף ששבתאי נתפס כמי שמיטיב לתאר את נפילת דור האבות המייסדים ואת אובדן הדרך של דור הבנים, שייכים שני הדורות כאחד – למרות מרד הבנים – לפלח מסוים בחברה הישראלית, לאליטה אשכנזית שמוצאה במפלגת העבודה ושמאלה ממנה ("מעמד ההסתדרות", או, בלשונו של בק, "מדינת מפא"י"), אותו פלח שאליו משתייכים גם קובעי הטעם שהכתירו את שבתאי והחולקים עמו בדרך כלל גם אותו מרחב – המרחב התל-אביבי.²⁰

כאמור, מול הביקורת המעניקה לשבתאי תפקיד ייצוגי ניצבת פרקטיקה ביקורתית אחרת, המאמצת את סיפור השוטטות ביצירתו של שבתאי ובחיויו: במקרים אלה השיטוט בתל-אביב פורץ את גבולות הטקסט של שבתאי וחודר אל הביקורת. מבקרים רבים מטמיעים עצמם בשיטוט השבתאי ומשוטטים בעקבותיו, שיטוט חקיני, לא ביקורתי, המלווה גם בהיטמעות בסגנון הכתיבה השבתאי. מאיר אגסי, למשל, החדיר את עצמו ואת שבתאי כדמות לתוך משפטי הסיום של *זכרון דברים*: "יש לי הרגשה ששבתאי, היושב עם גבו אל תמונת האקוורל של סטימצקי התלויה על הקיר, מסמן לי שהגיע הזמן לסגת שניים-שלושה צעדים, ואחר להסתובב ולצאת"²¹; רוזי דלפז, המתרגמת לצרפתית של *זכרון דברים*, כתבה שלושים עמודים של שיחת נפש עם שבתאי, כשהיא מחקה את "מוזיקת הפרווה" שלו, מדמיינת מפגש במרחב הביתי שלו: "בבית קפה ישן, בעיר שלך, ברחוב אלנבי, על המדרכה המזוהמת"²²; ודרור בורשטיין יצא לשוטט בעקבות שבתאי של *סוף דבר* בשכונת נורדיה ובאמסטרדם, כשהוא משכפל אחד לאחד את השוטטות של שבתאי – נוסטלגי כמוהו בתל-אביב הישנה, מבועת כמוהו ממצודת זאב – נטמע בסיפור של שבתאי ואף צועק לעבר גיבורו: "מאיר, ימינה!"²³ ביקורות אחרות נפתחות בהתנצלות: לא שוטטתי עם שבתאי ברחובות תל-אביב, "לא הייתי חברה של שבתאי, ולא נמנית עם עשרות ידידיו ומכריו"²⁴. כאן אציע תפיסה אחרת של דיון במרחב, שוטטות שאינה רק משכפלת ומאשרת (אישור כפול, הן באמצעות הלשון והן בעצם ההליכה בעקבות שבתאי), אלא שוטטות "חדשנית", מסיגת גבול לעתים, שוטטות שמתעכבת דווקא על הסדקים במרחב, על הפער. זוהי שוטטות שבוחנת את המשפט האליפטי של שבתאי ואת השוטטות במרחב כתהליכים בלתי פוסקים של איחוי ופירוק, של נוסטלגיה וביקורת, שאי אפשר לנתקם ממשמעויותיהם הפוליטיות, בדיוק כשם שאי אפשר להפריד את הדיון במרחב שמייצר שבתאי ביצירתו מקריאה ביקורתית של "פונקציית המחבר" שמייצרת הביקורת עבור שבתאי. כך למשל יש לשאול מי הורחק מתוך המרחב הזה ולמי אין חלק בו? מה משמעות הנוסטלגיה ל"עיר הלבנה"²⁵? למי לא נתאפשר להקים מעונות בדומה ל"מעונות עובדים", שבהם גדל שבתאי ואלהים חוזרים גם המבקרים לשיטוט נוסטלגי?²⁶ מה פירוש ההזדהות הכמעט מוחלטת של הביקורת עם תחושת ה"גולה בעירו" של שבתאי?

18. קלדרון (לעיל, הערה 11), עמ' 27.
 19. ראו אורציון ברנא, "על סוף דבר" ועל הביקורת, *ידיעות אחרונות*, 14.9.1984; יורם בק, "דמדומים ישראלים – מקומה של הנוסטלגיה בהתרפקות על יצירתו של יעקב שבתאי", עמ' 78-79.
 20. מעניין לציין שבשני המקרים שבהם פורסמה ביקורת שלילית על יצירת שבתאי נקטו העורכים צעד יוצא דופן והוסיפו הסתייגות מצד המערכת: כשקלדרון פרסם מאמר לא אחר על *הדוד פרץ ממדיא* נגסים קלדרון, "עבים כשקים", *סימן קריאה* 2, 1973, עמ' 369-375; הוסיף מנחם פרי, עורך כתב העת, הערה ובה הובטה כי בקרוב יפורסם מאמר תגובה, וכשברנא כתב מאמר חריף על סוף דבר, בניגוד בולט ל"קונסנסוס" שלט בביקורת, צירף וסי סתווי, עורך מדור הספרות בעיתון *ידיעות אחרונות*, הערה בשולי הטאמר: "רשימה זו מתפרסמת על יסוד עקרון הופש הוויכוח והבעת הדעה, ואינה משקפת בהכרח את דעת מערכת הנוסף" (וראו ברנא, לעיל הערה 19). הכתבה הביקורתית של בק (לעיל, הערה 19) פורסמה בכתב עת המזוהה עם הימין, נתיב, ולכן היא התקבלה ללא עיוועים במערכת.
 21. מאיר אגסי, "הוא הולך ומתרחק ממני, הולך וניתק – על שבתאי ו'סוף דבר'", *הדעות*, 8.8.1986.
 22. רוזי דלפז, "נורדי שינה – מעשה תרגום לילי", *המעורר* 9, 1999, עמ' 9.
 23. דרור בורשטיין, "שתי הליכות בעקבות יעקב שבתאי", *הארץ*, תרבות וספרות, 30.6.2000.
 24. אילנה צוקרמן, "יעקב שבתאי: הראיין האחרון. הכתיבה היא ריצה למרחקים ארוכים", *ידיעות אחרונות*, 4.9.1981.
 25. ראו אלונה נצן-סיפטן, "בתים מולבנים", *תיאורית וביקורת* 16, 2000, עמ' 227-232.
 26. ראו דני רבינוביץ, "האופציה שנשכחה: השיכון העירוני השיתופי", *תיאורית וביקורת* 16, 2000, עמ' 101-128.

מתוך איזה מרחב פעלו קובעי הקנון שהשפיעו על אופן ההתקבלות של יצירת שבתאי – למשל, המרחב התל-אביבי מול המרחב הירושלמי – ובאיזו מידה המרחב ששבתאי מעצב ביצירתו והדימוי שיצרה הביקורת עבור שבתאי המְחבר גענים לסטריאוטיפים המיגדריים הרווחים בסיפור הישראלי?

מרחב ומקום

במאמר-מפתח רב-השראה על הרומן *זכרון דברים* כתב דן מירון ש"אין לראות את האוטנטיות של המקום כעיקרו של *זכרון דברים*", אף כי "ספק אם קיימים בסיפורת הישראלית סיפורים תל-אביביים, ש'צבע' המקום ואווירתו הומחשו בהם במהימנות העולה על זו של שבתאי". תל-אביב, כותב מירון, ממלאת את הרומן "בתחושת-הקיום הפרידה-המיוזעת שלה" ומשרטטת "מסגרת של ממשות מקומית חד-פעמית. **אך אין זו אלא מסגרת ותו לא**".²⁷ במשפטים אלה מנסח מירון תפיסה רווחת בביקורת הספרות באשר לייצוג המקום, שעיקרה "אותנטיות", "צבע", "אווירה", "מקומיות", "ממשות", "חד-פעמיות", ובמלים אחרות: אילוסטרציה, "מסגרת", מלאות ריאליסטית ו"מהימנות" – "ותו לא". אך אפשר להתבונן במקום מעמדה ביקורתית אחרת, מתוך תפיסת מרחב שאיננה רואה את המקום כמכל או כמסגרת, אלא כאוסף פרקטיקות יומיומיות שהמקום מאוכסל בהן. על פי תפיסה זו, המקום איננו מתואר אלא מיתרגם לשפה של פעולה, של ביצוע. זהו ייצוג שאיננו ממהר להעניק משמעות אלא מעדיף למצות את ההבדלים, לתאר את הסטיות ואת המעקפים, להתחקות אחר השרידים. הדיון על המקום מתנהל לעתים דווקא במונחים של העדר, של תשוקה למקום, או מנקודת המבט של מי שהוצא מתוכו.

הדיון במונחים של מרחב עשוי להיות פורה במיוחד בהקשר של הספרות הישראלית, שכן זו ספרות שנכתבת במסגרת השיח הציוני שבו מתחולל מאבק להמיר שיח של זמן, שיח היסטוריה-יהודי, בשיח של מרחב. חנן חבר מתאר את המעבר מספרות עברית לספרות ישראלית, ואת פוליטיקת הזהויות הנלווית אליו, כחלק ממאמץ לכוון סיפור לאומי שמתרוצץ בין שני קטבים: מצד אחד זהו סיפור של המשכיות יהודית, סיפורו של העם היהודי השב לארצו ועובר תהליך של התערות במרחב, אבל מצד אחר ההתערות במרחב מתוארת גם כהתנתקות מן הרצף ההיסטורי, כמרד של היהודי החדש ביהודי הישן וכהזדהות עם מיתולוגיות העבר של המרחב החדש. בין שני הקטבים "משתרע מרחב רווי מאבקים ואלומות של זהויות אפשריות", שצומחות מתוך המתח המתמיד הזה בין זהות קבועה ויציבה, המזוהה עם המרחב, לבין תפיסה היסטורית משתנה של הזהות.²⁸ שני הקטבים הללו מרכזיים לדיון בייצוג המרחב ביצירת שבתאי, שכן מצד אחד שבתאי מחזיר לתודעה הישראלית את סיפור הזמן היהודי, מגלה שה"צבר" לא נולד מן הים, משרטט מרחב המעוצב בראש ובראשונה באמצעות גלריה שלמה של סבים וסבתות שבאו מ"שם" ושיש להם חלק חשוב ביותר בעיצוב העולם של דור הבנים-נכדים, ודרך היציאה לחו"ל בסוף דבר הוא גם מעלה תהיות בנוגע לרצף שבין יהדות לישראליות; מצד אחר הוא מעצב את המרחב הישראלי במידה רבה כמרחב "מיתולוגי", ילידי, שהעבר שלו, הבעלים

27. דן מירון, פנקס פתוח – על הסיפורת בתשל"ח, תל-אביב 1979, עמ' 23; כאן ובהמשך, כל ההדגשות הן שלי.

28. מתוך דברים שהשמיע חנן חבר בהרצאה בכנס של חמישים שנות ספרות ישראלית, 1998. ראו גם יגאל שורקי, "הגנסת האדם" ועיצוב המרחב בתרבות העברית החדשה", מכאן א, 2000, עמ' 9-24; זלי גורביץ וגדעון ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4, 1991, עמ' 44-9.

הקודמים שלו וכל האחרים שאינם מזוהים עמו באופן מייד, נדחקים לשוליים.

לכאורה מתבקש לדבר על הרומנים של שבתאי דווקא במונחים של זמן, ולכת “בעקבות הזמן האבוד”, כפי שהעיד מנחם פרי על ההכרה שהבשילה בתוכו, שבעצם “נולד לנו פרוסט חדש”;²⁹ להתחקות אחר נפתולי הזמן הפרטי, ובמקביל אחר הזמן החברתי היסטורי, לעקוב אחר תיאור קריסתם של דור ושל תקופה ברומן שנתפס כמתאר את שקיעתה של ארץ ישראל העובדת וכמנבא את מהפך 77; לבחון בעקבות בנדיקט אנדרסון כיצד משתתף זכרון דברים בהבניית הסיפור הלאומי הישראלי, באיזו מידה הוא מחזק את הסיפור הלאומי ההגמוני ובאיזו מידה הוא חותר תחתיו;³⁰ או, בעקבות ארנסט רנן, להתעכב דווקא על ההשכחה המכוונת כחלק מן הסיפור הלאומי ולבחון את מושג הזמן דרך מושגים מתווכים – הזכרון ותאומתו השכחה.³¹ ואכן, שאלת הזמן חשובה מאוד ליצירת שבתאי, אך אי אפשר לדייק בה בלי לבחון את החיבור בינה לבין המרחב. מירון מציג קטגוריה מופשטת של זכרון היוצרת סינכרוניות בייצוג של זמן ומרחב.³² שקד מדבר על “מעברים סינכרוניים ברומן, היוצרים אחדות מרחבית לממד הזמן”.³³ בעקבותיהם אני מבקשת להדגיש את חוסר היכולת להפריד את הדיבור על הזמן מן הדיבור על המרחב ביצירת שבתאי, אך גם לסטות מן הנתב שסימנו ולדבר על **מירחוב הזמן**,³⁴ ולא על “אחדות מרחבית”, וזאת כדי להדגיש גם את הפירוק, ולא רק את האחדות; את הקונקרטי, המומחש, המפורק לאיגסוף פעולות, חפצים, אנשים, ולא רק את הקטגוריה המופשטת. סיפור הבניית הזמן הלאומי, על השכחות וההדחקות שלו, יובן טוב יותר דרך סיפור הבניית המרחב.

הדיון בייצוג המרחב מתבקש אפוא בנוגע לספרות הישראלית בכלל, ובנוגע ליצירתו של שבתאי בפרט, אך לא פחות מכך חשוב להצביע על הזיקה של הדיון המוצע כאן לשיח תיאורטי מפרה על המרחב, הרווח מאוד בכתיבה הביקורתית בשני העשורים האחרונים, בייחוד בביקורת הפוסט-קולוניאלית. במאמרו “Of Other Spaces” טוען מישל פוקו כי ה“אובססיה” של המאה התשע עשרה היתה ההיסטוריה: עיסוק בתמות של התפתחות, של עיכוב, של משבר ומחזוריות; לעומת זאת, התקופה הקרובה תהיה לדבריו תקופת המרחב, תקופת הסימולטניות: תקופה של העמדה זה לצד זה. אך המרחב, כמובן, לעולם אינו מתקיים ללא קואורדינטת הזמן. למרחב עצמו, כותב פוקו, יש היסטוריה בנסיון המערבי.³⁵ גם פרידריק גיימסון טוען ש“התמאטיקה הגדולה של המודרניים – זמן וארעיות – המיסטריות הנוגות של ה-durée ושל הזכרון” שוקעות בעידן הפוסט-מודרני של סוף המאה העשרים ומתחלפות בעידן המרחב והסימולטניות.³⁶ גיימסון טוען שחיי היומיום שלנו, הוויית הנפש ושפת התרבות שלנו – כל אלה נשלטים כיום על ידי קטגוריות של מרחב. ההתמקדות במרחב מתקשרת גם ל“שטיחות” הפוסט-מודרנית המערערת על מטפיזיקת העומק, “שטיחות” שהיא עקרונית לפואטיקה של שבתאי: אף כי יצירתו נטועה במודרניים יש בה שאיפה לייצוג “שטוח”, לא פסיכולוגיסטי, או, בניסוחו של שבתאי עצמו, שאיפה לכך ש“לכתיבה תהיה איזו נימה מאוד כרוניקלית. מאוד שטוחה, ובמובן מסוים מאוד מונוטונית”.³⁷ בכך מבשרת יצירתו של שבתאי מגמות פוסט-מודרניות שעתידות להתגלות בספרות הישראלית בשנות התשעים.

29. מנחם פרי, “יש לנו פרוסט”, ידיעות אחרונות, 11.3.1994.

30. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London and New York 1991
31. Ernest Renan, “What is a Nation?”, in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London 1990 (1889)

32. מירון (לעיל, הערה 27), עמ' 19-29.

33. גרשון שקד, גל אחר גל בסיפורת העברית, ירושלים 1985, עמ' 121.

34. החיבור ההדוק בין זמן למרחב מתקיים בכל יצירת ספרות, ובוודאי ביצירות ספרות מודרניות, אך אצל שבתאי נראה שהמרחב “משתלט” לכאורה על הזמן, דרך ריבוי הרמויות, המרחבים והאירועים המתוארים בעת ובעונה אחת, ודרך התנבחה המרחבית של אירועים מזמנים שונים ושטטוש מוחלט של הזמן הליניארי.

35. Michel Foucault, “Of Other Spaces”, *Diacritics* 16, 1979, pp. 7-22

36. פרידריק גיימסון, “פוסט-מודרניים, או ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר”, תרגום ערי גינצבורג-הירש, קן 10, 1990 (1984), עמ' 101.

37. ראו סאיון אלינה צוקרמן (לעיל, הערה 24).

38. גלוריה אנזלדוא, Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987; וכן דני רבינוביץ, "המסע המפתל להצלת נשים חומות", תיאוריה וביקורת 7, 1995, עמ' 5-19; ג'ון סימונס, "הקואליציה הפמיניסטית באזורי גבול", שם, עמ' 20-30.
39. מישל דה'סרטו, "המצאת היומיום", תרגום אריאלה אוולא, תיאוריה וביקורת 10, 1997 (1980), עמ' 21.

לא במקרה צומח הדיון במרחב בעידן הפוסט-קולוניאלי, ששאלת המרחב נעשית בו מורכבת יותר משהיתה בתקופה הקולוניאלית, והמציאות הישראלית היא דוגמה מצוינת לכך, שכן הדיון בה במונחים של קולוניאליזם איננו פשוט וחד-משמעי; הוא הופך להיות דיון ב"אזורי גבול" – במרחב על פני הגלובוס ובמרחב הנפשי כאחד.³⁸

תפיסת הקריאה שאני נוקטת כאן איננה יוצאת רק מתוך הטקסט, התקופה שלו, הפואטיקה שלו; זו קריאה שמביאה בחשבון לא פחות מזה את הקורא, את התקופה שמתוכה הוא יוצא לבחון את היצירה, את השיח התיאורטי שבתוכו הוא פועל ואת המרחב שבתוכו הוא נע. זו קריאה הערה לכך שהקורא "מגניב תחבולות של עונג ושל ניכוס מחדש אל תוך הטקסט של הזולת: הוא צד שם ללא רשות, הוא יוצא שם מכליו, הוא מכפיל את עצמו בתוכו כמו רעשים של גוף [...] הקרום הדק של הכתיבה נהפך לתנודתן של שכבות, משחקם של מרחבים".³⁹ הקריאה כאן היא תוצר של מפגש בין המרחב והזמן של שבתאי ובין המרחב והזמן של תהליך ההתקבלות של שבתאי ובין המרחב והזמן שמתוכו אני מפרשת, וקוראת קריאה ביקורתית, את המרחבים והזמנים האחרים.

הבניית המרחב ביצירת שבתאי

שתי פרקטיקות שונות של יצוג המרחב הביתי – העיר תל-אביב

תל-אביב ברומנים של שבתאי היא משלב של שני אופני ייצוג שאינם מצטרפים זה אל זה: מכאן עיר ילידית, העיר העברית הראשונה, תמונה-מעשה-ידיילד של שמש גדולה ושמים כחולים, כפי שהיא מצטיירת בצבעי הגעגוע ממרחקי אמסטרדם, או תל-אביב כדיונות אינסופיות בקיץ נצחי, כפי שהיא משורטטת בפרק הסיום של סוף דבר; ומכאן תל-אביב כאוסף של פרקטיקות יומיומיות, כסיפור של הליכה ברגל – הליכה ברגל כמין speech act, במונחיו של מישל דה'סרטו.⁴⁰ זהו תיאור שהוא ביצוע, תיאור המתחקה אחר הפרקטיקות היומיומיות שמאכלסת העיר, עוקב אחר הסטיות והמעקפים, פורש את המרחב כסוג של התארגנות, של בנייה והריסה, של שרטוט ומחיקה, מתאר את העיר דרך ההליכה הרדופה – מתוך תשוקה לא אל מה שישנו דווקא אלא בעיקר אל מה שאינו, כמו ההליכה הרדופה, ה"זיגוגית", של גולדמן ב**כרון דברים**, המתחילה ברצון להסתלק מן הבית ובהחלטה ללכת אל דיתה ומסתיימת אצל זונה:

[...] וגולדמן, שהיה עצבני ונרגז בגלל ההטרדה הבלתי-נפסקת ומשום שהרגיש שנהג לא כשורה והפך איזה איסור, או לפחות נוהג של נימוס, בכך שהסתלק מהבית והשאיר את אמו לברה עם האורחים בעצם ימי האבל, היסט דגע ולבסוף החליט ללכת למרות הכל אל דיתה, שלא ראה אותה מאז מות אביו, אף כי לא התגעגע אליה במיוחד, אבל הוא רצה להימצא במקום נקי ושקט [...]. וכשהגיע עד סמוך לביתה של דיתה וראה את האור שבקע בעד החלון הגדול הפונה לחצר הצדדית נעצר גולדמן ועמד, ואחר כך הסתובב והתחיל להתרחק משם, ובצעד

40. לדברי דה'סרטו, היחס שבין פעולת ההליכה למערכת העירונית הוא כיחס שבין פעולת הדיבור ללשון. ברמה הבסיסית ביותר יש לה שלוש פונקציות של "מבע": תהליך של ניכוס מערכת טופוגרפית, מרחבית, כמו ניכוס של מבנה הלשון; ביצוע (acting out) מרחבי של המקום, בדיוק כפי שפעולת הדיבור היא ביצוע אקוסטי, קולי, של הלשון; והנחת יחסים בין מיקומים נבדלים, וראו Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press 1984, p. 97-98

לא נחפז, כאילו עדיין בטרם החלטה, עבר רחובות אחדים ופנה וצעד כמטייל לאורך רחוב הירקון, שהיה לגביו הרחוב הבווי וגם המפחיד ביותר בעיר, וכמו תמיד הרגיש נוסף לדות גם את מועקת החרפה, שכן, ההרפתקה שלקראתה צעד, ועדיין בהרגשה שהוא יכול לסגת ממנה ובידיעה שלא יסוג [...] (ו"ד, עמ' 118-120).

הטקסט של שבתאי עשוי משפט אחד ארוך, אליפטי, שעיקרו התקדמות ונסיגה, שרשרת של שלילות, אמירה והסתייגות. מבנה תחבירי זה עוקב אחר שוטטות הגיבורים בעיר ומקביל לה; ההליכה שלהם גם היא התקדמות ונסיגה, התקרבות והימנעות, סטיות ומעקפים. הם אינם הולכים לקראת משהו אלא נסוגים ממשהו – או, כדבריה של אמו של מאיר בסוף דבר: "אני לא הולכת בשביל להיות באיזשהו מקום אלא בשביל לא להיות באיזשהו מקום" (ס"ד, עמ' 18). ניסוח זה עולה בקנה אחד עם דבריו של דה־סרטו, המסביר כי ללכת פירושו להיות חסר מקום:

זהו תהליך אינסופי של היות נעדר [...]. התנועה שהעיר מכפילה ומתמצתת הופכת את העיר עצמה להתנסות חברתית עצומה בהעדר מקום – התנסות המתנפצת לאינספור הגליות זעירות (התקות והליכות), מפצה על כך בעזרת יחסים והצטלבויות של יציאות (exoduses) השוורות זו בזו ויוצרות מארג עירוני, וממוקמות תחת הסימן של מה שחייב להיות, בסופו של דבר, המקום, אבל אינו אלא שם – העיר.⁴¹

41. דה־סרטו (לעיל, הערה 40), עמ'

הלשון המטפורית העמוסה שנוקט דה־סרטו מסמנת קשר הדוק בין שני מושגים הכרוכים זה בזה, "עיר" ו"גלות", מושגים הכרחיים להבנת ייצוגי העיר אצל שבתאי. שבתאי בוחר למקם את יצירתו בעיר דווקא כדי לאפשר ייצוג ליסודות שהוגלו מן השיח הציוני – היסודות שהודחקו עם "שלילת הגלות", המהגרים ה"גלותיים" שהוותרו מאחורי גבו החסון של הצבר, כפי שניסח זאת שבתאי בסימפוזיון על דמות הצבר, כשביקש להרחיב דמות זו כך שתכלול גם את "בני המושבות, בני היישוב הישן, בני סוחרים ובורגנים זעירים, כל מיני טיפוסים מעודנים, תרבותיים, חיוורים"⁴². אבל בה בעת הוא גם מתאר את עצמו כגולה בעירו, ובכך הוא מדיר מקרב "בעלי־הבית" של תל־אביב את "האנשים החדשים", קרי המהגרים – הלא חיוורים – שהגיעו זה עתה לתל־אביב, ודורש עליה בעלות בלעדית.

42. יעקב שבתאי, "על הצבר ועל יפית

הנפש", מאזנים 11:5-6, 1983, עמ'

יש משהו בתפקידה של תל־אביב בשיח הציוני שמאפשר סתירה זו. מלכתחילה היתה תל־אביב גם "העיר העברית הראשונה" – ובכך היא שימשה כמייצגת ראשונה במעלה של הציונות – וגם עיר דקאדנטית המנוגדת לערכי הציונות, שקראו להתיישבות כפרית, חקלאית; גם עיר פלורליסטית, עיר של מהגרים, אך גם עיר ילידית, עברית, הומוגנית, חילונית, של "ישראל הראשונה". כפילות זו מסתמנת כמעט בכל טקסט על תל־אביב למן ימיה הראשונים של העיר – אפילו, למשל, בנאום האוהד שנושא ז'בוטינסקי ב־1926:

השם תל-אביב נעשה, כידוע, בחוץ לארץ ללעג. יש אומרים שהתנפחה, יש אומרים שהיא אסון היישוב כולו ויש אומרים שהיא כסרטן **האוכל בגוף** [...] אבל כשעליתי היום על גג בית הספר בתל-נוורוי [...] פרץ גל דמעות מעיני. זהו **אלגביש של עבודה יוצרת עבדית**.⁴³

ז'בוטינסקי מתאר שיח רווח לפיו תל-אביב היא כסרטן בגוף האומה. כדי להשמיע כמה מלים טובות על תל-אביב ולתאר אותה כחלק של החזון הציוני, ולא כהיפוכו, צריך לטרוח ולטפס על גג של בית – היינו, לאמץ את המבט הפנורמי, האידיאולוגי, המרוחק והמדחיק.

הד לכפילות פרדוקסלית זו יש בשני אופני הייצוג של העיר ביצירת שבתאי. ההישג הגדול של שבתאי **מכרזן דברים** נעוץ בחיבור המיוחד שבין הקונקרטי למופשט, בשתי תנועות מנוגדות: מכאן הפירוט המפרק של כל התנועות הקטנות, כל מעשי היומיום, ומכאן התנועה המאחדת הריתמית-מיתית, שכל אותם פרטים משתלבים בתוכה. אבל היכולת של שבתאי ליצור חיבור משכנע כל כך מסתירה נסיון להתמודד עם שני אופני התבוננות במציאות הישראלית בכלל, ובתל-אביב בפרט, שאינם מתיישבים זה עם זה: מצד אחד התבוננות שמנסה להרחיב את גבולות הסובייקטיביות הישראלית, לערער על הסובייקט הציוני האחדותי, המגולם בדמות הצבר, ומצד אחר געגועים לתפיסה ישראלית ילידית, הומוגנית, געגועים לארץ ישראל ה"ישנה" וה"טובה" וכמיהה לתל-אביב הקטנה. תל-אביב של שבתאי היא ספק עיר של דלות החומר,⁴⁴ של חצרות עוזבות ובתי מלאכה זעירים – "גטאות של דמי מפתח", בלשונו של רגן שור⁴⁵ – וספק כמיהה לעיר-כפר אידיאלית שמחברת את העיר עם "האוטופיה החקלאית" שעמדה כביכול ביסוד התרבות הישראלית, בניגוד להוויה העירונית; ספק פשטות של דלות הכרך, של ביזור וריבוי אקראי, של גיבוב גרוטאות, של הטרוגניות, ספק כמיהה לפשטות אחידה וברורה של החזון הציוני בימי עלומו, כפי שהדבר ממומש כאמור בפרק הסיום של **סוף דבר** ובתמונת תל-אביב כציור ילדים ממרחקי אמסטרדם,

עם בתיה הלבנים-צהבהבים העשויים כאילו מקרטון ישן, ועם שמי התכלת הנוהרים, אשר כאילו צוירו בידי ילד, ובמרכזם, קצת מדרום, שמש צהובה כחלמון, והם נמתחים כיריעה ענקית מעל לבתי החול ומעל לגבעות ולפרדסים ולחורשות האקליפטוס ושדות המזרע הירוקים [...] [ס"ד, עמ' 171].

תמונה יפהפייה ותמימה זו של תל-אביב חושפת מניה וביה גם את אי אפשריותה, את קיומה הבדוי במסגרת התום הילדי האופייני לציור ילדים (או לציור המאמץ סגנון זה מסיבות אידיאולוגיות, דוגמת הציור הארצישראלי בשנות השלושים). המעמד הבעייתי של התמונה נרמז גם בחשיפת ארעיותה בדימוי הקרטון הישן, כאילו היתה תפאורה זמנית. אבל למרות חשיפת הממד האשלייתי שבכמיהה אל הדימוי הנאיבי של תל-אביב, שבתאי מחקה אותו ביצירתו בכל פעם מחדש, ולו באמצעות המשפטים האליפטיים **מכרזן דברים** הנסוגים שוב ושוב אל שולי העיר ואל עברה ה"חלוצי", אל השדות

43. מצוטט אצל בנימין תמוז (עורך), **דיוקנה של עיר – תל-אביב בחמישה עשר סיפורים**, אנתולוגיה, תל-אביב 1984, עמ' 15-16. התיאור הדמוני-דקאדנטי של תל-אביב הוסיף ללוות את העיר כל ימיה. גרשון שקד, למשל, מתאר את השיבה אל תל-אביב ואת התרבות העירונית בספרות של שנות השבעים כמנוחים של חרדה לגורל ה"ישראליות", חרדה מפני "הטנגו האחרון בתל-אביב", וראו גרשון שקד, **איך מקום אחר**, תל-אביב 1983, עמ' 26.

44. בכך משתלבת יצירת שבתאי בתפיסה אמנותית ששלטה בשנות השבעים ביצירתם של "האמנים התל-אביביים", אמני "דלות החומר", המקיימים גם הם יחס כפול כלפי הסיפור הציוני: מצד אחד, כאקט של מרד בכל אידיאולוגיה הם בוחרים בסכניקות של ריבוי והטרוגניות ווראו שהם ברייטברג-סמל, כי קרוב אליך מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, מוויאון תל-אביב 1986, עמ' 12, אך מצד אחר הם מגלים זיקה הדוקה לאתוס החלוצי-סוציאליסטי הנוירי, המרושל. יא אפשר לא להבחין גם בקשר שבין הקולאז' המפורסם של רפי לביא למשפט ה"קולאז'י" של שבתאי, ובין קשקושי העפרון של לביא לדימויים נאיביים-ילדותיים אצל שבתאי – כל אלה, כמדומה, מובילים לציורי תל-אביב של נחום גוטמן ולסיפורי, למרות הנסיון הבולט להתנער מהם. את הדמיון ביניהם – ובינם לבין סרטי תל-אביב של אורי זוהר – צריך לקרוא קריאה מיגדרית, וראו על כך בתמשך, בדיון על תל-אביב כ"עיר הגברים".

45. רגן שור, "החוויה הקולנועית – הבנואה הצברית בסרטי של אורי זוהר", **קולנוע 78**, 15-16, 1978, עמ' 41-32.

והמקשאות ומשוכות הצבר, או אל שרידי הבתים בשכונת נורדיה המגוונת, הקמים לתחייה ומתקיימים על כל תכולתם כפי שהיו בעבר, ביחד עם המגרש הרחב והריק של חול וחמרה שמשתרע במקומם בהווה.

כאמור, אי אפשר להבין את הייצוג הכפול של תל-אביב כעיר מהגרים וכעיר ילידית בלי להבין את מקומו הכפול של יעקב שבתאי כבן מהגרים, כפליט, ובה בעת כבנה הילידי של תל-אביב. זאת ועוד, תפיסת שבתאי כ"גולה בעירו" חשובה ביותר הן להבנת יצירתו, הן להבנת מעמדו כגיבור תרבות והן להבנת "שם המחבר" שלו: פרקטיקת השוטטות בעקבות שבתאי מביאה את מרבית המבקרים להזדהות עם תחושת הגלות של שבתאי, לקונן יחד אתו על אובדן תל-אביב של פעם, על השינויים המתחוללים בעיר, בלי לקרוא את המשמעויות הפוליטיות של המרחב ושל הסובייקטיביות המובנית דרכו. בניגוד למרבית המבקרים, שקראו את התחושה של הגיבור השבתאי כגולה בעירו קריאה מזדהה מאוד, אני מבקשת לקרוא אותה קריאה ביקורתית ולהדגיש את המבט הביקורתי אצל מבקרים אחרים, המצליחים להחדירו אל תוך סיפור ההזדהות. אברהם הפנר, למשל, מתאר בספרו כולל הכל את שבתאי אבוד כהנול וגרטל ביער דיונגוף הגדול:

שוטטנו ברחובות תל-אביב שלו, והוא קיטר על העיר שהוריו הקימו והוא גולה בה - זר גמור. לא שלו העיר. גם לא שלי, אבל אני חיפאי בכלל והורי לא היו חלוצים סוציאליסטים. הם היו זעיר בורגנים מפולניה. אלא שאני יוחנן סבסטיאן הזדהיתי - תכף ומיד נשבר לבי עם קצת דסיסי הלב שעוד נשארו ליענקליה. כל כך אבוד. הוא היה הנול וגרטל ביער דיונגוף הגדול שליד מעונות העובדים. בסוף תפסה אותו מכשפת המציאות וכלאה אותו בכלוב, והוא לא ידע את חוקיה ולא היה מוכן להכיר בהם. במקום להושיט לה עצם נתן לה את ידו, והיא אכלה אותה ואותו. מול הטלוויזיה הבטיח למראה פני בגין המנהיג: "אני אמות מזהו" נועד התחייה המגלגל עיניים לשמים של חלוציות ואהבת ארץ ישראל איים עליו אישית, לטענתו. בסופו של דבר קמו אמנם וגנבו לו את הפנים, חטפו אותם ושמנו על הרגל שלהם, והוא הוזרז ומת.⁴⁶

46. אביהם הפנר, כולל הכל, ירושלים

1987, עמ' 308.

הפנר משכפל כביכול את הסיפור הרומנטי-אלגי על שבתאי הגולה בעירו, אך בהערת אגב הוא מצביע על חוסר ההלימה שבין ההזדהות שלו עם שבתאי לבין ההכרה בכך שהוא עצמו אינו מתאים לדיוקן התל-אביבי שמשרטט שבתאי. הערה זו מציגה באור אירוני את הטענה של שבתאי שזו כבר לא עירו, והיא משיבה לתל-אביב את תפקידה כעיר של מהגרים (גם מחיפה) ושל זעיר-בורגנים (ולא רק עירוניים-סוציאליסטים). ההערה של הפנר, המכירה בכך שאין לו זכות לנכס את תל-אביב, חושפת להרף עין - בתוך סיפור ההזדהות הזה - גם מבט ביקורתי על הסיפור של שבתאי ומציגה את שבתאי כקורבן של מבטו הרומנטי.

לא במקרה מזכיר כאן הפנר את "גניבת" דיוקנו של שבתאי בידי מפלגת התחייה ואת השימוש שנעשה בו בכרזות בחירות בשנת 1981. אי אפשר להפריד בין המשמעויות הפוליטיות הגלומות בייצוגי המרחב של תל-אביב, כחלק ממאבק על ניכוס העיר, למשמעויות פוליטיות דומות המשתקפות במאבק על ניכוס התמונה המפורסמת של שבתאי, ולחלקם

של שני המאבקים הללו בהבניית הסובייקטיביות המיוצרת עבור "שם המחבר" של יעקב שבתאי. שבתאי היה ידוע בעמדותיו השמאליות בשיח הפוליטי הישראלי, עמדות שבלטו במאבקו כנגד השימוש בתמונתו לכרזת מפלגת הימין, התחייה. מעניין אפוא לבחון כיצד התגלגלה תמונתו ונוכסה לצורכי תעמולת בחירות של מפלגה שקראה להתיישבות בהתנחלויות. האם היתה זו טעות בשיבוץ התמונה? האם היתה זו גניבה? או שמא חל עליה – כפי שנכתב בכתב העת *נקודה*, המזוהה עם המתנחלים – "דין הפקר אחר ייאוש בעלים"⁴⁷, לאמור, לאחר שנתיאשה תנועת העבודה מערכי החלוציות המגולמים בתמונתו של שבתאי, רשאים "החלוצים האמיתיים", אנשי גוש אמונים, ליטול אותה לעצמם? האם יש בהעברת התמונה משום עדות לתווה ימינה בנרטיב הציוני בשנות השבעים, כפי שכתבה נורית גרין?⁴⁸ "שם המחבר" של יעקב שבתאי נבנה אפוא בחזית כמערער על מיתוס הצבר, כמבנה מרחבים פתוחים והטרורגיים, אבל בעצם, בביטויים סמיוטיים שונים, הוא משכפל שוב ושוב את דמות הצבר, כפי שזו שוכפלה בכרזות שנתלו ברחובות תל-אביב בבחירות 1981.⁴⁹

כפילות זו נחשפת פעם אחר פעם בתהליך ההתקבלות של שבתאי. מצד אחד יצירתו נתפסת כמי שבאה לחלץ את הסובייקט הישראלי מן המרחבים הכפריים או הצבאיים, לפרק אותו לשלל דמויות ולמקם אותן בעיר חילונית. מצד אחר, ובניגוד מוחלט, יכול יגאל סרנה לתאר את יצירתו של שבתאי כ"סליק": "גם סוף דבר הוא סליק. ושנים רבות אחרי מות יעקב שבתאי עוד יישמר בו ריחם הישן של הרחובות, תכניות הקרב האבוד על הנוף המוכר, הדגלים האדומים של אחד במאי במרפסות הקטנות"⁵⁰. מה שמצטייר כשוטטות ללא יעד בעיר, כפרימה, כערעור על נורמת "הצופה לבית ישראל", מתקבל על ידי מבקרים, קוראים ומעריצים במונחים שלקוחים כל כולם מהוויית הפלמ"ח: שבתאי נתפס כאן לא כקורא תיגר על הווייה זו אלא כגליעד לה, כמצבור הנשק שלה; מה שנראה כשוטטות מזורת, כהליכה ללא תכלית, נקרא כ"תכניות הקרב האבוד על הנוף המוכר", כחלק מנוף שלם שהוא גליעד לציונות הסוציאליסטית, על דגליה האדומים. אבל סרנה איננו מפרש כנגד מי נערך הקרב אלא בוחר בלשון כללית המציגה מאבק כביכול ב"שינוי" בכלל ומסתירה מאבק קונקרטי ב"אנשים החדשים", בהגירה הפנימית בשנות השישים שבמהלכה נטשו עולים יוצאי ארצות המזרח את עיירות הפיתוח ובאו לתל-אביב לנסות את מזלם. ה"סליק" הוא דימוי המכיל יסוד של מעשה מחתרת-יחתרני, אבל למעשה הוא משכפל שיה פלמ"חניק, ממקם את שבתאי כסמל להווייה שנגזזה אבל היתה הבסיס לקונן בחברה הישראלית, ומשיב את שבתאי, בדלת האחורית, למיקום הייצוגי של "הצופה לבית ישראל".

ההתרפקות על יצירת שבתאי כ"סליק" נעשית במסגרת התרפקות כללית יותר על "מעונות עובדים", השכונה שבה גדל שבתאי, שבה ממקמות סצנות רבות ביצירתו ושבה גם נמצא לפני שנים מעטות סליק ישן מתקופת האנגלים. אך שוב, הזיהוי בין תל-אביב ל"מעונות עובדים" מכיל בתוכו – אם קוראים גם את ההעדר שבו – את הסיפור של מי שלא הורשה לבנות לעצמו שיכון עירוני שיתופי, דוגמת "מעונות עובדים". דני רבינוביץ מצביע על היתרונות הכלכליים שהיו גלומים בשיכונים אלה, שהוקמו ברובם המכריע בשנות השלושים בידי ההסתדרות, ועל המניפולציות

47. ורד גונס, "מעין המשך, או תרומת הגנובה (והדים)", *נקודה* 159, עמ' 41.

48. נורית גרין, *שבויה במלומה*, תל-אביב 1995.

49. המאבק על התמונה חוד פעם נוספת ב-1996, אם כי בנימה פארוורית-משועשעת, כאשר מנחם פרי, שהוציא לאור את הרומנים של שבתאי, הצטלם עם דגל בתנוחה המחקה את תמונת שבתאי בכרות התמייה, והכריז "החזרנו את התמונה הביתה". פרי ניהל כאן מאבק כפול על ניכוס התמונה ועל ניכוס "שם המחבר": מצד אחד מאבק כנגד הימין שגול את התמונה, ומצד אחר מאבק נגד היצאת הספרים עם עובר, שדחתה את כתב היד של זכרון דברים ו"התמייה" אותו – לעומת סימן קריאה, הוצאת הספרים שפרי עומד בראשה, שידעה לזהות יצירה גדולה. 50. סרנה ולעיל, הערה 41.

51. רבינוביץ (לעיל, הערה 26).

52. באופן רומה מנתחת אלונה בצנן שיפסק את סגנון הבאותאיס בתל-אביב כמיטרי לאידיאולוגיה ששללה את הבורגנות, את הגלות ואת המזרח, וראו לעיל, הערה 25.

53. ראו תמור ברג, דיזינסוס במנטר, תל-אביב 1998.

השונות שמנגנו את העולים המזרחיים של שנות החמישים מליהנות מ”פתרון דיור” מעין זה.⁵¹ כלומר, מאחורי הנוסטלגיה התמימה-כביכול ל”מעונות עובדים” – מוסד עממי-סוציאליסטי לכאורה – המשותפת כמעט לכל “ציוני טוב”, מסתתר מוסד המתפקד כמועדון אליטיסטי סגור ומוצפנים תהליכי ההדרה של אלה שלא הורשו “להשתתף בחגיגה”, ושעל כן גם אינם יכולים להשתתף בנוסטלגיה.⁵²

פתחתי בתיאור המתח שבייצוג תל-אביב ביצירת יעקב שבתאי – בין ייצוג פנורמי-אידיולי מאחד לבין ייצוג מפרק המתממש אצל שבתאי דרך פרקטיקת ההליכה ומאפשר הטרוגניות וסטייה מדרך המלך. אבל מסתבר שפרקטיקת ההליכה ביצירת שבתאי, שנועדה להתעכב על הסדקים ולפשפש במה שנדחק לתוכם, עיוורת להדחקות אחרות, למחיקת “אחרים”. באמצעות השוטטות והתחביר המיוחד, שעוד אתעכב עליו, שבתאי אכן אינו משאיר אבן על אבן בכל סמטאותיה של שכבת האליטה של דור המייסדים – אבל הוא עיוור, למשל, לבעליה הקודמים של שכונת נורדיה,⁵³ אותה שכונה שבה התגורר ענף שלם ממשפחתו; הוא מצליח יפה כל כך להנכיח את כל שכבות הזמן השונות שלה בעת ובעונה אחת, על כל הסדקים ושיירי הפחם והנוצות, אך את שרידי הבעלים הקודמים של המרחב, הבעלים הערבים, אין הוא מצליח לזהות. יתרה מזאת, בפרקטיקת ההליכה והביזור ביצירתו שבתאי מפלס מקום ל”יהודים החיוורים”, אך מתנכר למהגרים החדשים, החיוורים פחות. הגיבור של שבתאי רואה את כל הפרטים, גם אלה הועירים והחמקניים ביותר “(ס”ד, עמ’ 32), אבל מגורים שלמים אובדים בטווח הנקודה העיוורת שלו. ה”עיוורון” של שבתאי הוא חלק מתנאי הנראות של תקופתו ומקומו, והוא הפך האחר – אולי תוצר לוואי הכרחי – המסתתר מאחורי הקשר הטבורי, והנרקסיסטי-משהו, של שבתאי לעירו, קשר שבו טמונים במידה רבה כוחה וקסמה של יצירתו.

בין תל-אביב ובין אמסטרדם ולונדון – בין הליכה לראייה

הביקורת נוטה להציג את גיבורי של שבתאי כ”נוודים”, כ”גולים” – בארצם כמו בנכר.⁵⁴ אך בכך היא נופלת בפח הפרקטיקה שמייצר שבתאי בתיאור השוטטות כגלות וברטוריקת ה”גולה בעירו”, בלי להבחין בהבדל העקרוני שבין השוטטות בתל-אביב לבין המאמץ לשוטט מחוץ לגבולות הארץ. בסוף דבר חורג שבתאי מגבולות הארץ ויוצא עם גיבורו אל ה”גלות”. מאיד, שנדד במעגלים ברחובות תל-אביב, מנסה לשוטט גם ברחובות אמסטרדם ולונדון. אפשר אפילו להצביע על חילוף אותיות בין רחוב הירקון בתל-אביב ובין רחוב רוקין באמסטרדם.⁵⁵ אמנם ניתן לטעון כי יש הרבה מן המשותף בשיטותם “לבירינתיים” אלה, וכפי שראינו, כל הליכה בעיר – גם בעיר ה”ביתית” – מכילה גלויות, התקות והגלויות משלה. אולם אפשר להצביע על הבדל מהותי בין השיטות בתל-אביב לשיטות באמסטרדם ובלונדון: בניגוד לשיטות בתל-אביב, המתואר בעיקר כפעולה של הליכה, כspeech act, השיטות באמסטרדם מתואר בעיקר כמאמץ לראות; זהו מאמץ ללכת בעקבות הסימונים העיוורים של המפה, מאמץ מודע ליהנות מן היופי החזותי:

54. ראו בורשטיין (לעיל, הערה 23); אנסי (לעיל, הערה 21).

55. תודה לחנן חבר, שאני תמה לו רעיון זה.

והוא אמר לעצמו להאט את צעידתו, להתעכב לפעמים, ולהסתכל סביב בנחת כדי לקלוט ולהתרשם ממראות העיר וליהנות מיופיה, ואמנם הוא האט את צעדיו, ומזמן לזמן גם כפה את עצמו להתעכב ולעמוד על מקומו דקות ארוכות ולהתבונן במבט מכוון בחלון ראוה או בחזית של בית, או בתעלה מדופנת אכן עם גשרים מתוחים ועצים מודיקים, וחזר ואמר לעצמו בהתפעלות איזה יופי, איזו עיר נהדרת, ממש משגע, אלא שמבטו המכוון שספג את הפרטים הדקים ביותר, החליק כאילו באפס כוח על-פני איזה ציפוי זיגוגי, שכיסה כאילו על המראות, בלי יכולת להבקיע אליהם עצמם ולחוש בממשותם, המתקיימת כאילו מחוץ ומעבר לפרטיהם, ולהפיק מהם ולוא גם טיפה אחת של הנאה או התרגשות, הכל אבר איכשהו בדרך שבינו לבנם, אבל הוא חזר ואמר לעצמו איזה יופי, איזו עיר נהדרת (שם, עמ' 142).

הכשלון נעוץ בנסיון להפיק מן הפרטים מבט פנורמי, בהתעקשות להסיק מסקנה טוטאלית – "איזו עיר נהדרת". דה־סטרוב מבחין בין שתי התנסויות בעיר, בין מבט פנורמי מדחיק ומשטיח לבין פרקטיקה של הליכה, פעולה שנעשית "למטה", על ידי צרכניה הרגילים של העיר, "מתחת למפתני הנראות", כאוסף פרקטיקות שאף שהן מארגנות את העיר ההומה, הן "עיוורות" אליה וזו לזו.⁵⁶ גם בתל-אביב וגם באמסטרדם הגיבורים הולכים, מבצעים פעולת הליכה, אך בתל-אביב בדרך כלל אין הם מתעכבים על "תוכן האמירה" שמאחורי "פעולת האמירה", אלא באותם מקרים, כפי שהראיתי, שבהם תל-אביב משרתת אידיאה, תמונה פנורמית אידיאלית-אחדותית. באמסטרדם, לעומת זאת, נעשה נסיון בלתי פוסק להפיק משמעות, להבין את התוכן שמאחורי הפעולה, לראות. לכן מאיר איננו מצליח לשוטט באמסטרדם "סתם", "באפס דעת".

מול המאמץ לראות באמסטרדם ולהעניק משמעות בולטת הקליטה הלא מכוונת של המראות בשוטטות בתל-אביב. מול הכשלון "לראות" באמסטרדם בולטת היכולת לחוות את העיר על כל מראותיה – בעבר ובהווה – תוך כדי פעולת ההליכה וב"עיניים עצומות", כביכול:

ובעודו צועד ציפונה ומסתכל כמעט באפס דעת במדרכה ובעצים ובחנויות ובבתים, וקולט אותם באותו מבט לא מכוון על כל פרטיהם, גם אלה הוערים והחמקניים ביותר, ובו בומן גם את כל השינויים שחלו בהם וגם מה שהיו לפני שחלו בהם השינויים הללו, כשלושה תצלומים זה על גבי זה (שם, עמ' 32).

השוואה זו מעלה על הדעת את ההבחנה שערך ולטר בנימין בין המישוטט בין המקום ובין התייר. בן המקום מותיר לתייר את מראה העיניים ואת המונומנטים הגדולים; אותו-עצמו מנחים הזכרונות הצועדים לפניו ברחוב: העיר "מעלה באוב לא רק את ילדותו ונעוריו שלו ולא רק את סיפוריה שלה. מה שהיא פותחת לפניו הוא המחזה האינסופי של השוטטות".⁵⁷ המחזה הזה איננו אידיאלי, הזיקה אל העיר מורכבת ואכזרית – בנימין מצטט את בודלר שאמר את "האמירה האכזרית על העיר, שהיא משתנה מהר יותר

56. דה־סטרוב (לעיל, הערה 40), עמ'

93.

57. ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך א ("המשוטט"), תרגום דוד זינגר, תל-אביב 1992, עמ' 100.

58. שם, עמ' 103.

מלב אנושי⁵⁸ – וחווית השוטטות כרוכה בעימות ואף בבדידות. מדובר כאן ביחס דרערכי של המשוטט כלפי ההמון: "הוא מצטרף אליו כשותף לעבירה ומתבדל ממנו כמעט בעת ובעונה אחת. הוא נושא ונותן עמו בהרחבה ולפתע מטילו, במבט יחיד של בוז, אל האין".⁵⁹

59. ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך ב' (ההוריים), תרגום דוד וינגר, תל-אביב 1996, עמ' 97.

חווית השוטטות, מעצם הגדרתה, היא חוויה של מאבק; תפקיד המשורר-המשוטט, אליבא דבנימין, הוא להדוף את הלם המודרנה. האם לפני גיבוריו של שבתאי נפתח "המחזה האינסופי של השוטטות"? בספרה דיוניסוס בסנטר, המשלב באופן מרתק תיעוד, מחקר ובדין, טוענת תמר ברגר כי "לכאורה כל התנאים בשלים לאפשר לגיבוריו של שבתאי שיטוט ראוי: הם בני המקום, הם אינם מעוניינים בזכרונות הגדולים, והם שם ברחובות, מהפשים. ובכל זאת, לפניהם לא נפתח 'המחזה האינסופי של השוטטות'".⁶⁰ מדבריה של ברגר נרמזו ש"מחזה השוטטות" היה נפתח לפני שבתאי וגיבוריו לו הצליחו להגשים את תקוותם לעקוב אחר המסמנים ו"להשיב להם את ההילה".⁶¹ אבל המשוטט ויתר זה כבר על ההילה⁶² בניגוד לברגר אני רוצה לטעון שחווית השוטטות אכן מתקיימת עבור גיבוריו של שבתאי בתל-אביב; המסע באמסטרדם, לעומת זאת, נראה כנסיון כושל ללבוש את מסיכת המשוטט.

60. ברגר ולעיל, הערה 53, עמ' 95.

61. שם, עמ' 96.

62. ראו על כך דבריו של בנימין, המצטט את בודלר ולעיל, הערה 59, עמ' 111.

חווית השוטטות המתקיימת בתל-אביב – מכדון דברים ובסוף דבר כאחד – מורכבת ופרדוקסלית במהותה ובהגדרתה. שוטטות פירושה התמודדות עם ההטרורגניות של העיר: עם העירוב של פנים וחוק, עם שכבות הזמן השונות, עם מציאות מפורקת, נעדרת הילה. עם זאת, המשוטט, בניגוד לתייר, ניחן ביכולת לראות את כל שכבות הזמן של העיר בבת אחת, להגיע אל בארות הזכרון. המשוטט אינו מתאר, הוא מספר, כפי שכותב בנימין: "הוא מספר מחדש את מה ששמע. לטייל בברלין הוא הד למה שסיפרה העיר לילד למן שחר ילדותו. ספר אפי כליכולה, העלאת זכרונות תוך כדי שוטטות".⁶³ אבל הסיפור שהעיר מספרת למשוטט, הסיפור שהוא שב ומספרו, איננו חף מאידיאולוגיות המשוקעות במקום ובזכרון. להפך, דווקא בהיותו בן המקום השוטטות שלו כוללת את "ידיעת המגורים". כך למשל מתאר המספר בסיפורו המוקדם של שבתאי, "אדושים", את שכונת פלורנטיין:

63. לעיל, הערה 57, עמ' 100. "לטייל במילין" הוא קיצור שם ספרו של פרנץ הסל, וראו Franz Hessel, *Spazieren in Berlin und Wien*, Verlag Dr. Hans Epstein 1929. בעקבת ספר זה כתב בנימין את המסה "שובו של המשוטט", וראו לעיל, הערה 57, עמ' 104-100.

כמו הורי פחדתי מפני כלבים. זרים היו לי כמו הוויסקי ושייכים לעולם אחר, נחות ופרוע, שיש להיזהר מפניו ולהיבדל מעליו, עולם המשתרע לאורך הטיילת ורחוב הירקון ומעבר לאלנבי עד יפו, ונקרא בפי אמי "שכונת פלורנטיין", מין שיקאגו של תל-אביב, והוא מאוכלס רוכלים, פושעים, בעלי מום, אלמנות, גרושות, מוכרי אסקימו, עניים, מתווכים, ילדי רחוב שורצי כינים, מפצחי גרעינים, הולכי לחצגות יומיות ונשארי כיתה.⁶⁴

64. יעקב שבתאי, *הדוד פרץ מטייל*, תל-אביב 1972, עמ' 9.

אין כאן רק "גיבוב גרוטסקי" המעיד בבירור על "יסוד הדמיון הילדותי", כפי שכתבה עדנה שבתאי,⁶⁵ אלא תיאור מדויק שחושף את מבנה העיר על החלוקות הסוציאל-אקונומיות של רבעיה השונים, את הסטריאוטיפים שמאחורי דחיית כל "האחרים" בעולם המבוגרים. תיאור זה מאיר את עולם הפחדים שלהם בדרך הגלויה ביותר, ללא ההדחקות והלשון המסווה של מספר מבוגר; ב"בארות הזכרון" שנושא אתו המשוטט ברומנים של שבתאי משוקעים מרבצי דעות קדומות ואתוסים מנחים.

65. עדנה שבתאי, "תל-אביב בפרוזה של יעקב שבתאי", עכשיו 56, 1991, עמ' 62.

המשוטט של שבתאי מצליח לקלוט במבט של "היסח הדעת", שהוא המבט האופייני למשוטט, את כל פרטי הרחוב, "גם אלה הזעירים והחמקניים ביותר, ובו בזמן גם את כל השינויים שחלו בהם וגם מה שהיו לפני שחלו בהם השינויים הללו" (ס"ד, עמ' 32). שוב ושוב ניתן לאתר אצל שבתאי הנכחה מרחבית, ברזומנית, של הזמנים השונים, "כשלושה תצלומים זה על גבי זה" (שם). כך למשל נוצרת תמונה כפולה המציגה בעת ובעונה אחת את בתי הקפה כפי שהיו בעבר וכפי שהם בהווה, כפעולה של מירחוב הזמן:

הוא [ישראל] צעד לאט, עדיין מרוגז בתוכו, והסתכל בים ובאנשים שצעדו כמוהו לאורך הטיילת, ובאלה שישבו על הספסלים או נשענו אל מעקה הברזל [...] וישראל עבר ביניהם והצה את הכביש וצעד לאורך בתי הקפה, שבראשון ישבו פעם עשירי העיר, קבלנים וסוחרים ובעלי ירושות, על כסאות מרופדי-עור, לפני שולחנות קטנים מכוסים במפות אדומות [...] אלא שעכשיו היו שני בתי הקפה האלה, שנסגרו זמן, עזובים וחשוכים, אבל אחריהם היו שלושה בתי קפה רחבי ידיים, ים תיכוניים, פתוחים לרווחה אל המדרכה, והם היו מלאים נשים מצובעות, שישבו להן בבגדי קיץ צבעוניים באור הלבן של מנורות הניאון (ז"ד, עמ' 63-64).

המשוטט בן המקום יכול להביט ב"אפס דעת" בדיוק משום שהדברים מוכרים לו כל כך, על כל המשמעויות הפוליטיות, המיגדריות והאתניות הנלוות אליהם, "כשלושה תצלומים זה על גבי זה". המשוטט של שבתאי יודע לזהות "נשים מצובעות" כזונות ואת הגברים שבחברתן כ"רועי זונות" (שם). הוא יודע לזהות סימנים המעידים על שינויים דמוגרפיים החלים באזורים שונים, יודע שהטיילת, שפעם ישבו בה "עשירי העיר", קרי, מייסדי תל-אביב הקטנה, ירדה מגדולתה וכיום יושבים בה בעיקר זונות וסרסוריהן. הטקסט שכותב המשוטט – הן הטקסט המילולי והן זה שנכתב בפעולת ההליכה – איננו חיקוי, שכפול, או דיווח, אלא התערבות. התערבות כמעשה ספרותי, אלגורי, לאו דווקא התערבות בממשי, לאו דווקא מעורבות. שבתאי לא רק משכפל את הדעות הקדומות ששאב בילדותו אלא גם מפרק אותן, לפעמים דווקא דרך שכפולן ההיפרבולי, כמו בציטוט לעיל מ"אדושם", או, למשל, דרך מתן השם "ישראל" לגיבורו המשוטט, כשמה של מדינת ישראל, על כל חוסר התואם שבשם האלגורי הזה: קשה שלא להבחין באי ההלימה בין השם הייצוגי לבין דמותו של ישראל, המתנער מכל מה שיש בו שמץ ייצוגיות ומכל אחריות, אפילו אם מדובר באחריות לתינוק שהוא כנראה בנו. כאמור, השוטטות עצמה היא פרקטיקה שמפרקת את השלם וחושפת את שבריו. בנימין מציג את הכתיבה האלגורית "כסם-שכנגד למיתוס" האורגני והשלם כביכול:⁶⁶ המשוטט הוא שמכיר בחוסר התואם, בצרימות של המודרנה, הוא המכיר באופיה האלגורי של הסחורה ובאופיה הסחורתי של האלגוריה – כלומר, בקשרים הלא אורגניים, המלאכותיים, שבין ערך השימוש לערך החליפין ובין המסמן האלגורי למסומן. הכרות אלה הן תולדה של המודרנה. מי שמגלמת בגופה את ההטרונגויות מלאת הסתירות של המודרנה ושל הכרך היא הזונה. "הסחורה מבקשת להסתכל בפניה היא",

66. בנימין (לעיל, הערה 59), עמ' 125. בנימין מציב על עדיפותה של האלגוריה על פני הסמל ביצירה המודרנית, שכן היחס השיריותי בין המסמן למסומן באלגוריה תואם את השבר שבמערכת הייצוג של המודרנה, וראו "האלגוריה ומחזה התוגת", שם, עמ' 8-31.

כותב בנימין; "את היותה לאדם היא חוגגת בזונה"⁶⁷. בלי להתחייב לתפיסה מרקסיסטית נוסח בנימין, גם שבתאי מייעד לזונה תפקיד מרכזי בחוויה העירונית, בתיווכו של גולדמן, שאינו חדל לדבר "בזכות הזנות", אף על פי שספג פעם מכות בגלל זונה (שם, עמ' 64). הזונה מייצגת את חוסר התואם שבעיר ובמודרנה, ועם זאת אין דימוי הולם ממנה לחיים האורבניים המודרניים. לכן גם גולדמן – המשוטט "המכיר בחוסר התואם" – נע בין "הרגשת החרפה והחטא" (שם, עמ' 120) לבין נאום חוצב להבות בזכות הזנות במשטר הדמוקרטי: "אבל דעתו היתה שלא זו בלבד שהזנות היא תופעה חיובית ויש להקנות לה מעמד חוקי, אלא שעל המדינה גם לספק זונות חינם, או בעד תשלום נמוך, בדיוק כפי שהיא מספקת שירותי חינוך, בריאות וסעד" (שם, עמ' 64). לא במקרה נכשל מאיר, גיבור סוף דבר, גם בנסיונו לשוטט באמסטרדם וגם בנסיונו להגיע לרובע הזונות, שכן הוא נכשל במימוש החוויה המודרנית שמזמן הכרך.

לטענת תמר ברגר ניתן להצביע **בכרוך דברים** על ערגה אל הטבע, אשר "יותר משהיא ביטוי להעדפה הציונית הרווחת, הרי היא גילוי של אנטי אורבניזם"⁶⁸. האומנם אנטי אורבניזם? האם ניתן לדבר על אנטי אורבניזם בלי לקרוא אותו בהקשר אידיאולוגיהיסטורי כלשהו? נראה שדבריה של ברגר מחמיצים את היחס המורכב והרב-משמעי של שבתאי וגיבוריו אל העיר ומתעלמים מן האהבה והקרבה העצומות אליה העולות מיצירת שבתאי: דומה כי לא היה עוד סופר ישראלי שתיאר את העיר מתוך תחושת קרבה כמו זו של שבתאי.⁶⁹ הגיבורים של שבתאי צועדים לא ברחובות אלא עם הרחובות, הם הולכים עם גורדון ועם פרישמן; אלה ישויות חיות. יתר על כן, גם כשהעיר מתוארת בפן המחמיא לה פחות, מתקיימת הקבלה מלאה בין הדימוי הגופני של הדמויות לבין הרחובות, למשל כאשר מאיר "הרגיש פתאום איך גופו אכול ומלא רפש וצחנה כמו הרחובות הסמוכים לשוק הכרמל" (ס"ד, עמ' 70). לעתים נדמה שהרחובות אינם אלא הסתעפויות של הדמות המשוטטת עצמה:

68. ברגר (לעיל, הערה 63), עמ' 93.

69. כך לדוגמה בכרוך דברים: "גולדמן פנה לרחוב רש"י וממנו פנה לרחובות הקטנים וצעד נינוח מאוד, נתנה מהשקט ומההליכה ומהמראות" (ז"ד, עמ' 160). לעומת זאת, מיד כשהוא עולה לביתה של דיתה נעברת רוחו ו"הרוחה והנועם שמילאו אותו כשטייל ברחובות התפוגגו והלכו" (שם). כך גם בסוף דבר: "ואו, בעודו צועד לאטו ברחוב החשוך הזה, משהו מרגיע ומנחם היה ברחובות המוכרים הללו" (ס"ד, עמ' 14).

[...] ופנה וירד עם קינג ג'ורג', רחוב שאמו עברה בו ודאי מאות ואולי אלפי פעמים, ואשר איכשהו, ולא רק משום שעברה בו פעמים כה רבות, היה מזוהה בלבו אתה ועם חייה אולי יותר מכל רחוב אחר, הוא וכמה מהרחובות שסביבו, אשר לא היו בעיניו אלא הסתעפויות שלו עצמו, ולמראה הרחוב, אשר נגלה לפניו עכשיו בבת אחת, שרוי בעצבות יום ששי לפנות ערב, עד לעצי השקמה הוקנים, ומעבר להם, הציפה אותו תחושה נעגמת של התמזגות עם הרחוב ההמוני הזה, כל כך קרוב היה ללבו בכל ריפוטו וכיעורו הפרובינציאליים, כאילו בו, ודווקא בו, על חגויותיו המאובקות וסרות הטעם, שרובן כבר היו נעולות, ועל בתיו הישנים הנקלפים עם יופיים המושאל, המגוחך קצת, שגם הוא התפורר והושחת אתם יחד, ועל אנשיו, המון רב של בעלי מלאכה וסוחרים זעירים, הטרוידים תמיד במלאכתם ובמסחרם הזעיר, שכמעט כולם נטשו אותו כבר בשעה הזאת והפקירו אותו עד יום ראשון בידי העזיבות והשממון, היה משהו מתמצית רוחה ונשמתה של העיר (שם, עמ' 116).

האם הרחובות המתוארים הם הסתעפויות של מאיר? או שמא אין הרחובות מסביב אלא הסתעפויות של רחוב קינג ג'ורג'? כך או כך, הניסוח המעורפל משאיר מקום לקרוא את הרחובות כהסתעפויות של הדמות המשוטטת, כמימוש של זהותה האורבנית. קינג ג'ורג' מתואר כאן כרחוב המוני, שוקק, אף על פי שהוא בעצם ריק מאדם בשעה זו של יום ששי לפנות ערב. תיאור זה מתאפשר בשל הראייה הסימולטנית של הרחוב בזמנים שונים, כלומר בשל מירחוב הזמן. נשמע כאן הד לנוכחות הנעדרת של ההמון, בדומה למה שבנימין מכנה "שתיקתה של שקיקה" בדבריו על בודלר: "ההמון הוא לבדלר פנימי עד כדי כך שלשווא נחפש אצלו את תיאורו [...] שום ביטוי ושום מלה [...] אינם מזכירים את ההמון במפורש. ובכל זאת תלוי המתרחש בו בלבד, כפי שהפלטתה של ספינת מפרש תלויה ברוח".⁷⁰

70. בנימין (לעיל, הערה 59), עמ' 94-

95.

עם זאת, בייצוג ההמון כ"נוכחות נעדרת" אפשר לראות גם פרקטיקה מערפלת המסווה את העובדה שבעצם שבתאי מעדיף כמעט תמיד את העיר הריקה וחש שלא בנוח בקרב ה"המון". מעניין למצוא את עקבותיה של עמדה זו בצורתה התמימה, הגולמית, במכתב שכתב שבתאי בנערונו למשמר לילדים. המכתב חתום בשם הפרטי, הייצוגי כל כך, "יענקלה, 'להבות', קן מרכז":

אהבתי לטייל ברחוב, עת השמים מתכסים עבים קודרים, עת הרוח שורק בין העפאים, עת הכול מתכנסים בכתייהם ובפינתם החמה [...].
אהבתי לשוטט בדד בשבילי ארץ [...] מעלי ידיעת השמים התכולה [...]. או לטבוע בים הקמה הנרחב.

שנאתי להלך במרכז קריה סואנה עת הכל רץ וממהר, סואן והומה כסמכטיון. שנאתי את העושר השופע בחלונות הראווה, את הנערים הבטלים מלימודים ומחובת העם, היושבים בכתי הקפה ומפריחים ענני עשן מתוך גאוה, את לבושם הנראה בעיניהם יפה ואת תוכם הריק מכל, הרקוב, את הצועדים ברחוב ושורקים שירים וולים, לועסים ומפפחים זרעונים מחוסר מעשה, בשעה שאהיהם ניצבים בחזית.⁷¹

71. המכתב ראה אור לראשונה במשמר

לילדים, 1.1.1948; אהרן שבתאי מסרו

לפרסום חוזר בהארץ, 11.3.1994.

במכתב ישנה חלוקה ברורה בין האהבה לעיר, לשוטטות ברחובותיה השוממים בחורף – המקבילה, בעצם, לשוטטות ה"חלוצית" "בדד בשבילי הארץ" – לבין השנאה לעיר הסואנת, למרכז העיר, לחוויה האורבנית ובעצם ל"המון", קרי לנוער הבטל, הוולגרי, למפצחי הגרעינים שניצבים אל מול ה"פזיטיביות" של "אחיהם" שבחזית. שבתאי הנער משכפל כאן בדבקות את עדכי היסוד של האתוס הציוני שעליהם חונך כל נער בישראל, קל וחומר מדריך בתנועת נוער. את היחס הכפול אל ההמון מצד המשוטט צריך אפוא לקרוא לא רק דרך בודלר ובנימין אלא גם דרך זיהוי ואישור של זהותו האתנית-חברתית. כאן כדאי להזכיר, למשל, את מאמרו של זך – ממנסחי הפואטיקה של "דור המדינה", פואטיקה ששבתאי נמצא אתה בדיאלוג מתמיד – "הסופר בחברת ההמונים". המאמר מדבר בשבח התחככות הסופר בהמונים, כדי שספרותו תהיה "ספרות עם עולם", אך מתוך דבריו של זך ברור כי המחיר לכך כבד: ההמון פוגע באצילות הנפש של היחיד,

72. נתן נדן, "הסופר בחברת ההמונים", אמות 11:1, 1964, עמ' 23.

המשול ל"אדם שנפל בין חיות טורפות", בין "פראים"⁷² – בדיוק הכינוי שנמצא גם אצל שבתאי (ז"ד, עמ' 191).

למרות אהבתו של שבתאי לתל-אביב נדמה שאפשר להחיל על יצירתו את דבריו של יורם קניוק בעניין אחר: "מישהו אמר שאהבנו את ההעפלה, אבל לא אהבנו את המעפילים"⁷³. לעתים נראה כי שבתאי אוהב את העיר, אך לא את אנשיה; לא את המהגרים החדשים, למצער. אפשר אולי לטעון כי למרות התחושה של אהבה לעיר על כל השינויים המתחוללים בה, שבתאי אוהב רק את תל-אביב הישנה ואת אנשי תל-אביב הישנה, המזוהים בעיניו עם העיר: "המון רב של בעלי מלאכה וסוחרים זעירים, הטורדים תמיד במלאכתם ובמסחרם הזעיר" (ס"ד, עמ' 116). לעומת זאת, "האנשים החדשים" – "שבעיניו של גולדמן לא היו אלא זרים שפלו לתוכה", או "מגיפה" (ז"ד, עמ' 196) – מעוררים בגיבורו שאט נפש:

73. יורם קניוק, "קצה אבוד של חלום", עתון 77, 85-84, 1987, עמ' 27.

ובעוד הוא עומד ומסתכל באה חברה של צעירים, צוחקים בקולניות ודוחפים זה את זה, וגולדמן זו מעט ופינה להם דרך, ואחר כך המשיך ללכת ואמר "פראים. הייתי הורג אותם אחד אחד", ואחר כך אמר "זאת כבר לא העיר שלי, והיא כבר אף פעם גם לא תהיה. זה סתם זבל" (שם, עמ' 190-191).

אכן, האנטי אורבניזם אינו אלא אנטי מהגרים, כפי שטוענת ברגר, אך בלי להסיק מכאן את המסקנות המתבקשות, שכן לטענתה האנטי אורבניזם איננו פוליטי. בעניין אחר – ובעצם באותו עניין – טוענת ברגר: "גם שבתאי מפקיע בדרכו את הערבים מערבייותם. הם נעשים חלק מהנוף, מטונימיה שלו. סמל למהו אחר, רחוק, לזכרון שהולך ונמחק". אבל,

חוסר העניין הזה של שבתאי איננו גדול ופוליטי. הוא חלק מתחושת הזרות שלו כלפי כל מה שאינו סמוך אליו ממש. הרי אינו יודע לקרוא בשם גם ל"דבבות אנשים חדשים, שבעיניו של גולדמן לא היו אלא זרים שפלו לתוכה [לעיר] והפכו אותו עצמו לזר"⁷⁴.

74. ברגר (לעיל, הערה 53), עמ' 86.

ואולם, שבתאי דווקא יודע לקרוא להם בשם – "פראים" (ז"ד, עמ' 191).⁷⁵ האומנם זהו סתם חוסר עניין שאפשר לפתור אותו כלא גדול ולא פוליטי? האומנם העוינות כלפי מהגרים אינה פוליטית בסופו של דבר? במקום אחר טוענת ברגר טענה העולה בקנה אחד עם הכיוון שברצוני להתוות כאן: שבתאי הוא בנה של קבוצה שאיבדה את ההגמוניה על המרחב, והוא מתקשה להשלים עם כך.

75. על השימוש במלה "פראים" בדבריו של בן-נוריון על עולי צפון אפריקה ראו תום שגב, "הישראלים הראשונים, ירושלים 1984, עמ' 156, וכן חנה סוקר-שווגר, "התנ"ך הוא לא תוכנית פריצליצה: החברתי והפוליטי ביצירתו של שבתאי", תיאוריה וביקורת 8, 1996, עמ' 181-202.

האם בסוף דבר משלים שבתאי עם אובדן ההגמוניה על המרחב ושב ומתפייס עם העיר? עדנה שבתאי, במאמרה המקיף "תל-אביב בפרוזה של יעקב שבתאי", מבחינה הבחנה חדה בין זכרון דברים, ששבתאי דן בו את תל-אביב ב"מידת הדין", לבין סוף דבר, ש"מידת החסד" שורה בו על תל-אביב ואשר בו שב שבתאי ומתפייס עם העיר.⁷⁶ קשה לחלוק על הטענה שיש שוני גדול בין שני הרומנים, אך אין מדובר ב"מידת הדין" מול "מידת החסד", אלא, בסופו של דבר, ביחסים שונים המתקיימים בין שני דפוסי ייצוג של העיר תל-אביב: בשני הרומנים נוכחת העיר על ההווה והעבר

76. לעיל, הערה 65.

שלה בעת ובעונה אחת, כעיר מהגרים וכעיר ילידית, כאוסף פעולות מול העיר כמכל. *מכרון דברים* שומר שבתאי על מבנה ארכיטקטוני קפדני, על נימה כרוניקלית, על איזון מחושב בין ביקורת לנוסטלגיה ועל ייצוג העיר כאוסף פעולות יומיומיות, ואת העבר הוא "מקים לתחייה" רק במרומו, באמצעות התחביר המיוחד, כנוכחות מרחבית המתקיימת בד בבד עם ההווה. בסוף דבר, לעומת זאת, שבתאי אינו מתפייס עם תל-אביב של היום אלא מוותר על הייצוג הכרוניקלי המפרק ובוחר לממש כמיהה "ילדית-פנטסטית" לשוב אל תל-אביב של פעם, אל תל-אביב "ילידית". אף על פי שבתחילת סוף דבר עדיין מתקיימת תל-אביב כאוסף של פרקטיקות, בהדרגה היא חדלה להתקיים כעיר והיא נוכחת בעיקר כהרחבה של האם, הופכת למכל, שבה להיות "המקום", הרחם.

אבל החלוקה בין שני אופני הייצוג של העיר בשני הרומנים של שבתאי – ההליכה מכאן, והייצוג הפנורמי או העיר כמכל מכאן – איננה חלוקה בינארית: אף על פי שהצגתי את המבט הפנורמי כמאשר, כמדחיק, כמייצג מבט הגמוני (ואפשר להוסיף – גברי), ואת ההליכה והשיטוט הצגתי כייצוג מפרק, לא הגמוני, אפשר לדאות כיצד גם ההליכה מנכסת את העיר, מאשרת זהויות ובעלויות: מול הנטייה של שבתאי להחזיק בעמדות "שמאליות" מתפשרות, ומול הנכונות לוותר על שטחים ולהכיר במצוקת ה"אחר" הערבי, יש לבחון את השוטטות בתל-אביב גם כפרקטיקה של ניכוס תל-אביב הקטנה, שעליה אין הוא מוכן להתפשר ובה אין הוא מוכן להתחלק עם "אחרים". בראיון עם יגאל סרנה מספר דוד לויך על השוטטות שלו ושל שבתאי ברחובות תל-אביב כ"הליכה כפייתית כדי לשרוף חרדות":

כיוון שהיה כה חרד, קינן בו החשש שיחד עם האקלים המוכר והישן הנעלם אוברת גם אחיזתו או מעט הבטחון הקיים. נוף מוכר הקנה לו בטחון. שבתאי היה אומר לפעמים: "מה היא ירושלים? כן יחזירו, לא יחזירו. אבן גבירול! זה הגבול!" וצוחק.⁷⁷

77. לעיל, הערה 1.

78. בספרו *הרגשה של מקום קלדרון* מכנה יפה אותה התבצרות של שבתאי בגבולות תל-אביב בשם "תסמונת ג'וניה" – על שם אותה עיירת חוף לבנונית שבה מצאו חיילים ישראליים את הנוצרים בחליפות לבנות ובביקני כאשר המלחמה מסביב, וראו קלדרון (לעיל, הערה 11), עמ' 28. אך קלדרון אינו משמיע ביקורת כלפי שבתאי המנכס לעצמו את תל-אביב, בגבולות מבצרים היטב, אלא מעלה טענה בשם "השמאל הציוני השפוי" כנגד התברלות מתוך ייאוש של אינטלקטואלים אנשי שמאל, ותובע מהם מעורבות.

79. רן מירון, *אם לא תהיה ירושלים: הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי*, תל-אביב 1987, עמ' 227-235.

מנגנון ייצוג אידיאולוגי, המייצג את תל-אביב במנותק מישראל כולה, כטריטוריה נפרדת, מאפשר לשבתאי מצד אחד להחזיק בגישה שמאלנית שמוכנה להתחלק בישראל עם הפלסטינים, ומצד אחר לנכס לעצמו את תל-אביב ולתבוע את עלבונו כמי שגורש מביתו. העניין מוצג כלא פוליטי, ולאנשים החדשים אין שם ואין זהות אתנית כביכול. השוטטות האינסופית ברחובות תל-אביב מאפשרת לשבתאי ולגיבוריו לא רק לייצג מציאות אלא גם לייצר מציאות – ארץ נכבשת ברגלים!⁷⁸

העמדת תל-אביב במרכז הרומן של שבתאי איננה רק התרסה כנגד שלילת הגלות וכנגד הצגת סובייקט הומוגני, החלוץ, אלא היא גם תגובת נגד על הסצנה/המיקום של ירושלים בהווה הישראלית לאחר חגיגות הנצחון של מלחמת ששת הימים, מעין אמירה מצד שבתאי, ומצד הממסד הספרותי שהעמיד אותו בראש הקנון, בזכות תרבות חילונית שפויה המיוצגת, כביכול, על ידי תל-אביב. בספרו *אם לא תהיה ירושלים* מתאר דן מירון את התחרות התמידית בין תל-אביב לירושלים.⁷⁹ לטענתו, הלוקוס המיוצג בספרות העברית של שנות השבעים והשמונים אינו תואם את פניה ה"אותנטיים" של המציאות (שהם הרבה יותר כהים ממה שנדמה על פי הספרות): הספרות

הנכתבת בארץ היא "תל-אביבית", במובן זה שכל-כולה מייצגת את תרבות החיים שלפני 1967. אבל ספרות זו, טוען מירון, כבר אינה רלוונטית לתרבות החיים העכשווית, שהיא תרבות "ירושלמית", היינו, תרבות של כיבוש ושל אלימות. דומה כי הדין של מירון בספרות תל-אביבית מול ספרות ירושלמית אינו אלא התחמקות מדין ב"ישראל הראשונה" מול "ישראל השנייה". מירון מזהה למעשה בין "ישראל הראשונה" לבין תל-אביב ובין "ישראל השנייה", ה"לאומית", זו שהעלתה את הליכוד לשלטון, לבין ירושלים. אבל דימויים אלה הם בעייתיים: לתאר את תל-אביב כ"שמורה חברתית היסטורית", כמעוז של ארץ ישראל הישנה, ובעצם כ"ישראל הראשונה", פירושו של דבר לעצום עיניים לנוכח השינויים שמתרחשים בתל-אביב, להתעלם מן ההטרונגויות של תל-אביב ולאמץ מיתוס לאומי בדבר "עיר לבנה" חילונית, שפוייה. זוהי גם הבעיה שמתגלה בתפיסת זכרון דברים כ"מנבא"/מייצג את המהפך החברתי, בלי לשים לב לכך שהחברה המאכלסת את הרומן איננה כוללת את מחוללי המהפך, את "ישראל השנייה". עמדה בסיסית זו היא גם המכתיבה את ההזדהות הלא ביקורתית עם תחושתו של שבתאי כ"גולה בעירו" ועם הדימוי הכוזב של תל-אביב כעיר פתוחה ופלורליסטית. בשונה ממרבית המבקרים, אמנון רוזקרוצקין תוקף בחריפות את הדימוי המטעה שעולה מיצירתו של שבתאי, לפיו תל-אביב היא עיר חופשית וליברלית, בשעה שהיא

העיר היחידה במערב שאין בה ערבים, עיר שהכניסה אליה אסורה על תושבי השטחים ושכפועל היא סגורה גם בפני אזרחיה הערבים של ישראל. עובדה זו עומדת מאחורי דימויה העצמי של העיר כחילונית וחופשית וממחשה עד כמה התודעה שמייצגת העיר השוקקת אינה מנותקת מהמיתוס הלאומי.⁸⁰

80. אמנון רוזקרוצקין, "בין דיוגנוף סנטר לים של עזה" (ביקורת על ספרה של תמר ברגר דיוניסוס בסנטר), הארץ, ספרים, 2.9.1998, עמ' 1-2.
81. קליין ולעיל, הערה 6.

אם כן, הטענה הרווחת לפיה שבתאי ניסה לנסח אופציה לקיום חילוני שפוי⁸¹ המיוצג על ידי המרחב התל-אביבי, בניגוד למרחב הירושלמי, טענה זו מתגלה כסדוקה ומעורערת מיסודה.

בין אידוכה לאסיה - "המרחב השלישי" בסוף דבר

מאיר, גיבור סוף דבר, מנסה להיחלץ מן המרחב הארצישראלי, שכל גיבוריו של שבתאי כבולים אליו בעבותות של אהבה וחיימה, תקווה ואכזבה, והוא מנסה לממש שאיפה המשותפת לכל הדמויות ביצירת "זור המדינה" - מה שזך כינה להיות "אזרח העולם", להיות סובייקט אוטונומי שאינו מחויב לסיפור הלאומי. אך מאיר נכשל במאמציו: "הוא לא היה איש העולם הגדול כפי שקיווה להיות" (ס"ד, עמ' 166). הוא מגיע לאירופה אך נותר כבול לתבניות החשיבה, לפוליטיקת הזהויות ולפחדים שהוא נושא אתו מן הארץ.

מכרון דברים הדמויות אינן יוצאות את הארץ, למעט אותן דמויות של "בוגדים", "יורדים". חובת הנאמנות לארץ איננה מאפשרת יציאה ממנה, ככל הנראה אפילו לא בדמיון. רק לאחר מותו של האב העריץ יכולה אמו של גולדמן לשוב ל"נכר", אך גם זאת רק בפנטזיה, בשיבה ל"הדר" הפולני, לקטיפות ולפרוות. ב"שבת אחת מזהירה", ברגע נדיר של קרבה בין

82. וראו גם תנן חבר, "לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה ספרותית מזרחית", תיאוריה וביקורת 16, 2000, עמ' 181-196.

גולדמן לאביו, מסמן את האופק שמעבר לים, את הים כגשר למרחבים אחרים ולא כגבול או כשלב מעבר לטריטוריה הציונית: "הצביע בידו השזופה כלפי האופק, שהתמזג ברכות רבה עם הים, ואמר ששם נמצאות ארצות יפות, איטליה וצרפת וספרד ואנגליה והולנד, ושם חוצים את הים הזה מגיעים אליהן" (ז"ד, עמ' 156).⁸² אבל האופק הזה מיד נסגר ומתחלף "בחוטר האונים של אביו ובפחד הגדול, הרודף, שמילא אותו נוכח שפעת המים השקטים, שכוחות אפלים אצורים בהם אשר בכל רגע וללא כל סיבה עלולים להתפרץ ולכלות את הכל" (שם). הים, והמרחב ה"אחר" שמעבר לים, מאיימים על ה"אני" המבוצר של האב, בדיוק כמו כל מי שנתפס בעינו כ"אחר".

בסוף דבר, לאחר מות האם, פורץ מאיר אל מחוץ ל"קילומטר מרובע אחד בתל-אביב"⁸³ ויוצא "לחוץ לארץ", לאירופה, "כדי להתעשר בחוויות תרבותיות – מוזיאונים, תיאטרון, קונצרטים, מראה בניינים מיוחדים ורחובות" (ס"ד, עמ' 123). למרבה ההפתעה, דווקא כאשר הוא מגיע לאירופה, הוא פוגש את אסיה. במפגש בין לונדון לקונגו בלב החשכה מאת ג'וזף קונראד נוצר, לדברי הומי באבה, "מרחב שלישי", שהוא תוצר של נסיון לתרגם את המטרופולין למונחי הקולוניה ולהפך: מארלו, גיבור לב החשכה, "מתרגם" את הסיפור האפריקני לשפת אירופה, ובעצם מערער בכך על הגבולות החד-משמעיים שבין הקולוניה למטרופולין, אך גם על האפשרות לתרגם תרגום מילולי משפה לשפה, ממרחב למרחב. כך נוצר מרחב חדש של בין לבין: "האישה הלבנה, הארוסה, הופכת לצל של האישה האפריקנית; רחוב הבתים הגבוהים מקבל צדודית של גולגולות שבטיות; בהלמות הלב מהדהד רעש התופים".⁸⁴ באופן דומה מנסה גם מאיר לתרגם את אירופה למונחי אסיה, את אמסטרדם למונחי תל-אביב, אך התרגום איננו אפשרי. נותרים תמיד "גושים" שאינם נמסים. הגשם באמסטרדם רק דומה לגשם בתל-אביב (ס"ד, עמ' 143), ורחוב רוקין אמנם דומה בשמו לרחוב הירקון ובמראהו לרחוב יהודה הלוי, אבל הוא גם שונה מהם כל כך (שם, עמ' 129): הנוכריות עומדת באוויר כמו נד ועוטפת את מאיר כמו בועה. מאיר נוסע לחוץ לארץ "כדי להינפש ולהתדרענן מהמתחות והזעף שמצצו את כוחותיו", וכדי להתעשר, כאמור, בחוויות תרבותיות, להתנתק מן הסביבה המוכרת ולהתנסות בחוויות תרבותיות אחרות, מעשירות, אך הוא מוצא עצמו מחפש באמסטרדם ללא הרף אחר סימני יהדות וישראליות ומוזהה מכל עבר את "האויב הלאומי", את הערבים. הפרנויה הפרטית מתלכדת עם הפרנויה הלאומית. אירופה כמעט אינה קיימת: "וחזר ואמר לעצמו שהוא ערבי, ואחר כך, משום מה לא היה לו נוח עם המחשבה הזאת, אמר לעצמו שהוא מדרום-אמריקה, וגאנגסטר, אבל אחרי מבט נוסף לא יכול היה להתנער מן ההרגשה הברורה שהוא ערבי" (ס"ד, עמ' 141). מאיר אינו יכול, למרות מאמציו, להימלט מתבניות החשיבה שהביא עמו מן ה"בית". דילמות הקיום הישראלי ופוליטיקת הזהויות שלו נודדות אתו לאירופה ואף מתנסחות שם ביתר חריפות. מה שנאמר בלשון הסוואה מכדון דברים על השתנות פני העיר תל-אביב נאמר בלשון גלויה בסוף דבר על אירופה:

ואמר לעצמו מה שחזר ואמר לעצמו כמה וכמה פעמים במרוצת היום, שמתחת לחזות הנועם והשלווה הכפריים כמעט של העיר הזאת רוחשת אלימות נכונה

83. קליין (לעיל, הערה 6).

Homi K. Bhabha, *The 84 Location of Culture*, London 1994, p. 212

להתפרץ, שנושאה הראשי הוא האספסוף הזר של יוצאי העולם השלישי, ערבים וכושים ובני אסיה, הוא צירף לזה גם את שני הישראלים עם הנערה הצנומה מהצהריים, אבל את עצמו הוציא מכלל זה, שהם מורסה המתפשטת בגופה וברוחה של אירופה (שם, עמ' 161).

אך חשוב להדגיש: בניגוד לנאמר בזכרון דברים, נראה כי הפעם המספר מסמך לנו שאין הוא עומד מאחורי אמירות גזעניות אלה; הרמז מצוי בהערה האירונית "את עצמו הוציא מכלל זה". אמירות גזעניות אלה, השאובות בין השאר מן המחשבה על זרים בארץ, מקבלות כמובן משמעות אחרת כאשר הן נאמרות באירופה ומהדהדות בהן אמירות אנטישמיות על היהודים כ"מורסה [...] בגופה וברוחה של אירופה". כך נוצר "המרחב השלישי", המרחב שבין שתי המסגרות, אסיה ואירופה: כל אמירה על המרחב האחד נבדקת גם במונחי המרחב האחר ומחדדת את הצרימות שהאזן אולי ערלה להן בכל אחד מן המרחבים המובחנים. הומי באבא מנסה להסביר מעברים כאלה במרחב בלי להיקלע לחלוקות בינאריות – מזורח ומערב, למשל – אלא תוך הסטה במרחב ומתן דין וחשבון מורכב יותר על מרחבים שהם כביכול מנוגדים זה לזה, אבל בחשבון אחרון הם גם חופפים. החרדה התוקפת את גיבורו של שבתאי אופיינית למי שמכיר בגבולות המטושטשים שבין המרחבים, ב"אזורי הגבול" שאיש אינו חש בהם בביתו. תחושת ה-*unhomely* מלווה בחרדה, אך היא כוללת בתוכה את אפשרות ההכרה ב"אזורי הגבול" כזירות של התמודדות, משא ומתן ופתיחות.⁸⁵

פתיחות זו איננה מתאפשרת לגיבורו של שבתאי. אף שנדמה כי שבתאי מבקש לפרוץ את הגבולות הבטוחים של ה"בית", להוציא את גיבורו אל ה"גלות" ולאפשר לו להתמודד עם תרבות אחרת, לא מוכרת, מאיר מתקשה לוותר על תחושת ה"בית". לכן הוא בוחר להתגורר במה שקרוב בעיניו יותר מכל לבית – בית המלון היהודי: "התעוררה בו הרגשה רופפת של שייכות, ועל כל פנים של אי זרות, ונסכה בו שלווה ונעימות, הזוג המבוגר מישראל שוב צף ועלה בראשו עם העובדה שהמלון שייך ליהודי" (שם, עמ' 139). תחושת השייכות ה"רופפת" מרמזת כמובן על הבעייתיות שבבסיס הזהות הישראלית, בעייתיות הנוגעת לשאלת הרציפות שבין יהדות לישראליות. נדמה ששבתאי מבקש לחבר את הקצוות שהתנתקו בסיפור הציוני וליצור קשר בין העולם הגלותי לבין ההווה הישראלית, ולו באמצעות "החייאת" דור הסבים ה"גלותיים" והצבעה על מחיר ההדחקה ששילמו האבות המהגרים, ובעיקר האמהות. ועם זאת מתעוררת בקריאת יצירתו התחושה שהיהדות היא תמיד אשכנזית, לבנה. כך גם באירופה: מאיר מחפש את קרבת היהודים ה"לבנים", מבקש להשתהות בחברתו "של היהודי הזה", ש"זרות חליפתו הבעל-ביתית [...] זרות העברית הדלה שבפיו במבטאה המשובש, הגלותי", מעוררות בו דווקא "אהדה נלבבת וקרבה" (ס"ה, עמ' 157), אך הוא מתרחק מן הישראלים ה"שחורים", המצטיירים כ"שני צעירים מזרחיים" וביניהם נערה "מכוערת מפחד וחוסר ישע" (שם, עמ' 145).

לא רק השאיפה להתנסות בחוויה תרבותית אחרת איננה מתממשת, גם הפנטזיות המיניות הפרועות שלשמן מאיר נוסע, "כדי להתנסות בתענוגות סקס פרועים" (שם, עמ' 123), אינן מתגשמות, והוא

85. וראו במבוא לספרו של באבא (שם). כדאי עוד להסיף ולומר שמידת הנוחות שבחיים באזורי גבול תלויה במידת הקשר והקרבה להגמוניה; מי שמורד ממנה אולי יחוש בנוח יותר באזורי הגבול ההיברידיים. המושג *unhomely* מעלה על הדעת כמובן את ה"מאיים" (*unheimlich*) מבית מדרשו של פרויד, וראו זיגמונד פרויד, "המאיים", בתוך כתבי זיגמונד פרויד, כרך ד ("מעבר לעקרון השננה", תרגום היים איזק, עריכה מדעית ז' אורמיאן, תל-אביב 1988, עמ' 7-30, על פי פרויד, "המאיים" מנוגד לביתו אך גם נטוע בו, שכן "המאיים הוא אותו סוג של תופעה מפחידה, שיסודה במוכר, בנוהר משכבר" (שם, עמ' 8). הדיון מרחק מרגע שבו הביתו הופך ללא בית, למאיים.

נותר במרחב של בין לבין, של מציאות שאיננה ניתנת לתרגום, ככול לעצמו, לפחדיו, לדעותיו הקדומות, לחרדותיו ולנופיו. נסיונו להסביר את החרדה נעשה במונחים של טעות, של שיבוש: משהו בתהליך לא התבצע על פי הדרך ה"נכונה", כביכול. מעבר בין תרבויות דורש פעולת תרגום; התרגום, טוען הומי באבא בעקבות ולטר בנימין, יוצר לכאורה רציפות, אבל זו רציפות שמכילה בתוכה טרנספורמציה, רציפות שאיננה שומרת על זהות ואפילו על דומות.⁸⁶ המעבר איננו חלק, ולכן התנועה של מאיר במרחב ה"אחר" קשה כל כך, רצופה מעקשים. הקושי של מאיר לקלוט את מכלול המרחב מודגש בין היתר באמצעות אי יכולתו להגיע אל "החלונות האדומים" למרות מאמצים חוזרים ונשנים, אי יכולת שמעמידה באור אירוני את תוכנית המסע אל עולם התענוגות ואת נסיונות השווא להשתלט על המרחב בעזרת המפה.⁸⁷ המעבר מן המפה למרחב העירוני משתבש. המפה אינה יכולה לייצג את המרחב, שכן המרחב הוא סוג של פעולה, ולא מכל.

והנה, אף ששבתאי המחבר מציג עמדה ביקורתית כלפי הקרתנות וכלפי הפוביות של גיבוריו, באמצעות ייצוג מוגזם ופארודי שלהם, בראיון האחרון שנערך עמו הוא שב ומשכפל אותה עמדה חסרת כל פתיחות כלפי "השינוי הנורא" של תל-אביב,

שהפך אותי, בתור יליד תל-אביב ומי שגדל בתל-אביב, לאיש שהוא מרגיש את עצמו כמו פליט בתל-אביב. פשוט, כמו איש זר במקום שלו. לא רק אני. אני מרגיש את עצמי ואת כל אלה שעל ידי, כמו אנשים שנהפכו לפליטים בתוך העיר.⁸⁸

שבתאי מדבר כאן לא רק בשמור-שלו אלא כנציג של שכבה דורית שלמה, הומוגנית, שצריכה להתמודד עם ה"אחר" שפלש לתחומה, שכבה בעל-ביתית שממקמת עצמה כאילו היא האחר, היא הפליט.

בין מרחב ללשון

לעומת זכרון דברים, שאפשר לתארו כרומן הנאחו במרחב, כרומן "טריטוריאלי" במידת מה, על סוף דבר אפשר להצביע כמסמן תהליכים של דה-טריטוריאליזציה.⁸⁹ מאיר, גיבור סוף דבר, משיל מעליו אט-אט את כל קליפות הממשות ומאבד את אחיזתו בכל טריטוריה שהיא: היציאה ללונדון ולאמסטרדם מתפרשת כנטישת כברת הארץ ה"בטוחה" – העיר תל-אביב ואשתו אביבה, "שהיא כברת הארץ היחידה הממשית שיש לו בחייו" (שם, עמ' 137) – והיא מגיעה לשיאה בחנות הספרים פויליס שבלונדון, בסצנה של התפרקות וקריסה מוחלטות ובשיבוש יכולת התנועה, הדיבור והכתיבה. "איט וויל נוט הלפ", משיב מאיר למוכר בפויליס, משוכנע שהוא עומד למות. "דה בלאד פייפס אין מיי דֵד דֵד בין ספליטד. איט'ס פינישד, איי נו איט", והוא שומע "איך שקולו מתעבה ומתפורר וחש איך הוא עצמו מתרחק ומיטשטש" (שם, עמ' 191). גם אחר כך, לאורך הביקור בלונדון, מאיר אינו מצליח לשלוט באיבריו, האותיות שהוא מנסה לשרבט על גלויה משתבשות ויוצאות "מעוקמות ורצועות", וקולו נשמע לו זר: "הקול לא היה

86. באבא ולעיל, הערה 64, עמ' 212.

87. חוסר היכולת להגיע אל "החלונות האדומים" מעורר במאיר תחושת אי נוחות וחרידה שבהעדר שליטה. מעניין להצביע על התרחשות דומה, אם כי הפוכה, שמתאר פרויד להרגמת ה"מאויס", כאשר הוא מספר כיצד הגיע לרובע הוונות בעיירה איטלקית, ואף שניסה להתרחק מן המקום מצא עצמו שוב ושוב באותו רחוב עצמו: "אותה שעה אחתני הרגשה שאיני יכול לתארה אלא כ'מארימת'", וראו פרויד ולעיל, הערה 65, עמ' 18.

88. בתוך צוקרמן ולעיל, הערה 24.

89. המושג "דה-טריטוריאליזציה" לקוח ממאמרם של דלו וגואטרי על ספרויות מינוריות. אף שהשניים מתמקדים ביצירתו של קפקא כספרות מינורית, הם מבקשים להפוך את "בעיית" דה-טריטוריאליזציה של השפה, האופיינית למהגרים ולמיעוטים, ל"בעיית" הספרות כולה. בהקשר זה הם שואלים, "כיצד להיעשות לגור ולמהגר ולצונו בתוך שפתך-שלך?" – או, בניסוח אחר, הם מנסים "למצוא בה [בשפה] נקודות של איתרבות ותתי-התפתחות, אורים של עולם שלישי לשוני שדרכם השפה חומקת", וראו ז'יל דלו ופליקס גואטרי, "מהי ספרות מינורית?", מכאן 1, 2000, עמ' 137, 143.

90. ההתפרקות של מאיר מתוארת באופן שמעלה על הדעת את הטמפורוזה המתחוללת בגרגור ספסא, גיבור "הגלגל" של קפקא: "ובעוד הוא מותן את עצמו בלי הרף חש שוב בפועל ממש בפריכות המשונה שבקולו, הוא היטה את ראשו והשמייע קול וגובה כי אמנם כך הוא" (ס"ד, עמ' 196). בהערות שנמצאו בארכיון שבתאי מוצגת כתיבתו של קפקא כמדול.

91. ראו חנה הריג, השם הפרטי, תל-אביב 1994, עמ' 13-55; אבידב ליפסקר, "היכן הדברים באמת: קריאה באקספוזיציה של 'סוף דבר' לי. שבתאי", עלי ש"ח 30'29, סתיו 1994, עמ' 61-74.

92. פרנץ קפקא, תיאור של מאבק, תרגום אביהם כרמל, ירושלים ותל-אביב 1974, עמ' 74.

93. דלו וגואטרי (לעיל, הערה 89), עמ' 138.

94. דלו וגואטרי מצטטים מכתב שכתב קפקא למילנה, ובו הוא סובב סביב משמעויות אפשריות של השם וסביב הטעמה שלו: "מילנה נאיה שם עציר וכבר, מרוב שפעה כמעט שנבצר להירמו [...] רק ההטעה החזקה באות 'י' נפסדת היא. כלום אין השם שב ומנבק לו הלאה מנפד?", וראו פרנץ קפקא, מכתב אל אבא/ מכתבים אל מילנה, תרגום ערגה קורנפלד, ירושלים ותל-אביב 1976, עמ' 103, וכן דלו וגואטרי (לעיל, הערה 89), עמ' 138.

קולו, כשם שהפנים לא היו פניו אלא קליפה של עור מת שנמתחה על מה שלפני כן היו פניו" (שם, עמ' 194).⁹⁰ זהו ללא ספק תהליך מובהק של דה-טריטוריאליזציה של הלשון ושל הגוף; אין כמו תעתיק האנגלית הרצוצה הכתוב עברית כדי להדגיש את תהליכי הדה-טריטוריאליזציה. בעצם, גם תל-אביב עצמה מאבדת את ממשותה ונדמית לעיי חורבות עם מות אמו של מאיר. תהליכים אלה מתקיימים כתמונת מראה לגעגועיה של האם לגיברלטר, מקום שאינו אלא מרחב כמעט נטול מרחב, מקום "דה-טריטוריאלי" – נקודה זעירה ששטחה כששה קמ"ר, ספקיים ספקיבשה, מקום-לא-מקום על חודו של צוק, על הגבול שבין אירופה לאפריקה, בין הים התיכון לאוקיינוס האטלנטי, מקום שתושביו הם ערבי-רב של ספרדים, איטלקים, מרוקנים ושיעור ניכר של יהודים, קולוניה בריטית שאורחיה שותפים לניהולה. כל אלה הופכים את גיברלטר ל"אזור גבול" מובהק השומט את הקרקע מתחת לכל מושגי המרחב והטריטוריה היציבים והמוגדרים.

למרות תהליכי הדה-טריטוריאליזציה המתרחשים לאורך הרומן כולו, דווקא בפרק הסיום הפנטסטי-כביכול, המתרחש בלא-מקום, נדמה – במפתיע, כפי שאראה בהמשך – כי לא-מקום זה מקבל ממד של ממשות, מוחשיות ומקומיות,⁹¹ ובו מתרחשת חזרה לטריטוריה ישראלית מובהקת, ל"מקום", ל"זה המקום" (שם, עמ' 208). זהו בעצם אותו מתח שמצאנו ביצירת שבתאי כולה, בין הרצון לפנות מקום גם ל"אחרים", לגלותיים, ולהיפתח לתרבויות אחרות, לבין היאחוות בסופו של דבר ב"בית", במוכר.

עם זאת, תהליכים רחבים ועקרוניים הרבה יותר של דה-טריטוריאליזציה מתקיימים בשני הרומנים של שבתאי באמצעות הלשון, באמצעות הפניית תשומת הלב לצליל ולתחביר, על חשבון תשומת הלב הניתנת למובן. דלו וגואטרי מנתחים את השפה אצל קפקא כצליל: השפה הגרמנית המדוברת בצ'כיה, שפה המעורבת בצ'כית וביידיש, מאפשרת לקפקא להמציא שפה אחרת. הטאוטולוגיות הקפקאיות "זה כמו שזה", או "הבלתי נתפס בלתי נתפס הוא",⁹² נוטשות את המובן ומובילות לדה-טריטוריאליזציה של השפה. דלו וגואטרי מזכירים את חריקת הקול של גרגור ב"הגלגול", את שריקת הפה, את ג'וזפין הזמרת שאיננה שרה, את הכלבים המוזיקליים שאינם מפיקים שום מוזיקה – "לשון זו שגעוקה מן המובן [...] שמנטרלת באופן פעיל את המובן – לשון זו אינה מוצאת עוד את כיוונה אלא בהדגשה של המלה, בהטעמה שלה".⁹³

אחת הדרכים להגיע לנטרול המשמעות, לדה-טריטוריאליזציה של הלשון, היא חזרה על מלה שוב ושוב. משמעות המלה אינה עוד אלא תחושה מעורפלת, כשהעיקר הוא הרעד מסביב למלה. שמות פרטיים, שאין להם משמעות משלהם, טובים לכך במיוחד.⁹⁴ שבתאי, בדומה לקפקא, מפנה לעתים קרובות את תשומת הלב לצליל של המלה ולא למשמעותה, למשל באמצעות חזרה על שמות פרטיים: לא במקרה מתכוון ישראל לעבוד, כבר בעמוד השני של הרומן, על "וריאציות גולדברג", אבל תחת זאת הוא מנגן ברישול, מתוך הזכרון, את ה"סרקאזמים" של פרוקופייב, ואחר כך, במקום להתאמן בנגינת הווריאציות הוא מממש אותן בדרך חלופית ומתמכר למשחק בצלילי השמות, תוך טשטוש המשמעות:

ומחשבותיו, שהתערבלו בראשו מעצמן וחלפו ללא תכלית, נאחזו איכשהו בנסך קיירלינג מדרודן, שסבל מנרודי שינה, ובצ'מבליסט שלו יוהן גוטליב גולדברג, והוא שיחק בשמות הללו בראשו בלי-דעת והם הצטרפו כמאליהם בצירופים מתחלפים ושננים בנעימה חד-גונית יוהן גולדברג גוטליב דרוזן קיירלינג גולדברג גולדן יוהן קיירלינג גוטליב דרוזן גוטליב יוהן קייר יוהן גוטברג גוטלינג ליברג יוהן דרוזן גולדן (ז"ד, עמ' 8).

בדומה לקפקא, הכותב כי "המטפורות הן אחד הדברים הרבים המביאים לידי ייאוש מן הכתיבה"⁹⁵ שבתאי מבכר את החזרה על המלים בווריאציות שונות, את המטמורפוזה על פני המטפורה. באמצעות החזרה עוברות המלים תהליך של דה־טריטוריאליזציה ושל התרחקות מן המשמעות המקורית, המקובעת: "כבר אין מובן מילולי, וגם לא מובן פיגורטיבי, אלא חלוקה של מצבים במנעד של המלה"⁹⁶ שבתאי ממעט להשתמש במטפורות, בעיקר בכרון דברים. מובן שהוא כותב בשפה דנוטטיבית, רפרנציאלית, אך המצלול והתחביר מעידים על מגמה של חתירה תחת הסימון, תחת ההבחנות בין זמנים שונים ובין זהויות שונות, תוך טשטוש הגבולות, למשל בין הכלב נואי סומברה לבין גולדמן בילדותו, בלי שהאחד ישמש פיגורה עבור האחר. שבתאי גם משתמש במבנים תחביריים הנבדלים זה מזה רק במלה אחת ויוצר מתח בין הדמיון התחבירי והמצלולי לבין השינוי באוצר המלים ובמשמעות. כך נוצרת תבנית ספירלית של חזרה ושינוי ושל מתח בין דמיון לשוני, תוך משיכת תשומת הלב לצליל של המלה: "היא היתה אישה מיוחדת", מחווה יוסף לויטן את דעתו על קמינסקיא, ואביו של גולדמן אומר: "היא היתה אישה מושחתת" (שם, עמ' 243). במקום אחר אומר עליה משה ציימר: "תראה אותה, את הארטיסקה הזאת", ואביו של גולדמן משיב: "אני לא רוצה לראות. זונה" (שם, עמ' 156). זו וריאציה שבתוך הישנות, מטמורפוזה במקום מטפורה.⁹⁷

אפשר לתאר את התחביר השבתאי כדה־טריטוריאליזציה של הלשון גם בדרך אחרת. ההצעה של דה־סרטו לדון בהליכה במונחים של ייצוג בלשון ושל רטוריקה יכולה להאיר חיבור מיוחד שמתקיים ביצירת שבתאי בין המבנה התחבירי למבנה המרחבי. דה־סרטו מבחין בין שתי פרקטיקות שונות של ייצוג בלשון וברטוריקה של ההליכה: הסינקדוכה, שבה חלק מייצג את השלם, והאסינדטון – מבע שמדחיק מלות חיבור ומחדיר לתוך השפה איים, שרידים, פערים ומרווחים. האסינדטון מקביל לקפיצה ממקום למקום.⁹⁸ תחביר המשפט של שבתאי כולל בתוכו פערים כאלה, המוצנעים על ידי המשפט הזורם באין מפריע, כביכול, אבל מבליע קפיצות בזמן, מעברים מדמות לדמות ומאתר לאתר. איים אלה נחשפים רק בקריאה צמודה, למשל "והוא שכב אתה ונרדם, ורק בבוקר, כשהתעורר, כיבה ישראל את המנורה, וקם והתרחץ ושתה קפה ולקח את התווים" (ז"ד, עמ' 178). המבנה התחבירי יוצר איחוי בין צואר, ששכב עם תהילה, לבין ישראל, שנרדם בסטודיו בלי לכבות את המנורה. המשפט מצניע בתוכו קפיצה במרחב ומעבר מדמות לדמות, וכך הוא יוצר תחושה של רציפות זורמת, מתמשכת, יחד עם אי נוחות לנוכח הפערים והמעקשים הפזורים לאורכו, משבשים את תחושת

95. פרנץ קפקא, יומנים 1914-1923, תרגום חיים איזק, ירושלים ותל-אביב 1979, עמ' 167.

96. דלו וגואטרי (לעיל, הערה 89), עמ' 139.

97. מעניין לציין את ההימשכות של קפקא ושל שבתאי כאחד לידיש. קפקא היה לפטרון של קבוצת התיאטרון הנודדת של יצחק לוי, ושבתאי תרגם לעברית שירים רבים של איציק מאנגר. קפקא ראה ביידיש שפה שמעוררת "פחד מהול בשאט נפש", "שפה נטולת דקדוק החיה ממונחים גנובים, מגויסים, מהגרים, שנעשו נוודים תוך כדי הפגמת יחסי הכוח", וראו דלו וגואטרי (לעיל, הערה 89), עמ' 142.

98. דה־סרטו (לעיל, הערה 40), עמ' 101.

הרציפות ומבקעים את המרחב. עם זאת, הצליל לא רק מפרק את המשמעות, לא רק יוצר אפקט של דה־טריטוריאליזציה, אלא הוא גם תורם ליצירת ריתמוס מאחד. זכרון דברים, למרות הפירוק וההתפרדות שבו, יוצר גם איזו "מוזיקה של פרוזה", שומר באמצעות הריתמוס על רציפות ואחדות מיתית. שוב אפשר לראות כיצד שבתאי מייצר טקסט שיש בו מתח בין פירוק להאחדה, בין ביקורת לאשרור. הריתמוס המאחד מכסה על המעקשים והסתירות שבטקסט ויש לו השלכות פוליטיות מרחיקות לכת. למשל, הוא מאפשר הזדהות עם הסובייקטיביות והמרחב המיוצרים בטקסט גם מצד מי שבעצם מושלך מתוך ה"בית", גם מצד מי שמוצא אל מחוץ למרחב היצירה. יסודות של דה־טריטוריאליזציה מאפשרים פתיחות של unhomely, כפי שמכנה זאת הומי באבא,⁹⁹ מאפשרים לקרוא תיגר על ה"בית" המבוצר, מתוך התנהלות בעולם שאיש אינו חש בו "בבית". אולם אותם יסודות פוליפוניים¹⁰⁰ ואותו ריתמוס שתורמים לפירוק הטקסט (על ידי הפניית תשומת הלב לצליל, ולא למשמעות), הם גם שמסתירים את הצרימות שבטקסט, את העובדה שהטקסט יכול רק לכאורה לדבר לכל אחד, ובשם כל אחד, דרך הדיבור האוניברסלי־כביכול שלו,¹⁰¹ כשלמעשה הוא מנסה לייצר חלל מובחן חלופי של בית. בחינה ביקורתית של אותו "בית" חושפת את האוכלוסיות שמאפיינות אותו ואת אלו שהודרו מתוכו.

99. וראו במבוא לספרו של באבא (לעיל, הערה 84).
100. על הפוליפוניות ביצירת שבתאי ראו סוקר־שווגר (לעיל, הערה 75).

101. ראו גרשון שקר, "אבות ובנים, חיים ומוות", עתון 77, 204, 1997, עמ' 34-49.

המקום - קריאה מיגדרית

למרחב ול"בית" שמייצר שבתאי יש, כפי שכבר נרמז, גם משמעויות מיגדריות ברורות, שאי אפשר לנתקן מן הדימויים ה"גבריים" שדבקו בשבתאי ואי אפשר שלא לקרוא אותן גם לאור קישורים מיגדריים סטריאוטיפיים בסיפור הציוני של המרחב והמקום. בכתבת טלוויזיה ששודרה במלאת עשר שנים למותו של שבתאי תיאר אותו דן מירון כמי שגילם בדמותו את אתוס הנעורים והתום, את דמות הגבר־הנער, "הנער הנהדר, היפהפה": "הוא נתן לתרבות שלנו, לחברה שלנו, מה שאף אחד לא נתן – בן שנשא משהו תמציתי. לא רק סופר גדול. מותו זו היעלמות התכונה הזו של הנער הנהדר, היפהפה, שהיופי מקרין מידות, טוהר, משהו פנימי".¹⁰² מאיר אגסי כתב רשימה נלהבת על יצירת שבתאי, ובה הוא הדגיש את היסודות הביקורתיים שביצירה, עד כדי כך שהכריז עליה כעל "תבנית נוף קופסת הלב הפלשתיןאי־פולני־סוציאליסטי־יהודי שלי, שלך, שלכם",¹⁰³ היינו: תיאור זהות מפורקת המתריסה כנגד הזהות המונוגליתית הציונית־ישראלית. לכן מפתיע כל כך גלגות כי ברשימה של אגסי שולטת שפה גברית־מלחמתית האופיינית דווקא לאותה זהות ישראלית־צברית. שבתאי מוגדר כ"חייל הישראלי שנפל בקרב", ביצירתו הוא "הכריח אותנו לרדת ולפשפש בבונקר הפיקוד של חיינו" והצליח לתאר את הסיפור שלנו כך ש"ערוותנו לא גרמה לנו לבושת־ילדים, אך גם לא התיימרנו להיות הזיקפה המזרח־תיכונית". מה יש אפוא ביצירת שבתאי, ובשבתאי עצמו, שמעורר את השפה הכפולה הזו, ה"גברית"? האם שבתאי מערער ביצירתו על הסיפור הציוני־הגברי, האם הוא מסמן סיפור "נשי" אלטרנטיבי, או שמא הוא משכפל בסופו של דבר את היהוי המוכר כל כך של האישה והמקום וממקם את הגבר ככובש המקום?

102. גרובר (לעיל, הערה 17).

103. אגסי (לעיל, הערה 21).

אי אפשר להבין את ייצוגי העיר אצל שבתאי בלי לפרש אותם על רקע החיבור בין האם לעיר ובין האישה למקום. בין ההערות הראשונות שכתב שבתאי בעת שתכנן את כתיבת הרומן שייקרא מאוחר יותר זכרון דברים, נמצאה הערה שכותרתה "גלות – הסיפור על אלה": "הכל הרחיק לכת מדי", כותב שבתאי, "אלה, ובעיקר העיר הזאת, אשר שוב אינה העיר שהיתה. זוהי גלות."¹⁰⁴ שבתאי מכריז שזהו סיפור על אלה, אבל עד מהרה הוא ממיר אותה ב"עיר הזאת", ובסופו של דבר הוא כותב רומן על שלושה גברים! מה משמעות ההמרה של האישה במקום?

104. ארכיון שבתאי 18:200 – ה.

אחד הביטויים הראשונים ליחסי המרה בין אישה למקום מתקיים בקשר שבין עיר ואם, אם ומרחב. במובנים מסוימים, העיר תל-אביב נתפסת בסוף דבר כהרחבה של האם, והזיקה של מאיר לעיר נדמית כהתקה של הסימביוזה בין הבן לאם: "התפשטה בתוכו תהייה שלוה למראה המדרכות והכבישים והבתים [...] על שהם קיימים עדיין, שהרי על פי הרגשתו הם היו שייכים לאמו וזהים אתה, עד כי קיומם היה מותנה בכך שהיא תעבור על פניהם ותראה אותם" (ס"ד, עמ' 96). מישל דה-סרטר מסביר את אפשרויות המרחב והמיקום של הסובייקט כמותנות בהתנסות הראשונית והמכרעת של הילד בעת ההיפרדות מגוף האם.¹⁰⁵ העזיבה של האם מכוננת מקום שכמוהו כ"פאלימפססט", גליון קלף רב-שכבות, כתוב-מחוק: היא מאפשרת את המרחב ואת כינון הסובייקטיביות, אבל בה בעת המרחב מכיל בתוכו נוכחות תמידית של האם כהעדר. הגדרת המקום כפאלימפססט, כגליון שנכתב עליו מחדש אך ניתן לזהות מתחתיו את שרידי הכתב שנמחק, מצביעה על הפוטנציאל הביקורתי הטמון בתפיסה כזו של מרחב, גם בהיבט המיגדרי שלו. האם שבתאי מנצל את הפוטנציאל הביקורתי הגלום בייצור המרחב דרך הזיקה אל ה"נשי"? דומה כי סוף דבר מסמן אפשרות כזו באמצעות הזיקה של מאיר לשושלת הנשים, האם והסתא, תוך הדגשת זרותן לחזון הציוני, כמיהתה של האם אל "הגלות", וייצוג אנמי של האב. אך בסופו של דבר אפשרות זו מוחמצת בשל סיום הרומן בחזרה אל הרחם מכאן ואל תל-אביב הקטנה מכאן. גם ההליכה בעיר בסוף דבר נראית כנסיון אינסופי לחזור אל האם, כחיזור מהוסס – התקדמות ונסיגה, נסיונות לכבוש עיר/אם/אישה – כשפרק הסיום מבשר על הצלחת הכיבוש. קריאת-הגבר של מאיר בעת המשגל, "זה המקום!", דומה במשהו לקריאה "הר הבית בדינו", אף שאולי יש לומר "תל-אביב בדינו". סיפור אדיפלי זה מנציח אפוא את האישה כמקום, ואת הגברים – ככובשי המקום. האם זהו הסיפור כולו, או ששבתאי מצליח גם לערער על המיקומים המיגדריים הסטריאוטיפיים?

105. דה-סרטר (ולעיל, הערה 40), עמ' 110.

תל-אביב – עיר הגברים

הרומן זכרון דברים זכה להתקבל אל לב הקונן משום שערב המהפך הפוליטי בשנת 1977 דומה היה שהוא מיטיב לתאר את פירוק החברה הישראלית לרסיסה בהציגו סובייקט מפוצל, קרוע, ואף על פי כן אפשר גם לתאר כמשולש שווה צלעות גברי. האם הסובייקטיביות הישראלית המפורקת אינה מכילה אף לא צלע נשית אחת (אף על פי שיש גם נשים

106. ה"בלורוקר" זוכה למעמד על ברומן כאשר מודעת פרסומת קטעת במפתיע את רצף הטקסט, הכתוב כולו כפסקה אחת כמוראנוסופית, כבקטט החריג בארוכה - למעלה מעמוד - והכתוב בנוף שונה. הטקסט מופיע תחת הכותרת "מתי לאורונה היית בפורמתי": "המש דקות בלבד ליום - ואתה הופך ורועות דחליליות לשריריות ומתצות: הזה צמוק לזהה קמור וגברי: כרס עלובה למטן מוצקה; כתפיים שמוטות לרחבות והסונות; רגליים גפרוריות ליסודות איתנים וחטובים" (ז"ד, עמ' 154). בקריאת טקסט פארודי זה אי אפשר לא להיות את עקבותיה של השאיפה להתנער מן הגוף הגלתי, שאפיינה את הנאוסיים של ראשי הציונות בתחילת המאה העשרים, למשל בדבריו של מקס נורדאו על "היהדות השרירים": "נחוש אפוא את הקשר אל המסורות עתיקות הימים שלנו: נהיה שוב גברים עמוקי חזה, דרוכי איברים, עזי מבט", וראו מקס נורדאו, "היהדות השרירים", כתבים ציוניים א, 1954 [1900], עמ' 187. עוד בעניין זה הראו מיכאל גלזמן, "הגוף כטקסט, הגבריות כשפה", על שפת הגוף ביסטר הקודקו הפנימי, בתוך יהודית בראל, תמר הס ויגאל שוורץ (עורכים), ספרות ומחברת במרחב העברית במאה העשרים (בדפוס).

107. עניין זה פיתחתי בדברי בכנס השנתי ללימודי גנים ומיגרר ולתיאוריות פמיניסטיות שהתקיים בשנת 1998 באוניברסיטת תל-אביב. עוד על כך ראו מיכאל גלזמן, "הכמיהה להטרנסקואליות: ציונות ומיניות באלטנולנד", תיאורית וביקורת 11, 1997, עמ' 145-162; גיצה ירום, "פרנסיסקוס הקדוש - מקרה של היסטריה", זמנים 56, 1996, עמ' 42-56; Caroline W. Bynum, *Fragmentation and Redemption*, New York 1991; Luce Irigaray, *Speculum*, 108 of the Other Woman, trans. Gillian C. Gill, Ithaca, 1985; Anne Golomb Hoffman, 109 "Constructing Masculinity

ברומן, כמובן)? מה משמעות תיאור הסיפור הלאומי כמאבק בין דור הבנים לדור האבות, ומה מקומן של האמהות, או הבנות, בסיפור הזה? אי אפשר להתעלם מן הנסיגנות החוזרים ונשנים ביצירת שבתאי לפרק את מה ש"מאחורי המיתוס הגברי", לייצר אפקטים פארודיים המגחיכים את הפאלוצנטריזם בחברה הישראלית. הפארודיה חוגגת ולו בציון שמו של מחבר הספר מאחורי המיתוס הגברי, שמאיר מעלעל בו: "אנטוניו פייטרופינו, שמו צלצל לרגע בראשו כעיוות מכוון, אולי לשם הלצה או פרסומת" (ס"ד, עמ' 46). המחבר שולח אותנו לדרש השם, המורכב מן היסודות האולטימטיביים של "הזהות הגברית", פייטר + פיין, בהיפרבולה פארודית מובהקת. ואף על פי כן ניתן להצביע במקביל על "הגבריות המבוצרת" ביצירת שבתאי, שיש לה חלק לא מבוטל בקונויזציה של יצירה זו. כאמור, במרכז זכרון דברים מצוי משולש גברי שעוסק באובססיות בשאלת הגבריות, החל בגולדמן, המפתח את שריריו באמצעות ה"בלורוקר", מכשיר לפיתוח שרירים,¹⁰⁶ וכלה בצואר, הנאבק באובססיות בתהליך ההתקררות שלו באמצעות "יוכמס הורמון", נועץ את מבטיו בתמונות עידום של נשים ונוודד במסעות כיבוש אינסופיים בשדות הנשים, מוקף מראות מכל עבר בסטודיו שלו. צואר אינו אלא ייצוג היפרבולי, ואולי פארודי, של הייצוגים הגבריים מכאן ושל המבט הגברי מכאן. יצירתו של שבתאי מבקרת את מיתוס הגבר-הצבר ומערערת עליו באמצעות הדגשת יתר של הגבריות ובאמצעות ישראל, הצלע השלישית, שמגלם יסודות של "גבריות נשית" המסומנת על ידי תצלום של פרננט מתוך "פרנסיס הקדוש" של אל גרקו: דרך ההזדהות עם פרנסיס הקדוש, עם הסטיגמטה שהופיעה בגופו ועם היסודות ההיסטוריים הנלווים לה, אפשר לשאול אם שבתאי מנסה לערער על חוסנו של הגוף הציוני הגברי.¹⁰⁷ אך בה בעת הרומן גם משכפל מיתוסים של גבריות הרווחים בחברה הישראלית. התוצאה היא מאוד לא חד-משמעית. לוס איריגרי מצביעה על אפשרות כזו של תקיינות חתרנית בכתיבה של נשים, המשבשת באמצעות הדגשת יתר של הגבריות את המערכת הפאלוצנטריסטית;¹⁰⁸ אך גולומב הופמן בחנה סוגיה זו במכון דברים, אך בסופו של דבר היא מדגישה את היחס הפארודי לגבריות ומוותרת על המתח - המתח שאני מבקשת להדגיש דווקא - המתקיים ביצירה בין ביצור המיתוס הגברי לבין פירוקו.¹⁰⁹

במכון דברים הנשים עוברות בדרך כלל תהליך של אובייקטיפיקציה ושל הסתרה, ובשון הפתיחה של סוף דבר נוצר שוויון ערך בין נעליים לנשים: המרחק בין מאיר למוות נמדד "בכמה זוגות נעליים שעוד יקנה או בכמה פעמים עוד ילך לקולנוע, ועם כמה נשים, מלבד אשתו, עוד ישכב" (ס"ד, עמ' 9). הנשים מוחלפות זו בזו, מועברות בין הגברים, ותפקידן לאשר את גבריותם של הגברים: הן אינן קיימות לעצמן אלא דרך הפונקציה שלהן בעולם הגברים. הנשים כאן אינן אלא מקומות - תפוסים/כבושים או ריקים.¹¹⁰ הנשים הן מקומות והגברים הם המשוטטים. המשוטט, אף שהוא נתפס כמי שמגלם את המודרניות, את האינדיבידואליות ואת האוניברסליות, כמי שמגלם בגופו את הסיסמה "חירות, שוויון ואחווה", מתגלה כמי שמוזהה עם הגבריות.¹¹¹ סימני המפתח בטרטוריה המיתית של העיר המודרנית הם פנאי, צריכה ומופע הכסף, אך כל אלה מיועדים רק לגברים. ז'נט וולף שואלת אם תיתכן בכלל דמות של "משוטטת", ועונה בשלילה: המשוטט הוא גבר במובהק, והוא מתפקד בדפוס של אידיאולוגיה

Yaakov Shabtai's Past Continuous", *Prooftexts* 11, 1991, pp. 279-295

110. על ההקבלה בין כיבוש מיני לכיבוש מדיני ברומן זכרון דברים ראו סוקר-שוורץ לעיל, הערה 75.

111. Griselda Pollock, "Vision and Difference", *Femininity, Feminism and the History of Art*, London and New York 1988

112. Janet Wolff, "The Invisible Flancuse; Women and the Literature of Modernity", *Feminine - Sentences Essays on Women and Culture*, University of California Press 1990, pp. 34-50

113. יוצאת מן הכלל הזו היא רוחמה, אחותו למחצה של צואר, שאפשר לראות בה דמות פועלת, כמעט "משוטטת", המכה את צואר בנשקו שלו. רוחמה היא "דיון ז'ואניט", היא נענית לתזוירים של מאקס שפילמן ושל בוש ואינה מהססת לשלוח את צואר מעל פניה בריגע המתאים לה: "עכשיו תלכש ותלך. נדמה לי שדוהה לנו מספיק" נ"ד, עמ' 178. ובכל זאת, רוחמה, וגם אלה, שאפשר לראות בה את בת דמותו של ישראל (ישראל, אלה), אינן אלא מראות מוקטנות המשקפות את דמויות הגברים ואינן מתקיימות אלא כבמאות חיזרות שלהם.

114. ראו, Jacques Lacan, *Ecrits - A Selection*, London 1977; Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London and New York 1990

בורגנית שהמרחבים החברתיים של העיר הובנו בה כספירות נפרדות של הציבורי והפרטי, כחלוקה על בסיס מיגדרי.¹¹² הקריאה המופגנת לחופש, לשוויון ולאחווה מדמיינת חברה המורכבת בעצם מאינדיבידואלים גברים חופשיים, השייכים לעצמם, הנושאים ונותנים עם מי ששווים להם, כלומר עם גברים. מבחינה זו שבתאי איננו חורג מן הייצוג המיגדרי של המשוטט: השוטטות ברחובות יצירתו היא "גברית", ה"ביחד" הוא "גברי", ואף זכרונות הילדות, הכוללים טקסי השתנה ביחד ואוננות הדדית, הם "גבריים".¹¹³

בין האישה ל"מקום" בהקשר ילידי

מול זכרון דברים, המציב במרכזו שושלת גברית ומאבק אדיפלי בין דור הבנים לדור האבות – כפי שהורגלו בספרות העברית – נראה כי סוף דבר מסמן אפשרות של הצבת שושלת "נשית", אולי כנרטיב נוסף, חלופי, לנרטיב הלאומי ה"גברי". בסוף דבר מוותר שבתאי בהדרגה על הפוליפוניה, על ריבוי הדמויות ועל ה"ביחד" הגברי של החברה הישראלית, ומשרטט מציאות סוליפיסיסטית שכל-כולה התמקדות בסובייקט הבודד ובאימת המוות שלו. במהלך הרומן החברים מיטשטשים לאט-לאט, נמוגים. בהדרגה נראות הדמויות כלווייניו של הגיבור, כהשלכות שלו – חבריו בלונדון הם כבר חסרי שם, והדמויות הנותרות שיש להן משמעות בחייו הן האם והסבתא. כאמור, דמות האב אנמית ברומן זה. בדף עבודה בעזבונו של שבתאי נמצאה ההערה הבאה: "לתת את הדעת על דמות האבא והאחות. בעיקר האבא!!! האבא חשוב!!! לבחון היטב!!! להעשיר!!!" אך לא במקרה דהתה דמות האב בסוף דבר; שוב אין בה אותה עוצמה מצמיתה ומשתקת והיא מפנה את קדמת הבמה ונחקת אל השוליים. מרכז הכובד עובר אל מערכת היחסים הסימביוטית בין מאיר לבין אמו וסבתו. במקום הפרישה הסינכרונית-מרחבית של קשת דמויות רחבה בזכרון דברים ניתן להצביע בסוף דבר על הצטמצמות המרחב, התכנסות מעגלי הסובייקט והתפצלותו ב"מבנה עומק" כשרשרת של "בבושקות" הגתונות זו בתוך זו: הסבתא מוסיפה להתקיים דרך תנועות האם, והאם מוסיפה להתקיים דרך הבן.

ניתן לקשור יחסים סימביוטיים אלו ולהצביע, בעקבות לאקאן ואלויזת גרוס,¹¹⁴ על האפשרות לראות בכל ההתרחשויות ברומן סדרה של המרות ותחליפים למושא התשוקה הראשוני, האבוד – האם. אינסוף הטקסים שמאיר עסוק בהם ברומן, הנסיון לחזור על מעשה ראשוני שהוחמץ (המגע המיני החפז עם רעיה), הרצון האובססיבי לחזור על מעשי "הגבר הוא" עם אביה אשתו, לשכב עמה בדיוק כפי שהוא שכב אתה – כל אלה יכולים להתפרש כנסיון לחזור קשר ראשוני עם האם, שאבד במעבר לשלב הסימבולי. מה שאינו מתאפשר בכל הטקסים הכפייתיים המגוחכים-משהו לאורך הרומן – טקסים המוצגים באור אירוני-ביקורתי כטקסים של גבר נלעג, פאתטי ופרוורטי – מתחלל לפתע בפרק הסיום: כמו במעין נסיון לחזרה מתקנת, כמו בתהליך שחזור תראפויטי, מקים מאיר לתחיה את כל הדמויות שיש להן משמעות בחייו ומקיף עצמו בהן; אביו אינו זוכה להיכלל בחבורה זו. לאחר שהמחבר מיצה עד תום את המבט הביקורתי-הנוקב הוא מרפה מן הגיבור ובמעשה של חסד מממש את כמהתו הילידית להתאחד עם המשפחה המורחבת, ובעיקר עם האם. אבל אי אפשר לשכוח שהתאחדות זו פירושה גם מוות.

Julia Kristeva, 115
 "Women's Time," in *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Oxford 1986, pp. 187-211

116. ראו יגאל שורין, "הסיפור העברי – העידן שאחרי", *אפס שניים* 3, 1995, עמ' 15-7.

117. חבר לעיל, הערה 17.

118. ראו המושל צמיר, "אהבת מולדת ושיח הירשים: שיר אחד של אסתר ראב והתקבלות הגברית", *תיאוריה וביקורת* 7, 1995, עמ' 146-125, וכן גלזמן לעיל, הערה 107.

119. אריאל הירשפלד ון בכניו "אותו מקום", המשמש בדבריו חז"ל לתיאור ערוות האישה, וביקורת לכינוי האלהים "המקום", כדי לתאר ייצוג פרויוולגי כביכול של האישה, וראו אריאל הירשפלד, *דשימות על מקום*, תל-אביב 2000, עמ' 91. הירשפלד עושה מאמצים ניכרים כדי לתת יתרון לכינוי "אותו מקום" לערוות האישה: "זהו הרב המהווה מקום לעצמו, ובפני עצמו, לפני ומעבר להיותו מקום לאחרים". גרדין וארן לעיל, הערה 28 דגים ביתם האמביוולנטי של היהדות כלפי המקום. מסדרת המוצהרת היא לערער על האידאולוגיה של גוש אמונים, המייחסת חשיבות כה גדולה למקום, ולהציג את האמביוולנטיות כחוק יסודי ביתם של היהדות אל המקום כדי לא לקדש אותו, אך בכך הם המייצגים את אופני פעולתה של כל אידאולוגיה אנשי גוש אמונים אינם נזקקים להם כדי למצוא ציטוטים במקורות. הם יודעים היטב לעשות בהם שימוש נפלא למטרות הפוכות רווקא: במקום להשתמש בכינוי "המקום" לאלוהים כחסד לזיקה הקלושה של היהדות למקום הקונקרטי, הם משתמשים בו כהצדקה לכיבוש המקום בשם המקום.

120. מרדכי עומר, "הקדמה", בתוך *יצחק דנציגר – מקום, תל-אביב תשמ"ב*.

121. שרה חניסקי, "שתירת הדגים, מקומי ואוניברסלי בשית האמנות הישראלית", *תיאוריה וביקורת* 4, 1993, עמ' 105-122.

סוף דבר מסתיים במציאות ספק רחמית/מגוננת ספק אפוקליפטית. האם זהו נסיון להישאר בשלב הסמיטוי (במושגיה של קריסטבה), שפירושו גם לא להתבגר ולא לעבור לשלב הסימבולי?¹¹⁵ מה משמעות ההתייחסות והנסיגה מן הסדר הסימבולי בהקשר של החברה הישראלית? מה משמעות הלידה מחדש – ספק לידה "נשית", ספק לידה "גברית", ספק אדם הולד את עצמו, בריאה עצמית? האם יש בה משום פירוק הזהות המיגדרית ופירוק השושלת, המיקום בשושלת? או שזו בריאה אוטוקטונית, מתוך האדמה, בריאה ילידית ואולי אף כנענית? האם מתקיימת כאן זיקה בין ילדיות לילידיות? במאמר הן בהתפרקות נרטיב-העל הציוני בספרות הישראלית מצביע יגאל שורין על "הנרטיב המתילד", אחד מחמישה נרטיבים חדשים בספרות זו, ומפרש את הופעתו כחלק מ"מצב נפש תרבותי של מחאה סרבנית". נרטיב זה נמצא בספרים "העוסקים בעיצוב השפעתם ההרסנית של הנרטיבים הגדולים של עולם המבוגרים על עולמם של ילדים"¹¹⁶. חנן חבר, לעומת זאת, יוצר חיבור אחר בין ילדיות לילידיות ומציג את העמדה הילדית לא כאקט של מחאה אלא כביטוי לנרקיסיות ביקורתית, הגמוני.¹¹⁷ אני סבורה שיצירתו של שבתאי נענית לשתי הפרשנויות כאחת: יש בה פוטנציאל ביקורתי המופנה כלפי עולמם של המבוגרים המייסדים, אך פעמים רבות היא מתבצרת בסופו של דבר בעמדה נרקיסטית לא ביקורתית, בלי לפרוץ באמת אל מעבר לגבולות האידאולוגיה ההגמונית. תחילתה של הפנטזיה בפרק האחרון של הרומן היא במגע מיני של מאיר עם אישה-אם, ד"ר ריינר; מאיר "אף לרגע לא השתחרר מן ההרגשה שהיא מבוגרת ממנו, ובעיקר חזקה ועליונה עליו באיזושהו מובן עמוק וראשוני ואשר אינו ניתן כלל לערעור" (ס"ד, עמ' 207). המסע בגוף האישה מתואר כמסע בארץ שיש לה מאפיינים ארצישראליים טיפוסיים: מאיר "שכב כך בלחלוחית הנעימה והנייה לגופו להתרפות ולליאות המתוקה ולשלווה להיספג בו ולפנק אותו", ובטיילו בין "הגבעות המתערסלות" – בגוף הנשי ובגוף – חש ב"ריח מריר של קליפות תפוזים ישנות מעורב בריח סבון כביסה 'מנורה'" (שם, עמ' 208). האפשרות לראות בסוף דבר נרטיב נשי חלופי, שמערער על הסיפור הלאומי-הגברי, נעשית ברגע זה בעייתית לנוכח זיהוי האישה עם מאפיינים ארצישראליים, דרך המטפורה "אמא אדמה" הרווחת בספרות העברית ודרך רעיון הבעלות ה"גברית" על הארץ ה"נשית". האם שוב מנוכס גוף האישה לתיאור יחסי האהבה עם הארץ?¹¹⁸ ומה משמעות קריאת הכיבוש של מאיר ברגע השיא האורגומטי: "זה המקום, זה המקום?" מהו הקשר שבין גוף האישה ל"המקום", המחוז האוטופי שמאיר מגיע אליו בהזייתו?¹¹⁹ האם בתיאורי הנוף הארצישראלי ובקריאתו של מאיר אין מהדהד המושג "מקום" אצל יצחק דנציגר? "ב'מקום', אותו מבנה דמוי קבר שייח', המשמש כתא התבודדות בטבע, ראה דנציגר סמל לקשר ההדוק והנעלה שבין האדם לנופו", כותב מרדכי עומר.¹²⁰ שרה חניסקי, לעומת זאת, מנפצת תפיסה אורגנית ומיתית זו של האדם והטבע וטוענת כי תפיסה זו של הטבע והסביבה מתעלמת מן האנשים המאכלסים אותם, למשל הערבים: "הערבים, אם ישנם כאלה, הם בבחינת 'סביבה'".¹²¹ האם בפרק הסיום של סוף דבר מתפתה שבתאי לקסמיו של מיתוס הילידות והבראשיתיות הכנעני וכולל אותו בתוך פנטזיה פרטית של לידה ומוות? נראה כי בפרק זה, המתאר את הנסיגה אל הילדות, אל הרמוניה נאיבית, עולה – אולי בבלי דעת – עולם

הדימויים הקולקטיבי הנעוץ בחשיבה ראשונית ובלתי ביקורתית: געגועים נוסטלגיים לארץ ישראל הטובה והישנה, שספק אם נתקיימה אי פעם ושהגעגועים אליה הופכים אותו ואתו אמו ל"גולים בארצם".

אפשר אפוא לדאות את זכרון דברים כהתמודדות וקריסה למול חוק האב, כחיים בצל האב. בסוף דבר, לעומת זאת, האב נמוג. מול אימת המוות מצטנף הגיבור ונסוג אל השלב הסמיוטי, אל ממלכת ההשפעה הנשית, האמהית, השלטת בלידה ובמוות, ושוב אין הוא מגלה עניין של ממש במה שבתווך, בממלכת החיים, בשפה, בסדר ובמשות, המצויים בשליטתו של האב. אף על פי כן, האם התבנית האדיפלית אכן נפרצת כאן בסופו של דבר? האם נפתח לאישה מקום חדש – לא עוד כְּחַס, כְּמַכְל, כמשהו ריק? או שמא יש בכך משום הגשמה דווקא של הנרטיב האדיפלי – השאיפה "לשכב עם האם"? נראה ששבתאי משרטט כאן במהוסס, בקו קטוע, נרטיב חלופי לסיפור הגברי, אף שהכלים, המטרפורות, עדיין שאובים מן המאגר הסטריאוטיפי המחבר בין אישה ובין אדמה, חושך ומוות.

כדאי לחתום את הדיון על המרחב שמייצר שבתאי ביצירתו ועל "שם המחבר" שמייצרת הביקורת עבור "יעקב שבתאי" בעיון חוזר בקווי אוויר מאת נתן זך. באוסף שיחות זה עוסק זך בעיקר ב"אתוס הנערים והנעורים" ובריבוי המיתות הרומנטיות בספרות העברית, אבל מעניינת במיוחד התייחסות אחת שלו למרחב התל-אביבי ביצירת שבתאי כמרחב של מהגרים. בקריאה חוזרת אפשר לגלות שגם זך זיהה את הצרימה שבדיבור על "מגיפת המהגרים החדשים" מכרון דברים, והוא אף מעיר שזו "מגיפה" רק "מצד אחד של המתרס, והוא צד המיעוט".¹²² עם זאת, זך אינו משתתף אף לרגע בצד האחר והוא אף נמוע מלדבר בלשון ישירה על ה"מזרחים"; הוא מצביע להרף עין על הבעייתיות של "כור ההיתוך המפורסם" ומיד שב ל"צד המיעוט", קרי, האשכנזים: "אבל אל נשכח שמיעוט זה הוא הכותב כיום את הספרות העברית הרגישה ביותר, הוא שמעצב את דמות עצמו בעיני עצמו כיום". כלומר, בידי המיעוט נתון הכוח של הממסד הקונוני, הכוח לייצר את ה"מאז'ורי". בבת אחת סותם זך את הגולל על הפוטנציאל הביקורתי שהסתמן בדבריו ושב לאשרר את "דמות עצמו בעיני עצמו". מי זה ה"אנחנו" הוה, שאך לפני רגע הופרך? זך שב והופך את ה"אנחנו" לרוב (ובדין, שכן בידי הכוח הממסדי הפוליטי-כלכלי-תרבותי), ועובר לתאר את מצוקתם של "צברים בני מהגרים" – דוגמת שבתאי – שהנה ניתן להם "המעט, המעט מזעיר, ששרד בידיהם" (היינו: תל-אביב), לאחר "ייסורי עקידה" (היינו: "פרעות", שואה ועלייה ארצה), ובאו "המהגרים החדשים" (היינו: המזרחים) ונטלו מהם את כבשת הרש! זך חותם בצייטטה מתוך זכרון דברים, המתארת את צריפי תל-אביב הישנה כ"סיעה של פליטים שאיבדו את שארית רצון החיים",¹²³ ויוצר זיהוי מוחלט בין המרחב ובין מקצת הסובייקטים המאכלסים אותו, אותם "צברים בני מהגרים"; הפליטים האחרים, "המהגרים החדשים" שהזכרו אך לפני רגע, שבו ונשכחו ונתרו ללא מרחב מכונן.

אבל לא רק זך מדבר על "אנחנו" בקריאתו את שבתאי. זוהי יצירה מאז'ורית המעוררת הזדהות רבה בקרב קוראיה, עד כדי דיבור בשם "אנחנו", וזאת למרות הקול הנשמע פרטי כל כך, ובעצם בגללו: האסתטיקה של ספרות מאז'ורית, אומרים דלו וגואטרי, מציבה אידיאל של ייצוג היחיד

122. נתן זך, קווי אוויר, ירושלים 1983, עמ' 16.

123. שם, עמ' 17.

124. דלו וגואטרי (לעיל, הערה 69).

125. ראו חנן חבר, "גורו לכם מן הגליצאים: ספרות גליציה והמאבק על הקנון בספרות העברית", תיאוריה וביקורת 5, עמ' 55-77.

כבעל מאפיינים אוניברסליים, הומניסטיים, יחיד שהוא קודם כל בן אנוש.¹²⁴ דרך הדיבור בשם האוניברסליות מצניעה הספרות המאו'ורית את האינטרסים של התרבות השלטת שאותה היא משרתת,¹²⁵ ובכך היא מאפשרת הזדהות גם מצד מי שהאינטרסים שלו בעצם מנוגדים: עוצמת ההזדהות שמעוררת יצירת שבתאי כה גדולה, עד שהיא מובילה את הקורא להזדהות עם הסובייקט המעוצב בה, בלי לשים לב שבכך הוא מתנכר לעתים לעורר-שלו, למינר-שלו. על רקע ה"אנחנו" של זך – שהוא ה"אנחנו" שמאכלס את המרחב ביצירת שבתאי, והוא ה"אנחנו" של מי שבחרו בשבתאי "לעצב את דמות עצמו", היינו הממסד הספרותי, קובעי הקנון – בולט העדרו של קול אחר, קולו של ה"אחר", ה"אחרת", בדומה לדין וחשבון הנוקב שמשמיעה יונית נעמן בקולה הבודד:

זה מוזר: אני קוראת את יצירותיו של יעקב שבתאי ומרגישה כמו הילד השחור בסצנות קולוניאליות שכיחות "שמתרחק מעצמו, מגזעו, מתוך הודות גמורה עם הפוזיטיביות של הלובן, שהנו בעת ובעונה אחת צבע ולא צבע".¹²⁶ אני מוצאת את עצמי מזדהה עם מאיר וגולדמן; בעיני רוחי אני שייכת למילייה של הדוד לזאר ומאיר ציימר, אבל אני לא. "הפוזיטיביות של הלובן", כפי שהיא נרקמת במארג הטקסטואלי, כל כך משכנעת, עד כי קשה לי, ה"אחרת", להתיק את עיני מהמראה ולהתבונן בחזרה בפניה של אמי; אני נשכית בסטריאוטיפים הגזעניים כמעט ללא קושי.¹²⁷

126. באבא (לעיל, הערה 84), עמ' 152.

127. הדברים נכתבו בעבודה שהוגשה לי בקורס על יצירת שבתאי. אני מודה ליונית נעמן על שהרשתה לי לצטט מדבריה.

אוניברסיטת תל-אביב