

מנאן, כתביעת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

מנאן כרך כ"ג, ספטמבר 2022, תשפ"ג

π

פרדס הוצאה לאור

הַקְּשָׁיִם

המכון לחקר הספרות
והתרבות היהודית והישראלית



אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
Ben-Gurion University
of the Negev

עורכת: חנה סוקר־שווגר

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

מרכזת המערכת: מורן אריה

חברי מערכת: מעין איתן, אושרת אסייג־לופז, עדית אליסף, מורן אריה, לירון בירן־ניסלהולץ, רות דולורס וייס, יוני ליבנה, אדוה מלר, אסף פורגס, נעם קרון, לינה רוז ורחל שרייבר

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

עריכה לשונית: טלי בלייכר (עברית). מרים מירשואם הדר (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב־רדלמסר ז"ל

סדר, עימוד והכנה לדפוס: פרדס הוצאה לאור

צילום על הכריכה: מיכאל דרוקס, דימוי, 2013.

הדפסה דיגיטלית ואקריל על בד, 140x205 ס"מ.

© באדיבות מיכאל דרוקס ואוסף לושי אמנות ופרויקטים

מתוך הפרויקט המשותף: מבט. חומר. מחשבה.

הגיליון רואה אור בתמיכת: טוני וסטיוארט ב. (ז"ל) יאנג.

ISSN 2710-2041

כל הזכויות שמורות © תשפ"ג 2022 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע ופרדס הוצאה לאור, חיפה.

נדפס בישראל

www.pardes.co.il

תוכן העניינים

עלי יסיף, ספר מאורעות צבי: קווים לדמותו של הרומן העברי הראשון — 5
יהושע לוינסון, "וילך אברם": סיפורי מסע כסיפורי ייסוד — 47

לילך נתנאל, הגאוגרפיה של הבדיון: עיון בספרות היהודית המודרנית 1860-1920 — 67
אלעזר (אליק) אלחנן, "אָנָה אַלֶּיךְ אֶת יְגוֹנִי": המרחב הלאומי בשירתו של יעקב
שטיינברג בעברית וביידיש — 91

שמעון פוגל ומשה לביא, בין ביצועיות, דוברות ומחברות: בעקבי פתיחות "יתברך" מן
הגניזה הקהירית — 123
איתי מרינברג-מיליקובסקי, ארעא דרבנן: על סכסוך טריטוריאלי ויישובו
בסיפור תלמודי — 155

שירה סתיו, "אין זה משל אלא דברים כפשוטם": אלגוריה, מוחשיות ופרשנות בסיפור
אחד של עגנון — 173
חן שטרס, "הכל פתוח מול עיניו": ראייה ופני שטח בסיפורת של ישעיהו קורן — 195

אריאל פרידן, דקלים, תמרים, חלב ודבש: על קובץ שירי העם הערביים דקלים ותמרים
שתורגמו בידי נתן זך וראשד חוסיין — 223
אליהו רוזנפלד, והאדם האפס יהיה קורא רע מאוד: על מקומו של הקורא בשירתו של
מאיר ויזלטיר — 259

תאוריה — 279

הת'ר לאב, הפיתויים: דונה הראווי, אובייקטיביות פמיניסטית ובעיית הביקורת
(תרגום: יוני ליבנה) — 281
יוני ליבנה, על שירת הסירנה ועדשת המיקרוסקופ: דונה הראווי בין ביקורת
לפוסט-ביקורת — 305

דיוקן ובעקבותיו — 319

ריאיון עם אפרת מישורי, "במכת זנב של לוויתן פצוע" — 321
אפרת מישורי, בין משמעות למשמעותיות ובין מוטיב למוטיבציה: על אספקט אפשרי
אחד של הקשר בין פסיכואנליזה וספרות — 359

מורן אריה, "לב אחד שבור / בלב אחד שלם": מופעים סייבורגיים בשירת
אפרת מישורי — 371

המשתתפים בגיליון – 405

הנחיות למחברים – 409

ספר מאורעות צבי: קווים לדמותו של הרומן העברי הראשון*

עלי יסיף

לזכרו של פרופ' שמואל ורסס, חוקרה הגדול של ספרות ההשכלה,
מורה אהוב, העניו באדם.

והנה איש מסכן עמד אתי בבגדים בלויים [...] ושאלתיהו מאין באתה?
ויען ויאמר, מדורות הראשונים. ולאן אתה הולך? ויען, לאחרית הימים.
חלומי קץ הפלאות, כתב היד

ספר מאורעות צבי מעמיד בפני הספרות העברית החדשה חידה לא פתורה. מאז פורסם לראשונה בדפוס, בשנת 1814, אין אנו יודעים מיהו מחברו, לא מאילו חוגים של התרבות היהודית צמח ולא מה היו המניעים או המטרות לחיבורו. אף בנוגע לאופיו הספרותי אין הדברים נהירים: האם הוא אוסף של מכתבים או חזיונות מיסטיים, מחזור סיפורים, כתב פלסתר על התנועה השבתאית, ביוגרפיה של המשיח או רומן היסטורי? בתקופה שחלפה מאז קריסת התנועה השבתאית ועד לפרסום הספר, כמאה וחמישים שנים, נכתבו עליה חיבורים לא מעטים, ובכלל זה זיכרונות של מי שחיו בימי המאורעות עתירי התהפוכות ויכלו להעיד על שראו במו עיניהם, וכן ויכוחים תאולוגיים-היסטוריים מורכבים על אופייה של התנועה ועל האתגר הגדול שהעמידה לפני היהדות המודרנית. הפופולריות הרבה של ספר מאורעות צבי (שעליה אפרט בהמשך) מעלה את השאלה במה כוחו? התשובה לשאלה זו מצויה, ככל הנראה, לא בחקר ההיסטוריה של התנועה השבתאית או בתורתה, אלא בהיותו של מאורעות צבי החיבור **הספרותי** הראשון בעברית שנכתב על שבתי צבי ותנועתו, וכנראה אף הרומן ההיסטורי העברי הראשון בעת החדשה (לפחות

* אני מודה לפרופ' שמואל פיינר ולקורא האנונימי על קריאתם הביקורתית של המאמר, על הצעותיהם והארותיהם. האחריות לדברים הנאמרים כאן חלה, כמובן, עליי בלבד.

זה הידוע לנו כיום).¹ אך חשיבותה הגדולה של היצירה טמונה לא רק בראשוניותה, אלא בעיקר במורכבותה: מאורעות צבי הוא ספר שמושגים כמו "לימינלי", "חתרני" ו"רב-מישורי" נטבעו לכאורה במיוחד כדי לתארו. בד בבד עם סממנים ספרותיים מובהקים של הסיפורת המסורתית היהודית המצויים בו בשפע, הוא מושתת על יסודות מוכרים של הרומן האירופי של המאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה. הוא מלא עד גדותיו בביטויים מן העולם היהודי-האורתודוקסי – אמונה עמוקה בביאת המשיח, חובת שמירת המצוות, ביטחון מלא באלוהי ישראל – ובעת ובעונה אחת מכיל גילויים "משכיליים" מובהקים, כמו מושגים מן המדע והגאוגרפיה של המאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה, תרגומי ביטויים לגרמנית, הערות שוליים מפורטות בעלות אופי אתנוגרפי, והתייחסות סאטירית

1 ניצה בן-ארי מזהה את הרומן ההיסטורי הראשון בספרו של פיליפסון (Philipsson) משנת 1834 *Die Marannen*, ואילו ג'ונתן סקולניק מצביע על 1837 כשנת "לידת" הרומן ההיסטורי היהודי. ניצה בן-ארי, רומן עם העבר: הרומן ההיסטורי היהודי-הגרמני מן המאה ה-19 ויצירתה של ספרות לאומית, תל אביב: דביר, תשנ"ז, עמ' 13; Jonathan Skolnik, "Writing Jewish History between Gutzkow and Goethe: Auerbach's Spinoza and the Birth of Modern Jewish Historical Fiction", *Prooftexts* 19, 2 (May 1999), pp. 101-125. שמואל ורסס (ובעקבותיו ניצה בן-ארי, עמ' 170-172), מציין כיצירות הספרות הראשונות על שבתי צבי את ספרו של לודוויג סטורץ' (Storch) משנת 1838 *Der Jakobstern* ("כוכב יעקב") ואת יצירתו הגדולה של הרמן רקנדורף (Reckendorf) מן השנים 1856-1857 *Geheimnisse der Juden*, שבה הוא מקדיש פרק חשוב בהיסטוריה היהודית לשבתי צבי. ראו, שמואל ורסס, השכלה ושבטאות: תולדותיו של מאבק, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 1988, עמ' 192-196. ראו גם את הדיון המקיף ביצירתו של רקנדורף אצל בן-ארי. לעומת זאת, פאוול מצייקו טוען שיצירת הספרות היפה הראשונה על שבתי צבי, העושה רומנטיזציה שלו ושל התנועה השבתאית, היא הנובלה של לאופולד פון זאכר-מאזוך (von Sacher-Masoch) משנת 1874 *Sabbathai Zewy: Sabbatian Heresy*. Pawel Maciejko, *Sabbathai Zewy: Sabbatian Heresy: 1874 Writings on Mysticism, Messianism, and the Origins of Jewish Modernity*, Waltham, MA: Brandeis University Press, 2017. כקודמיו גם ון דר הוון, המונה בספרו יצירות ספרות על שבתי צבי, אינו מזכיר את מאורעות צבי, שדווקא בו, כפי שנראה הלאה, הוקדש מקום לא מבוטל לשרה, אשתו השלישית של שבתי צבי. אלכסנדר ון דר הוון, שרה האשכנזיה מלכת השבתאים, מאנגלית: ענת שולץ, תל אביב: אדרא, תשע"ט, עמ' 20-25. כך או כך, כל הרומנים ההיסטוריים שנושאים הוא ההיסטוריה היהודית, גם אלו שלא נכתבו בעברית, מאוחרים למאורעות צבי – אולי להוציא את ספר זכרונותיו של דה לה קרווא (De la Croix) משנת 1684, שעניינו אירועים היסטוריים באימפריה העות'מנית והוא כולל פרק סיפורי על שבתי צבי. על פי מירון, "הרומאנים המוקדמים ביותר, שנכתבו בעברית וביידיש מתוך תודעה ספרותית-ז'אנרית; דהיינו, יוצריהם ידעו שהם כותבים יצירות השייכות לז'אנר של הרומאן [...] הגבל זה בא להסביר מדוע נמנעתי מהצטרפות למסעי-הצייד אחר רומאנים 'מוקדמים' יותר מ'אהבת ציון' של מאפו (1853) [...] קיומו ההיסטורי של הרומאן [...] מבוסס גם על נוכחות אידיאלית, חברתית והיסטורית. בלשון אחר, הרומאן קיים כאשר קיימת תודעת קיומו של הרומאן. [...] מצוי גרעין של קהל-קוראים ספציפי, ה'צורך' את הרומאן, משום שבו, דווקא בו מוצא הוא מזון רוחני דרוש לו". דן מירון, בין חזון לאמת: ניצני הרומאן העברי והידי במאה התשע-עשרה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1979, עמ' 11. איני יכול להיכנס במסגרת זו לפולמוס עם הגדרה כה בעייתית כמו "תודעת קיומו" של רומן, בוודאי בכל הקשור ליצירה אונימיית כמו מאורעות צבי, ובוודאי בנוגע לקהל קוראים כה אקלקטי שאליו מכוונת היצירה, כפי שנראה בהמשך. ולעומת המשכילים, שקראו בספר כרומון, אין ספק שהמאמינים החרדים קראו אותו ככתב פולמוס. הדברים שלהלן רחוקים אפוא מלהיות, כך אני מקווה, "מסע ציד אחר רומאנים מוקדמים", כלשונו של מירון, אלא יש לראות בהם בחינה של יצירת מעבר חשובה ומובהקת בין הספרות היהודית המסורתית לבין הקולות הרומנטיים החדשים בראשית העת החדשה.

וביקורתית לתופעות שונות של האמונות העממיות ביהדות. תחום לימינלי אחר הבולט בכל מהלך היצירה הוא תיאוריהן של תופעות על-טבעיות, כמו שדים ורוחות, כשפים, מלאכים וכוחות אלוהיים או דמוניים, בפירוט כה רב עד שאפשר לפרשו כאמונה בקיומן, ואפשר גם לראות בהן ביקורת חריפה על אמונות שרווחו בתנועה השבתאית. אמונות עם על-טבעיות מובהקות אלה באות בצידן של השוואות אנתרופולוגיות לפולחנים, לטקסים ולאמונות מאגיות בחברות ועמים רחוקים, ב"איי אינדיא המערבית ואינדיא המזרחית" וב"אפריקא" ו"אסיא". תכונות אלה של מאורעות צבי מצביעות על חשיבותו העקרונית **כיצירת מעבר מובהקת** בין התרבות היהודית המסורתית של שלהי ימי הביניים לבין זו של העת החדשה, או כלשון המוטו בראש מאמר זה: "מאין באתה? ויען ויאמר, מדורות הראשונים. ולאן אתה הולך? ויען, לאחרית הימים". וככל יצירת מעבר משמעותית, ההתמקדות ביצירה זו בבחינת מיקרוקוסמוס שיש בו כדי לייצג את התמונה הכוללת, שופכת אור על אופייה ומניעיה של המהפכה החשובה ביותר בתרבות היהודית במאות השנים האחרונות.

כתבי יד, דפוסים ומה שביניהם

אמר המעתיק (אשר העתיק וליקט הספר הזה) [...] אמר המוכר ספר זה [...] אמר המדפיס נכד הקדוש ר' יצחק. חלומי קץ הפלאות, כתב היד

תעלומה טקסטואלית ראשונה, אם כי לא עקרונית, היא תאריך הדפסתו הראשונה של החיבור. אף שבעותק המצוי בידינו, מבית דפוס רוזאנס בלמברג, מצוינת שנת ההדפסה 1804, הביבליוגרפים משוכנעים שהתאריך בו זויף, וכי המהדורה הודפסה עשרים שנים מאוחר יותר, ב־1824. לפיכך, ככל הנראה, המהדורה המוקדמת ביותר של הספר נדפסה ב־1814, בדפוס ישראל יפה בקאפוסט, באותה שנה ובאותו בית דפוס שבו נדפסה גם המהדורה הראשונה של שבחי הבעש"ט.² עותק בודד ממהדורת דפוס זו מצוי כיום בבית המדרש לרבנים בניו יורק.³ הדפוסים המאוחרים יותר, מוורשה (1838), מלמברג (1865) ועוד, חשובים פחות לנושאו של מאמר זה. השוואה בין שני הנוסחים הראשונים מלמדת

2 באותו בית דפוס ובאותה שנה נדפסו שתי מהדורות שונות במקצת של ספר מאורעות צבי. אברהם יערי, "לקוטים ביבליוגרפיים: לו. בית-דפוסה של הרבנית יהודית ראזאניש בלבוב", קרית ספר יז (ת"ש), עמ' 95-108. בעמ' 97 מסביר יערי כי שנים אחדות לאחר מותה הדפיסו בלבוב ספרים "שהיה צורך להעלים בהם מעיני השלטונות את שם המדפיס ואת שנת הדפוס. אז זייף המדפיס וכתב בשערי הספרים בגרמנית, שהם נדפסו בדפוס יהודית בלבוב, וכן זייף את שנת הדפוס וכתב בלועזית 1800 או 1802 או 1804". וראו גם: אברהם יערי, מחקר ספר: פרקים בתולדות הספר העברי, ירושלים: מוסד הרב קוק, תשי"ח, עמ' 267; ישעיהו וינוגרד, אוצר הספר העברי, ב, ירושלים: המכון לביבליוגרפיה ממוחשבת, תשנ"ד, עמ' 417.

3 עותק דיגיטלי שלו מצוי באתר בית הספרים הלאומי בירושלים. לרשימה לא מלאה של מהדורות הספר ראו ורסס, הערה 1 לעיל, עמ' 222.

שהם זהים כמעט לחלוטין: אם אכן דפוס למברג מאוחר יותר, הרי שהוא העתק מדויק ונאמן של דפוס קאפוסט, לא רק בנוסח אלא גם בהעמדה הגרפית, בחלוקה לפסקאות, בהדגשת הכותרות וכיוצא באלה. ואכן, בעמוד השער של דפוס למברג כתב המדפיס במפורש: "וחילו פנינו רבים. להדפיסו מחדש. גלל כן התאזרנו חיל להדפיסו מחדש ביתר שאת וביתר עוז".

לשאלה זו, שנפתרה בחלקה, קודמת שאלה מרתקת אחרת, שדומה כי אף לה אין תקדים לפני ספר מאורעות צבי, והיא קיומו של כתב יד יוצא דופן ביופיו של החיבור, הדומה ושונה בעת ובעונה אחת מן הדפוסים.⁴ המחלוקת בדבר קדימותם של הדפוסים מתגמדת עם גילוי ופרסום קיומו של כתב היד. כתב היד מצוי, כמו העותק של מהדורת קאפוסט מ־1814, בספריית בית המדרש לרבנים בניו יורק,⁵ מועתק על פני ארבעים ותשעה דפים וכתוב ב"אשכנזית רהוטה, [של] המאות הי"ח – י"ט".⁶ אך מעבר לניסוח הקטלוגי היבש, כתב היד כולו מועתק בכתב יד מדויק ואחיד, בכתובה מקצועית, ברורה ונאה, וערוך בגרפיקה מרשימה. שמות ומושגים בעלי חשיבות הובלטו בו, מילים קשות נוקדו, הוא חולק לפרקים ולראשי פרקים, וכן הותקנו בו הערות שוליים וסוגריים משולבים מסוגים שונים – כולם מאפיינים הנעדרים כמעט לחלוטין מן הדפוסים שזכרו למעלה, שבהם הטקסט נדפס ברצף אחד ונעדר כמעט תשומת לב גרפית או אסתטית. כמובן, השאלה הראשונה העולה לאור גילוי של כתב היד נסובה על יחסו לדפוס או לדפוסים הראשונים: האם העתיק מאחד הדפוסים הללו, או שהיה הוא המקור או אחד המקורות שמהם הודפס? לאחר עיון מפורט בנוסחים אלה של מאורעות צבי דומה שאין כמעט להטיל ספק בכך שכתב היד קדם לדפוסים הראשונים, ואף שימש כמקור או אחד ממקורותיהם. מבין עשרות הראיות הטקסטואליות שאפשר להביא לכך, אציג בקצרה כמה מן הבולטות:

4 אני אומר זאת בהסתייגות־מה, כי גם בנוגע לספר המפורסם יותר שבחי הבעש"ט, שכאמור, נדפס באותו בית דפוס ובאותה שנה, התעוררה השאלה ב־1980, משהתגלה כתב יד שהיה, ככל הנראה, המקור לדפוס. הנושא נידון בפרוטרוט אצל Moshe Rosman, "In Praise of the Ba'al Shem Tov: A User's Guide to the Editions of Shvihei haBesht", *Polin* 10 (1997), pp. 183-199. לפקסימיליה של כתב היד ולדיון מפורט ביחס שבינו לגרסת הדפוס ראו, יהושע מונדשיין, ספר שבחי הבעש"ט: פקסימיל מכתב היד היחידי הנודע לנו ושינויי נוסחיו לעומת נוסח הדפוס, ירושלים: 'מונדשיין, תשס"ט. בשני הדיונים הללו מוסכם כי כתב היד שימש, בצידי של מקורות אחרים, בסיס לדפוס הראשון, ראו אף: יונתן מאיר, הערה 5 להלן, עמ' 144-145, והספרות הנוספת הנמסרת שם.

5 סימנו של כתב היד בספריית ה־JTS הוא MS 2206. מכר אותו למוסד ב־1907 י"ל זוסניץ (Sossnitz), שהיה עורך ספרותי, רב ומשכיל בפולין, לאחר הגירתו לניו יורק. האינפורמציה נשלחה אליי באדיבותה של גב' אינה כהן, ספרנית בכירה בספריית ה־JTS. אני מודה לה אף כאן על עזרתה ואדיבותה. בימים אלו עמל יונתן מאיר על מהדורה ביקורתית של מאורעות צבי, שתתבסס ככל הנראה על כתב היד ועל הדפוסים הראשונים, ותכלול גם מבואות על ההקשר התרבותי והאידיאלי של החיבור. ראו לעת עתה, יונתן מאיר, "ספר חלומי קץ פלאות (מאורעות צבי) ועיצוב דמותה של השבתאות במאות השמונה עשרה והתשע עשרה", מחשבת ישראל א (תשע"ט), עמ' 125-168, ועל ההשוואה בין כתב היד לבין דפוס ראשון, ראו הדיון בעמ' 140-143 במקור זה.

6 כך לשון קטלוג בית הספרים הלאומי בירושלים.

כתב היד (דיג', עמ' 11א): "פוק חזי מה עלתה לו ליוסף דלריינה. ור' יוחנן אמר אילמלא היתי בדור חונה המעגל החרמתיהו. על שהכביד את בוראו ע"י שם המפורש להמטיר מטר על הארץ. אעפ"י שהציל כמה אלפים מישראל שלא ימותו ברעב ובצמא".⁷ דפוס קאפוסט ז, ב: "ופוק חזי מה עלתה לר' יוסף דולריינה ושמעון בן שטח כעס על חוני המעגל על שהפציר בכבודות[?] לבוראו ע"י שם המפורש להמטיר על האדמה אע"פ שהציל אלפים מישראל שלא ימותו ברעב ובצמא".

כתב היד שוגה בצינו את ר' יוחנן כיריבו של חוני המעגל, ולא את שמעון בן שטח, כפי שמופיע בכל נוסחאות האגדה בספרות חז"ל. אף הציטוט כביכול מפי רבי יוחנן, שכמובן, לא החרים את חוני המעגל משום שלא היה בן דורו, שגוי, כי במקור הנימוק אחר. ברור שלא ייתכן כי כתב היד ראה לפניו את נוסח הסיפור הנכון, כפי שהוא מצוי בדפוס, ושינה אותו לנוסח השגוי, ואין ספק בכך שהמדפיס הוא שראה את השגיאה בכתב היד, ותיקנה.

ראיות מטיפוס אחר הן דיוקים בשפה המקראית:

כתב היד (דיג', עמ' 7א): "ויען ויאמר [שבת] חלום חלמתי ותפעם רוח בקרבי, ולא ידעתי לפותרו". דפוס קאפוסט ג, ב: "ויען ויאמר חלום חלמתי ופותר אין אותו"; כתב היד (דיג', עמ' 7א): "וחזר לבית אביו לפני הנער נראה דואג ודמענו עודנה בלחיו". דפוס קאפוסט, ג, ב: "ראה אביו את פני בנו שבת זועף ודמענו על לחיו".

התיקונים נעשו בבירור לפי הפסוקים (בראשית מא 15; איכה א 2), והרי לא ייתכן ההפך, שכתב היד ראה את נוסח הדפוס ושיבש אותו.

טיפוס אחר של שינויים הוא השימוש במילים ובמונחים לועזיים:

כתב היד (דיג', עמ' 8א): "ובריות קטנות שגדלן רבע וחצי רבע (לילעפיטאָנר) באמה". קאפוסט ח, א: "ובריות קטנות שגדלן רבע וחצי באמה הנקראים (ליליפוטז)".

לעומת הביטוי הגרמני וההטיה הגרמנית שבכתב היד (liliputaner), המדפיס כנראה התאים את הכתיב למקובל אצלו. בדפוס גם נוספת המילה "הנקראים" – הרי קשה לשער שמעתיק ישמיט את המילה המקדימה את הביטוי הלועזי – זוהי תוספת שיש בה הנמקה ראויה לתרגום. זאת ועוד:

כתב היד (דיג', עמ' 11א): "ובמדינות מערב ישתמשו בידיעה אחת שקורין סימפאטי ואַנטִיפֶאטי שפירושו שמירות הטבע ונגדות הטבע. רק חכמי היהודים אינם מותרין להשתמש בהן. על שלא יודע מאיזה כוח שיושפע ואשר יוציאו אותן מהן".⁸ בדפוס קאפוסט ז, ב: "ובמדינת מערב משתמשים בידיעה א' הנקרא אצלם סומפאטי ואַנטִיפֶאטי שפירושו שמירת הטבע והתנגדות הטבע רק חכמי היהודים אינם מתירי' להשתמש בהן יען שהמשתמשים בעצמם אינם יודעים מאיזה כוח תמצא הפעולה אשר גורמים". ברור מכאן שהדפוס אינו מכיר כלל את המושגים – ומשבשם.

7 כיוון שמספור העמודים בכתב היד נותר רק בחלק מן הדפים, אני מסמן את מראה המקום גם על פי מספורם במהדורה הדיגיטלית של בית הספרים הלאומי. בכל הציטוטים שלהלן מכתב היד אציין את הקיצור "דיג'".

8 הניקוד וכל ההדגשות בציטוטים המובאים במאמר הם במקור.

אחת החידות הגדולות שמעמיד בפנינו ספר מאורעות צבי היא התערבותה של דמות הקרויה "מערבי" בפרשנות, בהתייחסות אל ובהרחבה של האירועים המסופרים בגוף העלילה הסיפורית, דמות שעליה עוד נרחיב להלן. החוקרים שעסקו באישיות זו הסכימו כי הכוונה היא לדמות בדויה של מלומד מאירופה המערבית, המשתמש בידעיותו בשפה הגרמנית ובתגליות מערביות כדי לפרש את המסופר באירועי התנועה השבתאית, וכדי להרחיב בעניינם. כאן, בנקודה זו ממש, טמונה אולי חשיבותו הגדולה של כתב היד: כל הערותיו של "מערבי" מן הדפוסים, ואפילו רבות ומקיפות יותר, מצויות גם בכתב היד – אך לעולם לא מפי "מערבי", אלא תמיד בכותרת "הגה"ה". ראו, למשל, כבר בהופעת ההערה הראשונה:

כתב היד (דיג', עמ' 12b): "ותיקחני בזרועי ותוציאני ממנו. ותשכב תמורת. ואקיין והנה חלום". מכאן מפנה הסימן F מגוף הטקסט אל השוליים, ושם נכתב: "הגה"ה. כך הוא מנהגן של בני מדינת קונקאן שבארץ אינדיא. מזרחית במלכות קאנארא שעובדים למזיקים". לעומת זאת, בדפוס קאפוסט, עמ' ט, ב: "ותקחני בזרועי ותוציא אותי ממנו ותשכב עמו*" [כך סומנה ההערה] תמורת, ובהערה נכתב: "מערבי: ככה היה מנהגן של מדינת הגוים היידין במדינת קינקאן שבארץ אינדי' מזרחי' במלכות קאנארא אשר השתחוו למזיקין".

כמו במקרים הקודמים שצוינו, ובעוד עשרות אחרים, גם במקרה הזה אין להעלות על הדעת שמעתיק כתב היד העתיק מן הדפוס, בעודו מוצא לפניו את הכינוי "מערבי" ושינה אותו ל"הגה"ה". סביר יותר להניח שהמגיה החרוץ בבית הדפוס בקאפוסט מצא לפניו בכתב היד את הכינוי הכללי והמעורפל "הגה"ה", ובשל ריבוי ההערות הגדושות בידע גאוגרפי ואנתרופולוגי, המכילות מילים וביטויים מתורגמים לגרמנית, סבר שהסופר – ובוודאי מחבר ההערות – היה מערבי,⁹ ולכן בחר לכנותו כך לכל אורך החיבור.

על כך נוספת עוד ראיה נסיבתית אחת: לעומת הקהילות היהודיות בארצות האסלאם, שבהן – בשל ריבוי הסופרים המקצועיים ומיעוט בתי הדפוס – מוכרת היטב התופעה של העתקת דפוסים קודמים בכתב יד, באירופה תופעה זו כמעט ואינה מוכרת, בעיקר בשל ריבוי היחסי של בתי הדפוס מאז המאה השש־עשרה ואילך. כלומר, האפשרות שסופר סת"ם שעמד בפניו אחד הדפוסים של מאורעות צבי החליט להעתיקו במלואו בכתב יד היא בלתי סבירה.¹⁰

מן הדברים שנאמרו כאן על היחס בין כתב היד לבין הדפוסים רב הפיתוי לטעון שיש בידינו אוטוגרף – כתב ידו המקורי של מחבר מאורעות צבי. עם זאת, ככל הנראה, אין הדבר כן. במקום אחד לפחות אפשר לראות שכתב היד השמור בבית המדרש לרבנים

9 כך כבר בהערה הראשונה שצוטטה למעלה ("ובמדינות מערב ישתמשו בידיעה אחת"), ומכאן הוא ממשיך כנראה את "מערבי".

10 ואכן, שוב בספריית בית המדרש לרבנים בניו יורק (MS. 3771), מצוי כתב יד נוסף של מאורעות צבי, ובו שישה עמודים בלבד. עותק זה, הכתוב בכתובה מזרחית מובהקת וכולל רק קטע קצר מתוך החיבור (עמ' 10-11 כגו בדפוס למברג), זהה ממש, אות באות, לדפוס. קטלוג הספרייה מציין שמקורו בצפון אפריקה, וקרוב לוודאי שהועתק מאחד מדפוסים החיבור בידי סופר סת"ם באחת הקהילות שם.

מעתיק ממקור אחר: "שניבאו עליו שהיה שוטף (צ"ל שותף) למעשה בראשית" (דיג', עמ' 30א. בדפוסים תמיד נכתב "שותף", למשל דפוס קאפוסט, עמ' כז, א). אם כן, המעתיק מצא לפניו את הכתיב השגוי, העתיקו כמות שהוא והציע תיקון בסוגריים – עד כדי כך התייחס ביראת כבוד לספר שהעתיק ממנו! מכאן, שכתב היד האחד ששרד בידינו הוא ככל הנראה פרי העתקה נאמנה של כתב יד קודם.

עוד שאלה ללא תשובה מוסכמת מציב לפנינו מועד חיבורו של מאורעות צבי. התאריך הוודאי הידוע לנו הוא, כאמור, דפוס קאפוסט משנת 1814, אך ברור מן הדברים שנאמרו זה עתה שכתב היד קדם לו, והיה אחד ממקורותיו. אם כן, השאלה היא עד היכן בשלהי המאה השמונה-עשרה אפשר לקדם את זמנו של כתב היד. לדוגמה, גם בכתב היד (דיג', עמ' 10ב) וגם בדפוס הראשון (עמ' ז, א) נכתב "וירקד וישמח בחדרו. כמנהג החסידים כשיופע להם דבר", אך הדפוס מתקן: "וירקד וישמח עוד בחדרו כמנהג חסידים כשיושפע להם דבר". כלומר, מנהגי הריקוד והשירה החסידיים כבר היו ידועים בעת חיבורו – לא לפני התגבשותן של החצרות החסידיות הראשונות, בשלהי המאה השמונה-עשרה.¹¹

שאלה טריוויאלית נוספת, לכאורה, היא שמו של החיבור. כאן ולהלן אני נוקט בשם מאורעות צבי, כי כך נתקבע שם החיבור במחקר. עם זאת, לא כך הוא מכונה בכתב היד ובדפוסים הראשונים. בשער כתב היד מתנוסס השם "חלומי קץ הפלאות", ואילו באחרית הדבר של החיבור הוא מכונה "אגרת פורים". בדפוס קאפוסט (1814) עד עמ' ח, ב מופיעה הכותרת "ספור החלומות", ואילו מעמוד ט, א ועד סוף הספר נרשם "מאורעות צבי". בדפוס 1824 (ורשה), כמו בדפוס קאפוסט, כותרת הספר היא "סיפור חלומות קץ הפלאות", הכותרת בראשי העמודים עד עמוד ו, א היא "ספור חלומות", ומעמוד ו, ב ועד סוף הספר הכותרת היא "מאורעות צבי". כלומר, ההתלבטות בנוגע לשמו של החיבור התקיימה כבר בדפוסים הראשונים. אפשר שהסיבה לכך היא שבשלבם הראשונים של התפתחות הסיפור לא שבת צבי הוא שעמד במרכז עניינו של הרומן, אלא דווקא האירועים ההיסטוריים, החברתיים והדתיים: כיצד בישרו החלומות את קץ הפלאות, והאם, אולי, קץ הפלאות לא היה אלא חלום?

11 מאיר (הערה 5 לעיל, עמ' 132), נוטה לקדם את זמן חיבורו של כתב היד לשנות "החמישים או הששים של המאה השמונה עשרה", טענה שאינה מוכחת לעת עתה, ואינה מתיישבת עם תיאור המנהגים החסידיים בכתב היד. אומנם הטענה שזו תוספת מאוחרת אפשרית, אך יש להוכיחה.

תאולוגיה או אידאולוגיה

הנטיה [של התנועה הפרנקיסטית] לתורות איזוטריות וקבליות מזה והנטיה להשכלה ולהלך-רוח משכילי מזה. שתי המגמות מתערבות זו בזו ומקנות לתנועה דו-פרצופיות מוזרה ומעוררת פליאה. גרשם שלום¹²

אפשר שהחידה הקשה מכולן, שהיא עקרונית ולא טקסטואלית בלבד, היא זהותו הקבוצתית-אידאולוגית של המחבר (כי באשר לזהותו הפרסונלית אין בידינו דבר כמעט להיאחז בו). כוונתי היא בעיקר לטענת היותו משכיל, ולטענה היוצאת מכאן, שיש לייחס את מאורעות צבי לראשיתה של ספרות ההשכלה – על כל ההשלכות הכרוכות בכך.¹³ לבד מקביעתו של שלום, שהספר דומה ליצירות סיפוריות בראשית המאה התשע-עשרה, לא מצאתי הנמקה משכנעת לכך, עד לעבודתו של שמואל ורסס, שהביא כמה ראיות: תרגומים לגרמנית המובאים בסוגריים כהסבר לביטויים עבריים לא מובנים, שימוש אינטנסיבי בדיאלוגים ובמונולוגים, כמקובל אצל סופרי ההשכלה, מעמדים דרמטיים המעצימים את האפקט הרגושי של המסופר, תנודות רגשיות המשתקפות בחזות הפנים של הגיבורים, האופייניות לסופרי ההשכלה בראשיתה, ודמותו של הפרשן הפנים-סיפורי ("מערבי"), המאזן את סיפורי הפלאות באמצעות נימוקים רציונליים.¹⁴ על דברי ורסס אפשר להוסיף עוד ראיות; הראשונה היא סגנון העברית המקראית. לדוגמה: "וילך הנער עזתה אל בית אביו, וישק הנער לאביו ולאמו וישב איתם חודש ימים וישב לירושלים כאשר פקד עליו רבו ויהי אחר החזרו שאלו רבו אותו השלום לאביך ויאמר שלום" (עמ' ד, א).¹⁵ אין כאן, או בכל מקום אחר בחיבור, רמז לשפת חכמים ולא לעברית החסידית שנדפסה ממש בשנים אלה (ואף באותו בית דפוס כמאורעות צבי), כמו שבחי

12 גרשם שלום, "קריירה של פראנקיסט: משה דוברושקה וגלגוליו", ציון לה, א/ד (תש"ל), עמ' 127.
 13 ראשון לטעון כך היה גרשם שלום: "הספר נכתב על-ידי אחד ממשכילי ישראל בבית המדרש של מנדלסון בגליציה", גרשם שלום, תולדות התנועה השבתאית: הרצאות באוניברסיטה העברית בירושלים 1939-1940, יונתן מאיר ושיניצ'י יאמאמוטו (עורכים), ירושלים: שוקן, 2018, עמ' 100; "מפליא שפרט אמתי זה הגיע דווקא לידיעתו של בעל ס' מאורעות צבי, שבדרך כלל ופרט אינו אלא רומן שכולו בדוי בדרך הבלטריסטיקה של ראשית המאה ה"ט", גרשם שלום, שבת צבי והתנועה השבתאית בימי חייו, תל אביב: עם עובד, 1967, עמ' 643. ראו גם: גרשם שלום, מחקר שבתאות, תל אביב: עם עובד, תשנ"ב, 82, הע' 17; צבי מרק, מיסטיקה ושנעון ביצירת רבי נחמן, תל אביב: עם עובד, תשס"ד, עמ' 37 ואילך; וכן משה אידל, "על גלמים אסטרליים, הדלאי למה ומהר"ל", אלחנן ריינר (עורך), מהר"ל: אקדמות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2015, עמ' 129; "מחבריו, משכילים יהודים בראשית המאה התשע עשרה".
 14 ורסס, הערה 1 לעיל; שמואל ורסס, "שבת צבי והשבתאות בעולמה של הספרות העברית החדשה", מחקר ירושלים בספרות עברית יח (תשס"א), עמ' 105-136.
 15 מכאן ואילך אני משתמש בדפוס למברג 1804 (הוא 1824), שהוא זמין וברור יותר, וזהה, כמוסבר לעיל, לדפוס קאפוסט 1814, אלא אם כן מצוין אחרת. כל הציטוטים הושו בקביעות לנוסח כתב היד. לצורך העיון הספרותי, אני מעדיף להשתמש בנוסח הנפוץ והמשפיע על כל המהדורות שנדפסו מכאן ואילך, בבחינה מדוקדקת, בכל מקרה, של נוסח כתב היד.

הבעש"ט ומעשיות משנים קדמוניות של רבי נחמן מברסלב. עברית מקראית נמלצת כזו נקטו בעיקר המשכילים הראשונים, כמו נפתלי הרץ וייזל בפואמות המקראיות שלו או יצחק סאטנוב בפתגמיו.¹⁶ עוד ראייה אפשרית היא המונחים העדכניים מתרבות המערב המשובצים בטקסט: יעקב חגיז מסביר לתלמידו נתן העוזי ש"במדינת מערב משתמשים בידיעה א' הנקרא אצלם סומפטי' ואניטופטי שפירושה שמירת הטבע והתנגדות הטבע" (עמ' ה, א); המחבר מבטל בתוקף כמה מן המיתוסים המשיחיים המובהקים, והבולט שבהם הוא מיתוס עשרת השבטים: שם, במדבריות המזרח אין כלום, לא נהר סמבטיון, לא יהודים, לא גויים שבהם הם נלחמים – רק מדבריות חול. כל מה שסיפרו נוסעים יהודים וגויים אינו אלא כזבים ודברי הבל (עמ' יב, ב); ובהמשך המספר אף מנסח את תפיסת העולם הגאוגרפית-ההיסטורית על פיזור היהודים באירופה, מאיטליה צפונה, ואת ההנחה הפוליטית השקולה שהתוגר לא יסכים לעולם למדינה עצמאית בעיבורה של ממלכתו. כמו כן הוא מזכיר את העבדים השחורים שנחטפו אל "אינדיא המערבית", היא "אמעריקע", את עבודתם בפרך בה יומם וליל, ואת הארץ האפריקנית רחבת הידיים אבסיניה, שבה מולך מלך מזרע דוד, לאחר ששלמה לקח לו את מאקדה, המלכה הקדמונית, לאישה.

אך למרות כל אלה, ורסס חש, ככל הנראה, אי נוחות בזיהוי של המחבר כמשכיל: "חדירת יסודות של ההשכלה לחיבור זה [מאורעות צבא], וכל זאת למרות הצביון של ראת שמים ודביקות יתירה במסורת [...] בתיאורים הללו נשתלבו גם כמה חטיבות שחותם הראייה המשכילית המתונה טבוע בהם".¹⁷ כוונתו, ככל הנראה, לכך החיבור הוא בעל אופי "יראי", אף שקיימות בו שכבות בלתי מבוטלות שאופיין משכילי.

את הצגת הטענות שכנגד, כלומר שמחבר המאורעות היה אורתודוקסי בהשקפותיו, אתחיל בעניין טכני לכאורה: החיבור נדפס לראשונה בבית דפוסו של ישראל יפה, אותו בית דפוס שהדפיס את המהדורה הראשונה של שבחי הבעש"ט, כלומר בית דפוס יראי-חסידי מובהק, שקשה להאמין שהיה נעתר להדפיס חיבור משכילי (אם כי אין זה בלתי אפשרי). ובאותו עניין: מהדורת הדפוס למברג 1804 (1824), שהייתה מקובלת, כאמור, כמהדורת הדפוס הראשונה, מצויה בספרייתה של תנועת חב"ד, ובדף השער בגרסה שהועלתה משם לאינטרנט, כדי להפיצה לקהל קוראים רחב, בולטת חותמת חב"ד, המעניקה לספר כעין גושפנקה חסידית-חרדית.

אווירה מובהקת של עולם יהודי-חרדי באה לידי ביטוי כמעט בכל דף של החיבור. המספר דוחה את המשיחיות של שבתי צבי, אבל בשום פנים אינו דוחה את המשיחיות

16 בכך יש מידת-מה של דימיון לכתביו המרובים של יצחק סאטנוב בסוף המאה השמונה-עשרה, המותחים ביקורת רצינוליסטית-משכילית חריפה על התנועה השבתאית, על סמך מקורות קדומים (למשל הצגתם הפסידו-אפיגרפית של כתביו כאילו היו עתיקים ואותנטיים). ראו עליו, שמואל ורסס, "על יצחק סאטנוב וחיבורו 'משלי אסף'", תרביץ לב, ד (תמוז תשכ"ג), עמ' 370-392; ורסס, הערה 1 לעיל, עמ' 33-38.

17 ורסס, הערה 1 לעיל, עמ' 225-226.

כאמונה, שהיא אמת לאמתה ועתידה להתגשם במהרה.¹⁸ לכך הוא מרבה להביא ראיות מן המקרא, מספרות חז"ל ומן הספרות היהודית המאוחרת. אחד המאפיינים העלילתיים המובהקים של הסיפור הוא ריבוי אירועים על-טבעיים: חלומות והתגלויות, הופעתן של ישויות על-טבעיות כמו מלאכים ושדים, השבעות ולחשים המחוללים שינוי במציאות, אישים בעלי כוחות כישוף או ידע על-טבעי, אירועים קוסמיים אדירים המקבילים להתרחשויות בעולם האנושי ועוד עושר רב של אירועים ותיאורים כאלה. ככולם, כמעט ללא יוצא מן הכלל, אין המספר מכחיש את אפשרות קיומם של הגילויים העל-טבעיים. שבת צבי, נתן העזתי וגיבורים אחרים של הרומן מחוללים מעשים כאלה, וטענות המספר מכוונות כלפי הלגיטימיות שלהם, ולא הכחשת קיומם: הם נעשים מכוח האופל – גיוסם של שדים, שימוש בלתי לגיטימי בשם המפורש וכיוצא באלה. חיילי הסולטן הטורקי הבאים אל שבת צבי כדי לאוסרו מתים על עומדם כשהם מנסים להתקרב אליו: האירוע אכן התרחש, הוא אינו אחיזת עיניים, אך הכוחות ששבת צבי ניצל כדי לעשות זאת טמאים, ונאסרו בידי חכמים. בעשרות תיאורים אלה בכל רחבי הספר קשה לאתר נימה סאטירית. הדבר נהיר אף יותר בהשוואת הנימה כאן לזו הסאטירית באורח בוטה המאפיינת את מגלה טמירין של יוסף פרל, לדוגמה, שפורסם רק כמה שנים מאוחר יותר. ואכן, אם תיאורים אלה נכתבו לא כסאטירה, אלא כנרטיב, כעלילה סיפורית, קשה להאמין שהיו יכולים לצאת לאור מעטו של משכיל שחצה כבר את גבולות היהדות האורתודוקסית ואמונותיה בתקופה זו.

אחת הטענות החזקות בעד המוצא המשכילי של החיבור מזכירה את שימוש האינטנסיבי בטקסים ובפולחנים פגאניים, שתועדו, לכאורה, בתגליות הגאוגרפיות במאה האחרונה, ועל פי הסיפור, דומות לפולחנים שהנהיג שבת צבי בקרב מאמיניו. פתיחות כזאת לעולמות תרבותיים חדשים, שעוד נדון בה להלן, מאפיינת את עולמם של המשכילים, שהיו פתוחים לקריאת ספרי מסעות ולעיון במפות, וישו לקראת השוואות בין הפולחנים הדתיים הרווחים במקומם לבין אלה של השבטים ה"פרימיטיביים".¹⁹ אך

18 דמיון עד-כדי-זהות ניכר לדברים שפורסמו באחד ממקורותי העיקריים של מאורעות צבי, הוא ספרו של יעקב ששפורטש, ממתנגדיו העיקריים של שבת צבי ותנועתו, שגישתו הדתית-הקנאית אינה מוטלת בספק. וכך דבריו: "ומה לי עוד להאריך כי אם מעט ואוסף לך כהנה וכהנה. קנזי למלך. אני מאמין במשיח בן דוד האמיתי ובנביאי אמת וצדק ומאמין ששבתא"י ונת"ן שניהם כאחד שוים לרעה ויהי רצון שישוב עמלם בראשם וכל ישראל נקיים. נאם הגבר הוקם על משיח אלקיים יעקב ששפורטש הקטן". ספר ציצת נובל צבי לרבי יעקב ששפורטש, בצירוף מבוא, הערות וחילופי נוסחאות מאת ישעיהו תשבי, ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ד, עמ' 100. פינר, בהתייחסו לחיבורו של לייב בן עוזר סיפור מעשי שבת צבי, שהיה אף הוא ממקורותיו של מאורעות צבי (וראו להלן), אומר: "אלא שמחבר 'סיפור מעשי שבת צבי' נזהר שהספקנות, החשדנות והביקורת על מעשי הרמאות [של השבתאים] לא יביאו לידי ייאוש מתקוות הגאולה ולכפירה בקבלה, ועל כן תלה את הופעת השבתאות בשחרור כוחות הסטרא אחרא ובמעשי השטן". שמואל פינר, עת צדשה: יהודים באירופה במאה השמונה עשרה 1700-1750, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2017, עמ' 278 – דברים המתאימים באותה מידה גם למאורעות צבי.

19 עלי יסיף, "חקר הפולקלור ותהליך חילונה של התרבות היהודית בעת החדשה", הגר סלמון ואביגדור שגאן (עורכים), מרקמים: תרבות, ספרות, פולקלור לגלית חזן-רוקם, ירושלים: מכון מנדל, תשע"ג, עמ' 485-502.

אף שטיען קזה משכנע, על פניו, יש ראיות ברורות לכך שגם בעולם הִיא־רבי שרר עניין רב בתגליות אלה. מנשה בן־ישראל, לדוגמה, בספרו נשמת חיים (1652), מרבה להביא ראיות מן הגילויים הגאוגרפיים באמריקה ולהשוותם לאמונה היהודית, בטענתו בעד הישארות הנשמה וגלגוליה וקיומן של ישויות על־טבעיות שמלומדים בזמנו ביקשו להכחיש. הרב דוד נייטו מלונדון, בתוקפו בספרו אש דת (1715) את הספר עוז לאלהים של נחמיה חיון, טוען שזהו חיבור שבתאי שרעיונותיו מבקשים לבטל את כל הדתות, ולא יתקבלו אפילו על דעתם של "רוב יושבי הודו המזרחית ורוב אנשי הודו המערבית וכן רוב יושבי אפריקה שהם שחורים וברבריים שעובדים לשמש ולירח".²⁰ ברור מכאן, שהשוואות פסידו־אנתרופולוגיות כאלה, המצביעות על הכרה כלשהי של מנהגים ופולחנים רחוקים, לא היו נחלת המשכילים בלבד.

לעניין זה אפשר להוסיף שתי ראיות שהן בבחינת משיח לפי תומן. בראשית החיבור, כאשר מתאר המספר את בניית הפירמידות במצרים (כדאי להזכיר שבשנת 1799 כבשו את מצרים צבאות נפולאון, והידיעות על אוצרותיה הגיעו לאירופה והפעילו קהלים רחבים), הוא מציין כי היקפה של הפירמידה כמוהו "כמהלך שני תחומי שבת". קשה להניח שמשכיל הכותב באופן מודע היה משתמש במידות האורך שהוא רגיל למדוד בהן את מרחב המחיה אינטואיטיבי כמעט, משתמש במידות האורך שהוא רגיל למדוד בהן את מרחב המחיה שלו, וכי אלה המידות המסורתיות המבוססות על תודעה דתית מובהקת. ראייה נוספת כזאת היא אגדות הרמב"ם. כאשר המחבר מספר על קפיצת הדרך שנעשתה לשבתי צבי בעת השיט בים, הוא מחזק את דבריו בתיאור מעשה שאירע לרמב"ם בים, סיפור הגורר אחריו עוד ארבע אגדות ממה שמוכר לנו כשבחי הרמב"ם (עמ' יז, א).²¹ אגדות הקדושים, המשמשות כאן כראיות בעלות תוקף, מחזקות את תמונת העולם הִיא־י שמתוכו הרומן צמח. בתפיסת העולם המשכילית אין אגדות כאלה אלא ריאקציה מובהקת לכל מה שהם ראו כנאורות וקדמה.

כל הטענות המובאות כאן לביור עמדתו האורתודוקסית או המשכילית של מחבר מאורעות צבי מחזקות את הבנתנו כי החיבור הוא יצירת מעבר מובהקת. קיומם של סממני היכר משכיליים ברורים בצד פסקאות שאי אפשר שאומן אינו אווז בתפיסת

20 שמואל פיינר, שורשי החילון: מתירנות וספקנות ביהדות המאה ה־18, ירושלים: מרכז זלמן שזר, תש"ע, עמ' 116; וכן פיינר, הערה 18 לעיל, עמ' 301-302; אברהם מלמד, "בעקבות הגילויים הגאוגרפיים: עירומים ושטופי זימה", היהפוך כושי עור? האדם השחור כ"אחר" בתולדות התרבות היהודית, חיפה וירושלים: אוניברסיטת חיפה וכנרת, זמורה־ביתן, דביר, תשס"ב, עמ' 228-257. לשאר מקורות וספרות מחקר ענפה בנושא זה ראו, Iris Idelson-Shein, *Difference of a Different Kind: Jewish Constructions of Race During the Long Eighteenth Century*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2014.

21 יצחק אבישור (מהדיר), שבחי הרמב"ם: סיפורים עממיים בערבית יהודית מהמזרח ומצפון־אפריקה, ירושלים: מאגנס, תשנ"ח.

עולם חרדית מובהקת ("חכמי הדור הבאים בסוד ה'") משייך את מחברו של מאורעות צבי למה ששמואל פיינר מכנה "יהודים מהדור החדש בצומת דרכים"²². מן האמור עד עתה ברור שהתמונה העולה מן הספר אינה חד־משמעית. נראה כי סופרו של מאורעות צבי אכן חי בעולם הרבני־חרדי, וכי בוודאי לא היה משכיל, לא בעיני עצמו ולא בעיני סובביו (אנשי בית הדפוס של ישראל יפה, לדוגמה). עם זאת, הרוחות החדשות שנשבו מן הגילויים הגאוגרפיים בני הזמן, מגילויי הספקנות במיתוסים העתיקים ועד הפתיחות החדשה אל העברית המקראית הקלאסית, לא נעלמו מעיניו, ורשמיהן ניכרים היטב ברומן. ההתלבטות שנחשפה בסעיף זה, בין טענת החוקרים למשכילותו של מחבר מאורעות צבי לבין העדויות המקרבות אותו לעולם היהודי־יראי־אורתודוקסי, אינה נובעת מן הרצון להדביק לו תווית זו או אחרת. היא חותרת להכיר את נקודת המוצא האידאולוגית שלו כדי לגבש פרשנות אמינה של הרומן רב־ההפוכות.

היבטים ספרותיים

ספור חלומות נתחבר מאיש אלמוני [...] רק אסף שקרים והבלים לאגודה אחת ויקרא אותם בשם מאורעות צבי. דוד כהנא²³

אכן, צדק דוד כהנא, והרי דברים אלה נכונים לכל יצירת ספרות (fiction) – אין אלא להחליף את המילים "שקרים והבלים" במילים "דמיון ובדיון ספרותי". כדי לעמוד על יסודותיה של אומנות הסיפור של מחבר מאורעות צבי נתמקד להלן בשתי אפיזודות, שאפשר לראותן כעין מיקרוקוסמוס של החיבור כולו. הראשונה היא האפיזודה הפותחת את עלילת הסיפור, המתארת את כיבושי מוחמד במצרים ואת התפשטות האסלאם באזור, תחת הדתות הפגאניות שרווחו שם קודם לכן. רק ביישוב אחד, כיסים, לא חלה התאסלמות, "והיא היא בקעת אלקיירה אשר בנתה קלופטרה מלכת מצרים בימי הורדוס מלך ישראל". המספר גולש לתיאור מבני הענק שבנתה המלכה, ששרדו ובתוכם החנוטים־המומיות, ולתיאור יהודי הכפר הסמוך, שנהגו לשדוד חלקים מאיברי המומיות כדי לרפא עמם את חוליהם. בכפר זה נולד הילד שמואל, שלמד מאחד הזקנים כיצד

22 פיינר, הערה 18 לעיל, עמ' 146. לדוגמה: בפסקת הסיום של כתב היד באה לידי ביטוי עמדת המוצא האורתודוקסית־חרדית של מי שכתבה אף ביתר עוצמה ובהירות. באחרית הדבר, למשל, רווחות אמירות כגון "זמה ראיתם על ככה להרחיק מאתנו ולהתנגד למתנגדינו באמנות סיבה ראשונה אשר לא פסקה מקרבינו מיום ברא אדם על הארץ. ולמנגד העדות והחוקים והמשפטים מיום עמוד אבותינו מתחת להר סיני. ולתמורתם בחרתם לכם חוקים לא טובים" (דיג', עמ' 56א–ב). עם זאת, איני משוכנע שהדברים אכן שייכים לשכבה העיקרית, הסיפורית, של החיבור, ואפשר שזאת רק תוספת מאוחרת של מעתיק כתב היד, המבקש להפיק מסקנות מעשיות וחינוכיות מן הסיפור. תוספת זו אכן נעדרת לחלוטין מן הדפוסים.

23 דוד כהנא, "על דבר הספר מאורעות צבי", ספר אבן התועים, וינה: יאזעף האלצווארטה יוניאר, תרל"ג, עמ' 80.

להשתמש באיברי החנוטים ובאמצעותם, בצד הצלחתו הגדולה בלימוד הקבלה, הפך למכשף ידוע. מכאן עובר המספר אל "העיר קונסטאנטינא", שבה נולד אברהם יחיני, עילוי גדול, שמורהו רבי מרדכי חזה בהילה מופלאה שהאירה מעל ראשו וניבא לו עתיד גדול. הקורא, התמה מה לאירועים אלה ולסיפורו של שבתי צבי, מדלג באפיזודה הבאה עם המספר אל העיר איזמיר, אל "ר' מרדכי צבי בן אליהו בן שבתאי למטה יהודא", שבביתו מתארחים שלושה: העילוי והמכשף ממצרים שמואל, בעל ההילה אברהם יחיני ומורהו הגדול בקבלה ר' מרדכי. בעת מפגשם, המתקיים ביום תשעה באב, כורעת אשתו של ר' מרדכי צבי ויולדת את בנם שבתי, ושלושת החכמים הגדולים המתארחים מתנבאים שהוא הוא המשיח ואין בלתי.

ראשית, יש להצביע על היריעה האפית הרחבה שפורס המספר: זהו סיפור עלייתו ונפילתו של שבתי צבי, אבל הוא מתחיל אלף שנים לפני כן, אף לפני כיבושי האסלאם במזרח – בבניית הפירמידות בתקופת קלאופטרה והורדוס. משתי התקופות ההיסטוריות הללו מדלג המספר אל התקופה השלישית, שבה מתרחש עיקר הסיפור: לידת המשיח וראשית התמיכה שזכה לה מגדולי הדור. אך אופן בניית העלילה הסיפורית יוצא דופן: המספר מדלג מהתרחשות אחת למשנתה – הילד שמואל העוסק במאגיה של איברי המומיות, אברהם היחיני בקונסטנטינופול והילת הקדושה הזורחת עליו, רבו הפותח את שערי הקבלה לאחד מחשובי תומכיו של שבתי צבי, לידתו של הילד המופלא באיזמיר ומייד בהמשך לידתו וגדולתו התורנית של נתן, ילד בן העיר עזה (שבשלב זה זיקתו אל הרצף הסיפורי הנרקם אינה ברורה) – אך אינו מקשר בין כל ההתרחשויות ואינו משתף את הקורא בזיקתן זו לזו. כך נבנה מתח סיפורי רב-עוצמה, הנפתר רק באפיזודה המסכמת את הפרק: התאספות הדמויות הפועלות בסיפור סביב לידת המופלא והכרזתם כי הוא המשיח. היריעה האפית הרחבה, המשתרעת על פני יותר מאלף שנים, התנועה המרחבית בין קהיר, קושטא, איזמיר ועזה והסיום במועד המקודש של תשעה באב ובאפיפניה של לידת המשיח – כל אלו יוצרים מבנה מורכב, רב-שכבות ורווי פרטים. רוחב היריעה ההיסטורית והגאוגרפית, בוודאי על רקע זמנו של החיבור, הוא בעל עוצמה וחדשנות פואטית מרשימה.

התמונה מורכבת אף יותר כשאנו בוחנים את משמעות התבנית הסיפורית שעוצבה כאן. אחד המאפיינים החשובים ב"מבט אל המזרח" במהלך המאה השמונה-עשרה היה אופיים המאגי, הפגאני, של הממצאים מן התרבות המצרית העתיקה, שעוררו הדים חזקים באירופה הנוצרית והשמרנית באותה תקופה.²⁴ כאן עלינו לשאול מדוע מחברו של מאורעות צבי מתחיל את סיפורו של שבתי צבי בעתיקות מצרים דווקא, בפירמידות ובמומיות. ייתכן שהוא מבקש להראות שתופעת שבתי צבי, על האמונות המאגיות שנלוו אליה והיו הבסיס למשיכת ההמונים היהודים, נובעות מאותו מעיין עתיק של מאגיה

24 ראו על כך במקורות שבהערה 20 לעיל. מאיר (הערה 5 לעיל, עמ' 137) מפנה את תשומת הלב, בין השאר, אל ספרם של ברנאר ופיקאר (Jean Frederic Bernard et Bernard Picart) מן השנים 1727-1723, שנפץ באירופה במהלך המאה בעיבודים ותרגומים שונים, המתאר באופן דומה את המומיות והפירמידות במצרים.

ואמונות פגאניות שחשפו האירופים שהגיעו למצרים. ואכן: אותו ילד, שמואל, שנולד בכפר הסמוך לפירמידות, למד מן הזקנים כיצד להשתמש באיברי המומיות ועשה בהן מעשי כישוף מובהקים, היה בין התומכים הראשונים בתינוק העתידי להיות המשיח. כך מבליט סופר מאורעות צבי את הזיקה הישירה שבין הפגאניות והכישוף העתיקים לבין שבתי צבי ותנועתו. על כך יש להוסיף את המובן מאליו – הזיקה הגלויה באפיזודה המסיימת את הפרק – שלושת החכמים הבאים ממרחקים, נוכחים בלידתו של המשיח ומכריזים עליו כעל הגואל – אל לידת ישוע. אין ספק שהמחבר בנה את האפיזודה כך במכוון, וכך קוראיו הבינו אותה. על הזיקה בין שבתי צבי ותנועתו לבין ישוע והנצרות הצביעו מתנגדי השבתאות מראשיתה.²⁵ כך, לא באמצעות אמירה פולמוסית-עיונית, אלא בכלים ספרותיים מובהקים, העלה המחבר כבר בראשית הרומן את טענותיו העיקריות נגד התנועה השבתאית. אך לעומת כל קודמיו – עשרות החיבורים והאישים שדחו את התנועה השבתאית באמצעות פולמוסים דתיים ותאולוגיים במשך יותר ממאה השנים שחלפו מאז התפוררותה – מחבר מאורעות צבי עשה זאת באמצעים ספרותיים מובהקים: עלילה סיפורית, עיצוב הדמויות הפועלות, תנועה במרחב, התרחשויות דרמטיות ובעיקר פריסה אפית רחבת אופקים, שיצרה קישורים מורכבים לפגאניות ולמאגיה העתיקה מצד אחד, ולנצרות מצד שני.

אופן עיצוב הדמויות הפועלות, זימונן יחדיו בזמן ובמרחב והפריסה האפית מפנות את תשומת ליבנו אל אחת התכונות הספרותיות הבולטות של מאורעות צבי – מגוון הז'אנרים ועושר הקולות העולים ממנו. בדף השער של הספר מצוינים שלושה ז'אנרים הכלולים בו: "סיפור חלומות קץ הפלאות [...]" שהמה אגרת הרב מוהר"ר יעקב ששפורטי [...]" ומן ספר הגאון חכם צבי נ"י ומן ספר הרב מוהר"ר משה חגיז". המחבר מציין כאן אפוא חלומות, מכתבים ו"סיפור", כלומר נרטיב היסטורי. את שלושת הז'אנרים הללו, בצידם של אחרים שאותם לא ציין, הביא בעל מאורעות צבי לידי פיתוח ייחודי ומרשים. כדי להבהיר תכונת יסוד זו של הרומן אציג להלן אפיזודה סיפורית שנייה, שאפשר לראות גם בה ייצוג נאמן, בבחינת זעיר אנפין, של מאפייני מאורעות צבי כיצירת ספרות חלוצית. כבר בראשית התגלותו של שבתי צבי כמשיח נאספים אביו מרדכי צבי, אחותו (בתו של מרדכי צבי), האברך האלמן שמואל פרימו ואברהם יכני, מגדולי מעריציו, בביתו של רפאל יוסף, מנהיג הקהילה היהודית באלכסנדריה:

בשנת ה' אלפים תכ"א בחדש אב נסע ר' מרדכי צבי עם איזה סחורות בספינה מאזמיר לאלכסנדריה של מצרים למכור אותם שמה. ויקח את בתו בכל אתו להיות לו למשמשת. ויבואו שמה, ותלך הבתולה בכל לראות בבנות הארץ. ויהללו אותה אל ת"ח א' [תלמיד חכם אחד] שבבית הגביר רפאל יוסף ששמו מ' [ר] שמואל מיטלה ממשפחת פרימי, בן כ"ט שנה הנזכר לעיל, שבשנת ת"ח מתה לו אשתו הראשונה. ויהיה היום כאשר הגיע לרבי מרדכי צבי לשלם את הנמל (מס) בבית הגביר מ' [ר] רפאל יוסף, לקח את בתו בכל

25 שלום, שבת', הערה 13 לעיל, בעיקר עמ' 251-252, 680-684; רחל אליאור, ישראל בעל'שם טוב ובני דורו, ב, ירושלים: כרמל, תשע"ד, עמ' 392-407.

אתו. והיה כבואה הביתה צפה בה ר' שמואל פרימי ויחשק נפשו בה ויאבה, כי יפת תואר היתה כאמה וכאחיה שבתאי צבי, ויתן אותה לו לאשה. והיה בעת זמן חתונתם הקרה אלקים שגם הדרשן הגדול מ' אברהם יחיני מקוסטאנטינא, חותן נתן הנביא משולח בעסקי קהל דקוסטאנטינא היה שם, ונתארח בבית הגביר רפאל יוסף. והיה לעת ערב אסף החתן את חמיו ר' מרדכי צבי ואת מ' אברהם יחיני אל חדרו ויזמינם לאכול אתו ואת אשתו סעודת ערבית. והיה באכלם סיפר מ' אברהם יחיני להמסובין הצירוף אשר צירף בטריפולי שבארץ סוריא היא א"י, בהיותו מתארח אצל המקובל מ' אברהם קארדווי בחדש טבת העבר [...]

ויהי כאשר כלה לדבר ויפתח החתן את פיו ויאמר, ביום צום גדליה שעבר בהיותי כאן, בב"ה החדשה שבנה אדוני הגביר רפאל יוסף להאורחים הבאים ממרחק אשר אין להם חזקה בבתי כנסיות הזקינות, התפללתי תפילת מנחה עם הקהל בכוונה גדולה ובבכיה רבה על אריכות גלותינו. והיה בהגיעי לברכת "את צמח דוד עבדך מהרה תצמיח" נפל אור גדול מאויר הארץ לבה"כנ עלי ויסובבני והי עלי למשא. והי בהיותי באותה משא לקחתי כל כדור שמים אשר ממעל לארץ ותקנתי ממנו קסת הסופר ונתתי אותו במתני ושטפתי כל מי ים הגדול בתוכו. והיה בהשטפי אותם בקסתי השתנו המים לדיו שחורה ותהי לנס. ולקחתיו קו שמים מן קוטב צפוני לקוטב דרומי ואעש ממנו קולמס ואח"כ הצגתי לפני כל ז' רקיעים שבקדושה וז' רקיעים שבטומאה. ותהיינה לגויל לפני. וכתבתי עליהם את כל המעשים אשר נעשו מן ינון עד לאחר תחית המתים ברגע אחת.²⁶ והנה פרח ציץ בצד ימיני ויגדל עד שעלה גדלו מהלך ת"ק שנה, ויראתי מפני גדלו וגם הציץ ירא מפני וברחנו זה מזה, ועלינו בקופא דמחטא²⁷ עד בואינו לעיר מלכים. והי כבואינו שמה פגעה בנו אשה זקנה מתעלפת וניבאת לקראתנו. ותשם ידה על ראשי ותברכני ותאמר אלי, "השמר ושמור נפשך בסמך הסתמה (!) שלא תפתחנה מסוגרה ותעשנהו פתוחה. ויקרא תמור סופר אשכול כופר. אשר לא יאכלו ולא ישתו ממנו הנזירים שבעיר מלכים". והי אחרי כלותה לברך אותי חלצנו בגדינו ולבשנוהם (!) אותם הפוך, החוץ בפנים והפנים חוצה. והלכנו בראשינו על הארץ ורגלינו שמימה יפנו. והלכנו במהפכות זו עד בואנו בית המלך. ומיד בזו הרגע התחילו הקהל לקרות (שמע ישראל ה' אלקינו ה' אחד) ונתעוררתי מהמשא ואשתומם. והיה כהכלותו לפתור משאת מופלה (!) זה. והנה הגביר רפאל יוסף חזר מהדרך אשר אסף שמה הנמל (מס) לאלכסנדריא אל ביתו, וימצא את מחמידו כמהור"ר פרימא יושב ובחורה נאה מתקדשת ומתקשטת בימינו. וישאל, "למי העלמה הנצבת בזה?" ויען ויאמר, "היא זיווגי השנית אשר חנני אלקים בזה וזה אביה ר' מרדכי צבי מקציני אומיר". בזו הרגע נתאדם פני הגביר ויען ויאמר, "האתה זה אדוני רבי מרדכי צבי אשר קויתי וציפתי זה ג' שנים לראותך ולדבר אתך ביחידות פה אל פה?" ויאמר, "אני". ויפול על פני ר' מרדכי וישקנו, ואח"כ ישב הגביר על כסאו אתם וישאל לרבי מרדכי ויאמר, "אהובי

26 "לִפְנֵי שְׁמֵשׁ יוֹן [ינון] שְׁמוֹ" (תהלים עב 17), כלומר מבריא העולם ועד קץ הימים.

27 למרות גודלם הענקי, הם עברו דרך קוף של מחט.

ידידי, אמור לי האמת, האם כנים הדברים מבנך ואם יש בם ממש ממה שגלוי לי גבירי קוסטאנטינא וסאלנע"ק יום ביומו בהסתר מלות באגרותיהם, ואם הוא גלגול משיח בן דוד ואשר בימי יתגלה קץ הפלאות?" ויען ויאמר ר' מרדכי צבי, "מתחילה נסתפקתי בו ביותר ואסרתי לו מלראות פני ולבא לפני. רק כהיום הן הכל אמת וצדק, כי יותר מד' מאות איש מבחורי מוקדן יעידו וינבאו ונביא גדול בראשם, ובכל מקום אשר דרך כף רגלו הראה בחדרים בכתים בסתר נסים ונפלאות." ויען ויאמר הגביר, "אם כן אין לנו ראייה גדולה מזה, וגם אני אהיה בעוזריו ואראנו בטרם יתגלה משיחותו לעין כל." ומיד צוה שיביאו למחר אחשתרן אחד (הוא מין גמל כל עצמו לרוץ מהרה).²⁸ ואחד מסופריו הנאמן אתו ושני רצים. ויהי למחרתו נעשה כן, ויכתוב הגביר אגרת ויחתום בטבעת הבאשי שאין להשיב ולפתחו, ויתן אותו ביד סופרו ויצו אותו לאמר, "מהר לך לך באחשתרן זה ושני רצים אלה אל ארץ סוריא עד בואך לירושלים, ושם תמצא איש למדן בחור יפה עד מאוד משכמו ומעלה גבוה מכל העם ושמו כמוהר"ר שבתי צבי מעיר איזמיר, ותתן אותו אליו. והוא יתן את שאלתך ותשוב אלי הנה מהרה, אל יעצרך שום דבר יהי מה שיהיה." ויעש הסופר כן עד בואו לירושלים, וימסור האגרת אל ידו כאשר פקד עליו אדונו, ויקראהו והנה כתוב לאמר, מני רמה ותולעה עפר ואפר ציץ פורח עלה נידף אשתחזה ממרחק להדום רגליך ולמלכתך אלקי אבותיך הוכח בלבי אמש בערב לבקש בשאלתי ובבקשתי. להתיר לצוות עלי לבא לנשק עפר רגלי מושיענו ולהאמונים בתולע בני גבירי סאלנע"ק אמתך ועידיך

רפאל יוסף ראש נמלת אלכסנדריא²⁹

המקטע המועתק כאן מתוך מאורעות צבי מאפיין את הרומן כולו, לא רק בפרטיו, כפי שנראה להלן, אלא גם במהלכו. כמו בסיפור לידתו של שבתי צבי שבו שנדון לעיל, הוא מפיגש בהתרחשות אחת את מי שעתידים להיות מעריציו ותומכיו העיקריים, אך שבתי צבי, המשיח עצמו, אינו מופיע באירוע כה חשוב בעליית התנועה המזוהה עימו. נוכחותו מורגשת, כמובן, לכל אורך הפרק, אבל לעומת הדמויות כאן, המשוחחות, משתפות חוויות ופועלות במציאות הממשית, נוכחותו־שלו היא רק רוחנית, וירטואלית. כביכול הכול מכוון אליו, אף שאינו נוכח. ואכן, עיצוב זה של המקטע שב ומאפיין את הרומן כולו. בצד התיאור המפורט של הדמויות הפועלות בתנועה השבתאית, של המאורעות הפרטיים, המשפחתיים והפומביים שבהם אנשי התנועה מעורבים, של חלומותיהם,

28 בדפוס נוסף תרגום: "דראמעל דארא". גרמנית: dromedary, הוא גמל ערבי בעל דבשת אחת. אחשתרן, באסטר ח 10, שרש"י מפרשו "מין גמלים הממהרים לרוץ".

29 דיג', עמ' 14א-ב; דפוס למברג, עמ' 1ז, המתקן רבות משיגאות הכתיב ומשבש לא מעט את הנוסחאות המאגיות, שאותן, כנראה, לא הבין. בכמה מקומות בציטוט שהובא כאן העדפתי את נוסח הדפוס הברור יותר, כי דיוני נסב על דרכי העיצוב הספרותי, ולא דווקא על הדיוק המילולי. על כך יש להוסיף שקהל הקוראים נחשף לנוסח הדפוסים בלבד, ונוסח זה הוא שהיה הבסיס לאפקט reader-response, שחשיבותו בדיון הספרותי עקרונית.

איגרותיהם, ויכוחיהם עם המתנגדים ושל אמונותיהם והתאולוגיה העומדת ביסודן, הכול מכוון אל התגלותו ומעשיו העתידיים של המשיח, אך הוא עצמו כמעט ונעדר מהם. אף במקומות שבהם הוא נוכח ממש, שבהם מתוארת חיצוניותו הכובשת – "איש למדן בחור יפה עד מאוד משכמו ומעלה גבוה מכל העם ושמו מ' שבתי צבי מעיר אַזמיר" – אין הוא פועל ממש, אלא מתואר כמי שנוכח בגופו, לא במעשיו. ואכן, לאפיון זה של הרומן יש אחיזה כבר בשמו של החיבור, המעיד על כוונת מחברו: "סיפור חלומות קץ הפלאות", או "מאורעות צבי": שני השמות מכוונים אל האירועים שסבבו את התנועה המשיחית, ואינם מתמקדים דווקא באישיותו של המשיח. אף פתיחתו של הרומן באירועים שקדמו אלף שנים להתגלות המשיחית, כפי שראינו זה עתה, וסיומו באירועים שהתרחשו שנים לאחר מותו של שבתי צבי, מצביעים לאותו כיוון: הרומן מאורעות צבי אינו, כפי שהיה אפשר לחשוב, ביוגרפיה ספרותית של המשיח, אלא סיפורה של תקופה מכרעת בהיסטוריה של העם היהודי. גם מבחינה זו מקיים מאורעות צבי את התפיסה הבסיסית ביותר של הרומן ההיסטורי,³⁰ כרומן המספר את סיפורה של תקופה על מגוון היבטיה מנקודת מבטו היצירתית של סופר, לא של היסטוריון.

"בשנת ה' אלפים תכ"א בחדש אב נסע ר' מרדכי צבי עם איזה סחורות בספינה מאזמיר לאלכסנדריא של מצרים". אחד המאפיינים הבולטים בעיצוב המציאות הסיפורית במאורעות צבי הוא הדיוק בפרטים. את התאריך המדויק שבו נסע אביו של שבתי צבי לאלכסנדריה ואת מעשיו שם לא מצא הסופר באף אחד מן המקורות לידיעותיו ההיסטוריות על התנועה השבתאית. פרטים אלה הם יצירתו שלו, ומרכיב חשוב בעיצוב הבדיון הספרותי, שהוא עיקרו של הרומן. לכל אורכו מעתיק לכאן הסופר תאריכים מדויקים, לכאורה, זיהויים של המקומות, האנשים שנכחו באירועים הפומביים הגדולים, דיוקן של השיחות האינטימיות שהתקיימו בין האישים המעורבים. ושוב: "וביום ח"י אייר שנת ה' אלפים תכ"ב היה הגביר רפאל יוסף בחדר המלך המשיח" (דפוס למברג, עמ' 20). ולהלן תיאור מפורט של מעריצי שבתי צבי שהוא מינה למלכים במחוזות ממלכתו העתידה, אלה שעלו אליו לרגל למבצר גליפולי, והשתחוו לפניו ולפני מטרונותיו כמלכים לכל דבר (דפוס למברג, עמ' כב). הסופר אינו מסתפק בעיצוב המהלך הכללי של הסיפור, אלא הולך ומפרט איש-איש בשמו, במקומו ובייחוסו. ושוב לדוגמה, תיאור אחר: נתן העזתי נשא אישה שנייה שהייתה "סומית" בעין אחת, כי נפלה פעם ממרכבה ונפגעה בעינה (שם, עמ' 21). לשם מה נזקק הסופר לפירוט כזה? כיצד מעלים או מורידים מתיאורה של התנועה השבתאית הפרטים על אשתו השנייה של הנביא נתן העזתי, שהייתה

30 כך כתב מבקר הספרות הרוסי ביילינסקי: "כל יצירה בעלת תכונה אפית מושלמת צריכה להיות כזו שהגיבור הראשי משמש בה מרכז במאורעות המשתלשלים מבחינה חיצונית בלבד, והוא מצטיין בקווים אנושיים כלליים המסוגלים לעורר בנו רגש של השתתפות אנושית בגורלו: הגיבור הממשי באפוס הוא החיים גופם ולא האדם. באפוס, האדם [...] משועבד למאורעות. בעצם גדולתו ועוצמתו מטיל המאורע צל על האישיות הפרטית, עצם כוח המשיכה המיוחד שבתמונתו, ססגוניותו והמוניו מסיח את הדעת ממנה". מצוטט אצל גיאורג לוקאץ, הרומן ההיסטורי: התפתחות המנחות והצורות בענפי הספרות, מהונגרית: אריה סולה, מרחביה: הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1955, עמ' 25.

"סומית בעין אחת" משום שנפלה פעם ממרכבה, או היום המדויק שבו הגיע מרדכי צבי לאלכסנדריה? הסבר פשוט לתכונה הזאת, הבסיסית כל כך, הוא שהפרטים מסייעים בידי המחבר לבסס אמינות ואותנטיות, אבל הסבר זה, אין בידו לספק את מלוא עומקה של התופעה. ברור לכל קורא שהסופר רואה בְּדיוק זה בפרטים תרומה אומנותית מרכזית, ושבראייתו, בתפיסת ה"מימזיס" שלו, הוא רואה קשר הדוק בין המציאות ההיסטורית לבין המציאות הספרותית. כמו סופרים רבים לפניו ולאחריו, תופס סופר מאורעות צבי את היצירה הסיפורית כהעתקת המציאות אל תוכה על כל מורכבותה, לפרטי פרטיה – המייגעים לעיתים. כפי שנראה כאן ולהלן, אין זה "מימזיס" ריאליסטי, כפי שהוא נתפס בדרך כלל בהתפתחותו של הרומן המודרני, כלומר העתקה של פרטי המציאות והטבע כפי שהם נראים לעין המתבונן והקורא. תפיסת המימזיס במאורעות צבי כוללת את העולם החזיוני העשיר, המנותק לגמרי מן המציאות הריאליסטית ואינו נפרד מן הנוכחות הסיפורית של החיבור. כל אחד מן האירועים התרחש בזמן ובמקום מוגדרים, ואי לכך אין די שייאמר בסיפור שהתרחשו, אלא יש להעתיקם מן המציאות הממשית אל המציאות הסיפורית. כיוון שלכל אדם אורח חיים ייחודי, גוף ייחודי ותכונות אופייניות, אי אפשר להזכיר את אשתו השנייה של נתן העזתי בלא לתאר את מאפייני גופה הייחודיים ואת הגורמים לנכותה. הדבר נשנה בעשרות מקומות לכל אורכו של הסיפור. לשון אחר: הרומן מאורעות צבי אינו ייצוג של מה שהתרחש במהלך הקטסטרופלי הגדול, אלא הוא **המהלך הזה עצמו**. הסופר אינו דורש מן הקורא לחזור לאחור, אל האירועים שהתרחשו אי-אז, אלא לחוות אותם ממש, כאילו הוא משתתף בהם עתה, במהלך קריאת הדברים.

מ'ר] רפאל יוסף לקח את בתו בכל אתו והיה כבואה הביתה צפה בה ר' שמואל פרימי ויחשק נפשו בה ויאבהה כי יפת תואר היתה כאמה וכאחיה שבתאי צבי [...] הגביר רפאל יוסף חזר מהדרך אשר אסף שמה הנמל [מס] לאלכסנדריה אל ביתו וימצא את מחמדו מ'ר] שמואל פרימי יושב ובחורה נאה מתקדשת ומתקשטת על ימינו.

מאפיין יסודי אחר של המרקם הסיפורי במאורעות צבי, שאי אפשר להבין את אופיו החלוצי של הרומן בלי לעמוד עליו, הוא העושר הז'אנרי. חלום, חיזיון, סיפור מאגי, השבעה, מכתב, חוויה מיסטית, ארוגים בתוך המרקם הסיפורי של המקטע כאן ופרוסים על פני הרומן כולו בגוונים ובתכנים שונים שוב ושוב. הז'אנר שלפיו מעצב הסופר את המקטע הזה הוא הרומנס,³¹ שאחד המוטיבים המעצבים אותו מאז ימי הביניים הוא

31 על המתח שבין הרומנס לרומן בתאוריה הספרותית, ובעיקר אצל אברהם מאפו באמצע המאה התשע-עשרה, ראו, מירון הערה 1 לעיל, עמ' 112-118. אני משתמש בתפיסת הז'אנר הרומנסית ומוטיבים הדומיננטיים בו בזיקה לרומנס ימי הביניים, הרלוונטי יותר ליצירת מעבר כמו מאורעות צבי. ראו, לדוגמה, W. P. Ker, *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature*, New York, NY: Dover, 1957. המוטיבים השונים של האהבה הרומנסית ומשמעותם החברתית נידונו אצל: Georges Duby, *The Knight, The Lady and the Priest: The Making of Modern Marriage in Medieval France*, New York, NY: Pantheon Books, 1983; C. Stephen Jaeger, *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1999.

"אהבה ממבט ראשון". האלמן הצעיר שמואל פרימו רואה לראשונה את הבתולה היפה, אחותו של שבתי צבי, מתאהב בה במבט ראשון וזוכה בידה מאביה, כאשר כל הסובבים, לרבות מנהיג הקהילה, מכירים בחיבור הרומנטי כשריר וקיים. הפניית תשומת הלב הסיפורית מן המאורעות הרי העולם אל המבט המאוהב, אל הקשר הרומנטי הנרקם במהלך האירועים, משקפת באורח נאמן את המרקם הסיפורי המורכב ועתיר השכבות, לא רק של פרטי סיפור, אלא של בחירה סוגתית המעצבת מציאות. וכמובן, אין להתעלם מן המגמה הפוליטית המובהקת של החיבור בין שמואל פרימו לבין אחותו של שבתי צבי, המבסס את נאמנותו של פרימו לשבתי צבי לכל חייו, לא רק על בסיס אידאולוגי אלא גם על בסיס משפחתי.

הדוגמה הבולטת ביותר של השכבה הרומנסית בעיצוב מאורעות צבי היא סיפור היחסים שבין שבתי צבי לבין אשתו השלישית שרה. סיפור זה אינו מרוכז במקום אחד, כסיפורו של שמואל פרימו, אלא משתרע על פני הרומן כולו, ומשובץ במקומות שבהם הסופר, כך נראה, בקפידה. מייד לאחר סיפור לידת המשיח, כבר בראשיתו של הרומן, עובר המספר מאיזמיר לפולין. לידתה של שרה, גזרות ת"ח והצלתה הניסית של הילדה שהובאה כיתומה אנונימית לאמסטרדם (דפוס למברג, עמ' 10). בשל יפי תוארה ביקשו מאמציה שם לשדכה, אך היא חלמה חלום –

והנה יושבת בשולחן ערוך מכל מאכלים ומשקים טובים בבית גדול ובחדר מצויר ומשמישים לרוב והנה בחור יפה עינים עד מאוד ישב משמאלה וישתו המסובין ויאמרו איש אל רעהו לחיי אדונינו זה ולחיי אשתו [...] כשבאו לה שדכנים לעוררה לנשואין כי יפת תואר ויפת מראה היתה ענתה ואמרה שלא תנשא כ"א למשיח בן דוד. (עמ' 20)

אף כאן, כמו בסיפור האהבה האלכסנדרוני, משתמש הסופר במוטיב ה"אהבה ממבט ראשון". הדברים מתרחשים אומנם בחלום או בחיזיון, ודווקא לכן עוצמתם רבה יותר, כי הם מתקיימים בתוך תודעתה של הנערה ולא במציאות ממשית. עם זאת, נעשה כאן שימוש גם במוטיב מאפייני לא פחות בספרות העממית והרומנסית, והוא הפרדיספוזיציה, או הזיווג הגורלי: עוד קודם הלידה נקבע שבני הזוג נועדו זה לזה, והרי לא במקרה סומך הסופר את שני סיפורי הלידה, של שבתי צבי ושל שרה, זה בצד זה.

באירוע רב חשיבות לעתידה של התנועה השבתאית, נפגש שבתי צבי עם נגיד הקהילה היהודית באלכסנדריה רפאל יוסף, ומשכנע אותו בטיעונים תאולוגיים כבדי משקל להצטרף לתנועה השבתאית. יוסף הופך לאחד התומכים המרכזיים והנאמנים בפעולותיו של המשיח;

ויהי בליל שבועות שנת ה' אלפים תכ"ב למדו ועסקו [בביתו של הנגיד רפאל יוסף] במראות וסודות וגימטריאות בראש וסופי תיבות כל הלילה, והמלך המשיח בראשם. ופתאום קול ברמה נשמע לאמור, "קול ששון וקול שמחה קול חתן וקול כלה". ומיד נפתח החדר והנה דמות בתולה יפיפיה מאוד מלובשת בגדי אשכנז נצבת פתח החדר ופניה אל מלך המשיח. ותפול על רגליו ותאמר, "אם מצאתי חן בעיניך וכשר הדבר

לפניך", ומיד נעלמה ולא נראי[ת] עוד. ויתמה הגביר וכל המסובין עד מאד ויהי לנס ולמופת בעיניהם. (דפוס למברג, עמ' 1)

לאחר מכן שולח המשיח משלחת נכבדה למסור איגרת אהבה נמלצת, שנוסחה נמסר כאן כלשונה, ואליה מצורפות "ג' טבעות זהב משובצים באבני יקר וחור מרגליות גדולות", אל האישה שהאהבה שביניהם ניצתה במבט אחד, בחיזיון. לאחר הכנות מרובות, בסגנון מגילת אסתר, מובאת שרה אל המשיח, והוא לוקח אותה עימו אל חדר מבודד. אל החדר באו גם "אביה ואמה ואחיה וכל בני משפחתה אשר כבר מתו ונהרגו בפולניא ויברכה לעזרת המלך להיותה עזר כנגדו. וידברו וישמחו אתה בחדר, וילכו ואח"ז [ואחרי זה] כנסה המשיח לו לאשה" (שם, עמ' 2). הסופר מעמיד כאן אפיזודה סיפורית רחבת יריעה מצד אחד, ופירוט מדוקדק ותשומת לב מיוחדת לעיצוב הרגשי מצד שני. מלבד הפאר וההדר שהוא נוהג לייחס למשיח ולכל אירוע שהוא מעורב בו, מתרחש כאן המפגש הממשי הראשון בין שני הנאהבים. שבתי צבי מחליט להתבודד מן ההמולה סביב, ומסתגר עימה בחדר מבודד כדי שיוכלו, לראשונה, לעמוד שניהם לבדם, זה מול זה. הופעת משפחתה שנהרגה בפולין בגזרות ת"ח ות"ט בתוככי החדר הסגור מלמדת על דקות ורגישות פסיכולוגית יוצאי דופן, כי הרי שרה מגיעה אל המשיח מעמדת נחיתות מובהקת: הוא מוקף בבני משפחתו ומעריציו ומגיע מרום מעמדו המשיחי הנשגב, ואילו היא יתומה פליטה חסרת כול. הפער המעמדי הזה בין בני הזוג אינו יכול להעמיד מערכת יחסים ראויה, לפי הבנת הסופר, ועל כן הוא מעתיק, דווקא לתוך חדר הייחוד של בני הזוג, את עברה המיחוס: בני משפחתה הם מקדשי השם ועל כן ייחוסה אינו נופל מזה של בן זוגה המיועד, ואולי אף עולה עליו. זאת ועוד, אביה, שמת מות קדושים, הוא משיח בן יוסף, הוא שבישר בחייו ובמותו את בואו של משיח בן דוד, בן זוגה. רק לאחר שהעמיד הסופר את שני צידי הזיווג לא רק על יסודות האהבה הרומנטית ממבט ראשון, אלא על מעמד חברתי ותאולוגי שווה ערך ומאוזן, "כנסה המשיח לו לאשה" – כלומר, קידש אותה בקידושי ביאה, שכן החתונה המפוארת שערך לכבודם הנגיד רפאל יוסף התקיימה רק לאחר מכן. אף בעניין זה, של יחסי זיווג ומיניות, פועל הסיפור מחוץ לנורמות דתיות, שאסרו מגע כלשהו עם הארוסה קודם הקידושין.

בשלב זה בהתפתחות העלילה הסיפורית מתרחש אירוע מוזר עד מאוד: לאחר נישואיו לשרה המשיח מחליט לצאת בראש פמליה גדולה ומפוארת מאלכסנדריה לירושלים, "להתפלל סמוך לכותל מערבית" (שם, עמ' 2). בדרך מתארכת הפמליה בביתו של רופא ולמדן שלו בן יחיד בן י"ד שנים. המארח משכן את שבת צבי ואשתו בחדרים נפרדים, "כמנהג תושבי מצרים". בבוקר שולח שבת צבי את הנער אל חדרה של שרה אשתו, "ויצו עליו לאמר, כל אשר תאמר לך שרה מטרונית שמע בקולה". ואכן, כך עושה הנער.

ויהי בבואו עמדה וסגרה דלת החדר בעדו והיא מתקדשת לביאתו. ותצוהו לאמר, "חלוץ צעיף ראשי מעלי ותראה שערות ראשי הטרוטים³² והיפים". ויעש הנער כן. ותאמר עוד, "חלוץ מנעלי ובגדי רגלי ותראה לבנות רגלי". ויעש הנער כן והיה הולך וחלוץ על צוואת מלך המשיח ועל מאמרה, בתום לבכו בנקיון כפו עד שלא נשאר בה כי אם הכתונת. ומיד אחזה בהנער וילפת ויצעק צעקה גדולה ומרה לאביו לאמו להושיע אותו, כי לא ידע הנער לעשות רע. ותשתיקהו לאמר, "הלא צוה לך מלך המשיח שאל תמר את כל אשר אצוה לך" ויעש הנער כן וישתוק. ויצא הנער, ויספר לאביו ולאמו כמנהג הנערים את כל אשר נעשה. ויבואו אביו ואמו בחמת רוחם אל מלך המשיח החדרה ויאמרו כדברים האלה, "עשתה מטרוניתך עם בנינו זה אשר שלחת לבוא אליה, ואין זה משפט הנער ומעשהו!" ויאמר מלך המשיח, "אם יזכה הנער לביאה שניה לבא אל המטרונה החדרה, תיקון גדול תהי' [ה] זאת לנשמתו".

האירוע הזה מתרחש מייד לאחר נישואי הזוג המלכותי, ולקראת אירוע תאולוגי רב חשיבות: תפילת המשיח בכותל המערבי. כלומר, ישנה כאן חריגה חמורה מן המוסכמות והמקובלות הן מבחינה חברתית-מוסרית והן מבחינה דתית. ראוי לשים לב לעיצוב הספרותי המדויק, המעודן, של אחד התיאורים הארוטיים היפים ורבי העוצמה בספרות העברית: כיצד מדריכה האישה הבוגרת והמנוסה את הנער בן הארבע-עשרה במהלכים הארוטיים, מה נחשב בעיני הסופר לאיברים הארוגניים ומעוררי התשוקה – השיער והרגליים – וכיצד שלב אחר שלב, כמעט כבמופע סטריפטיז, אין היא מתפשטת בעצמה, אלא מנחה את הנער כיצד לעשות זאת – שוב, ברגישות ובהבנה של המעשה הארוטי. קשה לתאר בספרות העברית החדשה – עד לספרות הישראלית – תיאור כה מפורט, חודר וממוקד של המעשה המיני.³³ עם זאת, פריצת הגבולות בתחום התיאור הארוטי אינו מתמצה רק בו, אלא גם בנפשות הפועלות: אישה בוגרת ונער-ילד. בחברה מסורתית שבה רק ההפך אפשרי, שצימוד איש מבוגר או אף זקן עם נערה-ילדה נחשב בה נורמטיבי, הרי שבתיאור הנוכחי ניכרת פריצת גבולות פמיניסטית נועזת ממש: אישה הנותנת חופש לתשוקותיה ולפנטזיות המיניות שלה בלא מגבלות ובלא עכבות. יש לשים לב אף לכך שבסיפור זה נוכחת דמות שלישיית, דמותו של המשיח-הבעל, שהכול נעשה בידיעתו – ואף בעידודו. מחשבה או דיבור על "משפחה פתוחה" בחברה היהודית המסורתית בשלהי המאה ה"ח, על האפשרות שבעל יאפשר לאשתו חופש מיני בלא קנאה או בעלות כוחנית, היא ייחודית וראויה לתשומת לב. עוד יש לשים לב לכך שבכל התיאור אין ולו

32 תיאור זה מיוחס בדרך כלל לעיניים, בהוראת עיניים עייפות, דומעות או עצומות למחצה, אך הוראתו גם ארוכות וישרות. אפשר שהכוונה כאן לכך שלנשות המזרח התיכון היה שער מתולתל וכחה, אך לשרה, ילידת פולין, היה שיער ארוך וישר (ואולי גם בהי, כפי שהיא מדגישה במשפט הבא: "ותראה לבנות רגלי", כאילו צבען הבהיר מבדיל אותה מנשות המקום).

33 אוציא מכלל זה את השיר הארוטי הנועז והייחודי של יהודה לייב בן-זאב (נפטר 1811), שהיה מצוי בכתב יד ונודע רק למעטים עד לפרסומו בדפוס לאחרונה (ש"ד ענגבים, ההדיר לראשונה בדפוס על פי שני כתבי יד והוסיף מבוא ג' קרסל, תל אביב: חמו"ל, תשל"ז), שכן שיר זה אכן נועז ובוטה, אך הוא רחוק מן הרגישות והעדינות שבתיאורו של מאורעות צבי.

מילת גנאי אחת של המספר על הנעשה. ההסתייגות היא רק של הורי הילד, שבדרך הטבע דואגים לילדם, אך גם הם מקבלים את עמדתו של שבתי צבי, המעודד את המשך היחסים המיניים בין אשתו לנער. ולבסוף, גם תוך כדי התיאור הזה ממשיך שבתי צבי להיקרא בידי המספר בשם "מלך המשיח", בלא כל גינוי או הסתייגות.

מטרת הסיפור על שרה אשת שבתי צבי במהלך הכולל של הרומן ברורה: להציג את השחיתות המוסרית שפשטה בביתו של משיח השקר.³⁴ ואכן, כשמתבוננים לאחור, מאז המרת הדת של שבתי צבי והאכזבה ממנו מצטרף גם האירוע הזה לאותם סימנים מקדימים המדגישים שזרעי פורענות המשיח ותנועתו היו נטועים בה מלכתחילה. עם זאת, הקריאה הרציפה ושיבוצו של הסיפור במקום זה דווקא במהלך הכללי של העלילה מעמידים תמונה מורכבת וייחודית, של חתירה תחת הנורמות והמקובלות ביחס לדת, במערכות היחסים בין בעל לאשתו, במותר ובאסור המיני וביחסי הכוח המגדריים.

"ויהי בהגיעי לברכת 'את צמח דוד עבדך מהרה תצמיח' נפל אור גדול מאויר הארץ לבה"כנ עלי ויסובבני ויהי עלי למשא. ויהי בהיותי באותה משא לקחתי כל כדור שמים אשר ממעל לארץ". המספר מכנה את החזיון הזה "משאת נפלאה", ואכן כזאת היא. אף כאן חשוב להבהיר שהחזיון הזה הוא רק דוגמה אחת מרבות שהדמויות הפועלות חוזות ברומן: נתן העזתי (שם, עמ' 10) מספר לרבו חאגיז חלום-חזיון מורכב ורב תהפוכות שחלם, הגורם לו לחפש אחר המשיח מאיזמיר; שבתי צבי עצמו רואה חלום-חזיון מופלא וצבעוני בהיותו בן שבע (שם, עמ' 10); רבי מרדכי, מורו של אברהם יכני, רואה חזיון מופלא המתרחש מעל לראש הילוד, וכך יודע שנולד לגדולות.

החזיון של שמואל פרימו כאן יונק בעיקר משני מקורות. הוא חווה אותו בהמשך לברכת "את צמח דוד עבדך מהרה תצמיח", והדילוגים אל "עיר מלכים" ו"בואנו בית המלך" יוצרים קשר ברור אל תכניו ואל סגנונו של החיבור המשיחי החשוב והנפוץ ספר זרובבל,³⁵ אך דומה שהבסיס העיקרי לחזיון הם חלומותיו-חזיונותיו של חיים ויטאל. במאה השמונה-עשרה היה ספר החזיונות, שהיה ידוע גם כשבחי ר' חיים ויטאל, חיבור נפוץ, שנדפס בכמה דפוסים,³⁶ והיה מוכר לכל מי שהתעניין בתפוצתה של הקבלה ובהשפעתה, במיסטיקה הצפתית ובהתעוררות המשיחית – ואין ספק בכך שסופרו של מאורעות צבי היה שייך לקטגוריה זו. כמו חזיונותיו של ויטאל, גם חזיונו של פרימו מתחיל בסיטואציה ריאלית, יום-יומית: תפילה בבית הכנסת בצום גדליה. כמו ויטאל, מחברו של מאורעות צבי מדייק בפרטי התאריך, במקומו של בית הכנסת ובסיבה שפרימו בחר להתפלל דווקא בו (וכפי שראינו, זוהי דרכו של מאורעות צבי בכלל). כאן, אל

34 מקורה של אפיזודה ארוטית זו הוא בספרו של יעקב עמון, זאת תורת הקנאות, אלטונה: דפוס אלטונה, תקי"ב, עמ' כה, ב. ההבדל בין התיאור התמציתי והשבולוני כאן לבין עיצוב אותה אפיזודה במאורעות צבי מעמיד אותנו על מלוא אומנותו של הרומן. על ייחוס מעשי פריצת כאלה לשרה אשת שבתי צבי ראו ון דר הוון, הערה 1 לעיל.

35 ספר זרובבל מובא בתוך עלי יסיף (מהדיר), ספר הזכרונות: הוא דברי הימים לירחמאל, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, תשס"א, עמ' 427-435; ונוסח אקלקטי של החיבור מופיע בתוך יהודה אבן שמואל (מהדיר), מדדשי גאולה, ירושלים ותל אביב: ביאליק, תשי"ד, עמ' 55-88.

36 חיים ויטאל, ספר החזיונות, ירושלים: מוסד הרב קוק, תשי"ד.

תוך המציאות הארצית – חלל בית הכנסת ומתפלליו – פולשים היסודות הפנטסטיים: "נפל אור גדול מאויר בה"כ הנזטה לארץ עלי". על גבם של היסודות המוחשיים האלה מדלג הדובר (שמואל פרימו) מן המציאות הארצית אל זו הפנטסטית: כיפת השמיים הפכה לקסת, מי הים הפכו לדיו, קו האופק הנמתח מן הקוטב הצפוני אל הדרומי הפך לקולמוס וכל הרקיעים נהיו גווילים. לא רק הדילוג מן המציאות הריאלית לזו הפנטסטית מזכיר את ויטאל וחזיונות צפת שלו, שבהם בתו נשלחת לקנות מלפפונים ומביאה את שלושת הגמדים הלובשים בגדים זוהרים, ואלו לוקחים איתם את המספר (במקרה זה הבן, שמואל ויטאל) או את חיים ויטאל עצמו, היוצא אל הבאר שבחצרו ומזנק מתוכה אל המציאות הפנטסטית שמעבר לעולם – ועוד עשרות תיאורים כיוצא באלה.³⁷

אף בפרטי החיזיון של פרימו אי אפשר להתעלם מן הדמיון בינו לבין אגדות צפת:

וכן אמרו לו [לאר"י] חכמי צפת, רבינו נר ישראל, כל כך חכמה מסר לך השם יתברך ביד מעלתך, למה לא יחבר הרב חיבור אחד נחמד כדי שלא תשתכח תורה מישראל? השיב להם בזה הלשון, אילו כל הימים דיו וכל הרקיעים גווילים וכל הקנים קולמוסים לא יספיקו לכתוב כל חכמתי.³⁸

מה שהיה אצל האר"י מטפורה שנועדה להמחיש באורח ציורי את תשובתו לתלמידיו הפך בחזיונו של שמואל פרימו למציאות חזיונית־נבואית. היקום כולו, והיסודות שעליהם נשען – ארץ, שמיים, ים – הופכים לבסיסה של הכתיבה הקבלית במקרה של האר"י או המשיחית אצל שמואל פרימו. אצל האר"י הם מייצגים את מלאות הרוח הקבלית, ואצל פרימו – את בסיסה הכלל־עולמי של ההתגלות המשיחית, בבחינת "מלוא כל הארץ כבודו". בהגיע מספר החיזיון אל עיר המלכים הוא פוגש "אשה זקנה מתעלפת ומתנבאה לקראתנו", המברכת אותו ברכה משונה ואניגמטית. אף בעניין זה מזכירה האפיזודה את חלומותיו־חזיונותיו של ויטאל, המדלג אל המציאות הפנטסטית ופוגש שם דמויות מוזרות כמו גופתו של משה רבינו, משולח משונה או אישה מופלאה – המתגלה כאימו – המברכת אותו ומורה לו את הדרך אל גן העדן, שם שמור לו מקומו לימין הקב"ה. הרוח הקרבנלית של חתירה תחת המציאות הנגלית והרחבתה לכדי ממדים מפלצתיים או קוסמיים באה לידי ביטוי מובהק בתיאורו של העולם ההפוך, למשל, שבו לובשים אנשים את בגדיהם פנים כלפי חוץ ומהלכים כשראשם באדמה ורגליהם כלפי שמיים. לעולם

37 ענני יסוד, אגדת צפת: חיים ופנטסיה בעיר המקובלים, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2011, עמ' 111–133.

38 שם, עמ' 173.

הפוך זה שורשים קדומים במסורת היהודית התלמודית, אך בעיקר בתרבות האירופית של ימי הביניים והרנסנס, שם היה בעל משמעות תרבותית וחברתית רבת חשיבות.³⁹

"וימסור האגרת אל ידו כאשר פקד עליו אדונו ויקראהו והנה כתוב לאמר: מני רמה ותולעה עפר ואפר ציץ נובל עשן כלה עלה נידף משתחוה מרוחק להדום וגליך ולממלכתך וכו'". כפי שנראה להלן, עם המקורות העיקריים לידיעותיו של מאורעות צבי על שבתי צבי ותנועתו נמנו הספר ציצת נובל צבי של יעקב ששפורטש והאנתולוגיה הגדולה זאת תורת הקנאות של יעקב עמדן, שניהם מראשי המתנגדים לשבתאות. שני הספרים הללו הם לקט מכתבים ומקורות שכתבו ששפורטש ואחרים למרכזי התורה הגדולים בזמנם, המפרטים "ראיות" על התחזותו של שבתי צבי ועל דרכי הרמייה והכפירה שבהן הוא מנהיג את מאמיניו, ומכתבי התשובה שקיבלו. כלומר, מבחינה ז'אנרית, מדובר באוסף גדול של מכתבים המחברים יחדיו באמצעות הערות אישיות, קצרות בדרך כלל, של העורכים. את הז'אנר האפיסטולרי הטמיע מאורעות צבי באופן מרשים ביותר בעשרות מכתבים הפוזורים על פני הרומן כולו, כפי שעשה בדרך אחרת שנים מאוחר יותר יוסף פרל. אבל להבדיל מפרל, המכתבים במאורעות צבי אינם השלד העלילתי שעליו הרומן מבוסס, אלא הם משולבים באורח טבעי ורצוף בתוך העלילה הסיפורית ומביעים, כל אחד בדרכו, את עמדתו, אופיו וסגנונו של הכותב, ובדרך זו תורמים להעשרת הסיפור, לעיבוי הדמויות הפועלות ולהעמקת המחלוקות הרעיוניות הנשקפות ממנו. באגרתו של "נתן הנביא הגדול" לתפוצות הגולה, למשל, שבה תבע מהם לעשות תשובה כי חבלי משיח קרובים, הצביע מאורעות צבי על הזיקה בין שבתי צבי לבר כוכבא (רבי עקיבא טעה בזהותו של המשיח האמיתי, שלא היה בן כוזיבא, כפי שהוכח במציאות, אלא שבתי צבי). "חכמי אסיא", שקיבלו את המכתב, טענו נגדו במכתב מפורט גם כן, והציגו את הכשל בשני המקרים כאחד – גם זה של בר כוכבא וגם הנוכחי, של שבתי צבי (דפוס למברג, עמ' יא2). לאחר שהדיח שבתי צבי את רב הקהילה ונאמניו באיזמיר ומינה את אנשיו במקומם, שלחו מתנגדיו איגרת מפורטת וארוכה שהציגה את פעולותיו ככפירה בעיקרי הדת, ופרטה אחד לאחד את מעשיו, את המקבילות ההיסטוריות המוכיחות את כפירתו, ואת העובדה שזהו מעשה ידיו של סמאל, שמטרתו לקעקע את ישראל, ולא של משיח אמת שיגאלם (שם, עמ' טו2 – יז1).

וזה העתק האגרת ששלח המשיח ממבצר מגדול עוז אל הישיש הרב הגאון מהר' דוד סג"ל בעל ספר טורי זהב [...] נאום דוד בן ישי עליון למלכי ארץ הגבר הוקם על כל ברכה ותהילה משיח אלקי יעקב ארי' דבי עילאה שבתי צבי.

39 ראו: "עולם הפוך ראיתי", תלמוד בבלי, בבא בתרא י ע"ב; מסתו הקלאסית של שארטייה Roger Chartier, "The World Turned Upside-down", *Cultural History: Between Practices and Representations*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988, pp. 115-126; וכן Stuart Clark, *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 13-21 והתרבותיות של תַּמַּת העולם ההפוך.

זוהי, לכאורה, העתקה מדויקת מאיגרתו המקורית של שבתי צבי (שם, כו). שוב, חכמי אדריאנופול כותבים מכתב ארוך לחכמי קושטא, מזהירים אותם מסכנת המשיח ומסיימים בחתימת שמותיהם, ומייד בהמשך מובא מכתב רבני איזמיר התומכים במשיח, הטוענים את טענותיהם ותשובותיהם מנגד ומלווים אף הם את דבריהם בחתימות (שם, עמ' 22, עמ' 17). זהו רק מדגם קטן מתוך העושר האפיסטולרי הגדול הגודש את דפיו של הרומן. באותה קטגוריה של המכתבים יש להעמיד גם את הוויכוחים והפולמוסים – הן הפומביים והן האישיים – המתקיימים בין גיבורי החיבור. אף בוויכוחים אלה, הנפרסים לעיתים על גבי עמודים דחוסים רבים ומכילים עשרות ראיות בעד משיחותו של שבתי צבי או נגדה, הופך הסופר את הטענות התאולוגיות הוורבליות לנוכחות אמוציונלית המוגשמת באורח סיפורי, אם בעיצובו המרחבי של מקום התרחשות הוויכוח, אם בעיצוב האישיות הדוברת ואם בטעינת תוכנם של הפולמוסים בגוון אישי וייחודי. ראו לדוגמה את הוויכוח הגדול בין נתן העזתי הצעיר, בראשית דרכו, לבין מורו יעקב חאגיז, המנסה למנוע את דרכו אל האמונה במשיח השבתאי באמצעות טיעונים תאולוגיים וטענות וראיות שהוא שואב מן המקורות ומאירועים היסטוריים. אותו להט פולמוסי ששפע מעל דפי המכתבים נוכח באופן עז לא פחות בהישמעו פנים אל פנים במהלך הוויכוחים הגדולים. אף שהמכתבים ההולכים רצוא ושוב בין הקהילות והכותבים באים בספר בזה אחר זה, הקורא אינו יכול שלא להכיר בתקופת הזמן הלא קצרה שחלפה בין שליחת המכתב מאלכסנדריה לאמסטרדם ועד להגעת המענה עליו לאלכסנדריה. פסק זמן כזה נמנע, כמובן, מן הוויכוחים המתקיימים פנים אל פנים. בוויכוחים גם נוספת הנוכחות הפיזית ממש של המתווכחים העומדים זה מול זה הן כקבוצה, הן כחיידים – מעמדים האהובים על הסופר, ועל כן הוא מרבה בהם. המספר מבליט את אופיה המגוון ורב-הערוצים של היצירה הספרותית ועיצובה אף באמצעות טיעונים אידאולוגיים מורכבים – טכניקה המעבה באורח מרשים את ביטוייה של הנוכחות הסיפורית ברומן.

למכתבים ולוויכוחים הפומביים ברומן מוקדשת תשומת לב רבה: בסגנונם העשיר, בדרך שיבוצם במהלך הסיפורי, באופנים שהם מייצגים את כותביהם ואומריהם ובבחירה המכוונת להציג באמצעותם את הטיעונים התאולוגיים. הן בכתובה האפיסטולרית והן בשיח הרטורי מתגלה העיצוב הספרותי הייחודי של ה"מימזיס" שתיארנו למעלה: בשום מקום ביצירה לא מגלה הסופר את אוזנם של קוראיו שנכתבו מכתבים או שאי אלו אישים התווכחו בנושאים כאלה ואחרים, אלא הוא מביא תמיד את נוסח המכתבים והנאומים עצמם, כלשונם, ואפילו הם מפורטים וארוכים עד לייגע לפרקים. אף כאן, ואולי בעיקר כאן, רואים אנו את אומנות הייצוג של הסופר, שאינו מספר לנו על המציאות, אלא מעמיד אותה בפנינו, על כל מורכבותה ועושרה.

אסיים פרק זה, הדין בדרכי העיצוב הספרותי של הרומן, בפרט שולי לכאורה, שיש בו כדי להבהיר את עמדתו האומנותית של מחברו: השם שבתי צבי, שבו מופיע הגיבור במהלך העלילה הסיפורית. שמואל ורסס, אחד הבודדים שהצביע על חשיבותו הספרותית של מאורעות צבי, הבחין בהבדלים מעניינים בין מהדורת 1804 (כלומר 1824) לבין מהדורת ורשה 1838, ראשית כול בכינויו של שבתי צבי: בראשונה קרוי הגיבור "החכם שבתי",

ובמהדורות המאוחרות יותר "שבתי ימ"ש", "משיח שקר" וכיוצא באלה.⁴⁰ ההבחנה הזאת מעניינת, אבל אולי לא מפתיעה, לאור היחס השלילי המתפתח כלפי שבתי צבי במהלך המאה השמונה-עשרה. התופעה המעניינת באמת מתרחשת הן בכתב היד של הספר והן בדפוסיו הראשונים: בשנת ת"ז מתרחש השבר הגדול בין שבתי צבי ותלמידיו לבין רבו ושאר מנהיגי הקהילה בבית הכנסת באיזמיר. שבתי צבי הוגה בפומבי את שם האל באותיותיו, מתכחש לאביו ולאחיו ומכריז שהוא הוא משיח בן דוד. במעמד הזה המספר מכנה אותו "משיח המוטעה", כינוי מתון וזהיר במכוון – ויוצא דופן לעומת שאר הסיפור, שכן מכאן ואילך מכנה אותו המספר באורח עקבי "המשיח", ובעיקר "מלך המשיח".⁴¹ והרי ברור כבר מדף השער של הרומן, ובמקומות לא מעטים במהלכו, שלסופר (לאו דווקא למספר הדובר!) יחס שלילי אל שבתי צבי ואל התנועה השבתאית בכלל. אם כן, מדוע הוא מכנה אותו בעקביות בשם "מלך המשיח"? אפשר להבין זאת על פי המתרחש בהמשך: בסיפור ההמרה של שבתי צבי (שם, עמ' 22) מעוצבת אפיזודה דרמטית (שעוד נשוב אליה). ממקום זה בסיפור ואילך, עד למותו וקבורתו במכה כאחד מקדושי האסלאם, שמו של שבתי צבי בפי המספר אינו עוד "מלך המשיח", אלא "מוחמד אפנדי", השם שניתן לו לאחר ההמרה. במקביל, מכאן ואילך – לאחר אירוע ההמרה ולאחר שהתנועה השבתאית מתחילה להתפורר (הליך שהמספר מקדיש לו תשומת לב רבה): חבריה מתפזרים, תומכיה הולכים ומתמעטים ושונאיה הולכים ומתרבים – מוסיף המספר דרך קבע לשמו של שבתי צבי את כינוי הגנאי "ימ"ש" או "יש"ו". דווקא בפרט שולי זה יש כדי להעמידנו על תפיסת יסוד באומנות הסיפור של מאורעות צבי. הסופר מעמיד במהלך הסיפור מספר (או דובר בדוי) שדרך עיניו אנו חוזים באירועים. אך קולו של זה בסיפור חושף גמישות רבה בשינוי עמדותיו ביחס למציאות שהוא מספר ברגע זה. אף שהסופר (לא המספר, עדיין), יודע כבר את סופו של גיבורו כמשיח שקר וכמומר, עד לשלב ההמרה אין הוא חורג מעמדותיהם או מאמונותיהם של חברי הקהילות היהודיות, שאכן ראו בו את "מלך המשיח". הוא מאמץ את נקודת המבט שלהם כדי לעצב מציאות סיפורית קוהרנטית שאין בה סתירה פנימית בין עמדתו של הסופר, היודע אחרית מראשית, לבין המציאות החברתית וההיסטורית שהוא מספר. כשהמציאות המתוארת משתנה – שבתי צבי ממיר את דתו ולא רק שאינו עוד משיח, הוא גם אינו יהודי – שמו משתנה ל"מוחמד אפנדי". כאן באה לידי ביטוי באופן ברור ומוחשי תפיסת ה"מימזיס" של הסופר – העתקת המציאות ההיסטורית לתוך המציאות הפנים-סיפורית, כך שתהיה נוכחת לעיני הקורא "בזמן אמת" של התפתחות העלילה הסיפורית, ותגביר את דיוקו ואמינותו.

40 ורסס, הערה 1 לעיל, עמ' 223-224.

41 ובמקביל את נתן העזתי בשם "נתן הנביא".

לכל עם ועם שייגעונות מוזרים משלו. רצונו לקבל את דברי ימיו מידי המשורר ולא מידי ההיסטוריון. אין הוא דורש סיפור נאמן של עובדות ערטילאיות, כי אם עובדות בתמיסתן הפיוטית, שממנה צמח. היינריך היינה

בעשורים שבין 1789 ו-1814 נתרגשו על אירופה חוויות-תמורות יותר מבכל מאות השנים קודם לכן. רציפותן ומהירותן של תמורות אלו משווה להן, מבחינה איכותית, אופי מיוחד במינו [...] חוויה זו, שההיסטוריה היא משהו מוחשי, שהיא תהליך בלתי פוסק של תמורות, ולבסוף שהיא מתערבת במישרין בחיי כל אדם ואדם – חוויה זו תתעצם ותהא עזת רושם מאין כמוה. גיאורג לוקאץ⁴²

היינריך גרץ ואחריו גרשם שלום ושמואל ורסס הגדירו כבר את מאורעות צבי כרומן היסטורי.⁴³ ואכן, כל קריאה בחיבור תתקשה שלא לעמוד על תכונותיו הבסיסיות ככזה: ההתמקדות באירוע ממשי מן העבר והשימוש במקורות היסטוריים בני זיהוי, שאינם אלא תשתית ליצירה סיפורית בדיונית בעלת מגמות אומנותיות ואידאיות. בעיקר יש לעמוד על חתירתו האומנותית להחייאת אוירת התקופה ההיסטורית, ובעיצוב הדמויות העיקריות הפועלות בה – אמיתיות או בדיוניות ככל שתהיינה.⁴⁴ כל אלה קיימים גם קיימים במאורעות צבי, כפי שהוצג בדוגמאות ובציטוטים שהובאו עד כאן (כמו הדיוק, לכאורה, בפרטי תאריכי האירועים, בזיהוי המקומות והמרחב שבו הדמויות העיקריות פועלות, בכינוי של שבת צבי במהלך הרומן, המותאמים לאירועים ההיסטוריים, ועוד). עם זאת, באופן שבו סופרו של מאורעות צבי תופס את הרומן ההיסטורי ישנו ייחוד ברור ויוצא דופן, ועליו ראוי להתעכב.

42 היינה מצוטט אצל לוקאץ, הערה 30 לעיל, עמ' 47, ודברי לוקאץ' עצמו שם בעמ' 13.

43 ורסס, הערה 1 לעיל, עמ' 220; שלום, שבת, הערה 13 לעיל, עמ' 643; ובעיקר שלום, תולדות, הערה 13 לעיל, עמ' 100: "הספר נכתב במתכונת של הרומאנים של הרפתקאות הגרמנים והצרפתים, המונים סיפורי בדיות על תולדות גיבוריהם, תהפוכות חייהם והרפתקאותיהם. הספר נקרא בעניין רב".

44 ושוב לוקאץ' (הערה 30 לעיל, עמ' 34-35): "הרומן ההיסטורי עיקרו הוא זה, להוכיח באמצעים פיוטיים את הווייתם של התנאים והאישים ההיסטוריים, את היותם דווקא-כך ולא אחרת [...] אותה ההוכחה הפיוטית לממשות ההיסטורית: תיאור בסיס קיומם הרחב של מאורעות היסטוריים על כל סיבוכיהם והשתזרותם בהשפעת-גומלין רב-רבדית עם הנפשות הפועלות". לספרות מחקר עדכנית יותר ראו: Hary E. Shaw, *The Forms of Historical Fiction*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983; Jerome de Groot, *The Historical Novel*, London and New York: Routledge, 2010, והספרות הרבה הנמסרת בשני האחרונים. בגדר קוריוז מעניין יש לציין שהרומן ההיסטורי הראשון של וולטר סקוט *Waverley*, שנחשב לרומן ההיסטורי האירופי הראשון בעת החדשה (לוקאץ', הערה 30 לעיל, עמ' 9), התפרסם בשנת 1814, באותה שנה ממש שבה יצא לאור הדפוס הראשון של מאורעות צבי!

יוצרו של הרומן ההיסטורי העברי אינו מכוון לתקופה ההיסטורית המתוארת בלבד, תקופת התפוכותיה של התנועה השבתאית, אלא הוא מבקש להעמיד את הדברים בהקשר רחב ומקיף בהרבה, כדי לתת לאירועים הרי עולם אלה את הפרספקטיבה הראויה ואת הפרשנות הנכונה, לטעמו, בתוך "הסיפור הגדול" של ההיסטוריה היהודית. אנלוגיות ממוקדות במאורעות צבי, כמו האנלוגיה לישוע ולראשית הנצרות או לבר כוכבא ולמרד הקרוי על שמו, אינן מקוריות או ייחודיות: הן מצויות כבר במקורותיו של הרומן, כגון ציצת נובל צבי של ששפורטש או תורת הקנאות של עמדן, אך בחיבורים אלה אין המקבילות מן העבר היהודי מוזכרות כאמצעי לבנייתה של פרספקטיבה היסטורית, אלא לצורך הטלת דופי וביקורת קשה על שבתי צבי ועל תנועתו. במאורעות צבי, לעומתם, שוטח המספר את האירועים ההיסטוריים בלא שיפוט או השוואות ביקורתיות:

אני שלמה בן דוד משיח אלקי יעקב מולך בעליונים ובתחתונים עליון ונורא למלכי ארץ. אשב במקום גדולתי ורוממותי כירושלים רבתה ושרתה ככל בירת גויי עולם מולך בעליונים ובתחתונים. עליון ונורא למלכי ארץ [...] [...]

[ואלה] מלכי שבט יהודה אשר ימלוכו [...] בכל העולם כולו [...] על עשרים מלכי ממלכת יהודה:

ר' משה מלאדי הראשון שבאזמיר — אביה — את כל ארצות שבטי יששכר וזבולון בארץ חלח וחבור שמעבר לנהר סמבטיון בארץ אפריקא:

הגביר הילל מק"ק סאלנעק — אחז — את כל ארצות פורטגאל וספרד:

כמה'רר בנבנישתי אב"ד ורב באזמיר — אחזיהו — את כל ארצות שוויץ ואיטאליא:

הגביר בצלאל מכפר מאמארא — אמון — את כל ארצות שוויץ ונאָרדע: [שבדיה וארצות הצפון]

[מונה כאן את שמותיהם של ה"מלכים" ואת קשריהם אל שבתי צבי]

והסופר הגדול שמואל פרימא [...] צוה להעתיק את סדר המלוכה והכהונה גדולה [...] ויחתום אותם בשם המשיח ובטבעת המלך אין להשיב ויתן לכל מלך א' [חד] העתק מחתם א' [חד] להיות לו לעדות ולזכרון ויהי א' מל"ט מלכים עשיר גדול ושמו אליעזר אספאהן גלגול יהורם מלך ישראל וגם עני א' בתכלית העניות ששמו אברהם רוביא גלגול יאשיהו מלך יהודה.⁴⁵

וכך הולך ומונה המספר את כל עשרים מלכי ה"ממלכות" שעל פיהן חילק שבתי צבי את העולם כולו. אך מלכים אלה אינם דמויות חדשות, הם גלגול של מלכי יהודה המקראיים, כפי שבבתי צבי עצמו אינו אלא גלגול של דוד המלך. הסופר מחבר כאן את ההווה אל העבר ומעמיד את אירועי חייו הפרטיים של גיבורו – האישים שתמכו בתנועה השבתאית וליוו אותו בדרכו אל הגאולה המשיחית באמצעות האמונה המיסטית בתורת הגלגולים – בפרספקטיבה היסטורית רחבה ועמוקה כאחד. הוא מעתיק את קוראיו מן המציאות הנוכחת של אירועי התנועה השבתאית אל תמונת-על היסטורית מקיפה ורחבת ידיים,

45 עמ' כד, ב (דיג', עמ' 38א-ב); דפוס למברג: עמ' כא-כב.

ומוציא את המציאות הנוכחית ממרחבי הזמן והמקום העכשוויים אל מציאות מיתית כמעט. המעתק המתרחש בסיפור מן המציאות המסופרת אל התמונה ההיסטורית הרחבה מעניק למאורעות צבי, מניה וביה, ממד מיתי ועל־זמני.

המעטק האומנותי והאידיאי הזה, מן הממד ההיסטורי אל המיתי, מומחש היטב גם בתיאור המפורט של לוח המועדים החדש שהשבתאים הנהיגו.⁴⁶ ממש כמו בדוגמה הקודמת על הגלגולים, שבה אין המשיח מכתיר מלכים חדשים, אלא קושר את האישים שבחייו אל מלכי יהודה המקראיים, הוא גם אינו מכונן חגים חדשים (כמו בחסידות, למשל, שבה נוסדים חגים כיתתיים חדשים בעקבות אירועים אישיים שאירעו למנהיגי התנועה), אלא קושר את אירועי חייו שלו – המקבילים לשלבי התפתחותה של התנועה השבתאית – אל חגי ישראל המסורתיים.⁴⁷ בפרשנות סיפורית זו של המנהג השבתאי אין לראות כוונה "להכעיס" דווקא, אם כי גם ממד זה אינו נעדר כאן. חשיבותה הגדולה של העשייה הזאת ברומן היא שאיפה להעתיק את הממד ההיסטורי־העכשווי אל הממד המיתי. העמדת אירועי חייו הפרטיים או הפומביים של שבתי צבי על יסודות החגים הלאומיים מקנה להם ממד מעבר להיסטורי, בעל מעמד מקראי, נצחי, כמעמד העל־זמני של חגי ישראל. כך פורץ מאורעות צבי את גבולותיו של הרומן ההיסטורי אל מציאות על־זמנית: כמו כל רומן היסטורי הוא פותח באירועים ההיסטוריים המתוארים, אבל הוא מבסס אותם על העבר המיתי, ובכך מכשיר אותם לקראת תפקידם העתידי כמרכיב יסוד בתאולוגיה השבתאית ובעיצובו של "קץ הפלאות" השבתאי.

במהלך אחד הוויכוחים בין חכמי הדור על משיחיותו של שבתי צבי מונה רבי יעקב חאגיז, אחד המתנגדים הגדולים למשיח, "י"א נביאי שקר" שהופיעו בישראל מאז גזרות תתנ"ו. אחד לאחד הוא מונה אותם, בשמותיהם ובמעשיהם, ומייד לאחר מכן מונה "י"א נסיונות" שקהילות ישראל התנסו בהם במערב מאז גזרות תתנ"ו, שסיכנו אותם בהמרת דת. גם כאן האירועים מתוארים אחד לאחד בפירוט ובדיוק,⁴⁸ כפי שראינו בדוגמאות קודמות. בטקסטים האלה יש לראות מסות כמו־היסטוריות המעמידות את האירועים המסופרים ברומן – תהפוכות התנועה השבתאית – בפרספקטיבה ההיסטורית של אירועים קודמים בתולדות ישראל, ובאופן זה הן מציעות לפרש אותם, למשמע אותם ולרמוז על עתידם (כי הקורא עדיין נתון במהלך האירועים המסעירים, ואינו יודע, מבחינת הרצף הסיפורי הפנימי, את סופם). הקפאת רצף האירועים הרי הגורל שברומן לצורך פריסת אירועי העבר הרחוק ופרשנותם היא בין המאפיינים הבולטים של הרומן ההיסטורי. אפשר להזכיר, לדוגמה, את המסות ההיסטוריות המקיפות שטולסטוי שילב במלחמה ושלוש. אך לעומת המסות ההיסטוריות שברומנים האלה, הנאמרות ברובן מפי המספר הכול־יודע, הרי שבמאורעות צבי הן נמסרות מפי הדמויות הפועלות ברומן, שהן

46 עמ' לד, ב-לה, א (דיג', עמ' 39-40); דפוס למברג, עמ' כב.

47 ראו על כך דבריו החלוציים של גרשם שלום, "מצוה הבאה בעבירה: להבנת השבתאות", כנסת ב (תרצ"ז), עמ' 347-392; גרשם שלום, "מסורת וחידוש בריטואל של המקובלים", פורקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ו, עמ' 113-152; שלום, שבת, הערה 13 לעיל, עמ' 130-131, ועוד.

48 דפוס למברג, עמ' כה.

בעלות עמדה ודעה על האירועים המסופרים ולכן אינן כול-יודעות. כאשר רבי יעקב חאגיז מציב את נתן העזתי בתוך שורת "י"א נביאי השקר" שקמו בישראל ואת מעשי התנועה השבתאית בתוך "י"א הנסיונות" להמרת הדת שקהילות ישראל במערב עמדו בהם, מטרותיו בפולמוס ברורות ומובנות לקורא: העמדת אירועי ההווה בפרספקטיבה של כישלונות וחטאי העבר, ונקיטת עמדה ברורה המבוססת על "ניתוח" היסטורי שלו. עם זאת, הסופר עצמו אינו קובע כאן עמדה, אלא מעמיד בפני קוראיו אפשרויות שונות להבנת שבתי צבי ומעשיו: הרי את המסה ההיסטורית הזאת ניסח מתנגד של השבתאות, ואחריה באה מייד פרשנותם ההפוכה של תומכי התנועה. באופן זה סופרו של מאורעות צבי לא רק מעצב רומן היסטורי כהגדרתו, אלא הוא גם משכיל להעמידו בתוך נרטיב מטה-היסטורי, ובכך מעניק לאירועים המתרחשים בו ממד על-זמני, מיתי, ההופך אותם לחלק בלתי נפרד מן הזיכרון הקולקטיבי היהודי.

דף השער בדפוסים הראשונים של הספר מכריז ש"סיפור חלומות קץ הפלאות [...] נלקט מן ספרי חכמי דורות הראשונים. שהמה אגרת הרב מוהר"ר יעקב ששפורטש שהיה בימי משיח השקר שבתאי צבי ימ"ש ומן ספר הגאון חכם צבי נ"י". על פי הכותרת הזאת, הספרים רבי ההשפעה ציצת נובל צבי של יעקב ששפורטש וזאת תורת הקנאות של יעקב עמדתן (הנמסר דרך שם אביו, חכם צבי) הם מקורות העיקריים של הרומן. אך הכותרת מטעה, שכן דף השער של כתב היד אחר הוא, ואינו מזכיר כלל מקורות אלה ולא אחרים – אף שאין ספק כי מאורעות צבי השתמש גם במקורות שלא נמנו כאן.⁴⁹

ואכן, כמו כל רומן היסטורי, גם מאורעות צבי בונה את שלד העלילה הסיפורית על מקורות ותעודות בנות הזמן, וכמו ברומנים היסטוריים לא מעטים המציגים את המקורות לסיפוריהם (בדרך כלל באחרית דבר), גם במאורעות צבי מוצגים המקורות שעליהם הסיפור מבוסס. אך כאן, להבדיל מרומנים היסטוריים אחרים, אין המחבר אומר שהמקורות ההיסטוריים שימשו אותו כבסיס סיפורי, אלא טוען ש"נלקט מן ספרי חכמי דורות הראשונים", כלומר, לכאורה, אין הרומן אלא אוסף של ציטוטים מספרי קודמיו. כיוון שהמקורות – ספרו האפיסטולרי של יעקב ששפורטש והאנתולוגיה האנטי-שבתאית הגדולה של יעקב עמדתן – ידועים ומפורסמים, וכבר המביא לבית הדפוס הראשון ישראל יפה (קאפוסט, 1814) קורא בשמם, את טענת המחבר שלעיל אפשר לבחון. אף יותר מכך, אפשר גם לחתור ולהבין כיצד השתמש בחומרי הגלם ההיסטוריים לבניית הנרטיב החדש. לדוגמה, ששפורטש ועמדתן פותחים את חיבוריהם בהצגת שבתי צבי ותנועתו,⁵⁰ ומלוא הפרטים הנמסרים באקספוזיציות של השניים מצוי במאורעות צבי. אלה, כמו עשרות או מאות פרטים אחרים על שבתי צבי, על תומכיו, על התנועה השבתאית ועל מערכת היחסים עם השלטון העות'מני, נטולים אומנם מאגרות ששפורטש או מן התעודות שנאספו אצל עמדתן, אך הדרך שבה מחבר מאורעות צבי התמודד עימם מעמידה לפנינו את עיקרי עשייתו הספרותית. די בעיון בפתיחת הרומן כדי לעמוד על מלוא כוחו האומנותי של מאורעות צבי. בפתיחה זו עסקנו למעלה: משיחות המכחול

49 ראו לעת עתה את ממצאי מאיר, הערה 5 לעיל, עמ' 132-133, 136-137.
50 ששפורטש, הערה 18 לעיל, עמ' 1; עמדתן, הערה 34 לעיל, עמ' ב, א.

הרחבות, המקיפות עולם ומלואו – מבניית הפירמידות במצרים, דרך רכישת הכוחות המאגיים מחלקי החנוטים ועד המפגש המסתורי של שלושת החכמים (ממצרים, מארץ ישראל ומטורקיה) באיזמיר בליל הורתו של המשיח – מעניקות לחיבור תנופה סיפורית, שהמרחק בינה לבין התעודות ההיסטוריות מעמיד עושר בלתי רגיל של זמן, מרחב, אפיון דמויות ומעמדים דרמטיים.

סיפור פגישתו של שבתי צבי עם אשתו היעודה שרה מסופר בסיפור מעשי שבתי צבי,⁵¹ שכתב ביידיש לייב בן עוזר, שהיה שמש בית הכנסת האשכנזי באמסטרדם במהלך אירוע ההמרה של שבתי צבי ובראשית התפוררות התנועה. אומנם הנוסח היידי המלא נמצא ופורסם רק לפני כמה עשרות שנים בידי זלמן שזר, אך נוסח תמציתי שלו היה ידוע זה כבר, מתוך זאת תורת הקנאות, ומשם, בוודאי, היה מוכר למחבר מאורעות צבי. כך האירוע מסופר שם:

ויהי בהיות ש"צ כמו י"ג או י"ד שנים בירושלים אמר פתאום לתלמידיו ומכיריו שצריך ליסע למצרים כי בת זוגו הראויה לו מששת ימי בראשית תבוא לשם מארץ מרחקים היא מדינת פולין. וכן עשה ונסע למצרים וימצאה שם ויקחנה לאשה.⁵²

כל השוואה לסיפורו של הרומנס בין שבתי צבי לבין שרה האסופית במאורעות צבי, כפי שתיארנו אותה למעלה, תהיה מיותרת. מה שעשה מחברו של מאורעות צבי במקרה זה לתעודה ההיסטורית שהייתה מוכרת לו הוא לא פחות ממעשה אומנות מורכב ורב-השראה.⁵³

אחת האפיונות הדרמטיות, ואולי הדרמטית ביותר בכל תולדות התנועה השבתאית, היא מעמד המרת הדת בפני הסולטן הטורקי וחצרו. כך מתואר במאורעות צבי האירוע המכריע:

ויהי ביום ראש השנה שנת תוך [דפוס: תכ"ו], יום בוא המלך המשיח עם המרכבה לאנדרינואפל [!] לפני חצר המלך נלקח כל כוחו ממנו מן השמים בלתי להשתמש

51 זלמן שזר (מהדיר), סיפור מעשי שבתי צבי מאת ר' ליב ב"ר עוזר, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 1978.
52 עמוד, הערה 34 לעיל, עמ' ג, א.

53 חובה היא לעשות צדק היסטורי עם לייב בן עוזר, מחברו של הבשרייבונג (הנוסח היידי המקורי של סיפור מעשה שבתי צבי), שהתפרסם במלואו מאות שנים לאחר מותו. לייב בן עוזר הוא מספר מעולה; הוא מחיה בצורה מרתקת את אוירת ההיסטריה ההמונית: המקוואות המלאים עד אפס מקום, המחסור בסרפדים שנבע מכך שאנשים השתמשו בהם לענות את עצמם, האנשים שמכרו את נכסיהם בחצי מערכם כדי שיהיו חסרי נכסים בעלותם לארץ ישראל, הילדים והילדות שנישאו בגיל עשר כדי שיהיו נשואים בבוא המשיח. תיאור רב-עוצמה של היסטריית המונים הגולשת כמעט לפולחן אורגיאסטי מופיע בספרו בכמה מקומות (ליב ב"ר עוזר, הערה 51 לעיל, עמ' 42-43, 54-55 ועוד הרבה). כשחש לייב בן עוזר שהוא גולש לתיאור צבעוני "מדוי" הוא מדגיש שאין לחשוש שמה הוא מגזים, משום ששמע דברים מופלאים אפילו יותר "מפי אנשי אמת" על מאורעות התקופה "במקומותינו". כלומר, בן עוזר ביסס את סיפורו על עדויות שבעל פה, ואותן הוא מספר מחדש ומעלה על הכתב.

ולעשות דבר הן בכוחות קדושה והן בכוחות הטומאה. (הגה"ה [בדפוס: מערכין]:
 החרמות ושממות שהחרימו ושמטו אותן רבו מו' יוסף איסקופא והרב חגיז ורוב חכמי
 ישראל שבאו בסוד ה' פעמיים בכל יום לאחר תפילתם נחרו בו.) ויחרד המלך המשיח
 מאוד ויאמר, "הלהרגני אומרים מן השמים כאשר נהרגו איזה גלגולי משיחי קדם עם כל
 נביאי והולכי בעקבותי ומה אעשה? הן צ"ח קללות. קללת משה רבם" [...] והרבה לדבר
 ועד שבזו הרגע נאמר למלך תוגר שהיהודא [!] דאזמיר בא הנה. ויחשק המלך תוגר
 לראותו ולדבר אתו וישלח אליו נער סריס א' מעבדיו. ויבא סמוך למרכבה ויאמר בחרדה
 גדולה אליו, "המלך פקד להביא מיד את המשביע הלזה לחצירו". ומיד ברח לחצר
 בפני ליבון כמת [בדפוס: ברח הנער לחזרה בפנים לבן כמת]. וישאלהו המלך [בדפוס:
 הסולטאן] על הדבר ויען ויאמר, "כי יראתי מפני האמגושי הלזה על שחברי ספרו לי
 כשיבא אדם רק בד' אמות של אותן אנשים הורגין אותו בנקל כזכוב בכותל". והמלך
 המשיח שמח אל לבו⁵⁴ [...] ויקראוהו לפני המלך וישתחוה ויפול לפניו ארצה ויאמר, "יחי
 אדוני המלך הגדול לעולם, וממשלתו יכון לדור דורים ויעמוד". וגם המשנה והמופתי
 הגדול וחמשה חכמים ועוד רבים מכהני ושרי תוגרמי נצבים בעת הזאת בחדר תוגר. ויהי
 בהעתרו לפני המלך וישאל אותו, "למה פניך זועפים ונופלים?", ויען ויאמר, "מעיפת
 הדרך ותענית". וישאלהו שנית, "האתה זה הוא מלך היהודים שהרעשת כל ממלכתי
 ומלוך תמלוך בסוריה למרוד בי אתה ועמך?" ויען המשיח ויאמר, "לא אדוני, ולא היו
 הדברים האלה לעולם במחשבתו" [בדפוס: "המלך הסולטאן לעולם יחיה! דברים האלה
 לא היו מעולם במחשבתו"]. ויאמר המלך אליו, "הלא כל היהודים הנאספים לך כורעים
 ומשתחוים ונופלים על פניהם לפניך כאשר עושים עבדי אלה אלי, מה שאינו שייך לשום
 אדם אחר כ"א [כי אם] למלך יושב על כסאו [בדפוס: שלא ראוי לעשות כן כ"א לפני מלך
 מושל על מדינה גדולה ויושב על כסא מלכותו]. ועל כל זה מלאו לך את בתיך מלא כסף
 וזהב ואבנים טובות במבצר להשתרר בו כמלך. ודע שבן מות אתה על שבשקר שקרת
 למלך גדול כמוני במה שאמרת בקושטאנדינא. שתאסף מעות עניי סוריא ולמה פזרת את
 עשרה הגרים ליום שפסקתי לך להנאתך ולא פזרת אותם לעניי עמך, כאשר עושים חסידי
 אמנותי לעניי עמי? וחמשה נביאי אמת אלה שבאו אלי מדעלפי⁵⁵ אמרו אלי בנבואתם
 שהכל אמת מה שידבר עמי ומה שנשמע אלי עבורך". ויען ויאמר המלך המשיח בכפיפת
 ראש ובאנחה ששוברת חצי גופו של אדם, "מה אומר ומה אדבר? אמת צדקו בדבריהם
 במקצת. ולא אכזב לך מאומה כי יש לנו גם איש נביא בעיר עזה שבארץ פלשתים ושמר
 נתן בן בנימין אשר אמר אלי בנבואתי שאני מזרע דוד מלך ישראל זרע אברהם אביך ואשר
 אמלוך, רק לא בסוריא. כי אם כאשר נאספו אלי כל היהודים מארץ עאורא"פא ואסיא
 מבן עשרים ומעלה אלך אתם אל ארץ אפריקא ושם יתאספו גם אלי כמה אלפים יהודים
 מארצות אלו עד שתהיינו [!] לאלפי אלפים חלוצי צבא. והגבירים שביהודים נקרא לי

54 "והמלך [...] שמח אל לבו", חסר בדפוס. עוד תיקון מובהק: כיצד ידע שבתי צבי מה אמר הסריס לסולטן הטורקי?

55 הדפוס לא הבין, וכתב במקום: "העומדים פה עמדי למולך מה שנשמע אלי עבורך".

שכר הוצאת מלחמה אשר אקנה בהם מיני קני שריפה [מושקעטיס קאנאניס]⁵⁶ וכדומיהם. עד בואי אל נהר סמבטיון [הגה"ה: צריך להיות נהר ניגור] ושמה ימצאו כמה ממלכות עובדי לכל אליל וגילול [הגה"ה: שחורים כעורב]. ואשר המה מאותן שהגלה סלמאנאסר המלך מארץ סוריא [הגה"ה: שם טומאה מסר אברהם אבינו להם. והמה בני זמרן יקשן מדין מדין ישבק שוח בני פילגשו קטורה] שאין שוה להניחם אף במדינה זו, ואגרשם מארצם כאשר עשה המלך ספרד במדינות אמעריקא [הגה"ה: כאשר עשה יהושע עבד משה שגרש ל"א מלכים מארץ סוריא בפקודת הקב"ה ולא מעצמו לאמור במסילה נעלה שלא בזמן]. ונשב תחתם ואני אמלך שם עליהם. ובעשות זה לא יוזק לאדוני המלך לא מיניה ולא ממקצתיה. ויסב המלך תוגר את פניו אל משניהו וישחק ויאמר, "לו יהיה כדברו שהוא מזרע אברהם אבי ושאני אחיו שבוודאי יעשה לו ממני כל הטובות, לשלוח אתו ק' אלפים אנשים מחלוצי צבאי לשם לעזורו, כי מה יעשו כל אוסף רב יהודים רכי לב האלה שאינםם! [!] מלומדי מלחמה. והרג יהרגם כל מוצאיהם". ויסב המלך תוגר שנית את פניו אל המלך המשיח ויאמר, "הבצדק ובאמת הוא שהנביא שלך ניבא עליך שאתה מזרע מלוכה, זרע אברהם אבי באור כשדים וחנניה מישאל ועזריה ככבשן אש? והוא שחמשה נביאי אלה יורו בך בחמישה כדרי עופרת בקנה שריפה אל לבך. ואם תנצל מידם בוודאי דברים בגו, שנצלת בעזרת אלקי אברהם אבי. ואם יהרגוך בהמה הלא כשלת למות עצמך כמכזב ומורד במלכות". ויהי כשמוע המלך המשיח את כל אלה נפל לפני המלך תוגר ארצה. ויבך ויתחנן לו בעד נפשו. ושם בחדר היה מומר אחד מרופאי המלך אוהב ישראל ששמו מאיאטזאדי⁵⁷ [...]. ויגש וידבר אליו בלחש בלשון יהודית. ויאמר, "ראה כי כלתה עליך הרעה מאת המלך. כי אני יודע כל האמת מהמופתים אשר עשית [...] ואכן סר מר המות רק לברך. [ואחשבך] אשר על כך לכה נא ואיעצך ומשמני הארץ תאכל ועל חרבך תחיה. כי אין לך תקנה אחרת כ"א שתהרוג על ידי ה' אנשים אלה ולא תעבור, או שתמיר דתך בדת אלקרון כמוני כמותך". ויהי כשמוע המלך המשיח את כל אלה מרוב שמחה חזר רוחו בו ויחי. ויעמוד על רגליו ויאמר למלך התוגר [...] "עמך עמי אלוהיך אלוהי, תורתך תורתי אמונתך דתך דתי. וכאשר תקבר אקבר". וישמח המלך התוגר מאוד עם כל אשר אתו [...] ויקבלוהו בסבר פנים יפות. ויושט המלך התוגר את ידו אליו וישקהו פעמיים. ויסב את שמו תמורת שבתי בשם מחמד נביאו. ויתנו כובעו טוליפאן על ראשו שהוא עדות וסימן המרה.⁵⁸

בשני מקורותיו העיקריים של מאורעות צבי מתואר מעמד ההמרה באורח שונה מאוד. ששפורטש מצטט מכתב של אחד המאמינים השבתאיים המסביר את ההמרה גם במונחים פוליטיים: הסולטן הטורקי ויועציו חוששים שהוצאת שבתי צבי להורג תעודד תנועה דתית חדשה ותעורר מהומות ברחבי האימפריה, ועל כן הם מעדיפים "להלבישו בגדי

56 רובים מסוג מוסקט (Muskete kanone).

57 שלום, שבתי, הערה 13 לעיל, עמ' 569: השם הקרוב ביותר מצוי אצל טוביה הכהן, "מעשה טוביה" (כלומר, בזאת תורת הקנאות של יעקב עמדן, הערה 34 לעיל): הרופא מאיאטי זאדי.

58 כתב היד עמ' לה, א-ב (דיג, 40-א); דפוס למברג: עמ' כב, א-כג, א, שונה כאן בהרבה פרטים, קיצורים ותוספות.

תוגר"; וגם במונחים תאולוגיים: "ועיקר הסוד שאנחנו חייבים מן התורה להיות כולנו אנוסים קודם שנצא מן הגלות כי כך כתוב בתורה ועבדתם שם אלק"ם אחרים עץ ואבן".⁵⁹ ששפורטש מציין שלפניו עמד מכתב אחר, המתאר את מעמד ההמרה בפירוט רב יותר, כנראה, שנשלח מקהילת אדריאנופול, שבקרבה התרחש האירוע, אך בשונה ממנהגו עד עתה, אין הוא מביאו. גרשם שלום מפקפק שאכן היה בידיו מכתב כזה. מכל מקום, אם אכן ציצת נובל צבי היה בין מקורותיו של מאורעות צבי בסיפורו של אירוע ההמרה, היה זה מקור דל באינפורמציה. נראה שמקורו העיקרי של מאורעות צבי בתיאור ההמרה היה הנוסח המקוצר של ספרו של לייב בן עוזר, שהובא בזאת תורת הקנאות.⁶⁰

כדי להבין את העשייה הספרותית של הרומן ההיסטורי יש לבחון כיצד הוא נשען על מקורו (שאף הוא, קרוב לוודאי, בדיוני לפחות בחלקו, אך מחבר מאורעות צבי ראה בו תעודה היסטורית מהימנה).⁶¹ את מהלכו העיקרי של האירוע, מהליכתו של שבתי צבי אל ארמון הסולטן ועד צאתו ממנו כמוסלמי, מבסס מאורעות צבי בעיקר על זיכרונותיו של לייב בן עוזר. הבחירה במהלך הנרטיבי הגדול ברורה וגלויה לעין, אך העיון בפרטים חושף מורכבות רבה יותר, ונחלק לשתי רמות: פרטי הסיפור המזכרים בשני הטקסטים שהוזכרו לעיל ומאורעות צבי שינה אותם, ופרטים סיפוריים חיוניים שאינם מופיעים כלל במקורותיו של מאורעות צבי.

לא אציג את כל ההבדלים, אלא את המשמעותיים יותר. השינוי שעבר מוטיב "מבחן האל" (ordeal) פשוט ומובן מאליו. לעומת הנוסח בבשרייבונג (לייב בן עוזר), שבו הסולטן מבקש להשתמש בחיצים מורעלים כמבחן, במאורעות צבי הוא מציע "ירה יורו בך חמשה כדורי עופרת בקנה שרפה אל לבך". אי אפשר להסביר שינוי זה אלא בהבדלי התקופות (המאה השבע־עשרה לעומת תקופת המעבר בין המאה השמונה־עשרה למאה התשע־עשרה), והריאליה שעליה הוא מבוסס. במעמד זה מפנה מאורעות צבי את תשומת הלב לעניין אחר:

ויהי ביום ראש השנה שנת תוך [דפוס: תכ"ו], יום בוא המלך המשיח עם המרכבה לאנדריאפאל [!] לפני חצר המלך נלקח כל כוחו ממנו מן השמים בלתי להשתמש ולעשות דבר הן בכוחות קדושה והן בכוחות הטומאה [...] ויחרד המלך המשיח מאוד ויאמר, "הלהרגני אומרים מן השמים כאשר נהרגו איזה גלגולי משיחי קדם עם כל נביאי והולכי בעקבותי ומה אעשה ?

59 ששפורטש, הערה 18 לעיל, עמ' 292.

60 עמודן, הערה 34 לעיל, עמ' ט, ב.

61 גרשם שלום, המנחת את המעמד לפרטיו (שלום, שבת, הערה 13 לעיל, עמ' 568-573), מראה שמקורות רבים, יהודיים ולא יהודיים, מספרים הן על הרופא המומר שהציע לשבתי צבי להתאסלם והן על ההצעה להוכיח את כוחו באמצעות מעשה נס: אם לא ימות לאחר שהועמד מול כיתת יורי חיצים, הרי שהוא משיח אמת. ראו דיון עדכני אצל מצ'ייקו (Maciejko), הערה 1 לעיל, עמ' 23-26), העוסק יותר בהשלכותיה התאולוגיות של ההמרה.

לא הפער בין הבטחות הגדולה של שבתי צבי לבין התנהגותו הפחדנית מעסיק את מאורעות צבי, אלא ניסיון לעיצוב פסיכולוגי של המתחולל בנפשו ברגע הקריטי ביותר בחייו ובתולדות התנועה השבתאית. בהבחנה פסיכולוגית רגישה ומדויקת מלווים החולשה וחוסר האונים, התוקפים אותו דווקא ברגע זה, בזכר המשיחים היהודים שהגיעו לרגע האמת וההשגחה האלוהית הכשילה אותם. צירוף זה של חרדה משתקת וזכרם של כישלונות קודמים מבקש לעצב את האירוע מבפנים, מתוך תודעתו של שבתי צבי, ולא דווקא בתיאור חיצוני של האירועים.⁶²

מייד לאחר מכן מתוארת במאורעות צבי אפיזודה סיפורית מעניינת במיוחד: הסולטן שולח נער אל שבתי צבי כדי להביאו לארמון. הנער הסריס, הפוחד מן המשיח פחד מוות ואינו מעז לעמוד בקרבתו (כי שמע מחבריו שמי שעמד בקרבת שבתי צבי לא שרד), מוסר לו את פקודת הסולטן וחוזר לארמון "בפנים לבן כמת". מדוע נזקק מאורעות צבי לאפיזודה מינורית כזאת, שלכאורה אינה מעלה ואינה מורידה ממהלכם הגדול של האירועים? צמידותה לתיאור חרדתו הפנימית, המשתקת, של שבתי צבי עשויה להסביר את תפקידה. היא מעצבת במדוקדק את הפער שבין דימויו הציבורי: הכוחות העל-טבעיים, העוצמה המאגית הגדולה והשליטה בכוחות הדמוניים שייחסו לו מאמיניו (ולא רק הם; הנער הסריס היה מוסלמי שהגיע מחצר הסולטן); לעומת חולשתו הפנימית, תחושת חוסר האונים שליוותה אותו במהלך פעולותיו הגדולות. את הפער הכביר הזה בין דימויו הציבורי של שבתי צבי לבין חולשתו הפנימית, הכמעט נירוטית, עיצב מחבר מאורעות צבי במיומנות רבה. הוא לא היה מוכר לו משום מקור היסטורי שעמד לפניו; לרשותו של הסופר-האומן שבחן את התופעה ההיסטורית המורכבת עמד רק כושר הבחנתו הדקה. כידוע, כמאה וחמישים שנים לאחר חיבור מאורעות צבי, עמד על אותה מציאות נפשית של המשיח גרשם שלום בספרו המונומנטלי, אבל כהסבר היסטורי, לא אומנותי, לאופייה של התנועה השבתאית ולשברה.

במפגש בין שבתי צבי לסולטן יש עוד שני מרכיבים הראויים להארה. הראשון הוא נזיפתו של הסולטן בשבתי צבי על כך שגייס תרומות לעניי סוריא (הכוונה בוודאי לארץ הקודש שבמחוז סוריה העות'מני) – בחסות אישור מיוחד שקיבל לכך מן השלטון העות'מני – ובחר להשתמש בהן למימון חייו-שלו, ברמות פאר ועושר מופלגות. אומנם מאורעות צבי מציב את הסולטן הטורקי כשופר הרווחה החברתית והדאגה לעניים, אך ברור שכוונת החלק הזה בדיאלוג המפותל שבינו לשבתי צבי אינו דווקא השבח לטורקי, אלא הדגשת הפער בין הבטחות המנהיג הכריזמטי לבין פעולותיו הממשיות. יותר מכך, עולה כאן הטענה שהמשיח משתמש בכוחו הפוליטי ובמשאבים הגדולים שהועמדו לרשותו לא לעזרת בני עמו, אלא לרווחתו האישית. עניין זה בולט ביותר דווקא לאור העובדה ששבתי צבי עדיין אינו שליט כלל, וכבר בשלב זה של קדם-שלטון נחשפות

62 "עיקר המשימה ברומן ההיסטורי אינה איפה לספר מאורעות היסטוריים גדולים, אלא להחיות תחייה פיוטית בני אדם הלוקחים חלק במאורעות אלה" (לוקאץ', הערה 30 לעיל, עמ' 33). ליבס דן בהמרה בעיניו של שבתי צבי מנקודת מבט תאולוגית ולא זו האנושית-הרגשית. יהודה ליבס, סוד האמונה השבתאית: קובץ מאמרים, ירושלים: ביאליק, תשס"ז, עמ' 20-34.

מידותיו המושחתות. לכאורה אומר לנו כאן הרומן מאורעות צבי, הבה נתאר לעצמנו מה יעשה שבתי צבי כשאכן יהיה שליט הממלכה היהודית בפועל. מרכיב אחר בדיאלוג המרתק בין שבתי צבי לסולטן הטורקי, שאינו מופיע בשום מקור הידוע לי, הוא כינון הממלכה היהודית באפריקה. כך השיב שבתי צבי להאשמה שהטיח בו השליט הטורקי, כי התכוון למרוד בו ולהשתלט על שטחים עות'מניים במחוז סוריה כדי לייסד בהם את הממלכה היהודית:

אמלוך רק לא בסוריא, כי אם כאשר נאספו אלי כל היהודים מארץ עאורא'פא ואסיא מכן עשרים ומעלה אלף אתם אל ארץ אפריקא ושם יתאספו גם אלי כמה אלפים יהודים מארצות אלו עד שתהיינו [!] לאלפי אלפים חלוצי צבא והגבירים שביהודים נקרא לי שכר הוצאת מלחמה [...] שאין שוה להניחם אף במדינה זו ואגרשם מארצם [את תושבי המקום, עובדי האלילים] כאשר עשה המלך ספרד במדינות אמעריקא [...] ונשב תחתם ואני אמלוך שם עליהם. ובעשות זה לא יוזק לאדוני המלך לא מיניה ולא ממקצתיה.

שבתי צבי מסביר שמסיבות פוליטיות, אין בידי העם היהודי כל אפשרות אלא להקים את ממלכתו באפריקה, במקום שנמצאים בו רק פראים חסרי דת ותרבות, שאפילו ראוי ומוסרי יהיה לגרשם מארצם. הטענה המרתקת הזאת קודמת לתוכנית אוגנדה במאה שנים כמעט, ונכתבת בעידן חטיפותיהם האכזריות של בני אפריקה ממקומות מחייתם כדי למוכרם לעבדות. אין ספק, כפי שמאורעות צבי אומר במפורש, כי שורשיה הקדומים של המשיכה אל אפריקה נעוצים במיתוס רב־העוצמה על הסמבטיון ועשרת השבטים – ואולי גם בממלכה המיתית של פרסטר יוהן.⁶³ כך גם המשך הדיאלוג, שבו אומר הסולטן למשנהו את הדברים האלה:

ודאי אשלח לעזרתו חמשים אלף איש מחלוצי צבא עם כל נשק מלחמה ובתנאי שישבע קודם לי שיהיה כפוף תחתי הוא וזרעו עד עולם. כי מה יעשו היהודים אף באסוף רבים וכי הלב אשר אינם מלומדי מלחמה ואשר כל מוצאם יהרגם?

כלומר, השליט הטורקי רואה בממלכה היהודית מושבה של האימפריה העות'מנית באפריקה, ולכן מוכן לתמוך ביהודיה – שכאנשי צבא מתגלים כחסרי אונים. עד כמה מזכיר "חזון" פוליטי זה אירועים היסטוריים שהתרחשו כמאה שנים מאוחר יותר, מיותר להזכיר. מכל מקום, ראייתו הספרותית רחבת היריעה של מחבר מאורעות צבי היא המאפשרת לו להעמיד אף הבחנות פוליטיות והיסטוריות מעניינות ומקוריות.

63 למקורות למיתוסים אלה ולעיון במשמעותם ראו, מיכה פרי, מסורת ושינוי: מסירת ידע בקרב יהודי מערב אירופה בימי הביניים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשע"א, עמ' 49–114; דודו רוטמן, דרקונים, שדים ומחוזות קסומים: על המופלא בסיפור העברי בימי הביניים, חבל מודיעין: דביר, 2016, עמ' 294–345.

שבתי צבי מגיע לאיזמיר, ובשהותו שם מתרחשים האירועים שלהלן:

ואותן [נשים באיזמיר] שניבאו שרו לפניהן [לפני נשותיו של שבתי צבי] שירים ותשבחות על תארו ויפיו [של המשיח] שאין כמותו בכל הארץ. ועל שמשכמו ולמעלה היה גבוה מכל העם. יפה ומהודר מאוד בן כ"ה שנים. וחכמי הדור מתנגדים בלתי מאמינים במשיחתו העידו עליו באמת שעשה עם נביאות אלו מעשים מכוערים אלה, אסורין משום מכשול רבים להעלותם על הכתוב. ולהמון עם נאמר מן החסידים שבאו עמו לאיזמיר להשקיטם, שאסור להרהר אחריו על שכל מעשיו יכוננו לסוד [...] וקוראים אותם תקון חסידים. F הגה"ה. באינדיא מזרחית במדינות מאלאבאר מחויבת כל אשה ואשה להתבעל מן כומר אחד מכומרי ע"ז שלהם אשר קראו פראמינים ואשר יש להם הופעת רוח טומאה לפחות ב' פעמים בכל שבוע. ואותן בעילות של אשת איש המה קדושות גדולות אתם להמשיך כח הטומאה עליהם ולהתנבא בטומאתן [...] ובמדינות קאלע קוט הסמוכה [...] בקדושתם בכל עת ורגע כשירצו על דבר שבראמינים הנ"ל בעלו בקדושתן לנשי ופלגשי אביו לשם קדוש' בכל עת ורגע כשרצו [...] רק בעשרים ושבע איי יאפאן [...] אשר יעבדו לכל אליל וגילול נהגין במנהג אחר. כי כאשר שנחשדה האשה שעברה על אשת איש הכומר של ע"ז כותב על הנייר שם טומאה. ונותן הנייר על כף יד האשה. ואח"כ מלבן הכומר חתיכה ברזל באש ומניח אותו על הנייר שעל כף יד האשה שנחשדה [...] ובזאת תתנסה אם אין הברזל המלוכלך שורף בכף ידה נקיה מאשמה היא. ואם שורף הברזל בידה חייבת מיתה היא ובעולה.

ובמדינת אפריקה בארץ קאנגא במלכות לאאנגא הכומרים עושין בכח השטן לילין ומזיקים משקה אחת שקורין פאנדיז ובו מנסים לכל אדם הן זכר והן נקבה אם זכאי או חייבי מיתה הם [...] ובאינדיא מזרח במדינת סיאם אשר בה עובדים לחיצונים הכומרים עושין עוגת קמח מאורז ע"י שם טמא ובו מנסין לנשים אם המה זכאין או חייבין באותו ניאוף [...]

ובמדינות אורפא במלכות מוקדן היתה עיר גדולה אחת ששמה דעלפי. ומחורץ לאותו מקום היה בית ע"ז ובאותו בית ע"ז היה נקב בארץ ועל אותו נקב העמידו כסא של שלוש גלים [בדפוס נוסף: נגד שלשה שרי טומאה] ובכסא היה חור ועל אותו חור העמידו נקיבה ערומה באחורה ופי טבעת של אותה נקבה היה צריך להיות דווקא מכוון ומדויק לאותו חור ולאותו נקב שבארץ. ולאחר שישבה בתואר זה מקצת זמן עלה בה [בדפוס: דרך פי הבורש] זוהמא מנחש הקדמוני ומלילית ודומיהן ויצאה וניבאית בכל מה שרצית [בדפוס: ששאלו ממנה] וגם הראית אותות ומופתים ע"י כוחות הנ"ל.⁶⁴

התיאור הזה, המרשים במורכבותו, בנועזותו, בפריסתו המרחבית ובדימונו, אינו יחיד. כמותו משובצים ברומן עוד תיאורים, אפילו ארוכים ומפורטים יותר. הקטע פותח

64 כתב היד, דיג', עמ' 23; דפוס למברג, עמ' יד, ב.

בתיאור המעשים המיניים שעושה שבת צבי בנשות מעריציו, ומחבר הרומן, כדרכו, מציג את שני הצדדים: מתנגדי שבת צבי מבליטים ומפרטים את חטאיו, ואילו מאמיניו רואים בהם סודות עמוקים, "תקון חסידים". העשייה האומנותית כאן מתוככמת ורבת תושייה. המחבר אינו מרשה לעצמו לפרט את המעשים: "שעשה מעשים מכוערים עם נביאות אלה אשר משום מכשול רבים אסור להעלות על הכתב"⁶⁵, אך כאן, במקום זה ממש שבו הסופר חוסם עצמו "משום מכשול רבים", הוא פונה לדיגרסיה, ובהערת שוליים מסופרים בלשון חשופה, מפורטת ובוטה תיאורים שבאמת קשה להעלותם על הכתב.

תהליך ההבניה הספרותית כאן חשוב, כי הוא מאפיין את המתרחש ברומן כולו, בעיקר בנוגע למעמדו ולתפקידו של ה"הגהות". ההערה פותחת בתיאור אותו מקום ב"אינדיא" שבו זוכים להתגלות רוחות ועסוקים ב"בעילות של אשת איש המה קדושות גדולות אתם" – ממש אותם ביטויים שבהם תוארו מעשיו של שבת צבי – והתיאורים נוגעים בו ישירות. גם הוא, על פי אמונת מאמיניו, זוכה להתגלויות של כוחות עליונים, וגם הוא עושה מעשים מיניים בנערות ובנשות מאמיניו – ממש כמו אותם כמרים בהודו הרחוקה. כמו בדוגמאות קודמות שראינו, משמשת גם כאן ההקבלה של שבת צבי לחברות ופולחנים פגאניים כדי להעמיד על האופי האלילי, הפגאני של התנועה השבתאית, של תורותיה ושל מנהגיה.⁶⁶ אין שבת צבי שונה מאותם כוהני דת פגאניים, הניזונים מכוחות שטניים, משתמשים בהם לסיפוק יצריהם ואף מציגים את פעולותיהם כעשייה מקודשת. עם זאת, לו הייתה זו מטרתם היחידה של התיאורים הפגאניים, הרי שדי היה בהערת שוליים אחת, והיה אפשר לסיים כאן את תיאורי הפולחנים. אך כמו במבנה ארכיטקטוני מורכב, המעלה את עוצמת התיאור משלב לשלב ומדרגה לדרגה, עובר המספר מהודו המזרחית ומדינות מלאבאר אל קאלי קוט, וממנה אל איי יאפאן, ומהם אל ארץ קאנגא במלכות לאאנגא, וממנה אל הודו המזרחית במדינת סיאם, ומסיים בעיר דלפי שבמלכות מקדון. בכל אחד מן התיאורים האלה הולכת עוצמת הפולחן הפגאני-האורגיאסטי ומתעצמת, עד לשיאה, בתיאור אותו פולחן שטני של הנחש הקדמוני, המקור לנבואותיה של הכהנת הגדולה.

הנושא המחבר בין התיאורים – המתקיימים בקצות התודעה הגאוגרפית האירופית: קצה המזרח (יפן) וקצה הדרום (אפריקה) – אינו עוד שבת צבי. נעשה פה שימוש מעניין ומוקדם באתנוגרפיה השוואתית. מחבר הרומן ליקט למקום אחד פולחנים ומנהגים מקצווי עולם שמצא את נושאייהם דומים או שמצא בהם תכונות משותפות. מקור התיאורים הוא העניין העצום שרווח באירופה במאה השבע-עשרה והשמונה-עשרה בתרבויות שהתגלו בקצווי עולם – בעקבות הגילויים הגאוגרפיים הגדולים של התקופה ותיעודי מנהגיהן בידי נוסעים, מיסיונרים, כובשים ואתנוגרפים – עניין שלא פסח גם על העולם היהודי. מן הדברים עולה בבירור שיהודי מלומד ומשכיל כמחברו של

65 על האשמות כאלה שהאשימו את שבת צבי ראו שלום, שבת, הערה 13 לעיל, עמ' 130-131.
66 אידל, הערה 13 לעיל, עמ' 129: מערבי היה בעל ידע אתנופולוגי כלשהו, שאותו ניצל כדי להציג את השבתאות כדת אלילית.

מאורעות צבי הכיר לא מעט מן הפרסומים הללו.⁶⁷ בהקשר זה מעניינת העובדה שחלק משמעותי מן התיאורים בספרים הפופולריים הללו לא היה אלא פרי הדמיון, משום שכזה הוא אף חלק הארי של התיאורים ה"אנתרופולוגיים" בהערות השוליים של מאורעות צבי. אך לעומת כל החיבורים העבריים הידועים שהביאו ידיעות מסוג זה, חיבורים שמטרתיהם היו חינוכיות, תאולוגיות או חברתיות, הרי שמאורעות צבי הוא הראשון שהביא למטרות ספרותיות מובהקות – כלומר, כאמצעי לעיצובו של רומן היסטורי ולעיבוי המציאות הסיפורית שהוא יוצר.

המטרה הראשונה היא השוואת שבתי צבי ותנועתו אל הפולחנים הפגאניים והטקסים האורגיאסטיים. אין הכוונה כאן רק להטלת דופי בשבתי צבי ובתנועה השבתאית, אלא להצבתם במרחב תרבותי וכלל-עולמי מקיף, עשיר ורחב-יריעה. בנקודות שנבחרו בקפידה במהלך הרומן מעלות "הגהות" השוליים את האירועים המתרחשים לנקודת תצפית גבוהה, המאפשרת ראייה רחבה ומקיפה של האירועים המסופרים. זוהי התבוננות על-מרחבית ועל-זמנית באירועים הרי הגורל שליוו את התנועה השבתאית: מה שהתרחש בקהילות היהודיות סביב שבתי צבי איננו לוקאלי בלבד – הוא חלק מהתרחשויות כלל-עולמיות. ברור שאין לראות את התיאורים ה"אתנוגרפיים" כתיאורים עצמאיים, אלא כמעוצבים מתוך מודעות ברורה לנושא המרכזי של הרומן – המאורעות שליוו את ההתפרצות השבתאית. עם זאת, דומה שמוגשם כאן גם אופק אחר, שאפשר שהמחבר אינו מודע לו: התיאורים המשולבים ברומן באמצעות הדיגרסיות חותרים תחת יסודות המוסר הדתי והחברתי היהודי-הנוצרי-האירופי, השמרני והממוסד. ואכן, גם זו הייתה אחת ממטרותיה והשיגיה של האתנוגרפיה ההשוואתית מהמאה השש-עשרה ואילך: הבאת ממצאים תרבותיים וחברתיים בידי נוסעים ואתנוגרפים מאסיה, מאפריקה ומאמריקה לפתחה של אירופה.⁶⁸ הנוסעים הללו הם שגילו לאירופה שתורת המוסר שבבסיס התרבות האירופית אינה אלא אחת מיני רבות. טענה כזאת, כאשר היא נובעת מעטו של מחבר מאורעות צבי, אפילו באורח מוסווה, ומיושמת על שבתי צבי ותנועתו, היא רבת חשיבות. היא מראה שכמו שהמנהגים הפגאניים מקצווי עולם מעמידים את תפיסת המוסר והחיים האירופית במעמד יחסי ולא מוחלט, וחושפים בה בקיעים שתחתם מסתרות תהומות, כך העמידה

67 ראו המחקרים המפורטים בהערה 20 לעיל, ועל העולם היהודי של התקופה ראו, פינר, הערה 18 לעיל, עמ' 136-138, 295-300. מאיר (הערה 5 לעיל, עמ' 137) מצביע על ספרם רב ההשפעה והתפוצה של ברנאר ופיקאר מן השנים 1723-1737 כאחד המקורות לידע האתנוגרפי של מחבר מאורעות צבי, ואין ספק כי היו גם מקורות אחרים.

68 ראו הספרות הענפה המוצגת במקורות שבהערה 20 לעיל, והשוו לסקירתו המקיפה של קוקיארה, Giuseppe Cocchiara, "The Message of the Orient", *The History of Folklore in Europe*, John N. McDaniel (trans.), Philadelphia, PA: Institute for the Study of Human Issues, 1981, pp. 13-94. כמו כן, אי אפשר שלא להזכיר כאן ביטוי אומנותי דומה, של רומן מורכב וכאוטי לא פחות, על התנועה הפרנקיסטית, שפורסם רק לאחרונה: אולגה טוקרצ'יק, ספרי יעקב: או המסע הגדול דרך שבעה גבולות, חמש שפות ושלוש דתות מרכזיות להוציא את השוליות, כפי שסופר על ידי המתים וכפי שהשלימה המחברת על סמך עיון בספרים שונים ובעזרת הדמיון שהוא המתת הגדולה של הטבע שזכה בו האדם, מפולנית: מרים בורנשטיין, ירושלים: כרמל, 2020.

התנועה השבתאית את היהדות הנורמטיבית במעמד הרחוק מלהיות מוחלט וחד-משמעי, וחשפה בהם תהומות שהיא עצמה לא הייתה מודעת להן.⁶⁹ אומנם תורת החיים והמוסר האירופי עדיין נתפסה כ"נכונה" ו"ראויה", אבל הגילויים הגאוגרפיים העמידו לפני כול את העובדה שמצויים אי שם גם חיים אחרים ותורות מוסר אחרות. שבת צבי ותנועתו הוכיחו שאפשרית אולי גם יהדות אחרת, מנהגים אחרים, חיים יהודיים אחרים. העולה מדברים אלה הוא שהחשיפות הבוטות בהערות השוליים הן הרבה יותר מאשר "קול רצינולי" המשולב בחיבור, כפי שנטען במחקרים קודמים.⁷⁰ הגילויים האנתרופולוגיים המשולבים ברקמה הסיפורית של הרומן נושאים תכנים ומשמעויות עשירים וחשובים לאין ערוך.

יצירת מעבר: מ"דורות הראשונים" אל "אחרית הימים"

תקופה של מתח תרבותי יוצרת גם כלי ביטוי חדשניים ומהפכניים. להוציא אולי תקופת בית שני, לא הייתה כמעט תקופה כה הרת גורל בהיסטוריה היהודית, פרשת דרכים כה משמעותית, כמו התקופה שיילדה את השבתאות, את ההשכלה ואת החסידות, תקופה שבה הגבולות שבין היהדות הרבנית-המסורתית, השבתאים, החסידים והמשכילים היו כה מטושטשים, והיו מושא לוויכוחים אין-סופיים ולמחלוקות מרות ואכזריות. רק טבעי היה שמחיכוך האדירים הזה בין הלוחות הטקטוניים של היהדות תפרוץ גם יצירת ספרות שמתחיים אלה מתורגמים בה לכדי ביטוי אומנותי. כך יש לראות, כפי שעלה מן הדברים שנאמרו עד עתה, את מקומו של מאורעות צבי בתוך המציאות הכאוטית של המאה השמונה-עשרה, ואף את סוד הפופולריות הגדולה שלו בקרב קהל הקוראים היהודי. מן הראוי לסיים סקירה זו במוטו שפתחתי בו, הלקוח מאחד החזיונות המיסטיים שברומן:

והנה איש מסכן עמד אתי בבגדים בלויים [...] ושאלתיהו מאין באתה.
ויען ויאמר מדורות הראשונים. ולאן אתה הולך. ויען. לאחרית הימים.

לא ה"איש" מסכן בבגדיו הבלויים, אלא קוראי הרומן, והם מייצגים את החברה היהודית שמעמדה עתה, בעת המאבקים הגדולים על קיום מורשתה, מעורער עד כדי חוסר אונים. היא מגיעה מן העבר המפואר, המיתי, שתואר ברומן פעמים הרבה, ונמצאת עתה בפרשת דרכים הרת סכנות בדרכה אל "אחרית הימים", שעליה נאבקים גם שלומי אמוני ישראל, גם השבתאים וגם החסידים (אפשר להוסיף לכאן, כמובן, גם את המשכילים). כך יש

69 מובן שמסתו המופתית של גרשם שלום "מצוה הבאה בעבירה" (הערה 47 לעיל) חשפה והסבירה תהומות אלה במלוא עומקן ועוצמתן, בעיקר ביחס לתנועה הפרנקיסטית.
70 ורסס, הערה 1 לעיל, עמ' 224: "מערבי" משתדל בדרך רצינוליסטית-השוואתית, "מפוכחת", לפענח את מעשי הניסים והתופעות הפלאיות.

לראות את מקומו של מאורעות צבי כיצירת מעבר מובהקת, גם מבחינה אומנותית, גם אידאית וגם חברתית.

על מה מתבססת הטענה שמאורעות צבי הוא הרומן ההיסטורי הראשון בספרות העברית החדשה? והרי ביוגרפיות פסידו־היסטוריות של דמויות מן העבר היהודי קיימות ונפוצות מאז ימי הביניים המוקדמים, כמו ספר תולדות ישו, רומן אלכסנדר או דברי הימים של משה רבנו.⁷¹ ואכן, להם ולמאורעות צבי משותפות טכניקות ספרותיות רבות כמו התבססות סגנונית ותמטית על המקרא ועל ספרות חז"ל, נטייה לדיונים פולמוסיים שנועדו לבסס את מעמדה של היהדות הנורמטיבית, העמדתה של הדמות הראשית בליבן של התרחשויות היסטוריות־לאומיות ובחינתה לאור עקרונות דתיים־מוסריים המקובלים על הזרם המרכזי ביהדות. האירועים ההיסטוריים הרי הגורל שבעיבורם עומדת הדמות ההיסטורית משניים לסיפורה האישי: היא כה גדולה שהיא מאפילה עליהם. כבר כאן טמון הבדל מרכזי מן הרומן בעת החדשה, המעמיד אפילו דמות "גדולה" כמו שבתי צבי בצילם של ה"מאורעות", שאומנם נושאים את שמו, אך אין הוא עיקרם.

ההבדלים בין הרומנים הביוגרפיים העבריים מימי הביניים לבין מאורעות צבי אינם מתמצים רק בכך. כפי שראינו למעלה, מאורעות צבי מעצב את עולמו הסיפורי על פי עקרונות ספרותיים המשתלבים היטב בהתפתחות הרומן ההיסטורי האירופי: תשומת הלב הרבה המוקדשת לדמויות המשנה והפתיחות המרשימה לעיצוב עולמן הפנימי (כמו עולמו הפנימי המסוכסך ורב התהפוכות של שבתי צבי), ובשונה מן הביוגרפיות מימי הביניים, אין המדובר בביוגרפיה של שבתי צבי, אלא, כמוצהר בכותרת, סיפורי ה"מאורעות": פגישות הרות גורל, נדודים ומעברים בין המרכזים השבתאיים הגדולים מתרחשים לכאורה "מעל לראשו" של שבתי צבי. הוא אומנם נוכח בשמו וברוחו, אך לא מעשיו מעוררי ההערצה של הגיבור עומדים במרכז, אלא תיאור האירועים. הדבר ניכר גם באופקי המבט הנרחבים שבתחומם הרומן מציג את המציאות ההיסטורית: אירועי ההווה מסופרים בפרספקטיבה רחבה, על־זמנית ועל־מקומית, הן של ההיסטוריה היהודית, מתקופת המקרא ועד זמנו שלו, והן של התרבות הכללית – התיאורים ה"אתנוגרפיים" רחבי ההיקף. באופן כזה מעשיר הרומן את המציאות ההיסטורית שלו גם בממדים אחרים, ודוחק בקורא להתבונן בהם במבט חדש ולא שגרתי ("הזרה"). המהפכה הספרותית הגדולה שהתרחשה באומנות הרומן ההיסטורי התקיימה בכתביהם של וולטר סקוט ואחרים, ונוסחה באופן מבריק וממצה בידי גיאורג לוקאץ.⁷² הרומן מאורעות צבי – המוקדם להם – תופס מקום חשוב במהפכה זו.

עוד שני מאפיינים הבולטים באומנות הסיפור של מאורעות צבי קשורים זה בזה. הראשון הוא מקומם ותפקידם של הקולות הנשמעים ברומן. עושר הקולות בלתי נדלה:

71 Peter Schäfer, Michael Meerson, and Yaacov Deutsch (eds.), *Toledot Yeshu* ("The Life of Jesus") Revisited, Tübingen: Mohr Siebeck, 2011; עלי יסיף, "המסורות העבריות על אלכסנדר מוקדון: תבניות סיפוריות ומשמעותן בתרבות היהודית של ימי הביניים", תרביץ עה, ג-ד (ניסן-אלול תשס"ו), עמ' 359-407; אביגדור שנאן, "דברי הימים של משה רבנו: לשאלת זמנו, מקורותיו וטיבו של סיפור עברי מימי הביניים", הספרות 24 (ינואר 1977), עמ' 100-116.
72 לוקאץ, הערה 30 לעיל.

אנחנו שומעים את הגיבורים משוחחים זה עם זה, אנחנו שומעים את ויכוחיהם הפומביים ואת הדרשות של מנהיגי הקהילות הנישאות לאוזני המאמינים. את קולותיהם של האישים המשתתפים ברומן אנחנו שומעים דרך עשרות המכתבים המובאים כאן כלשונם, וכך גם את קולות בעלי החזיונות המיסטיים, המספרים בלשונם־שלהם ובפירוט את חזיונותיהם ואת חלומותיהם. לשפע זה של קולות העולים מן ההתרחשות ההיסטורית אין אח ורע בספרות העברית הקודמת. עיצוב כה עשיר ורב־עוצמה של קולות במציאות הסיפורית מעמיד לספרות העברית אופקים ואתגרים חדשים, והוא אחד המאפיינים החדשניים החשובים של היצירה.

לעושר הקולות הללו יש גם אפקט אומנותי אחר, והוא הצבת הקורא בתוך המציאות המסופרת: **אנחנו** שומעים את הקולות כי אנחנו **נמצאים** שם. המחבר אינו מודיע לנו כי קולות אלה ואחרים נשמעו, אלא מעמיד אותנו ישירות בפניהם: אנו שומעים באורח ישיר את קולות הרבנים ואת קולות ההמון, את קולות האוהבים, את קולות חוזי החזיונות ואת קול השלטון העות'מני. הקולות האלה הם מרכיב מרכזי של אותו "מימיזס" שהוזכר למעלה. מחבר מאורעות צבי אינו מספר לנו מה אירע באותה תקופה הרת גורל, אלא מבקש (אם כי, בוודאי, לא תמיד בהצלחה) לשתף אותנו ולהעמידנו בתוככי האירועים עצמם. המתח המובנה באירועים הופך, משום כך, למתיחות שגם הקורא נוטל בה חלק. אם כן, כינויו של שבתי צבי בכל מהלך עלייתו בשמות "המשיח" או "מלך המשיח" אינו נובע מ"אובייקטיביות" סיפורית כלשהי, כפי שנטען קודם לכן, אלא הוא מרכיב בתוך אותה תפיסת "מימיזס". בשלב זה של העלילה הסיפורית, גם עלינו הקוראים לראות בשבתי צבי את "מלך המשיח", כפי שראתה בו החברה היהודית כולה, כי רק כך נוכל להיות חלק מן המסופר ולהיות "שם". לאחר ההמרה נקרא שבתי צבי תמיד "מוחמד אפנדי", ואנו הקוראים, לאחר המעתק למציאות האחרת, ששוב מתבקשים להיות חלק ממנה, מן המהפך הגדול שעברה החברה היהודית לאחר ההמרה. על כן, אף שמאורעות צבי עושה את דרכו "מדורות הראשונים", הוא מתווה כך את הדרך, באופן חלוצי ואף מהפכני, אל מציאות ספרותית, אולי לא של "אחרית הימים", אבל בוודאי אל הדורות הבאים של העשייה הספרותית העברית.

בית הספר למדעי היהדות, אוניברסיטת תל אביב

"וילך אברם": סיפורי מסע כסיפורי ייסוד

יהושע לוינסון

סוקראטס: אלא מה הם, אפוא, העניינים שהם מקשיבים להם ברצון ומשבחים אותם? הגדנא לי אתה, מאחר שאינני מצליח לגלותם.
היפיאס: את הרצאותי, סוקראטס, על תולדות הגיבורים ובני האדם, ועל ייסוד הערים, כיצד נוסדו בתחילה; ובקיצור – ברצון מקשיבים הם לקדמוניות למיניהם. אפלטון¹

מבוא: מסע וייסוד

כפי שלמד סוקרטס, סיפורי ראשית בכלל וסיפורי ייסוד בפרט הם מן הסיפורים הפופולריים בעת העתיקה; אנשים אהבו לשמוע על מוצאם של עמים וערים. סיפורי הייסוד הללו מעצבים "שלב ראשוני כלשהו בהתגבשותה של קהילה, ומשקפים 'התחלות גדולות' כמו ייסוד ערים, או התיישבות באזור חדש, וכדומה"². ההיגיון התרבותי שמאחורי הסיפורים הללו הוא המבוטא בפסוק "מִגֵּיד מִרְאשֵׁית אֶחָרִית" (ישעיהו מו 10), וכניסוחה הקולע של דינה שטיין, הם מחברים "בין אירוע שהתרחש בעבר לבין הווה, [ומעמידים] את הקיום בהווה כקיום מכוון, כנקודה בתוואי טלאולוגי"³.

לא מעט סיפורי ייסוד הם גם סיפורי מסע. לכאורה, החיבור הסוגתי הזה מתבקש מכיוון שסיפורי מסע מטבעם הם תמיד על זהות; על חציית גבולות ויציאה מן המוכר לקראת הבלתי נודע ועל המפגש עם האחר הזר. לפיכך, אין זה מפתיע שסיפורי ייסוד שהם גם סיפורי מסע מכוננים מנגנון תרבותי מרכזי הן לקביעת זהותו של היחיד הן לקביעת זהות הקבוצה. אחד מסיפורי הייסוד המשפיעים ביותר על הספרות העברית והמערבית הוא סיפור "לך לך", על הגירתו של אברהם מאור כשדים לארץ כנען. במרוצת הדורות, בגלגוליו מהקשר להקשר ומתקופה לתקופה – ובהתאם להבחנתה של שרה צפתמן על כלל סיפורי הייסוד⁴ – שינה סיפור "לך לך" צורה ומגמה. הוא הפך להיות פרדיגמה תרבותית של מסע וייסוד, וקיבל משמעויות שונות: המסע לארץ המובטחת,

1 אפלטון, "היפיאס רבא", כתבי אפלטון, כרך ה, מיוונית: יוסף ג' ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשכ"ז, עמ' 177, פ' D285.

2 שרה צפתמן, ראש וראשון: ייסוד מנהיגות בספרות ישראל, ירושלים: מאגנס, תש"ע, עמ' 1.

3 דינה שטיין, "אם תרצו זו אגדה: זהות, מקום וסיפורי הייסוד ברומן חבלים מאת חיים באר", מכאן יב (דצמבר 2012), עמ' 146.

4 צפתמן, הערה 2 לעיל, עמ' 6.

המסע אל האמונה או מסע הנפש, המסע של מגלה הארצות ואף המסע מן הפזורה לציפון. במאמר שלהלן אבחן פרק אחד בהתקבלותו של סיפור ”לך לך“, בגלגולו מן המקרא לספר היובלים ולמדרש, כסיפור מסע המייסד זהות קבוצתית.

ברור הדבר שלא כל סיפור מסע הוא סיפור ייסוד, ושלא כל סיפור ייסוד הוא סיפור מסע. אומנם שתי דוגמאות מפורסמות מן העת העתיקה לתערובת הסוגית הזאת הן הסיפור המקראי הנזכר, על נדודי אברהם מאור כשדים לארץ המובטחת, וסיפורו של וירגיליוס על ייסודה של רומא, שבו הוביל אינאיס קבוצה קטנה של אנשים מטרויה ההרוסה בחיפושיהם אחר בית חדש. שני ”סיפורי המוצא הללו“, כפי שאמרה קנדי, ”הם דגמים רבי עוצמה ליצירת זהות קולקטיבית“⁵, אך כבר הצביע משה ויינפלד על כך שהסיפור היווני והעברי דווקא יוצאים מן הכלל בעת העתיקה, ועל כך שבמרבית התרבויות בתקופה הזאת, כמו המצרית והמסופוטמית, סיפורי סיפורים אוטוכתוניים. לעומת זאת, ביוון ובישראל סיפורי סיפורים מאוד דומים של הגירת הדמות המייסדת לארץ יעדה.⁶ ויינפלד ערך השוואה טיפולוגית בין סיפורו של אברהם לזה של אינאיס, והציע שביסוד שני הסיפורים עומדת תבנית אחת (*Ktisissagen*): האל שולח את הגיבור המייסד ומלווה ומדריך אותו בדרכו, כאשר בסוף המתיישבים מקימים לכבודו מקדש בארץ החדשה.⁷

אינאיס עוזב את טרויה המפורסמת ושוהה בקרתגו, שתהפוך מאוחר יותר לאויבתה הגדולה של רומי. לבסוף פָּנוּ אֶסְכֵּנְיוֹס וְצֶאֱצֵאֵי מְגִיעִים לְאִיטַלְיָה וּלְרֹמָא, העתידה לשלוט בעולם. בדומה לכך, אברהם עוזב את התרבות הגדולה של מסופוטמיה, אור כשדים, שוהה לתקופה מסוימת בארם, שעתידיה להיות אויבתה של ישראל, ומגיע לכנען, הארץ המובטחת, ומשם ישלטו צאצאיו על עמים אחרים. בשני המקרים מוצגת מסורת אתנית שהתפתחה לאידאולוגיה אימפריאלית; ובשני המקרים אנו מוצאים הבטחה אלוהית לאב האומה, שיישא את בשורת האל ברחבי העולם.⁸

אחד ההיבטים המפתיעים של שני סיפורי המסע הללו, שוויינפלד כבר רמז אליו, הוא שהאב המייסד מגיע לארץ יעדו כזר. לו היה מדובר במוצא ילידי, הסיפור לא היה מעורר כל בעיה של לגיטימציה או חמסנות, ולכן הבחירה להציגם כזרים אינה מובנת מאליה. אך ויינפלד לא הבחין שבניגוד לאברהם, אינאיס אינו באמת מגיע לחופי איטליה כזר. כששהה בדלוס התפלל לאל אפולו: ”תֵּן לָנוּ בַּיֵּת, [...] בְּנֵה עִיר לְיִגְעִים מִן הַדֶּרֶךְ! / [...] אָנָּה

5 Elizabeth R. Kennedy, *Seeking a Homeland: Sojourn and Ethnic Identity in the Ancestral Narratives of Genesis*, Leiden: Brill, 2011, p. 33. התרגום כאן וכל התרגומים בהמשך המאמר הם שלי, אלא אם כן צוין אחרת, י”ל.

6 Moshe Weinfeld, *The Promise of the Land: The Inheritance of the Land of Canaan by the Israelites*, Berkeley, CA: University of California Press, 1993

7 Peter Machinist, “Outsiders or Insiders,” “The Biblical View of Emergent Israel and Its Contexts,” in L. Silberstein and R. Cohn (eds.), *The Other in Jewish Thought and History: Constructions of Jewish Culture and Identity*, New York: New York University Press, 1994, p. 50

8 Weinfeld, הערה 6 לעיל, עמ’ 4-5.

נלך ועם מי? ואיפה ברצונך נתארח?“, וקיבל הנחיה ללכת לארץ אבותיו.⁹ הנבואה הזאת מתפרשת בטעות על כרתים, אך בהגיעו לשם אינאים מקבל חזון נוסף:

צא מן הארץ הזאת — לא אותה לך הבטיח אל דלוס,
 לא על חופי אי-כפתור תשכן ברצונו של אפלון.
 יש אדמה (בלשון בני-ינן הספריה קוראים לה),
 ארץ שדות וקרמים עתיקה, בענה מפרסמת.
 עם האוינוטרים בה חי, ועכשו יקרא לה איטליה,
 זכר לשם הגבור הקדום של הגוי היושב בה.
 שם מולדת אבות: דרדן נולד בה ניסיוס,
 הוא אבי כל העם שכוּנן יסד את ורענו.
 קים [...]
 לך לחפש.¹⁰

כלומר, אף שבשורות הפתיחה אינאים מוצג כפליט (*profugus*), בהגעתו לחופי איטליה הוא בעצם חוזר לארץ אבותיו. וירגיליוס פותר את בעיית הלגיטימיות באמצעות סיפור על המוצא הכפול של גיבורו, שהוא גם כובש זר וגם שב למולדתו כיוורש לגיטימי, ובכך סיפורו שונה מן הסיפור המקראי, המדגיש שוב ושוב את מעמדו של אברהם כגר זר בארץ ייעודו.¹¹

דגם הזר ודגם המקומי

כאמור, סיפורי ייסוד אינם חייבים להיות סיפורי מסע. אך כפי שהדגיש פיטר משיניסט, “מה שבולט בכל החומר הזה [...] הוא שכמעט כל הטקסטים מסכימים שישראל הגיעו לכנען כזרים [outsiders]”.¹² אומנם, כמה חוקרים הצביעו על מסורות מתחרות בפריפריה

9 ורגיליוס, אינאיס, כרך ג, מרומית: שלמה דיקמן, ירושלים: מוסד ביאליק וכרמל, תשכ”ב, עמ’ 112, ש’ 85–88, ש’ 95–98.

10 שם, ש’ 161–171.

11 אחד מקוראי המאמר מטעם המערכת העיר שגם בנדיקט אנדרסון מתאר הבניה כפולה דומה בלאומיות המודרנית, שבה מיתוס “ההתחלה החדשה” הפך לתחושה של המשכיות גנאלוגית ה“מתעוררת מתרדמה”. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 2006, p. 195.

12 Machinist, הערה 7 לעיל, עמ’ 42. ועל הנושא כולו ראו גם: Guy Darshan, “The Origins of the Foundation Stories Genre in the Hebrew Bible and Ancient Eastern Mediterranean”, *Journal of Biblical Literature* 133, 4 (Winter 2014), pp. 689-709; נילי ואזנה, “ילידים או עולים – תפיסת המוצא של ישראל ושל עמים אחרים במקרא”, משה בר-אשר, נילי ואזנה, עמנואל טוב ודלית רום-שילוני (עורכים), ש”י לשרה יפת: מחקרים במקרא, בפרשנותו ובלשונו, ירושלים: מוסד ביאליק, תשס”ח, עמ’ 37–59.

של הטקסט המקראי, המציעות מוצא אוטוכתוני לישראל. לדוגמה, הנביא יחזקאל אומר על ירושלים: "מְכַרְתֶּיךָ וּמְלֹדְתֶיךָ מֵאַרְץ הַכְּנַעֲנִי אָבִיךָ הָאֱמֹרִי וְאִמְךָ חִתִּית" (יחזקאל טז 3),¹³ והחוקרת שרה יפת הראתה שבעל ספר דברי הימים מדגיש את המוצא האוטוכתוני של העם. לדוגמה, יהושע מוצג כיליד ארץ אפרים (דברי הימים א ז 25-27), ולפיכך הוא "לא כבש את הארץ, הוא פשוט היה שם".¹⁴ על פי יפת, "גישתו של בעל דברי הימים מהפכנית, ולעומת המסורות המקובלות בתורה וספרי הנביאים הראשונים, הוא מציג את העם כאוטוכתוני בארצו, כמי שתמיד היה שם".¹⁵ לכן המחבר ממעיט או אף מדלג על פירוט המסורות בקשר ליציאת מצרים, ולעומת הסקירה ההיסטורית שבפיו של עזרא, המדגיש את היבדלותו של "זָרַע יִשְׂרָאֵל מִכָּל בְּנֵי נֶכֶר" (נחמיה ט 2), בעל דברי הימים אינו מבלט את חיכוכים והעיוותים בין ישראל לבין תושבי הארץ, שכן בעיניו "ישראל האמיתי מורכב מאלו שנשארו בארץ ולא מאלו שחזרו אליה".¹⁶

ייתכן שההיסטוריה הנגדית הזאת נועדה להציג סיפור לעומתי לסיפור הייסוד של שבי ציון, שהוא אכן סיפור מסע לארץ שהובטחה להם במתנה מפי האל. את המכלול הנרטיבי בתורה קליינס תיאר כסיפור מסע: ההכנות ליציאה, המכשולים בדרך והתזוזה לקראת הארץ. על פי דבריו, "התורה מתפקדת כראי לעלילת הזהות של שבי ציון, המוצאים את עצמם באותה הנקודה שבה עמדו השבטים בסוף ספר דברים; הבטחת האל עומדת מאחוריהם והארץ המובטחת לפניהם". ולפיכך, "כאשר יהדות הגולה [exilic Jewry] פותחת את התורה היא מוצאת בה את סיפורה".¹⁷ הסיפור הזה, לפי ויטלם, הוא ה"מעניק לגיטימציה לתביעתם [של יהודי הגולה] לחזור ולרשת את הארץ שהייתה מאוכלסת באלו שלא גלו".¹⁸

בין שתי עלילות הזהות הללו, הדגם המדגיש אותנטיות מושרשת ואוטוכתונית נראה עדיף על הדגם ההגמוני, המציג את ישראל כגר וזר בארצו. ולפיכך עולה השאלה מדוע ישראל משתיתים את תביעתם על הארץ כזרים אם יכלו לטעון לזכותם עליה כילידים?¹⁹ משיניסט הציע בכל זאת כמה יתרונות אידאולוגיים לדגם הזר:

קודם כול, [דגם הזר] ממחיש שישראל יכול לחיות מחוץ לארצו, כפי שהיה במצרים ובנודודי המדבר. כמו כן, ביצירת הבחנה חדה בין ישראל לבין יושבי הארץ האחרים [...]

13 משיניסט מציע שהפסוקים הללו עוסקים בירושלים בלבד (Machinist, שם, עמ' 13), וראו גם דברים לב 10-14.

14 Sara Japhet, "Conquest and Settlement in Chronicles", *Journal of Biblical Literature* 98, 2 (January 1979), p. 214

15 שם, עמ' 218.

16 Keith W. Whitelam, "Israel's Traditions of Origin: Reclaiming the Land", *Journal for the Study of the Old Testament* 14, 44 (June 1989), pp. 34-35

17 David J. A. Clines, *The Theme of the Pentateuch*, Sheffield: University of Sheffield, 1978, p. 98

18 Whitelam, הערה 16 לעיל, עמ' 30.

19 J. Alberto Soggin, *A History of Israel: From the Beginnings to the Bar Kochba Revolt, AD 135*, London: SCM Press, 1984, p. 139

ישראל נכנס לארץ כקבוצה אתנית ותרבותית מובחנת, ולפיכך הוא לא נגועים בטומאת העמים היושבים בה.²⁰

לעומת עלילת הזהות המשתקפת ביחזקאל או בדברי הימים, שבה זהות ומקום תלויים זה בזה, המסורת הדומיננטית בספר בראשית מייצגת זהות נידת, שאינה קשורה למקום זה או אחר. ההפרדה בין מקום לזהות מאפשרת לישראל לעמוד איתן בתקופות של ניתוק מן הארץ ולהסתמך על מקורות אחרים בזיכרון הקולקטיבי לכינונה של זהות קבוצתית, תוך כדי הטלת הסטיגמה של טומאה על יושבי הארץ.

עוד יתרון לדגם של המוצא הזר נעוץ בכך שהוא מחזק את מוטיב בחירת האל.²¹ בעקבות אנתוני סמית, המציע שמיתוסים של הגירה כרוכים בהדרת עמים ילידיים מן הייעוד של קבוצתם האתנית, קנדי מדגישה ש"המסורת של מוצא זר מנסחת את הקשר בין הקבוצה האתנית לארצה כפונקציה של מתנה אלוהית, ובכך מחזקת את התחושה של הנבחרות האתנית של הקבוצה".²² כלומר, אף שדגם הזר מפחית את חשיבותה של בעלות על הקרקע כסממן של השתייכות, הוא מגביר את תחושת הנבחרות האתנית. עצם השוליות של הזר הופכת לסימן של נבחרות אלוהית, וסימן זה מצדיק את ניכוס הארץ בידי הזר מן היושבים בה.

מסעו של אברם לכנען

על רקע הדברים הללו אבחן להלן את התקבלותו של סיפור מסעו של אברהם מאור כשדים לכנען בספר היובלים ובאחד ממדרשי חז"ל. זהו הסיפור המקראי (בראשית יא 27 – יב 7):

וְאֵלֶּה תּוֹלְדֹת תְּרַח תְּרַח הוֹלִיד אֶת אַבְרָם אֶת נְחוֹר וְאֶת הָרָן וְהָרָן הוֹלִיד אֶת לוֹט. וַיִּמֶת הָרָן עַל פְּנֵי תְּרַח אָבִיו בְּאֶרֶץ מוֹלְדֹתוֹ בְּאוּר כְּשָׂדִים [...] וַיִּקַּח תְּרַח אֶת אַבְרָם בְּנֹו וְאֶת לוֹט בֶּן הָרָן בֶּן בְּנֹו וְאֶת שְׂרֵי כְּלָתוֹ אִשְׁתֹּ אַבְרָם בְּנֹו וַיֵּצְאוּ אִתָּם מְאוּר כְּשָׂדִים לְלֶכֶת אֶרְצָה כְּנַעַן וַיָּבֹאוּ עַד חָרָן וַיֵּשְׁבוּ שָׁם. וַיְהִי יְמֵי תְּרַח חֲמֵשׁ שָׁנִים וּמְאַתִּים שָׁנָה וַיִּמֶת תְּרַח בְּחָרָן. וַיֹּאמֶר ה' אֶל אַבְרָם לֵךְ לְךָ מֵאֶרֶץ כְּנַעַן וּמְמוֹלְךְתָּךְ וּמְבֵית אָבִיךָ אֶל הָאֶרֶץ אֲשֶׁר אֲרָאָךְ. וְאֶעֱשֶׂךָ לְגוֹי גָּדוֹל וְאַבְרָמֶךָ וְאַגְדִּלְהָ שְׁמֶךָ וְהָיָה בְּרָכָה [...] וַיֵּלֶךְ אַבְרָם כְּאֲשֶׁר דִּבֶּר אֱלֹוֹ ה' וַיֵּלֶךְ אִתּוֹ לוֹט בֶּן אַבְרָם בֶּן חֲמֵשׁ שָׁנִים וְשִׁבְעִים שָׁנָה בְּצֵאתוֹ מִחָרָן. וַיִּקַּח אַבְרָם אֶת שְׂרֵי אִשְׁתּוֹ וְאֶת לוֹט בֶּן אָחִיו וְאֶת כָּל רְכוּשָׁם אֲשֶׁר רָכְשׁוּ וְאֶת הַנֶּפֶשׁ אֲשֶׁר עָשׂוּ בְּחָרָן וַיֵּצְאוּ לְלֶכֶת אֶרְצָה כְּנַעַן וַיָּבֹאוּ

20 Machinist, הערה 7 לעיל, עמ' 49.

21 Kennedy, הערה 5 לעיל, עמ' 39.

22 שם, עמ' 94. וראו: Anthony D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 36-138

אַרְצָה פְּנֵעַן. וַיַּעֲבֹר אַבְרָם בְּאַרְץ עַד מְקוֹם שְׂכָם עַד אֵלּוֹן מוֹרָה וְהִכְנִיעַנִי אֹז בְּאַרְץ. וַיֵּרָא ה' אֶל אַבְרָם וַיֹּאמֶר לְזַרְעֲךָ אֲתָן אֶת הָאָרֶץ הַזֹּאת וַיִּכֶן שָׁם מִזְבֵּחַ לַה' הַנְּרָאָה אֵלָיו.

הפסוקים הללו מעצבים את סיפור הייסוד על פי דגם הזר הבא ממרחקים. במסע שני שלבים: אחרי מותו המסתורי של הרן באור כשדים יצא תרח עם משפחתו לכנען, אך מסיבה לא ברורה עצר בחרן. שני האירועים הללו, היציאה והעצירה, אינם מנומקים בעלילה המקראית. בשלב מאוחר יותר אברם ממשיך לכנען לבדו, בצו האל "לך לך". כסיפור מסע־ייסוד הטקסט מאזכר למדי: בפסוק אחד בלבד (יב 5) נאמר לנו שאברהם יצא והגיע, ועל המסע עצמו איננו יודעים מאומה. לכאורה, גופו של המסע, מה שהתרחש בין תחילתו לבין סופו, אינו קיים.

הבעיות בקשר לפסוקים הללו רבות וידועות, ואזכיר רק מקצתן: מדוע אברהם הוא בחיר האל, ומדוע כנען נבחרה כיעדו? מדוע מלכתחילה החליט תרח לעזוב את אור כשדים לכנען, מה הקשר בין עזיבתו למות בנו, ואם כבר עזב ללכת "אַרְצָה פְּנֵעַן" מדוע ישב בחרן? כמו כן אפשר לשאול מהו התפקיד של הופעת הכנענים בפסוק 6 ("וַיִּהְיֶינָה אֶזְרָא וְחָרְגִי", הנראית תלושה בהקשרה).²³

כדי לעקוב אחר השינויים בהתקבלות הטקסט איעזר בהבחנה שבין פער לבין חלל, הידועה מתאוריות הקורא. פער נובע מחוסר ידיעה על העולם המיוצג – אם בנוגע לחוקיו או לאירועיו, אם בשל אי־הבנה של מניעי הדמויות ומאפייניהן – ומטרתו להפעיל את הקורא להשלים את החסר כדי ליצור עולם בדוי לכיד. החלל נוצר גם הוא מחוסר ייצוג בטקסט, אך אין לו כל התכוונות אומנותית. מכיוון שבלתי אפשרי ואף לא רצוי לתאר את כל פרטי העולם המיוצג, המספר מדלג על פרטים שאינם חשובים בעיניו.²⁴ קשה מאוד להפריד בין מימושיהם של שני המושגים הללו של היעד. רק אחרי שהקורא מניח התכוונות כלשהי כלפי הטקסט אפשר לנסות ולהבחין בין מה שנעדר כדי לעורר עניין לבין מה שנעדר בשל חוסר עניין. במילים אחרות, עצם ההבחנה בין פער לבין חלל תלויה במהלך פרשני, ובמקרה שבו אנו דנים, נדמה שהפרט החשוב למספר המקראי הוא

23 ואכן חוקרי המקרא זיהו כאן מקורות שונים. מקור אחד (P) מתאר נסיעה בת שני שלבים: תרח מביא את המשפחה לחרן ואברם מביאה מחרן לארץ כנען, ואילו במקור אחר (J) קיים רק הציווי "לך לך מארץך וממולדתך". וראו: Gerhard von Rad, *Genesis*, London: SCM Press, 1972, p. 161; Richard E. Friedman, "Sacred History and Theology: The Redaction of Torah", Richard E. Friedman (ed.), *The Creation of Sacred Literature*, Berkeley, CA: University of California Press, 1981, p. 29; Yair Zakovitz, "The Exodus from Ur of the Chaldeans: A Chapter in Literary Archaeology", Robert Chazan, William W. Hallo and Lawrence H. Schiffman (eds.), *Ki Baruch Hu: Ancient Near Eastern, Biblical, and Judaic Studies in Honor of Baruch A. Levine*, Winona Lake, IN: Eisenbrauns, 1999, pp. 429-439. על הכנענים ראו את "סוד השנים־עשר" בפירושו המפורסם של אברהם אבן־עזרא לדברים א 2.

24 Meir Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1985, pp. 186-229; Joshua Levinson, "Dialogical Reading in the Rabbinic Exegetical Narrative", *Poetics Today* 25, 3 (September 2004), pp. 497-528

רק שאברהם מציית לצו האלוהי ומגיע ליעדו, ושהמסע עצמו הוא חלל נטול עניין לו ולקוראיו.²⁵

המקרא המשוכתב

אחד הדברים המעניינים לראות בתולדות התקבלותו ופרשנותו של כל טקסט הוא השאלות החדשות שצצו עקב השתנות בתצורת הקריאה, שאז נוצרו ציפיות ושאלות חדשות; חללים הפכו להיות פערים ונוצר הצורך להשלים את החסר.²⁶ הדינמיקה הזאת היא העומדת בתשתיתו של כל שכתוב, ואף ששכתובם של טקסטים הוא תופעה תרבותית רחבת היקף, כשמדובר על שכתוב הטקסט המקראי בעת העתיקה חופש התמרון של המחבר מצומצם בהרבה; האירועים המקראיים הם מעין תסריט קאנוני שלא ניתן לשנותו.²⁷ לדוגמה, אם הסיפור המשוכתב נפתח בצו המוטל על אברהם, ללכת מארצו לכנען, עליו להסתיים בהגיע אברהם למחוז חפצו. בגלל האפשרות המוגבלת לשנות את הכתוב בטקסט הקאנוני, נדרש המשכתב להשחיל את דבריו בין השורות, ליצור סיפור מקדים (prequel), שישבץ את הטקסט במסגרת נרטיבית חדשה המנמקת את אירועיו באופן שונה, או ליצור סיפור המשך (sequel), שיוביל אותו לסיום עלילתי אפשרי אחר.²⁸ הנרטיביות של שכתובים מן הסוג הזה נעוצה במתח שבין התסריט הקאנוני (הטקסט המקראי) לבין פריצתו – בהוספת אירועים המאיימים להסיט את העלילה המקראית

25 התבנית הזאת חוזרת גם בסיפור העקדה (בראשית כב), שבו שלושת ימי ההליכה אינם מקבלים ייצוג סיפורי.

26 כך טוני בנט הגדיר "תצורת קריאה" (reading formation): "By reading formation I mean a set of discursive and inter-textual determinations which organise and animate the practice of reading, connecting texts and readers in specific relations to one another in constituting readers as reading subjects of particular types and texts as objects-to-be-read in particular ways. [...] Texts exist only as always-already organised or activated to be read in certain ways just as readers exist as always-already activated to read in certain ways: neither can be granted a virtual identity that is separable from the determinate ways in which they are gridded onto one another within different reading formations". Tony Bennet, "Texts in History: The Determinations of Reading and their Texts", Derek Attridge, Geoff Bennington, and Robert Young (eds.), *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 70-71

27 Jerome Bruner, "The Narrative Construction of Reality", *Critical Inquiry* 18, 1 (Autumn 1991), p. 11; David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2002, pp. 86-104

28 "דברי דולזל על השכתוב הפוסט-מודרני הולמים גם לספרות עתיקה: "[The rewrite] confronts the canonical protoworld by constructing a new, alternative fictional world. [...] Expansion extends the scope of the protoworld, by filling its gaps, constructing a prehistory or posthistory, and so on. The protoworld and the successor world are complementary. The protoworld is put into a new co-text, and the established structure is thus shifted". Lubomir Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 206-207

ממסלולה, בהצבת מכשולים או בפיתוח אופציות עלילתיות חדשות.²⁹ מנקודת המבט הזו אפשר לומר שהאתגר שניצב לפני המשכתב הוא איך לספר את אותו הסיפור פעמיים. כעת, מכיוון שהסיפור חייב להתחיל בציווי "לָךְ לָךְ" ולהתקדם עד לרגע ההגעה לכנען, אבל אינו יכול לעשות זאת ישירות (כי זו תהיה קאנוניות, ללא פריצתה), עומדות לפני המשכתב שתי אפשרויות חופפות: האחת, הוא יכול להפריע להתקדמות העלילה באמצעות הוספת מכשולים שונים בדרך, שיעכבו את התפתחות התסריט המקראי; והאפשרות האחרת היא להסיט את הסיפור המקראי ממסלולו ולאיים לספר סיפור חדש. בכל אופן, רגע הפריצה מניח את התשתית למתח, לסקרנות ולהפתעה – שלושת המרכיבים של סיפוריות, לפי מאיר שטרנברג.³⁰ כפי שנראה, עקב הפערים והחללים שבו, סיפור הגירתו של אברהם הוא כר פורה במיוחד לטכניקה הזאת. בלי לשנות את הכתוב בשלד המקראי עצמו אפשר לספר מה קרה לפני המסע, אחריו ואף במהלכו.

ספר היובלים

ספר היובלים, מן המאה השנייה לפנה"ס, משכתב את סיפור מסעו של אברהם, אך הוא אינו רק מוסיף אירועים או סוגר פערים, אלא הופך אותו לסיפור אחר לחלוטין. בהמשך אציע שמסעו של אברהם הופך כאן לסיפור ייסוד מסוג מסוים, ייסוד כיתתי. מכיוון שהטקסט עצמו ארוך אתמצת את עיקרו, אך לפני שנגיע לסיפור ההגירה עצמו חשוב להצביע על היבט אחד בספר היובלים הדומה למה שראינו אצל אינאיס: לעומת הכתוב בסיפור המקראי, בספר היובלים אברהם אכן חוזר הביתה, שכן כאן, לפני סיפור המסע של אברהם נאמר כי אחרי המבול נוח חילק את הארצות בין בניו על פי הגורל, וארץ כנען נפלה בחלקו של שם (ח 12-17). נוח השביע את בניו "בחרם ארור כול איש ואיש אשר יחשוב לתפוש נחלה אשר לא יצאה בגורלו" (ט 14).³¹ לאחר מכן כנען, בנו של חם, שהיה בדרכו לרשת את נחלתו באפריקה, ראה "את ארץ הלבנון עד נחל מצרים כי יפה מאד.

29 Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin: Mouton, 1982, pp. 145-161; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991, pp. 148-168; Philip J. M. Sturgess, *Narrativity: Theory and Practice*, Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 5-27; Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, London: Routledge, 1996, pp. 323-330; Gerald Prince, "Revisiting Narrativity", Walter Grünzweig and Andreas Solbach (eds.), *Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen: GNV, 1999, pp. 43-52; Meir Sternberg, "How Narrativity Makes a Difference", *Narrative* 9, 2 (May 2001), pp. 115-122.

30 Sternberg, שם, עמ' 117.

31 על פי תרגומה של כנה רומן (כאן ובהמשך), ספר היובלים: מבוא, תרגום ופירוש, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, תשע"ה, עמ' 251.

ולא הלך לארץ נחלתו, אל מערב הים. וישב בארץ הלבנון ממזרח וממערב לשפת הירדן ועל שפת היים" (י 29). כתוצאה מכך קילל אותו אביו:

אם תעשה כדבר הזה וּבניך תפלו בארץ ותקוללו בחרם, כי בחרם ישבתם וּבחרם יפלו בניך ויכרתו לעולם [...] כי לשם ולבניו יצאה בגורלם [...] ולא שמע להם וישב בארץ לבנון מחמת עד מבוא מצרים, [...] על כן נקראה הארץ הזאת ארץ כנען (י 30-34).³²

גניבת הקרקעות של חם היא פתרון אלגנטי, המסביר לא רק מדוע הארץ המובטחת לאברהם מכונה "ארץ כנען", אלא גם את הציווי המקראי להחרים את הכנענים (דברים ז 2), ומינייה וביה מיישב את בעיית הלגיטימיות של הזר הכובש. אברהם לא נשל את ארצם של בני כנען, אלא החזיר לעצמו את ירושתו. "השכתוב הזה הופך את רכישת הארץ בסיפורי האבות ל'חזרה', ולא השתלטות עוינת על ארצם של אחרים".³³ המספר בספר היובלים מיזג את הדגם המקראי של הזר הנבחר המגיע מרחוק עם דמות מייסדת כגון אינאיס, החוזר גם הוא לארץ אבותיו, והתוצאה הנרטיבית הפרדוקסלית היא הזר החוזר לארצו.

נשוב כעת לסיפור ההגירה. נאמר לנו שתושבי אור כשדים התדרדרו לעבודה זרה והחלו "לעשות פסל ומסכה ותועבה" (יא 4). באווירה הזאת הכיר אברם הצעיר "את תעות הארץ כי תעו הכול אחר הצלמים ואחר הטמאה", והתרחק "ממושב אביו פן ישתחוה עמו לפסילים" (יא 16). כאן מופיע הסיפור המפורסם על אברם ששבר את פסלי אביו.³⁴ הוא מפציר בו לעזוב את דרכו הרעה: "מה ישועה ותהלה לנו מכול הפסילים אשר תעבוד ואשר תשתחוה לפניהם. כי אין בהם רוח, כי אלמים הם ומתעי לב הם. לא תעבדו להם" (יב 2-3), ולעבוד "לאלוהי השמים [...] העושה כול על הארץ והכול נברא בדברו, וכולם חיים לפניו" (יב 4). אך תרח חושש לחייו, ואף שהוא יודע את האמת הוא משיב: 'אני יודע בני. מה אעשה לעם אשר צוני לשרת לפניהם? אם אדבר אליהם אמת יהרגוני כי הולכת נפשם אחריהם לעבדם ולהללם. החרש בני פן יהרגוך" (יב 6-7). אברם פונה גם אל שני אחיו, אך אלו דוחים אותו בכעס (יב 8), ובעקבות זאת הוא מתגנב בלילה אל המקדש ושורף את בית הפסלים. כאשר הרן ממחר להצילם הוא נלכד בלהבות: "ותאכל אותו האש וישרף באש וימות באור כשדים לפני תרח אביו" (יב 14).

כל הסיפור המקדים הזה (prequel) אינו מופיע בטקסט המקראי. על רקע המעשים הללו נאמר שתרח יצא "מאור כשדים הוא ובניו לבוא אל ארץ הלבנון ואל ארץ כנען ויגור בחרן. ויגור אברם עם אביו בחרן שני שבועי שנים" (יב 15).³⁵ אף שהדבר לא

32 ראו, דבורה דימנט, "ירושת הארץ על פי תפיסתה של עדת מגילות קומראן", מגילות: מחקרים במגילות מדבר יהודה ח-ט (תש"ע), עמ' 113-133.

33 Betsey Halpern-Amaru, *Rewriting the Bible: Land and Covenant in Postbiblical Jewish Literature*, Valley Forge, PA: Trinity Press International, 1994, p. 26

34 הסיפור מופיע גם אצל חז"ל בבראשית רבה לח, יג (מהדורת תיאודור-אלבק, עמ' 316).

35 על היחס בין השהייה בחרן וירושתו של אברהם ראו, ורמן, הערה 31 לעיל, עמ' 270.

נאמר מפורשות, רצף האירועים וההיגיון הנרטיבי מייצרים הנמקה חדשה לא רק למותו המסתורי של הרן באור (=אש) כשדים, אלא גם לעזיבה החפוזה של המשפחה מן העיר. משפחתו של אברהם אינה עוזבת את אור ללא סיבה, אלא היא בורחת, עקב הרדיפה הדתית שתרח חשש מפניה (“אם אדבר אליהם אמת יהרגוני”, יב 7). המסורת הזאת מופיעה בצורה דומה מאד גם בספר יהודית, המתוארך גם הוא לתקופת החשמונאים:

הָעַם הָזֶה הֵם וְלִידֵי כְשָׁדִים. וַיִּגְוּרוּ בְתַחֲלָה בְּאֶרֶם נְהָרִים, כִּי לֹא אָבּוּ לְלַקֵּת אַחֲרַי אֱלֹהֵי אֲבוֹתָם, אֲשֶׁר הָיוּ בְּאֹר כְּשָׁדִים. וַיִּצְאוּ מִדֶּרֶךְ אֲבוֹתָם וַיִּשְׁתַּחֲווּ לְאֱלֹהֵי הַשָּׁמַיִם, הָאֱלֹהִים אֲשֶׁר יָדְעוּ, וַיִּגְרָשׁוּם מִלְּפָנֵי אֱלֹהֵיהֶם וַיָּנוּסוּ אֶל אֶרֶם נְהָרִים וַיִּגְוּרוּ שָׁם יָמִים רַבִּים. וַיֹּאמֶר לָהֶם אֱלֹהֵיהֶם לְצֹאת מֵאֶרֶץ מְגוּרֵיהֶם וּלְלַקֵּת אֶרְצָה כְּנַעַן (ה 6-9).³⁶

אפשר לראות בנקל שעל בסיס הסיפור המקראי, השלדי מאוד, לא רק שהתווספו אירועים רבים, אלא הסיפור הפך לראשונה לסיפור מסע של ממש. שיבוץ הציווי “לָךְ לָךְ” בהקשר נרטיבי חדש מעניק משמעות אחרת לאירועיו; הוא סוגר את הפער (שהיה חלל בסיפור המקראי) הקשור לחייו של אברם טרם קריאת האל אליו, ובכך מצדיק את בחירתו וארץ ייעודו.

בהמשך מסופר על אברהם היושב בערב ראש השנה בחרן ומתלבט: “האשוב לאור כשדים אשר יחלו פני לשוב אליהם או אגור כאן, במקום הזה?” (ספר היובלים יב 21). ההתלבטות הזאת, כמובן, חדשה לגמרי, ומייצרת אופציה עלילתית חדשה המאיימת להסיט את העלילה המקראית ממסלולה. כאן בדיוק נוצרה הנרטיביות של קאנוניות ופריצה: אם תתמש אחת האפשרויות הללו, חזרה לאור כשדים או הישארות בחרן, אברהם לא יגיע כלל לארץ כנען. ובצומת העלילתי הזה הסיפור המשוכתב חוזר ומשתלב בעלילה המקראית, והאל מתגלה לאברהם ומציע לו דרך שלישית. הוא מצווה עליו שלא יחזור לאור וגם שלא יישאר בחרן, אלא שילך – “לָךְ לָךְ מֵאֶרְצָךְ וּמִמּוֹלַדְתְּךָ וּמִבֵּית אָבִיךָ אֶל הָאָרֶץ אֲשֶׁר אֶרְאָךְ” (בראשית יב 22) – אל ארץ כנען.

הצו האלוהי, שבסיפור המקראי לא היה מנומק, מתפרש בספר היובלים כתגובת האל להתלבטותו של אברהם. יתר על כן, כפי שהסביר יעקב קוגל, בשכתוב הזה המחבר פותר אחת מן הסתירות שבטקסט המקראי. מצד אחד, האל מצווה על אברהם בחרן לעזוב את

36 יהושע מ' גרינץ, ספר יהודית: תחזורת הנוסח המקורי בלווית מבוא פירושים ומפות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1986, עמ' 110-112. יוספוס אמר שתרח שגא את ארץ כשדים “מתוך אבלו על הרן”, אך מאוחר יותר ציין ש”גורש על-ידי קרוביו מארם נהרים” (קדמוניות היהודים, א, מיוניתי: אברהם שליט, ת”א: ביאליק, 1976, עמ' 17, ש' 152, עמ' 30, ש' 281). ורמן בדעה כי העימות הדתי הוא רק “סיבה עקיפה” לעזיבת אור כשדים, כי שריפת בית האלילים רק הופכת את תרח למובטל, וכי הסיבה העיקרית היא רצונו של תרח להגיע לנחלתו (ורמן, הערה 31 לעיל, עמ' 275). לעומת זאת, ראו: עתר לבנה, “כמה שנים ישב אברהם בחרן? מסורות על אבי האומה בחיבורים מקומראן”, מגילות: מחקרים במגילות מדבר יהודה ח-ט (תש”ע), עמ' 197; Sebastian Brock, “Abraham; 197 and the Ravens: A Syriac Counterpart to Jubilees 11-12 and its Implications”, *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period* 9, 2 (1978), pp. 135-152.

מולדתו (בראשית יב 1), אך הוא כבר עזב את אור כשדים עם אביו כפי שסופר בפרק הקודם (בראשית יא 31). היה הרבה יותר סביר לו הופנו המילים הללו לאברהם בעודו באור מולדתו, ולא בחרן. כעת הפסוק מתפרש כך: "לָךְ לָךְ מֵאַרְצָךְ וּמִמּוֹלַדְתְּךָ" – כלומר, אל תחזור לאור – "וּמִבְּיַת אַבְיָךְ" – כאן בחרן, ולך – "אֶל הָאָרֶץ אֲשֶׁר אֲרָאָךְ".³⁷

שלוש דמויות, שלוש תחנות ושלוש זהויות

הסיפור המקראי עובר כאן תמורה רבת משמעות. כאמור, הטקסט המקראי מספר על מסע דו־שלבי, מאור כשדים לחרן ואז הלאה לכנען, כשרק השלב השני מנומק בצו האלוהי "לָךְ לָךְ". איננו יודעים מדוע המשפחה עזבה את אור לכנען או מדוע נעצרה בחרן, ולא מדוע אברהם נטש שם את אביו בעודו בחיים והמשיך לבדו לכנען.³⁸ בבחינת השאלות הללו לאור הסיפור המשוכתב בספר היובלים, אפשר לראות סיפור מסע חדש, הסוגר חלק גדול מן הפערים הללו. משפחתו של אברהם ברח מאור על רקע רדיפה דתית, ויצאה לארץ כנען כדי לגור בנחלתם, נחלת בני שֵׁם, כפי שנקבע עוד בימי נח. המחבר של ספר היובלים השלים את החסר בעלילה המקראית, ויצר הנמקה מחודשת לעזיבת אור כשדים (מרד ורדיפה דתית שאברם סבל מהן בשל דבקותו באמונתו), וליציאתו מבית אביו בחרן לארץ כנען. אך מהו התפקיד הסיפורי או האידאולוגי של תחנת הביניים בחרן ושל יציאתו של אברם משם לבדו?³⁹

אני מציע שהסיפור החדש מתמקד בשלוש דמויות ובשלושה מקומות, ושהוא יוצר שלוש זהויות תרבותיות שונות. באור כשדים אפשר לראות שהבן הצעיר הרן מרגיש בבית ("ויגד דבר זה לשני אחיו ויכעסו עליו", ספר היובלים יב 8). הוא אף מנסה להציל את בית הפסלים הבוער, ועל חטאו הזה מת באור (=אש) כשדים.⁴⁰ מותו אינו אירוע שולי או בלתי מנומק, כפי שהוא במקרא, אלא עונש ראוי לחטאו. אברהם הוא הבן המורד שהכיר בבוראו, הוא מתרחק "ממושב אביו פן ישתחוה עמו לפסילים" (יא 16) ומנסה להניע את אביו מדרכו ("מה ישועה ותהלה לנו מכול הפסילים אשר תעבוד [...] לא תעבדו להם", יב 2–3). ובתווך עומד האב תרח, המבקש רק לשרוד ולא לעורר את רוגזם

37 James L. Kugel, *A Walk through Jubilees: Studies in the Book of Jubilees and the World of its Creation*, Leiden: Brill, 2012, p. 91. וייתכן כי יש כאן דרשה סמויה על כפל הלשון "לָךְ לָךְ", כדעתו של ר' יהודה: "לך לך שני פעמים, אחד מארם נהרים ואחד מארם נחור". בראשית רבה לט 8 (מהדורת תיאודור־אלבק עמ' 369).

38 ראו Menachem Kister, "Leave the Dead to Bury Their Own Dead", James L. Kugel (ed.), *Studies in Ancient Midrash*, Cambridge: Harvard University Press, 2001, pp. 43–48.

39 כזכור, פסוק זה עומד בנקודת התפר בין המקורות.

40 Menachem Kister, "Observations on Aspects of Exegesis, Tradition, and Theology in Midrash, Pseudepigrapha, and Other Jewish Writings", John C. Reeves (ed.), *Tracing the Threads: Studies in the Vitality of Jewish Pseudepigrapha*, Atlanta, GA: Scholars Press, 1994, p. 6.

של אדוניו ("מה אעשה לעם אשר צוני לשרת לפניהם? אם אדבר אליהם אמת יהרגוני [...]) החרש בני פן יהרגוך", יב 6-7). ושלוש הדמויות הללו מקבילות לשלוש התחנות במסעו של אברם: אור כשדים, חרן וכנען. אם כן, הרן נטמע בתרבות המקומית באור, לכן הוא חייב למות בעיר החוטאת, עיר של עבודה זרה; ותרן פוסח על סעיפי הזהות, ולכן נעזב בחרן – מקום הביניים שבין אור לבין כנען. רק אברהם לבדו ראוי להשלים את המסע המייסד לארץ המובטחת ולקבל את ירושתו.

כבר ראינו שהמחבר של ספר היובלים עיצב את דמותו של אברהם כעין אינאסי, אדם בעל מוצא כפול החוזר לארצו כזר. בהקשר הזה מעניין לציין שבמחקרה על סיפורי ייסוד ביוון העתיקה צינה קרול דוגרטי כי הדגם הסיפורי הנפוץ פותח ברגע של משבר אזרחי (civic crisis) המאיים על יציבות העיר או בעימות בתוך המשפחה, ובנבואה או אורקל המבשרים על יציאה לארץ חדשה:

עלילת הייסוד של הקולוניה פותחת ברגע של משבר – בצורת, מגפה, או מתיחות אזרחית המאיימת על ביטחון העיר או על יציבותה. לחלופין, טראומה אישית כמו עקרות או עימות משפחתי יכולים להיות המניע ליציאה. בכל אופן, העיר או היחיד שרואים במצוקה ונועצים באורקל הדלפי, ובדרך כלל האל אפולו מציע יציאה לארץ חדשה כפתרון.⁴¹

כמעט כל המוטיבים הלא-מקראיים שבסיפור המקדים של ספר היובלים נמצאים כאן. דוגרטי אף מציינת שמשברים דתיים הם מן הגורמים הנפוצים ה"מכריחים את המייסד לעזוב את ביתו בחיפוש אחרי מולדת חדשה". זאת ועוד, כפי שהצו האלוהי מגיע אל אברהם בעודו בחרן, מקום הביניים שבין אור כשדים לבין כנען, גם בסיפורי הייסוד היווניים ציווי האלים מגיע לגיבור "בין עיר האם לבין העולם החדש, וממוקם כתפנית בעלילת הקולוניזציה, המתווכת בין המשבר המחולל את היציאה לייסודה של המולדת החדשה".⁴²

החללים שלא היו ראויים לאזכור בסיפור המקראי הפכו בשכתובו בספר היובלים לסיפור מסע על רקע רדיפה דתית, היפרדות והיבדלות שבסופן האב המייסד מקבל את ירושתו. אברהם המאמין, המרחיק את עצמו מכל סיג של אמונה פסולה, חייב לנסוע להתנתק לא רק ממולדתו החוטאת אור כשדים, אלא אף מבית אביו בחרן. זהותו נקבעת באמצעות היפרדות ושונות, מן העמים וממשפחתו. אם כן, שלוש תחנותיו של אברהם ושלוש הדמויות בסיפור משקפות שלוש זהויות דתיות ותרבותיות שונות.

למרות הקשיים הידועים בניסיון לחבר טקסט עם קונטקסט, אין זה קשה לראות ששלוש הזהויות מציגות אופציות תרבותיות אמיתיות בארץ ישראל החשמונאית במאה

Carol Dougherty, *The Poetics of Colonization: From City to Text in Archaic Greece*, 41
Oxford: Oxford University Press, 1993, p. 31

שם, עמ' 45.

השנייה לפנה"ס. לדוגמה, חוקרים רבים הצביעו על כך שאחד המוטיבים המרכזיים בספר היובלים הוא הסכנות שבהיטמעות. כך, לדוגמה, ערש־דווי אברהם מצווה על יעקב:

ואתה בני יעקב זכור דברי ושמור מצות אברהם אביך. הבדל מהגוים ואל תאכל עמם ואל תעש כמעשיהם ואל תחבור עמם כי מעשיהם טמאה וכול דרכיהם תועבה ושקוץ ותבל. [...] ואתה בני יעקב אל עליון יעזרך ואלוהי השמים יברכך והסירך מכל טמאתם ומכל תעותם. השמר בני יעקב פן תקח אשה מכול זרע בנות כנען כי כול זרעו יאבד מן הארץ (ספר היובלים כב 16-20).

ייחודה של ברית אברהם בחובת ההיבדלות. לאחרונה אף טען יאיר פורסטנברג כי לעומת האיסור לשאת אישה מבנות כנען, המעוגן בחוק המקראי, החלק הראשון בדברי אברהם מציג "תחום חדש של איסורים כלפי כל הגויים. חובת ההיבדלות מתבטאת באיסור אכילה יחד עם הגויים, חיקוי מעשיהם והתרועעות אתם. האיסורים חדשים אך הם מושתתים על התפיסה הקדומה ולפיה חטאים מטמאים"⁴³ זאת ועוד, ונדרקם הדגיש כי הבידול מן האומות הוא חלק מן התוכנית הקוסמית שהחלה בבריאת העולם, וכי לשון דומה כבר מופיעה בראשית הספר, בהכרזת האל כי הוא מבדיל לו עם מבין העמים ומקדשו לעצמו.⁴⁴

על פי אהרן שמש, כל האידאולוגיה של קומראן מושתתת על עיקרון זה: "אם יש מושג אחד המאפיין את הכת מקומראן הוא ללא ספק תפיסת העולם הבדלנית, שעיצבה את אורח חייהם יותר מכל דבר אחר"⁴⁵. לא בכדי אנו מוצאים אפוא את אותה תאולוגיה של היבדלות ב"סרך היחד" של קומראן, אך כאן היא מיושמת לא רק על הגויים, בשל "טמאתם ותעותם", אלא גם על המועמדים לחברות בקהילה:

בהכון אלה ביסוד היחד שנתים בתמים דרך יבדלו לקדש בתוך עצת אנשי היחד [...]. ובהיות אלה בישראל יבדלו ממושב אנשי העול ללכת המדבר לפנות שמה את דרך האמת כאשר כתוב במדבר פנו דרך ה' ישרו בערבה מסלה לאלוהינו.⁴⁶

43 יאיר פורסטנברג, טהרה וקהילה בעת העתיקה: מסורות ההלכה בין יהדות בית שני למשנה, ירושלים: מאגנס, תשע"ו, עמ' 219.

44 James C. VanderKam, *Jubilees 2: A Commentary on the Book of Jubilees Chapters 22–50*, Minneapolis, MN: Fortress Press, 2018, pp. 661, 57-60.

45 Aharon Shemesh, "The Origins of the Laws of Separatism: Qumran Literature and Rabbinic Halacha", *Revue de Qumran* 18, 2 (December 1997), p. 224. Charlotte Hempel, "The Place of the Book of Jubilees at Qumran and Beyond", Timothy Lim, A. Graeme Auld, Larry W. Hurtado, and Alison Jack (eds.), *The Dead Sea Scrolls in Their Historical Context*, London: T & T Clark, 2000, pp. 187-198.

46 1QS VIII: 10-14, *DJD XXVI*, Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 144. על פי שחזורו של אלישע קימרון, מגילות מדבר יהודה: החיבורים העבריים, כרך א, ירושלים: יד יצחק בן־צבי, תש"ע, עמ' 225.

את “אותם ביטויי היבדלות מנוכרי בגלל אורח חייו החוטא” אנו רואים שאנשי העדה “העתיקו” גם ליהודי הזר.⁴⁷ פורסטנברג הראה שכתבי קומראן מרבים להעתיק את חוקי המקרא על טומאה והיבדלות וליישמם על יהודים שאינם נמנים עם חברי הכת. הוא מוצא הדים לתפיסה הזאת באופן שבו תיאר יוספוס את יחסי האיסיים למועמדים לקבלה בכת: “בהתאם לזמן אימונם הם מתחלקים לארבע קבוצות, וכל כך פחותים הם הצעירים מן המבוגרים עד שאם במקרה נגעו בהם הם התרחצו, כאילו התערבו בנוכריי”.⁴⁸ אף שהדברים נאמרים על הדירוג הפנימי של הכת, משתמע מהם כי “גם מי שעמד לחלוטין מחוץ כת היה מטמא במגע כאילו התערבו בנוכריי”.⁴⁹ מדברי יוספוס נראה שאנשי קומראן העתיקו את תפיסתם כלפי טומאת הגויים לשאר היהודים שלא נמנו עם אנשי הכת, ולפיכך נקטו גם כלפיהם היבדלות כיתתית. “כאשר בני הכת באו לעצב את דרכי ההרחקה ממי שמחוץ לכת [היהודים]”, על פי תיאורו של פורסטנברג, הם עשו זאת בתבנית טומאתו של הנוכרי, הזר האולטימטיבי. הנוכרי והמועמד החדש הזה מקרוב בא דומים מבחינה אחת יסודית: עצם זרותם, אם מעט ואם הרבה, מטמאת.⁵⁰

אני מבקש להוסיף על דברי החוקרים הללו ולהציע שגם עיצוב סיפור המסע של אברהם בספר היובלים משוכתב על פי אותה “תאולוגיה של היבדלות”, כדי להפוך אותו לסיפור ייסוד כיתתי. אם את הסיפור המקראי אפשר לראות כסיפור ייסוד רק בקושי, הרי הוא נהפך לזה באופן מובהק בטקסטים מספרות בית שני. וכמו אברהם, שכוונן את זהותו בתהליך של היפרדות והיטהרות – היפרדות ממשפחתו המטמיעה והיטהרות מעולם של עבודה זרה – גם פורשי הכת קבעו את זהותם הבדלנית לא רק ביחס לגויים אלא גם ביחס לשאר היהודים בארץ.

אברהם אינו הזר שבא ממרחקים, כפי שמשמע מן הטקסט המקראי, אלא הוא חוזר לביתו ולאצו, לארץ שהובטחה לו בגורל כבר בימי נח. אך לפני שיוכל לעשות זאת הוא חייב, כמו המצטרפים לכת בקומראן, לעבור תהליך של היטהרות והיפרדות, כדי לבדל את עצמו “ממושב אנשי העול”. התוצאה הנרטיבית היא שאברהם אומנם חוזר לארץ שהובטחה לו אך גם נשאר זר בארצו ונבדל מכל סביבתו; הוא נשאר גם מקומי וגם זר בעת ובעונה אחת. כשם שהסיפור המקראי נתן בידי שבי ציון “לגיטימציה לתביעתם לחזור ולרשת את הארץ המאוכלסת באלו שלא גלו”,⁵¹ הכת שפרשה מן העם והלכה למדבר להיות “ישראל האמיתי” משכתבת את סיפורו של העברי הראשון בצלמה ובדמותה, כמי שמייצר את זהותו באמצעות היבדלות מסביבתו ומבני עמו. אברהם המגיע לארץ כנען אחרי היפרדותו הכפולה הוא ההשתקפות הספרותית של אנשי הכת שפרשו למדבר.

47 פורסטנברג, הערה 43 לעיל, עמ' 221.

48 יוספוס, כמצוטט שם, עמ' 217.

49 שם, עמ' 218.

50 שם, עמ' 218.

51 Whitelam, הערה 16 לעיל, עמ' 30.

עם החללים והפערים שבפסוקים הללו מתמודדים מדרשים רבים בספרות חז"ל, כל אחד מטעמו ומכיוונו. המדרש שנראה עכשיו מייצג את אברהם הנוסע ואת מסעו בצורה אחרת לחלוטין מכפי שהם מיוצגים בספרות בית שני.

אמר ר' לוי, בשעה שהיה אבינו אברהם מהלך בארם נהרים ובארם נחור רואה אותן אוכלים ושותים ופוחזים, אמר הלוויי לא יהא חלקי בארץ הזאת. וכיון שהגיע לסולמה שלצור ראה אותן עסוקים לנכש בשעת הנכוש ולעדד בשעת העידוד, אמר הלוויי יהא חלקי בארץ הזאת, א"ל הקב"ה לְיַרְצֵךְ אֶתְּ אֶת הָאָרֶץ הַזֹּאת (בראשית יב 7).⁵²

מדרשו של ר' לוי, אמורא ארץ-ישראלית מן הדור השלישי, הוא דוגמה מופתית לכך שמה שהיה חסר עניין למספר המקראי – מאורעות מסעו של אברהם מחרן לכנען – הופך לעיקר הסיפור. כפי שראינו, בסיפור המקראי אברהם מקבל את הצו ללכת והולך, ואין כל ייצוג: לא של העולם החיצוני שהוא מתהלך בו ולא של עולמו הפנימי בעת ההליכה. המספר המקראי מעוניין להציג את אברהם כצייתן לצו האלוהי, ולפיכך חשוב לו לציין רק את רצף הציווי וביצועו. כל מה שיכול להיות באמצע הוא חלל חסר עניין מבחינתו. הסיפור הדרשני מורכב משני חלקים מקבילים, שבכל אחד אותן הפעולות: הליכה, ראייה ותגובה. בשני החלקים המספר מציב את אברהם כדמות ממקדת, ונמעני הטקסט חווים באמצעותו את העולם המיוצג. התבנית הזאת מדגישה את השוני המרכזי בין הטקסט החז"לי לבין קודמיו: המוקד הסיפורי כאן נעוץ בתגובתו הסובייקטיבית של אברהם למראה עיניו במרוצת מסעו. אני לא מכיר כל טקסט קדום יותר המתאר את התרשמותיו ותגובותיו של אברהם במסע. תצורת הקריאה של המדרש עונה על צורך שחסר בטקסט המקראי, ובכך הופכת את החלל לפער: הצורך לחשוף את עולמו הפנימי של אברהם.⁵³ חשוב לשים לב גם לכך שלעומת ספר היובלים, המנמק מחדש את שתי יציאותיו של אברהם – כבריחה מרדיפה דתית באור כשדים וכתגובה לצו אלוהי בחרן – המדרש מוחק את ההבדל ביניהן ("מהלך בארם נהרים ובארם נחור"), ומתמקד במסע ובסופו. כלומר, ספר היובלים מתמקד ביציאתו של אברהם, ואילו המדרש מתמקד ברגע הגעתו ליעד.

ההתמקדות הזאת משנה את משמעות הניסיון של "לך לך". עלינו לזכור שבסיפור המקראי הנדון קיים פער כפול: בסיפור ובסיפור. מצד אחד, אף שיעדו הסופי של אברהם ידוע לקורא, לאברהם עצמו היעד אינו מוגדר, הוא יוצא "לְאָרֶץ אֲשֶׁר אֶרְאֶה" (בראשית יב 1) ונע ונד במתח מתמיד; איזו ארץ מובטחת לו? אברהם הולך "כְּאִשֶׁר דָּבַר אֱלֹהֵי

52 בראשית דבה לט, ח (מהדורת תיאודור-אלבק עמ' 371), לפי כ"י ותיקן 30.
53 על המרכזיות של העניין הזה במדרש ראו, יהושע לוינסון, "מפואטיקה לפרקסיס: אנתרופולוגיה ספרותית ותפיסת הסובייקט בספרות חז"ל", הגר סלמון ואביגדור שנאן (עורכים), מִן־קָמִים: תרבות, ספרות, פולקלור גלילית חזן-רוקם, כרך א, ירושלים: מאגנס, תשע"ג, עמ' 63-86.

ה”, הולך ומחכה ואינו יודע לא מתי יאמר לו האל לעצור ולא היכן. מצד שני, עליונות הקורא על הדמות ממותנת בכך שהקורא אינו יודע מדוע האל בחר באברהם לתת לו את כנען. הדרשן מנצל את המתחים והפערים הללו כדי לשנות את משמעות ניסיונו של אברהם. הוא נוסע בלי לדעת לאן ובוחן את התנהגות היושבים בכל אתר ואתר בציפייה דרוכה, ובה בעת הקורא בוחן את תגובותיו ואת בחירותיו. שני הפערים הללו, בסיפור ובסיפור, נסגרים יחדיו בחזרתו של הסיפור הדרשני לעלילה המקראית, בצטטו את פסוק 7, “לְזַרְעָךָ אֶתְּנֶן אֶת הָאָרֶץ הַזֹּאת”: האל מעניק עכשיו את הארץ שאברהם בחר בה, מפני שאב האומה יודע במה לבחור.

המבט והנוסע

כאמור, לשני חלקי הסיפור משותף תיאור פעולות הראייה של אברהם. בארם נהרים הוא רואה את המקומיים אוכלים, שותים ופוחזים, ובסולמה של צור הוא רואה אותם עוסקים בניכוש ובעידור. הראייה הכפולה של אברהם ממוסגרת בסיפור בראייה אלוהית: אברהם יוצא “אֶל הָאָרֶץ אֲשֶׁר אֶרְאֶה” (יב 1), ובסוף, כשהוא מגיע, נאמר “וַיֵּרָא ה' אֶל אַבְרָם וַיֹּאמֶר לְזַרְעָךָ אֶתְּנֶן אֶת הָאָרֶץ הַזֹּאת וַיִּבְּן שָׁם מִזְבֵּחַ לַה' הַנִּרְאָה אֵלָיו” (יב 7). הראייה אינה רק מילה מנחה המבנה את חלקי הסיפור, אלא היא מרכיב חיוני בטקסט כסיפור מסע. אנשים נוסעים מסיבות רבות ומגוונות, אך כל נסיעה כרוכה ביחסי ראות; לראות ולהיראות. הראייה הזאת אינה התרשמות ניטרלית של חוויות, מפני שהדברים שבוחרים לראות והאופן שבו רואים אותם תלויים בדעותיו של הצופה לא פחות מאשר במעשיו של הנצפה. לפיכך, תמיד חשוב לשאול מי מסתכל ועל מה, ובאיזה אופן יחסי המבט משולבים בסוגים אחרים של שיח תרבותי.⁵⁴

ואכן, מאז מאמרה המכונן של מלווי על “המבט הגברי” הוקדשו מחקרים רבים לכוח של מבט הנוסע או הנוסעת, שלפיו הם מפרשים את האירועים, את הנופים ואת האישים המתוארים.⁵⁵ המחקר הציע סוגים שונים של “מבטים”: הגברי, התיירותי, האתנוגרפי, הקולוניאלי ועוד, ונשאלת השאלה באיזה סוג של מבט מסתכל אברהם על מי שהוא פוגש במסעותיו. לכאורה, יש כאן משהו מן המבט הקולוניאלי, של הכובש המסתכל כדי

E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, New York, NY: Routledge, 1997, p. 5

54 מלבד המחקרים שהוזכרו לעיל, ראו גם: Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative: Cinema”, *Screen* 16, 3 (Autumn 1975), pp. 6-18; Tamara L. Hunt, “Introduction”, Tamara L. Hunt and Micheline R. Lessard (eds.), *Women and the Colonial Gaze*, New York, NY: New York University Press, 2002, p. 148; Simon Ryan, *The Cartographic Eye: How Explorers Saw Australia*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996; George Yancy, “Colonial Gazing: The Production of the Body as ‘Other’”, *Western Journal of Black Studies* 32, 1 (March 2008), pp. 1-15; John Urry, *The Tourist Gaze*, London: Sage Publications, 2002; Edward Snow, “Theorizing the Male Gaze: Some Problems”, *Representations* 25 (Winter 1989), pp. 30-41

לשלוט, או מן המבט האתנוגרפי, הבוחן ומקטלג את חוויותיו מעמדה אובייקטיבית. בדומה למבט הגברי, שני המבטים הללו מעניקים עליונות למסתכל ומסמנים את הנצפה כאובייקט של שונות.⁵⁶ אך אברהם כאן רואה גם שונות (בארם נהרים) וגם דומות (בכנען). במבטו נעדרת עליונות המבט האתנוגרפי או האימפריאלי, הוא בוחן ומעריך את התנהגות התושבים השונים הנקרים בדרכו לא במטרה לנשלם ולכובשם, וגם לא במטרה לסווגם או לנתחם.

מבט המהגר

את מבטו של אברהם כפי שתואר לעיל אני מציע לכנות "מבט המהגר". אין כוונתי בכך למבט הרשויות המפקחות על המהגר הזר, פורע הגבולות,⁵⁷ אלא למבט המהגר עצמו, המביט בעולם חדש ברגשות מעורבים של חרדה ותקווה. בדומה למבט הקולוניאלי, המהגר סורק את הארץ החדשה ואת יושביה, אך לא מעמדה של עליונות ולא כדי לשלוט בה. חששו הגדול הוא להיות מושפע מהם, ולא להפך. מבט המהגר אינו קובע את עצמו כמרכז, אלא הוא יוצא מן השוליים, מעמדת נחיתות, כזר המבקש להיכנס בשערי הארץ ובוחן אם השכנים החדשים יקבלו אותו ואם יוכל להשתלב בהם. ואף שאין זה המבט הקולוניאלי הקלאסי (ובל נשכח שמדובר בטקסט עתיק), יש כמה אלמנטים שהוא חולק עימו: אברהם אכן מוצב במוקד, הוא צופה ואינו נצפה, אין כל הדדיות במשטר החזותי, ומבטו אינו ניטרלי – עצם ראייתו טעון במישור ערכי ושיפוטי.

בחלק הראשון של הסיפור, כשאברהם רואה את המקומיים אוכלים, שותים ופוחזים, הוא מבין שדרכם אינה דרכו ומביע את משאלתו שהאל לא יצווה עליו לשבת עימם. רצף שלוש הפעולות המוזכרות מוכר כביטוי להתנהגות הנלווה של אומות העולם, ה"אוכלים ושותים ופוחזים ונכנסים לבתי תיאטריאות ולבתי קרקסאות ומכעיסין אותך בדבריהם ובמעשיהם".⁵⁸ הזכרנו לעיל שהנרטיביות של הסיפור הדרשני מבוססת על מתח בין קאנוניות לפרצה. ברגע זה של הסיפור אברהם עלול היה להגיב בחיוב למראה עיניו, והקורא היה יודע שאין זה יעדו הראוי. כאן המתח והפער בין ידיעותיו של הקורא לאידיעתה של הדמות מתרחבים, ובחירתו הנכונה של אברהם סוגרת אותם, ולו זמנית.

בחלקו השני של הסיפור אברהם מגיע לסולמה של צור ורואה מראה מסוג אחר. הוא צופה מרכס ההרים המשקיף על ארץ כנען ורואה שאנשיה עובדים ואינם מתבטלים, ואף עוסקים בעבודה טרדנית וקשה, כהכנה לקציר. לכאורה, הפער בין הקורא לדמות מתרחב לטובת הקורא, היודע שאברהם הגיע למחוז חפצו, אך עדיין אין הוא יודע איך

56 Corinn Columpar, "The Gaze as Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies Feminist Theory, and Postcolonial Theory", *Women's Studies Quarterly* 30, 1-2 (Spring-Summer 2002), p. 40

57 עדנה לומסקי-פדר, תמר רפפורט ולידיה גינזבורג, "מבוא", עדנה לומסקי-פדר, תמר רפפורט ולידיה גינזבורג (עורכות), נראות בהגירה: גוף, מבט, ייצוג, ירושלים: מכון ון ליר, 2010, עמ' 11-39.

58 פסיקתא דרב כהנא כח, א (מהדורת מנדלבוים, עמ' 422).

יגב אברהם למראה עיניו. רק כשהוא מתבונן במעשי התושבים לאורך זמן ורואה שהם לא רק מנכסים בזמן הנכון אלא גם מעדרים הוא מביע את משאלתו "הלוויי יהא חלקי בארץ הזאת".⁵⁹ המיקוד הפנימי והכפפת סדר הייצוג של האירועים למסגרת תודעתית מאפשרים לקורא לחוות את העולם המיוצג בטקסט באמצעות עולמו הפנימי של אברהם. המשאלה הזאת מלמדת על גישתם הפסיבית והמוטעית של אברהם ושל הקורא יחדיו, את ההבנה שחלקו וגורלו של אברהם אינם תלויים בו, אלא בנתינה האלוהית. אברהם נוסע, מתרשם וממתין, וכפי שקיווה שהאל לא יאמר לו להתיישב בארם, כך הוא מקווה לקבל את ארץ כנען. הסיפור המקדים הזה של המדרש חוזר ומשתלב בעלילה המקראית בפסוק החותם אותו: "וַיֵּרָא ה' אֶל אַבְרָם וַיֹּאמֶר לְזָרְעֶךָ אֲתָן אֶת הָאָרֶץ הַזֹּאת" (יב 7). כאן שב מוטיב הראייה, וזו אכן הפעם הראשונה שהמקרא מספר כי האל נראה לאברהם.⁶⁰ אך אף שהפסוק מצוטט כלשונו, משמעותו כאן שונה. לאורך כל מסעו אברהם ממתין בצפייה דרוכה כדי לדעת איזו ארץ יעניק לו האל. מדברי האל בפסוק החותם את הסיפור מתברר גם לקורא וגם לדמות שהארץ המובטחת תלויה בבחירתו שלו. הפסוק מובן כעת כתגובה למשאלתו של אברהם. כמו שראינו בספר היובלים, ששם ציווי היציאה "לָךְ לָךְ" נאמר בתגובה להתלבטותו של אברהם, כאן מופיעה אותה הטכניקה – אך בקשר ליעדו ולסוף מסעו. אברהם הוא שבחר בארץ כנען, ומשום כך אמר לו האל: "לְזָרְעֶךָ אֲתָן אֶת הָאָרֶץ הַזֹּאת". המסגור הנרטיבי החדש של הפסוק משנה את משמעות הניסיון של אברהם. לעומת הסיפור המקראי, ואף בשונה משכתובו בספרות בית שני, שיא הניסיון כאן אינו בעזיבתו של אברהם את מולדתו או בפְּרִדְתוֹ מבית אביו, אלא בבחירתו הנכונה בארץ המובטחת ובהחלטתו לסיים את המסע.

ישנה כאן, בצורה האופיינית מאוד לספרות חז"ל, הפנמת ניסיון והעתקתו לתודעה הפנימית של הדמות. הקורא, שחשב שידע מהי ארץ היעד, למד שהיעד היה תלוי כל הזמן בבחירתו של אברהם. במילים אחרות, כשאברהם בוחן את יושבי הארצות השונות האל והקורא בוחנים אותו. רק אחרי שאברהם בוחר בארץ כנען מתגלה אליו האל ונותן לו את הארץ, כאילו לומר: נותן לו את הארץ שזה עתה בחר. הניסיון מועתק לתודעתה הפנימית של הדמות. הרגע שבו אברהם מגיע לכנען – לעומת הרגעים שבהם עזב את אור כשדים או את חרן – הופך להיות הרגע המגדיר את זהותו, כי לעומת תחילת מסעו, המונעת מציווי אלוהי, רק סיומו תלוי ברצונו ובבחירתו. הארץ נבחרה מפני שהסובייקט בחר בה, והוא שחייב להגדיר מתי יסיים את מסעותיו. אם, כפי שמשיניסט הציע, היתרון של דגם הזר המקראי הוא בדגש שהושם על הבחירה האלוהית, בטקסט המדרשי מודגשת

59 סדר העבודה של החקלאי נשתמר במקורות, ככתוב במכילתא דרבי ישמעאל: "מדת בשר ודם עושה פועל אצל בעל הבית חורש עמו וזורע עמו ומנכש עמו ומעדר עמו" (בשלח ה [עמ' 143]). לכל העניין ראו, יהודה פליקס, החקלאות בארץ ישראל בתקופת המשנה והתלמוד: הלכה ומעשה בעבודות יסוד חקלאיות, תל אביב: מאגנס, תשכ"ג, עמ' 43, וראו גם את התיאור השלילי בספרא בחוקותי, ה: "ותם לריק כחכם (ויקרא כו 20), הרי אדם שלא עמל ולא חרש ולא ניכש", וכן את תוספתא, מעשרות ב, יג; תלמוד ירושלמי, יבמות פ"ב, ה"א; שקלים פ"ד, ה"ד; פסיקתא דרב כהנא ח (מהדורת מנדלבוים, עמ' 137).

60 ראו את פירושו של הרמב"ן על האתר, Gordon J. Wenham, *World Biblical Commentary: Genesis 1–15*, Waco, TX: Word Books, 1987, p. 279.

הבחירה האנושית. בסוף העלילה אברהם למד שהוא חייב לבחור את ארץ יעדו, והקורא למד שאברהם נבחר מפני שבחר נכונה.

הכנעני אז בארץ

אחת התוצאות המפתיעות של השכתוב הזה היא ההנמקה המיוחדת שניתנה להופעת הכנענים ("הַכְּנַעֲנִי אֲזַ בְּאַרְץ", יב 6). לאור מה שראינו בנוגע למגמה האידיאולוגית של ספר היובלים, אין זה מפתיע שהמילים הללו נעדרות בשכתוב הסיפור, ותחתן מוסיף המספר תיאור מפורט של מה שאברהם ראה בהגיעו לארץ כנען:

וירא והנה הארץ, ממבוא חמת עד אל-ררם, טובה מאד. ויאמר לו אלוהים, לך ולזרעך אתן את הארץ הזאת. [...] וירא והנה הארץ רחבה וטובה מאד, וצומח בה כול: גפנים ותאנים ורמונים, עצי אלה, ואלונים, ולבנה, ועצי זית ואורנים וארזים וכול עצי השדה ומים על ההרים. ויברך את אלוהים אשר הוציאו מאור כשדים והביאו אל ההר הזה (ספר היובלים יג 2, 6).

התיאור הגדוש הזה, בהשראת תיאורו של משה את הארץ בדברים ח 7-8, הוא תוספת של בעל היובלים על המסופר במקרא. גם כאן, כמו במדרש, אברהם משקיף על הארץ, אך הוא רואה רק את נופיה, ב"מחיקת" תושביה. אברהם כאן רואה את הארץ כ"ארץ בתולית ובמשתמע זמינה לטרף והפריה, רכושם של 'מגליה'".⁶¹ לעומת מבטו במדרש, כאן אכן ישנו המבט הקולוניאלי הקובע בעלות באמצעות ראייה פנאופטית, שבה הנוף מוסר את עצמו בהכנעה למבטו המלטף של הצופה:

מן הרגע שנוסעים קולוניאליים, חוקרים וארכאולוגים ניכסו טריטוריה, היה צורך לבטא את מעמדה כחזקה. הטקטיקה הראשונה הייתה להכריז על ריקנות הארץ, ובכך להצדיק את הכיבוש של אדמות "לא מנוצלות" [...] תהליך השליטה על הארץ הותנה תמיד במבט ובפיקוח. רעיון המבט הרכושני קשור לאופן שבו הוצגו נופים לצריכה חזותית של עיני הנוסע.⁶²

אך לעומת השפע התיאורי, לבעל ספר היובלים אין כל רצון להזכיר שיש בארץ גם כנענים. מה שחסר לגמרי בשכתוב של ספר היובלים הופך להיות מרכיב חיוני במדרש:

61 Ella Shohat, "Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Empire", *Public Culture* 3, 2 (Spring 1991), p. 54

62 Jeanne van Eeden, "The Colonial Gaze: Imperialism, Myths, and South African Popular Culture", *Design Issues* 20, 2 (Spring 2004), pp. 25-26
Mary Louise Pratt, "Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushman", *Critical Inquiry* 12, 1 (Autumn 1985), pp. 119-143

הכנענים המנכשים ומעדרים בזמן הנכון הם הסיבה לבחירתו של אברהם בכנען. לא זו בלבד שאין סטייה מן הרצף, אלא שאברהם מביע את משאלתו לקבל את הארץ הזאת דווקא מפני שהכנענים אז בארץ.

סינום

כל סיפור מסע מאורגן סביב רגעי היציאה וההגעה ומה שמתרחש ביניהם, אך אפשר לאפיין את הסיפורים באמצעות ההדגשים השונים שלהם ברצף הזה. הסיפור המקראי מתמקד אך ורק בקצוות, רגע היציאה וההגעה, כדי להבליט את צייתנותו של אברהם. מסיבה זאת אין כל ייצוג נרטיבי של המסע עצמו. המסע הוא רק פועל יוצא של העזיבה ותנאי הכרחי להגעה, ואינו מגדיר את משמעותו.

בספר היובלים ובמדרש מנצלים טכניקה נרטיבית דומה, שבה הפסוקים המצוטטים הופכים מיוזמה אלוהית לתגובה לנהייה אנושית, אך הראשון מתמקד ברגע עזיבתו של אברהם, והשני – ברגע הגעתו. בהתאם לכך, כל אחד מן הסיפורים מכונן עלילת זהות שונה, "אחר" שונה ומשמעות אחרת למסע הייסוד. ספר היובלים מספר על בריחה ורדיפה, מנמק את העזיבה הכפולה ומספר סיפור של היפרדות, היבדלות והיטהרות. זהותו של אברהם כאן מוגדרת בראי שונותו וסיפור מסעו הוא סיפור של עזיבה. אברהם נוסע הביתה, אך לפני שייגיע לארצו ולפני שיוכל להיות האב המייסד עליו להיפרד ולהיבדל, ובכך לעבור תהליך של היטהרות. באמצעות מיזוג דגם הזר עם דמות מעין־אינאייס, החוזר לארץ אבותיו, המחבר של ספר היובלים יצר את דמות גיבורו כשונה ממקום מוצאו וכנבדל ממקום יעדו. האחרות הכפולה הזאת מאפשרת לו להיות זר בארצו, כיאה לסיפור ייסוד כיתתי ובדלני.

לעומת עיצוב הדמות הצייתנית של המקרא או הדמות הלעומתית של ספר היובלים, ששיא הניסיון שלה הוא ברגע העזיבה, הסיפור במדרש אינו בנוי כעלילה של התרחקות, אלא כמסע לקראת. לפיכך, הרגע החשוב בסיפור המדרש הוא הרגע שבו אברהם מגיע, ולא כאשר הוא עוזב. אם עזיבתו היא תוצאה של שונות, הגעתו לביתו היא תוצאה של דומות. במילים אחרות, הסכנה האורבת לאברהם בספר היובלים היא הוויתור על זרות (going native), זה בדיוק יתרונה של כנען במדרש. המדרש מנמק מחדש לא את הרגע שבו אברהם עוזב, אלא הרגע שבו הוא מגיע, כי לעומת עזיבתו, שאירעה בשל ציווי אלוהי, רק ההגעה ליעדו נבעה מבחירתו. לפי החכמים, סיום המסע, רגע הבחירה, הוא שמגדיר את זהות הנוסע ואת משמעות מסעו.

החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים

הגאוגרפיה של הבדיון: עיון בספרות היהודית המודרנית 1860-1920*

לילך נתנאל

המפה נוכחת בבדיון היהודי המודרני במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה הן כעובדה גאוגרפית והן כמושג פוליטי. על כך יעידו יושבי בית המדרש בקביאל, המתוארים ברומן בעמק הבכא מאת שלום יעקב אברמוביץ.¹ בדיון הער על המלחמה בין רוסיה הצארית והאימפריה העות'מנית הם מדגימים את החזיתות השונות באמצעות סימון על כף ידו של אחד המדברים. "מפת הארץ כולה היא לנגדם", כותב אברמוביץ, "על פיסת ידיהם".² בשנת 1913 כתב זלמן שניאור סצנה דומה, המתארת את יושבי בית המדרש בשקלוב:

כל המפות-המדיניות וכל המצבים הפוליטיים היו מצוירים, מששת ימי-בראשית, ומסומנים קר-לקן, אצל האסטרטגים השקלוביים, על כפות ידיהם. כל אצבע שימשה צורה של מדינה, וכל קמט – נהר ומבצר. זקנים מסובכים וחטמים ירוקים מחמת טאבאקי היו נכפפים על גבי כף-היד הגיאוגרפית של ראש-המדברים, והיו מחפשים בה, לאורו האפור של החלון, גבולי ארצות וגורלי-לאומים...³

במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה הגיעו הידיעות מחזיתות המלחמה בין המעצמות – וכמותן, מסילות הרכבת ודרכי ההגירה מערבה – עד פתח ביתם של קוראי אברמוביץ ושניאור, שלום עליכם וביאליק. בשנים אלו, שנות התגבשותה של הספרות

* חלק עיקרי מן המחקר הטקסטואלי המכין למאמר זה נעשה בהדרכתה של ד"ר סיני רוסינק. הטקסטים הנזכרים כאן הומרו לפורמט דיגיטלי בתוכנה "Transkribus", ושמות המקומות הנזכרים בהם זהו באמצעות תוכנת התיגו "Recogito". אורי אייזנברג סייע לי בהמרת הנתונים ותיגום.

1 שלום יעקב אברמוביץ [מנדלי מוכר ספרים], בעמק הבכא, תל אביב: דביר, תשכ"ט.
2 שם, עמ' קנו. בנוסח הרומן בידיש, שנדפס לראשונה בשנת 1865 בכותרת דאָס ווינשפּײַנגערל ("טבעת המשאלות"), המשפט מופיע כך: "די גאַנצע לאַנד קאַרטע איז בײַ זיי אויסגעמאַכט אויף דער הענט" ("כל מפת הארץ מסורטטת על כף-ידם"). שלום יעקב אברמוביץ [מענדעלע מוכר ספרים], "דאָס ווינשפּײַנגערל", אויסגעוויילטע ווערק, באַנד 2, וואַרשע: פּאָלאַג ייִדיש בוך, 1953, ז' 38. עיבוד אחר לנוסח זה ראה אור בסדרת "פּאָלקס ביבליאָטעק" בשנת 1888, והנוסח העברי של הרומן נדפס בהמשכים בירחון הַשְּׁלַחַן בשנת 1897.
3 ז' שניאור, "אנשי שקלוב: כיצד קוראים...", דבר (8/5/1936), עמ' 3. הפרק נדפס לראשונה בידיש, בכותרת "פֿעטער אורי לייענט צייטונגען", דער מאָמענט (23/5/1913), עמ' 2, ובהמשך עובד לעברית ונכלל בספר זלמן שניאור, אנשי שקלוב, תל אביב: דביר, [1936] 1958, עמ' 16.

היהודית המודרנית ברוסיה, החלה תנועת ההגירה המואצת, הכלכלית בעיקרה, ממזרח אירופה למערבה. מהגרים יהודים נעו מליטא ומרוסיה הלבנה שבתחום המושב אל פולין, אל חבל בסרביה שבדרום מערב האימפריה ואל "רוסיה החדשה", באודסה ובסביבותיה.⁴ רובם עשו את דרכם במסילות הרכבת אל המרכזים העירוניים החדשים או המחודשים, ובעיקר אל אודסה, ורשה וברדיצ'ב.⁵

באותן שנים החלה הספרות היהודית במזרח אירופה לבקש לעצמה ייעוד אחד עיקרי – להיות בת הזמן, ולא פחות מכך, בת המקום. על בסיס זה נכתבו הפואמות ביצירתו של יהודה ליב גורדון קורות ימינו; לכך כיוון אברהם מאפו ברומן עיט צבוע, המתאר את חיי היהודים בליטא;⁶ וזהו גם המאפיין העיקרי של הרומנים העבריים המוקדמים של שלום יעקב אברמוביץ.⁷ ציווי זה הושפע מתהליכי הרוסיפיקציה של האוכלוסייה היהודית ברוסיה, שצברו תאוצה תחת שלטונו של הצאר אלכסנדר השני.⁸ הדבר נקשר בניסיון השתלבותה של הקהילה היהודית בחברה האזרחית, שנתקבל בלשונו השירית של גורדון בנוסח "וְזַמְנֵךְ וּמְקוֹמֵךְ אֲנֵא הַפִּירָה".⁹ היה זה גלגול מאוחר של תובנות תנועת

- 4 שמואל אטינגר, תולדות עם ישראל, כרך ג: בעת החדשה, תל אביב: דביר, תשכ"ט, עמ' 77.
- 5 לרקע היסטורי לתמורות שחלו ביהדות רוסיה בשנות השישים של המאה התשע-עשרה, ובייחוד לתמורות שחלו בחיים היהודיים בתחום המושב עקב ההגירה היהודית מערבה ומדיניות הרוסיפיקציה, ראו, יהודה סלוצקי, "צמיחתה של האינטליגנציה היהודית-רוסית", עמונאל אטקס (עורך), הדת והחיים: תנועת ההשכלה היהודית במזרח אירופה, ירושלים: מרכז זלמן שזר, תשנ"ג, עמ' 269-299. על מרכזיותה של העיר ברדיצ'ב בשנות השישים של המאה התשע-עשרה ראו, Michail Krutikov, "Berdichev in the Russian Jewish Literary Imagination: From Israel Aksentfeld to Friedrich Gorenstein", Krutikov and Estraiikh (eds.), *The Shtetl: Image and Reality*, Oxford: University of Oxford, 2000, pp. 91-114
- 6 יהודה ליב גורדון, "קורות ימינו", כתבי יהודה ליב גורדון, כרך א: שירה, תל אביב: דביר, [1868] 1959; עמ' קכט-קעא; אברהם מאפו, "עיט צבוע", כל כתבי אברהם מאפו, תל אביב: דביר, [1864-1858] תשכ"ד.
- 7 שלום יעקב אברמוביץ [מנדלי מוכר ספרים], לְמַדּוּ הַיֵּטִב: הוא ספוד אֶהְבִּים, ורשה: J. Lebenson, 1862; שלום יעקב אברמוביץ [מנדלי מוכר ספרים], האבות והבנים: ספוד־אֶהְבִּים, אדעסא: מ"א בעלינסאן, 1868.
- 8 סלוצקי, הערה 5 לעיל, עמ' 282-283.
- 9 יהודה ליב גארדאן, "הקיצה עמי", הכרמל (18/4/1866), עמ' 1.

ההשכלה אצל סופרים כדוגמת גורדון ומאפו, שבשנות השישים של המאה התשע-עשרה כבר החלו להתרחק מן האלגוריה הדיקטטית, ופנו בהדרגה אל הריאליזם.¹⁰ במרכז מאמר זה מאפיין תמטי עיקרי של הבדיון היהודי המודרני במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה: תיאור המרחב. עד כה, החל בביקורתו של בריינין על יצירת גורדון וסמולנסקין, וכלה בביקורתו של מירון על הרומנים של מאפו, נדרש המחקר להיבטים אחרים של הבדיון היהודי המודרני, ובעיקר לאפיון הדמויות. **העומק הפסיכולוגי של הדמויות** הוא שהתווה את הקריאה הביקורתית בריאליזם המוקדם בספרות היהודית המודרנית, ולא **פני השטח** המתוארים בה.¹¹ אומנם חוקרים רבים, ובהם ישראל ברטל, דוד רוסקיס, סקוט אורי ואחרים, אכן נדרשו לשאלת הגאוגרפיה של הבדיון הספרותי היהודי המודרני, אך הנושא טרם זכה לעיון ביקורתי משווה, ומפת הבדיון היהודי המודרני טרם סורטטה במלוא היקפה.¹² למשל, טרם הוברר כיצד מתייצבות על מפת הבדיון יצירות הסיפור של אברמוביץ ושל גורדון יחדיו. הסיפורת של אברמוביץ מזוהה עם יהדות אוקראינה ועם העיירות היהודיות בפלך ווהלין, ואילו הסיפורת של גורדון משנות השישים והשבעים של המאה התשע-עשרה ממוקמת במרחב הליטאי. זאת ועוד, במפנה המאות נמצא כי בלב ההתרחשות הספרותית ניצבות ערי מרכז אירופה וערי מערב

10 מירון מזהה את המגמה הריאליסטית בסיפורת העברית עם ראשית הסאטירה בעשור הראשון של המאה התשע-עשרה ועם התפתחות הסוגה האוטוביוגרפית (דן מירון, בין חזון לאמת: ניצני הרומן העברי והידי במאה ה-19, ירושלים: מוסד ביאליק, 1979, עמ' 229), אך השתרשותה העיקרית של המגמה החלה רק בשנות השישים, ביצירתם בפרוזה של גורדון, אברמוביץ ומאפו. על הרומן עיט צבוע למאפו טען קלזנר כי "בימים, שנתחבר בהם 'עייט צבוע', לא נכתב עוד בעברית אף סיפור אחד, שיעשה לו את חיי-ההווה של ישראל לנושא". יוסף קלזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ג: תחילת הספרות העברית ברוסיה ו"תקופת זווילנה" (1804-1860), ירושלים: אחיאסף, תשי"ד, עמ' 345. ישראל ברטל הוסיף כי ביכורי יצירתו של גורדון בפרוזה, נכתבו "בשנים שבהן כמעט לא אפשר היה למצוא סיפור עלילתי בשפה העברית שעניינו חיי היהודים ב'תחום המושב' במאה התשע-עשרה. ניתן אפילו לטעון כי עד היום כמעט שלא הושם לב לעובדה, כי גורדון היה אולי הראשון שניסה כוחו בכתובה מסוג זה". ישראל ברטל, "פינסק של מעלה ופינסק של מטה", ישראל ברטל, יהודה פרידלנדר, חוה טורניאנסקי, דוד אסף, אבנר הולצמן ושמואל פינר (עורכים), מווילנה לירושלים: מחקרים בתולדותיהם ובתרבותם של יהודי מזרח אירופה מוגשים לפרופסור שמואל ורסס, ירושלים: מאגנס, תשס"ב, עמ' 264.

11 רשימותיו של ראובן בריינין על גורדון ועל סמולנסקין כונסו בכרך שההדירו דניאל בן נחום ודבורה הנגבי כתבים נבחרים, מרחביה: ספרית פועלים בשיתוף קרן ויינפר-מורגנשטיין, 1965. לעיוניו של מירון בסיפורת של מאפו ראו מירון, שם, עמ' 15-176.

12 העיון השיטתי המקיף היחידי שמצאתי בנושא זה הוא עבודת הדסרטיציה של חיה יונס, שנכתבה בהנחיית חנא שמרוק, העוסקת באפיון המקומות ביצירת שלום יעקב אברמוביץ. חיה יונס, "הטופונימיה ביצירו של ש"י אברמוביץ, משמעותה ותפקידה", עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1978. עיונים חשובים אחרים כוללים התייחסות לשאלת מקומות ההתרחשות של הבדיון אצל סופר מסוים, אך אינם מוקדשים לשאלה זו ביחוד. עם עיונים אלה נמנה, למשל, ספרו של הולצמן על מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, העוסק בפירוט במחוזות הסיפורת המוקדמת של המחבר ובאופן שבו הם משתרגים בתחנות חייו: אבנר הולצמן, אל הקרע שבלב – מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: שנות הצמיחה (תורמ"ז-תרס"ב), ירושלים: מוסד ביאליק, 1995, בעיקר עמ' 215-229. ראו גם את עיונו של בקון ביצירת ברנר, הכלול, בין היתר, פענוח של שמות המקומות בסיפור "מא. ועד מ.". יצחק בקון, ברנר בלונדון: תקופת המעורר 1905-1907, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון, תש"ן.

אירופה. הומל, ורשה, וינה ולונדון הפכו זירות נפוצות בבדיון היהודי המודרני, ואף זוהו עם סופרים מסוימים. למשל, סיפוריהם הקצרים המוקדמים של שלום אש והירש דוד נומברג מתרחשים בוורשה, ואילו רבים מן הסיפורים של גרשון שופמן מתרחשים בווינה. לזיקת הספרות היהודית המודרנית אל המקום נלווית עובדה טרגית: כמעט כל כותביה אינם בני המקום. זוהי ספרות ללא משכן קבע, כפי שהגדירה עותמר אטה.¹³ היא נכתבה בעיקר בידי עוזבי בית. אצל רבים מכותביה כמוס אתר נפשי עיקרי, המרחקים. מילה זו התגלגלה לפתחה של הספרות העברית בביכורי שירתו של חיים נחמן ביאליק. זהו אחד משערי הכניסה המובהקים של ביאליק אל השירה העברית החדשה, ומופיע, למשל, בשיר המוקדם "מְשׁוּט בְּמַרְחָקִים". בשיר זה מנסח ביאליק את התנאי המודרני של הקיום היהודי על סף המאה העשרים בלשון היראה והאימה של ספר איוב: "מְשׁוּט בְּמַרְחָקִים, מְמַקְוֹמוֹת נְדָדָתִי / כְּצִפּוֹר מִיָּם אֶל-בֵּית אִמִּי חֲרָדָתִי".¹⁴

דן מירון מזהה את נושא השיבה הביתה כנושא הגדול של הספרות היהודית המודרנית, מאיר וינר כתב כי דווקא המסעות הם התמה הגדולה שלה, ואילו שמעון הלקין דיבר בהקשר זה על ספרות של נדודים.¹⁵ על כך הוסיפה סדרה דיקובן אזרחי את תפיסת המרחק שבמושג הגלות.¹⁶ השיבה, המסעות, הנדודים, כל אלה מצטמצמים לכדי עובדה מרחבית אחת: המרחק בין אתרי המוצא של הסופרים היהודים המודרנים – העיירות וערי המולדת – לבין יעדי ההגירה שהתיישבו בהם. אין זה מקום בלבד, אלא העיקרון המארגן את המבנים הגדולים של הספרות היהודית המודרנית. המרחק הוא המבסס את הציר האפי של ספרות ההשכלה המאוחרת ואת המוטיב הפיקרסקי בכתביהם של פרץ סמולנסקין, אברמוביץ ואחרים. זהו הטעם שמצאה הספרות היהודית המודרנית בהתכתבותה התכופה עם מסעות ישראל בספר במדבר. המרחק הוא שאפשר בהמשך לספרות זו לגלם בצורה מובהקת כל כך את המודרניזם האירופי, את מה שזו ממקומה, מה שאין לו מקום ומי שאין לו בית, כלומר מי שמפריע, מי שעודנו בדרך. בהמשך לדבריו

13 המונח שטבע אטה לתיאור ספרות ללא משכן קבע הוא „Literatur ohne festen Wohnsitz“, ראו בתרגום האנגלי של ספרו: Ottmar Ette, „Incubations: A National Literature Without a Fixed Abode? Fictions and Frictions in Twentieth Century Cuban Literature“, *Writing Between Worlds: TransArea Studies and the Literatures-Without-A-Fixed-Abode*, Vera M. Kutzinski (trans.), Berlin and Boston: De Gruyter, 2016, pp. 130-131.

14 וראו את שאלת התארוך של השיר, שהיא מרתקת בהקשר זה, מכיוון שהיא מורה על הקדמת תאריך הכתיבה של השיר לשנת תרנ"א לשם סידורו בראש מהדורות השירים של ביאליק. חיים נחמן ביאליק, שירים (תרגום ח"ח): מהדורה מדעית, דן מירון (עורך), תל אביב: דביר ואוניברסיטת תל אביב, 1983, עמ' 307. שוב, ובסמיכות, ציין ביאליק את המרחקים, בהיפוך כיוון משמעותי, בשיר "אֶל הַצִּפּוֹר" משנת 1892: "זְמִירִי, סִפְרִי, צִפּוֹרֵי הַיָּקָה, / מְאַרְץ מְרַחֲקִים נִפְלְאוֹת" (עמ' 129).

15 Dan Miron, *A Traveler Disguised: The Rise of Modern Yiddish Fiction in the Nineteenth Century*, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1996, pp. 104-105; מאיר וינר, צו דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור אין 19-טן יאָרהונדערט, באַנד 1, ניו יאָרק: איקוף פֿאַרלאַג, 1945, ז' 15; שמעון הלקין, "סוף המאה – נידודת היוצר העברי", מוסכמות ומשבירים בספרותנו: י"ב שיחות על הספרות העברית החדשה, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"ס, עמ' 88-92.

16 Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, Berkeley, CA: University of California Press, 2000

של גלילי שחר, החסר והיתרה, התזוזה וההפרעה הם הנעימה האסתטית, תו ההיכר של המודרניזם בספרות היהודית.¹⁷ מכאן שגלי ההגירה של שנות השישים והשמונים של המאה התשע־עשרה אינם רק משתקפים בספרות הזאת, בזיקתה המימטית אל העולם הסובב, אלא שעצם תנאי כתיבתה וקריאתה, וכמותם מושגי הבדיון שלה, כולם כרוכים באותה עובדה: הבית ועזיבתו הם עקרונות הבדיון של הספרות היהודית המודרנית.

השאלה שאני מציגה כאן קשורה בעניין זה בדיוק. היא עוסקת במערך הנתונים הבסיסי הקיים בספרות היהודית המודרנית: הנתבים המתוארים בה, מעיירות המוצא אל ערי הפלך בתחום המושב ומערי האוניברסיטה במרכז אירופה אל ערי החוף במערב ומעבר להן. השאלה היא אפוא זו: האם אפשר לפרוס את המפה שבה משוטטת הספרות היהודית המודרנית? האם אפשר להתחקות אחר "הגאוגרפיה של הבדיון"?

בביטוי "הגאוגרפיה של הבדיון" כוונתי, ראשית כול, לסימון נתיביו של סיפור המעשה, ובהרחבה, לסימון טווח הבדיון של קורפוס יצירות נתון או של סופר מסוים. למשל, סימון טווח הבדיון של סופר כדוגמת אורי ניסן גנסין יראה את הדרכים שיצירותיו נעות בהן, בין קייב והומל, אודסה ושווייץ, ואת המקומות שהן משקיפות עליהם, כגון רומא, פריז והאי היווני קורפו – כל אלה נזכרים בנובלה "בטרם". בנובלה החרישית "אצל", המזוהה בדעתנו עם המרחבים הלחים והערפיליים של אוקראינה, נראה מסתופפים גם את הרי הבלקן, פרס, תימן, מצרים, טורקיה, אפריקה ומרוקו.¹⁸ אם כן, במובנה הראשוני הגאוגרפיה של הבדיון היא טווח ההתרחשות של הספרות היהודית המודרנית. זוהי מפה חרישית, הנותרת כמעט חבויה בקריאה שגרתית, אך כשמבקשים אותה היא נגלית כמעט בכל פסוק ופסוק מן הספרות הזו, כמעין תו קריאה מארגן.

המאמר שלהלן כולל ארבעה שערים, המצטרפים יחד לכדי סרטוט ראשוני של מפת הבדיון בספרות היהודית המודרנית בין שנות השישים של המאה התשע־עשרה לשנות מלחמת העולם הראשונה. בשער הראשון מחשבות מקדמיות על הגאוגרפיה של הבדיון. השער השני "צרת כסלון" מוקדש לעיון במוסכמה הסמלית המורכבת של כינוי המקום ביצירתם של ראשוני המספרים היהודיים המודרניים: ישראל אקסנפלד (1787), נמירוב – (1866, פריז) ושולם יעקב אברמוביץ (1836, קופיל – 1917, אודסה). השער השלישי "מפת הגלות הקדושה" הוא ניסיון לפענח את אחת ממוסכמות הסימון המרכזיות של הגאוגרפיה של הבדיון היהודי המודרני: סימון מפת גלות רוסיה הגדולה באמצעות שמות מקום מקראיים. בשער זה תובא קריאה בשתי יצירות עיקריות בפרוזה העברית של שנות השישים והשבעים של המאה התשע־עשרה: הסיפור "קפיצת הדרך" מאת גורדון והרומן עיט צבוע מאת מאפו.¹⁹ השער הרביעי והאחרון "המרחקים" מתקדם בזמן אל שנות מפנה המאות התשע־עשרה והעשרים, ומסמן את התרוקנות הגאוגרפיה של הבדיון

17 גלילי שחר, "בת מלך: גוף, גלות ושאלת הספרות", גופים ושמות: קריאות בספרות יהודית חדשה, תל אביב: עם עובד, 2016, עמ' 23-89.

18 אורי ניסן גנסין, "בטרם" ו"אצל", כל כתבי א"י גנסין: ספורים, כרך א, ורשה: חמו"ל, תרע"ד, עמ' 67-161, 163-273.

19 יהודה ליב גורדון, "קפיצת הדרך", כתבי יהודה ליב גורדון, כרך ב: פרוזה, תל אביב: דביר, תש"ד, עמ' קמא-קנח; מאפו, הערה 6 לעיל.

משם ומקדושה על סף מלחמת העולם הראשונה. שער זה סוקר פרקים מן הסיפור הקצר בראשית המאה העשרים, ונחתם בהצגת המאסף הספרותי גבולות, שערכו גרשון שופמן וצבי דיזנדרוק בשנת 1921 בווינה.²⁰

הגאוגרפיה של הבדיון: מחשבות בפתח

הספרות היהודית המודרנית במאה התשע־עשרה מבזרת וניידת; מרכזי הדפוס וריכוזי קוראיה הקיפו שטחים גאוגרפיים נרחבים. מאפייניה האלה מדגישים את הצורך בסרטוט מפה כוללת שתציג את אזורי פעילותה והשפעתה, ואכן, מפת הספרות היהודית המודרנית כבר סורטטה לא אחת. אך למעיין במחקרים הרבים העוסקים בנושא מתברר עד מהרה כי אלה אינם עוסקים במיפוי הבדיון הספרותי, אלא במיפוי המערך הספרותי-סוציולוגי או הספרותי-היסטורי שבו הספרות מתקיימת.

עד כה הציע המחקר שלוש קרטוגרפיות מובחנות של הספרות היהודית המודרנית: ראשונה היא מפת "המרכזים הספרותיים" (literary centers). פילוח המפה הספרותית למרכזים מופיע כבר בחיבורים ההיסטוריוגרפיים המוקדמים של הספרות העברית החדשה, העוקבים אחר התפתחותה במעבר בין ברלין לגליציה ומשם לליטא, והוא מדגיש את התשתית הרעיונית והפוליטית של הספרות העברית החדשה. כפי שכבר העיר דב סדן, במפה הזאת מזוהה מוצא הספרות היהודית המודרנית בתנועת ההשכלה, וקווי התפתחותה מסומנים כקווי התנגדות ומשיכה ביחס לחסידות, לאורתודוקסיה המודרנית ולמהפכה הלאומית הציונית.²¹ מפת המרכזים הספרותיים, המפרטת את מקומות פעילותם של קבוצות סופרים, מערכות הוצאה לאור ובתי דפוס, מגלמת אולי את מתודת ההתבוננות הרווחת ביותר בחקר הספרות היהודית המודרנית, והתגובה הביקורתית שעוררה הייתה נרחבת למדי.²² ראשון למבקריה הוא דב סדן, בחיבורו המכונן "מסת מבוא" משנת 1949, וכמה מן המושכלות שהתנסחו במאמר זה שבו ונשמעו בביקורת של סוף המאה העשרים. חנה קרונפלד ניסחה עמדה ביקורתית בנוגע לעצם היתכנותו של

20 גרשון שופמן וצבי דיזנדרוק (עורכים), גבולות: דברי ספרות, וינה: מ' היקל, תרפ"א.

21 דב סדן, על ספרותנו: מסת מבוא, ירושלים: ההסתדרות הציונית, 1949.

22 ההיסטוריוגרפיה הקאנונית של הספרות העברית החדשה היא היסטוריוגרפיה ציונית לאומית, שטענת היסוד שלה היא המעבר "ממרכזים למרכז", כלומר מן הפזורה האירופית אל היישוב היהודי בארץ ישראל. היסטוריוגרפיה זו הושפעה מספרו המכונן של ההיסטוריון הצרפתי אלבר תיבודה על תולדות הספרות הצרפתית. Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789*, Paris: Stock, 1936. *à nos jours*, Paris: Stock, 1936. על קשר זה הצביע דן מירון בפתח ספרו בודדים במועדם: לדיקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בראשית המאה העשרים, תל אביב: עם עובד, 1986. נדמה כי הביקורת המאוחרת על מוסכמות היסוד של ההיסטוריוגרפיה הזאת הושפעה מן המהלך המקביל בחקר הספרות הצרפתית, כפי שהתנסח בעיקר בספרה של פסקל קזנובה מסוף שנות התשעים: Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris: Seuil, 1999.

"מרכז" בפזורה הספרותית היהודית,²³ ודן מירון המאוחר ניסח מתווה המערער את תוקפם של המרכזים הספרותיים, והציע מערך אחר, לא הייררכי, של מגעים ורצפים בין סופרים ואסכולות שונות.²⁴ תוקף מחודש למיפוי המערכתי של הספרות ניתן לאחרונה במחקרו של אבידב ליפסקר אקולוגיה של ספרות, המחליף את קטגוריות ה"מרכז" וה"שוליים" ברציונל של קיום על פני שטח המאוכלסים ב"סביבות ספרותיות" שונות ומקבילות.²⁵ על ביקורת מפת המרכזים הספרותיים נוספו בראשית שנות האלפיים גם כתיבה של ליטל לוי, המערערים על המיקוד האירופי של הספרות היהודית המודרנית וקוראים לכיוון מחדש של נתיבי השפעתה ומסירתה.²⁶ גם כתב העת הספרותי מכאן ואילך, הרואה אור בברלין ובפריז בעריכת טל חבר-חיבובסקי, הוא חלק מן המסכת הביקורתית על מפת המרכזים הספרותיים בתרבות הספר היהודית המודרנית.²⁷

קרטוגרפיה אחרת שהתמסדה בחקר הספרות היהודית המודרנית היא מפת הנוסחים הפואטיים. מפה זו מציגה פילוח מרחבי של מוסכמות סגנוניות ולשוניות בספרות, והיא ללא ספק מושפעת מהתקבעות נוהג דתי מובחן של סידור התפילה, סדרי הקריאה בתורה והליטורגיה באזורים שונים של יהדות מזרח אירופה. לפי פילוח זה השתרשה החלוקה של נוסחי הספרות היהודית המודרנית לנוסח סופרי פולין ולנוסח סופרי ליטא, כפי שהיא באה לידי ביטוי, למשל, בספר הזיכרונות של יצחק דב ברקוביץ, ומאוחר יותר גם במסותיו של יעקב פיכמן.²⁸ במפה זו מופיע גם "נוסח אודסה" של הספרות העברית, שנקשר ביצירתו של שלום יעקב אברמוביץ מכאן ובהשקפתו ההיסטוריוסופית של אחד העם על תרבות הספר העברית מכאן. מפת הנוסחים הספרותיים זכתה להופעה מחודשת בחלוף כחצי מאה, בספרו של יגאל שוורץ האשכנזים: המרכז נגד המזרח, שבו הוא מבחין בין מוסכמות "מנטליות-סגנוניות" שונות שהשתרשו במזרח אירופה ובמרכזה.²⁹ סוגיית הנוסח הפואטי גם הניעה את מהלך העומק הביקורתי המערער על ההגדרה הלאומית של הספרות העברית החדשה ושל תולדות התפתחותה, וקורא אותה מחדש כספרות דיאספורית, לא ריבונית, שהתפתחה מחוץ לגבולות קבועים ובהיעדר מוסדות ספרותיים

Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, 23 Berkeley, CA: University of California Press, 1996

Dan Miron, *From Continuity to Contiguity: Toward a New Literary Thinking*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2010

אבידב ליפסקר, אקולוגיה של ספרות, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2019.

Lital Levy, "Reorienting Hebrew Literary History: The View from the East", *Prooftexts* 29, 2 (Spring, 2009), pp. 127-172

ראו, בעיקר, טל חבר-חיבובסקי, "פתח-דבר", מכאן ואילך: מאסף לעברית עולמית 2 (יוני 2017), עמ' 11-24.

יצחק דב ברקוביץ, הראשונים כבני אדם: סיפורי זכרונות על שלום-עליכם ובני-דורו, תל אביב: דביר, תרצ"ח-תש"ג; יעקב פיכמן, רוחות מנגנות: סופרי פולין, ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ג.

יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2014.

לאומיים.³⁰ בהמשך הוצגה הספרות היהודית המודרנית גם כמקרה מובהק של כספרות חוצת לאומים (transnational literature), המתפתחת במקביל בתרבויות לאומיות שונות.³¹

קרטוגרפיה שלישית בחקר הספרות העברית מתבססת על העובדה כי הספרות היהודית המודרנית אורבנית בעיקרה. חקר ערי הספרות היהודית המודרנית – הערים שהספרות הזאת נכתבה בהן והערים המתוארות בה – הוא אולי הענף הפורה ביותר כיום. אודסה, וינה, ברלין, פטרבורג, וילנה, ברדיצ'ב ועוד הן נושאי מחקריהם של מיכאל קרוטיקוב, גנדי אסטרייך ושחר פינסקר, ומלבדם גם רפי צירקין-סדן ונטשה גורדינסקי עוסקים בשנים האחרונות באפיון המרכזים העירוניים של הספרות העברית החדשה.³² הדבר נכון גם לשני חיבורים ספרותיים מאוחרים וייחודיים, המתווים התבוננות מחודשת בספרות העברית ההיסטורית: האחד הוא ספרו של חיים באר שבו הוא מתהלך בעיר וינה של גרשון שופמן, ובכך מערב מציאות ביוגרפית עם עובדות ספרותיות; והשני הוא ספר המחקר הבלשי של מנחם פרי על ברנר וגנסיין, הסובב סביב מפת העיר לונדון בחיפושיו אחר עקבות המציאות באדרת הבדיון הספרותי.³³

כאמור, מלבד הקרטוגרפיות המגוונות הללו בחקר הספרות היהודית לדורותיה, טרם נערך מיפוי שיטתי של אתרי הבדיון בספרות היהודית המודרנית – זאת בניגוד מעניין לחקר הספרויות הקונטיננטליות, העוסק בהתמדה בשאלה זו מאז המשגת הכרונוטופ של מיכאל בחטין ועד אטלס הרומן האירופי של פרנקו מורטי.³⁴ אומנם במצאי הלקסיקוגרפי והמונוגרפי במחקר הקיים אפשר לאתר בקלות יחסית את הביוגרפיה של הסופרים המרכזיים בספרות היהודית המודרנית, ולסרטט את תוואי הנודים והתחנות השונות בחייהם, לא כך הדבר בנוגע לטווחי הבדיון של הספרות שכתבו. אזורי הבדיון של הספרות היהודית המודרנית מעולם לא סורטטו באופן מקיף. מוסכמות הסימון של המרחב בספרות היהודית המודרנית טרם התבררו ואופני ההצפנה של שמות המקומות

Hannan Hever, *Producing the Modern Hebrew Canon: Nation Building and Minority Discourse*, New York, NY: New York University Press, 2002; Allison Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, New York, NY: Oxford University Press, 2012

Lital Levy and Allison Schachter, "A Non-Universal Global: On Jewish Writing and World Literature", *Prooftexts* 36, 1-2 (2017), pp. 1-26

Shachar Pinsker, *Literary Passports: The Making of Modernist Hebrew Fiction*: למשל: 32 *in Europe*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2011; Krutikov Gennady Estraiikh, "Vilna on the Spree: Yiddish in Weimar Berlin", *Aschkenas: Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 16, 1 (2006), pp. 103-127

33 חיים באר, מזיכרונותיה של תולעת ספרים: מסעות בעקבות סופרים וספרים, תל אביב: עם עובד, 2011; מנחם פרי, שב עלי והתחמם: הדיאלוג ההומוארוטי בין ברנר לגנסיין, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2017.

34 ראו גם את חיבורו המאוחר יותר של מורטי על מפות ספרותיות, שבו הוא מגדיר אותן כסרטוט היקום הנרטיבי (narrative universe), שבכוחו לחשוף דפוס נרטיבי נסתר ולהציגו על פני השטח. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, New York and London: Verso, 2005, pp. 53-54

בבדיון טרם פוענחו – על אף המגוון המרתק של סמלים, דימויים, רמזים והטעיות מכוונות הקיימים בהם בנוגע לזהות המקומות.

בבדיון היהודי המודרני קיים מגוון מובלעות סמליות שנועדו להסוות את זהותו של המרחב המתואר. מובלעת עיקרית כזו מצויה אצל אברמוביץ המאוחר, בסיפור "בסתר רעם"³⁵. בפתח הסיפור משתמש אברמוביץ בפסוק "אֲנִי אֶעֱבִיר כָּל טוֹבֵי עַל פְּנֵיךָ" (שמות לג 19), שבו משיב האל לבקשת משה להיראות לפניו, אך בניגוד להקשר המקראי, אברמוביץ אינו מתאר את מראה האל, אלא ממחיש לקוראיו את מראה העיר כסלון: "הנה מקום אתי בכסלון וניצבתם לי שמה באחת הפינות, ואני אעביר כל טובי על פניכם כבמחזה"³⁶. כמו משה בשאלה המטפיזית-תאולוגית של התגלמות הקדושה, כך אברמוביץ בסוגיה הפואטית של גבולות הריאליזם בספרות. בהיפוך מכוון, שיש בו יותר מרמז של תפיסת עולם רצינוליסטית ויותר משמץ של חילון, אברמוביץ פונה מן הקדושה אל היום-יום. התיאור הרציני והפרטני של שגרת הרחוב בכסלון עונה בדיוק להגדרת הריאליזם המודרני אצל אאורבך. בעקבות אאורבך, גם רולאן בארת מוצא את התיאור הריאליסטי בכל אותם פרטים חסרי ייחוד ו"חסרי תכלית"³⁷, פרטים ללא הצדקה עלילתית, כגון מד-טמפרטורה על קיר החדר, וגורס כי פרטים אלה, בממשם את הזיקה הרפרנציאלית של הספרות ביחס לעולם המתואר, הם המחוללים את "אפקט המציאות" (l'effet du réel). כפי שמוצא בארת בתיאור העיר רואן במאדאם בובארי לפלובר, גם בתיאור העיר כסלון שלובות שתי מחויביות זו בזו: האחת, אחיזת הספרות במציאות הגאוגרפית וההיסטורית, והשנייה, המחויבות האסתטית לייצוג פרטני וגדוש.³⁸ אך תיאור רואן אצל פלובר אינו שקול לתיאור המרחב שהתפתח במסורת הכתיבה העברית המודרנית, בהובלת אברמוביץ. שלא כמו רואן, הממוקמת בחבל נורמנדי בצרפת, כסלון היא עיר בודיה, שאינה מופיעה על המפה. ועם זאת, היא ממשית יותר מכל עיר ארעית זו או אחרת, משום שהיא משמשת מעין רדוקציה סאטירית לכל תחום המושב היהודי. "חשובה היא ביותר", כותב אברמוביץ בפתח הסיפור, "שכל תחום מושבם של היהודים נקרא בשמה"³⁹.

דן מירון, בדיונו על התנסות הספרות היהודית המודרנית בתיאור חיי היום-יום של יהדות תחום המושב במאה התשע-עשרה, זיהה בה את "הפרדוקס האתנוגרפי", להגדרתו. בניגוד למוצא הריאליזם המודרני בצרפת, כפי שהתנסח במסכת הרומנים הקומדיה האנושית לבלזק, בספרות היהודית המודרנית אין תיאור המרחב מושתת באופן בלעדי על אותו פוזיטיביזם נלהב של גילוי העולם הסובב והחברה האנושית ומיונם.⁴⁰ הפרדוקס

35 שלום יעקב אברמוביץ [מנדלי מוכר ספרים], "בסתר רעם", ענת ויסמן (מהדירה), מנדלי העברי, בן שמן: חרגול ומודן, [1886] 2013.

36 שם, עמ' 22.

Roland Barthes, "l'effet du réel", *Le bruissement de la langue: Essais Critiques IV*, 37 Paris: Seuil coll, 1984, p. 179-180

38 שם, עמ' 183.

39 אברמוביץ, הערה 35 לעיל, עמ' 13.

40 Honoré de Balzac, "Avant-propos à la Comédie Humaine", *Œuvres Complètes de H. de Balzac*, Tome I, Paris: A. Houssiaux, 1855, pp. 17-32 עם זאת, עיקרים מן הריאליזם של בלזק, ובייחוד דימוי הסופר לחוקר, אכן חדרו בין השאר להערכת הסיפור של אברמוביץ.

האתנוגרפי בספרות היהודית המודרנית, מקורו בכפילות המלווה את מלאכתם של סופרי ההשכלה המאוחרים, המבקשים, מחד גיסא, לתאר באופן מהימן את פרטי המציאות של החיים היהודיים בתקופתם, ומאידך גיסא, להוקיע את מהלך החיים האלה בשם אידיאליזם ביקורתי. בכך מירון מוצא מגמות סותרות של תיעוד ודחייה, עניין וביטול.⁴¹ ואכן, הסיפורת היהודית המודרנית נכתבה מתוך התלבטות בין פואטיקה דידקטית ונאו־קלאסית, המסמנת, בדרך של רדוקציה, "סוגים" ותופעות כלליות, לבין פואטיקה מימטית מודרנית, תיאורית ופרטנית. האם המובלעת הסאטירית של תיאור כסלון אצל אברמוביץ היא הימנעות מן התיאור המימטי הפרטני של ההופעה, או שמא מדובר בבירור מפורט ומדיק של מהותו העקרונית של המקום? האם בדיון העיר כסלון הוא שיפוט דידקטי והסתרה מלנכולית של עיירה יהודית כלשהי אי שם באוקראינה, או שמא זוהי חקירה ספרותית מדוקדקת של מאפייני הקיום המשותפים לכל העיירות הללו גם יחד?

דוגמה מאוחרת, המבארת את טעמה של שאלה זו בנוגע לכתבים המאוחרים המרכיבים את הבדיון היהודי המודרני, היא הכינוי שבחר יוסף חיים ברנר לעיר לונדון בסיפורו "עצבים", משנת 1909. במקום "לונדון", מוצא המספר כי השם "יום־דין" ראוי יותר למקום, משום שבאמצעותו עוברת העיר מן המפה ההיסטורית הריאלית של יעדי ההגירה במערב אירופה אל מפת הגורלות של יושביה הארעיים, שאחד מהם אף מוצא בה את מותו. באותה המידה אפשר לשאול גם לפירושה ולמקומה של העיר "קיבה" בסיפור "למקום תורה" מאת עזרא גולדין, המספר על תלמידי חכמים העולים אל בית המדרש שבעיר וממתינים לימי האירוח על שולחנם של בני העיר, וכן לפירושה של "מדמנה", עירו של יוסף היתום ברומן של פרץ סמולנסקין התועה בדרכי החיים, המגולל את סיפורו של נער יתום הנווד בין עיירות פולין וליטא. עוד אפשר לתהות, למשל, על פירושו של סידור המרחב הסמלי ברומן שתי הקצוות לראובן אשר ברוידס, הממקם את העיירה הבדויה "סוכות" מול הכרך המודרני אודסה.⁴²

הגאוגרפיה של הבדיון אינה ניסיון לאתר את המקומות המתוארים במפה הפיזית, אלא לסרטט מפה אפשרית של דימויי המציאות המרחבית בספרות היהודית המודרנית. בתווך הנפתל שבין מקום לשום־מקום, בין הקלקול הסאטירי להיגיון של הסיפור. הגאוגרפיה של הבדיון נוגעת אפוא לאופן שבו הספרות היהודית המודרנית מסווה את המפה הריאלית־היסטורית, ולדרך שבה היא בודה את טווחי ההתרחשות שלה.

41 מירון, הערה 10 לעיל, עמ' 184-185.

42 יוסף חיים ברנר, "עצבים", כתבים, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשל"ח, עמ' 1229-1264; עזרא גולדין, "למקום תורה", סיפורים, ירושלים: מוסד ביאליק ספריית דורות, 1970, עמ' 57-116; פרץ סמולנסקין, התועה בדרכי החיים, תל אביב: מ' ניומן, תש"י; ראובן אשר ברוידס, שתי הקצוות, ירושלים: מוסד ביאליק ספריית דורות, תשמ"ט.

הקושי בפענוח המרחב המשתקף בבדיון היהודי בתקופה הנידונה טמון בעובדה שהגאוגרפיה של הבדיון חורגת מן המפה הריאלית. יתרה מכך, לעיתים קרובות הספרות מסתירה את המפה ומאפילה עליה. בהקשר זה כתב דויד רוסקיס כי העיירות המפורסמות ביותר בספרות היהודית כלל אינן נמצאות על המפה.⁴³ לדבריו, אין בנמצא מפה שיכולה להעניק את המשמעות הסמלית של העיירה בסיפורת של שלום עליכם או של מנדלי. כמוהו, דן מירון גורס כי העיירה בספרות היהודית המודרנית היא דימוי,⁴⁴ ושמואל ורסס, בהתייחסו לייצוג המרחב ביצירת מאפו וגורדון, דיבר על "טופוגרפיה סמלית" ספרותית.⁴⁵

אמת, מפת הבדיון הספרותי נבדלת מן המפה הריאלית, אם במוצהר ואם ברמז, אך גם לבדיון יש גאוגרפיה. במובן מורכב יותר, מטרת הגאוגרפיה של הבדיון לפלס את הדרכים הנפתלות – של ההסתרה והגילוי, הצופן והרמז – העוברות בין המפה הריאלית לבין הבדיון היהודי המודרני; אין היא מבקשת לקבוע זיקה מימטית בין הבדיון והמציאות, ולא להמציא לבדיון סימוכין בעובדות ההיסטוריות, אלא לאתר את מוסכמות הסימון של המרחב בבדיון היהודי המודרני ולאפיין אותן.

את אחד הקווים המוקדמים בגאוגרפיה של הבדיון היהודי המודרני אני מוצאת ברומן דָאָס שטערנטיכל ("שביס הפנינים") מאת ישראל אקסנפלד, שנכתב כבר בשנות הארבעים של המאה התשע-עשרה, אך נדפס רק ב־1862.⁴⁶ רומן זה מקדים את כתבי הפרוזה המוקדמים של המרכזיים במספרים היהודים המודרניים: אברהם מאפו, יהודה ליב גורדון ושלוש יעקב אברמוביץ. הפרק הראשון ברומן מוקדש לתיאור מאפייניה של העיירה היהודית בפולין הנתונה לשלטון האימפריה הרוסית. "מי שמכיר את פולין הרוסית שלנו", כותב אקסנפלד במשפט הפתיחה, "יודע עיירה קטנה מהי".⁴⁷ הפתיחה הזאת רומזת על המרכיב האתנוגרפי ברומן, העוסק בתיאור החיים היהודיים בתחום המושב היהודי ברוסיה הגדולה. הוא כולל תיעוד מקיף של פרטים ותמונות מן החיים החברתיים והכלכליים, שהמייצג העיקרי שלהם, כפי שהראה מירון, הוא אותו פריט לבוש נשי בעל ערך, שביס הפנינים, שעל שמו הרומן נקרא. את הרומן מקדים פתיח מחורז,

43 David Roskies, "The Shtetl as Imagined Community", Krutikov and Estraiikh (eds.), *The Shtetl: Image and Reality*, Oxford: University of Oxford, 2000, pp. 4-5.

44 Dan Miron, "The Literary Image of the Shtetl", *Jewish Social Studies* 1, 3 (Spring, 1995), pp. 1-43. כך טוען גם שמואל ניגר לגבי העיירה בסיפורת המוקדמת של שלום אש. שמואל ניגער, שלום אש זין לעבן און זיינע ווערק, ניו יאָרק: ש. ניגער בוך-קאָמיטעט: אַלוועטלעכֶן ייִדישן קולטור-קאָנגרעס, 1960.

45 שמואל ורסס, "הקיצה עמיי": ספרות ההשכלה בעידן המודרניזציה, ירושלים: מאגנס, תשס"א, עמ' 385-407.

46 ישראל אַקסנפלד, דָאָס שטערנטיכל, בוענאַס-אַזרעס: ייִוואָ, [1862] 1971.

47 במקור: "ווער ס'איז געניט אין אונדזער רוסיש-פּוילן, ווייסט, וואָס דאָס הייסט אַ קליין שטעטל". שם, עמ' 21. התרגום מידיש כאן ובהמשך של אלי פורמן.

שאקסנפלד חותם בהתייחסו לעקרון המציאות המנחה את הבדיון: "רק כשתקראו את הכול מההתחלה עד הסוף / תודו כולכם שכל מה שנכתב כאן הוא אמת".⁴⁸ הרומן מגולל את סיפור האירוסין רב-התפוכות של מיכל, עוזרו של המלמד, ושיינצה, בתו של שמש בית הכנסת. הוא כולל כמה עלילות משנה המתרחשות בעשור השני של המאה התשע-עשרה בסביבות העיר מז'בוז' ובעיר קטנה הסמוכה לה. עקרון המציאות של הרומן מכיל גם סייג עקרוני, בנוגע לשמה ולזהותה של העיר הקטנה שבה בני הזוג נפגשו לראשונה. כך כותב אקסנפלד:

די מעשה, וואָס מען וועט דאָ לייענען, האט זיך געטראָפֿן אין צוויי שטעט: איין שטאט הייסט מעזבעזש, די אַנדערע שטאָט — טאָר מען ניט אויסזאָגן. דעריבער וועלן מיר זי רופֿן לויִהאַפּאָלי. פֿון לויִהאַפּאָלי ביז קיין מעזבעזש איז צען מייל ווייט.⁴⁹

[תרגום:

סיפור המעשה שלפניכם התרחש בשתי ערים. העיר האחת שמה מז'בוז', העיר השנייה — לא נוכל למסור כאן את שמה. על כן נקרא לה "לא-היה-פה-לי". ובין "לא-היה-פה-לי" למז'בוז מרחק של עשרה מייל.]

אקסנפלד מצפין את שם העיר שסיפורו מתחיל בה. מחד גיסא, בצינו את המרחק בין העיר מז'בוז' לבין אותה עיר הוא אינו מוותר על העקבה הריאלית של המפה, אך מאידך גיסא, הוא אינו נוקב בשמה, ומעניק לה שם בדוי. נתן כהן עמד על פירוש השם הבדוי "לא-היה-פה-לי", במשמעות "אין זה מקומי", ואילו דן מירון הציע את הקריאה "לא-היה-פוליס]",⁵⁰ ופירש: "לא הייתה פה עיר".⁵⁰ בתוך כך נגלה גם הקושי שבסרטוט הגאוגרפיה של הבדיון, המורכבת ממחווה כפולה של סימון המפה והסתרתה.

הכפילות בין סימון והסתרה מופיעה כבר בכתביה הקדם-ריאליסטית העברית, בסאטירה "מגלה טמירין" מאת יוסף פרל, משנת 1819.⁵¹ בדברי ההקדמה כותב פרל, "ורק בזאת עשיתי שינוי, שכמה שמות של אנשים ושל עיירות לא כתבתי כמו שהם במכתביי, כי אמרתי אפשר אין רצון הצדיקים האלו לעשות אותם ואת מעשיהם מפורסם בעולם".⁵² עיקרון דומה הנחה מאוחר יותר את יהודה ליב גורדון בכתבת סיפורו "אחרית שמחה תוגה".⁵³ באחת מאיגרותיו מודה גורדון כי "מובן מאליו כי הסתר הסתרת שמם זוכרם

48 במקור: "נאָר אַז מען וועט אויסלייענען אין גאַנצן גאָר / וועלן אַלע מודה זיין, אַז אַלץ, וואָס שטייט דאָ, איז וואַר". שם, עמ' 21.

49 שם, עמ' 22.

50 מירון, הערה 10 לעיל, עמ' 182; Miron, הערה 15 לעיל, עמ' 261.

51 יוסף פרל, מגלה טמירין, יונתן מאיר (מהדיר), ירושלים: מוסד ביאליק, [1819] 2013.

52 שם, עמ' 34. וראו גם חנא שמרוק, הקריאה לנביא: מחקרי היסטוריה וספרות, ישראל ברטל (עורך), ירושלים: מרכז זלמן שזר, 1999, עמ' 144.

53 יהודה ליב גורדון, "אחרית שמחה תוגה", כתבי יהודה ליב גורדון, כרך ב: פרזזה, תל אביב: דביר, תש"ך, עמ' יז-עז.

אבל כל יודעיהם יכירום כי הם זרע ברך ה", ובמכתב אחר, שכתב לקראת פרסום הסיפור, טען: "בנקל תכירו את פני האנשים היקרים ופני האנשים המכוערים אשר אליהם ירמזון מלי. אבל אתם סתמו וחתמו הדברים והייתם כלא יודעים, פן ימצאני עון".⁵⁴ עד כה נקטו החוקרים שיטות פענוח שונות בניסיון לחשוף את התשתית הריאלית המוצפנת בשמות המקום הבדויים. על שמות המקומות ב"מגלה טמירין", למשל, כתב חנא שמרוק:

נראה הדבר כאילו השליח החסידי עורך את מסעו על פני מדינה דמיונית; הוא עובר בערים ובעיירות בעלות שמות משונים ונפגש עם אנשים בעלי שמות דמיוניים. אכן אם נפתור את הגימטריות ונזהה את השמות נקבל מתוך אגרותיו של ר' מאיר מזאסלאב תיאור אקטואלי-ריאליסטי של גליציה היהודית.⁵⁵

בדומה לכך קורא ישראל ברטל בסיפורו של גורדון "אחרית שמחה תוגה", ומבקש "להעמיד טקסט ספרותי שעוצב מחומרי המציאות כנגד עובדות כ'הווייתן' ולברר כמה סוגיות שבין אידאולוגיה ודימוי לבין אירועים היסטוריים ודמויות בשר ודם".⁵⁶ אך כפי שכתב יונתן מאיר על הסאטירות של פרל, התשתית הריאלית אינה אלא צד אחד של הפענוח.⁵⁷ הגאוגרפיה של הבדיון אינה רק מהלך של הסתרת המפה הריאלית, אלא היא גם תחליף אפשרי שלה, שעל משמעותו יש לעמוד. ואכן, השאלה אינה רק איזו מפה מסרטטת הספרות היהודית המודרנית, או איזה קיום היא מעניקה לאתריהן של רוסיה הגדולה, של מרכז אירופה ומערב אירופה ושל צפון אמריקה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. חשובה מכך השאלה באיזו מידה הספרות היהודית המודרנית מכסה את העולם במעטה העבה של הפיגורות הטקסטואליות שלה – סמל, דימוי, ציטוט ושיבוץ – ובאיזו מידה היא מבקשת, באותם אמצעים ממש, להיטיב להתבונן בו ולהיטיב לתארו.

אם כן, האונטולוגיה של המפה בספרות היהודית המודרנית דורשת בירור. מסתמנת בה שלילה מסובכת של המקום בבדיון הספרותי בצד אישורו. רוצה לומר: אומנם אי אפשר לאתר את המקום על המפה, אך אין פירוש הדבר שהמקום אינו קיים. דומה כי עניין אחרון זה בא לידי ביטוי עיקרי ביצירת שלום יעקב אברמוביץ, ובמיוחד באתר העיקרי שהתמיד בכל יצירתו מראשיתה בשנות השישים המוקדמות ועד שנות התשעים של המאה התשע-עשרה:

אמר מגדיל: זו כסלון העיר, שבה אפתח את סיפורי חשובה היא ביותר, שכל תחום מושבם של היהודים נקרא בשמה. ולא לחינם זכתה לגדולה זו להיות עיר ואם בישראל;

54 מצוטט אצל ברטל, הערה 10 לעיל, עמ' 261, 262.

55 שמרוק, הערה 52 לעיל, עמ' 144.

56 ברטל, הערה 10 לעיל, עמ' 260.

57 יונתן מאיר, חסידות מדומה: עיונים בכתביו הסאטיריים של יוסף פרל, ירושלים: מוסד ביאליק, 2013, עמ' 23.

שהרי אין אחד מאנשי מקומנו שלא יתייחס, אם מעט אם הרבה, לכסלון, ולא תהא לכל הפחות שמינית שבשמינית מסגולותיה העצמיות נרשמות בו.⁵⁸

כְּסָלוֹן, או "גלופסק" בנוסח היידי, נמצאת בכל מקום ובשום מקום. בשנות השמונים של המאה התשע־עשרה, עם התרחבות ההגירה היהודית ממזרח אירופה אל יבשת אמריקה, היא נישאת בזיכרונם ובהלכות חייהם של המהגרים העוזבים. היא נודדת, אך היא סֶמֶן של קביעות. היא מתחלפת עם חילופי הזמן, אך לעולם אינה משתנה. לרוב מזוהה כסלון עם העיר ברדיצ'ב, אך כפי שמציינים מאיר וינר, יוסף קלוזנר, דן מירון ואחרים, אין הזיהוי נובע דווקא מן הטקסט עצמו, אלא מהביוגרפיה של אברמוביץ: בעיר זו התגורר כעשור שנים, כשגיבש את יצירותיו המוקדמות (1958–1968).⁵⁹ הסמן הריאלי העיקרי הקושר את כסלון אל העיר ברדיצ'ב הוא שם הנהר החוצה אותה – אך הוא מופיע בנוסח ביידיש בלבד.⁶⁰ בנוסח העברי של היצירה מומר שם הנהר בשם הקודר "סרחון", פסוק נרטיבי הכולל את כל שיסופר על הנהר הזה: טיבו ותוארו.

כלומר, לא רק שכסלון, גלופסק, הוא שם בדוי של המקום, אלא אף נשמע בו סירוב, ניתוק מודגש מן המפה הריאלית. אין זו ברדיצ'ב, אלא כסלון עיר הכסילים או גלופסק עיר הטיפשים. בהסתמך על מקור השם המקראי "כסלון", אין העיר ממוקמת כלל בתחום המושב היהודי, אלא בנחלת שבט יהודה. היכן היא כְּסָלוֹן? במקום כלשהו בין תחום המושב היהודי לנחלת שבט יהודה, בין ריאליזם וסאטירה, בין מקום לשום־מקום – מקומה של הגאוגרפיה של הבדיון. זו, אם אפשר להתבטא כך, "צרת כְּסָלוֹן" של הבדיון היהודי.

אין המדובר כאן בהצפנה של מקום מסוים, כמו אצל אקסנפלד, וגם תכונת ההצפנה של שם המקום הבאה לידי ביטוי בנימוקיהם של פרל ושל גורדון אינה תקפה פה. מקרה כסלון בפרט, והגאוגרפיה הבדיונית אצל אברמוביץ בכלל, מעתיקים את הסוגיה מן התיאור האמין של המקום המסוים והמרכיב האתנוגרפי הפרטני אל המקום העקרוני והמרכיב הכללי. אצל אברמוביץ מנגנון ההצפנה של שם המקום הבדוי הופך להיות מנגנון של חשיפה: בדיון השם מסגיר אמת עקרונית בנוגע למקום. הכינוי הבדוי מנומק יותר, ובמובן זה גם מהותי יותר מן השם הריאלי. לפיכך, בבדיון הספרותי היהודי המודרני התנאי של הריאליזם המוקדם מתהפך: עקרון המציאות אינו נובע עוד מן הזיקה המימטית בין

58 אברמוביץ, הערה 35 לעיל, עמ' 13.

59 וינר, הערה 15 לעיל, עמ' 116–117.

60 Krutikov, הערה 5 לעיל, עמ' 96–98. שם הנהר "Gnilopyat" מופיע בנוסח היידי בהיפוך הברות: "פיאָטאַגילעווקע". אברמוביץ, דאס ווינשפּינגערל, הערה 2 לעיל, ספר שלישי פרק שמונה.

הספרות לעולם הסובב, אלא דווקא מאיכותו של הבדיון. הוא נובע מכושר ההמצאה, מן הכינוי, הסילוף, ולא מגרעין האמת שבסיפור, כפי שכינה זאת אקסנפלד.⁶¹

מפת הגלות הקדושה

המפה משמשת בבדיון היהודי המודרני כמעין המשגה אפית של גורל היהודים בגלות רוסיה. מעידה על כך ההתכתבות התכופה של ספרות ההשכלה המאוחרת עם מושגי האפיקה המקראית בפרשת "מסעי" שבספר במדבר. סופרים כדוגמת מאפו, אברמוביץ, גורדון, ברוידס ורבים אחרים נזקקו לא אחת לכינויי מקום ממקור זה. הרומן עיט צבוע מאת מאפו כולל משל המשווה בין נדודי ישראל במדבר לחיי ישראל בזמן ההווה. "אלה מסעי כל איש ישראל בימים האלה", כותב מאפו, "פעם לאור עמוד האש בלילה ופעם בצל עמוד הענן יומם".⁶² סיפורו של גורדון "קפיצת הדרך" מתאר את מסעה של קבוצת נוסעים בין ערים ששמותיהן הם שמות האתרים שבני ישראל חנו בהם בנדודיהם במדבר. התבוננות ביצירות האלה ובאחרות מעלה כי מפת ארץ ישראל המקראית מסומנת בתוך מפת הגלות של תחום המושב, אם כמעין הצדקה אסכטולוגית של הישיבה בגלות, ואם להפך, כשלילה דידקטית של ההווה הגלותי, באמצעות הסירוב להנצחתו ובהחלפתו במודל המקראי הא-היסטורי.

בסיפורו "קפיצת הדרך", שבו נעשה שימוש נרחב בכינויי מקום מקראיים, כאמור, לסימון מפת ליטא, כותב גורדון במפורש על ההיסט המכוון מן הסימון של מפת הארץ אל מפת הגלות:

ואולם לא בארץ היא תבקשו ותמצאו את המקומות האלה, אשר בה ישבו אבותינו הראשונים לפניכם, בהמטיר ה' להם לחם מן השמים וכחול ימים עוף כנף והם יתאוננו וינהו אחרי הבצלים והשומים אשר במצרים, כי אם בארץ אשר בה יושבים אחינו עתה,

61 הריאליזם העברי המוקדם, ראשיתו בגיבוש פואטיקה של תיאור ההווה באופן ההולם את גישתו של פרדריק ג'יימסון. שלא כמו התאורטיקנים המרכזיים של הריאליזם בתרבות המערב, כגון אריך אאורבך ומישל פוקו, ג'יימסון אינו מבקש את הגדרת הריאליזם משאלת הייצוג (representation), אלא מעיון בשאלת הזמניות (temporality). הרומן הריאליסטי, לטענתו, נבדל מסיפור המעשה (tale, récit) בכך שהוא נאבק במעשה העשוי, שסופו כבר הוכרע. הריאליזם – וסוגת הרומן, שבה הוא מתקיים – תר בהווה מתמשך, בלתי מוכרע עדיין, שבו האירועים המסופרים טרם נשלמו, ועל כן עדיין אי אפשר לחזור עליהם, ומכאן גם לא לשזור אותם בתוך סיפור מעשה. Frederic Jameson, *The Antinomies of Realism*, New York and London: Verso, 2013. להשוואה בין הגישות השונות בפענוח הריאליזם ראו, למשל, את ספרו המכונן של פוקו על שאלת הייצוג: Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard coll, 1966, ואת חיבורו המוקדם יותר של אריך אאורבך, קימפ'יס: התגלמות המציאות בספרות המערב, מגרמנית: ברוך קרא, ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ח.

62 מאפו, הערה 6 לעיל, עמ' תב.

אוכלים בצלים ושומים קשואים ואבטיחים כנפשם שבעודן שמים לא ינתן למו ושלמים
מן הים לא יגווז להם.⁶³

הסיפור מתאר שני בעלי עגלות המסיעים נוסעים וסחורה בין שתי ערים בליטא המכונות
"לבנה" ו"חשמונה". שמות הערים ושאר התחנות בדרך הם שמות האתרים המופיעים
בספר במדבר לג. אך הצדקת הגאולה המובילה את עם ישראל אל הארץ המובטחת
הופכת אצל גורדון למשלח יד של עגלונים ממולחים, העושים את דרכם הלוך-חזור,
בתכונה מעגלית, ללא מוצא. שמואל ורסס כותב:

לעומת התבנית הקמאית, של תלאות הנדודים במדבר, המסתיימים בסופו של דבר בזכייה
בארץ היעודה שהובטחה להם לבני ישראל, הרי מבעד לקליפה הלשונית ולסימוני
הארכאיים של מסלול הנדודים האקטואלי, מבצבצת עתה מתוך גרסתו הסיפורית של
יל"ג חזות קשה ופסימית.⁶⁴

כפי שטען ורסס, הסיפור "קפיצת הדרך" אינו מתאר מעבר פלאי ממקום למקום, כפי
שרומז שמו, אלא להפך: הוא מציג מבוך נדודים משובש.⁶⁵ אין מדובר רק על הדרכים
המשובשות של ליטא הטרומ-מודרנית בעידן שלפני מסילת הברזל, אלא גם, ואולי
בעיקר, על בלבול מרחבי והיסטורי עקרוני. לעומת תחילת הסיפור, שבה גורדון נוקב
בשמות האתרים המקראיים בזיקת ציטוט ברורה למקרא, בהמשך הסיפור הוא מציע
מדרשי שמות מקוריים, החורגים מן המקור המקראי. בפרק ז, בעת חניית הלילה בעיר
תְּרָדָה, הנזכרת אף היא בספר במדבר, שואלת אחת הנוסעות, "מי יודע פתרון שמות
כל המקומות אשר קראו להם בני האדם".⁶⁶ את הפתרון הזה נתן בידה המספר, על סמך
ספר היסטורי המגולל את מסעות נפולאון ברוסיה – ספרו של מרדכי אהרון גינצבורג,
הצרפתים ברוסיה.⁶⁷ אך לשמות המקראיים של המקומות בסיפורו של גורדון אין כל
זכר בספרו ההיסטורי של גינצבורג, שכן לתיאור מהלכם של צבאות נפולאון ברוסיה
גינצבורג משתמש בשמותיהם הריאליים של המקומות. ואכן, מודה המספר, "את המקרים
האמיתיים הוצאתי מספר קטן 'הצרפתים ברוסיה' [...] ואת פתרון השמות בדיתי מלבי".⁶⁸
הגאוגרפיה של הבדיון שמסרטט גורדון מזמנת את מפת ההיסטוריה הפוליטית של רוסיה
בצד מפת הגאולה המקראית של מסעי ישראל במדבר. המכנה המשותף הן למפת התבוסה
של נפולאון והן לנדודי ישראל במדבר הוא אולי אורכה של הדרך והיגיעה הרבה במהלכה.
שותפים ליגיעה זו הם הנוסעים בסיפורו של גורדון, בדרך המתארכת בין שתי הערים.

63 גורדון, הערה 19 לעיל, עמ' קמב.

64 שמואל ורסס, "מרחב וזמן ותפקודם ביצירת י"ל גורדון", הערה 45 לעיל, עמ' 221.

65 שם, עמ' 220.

66 גורדון, הערה 19 לעיל, עמ' קמט.

67 מרדכי אהרון גינצבורג, הצרפתים ברוסיה, ווילנא: דפוס האלמנה והאחים ראם, תרמ"ד.

68 גורדון, הערה 19 לעיל, עמ' קמא.

בספר במדבר לג מתואר מהלכם של בני ישראל בין הר־שפר למקהלת: "וַיִּסְעוּ מִקְהַלְתָּה וַיַּחֲנוּ בְּהַר שֹׁפֵר. וַיִּסְעוּ מֵהַר שֹׁפֵר וַיַּחֲנוּ בְּחֶרְדָּה. וַיִּסְעוּ מִחֶרְדָּה וַיַּחֲנוּ בְּמִקְהַלְתָּה" (במדבר לג 23-25). הנוסעים בסיפורו של גורדון עוברים אף הם בהר שפר אשר בליטא וחונים בעיר חרדה, אך גורדון "מעדכן" את פרשנות שמות המקומות המקראיים, ומסבירם באמצעות רשמי מסעו של נפולאון ברוסיה:

הרוסים קראו לו "הר שפר", הוספתי לבאר להם, יען כי נחלתם באמת שפרה עליהם; והצרפתים אשר נסו מפניהם מנוסת חרב קראו לו "חרדה", הוא המקום דרך שתי פרסאות מזה אשר בו נבוא ללון הלילה. וגם שם לא עמדו ויסיפו לנוס עד העיר הקטנה היושבת בראש ההר, אשר שם נקהלו פליטיהם ועמוד על נפשם; על כן קראו למקום ההוא "מקהלות".⁶⁹

נוצר כאן עימות קומי מכוון בתרבות הספר של הקורא המשכיל של גורדון, שבספרייתו נמצאים זה בצד זה ספרי קודש וחול, ספרי מקרא ודרש עם ספרי היסטוריה וידיעת הארץ. שמות המקומות המקראיים הנזכרים במסעות בני ישראל בדרכם אל הארץ המובטחת מקבלים כאן את פירושם מן ההיסטוריה המאוחרת, מסע הנסיגה הצבאית של נפולאון. בתוך כך, רק המפה הריאלית של ליטא מתייתרת כמעט לחלוטין. יוסף קלוזנר טען כי "את מסעו הארוך והמטריד מווילנה לפינסק", מסע שעשה גורדון הצעיר בשנת 1850, "תיאר אחר־כך בסיפור ההומוריסטי הנחמד 'קפיצת הדרך'".⁷⁰ אך נראה כי משמעותו של המקום בסיפורו של גורדון אינה באמת תלויה בתקדים הביוגרפי שמעלה קלוזנר. גם כאן, כמו אצל אברמוביץ, הכרת המרחב הסובב מושגת באמצעות ההתמצאות בבדיון. במובן זה גורדון חורג מן הזיקה המימטית של הספרות אל המציאות, ותחת זאת, כפי שטוען ורסס, הוא מציע אלגוריה מרחבית מורכבת.⁷¹

דחיקת המפה הריאלית מן הבדיון היהודי המודרני אינה ייחודית לגורדון. העניין בחיי היהודים בתחום המושב, המשותף לראשוני כותבי הפרוזה העברית, פסח לרוב על תיאור מימטי מהימן של המרחב הסובב. גם ברומן האקטואלי המרכזי והארוך של התקופה עיט צבוע, מאת אברהם מאפו, ישנו מהלך דומה ביחס לשמות המקומות ותוארם. כאמור, עיט צבוע נזכר בעיקר כרומן העברי הראשון מחיי ההווה של יהודי ליטא, והוא מסמן מהלך עיקרי ביצירת מאפו, שעיקרו ניסיון להיחלץ מן האלגוריה המקראית לטובת זיקה מפורשת אל המרחב הליטאי בן הזמן. את הרומן הזה הגדיר יעקב פיכמן כ"ניסיון ליצור

69 שם, עמ' קמט.

70 יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ד: הספרות העברית הריאליסטית (1860-1881), ירושלים: אחיאסף, תשי"ד, עמ' 314.

71 ורסס, הערה 64 לעיל, עמ' 221.

את האפוס של התקופה, את חבלי ההשכלה ומלחמתה עם היהדות המתנוונת ואת הולדת החיים החדשים"⁷². להבנתו, נועד עיט צבוע "להקיף את כל מראות הזמן ושאלות הזמן"⁷³. אך כאשר עוקבים אחר מראי המקום שמאפו מסרטט ברומן מתגלה עובדה מעניינת: המקומות הלקוחים מליטא של המאה התשע-עשרה אינם מוצגים בשמם הריאלי, אלא בכינויים דידקטיים, מקראיים או אחרים. אין ברומן די פרטים כדי לקשור, ולו על דרך ההיקש, את מקומה של העלילה בכל סביבה ריאלית מוגדרת. במובן זה לפחות, נראה כי מבדה הרומן שונה מפרויקט הייצוג שפיכמן תיאר – ואף מנוגד לו. דווקא המיקוד בחיי ההווה לוקה בחסר, ואינו כולל כל פרט בנוגע למרחב המסוים שבו הרומן מתרחש הרומן. אף השם "ליטא" אינו נזכר בו ולו פעם אחת.

עלילת הרומן מתחילה בעיר משוללת כל תו היכר, כמו מובלעת ריקה שסביבה נרקם כל סיפור המעשה. שמה של העיר אינו נמסר, ותחתיו מופיע הכינוי "עתיקה". כינוי גנרי זה, כמובן, עשוי לתאר כל אתר יישוב יהודי וכל רובע יהודי בכל עיר ברחבי תחום המושב הליטאי במאה התשע-עשרה ומחוצה לו; הוא קרוב במהותו לכינויים מרחביים גנריים שהשתרשו בסיפורת העברית במהלך המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. הוא דומה, למשל, לתיאור המקום "מעבר לנהר", המופיע בסיפורים קצרים מאת דוד פרישמן, בן-אביגדור ומיכה יוסף ברדיצ'בסקי. בלשונם, "מעבר לנהר" הוא סמן מטפורי של חלוקה אתנית, תרבותית וכלכלית של המרחב.

ברומן עיט צבוע מנהלים שני בתי אב בעיר עתיקה מלונות דרכים, ובהם מתארחים נוסעים מן הסביבה הקרובה והרחוקה. גם הסביבה הזאת מסומנת בשמות בדויים, כמו עיר האוניברסיטה "שבת תחכמוני" והערים "מצפה" ו"קרית אמון". לרוב מנסח מאפו אפיון דידקטי של המקומות באמצעות הנגדה ערכית ביניהם. הוא כותב, למשל, כי "העיר עתיקה מהוללה באהלים, המצוינים בהלכה, ובקנאים, החרדים לדבר ה', הקוראים לריב באש – זאת העיר, המוצאה חן בעיני הפונים אליה עורף", וכי לעומתה, העיר הסמוכה קריית אמון, עיר מסחר גדולה ומודרנית, היא "עיר רוכלת עמים, אשר יושביה עשירים וסוחריה נכבדי ארץ, והיא המוצאת חן בעיני הפונים אליה"⁷⁴. מקור השם "מצפה" – שמה של העיר הממוקמת בדרך בין קריית אמון לבין עתיקה – מקראי. זהו מקום ההתוודעות של עם ישראל לאחר פרשת פילגש בגבעה. מדרש השם המקראי אף נזכר ברומן עצמו, בזיקה לאחד ממהלכי העלילה:

ייד החזיון עלי חזקה ותקחני ותשאני אל ימי הקדם, ימי שפוט השופטים, כאשר נשבעו בני ישראל במצפה לבלתי תת אישה לבני בנימין, ותהי להם העצה היעוצה לארוב בכרמים אל בנות שילה ולחטוף להם נשים, איש את אשתו.⁷⁵

72 יעקב פיכמן, "אברהם מאפו: חייו ויצירתו", אברהם מאפו, כל כתבי אברהם מאפו, תל אביב: דביר, תשכ"ד, עמ' xiii.

73 שם, עמ' xvii.

74 מאפו, הערה 6 לעיל, עמ' שפג.

75 שם, עמ' שפו.

המרחב הליטאי בן הזמן נותר אפוא מוסווה. בהמשך למסקנות דיונו של מירון בדבר אפיון הדמויות ביצירת מאפו, אפשר להציע כי הימנעותו מן הפרטיקולריות המקומית והעדפתו את ייצוג הכללי, מקורה במוסכמה האסתטית הנאו־קלאסית שפעל בתוכה. "מאפו טוען כאן לזכותה – ואולי אף חובתה", כותב מירון, "של הספרות לחרוג מתחומי המציאות הפסיכולוגית הפארטיקולארית לשם ייצוג הטבע האנושי בתכונותיו הכוללות, האוניברסאליות", ומוסיף כי "למעלה מזה, טענתו היא, שהממד האוניברסאלי בעיצוב הדמות יושג דווקא בכוח הפקעתה מהמסגרת של האפשרויות האנושיות היומיומיות הריאליות ושיבוצה במסגרת אמנותית מודעת".⁷⁶ הסבר זה היה עשוי לנמק גם מדוע מאפו נמנע ממיקוד העלילה ביישוב מסוים או במרחב שאפשר לזהותו על המפה. אך על כל פנים, בכל הקשור בתיאור המרחב, המוסכמה הנאו־קלאסית אצל מאפו אינה גורפת, שכן שמות המקומות החורגים מן המרחב הליטאי אכן נזכרים ברומן בשמותיהם הריאליים. ככל שהעלילה מרחיקה מן המרחב הליטאי מאפו מקפיד לנקוב בשמם האמיתי של המקומות, ולראיה, ארץ ישראל וסביבותיה, לרבות האימפריה העות'מנית (ארץ תוגרמה), ויון (ארץ מוקדון) והעיר דמשק אכן מוזכרות ברומן בשמותיהן האמיתיים,⁷⁷ ומלבדן מופיעים ברומן גם שאר אתרים, כגון אשכנז, צרפת ואיטליה, וכן העיר לונדון, המפועה כקו מתפתח בעלילה ומאפו מקדיש לה פרק ייחודי בחלקו הרביעי של הרומן.⁷⁸ דומה כי המרחב הליטאי הריאלי נדחק באופן עקבי ומתחלף בהמשגה אלגורית. הוא אינו מושא לתיאור, אלא בסיס לאפיון סדר המהויות של הדמויות הפועלות בו. הוא מתואר על דרך הניגוד עם מרחבים אוטופיים, ובעיקר עם המרחב הארץ־ישראלי. עזריאל, אחת הדמויות ברומן, המבקר בארץ ישראל ושולח משם מכתבים למכריו בליטא, משווה בין גלות ליטא לבין ארץ ישראל. ממקום מושבו בטבריה הוא כותב:

ומה התנוודד לבי בקרבי, בזכרי את הימים, אשר הלכנו יחדיו להתפלל אל אוהל יעקב
אשר ברחוב משכנותינו. האוהל הוא היה כאוהל קדר ויהיה מרבץ לצאן אדם, הסרוחים
על רבצם ומעלים צחנה באף השומרים לבוקר, הבאים להתפלל בה.⁷⁹

ברומן מובאים גם טיעונים פרוטו־לאומיים, כגון זה של אלישבע, הקוראת במכתבי עזריאל מארץ ישראל ותוהה, "אדבר על לבי לאמור: למה לנו לבקש שכיות החמדה על שדמות זרים, בעוד אדמת יהודה פוריה ויבולה הלא קרוב בנינו".⁸⁰

76 מירון, הערה 10 לעיל, עמ' 105.

77 טובה כהן כבר עמדה בהרחבה על תיאורי ארץ ישראל ברומן, במכתביו של הנוסע עזריאל המבקר בירושלים ובטבריה, ומצאה כי תיאורי הארץ בעיט צבוע מסתמכים על מכתבים מארץ ישראל שהחלו מופיעים בעיתון המגיד משנת 1860. טובה כהן, מחלום למציאות: ארץ ישראל בספרות ההשכלה, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 1982, עמ' 135–137.

78 מאפו, הערה 6 לעיל, עמ' תיג-תטו.

79 שם, עמ' שסב.

80 שם, עמ' שמ.

נראה אפוא כי בניגוד למוסכמה הרווחת, יהדות ליטא אינה מושא התיאור של הרומן, אלא היא מובלעת אלגורית בריאליזם הספרותי המתפתח. ההישג העיקרי של הספרות היהודית המודרנית בתיאור הסביבה אינו מצוי בבדיון האלגורי של מאפן, אלא דווקא בספרי הגאוגרפיה הפופולרית בעברית שהחלו נדפסים באותן שנים – ביכוריה של ספרות עברית כמו־מדעית שהוקדשה לתיאור גאוגרפי של רוסיה הגדולה וליטא בכללה.⁸¹ הספרים המרכזיים שבהם נכתבו בוילנה, לרבות ספרו של יהושע לוינזון, ספר ידיעת גלילות הארץ או שביל עולם החדש, משנת 1869, ואחריו, באותה השנה, הספר שחיבר מיודעו של מאפן, קלמן שולמן, מחקרי ארץ רוסייה. המפה נוכחת גם בספרי המסעות המודרניים, כמו מסעו של אברהם־בר גוטלובר, "מסע ברוסיה החדשה" (1864), ומסעותיו של אלחנן ליב לוינסקי, שפירט את רשמיו מן החקלאים היהודים בפלך חרסון בסיפור "בעגלה ובעגלת החורף" (1890-1891), וכן, לבסוף, מסעו האתנוגרפי־ספרותי של י"ל פרץ בפולין היהודית, שפורסם ב־1890 בכותרת בילדער פֿון אַ פּאָאָווינץ רײַזע.⁸² תרומתה של הספרות היפה לייצוג המרחב הסובב מתבררת ביתר דיוק באזכור מקומה היחסי בתרבות הספר היהודית המודרנית. שלא כמו שמות המקום הריאליים, הנמסרים בספרי הגאוגרפיה והמסעות בתעתיק עברי, שמות המקומות בגאוגרפיה של הבדיון היהודי המודרני הם פסוקים נרטיביים הנלווים אל סיפור המעשה. בכך הם מקדימים את הספרות התיעודית והאתנוגרפית שתפתב בין שתי מלחמות העולם, בין חורבן לחורבן.

המרחקים

לעומת ההצפנה של שם המקום בשמות בדויים, כמו בערים "לא־היה־פה־לי" של אקסנפלד ו"כסלון" של אברמוביץ, לקראת סוף המאה התשע־עשרה מסתמנת העדפה גוברת של שימוש בכינויי מקום סתמיים, כמו ראשי תיבות של שם נתון, או בכינויים גנריים של סוגי יישוב, כמו "הכרך" ו"העיירה". בין שנות השישים של המאה התשע־עשרה למפנה המאה העשרים הגאוגרפיה של הבדיון היהודי המודרני מתרוקנת לאיטה מקדושה, משם מסוים ואף ממקום מסוים, והופכת להיות סמן של מרחק בלבד. הדבר ניכר, למשל, בפתיחה לסיפורו של זלמן יצחק אנכי (ליאדי, 1878-1947, תל אביב), בן דורם של ברנר וגנסין:

81 יעקב שביט ויהודה ריינהרץ, "האל המדעי" – מדע פופולרי בעברית במזרח אירופה במחצית השנייה של המאה ה־19: בין ידע ותמונת יקום חדשה, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2010.

82 יהושע לוינזון, ספר ידיעת גלילות הארץ או שביל עולם החדש, כרך א: ארץ רוסייה ומלואה, ווילנא: דפוס ר' יוסף ראובן בר' מנחם מן ראם, 1869; קלמן שולמן, מחקרי ארץ רוסייה, וילנא: יוסף ראובן מאן, 1869; אברהם־בר גוטלובר, "מסע ברוסיה החדשה", זכרונות ומסעות, כרך ב, ירושלים: מוסד ביאליק ספרית דורות, 1976, עמ' 151-222; אלחנן ליב לוינסקי, "בעגלה ובעגלת החורף", יוסף קלוזנר (עורך), כל כתבי א. ל. לוינסקי, כרך ב, אודסה: הוצאת יבנה, תרע"א, עמ' 49-93; י"ל פרץ, בילדער פֿון אַ פּאָאָווינץ־רײַזע, ווארשא: חמו"ל, 1890.

חיים וולטרמאן — בחור כבן עשרים ושמונה, גבה-קומה, אשר זקן עוטר את פניו המודאגים תמיד ועיניו כחולות וכשרות פעיני ילד — כבר בחודש השלישי לבואו לעיר ק. התחיל לחשוב על עזיבתה. כאשר בשבתו בעיר ח. לפני בואו לעיר ק. וכן בשבתו בעיר א. לפני בואו לעיר ח. כאז גם עתה התחיל להיות לא מרוצה מחיים אלה שהוא חי פה. לא לשם כך בא הנה ולא בשביל כך כדאי להישאר פה.⁸³

אנכי מסיר את מערך ההצדקות הנרטיביות בסרטוט הגאוגרפיה של הבדיון, ובראשן ההצדקה של הפרדה מבית, ומצמצם את שמות המקומות לכדי אות אחת. הקורא המורגל במסורות הבדיון של הספרות היהודית יבקש באות שנותרה את האות הראשונה של שם המקום שאליו אנכי רומז. לפיכך, העיר "ק." היא אולי קייב ואולי קרקוב, והעיר "ו." עשויה להיות וילנה ואולי ורשה. אך האותיות הללו אינן מציינות מקום מסוים, אלא נעלם ארעי המסמן את התנועה בין המקומות. חיים וולטרמאן, גיבורו של אנכי, מסרטט קו אחרון על מפת הדרכים, קו של תעייה אין-סופית ההולך ומתברר רק מן המרחק, שהרי בין העיר "ק." שבה הסיפור נפתח לבין העיר "ו." שבה הוא מסתיים מחבר "קו" אחד – כראשי התיבות של שתי אותיות הערים. המרחק בין עיר לעיר ובין מדינה למדינה הוא אותו קו אחרון שנותר על מפת הבדיון היהודי המודרני ערב מלחמת העולם הראשונה.

המוסכמה הגרפית של צמצום שם המקום לכדי אות אומנם מופיעה בסיפורת היהודית המודרנית כבר מראשית התגבשותה, אך היא רווחת בעיקר במפנה המאה העשרים. למשל, בסיפורי העבריים המוקדמים של שלום אש ובמרבית סיפורי של הירש דוד נומברג, מן העשור הראשון של המאה העשרים, וכן בסיפורי המוקדמים של בן-אביגדור, שמה המלא של העיר שהסיפור מתרחש בה מוחלף לרוב בסימון האות הראשונה שלו. עלילת מנחם הסופר מאת בן-אביגדור מתרחשת בעיר N, שבה מתגוררים מנחם הסופר, אשתו, ילדיו וחמותו בעוני קשה.⁸⁴ את דרכו של מנחם ואת חניכתו הספרותית מתאר בן-אביגדור כמסע מביתו, שמקומו אינו נמסר, אל ישיבת וולוז'ין – האתר היחיד המפורש בשמו בסיפור – שם נחשף לראשונה לספרות עברית ואירופית מודרנית. מן הישיבה, שבה שהה כשנה בלבד, עקר מנחם הסופר לעיר המחוז "K.", ומשם נדד אל העיר "ו." אל העיר N הגיע כדי להתערות במעגל הסופרים העבריים בעיר; בעיר זו פגש את אשתו, ובה השתקע. בפתח הסיפור מקבל מנחם מכתב מעורך עלום בעיר "א." השוקד על כתב עת ספרותי חדש ומזמין אותו להשתתף בו. בסופו הוא עתיד לעקור שוב אל העיר "ק." ומשם לשוב אל העיר "ו." שבה החלו פרקי מסעותיו המוקדמים.

המיפוי שעורך בן-אביגדור למהלך חייו של הסופר העברי הצעיר עובר במרכזים עירוניים שונים, העשויים להיות מרכזי התרבות העברית והיהודית המודרנית בתקופתו,

83 זלמן יצחק אהרונוסון [זלמן יצחק אנכי], "חיים וולטרמאן", בִּין שְׁמַיִם וְאָרֶץ, תל אביב: עם עובד, תש"ה, עמ' 105-114.

84 אברהם ליב שלקוביץ [בן-אביגדור], מנחם הסופר: ציור ספרותי, כרכים א-ב, ווארשא: דפוס האחים שולדבערג, תרנ"ג.

כגון קובנה, ורשה, וילנה ואודסה. בחירתו שלא לפרש את האתרים בשמותיהם הופכת את הגאוגרפיה של הבדיון למפה חסרה, המטשטשת את עקבות מסלול החניכה של הסופר העברי ואת התשתית הספרותית-כלכלית של אתרי ההדפסה ונתיבי ההפצה של הספרות. על כן יש לשאול: האם הבניית המקום כקטגוריה ריקה, סתמית, היא דרכו של בן-אביגדור לסמן את המקום כשרירותי, כנעלם מתחלף, שאינו חלק מסדר המהויות של החניכה הספרותית? ואולי כך נמנע בן-אביגדור מן הציווי האתי של זיהוי והזדהות מפורשים עם הסביבה הריאלית שהוא מתאר בסיפורו?

העיר N, בתיה ותושביה מתוארים בסיפור כקטגוריות ריקות, מעין תפאורה מינימליסטית לסיפור המעשה. הרחובות שמנחם ואשתו מתהלכים בהם בפתח הסיפור נותרים ריקים מאדם: "ליל חורף. פני הרחובות בעיר N מכוסים שלג רב. הקור גדול ומסמר כל בשר. באחד הרחובות הולכים איש ואשה אחוזי זרוע".⁸⁵ הם נעצרים ונעמדים בהילת פנס רחוב, ושם מונה מנחם את הפרוטות שנותרו בכיסו. בפתח בניין מגוריהם הם פוגשים באדם יחיד, השוער, הפותח להם את השער ומקלל: "השוער הביט על ידיהם וכהרחיקם ללכת ממנו מספר צעדים נהם בקצף: 'הודים ארוורים!'".⁸⁶ העיר N מתוארת אפוא בקיצור חסכני, ההולם את החלפת השם המלא של המקום באות אחת בלבד. העיר הריקה, הערירית, מסורטטת בקווים אחדים: רחוב ישר ושומם, שבו הם עוברים, פנס רחוב בודד המאיר את דרכם ושוער בבית המגורים. התיאור המפורט היחיד שמביא בן-אביגדור הוא תיאור שולחן הכתיבה בחלל האינטימי של הדירה שבה מתגוררים מנחם הסופר ומשפחתו:

אצל החלון האחד עומדת מכונת תפירה של זינגר ועל יד החלון השני שלחן-כתיבה קטן מכוסה רקמה ירוקה, ישנה ומלוכלכת פה ושם בכתמי דיו, ועליו מסודרים בסדר נכון: קסת הסופרים, ניר, עתונים וספרים שונים, ולפניו כסא-עץ עגול עם משענות בצדיו.⁸⁷

בניגוד לתיאור הגנרי של העיר, שולחן הכתיבה מתואר לפרטיו (specified detail). התיאור הזה מחליף את ההקשר הלוקאלי של כתיבת הספרות העברית החדשה, בהקשר של פרישות עקרונית, תרבות ספר מינורית המתקיימת בסביבה מנוכרת. ערים ריקות מסתמנות גם בכתיבתם של אליהו מידיניק, הירש דוד נומברג, דבורה בארון ושולם אש – ערי רפאים שאינן כוללות אלא כמה קווי תיאור רפים.

בהערכה זהירה אטען כי עיר הרפאים העיקרית בסיפור העברי הקצר בעשור הראשון של המאה העשרים היא בת דמותה של העיר ורשה, העיר היחידה שמסתמן לה במפת הבדיון של סיפורת זו קו גבול יציב – גם אם מטושטש. קו זה מפריד בין יעד ההגירה האורבני לבין מחוז המוצא, המצוי לרוב מצידו האחר של הכרך, מעבר לגבול המודרניזציה, בעיירות תחום המושב היהודי. אך קו הגבול האחרון הזה התערער עם גילויי החורבן

85 שם, כרך א, עמ' 3.

86 שם, כרך א, עמ' 7.

87 שם, כרך א, עמ' 8.

של מלחמת העולם הראשונה. לנוכח החורבן שפשט בקהילות היהודיות בתחום המושב, ובעקבות ערעור דרכי החיים ברוסיה הגדולה, החל מתנסח מודרניזם מרחבי ער, שנכתב בעטם של אורי צבי גרינברג, גרשון שופמן, דוד פוגל ואחרים. מבחר מיצירותיהם של אלה כונסו במאסף הספרותי גבולות, שראה אור בווינה בשנת תרפ"א.⁸⁸

מאסף זה הוא מעין חתימה סמלית של פרק בגאוגרפיה הבדייונית בספרות היהודית. סוגיית הגבולות, שנבחרה לכותרת המאסף, היא גם מהלך ההמשגה העמוק המוצע בו בנוגע למפת הבדיון של הספרות העברית. וכפי שכתבו גרשון שופמן וצבי דיזנדרוק בדברי הפתיחה של המאסף:

בימי בראשית השניים הללו, ימים, שצורת-תבל חדשה, אולי נוחה מהראשונה, מבצבצת ועולה לעינינו מבין המשואות, יהא נשא גם קולנו העברי מסביב להמושג השליט עכשיו ברומו של עולם, זה המושג ספוג-הדמים, שעליו הרגנו על כל שדות הקטל — גבולות.⁸⁹

היצירות הכרוכות יחד במאסף מעניקות ביטוי מודרניסטי מאוחר למוסכמות היסוד של הגאוגרפיה של הבדיון היהודי המודרני, ובפרט לתפיסת המרחקים. ראו, למשל, את הטורים שלהלן משירו של פוגל, שנכתב בווינה בשנת 1918:

הנני שב אליך, אמי

דמדומים חרדים
אט יאפילו בעיך.

מטפחת ראשך הלכנה
יחידה לי תהל
תוך מרחקים פהים.⁹⁰

בצידו של שיר זה מופיע סיפור קצרצר מאת גרשון שופמן, שעיקרו התבוננות בווינה החרבה ובתושביה מוכי המלחמה:

הנה הם נגררים על גבי אבני המפסעות — חורים, אחוזי-עונית, מדברים אל עצמם, ואוזניהם פקוקות במוך. על כל מדרך כף רגל אנשים, שתבלולים בעיניהם. בקפה או בעגלת-הטרם אתה עוזב את מושבך כפעם בפעם — כל כך קשה לסבול את הפרצוף שמנגד.⁹¹

88 שופמן ודיזנדרוק, הערה 20 לעיל.

89 שם, ללא מספר עמוד. ההדגשה במקור.

90 דוד פוגל, "[הנני שב אליך, אמי]", הערה 20 לעיל, עמ' 14.

91 גרשון שופמן, "[המגל הגדול, שהונף על הזכרים, עושה את שלו באמונה]", הערה 20 לעיל, עמ' 12-11.

ערי מרכז אירופה – וינה, קרקוב, לבוב, סרייבו, ברלין – הן הערים הנכללות במאסף, שכל כולו מכוון אל "המונח ספוג-הדמים" שבשמו הוא קרוי: "גבולות". הגאוגרפיה של הבדיון נרקמת כאן מן האלימות הפוליטית של סרטוט הגבולות בין הלאומים השונים באירופה של מלחמת העולם הראשונה. בממשק המכוון שיצרו עורכי המאסף עם המפה הפוליטית מסתמנת אפוא אפשרות נוספת להבנת הספרות העברית, כספרות חוצה לאומים (transnational). הפזורה הספרותית היהודית מאותרת לא רק בדרכי התגבשותה ההיסטוריים, המבוססים על רב-לשוניות, תרגום ותפוצה רב-לאומית, כפי שהראו לאחרונה אליסון שכטר וליטל לוי,⁹² אלא גם בגאוגרפיה של הבדיון שבה היא מתרחשת, ממפות הבדיון שטרם סורטטו במלואן, המורכבות מריבוי של אתרים ומנתבים העוברים בין גבולות ובין לאומים.

לסיכום, ארבעת השערים במאמר זה מציגים עיון ראשוני במפת הבדיון של הספרות היהודית המודרנית, על שתי הלשונות העיקריות המשמשות בה: עברית ויידיש. כמה מעקרונותיה של מפת הבדיון בספרות היהודית המודרנית פורטו כאן על ציר הזמן העובר משנות השישים של המאה התשע-עשרה ועד שנות מלחמת העולם הראשונה, מאימוץ של מסורות נאו-קלאסיות וראשית הריאליזם המימטי בספרות היהודית המודרנית ועד המודרניזם האורבני של ראשית המאה העשרים. יותר ממדגם מייצג של קורפוס ספרותי, הוצגו כאן מחשבות מקדמיות על הסוגיות הפואטיות המלוות את המחשבה על הגאוגרפיה של הבדיון ותובעות המשגה. בראשן הכפילות בין ריאליזם לסאטירה, בין מודרניזם למסורת נאו-קלאסית, בין מיקוד ופירוש בשמו של מקום נתון לבין הסתרתו, ובין גאוגרפיה ואתנוגרפיה לאידאולוגיה פוליטית וחברתית.

המחלקה לספרות עם ישראל, אוניברסיטת בר-אילן

92 Levy and Schachter, הערה 31 לעיל. בהקשר זה ראו גם את האופן שבו מתמודד מייקל אלן בספרו עם הסוגיה של ספרות עולם: Michael Allan, *In The Shadow of World Literature: Sites of Reading in Colonial Egypt*, Oxford and Princeton: Princeton University Press, 2016.

“אָנָה אַוּלִיךְ אֶת יְגוֹנֵי”: המרחב הלאומי בשירתו של יעקב שטיינברג בעברית וביידיש

אלעזר (אליק) אלחנן

יעקב שטיינברג, ממשוררי התחייה ומתלמידי ביאליק, ראש אגודת הסופרים ועורך כתב העת מאזניים, מופיע בדברי הימים של הספרות העברית כאדם שעברו מוכתם. כבר לפני שהיגר שטיינברג מוורשה לתל אביב היה סופר דו-לשוני מוערך. ב-1907, אחרי שספרו הראשון שירים עורר את הערכתו של ביאליק, כלל אותו המשורר הלאומי ברשימת היורשים שמינה לעצמו, בצידם של זלמן שניאור ויעקב כהן.¹ אך לאחר פרסום ספריו הבאים ספר הסטירות וספר הבדידות,² שהדקדנס, הניהיליזם והאירוניה המרירה נעשו בהם לטון השליט, חינו של שטיינברג סר. המבקרים והאידיאולוגים של ספרות התחייה דחו את השינוי הפואטי, ואת אכזבתם הביעו בארס רב. הם ראו בספרים ביטוי של נפש חולה, סכיזופרנית או אחוזת דיבוק, ובכתיבתו ראו יצירה שטחית ולא בוגרת המבטאת אדם שאיבד את דרכו, אם לא את דעתו.³ רישומה של הביקורת הזאת, לפי אהרן קומס, ניכר ביצירתו של שטיינברג ובחייו. מ-1910 ועד 1914 הקדיש את עצמו ליצירה ביידיש, שמילאה עד אז חלק קטן מזמנו. בשנים אלו, “שנות השפע” שלו,⁴ פרסם סיפורים רבים, מחזות, שירים ואף רומן בחרוזים – על פי רוב מעל דפי העיתון דער פריינד, שבו גם עבד⁵ – וקנה לעצמו שם, כפי שמראים בין השאר שבחיהם של מבקרים כגון איזידור אלישב (המוכר בשם העט “בעל מחשבות”) וזלמן רייזען. אך באביב 1914 היגר לפלשתינה, ונדמה כי לאחר הגירתו “תיקן” את דרכיו. בתחילה הוא הגיע ארצה כתייר נרגן, אכזב שוב את חבריו ועזב עד מהרה לברלין,⁶ אבל בשבתו בברלין סיגל לעצמו

1 יעקב שטיינברג, שירים, ווארשא: יבנה, 1905; חיים נחמן ביאליק, “שירתנו הצעירה”, כל כתבי ח”ן ביאליק, תל אביב: דביר, 1956, עמ’ רל-רלה.

2 יעקב שטיינברג, ספר הסטירות: שירים, ורשה: ספרות, 1909; יעקב שטיינברג, ספר הבדידות: שירים, ורשה: ספרות, 1910.

3 ישראל כהן, יעקב שטיינברג: האיש ויצירתו, תל אביב: דביר, 1972, עמ’ 253–265.

4 כך כינה את השנים אהרון קומס, דרכי הסיפור של יעקב שטיינברג, ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים, 1976, כ-כא.

5 זלמן רייזען, לנקסיקאן פון דער יידישער ליטעראטור, פרעסע און פילאלאגיע, 2^{טע} אויסגאבע, ווילנע: ווילנער פערלאג פון ב. קלעצקין, 1926, ז’ 604.

6 “האמת ליאמר, שגם אנו מאוכזבים קצת מזרות זו של משורר עברי, המדבר לא על ארץ-ישראל אלא על ‘המזרח’, כאילו תייר סתם נקלע לכאן ומצא הווי אכסוטי, שמקצתו נראה לו ומקצתו לא נראה לו. מין תבלול היה בעיניו”. כהן, הערה 3 לעיל, עמ’ 74.

שטיינברג דמות חדשה, ונתפס כמי שהחל בתהליך של "החלמה". הוא זנח לחלוטין את היידיש, לא כתב עוד מילה אחת לא בשפה זו ולא עליה. הוא התקרב שוב אל ביאליק, שישב גם הוא בעיר באותו הזמן, וערך מחדש את שירתו העברית. בשנת 1923 פרסם את האוסף שירים בהשמטת רוב השירים הדקדנטיים – ספר הסטירות מצומצם בו לכמה מחזורי שירים וספר הבדידות נעלם לגמרי.⁷ כששב שטיינברג לתל אביב שוב נחשבו סיפוריו ומסותיו, שיצאו לאור בעברית באותן שנים, קבילים מבחינה אומנותית, ואף זכו להערכה רבה. השינוי באישיותו וביצירתו נחשב יוצא דופן. המבקר דן מירון הדהד רגש שחשו מבקרים מוקדמים יותר, כשכתב בשנת 1963 ששירתו הבוגרת של שטיינברג והפואטיקה הייחודית שלה כה שונות משירתו המוקדמת, שהייתה, בסופו של דבר, חיקוי של שירת ביאליק, עד שנדמה כי מדובר בשני משוררים: שטיינברג המוקדם ושטיינברג המאוחר.⁸

אך גם בדמותו ה"משוקמת" נבדל שטיינברג משאר הקהילה הספרותית, ונותר ייחודי ולא מקובל.⁹ פרשת ספר הסטירות הכתימה את דמותו, גם אם אופי הכתם השתנה מדבר המחייב גינוי לדבר־מה שמתוך נימוס לא יוזכר. במהדורת כל כתביו שפרסמה הוצאת דביר במלאת עשור למותו שימרו את הבחירות שבחר שטיינברג כשערך את הספר שירים: את ספר הסטירות כללו בגרסתו המקוצצת, ועל עצם קיומו של ספר הבדידות אף לא רשמו.¹⁰ גם מהפולמוס ההיסטורי שהקנה לשטיינברג את מקומו בדברי ימי הספרות הישראלית – הפולמוס סביב "גילוי" מחדש בידי נתן זך – מקומם של הספרים נפקד. זך, שקרא תיגר על אלתרמן ועל שירתו, הציג מסד לשושלת חלופית של שירה עברית בסדרת רשימות במדורו "חובה לגלות".¹¹ ברשימות אלה הפנה את הזרקור אל שטיינברג ואל משוררים אחרים, וטען כי יצירתם היא חלופה נמחקת ומושכחת לשירה של ביאליק ודורו – והפולמוס שעורר בטענתו הזאת לא שכך שנים רבות.¹² אך ספריו של שטיינברג שבמוקד ענייננו אכן נמחקו ונשכחו, ולא הוזכרו בשנית – אם בידי זך ואם בידי מתנגדיו.¹³ כבר כחצי שנה לפני שזך הפנה את הזרקור אל שטיינברג טען מירון לנרטיב גדילה בשירתו. על פי מירון, בשירתו המוקדמת שזר שטיינברג, בזכות יכולתו הדרמטית, הנובליסטית, מחזורי שירה המתעלים על מגבלותיהם של השירים הבודדים, שהיו, לפיו,

7 יעקב שטיינברג, שירים, ליפסיה: א"י שטיבל, 1922.
 8 דן מירון, "בין מוקדם ומאוחר בשירת יעקב שטיינברג", הארץ [18/1/1963], עמ' 10, 16. דברים דומים מפי מבקרים אחרים מביא ישראל כהן, אספקלריות, רמת גן: מקור, 1968.
 9 כהן, שם, עמ' 181; גדעון קצנלסון, "מונוגרפיה על יעקב שטיינברג", מאזנים לח, 3 (פברואר 1974), עמ' 169.
 10 יעקב שטיינברג, כל כתבי יעקב שטיינברג, תל אביב: דביר, 1957.
 11 אבנר הולצמן, עד הלום: תחנות בספרות העברית, ירושלים: כרמל, 2016, עמ' 373; נתן זך, "הקול המחריש", השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת 1954-1973, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 230-243.
 12 הולצמן, שם, עמ' 369; הלל ברזל, שירת התחייה: אמני הזיאנר, תל אביב: ספרית פועלים, 1997, עמ' 712-713.
 13 קצנלסון, הערה 9 לעיל, עמ' 175.

"זרים ודוחים" בחלקם, ציניים ומנייריסטים, יהירים שלא במקום ומזלזלים בקורא.¹⁴ מירון סרטט נרטיב של גדילה והתפתחות פואטיות שהגיע לשיאו במחזורים המאוחרים "חרוזים בניכר" ו"סונטות מבית הקפה", שנכתבו בברלין בשנת 1922, אבל, כפי שכותבת טלי לטובצקי, בדבריו הסתמך על המחזור "מן הקריה" – המחזור ה"מתוקן" שערך שטיינברג ב-1923 מתוך שירי ספר הסטירות.¹⁵ ברשימת ביקורת שפורסמה במאזניים על המונוגרפיה שחיבר ישראל כהן יעקב שטיינברג: האיש ויצירתו הוצגה עדות מעניינת ליחס הנחשב ראוי אל שני הספרים.¹⁶ מחבר הרשימה גדעון קצנלסון שש על פרסום המונוגרפיה, שמצא בה תיקון היסטורי לעוול שנעשה כאשר "פרחי הכהונה הפרופסורית [...] הכריזו איפוא על עצמם כ'מגלי' יצירתו של יעקב שטיינברג וגואליה מן הגניזה הנשכחת, שנגזרה עליה מחמת קוצר-דעתם של בני-הדור", ומזכיר כי בנקל הוכח שלא הייתה כל התעלמות מיעקב שטיינברג, שיצירתו נחקרה ונידונה ושמייעוט קוראיה נובע "מחמת אופיה וטיבה של יצירה זו כשלעצמה, שמיטיבי-טעם בלבד עשויים לבוא בסודה".¹⁷ לאור המונוגרפיה החדשה, מזכיר קצנלסון את הא-היסטוריות של זך ואת שגיאותיו הברורות. עם זאת, הוא חש שכהן אינו מצליח למוטט את טיעונו של זך, משום שספרו נשען על אותו מסד פגום, קרי: הספר הערוך של הוצאת דביר. קצנלסון מסכים, בטון אלים להבהיל, עם הגישה של כהן כלפי "אותו חלק בשירת יעקב שטיינברג, שבא לידי גילוי בשני ספריו המוקדמים, 'ספר הסטירות' ו'ספר הבדידות', ועל דעת קוראיו, כוותיקים וכצעירים, בימי חייו ובימינו אלה, לא זכה ולא ראוי היה לאהדה". עם זאת, הוא מוסיף שראוי היה לכתוב עליהם. יחסו המגמתי של כהן ליצירותיו של שטיינברג, לפי קצנלסון, הוא שמנע ממנו להציע הסבר לפרק "מביש" זה בחייו, הסבר שהיה גם חושף את דלות טיעונו של זך.¹⁸

מדוע עוררה השירה הזו של שטיינברג אנטגוניזם כה רב במשך זמן כה רב? התשובה כרוכה בכפירתו בתחייה הלאומית ובכך שהציע לה חלופה קונקרטיית. בשירי ספר הסטירות וספר הבדידות פנה שטיינברג נגד אמת המידה האסתטית שסופרי התחייה העברית אימצו כתנאי בל יעבור של ביטוי אומנותי. בשני הספרים החצין פואטיקה של כעס כלפי ספרות התחייה, ובמיוחד כלפי תביעתה לנורמליות, להתנהגות שירית המביעה התחדשות רגשית דרך המעשה הציוני ומציגה סובייקט פסיכולוגי ריאליסטי, המתכונן דרך שלילת המרחב היהודי – דרך שלילת הגולה. לעומת תביעה זו העמיד שטיינברג פרודיה פרועה, הציג את תוצאות הכינון המחודש כגרוטסקה, והציב חלופה פואטית לספרות הלאומית: הבניה דקדנטית של הסובייקט, שאינה דוחה את המציאות היהודית, במקום זו הסימבוליסטית-רומנטית, השוללת אותה.

14 דן מירון, "על הנובילה השירית של יעקב שטיינברג", הארץ [12/4/1963], עמ' 10.

15 טלי לטובצקי, "אור נפש נפרדת" – הפואטיקה של המלנכוליה: קריאה בין-סוגית ביצירתו העברית של יעקב שטיינברג, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2015, עמ' 47-102.

16 קצנלסון, הערה 9 לעיל; ישראל כהן, יעקב שטיינברג: האיש ויצירתו, תל אביב: דביר, 1972.

17 קצנלסון, שם, עמ' 169.

18 שם, עמ' 176.

כפי שכותב רז־קרקוצקין, שלילת הגולה הייתה “שלילה של גישות־יסוד שהוגדרו כבלתי־רלוונטיות”.¹⁹ השיח של שלילת הגולה, שמנסחיו ברדיצ’בסקי וברנר, גרס כי מציאות החיים היהודית כולה, הגולה, היא סימפטום למהות היהודית המושחתת, המעוותת, ששורשיה בזיוף השכלתני והפלפלני של המסורת הרבנית, המנותקת מהיצירה האותנטית, מחיי המעשה ומהיצריות הגברית.²⁰ הביקורת של שטיינברג, שלא שללה את הגולה, אתגרה את רעיון הלאומיות הטריטוריאלית, ונקשרה לקורפוס תרבותי קוסמופוליטי שצמח באותן שנים בתרבות הרוסית, וכן לתרבות הלאומית היידישיסטית, שחרטה על דגלה את האוטונומיה התרבותית כחלופה למדינת הלאום. תרבות זו לא פסלה בהכרח את התרבות העברית, והייתה מקובלת על זרמים רבים בציונות, שהיו קשובים לצורך ב“עבודת ההווה”, קרי למאבק למען צדק חברתי באירופה. בהתאם לשיח של שלילת הגולה, עצם הביקורת של שטיינברג נראתה למבקרים ככפירה בעיקר, ויותר מכך – כסממן של נִירוזה.²¹ “ההיגיון הבריא” של הספרות הלאומית, על פי הערך שהצמידה ל“נורמליות”, הציג את דחייתו הכועסת של שטיינברג כמחווה אנוכית חסרת היגיון, הנעשית בשם עיקרון ריק. כפי שכותבים בנבג’ וחבר, חלק מרכזי מפעולתה האידאולוגית של ביקורת הספרות בתקופת התחייה היה לרוקן מתוך ביקורת שאתגרו את הדומיננטיות שלה. הביקורת בתקופה זו נכתבה מעמדה המציגה אופק חד־פרשני, שאינו סובל נוכחות של אחר בצידו.²² אופנים שונים של הבניית הסובייקט, למשל כמיעוט אזרחי רב־לשוני, – הגם שנפסלו בטענה כי אינם ראויים מבחינה אומנותית וכי הם מצביעים על פגם נפשי – נתפסו כאיום על הפרויקט הלאומי.²³

בניסיון לתאר את ההיסטוריה של הספרות העברית במונחים של ספרות לאומית “נורמלית”, שצמחה בטריטוריה עצמאית חד־לשונית, אין כל היגיון. את הספרות העברית יש לקרוא כחלק מ“המכלול היהודי הספרותי המודרני”, בלשונו של דן מירון: מערכת רב־לשונית מורכבת, שהעברית – רק אחד מאגפיה – מנהלת בה שיח עם שפות ותרבויות אחרות, יהודיות ולא יהודיות.²⁴ קריאה כזאת טוענת מונחים כמו תחייה, רומנטיקה, דקדנס וסימבוליזם במעט מהאנרגיה הרת הגורל שמילאה את השיח בזמנו, ולאורה של קריאה כזאת מתברר לנו טיב ביקורתו של שטיינברג וטיב אותן גישות יסוד שהוגדרו “בלתי־רלוונטיות”.

19 אמנון רז־קרקוצקין, “גלות בתוך ריבונות: לביקורת ‘שלילת הגלות’ בתרבות הישראלית”, תיאוריה וביקורת 4 (סתיו 1993), עמ’ 29.

20 גדעון שמעוני, “בחניה מחדש של ‘שלילת הגלות’ כרעיון וכמעשה”, אניטה שפירא, יהודה ריינהרץ ויעקב הריס (עורכים), עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2000, עמ’ 47–48.

21 לעניין חיוב הגולה כהפרעה נפשית ראו, רז־קרקוצקין, הערה 19 לעיל, עמ’ 32.

22 אמיר בנבג’ וחנן חבר, “מבוא: היסטוריה ספרותית וביקורת הספרות”, אמיר בנבג’ וחנן חבר (עורכים), ספרות ומעמד: לקראת היסטוריוגרפיה פוליטית של הספרות העברית החדשה, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2014, עמ’ 36.

23 חנן חבר, “גורו לכם מן הגליצאים”: ספרות גליציה והמאבק על הקאנון בסיפורת העברית”, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ’ 9, 23.

24 Dan Miron, *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2010

כדוגמה לביקורת זו נקרא שיר המיישם בדקדקנות את הפואטיקה השטיינברגית, הלקוח מספר הסטירות. כמו כן נקרא את אחד השירים ה"לאומיים" היחידים של שטיינברג ביידיש: "דאס יודישע מעדעל".²⁵ קריאה השוואתית זו תראה כי אף שהביקורת על עצם רעיון התחייה הלאומית דומה בעברית וביידיש, הכאב שונה, ונובע מהאופן שבו השיח מתנהל במרחב התרבותי-לאומי.

"ועל כל פנים בהכרתנו אנחנו, ציוני המזרח, יוצאי רוסיה, היתה תחית הלשון [...] קודמת לתחית הארץ"²⁶ או: הנרטיב של התחייה

"התחייה" הוא השם לתהליך שבו, בסוף המאה התשע-עשרה ובמהלך העשור הראשון למאה העשרים, התגבשו הספרויות בעברית וביידיש לכדי מוסדות לאומיים משמעותיים.²⁷ השינוי באופייה של הספרות העברית מתרחש שעה שהספרות מתנערת מכפיפותה למחויבות האזרחית ולמוסדות הציבור הלאומיים, ותובעת תחתם ספירה אוטונומית נפרדת וזכות לדבר בקולה-היא ולהנהיג.²⁸ הזכות להנהיג נובעת מכך שהספרות עצמה, בשל כינונו של סובייקט לאומי אוניברסלי, הופכת מכשיר לגאולה.²⁹ כינונו של סובייקט אוטונומי ריבוני יוכיח שהיהודים ראויים להיות אומה ככל האומות; ובאומנות ובשפה יתרחש המופת כאשר האומן יפיק מסמנים שייחוו כייצוג של סובייקט כזה. אזי תקרין הספרות העברית אופק אוטופי שיראה כי קוראיה – כספרות מוכרת בטריטוריה לאומית מוכרת – יזכו בכל הזכויות האוניברסליות שהם זכאים להן כסובייקטים ריבוניים. תפיסה זו של התרבות הלאומית הפכה את הספרות, ובעיקר את השירה ואת ביקורת הספרות, לכוח פוליטי משמעותי המלווה את התנועה הציונית. השירה והביקורת ליוו את התחייה הלאומית הציונית, ועיצבו את האופן האסתטי ה"נכון" שבו יש לייצגה. משימה זו סימנה גם את תחייתה של השירה העברית, וזו פרצה והשתכללה, ונעשתה לז'אנר המוביל בייצור הדימויים השימושיים לתנועה הלאומית הצעירה, בזכות מערכת סמלית רבת-עוצמה, שביאליק נעשה למייצגה, המראה את האדם היחיד כתלוש ומבודד ממציאות החיים בגולה – סביבה גוועת שבה הוא נטע זר דחוי. הסובייקט שנוצר בשלילה זו אוטופי ומוכוון לעתיד, על אף צער העולם העשוי לנבוע ממנו, משום שהתפתחותו האישית והרגשית

25 יעקב שטיינבערג, "דאס יודישע מעדעל", דער וועג (1906/9/6), עמ' 7.

26 חיים נחמן ביאליק, "להרחבת הלשון ותקונה: מחסורי לשוננו ותקנתה", לשוננו לה (תמוז תרפ"ט), עמ' 51.

27 חבר, הערה 23 לעיל, עמ' 17; Miron, הערה 24 לעיל, פרק 4; David Fishman, *The Rise of Modern Yiddish Culture*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2010, pp. 15-16; Barry Trachtenberg, *The Revolutionary Roots of Modern Yiddish, 1903-1917*, New York, NY: Syracuse University Press, 2008, p. 14

28 בנגלי וחבר, הערה 22 לעיל, עמ' 17-18.

29 חבר, הערה 23 לעיל, עמ' 21.

קשורה באורח אינטימי לפרויקט התחייה הלאומית. כפי שכותב הרשב, הפריצה של השירה העברית, ובראשה ביאליק, הייתה שבר רדיקלי והיפרדות משירת ההשכלה, אבל גם אימוץ והמשך של תפיסת השירה והפואטיקה ששלטו בתרבות הרוסית.³⁰ בזכות האופן שבו ביאליק אימץ את הפואטיקה הרוסית, הצליח המשורר לתת ביטוי פואטי לסובייקט לאומי – הישג כביר, שבזכותו העניק לו קלוזנר ב־1902 את התואר “משורר לאומי”.³¹ הישג זה משרת את הנרטיב של ספרות התחייה, שאומץ ופותח בהשראת התרבות הרוסית, נרטיב שנשען על הביקורות השמרניות של המודרנה, כמו זו של מקס נורדאו, שגרסו כי על תרבות אירופה להתנער מהניכור, מהיאיוש ומתוגת מפנה המאה (fin de siècle) שפשו בה ולדחות את הדקדנס המרעיל והקוסמופוליטי ההולם את השפל התרבותי. התחייה היא אפוא הפרויקט התרבותי-לאומי של דחיית הדקדנס באמצעות שיבה אל הרגש הלאומי ואל הרומנטיקה – שיבה שתוביל אותה התרבות הלאומית.³²

“אֲנַחְנוּ — שְׁפִי זְרוּעוֹת אֶשֶׁר לְצֶלֶב אֶחָד”³³ או: דקדנס וסימבוליזם

המשמעות הפואטית של נרטיב התחייה היא דחיית הדקדנס. באופן כללי, בהיסטוריה של הספרות האירופיות משמעות המונח “דקדנס” מעורפלת. הוא מצוין זרם אומנותי

30 בנימין הרשב, שירת התחייה העברית: אנתולוגיה היסטורית-ביקורתית, כרך א, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000, עמ' ט"ז. בעניין תרבות התחייה הלאומית ברוסיה, ראו: Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, Henry Hardy (ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013, p. 58; Isaiah Berlin, *Russian Thinkers*, Henry Hardy and Aileen Kelly (eds.), London: Penguin Books, 2003. המחקר בנוגע לקשר העז בין התרבות הרוסית לספרות העברית עשיר. מאמר זה מסתמך בעיקר על עבודתו המקיפה של חמוטל בר־יוסף ואסתר נתן, ועל תרומתו העכשווית של רפאל צירקין־סדן. ראו, למשל: Hamutal Bar-Yosef, “Reflections on Hebrew Literature in the Russian Context”, *Prooftexts* 16, 2 (May 1996), pp. 127-149; חמוטל בר־יוסף, מגעים של דקאדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר, באר שבע: אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 1997; חמוטל בר־יוסף, “השפעת הדקאדנס בספרות הרוסית על שירת ביאליק”, דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות 10, ג 2 (1989), עמ' 144-150; חמוטל בר־יוסף, “ההתקבלות של ולדימיר סולוביוב בעיתונות, בהגות ובספרות היהודית”, איגוד: מבחר מאמרים במדעי היהדות יד, ג 2 (2005), עמ' 195-211; אסתר נתן, הדרך ל”מתי מדבר”: על פואמה של ביאליק והשירה הרוסית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993; אסתר נתן, “ענקים מאובנים מקיצים: על הקבלה בין שיר של סולוביוב לפואמה ‘מתי מדבר’”, דפים למחקר בספרות 5/6 (1989), עמ' 99-114; רפאל צירקין־סדן, אותיות יהודיות בספריית פושקין: יצירתו של יוסף חיים ברנר וזיקתה לספרות ולמחשבה הרוסית, ירושלים: מוסד ביאליק, 2013; רפי צירקין־סדן, “ביקורת הספרות של ברנר ותאוריית הראליזם הרוסי”, מחקרי ירושלים בספרות עברית כג (תש”ע), עמ' 183-214.

31 הולצמן, הערה 11 לעיל, עמ' 257, 263.

32 Georgette Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Hague: Mouton, 1958, p. 100; Adrian Wanner, *Baudelaire in Russia*, Gainesville, FL: University Press of Florida, 1996, pp. 7, 148

33 ויאצ'סלב איבנוב, “האבה”, מרוסית: אברהם שלונסקי, שירת רוסיה, אברהם שלונסקי ולא גולדברג (עורכים), תל אביב: ספרית פועלים, 1983, עמ' 22.

פוסט-רומנטי, לעיתים כמאפיין צורני ולעיתים ככינוי גנאי, בהתאם לאופן שבו השירה עצמה התקבלה. לדוגמה, ברוסיה היה המונח לכינוי גנאי בפי הביקורת, שם נרדף לכל מה שנחשב "מודרניזם", והוצג באור שלילי ביותר מימין ומשמאל. הדקדנס נתפס כאומנות לשם אומנות – הסימבוליזם הצרפתי של בודלר וורלן, הפילוסופיה הגרמנית של ניטשה והספרות הסקנדינבית, ספרות שבמקום לחנך עוסקת במעוות, במכוער, במופקר ובִּרְקוב.³⁴ לעומת המבקרים, חסידי המודרניזמים הללו אימצו בגאווה את השם "דקדנס" כמסמן של זהות לעומתית. משוררים רוסים חסידי הפואטיקה הצרפתית כגון ולרי בריוסוב, קונסטנטין בלמונט, דמיטרי מרז'קובסקי ואשתו זינאידה גיפוס העלו על נס את שהוטח בהם: האנוכיות והסטייה, המבט המתנשא והמרוחק מכל דבר חברתי והתיעוב כלפי כל דבר טבעי – זאת כמחאה נגד אוירת הסטגנציה החברתית והריאקציה הפוליטית, וכן נגד הסנטימנטליזם העקר של השירה דאז, שנתפסו כנובעים מהכפפת הספרות לערכים האזרחיים.³⁵

משוררי התחייה הרוסים, בני תור הכסף המהולל שצמחו בתנועה הדקדנטית כגון אנדרי ביילי, ויאצ'סלב איבנוב או אלכסנדר בלוק, חוללו את המהפכה של שירת התחייה באמצעות סינתזה של הדקדנס עם מחשבת התחייה.³⁶ הם לא דחו את "הדקדנס המשוקץ", שכן ראו אותו כמחאה מוצדקת נגד ניכור המודרנה התעשייתית.³⁷ התחייה הסימבולית שלהם מתרחשת כשהמשורר המנוכר מוצא את דרכו בחזרה אל חיק האומה, ושיבתו מקבלת ביטוי בצייטוט או שילוב של תוכן לאומי רומנטי – שנחשב רוסים במהותו, ונשאב מהספרות המיסטית-סלבופילית, משירתו של טויצ'ב ועד לפילוסופיה של סולביוב – בצורה הדקדנטית.³⁸ משוררים שאימצו את התפיסה והפואטיקה של ביילי ואיבנוב

34 בר־יוסף, מנג'ים, הערה 30 לעיל, עמ' 22; Wanner, הערה 32 לעיל, עמ' 56, 57; Donchin, הערה 32 לעיל, עמ' 17; F. D. Reeve, "Vesy: A Study of a Russian Magazine", *Slavonic and East European Review* 37, 88 (December 1958), p. 223.

35 Wanner, הערה 32 לעיל, עמ' 58.

36 החלוקה למשוררי הדקדנס והסימבוליזם, ששורשיה בדיונים האסתטיים שבין בריוסוב לביילי ואיבנוב מעל דפי כתב העת *Весы* ("מאזניים"), התקבעה כשיפוט אסתטי ערכי בביקורת הספרות הרוסית. החלוקה שעל פיה הדקדנס חקיני ונחות ואילו הסימבוליזם אנושי, אותנטי ולאומי הייתה מקובלת הן על המבקרים הסובייטים והן על המבקרים האחרים. כפי שנראה בהמשך, ההבדל בין הזרמים נעוץ בגנאלוגיה הספרותית שהציעו, צרפת מול גרמניה, ובאוטופיה שהציגו, אירופית אוניברסלית מול לאומית פרטיקולריסטית. חמוטל בר־יוסף, סימבוליזם בשירה המודרנית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 51; Reeve, הערה 34 לעיל, עמ' 223.

37 Donchin, הערה 32 לעיל, עמ' 7-8.

38 Boris Christa, "Andrey Bely and the Symbolist Movement in Russia", Anna Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1984, p. 382. פידור איבאנוביץ' טיטצ'ב (1803-1873) היה משורר ודיפלומט רוס, מגדולי משוררי רוסיה, רומנטיקן ופופוליסט, והוא גרס כי דמותה של רוסיה רחבה מכדי להבינה שכלית, וכי יש ללכדה בדמיון. ולדימיר סרגייביץ' סולוביוב (1853-1900) היה תיאולוג נוצרי, פילוסוף, משורר, מבקר ומחזאי, והוא הגדיר את השירה כמשימה אסכטולוגית ואת האומנות כפתרון. על השפעתו על הספרות העברית ראו, בר־יוסף, "ההתקבלות", הערה 30 לעיל, עמ' 209-210.

כינו את עצמם סימבוליסטים, ודימו עצמם חוזים ומנהיגים; אלה כמו בריוסוב, שדחו אותה, נקראו בידי הסימבוליסטים דקדנטים, ותוארו כפתולוגיים ואנוכיים.³⁹

"יְהִי שְׁקֹר חֲזִינֶךָ — אֲךָ יִכֶּה וּמִרְחֶם"⁴⁰ או: התחייה בעברית

בהקשר הספרות העברית, פעילים כדוגמת קלאוזנר וברנר עשו רבות לקיבוע תפיסת התחייה כנורמה אסתטית וכציווי פוליטי. הבסיס לפרויקט הספרותי-הלאומי הזה מצוי בדבריהם של הוגים כגון נורדאו ובשיח הספרותי הרוסי של התקופה, וניסוחו ייחודי: בגולה תקפה את היהדות מחלה ניוונית, או אולי, מוטב, בגולה הפכה היהדות עצמה למחלה ניוונית. הדקדנס הקוסמופוליטי הוא סימפטום טבעי של מציאות החיים היהודית וייצוג ריאליסטי נאמן שלה.⁴¹ המזור למחלה מצוי בשינוי המצב ההיסטורי, כלומר במעשה הציוני שתוביל התחייה הספרותית.⁴² במאמר שעוד אצטט בהמשך ברנר מציג עמדה זו בבירור. במאמר זה, שבו ברנר סוקר, בין השאר, את ספר הסטירות של שטיינברג, הוא טוען שאופייה העגמומי של השירה העברית, המאופיין בדקדנס ובמלנכוליה, הוא תיאור ריאליסטי של מצב העניינים החומרי והנפשי של היהודים, ושספרות עברית בריאה לא תוכל להתקיים בעת הנוכחית בגולה. כל שהספרות יכולה לעשות הוא להנכיח את ההיעדר המניע אותה ולהצביע על היתכנותה של ספרות בריאה בעתיד:

לספרות העברית הישנה הייתה ארץ-מולדת, אשר ממנה ינקה: הדת והאמונה בהקב"ה [...] זו הייתה מולדת פיקטיבית [...] אבל הייתה; ברם הספרות העברית החדשה, החילונית, חסרה ארץ-מולדת לגמרי, עד אשר יקום דור חדש של בעלי עבודה יהודית טבעית ביישובנו הקטן, הארץ-ישראלי [...] הרי היא, ספרותנו הכואבה, ניוונה רק מן המשבר, מן הגעגועים לאי-האפשרות, מן החסר הזה גופו — שלא לומר: מן הריקניות.⁴³

ברנר דורש מהמשורר העברי סימבוליזם בגרסת התחייה, שיאחד את הצורה הדקדנטית עם הרוח הרומנטית והלאומית.⁴⁴ הוא עצמו מספק דוגמאות לסינתזה זו ברומנים שלו, הנכתבים מנקודת מבט דקדנטית לעילא, זו של התלוש. הגיבור עצמו אינו מסוגל

39 Donchin, הערה 32 לעיל, עמ' 100; Wanner, הערה 32 לעיל, עמ' 148; בריוסוב, מגעים, הערה 30 לעיל, עמ' 36.

40 זלמן שניאור, "[וְהִיָּה כִּי יֵרֵד קוֹ זָהָב וְנִקְבָּדָה]", עם שְׂקִיעַת הַחֶמֶד: שִׁירִים (1906-1900), ורשה: תושיה, תרס"ז, עמ' 35-36.

41 בריוסוב, מגעים, הערה 30, עמ' 28.

42 שם, עמ' 25, 30.

43 יוסף חיים ברנר, "מצרור כתבים ישנים (הרהורי קורא)", כל כתבי י"ח ברנר, כרך ג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ח-תשמ"ה, עמ' 412-413.

44 בריוסוב, מגעים, הערה 30 לעיל, עמ' 35.

להשתחרר ממצבו המנוון, אבל עם זאת, קיימת תמיד אינדיקציה להיתכנותה של תשובה. ראו, לדוגמה, את סצנת המשפחה הקדושה בסוף הרומן מכאן ומכאן:

הינדה הזקנה יצאה ונשאה, כערבית, על ראשה את הפח עם עוגות-הפיתות. [...] ראשו של עמרם הקטן עדיין היה מונח בחיקו של אריה לפידות, ודבר-מה עצוב, פשוט, מעורר חמלה, ויחד עם זה סודי, חשוב ויקר עד אין קץ היה בדביקות זו. שרידי קוצים היו להם לשניהם על בגדיהם הפרומים ובראשיהם. [...] ואותו הסוד הגדול היה גם בקוציהם גם בעמידתם. על משמרתם עמדו. על משמרת-החיים עמדו הזקן והילד, נעטרי-הקוצים. החמה זרחה כמו לפני הגשם. ההנהיג חיתה. הוית-קוצים. כל החשבון עוד לא נגמר.⁴⁵

סצנה זו, הנמסרת מנקודת מבטו של המספר התועה ואחוז המרה השחורה, רומזת לאפשרות של גאולה בדמותו של אריה לפידות המתיישב, בן דמותו של א"ד גורדון, שבאישיותו המלאה מציג ניגוד עז לשפה המסוכסכת ולמבט המנוכר של הדובר. הסצנה עומדת בניגוד לטון הדקדנטי של הרומן, וחותמת אותו ברגע של שגב, הרמוניה ושייכות. בשירה מעוצב המודל לתחייה בשירת ביאליק, הנקראת כהגיוגרפיה, כשמהלך חייו הביוגרפי של המשורר מיוצג בהתפתחות שירתו: ראשית השירה המוקדמת והבסיסית בסגנון חיבת ציון, לאחר מכן הדקדנס המופיע בשיריו כדיכאון ומשבר, ולבסוף תחום סימבוליסטי גואל ב"הַבְּרָכָה", ב"זֶה־ר" ובשירים אחרים.⁴⁶ למשוררי התחייה, שכוננו תלמידי ביאליק, הייתה שירתו למודל ומאגר תוכן לאומי לציטוט. הסינתזה של התחייה והדקדנס נעשתה בשיבוץ פְּרודי של מובאות מהרומנטיקה העברית, ובעיקר של ביאליק, ושל הדימויים והאידיאלים שנגזרו ממנה, בתוך צורות והקשרים דקדנטיים ומודרניסטיים, שמצד אחד ביקרו את האידיאלים הללו כלא רלוונטיים ומצד שני הנכחו את המובאות כרובד רגשי לאומי עמוק וכאופק אוטופי נחשק.⁴⁷ דוגמה לפרקטיקה זו אפשר למצוא בשירו של זלמן שניאור "וְהָיָה כִּי יֵרֵד קוֹ זָהָב וְיִקְבָּדוּ",⁴⁸ שנמענו הוא בבירור ביאליק. כפי שכותב מירון, שניאור מצטט בשיר זה את שלושת הצמתים הביוגרפיים של שירת ביאליק: הרצון לחרוג מעולם המסורת החשוך אל האור, הפחד מהטרנסגרסיה שרצון זה מגלם, ופתרון הסתירה בסינתזה הלאומית, שבה הזיק יישמר ואף ילובה בהקשר החדש, הלאומי.⁴⁹ אצל שניאור דרמה אישית לאומית זו מתורגמת ברוח הדקדנס: הלב ההרוס הוא ליבו של המשוטט מוכה השיממון, הבוסרי "מרוב פשעים קלים ומרב עונג חול ומכפירה בכל", האור הוא אור היום והזיק הוא שריד תמימות ורוך שנותרו בלב ה"דנדי"

45 יוסף חיים ברנר, "מכאן ומכאן", כל כתבי י"ח ברנר, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ח-תשמ"ה, עמ' 374.

46 הולצמן, הערה 11 לעיל, עמ' 92.

47 דן מירון, בודדים במועדם: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, תל אביב: עם עובד, 1987, עמ' 152. לדיון מפורט בפרקטיקה הפרודית של תלמידי ביאליק ראו עמ' 433-115.

48 שניאור, הערה 40 לעיל.

49 מירון, הערה 47 לעיל, עמ' 182.

המושחת.⁵⁰ סוף השיר מגדיר את הכמיהה שבו כתשוקה דקדנטית, חיפוש מודע אחר סם שיפיג את השיממון:

לו גם פֿזב נבואַתֿך — אַך פֿזב מַנחם,
 ?הי שְׁקֵר חֲזִיוֹנֿך — אַך זָפּה וּמַרְחֵם ;
 לו לְבִי אַך יִכְלַע דְּכָרִיך בְּרַעֵב
 וְנִכְנַע יִסְתַּבֵּך בְּרִשְׁתֵּך־זָהָב,
 לו לְבִי רַק יִצְמִין בְּך !⁵¹

בסיום זה ניכר מהלכה של שירת התחייה ברוח הסימבוליזם, שתואר למעלה. השיר מציג סובייקט פסיכולוגי אוטונומי, שאישיותו, ניסיונו וידענותו גורמים לו לפקפק ומונעים ממנו להאמין. חוויותיו מעוררות בו כעס על הכזב של ביאליק. אבל הפקפוק נובע מהמצב ההיסטורי. שניאור אינו מערער על הצורך באמונה ולא על הבסיס הרגשי והלאומי שמקנה לאמונה זו את כוחה. בסיס זה עולה, לדוגמה, כשהחרוז הפנימי קושר את הכזב עם הרעב ורשת הזהב, שהיא מובאה משירו של ביאליק "הבְּרָכָה":

וְהוּא, הָאֵיתָן, מְשַׁטַּח חֲרָמֵי זָהָב כְּלוֹ,
 לְרִצּוֹנוֹ, פֶּשֶׁמְשׁוֹן בִּיַדֵי דְלִילָה, עוֹמֵד נֶלְפֵד,
 מִתּוֹךְ שְׁחוֹק קַל וְאוֹר פְּנֵי אוֹהֵב מְרַגֵּשׁ כַּחוֹ,
 בְּרִשֶׁת פֶּז־שֶׁל־עֲצָמוֹ, מְקַבֵּל אֲסוּרִיו בְּחִבָּה,⁵²

הקורא מתחבר למיתוס באופן דקדנטי־אירוני, דרך המיניות הפרוורטית הממלאת את כניעת שמשון לדלילה בשיר של ביאליק. מיניות זו מיתרגמת לכניעת הדובר למשורר הגדול תמורת רגע של "גן עדן מלאכותי". עם זאת, אף שהשיר מבטל בגלוי את הקול הנבואי של ביאליק, במקביל הוא גם מעורר במחשבתו של הקורא את המסורת הרומנטית ששורשיה במיתוס הלאומי. כלומר, למרות חוסר־הרלוונטיות ששניאור מוצא בשירת ביאליק, הכמיהה בשירתו אותנטית, ובהתמסרות לפנטזיה הזו נרמזת אפשרות של שיבה מוצא מהדקדנס המשתק.⁵³

50 שם, שם.

51 שניאור, הערה 40 לעיל, עמ' 30.

52 חיים נחמן ביאליק, "הבְּרָכָה", אבנר הולצמן (עורך), השירים, אור יהודה: דביר, 2004, עמ' 293.

53 בר־יוסף מביאה את דבריו של המסאי ניקולאי מינסקי, שכונה בידי הסימבוליסטים "המורה הראשון של הסימבוליזם", מספרו *При святъ совѣсти: мысли и мечты о цѣли жизни*, שבו הגדיר את הכמיהה עצמה כדרך להירפא מחוסר המשמעות. בר־יוסף, הערה ("לאור המצפון"), שבו הגדיר את הכמיהה עצמה כדרך להירפא מחוסר המשמעות. בר־יוסף, הערה לעיל, עמ' 54.

**”בעלי הכשרונות אשר בימים ההם ניסו לכוון את מצעדם על שתי מסילות [...] כי
בראשונה לא היה הדבר ברור, אם פני הגורל מועדות לעברית הקמה לתחיה או ליודית
המתחדשת”⁵⁴ או: יידישיזם**

מהלך דומה מתרחש באותה העת גם בידיש. בעשור הראשון של המאה העשרים עלה פרויקט לאומי מקביל ומתחרה לפרויקט הלאומי העברי, ששאב השראה מאותם מקורות רוסיים, וזכה לשמות רבים: לאומיות דיאספורית, אוטונומיה תרבותית, עבודת ההווה, ובעיקר יידישיזם. הפרויקט זכה לתמיכה ציבורית אדירה, ובעיני ציונים רבים נתפס כאיום בלתי מבוטל.⁵⁵ גם בידיש נשאה התרבות הלאומית חשיבות אדירה, ותרבות זו ייחסה משקל רב לעמדת התחיה.⁵⁶ אומנם בקרב האידיאלוגים של הבונד העלתה התרבות הלאומית היידישיסטית תביעות פואטיות נוקשות – בדרישותיה לריאליזם מימטי ומעורב חברתית, שיעסוק בבעיות העם ובהתנגשותו־שלו עם רגישות לירית המושתתת על חוויות היחיד – אבל שאר השוק התרבותי ביטא עצמו בנורמות פואטיות חופשיות יותר, ברוח התחיה הלאומית הרוסית.⁵⁷ האישיות הדומיננטית בעולמה של היידיש הייתה י”ל פרץ – הוא היה נערץ כמורה דרך, שלח ידו בצורות ובסגנונות רבים של יצירה ספרותית ושירית, והעניק את ברכתו ותמיכתו ליוצרים שונים ולמגוון תנועות. הוא תמך בגלוי באוטונומיה של האומנות, והתנגד בבירור לכל כפייה אידאולוגית של טעם אומנותי – עמדה שבעקבותיה הסתכסך עם הנהגת הבונד, שאלהייה קרוב מאוד.⁵⁸ כמו ביאליק בעברית, גם פרץ גילם גרסה יהודית־אותנטית לנרטיב התחיה כמהלך ביוגרפי־הגיוגרפי, החל בריאליזם המגויס של ספרי האגורה של בן־אביגדור ושירים כמו־משכילים שכתב בידיש בתחילת דרכו, דרך גילוי העם במסעות אתנוגרפיים לתחום המושב וגילוי הדקדנס בספרו העוגב, וכלה בגילוי האנרגיה הלאומית המפעמת בחסידות וגילוי הפרולטריון היהודי, שהסינתזה שביניהם מגשימה את הנוסח הרדיקלי של לאום כמעמד – שהבונד קידם ופרץ היה שותף חיוני בניסוחו.⁵⁹ הבדלים בולטים בין השניים הם שאצל פרץ המהלך רב־לשוני, ונע מהעברית לידיש ובחזרה בלי לייצר הפרדה עקרונית בין השפות, וכמובן,

54 יעקב שטיינברג, “חצי יובל”, ישראל כהן (עורך), דיוקנאות וערכים: מסות אשר לא נכללו בכל כתביו, תל אביב: אגודת הסופרים העברים בישראל ודביר, 1979, עמ’ 80.

55 Fishman, הערה 27 לעיל, עמ’ 15.

56 Kenneth B. Moss, “Introduction”, *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010, pp. 1-22

57 Fishman, הערה 27 לעיל, עמ’ 13, 53.

58 שם, עמ’ 53.

59 Adi Mahalel, “Weaving the Revolution: I. L. Peretz the Social Protest Writer”, *In Geveb* (May 2016), <https://ingeveb.org/articles/weaving-the-revolution-i-l-peretz-the-social-protest-writer>; Ruth R. Wisse, “Peretz, Yitskhok Leybush”, *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, December 15, 2010, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Peretz_Yitskhok_Leybush

שפרץ אינו מציג כל דרישה לשלילת הגולה.⁶⁰ לתלמידיו של פרץ, הרומנטיקה הלאומית הנחוצה להבראת הצורה המודרנית נמצאה לא בארץ ישראל, אלא בעממיות היהודית, בוויטליזם של החסידות ובאנרגיה הארוטית של הקבלה והזהרה.⁶¹

"הַמְנוּנֵינוּ — אַנְחוּתֵינוּ / וְלִיפֵי הָאָחַר / נַחֲלָה כָּל חֲקֵינוּ / וְנִפְרֹצָה כָּל גְּדֵרֵינוּ"⁶² או: הדקדנס וביקורת התחייה

ברוסית, בעברית וביידיש עמד פרויקט התחייה הלאומית בתחרות חריפה עם מודלים אחרים, וקבלתו כקנה המידה של הספרות הייתה תוצאה של מאבקים בין תפיסות עולם תרבותיות ופוליטיות שונות. שירתו של שטיינברג, שמעולם לא קיבל את הפרויקט הפואטי הזה, מייצגת אחת מתפיסות העולם המתנגדות שרווחו אז, זו של הדקדנס.⁶³ הדקדנס ברוסיה היה חזון תרבותי ופואטי לשילוב התרבות הרוסית בתרבות האירופית – לא כחלק ממדינת הלאום אלא כחלק ממהפכה מודרניסטית פן-אירופית, שבה יחידים מכל הארצות שותפים לדחיית הערכים הישנים ומתנערים מהאסתטיקה המאובנת והמוסר העבש.⁶⁴ מדובר בקהילה בין-לאומית המתכוננת באמצעות הפרקטיקה של תרגום, ציטוט ואזכור, שהקשרה הרב-לשוני והדיפרנציאלי, אם לשאול את מינוחו של דן מירון, מאתגר את המחשבה הלאומית ותובע אופנים חדשים לייצוג הקולקטיב הלאומי. עמדה זו היא תרגום לרוסית, וממנה לעברית וליידיש, של התנגדותם העמוקה והעקרונית של הסימבוליסטים הצרפתים לרומנטיקה, התנגדות שלדעת מנהיג הדקדנטים הרוסים המשורר ולרי בריוסוב, הייתה המהות והנשמה של הסימבוליזם הצרפתי.⁶⁵ כפי שכותבת

60 Wisse, שם. עוד עדות לעמדתו של פרץ מצויה בנוסח ההחלטה שהציע בוועידת צ'רנוביץ: "הוועידה מכירה ביידיש כלשונו של העם היהודי ודורשת את אחדות היהודים בלשון היידיש ותרבותה". הצעה מפורשת יותר מזו של נציגת הבונד אסתר פרומקין שדרשה שלשון החלטת הוועידה תהיה: "הוועידה מכירה ביידיש כלשון הלאומית היחידה של העם היהודי. חשיבותה של העברית היא כערך-זכרון היסטורי, שהקמתו לתחייה אינו אלא אוטופיה". לשון ההחלטה שהתקבלה לבסוף נוסחה על ידי הסופר (הדקדנט) ה"ד נומברג: "הוועידה מכירה בלשון יידיש כלשון לאומית של העם היהודי והיא תובעת למענה שוויון זכויות פוליטי, חברתי ותרבותי; הערה: היחס לעברית פתוח לכל משתתף". יחיאל שיינטוך, "ועידת צ'רנוביץ ותרבות יידיש", חוליות: דפים למחקר בספרות יידיש וזיקותיה לספרות העברית 6 (אביב 2000), עמ' 276, 277.

61 Kenneth Moss, "Jewish Culture between Renaissance and Decadence: *Di Literarische Monatsschriften* and Its Critical Reception", *Jewish Social Studies, New Series* 8, 1 (Autumn 2001), p. 158

62 דמיטרי מרז'קובסקי, "לפני עלות השחר", מרוסית: אברהם שלונסקי, שירת רוסיה, אברהם שלונסקי ולאח גולדברג (עורכים), תל אביב: ספרית פועלים, 1983, עמ' 13.

63 תמוטל בר-יוסף, "רומאנטיזם ודקאדנס בספרות התחייה העברית", מחקרי ירושלים בספרות עברית יג (תשנ"ב), עמ' 171-210.

64 Donchin, הערה 32 לעיל, עמ' 8.

65 Wanner, הערה 32 לעיל, עמ' 87.

אנה בלאקיאן, המאפיינים הפורמליים של הסימבוליזם אינם רק אביזרים פואטיים, אלא הם נובעים מהתנגדות אונטולוגית לרומנטיקה. בניגוד לעמדה הרומנטית, האוחזת באיזו זהות שבין האדם לטבע, הסימבוליזם מוצא פער רדיקלי ובלתי ניתן לגישור בין אובייקט וסובייקט.⁶⁶ תחושה זו של הפער, שנקע גלגל הזמן, שהעולם חרג מעל כנו, הייתה חלק מהותי מהביקורת שהסימבוליסטים הצרפתים הציגו לסביבתם הפואטית והפוליטית, התקפה שכיוונה לפגוע גם במורשת הרומנטיקה, שקדמה להם, וגם בפוזיטיביזם המחניק של סביבתם המיידית, זו של הבורגנות המנצחת של הרפובליקה השלישית.⁶⁷ השיר "Correspondances" של שארל בודלר ("זיקות", בתרגומו של מנור)⁶⁸ נעשה סימן וסמל לראיית עולם זו. בניגוד לתפיסה הרומנטית, שהניחה זיקה המסמלת זהות בין הטבע, הנשגב והתודעה השירית, התפיסה הסימבוליסטית הנכחה את חוסר המובנות של הקיום: העולם מתפרק לרסיסי רשמים שהזיקות ביניהם, השרירותיות והחושניות, מתירות למשורר לעצב את שירו כאובייקט נפרד, מובחן.⁶⁹ השיר, האובייקט האומנותי, לא מייצג אחדות בין הסובייקטיביות האנושית לטבע, אלא מעין עמדה שלישית, הניזונה מרסיסי הרשמים שמעורר האחרון בראשון. במקום לגשר על הפער בין אובייקט לסובייקט השירה הסימבוליסטית הדגישה אותו, והשתמשה בו ככוח מניע ליצירת אפקטים של מסתורין, סתירה ובלבול, הניצבים בבסיסה של החוויה הסימבוליסטית ונתפסים כמפתח למהות הפנימית של ההווה – לפני שהיא מרודדת למציאות יום-יומית צרכנית ובורגנית.⁷⁰ כפי שכותבת ברייטסוף, הדקדנס הרוסי שאף "להשתחרר מכבלים שלא היו קיימים בצרפת: הצנזורה הצארית, דיכוי זכויות הפרט, ומחשבה ספרותית התובעת מהאמן להועיל לעם ולשרת אותו".⁷¹ הגרסה הרוסית לסוליפסיזם הצרפתי העלתה על נס את האנוכיות והשחרור מלחצי הקולקטיב. המאפיינים הפורמליים של הזרם, העמדה האסתטיציסטית, הניהיליזם, הפסימיזם, המיניות הפרוצה והמושחתת, הריחוק האריסטוקרטי הקר והמחושב – כל אלו היו כלים לשחרור המשורר מצמיתותו לחברה ולגורלה, לערכיה המיושנים ולמוסר הלא לרונטי שלה, כולם דברים המונעים מהמשורר לדמיין מושא חדש באמת.⁷²

הסימבוליזם הרוסי, שאימץ את הסימבוליזם הגרמני ואת הפילוסופיה הגרמנית כמודל, ראה בעמדת הדקדנס ה"צרפתית" פתולוגיה והתנוונות של הרוח האנושית והלאומית, וגם, וזה אף חשוב יותר, השפעה זרה קוסמופוליטית, במימון זר, העוינת לרוח הלאום.⁷³ בניגוד לדקדנטים, הסימבוליסטים התאפיינו בדרישה להתבגר ולנוע מעבר לראיית העולם האפלה הזאת, ברוח הפואטיקה של התחייה שתיארנו לעיל. הדקדנטים, כמובן, מעולם לא חשבו

66 Anna Balakian, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*, New York, NY: New York University Press, 1977, pp. 34-35

67 שם, עמ' 5; W. T. Bandy, "Baudelaire d'après Valéry", *Dalhousie French Studies* 5 (October 1983), pp. 3-11.

68 שארל בודלר, פרוזי הקע: מבחור, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 74.

69 Balakian, הערה 66 לעיל, עמ' 34-35.

70 שם, עמ' 49.

71 ברייטסוף, הערה 36 לעיל, עמ' 50.

72 Wanner, הערה 32 לעיל, עמ' 87.

73 כך כתב מקסים גורקי, מובא אצל ברייטסוף, הערה 36 לעיל, עמ' 59.

על עצמם כעל בעיה המחפשת פתרון. למרות דברי הבלע של הביקורת, בעיקר מימין אבל גם משמאל, הם תפסו את עצמם תמיד כמשתייכים לזרם אומנותי ואינטלקטואלי מובחן,⁷⁴ ובדרישה ל"בגרות" או ל"החלמה" ראו תביעה בלתי אפשרית לוותר על ביקורתם על היבט בעייתי ובלתי פתור של הרומנטיקה, קרי: ההבטחה להרמוניה והאחדות הגלומה בה. בביקורתם על הדקדנס, על "האומנות לשם אומנות", כותב פלאכנוב: "היצירות שמחבריהן מוקירים את הצורה בלבד, תמיד מבטאות יחס מסוים – שלילי ללא תקווה [...] – של מחבריהן לסביבתם החברתית".⁷⁵ יחס זה, ה"שלילי ללא תקווה", היה בעיני הדקדנטים המפתח לביקורת חברתית. העד הקר, כפי שכינה המשורר ולרי בריוסוב את העמדה האריסטוקרטית המרוחקת, היה אמצעי מגן מפני הפיתוי של הרומנטיקה והמיסטיקה הלאומית.⁷⁶ חסידי הדקדנס הבחינו היטב שהתביעה להשבת הרומנטיקה והרגש הלאומי לשירה, כדי שאלה יתנו לעיקרון אוניברסלי אנושי ביטוי פרטיקולרי לאומי, היא תביעה מסוכנת. בסופו של דבר, העיקרון הפרטיקולרי שהתחיה הלאומית שאפה אליו היה לדידם בעיקר לאומני.⁷⁷ לדעת הדקדנטים, שדחו גם את הפוזיטיביזם העבש של השירה האזרחית וגם את ההתפעמות הבנאלית מאופיו השורשי של העם, הרומנטיקה היא סוס טרויאני. ברוח זו עומדת גם הביקורת של שטיינברג על הספרות הלאומית. הוא מתנגד לתוכן הלאומי-מיסטי, לכליאת הרוח בתוך הסוגר הפרטיקולריסטי של דם ואדמה. בשירתו, בעברית וביידיש, שטיינברג בוחן את האפשרות הדקדנטית להיכלל כסובייקט אוניברסלי במהפכה פן-אירופית מודרניסטית, שבה ינסח את הפרטיקולריות שלו-עצמו בתוך מערכת רב-לשונית ורב-תרבותית, כחלופה לדטרמיניזם הלאומי של התחיה.⁷⁸ כפי הנראה, חלופה זו עולה דרך מיצג של כישלון: שטיינברג מציג דמות של דובר שתכונותיו האישיות, ה"ספלין" הפרטי שלו, מסכלים פעם אחר פעם את התחיה שב"תחיה". אומנם בשירתו המוקדמת, עד 1910, שטיינברג אכן מאמץ את הפרקטיקה של התחיה,

74 "דגנרטים מבחילים", "אקסהיביציוניסטים מופקרים", "סופרי בית משוגעים", "מושחתים שטופי רעיונות פתולוגיים ומבחילים", "פסולת של אנשים מתורבתים", "עדר חזירים חובב טינופת" – אלו רק כמה משמות התואר שמקדיש נורדאו לדקדנטים הצרפתיים בספרו *Entartung* ("התנוונות"), שמות תואר שהפכו למטבעות לשון בביקורת הרוסית. אבל למרבה האירוניה, היה זה נורדאו שלמעשה הביא את הסימבוליזם לרוסיה. המשורר ולרי בריוסוב מספר שלאחר שקרא את ספרו של נורדאו מיהר לחנות הספרים כדי לרכוש מיצירותיהם של ורלן, רמבו, מלארמה ושאר "דגנרטים מבחילים", שלפני כן לא הכיר ואחרי כן כלל באוסף תרגומיו פורץ הדרך. Donchin, הערה 32 לעיל, עמ' 12. גאורגי ולנטינוביץ' פלאכנוב, אומנות וחיי החברה: מכתבים ללא כתובת, מרוסית: נחמיה רבן, מרחביה: הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1950, עמ' 29.

75 Wanner, הערה 32 לעיל, עמ' 87.

76 בריוסוב מציינת ש"הדגשת הצד המיסטי נוצרי והשורשים הרוסיים-לאומיים בסימבוליזם של בני הדור השני הייתה בעייתית בשביל יהודים ששאפו להשתלב בספרות הרוסית [...] שום משורר יהודי לא תרם, ולא יכול היה לתרום, לשירה ולמחשבה של הסימבוליזם הרוסי ה'בשיל'". עם זאת, יהודים רבים מצאו את המודל הדקדנטי הקוסמופוליטי מושך יותר. בריוסוב, הערה 36 לעיל, עמ' 68.

78 על החזון הדקדנטי ראו, Donchin, הערה 32 לעיל, עמ' 8-10. על ההמשגה של הספרות היידישיסטית כאלטרנטיבה לספרות טריטוראלית: Allison Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, New York, NY: Oxford University Press, 2012, pp. 4-7.

של החייאת הצורה הדקדנטית בשילוב תוכן לאומי רומנטי, אך בעשותו זאת הוא בוחן את העקרונות הפואטיים של התחייה בעין ביקורתית, ובהמשך מציג לה מודל חלופי, דקדנטי, מקוטע, רב-מוקדי ורב-לשוני. מודל זה מתקיים גם בעברית וגם בידיש, אך בהבדל חשוב בנימה, בחריפות ובאופן הביקורת בכל אחת מן השפות. מדובר כאן בשאלה של מרחב – מרחב ציבורי ומרחב של שיח, וכן המרחב הגאוגרפי והפוליטי. כפי הנראה, ההבדל בין המרחבים של השפות השונות קשור לאופנים שבהם התייחסו שתי התרבויות הלאומיות לשאלת הדקדנס, ולעלבון אישי צורב הנובע מיחס זה.

”אני חייב להימלט, מייד להימלט / ממך כיוון שמייד תצאי לדרכך”⁷⁹ או: המרחב

הלאומי בידיש

גם בתרבות הלאומית בידיש מופיע ניסוח ברור של סובייקט לאומי יהודי העובר מהלך של תחייה אישית ולאומית, אך המהלך כאן שונה מזה הנדרש בספרות התחייה העברית. האידאולוגיה של היידישיזם, אף שהמשיגה את עצמה כחלופה ברורה למדינת הלאום, בכל זאת התנסחה בשפה של שאיפות לאומיות, וספרות היידיש הבנתה את עצמה כספרות לאומית.⁸⁰ ההבדל בין התחייה בעברית לתחייה בידיש נעוץ גם ביחס לשפה ולגולה.⁸¹ היידישיסטים בחרו לשפתו הלאומית של העם היהודי בידיש העממית, ולא בעברית האצילה, ולא תבעו את שלילת הגולה. התרבות הלאומית היידישיסטית הייתה דיאספורית במובהק, כלומר היא תפסה עצמה כספרות לאומית הנכתבת בידי מיעוט רב-לשוני, העוצרת את ההתבוללות ומורדת במחנק ה”שטעטל” ובמסורת היהודית המאובנת. התרבות הלאומית הדיאספורית הזאת, אף שגם היא דרשה תחייה לאומית ופואטית, לא יכלה לפסול את הקיום היהודי באירופה, וחשוב מכול, העניקה ערך אסתטי לייצוג החוויה היהודית במודרנה כחוויה מינורית, במקום לתבוע שתיוצג רק כעיוות שיש לתקנו.⁸²

על כן, בידיש אפשר לדמיין מפגש על פרשת דרכים, כמו בשיר של שטיינברג “דאס יודישע מעדעל”, מפגש שבו הדובר שומר על עצמיותו־שלו ואינו חש צורך לנתן את עצמיותה של העלמה. שטיינברג, מנקודת מבט דקדנטית, מתנגד לסובייקט הלאומי כמו לכל מהלך של תחייה. ביקורתו על הפואטיקה של התחייה בידיש מקיפה תחומים רבים שהיו יקרים לשירה זו, החל בפרוזודיה הרומנטית שמרד בה, דרך הסירוב המוחלט לכל מיסטיקה או דואליות רומנטית, וכלה בתפיסת הביוגרפיה הפסיכולוגית-ריאליסטית, שדחה. אבל לענייננו, הביקורת של שטיינברג נמצאת באופן שבו הוא מנסה לעשות את המצופה ממנו כבן לשירת התחייה – ונכשל. המנגנון הביקורתי הזה עולה בירור בשיר:

79 שטיינבערג, הערה 25 לעיל. התרגום שלי, א”א.

80 Trachtenberg, הערה 27 לעיל, עמ’ 10, 14; Schachter, הערה 78 לעיל, עמ’ 13.

81 Moss, הערה 56 לעיל.

82 Schachter, הערה 78 לעיל, עמ’ 7.

דאס יודישע מעדעל

אין מנין לעבענס-וועג דעם שווערען,
וואס איז בעזייט מיט דארע בלומען,
מיט אבגעטער צובראכענע פערצוימט,
שטעל איך אב זיך אפט דיך אנצוקוקען,
דו, שענע-ריינע יודיש מיידעל!

אין דינע אויגען ליעגט דער גאנצער חן
פון אוינזער פאלק דעם אלטען;
אין דינע אויגען ליעגט דער גאנצער צער,
דער גאנצער אומעט פון זיין לעבען;
און זיין גרויסע לוסט צום לעבען,
זיין אונענדליכעס פערלאנגען
צו א נייער וועלט א פרישער —
ליעגט אין דינע אויגען.
איך גלויב אן גאט, נישט און אן געטער,

דעם מענשענס גורל איז מיר דונקעל;
און צווישען טויט און לעבען זעה איך
ראנגלען זיך מנין פאלק;
און זעלטען ווייס פון די שטונדען
פון די גוטע, ווען דאס הארץ
קלאפט מיט זיכערהייט פון גלויבען,
קלאפט מיט רוהיקייט פון גליק.
נאר עס טרעפט מאמענטענווייז,
אז איך בעגעגען דיך און ווער
ווי דו, יודיש מיידעל, ריין,
ווי דו, צוזאמען שטארק און מילד.

נאר איך מוז ענטלויפען, באלד ענטלויפען
פון דיר, ווי באלד דו נעהמסט דין וועג:
דיין וועג איז זיכער און איז לאנג,
מנין וועג — איך ווייס איהם נישט — ⁸³

83 שטיינבערג, הערה 25 לעיל.

[תרגום:

בדרך חיי הקשה / הזרועה פרחים כמושים / החסומה באילילים מנותצים / אעצור לעיתים קרובות להתבונן כך / כך, עלמה יהודייה יפה-טהורה ! // בעיניך נח כל החן / של עמנו הזקן; / בעיניך נח כל הצער / כל עצבות חיו; / ותשוקתו האדירה לחיים / כיסופיו לבלי סוף / לעולם חדש, בהיר / נחים להם בעיניך. / אינני מאמין באל או באלים // גורל האדם אפל בעיניי / ואני רואה בין חיים ומוות / את עמי נאבק / ולעיתים נדירות מודע לשעות / לטובות, כאשר הלב / הולם בביטחון של אמונה / הולם בשלווה של אושר. / אך קורה לרגעים / שאני כך פוגש ונהיה / כמוך, עלמה יהודייה, טהור, / כמוך, חזק ועדין. // אז אני חייב להימלט, מייד להימלט / ממך, כיוון שמייד תצאי לדרכך: / דרכך בטוחה וארוכה, / דרכי — אינני מכיר אותה.]

שיר זה, שהופיע ביוני 1906 בעיתון דער וועג, הוא אחד הבודדים ביצירתו של שטיינברג שהנושא הלאומי נידון בהם במפורש, או לפחות במפורש יותר, והוא מדגים את כישלון הסינתזה של התחייה. הלך הרוח בשיר דקדנטי, ומצוקת הדובר נובעת מהסתירות שבין הלך הרוח הזה לבין התפיסות הלאומיות-רומנטיות. לכאורה, כשדרכו מצטלבת עם דרכה של העלמה היהודייה במרחב המשותף לשניהם, נראה שאפשר ליישב את הסתירות באמצעות קבלת דרכה, כלומר בקבלת התשתית הרומנטית כתיקון לאישיות שהסקפטיות, הפסימיות וכיוצא באלה ערערו, אך נדמה שבשיר זה דוברו של שטיינברג אומר: "זה לא בשבילי".

בשיר שטיינברג עוקב אחר הפרוגרמה בדקדקנות – בדיאלוג הנראה עם ביאליק, למשל עם השיר "בַּת יִשְׂרָאֵל", ובאפשרות הגאולה הנראית בדמות העלמה, שבעיניה נחה הסינתזה המודרניסטית-לאומית הנחוצה: חינו של העם העתיק וסבלו המסורתי משתלבים בתשוקתו המודרנית לעילא לעולם חדש, חופשי וצודק. העלמה, כמטונימיה של העם היהודי הנאבק, מופיעה כ"ז'אן ד'ארק" יהודייה, מלאה בצדקת הדרך, בעוז ובעדינות. תיאור העלמה "שיינע-ריינע" (יפה-טהורה) מרמז לחוסן נפשי מסורתי ובריא, ורומז, כשעשה פרץ, על הגנאלוגיה היידית של השירה, על שורשיה העממיים המשתלבים בצורה המודרניסטית של השיר של שטיינברג.

כאמור, שטיינברג עושה הכול נכון, אבל התחייה לא מתרחשת... והסיבה לכך היא ששטיינברג אינו מעוניין בתהליך. הדובר בשיר דקדנט. הוא אינו פוסל את התחייה הלאומית. דרכה של העלמה אינה חסומה כמו דרכו של הדובר, היא פשוט לא דרכו. הוא ארוך, אבל בזכות עצמו, ויש לו דרך משלו, שאותה חסם הוא-עצמו, בכאבו ובספקותיו האישיים. ההנגדה החוזרת – את-אני; שלי-שלך – מגדירה אותו כנפרד מהקולקטיב. הוא והעלמה הם אורחים שנטו ללון, שנפגשו לרגע על פרשת דרכים. העלמה אינה מסמנת יעד או משאת נפש. הסבל והתקווה המתגלמים בה נוגעים בדובר, אך אינם רלוונטיים למציאות חיו, הפרטית לגמרי. ייחודו האישי נובע מכך שהוא אבוד בספק ואינו יכול לחוש את ביטחון האמונה או את מנוחת האושר. כיאה למשורר דקדנט, ראיית עולמו אישית לחלוטין, אגוצנטרית וסוליפיסטית, ומשום כך, המפגש עם העלמה במרחב המשותף מפוקפק, על אף היותו טרנספורמטיבי ומעצים. הרגעים שבהם הוא חש את עצמו מלא ושלם דרך העלמה וכמוה מעוררים בו את הדחף להימלט, לשוב לסיטואציה

שבה הוא מרגיש בנוח: אבוד ומנותק. האגוצנטריות הדקדנטית באה לידי ביטוי בכך שכל אירוניה הקיימת בשיר מופנית כלפי הדובר־עצמו.

העוקץ הביקורתי בשיר כפול. מן הצד האחד, אפשר לקרוא בו את ביקורת האידאולוגיה: האמונה הלאומית היידישיסטית עשויה להיות רק עוד פרח קוצני, אליל כזב החוסם את דרכו של הדובר. מן הצד האחר, הדגש המושם בעולמו הפנימי הסוליפיסטי של הדובר, במסירותו לראיית עולמו הקודרת, מצביע על בעייתיות אפשרית בניתוח הצלמים, ניתוח שהדובר מסור לו, ומראה שאולי גם באלילים האחרים היה ממש. אבל שטיינברג אינו מכריע לצד זה או אחר. כאן נראה התחכום הקונספטואלי שמפגין שטיינברג בדונו בשאלות. אין כאן שום ניסיון לפתור את השאלה הלאומית, או אף לא לתהות על קנקנה. השאלה הלאומית כאן היא כלי, קורלטיב אובייקטיבי, נוסחה המזמנת רגש – את רגשות הניכור והבדידות המבנים את דמות הדובר כמשורר מקולל. זו הזדמנות להתענג על מורכבותו של הדובר, לצלול לתוך החוויה שהסימבוליסט הצרפתי ז'ול לאפורג כינה "E n deuil d'un Moi-le-Magnifique" ("מתאבל על איזה אני־הנשגב").⁸⁴ בכל אופן, בין שזו דרכה ובין שזו דרכו, בעולם היידיש נראה המרחב פתוח ומרווח והדמויות נעות בו בחופשיות, אולי בחופשיות רבה מדי.

"אָנה אַלין אַת יִגוֹנִי"?⁸⁵ או: ספר הסטירות והמרחב הלאומי

הביקורת ששטיינברג מטיח בשירת התחייה בעברית – הבאה לידי ביטוי בשירים שפרסם מאז 1907, שנאספו ברובם בספר הסטירות ובספר הבדידות – שיטתית ומחושבת. ספר הבדידות מאחד את השירים הליריים מאותה תקופה, וספר הסטירות מרכז את השירים שענו להגדרה השטיינברגית הפרטית לסאטירה. השירים ה"סאטיריים" רוכזו בשלוש חטיבות, "ספרים" בלשונו של שטיינברג, בחלוקה תמטית רופפת: החטיבה הראשונה עוסקת באהבה, השנייה במציאות האורבנית המחניקה והשלישית בשימון המלווה את האהבה ואת חיי הכרך. השירים על פי רוב אחידים בצורתם: בתים מרובעים של טרימטרים או טטראמטרים טרוכאיים החרוזים במתכונת שרוגה חסרה. ספר הסטירות הוא יצירה ארוכה המרמזת לשירת ההיגיון, לאסתטיקה הארכיטקטונית הנאו־קלאסית של ההשכלה, המביעה אמת אוניברסלית.⁸⁶ המתח הרטורי של הספר מובנה באמצעות

84 Jules Laforgue, *Les Complaintes*, Paris: Léon Vanier, 1885, p. 5

85 יעקב שטיינברג, "[אָנה אַלין אַת יִגוֹנִי]", ספר הסטירות, הערה 2 לעיל, עמ' 32.

86 מהלך יצירתי זה, דומים לו שהתרחשו ביידיש, סותר לחלוטין את קביעתו של זך, כי "חזקה על שטיינברג שהשקפת עולמו האסתטית נתבססה על השורה, ומיטב כוחו הוא מגלה בשיר הלירי הקטן [...] מי שלא ידע אלא את המעט לא יכול להציע לקוראיו את ה'הרבה' אשר לו נכספו יוצאי העיירה המשוחחרים פתאום". זך, הערה 11 לעיל; שלום לוריא, "הפואמה 'רוסלאנד' של יעקב שטיינברג וזיקותיה לשירתו בעברית", דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות 6, ד (תשל"ג), עמ' 121-127. על ספרו של שטיינברג כיצירה הגותית אחת ראו, עדה ברקאי, משקעים ביאליקאיים בשירת משוררים עבריים: בראשית המאה העשרים 1900-1920, ירושלים: האוניברסיטה העברית בירושלים, 1976.

הרגרסיה האסתטית הזו. לאורך הספר הדובר חושף את השאיפה לעולם סדור וצודק, למערכת רציונלית ואוניברסלית – אותה ציפיה נאורה הכמוסה בז'אנר הסאטירי – ופעם אחר פעם שאיפתו מסוכלת, דווקא בשל הסובייקטיביות המעונה של הדובר, בשל הצורך שלו לפגוע וללעוג במסווה של חשיפת האמת ואמירתה. הקריאה בשירים מאתגרת. האופן שבו הם כתובים מונע חיבור רגשי אליהם: המשקל הקליל והחזרתי והחריזה הסכמתית מייצרים מוזיקליות שטוחה ומונוטונית, והטון הקליל והלא מחייב של השיר יוצר עימות לא נוח עם התמות הכבדות של ניכור, חרדת מוות ואכזבה. הדובר מפקפק ואמביוולנטי: הוא דובר כול יודע ובקיא בהלכות העולם, אך מנותק, והוא נוכח ומגיב למציאות הנחוות בעוצמה רגשית, אך ללא כל רפלקסיה. הוא מנהל דיאלוג אליפטי עם נמען נעדר, שבו טבעו ה"אמיתי" של העולם מעומת עם תפיסה אידיאלית מובלעת. אך בניגוד למוסכמות הז'אנר הסאטירי, התפיסה האידיאלית אינה מנוסחת, שטיינברג אינו מציג כל תיקון נורמטיבי או יעד מוסרי שיצמצם את הפער בין המצוי לרצוי, והוא מסתפק בסרטוט קריקטורות גרוטסקיות. הדובר בספר הסטירות מוצג כאדם אירוני, ארסי ומריר, הלכוד בנסיבות חיים מחניקות וקשות. ביתו, שהוא שואף לעזוב ואינו מסוגל, הוא המטרופולין הטיפוסי, הכרך המנוכר. עלילות החטיבות השונות בספר מעט דקדנטיות, והדובר משוטט בהן שיטוט רפטיבי בנוף חורבות מודרני ומנוכר: העיר, הטבע, מפגשי האהבים. שוב ושוב מבקר הדובר באותם אתרים וחווה אותם רגשות: אכזבה, שיעמום, מרה שחורה ושיממון.

חנן חבר מסביר שניסוח עגמומי וקודר זה, בקולו הלאה, הנואש והמוחלש, מנכיח את המסר הציוני כאופק אוטופי,⁸⁷ אך מאמר זה אינו מקבל את קריאתו של חבר, ומציע שהקשר הדקדנס מאפשר גם קריאה אחרת. נכון הדבר, שעיצוב העולם בספר הסטירות דומה לדרישות של שירת התחייה העברית כפי שזיהו אותן חבר, מיקי גלזמן ואחרים: הצגתו של דובר כל-אנושי, שכינונו כסובייקט ריאליסטי-פסיכולוגי עובר דרך מהלך של שלילת הגולה.⁸⁸ אבל קריאה זו "מכניסה" את שטיינברג למודל של ברנר, ובניגוד להערכתו של ברנר עצמו, היא מציגה את שטיינברג כאומן המראה את מציאות החיים היהודית לאשורה, ומוצא לה מפלט אחד: יישוב הארץ. אפשר אפוא לקרוא את שירתו של שטיינברג באופן "ציוני", להתעלם מן האופק הפוליטי של שירת הדקדנס ושל הלאומיות הדיאספורית שתוארו לעיל ולהראות שהיעדר האופק הפוליטי בשירתו מנכיח את הצורך ביישוב ארץ ישראל. אך כשמביאים בחשבון גם תכונות אלו, מתאפשרת קריאה המראה ששטיינברג אינו מקרין את האופק הפוליטי הציוני, אלא מזהיר מפני נפילה בשבי האוטופיה. שטיינברג אינו שולל את הגולה, אלא את הסובייקט של התחייה. ספר הסטירות מאורגן כהתקפה על רעיון ההחלמה של הסובייקט, המתבטאת בשימוש גרוטסקי ופסול בתרופה: ציטוט שירת ביאליק. פרקטיקה זו נעשית בספר באופן מפורש

87 חנן חבר, "אהבה ולאומיות ב'סאטירות' של יעקב שטיינברג", זיוה שמיר ומנחם פרי (עורכים), הנאמן: מנחת הוקרה וידידות לעוזי שביט, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 281–296.
88 לדוגמה: חבר, הערה 23 לעיל, עמ' 17; Michael Gluzman, *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.

ומשולח רסן, שלא לומר מעט מופרע, שכן כמעט כל שיר כולל אזכורים מקטינים, אירוניים או מזיחים לשירת ביאליק.⁸⁹ ביקורת דקדנטית זו דוחה את הצורך "להחלים" מהמצב הדקדנטי, ולמעשה, אף מעלה אותו על נס.

"פֶּה תִקְבֹּר, פֶּה תִקְבֹּר!"⁹⁰ או: ביקורת התחייה בפעולה

כדוגמה לביקורת התחייה נקרא להלן בשיר "[אָנָּה אַליך אַת יְגוֹנִי]" מתוך החטיבה השנייה של ספר הסטירות. בשיר זה, בפעם היחידה בכל מכלול יצירתו המוקדמת, שטיינברג מתייחס לפרויקט הציוני, וכפי שנראה, הוא פוסל אותו מכול וכול.⁹¹ השיר מציג דוגמה מובהקת לאופן שבו שטיינברג מעוות את השיח של התחייה לצרכיו, כדי להעמיד לו חלופה קונקרטיית:

אָנָּה אַליך אַת יְגוֹנִי?
נִפְשֵׁי נִקְעָה מִן הָעָרִים –
מִן הַויִּכְסֵּל בְּעֶרְכָּה.
עַד הַדְּגִיפֶר עַז־הַנְּהָרִים.

וְאֲנִי שְׁמַעְתִּי אִמְרִים
עַל דְּמֵי פְּלִשְׁתִּינָה:
עַל הַיָּרְדֵּן אוֹ בְּגִלִּיל
רָאָה חוֹרֵשׁ זִיו הַשְּׂכִינָה.

וְעוֹד זֹאת שְׁמַעְתִּי מִקְשִׁין
אַחֲרֵי סְפוּר הָאֲגָדָּה:
אֶפְשֶׁר הַבְּרִיק חוֹל הַמְדָּבָר
וְהוּא נִתְעָה וְלֹא נָדַע.

וְהַנְּעֵרָה שְׁאֵהֲבִיתִי
תִּכְעֶסְנִי בְּמֵרִי לַעֲגָה:

89 ברקאי, הערה 86 לעיל, עמ' 61; Elazar Elhanan, "The Path Leading to the Abyss: Hebrew and Yiddish in Yaakov Steinberg", PhD dissertation, Columbia University, 2014

90 שטיינברג, הערה 85 לעיל.

91 שטיינברג יתייחס עוד פעם אחת לצינונות: אותה שורה תשוב ותופיע בפואמה "משא אבישלום", הפעם כלשונה במקור של טשרניחובסקי. ביצירה זאת אני דן באריכות במקום אחר Elhanan, . הערה 89 לעיל; Elazar Elhanan, "The Price of Remorse: Yiddish and the Work of Mourning in Jacob Steinberg's Hebrew Poetry", *In Geveb* (September 2015), <https://ingeveb.org/articles/the-price-of-remorse-yiddish-and-the-work-of-mourning-in-jacob-steinbergs-hebrew-poetry>.

לך וַאֲגוּר לִי טוֹב הַמְדִינָה
וְלַמְרַחֲקִים עַל תַּתְּגַעְנֵעַ.

אָמְנָם יֵשׁ לַנְּעֵרָה תְּרוּפָה:
שׁוּט שֶׁל אֶהְבָּה — הַנְּשִׁיקָה;
אָךְ אֶת לְבִי אֲנִי שׁוֹאֵל
וְהוּא עוֹנֶה לִי בְּשִׁתְּיָקָה.

אָנָּה אוֹלִיךְ אֶת יְגוֹנִי?
אֵינן לִי נְבִיא, אֵינן לִי חֶבֶר;
רַק מְקִיר לִי אֶבֶן תִּזְעַק:
פֹּה תִקְבֵּר, פֹּה תִקְבֵּר.⁹²

אפשר לראות שהשיר פועל בהתאם למצופה משירת התחייה. הוא מציג במפורש את הגולה שיש לשלול: הקיום החנוק בשיר הוא קיומו העירוני, החנוק, של תחום המושב, הכלוא בין ורשה לקייב, מציג התייחסות נדירה לגאולה הציונית, ומכיל ציטוטים מהרומנטיקה העברית, מביאליק ומטשרניחובסקי בצד אזכורים של המקרא, של מלכות דוד ושל הנבואות המקראיות. ההתייחסות לפרויקט הציוני אינה ישירה, אלא מרומזת, אגבית, אבל חריגותה מקנה לשיר זה משקל. השיר מופיע באמצע ספר הסטירות, בתווך, בין כל אותם הרהורים על דכדוך עירוני ואכזבה מהטבע. המחוות הרפרנציאליות בשיר – התיחום הגאוגרפי הנדיר, האזכור של פלשתינה או הרמז ל"מוטו" של הרצל בבית השלישי – הופכות את מה שעד כה הוצג כאמת אוניברסלית תלושה לתיאור של מציאות חברתית ספציפית. בטור הפותח השיר מזכיר את "נְטֹף נְטֹפָה הַדְּמָעָה" לביאליק:

וְאָנָּה אוֹלִיךְ אֶת־עֵנָיִי, וְאֲנִי אָנָּה בָּא?
עַל־מִשְׁכָּבִי
אֲמַצֶּה דְמָעָה עוֹד אַחַת, מְחַצֵּתָה לְכֶם
וּמְחַצֵּתָה לְלִבִּי.⁹³

גם הסיטואציה דומה. שני הדוברים מרגישים נטושים ובודדים ואינם יודעים לאן להוליך את מצוקתם. הניסוח של שטיינברג, המחולן והאירוני, מהדהד רגש דומה. בשני השירים אין בכיו של הדובר מעניין אדם. אצל שטיינברג נדמה שיש פיתוח של הפן הציבורי הנרמז אצל ביאליק, ושפן זה מצביע על מוצא מן המועקה – את היגון יש לקחת לפלשתינה:

92 שטיינברג, הערה 85 לעיל.

93 חיים נחמן ביאליק, "נְטֹף נְטֹפָה הַדְּמָעָה", דן מירון (עורך), שירים: מהדורה מדעית בלוויית מבואות וחילופי נוסח, כרך ב, תל אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית, 1983, עמ' 112. ההדגשה שלי, א"א.

וְאָנִי שְׁמַעְתִּי אוֹמְרִים
עַל דִּירֵי פְּלִשְׁתִּינָה:
עַל הַיַּרְדֵּן אוֹ בְּגִלִּיל
רְאָה חוֹרֵשׁ זִיו הַשְּׂכִינָה.⁹⁴

אבל כאן הכול קורס, שכן נראה כי שטיינברג מבצע מה שהרולד בלום מכנה "קריאה שגויה"⁹⁵. ההשראה של ביאליק אינה מעצימה, אלא מערערת. היא אינה נובעת מביאליק הלאומי, אלא מביאליק הדיכאוני, ועם השיתוק שלו הדובר מזדהה:

וְהָאֹר אַחַר לְבֹא וְרָפָה הָאֹר
מִהֲחִיּוֹתָנִי;
שְׁמֵשׁ אַחַת בְּמָרוֹם וְשִׁיר יְחִיד לְלֵב
וְאֵין שְׁנֵי.⁹⁶

בשירו של ביאליק גם אם האור מאחר וחלש, הוא אמיתי, אך לעומתו, בשירו של שטיינברג עולה האפשרות שהאור מהתל ומתעה. שטיינברג משער שזיו השכינה שראו דיירי פלשתינה, החלוצים המכוננים את גבריותם בחריש ובעמל, היה לא יותר מאשר פטה מורגנה:

וְעוֹד זֹאת שְׁמַעְתִּי מִקְּשִׁין
אַחֲרֵי סְפוֹר הָאֲגָדָה:
אֶפְשֶׁר הַכְּרִיק חוֹל הַמְּדַבֵּר
וְהוּא נִתְעָה וְלֹא יָדַע.⁹⁷

ההתייחסות לפרויקט הציוני בשיר מחזקת את הסברה שהגאולה המדוברת היא סיפור בדים. את האזכור היחיד שלו לציונות שטיינברג לוקח מ"שיר עָרְשׁ" ("ניטשו צללים") של טשרניחובסקי, הידוע כשיר הערש הציוני הראשון:

עַל הַיַּרְדֵּן וּבְשָׂרוֹן
שֶׁם עַרְבֵיִים חוֹנִים,
לְנוּ זֹאת הָאֶרֶץ תִּהְיֶה —
גַּם אֶתָּה בְּבוֹנִים!
יּוֹם יָקוּמוּ נוֹשְׂאֵי־דָגֵל,

94 שטיינברג, הערה 85 לעיל.
95 הרולד בלום, חודת ההשפעה: תיאוריה של השירה, מאנגלית: עופר שור, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 79.
96 ביאליק, הערה 93 לעיל.
97 שטיינברג, הערה 85 לעיל.

אל תמַעֲלָה מַעַל :
 אֶל כְּלֵי-זִינְךָ בַּגְּבוּרִים —
 כִּי שְׁמִשְׁנוּ יַעַל :⁹⁸

כמו הציטוטים מהרומנטיקה העברית, כך גם המובאות התנ"כיות מציגות את "כישלון" הדובר במלאכת התחייה. במקום שהמקרא ייתן תעצומות נפש, תיבת התהודה הזו רק מוציאה מן הדעת: בחרוז הסוגר את השיר מהדהדת נבואת חורבן בקולו של הנביא חבקוק, ובדידות ואימת מוות מענות את הדובר בכרך שנהיה כקבר. כמו קולו של ביאליק, גם קולו של חבקוק מעביר לדובר מסר הפוך מהמבוקש. שלא כמו בספר התנ"כי, אין הוא מנבא את הצדק שייעשה עם עיר הדמים, אלא העיר היא המבשרת את מות הדובר. הנעילה החזרתית בבית האחרון לוכדת את הדובר במרחב השירי, שכמו זה העירוני מחניק ומשתק. אין לו נביא לתחייה הלאומית, אין לו חבר לסוציאליזם ואין לו כל מפלט מהמציאות הזו, כי אין שום מקום חיצוני לה.

לדעת חָבֵר, סגנון זה מייצג את הפרדוקס הציוני, שעל פיו הדקדנס גם פסול כמבע של תנועה לאומית וגם, בר-בזמן, עומד כתשתית איתנה לאוטופיה הציונית, כיוון שהוא מפנה את הזרקור אל חשיבותו של כינון סובייקט אוטונומי למפעל הלאומי.⁹⁹ בזמן שהדקדנס נתפס "כשיקוף אומנותי של החולי היהודי, שמהימנותו האכזרית נועדה לרפא אותו", בלשונה של בר-יוסף, חשוב לשים לב ששטיינברג מגיב לשיח זה באופן ביקורתי ופְּרֹודִי, מתוך עמדה דקדנטית מובהקת המתנגדת לפואטיקה של התחייה.¹⁰⁰ במילים אחרות, שטיינברג אינו מראה כל כוונה להירפא. נכון הדבר שהאישיות הדקדנטית ששטיינברג מציג הולמת את "החולי היהודי" הגלותי, אבל ההנחה שהוא מציג כאופק פוליטי את "ריפוי" של החולי, כלומר את נטישת העולם היהודי לטובת הלאומיות הציונית, מתעלמת מהמנגנון שמייצר את ההתענגות הפואטית בשיר, שהוא כולו דקדנטי. אין כאן שיקוף אומנותי שמהימנותו אכזרית לכך, אלא להפך: יש כאן ספקטקל פְּרֹודִי ומודע לעצמו המתענג על הרגשות הקיצוניים שהוא מייצר.

הרשת האינטרטקסטואלית המכסה את השיר אינה מצביעה על תוכן אותנטי, משותף וקדמון, אלא מעוררת רגשות של דיכאון, אלימות ואי-צדק. כבר בתחילת השיר, באזכורו של בית דוד, עולה זיכרון הריבונות היהודית דרך קריאתה הנואשת של תמר הנאנסת: "אֲנִי אֶנָּה אוֹלֵיךְ אֶת חֲרָפְתִּי" (שמואל ב יג 13). הקישור בין חרפת היגון של הדובר והעוני של ביאליק לחרפת האונס של תמר צובע את עולם הדמיון של הדובר – אדם

98 שאול טשרניחובסקי, "שִׁיר עֶרֶשׂ", כל שירי שאול טשרניחובסקי בכרך אחד, ירושלים: שוקן, 1937, עמ' רפג.

99 חבר, הערה 87 לעיל, עמ' 285.

100 בר-יוסף, מנגעים, הערה 30 לעיל, עמ' 9; בר-יוסף, הערה 63 לעיל.

שנבהל כשאיזונו הרגשי מתערער – כעולם היפרבולי וגרוטסקי.¹⁰¹ הדובר השרוי במצב רוח קיצוני מזהה את האגדה מפלשתינה עם שיר הערש של טשרניחובסקי, וזוכר ממנו את ההבטחה לאלימות ולשעבוד.¹⁰² האגדה המסעירה, המזכירה הן את דבריו של הרצל והן את ספר האגדה של ביאליק, נופלת קורבן לצורך התלמודי לפרק ולערער כל דבר ולבחון אותו עד זרא, צורך המסמן את העולם המוגבל רגשית של הגולה ומעקר את האגדה מכוחה המושך.

עולמו המוגבל רגשית של הגולה נוכח בתגובה המבוהלת והסקסיסטית של הדובר לדעותיה ולמיניותה של הנערה האהובה, שב"מרי לעגה" וב"שוט של אהבה" אינה גואלת את הדובר, אלא כובלת אותו. אבל גם התגובה הזאת פרוידית, שכן הדובר בשירו של שטיינברג מתייחס לדובר מהעוגב הדקדנטי של י"ל פרץ, שדוברו-שלו נמלט מדיכאוונו ומאהובתו האכזרית והמתעללת אל הזיות אוריינטליסטיות.¹⁰³ באותו זמן הנערה, גלגולה של אותה "יודישע מעדעל" מהשיר הקודם, נבונה, מעשית ובעיקר אנטגוניסטית לפתרון הציוני, מופיעה כחוליה בשלשלת הנשים הנבונות של הספרות העממית היהודית, בצד שיינע-שיינדל, גולדה, ובעיקר זלדה, אשתו של בנימין השלישי. ההיפרבולה מועצמת באמצעות השימוש שנעשה בבית האחרון בספר הנביא חבקוק, מהמשונים שבנביאים, שלא ידועים שם אביו, מקום מגוריו או נגד מי מחה ולמה, שכל ספרו טלאי על טלאי, ושהוא מנבא "הוי בנה עיר בְּדָמִים וְכוֹנֵן קְרָיָה בְּעוֹלָה" (חבקוק ב 12).

אם כן, יכולתו של הדובר להפנות את הדעת למרחביה ולעומקה של התרבות אינה מביאה לתוצאה הרצויה, ואינה מייצרת כל תחושה של שייכות לרובד לאומי. העומס הפרוע של הציטוטים והאזכורים גורמים לדובר להופיע כדמות קיחוטית, ילדית והזויה, רדופת חלומות פזיזים ופרועים, סיפורי אגדה ושירי ערש. היחס האינטרטקסטואלי והתיחום המחניק במרחב, בצד תכונת האנטיגיבור של הדובר, מבהירים גם את יחסו אל שיח התחייה. לאנשים אחדים, כמו החורש בפלשתינה, הזיו שנוצר משילוב התוכן הלאומי בצורה הדקדנטית משכר דיו להניע לפעולה; ואילו אחרים, כמו הנערה, מבטלים

101 על החשיבות העליונה בשירי שטיינברג לשמירה על שיווי משקל רגשי עמדו כבר כמה וכמה חוקרים. לדוגמה ראו: מירון, הערה 47 לעיל; צפורה סיון, "שירת יעקב שטיינברג", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן, 1991. על "שירת ההפכים" ראו, אהרן קומס, "שני עקרונות יסוד בשירת יעקב שטיינברג", מולד 2, 212 (יולי-אוגוסט 1967), עמ' 201. בפריצה הרגשית ההיפרבולית הבחינה עדה ברקאי, והראתה כי הדובר בספר הסטירות משווה את מצבו המשועמם לזה של הדובר ב"עיר ההרעה". ברקאי, הערה 86 לעיל, עמ' 77.

102 "על היִרְדֵן וּבִשְׂרֹן / שֶׁם עֲרַבִּים חוֹנִים, [...] יוֹם יָקוּמוּ נוֹשְׂאֵי-דָגָל, / אֶל תְּמַעְלָה מְעַל" וכולי. טשרניחובסקי, הערה 98 לעיל. ביחס לבית זה בשיר כותבת אניטה שפירא כי בשירת טשרניחובסקי בתקופה היא נחשבו הערבים רק אלמנטים של נוף, ולא אינדיקטורים בזכות עצמם, ולכן רק קורא לא מתוחכם יראה בשורות אלה ביטוי לעוינות והבטחה לאלימות. Anita Shapira, *Land and Power: The Zionist Resort to Force, 1881-1948*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1999, p. 30. ייתכן שהדובר ששטיינברג מציג כאן הוא קורא כזה – המבין דברים למשוטם.

103 השוו: "בְּחִלּוּמֵי יִמְסוּ אֲסִירֵי / חֲפָשֵׁי אֲנִי עֲרַבִּי / בְּמַדְבָּר, הַסּוֹאֵן בְּדָמָה / לְהַשְׁקִיט אֶת סַעֲרַת לְבָבִי", יצחק ליבוש פרץ, [בְּחִלּוּמֵי יִמְסוּ אֲסִירֵי], העגב: שירי אהבה, ווארשא: ש"ב שווארצבערג, תרנ"ד, עמ' 13.

את כל העניין ומתמודדים עם הבעיות הקונקרטיות של העם היהודי בהווה. הדובר בוחר באופציה שלישית: הוא נותר במקום, מתבוסס ברגשותיו ומסרב להכיר בכל אפשרות למוצא מהדקדנס. הפן הפואטי, שהיה אמור לאחד את הקרעים השונים באישיותו, משרת דווקא את אישיותו המוגבלת. דעתו הרופפת של הדובר הניירוטי מסתחררת בפרודיה על התחיה שעה שהוא מתענג על הרגשות הקיצוניים שהפרקטיקה הזאת מעוררת. הוא ממקם את עצמו במרחק שווה מכל הדברים, כגרסה אירונית של השורה הביאליקאית "שיר יחיד ללב / ואין שני": לכל לב שיר, ובשלו האבן זועקת "פה תקבר".

שיר זה אינו דוגמה יחידה. לאורך כל הספר שטיינברג נוקט אותו תכסיס רטורי: מבחינה פורמלית ותמטית הוא עושה את הנחוש, ומשלב בפואטיקה שלו את המסורת הלאומית-רומנטית, ובכל זאת אינו מצליח "להתחיות". מסלול החלמה בספר מביא את הדובר להשלים עם מצבו הדקדנטי, השלמה שמסמלת הצטמצמות שירת ביאליק מגוף הטקסט בחטיבה האחרונה של ספר הסטירות.¹⁰⁴ ההשלמה הזאת ניכרת בשיר החותם את ספר הסטירות. אומנם בשיר זה נבנים תיאורי הנוף, המים והחיטה באמצעות ציטוט משירו הציוני הגדול של ביאליק, "בשדה", אבל את הציטוט האובססיבי מחליפה שליטה בפואטיקה הדקדנטית:

חתימה

על הַדְּנֶפֶר יֵשׁ בֵּית דֵּיג
 וּבְבֵית אֲנִי גֶר;
 מְלֵא הַמְּרֻחֵב — גְּלִי-זֶהָב,
 גְּלִי מִים גְּלִי כָר.

על הַכֶּר הַרְמָשִׁים צוֹחֲקִים,
 צָחֹק הַדְּגִים עַל הַנֶּהָר;
 אֲנִי דָר בְּכַפֵּר. הַשׁוֹטֵר
 פִּעַם אַחַת בֵּי כָבֵר גָּעַר.

אֲנִי שָׁט בְּסִירָה. אַחֲרֵי
 צָף דָּג קָטָן וּמִתְגַּדֵּה:
 עֲלָם דָּל, יְהוּדֵי יְהִיר,
 אֵת הַשׁוֹטֵר אֲתָה יָרָא.
 וּמִימֵינִי וּמִשְׂמָאֲלִי
 גְּלִי מִים, גְּלִי כָר:

104 בחלק האחרון של הספר הציטוט האובססיבי מביאליק מתחלף בפריסה אסטורטגית של מספר שירים מצומצם. ברקאי, הערה 86 לעיל, עמ' 78–79.

דְּמָמָה גְּדוּלָה. קוֹל הַפְּעֻמוֹן
בָּא לְאֵטוֹ מִן הַכֶּפֶר.¹⁰⁵

ההבדלים בין שיר זה לבין "בִּשְׂדֵה" מבטיחים היפוך אירוני למסר הלאומי של ביאליק, ולא תחייה. בניגוד לשירו של ביאליק, אצל שטיינברג אין הדובר נמלט "כְּכֶלֶב מִמְעַנְיוֹ, בְּזֶה נֶפֶשׁ וּמְעַנָּה", אלא שוכר צימר. הוא אינו מדבר עם האדמה ואינו מבקש ממנה שד, אלא רק צף ומחפש שלוה, ותשוקתו מסוכלת בידי המציאות של יהודי מזרח אירופה. בניגוד לביאליק, שתחינתו נענתה בדומייה, כאן עונה הטבע כולו לדובר אף בלי שהתבקש. דג קטן וחצוף מטיח בו את האמת שעה שהוא מנסה להעמיד פני "דנדי", ורחש החרקים הממלא את היום החם נשמע כלעג מר לדובר המודר, המושפל בגלל מדיניות האישורים הרוסית. הטבע אינו יקר לו ואינו מזכיר לו את אחיו הרחוקים, נהפוך הוא: הוא מזכיר לו שהוא יהודי ולבד. כאשר הפתיחה האידיאלית-אימפרסיוניסטית מופיעה שוב בבית החותם את השיר היא זרה ומנוכרת. קול הפעמון, האורגני כל כך לסצנה, הופך לקורליטיב אובייקטיבי, נוסחה המדגישה את זרותו של הדובר, וההבדל בינו לבין שאר הבריאה מחלחל אט-אט והופך את תמונת גן העדן הזרה לנוף גיהנום מוכר.

זה הגרעין המבנה את התנגדותו של שטיינברג לתחייה – האופק הרדיקלי, כביכול, שהספרות הלאומית מציגה: היהודי כאדם שלם! שינוי שיושג בכמה תרגילים של התעמלות רוחנית: צא אל השדה! לך המדברה! צטט את ביאליק! אבל שטיינברג כמו אומר כי באופק זה דבר אינו רדיקלי ואינו מקורי, וכי מדובר רק בשכפול של הקיים, או אף העתק דל יותר שלו. החלומות על כינונה של סובייקטיביות מודרנית ליהודים שתהיה "נורמלית" ורומנטית-לאומית אינם תיקון, אלא ההפך: הם הסחת דעת וזריית חול. האופק הנכסף מקבל את נחיתות היהודי התלוש ומבטל את הספציפיות של נסיבות חייו הדקדנטיים לעילא, שמהם, ולא מהתחייה, הפיק ביאליק את השירים הקוסמים לשטיינברג. לפיכך, גם שלילת הגולה המציגה, כביכול, שינוי מהפכני במצב היהודים, מהגולה למדינת הלאום, מציגה רק רדוקציה של מצבם המורכב לכדי עקרון ממשל ריאקציונרי ונפסד, שבאותה העת כבר נדמה היה שהיהודים והאנושות התפתחו מעבר לו.¹⁰⁶ שטיינברג הדקדנט מפגין חוסר אמון עמוק כלפי התחייה הרומנטית דווקא בגין האוטופיה הגלומה בה. בסרבו לאופיום הבנאלי של הלאומיות, שטיינברג יכול לציית לציוויו הדקדנטי ולמלא את ייעודה האמיתי של השירה: להיות לנווה אימה במדבר של שעמום.

¹⁰⁵ שטיינברג, "חתימה", ספר הסטירות, הערה 2 לעיל, עמ' 63-64. השוו: "אֲבָאָה בְּבֵר וְאֲחָבָא, וּבְקוֹמַת שְׁבָלִיּוֹ אֲטַבְּעָה, / אֲתַבּוּלֵל בֵּין שְׁפַעַת גְּבַעוּלִיּוֹ, אֲסַחֵף בְּשֵׁטֶף גְּלִיָּהִם [...] מֵה־תְּדוּדוֹן, קָנִי זָהָב, שְׁבָלִי-פֶז תְּשַׁקֵּנִי / מִי יִרְעִישְׁכֶם כְּאַרְבֶּה וִירוֹמִם גְּלִיָּכֶם?" חיים נחמן ביאליק, "בִּשְׂדֵה", אבנר הולצמן (עורך), השירים, אור יהודה: דביר, 2004, עמ' 56-57. ההדגשות שלי, א"א. שיר זה לא נכלל בשירי ספר הסטירות שבכל כתביו (הערה 10 לעיל).

¹⁰⁶ כך הבין דובנוב את הכמיהה היהודית ללאומיות הטריטוריאלית. מרקוס זילבר, "דובנוב, רעיון הלאומיות הדיאספורית ותפוצתו", עיונים בתקומת ישראל 15 (2005), עמ' 83-101.

"חרוזי תה" ולא רעל¹⁰⁷ — התקבלות או: לפי שהוציא עצמו מן הכלל כבר בעיקר

שלא במפתיע, זכה ספר הסטירות של שטיינברג לביקורות שליליות ביותר. ברנר ראה בו כישלון מצער, מיקמו במרכז הדיון על הדקדנס והספרות הלאומית, והציג את שטיינברג כדוגמה לקול הדור: "אחד מבני הכישרון המצוינים של הפיוט העברי הצעיר, יעקב שטיינברג, אשר ספרו החדש, 'ספר-הסטירות', [...] ניזון בוודאי — וכולו — מן הריקניות".¹⁰⁸ ספר הסטירות מוזכר במאמר כדוגמה שלילית, כך לא תעשה:

ספר-השירים הנקוב עושה עלינו רושם, שמחברו הוא בעל נפש ריקה לגמרי ואין לו שום השקפת-עולם, שום הוקרת-חיים, שום ערכין קבועים, שום סימפיות חזקות, שום אחיזה. מזה [...] החיצוניות הנפוחה, המתלבטת [...] מזה גם [...] הפנימיות הרקובה, שאין בה כל סימן מהשראת-רוח יתירה, שאין בה אף זכר גם לאותה ההודעזעות לפני הסוד הלופת אותנו, שפגשנו בקובץ-שיריו הראשון.¹⁰⁹

ברנר מזהה את הערך האסתטי של העמדה הדקדנטית: "יופי של היתול ישר ומובן מאליו, של התרשמות דקה, של ביטוי מיוחד, כשרוני, ותימהון קל של הנמצא בעולם זר — יופי זה שפוך, כרסיסי-קסם, בהרבה, הרבה שורות", והוא ער לרלוונטיות הפוליטית של עמדה זו: "תמיה אני, אם באיזה מקום שהוא הובעה כל אימת-הרגע במדינה הצפונית באופן נורא כזה — נורא בקיצורו, לגלוגו ושלוותו!" ובכל זאת מוצא שהספר כושל, משום ש"תוכן במובן של התעלות נשמתי, של 'גאולה', של 'אור-החיים', לא ימצא גם בשירים [...] ואי-אפשר שימצא", ולפיכך "אי-אפשר לקבל את המחברת הזאת בתור ספר, בתור ספר שלם וגמור, המתכוון לעשות עלינו רושם אחד ומסוים". כל זאת אף שנדמה כי הספר אכן מעורר רושם אחד ומסוים, שכן כל השירים בו "אינם יכולים, סוף-סוף, להגיע לידי איזה 'הן' [...] אינם אלא שלילה אחת ארוכה, משוללת-תרופה, חשוכת כל תקוה והצלה, ההולכת וחוזרת וחוזרת, וכמובן מאליו — משעממת".¹¹⁰ ברנר אינו מבין את הדחף של שטיינברג לפסול הכול:

אנה אוליך את יגוני? — מתאונן המשורר קצרות ובלחש [...] אמנם, יש, כפי הנראה, דברים חשובים בעולם [...] הוא שמע אומרים: "על הירדן או בגליל ראה חרף זיר-השכינה" [...] אבל מיד שבט-הגלגל מתפתל בתוך זוויות-השפתים ומלקה בקלות: זיר השכינה [...]?¹¹¹

107 זלמן שניאור, "על יעקב שטיינברג", דָּוִד פֶּרְיִשְׁקֵן וְאַחֵרִים, תל אביב: דביר, 1959, עמ' 140.

108 ברנר, הערה 43 לעיל, עמ' 415.

109 שם, עמ' 422.

110 שם, שם.

111 שם, שם.

כששטיינברג לועג ל"זיו השכינה", שמפתה לזהותו עם "אור-החיים" החסר לספר, הוא מועל בתפקידה המרכזי של ספרות התחייה, שבראשית המאמר הוגדר כצורך פוליטי ציוני: להראות שזו ספרותנו ושכל ספרות אחרת תהיה שקר עד קומו של דור עברי על אדמתו. כששטיינברג מסרב לספק את ה"עד" שירתו מאבדת משמעות: "הסטירה הקלה, הנאה, המיוחדת [...] כבר אינה שייכת למצב-הרגע הפוליטי, אבל שייכת ושייכת לאימת הריקניות של חיי יום-יום"¹¹². ואימה זו, כמובן, היא מצב-הרגע הפוליטי לשטיינברג הדקדנט, שאור החיים הציוני מסיח ממנה את הדעת.

הפער המתגלה בין תפיסותיהם של שני הכותבים מזכיר את ביקורתו של ארנסט בלוך על ולטר בנימין בנוגע לאוטופיה,¹¹³ נושא שבעניינו החזיקו שני ההוגים, שלעיתים נקראים כמשלימים זה את זה, עמדות מנוגדות. בלוך האופטימיסט, פילוסוף התקווה והתאולוג של מהפכת אוקטובר, היה מאוכזב מהעגמומיות והפסימיזם של בנימין, ומצא שכתבתו של ידידו חלשה בשל סירובה להתחבר ל"כוונה הקונקרטי" של הזמן או ל"נטייה החומרית" שלו. בלוך טען כי בסירובו לקבל את האוטופיה, בנימין מייצר זמן קונצנטי הסובב סביב עצמו ללא מוצא וללא גאולה, העיר שרק האוטופיה תציל את חברו ממשרכת המערבולת, והוסיף שגם רחובות חד-סטריים מגיעים למקום כלשהו.¹¹⁴ ביקורת יידידותית זו, שאינה שונה בתוכנה בהרבה מזו של ברנר, מסרבת להכיר בחשש העמוק של בנימין מפני מושג האוטופיה עצמו, חשש המייצר בכתביו דמיון אמביוולנטי ולא נעים בין הציווי הפוליטי של "ניכוס זכרון כפי שהוא מבזיק ברגע של סכנה"¹¹⁵ ובין הסמל הרומנטי, "האוזורפאטור אשר תפס את השלטון [על פילוסופיית האומנות, א"א] בימי התהווה-והוהו של הרומנטיקה"¹¹⁶. נדמה שבנימין, כמו שטיינברג, תובע הכרה בזכות הבסיסית לסרב ללכת עם הזרם, לחוש שגם אם כולם הולכים וגם אם הרחוב מוליך למקום כלשהו, מותר לי לחוש שדבר אינו מחכה לי שם.

ביקורתו של ברנר הייתה, ככל הנראה, החיובית בביקורות שנמתחו על הספר. רבים מהמבקרים השוו את ספר הסטירות לקודמו שירים, שראו כיצירה שסגנונה "נכון", וקבעו שלא עמד בציפיות.¹¹⁷ שניאור, לדוגמה, כתב: "אין זו אלא אחיזת-עיניים. [...] הצינור מטפטף ומטפטף [...] בלי אש פנימית בוערת", ובהמשך: "הטעם ידוע רק למחבר עצמו, מפני מה קרא את שיריו אלה בשם 'סטירות'. את הכל תמצאו שם ורק לא סטירה". הוא זעם על המנייריזם, שכינה "בית-חרושת קטן בטעם אירופה, מפולפלת בנשיקות ובשנינות של פרוטה", אבל קצפו יצא בעיקר על דמות הדובר הדקדנטי חלש האופי,

112 שם, שם.

Philippe Ivernal, "Soupçons", Gérard Raullet (ed.), *Utopie, marxisme selon Ernst Bloch: un système de l'inconstructible*, Paris: Payot, 1976, pp. 265-277

114 שם, עמ' 267, 268.

115 ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", רנה קלינוב (עורכת), מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 312.

116 ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה התנועה", רנה קלינוב (עורכת), מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 10.

117 סיון, הערה 101 לעיל, עמ' 58.

המציע "חרוזי תה" ולא רעל, בניגוד לסובייקט של התחייה: "העומד מלגו גא ואציל וסוקר את הצביעות והכיעור שבחיים ובחברה ודן אותם בחיצי רעל שנונים, ולכאורה, בחרוזים ליריים ונעימים עד מאוד".¹¹⁸

ש' צמח מגדיר את שטיינברג כחולה שסעת, שהצד הרע שבו, המסוגר באני עד כדי אנוכיות צרה, חונק את צידו הטוב, הוא שבלט בשירים.¹¹⁹ את ביטויה של אנוכיות זו מצא בשכלתנות ובריוחוק, וטען שהשיר הראוי הוא "פרי פרץ רגשותינו". עוד אמר צמח כי בשירה הלוגית שלו שטיינברג מטיל על השירים "צל של מלאכת-מחשבת המפחיתה את להט ההבעה ומכבה את רשפי אֶשֶׁה".¹²⁰ מבקר אחר הגדיל לעשות וקבע כי במכלול יצירתו של שטיינברג, המחבר הדקדנטי של ספר הסטירות וספר הבדידות הוא "כעין דיבוק בגוף האחד וכעין מחיצה".¹²¹

נימה זו של הביקורת מעוררת תמיהה בחריפותה. פסימיות וסקפטיות, לאות וייאוש היו עניין מוכר וידוע בשירת התחייה, וכפי שהראה גרשון שקד, מופעים של "אנטי", כתיבה החותרת תחת הציווי האידאולוגי, המערערת על אפשרות ההגשמה של הפרויקט, היו צידו האחר של הנרטיב הציוני.¹²² מדוע אפוא הכעס? התשובה לשאלה זו היא שהדמיון בין שטיינברג ליוצרים אלה מתעתע. הולצמן כותב שהחלוקה בין "עם" ל"נגד", בין "אני" ל"אנחנו", מעט שרירותית ונוקשה בדיכוטומיה שלה, מגמתית ואידאולוגית.¹²³ כפי שמראה חנן חבר בדיונו במאמרו המפורסם של ברנר "הז'אנר הארצישראלי וְאֶבְיָרְיָהוּ", ל"אנטי" היה תפקיד מחייב משמעותי בתפקוד האידאולוגי של הספרות העברית,¹²⁴ וכפי שכותב יגאל שוורץ, גם ה"ז'אנר" וגם ה"אנטי" חולקים אותה מטריצה הגותית-תאורית, המניחה קשר עז בין ספרות ואידאולוגיה ספציפית, לאומית, המצמידה את הספרות למצב האומה. עמדה זו, ששוורץ מכנה "מזרח אירופית" (אף שאינה מזוהה מפורשות עם הסימבוליזם הרוסי), מדירה מהשיח באורח כמעט ממילאי כל השקפה שאינה חולקת את המטריצה הזו.¹²⁵

כבר בהרצאתו "על שירתנו וקבוצת משוררים" הגדיר ביאליק את שטיינברג כמשורר המחזיק בתפיסה אחרת של הספרות.¹²⁶ עוד לפני זך שייך ביאליק את שטיינברג לגנאלוגיה

118 שניאור, הערה 107 לעיל, עמ' 137-140. ההדגשה במקור, א"א.

119 שלמה צמח, "יעקב שטיינברג", ילקוט מסות, תל אביב: יחיד, 1966.

120 שם, עמ' 86.

121 י' קופילביץ (1926), מצוטט אצל סיון, הערה 101 לעיל, עמ' 106.

122 גרשון שקד, "ז'אנר ואנטי-ז'אנר בארץ-ישראל", הסיפורת העברית, 1980-1980, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 15-154; גרשון שקד, "חילופי מרכזים בתולדות הספרות העברית החדשה - צפנים ומודלים", מחקרי ירושלים בספרות עברית ה (תשמ"ד), עמ' 146.

123 אבנר הולצמן, "דיוקנה של סיפורת ריאליסטית", גרשון שקד (עורך), הסיפורת העברית, 1980-1980, כרך ד: בחבלי הזמן: הריאליזם הישראלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 51-52.

124 ראו, חנן חבר, "שארית החזון: הז'אנר הארצישראלי וְאֶבְיָרְיָהוּ מאת י. ח. ברנר", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 47-60.

125 יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2014, עמ' 193.

126 חיים נחמן ביאליק, "על שירתנו וקבוצת משוררים", דברים שבעל פה, כרך ב, תל אביב: דביר, 1935, עמ' ריד-רכא.

חלופית של השירה העברית, שמשורריה, על פי המחקר המקובל כיום, התאפיינו בניתוק העברית מהמרחב הציוני.¹²⁷ לדברי ביאליק, אף ששטיינברג הוא חלק אינטגרלי מהתחייה, זרותו מטרימה משוררים אחרים כגון אברהם בן יצחק.¹²⁸ במידה רבה, דווקא שיוכו לתחייה הוא שעמד בעוכריו של שטיינברג, משום שזרותו נתפסה כנטישה וכבגידה.¹²⁹ הביקורת זעמה על איזו כפירה בעיקר, והזעם בוטא בשפה פסיכולוגית-תרפויטית, שיפוטית וממשטרת. שניאור כתב מפורשות שלו היה שטיינברג "סתם" נער מתחיל היה סולח לו, ואף היה מטיל אותו למערכה ב"אויב הז'רגוניסטי", כלומר בידישיסטים – אבל שטיינברג הוא בן לתחייה, ולכן היומרה שלו מרתחה ובלתי נסלחת.¹³⁰ שניאור וצמח שניהם מבינים בבירור שסגנונו של שטיינברג מבטא עמדה פואטית מובהקת,¹³¹ אך הם בוחרים להתייחס אליה זו כאל כישלון נפשי ואישי. אפשר לומר שהיחס אל שטיינברג היה כאל כופר בעיקר, וזאת משום שהוציא עצמו מן הכלל וסירב להסכים להנחות היסוד של הדיון בתחומי הספרות הלאומית. אך שטיינברג שב וטען שעצם הנחות היסוד של הדיון הן שהוציאו אותו מהכלל ולא אפשרו לו להישמע.

"אִישׁוֹי עֵינֵי קָמוּ מְרוֹף כָּל יָקָ וְכָזְבִּיו"¹³² או: האובייקט החסר של המלנכוליה

המלנכוליה הנפוצה בספרות העברית בכתביהם של יוצרים כגון שטיינברג ואחרים זכתה לתשומת לב מחקרית, וזוהתה כמחאה שתוקה נגד הדרישות של הקולקטיב הציוני מהפרט היוצר.¹³³ לפחות במקרה של שטיינברג, אני סבור שפרשת ספר הסטירות והתקבלותו, וכמוה השוואת שירתו העברית עם שירתו ביידיש, יכולות ללמד אותנו רבות על האובייקט הממשי שאת אובדנו אין המלנכוליה יודעת להכיל.¹³⁴ אובייקט זה לשטיינברג הוא הקיום היידישיסטי במזרח אירופה, ובייחוד הפרויקט הפוליטי שבא לידי ביטוי בדקדנס.

בעברית, כמו ביידיש, למטרות המשימה הפוליטית של הספרות הלאומית, היה צורכם של משוררי התחייה בדקדנס ספציפי ומוגבל. אומנם המודרניזם והאסתטיקה של

127 הולצמן, הערה 11 לעיל, עמ' 373; שוורץ, הערה 125 לעיל, עמ' 193. 128 ביאליק, הערה 126 לעיל.

129 ראו, קומס, הערה 4 לעיל. בעניין הזה מרתק לראות את אכזבת המבקרים מהפואמה המתארת את הגעתו לארץ "מסע אבישלום" בה דיבר "כתתיר עם תבלול בעינו". ראו: כהן, הערה 3 לעיל; Elhanan, הערה 91 לעיל; Elhanan, הערה 89 לעיל, עמ' 248–249; חבר חנוך, "בין חיוב הגולה לשלילתה ב'מסע אבישלום' מאת יעקב שטיינברג", עיונים בתקומת ישראל 22 (2012), 225–259.

130 שניאור, הערה 118 לעיל, עמ' 140.

131 סיון, הערה 101 לעיל, עמ' 195.

132 שטיינברג, הערה 10 לעיל, עמ' 55.

133 ראו, לדוגמה: מיכאל גלזמן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2018; לטוביצקי, הערה 15 לעיל; ניצן ליבוביץ', ציונות ומלנכוליה: החיים הקצרים של ישראל זרחי, נעמי כרמל (עורכת), ירושלים: כרמל, 2015. עוד על הקשר בין אובדן למלנכוליה אצל שטיינברג ראו, Elhanan, הערה 91 לעיל, עמ' 4–9.

הדקדנס קנו לעצמם אחיזה יוצאת דופן בשתי הספרויות, אך הם עוצבו בהתאם למציאות שמבחינה חברתית קיבלה את המודרניזם כטבעי אך מבחינה ערכית ואומנותית דחתה כמה מעקרונות היסוד שלו.¹³⁵ משימתה של התרבות הלאומית דרשה אמונה בהנחות יסוד רומנטיות – הנחות שהמודרניזם בעברית וביידיש, על אף ה"פלירטוט" שלהם עם הדקדנס, לא ערערו עליהן.¹³⁶ עם זאת, שדה הספרות ביידיש, שהיה פרוץ ומגוון יותר מהספרות העברית של הזמן, אפשר לעמדה כגון זו של שטיינברג להתקיים. כשוק ספרותי דינמי, השוק התרבותי ביידיש סיגל נורמות פואטיות חופשיות יותר, ולרגע קט אף הכיל כתב עת שייצג עמדה כמו שטיינברגית.¹³⁷ העיתון ליטערארישע מאנטשריפטען דגל בדקדנס ובסימבוליזם, באומנות המרוחקת מפוליטיקה ריחוק אריסטוקרטי, כחלק מהמהלך הלאומי וכאוונגרד ביקורתי חיוני. את ה"מודרניזם" השנוא, הדקדנס והסימבוליזם, הציבו עורכיו כאידאל פן-אירופי שהתרבות הלאומית היהודית צריכה לשאוף אליו, כאמצעי לתחייה תרבותית שבתורה תנהיג גם תחייה לאומית.¹³⁸ זו לא הייתה עמדה פופולרית, והיא לא שרדה, אך היא גם לא הוגדרה כ"מחלת נפש". העיתון אומנם לא שרד יותר מארבעה גיליונות, אבל גדולי תרבות היידיש בירכו על לידתו וביכו את מותו.¹³⁹ אומנם התחייה הלאומית ביידיש לא באמת קיבלה את הדקדנס כאופציה פוליטית ופואטית, אך היא גם לא שללה את עצם זכות הקיום של עמדה אסתטית זו.

השיח הספרותי בעברית, לעומת זאת, לא התירה. המקום שאפשרה הספרות הלאומית לדעות אחרות במרחב השיח שלה היה צר ביותר. כל המשגה שערערה על רעיונות כגון הצורך בספרות ריבונית או בשלילת הגולה מייד נפסלה כלא ראויה מבחינה אסתטית או מבחינה חברתית.¹⁴⁰ הצימוד בין התחייה לבין כינון אישיות ריבונית ושלילת הגולה לא אפשר הכלה של עמדות שמרנו באחד מהעקרונות הללו. הנוסח העברי של התחייה הציג מעין סינתזה של ניתוח חברתי והיסטוריוסופי, שתפסה את הדקדנס כנקודת שפל במסלול ההיסטורי של הרוח הלאומית-רומנטית, וכפתולוגיה ששורשיה חברתיים והיסטוריים. סינתזה זו לא השאירה מקום לעמדת הדקדנטים כאידאולוגיה מובחנת. למרות הנוכחות העזה של דמויות דקדנטיות בספרות העברית, בוודאי אצל ברנר, העמדה הדקדנטית, ההרואיות של המלנכוליה, לא הייתה קיימת בזכות עצמה, במנותק מנרטיב ההחלמה.¹⁴¹ ללא הכרה בלגיטימציה ובמובחנות של העמדה הדקדנטית, התנגדותו של שטיינברג למה שמתואר כהחלמה נראית באמת משונה. אבל השיח הביקורתי של הספרות העברית

135 דן מירון, "מודרניזם", דן מירון וחנן חבר (עורכים), זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני: מבט אנציקלופדי, כרך ג: ספרויות ואמנויות, ירושלים: ספרית פוזן לתרבות יהודית, 2007, עמ' Harsha Ram, "Decadent Nationalism, 'Peripheral' Modernism: The Georgian ;105 Literary Manifesto between Symbolism and the Avant-garde", *Modernism/modernity* 21, 1 (2014), p. 347

136 מירון, שם.

137 Fishman, הערה 27 לעיל, עמ' 62; Moss, הערה 61 לעיל, עמ' 155.

138 Moss, שם, עמ' 163.

139 שם, שם.

140 לדיין בפרקטיקה הזו ראו, חבר, הערה 23 לעיל, 23.

141 ברייסיס, מנגעים, הערה 30 לעיל, עמ' 35.

הגדיר עמדה אינטלקטואלית מובחנת כמחלת נפש שהתרופה לה היא שלילתה המוחלטת של תרבות ושפה. טבעי הדבר שבשירה העברית רבים מהמשוררים והיוצרים כמו שטיינברג, שהזהו במפורש עם זרם הדקדנס, יתנגדו לביקורת.¹⁴² מאוחר יותר, כידוע, שטיינברג יתרצה, והוא יערוך את מסעו הפתלתל אל עבר התקבלות מורכבת במרכז העברי בתל אביב, אבל ברגע זה בזמן נדמה שהוא עדיין אומר בשיריו בעברית, בעלבון־מה: אתם תהיו בריאים. היסגרו לכם בתחומה הדל של הלאומיות, עם ביאליק לאומי ולא אנושי, עם תנ”ך לאומי ולא אנושי. אני אישאר חולה ולא נעים, ובקיצור, אישאר יהודי.

המחלקה לשפות וספרויות קלסיות ומודרניות, סיטי קולג’ ניו יורק

142 מירון, הערה 135 לעיל, עמ’ 105–106; בר־יוסף, הערה 63 לעיל.

בין ביצועיות, דוברת ומחברת: בעקבי פתיחות

"יתברך" מן הגניזה הקהירית*

שמעון פוגל ומשה לביא

מבוא

חוקר או חוקרת שיגיע לידם בעוד מאות שנים מקבץ מקרי של ספרי השירה מן העשור האחרון, האם יוכלו להבחין בהם את עלייתה של סוגת השירה הדבורה (Spoken word)? האם יזהו את תחיתו של ביצוע שירה מול קהל ואת השפעתו על השירה הנכתבת, המודפסת והמופצת במרשתת? האם יכירו בעצם מובחנותה של השירה הדבורה, ויוכלו לזהות אילו שירים הזמינים להם רק כטקסט – ולא כהקלטה או סרטון – שייכים לסוגה זו? ואם כן, האם יהיו בידם כלים להבחין אילו שירי שירה דבורה בוצעו בפועל, ואילו רק נכתבו מתוך תודעה ביצועית (פרפורמטיבית)? האם יוכלו להכיר ברושם ובהשפעה שמתיר סגנונה הביצועי של השירה הדבורה גם על שירה שלא נכתבה כדבורה, שלא יועדה לביצוע, אך בכל זאת קלטה סממנים ומאפיינים של שירה דבורה?

שאלות אלו עומדות לנגד עינינו בעקבות בחינתו של מקבץ מקרי של פתיחות "יתברך": יחידות פתיחה דרשניות עלומות המקדימות מהלכים מדרשיים או דרשניים, המתחילות במילים "יתברך שמו של הקב"ה" ועוסקות בשבחי האל בזיקה למהלכים שבראשם הופיעו.¹ כמה פתיחות כאלו נשתמרו במדרשים שנדפסו, ודוגמאות רבות אחרות, השופכות אור חשוב על הסוגה, באות מן הגניזה הקהירית, ויש לתארכן, ככל הנראה, לטווח הזמן שבין המאה השמינית למאה האחת-עשרה. בהיעדר תיעוד מסוג אחר – הקלטות, סרטוני וידאו או עדויות כתובות על אופייני הביצוע – הולכת ומתחדדת שאלת הביצועיות כתכונה של הטקסט הכתוב. אנו מבקשים לגשת לשאלה זו כשאלה ספרותית, מתוך השהיה, ולו זמנית, של השאלה הפוזיטיבית-היסטורית.

בהשתיית השאלה הפוזיטיביסטית, אם הטקסטים שלפנינו אכן מייצגים ביצועים דרשניים בפועל, ניגש לניתוח הביצועיות כתכונה ספרותית, ומכאן נעמוד על הבניית הספרותית של "המבצע המובלע" בטקסט. נטען כי עלייתה של הביצועיות והבניית

* המחקר בוצע בתמיכת קרן FFNG. תודתנו לוורד רזיאל-קרצ'מר, איתי מרינברג-מילקובסקי, אופיר מינץ-מנור, ג'וש אדלמן ויאיר ליפשיץ על הערותיהם וסיועם בתהליך כתיבת המאמר.
1 על היבטים אחרים של פתיחות אלו ראו מאמרנו, שמעון פוגל ומשה לביא, "פתיחות 'יתברך': מבט חדש על הקשרים בין ליטורגיה למדרש בספרות מן הגניזה הקהירית", פעמים 162 (אביב תש"ף), עמ' 11-55.

המבצע המובלע בטקסט עשויה להיות אבן דרך בתהליך החשוב והמשמעותי של המעבר מן הרב־מערכת הספרותית האנתולוגית והקולקטיבית המאפיינת את הספרות התלמודית של שלהי העת העתיקה אל הרב־מערכת הספרותית הביניימית, שבה ניכרת מרכזיות של דמות המחבר האינדיבידואל.

חוקרי הדרשות בכלל וחוקרי הדרשות בספרות היהודית בפרט הרבו לעסוק בשאלות כגון מתי ובאיזה הקשר – ואם בכלל – הטקסטים המתועדים בוצעו בפועל, ומה אפשר ללמוד מהם על ההיסטוריה הקונקרטית של זמן ביצועם ומקום ביצועם.² פנייתנו אל הביצועיות כתכונה של הטקסט הכתוב תחילתה באילוף התלוי בטיב החומר העומד לנגדנו, וסופה בגילוי תועלתו של השיח התאורטי לעיצוב אסטרטגיית קריאה של החומר הדרשני, שיתכן ויש בה גם לשמש בסיס להעלאה מחודשת ומשוכללת יותר של שאלות העיון ההיסטורי.

הגם שמקורות הדרשה בספרות העברית נעוצים בספרות המדרשית של שלהי העת העתיקה, הדיון התיעודי וההיסטורי בדרשות נסוב בעיקר על הדרשות מימי הביניים ואילך.³ בחומרים דרשניים מתקופות אלו מציג עצמו הטקסט הכתוב כתיעודי. לעיתים הוא כולל התייחסויות קונקרטיות לזמן מסירת הדרשה ולמקום מסירתה, ובעיצובו של הטקסט אף ניתן בו מקום רב יותר – וגלוי יותר – לתפקיד הדרשן־הדובר. לעומת זאת, החומר הדרשני שמקורו בתקופות קדומות יותר שונה מאוד בטיבו, ואינו מעיד על הקשריו ההיסטוריים. הדרשה הקדומה, כפי שנשמרה בספרות המדרש מתקופת התנאים

2 למרכזיות השאלה הזאת בחקר הדרשה בספרות היהודית ראו את סקירת המחקר המקיפה שמציג מרק ספרשטיין, "הדרשה כמקור היסטורי, ספרותי והגותי: מצב המחקר", נחם אילן, כרמי הורוביץ וקימי קפלן (עורכים), דורש טוב לעמו: הדרשן, הדרשה וספרות הדרוש בתרבות היהודית, ירושלים: מרכז זלמן שזר, תשע"ג, עמ' 11–28; מרק ספרשטיין ואפרים קנרפוגל, "דרשות מביזנטיון בכתב יד: תיאור כתב היד וקטעים בענייני תפילה ובית הכנסת", פעמים 78 (חורף תשנ"ט), עמ' 164–184; נחם אילן, "בין דרשה ל'שבת כלה' לפירוש לפרקי אבות: עיון בחתימת הפירוש לאבות המיוחס לר' דוד הנגיד", *Quntres* 4 (סתיו 2013), עמ' 10–19; יוסף הקר, "הדרשה ה'ספרדית' במאה ה'ט"ז – בין ספרות למקור היסטורי", פעמים 26 (תשמ"ו), עמ' 110–112; יעקב אלבוים, "כמה ברכות מתפלל אדם בכל יום" (תנחומא־בובר וירא א-ה): עיון בדרכי עיצובה של דרשה תנחומאית", שולמית אליצור, משה דוד הר, אביגדור שנאן וגרשון שקד (עורכים), כנסת עזרא: ספרות וחיים בבית הכנסת, ירושלים: יד יצחק בן צבי, תשנ"ה, עמ' 149–167. ראו גם בחקר הדרשה הנוצרית והמוסלמית בימי הביניים: Beverly Mayne Kienzle, "Medieval Sermons: Theory and Record", Carolyn A. Muessig (ed.), *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, Leiden: Brill, 2002, pp. 89-124; Jonathan P. Berkey, *Popular Preaching & Religious Authority in the Medieval Islamic Near East*, Seattle, WA: University of Washington Press, 2001, pp. 16-19

3 מובן שחוקרים רבים עסקו בתופעת הדרשה בתקופה התלמודית, אך המחקר הנוכחי עוסק בעדויות המשתמעות על התופעה מן הספרות התלמודית, ואין הוא עוסק בדרשות שנשמרו במלואן או בשאלת מקומן ההיסטורי. דומה שהמחקר העדכני האחרון בנושא זהו הוא מחקרו של דוד לוין, תעניות הציבור ודרשות החכמים: הלכה ומעשה בתקופת התלמוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001. מכיון אחר ראו Stephen Hazan Arnoff, "Memory, Rhetoric, and Oral-performance in Leviticus Rabbah", PhD dissertation, The Jewish Theological Seminary of America, 2011

והאמוראים, מוצגת לפנינו בתבניות כלליות המנותקות מהקשר ביצועי קונקרטי.⁴ החומר המדרשי והדרשני שנעסוק בו במאמר זה נמצא, ולו מן הבחינה הכרונולוגית, בתווך שבין שתי הצורות האלו, ונראה שגם במאפייניו הספרותיים הוא משקף מצב ביניים בין הספרות המדרשית, המתיימרת לניתוק מההקשר הביצועי ומהזיקה לזמן ולמקום, ובין הדרשנות המאוחרת יותר, הנוטה אל התייעודי.⁵ הטקסטים שנעסוק בהם במאמר זה, כפי שהגיעו לידינו בספרות המדרשית הנדפסת ובכתבי יד שנשתמרו בעיקר בגניזה הקהירית, מכילים בצורתם הספרותית הכתובה "אלמנטים של ביצוע". ואף שמדובר בטקסטים כתובים, מודגמים בהם מרכיבים מתחום הדרשה שבעל פה או הנאום לפני קהל, ואין דרך ודאית להכריע אם אכן נועדו לביצוע בעת כתיבתם או שנכתבו כתייעוד של ביצוע מהעבר.⁶

בשל אופיו, מספק הקורפוס שנעסוק בו כאן הזדמנות לזהות כיצד הביצועיות באה לידי ביטוי בטקסט הכתוב.⁷ לעיתים, אומנם, הדבר ניכר במעטפת החיצונית של הטקסט (פרה־טקסט), בהגדרות חיצוניות לו או בהוראות ביצוע. אך כפי שנראה להלן, ממצאים מעין אלו נדירים עד מאוד בקורפוס הנידון, וגם לו היו תדירים יותר, הם מסיטים אותנו

4 כפי שהעירה עפרה מאיר, "לבעיית המונח 'מדרש' בחקר המדרשים", דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות 11, ג (תשנ"ג), עמ' 103-110, השימוש במונחים "מדרש" ו"דרשה" נעשה לא פעם ללא הקפדה מספקת על הגדרתם. במאמר זה אנו מכנים בשם "דרשה" ו"ספרות דרשנית" את אירוע הביצוע של יחידה ספרותית לפני ציבור או את הייצוג הכתוב של יחידה המציגה עצמה כמבוצעת, ואילו בשם "ספרות המדרש" אנו מכנים חיבורים האוגדים חומרים מתקופת התלמוד והמדרש ומסודרים על פי סדר המקרא.

5 אתגר דומה בזיהוי הממד הביצועי של חומר מדרשי ובקביעת זמנו מציבות הדרשות בסגנון "למדנו", המתחילות בשאלה הלכתית ומתפתחות למהלך דרשני. ראו למשל דיונה של חנה פרידמן, "הפתחתה בשאלה: לעולמה של דרשה בציבור", עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשנ"ח, עמ' 20-24.

6 אתגר שונה מצוי בחקר תרבות הדרשה המוסלמית בימי הביניים, המתבסס על תיאורים ספרותיים של דרשות (כלומר תיאורים של אירוע הדרשה ולא דווקא של התוכן) יישום המחקר התאורטי של ביצועיות על מקורות אלו, שלא ברור מה בהם הוא תיעוד היסטורי ומה הוא תוספת ספרותית, מצוי אצל דורפמולר, "Preaching Performance Revisited: The Narrative Restaging of Sermons in the Travelogue of Ibn Jubayr (d. 1217)", Ines Weinrich (ed.), *Performing Religion: Actors, Contexts and Texts Case Studies on Islam*, Beirut: Orient-Institut, 2016, pp. 163-183.

7 במידת־מה, הדרך שנפסע בה כאן ממשכה ומשכללת את הדיון ברוח זו המופיע אצל אביגדור שגאן, "ספרות האגדה: בין היגוד על־פה ומסורת כתובה", מחקר ירושלים בפולקלור יהודי א (תשמ"א), עמ' 44-60, הן בפנייה לקורפוס ייחודי ופחות מוכר והן בביסוס התאורטי של דרכי הבחינה לזיהוי ביצועיות בטקסט כתוב.

משאלת הביצועיות כתכונה של הטקסט עצמו.⁸ במחקרנו אנו מתעניינים במקרים שבהם הביצועיות ניכרת בסממני הטקסט ואלו מסגירים את החוויה הביצועית או את אירוע הביצוע המדומיין המוטמע בו. לעיתים סממנים אלו מובהקים וישירים, כגון פנייה ישירה אל הקהל, אזכור של סיטואציית ההיגוד או תיאורה בגוף הטקסט המבוצע, או דיבור בגוף ראשון רבים, ולעיתים גם מטבעות לשון ריטואליות קבועות מרמזות לתקשורת בין המבצע לבין קהלו.

עם זאת, נראה, כי המאפיינים החשובים במיוחד של הביצועיות כתכונה של הטקסט הכתוב הם דווקא אלו המעוררים תודעה של חוויה ביצועית גם ללא סימון מובהק של תפיסת הטקסט כמשקף או מיועד לאירוע ביצוע. חוויית הקריאה שמאפיינים אלו מזמנים כמו מדמה או משחזרת את אירוע הביצוע המוטמע בטקסט. עם סימנים אלו נמנים סממני סדר וארגון קבועים כתבניתיות וחזרתיות, הפתעה, חידתיות ופתרונות, וכן עירור החושים באמצעות המילים, קרי בהפעלת הדמיון השמיעתי או החזותי של הקהל ועוד. בדברנו על "תבניתיות" כוונתנו לתבניות קבועות ביחידות ביצוע שונות, המשמרות את הקשב והמעורבות של הקהל ומאפשרות לו לחוות את הדרשה בהתאם למוכר לו. "חזרתיות" משמעה הדהוד מחדש של מילים, של תבניות ושל תכנים שהופיעו בשלבים מוקדמים יותר, המשמר את חוויית אחדותו של אירוע הביצוע.

אף שמאפיינים כאלו מתקיימים גם בטקסטים שאינם ביצועיים, הקריאה הקשובה לחוויית הביצועיות מספקת מכשיר פרשני. היא מחוללת רגישות הקשובה לחוויית המִשך, הנוצרת באמצעות החזרתיות, לחוויה הטקסטית, הנוצרת באמצעות התבניתיות, ולחוויה הלשונית-שמעית והוויזואלית, הנוצרת באמצעות הלשון והדימויים. קורא החווה את הטקסט מתוך תודעת הביצועיות, מתוך חוויית השחזור המדומיין של אירוע הביצוע (גם אם כמבדה) העומד ברקעו של הטקסט מסוגל להבין אותו ולזהות את דקויותיו באופן מעמיק יותר.

אלא שהקריאה הביצועית מכילה פרדוקס מובנה, שכן היא כוללת אלמנט של שחזור גם לאחר שוויתרנו על שאלת השחזור ההיסטורי. השחזור הביצועי, כחוויית קריאה, דורש את החייאתם המדומינת של היסודות הביצועיים שלא הותירו חותמם בטקסט הכתוב, ושנותרו בו כפערים לא כתובים.⁹ טקסט הנכתב מתודעה ביצועית כולל הן את הסממנים המובהקים של הביצועיות, החרוטים בטקסט במפורש, והן את ההנחה של

8 בהקשר זה מועילה ההבחנה בחקר הביצועיות בין הדרמה הכתובה המאוחרת, שבה הנחיות הביצוע מרובות, לבין הדרמה הכתובה המוקדמת, שהערות הביצוע בה מעטות. מיעוט זה הכריח את העוסקים בתחום לבחון כיצד הביצועיות באה לידי ביטוי בטקסט עצמו, ולא רק במעטפת שלו. אחת הצורות הללו היא המצב שבו שחקן מבצע מונולוג המופנה לקהל שהוא חלק מן המחזה. חוקר התיאטרון ברט סטייטס כינה תופעה זו "ביצועיות משותפת". ראו Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, Berkeley, CA: University of California Press, 1987, p. 171. אנו מודים לג'וש אדלמן מאוניברסיטת מנצ'סטר מטרופולטן, שיעץ לנו בעניין זה.

9 מן הבחינה הזאת, המהלך שאנו מציעים אינו יכול להשתחרר ממידת-מה של מעגליות: חוויית הפרפורמטיביות המדומינת של הקורא בן זמננו היא המשמשת אותנו להצבעה על פרפורמטיביות כתכונה טקסטואלית.

הביצוע כשכבה נוספת, שאינה נאמרת במפורש ואף לא נכתבת כהוראות ביצוע. מאפייני התבניתיות, החזרתיות והעירור החושי, המהלך שהנמען חווה בעת הדרשה – כל אלו תלויים בחוויית קריאה המדמינת את הביצוע בפועל. מאפיינים רבים כהגבהת הקול, מימיקה, אינטונציה המסמלת את מעמדו וסמכותו של טקסט מצוטט, ולעיתים אף אופיו של מהלך דרשני האמור להיות מוכר מראש לקהל היעד – כל אלו, כרבים אחרים, אינם נכתבים במפורש ויש לשחזרם.

בעקבות מהלכים דומים בחקר הדרשות הנוצריות, נבקש לבסס גישה שיטתית לשחזור הפערים הביצועיים על פי המערכת המושגית והמיון הלשוני שהציע אוסטין בחקר הביצועיות.¹⁰ דיונו של אוסטין בלשון ביצועית התמקד מלכתחילה בדיבור כמעשה ביצוע, קרי כייצוגים לשוניים שנועדו לעורר לפעולה או ממש לפעול בעולם. לכאורה, מדובר בביצועיות במובן אחר מזה של הביצועיות שאנו עוסקים בה כאן. הביצועיות שאנו עוסקים בה היא תכונתו של טקסט המכיל ייצוג של אירוע ביצוע בעל מאפיינים בימתיים או ציבוריים אחרים, ואילו אוסטין עסק בכוחם הביצועי של מבעים, בכוחם להפעיל דבר ולחולל שינוי במציאות.¹¹ אך חוקרי דרשות השגוהו כי הבחנותיו של אוסטין מועילות גם לזיהוי הביצועיות בדרשות, וכי מגוון הביטויים וצורות הלשון האופייניות לביצוע שאוסטין פירט אכן נוכח בדרשות.¹² אפשר לומר כי התפקיד הביצועי של מבע כזה, קרי של דיבור המבקש לחולל מעשה בעולם, הוא חשוף, מודע וגלוי. מתוך כך דפוסי השיח שאוסטין זיהה במבע הביצועי במובן הראשון יעילים בשחזור הפערים הביצועיים בעת קריאת טקסט ביצועי במובן השני.

מועילה במיוחד הבחנתו של אוסטין בין צורות מפורשות לצורות משתמעות של המבע הביצועי. אוסטין הבחין כי בצד לשונות ביצועיות מפורשות, המבטאות הנחיות התנהגות בלשון ציווי פשוטה וישירה, כגון "היזהר מפניות חדות" או "סע לאט", נעשה גם שימוש בלשונות ביצועיות משתמעות, שאוסטין כינה "מבע ביצועי ראשוני". במקרים אלו מוצגת קביעה שאף שאינה נאמרת כביצועית במפורש, משמעותה הביצועית ברורה לנמען. כזאת, למשל, היא הקביעה "סיבוב מסוכן", או אפילו קביעה ללא מילת החיווי "מסוכן", כגון "גמלים בדרך". השימוש במבעים הביצועיים האלה מניח שהפערים הביצועיים ימולאו בידי הנמען. גם בעת הקריאה הביצועית בדרשות אפשר להצביע על צורות ביצועיות מפורשות ועל צורות ביצועיות משתמעות. בחומר הדרשני שנסקור אנו

10 ג'ל אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, 2006, במיוחד עמ' 73-92.

11 כפי שנבהיר להלן, אנחנו משתמשים במערך המושגים של אוסטין כדי לזהות צורות שונות של ביצועיות בדרשות. תפיסת הטקסט כבעל כוח פועל, כמעשה דיבור, מונחת במידה כלשהי גם ביסוד המושג "טקסים טקסטואליים", שטבע רוזן-צבי. בניתוחו רוזן-צבי מצביע על הכוח הפועל של המבע המשנאי לחולל שינוי במציאות ולפעול, בדומה לטקס (ראו את סיכום הנושא אצל ישי רוזן-צבי, הטקס שלא היה: מקדש, מדרש ומגדר במסכת סוטה, ירושלים: מאגנס, תשס"ח, עמ' 236-238). בשונה מרוזן-צבי, אין אנו עוסקים כאן בכוח הפעולה של הטקסט, אלא במידה שבה הטקסט מסגיר את הקשר הביצועי שלו (גם אם זהו ביצוע מדומיין).

12 Kienzle, הערה 2 לעיל, עמ' 90.

מוצאים כי תוכן זה מועבר בצורות לשוניות בעלות דרגת מפורשות ביצועית שונה. כלומר, מלבד "מבע ביצועי ראשוני", בלשונו של אוסטין, נמצא גם "מבע ביצועי מפורש". נדגים את הדברים. כפי שנראה להלן, המאפיין הבולט ביותר של פתיחות יתברך, העומדות בליבו של מאמר זה, הוא הפתיחה בהצהרה כללית בשבח האל, בסגנון "יתברך/ ישתבח/ יתפאר שמו של הקדוש ברוך הוא וכו'". במקרים נדירים מובאת צורה מורחבת כגון "ראש דברינו ופתחון פינו חייבים אנו לשבח לשמו של וכו'". הלשון הרפלקטיבית המודעת והמורחבת הזאת היא מבע ביצועי מפורש: אירוע הביצוע מונכח בה בגלוי. ובכל זאת, אין היא ביצועית יותר מן הצורה השגורה יותר, "יתברך/ ישתבח וכו'". אדרבה, דווקא הצורה השגורה משקפת מבע ביצועי ראשוני; אין היא צריכה להצהרה משום שהביצועיות מונחת בבסיסה. כלומר, היא מכילה את הביצוע במה שלא נאמר בה. על פי הבחנותיו של אוסטין נעמוד אפוא על חמקמקותו של המבע הביצועי. דווקא בשעה שהטקסט הביצועי מניח שהוא מבוצע אין כל צורך לומר בו במפורש כי בראש הדברים יש לשבח. הוא מבצע את הדבר עצמו, פותח בשבח, והכול יודעים (או אמורים לדעת) שפתיחה זו היא תחילתה הטקסטית של דרשה, וכי בראש הדרשה יש לשאת דברי שבח. במאמר זה נצביע בעיקר על הביצועיות בצורתה החמקמקה. נראה כיצד אותן תצורות לשוניות שחסר בהן הניסוח המבטא את המבע הביצועי במפורש הן הגילויים המובהקים ביותר של מבע ביצועי ראשוני. תופעה זו אפשרית דווקא משום שהאירוע הביצועי (ההיסטורי או המדומיין) נוכח ברקע, כהנחת יסוד של הטקסט – והוא שמטעין את המילים במשמעות ומעצב את ההתרחשות החווייתית הנוספת.

פתיחות יתברך — להגדרתו של הקורפוס הנחקר

פתיחות יתברך הן יחידות פתיחה לחיבורים, לכתבי יד או ליחידות משנה ספרותיות המתחילים במטבע "יתברך שמו של הקב"ה שהוא" או במונחים מקבילים.¹³ צורתן ה"מלאה" של הפתיחות האלו כוללת סדרה של שבחי האל שלאחריהם או ביניהם פסוקי

13 בצד הופעתן של יחידות פתיחה אלו במדרשים, יש להעיר גם על שונותן בתוך הרצף המדרשי השגור. במקרים כגון אלו מופיעים פרגמנטים, ביטויים כמעט אקראיים, שנטמעו בשטף המדרשי. ראו, למשל, תנחומא שמיני, יב (הציטוטים מ"תנחומא הנדפס" במאמר זה מבוססים על המהדורה שיצאה בירושלים, בהוצאת אשכול, תשל"ב): "ויאמר אליהם קרבו שאו את אחיכם' והלא כבר נאמר 'ותצא אש מלפני ה' ותאכל אותם' אלא יתברך שמו של מלך מלכי המלכים הקדוש ברוך הוא שהוא עושה כמה נוראות וכמה נפלאות ששלח האש כשני חוטין לכל אחד ואחד בחוטמן ושרף את הנפשות ובשרם לא נגע ולא במלבושם", וכן, בין היתר, תנחומא לך לך, ח; תנחומא וירא, ג; תנחומא ויקרא, ד]. כבר צונן הבחין בייחודן של פתיחות אלו, ושיער כי חדרו למדרש במאה העשירית. יוס' טוב ליפמאן צונן, הדרשות בישראל והשתלשלותן ההיסטורית, בעריכת חנוך אלבעק, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ד, עמ' 11 הערה 47, עמ' 66 הערות 102-103, עמ' 122 הערה 7, עמ' 156 הערה 16. גם אם אין לקבל את התיארוך שהציע באופן גורף, הרי שהמשפטים האלו, כשהם משולבים במדרש, אינם יותר מאשר הבלחה רגעית של הנורמה האוראלית אל הטקסט הכתוב.

ראיה. מלבד הצהרת השבח לאל,¹⁴ הנושאים השכיחים הם בחירת האל בישראל, מתן התורה והמצוות, ידיעתו, שליטתו והשגחתו על הנעשה בעולם, שממנה נגזרים נושאי השכר והעונש.¹⁵

צורה ספרותית זו מוכרת מהופעותיה הנדירות במדרשים הנדפסים, אך חשיבותה ועושר גיוונה ניכרים בעיקר בקטעי גניזה. כאן מצויות פתיחות יתברך במגוון הקשרים ספרותיים, במדרשים, בדרשות ובפתיחות חיבורים מסוגים רבים. הקורפוס העברי והארמי שאנו מטפלים בו במאמר זה הוא חלק מתופעה רחבה בהרבה, שכן פתיחות אלו רווחות עד מאוד גם בדרשות בערבית יהודית קדומה, בדרשות בפרסית יהודית,¹⁶ וכן בספרות שומרנית, ומופעים אלו ראויים לעיון וביורור נפרד.

הדים לפתיחות דרשות בציבור במדרש כפירת משה

בכמה ממהדורות תנחומא משולב סיפור דרשני ארוך ומורכב המכונה בספרות המחקר "מדרש פטירת משה".¹⁷ מדרש קצר ועצמאי זה מגולל בפירוט רב את שאירע טרם מיתו של משה – למן תחינתו לפני האלוהים להמשיך לחיות ולהנהיג את ישראל ועד לברכותיו

14 ראו, למשל, את הפתיחות לאחת הגרסאות של מדרשי אסתר: שלמה באבער, ספרי דאגדתא על מגלת אסתר, וילנה: האלמנה והאחים ראם, תרמ"ז, כג ע"א ובחלק מכתבי היד של מדרש עשרת הדיברות ראו ענת שפירא (עורכת), מדרש עשרת הדיברות: טקסט, מקורות ופירושו, ירושלים: מוסד ביאליק, תשס"ה, עמ' 27.

15 ברכה לעצמו קובע סדר אליהו רבה, שרבות בו הופעותיה של הפורמולה "ברוך המקום ברוך הוא", הן כפתיחה והן במהלך המדרשי. ואף שמאפיין זה ייחודי לסדר אליהו, אפשר לחשוב על כמה נקודות השקה בין סדר אליהו ובין התפתחות קולו של מחבר בשיח המדרשי המאוחר. ראשית, סדר אליהו הוא בוודאי דוגמה חריפה למזיגה שבין דרכי השיח המדרשית ובין התפתחות הרעיון של מחבר יחיד, שיש לו עניין בתמות ולא בדרשת הפסוקים [יעקב אלבוים, "בין מדרש לספר מוסר: עיון בפרקים א-ו ב'תנא דבי אליהו'", מחקרי ירושלים בספרות עברית א (תשמ"א), עמ' 144-154]. שנית, גם סדר אליהו כורך למסגרת מדרשית את העיסוק בענייני מלאכים ומרכבה ואת הזיקה ללשון ההיכלות והפיוט [יעקב אלבוים, "תנא דבי אליהו וספרות הסוד הקדומה", מחקרי ירושלים במחשבת ישראל: דברי הכנס הבינלאומי הראשון לתולדות המיסטיקה היהודית (תשמ"ז), עמ' 139-150]. בהקשר זה ראוי לציין את האופי התאולוגי והאסטולוגי המיוחד ללימוד התורה בסדר אליהו [עדיאל קדרי, "מישרים הרבה שאין להן סוף" – תפיסת הפרשנות ודרשת הפסוקים בסדר אליהו", דעת 82 (תשע"ב), עמ' 59-71]. על הקשר בין סדר אליהו ובין הפורמולות "ברוך המקום ברוך הוא" ו"ברוך שומר הבטחתו לישראל ברוך הוא", המוכרות מההגדה של פסח, ראו דניאל גולדשמידט (עורך), הגדה של פסח: מקורותיה ותולדותיה במשך הדורות, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"ך, עמ' 22 ו-38; שמואל ספראי זאב ספראי, הגדת חז"ל, ירושלים: כרטא, תשנ"ח, עמ' 120 ו-126.

16 לדרשות בערבית יהודית כוונתנו להקדיש מאמר נוסף. על הדרשות בפרסית יהודית מסר לנו אופיר חיים, החוקרן בימים אלה.

17 תנחומא ואתחנן, ו; ו; תנחומא-בובר ואתחנן, ו; דברים רבה-ליברמן, ו). היחידה קיימת, אם כי באופן לקוי, גם בקטע גניזה באוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Heb. D.61.11-18. נוסח רחב של מדרש זה, המצוי בכמה כתבי יד, נתפרסם בידי אהרן ילינק, בית המדרש, א, ירושלים: ספרי ואהרמן, תשכ"ז, עמ' 115-129 (דפוס צילום). המקבילה לקטע שאנו עוסקים בו מצויה בעמ' 127 במקור זה.

האחרונות, מותו וקבורתו.¹⁸ אחד משיאי המדרש הוא תיאור נוגע ללב של משה, שביקש לחיות, ואפילו לשבת כתלמיד לפני יהושע:¹⁹

ישב יהושע בראש, ומשה מימינו, ואלעזר ואיתמר משמאלו, ויושב ודורש בפני משה, אמר ר' שמואל בר נחמני אמר ר' יונתן: בשעה שפתח יהושע ואמר "ברוך שבחר בצדיקים ובמשנתם" נטלו מסורות החכמה ממשה וניתנו ליהושע. ולא היה יודע משה מה היה יהושע דורש. אחר שעמדו ישראל, אמרו לו למשה סתם לנו את התורה, אמר להם איני יודע מה אשיב לכם, והיה משה רבינו נכשל ונופל, באותה שעה אמר רבונו של עולם עד עכשיו בקשתי חיים, ועכשיו הרי נפשי נתונה לך.

בתוך הדרמה של מות משה ועליית יהושע מצוי מטבע הלשון הייחודי שבו פתח יהושע את דרשתו: "ברוך שבחר בצדיקים".²⁰ הרגע הזה, שיהושע פתח בו בדרשתו, מסמל את העברת הסמכות אליו ממשה, ומוביל להכרתו של משה בכך שתפקידו תם.²¹ בתיאור דומה, לכאורה מן התקופה התנאית,²² של מעבר ההנהגה ממשה ליהושע בספרי דברים שה (מהדורת פינקלשטיין, עמ' 324), אנו מוצאים:

18 ראו: Rella Kushelevsky, *Moses and the Angel of Death*, New York: Peter Lang, 1995, pp. 17-18; יעקב בלידשטיין, עצב נבו: מיתת משה במדרש חז"ל, אלון שבות: תבונות, תשס"ח, עמ' 102-140.

19 תנחומא בבובר ואתחנן, ו. הנוסח בתנחומא הנדפס (הערה 13 לעיל) שונה משלושת האחרים. אלא אם כן צוין אחרת, כל כתיבי היד המצוטטים במאמר זה חולקו לשורות ופסקאות בידינו, ואנו השלמנו את הקיצורים וציינו את מובאותיהם מן המקרא. כמו כן, האחדנו את הצורות השונות של כתיבת שם האל לצורה "ה'" (המחברים).

20 במהדורת בובר "שבחר בצדיקים ובמשנתם", אולי בהשפעת פתיחת פרק קניין תורה במשנה, אבות ו, א (מהדורת שרביט, עמ' 224).

21 כבר בספרות התנאים מתאר המדרש את חילופי ההנהגה בין משה ויהושע במושגים המוכרים לנו ממקומות אחרים כמשקפים את תרבות הלימוד של התקופה. למשל, בספרי במדבר קמ (מהדורת כהנא, עמ' 469-470) מתבטאת סמכותו של יהושע בהפסקת הלימוד בעת כניסתו, בישיבתו על ריהוט ולא על הקרקע, ובנוכחותו של מתורגמן החוזר על דבריו. ראו ישעיהו גפני, "שיבה" ומתיבתא", ציון מג, א-ב (תשל"ח), עמ' 18; שמעון פוגל, "סדרי השיח בבית המדרש בספרות חז"ל בארץ ישראל: טקס, ארגון המרחב וענישה", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תשע"ה, עמ' 55-56, 82 ו-133. וראו המקבילות במדרשים וההפניות למחקרים אצל מ' כהנא בפירושו לספרי במדבר, ירושלים: מאגנס, תשע"ה, עמ' 1169-1170. בחיבור פתרון תורה וילך (מהדורת אורבך, עמ' 294-295) מורחבים תיאורים אלו לכדי טקס רב רושם, המתאים למדי טקסי מינוי של ראשי גולה וראשי ישיבות, כפי שהם מתוארים בחיבורו של רב נתן הבבלי (אברהם נויבאוור, סדר החכמים וקורות העתים, לונדון: מו"ל, תרנ"ג. הוהדר ונדפס שוב אצל אברהם גרוסמן, ראשות הגולה בבבל בתקופת הגאונים, בירושלים: מרכז זלמן שזר, תשמ"ד, עמ' 81-85).

22 למרות החיבור שהיא כלולה בו, אין להניח שהפסקה מעידה על נוהג של פתיחת דרשות בתקופת התנאים. זאת בניגוד לטענתו של דנציג, Neil Danzig, "Two Insights from a Ninth-century Liturgical Handbook: the Origins of 'Ye'qum Purqan' and 'Qaddish de-Hadata'", in Stefan C. Reif (ed.), *The Cambridge Genizah Collections: Their Contents and Significance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 74-122, esp. p. 105 n. 89.

ויש אומרים העמידו מן הארץ והושיבו בין ברכיו.
 והיה משה וישראל מגביהים ראשיהם לשמוע דבריו של יהושע.
 מה היה אומר:²³ ברוך ה' אשר נתן תורה לישראל על ידי משה רבינו. כך היו דבריו של יהושע.

המשפט "ברוך ה' אשר נתן תורה לישראל על ידי משה רבנו" משרת את מגמת המדרש להציג את יהושע כמחליפו של משה, שאינו מערער על גדולת מורו, ואנו למדים ממנו גם מה נתפס כפתיחה הולמת לדברי יהושע.

מסורות אלו, שזמנן אינו ברור לחלוטין, משקפות ככל הנראה נוהגי פתיחה של דרשות בציבור המוכרים לנו מפתיחת הדרשות המשולבות בשאליות.²⁴ מי ששמו בפיו של יהושע את הביטויים "ברוך שבחר בצדיקים", "ברוך ה' אשר נתן תורה" ודומיהם הניחו כי קהלם יזהה בהם סימן לתחילתה של דרשה,²⁵ ואף ניצלו את החוויה הביצועית כאמצעי ליצירת הדרמה של חילופי ההנהגה. הסיפור מתאר סצנה של הוראה, לימוד או דרשה, ומגולל, כמעט אגב אורחא, את האופן שבו אירוע כזה אמור להתחיל. שילובם של משפטי הפתיחה ברצף הסיפורי הדרמטי הוא חלק מתופעה רחבה יותר של הטמעת נורמות הדרשה בעל פה בספרות המדרשית הכתובה.²⁶

כמו במקרים אחרים, ההיכרות עם חומרי המדרש מן הגניזה הקהירית, שחלקם השתמרו בידנו רק באופן חלקי ופגום, חושפת חומר חדש ומרתק העשוי לשפוך אור רב

23 בחלק מעדי הנוסח: "מה הוא אומר", "מהו אומר" או "מה היו אומרים".

24 על נוהגי פתיחה של דרשות בציבור ראו ליברמן בהערותיו לדברים רבה ליברמן ואתחנן, עמ' 38 הערה 10. על פתיחת הדרשות המשולבות בשאליות ראו הדיון בפורמולות הפתיחה הארמיות אצל אהרון שויקה, "ספר שאילתות דרב אחאי והדרשה הבבלית הקדומה", סידרא לב (תשע"ז), עמ' 167-171. וראו שם המקורות שמביא שויקה כדי לבסס את הקשרים בין מנהגי הדרשה המובאים בפתיחה זו ובין עדויות אחרות על מנהגי הדרשה בישיבות הגאונים.

25 גרסה ארמית של פורמולת הבחירה בצדיקים מופיעה, ולא כפתיחה, בכתב יד חשוב שפורסם כמה פעמים בעבר, ולאחרונה בידי דנציג. כתב היד המדובר מורכב משלושה חלקים, שניים בספריית בית המדרש לרבנים, ניו יורק (ENA 3564.2, ENA 4053.1-2) והשלישי בקיימברידג', ספריית האוניברסיטה (T-S, misc. 24.1). שם, כחלק מהקדיש המורחב שמשלב בפירקא אנו מוצאים "בריך שמיא דקב"ה דבחר בהון בצדיקא ויתרעי בעובדי ידהון [...] ויהב לנא אורייתא ומצוותא" (Danzig, הערה 22 לעיל, עמ' 104).

26 ש' ליברמן במבוא לדברים רבה (מהדורת ליברמן, עמ' XXIII); נפתלי וידר, "ברכה בלתי ידועה על קריאת פרק 'במה מדליקין' מתוך הגניזה", התגבשות נוסח התפילה במזרח ובמערב, א, ירושלים: מכון בן צבי לחקר קהילות ישראל במזרח, תשנ"ח, עמ' 337-338; יוסף היימן, "מבוא", דרשות בציבור בתקופת התלמוד, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"א, עמ' 22; מרק ברגמן, ספרות תנחומא ילמדנו: תיאור נוסחיה ועיונים בדרכי התהוותם, ניו ג'רזי: גוריאס, תשס"ד, עמ' 122; Myron B. Lerner, "The Works of Aggadic Midrash and the Esther Midrashim", Shmuel Safrai, Ze'ev Safrai, Joshua J. Schwartz, and Peter Tomson (eds.), *The Literature of the Jewish People in the Period of the Second Temple and the Talmud*, vol. 3: *The Literature of the Sages*, Philadelphia, PA: Brill, 2006, p. 158; *of the Sages*, Philadelphia, PA: Brill, 2006, p. 158. ירושלים: מכון שכטר למדעי היהדות, תשע"ג, עמ' נא-נב. ראו גם עדיאל קדרי, "אשר בחר בנו: על משמעותן הטקסטית של ברכות הקריאה", כנישתא 3 (תשס"ז), עמ' רסב-רסג, והמחקר המצוין שם, בעמ' רסג הערה 21.

על מה שקודם לכך נותר ממנו רק הד קלוש. לפיכך, במאמר זה נתמקד בסקירת יחידות מדרשיות נרחבות ורחבות היקף שמשתקפת בהן זיקה לביצועיות – ובעיקר בצורה של פתיחות יתברך.

"דרשות לתענית" שפורסם נפתלי וידר

כתב היד הראשון שנעסוק בו פורסם בידי נפתלי וידר.²⁷ למרבה הצער, רישומו של מספר המדף אבד לפני הפרסום, ועד היום לא עלה בידי חוקרים לשחזרו, ומשום שהמקור אינו זמין לנו, דיוננו מתבסס על העתקתו ותיאורו של וידר. בכתב היד השתמרו שלוש דרשות, רק האמצעית בשלמותה, מן הראשונה שרד הסיום בלבד ומן השלישית ההתחלה בלבד. עד כמה שאפשר לשפוט מן הממצא החלקי שלפנינו, שלוש הדרשות מצטיינות בלכידות תמטית ובקומפוזיציה בהירה המשרשרת את נושאי המשנה בתוך התבנית.

הדרשה הראשונה, שכותרתה לא שרדה, עוסקת בתשובה ובקריאה לציבור לשוב ולהיכנע לפני האל כדי להביא לירידת גשמים. השנייה, שכותרתה "אכרזה", מונח שכנראה מעיד על פנייה לציבור, עוסקת בשבחי הצדקה, בחשיבותה ובעידוד הציבור לתתה כדי לעורר עליו רחמי שמיים. הדרשה השלישית, שכותרתה "ליטון", מונח נדיר שלא נתבאר, עוברת מעיסוק בתורה ובמצוות ובקשר בינן ובין צדקה וחסד לעיסוק במלכות בית דוד ונצחיותו.

וידר שייך את הדרשות לספרות הארץ-ישראלית על פי לשונן, ובמיוחד השימוש האינטנסיבי של שתי הדרשות הראשונות בארמית גלילית, ועל סמך המקורות המצוטטים בהן.²⁸ לפי נושאי שתי הדרשות הראשונות שיער כי מדובר בדרשות לתענית ציבור, שנועדו לעוררו לתשובה וצדקה, ומכיוון שהדרשה השלישית עוסקת בין היתר בשבח בית דוד, אפיין אותה כדרשה פולמוסית שנועדה להגן על סמכות גאוני ארץ ישראל המיוחסים על בית דוד, קריאה הנראית לנו היסטוריציסטית יתר על המידה.²⁹ נראה כי יש לקבל את הגדרתו של וידר כי לפנינו "דרשות", ומתוך כך לבחון את היבטי הביצועיות הניכרים בהן. לצד פתיחות בסגנון "יתברך", שבהן נתמקד, שתי הדרשות הראשונות כוללות פניות מרובות אל הציבור, כלומר המרכיב הביצועי המפורש ניכר בהן. בדרשה הראשונה אנו

27 נפתלי וידר, "שלוש דרשות לתענית גשמים מן הגניזה – שתיים בארמית גלילית", תרביץ נד, א (תשרי-כסלו תשמ"ה), עמ' 21-60. נדפס מחדש באסופת מאמריו הנזכרת בערה 26 לעיל, עמ' 511-554. ראו גם את דיונו והערותיו של לוי, הערה 3 לעיל, עמ' 169-170.

28 וידר, שם, עמ' 22-26.

29 אף שהסברו של וידר הולם את הטקסט ששרד לפנינו, הוא אינו מציע נימוק משכנע לכך שדרשה זו נכללה עם קודמותיה, ואינו מקדיש תשומת לב להבדלים הסגנוניים שבינה ובינו, ומכלל ספק לא יצאנו. ייתכן, למשל, שהעיסוק בבית דוד הוביל לעיסוק בתפילה ובכך השלים את המשולש "תשובה-צדקה-תפילה", המופיע במפורש בשתי הדרשות הראשונות (עמ' 48 שורה 26 ועמ' 54 שורה 70). מנגד, אפשר להציע כי הדרשה השלישית אינה חלק מאותו מארג שבמרכזו תחינה על הגשם, אלא חיבור עצמאי. גם לוי, הערה 3 לעיל, תהה על האופן שבו וידר מסגר את שלוש הדרשות יחד.

מוצאים פניות אל הקהל בלשון נוכחים או בלשון הכוללת את הדובר והקהל יחדיו.³⁰ בין השאר, הקהל נקרא לחזור בתשובה כדי שהאל ירחם עליו ויענה לו בגשמים: "וכדון ק[היל]ה קדיש חזרון בתותבה לגב רחמ[נא] דלמא דהו מתרחום עלינו ומרוח לן ועני יתן בגשמי ברכות" [וכעת קהילה קדושה, חזרו בתשובה אל הרחמן (=האלוהים) שמא שהוא מרחם עלינו ומרוויח לנו, ועונה אותנו בגשמי ברכה]. בהמשך נקרא הציבור לשמור על ניקיון כפיו במסחר: "ונטרון הימנותה במשא ומתן דיכונ" (ושמרו אמונתכם במשא ומתן שלכם), ולקראת הסיום הדובר כבר כולל עצמו עם ציבור השבים: "ואנן צריכים מתכנעה קו[מי] מלכ[א] דעל[מא] בתתובה" (ואנו צריכים להיכנע לפני מלך העולם בתשובה). בסיום הדברים פונה הדרשן בקריאה ישירה אל הציבור:³¹

מלכ[א] דעל[מא] הוא יתרחם עלינו ועליכון והוא ישרי לחובינן ולחוביכון ויפרוק יתכון מידי שנאיכון ויקיים עליכון הד[א] קר[א]. "מחיתי כעב פשע[ך]" [ישעיהו מד 22] וגו'. ויקבל צומכון וצלותכון וישמע בקל תחנוניכון ויעבד עמן ועמכון בגין שמיא קדישה.

[תרגום:

מלך העולם הוא ירחם עלינו ועליכם, והוא ימחל לעוונותינו ולעוונותיכם ויציל אתכם משוונאיכם ויקיים עליכם מה שכתוב "מחיתי כעב פשע[ך]" ויקבל צומכם ותפילתכם וישמע בקול תחנוניכם ויעשה איתנו ואיתכם בשביל שמו הקדוש].

מלבד המבעים הביצועיים הגלויים הללו, הבאים לידי ביטוי בלשונות פנייה מובהקות, ניכרת גם הביצועיות המשתמעת. הטקסט מסורג ארמית ועברית. הארמית היא כביכול לשונו של הדובר הפונה אל הקהל, ובה מובאים הפנייה ישירה אל הקהל והניסוח בגוף ראשון רבים, המכליל את הדובר והקהל כאחד. בצד כל אחת מן ההכרזות הארמיות מובאת יחידה עברית, בסגנון הספרות התלמודית ובליווי פסוקי ראייה.³² ההכרזה הארמית קוראת להתנהגות הראויה, והטקסט העברי מתקף אותה בתיאור השכר הכרוך בהתנהגות זו: "וכיוון שעשה תשובה [...] חזרון בתתובה"; "ונטרון הימנותה במשא ומתן [...] כיוון שבני אדם נושאים ונותנים באמונה מיד [...] הגש[מים] יורדים"; "ואתחזקון בצדקתה [...] אלא בזמן שיש[ר]אל עושים צדקה", ובהמשך שוב, אם כי הפעם לא בציווי, אלא בהבעת תקווה: "דיבטל מינן אלין גזרתה קשיתה [...] שלשה דברים מבטלים את הגזירה".

הדרשן מאחד בין המקורות העבריים או הטענות המדרשיות הכמו-חז"ליות, המנוסחות בעברית, לבין החוויה הקונקרטי של ושל קהלו המדומיין, המנוסחת בארמית. האיחוד הזה נוצר באמצעות המעבר מן השפה הסמכותית (עברית) לשפה הדבורה (ארמית), וגם באמצעות המעבר מן התוכן המציין מציאות או אמיתות תאולוגיות אל התוכן המשקף

30 וידר, הערה 27 לעיל, עמ' 46-49. לעיתים הקטעים המכילים את הפניות האלו מובדלים גרפית בכתב היד, ראו הערתו של וידר שם, עמ' 52 הערה 218.

31 הטקסט מובא כפי שפרסמו וידר (שם, עמ' 44-57), בהשלמת ראשי תיבות ובחלוקה לשורות על פי ההקשר.

32 על מעברי העברית והארמית ראו גם וידר, שם, עמ' 47 הערות 152, 156.

את החוויה הממשית והנוכחת של המוען ונמעניו. יותר מן המצוי בספרות חז"ל המוכרת, מדגימה הדרשה שלפנינו את התפקוד השונה של שתי השפות המשמשות בה ואת השימוש בדיגלוסיה – הן כדי ליצור זיקה אינטימית בין הדובר וקהלו (בשפה הארמית) והן כדי להקנות סמכות לטענותיו (בשפה העברית).³³

דוגמה אחרת מעידה כי האינטראקציה, ולו המדומינת, של הדרשן עם קהל שומעיו היא העומדת בליבה של הדרשה, והיא מעצבת את טיפולו הדרשני במקרא. בשעה שהדרשן (המובלע) קורא "להיכנע" לאלוהים, הוא דורש שני פסוקים כמעידים על עדיפות התשובה כעמדה נפשית על פני צום ותענית. נעיין בקטע זה במלואו:

ואנן חייבין למכנעה גרמן קר' מלכה דעלמה דהו' חנן ורחמן. דכל זמן דישר' מתכנעין רח' מתרחם עליהון.
הך דכ' 'ויכנעו שרי ישר' והמ' ויא' צדיק יי'. "וכראות יי כי נתענו" אן כת' כן אלא כי נכנעו היה ד' יי אל שמעיה לאמר". "נתענו" אן כת' כן אלא "נכנעו לא אש"
וכן אחאב מל' יש' כת' בו "הרצחת גם ירשת". וכיוון שעשה תשו' ואתכנע קר' מלכ' דעל' א' רחמ' לאליהו "הראית כי נתענה אחא". אן כ' כן אלא "כי נכנע אח' מלפני יען כי נכ' מפ' לא אבי' הר' בימיו" וג'.

[תרגום:

ואנו חייבים להכניע עצמנו מלפני מלך העולם שהוא חנון ורחום, שכל זמן שישאל נכנעים הרחום מרחם עליהם.

כמו שכתוב "ויכנעו שרי ישראל והמלך ויאמרו צדיק ה'" (דברי הימים ב יב 6) "וכראות ה' כי נתענו" (דברי הימים ב יב 7 בשינוי) אין כתוב כאן אלא "כי נכנעו היה דבר יי אל שמעיה לאמר" (שם). "נתענו" אין כתוב כאן אלא "נכנעו לא אשחיתם" (שם).
וכן אחאב מלך ישראל כתוב בו "הרצחת גם ירשת". וכיוון שעשה תשובה ונכנע לפני מלך העולם אמר הרחמן לאליהו: "הראית כי נתענה אחאב". אין כתוב כאן אלא "כי נכנע אחאב מלפני יען כי נכנע מפני לא אביא הרעה בימיו" וג'.

הדרשן מדגיש כי הפסוקים משתמשים בשורש כנ"ע: "וַיִּכְנְעוּ שְׂרֵי יִשְׂרָאֵל וְהַמֶּלֶךְ" (דברי הימים ב יב 6); "הֲרָאִיתָ כִּי נִכְנַע אַחָאָב" (מלכים א כא 29), ולא בפעלים מהשורש ענ"ה, הנתפס כאן כמציינ את ההיבט הפיזי של הצום. בהבאת הפסוק הראשון מציג הדרשן תחילה את הפסוק במדויק, "וַיִּכְנְעוּ שְׂרֵי יִשְׂרָאֵל וְהַמֶּלֶךְ וַיֹּאמְרוּ צְדִיק ה'", ואחר כך את

33 לשאלת התפקוד הרטורי המובחן של ארמית ועברית במדרשים ראו: Moshe Lavee, "Aggadic Midrash and the Zohar: Linguistic and Formalistic Considerations", *Aramaic Studies* (Forthcoming); אביגדור שזן, "עברית וארמית בספרות בית כנסת", טורא א (תשמ"ט), עמ' 224-232; אליעזר מרגליות, "עברית וארמית בתלמוד ובמדרש", לשוננו כז-כח, א (תשרי-ניסן תשכ"ג), עמ' 20-33.

העיון המדייק בלשון המקרא, כפי שהדבר רגיל במדרשים:³⁴ "וכראות ה' כי נתענו אין כתיב כן אלא 'כי נכנעו'". אך בהצגת הפסוק השני הדרשן קורא תחילה את הפסוק בשונה מכפי שנאמר: "הראית כי נתענה אחאב", ואז "מתקן", מעיר כי לא זו לשון המקרא וכי יש לצטטו כתקנו: "אן כת[יב] כן אלא 'כי נכנע אחאב'". חריגה זו מדרכי המדרש המדייק בפסוקים יכולה להתבאר מתוך שחזור של החוויה הביצועית ושל הקשר בין דרשן לקהלו. למותר לציין כי השימוש בתחבולה רטורית זו אינו מתועד במקבילות בספרות התלמודית. הדרשן "טעה" במכוון בציטוט הפסוק, במטרה לעורר את תשומת ליבו של הקהל, ואולי אפילו לעורר את הקהל לתקנו. סיטואציות מעין זו מתוארות, אגב, בתלמוד הירושלמי (סנהדרין פ"א ה"ב ומקבילה בנדרים פ"ו ה"ח). עקב הוויכוח על סמכות קביעת החודשים נשלחים שני חכמים ארץ־ישראליים לשכנע את אנשי בבל בדבר האיסור לעבר שנים בחו"ל. לשם כך נכנסים שני החכמים לבית הכנסת, או אז מצטט (או קורא)³⁵ רבי יצחק מן התורה בשיבוש מכוון: "אלה מועדי חנניה בן אחי רבי יהושע", והקהל הבבלי מגיב מייד ומתקנו, ובכך מודה בעקיפין בסמכות הארץ־ישראלית. בהמשך מתואר אף רבי נתן הקורא בשיבוש "כי מבבל תצא תורה ודבר ה' מנהר פקוד" והקהל מתקן – ומתוך כך מודה לטענה הסמויה – "מציון תצא תורה". ההיכרות עם הסיטואציה המתוארת בתלמוד הירושלמי מאפשרת לקרוא את הדרשה שפרסם וידר מתוך שחזור חוויית הביצוע האפשרית, שאינה מבוטאת במפורש בטקסט.

כמו חלקים אחרים בדרשה, מהלך זה רווי חזרתיות של פעלים קרובים, היוצרת מצלוליות הדוקה: "למכנעה", "מתכנעין", "ויכנעו", "נתענו", "נכנעו", "נתענו", "נכנעו", "ואתכנע", "נתענה", נכנע". הדרשה גם מדגימה מסגרתיות, שכן בחוליותיה הראשונות חוזרות בנפרד הקריאות להיכנע ולחזור בתשובה, ובהמשכה הדברים נאספים לכדי קריאה החוזרת על עיקרי הדברים ומאחדת את מוטיב הכניעה והתשובה: "ואנו צריכים להיכנע לפני מלך העולם בתשובה".

האופי הביצועי של הדרשה השנייה שפרסם וידר³⁶ ניכר הן בסממן החוץ־טקסטואלי, בכותרת "אכרזה", והן בסממנים המובהקים של הפתיחה הפונה ישירות לקהל: "הקול אחינו שמעו",³⁷ אנו מכרזין קודמיכון קהלה קדישה ומודעין יתכון" (אנו מכריזים לפניכם, קהל קדוש, ומודיעים אתכם). המשך הדרשה שב ומזכיר את הקהל במפורש ומעודדו

34 ואכן, דרשה זו מוכרת מן התלמוד הירושלמי (תענית פ"ב, ה"א). ראו גם המקבילה באיכה רבה ג, נ (מהדורת בובר ג, מא עמ' 136).

35 בנדרים "וקרא: כתוב בתורה", ובסנהדרין "וקרא בתורה". על פי גרסת נדרים מדובר בדרשה, ואילו על פי גרסת סנהדרין מדובר בקריאה בתורה. אפשר כי גרסת נדרים נובעת מחוסר נחת של המעתיקים מן האפשרות כי החכם ישב במתכוון בעת קריאה בתורה. יש לציין כי מוטיב הקריאה המשובשת חסר במקבילת הסיפור בתלמוד בבלי, ברכות סג ע"א-ע"ב. ראו ישעיהו גפני, "בתי כנסת בבבל התלמודית", אהרן אופנהיימר, אריה כשר ואוריאל רפפורט (עורכים), בתי כנסת עתיקים, ירושלים: יד יצחק בן־צבי, תשמ"ח, עמ' 158-159; Aharon Oppenheimer, *Between Rome and Babylon: Texts and Studies in Ancient Judaism*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2005, pp. 384-393.

36 וידר, הערה 27 לעיל, עמ' 50-55.

37 על מונחים אלו ותפקידם בפניות אל הציבור ראו דיונו של וידר שם, עמ' 29-38.

ליראת שמיים ותשובה: "וכדון קה[לה] קדישה דחלון מן קומי ק[דוש] וחוסון על נפשתכון ועל בניכון ועל אנשי בתיכון ודעון דעונשיה דקד[שא] סגין קשן" (וכעת, קהילה קדושה, ייראו מלפני הקדוש ברוך הוא וחוסו על נפשותיכם ועל בניכם ועל בני ביתכם. ודעו שעונשיו של הקב"ה קשים מאוד). לאחר עוד כמה פניות אל הקהל הטקסט מסתיים במשפטי עידוד החושפים את ההקשר לתענית הציבור שבה הטקסט כביכול מבוצע: "מלכ[א] דעל[מא] הוא יתרחם עלינן ועליכון והוא ישרי לחובינן ולחוביכון ויפרוק יתכון מידי שנאיכון [...] ויקבל צומכון וצלותכון וישמע בקל תחנוניכון ויעבד עמן ועמכון בגין שמה קדישה" (מלך העולם הוא ירחם עלינו ועליכם והוא ימחול לחובותינו ולחובותיכם, וישע אתכם מידי שונאיכם [...] ויקבל צומכם ותפילתכם וישמע בקול תחנוניכם, ויעשה איתנו ואיתכם בשביל שמו הקדוש).

הבנת ההקשר הביצועי מאירה גם את פתיחת הדרשה השלישית, המכונה "ליטון"³⁸. הדרשה מתחילה בשתי פתיחות. הראשונה היא פתיחה מדרשית רגילה, החוזרת פסוק מן המקרא ופסוק מן הנביאים ומשתמשת בהם כדי לדרוש זה את זה.

כתונב] "וידעת היו[ם] והשנבת אל לכבך]" וגו' (דברים ד 39).
 זה שאמר] הכ[תוב]: "אני ה' הונא] שמי וכבודי לאחר לא אתן [ותהלתי לפסילים]" וגו'
 "אני ה' הונא] שמי" (ישעיהו מב 8) אני הונא] לשעבר ואני הונא] עכשיו ואני הונא]
 לע[ם].
 וכן הונא] אומר] למשנה] רבינו. "ויאמר אלהים אל משנה] אהיה] אשנר] אהיה]"
 (שמות ג 14) אהיה] ליחיד] ואהיה] למרובים]. אהיה] בעולם] הזנה] ואהיה]
 לעולם] הב[א].
 הדנא] הינא דכתיב] "אני ראשון] ואני אחרון]" וגו' (ישעיהו מד 6).

הפתיחה השנייה היא פתיחת יתברך העוסקת בשבחי האל ומציגה רצף גדוש של שבחים ופסוקים המוכיחים אותם, הנסובים כולם על בחירת האל בישראל ועל חובת שמירת המצוות הנגזרת ממנה:

יתברך שמו לעולם] ולעולם] עולם] שהוא אלהי אמת. שנאמר] "וה' אלהים
 אמת" (ירמיהו י 10).
 שהו אלהים חיים ומלך] עולם. ובחר בישראל] שהן זרע אמנת] שנאמר] "ואנכי
 נטעתיך שורק [כולו זרע אמת]" וגו' (ירמיהו ב 21).
 ונתן להם את התורה שהינא] אמנת]. שנאמר] "אמת קנה ואל תמכור [חכמה ומוסר
 ובינה]" וגו' (משלי כג 23). וכן הונא] אומר] "תורת אמנת] היתה] בפיהו]" (מלאכי
 ב 6).
 והזהירן עליה שישמרו אותה כדי שיחיו בה. שנאמר] "ישמרתם את חקותי ואת משפ[טי]
 אשר יעשה] אתנם] האדם וחי בהם" (ויקרא יח 5).

38 על מונח נדיר זה, שמשמעותו אינה נהירה, ראו שם, עמ' 38-39.

שיבוצה של פתיחת יתברך ביחידה ספרותית המובאת לאחר שתי דרשות שניכר בהן מבע ביצועי מפורש מציע כי על אף היעדר המבע המפורש, גם יחידה זו צריכה להיקרא כדרשה, וכי את לשון הפתיחה שלה יש לראות כמבע ביצועי ראשוני.

השוואה בין שתי הפתיחות של הדרשה השלישית תאפשר לנו לעמוד על הייחוד הסגנוני של פתיחות יתברך לעומת הסגנון המדרשי השגור, ועל המבע הביצועי המשתמע ממנו. הבסיס של הפואטיקה המדרשית, ותשתית הטכניקה הפרשנית הגלומה בו, הוא המהלך מן הפסוק אל המדרש כשהאחרון מפרש את הראשון (ולעיתים מסתייע בפסוקים אחרים). הפתיחה הראשונה מדגימה זאת בבירור – היא מתחילה בפסוק מדברים ומשווה אותו לפסוק מישעיהו, המתפרש כמעיד על נצחיות האל ומושווה לפסוק מספר שמוות, המתפרש באותו האופן. לאחר שני הפרושים האלו חוזרת הפתיחה ומסכמת באמצעות פסוק מישעיהו. לעומת זאת, הטכניקה בפתיחה השנייה, פתיחת יתברך, שונה לחלוטין. במקום להציג את דברי הדרשן כמסתמכים על המקראות היא מורכבת מהיגדים המשבחים את האל על אמתותו, מלכותו ונתינת התורה לישראל. כאמור, תמות אלו רווחות גם בפתיחות יתברך אחרות והן אחד מסימני ההיכר של הסוגה.³⁹ כל אחד מההיגדים עומד כשלעצמו ומתוקף באמצעות פסוק. הזיקה בין הפסוקים להיגדים במקרים רבים מילולית ופשוטה, ואינה מבוססת על מהלך מדרשי מורכב, בניגוד למצוי בדרך כלל בספרות המדרש המוכרת.

אם כך, בצורת השיח של שתי הפתיחות אנו מוצאים הבדל מהותי. הפתיחה הראשונה, המדרשית באופייה, מבארת את השימוש הכפול של הפסוק מספר שמוות במילה "אהיה" כמעידה על משמעותיות שונות – האל הווה בעבר ובעתיד, והוא יהיה ליחידים ולמרבבים באותה מידה. לעומת זאת, בפתיחה השנייה, פתיחת יתברך, הפסוקים וההיגדים קשורים זה לזה פשוט באמצעות המילה החוזרת "אמת". ניכר כאן פער בין הטכניקה המדרשית, הנובעת מן המקרא ומסיקה ממנו מסקנות, ובין פסקאות יתברך, המציעות שיח המבוסס על היגדים וקביעות בעניינים שונים (ובמיוחד תאולוגיים), שפסוקים מובאים בו כראיה בלבד, ולא כמצע למהלך דרשני. הבדל זה בדפוסי השיח בין שתי הפתיחות מחדד את אופיין הייחודי של פתיחות יתברך, אופי שיש לו זיקה עקרונית להיבטים הביצועיים של הטקסט. הצגת היגדי שבח מפורשים המתוקפים בפסוקי ראייה מנכיחה את קולו של הדובר, ואפשר לחוותו כפונה אל הקהל – והוא עצמו עימם. לעומת הפתיחה המדרשית הסטנדרטית,⁴⁰ צורת השיח המוצגת כאן מעמידה במרכז לא את המקרא (באמצעות פרשנותו), אלא את הדובר ורעיונותיו. הדובר אינו מחביא עצמו כפרשן המקראות ה"שקוף" לקורא.

צורת שיח זו עולה בקנה אחד עם מאפיינים ביצועיים המעצבים את הטקסט כחלק ממפגש, ולו מדומיין, בין דובר־דרשן ובין מאזינים־לומדים. למשל, השימוש החוזר במילה "אמת" משרת לא רק את הבניית היחס הייחודי שבין היגדים לפסוקי ראייה, האופייני

39 וידר הבחין כי בכ"י קיימברידג', ספריית האוניברסיטה T-S C2.194, בחתימת מדרש לאחד מפרקי תהלים, מופיעה גרסה רחבה יותר של פסקה זו, המתחילה במילים "הי שמו הגדול מבורך". כתב יד זה פורסם בידי יעקב מאן, *HUCA*, "Some Midrashic Genizah Fragments", *HUCA* 14 (1939), pp. 329-332.

40 היינמן (הערה 26 לעיל, עמ' 12-22) הציג את הפתיחות המדרשיות כגלגול של נורמות ציבוריות.

לפתיחות יתברך, אלא גם נושא בחובו מטען רטורי, בשל החזרה על המילה, המדגישה את תוקפם של ההיגדים. הפואטיקה של הדרשות, המעמידה את ההיגד לפני העיון במקרא, מרמזת לאופי הביצועי של הטקסט.

מן הדרשה השלישית שפרסם וידר אנו עומדים על דרכי השיח הייחודיות של פתיחות יתברך בהשוואה לנורמות השיח המדרשיות. מכאן אפשר לחזור לדרשה השנייה ולהשגיח כי אף שהמונח "יתברך" עצמו חסר בה, אכן מופיעה בה יחידת פתיחה דומה באופייה, המשרשרת אלו לאלו היגדי שבח ופסוקי ראייה, מתוך אותו דפוס שיח המנכיח את הדובר מול קהלו:

הקול אחינו שמעו.

אנן מכרזין קודמיכון קהלה קדישה ומודעין יתכון דבחר קב"ה בישר[אל] יתיר מן כל אומייה. הך דכ[תיב] "בך בחר ה' אל[ה]יך" [להיות לו לעם סגלה מכל העמים אשר על פני האדמה] וגו' (דברים ו 7).

ויהב להון אורייתה למנטרה יתה ולמעבד פיקודיה. הך דכ[תיב] "ועל הר סיני ירדת [ודבר עמהם משמים ותתן להם משפטים ישרים ותורות אמת חקים ומצות טובים]" (נחמיה ט 13) וגו'.

ופקיד יתהון דיעבדון מצוון וצדקן ולמתרחמה על פלגהון פלג. דצדקתה היא דמרוממה לישראל [ק[ומיה] מלכ[א] דעל[מא]. הך דכ[תיב] "צדקה תרומם גוי [וחסד לאומים חטאת]" וגו' (משלי יד 34)

[תרגום]:

אנו מכרזים לפניכם קהל קדוש, ומודיעים אתכם. שבחר הקב"ה בישראל יותר מכל האומות. כמו שכתוב "בך בחר ה' אל[ה]יך" [להיות לו לעם סגלה מכל העמים אשר על פני האדמה] וגו' (דברים ו 7).

ונתן להם תורה לשמור אותה ולעשות מצוותיה. כמו שכתוב "ועל הר סיני ירדת [ודבר עמהם משמים ותתן להם משפטים ישרים ותורות אמת חקים ומצות טובים]" (נחמיה ט 13) וגו'.

וצווה אותם יעשו מצוות וצדקות ולרחם זה על זה. שהצדקה היא שמרוממת את ישראל לפני מלך העולם.⁴¹ כמו שכתוב "צדקה תרומם גוי [וחסד לאומים חטאת]" וגו' (משלי יד 34).

מתברר כי המבע הביצועי המפורש שעמדנו עליו לעיל ("אנן מכרזין קודמיכון") הוא חלק מיחידה המשתמשת בצורת השיח הביצועית האופיינית לפתיחות יתברך. כאן אנו מוצאים את המבנה של ההיגדים, בעניין בחירת ישראל ומתן התורה והמצוות, ולאחר כל היגד פסוק המוכיח אותו. כפי שנראה להלן, בפתיחות יתברך רבות מופיע רצף מעין זה כמבע ביצועי ראשוני, ללא הכרזה מפורשת ורפלקטיבית, ואילו כאן מופיע אותו

41 על תרגום משפט זה ראו וידר, הערה 27 לעיל, עמ' 28.

התוכן הכרזה מפורשת על ביצועה של פתיחת יתברך (למרות היעדרה של מטבע הלשון הטקסית "יתברך", כאמור).

בצד המבעים הביצועיים המפורשים הללו ניכרים בדרשה גם מבעים ביצועיים ראשוניים. למשל, הביטוי "חכמייה בשלמיהון", המובא גם בדרשה הראשונה, מוכר מהקשרים טקסיים של פנייה לבית דין.⁴² אפשר כי חוויית החזרתיות והמסגרתיות מושגת באמצעות הזיקה למילה "מודעין" שבתחילת הדרשה, הנושאת גם היא קונוטציות משפטיות טקסיות.⁴³

מצינו אפוא בדרשות שפרסם וידר הן את התבנית של פתיחות יתברך הן את הסממנים החיצוניים המובהקים של הביצועיות, כגון הקשר האירועי, הפנייה הישירה או הדיבור בגוף יחיד רבים, החתימה במטבע "אמן" ועוד. כמו כן אנו מוצאים את הגילויים הרמזים יותר של הביצועיות, ובהם משחקי המצלולים, חילופים בין ארמית וערבית והבדלים בטכניקות המדרשיות. עמדנו על ההבדל בין סגנון של פתיחות יתברך לבין סגנונה של הספרות המדרשית ועל התאמן הסגנונית לסיטואציה (גם אם מדומיינת), שבמרכזה דרשן עומד לפני קהלו ומעמיד את טענתו.

פתיחות יתברך: ביצועיות ומעברים בין סוגות

פתיחות יתברך הדומות עד מאוד לפתיחת הדרשה השנייה שפרסם וידר מופיעות בכמה חיבורים, וניכרת זיקה בין גלגוליהן לבין התמורות בקול הדובר ובמידת הביצועיות של הטקסט.⁴⁴ למשל, יחידה העוסקת בתורה שבעל פה במדרש תנחומא נח, ג נפתחת במילים "יתברך שמו של מלך מלכי המלכים הקדוש ברוך הוא שבחר בישראל משבעים אומות. כמו שכתוב 'כי חלק ה' עמו יעקב חבל נחלתו' (דברים לב 9) ונתן לנו את התורה".⁴⁵ היחידה ופתיחתה מופיעות יחדיו בהיקף רחב מעט יותר גם בפתיחת חיבור מן המאה התשיעית שמחברו הידוע דובר בו בשמו – פרקוי בן באבוי, תלמיד תלמידו של רב

42 וידר הצביע על הקשר בין ביטוי זה ובין פנייה של בית דין אל הציבור המופיעה בכתב יד אחר (שם, עמ' 28–29). אומנם לטענתו מדובר במטבע מדרשי קדום יותר שנשמט מכתבי היד של המדרשים, אך ראיתו אינה משכנעת.

43 בתלמוד הבבלי מובן המונח "מודעא" כהצהרה משפטית, ומתפקד כמבע ביצועי של ממש (לרוב, כהתנגדות לפעולה מקבילה). Michael Sokoloff, *A Dictionary of Jewish Babylonian Aramaic of the Talmudic and Geonic Periods*, Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 2002, pp. 645–646. עם זאת, בארמית של התלמוד הירושלמי, הקרובה יותר ללשון הדרשות, כאן זו אינה משמעות המילה.

44 פתיחות יתברך הדומות מבחינה תמטית וסגנונית לפתיחת הדרשה השנייה אצל וידר מצויות, בין השאר, כחלק ממדרשים בכה"י קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S misc. 136.94; אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Heb. D.61.14. השוו גם תנחומא ויקרא, ד.

45 וכן בכתב יד אחד של משנת רבי אליעזר, במהדורת הלל גרשם ענעלואו, ניו יורק: בלוך, תרצ"ד, עמ' 257. ברודי גורס כי זהו ציטוט של נוסח התנחומא. ירחמיאל ברודי, פירקוי בן באבוי ותולדות הפולמוס הפנים יהודי, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, תשס"ג, עמ' 29.

יהודאי גאון.⁴⁶ החיבור מצוי לפנינו בשתי גרסאות: האחת מוצגת כאגרת ששלח פרקוי, ומתחילה באזכור שמו ובפנייה אל נמעניו;⁴⁷ והשנייה, שסוגתה הספרותית פחות ברורה, מרחיבה את הפתיחה מעט יותר ומציינת כי ישראל נבחרו גם על פני האומות וגם על פני המלאכים.⁴⁸ כמו בדרשה השנייה של וידר, גם בפתיחה המוצגת כאגרת חסרה המילה "יתברך", אך היא כוללת את שאר המאפיינים המובהקים של הסוגה.

היחסים בין המקבילות השונות של הפתיחה סבוכים, ולא כאן המקום לדון בהם בפירוט, אך תרומתו של מקרה זה לדיון שלנו הוא במגוון הסוגתי שבו משובצים גלגולים שונים של אותה פתיחת יתברך. מתברר כי הצורה הספרותית הזאת מופיעה הן בדרשות שזיקתן לביצוע בעל פה מובהקת והן בחיבורים כתובים. בכך יש כדי להצביע על התהליך שבו צורה ספרותית בעלת מאפיינים ביצועיים עושה את דרכה אל הספרות הכתובה. השתלבותה בחיבור הכתוב מתאפשרת הודות לאחדות הסגנונית של הקול האינדיבידואלי של המחבר הדובר, ומתוך כך מלמדת גם על עלייתה של הדוברות בדרשות,⁴⁹ עניין שנעסוק בו בהמשך.

אותה פתיחה ממש ("יתברך [...] שבחר בישראל [...] ונתן את התורה"), בצד ממצאים אחרים, מלמדת על תופעת המעברים בין הסוגות וזיקתה של תופעה זו לביצועיות. הפתיחה מצויה בכמה מהגרסאות השונות לסיפור אלדד הדני, כלומר בסוגה אחרת, שונה לחלוטין, הקרובה במשהו לפרוזה הביניימית. במקרה זה חלק מהגרסאות מוצגות כפרוזה ואחרות כאגרות.⁵⁰ בגרסה הרחבה והמוכרת יותר (סיפור ב בנוסח שפרסם עפשטיין) מוצג סיפור אלדד הדני כולו כאגרת, והיא נפתחת "ישתבח שמו של אלהינו המלך מלכי

46 לוי גינצבורג, גנזי שכתור, ב, ניו יורק: בית המדרש לרבנים, תרפ"ח-תרפ"ט, עמ' 139-144, 504-573.

47 כ"י קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S 10K9.4; גינצבורג, שם, עמ' 638 (מספר המדף שובש שם). נוסח זה נדפס בתחילה בידי שטר עצמו, ולאחר מכן גם בידי לוי.

48 כ"י קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S 310.82. חלקו ההלכתי של כתב היד התפרסם בידי נחמן דנציג, "בין ארץ-ישראל לבבל: דפים חדשים מחיבור 'פרקוי בן באבוי'" *שְׁלָם ח (תשס"ט)*, עמ' 1-32. באשר למקורה של הדרשה, לוי הבליע את ההשערה שפרקוי בן באבוי השתמש כאן בדרשה אנטי־קראית שקדמה לו, ואילו ברודי הניח כי פרקוי הוא מחברה של הדרשה (כנראה שכך גרס גם גינצבורג). בנימין מנשה לוי, "משרידי הגניזה", *תרביץ* ב, ד (תמוז תרצ"א), עמ' 384; ברודי, הערה 45 לעיל, עמ' 29-30; גינצבורג, הערה 46 לעיל. דנציג (שם, עמ' 4-5 הערות 7 ו-13) אינו מכריע בשאלה זו.

49 אנו משתמשים כאן ב"דוברות" לביטוי קיומו של מרכיב מתווך בין הטקסט ובין הנמענים. דומה לביצוע של אומנויות במה, אין הכוונה ל"מחבר" מובחן של הטקסט, אלא למצב שבו הטקסט, מחד גיסא, אינו עומד כשלעצמו, ומאידך גיסא, אינו מוצג כיצירה של מחבר. קטגוריה דומה היא *Mediacy*, שלעיתים ננקטת בחקר הנרטולוגיה. ראו Jan Alber and Monika Fludernik, "Mediacy and Narrative Mediation", *The Living Handbook of Narratology*, revised April 22, 2014, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/mediacy-and-narrative-mediation>

50 כאן על פי אברהם עפשטיין, "אלדד הדני", כתבי ר' אברהם עפשטיין, ירושלים: מוסד הרב קוק, תש"י, עמ' נ-סג, הגרסה המקבילה לילינק, הערה 17 לעיל, ג, עמ' 6. המחקר העדכני והמקיף על היווצרות הספרות של אלדד הוא מיכה פרי, מסורת ושינוי: מסירת ידע בקרב יהודי מערב אירופה בימי הביניים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשע"א, עמ' 49-113. בשל ריבוי כתבי היד של ספרות אלדד הדני הסתפקנו כאן בהפניה לדפוסים. ראו, למשל, פתיחת כ"י לונדון, הספרייה הבריטית, add. 27129, המתחילה גם היא "ישתבח [...] שבחר בעמו ישראל [...] וצוה אותם לקיים מצותיו".

המלכים שבחר בישראל מכל האומות ונתן לנו תורת אמת וחיי עולם נטע בתוכנו, מצות ישרים וחי בהם". בגרסאות אחרות, שבהן הדברים מוצגים במסגרת סיפורית (ולא כאיגרת), מתפקדת יחידת יתברך כפתיחת החיבור (סיפורים ד ר"ה).⁵¹

בלי לפתור את הבעיה הטקסטואלית המורכבת, ולא את השאלה המרתקת של מוסכמות שיחיות וספרותיות חוצות סוגות, אנו עדים לזיקה שבין שלוש צורות טקסטואליות מובחנות: איגרת, שיש לה מחבר מוגדר וברור, הפרוזה הביניימית המוקדמת, הקשורה למדרש אבל אינה מוסבת על הפסוקים, ואחת התבניות של הפתיחות בסגנון "יתברך".⁵² בכולן נשמר מעין אירוע היגוד, גם אם כתוב, של אותה יחידה. נשים אל ליבנו כי גם האיגרת היא צורה ביצועית, ואף שנשלחה בכתב, ואף שהיא מופיעה לפנינו בכתב, הרי שהיא מכילה גם יסודות הקשורים להקראתה הפרפורמטיבית.⁵³

כתב יד אוקספורד — פיוט, רשות ודרשה

זיקתן של פתיחות יתברך לריבוי סוגתי ניכרת גם בדוגמה הבאה, שבאמצעותה נשוב ונציג את המעברים בין דרגות שונות של מפורשות ביצועית. כתב יד אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Heb. D.47.36-39 (להלן "אנתולוגיה")⁵⁴ הוא כתב יד אקלקטי, המביא זה בצד זה אוסף סיפורי פלאים "פרקי רבי חנינא בן דוסא",⁵⁵ שאילתא לחנוכה, פיוט ורשות

51 עפשטיין הדפיס שתי גרסאות בתור סיפורים ד-ה של היחידה, עמ' סד-עד. הראשון משני הטקסטים נדפס בידי ילינק, הערה 17 לעיל, ה, עמ' 17-22. על עצמאותה של היחידה אנו למדים מגרסה של אותו הטקסט המשובצת במדרש בראשית רבתי (אך, כמובן, בלא הפתיחה שבה ענייננו כאן). פרי (שם, עמ' 71) מניח כי דווקא יחידה זו משקפת את אופי הטקסטים הקדומים שהורחבו בהמשך. ראו, בראשית רבתי ויצא ל, כד (מהדורת אלבק, עמ' 123-127). היחידה נדפסה כשלעצמה בידי ילינק (הערה 17 לעיל, ו, עמ' 15-18), שכינה אותה "אגדתא דבני משה", וזיהה אל נכון את הפסקה המתחילה "אמרו רבותינו" כציטוט מחיבוריו של אלדד. עפשטיין (שם, עמ' סד-סח) שב והדפיס פסקה זו כסיפור ג ("מדרש בראשית רבתי כ"י"), בשל הציטוט מאלדד.

52 כרמולי הדפיס גרסה של מדרש עשר גלויות ("עקטאן דמר יעקב") הפותחת בפסקת יתברך קצרה על בריאת העולם בחוכמה (אליקים כרמולי, אגודת אגדות, ירושלים: לונץ, תרמ"ה, עמ' 9). עפשטיין העיר כי ורסיה זו מושפעת מספרות אלדד, ואף חשד בכרמולי בזיוף (הערה 50 לעיל, עמ' יח-יט). כרמולי ציין כי מקור חיבורו בכתב יד ה"רפ"ה למספר כתבי היד בלשון עברי, וכפי שציין עפשטיין, זהו כתב יד פריס, הספרייה הלאומית 837. עפשטיין הציע לבדוק אחר כרמולי, ואכן, כל החלק הראשון של "עקטאן דמר יעקב", עד מדרש הגלויות (11 ע"א בכתב היד), אינו ככה"ל, ואין לדעת מהיכן כרמולי לקחו.

53 בתרבות המוסלמית של ימי הביניים קיימת זיקה בין האיגרות ובין נאומים ודרשות בעל פה. ראו, Adrian Gully, *The Culture of Letter-writing in Pre-modern Islamic Society*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 39-41

54 חלק מכתב יד זה פורסם בידי בנימין מנשה לוין, "שאלתא לחנוכה", סיני ו (ת"ש), עמ' סח-עב, וכן בידי עידן דשא, ילקוט מדרשים, ז, צפת: אור-עולם, תשע"ז, עמ' רנא-רנה.

55 יובל הררי דן בקובץ זה באחרונה, ומסר לנו כי הוא עמל על ההדרה ביקורתית שלו.

ארמיים, וכן קומפוזיציה מדרשית ארוכה בשבחי האל וגמילות חסדים.⁵⁶ הקומפוזיציה המדרשית הזאת כוללת שתי רשויות ואת גוף היחידה הדרשנית, שתחילתו פתיחת יתברך כמבע ביצועי מפורש, המשכו בחומר דרשני מגוון ובסיפור מעשי חכמים בזכות מתן צדקה, וסיומו במטבע "אמן כן יהי רצון".⁵⁷

גם במקרה שלפנינו ההקשר הרב־סוגתי קושר אותנו לשאלת הביצועיות של פתיחות יתברך, אך לעומת הדוגמה הקודמת, שבה עסקנו במעברים בין סוגות, כאן אנו רואים את שילובה של יחידת יתברך בתוך קומפוזיציה רב־סוגתית, שלפחות חלק מן היחידות האחרות המופיעות בה גם הן בעלות אופי ביצועי. שתי הרשויות שבפתח הקומפוזיציה מורות על הקשר ביצועי מובהק (שכן סוגת הרשות עיקרה בקשת הפייטן או הדרשן את רשות הקהל או את רשות האל לשאת דברים),⁵⁸ והופעתן בוודאי כרוכה באימוץ מרכיבים מתחום הביצוע אל הכתב. אבל מלבד שיקוף קול הדובר בטקסט, הרשויות גם ממקמות את הדובר, המחבר, במסגרת החברתית שהוא פועל בה – בין שמדובר בבקשת רשותם של בעלי הסמכות הפוליטית ובין שמדובר בבקשת רשות החכמים או קבוצות אחרות בקהל.⁵⁹

בקשת הרשות הראשונה, מהאל, מחורזת וסגנונה גדוש. כמו פתיחות יתברך שראינו קודם, גם כאן אנו מוצאים רצף היגדים בשבחו, שבשח שליטתו על העולם שברא וידעתו את המתרחש בו, ובדגש על בחירתו בישראל. ניכר דמיון סגנוני בין הרשות הזאת לבין יחידות יתברך מקטעי גניזה אחרים:⁶⁰

מרשות אדון העולמים. בורא פינות הדומים. גולה עמקות ואטומים. דובר מישרים מפציח אלמים הודו כסה מרומים. זן ברחמיו שבעים אמים. חיבב⁶¹ ובחר מכולם חבלים

56 היחידות מוצגות בכתב היד כיחידות ספרותיות נפרדות, ובסיום כל אחת משאיר הסופר רווח עד סוף השורה. הפיוט הארמי והרשות הארמית מופרדים כך זה מזה ומן הקומפוזיציה המדרשית, אך על פי תוכנם וסגנונם ייתכן כי הם קשורים לה, ועניין זה זוקק המשך בירור.

57 קומפוזיציה מדרשית זו קטועה בכתב היד, שכן חסר בו (לפחות) דף אחד. סיפור מעשי החכמים מופיע רק מאמצעו בדף האחרון, וניכר בו הסגנון הסיפורי המאוחר המאפיין קבצים כגון "מדרש עשרת הדיברות" ו"סיפור יפה מן הישועה". המטבע החותמת "אמן כן יהי רצון" מחזקת את הערכתנו כי הוא חלק אינטגרלי (ואחרון) של הדרשה המלאה.

58 על הפייטן ראו, יהושע גרנט, "שליח הציבור כיחיד: לצביונם של פיוטי הרשות – מבט משווה", אורי ארליך (עורך), התפילה בישראל: היבטים חדשים, באר שבע: הוצאת אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תשע"ו, עמ' 79–100. על הדרשן ראו, טוביה פרשל, "נטילת רשות לדרשות", אור המזרח לג, א (תשמ"ה), עמ' 85–89, <https://tinyurl.com/yarwwjmm9>, ועל רשויות בהקשרים לא ליטורגיים ראו אצל גרנט, עמ' 88 הערה 44.

59 על בקשת רשותם של בעלי הסמכות הפוליטית ראו, למשל, המחשת היחסים שבין ראשי ישיבות בבל בסיפור רב נתן הבבלי (א' נויבאוואר, סדר החכמים וקורות העתים, לונדון תרנ"ג, עמ' 83), וכן ראו את המובאות במאמרו של פרשל, שם. על בקשת רשות החכמים ראו גרנט, שם, עמ' 88–90. 60 למשל, פתיחת המדרש בכ"י אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Heb. D.64.80; קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S C1.68; קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S C2.11. 61 אולי צריך להיות "חובב".

נעמים. טהרם וחדשם והנחילם שלש מאות ועשרה עולמים. דהכין כתוב "להנחיל אהבו יש ואצרותיהם אמלא" (משלי ח 12).

אם כן, תוכני הרשות דומים לאלו שבפתיחת יתברך, אך הם מוצגים בתוך מסגרת ספרותית. ולעומת הרשות הראשונה, הפונה אל האל, ברשות השנייה פונה הדובר הדרשן בחרוזיו אל הקהל נמען הדרשה ואל החכמים שבראש אותו קהל:

ומרשות חכמים וזקנים ותלמידים היושבים בכאן ושאר כל הקהל הקדוש הזה עדת ישראל. המתקבצים לשמע דת הנתונה על יד יקותיאל. וכן יהי רצון מלפני האל שיביא בימיכם גואל. הקרוי מנחם בן עמיאל. ויבנה בימיכם קרית אריאל. ותוכו לשמוע תורה חדשה מפי זרובבל בן שאלתיאל. ויחזיר בימיכם משמרות שהעמיד דוד ושמואל. ותזכו לבשורות חזיון דניאל. עת יעמוד השר הגדול מיכאל. ככתנ"וב] "בעת ההיא יעמד מיכאל השר הגדול העומד" וגו' (דניאל יב 1).

ההקשר הביצועי כאן ברור לחלוטין; הטקסט מצטייר כמבוצע לפני קהל מגוון, הכולל את החכמים ואת תלמידיהם ועוד קהל רחב שבא לשמוע דברי תורה. לכל הקהל הזה מבקש הרשות מאחל שיהיה חלק בגאולה העתידית. תשומת לב מיוחדת יש להפנות לכינוי שבו הוא מכנה את שומעיו: "קהל קדוש", בדומה לפניית הדרשן אל קהלו בכינוי "קהלה קדישה" בדרשות הארמיות שפרסם וידר, שנידונו לעיל.

הופעת שתי הרשויות מאפשרת לנו להצביע על היבט נוסף של הביצועיות המובלעת. הרשות מן הקהל היא מבע ביצועי מפורש, שכן היא מנכיחה במפורש סיטואציית היגוד ממשית, לכאורה, שבה הטקסט מבוצע. הרשות מן האל, לעומת זאת, היא מעין מבע ביצועי מושלך. הדובר פונה אל האל, אך במובן כלשהו גם נמעני הרשות הזו הם הקהל. בבקשם לשחזר את החוויה הפרפורמטיבית העולה ממחזותיו של שייקספיר נדרשו חוקרים לשאלה כיצד מבנה הטקסט את הדובר ואת הקהל, והצביעו על קיומן של סצנות המחוללות מעין מחזה בתוך מחזה, התרחשות של ביצוע טקסט לעיני קהל בתוך המחזה, המייצר חוויה כפולה. הדבר נראה, למשל, בנאום המפורסם ששם שייקספיר בפיו של מרקוס אנטוניוס (יוליוס קיסר, מערכה 3 תמונה 2), העומד ופונה אל קהלו ברומא. הקהל הרואה את המתרחש על הבמה חווה ביצועיות כפולה.⁶² באופן זה אפשר לראות גם ברשות המופנית אל האל מעין "ביצוע בתוך ביצוע". נחזור לנקודה זו בהמשך הדברים. כאמור, לאחר הרשויות מופיעה פתיחת יתברך. הפתיחה ממשיכה את מגמת הרשויות בשבחי האל, ועושה זאת בגוף ראשון רבים הכולל את הדובר וקהלו:

62 ראו הערה 8 לעיל.

ראשון דברנו ופתחון פיננו חייבין אנו להתחיל בשבחו שלהקב"ה יתפאר⁶³ שמו ויתעלה זכרו שהוא ראשון והוא אחרון דכתנ"ב] "כה אמר ה' מלך ישראל וגאלו ה' צבאות אני ראשון ואני אחרון ומבלעדי אין אל[הים]" (ישעיהו מד 6) "ראשון" עד שלא היה העולם ו"אחרון" אחר כל הדורות "ומבלעדי אין אל[הים]" להמית ולהחיות. ואין סוף לשבחו ולגדולתו. מה דוד שכתוב בו "בשפתי ספרתי כל משפטי פיך" (תהלים קיט 13) אמר "מי ימלל גבורות ה' ישמיע כל תהלתו" (תהלים קו 6) ואנו על אחת כמה וכמה.

כדרך של פתיחות יתברך, ניכר כאן מבנה השבחים המתוקפים בפסוקים מתוך רפרטואר השב ומופיע בגלגולים שונים. לעיל עמדנו על תפקידה של צורה זו: יצירת טקסט ביצועי בקולו של דובר פרסונלי, במקום התנועה מן הפסוק אל המסקנה המאפיינת את הסגנון המדרשי. בבחינת דרגת המפורשות הביצועית ניכר כאן שוב המבע הביצועי המפורש והרפלקטיבי בגוף ראשון רבים. לא רק שהדובר משבח את האל, ולא רק שהוא מדווח על כך, הוא אף מצהיר על חובתו לעשות זאת.

השילוב בין הרשויות (ואפשר, הפיוטים הארמיים שקדמו להן) לבין פתיחת יתברך מייצר זיקה שכמותה טרם ראינו, בין היחידות הדרשניות הנידונות במאמר זה לבין סוגת הפיוט, שעל אופייה הביצועי אין צורך להכביר מילים.⁶⁴ הזיקה לפיוט היא חלק מתופעה רחבה יותר (שבה דנו במקום אחר) – של זיקה בין פתיחות יתברך לבין סוגות בעלות

63 מעניין השימוש בלשון "יתפאר" במקום שבדרך כלל מצוי "יתברך". נעיר על קטע גניזה נוסף, כנראה פתיחה של מדרש לבראשית, שקריאה ראשונית בו מעלה שימוש דומה (כ"י פריס, אוסף מוצרי 2, 259.2 II, כיום בספריית אוניברסיטת קיימברידג'): "משיח [...] לעשות [...] גדולות ונוראות [...] מלך עד סופו [...] שהקב"ה יתפאר שמו [...] את עולמו ברא את התורה [...] שנ' ואהיה אצלו אמן [...] משחקת לפנאי בכל עת [...] משתעשע בה [...] לברוא את העולם". צידו השני של הדף מכיל מעין מסורת מסירה של הנביאים.

64 על ההיבט הביצועי ועליית דמות הדובר בפיוט ראו, Ophir Münz-Manor, "Piyyut and the Liturgical Performance of Identity", Catherine Hezser (ed.), *The Routledge Handbook of Jews and Judaism in Late Antiquity*, London: Routledge (forthcoming). הזיקה של פתיחות מדרשיות הן לסוגת הפיוט והן לסוגת הרשות עולה גם בפיוטים הפותחים את פרשות השבוע בילקוטים מדרשיים, הכוללים כמה מאפיינים הקרובים לפתיחות יתברך (כך במדרש הגדול ובפותרון תורה, מהדורת א"א אורבך, ירושלים: מאגנס, תשל"ח. וראו במבוא לפותרון תורה, עמ' 107); על ברכות התורה ראו וידר, הערה 27 לעיל, עמ' 37-39, וראו גם עמ' 50, ובהרחבה וידר, הערה 26 לעיל, וכן אצל קדרי, הערה 26 לעיל. אנו מונים כאן את ספרות ההיכלות והמרכבה כבעלת אופי ביצועי, שכן גם בה יש הד לביצוע ירידת המרכבה. הדוגמה החריפה ביותר לקשר בין הפתיחות ובין סוגות אלו מצוי בפתיחת כתב יד קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S C2.11, הכולל כנראה את תחילתו של חיבור אסכולוגי (חלק החיבור ששרד, לאחר הפתיחה שבה מוקד עניינו, נראה כגרסה של "אותיות דרבי עקיבא, נוסח א"). הזיקה לספרות זאת ניכרת בהופעה התדירה יחסית של ענייני מלאכים ורקיעים בפתיחות יתברך (למשל כ"י אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Heb. C.16.38-43, נדפס גם בידי דשא, הערה 54 לעיל, כך ג, עמ' קצ-קצא); כ"י קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S misc. 36.194; תנחומא ויקרא ד (מהדורת בובר, עמ' 17; פסקה המשמשת כחתימת יחידה באחת הגרסאות של מדרש עשרת הדיברות (ילינק, הערה 17 לעיל, א, עמ' 65). וראו גם בשבחים המדגישים את שליטת האל ב"עליונים" ו"תחתונים" בכ"י אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, (Heb. D.64.80).

אופי ביצועי הקשורות בעולמו של בית הכנסת, ובהן התפילה, ברכות התורה וספרות ההיכלות והמרכבה.⁶⁵

שילוב מבע ביצועי ראשוני ומפורש במדרש העברי ערבי לתהלים

מקרה מרתק של שילוב מבע ביצועי ראשוני ומפורש באותה יחידה טקסטואלית נמצא בכתב יד לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 5559C. 47-50 (להלן "המדרש הדו-לשוני"), המכיל מדרש על הפסוקים הראשונים של תהלים יט.⁶⁶ כל יחידה במדרש זה מופיעה תחילה בעברית, ואחר כך, בהרחבת-מה או בעיבוד קל, בערבית-יהודית, בכתב פונטי קדום.⁶⁷ בתחילת כתב היד⁶⁸ מופיעה פתיחת יתברך, המתאפיינת במבע ביצועי ראשוני בשתי השפות.⁶⁹ תחילה העברית:

יתברך וישתבח שמו שלמלך מלכי המלכים ברוך הוא. שנטה שמים באמרו ורקע הארץ
דברו והבין[יק] ונתן בהם כוכבי מאורו ובארץ שם משטרו לל[...]. והדרו ובראם לכבודו
ולייקרו כמה שכ' כל הנקרא בשמני ולכבודי בראתיו יצרתיו אף עשיתיו[ן] (ישעיהו מג 7)
וגו'.

הפתיחה מתאימה לדוגמאות הקודמות שראינו; היא גדושה למדי ומתאימה בנושאה, כמובן, לחלקו הראשון של הפרק הנדרש, העוסק בעולם הנברא ובאל השולט בו – נושא הנשנה גם בכמה וכמה פסקאות יתברך אחרות.⁷⁰ למעשה, בצד העיסוק בבחירת ישראל ומתן התורה, זוהי אחת התמות הנפוצות בסוגה זו. אחרי פסקה זו מופיעה פתיחה ערבית מקבילה. הכפילות הלשונית, הממשיכה לאורך כתב היד כולו, היא תופעה מרתקת ונדירה הראויה לעיון ולבירור. אפשר שהיא מעידה על מודעות הדובר לקהל, הזקוק לתהליך

65 פוגל ולביא, הערה 1 לעיל.

66 מכיוון שנקודת הסיום של הדיון בתהלים יט אינה לפנינו, אין לדעת אם מדובר בחלק מחיבור על תהלים, או שמא בהקדמה ליחידה ספרותית שתהלים יט הוא רק נקודת המוצא שלה. אפשר גם שזהו מדרש או חיבור פרשני על בראשית, בהתאם לנושא הפרק. באפשרות כי החיבור מתמקד בפרק תהלים תומך חיבור המיוחס לרבי יוסף בכור שור המוקדש לפרק זה. ראו: משה אידל, "פירוש מזמור יט לר' יוסף בכור שור", עלי ספר ט (סיון תשמ"א), עמ' 63-69.

67 תודתנו למר משה גן-צבי ולד"ר עבדאלנאצר ג'בארין, העוסקים באיסוף ובקריאה של דרשות יתברך ערביות-יהודיות, וסייעו בנייתוח דרשה זו.

68 סדרם הנכון של דפי כתב היד הוא: 48, 47, 50, 49.

69 פתיחת יתברך בכתב יד המכיל יחדיו טקסטים מדרשיים בערבית ועברית, שאינם מקור ותרגום, מצויה בכ" קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S C1.68. כתב היד התפרסם בידי מאן, Jacob Mann, *The Bible as Read and Preached in the Old Synagogue*, vol. 1, Cincinnati, OH: Jacob Mann, 1940, עמ' נט-סא.

70 למשל: אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Heb. D.64.80; קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S C2.11; וכמן, הערה 26 לעיל, עמ' 358). ראו גם פסקת יתברך הפותחת את תנחומא חקת, תנחומא-בובר, חקת א (מט ע"א-נ ע"ב); במדבר רבה יח, כב, גפס כחלק מסיום פרשת קרח; מדרש ויושע טו, ה (תהומות יכסימו, מהדורת מיקוה, עמ' 126).

התרגומי הזה. הרעיון של תרגום במתכונת של משפט מול משפט היה מוכר, כמובן, מעולמו של בית הכנסת – שם תורגמה קריאת התורה פסוק בפסוק.⁷¹ כלומר, בצד היותו של התרגום טקסט כתוב, ישנה זיקה הדוקה בין המערכת הכפולה, שבה כל טקסט הוא דו-לשוני, ובין הביצוע של טקסטים דו-לשוניים לפני הציבור.

ההיבט הביצועי מתחדד בהמשך כתב היד של המדרש הדו-לשוני. לאחר פיתוח מדרשי קצר של הרעיונות המובעים בפסקת "יתברך/תבארך" שבה נפתח כתב היד,⁷² מתחילה פתיחה שנייה, שכאמור, לשונה מזכירה את לשון הפתיחה של האנתולוגיה שראינו לעיל. כאן מופיעים הדברים במבע ביצועי מפורש ורפלקטיבי בגוף ראשון רבים: "תחילת דברינו וענין אמרינו והגיון לשונינו ופיתחון פינו ורחישת לבבינו ודיב[רי] שפתינו חייבים אנחנו להגדיל ולהאדיר ולהעצים בשבחו שליוצרינו שבראנו כרוב רחמיו וכגודל חסדיו בעת⁷³ שהיתה הגיגה⁷⁴ לנו".

מייד אחר כך מובאת פסקה זו בערבית-יהודית, בהרחבת-מה. אם כן, מעבר לעצם הזיקה שבין דו-לשוניות ותרגום ובין ביצועיות, הפתיחה הכפולה של כתב היד המדרשי חושפת מרכיב נוסף הקושר את פתיחות יתברך לממד הביצועי, בהציגה, בצד פתיחת יתברך בעלת מבע ביצועי ראשוני, פתיחה נוספת, בעלת מבע ביצועי מפורש, שסגנונה דומה מאוד לפתיחת היחידה המדרשית באנתולוגיה שהוצגה לעיל. בפתיחות הללו בולט השימוש בגוף ראשון רבים, הכולל את הדובר-הדרשן עם שומעיו. המדרש הדו-לשוני שימר בתוך מסגרת ספרותית אחת את שתי הצורות השונות של פתיחת יתברך – זו המדגימה מבע ביצועי מפורש וזו המדגימה מבע ביצועי ראשוני.

ביצועיות משתמעת בדושות יתברך

מהחומרים שנסקרו עד כה, ובהם מבעים ביצועיים מפורשים, עמדנו על אופיין הביצועי של פתיחות יתברך – גם אלו המופיעות רק כמבע ביצועי ראשוני, שהוא בהגדרתו מרומז ומשתמע. מכאן נוכל לגשת עתה לסקירתם של שני טקסטים המצניעים בדרך כלל מבעים ביצועיים מפורשים, שלאור שימושם בפתיחות יתברך אפשר להמשיך ולזהות

71 לדוגמה, סדר רב סעדיה גאון: מהדורת דודזון-אסף-יואל, ירושלים: מקיצי נרדמים, תש"א, עמ' שנט.

72 היחידה הדרשנית הבאה לאחר השבחים אינה אלא רצף פסוקי הראיה להיגדי השבח הפותחים. כל היגד שבה מצוטט באמצעות השאלה "מניין", ואחריו מובא פסוק הראיה לו. אם כן, תרגום פתיחת השבח לערבית מפריד בין היגדי השבח העומדים כשלעצמם לבין הרצף הכולל את תיקופם בפסוקים. האופי העצמאי של היגדי השבח ואפשרות קיומם מחוץ להקשר הדרשני זוכה גם כאן לייצוג ספרותי מובהק. יחידת התיקוף בפסוקים לא תורגמה לערבית, ככל הנראה משום שכל תוכנה הוא היגדי שבח שכבר תורגמו ופסוקים שאינם מיתרגמים כלל בטקסט. משובצים בה הן מונחי הצגה עבריים (שנאמר) והן מונחי הצגה בערבית יהודית (כמא מכתוב).

73 אולי צריך להיות: "מעת".

74 קשה לקבוע את פירושה של מילה זו. השימוש הרווח ב"הגיגה" בספרות הפיוט היא כשם פעולה, בעיקר במובן דיבור.

בהם עדויות להטמעת מבעים ביצועיים אחרים. בהתאם, גם בטקסטים הללו יש לראות עדות לחדירה של נורמות ביצועיות אל סוגות מדרשיות. בשני כתבי יד אלו אנו מוצאים, לצד טקסטים אחרים, פתיחות יתברך שניכרים בהן לא רק ארגון פנימי, אלא גם מידה רבה של סגירות ספרותית ושל לכידות תמטית. שילוב המאפיינים הללו וגילויים נדירים של מבע ביצועי מפורש מלמדים כי גם הן שייכות לתמורה הפואטית המשמעותית שבעליית דמות הדובר המבצע הניבט מתוך הטקסט.

דרשת ורטהיימר

כתב יד קיימברידג', ספריית האוניברסיטה Or. 1080 13.4, כולל בדף קלף אחד שלושה טקסטים שכנראה נכתבו בידי אותו הסופר בקולמוסים שונים. היחידות הספרותיות השונות שבדף מופרדות זו מזו באופן גרפי ברור, וקשה לקבוע את היחס ביניהן. במרכזו, בין סיומו של טקסט בענייני נידה ובין תחילת חיבור הנוגע לחישובי תקופות, אנו מוצאים דרשה. כשפרסמה ורטהיימר,⁷⁵ כינה אותה "מדרש יתברך", על שם הפתיחה הגדושה:

יתברך שמו של מלך מלכי המלכים הקדוש ברוך הוא שהוא חי וקיים לעולם ולעולמי עולמים]. וכן הוא אומר "ואולם חי אני" (במדבר ד 21) ואומר "[ו]ה' אלהים אמת" (ירמיהו י 10). רואה נולדות ויודע מה שעתיד ליהיות דכ[תיב] "מגיד מראשית אחרית" (ישעיהו מו 10) ואין מי למחות בידו דכ[תיב] "ולא איתי די ימחה בידיה" (דניאל ד 32) וכן הוא און[מר] "באשר דבר מלך שלטון". (קהלת ח 4) אלוה לא היקדימו אנוש לא היבטו חיות לא שרוהו חיים לא הכירוהו. מתעלם ומסתתר מעין כל חי דכ[תיב] "אכן אתה אל מסתתר" (ישעיהו מה 15) וכ[תוב] "יושב בסתר עליון". (תהלים צא 1) והכל גלוי לפניו דכ[תיב] "והוא גלה עמוק".⁷⁶ מתעלם ומתנשא מיתהדר משתבח מתהלל וברוב עלילותיו מעלל. דכ[תיב] "גדול העצה ורב העלילה" (ירמיהו לב 19) וכ[תיב] "עמו עוז ותושייה" (איוב ב 16). גיבור בכוח עמו זרוע וגבורה דכ[תיב] "לך זרוע עם גבורה" (תהלים פט 14). ואון[מר] "מכין הרים בכוחו נאזר בגבורה" (תהלים סה 7). הנערץ בסוד קד[ושים], הנקדש בשפל, הנכבד בשפר, הנישא ברמים, הנגבה במרומים, הנאזר בסביבו, הנאזר בגבור[רה], הנהדר במלכותו. ממשלתו לעד, נצחו בכל דוק, תקפו לנצח חיסנו סל[ה] זיכרו לדור [...] עדי עד, דרו בקודש. אומצו מי יסחה עריצתו, מי יתנה, גודלו מי יספר, עלולותיו מי יבין, כוחו מי יגיד, גבורתו מי ימלל, מחשבותיו מי יחקור, עשתנותיו מי יניא, נפלאותיו מי יספר, עלילותיו מי יבין, כוחו ומי יכיל, בסודו מי יעמוד על רוב ניסיו וניפלאותיו⁷⁷ ורוב בריותיו שברא בעולמו בים דרכו וים לא ראהו.

75 שלמה אהרן ווערטהיימער, בתי מדרשות, א, ירושלים: דפוס משה ליליענטהאל, תרנ"ה, עמ' קפ-קפג. פורסם שנית בשיבושים בידי יהודה דוד אייזנשטיין, אוצר מדרשים, ניו יורק: דפוס אייזענשטעיין, תרע"ה, עמ' 251.

76 פרפרזה על דניאל ב 22.

77 האות בי"ת נכתבה ונמחקה.

במים שבילו, עיקבותיו לא נודעו, באש יבא ופניו לא ניראה, כי מעולם לא שלטה בו עין.
להודיע לכל שהוא אלוה ואין מבלעדיו.

היחידה הזו מכבירה בשבחי הבורא כדי ליצור חיבור משמעותי לגוף הדרשה – שעניינו היכולת המופלאה של הצדיקים (ואחר כך ישראל והגרים) להוסיף כוח לאלוהים עצמו. חלקה הראשון של הפתיחה נוקט סגנון האופייני לפתיחות יתברך: קביעות קצרות והיגדים בשבחו של האל המסורגים בפסוקים המשמשים כראיה. מבחינה סגנונית, המדרש כאן גדוש ודחוס ביותר.⁷⁸ ככל שהפתיחה מתקדמת נעשים היגדי השבח רחבים וגדושים, עד שהם הופכים למעין רצף המנוני של תארים, שסגנונו מהדהד במידת־מה את סגנון הפיוט ואת סגנונה של ספרות ההיכלות (ראו להלן).

גוף הדרשה שהקומפוזיציה מובילה אליו (שאינו מועתק כאן) מדגים את עומק התמורה שבהטמעת השיח הביצועי בשיח המדרשי השגור. במידה רבה, היחידה שומרת על הפואטיקה האופיינית לפתיחות יתברך; היא עשויה כולה מרצף מסורג של היגדים ושל תיקופם בפסוקים העוסקים בזיקה בין האל לישראל, תחילה בבחירה ואחר כך בשכר ועונש. כאן מופיע רצף של קביעות על תגובות האל כשישראל עושים את רצונו או מפירים אותו. אחת הקביעות, שלפיה האל "מדבק" צדיקים בישראל, מורחבת באמצעות דוגמאות מקראיות אחדות הנתפסות כגיוור. רובה של קומפוזיציה יצירתית זו ארוג ממקורות מדרשיים ותלמודיים מוכרים או מפרפרזות עליהם.⁷⁹ החידוש המרהיב בחלק זה של הדרשה הוא בכך שבאמצעות שינויים קלים מנוסחים החומרים המדרשיים המוכרים באופן שנראה כאילו הם חלק מן הפואטיקה האחידה והעקבית של פתיחות יתברך. יתרה מזו, ישנה סימטרייה מבנית בין החלק הראשון, הנפתח ברצף היגדים מתוקפים ולפתע מתרחב לרצף פייטני ארוך של היגדים רבים, לבין החלק השני, שגם בו רצף סולידי המתרחב לפתע לפירוט רב יותר (של דוגמאות מקראיות בנושא גיור, כנזכר לעיל).

הקורא בדרשה זו בלי שהכיר מדרשים קדומים המשוקעים בה, אין בידו להשגיח שאין מדובר ברצף ספרותי אחד. הגודש הפיוטי בחלק הראשון מחולל חוויית ביצועיות מובהקת, הן בשל הזיקה הברורה לספרות הפיוט וההיכלות, כפי שציינו, והן באמצעות החזרה ההמנונית שיש בו. המנוניות זו נמשכת גם בחזרתיות המאפיינת את החלק השני, המבוסס, כפי שאמרנו, על חומרים מוכרים מספרות המדרש. אף שחומרים אלו עובדו עיבוד קל בלבד, הם אוחו לתוך המרקם הספרותי האחיד, שקולו המשתמע של דובר אחד נשמע בו.

לקראת סיום הדרשה אנו מוצאים שינוי כלשהו בטון והדרשה נחתמת בדברי נחמה, אבל חשוב יותר לענייננו – בהתייחסות הדרשן לעצמו ולקהלו:

78 לפתיחה גדושה דומה ראו כתב יד אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Heb. D.64.80.
79 בין השאר: מכילתא דר"י שירה, ה (מהדורת הורוויץ־רביץ, עמ' 134); תלמוד בבלי, סנהדרין קה ע"א; פסקתא דרב כהנא, בשלח יא, ב וסליחות כה, א (מהדורת מנדלבוים עמ' 178 ועמ' 380).

ואין ה[קדוש] ב[רוך] ה[וא] מניח את ישר[אל] לעולם. אלא מרחם להם כאב שנ[אמר]
 "כי הייתי לישר[אל] לאב ואפרים בכורי הוא" (ירמיהו לא 8). ואו[מר] "כרחם אב על
 בנים" (תהלים קג 13). והמ[קום] ירחם עלינו ועל ישראל. ואימרו אמן.

כאן אנו מוצאים אפוא, שוב, את הסממנים המובהקים של הביצועיות. "מדרש יתברך",
 ככינויו אצל ורטהיימר, מדגים מערכת זיקות מורכבות לביצועיות הטקסט, ובה פתיחות
 מפוארות בנושאים תאולוגיים שאינן מוצגות כמדרש המקרא; חתימה בייחול המשותף
 לדובר ולקוראיו הנראית כאימוץ של נורמה ביצועית; זיקות סגנונית ולשונית לפיט
 ולספרות ההיכלות (קורפוסים חשובים בהטרמת המעבר של הספרות הרבנית מהקול
 האנונימי או הקולקטיבי של ספרות חז"ל אל המחבר של הספרות הגאונית); וכן רציפות
 ואחידות, שדומות לה, אם כי לא באותה מידה, ניכרות גם בחלק מן הדרשות הקודמות
 שנסקרו כאן, ויש בה כדי ליצור קול של דובר מובחן ואחוד.

דרשת נידה

פתיחת יתברך בדרשה שהטמיעה מרכיבים ביצועיים משמעותיים מופיעה בכ"י
 קיימברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S C1.41 (להלן "דרשת נידה"). כמו במדרש יתברך,
 גם כאן מכיל כתב היד (שמצב השתמרותו בכי רע) טקסטים שונים, שניכר כי הופרדו
 גרפית במכוון ואין ודאות כי יצאו מתחת ידו של אותו הסופר. לפני הדרשה שנעסוק
 בה מופיע בכתב היד סיומו של טקסט מדרשי על ענייני לשון הרע. סיומו של טקסט
 זה בענייני גאולה – ב"בית המקדש האחרון" וכנראה בכישלוננו העתידי של ה"מסטיין"
 להביא לחורבנו – והמהלך כולו נחתם בלשון "אמן טוב". חתימות דומות מצויות גם
 בדרשות אחרות הנסקרות במאמר זה: דרשת "אכרזה" שפרסם וידר,⁸⁰ דרשת "יתפאר"
 הכלולה באנתולוגיה מאוקספורד ומדרש יתברך שפרסם ורטהיימר,⁸¹ ונראה כי יש בהן
 לרמוז לסיומה של דרשה בציבור, ומתוך כך גם על עצם היותה של היחידה הזאת דרשה.
 היחס שבין שתי הדרשות, המובדלות זו מזו בכתב היד, אינו ברור כל צורכו, אך נציין
 כי הדרשה בענייני נידה נסובה על הפסוק "אִשָּׁה פִּי יָזוּב זֹבַב דָּמָה" (ויקרא טו 25) ואילו
 הדרשה הראשונה מוסבת, כנראה, על הפסוק "זֹאת תְּהִיָּה תוֹרַת הַמִּצְוָה" (ויקרא יד 2).
 שני הפסוקים האלו הם תחילת סדרים על פי מערכת הקריאה התלת-שנתית שנהגה
 בארץ ישראל, ואם כך, אפשר כי מדובר בדף מתוך אוסף מדרשים או דרשות לקריאת
 התורה על פי הסדר הארץ-ישראלי.

דרשת נידה עצמה מתחילה, לאחר הפסוק הפותח, בפתיחת יתברך המצהירה כי
 האלוהים "משתבח בטהרה" וממשיכה לידיעתו והשגחתו של האל על העולם. על פי
 הדרשה, השגחה זו מבוטאת בבחירת ישראל, שממנה נגזרת חובת השמירה על טהרה:

80 וידר, הערה 27 לעיל, עמ' 55.
 81 ווערטהיימער, הערה 75 לעיל.

אשה כי יזוב זוב דמה וגו' (ויקרא טו 25). [... יתברך] יתרום שמו שלא להים שהוא משתביח בטהרה. [... ים רעים וגם אמרי⁸² אמרות טהורות דכתיב אמרו [...] אמר "בכל מקום עיני ה' צופות רעים וטובים" (משלי טו 3) אמרתי בזמן [...] האלהים מביט בעולמו בחימה והארץ רועדות מאן [...] הוא פוקיד שמותיהם שלבני אדם מאבד את הרשעים [...] תו וגו' ועינו טובה על הצדיקים לישבם וראו תיקון ההערה⁸³ על אדמתם [...] כ"כל מקום עיני ה'".

על אף השתמרותו החלקית של הטקסט נראית בו חזרה על הפסוק "בְּכָל מְקוֹם עֵינֵי ה' צְפוֹת רָעִים וטוֹבִים" (משלי טו 3), העשויה לשקף מעין חזרה של הדרשה אל פסוק שנדרש קודם, כתבנית פתיחה מעגלית החוזרת לפסוק הפותח מן הכתובים.⁸⁴ קריאה כזאת תקרב את הטקסט שלפנינו לפואטיקה הרגילה במדרש המאוחר, אך עדיין נראה כי עיקר הפתיחה הוא שבחים בסגנון יתברך הנוגעים בהשגחת האל על העולם. כמו בפסקאות הקודמות שבחנו, המבנה כאן מתחיל בהיגד התאולוגי ומתקף אותו באמצעות הפסוקים, ולא להפך.

בצד הקוהרנטיות התמטית אפשר להצביע גם על זיקה אחרת, ואולי אף משמעותית יותר, בין הטקסט שלנו ובין הדרשה שבעל פה. לאחר הפתיחה שראינו לעיל והחזרה על הפסוק "עֵינֵי ה' [...]", מתחיל גוף הדרשה בנימת הטפה ומעודד את הנמענים להקפיד בהלכות נידה:

אמרו ישראל לנביאים דרשו [...] האן [...] ⁸⁵עונותינו יתר מכל האומות והשיב אותן [...] הקב"ה כמה שאני שאני⁸⁶ טהור אף אתם היו טהורים ... "א" ל תטמאו בכל אלה" וגו' (ויקרא יח 24) וכתוב "לא תקיא [הארץ אתכם" (ויקרא יח 28) [...] טהורות והפירשו אתם עצמכם [...] א[...] בנותיכם שיהיו חמורות על עצמן [ב]דם [...] אדום דם שחור ובקרן [כר]כס⁸⁷

בשל מצבו הגרוע של כתב היד קשה להבין את הטקסט לאשורו, אך הטיעון נראה ברור למדי: דווקא משום בחירתו בישראל מצפה האל מעמו לטהרה, חיקוי של היותו "טהור". טהרה זו מיושמת באמצעות הקפדה על הלכות נידה, הנתבעת במשפט: "והפירשו את [...] בנותיכם שיהיו חמורות על עצמן בדם".

82 ייתכן כי כתב היד גורס "אמרין".

83 בתחילה נכתב לישבן ותוקן לישבם.

84 על מונח זה ראו מרק ברגמן, "פתיחתאות מעגליות ופתיחתאות 'זו היא שנאמרה ברוח הקודש'", עזרא פליישר ויעקב י' פטוחובסקי (עורכים), מחקרים באגדה, תרגומים ותפילות ישראל, ירושלים: מרכז שז"ר, תשמ"א, עמ' לד-נא.

85 המילה "[ע]לינו" נמחקה כאן.

86 המילה "שאני" נכפלת כאן. אולי צריך לקרוא: "כמה שאני. שאני טהור אף אתם היו" וכ'.

87 השוו משנה, נידה ב, ו.

הניסוח בלשון נוכחים, אך בשל מצבו של כתב היד, קשה להבין את הקשר המשפט. אפשר שהדרשן שם מילים בפיו של אלוהים, המצווה את ישראל ומעודד אותם להקפיד בענייני נידה. נימת ההטפה והעידוד של הדרשה מעלה את המחשבה כי בדומה לדרשות אחרות המתחילת ב"יתברך", יש לקרוא את המשפט כמעשה ביצועי מתוכם. גם אם אין כאן פנייה ישירה אל הקהל, הרי שבאמצעות ביטוי חריף של הטמעת המרכיב הביצועי בטקסט הכתוב הדרשן משליך את קולו שלו על האל. דוגמאות למהלכים כאלו מוכרות לנו גם מן הספרות המדרשית, גם אם מדובר בתחיבה מאוחרת לתוך הטקסט, כגון בפסיקתא דרב כהנא זכור, א (מהדורת מנדלבוים, עמ' 41). ככל הנראה מדובר ביחידה דרשנית מאוחרת ששובצה בפסיקתא), שם משתלבים דברי האל על עמלק עם מחויבותו של הקהל:

אמ' הק' אבוי שלים ליה ביש, אימיה שלימה ליה ביש, אחוי שלים ליה ביש, סביה שלים ליה ביש, אתון שלמון ליה ביש, אוף אנא אשלים ליה ביש, תהו מזכירין שמו מלמטן ואני מוחק שמו מלמעלן.

התופעה המודגמת כאן שבה אל הביצוע שבתוך הביצוע הניכר לעיתים בתיאטרון, כפי שהוזכר לעיל. במהלך התקופה המודרנית התפתחו נורמות לפרסום מחזות תיאטרליים המסמנות אותם כטקסטים ביצועיים מובהקים, ובהן המסגרת הטקסטואלית (כגון רשימת הדמויות) והנחיות הבימוי. לעומת זאת, ברוב מחזות העת העתיקה מאפיינים אלו חסר, ובמחזות מראשית העת החדשה (למשל מחזותיו של שייקספיר) הנחיות הבימוי נדירות ודלות. בשל כך פנו, כאמור, חוקרי ביצועיות לאיתור המרכיבים בטקסט המעידים על חוויית ביצוע בעקיפין, לעיתים באמצעות אותם גורמים במחזה שבהם חוויית המבצע אל מול הקהל מושלכת אל ההתרחשות התיאטרלית עצמה, כאשר הדמות מציגה ביצוע לקהל מדומיין (כגון, כאמור, נאום).⁸⁸ משהו מתופעה זו ניכר כאן. סגנון הדברים המושם בפי האל בפסיקתא דרב כהנא – ייתכן ביחידה דרשנית מאוחרת שנתחבה בתוך החיבור – ובדרשת נידה עשוי להישמע כהטפתו הישירה של הדרשן אל קהלו.

חתימה

במאמר זה סרטטנו דרכים לאיתור הביצועיות כתכונה ספרותית של הטקסט הכתוב, ובחנו באמצעותם את הקורפוס הייחודי של פתיחות יתברך, שעצם קיומו כמעט שלא נודע (בוודאי לא כסוגה מובחנת), אילולי חומרי המדרש והדרשות האבודים שנשמרו בגניזה הקהירית. עיקר חידושה של הצעתנו הוא הניסיון לפנות פנימה אל תוך הטקסט, אל המבע הביצועי הראשוני – המבע הביצועי שאינו מפורש ואינו דורש הצהרה מפורשת, אך הוא ניכר, ידוע ומובן למי שנוכח באירוע הביצוע בשל הקשרו החי. לנו,

88 ראו הערה 8 לעיל, וכן המובא ליד הערה 62.

כקוראי הטקסט שהותיר בתוכו את חותם הביצוע או את רושמו, עולה הביצועיות מתוך מעורבותה של פעולת דמיון הביצוע במהלך הקריאה.

כמובן, תכונת הביצועיות אינה ראייה לכך שהטקסט שלפנינו אכן בוצע בפועל, בזמן ובמקום קונקרטיים, אך קשה להימנע מן ההנחה כי תכונה זו מנכיחה בטקסט הכתוב דפוסי ביצוע אופייניים, שהתקיימו בפועל. ככל הנראה היו דפוסים אלו אופייניים למרחב הגאוגרפי-תרבותי הקונקרטי שהטקסט הכתוב שלפנינו נוצר בו, אך עם זאת, במקרה המורכב של הקורפוס המדרשי, אין לשלול את האפשרות כי דפוסי יצירה ומסורות עריכה ועיבוד הם ששימרו הדים של דרכי ביצוע גם מתקופות קדומות לזמן ההיווצרות של הטקסט הסופי. במילים אחרות, מקורם של המאפיינים הביצועיים קשור ככל הנראה בחוויות ביצוע מהרפרטואר התודעתי של הכותב והקורא – אם כסדרי ביצוע רגילים בזמנו ובתקופתו, ואם כשקיעים של דרכי ביצוע שתוכו לו בטקסט.

אסטרטגיית הקריאה הספרותית שהוצעה כאן מסייעת גם בהבנתם של תהליכים היסטוריים. בראש ובראשונה, הדבר קשור להיסטוריה של הספרות העברית ולשאלות הנוגעות בהתפתחותה של הרב-מערכת הספרותית היהודית, ובמיוחד המפנה שחל בה בשלהי האלף הראשון לספירה, עם המעבר מן היצירה הקולקטיבית המאפיינת את הספרות התלמודית אל היצירה הספרותית מעוגנת דמות המחבר, המוכרת מימיו של רס"ג ואילך.⁸⁹ בין מאפייניה של הביצועיות עולה דמותו של המבצע המדומיין או המובלע, הדרשן. בטקסטים שסקרנו ניכר תהליך הדרגתי של מעבר אל הדרשה השלמה, שנוכח בה קולו של דובר אחד למדי המחזיק את הטקסט מתחילתו ועד סופו. היסודות הביצועיים בפתיחות יתברך מצטרפים למכלול רחב של מאפיינים המציפים את קולו האחד של הדובר בפסקאות אלו: הדיבור התאולוגי הישיר, העלמת שמות חכמים, הוויתור על הצגת המהלך הדרשני-פרשני ועוד. כל אלו מביאים לכך שהטקסט מכונן דמות דובר יותר מאשר הטקסטים המדרשיים האנתולוגיים. התעצמותה של דמות הדרשן המדומיין עשויה לשקף תהליך מורכב ומרתק, שבו דמות המבצע, הנדרשת לצורך טקסט כתוב בעל אופי ביצועי, ואולי אף הנוכחות הווירטואוזית בפועל של אינדיבידואל מבצע באירוע עצמו, היו חוליית ביניים מרתקת במעבר מן הספרות הקולקטיבית אל היצירה האינדיבידואלית המאוחרת יותר.⁹⁰ הזיקה של פתיחות יתברך לסוגות ספרותיות אחרות

89 לתפיסה של השתנות הרב-מערכת הספרותית בזמנו של רס"ג ראו, רינה דרורי, ראשית המגעים של הספרות היהודית עם הספרות הערבית במאה העשירית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 156-172. להרחבה ראו גם, שרה סטרומזה, "דגם ספרותי כמסמך היסטורי: על הקדמותיו של רס"ג לפירושו למקרא", מאיר בר אשר, סימון הופקינס, שרה סטרומזה וברונו קיאזה (עורכים), דבר דבור על אופניו: מחקרים בפרשנות המקרא והקוראן בימי הביניים מוגשים לחגי בן-שמאי, ירושלים: יד יצחק בן צבי, תשס"ז, עמ' 193-202. להצעת חשיבה מחדש על נקודת המפנה ולאפשרות להטרמתה ראו, דינה שטיין, "פרקי דרבי אליעזר וסדר אליהו: הערות מקדימות על פואטיקה ומרחב מדומיין במדרש המאוחר", מחקרי ירושלים בספרות עברית כד (תשע"א), עמ' 75.

90 מבחינה זו אנו מציגים כאן גישה שונה מזו שמעלה אלבוים, הערה 2 לעיל, עמ' 166-167, העוסק בהתרחקות מן הממד הביצועי של הדרשה וב"שבירת המבנה ההומילטי" כשלב ביניים שבו מתהווה ה"מחבר" (ונמענו "הקורא").

שגם ברקען אירועי ביצוע, כגון התפילה, הפיוט והאיגרת, עשויה אף היא לחזק הצעה זו. יחד הן עשויות לרמז לרב-מערכת ספרותית הכוללת ניצנים של מחברות ודוברות, חרף היעדרם של שמות המחברים. אפשר כי כאן מתחבאים הלקחים המשמעותיים ביותר העולים מן החיפוש אחר הביצועיות ביחידות יתברך: ראשית, עצם ההבדלה בין "מחברות" ו"דוברות", ושנית, הסברה כי עליית התכונה הספרותית דוברות קשורה, וככל הנראה מטרימה, להופעתה של המחברות ברב-מערכת של הספרות היהודית, במפנה שבין הספרות התלמודית של העת העתיקה לספרות היהודית בימי הביניים.

מאמר זה הוא חלק ממחקר מקיף של הקורפוס הייחודי של פתיחות יתברך שעלה מן הגניזה הקהירית, והמשכו יהיה, בין השאר, בבחינתן של היפותזות רחבות יותר על אופיו וחשיבותו. הפנייה אל הקורפוס המקביל של פתיחות יתברך בדרשות בערבית-יהודית שעלו מן הגניזה ומכתבי יד שלא נתפרסמו עשויה גם היא להשפיע על הערכת חשיבותו ההיסטורית של הקורפוס הקטן שנבחן כאן, ויש בה כדי למצוא בו חוליה בתולדות אופני הביצוע בפועל של הדרשה היהודית, אך גם בחינת היבט זה היא מעבר לאפקו של המאמר הנוכחי.

ד"ר שמעון פוגל, המרכז לחקר הגניזה הקהירית, אוניברסיטת חיפה

ד"ר משה לביא, החוג לתולדות ישראל ומקרא והמרכז לחקר הגניזה הקהירית, אוניברסיטת חיפה

ארעא דרבנן: על סנסוך טריטוריאלי ויישובו בסיפור תלמודי*

איתי מרינובוג'מיליקובסקי

והארץ לא תמכר לצמתת כי לי הארץ
כי גרים ותושבים אתם עמדי
ויקרא כה 23

א. על הלכה ואגדה: מבוא קצר

במסתו "הלכה ואגדה",¹ שדומה כי זכתה זה כבר למעמד של קלאסיקה מסאית עברית, עמד חיים נחמן ביאליק על יחסי הגומלין בין הלכה ואגדה, והדגיש את השלמות ההדדית המתקיימת ביניהן. לעומת הסוברים כי באחת "אדיקות מאובנת, חובה, שעבוד" ובשנייה "התחדשות תמידית, חרות, רשות", ולעומת הטוענים כי באחת "שלטון השכל" ובאחרת "שלטון הרגש" – לעומת כל אלה הטעים ביאליק כי מדובר בשתיים שהן אחת:

ההלכה – היא גבושה, תמציתה האחרונה והמוכרחת של האגדה; האגדה היא התיכה של ההלכה. קול המונה של תביעת הלב בשטף מרוצתה לנקודת שאיפתה – זוהי האגדה; מקום החניה, סיפוק התביעה לפי שעה והשתקתה – זוהי ההלכה.²

ביאליק עצמו שב ומבהיר כי דבריו אינם מכוונים לאגדה או להלכה מסוימות – ובעצם, אף לא לאגדה או להלכה כז'אנרים ספרותיים מוגדרים מבחינה היסטורית או סגנונית – כי אם להבחנה כללית ועקרונית יותר, בין שתי צורות חיים המתגלמות בספרות (ובה בעת להפך: בין שתי צורות ספרות המתגלמות בחיים). תביעתו החריפה בסוף המסה: "באו והעמידו עלינו מצוות! [...] אנו כופפים את צווארנו: איה עול הברזל?" – תביעה

* חיים וייס, דינה שטיין, אלחנן ריינר וחנה סוקר-שווגר קראו טיוטה מוקדמת של מאמר זה והעירו הערות חשובות; תודתי נתונה להם מקרב לב. טעויות וכשלים שנוותרו בו – שלי ובאחריותי.

1 חיים נחמן ביאליק, "הלכה ואגדה", דברי ספרות, תל אביב: דביר, תש"ט, עמ' פא-קז. לדיון ברקע ההיסטורי, התרבותי והאידיאלי לכתובת המסה ראו, צפורה כגן, הלכה ואגדה כצופן של ספרות, ירושלים: מוסד ביאליק, תשמ"ח, עמ' 16-34.

2 ביאליק, שם, עמ' פא-פב.

שגררה תגובות חריפות לא פחות סמוך לפרסומה³ – הובנה בצדק כבעלת משמעות אידאולוגית אקטואלית יותר מאשר כחיפוש אינטלקטואלי טהור אחר סוגה אבודה או סגנון ספרותי רצוי.⁴

אף על פי כן, ולמרות נימתה ההרמוניסטית התמימה מעט, שלא לדבר על המקום שהיא מעניקה להלכה על חשבון האגדה,⁵ נעשתה תפיסה זו ברבות השנים לא רק לנקודת מוצא מקובלת בשיח הפופולרי על מה שמכונה "התחדשות יהודית" בישראל של שלהי המאה העשרים וראשית המאה העשרים ואחת,⁶ אלא גם, לעיתים, לעיקרון פרשני ומתודולוגי מבוקש בחקר אגדת חז"ל.⁷ חוקרים רבים הבליטו בצורות שונות את כוחה המתקן של האגדה במקום שבו ההלכה הרגילה עשויה לגלות אזלת יד;⁸ יונה פרנקל, למשל, ראה בכך את אחד מעקרונות עריכת האגדה שבמשנה:

דרכה של המשנה ב"אגדה" שלה מעידה כי חכמי המשנה הרגישו עמוקות את הבעיה הדתית הגדולה של ההלכה – היא לעתים, על ידי מסגרתה המשפטית המובהקת, אין בה די כדי להורות לאדם את דרכו הדתית.⁹

- 3 כגן (הערה 1 לעיל, עמ' 95–114) סוקרת את הפולמוס העמוק שהתעורר בעקבות פרסום המסה.
- 4 חיים וייס העמידני על הסתירה המרתקת בין עמדת ביאליק במסה זו לבין עמדתו בספר האגדה. לעומת המסה, המגלה את תשוקתו של ביאליק להלכה ולעולמה, ספר האגדה משקף (במודע או שלא במודע) מעין התנגדות להלכה וניסיון לנתק את האגדה מכבשונה, מתוך עמדה תרבותית המזהה את "רוח העם" דווקא כאשר היא מתגלה ביצירתו הסיפורית.
- 5 שאלת מקומה של ההלכה היא שאלת מפתח בהבנת המסה. כגן מדיגשה את הקפדתו של ביאליק על חיבור ההלכה והאגדה, על צירוף ועל סינתזה (הערה 1 לעיל), אך דומה כי משכנעת יותר דעת הסוברים שעיקר עניינה וחידושה של המסה טמון דווקא ביחסה להלכה, יחס שהניע חלק גדול מהפולמוס סביבה.
- 6 ראו מאמרו של רני יגר, "הלכה ואגדה לביאליק: מקריאה לקריאה!" אילון אידלשטיין ואריאל פיקאר (עורכים), בין השמשות: יהדות ישראלית – חינוך ויצירה, כרך א, ירושלים: מכון הרטמן, 2013, עמ' 39–56. עם זאת, כפי שניתן ללמוד מספרה המקיף של זבה־אלרן, שורשיו של תהליך זה נטועים כבר במפנה המאות התשע־עשרה והעשרים. צפי זבה־אלרן, זיכרונות חדשים: אסופות האגדה ועיצובו של קנון עברי מודרני, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 2017.
- 7 כך למשל בהקדמתו של יונה פרנקל לכינוס מחקריו האחרונים, סיפור האגדה: אחדות של תוכן וצורה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, (2001), עמ' 8–10. לאמיתו של דבר, וכפי שפרנקל עצמו רומז, אפשר ששני המהלכים הללו כרוכים זה בזה: קשה לנתק את פריחת העיסוק הספרותי באגדה בישראל בשלהי המאה העשרים מן החזרה אל "ארון הספרים היהודי". ממילא, הצורך ביצירת תמונה תרבותית "מאוזנת" של אותו ארון ובביצורה של אפשרות היניקה מכל חלקיו הפך את דברי ביאליק לפרדיגמה חיונית לזמנה ולמקומה. וראו, דוד יעקבסון, קסמו של ההיסוס הנבון: סיפורי התלמוד בתרבות הישראלית, מאנגלית: תמי אילון־אורטל, תל אביב: רסלינג, 2020.
- 8 גישה זו, בווריאציות שונות וברמות שונות של מורכבות, אופיינית לרבים. ראו, למשל, יונתן פיינטוך, פנים אל פנים: שזירת ההלכה והאגדה בתלמוד הבבלי, ירושלים: מגיד, 2018.
- 9 פרנקל, דרכי האגדה והמדרש, כרך ב, גבעתיים: יד לתלמוד, 1991, עמ' 487. והשוו עם ישי רוזן־צבי, "מבוא למשנה", מנחם כהנא, ורד נעם, מנחם קיסטר, דוד רוזנטל (עורכים), ספרות חז"ל הארץ־ישראלית: מבואות ומחקרים, כרך א, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 2018, עמ' 37–41.

חוקרים אחרים צעדו בדרכים דומות. יש שהראו כי האגדה מעמידה תשתית מטא-הלכתית ומסרטטת עקרונות מוסר;¹⁰ ויש שהדגישו את תפקידה הביקורתית, ולעיתים אף החתרנית,¹¹ גם כשהיא באה לשרת מטרות חינוכיות מובהקות (לדוגמה, הצגת החכמים כבריות בשר ודם, על הצלחותיהם וכישלונותיהם). כך, למשל, סיכמה את הדברים מירה בלברג, בהתייחסה לתפקידם החינוכי של מעשי החכמים בתלמוד הבבלי:

חלק ממהותם של סיפורי החכמים היא, כמובן, ללמד באמצעו דוגמה אישית: החכם נחשב לאדם מופתי והתנהגותו נתפסה כראויה לחיקוי. אולם בחלקם הגדול מעשי החכמים מורכבים הרבה יותר. לעתים קרובות מביאים סיפורים אלו דרמות אנושיות נוגעות ללב על מערכות היחסים בין החכמים לבין עצמם וביניהם לבין אחרים הקרובים להם, דרמות שבהן מודגשים דווקא היבטים פחות נאצלם של חיי החכמים. לא אחת מציגים הסיפורים את החכמים כבני אדם בעלי חולשות, כאנשים שלמרות גדולתם – ולפעמים בגלל גדולתם – עשויים לטעות ולהיכשל. כפי שיוצרי התלמוד לא חשו שחכמה עממית היא "נחותה" מכדי להיכלל בתלמוד, כך נראה שהם גם לא חששו שחשיפת החכמים כבני אדם על כל מורכבותם תפגע בכבודם באופן כלשהו.¹²

אומנם בשני העשורים האחרונים רבו המערערים על הנחות אלה, ואולי גם על עצם ההבחנה בין הלכה ואגדה. כמה חוקרים הובילו בהדרגה לדה-קונסטרוקציה עמוקה ויסודית של ההבחנה, בתארום את מכלול ספרות חז"ל – ובמיוחד, כך נדמה, את התלמוד הבבלי – כמגבש טקסטואלי נזיל ורציף יותר, שמרכיבים של הלכה ואגדה שלובים בו ללא

10 יאיר לורברבוים, צלם אלהים: הלכה ואגדה, ירושלים: שוקן, 2004, עמ' 105–145.
 11 שמואל פאוסט, "תופעת הביקורת במעשי חכמים מן התלמוד הבבלי", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן, 2010; שולמית ז'לר, נשים ונשיות בסיפורי התלמוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993.
 12 מירה בלברג, פתח לספרות חז"ל, משה שפרבר (עורך), רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013, עמ' 213. ייחוסו של היבט זה לסיפורי הבבלי דווקא אינו מקרי. כפי שהראה ג'פרי רובינשטיין בכמה מקומות, שיעורם של סיפורים ביקורתיים בבבלי עולה במידה רבה על זה שבתלמוד הירושלמי, למשל. לדעתו, יש לראות בכך את אחד הביטויים לעיבוד מעשי החכמים בידי שכבת העורכים האחרונה של הבבלי, שרובינשטיין, בעקבות הלבני, מכנה "הסתמאים". הנימה הביקורתית שביטאו עורכים אלו, לגבי דידם, נועדה להזהיר חכמים בני דורם מכישלונות דומים, ולא לחשוף את ערוות החכמים לפני הקהילה הלא-חכמית. ראו, ג'פרי רובינשטיין, סיפורים תלמודיים: אומנות הסיפור, עדיכה ותרבות, מאנגלית: עמרי שאשא, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2021. טענה זו מחייבת תשומת לב להבדלים שבין הנמען הממשי הישיר של עורכי הבבלי לבין קוראיו בדורות אחרים, ובכללם קוראיו המודרניים.

הפרד, משפיעים אהדדי וחודרים זה לתחומו של זה.¹³ כפי שהשתדלתי להוכיח במקום אחר, מהלך זה מוצדק מבחינה פרשנית ותאורטית גם יחד, והוא נחוץ עד מאוד: בלעדיו, דרך משל, קשה לראות עד כמה מפולשת ורבת־פנים הסיפוריות המעצבת את השיח ההלכתי בתלמוד הבבלי כולו, ועד כמה, בה בעת, פעיל, חיוני ותוסס – לעיתים אף תוסס ביותר – מרכיב ההלכה באגדה התלמודית.¹⁴

כדרכן של דה־קונסטרוקציות, העובדה שחוקרים רבים נזקקים להבחנה הקלאסית כדי לערערה מעידה שאינה מיותרת כליל. במילים אחרות, גם בחילוף תאוריות, זמנים ותנועות ביקורתיות, שאלת יחסי הלכה ואגדה, לצדדיה השונים, נותרה שאלת מפתח בחקר אגדת חז"ל. זאת ועוד, הקשיים הגלויים בתפיסת ביאליק וממשיכי דרכו, לרבות מידת הנאיביות השורה עליה, אינם מחייבים אותנו בהכרח לדחות אותה בשתי ידיים. ניסוחם הפולמוסי של הדברים, ניסוח כוללני וגורף ככל שיהא, אינו מקהה את הסכין המושגי החד – גם אם חד מדי – שהעניק ביאליק, אולי בלי דעת, לביקורת ספרות חז"ל. במאמר קצר זה אבקש לדון במעשה תלמודי קטן הכורך הלכה ואגדה לבלי הפרד, ועולה דווקא בקנה אחד עם תובנותיו היסודיות של ביאליק. אראה כיצד המסגרת ההלכתית של הסיפור מגייסת את האגדה כדי להעמיד פתרון מעשי חריג לבעיה הנידונה בו; אראה כיצד האגדה, בתורה, עושה בהלכה שימוש אומנותי ייחודי; אראה כיצד את מאתגרות זו את זו וכיצד, לפחות במקרה זה, אי אפשר לאחת בלי השנייה. אגב כך אצביע על כמה תופעות צורניות וסגנוניות שמחקר הפואטיקה של סיפורי הבבלי נדרש להן לאחרונה, ושברורן עודו בראשיתו.

ב. סיפור, סוגה וסוגיה

הסיפור שיידון להלן נסוב על אודות ססוך טריטוריאלי. מבחינה ז'אנרית אפשר לסווגו כ"מעשה חכמים", ואם לדייק יותר בקביעת תת־הסוג מדובר ב"סיפור הלכתי" מובהק:

13 עם העבודות שתרמו יותר מכול לפירוקה של הבחנה זו נמנות במיוחד: Daniel Boyarin, *Socrates and the Fat Rabbis*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2009; Barry Scott Wimpfheimer, *Narrating the Law: A Poetics of Talmudic Legal Stories*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2011; Moshe Simon-Shoshan, *Stories of the Law: Narrative Discourse and the Construction of Authority in Mishnah*, New York, NY: Oxford University Press, 2012. באופן אחר תרמה לפירוק זה גם התפתחות העיסוק במשפט כספרות, המיוצגת בין היתר במסתו של רוברט קאבר, "נומוס ונראטיב", יוסף א' דוד (עורך), נומוס ונראטיב בצידוף להביא את המשיח באמצעות החזק, מאנגלית: אביעד שטיר, ירושלים: שלם, 2012, שמצאה את דרכה גם לחקר ספרות חז"ל, Steven D. Fraade, "Nomos and Narrative Before Nomos and Narrative," *Yale Journal of Law & the Humanities* 17, 1 (2005), pp. 8-96.

14 איתי מרינברג-מיליקובסקי, "למעלה מן העניין: יחסי הגומלין בין סיפור להקשרו בתלמוד הבבלי – סיפורים מרובי־הופעות כמקרה מבחן", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2016, במיוחד עמ' 281–287.

לבוש נרטיבי לשאלה הלכתית.¹⁵ כיוון שכך, אפשר כמעט לומר שמטבע הסוגה שלו, הוא אוצר את המתח בין אגדה והלכה בצורתו ובתוכנו – ככל שאפשר להפריד ביניהם – כגרעין הסותרני היסודי שסביבו נרקמת העלילה. גיבוריו הם שני חכמים, אמוראים ידועים ונקובי שם, החושקים בקרקע אחת ולבסוף מוותרים עליה. הוא שובץ בתלמוד הבבלי במסכת קדושין (נט ע"א), בחתימת סוגיה העוסקת במקרים סבוכים של שליחות שיצאה משליטה, אף שהסיפור עצמו, כפי שנראה בהמשך, אינו עוסק בשליחות כלל ועיקר. ככל הידוע לנו, אין לסיפור כל מקור אחר, אף לא רמז דק או שריד גולמי וראשוני, וזו הופעתו היחידה.¹⁶ גם מבחינת תולדות המחקר לא שפר עליו גורלו; הוא מייצג נאמנה את מה שפרנקו מורטי כינה בהקשר דומה, בעקבות מרגרט כהן, "הלא נקרא הגדול" (the great unread): חומר ספרותי עשיר שנותר מחוץ לקאנון המחקרי ונשכח בתהום הנשייה.¹⁷ תופעה זו היא בעיה של ממש בחקר הסיפור התלמודי, הכבול עדיין במצב שבו קבוצה קטנה של סיפורים זוכה לתשומת לב מחקרית עצומה, בשעה שרוב מניין ובניין של החומר הנרטיבי, וסיפורנו בתוכו, נותר מחוץ לכל מסגרת תאורטית מקיפה. ואף שעיון בסיפור אחד לא יצמצם את התופעה, אפשר שיהיה בו כדי להמחיש את נחיצותו של פתרונה.

כדי לנתח את הסיפור כראוי יהא עלינו להתבונן תחילה בסוגיה כולה, ולהצביע על האופנים המורכבים שבהם היא מאירה אותו, והוא – אותה.¹⁸ נקודת המוצא לסוגייתנו היא משנת הפתיחה של הפרק השלישי במסכת קדושין, הקובעת כי "האומר לחבירו צא וקדש לי אשה פלונית, והלך וקדשה לעצמו – מקודשת לשני".¹⁹ הגמרא, בדונה במשנה

15 להגדרת "מעשה חכמים" ראו, למשל: פרנקל, הערה 7 לעיל, עמ' 15–32; עמרם טרופר, כחומר ביד היוצר: מעשי חכמים בספרות חז"ל, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2011, עמ' 11–26. להגדרת "סיפור הלכתי" ראו, פרנקל, שם, עמ' 220–235.

16 בין שלל הסוגות הקטנות המרכיבות את קורפוס סיפורי הבבלי, תכונה זו – סיפור ללא מקור קדום – מאפיינת בעיקר את הסיפורים ההלכתיים, ודורשת דיון נפרד. היא קשורה לא רק לאופי הריאלי המעין-היסטורי של סיפורים הלכתיים רבים, המתארים את תגובתם של חכמי בית המדרש לסיטואציה משפטית קונקרטית (כדוגמת הסיפורים המיניאטוריים הרבים הנפתחים בתבנית "ההוא גברא" – אותו אדם שעשה דבר מה או שאירע לו דבר מה, והובא המקרה לפני חכמים), אלא גם לתהליך צמיחתה של סיפוריות מסוג חדש, המכוננת צורות נרטיביות מקוריות ומעצבת עמוקות את סגנון השיח בבבלי – ולפיכך גם משועבדת לו, או לפחות נרקמת מתוכו. על התהליך הזה ראו בעבודתי (הערה 14 לעיל).

17 פרנקו מורטי, "השערות על ספרות העולם", מאנגלית: אריאל אולמרט, אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 1 (סתיו 2010), עמ' 228. הפתרון לבעיית "הלא נקרא הגדול", כפי שהבהיר מורטי במאמר זה ובעבודות מאוחרות יותר, אינו דווקא לקרוא יותר, אלא לקרוא אחרת – אך משימה זו חורגת מתחום עיוננו כאן. במקום אחר הקדשתי דיון מתודולוגי ותאורטי לבעיית הלא נקרא הגדול ולפתרונותיה, איתי מרינברג-מיליקובסקי, מילים שקולות: צעדים ראשונים במחקר הספרות החישובי, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2022.

18 דיון ביחסים בין סיפור והקשרו הוא מן התמורות הבולטות בחקר האגדה בדור שאחרי יונה פרנקל, שביקש בדרך כלל (אם כי לא תמיד) לבודד את הסיפור מהקשרו. בעבודתי (הערה 14 לעיל, עמ' 54) הצעתי לתאר גישה זו כהתחקות אחר "הסגירות הדינמית" של הסיפור, כלומר סגירות המקיימת אותו לעצמו, ובה בעת מקיימת קשרי גומלין ענפים עם סביבתו הטקסטואלית.

19 משנה, קדושין ג, א, על פי נוסח הדפוס.

זו, מצטטת ברייתא שלפיה "מה שעשה עשוי, אלא שנהג בו מנהג רמאות" (תלמוד בבלי, קדושין נח ע"ב). ברייתא זו, שכמותה בשינויים קלים מתועדת גם בתוספתא, יבמות ד, ד (מהדורת ליברמן, עמ' 11) ובתלמוד הירושלמי, קדושין פ"ג ה"א,²⁰ אוחזת בחבל משני קצותיו: מצד אחד, היא אינה מערערת על החלות המשפטית הברורה שנוצרה במעשיו של השליח, שתוקפה אושר מעל לכל ספק במשנה,²¹ ומן הצד האחר, היא משלימה את המשנה בחסרונה, בהביעה יחס ביקורתי שלילי כלפי המעשים, הגם שאין ליחס זה כל השלכה מעשית. הפער בין המקורות התנאיים עדין, משום שאין ביניהם מחלוקת מעשית, והגמרא מבקשת ליישבו בהציעה כי גם המשנה מבליעה יחס ביקורתי במילה "הלך" ("והלך וקדשה לעצמו"): לדעת סתם התלמוד, מילה זו פירושה "הלך ברמאות" (תלמוד בבלי, קדושין נח ע"ב). פירוש זה נראה דחוק, לכאורה, וקשה לראותו כפשוטה של משנה, אך אפשר שהוא נובע מדפוס לשוני ארמי קבוע, ושגם מבחינה ספרותית אינו מקרי לגמרי.²²

בשלב הבא (שלא יובא כאן בלשונו) מנתחת הסוגיה בקצרה את ההבדל בין "האומר לחבירו" שבמשנתנו, ל"האומר לשלוחו" שבמשנת הפרק הקודם (קדושין ב, ד), ומדייקת בהבדל שבין שליח שהוא "חבירו" של האיש לבין שליח "סתם". לאחר מכן מובאים שלושה מעשים הלכתיים – שניים קצרים ודיון בצידם, ושלישי, שיעמוד במוקד עיונונו,

20 התוספתא מרחיבה את היריעה משליחות לקדושין לכל שליחות בתחומי הקניין: "האומר לחבירו צא וקדש לי אשה פלונית, הלך וקדשה לעצמו; צא וקח לי מקח פלוני, הלך ולקח לעצמו – מה שעשה עשוי אלא שנהג בו מנהג רמאות". הרחבה זו מתבקשת למדי, והיא עתידה למלא תפקיד במהלך סוגיית הבבלי. הנוסח בירושלמי משמר את המתח בין הצד המשפטי והצד המוסרי אף יותר מן התוספתא והבבלי: "הרי זה זריז ונשכר ונקנה המקח אלא שנהג [מ]נהג רמיות" (הנוסח על פי מהדורת האקדמיה ללשון העברית, עמ' 1168).

21 חלותם המשפטית של קדושין באמצעות שליח הובהרה כבר במשנת הפתיחה של הפרק הקודם במסכת: "האיש מקדש בו ובשלוחו" (משנה, קדושין ב, א), והקביעה מאוזנת בתלמוד הבבלי, שלפיו "מצווה בו [= באיש עצמו] יותר מבשלוחו" (תלמוד בבלי, קדושין מא ע"א). תוקפה אף ברור עד כדי כך שהתוספות על אתר (נח ע"ב, ד"ה "והלך וקדשה לעצמו מקודשת") תוהים: "מה חידוש יש כאן? פשיטא!" – שהרי דבר לא יכול לפגוע בחלות מעשה הקדושין של השליח, גם אם מבחינה מוסרית יש בו פגם. כדי לאתר בכל זאת חידוש במשנה מעמידים אותה התוספות במקרה שבו, בלשונו, "אמר השליח לאשה בשעת הקדושין 'פלוני שלחני לקדשך לו', ובתוך כך אמר לה 'הרי את מקודשת לי'".

22 במקום אחר מתאר הבבלי את השקרון כמי ש"סגי ברמיותא" (מגילה יג ע"ב), כלומר, מילולית, הולך ברמאות. מקור זה נוגע בעקיפין לסוגייתנו, ולא רק בזכות הקשר הלשוני במילה "רמאות" – שעל רקע מחקרו של צבי ספטימוס אפשר לכנותה "trigger word", ראו: Zvi Septimus, "Trigger Words and Simultext: The Experience of Reading the Bavli", Barry S. Wimpfheimer (ed.), *Wisdom of Bat Sheva: In Memory of Beth Samuels*, Jersey City, NJ: Ktav, pp. 163-185. זהו הסיפור הדרשני על אודות ליל כלולותיהם של יעקב ולאה, שרק בסופו התברר ליעקב כי לא רחל עימו. על פי הסיפור הבבלי, טרם נישואיהם מזהירה רחל את יעקב שאביה, לבן הארמי, אינו אלא רמאי שיעשה הכול כדי למנוע זאת; ויעקב משיב "אחינו אנא ברמאות" – תשובה המהדהדת בחריפות ליחסיו עם עשו אחיו. על כך שואלת אותו רחל: "ומי שרי לצדיקי לסגוי ברמיותא?" (לניחותה של פרשת רמאות זו ראו, יהושע לוינסון, הסיפור שלא סופר: אמנות הסיפור המקראי המורחב במדרשי חז"ל, ירושלים: מאגנס, 2005, עמ' 208). לפיכך, לעומת סוגייתנו בקדושין, שבה שני גברים מתקוטטים על אישה אחת, בסיפור המקראי ובעיבודו הדרשני בבבלי שתי נשים מתקוטטות על גבר אחד. וראו להלן.

ארוך ומפותח יותר. תחילה, שני המעשים הראשונים והדיונים הנלווים אליהם (תלמוד בבלי, קדושין נט ע"א):²³

א. רבין חסידא אזיל לקדושי ליה איתתא לבריה קידשה לנפשיה
והתניא מה שעשה עשוי אלא שנהג בו מנהג רמאות
לא יהבוה ניהליה
איבעי ליה לאודועי
סבר אדהכי והכי אתא איניש אחרינא מקדש לה

[תרגום:

רבין חסידא הלך לקדש אישה לבנו; קידשה לעצמו.
והרי שנינו "מה שעשה עשוי אלא שנהג בו מנהג רמאות"!
[אלא ש]לא נתנוה לו [בעבור בנו].
[ועדיין], היה עליו להודיע לבנו [לפני שקידשה לעצמו]!
חשב, עד שיעשה הדבר יבוא איש אחר ויקדשה.²⁴

רבין חסידא הלך לקדש אישה לבנו, וקידשה לעצמו.²⁵ לא לחינם מדובר כאן בחסיד, שכן שאלת הגמרא עליו מעידה על ציפייה להתנהגות העומדת לא רק בכלל המשפטי של המשנה ("מקודשת לשני"), אלא גם בנורמות המוסריות הנתבעות בידי הברייתא ("מה שעשה עשוי, אלא שנהג בו מנהג רמאות") – וכיצד בוחר רבין חסידא לנהוג בבנו "מנהג רמאות"? מתרצת הגמרא כי האב אומנם ביקש לקדש את האישה לבנו, אך מכיוון שמשפחתה לא הסכימה לשידוך קידשה לעצמו. ועדיין, מקשה הגמרא, ראוי היה שיודיע לבנו טרם הקדושין, "להוציא עצמו מן מנהג רמאות" (כלשון רש"י, שם) – אך סבר, כנראה, כי בינתיים יבוא אדם אחר ויקדש אותה.

ב. רבה בר בר חנה יהיב ליה זוזי לרב
אמר זבנה ניהלי להאי ארעא
אזל זבנה לנפשיה

23 המובאות שלהלן מן התלמוד הבבלי לקוחות כולן מגרסת דפוס וילנא. חילופי הנוסח הספורים הנושאים משמעות ספרותית כלשהי יצינו בהערות השוליים.

24 סיכום מלא יותר של הסיפור, על דרך הפרפרזה, מובא בגוף המאמר לעיל, וכך גם בסיפורים הבאים.

25 מערכת היחסים המורכבת המתועדת בסיפורי הבבלי בין אבות, בנים וכלותיהם (או אבות, בנות וחתניהן) הוארה בספרם של חיים וייס ושירה סתיו, שובו של האב הנעדר: קריאה מחודשת בסדרת סיפורים מן התלמוד הבבלי, ירושלים: מוסד ביאליק, תשע"ח. הסיטואציה המתוארת בסיפור שהובא לעיל ממסכת קדושין מצטרפת לדבריהם על אודות מצבים שבהם ניכרת "התקה של מוקד היחסים מן המתח בין בני הזוג [...] אל הקונפליקט בין אב לבן" (עמ' 31). הקביעה שלפיה "מה שעשה עשוי אלא שנהג בו מנהג רמאות" מקבלת, מטבע הדברים, אופי חריף בהרבה כשמדובר באב החוטף את מי שמיועדת להיות אשת בנו.

והתניא מה שעשה עשוי אלא שנהג בו מנהג רמאות²⁶
 באגא דאלימי הוה ליה לרב נהגי ביה כבוד לרבה בר בר חנה לא נהגי ביה כבוד
 איבעי ליה לאודועי
 סבר אדהכי והכי אתא איניש אחרינא זבין לה

[תרגום:]

רבה בר בר חנה נתן זוזים לרב;
 אמר [לר], קנה לי את אותה הקרקע;
 הלך [רב] וקנה אותה לעצמו.

והרי שנינו "מה שעשה עשוי אלא שנהג בו מנהג רמאות!"
 [אלא שהיה הדבר] בבקעה של בעלי-זרוע, שהיו נוהגים כבוד ברב, ואילו ברבה
 בר בר חנה לא נהגו כבוד.
 [אף על פי כן] היה עליו להודיעו!
 חשב [רב] כי עד שיעשה הדבר יבוא איש אחר ויקנה את השדה.

הסיפור השני מעתיק את הדיון מתחום הקדושין לתחום הקניין – מעתק אופייני מאוד
 וטבעי מאוד למסכת קדושין כולה, הממקמת את מעשה הקדושין מלכתחילה בהקשר
 קנייני.²⁷ רבה בר בר חנה נתן זוזים לרב כדי שיקנה בהם קרקע למענו; אך רב הלך וקנה
 את הקרקע לעצמו. שוב מקשה הגמרא ושואלת כיצד התיר לעצמו רב לנהוג כך, והרי
 "מה שעשה עשוי אלא שנהג בו מנהג רמאות", ומתרצת שהייתה זו קרקע באזור של בני
 אדם "אלימים" (רש"י: "בעלי זרוע"), שנהגו כבוד ברב, אך לא ברבה בר בר חנה, ולפיכך
 ממילא לא היו מסכימים למכור לו אותה.²⁸ אך גם כאן, שוב מקשה הגמרא, היה עליו
 להודיע לחברו – וכמקודם, מתרצת את פעולתו של רב בחששו כי בינתיים יבוא אדם
 אחר ויקנה את הקרקע.

צמד סיפורים זה מכשיר את הקרקע לסיפור השלישי, שבו נתמקד מכאן ואילך. הצמד
 מסמן לא רק את המעתק, שכבר צוין לעיל, מקידושי אישה לקניין קרקעות, אלא גם
 את אחת מבעיות היסוד המתגלות ב"שליחויות" כושלות מעין אלו: **היעדר תקשורת בין
 השולח לשליח.** בשני הסיפורים מצפה הגמרא לתקשורת, להודעה: "איבעי ליה לאודועי",
 ומתרצת באופן סכמטי וקבוע כי בשני המקרים חשש השליח שעיכוב נוסף יגרום לו
 להפסיד הכול. על רקע בעיית התקשורת הזו ניגש אל הסיפור השלישי והאחרון:

26 בכ"י מינכן 95: "מנהג בזיון רמאות". נוסח זה מושפע כנראה מן הצירוף השכיח "מנהג בזיון"
 בספרות התלמודית והרבנית. ראו, למשל, תלמוד בבלי, ברכות יח ע"א.

27 הדבר ניכר כבר במשנת הפתיחה של המסכת: "האשה נקנית בשלש דרכים" וכולי. ובהקשר הצר
 יותר של הסוגיה הנידונה כאן מעתיק זה מפורש לגמרי כבר בתוספתא המקבילה.

28 אם יש ממש בתירוץ זה, הוא עשוי להסביר את הנסיבות שהובילו את רבה בר בר חנה להפקיד
 את המשימה מלכתחילה בידי רב. עם זאת, מעניין לחשוב על הפער בין רבה בר בר חנה, התלומדי
 והמוגבל בסיפור זה, לדימויו כ"תייר הגדול" של האגדה התלמודית בתלמוד בבלי, בבא בתרא עג
 ע"ב-עד ע"א, היוצא למסעות מסוכנים ופוגש בריות משונות. פער זה שב ומבליט את בעיית "הלא
 נקרא הגדול" בחקר סיפורי חז"ל, כפי שתוארה בקצרה בהערה 17 לעיל.

ג. רב גידל הוה מהפיך בההיא ארעא
 אזל רבי אבא זבנה
 אזל רב גידל קבליה לרבי זירא
 אזל רבי זירא וקבליה לרב יצחק נפחא
 אמר ליה המתן עד שיעלה אצלנו לרגל
 כי סליק אשכחיה
 אמר ליה עני מהפך בחררה ובא אחר ונטלה הימנו מאי
 אמר ליה נקרא רשע
 ואלא מר מאי טעמא עבד הכי
 אמר ליה לא הוה ידענא
 השתא נמי ניתבה ניהליה מר
 אמר ליה זבוני לא מזבנינא לה דארעא קמייתא היא ולא מסמנא מילתא²⁹
 אי בעי במתנה נישקליה
 רב גידל לא נחית לה דכתיב 'ושונא מתנות יחיה' (משלי טו, כז)
 רבי אבא לא נחית לה משום דהפיך בה רב גידל³⁰
 לא מר נחית לה ולא מר נחית לה
 ומיתקריא ארעא דרבנן

[תרגום:

רב גידל היה מחזר אחר קרקע לקנותה [ועדיין לא קנה אותה בפועל].
 הלך רבי אבא וקנה אותה לעצמו.
 הלך רב גידל וקבל עליו לפני רבי זירא;
 הלך ר' זירא וקבל עליו לפני רבי יצחק נפחא;
 אמר לו רבי יצחק נפחא, המתן עד שיעלה אצלנו לרגל.
 כשעלה, מצאו,
 אמר לו: עני מחזר אחר עוגה לאכלה, ובא אחר ונטלה, מה דינו?
 אמר לו: נקרא רשע.
 [אמר לו:] ואלא אדוני, מדוע עשה כך?
 אמר לו: לא הייתי יודע.
 [אמר לו רב יצחק נפחא לרבי אבא:] עכשיו גם תן לו את הקרקע [כלומר, עדיין יכול אתה
 למכור לו אותה ולתקן את המצב],

29 בכ"י אוקספורד 367 נוסף כאן ציטוט המבאר את טענת רבי אבא: "דאמר מר: המוכר נכסיו ראשונים אינו רואה סימן ברכה לעולם".

30 שורה זו נעדרת מחלק מעדי הנוסח (על פי ההעתקה שבאתר "הכי גרסינן" מבית פרויקט פרידברג, היא נעדרת משני קטעי גניזה ומחלק מהדפוסים). בלעדיה הסיפור עשוי להיקרא מעט אחרת: רבי אבא נמנע מלרדת לקרקע, אך לאו דווקא משום שרב גידל "היפך" בה, אלא משום שלאמיתו של דבר כבר נתן לו אותה במתנה.

אמר לו: למכור את השדה — לא אמכור, שקרקע ראשונה היא [כלומר, זו הקרקע הראשונה שקניתי אי פעם], ואין זה סימן טוב למכור שדה ראשונה;³¹ אם חפץ הוא לקבלה במתנה, יכול הוא לקחתה. רב גידל לא ירד לשדה [כלומר, לא מימש בעלותו עליה] משום שכתוב "ושונא מתנות יחיה"; רבי אבא לא ירד לה משום שרב גידל חיזר אחריה; לא זה ירד לתוכה ולא זה ירד לתוכה, ונקראה "ארץ [קרקע] של חכמים".

רב גידל היה מחזר ("מהפך") אחר קרקע מסוימת כדי לזכות בה; הוא תכנן לקנותה, ואולי התחבט בדעתו, אך לכלל גמר קניין לא הגיע. בינתיים הלך רבי אבא וקנה אותה לעצמו. רב גידל, בעלבוננו, הלך וקבל על רבי אבא ("סיפר דברי צעקתו", כלשון רש"י) לפני רבי זירא, שהלך בתורו לקבול עליו לפני רב יצחק נפחא, שהורה להמתין עד שיעלה אליו רבי אבא לרגל. כשבא לבסוף רבי אבא, מצאו רב יצחק נפחא ושאלו מה לדעתו מה יהא הדין במצב שבו "עני המהפך בחררה, ובא אחר ונטלה הימנו"; תשובתו החריפה של רבי אבא, "נקרא רשע", ממלאת את חלקה בהבאת העלילה לשיא דרמטי בתום המתנה ארוכה ומותחת, שכן היא מוליכה את רבי אבא עצמו, באופן כמעט תיאטרלי, להכריז כמשיח לפי תומו על הדופי שנפל במעשיו. אך אליה וקוץ בה: הכרזה זו אינה רלוונטית לענייננו. הצהרת רבי אבא מעקרת את השיא העלילתי מתוכנו; היא אינה וידוי, ואין בה קתרזיס, שכן מייד מתברר שתוכניותיו של רב גידל חברו כלל לא היו ידועות לו. כאשר הטעות מתגלה עוברים הצדדים לגישה מעשית מעט יותר: רב יצחק נפחא מציע לרבי אבא למכור את הקרקע לרב גידל, אך הלה מסרב בטענה שזו הקרקע הראשונה שלו, ומכירתה אינה "סימן טוב". רבי אבא מציע לתת לרב גידל את השדה במתנה, אך רב גידל נרתע מלקבלה. כך, מסיים הסיפור, רב גידל אינו מממש את בעלותו הפוטנציאלית בשדה ("לא נחית לה", בלשון הגמרא, כלומר, לא ירד לתוכה) משום ש"שונא מתנות יחיה", ורבי אבא אינו מממש את בעלותו הפוטנציאלית בשדה משום שרב גידל "היפך" בה לקנותה.³² לא זה ירד לתוכה, ולא זה ירד לתוכה – קשה שלא לשים לב לאיכות הפואטית בעיצובו הלשוני הסימטרי והמוקפד של סוף הסיפור – ומאז ועד עולם היא נקראת "ארעא דרבנן"; כלומר, בתרגום מילולי, ארץ (קרקע) של החכמים.

ג. של מי הארץ הזו?

מדוע נקראה הקרקע "ארעא דרבנן"? על פי רש"י (ד"ה "ארעא דרבנן", ובעקבותיו, כנראה, רוב המפרשים), הפכה הקרקע "הפקר לתלמידים"; כלומר, לדעתו, המונח "רבנן" אינו מצביע כלל על שני החברים הניצים – רב גידל ורבי אבא – אלא על תלמידי חכמים אחרים, שיוכלו ליהנות מעתה מקרקע שבעליה החוקיים נמנעו מלאחוז בה. פירוש זה מסתבר הן

31 וראו חילוף הנוסח בכ"י אוקספורד 367, כפי שצוין בהערה 29 לעיל.

32 אך ראו שינוי הנוסח שהוזכר לעיל.

מבחינה לשונית (המונח "דרבנן" מציין בהקשרים דומים את חברת תלמידי החכמים באשר הם, ולא דווקא דמויות מסוימות וידועות),³³ והן מבחינה מעשית: איזו תועלת תצמח מקרקע שאיש אינו אוחד בה? ומדוע שתיקרא הקרקע על שם אלו שוויתרו עליה? אך דומה שהסיפור מאפשר – ואף מזמין – עוד פרשנות, דו־משמעית ופשוטה ביותר בעת ובעונה אחת: המונח "ארעא דרבנן" יכול להתפרש כארצם של החכמים, גיבורי הסיפור, דווקא כאשר כל אחד מהם נמנע מלממש את בעלותו עליה, ומפנה מקום לחברו. שימור התשוקה לקרקע באופן שאינו כופר בתשוקת האחר לאותה קרקע, הוא שמאפשר לה להיקרא על שם שניהם יחד. במהלך זה מאבדת הקרקע את ייעודה החקלאי והופכת לאובייקט המסומן יותר מכול, כפי שנראה מייד, באמצעות הפשטה למדנית-אינטלקטואלית.³⁴

קריאה זו מחדדת גם את בעיית התקשורת בין הצדדים במהלך הסיפור. רב גידל היה יכול לפנות לרבי אבא מייד לאחר מעשה, אך פנה לרבי זעירא; רבי זעירא היה יכול לפנות ישירות לרבי אבא, אך העביר את קובלנת רב גידל לרב יצחק נפחא;³⁵ רב יצחק נפחא היה יכול לפנות ישירות לרבי אבא, אך המתין – מדוע בעצם? – "עד שיעלה אצלנו לרגל";³⁶ וגם אז היה יכול לפנות אליו ישירות, ולא להלך עימו בעקיפין בשאלה הלכתית-לכאורה, שאינה אלא משל המניח מראש שבן שיחו אכן אשם.³⁷ בינתיים גבר והתעצם החשד

33 ראו, למשל, את הביטוי "הוא מדרבנן", המופיע פעמים אחדות בש"ס ומציין חכם אנונימי מקבוצת החכמים. תלמוד בבלי, שבת לז ע"ב, עירובין כא ע"ב, ועוד.

34 רבנו מנחם המאירי, החכם הפרובנסלי בן המאה השלוש-עשרה, צועד אומנם בעקבות רש"י בפירושו לסיפור, אך מרחיב ואומר ביחס לקרקע כי הפיכתה ל"ארעא דרבנן" משמעותה היא ש"עשאוהו הפקר לתלמידים לטייל בה" – וכך מדגיש כי הקרקע נותרה בלתי מעובדת גם בשלב זה. פרשנות זו אינה מבליטה ניגוד בין ייעוד חקלאי להפשטה למדנית, אלא ניגוד אחר: בין מטריאליזם פרגמטי, שלפיו הקרקע היא משאב חומרי בשירות בעליה, לתפיסה אסתטית יותר וכלכלית פחות, של קרקע המריבה.

35 את בעיית התקשורת בחלק זה של הסיפור מדגישה החזרה המשולשת, הקצובה, על המילה "אזל" (הלך). במקום לדבר זה עם זה, החכמים הולכים ועושים מעשים חד־צדדיים המחרפים את המצב. הביטוי "עד שיעלה אצלנו לרגל" מבליט את היחסים ההייררכיים בין רבי יצחק נפחא ובני חוגו, ומשקף את מנהגם של חכמים לעלות בזמן הרגל למקום החכם או ראש הגולה (ראו רש"י בסוגייתנו, ד"ה "לרגל", וכן תלמוד בבלי, סוכה כו ע"א). הוראת המִתנה בעיצומו של קונפליקט בין חכמים מגבירה את המתח הדרמטי בסיפור, ומוכרת גם מסיפורי המחלוקת בין רבן גמליאל ור' יהושע ("המתן עד שיכנסו בעלי תריסין לבית המדרש". תלמוד בבלי, ברכות כז ע"ב, בכורות לו ע"א).

37 מקורות בבליים אחדים מייחסים לרב יצחק נפחא כישרונות פואטיים מיוחדים. גם בסיפור אחר בתלמוד הבבלי, במסכת בבא קמא, ס ע"ב, הוא ממשיך לשומעיו משל – משל שתי הנשים והשערות הלבנות והשחורות, שנמשלו הוא יחסי "אגדתא" ו"שמעתתא"; ובמסכת עבודה זרה כד ע"ב הוא מנסח את "שירת הפרות" (על פי מדרש חז"ל לצירוף "וישרנה הפרות", שמואל א ו 12): "רוני רוני השיטה / התנופפי ברוב הדרך / המחושקת ברקמי זהב" וכולי.

על התפתחות חלק זה של הסיפור ככדור שלג ההולך ומתעבה מפתה לומר שהיא משתקפת גם – ולו בתורת שמא ואולי – בשמות החכמים גיבורי ההתרחשות. ממדי הדרמה הולכים וגדלים. החשד כלפי רבי אבא הולך ומתעצם, גם אם על לא עוול בכפו, וכל זאת מעלה על הדעת כי סיפורו של רב גידל נע מטפורית מ"זעירא" ל"נפחא" – שם המקפל בתוכו את מלאכת הניפוח, נשיפת חרש הברזל המעוררת אש בפחם (ראו ישעיהו נד 16) ומתגלגלת, לימים, אף להגדלת נפחו של אובייקט באמצעות מילוי בגז. אך השערה זו מחייבת הסתייגות זהירה: אף שהשם "זעירא" מעורר אצל חז"ל אסוציאציות הקשורות לגודל (תלמוד בבלי, סנהדרין לז ע"א), עד כה לא מצאתי כל שימוש ספרותי דומה בשורש נפ"ח.

כנגד רבי אבא, ולא לחינם הוטחה בו שאלה המזכירה בתכניה ובתפקידה הרטורי את משל "כבשת הרש", שבו הוכיח נתן הנביא את דוד המלך לאחר חטאו. המתח שבסוגיה הפרפורמטיבית המובהקת הזו הגיע אפוא לשיאו בשעה שרבי אבא אולץ להתמודד עם שאלת "עני המהפך בחררה", אך מנקודה זו ואילך שוב לא יכול להתפרק לגמרי.³⁸ בתארה את מקומה של השפה בעולמם של חז"ל הדגישה דינה שטיין כי אומנם "השפה היא זירה מרכזית שבה נוצרות זהויות תרבותיות, מקום שבו קבוצות חברתיות נושאות ונותנות על מוקדי כח והשפעה", ובכל זאת, "לדברים הללו, הגם שהם נכונים אולי לכל חברה בכל זמן, נודעת משמעות מיוחדת בהקשר של התרבות היהודית בשלהי העת העתיקה".³⁹ ההקשר השפתי, הפרשני, שבו, דרכו ועל ידו מתכוננת תרבות חז"ל ממלא תפקיד מרכזי גם בסיפורנו. בעיה ממשית – מי יזכה בשדה – זוכה לפתרון שכולו בתחום השפה: "לא מר נחית לה, ולא מר נחית לה, ומתקריא ארעא דרבנן". השפה החכמית לולינית מספיק כדי להעניק בעלות ללא בעלות. אך פתרון זה נועד לפצות על משבר לשוני מסדר אחר: החשד המונע מן החכמים לדבר זה עם זה ומניע אותם לפרשנות יתר של המציאות, במקום להתמודדות עימה בכליה.⁴⁰

ד. כבשת הרש של רב גידל

הזיקה הניכרת בין שאלת "עני המהפך בחררה" לבין משל "כבשת הרש" מאפשרת עוד מבט על הסיפור התלמודי ועל הקשריו הרחבים. אף שאין מדובר בסיפור דרשני המתייחס במפורש לנרטיב מקראי מובחן, ולפיכך אין הוא מעודד מאליו מה שיהושע לוינסון כינה, בעיקר בעקבות בכטין, "קריאה דר-עלילתית" או "דיאלוגית" של הסיפור המקראי והדרשני גם יחד,⁴¹ הצבת שני המשלים זה מול זה מאירה מחדש כמה נקודות שכבר נזכרו לעיל. בהמשך אף נראה שלמרבה הפלא, היא מוצדקת גם מטעם אחר, חיצוני לגבולותיו הישירים של הטקסט הנדון כאן.

הסיפור המקראי על אודות דוד ובת שבע (שמואל ב יא) מוכר למדי. בתום סדרת התרחשויות דרמטיות ומהירת הסלמה, הכתובה "ביובש מירבי, כמעט כרוניקאלי", כלשון מנחם פרי ומאיר שטרנברג, ו"פותחת במלך שאינו יוצא למלחמה, ממשיכה במלך החי חיי

38 על הפרפורמטיביות של הבבלי ראו, יאיר ליפשיץ וישי רוזן-צבי, "תלמוד כפרפורמנס: סוגיית 'קרות הגבר' (בבלי יומא כ ע"ב-כא ע"א)", אוקימתא ח (תשפ"ב), עמ' 1-29.

39 דינה שטיין, "מה שראתה שפחה: הרהורי חז"ל על שפה וזהות", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי כד-כה (תשס"ו-תשס"ז), עמ' 9.

40 שטיין (שם) גם הראתה כיצד סיפור פטירתו של רבי יהודה הנשיא (תלמוד בבלי, כתובות קד ע"א), הממחז את כישלונם של תלמידיו וחבריו – בניגוד לשפחתו – להכיר במצבו, מקפל בתוכו מבט רפלקסיבי על מגבלות שפת החכמים: "השיח העשיר והיצירתי של החכמים אינו מסוגל לשאת את השלילה הקיומית המוחלטת: מות האדם" (עמ' 27).

41 לוינסון, הערה 22 לעיל, עמ' 192-238.

בטלה, עוברת למלך הנואף והמבקש להונות את אוריה, ותגיע לשיאה במלך הרוצח⁴², השלב הבא בעלילה (בפרק יב) נפתח בלשון יבשה מעט פחות, המעניקה נופך רגיש – המעורר תרעומת במכוון – לשאלה כביכול תמימה המופנית אל המלך:

וַיִּשְׁלַח ה' אֶת נְתַן אֶל דָּוִד וַיָּבֵא אֵלָיו
וַיֹּאמֶר לוֹ שְׁנֵי אַנְשִׁים הָיוּ בְּעִיר אַחַת אֶחָד עָשִׂיר וְאֶחָד רֹאשׁ
לְעָשִׂיר הָיָה צֹאן וּבָקָר הִרְבֵּה מְאֹד וְלָרֶשׁ אֵין כָּל כִּי אִם כְּבִשָּׁה אַחַת קִטְנָה אֲשֶׁר קָנָה
וַיַּחֲזִיקָהּ וַתִּגְדֹּל עִמּוֹ וְעַם בָּנָיו יַחְדָּו
מִפְתּוֹ תֹאכַל וּמִכֶּסֶו תִּשְׁתָּה וּבְחִיקוֹ תִּשְׁכַּב
וַתְּהִי לוֹ כְּבַת
וַיָּבֵא הַלֵּךְ לְאִישׁ הָעָשִׂיר וַיַּחְמַל לְקַחַת מִצֵּאָנוּ וּמִבְּקָרוֹ לְעֵשׂוֹת לְאִרְחָהּ הַבָּא לוֹ
וַיִּקַּח אֶת כְּבִשָּׂת הָאִישׁ הָרֹאשׁ וַיַּעֲשֶׂה לְאִישׁ הַבָּא אֵלָיו
וַיַּיְחָר אַף דָּוִד בְּאִישׁ מְאֹד
וַיֹּאמֶר אֶל נְתַן חַי ה' כִּי בֶן מְוֹת הָאִישׁ הָעֵשֶׂה זֹאת
וְאֵת הַכְּבִשָּׂה יִשְׁלַם אַרְבַּע־עָמִים עֲקָב אֲשֶׁר עָשָׂה אֶת הַדָּבָר הַזֶּה וְעַל אֲשֶׁר לֹא חָמַל
וַיֹּאמֶר נְתַן אֶל דָּוִד אֲתָהּ הָאִישׁ. (שמואל ב יב 1-7)

יושם אל לב כיצד מתפרץ המלך אל דברי הנביא ("וייחר אף דוד באיש מאד", כאילו עמד האיש המעוול עצמו לידו); כיצד, ליתר דיוק, אין המלך יכול לכבוש את חרונו בהכריזו "כי בן מות האיש העשה זאת" – ובהוסיפו מייד, בלשון משפטית קורקטית יותר, כי "את הכבשה ישלם ארבעתים". תגובתו הראשונית של המלך, גזר דין המוות שהוא גוזר על האיש העשיר, מונחית היטב על ידי הבחירות המילוליות המדויקות, הקולעות, ששם המספר בפי נתן: כבשת הרש אינה מקור לצמר וחלב, אלא כמעט כל עולמו: "מפתו תאכל ומכסו תשתה ובחיקו תשכב ותהי לו כבת". ובזוכרנו שוב את ביאליק, תיאור זה כמוהו כ"אגדה" שבלב ה"הלכה": המידע הנמסר מעצים את האכזריות שבלקחת הכבשה. דוד מגיב בהתאם, ולאחר מכן קובע פיצוי ממוני. אך למרות הרמז העבה המגולם בצירוף "ובחיקו תשכב", המהדהד בעוצמה רבה לאירועי הפרק הקודם, בשלב הזה דוד עדיין אינו קושר בין הסיפור שהובא לפניו לבין מעשיו שלו; רק מילותיו המפורשות והפשוטות של נתן, "אתה האיש", כופות עליו לצאת באחת מעיוורונו העצמי, המונע ממנו לראות את שנגלה לכל קוראי הסיפור עוד בטרם פסק הנביא את פסוקו.

נשוב אפוא, על רקע זה, אל הסיפור התלמודי. "שחזור" משל כבשת הרש בדברי רב יצחק נפחא לרבי אבא, "עני מהפך בחררה ובא אחר ונטלה הימנו, מאי?", אינו מקרי.⁴³

42 ראו מאמרם הפרוגרמטי על סיפור זה, מנחם פרי ומאיר שטרנברג, "המלך במבט אירוני: על תחבולותיו של המספר בסיפור דוד ובת-שבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה", הספרות: רבעון למדע הספרות א, 2 (קיץ 1968), עמ' 270.

43 קשה לחשוב על סיפורים בבליים אחרים המשתמשים בטקטיקה ייחודית זו. דוגמה קרובה לכך – ואף לגביה רב השונה על הדומה – מצויה אולי בסיפור רב ששת המזהה בשמיעה אימתי בא המלך (תלמוד בבלי, ברכות נח ע"א), הודות ל"שחזור" ארצי של התגלות הקב"ה לאלהיה בחורב.

הנימים הקושרות את סיפור דוד ובת שבע לסוגייתנו מתחילות, אחרי הכול, כבר בנקודת המוצא שלה, קרי: במשנה, שהרי משנה זו עצמה עוסקת במפורש במצב שבו גבר אחד "חוטף" אישה מחברו ומקדש אותה בדרך שיש בה מן התחבולה. אך יותר מכול, הטלת המשל אל הסיפור הבבלי מעוררת רושם אירוני. הטקטיקה הרטורית של רב יצחק נפחא מזכירה במעט את זו של נתן הנביא, הגם שאינה מפותחת ועשירה כמותה: כדי להרחיק את המשל מהנמשל הופך רב יצחק נפחא את רב גידל – ממש כבסיפור כבשת הרש – ל"עני" (והרי אין זה אלא תעלול רטורי שנועד להפעיל אצל שומעיו מנגנוני הזדהות מנטליים), את קרקע המריבה ל"חררה", עוגה פשוטה, ואת מעשה קניית השדה לנטילה בכוח. כדוד בשעתו, מגיב רבי אבא בהתאם, וקובע כי הלוקח "נקרא רשע" – אך רבי אבא אינו נגרר במילותיו מעבר לכך, בודעו שעבירה משפטית של ממש על דיני הקניין לא נעשתה.⁴⁴ במילים אחרות, ברוח הסוגיה עד כה, רבי אבא שב ומזכיר כי ייתכן פער בין החיווי המוסרי על מעשה נתון, חיווי המקופל בכינוי שניתן לעושה המעשה, לבין המעמד המשפטי שנוצר בעקבותיו. כעת, במקום שתוטח נגדו האשמה בנוסח "אתה האיש", שואלו רב יצחק נפחא בנימוס, או שמא באירוניה, מדוע נהג כאותו רשע שבמשל ההלכתי, ותשובתו המיידית, "לא הוה ידענא", עומדת בהיפוך מדויק לתביעה החוזרת ונשנית בסוגיה: "איבעי ליה לאודועי". בפשטותה הגלויה, היא "מוציאה את האוויר מהבלון", וחושפת כמה מופרזת הייתה התגלגלות הדברים עד עתה. לו רק ידע היה הכול נגמר אחרת.

ה. אוזים לבנים

לכאורה, אפשר היה לפטור את הזיקה בין שאלת "עני המהפך בחררה" ומשל כבשת הרש בלא-כלום; תבנית רטורית מתבקשת בשני מקומות שונים שאינם קשורים זה לזה כלל ועיקר. ברם, מפליא עד מאוד לגלות שזיקת רב גידל לסיפור דוד ובת שבע מתחזקת גם בראי מעשה אחר שהבבלי מספר על אודותיו – וליתר דיוק, בראי השילוב שני המעשים יחד. כך (ברכות כ ע"א):

רב גידל הוה רגיל דהוה קא אזיל ויתב אשערי דטבילה
 אמר להו הכי טבילו והכי טבילו
 אמרי ליה רבנן לא מסתפי מר מיצר הרע
 אמר להו דמיין באפאי כי קאקי חיורי

44 זהו, להבנתי, ההסבר הספרותי לחריפות הרטורית המקופלת בכינוי "רשע". המתח בין החיווי המוסרי וההכרעה המשפטית מלווה את גלגוליה הבאים של הסוגיה בספרות ההלכה: החל בשאלת גבולות החיוב (בין קניין למציאת הפקר), דרך שאלת מעמדו הכלכלי של ה"מהפך", וכלה במידת הידיעה של הקונה השני באשר לתוכניותיו של הראשון.

[תרגום:

רב גידל היה רגיל שהיה הולך ויושב על פתחי בית הטבילה.

אמר להן [לנשים הטובלות] כך טבלו, וכך טבלו.

אמרו לו חכמים: לא חושש אדוננו מיצר הרע?

אמר להם: דומות הן לפני [נשים אלה] כאווזים לבנים].

רב גידל היה יושב – ולפי כמה נוסחים (מאוחרים?) היה רגיל לשבת – ליד פתח המקווה. כשראה את הנשים המגיעות לטבול לימדן פרק בהלכות טבילה (בנוסח כ"י מינכן 95: "הוי מחוי להו [= מראה להן] הילכות טבילה", ובנוסח כ"י פריס 671 מוצגת העילה הפדגוגית כתכלית הבלעדית של ישיבתו שם, למען הסר כל ספק: "אזיל ויתב אשערי טבילה למיגמר טבילה לנשי"). כאשר שאלוהו חכמים אחרים אם אינו חושש מיצר הרע, השיבם שנשים אלה דומות לפניו "כאווזים לבנים" (כך על פי רש"י והערות).

אומנם לא כאן המקום להעמיק בניתוחה של עדות זו; מרתקת ביותר, לדוגמה, השוואת הנשים הרוחצות לעופות מים מצויים, באופן שנועד לנטרל לא רק את מרכיב התשוקה המאיים הגלום בהן לגבי דידם של חכמים, כי אם גם את טקסיותו הייחודית של מעשה הטבילה, שהוא בבחינת רמז מקדים למעשה הצפוי לבוא אחריו, ושעל אודותיו אין לדבר: הינה שוב הלשון, ההמשגה, המטפוריזציה ("דומות הן לפניו כאווזים לבנים"), עומדת כתריס בפני פורענותה של הממשות. ⁴⁵ ואולם, האם תהא זו "פרשנות יתר" לומר שבשתי המסורות הסיפוריות היחידות על אודות רב גידל בבבלי משוקעים הדים עמומים לסיפורו של גיבור מקראי נודע, שנכשל ביצרו בראותו אישה רוחצת לטהרתה ("וַיֵּרָא אִשָּׁה רֹחֶצֶת מַעַל הַגֶּגֶץ וְהָאִשָּׁה טוֹבַת מְרָאָה מְאֹד. [...] וְהָיָא מְתַקְדָּשֶׁת מְטַמְאָתָה", שמואל ב יא 2-4), ונאלץ להתמודד עם מעשיו כאשר הוצגו לפניו באמצעות משל? ⁴⁶ ההקבלה, אומנם, אינה חלקה לגמרי – בסיפור אחד רב גידל מופיע "בתפקיד" אוריה ורבי אבא "בתפקיד" דוד, ואילו בסיפור השני רב גידל מופיע "בתפקיד" דוד ורבי אבא אינו נוכח כלל, אך חילופי תפקידים כאלה שכחים בגלגוליהן של מסורות סיפוריות, בספרות חז"ל

45 כפי שהעירני חיים וייס, דימוי האווזים אינו מסיר לגמרי את הקונוטציות המיניות של הסיטואציה. ב"מסכת החלומות" המשוקעת במסכת ברכות מצוין כי הבא על אווז בחלומו יהיה ראש ישיבה, ורב אשי אף מציין שכך ממש אירע לו (תלמוד בבלי, ברכות נז ע"א). גם באודיסאה מדמה פנלופה את מחזריה לאווזים.

46 על הפוטנציאל הפרשני של "קריאת יתר" במחקר הסיפור התלמודי עמדתי בספרי לא ידענו קה ה"ה: לו: ספרות ומשמעות באגדה התלמודית, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2016, עמ' 15-36. על הלגיטימציה המתודולוגית שלה ראו גם, Mira Balberg and Haim Weiss, *When Near Becomes Far: Old Age in Rabbinic Literature*, New York, NY: Oxford University Press, 2021, pp. 198-200.

ובכלל – כפי שמלמדים אין-ספור מחקרים בחקר הסיפור העממי.⁴⁷ כך או כך, גם אם קשה לעמוד על משמעותה הכוללת של הזיקה⁴⁸ – אם אכן יש לה משמעות כוללת כלשהי⁴⁹ – דומה שיש בה כדי להצדיק מחדש, עוד יותר משנדמה קודם, את קריאת דברי רב יצחק נפחא לרבי אבא כמעין גלגול כושל, או המחזה לא מוצלחת, של דברי נתן הנביא לדוד המלך.

47 בלשונו של עלי יסיף: "מבחינה עניינית, קשור התהליך הפולקלורי בכלל, וסיפור העם כחלק ממנו, בתהליך מתמיד של יצירה מחדש. יצירת תרבות אינה יכולה להיחשב כעממית כל עוד לא נתקבלה על-ידי החברה. תהליך 'ההתקבלות' פירושו הופעתה מחדש, טוב ושוב, של אותה יחידה, תוך עיצובה מחדש בכל פעם" (עלי יסיף, סיפור העם העברי, ירושלים: מוסד ביאליק, 1994, עמ' 5). במקום אחר הראיתי כי הבבלי מחליף לא פעם שמות ודמויות בסיפורים המתארים את בני חוגו של ר' יוחנן (ראו בעבודתי, הערה 14 לעיל, עמ' 142-144). והרי לפי סיפורנו, רב גידל עצמו הסתופף בחוג חכמים זה לאחר שעלה לארץ ישראל. להערכתך, החלפת הדמויות משקפת לא רק שינויים מקריים במסירת הסוגיות ובעריכתן, אלא גם נורמה פואטית: תפקידה המדויק של כל דמות שולית, ורב גידל ורבי אבא בכלל זה, הרי הוא כתפקידה של דמות "סטטיסטית" (בדומה לכמה נציגים ידועים אחרים של חוג ר' יוחנן, ובראשם רבי אמי ורבי אסי), מעין מה שאלכס וולך כינה בדיונו בדמויות השוליות בספרות בכלל "minor-minor-character", ובהקשר שלנו: דמות שחשיבותה במארג הכולל של העלילה התלמודית אינה תלויה בהכרח בו לבדו, כי אם ברקע הרחב שהוא מספק להתרחשויות אחרות. Alex Woloch, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003; וראו להלן.

48 על פניו, היא נראית כמרכיב נוסף ב"תסביך היצר" שהבבלי נוטה לייחס לר' יוחנן ובני חוגו, ולא רק בסיפור הנודע על הפגישה עם ריש לקיש בירדן. והלוא על ר' יוחנן עצמו מסופר בסמוך לסיפורו של רב גידל כי אף הוא ישב על שערי טבילה כדי שהנשים הטובלות תראינה אותו, ותלדנה ילדים יפים וחכמים כמותו (תלמוד בבלי, בבא מציעא פד ע"א), ומעניין כמובן לתהות על ההבדלים בין המוטיבציות של שני החכמים.

49 מכל מקום, למען הסר ספק, ברצוני להדגיש שאיני סבור שעורך הבבלי מתבונן מעבר לכתפי קוראיו, ומחכה לראות אם צירפו רמז לרמז כראוי, באופן המזכיר את מה שבעקבות נורת'רופ פריי אפשר לכנות "תפיסה ג'ק הורנרית של הביקורת" (נורת'רופ פריי, אנטומיה של ביקורת, מאנגלית: אילנה בינג, חבל מודיעין: דביר, 2016, עמ' 40-41) – תפיסה שעל בעיותיה בביקורת הסיפור התלמודי עמדתי במקום אחר (הערה 46 לעיל, עמ' 34-35). אף שהקישוריות הפנימית הגבוהה בין סיפורי הבבלי (העולה על רמת הקישוריות הפנימית בכל חיבור חז"לי אחר) מעודדת לעיתים פרשנויות כאלה, אני מאמין שמוטב לפרש מקרים כגון דא כשיקוף מצטבר, ולא דווקא חד-משמעי, של שכבה "מיתולוגית" או קדם-טקסטואלית ביחסו של הבבלי לדמויות שונות ובפריזמה שדרכה הוא מבנה את עלילותיהן. כך הראתה, למשל, שטיין (הערה 39 לעיל, עמ' 30) ביחס לזיקת סיפורי רבי יהודה הנשיא ושפחתו לנרטיב המקראי, הרואה את דוד המלך כבן ליחסים טעונים בין אדם נשוא פנים (בועז) לאמה חסרת כול (רות) המיטיבה לראות את העולם ללא כחל ושרק. סוף דבר: האנליזה המבחינה בצדק בין סיפורים קרובים אך שונים צריכה לתת הסבר מניח את הדעת גם לקווי הדמיון שביניהם, בעיקר כאשר הללו גדושים מוטיבים משותפים ונראים כמשוחחים אלו עם אלו. אני מקווה לבסס טענה זו ולהרחיבה במקום אחר; ולעת עתה ראו דוגמה אחרת בעבודתי (הערה 14 לעיל, עמ' 64).

1. ושוב להלכה: בין עקרות לעודפות (במקום סיכום)

משל כבשת־הרש של רב גידל נכשל משום שהוא נישא בפי רבי יצחק נפחא בשלב מאוחר מדי, שלב שבו תשוקותיהם הסותרות של הצדדים כבר אינן יכולות להתיישב. רבי אבא מסרב למכור את הקרקע, בטענה שמכירת נכס ראשון אינה "סימן טוב",⁵⁰ אך מסכים לתיתה במתנה לרב גידל – והלה מסרב לקבלה, מדין "שונא מתנות יחיה". הפיכת הקרקע מנכס כלכלי סחיר ל"מתנה" אינה פותרת את הבעיה משום שאינה עונה על צרכיו של רב גידל: הוא חפץ בבעלות של ממש, בעלות הדורשת ממנו דבר־מה, ולא בהטבות המשמרות את ההייררכייה בין הנותן והמקבל. אך נראה שסירובו של רב גידל לקבלה ממשיך להטיל כתם על רבי אבא; והוא אינו חפץ לממש את בעלותו בקרקע שעניי חברו נשואות אליה.⁵¹

מעניין לציין כי במקום אחר (יבמות סד ע"ב) מייחס הבבלי לרב גידל עקרות, שנגרמה לו בעקבות שיעוריו הארוכים של רב הונא. ולמרות החשש המוצדק מצירוף מסורות רחוקות יחד, הפיתי לעשות זאת גדול: רב גידל אינו יכול להביא ילדים לעולם, בדיוק כשם שאינו יכול לשים את ידו על חלקת קרקע נכספת. גם ישיבתו בפתחי מקוואות יש בה אחד משישים של מעשה מיני שאינו דורש כוח גברא של ממש, וגדור כולו בתחום התודעה והדמיון. מגבלותיו המעשיות מוצאות אפוא את איזונן בפתרונות וירטואליים: בעלותו על השדה מתממשת בתחום המילולי ("ומתקריא ארעא דרבנן"); מיניותו –

50 מקורה של זהירות זו בנכס ראשון לא נתברר, אך אפשר שהיא משקפת אנלוגיה לא לגמרי סמויה בין אישה לקרקע, שאינה מוגבלת לסיפורנו לבדו. אומנם חלק מעדי הנוסח הישירים והעקיפים של הסוגיה מעלים כאילו הייתה מסורת ידועה בנושא: "דאמר מר: המוכר נכסיו הראשונים אינו רואה סימן ברכה לעולם" (כך למשל בכ"י אוקספורד 367, בסיכומיהם של הרי"ף והרא"ש לסוגיה, בקטע גניזה של הסוגיה ועוד), אך תוספת זו נראית כהיגד פרשני המבקש לכסות על ההיעדר, ולא כנימוק מקורי וקדום. ברם, אם נכונים דברינו לעיל בדבר זיקה אפשרית בין סוגייתנו לסיפור הדרשני על יעקב, רחל ולאה (לוינסון, הערה 22 לעיל), אפשר אולי להציע שגם המונח "סימן" מושפע מקשר זה. באותו סיפור, יעקב מוסר "סימנים" לרחל כדי שיזהו זה את זה בחשכת ליל החתונה; ורחל, הדואגת לבושת אחותה, מוסרת לה את הסימנים ומאפשרת את המניפולציה האכזרית של אביה. כפי שעולה ממחקרו הנזכר של ספטימוס (Septimus), הערה 22 לעיל), וכן מעבודתי (הערה 14 לעיל), לא פעם מתגלגלים חומרים לשוניים דומים במבעים שונים בסיפורים קרובים־רחוקים בבבלי – אם כי במקרה הנידון כאן יש להודות כי מדובר בהשערה רחוקה מעט, הראויה עוד לבדיקה נוספת.

51 מאז פורסם חיבורו של מרסל מוס, מטה על המתנה, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2005 (במקור 1924), שוב איננו יכולים לראות במתנה פעולה בין־אישית טריוויאלית ופשוטה; עלינו להכיר בצומת המורכב שהיא מגלמת, צומת רב־פנים של יחסים חברתיים, כלכליים ואף דתיים, היוצר מחויבויות טוטאליות בין בני אדם וחברות.

בשבתו על שערי טבילה.⁵² עקרותו של רב גידל מוצאת את איזונה בעודפותה של הלשון החכמית, שיפה כוחה לעצב את המציאות מחדש.⁵³ המתח בין עקרות מעשית ועודפות מילולית מעניק לבוש מורכב במיוחד למתח שבין הלכה ואגדה, שבו פתחנו. אחרי הכול, לא מיותר לומר שנימוקי שני הצדדים המתקוטטים על השדה זרים, על פניו, לניתוח קר של המצב המשפטי העומד על הפרק. נימת האגדה שחלחלה בהדרגה לתוך שיח ההלכה עשתה אותו אולי פחות "יבש", אך גם הביאה אותו למבוי סתום: הסוגיה שהחלה באיזון העדין שבין "מה שעשה עשוי, אלא שנהג בו מנהג רמאות" נחתמת בסיטואציה סיפורית שבה רמאות לא הייתה, ומה שנעשה – קניין השדה בידי רבי אבא – אינו עשוי. איש מגיבורי הסיפור לא "נקרא רשע", אף לא "רמאי". רק השדה משמר, במעין תזכורת מהורהרת לדורות, את הפער שבין מעמדה המשפטי של הקרקע – שאינה מוחזקת בידי איש – לבין שמה, "ארעא דרבנן"; שם מרפא, משתף, האוצר את תשוקת החכמים החפצים בה ואינם מממשים את תשוקתם במלואה.⁵⁴

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

52 לאמיתו של דבר, גם בה משחקת הלשון תפקיד, בהנחיותיו של רב גידל לנשים הטובלות: "הכי טבילו והכי טבילו". בה בעת, הדמיון – וליתר דיוק, ייצוגו הלשוני – עומד כתריס בפני סכנת היצר: "דומות הן עלי כאווזים לבנים".

53 כפי שמראה חנה סוקר-שווגר, מחשבות מיותרות, העודפות בספרות העברית 1907-2017, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2022, לעודפות הלשונית תפקיד מפתח בספרות העברית. במקרה הנידון כאן אפשר לחשוב על עודפות הלשון כעל נדבך מרכזי בעיצובו של מעין "תסריט נסתר", במונחיו של ג'יימס סקוט, שבו פרקטיקות שיחניות (ובהקשר החז"לי, ההפשטה הלמדנית) מציעות הבניה חלופית של המציאות. ראו, James C. Scott, *Domination and the Art of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, CT: Yale University Press, 1990. המונח הוטמע זה כבר במחקר ספרות חז"ל, אך עד כה, ובהשראת סקוט, בעיקר בהקשרים של שיח קולוניאליסטי ובין-תרבותי, ופחות בהקשרים פרטיים או בין-אישיים כדוגמת אלה שנידונו כאן. ראו: דניאל בויארין, "תעלולנים, מקדשי השם ופייסנים – 'תסריטים נסתרים' ומיומנויות ההתנגדות של הפזורה", תיאוריה וביקורת 10 (קיץ 1997), עמ' 145-162; יואל קרצ'מר-רזיאל, "על מוכסים וגולנים, גויים ואחרים", משלב לח (2003), עמ' 33-53.

54 להשלמת התמונה, ובזיקה למוטו המקראי שבו מאמר זה נפתח, יש לציין כי כמה מקורות תלמודיים מעמידים דגם קנייני של בעלות פרטית שאינה טוטאלית, אלא מופקעת בידי ההלכה בנסיבות שונות. קרקע בשנת שמיטה היא כמובן דוגמה מובהקת לכך, אך היא אינה היחידה; מתנות עניים כגון פאה, לקט ושכחה מוצגות אף הן לא פעם כרכושם בכוח של העניים, גם כאשר התבואה נמצאת עדיין אצל בעל השדה ובטרם באו ליהנות ממנה (ראו, למשל, משנה, פאה ה, 1). דוגמאות אחרות עולות מכמה מהתקנות המיוחסות ליהושע בן-נון (תלמוד בבלי, בבא קמא פ ע"ב ואילך), שיש בהן כדי להגביל את זכותו הקניינית של בעל הקרקע כאשר נסיבות חברתיות, מוסריות, דתיות ואחרות מצדיקות זאת.

"אין זה משל אלא דברים כפשוטם":

אלגוריה, מוחשיות ופרשנות בסיפור אחד של עגנון*

שירה סתיו

חקר יצירתו של ש"י עגנון כרוך הדוקות בשאלת הגלוי והסמוי ביצירתו. בני הדור הראשון של פרשניו, ובהם דב סדן, ברוך קורצווייל, משולם טוכנר, דוד כנעני ואחרים, תפסו את עגנון בראש ובראשונה כ"אמן ההסוואה"¹, המטיל על חוקריו עבודה פרשנית שעיקרה חפירה וחילוף של אוצר קבור: המשמעות. זוהי מסורת של קריאת "רבדים", כמעט תמיד בהעדפת הרובד הסמוי. גם מי שביקרו את המשקל היתר שרובד זה קיבל, כמו סדן, או גרשון שקד אחריו, שטען כי הפרשנות צריכה להתמקד ביחסי הגומלין בין כלל הרבדים², מכפיפים את הרובד הגלוי לתהליך פענוחו של הסמוי. הסמוי, לפיכך, יכול להיות רב-משמעי – רומנטי או מודרניסטי, לאומי או פסיכואנליטי – על כך נותר רק להתווכח, בעוד הגלוי נותר מאחור, משני או חסר חשיבות. לכאורה, קריאה פרשנית שכזו מחלצת מתוך הטקסט את ה"מודחק" הטמון בו, אך בה-בשעה היא עוסקת בכיסוי ובהסוואה של ההיבטים המוחשיים, הגשמיים והחומריים, הנדחקים מפני הנסתר והמופשט. דחיקה זו, המעידה על העדפת המטפיזי והטרנסצנדנטי, אומצה זה כבר בפרקטיקה הפרשנית של יצירת עגנון, והיא בבחינת המובן מאליו שלה.

במאמר זה אסרטט סוג אחר של יחסים בין הגלוי והסמוי ביצירת עגנון, הניכר בעיקר במימושיה האלגוריים. מקרה המבחן שלי יהיה הסיפור הקצר והנפלא "עם כניסת היום"³, הקריאה שלי תבקש להעביר לחזית הדיון דווקא את מה שנהוג לכנות "הרובד הגלוי",

* אני חבה תודה גדולה לעמיתי חיים וייס, שהעבודה על "עם כניסת היום" התחילה במחשבה משותפת איתו, והדיאלוג בינינו מוטמע בדבריי בדרכים שכבר מאוחר מכדי לשחזר ולפרום. תודה גם לליטל לוי, לאן דיילי, לאורית מיטל, לחברי מערכת מכאן ולקוראים האנונימיים של המאמר על הערותיהם המועילות, שהיו לי לעזר רב.

1 אבינועם ברשאי, "מבוא: קווים בביקורת לדיוקן עגנון הסופר", אבינועם ברשאי (עורך), ש"י עגנון בביקורת העברית, כרך א: סיכומים והערות על יצירתו, תל אביב: שוקן, 1991, עמ' 60.

2 דב סדן, "במבואי ספר וסופרו: מבוא", משולם טוכנר, פשר עגנון, רמת גן: מסדה, 1968, עמ' 7-23; גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, מרחביה ותל אביב: ספרית פועלים, 1973.

3 ש"י עגנון, "עם כניסת היום", עד הנה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1952, עמ' קא-קעז. מכאן והלאה יצוינו מספרי העמודים בציטוטים ממקור זה בגוף הטקסט. גרסה ראשונה של הסיפור, ומעט שונה, פורסמה בשם "בין הבית ולחצר", י"ל ברוך (עורך), ספר המועדים: פרשת מועדי ישראל, ערכם, גילוייהם והשפעתם בחיי עם ישראל ובספרותו מימי קדם ועד היום הזה, כרך א: ראש השנה ויום הכפורים, תל אביב: דביר, 1950, עמ' 387-391.

ולהתבונן גם במוחשי עצמו ובדרכי פעולתו – אך לא עוד באמצעות מודל הייררכי אנכי של “גלוי וסמוי”, מודע ותת-מודע, ולא בהעדפת רובד אחד על פני האחר. תחת זאת, אבקש להבין את המופשט ואת המוחשי לא כרבדים, אלא כמישורים רצופים, סבוכים זה בזה, שערכם דומה. ייחוס שוויון ערך למציאות הפיזית ולמסומליה המטפיזיים יעמיק את משמעויותיו האלגוריות של הטקסט, וירחיב את אופקי הפרשנות שלו. אדגיש כי הקריאה שאני מציעה אינה מבקשת לשלול קריאה אלגורית בטקסט או להמירה בקריאה ליטרלית. אינני טוענת שעל הפרשנות לזנוח את הרובד הסמוי, אלא כי השתהות בממד הגלוי של הטקסט ובאלמנטים החומריים שבו תגלה לעינינו משמעויות חדשות, שהממד הסמוי לבדו אינו חושף.

הקריאה שאני מציעה נענית בחלקה לחיפוש העכשווי בחקר הספרות אחר חלופות לקריאה הסימפטומטית מבית היוצר של פרדריק ג'יימסון (בעיקר כפי שהיא מתגלמת בספרו מ־1981, הלא־מודע הפוליטי).⁴ קריאה סימפטומטית מניחה כי החלק המעניין ביותר של הטקסט הוא מה שמודחק בו ומוסתר, כך שמשמעויותו של הטקסט נעוצה דווקא במה שאינו נאמר בו. ההנחה הזאת קוראת לפרשן לחשוף את המניע החבוי בתשתיתו של הטקסט, ולשחזר את האמת העמוקה והמודחקת שלו. מתודה פרשנית זו זכתה לעיון ביקורתי במאמרם הפרוגרמטי של סטפן בסט ושרון מרקוס, מיוזמי האסכולה של קריאת פני השטח – אסכולה המקדמת קריאות בפני השטח של הטקסט שאינן רואות בו שכבה המסתירה משמעות פנימית, אלא דנות בו דרך הנוכח, הגלוי והנתפס בחושים.⁵ הסיורב ל”הרמנויטיקה של חשד” בנוסח הסימפטומטי מציע קריאה שאינה מבקשת לשלוט בטקסט כבאובייקט, אלא להיות לצדו, תוך שימת לב לאופן שבו הוא מתווך את עצמו, לדחיסותו הלשונית, לחומריותו ולפרקטיקות שבהן הוא נוקט: “פני השטח תובעים שנביט בהם, ולא שנאמן את עצמנו לראות דרכם”.⁶ כפי שמציינים בסט ומרקוס, קריאה כזו שבה אל הצעתו של פוקו בעניין הארכיון: “לגלות לעינינו את מה שנסתר מהן פשוט משום שהוא גלוי מדי בפני השטח של הדברים”.⁷ תחת החיפוש אחר הסמוי והחבוי, מציעים הכותבים, ובצידם גם אן צ'נג, “להחליף את הסימפטום, התלוי בניגוד בין פני השטח לבין העומק, במערך של מישורים מרובים הנתפסים כמה שאינו מסתיר דבר”.⁸

הקריאה שלי ב”עם כניסת היום” אינה מתחקה במלואה אחר המתודה שהציעו בסט ומרקוס, ואינה מבקשת להדגימה או ליישמה. הנוסח שאני מציעה אינו מסתפק

4 פרדריק ג'יימסון, הלא־מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, מאנגלית: חנה סוקר־שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004.

5 Stephen Best and Sharon Marcus, “Surface Reading: An Introduction”, *Representations* 108, 1 (Fall 2009), pp. 1-21. לסקירה ראשונית של מתודת קריאת פני השטח ושל מגמות פוסט־ביקורתיות אחרות ראו, איילת בן־ישי, “לקרוא את פני השטח: תיאוריה ללא ביקורת?” תיאוריה וביקורת 50 (חורף 2018), עמ' 313-331.

6 Best and Marcus, שם, עמ' 9.

7 מצוטט שם, עמ' 13, התרגום שלי מן האנגלית, ש”ס.

8 שם, עמ' 9. התרגום שלי, ש”ס; Anne Anlin Cheng, “Skins, Tattoos, and Susceptibility”, *Representations* 108, 1 (Fall 2009), pp. 98-119.

בפני השטח בלבד, אלא מייחס להם משנה תוקף בפעולה הפרשנית ובפענוח הסמלים האלגוריים שביצירה. אני מבקשת לדון במה שנשמט מן הדיון בטקסט של עגנון דווקא משום שהונח על פני השטח, ולשאול כיצד הוא מסבך את מעשה הפרשנות. הקריאה המעורבת הזאת, כפי שאראה להלן, עולה מן הטקסט של עגנון עצמו,⁹ המזמין אותנו לתת את הדעת לחומר ולרוח, למשל ולנמשל, ולפשט ולדרש גם יחד.

בני השטח של האלגוריה

"עם כניסת היום", המתרחש בערב יום הכיפורים, מסופר מפי אב הנמלט בחופזה מביתו עם ילדתו הקטנה מפני אויבים פורעים, ושב עימה, בחוסר כול, אל העיר שבה גדל כילד. עם כניסת היום הקדוש הם נכנסים אל בית הכנסת הגדול בעיר, שבצידו שני בתי מדרש – חדש וישן. בבית הכנסת מבטיח האב לבתו כי "מיד יבואו אנשים טובים ויתנו לי טלית עם עטרה של כסף כאותה שקרעוה האויבים. [...] לך בתי בת נפשי יביאו סידור קטן מלא אותיות, שכל מעשה אלף בית ונקודותיו כתובים בו" (עמ' קעב). האנלוגיה הזאת בין הבגד לספר, בין טקסט וטקסטיל, מתמשכת לאורך הסיפור החידתי, הבנוי כחלום בלהה. עוד הוא מדבר ובגדה של הבת הקטנה עולה בלהבות מאישו של נר נשמה שהיה דלוק בעזרה, והאב קורע את הבגד הבווער מעליה ותר אחר דבר לכסות בו את בתו. אך הוא אינו מוצא כל כסות בבית הכנסת, גם לא בפינת הגניזה, שהרי "בזמן שהיו ספרים נקראים היו ספרים נקרעים ועכשיו שאין ספרים נקראים אין ספרים נקרעים" (עמ' קעג). הוא פונה לבקש עזרה בביתו הסמוך של הרב המנוח, אלא ששם הוא מגלה כי בני הבית עלובים כמותו ובגדיהם קרועים. בשובו לבית הכנסת הוא מוצא את בתו העירומה רועדת מקור ומחבק אותה לחממה. גברים הנכנסים לבית הכנסת רואים אותם ולועגים לו, ומעוררים את זעמו. בתו רוצה שיברחו משם אך הוא מצליח להרגיע אותה במראה בית המדרש הישן וספר התורה העטוף במעיל מהודר, מוגן בחבל ומוחזק במקומו. בסיומו של הסיפור הקצר מתפלל האב בדבקות, והבת המנומנמת חוזרת על ניגונו בשנתה, "בניגונים ערבים שלא שמעה כל אוזן מעולם" (עמ' קעז).

החוקרים שעסקו בסיפור זה הדגישו את הממד הסמלי או האלגורי שבו: האב השב אל מחוז עברו משתוקק לשוב אל מצבה הקדום והטהור של הנשמה, שהבת הקטנה

9 החוקר כריסטופר נילון מציע כי הליכה בעקבות הטקסט (ולא כנגדו או בחתירה תחתיו) היא שתגלה את המשמעות הגלומה בו. ראייה זו מצטרפת לשלל מבטים עכשוויים המדברים בשבח הסוכנות של הטקסט עצמו ביצירת המשמעות ובהפקתה. וראו Christopher Nealon, "Reading on the Left", *Representations* 108, 1 (Fall 2009), pp. 22-50; Timothy Bewes, "Reading .with the Grain: A New World in Literary Criticism", *Differences* 21, 3 (2010), pp. 1-33

והעירומה היא פרסוניפיקציה שלה.¹⁰ על פי פרשנויות אלה, מסע האב למצוא כסות לבתו נכשל כיוון שהבגדים, המשולים לכתבי קודש, נקרעו ונזנחו זה כבר: המקום התרוקן מן הקדושה, נותרו נביבות ועוני רוחני. כך מבטא הסיפור את התשוקה להתמזג התמזגות מחודשת עם המקורות (הטקסטואליים, האישיים והרוחניים גם יחד), שתאפשר לבוא במגע עם הנפש השלמה בטהרתה כתינוקת חפה מכל חטא. טיפוסית בהקשר זה היא פרשנותו של ברוך קורצווייל, הכותב על "דור ללא מלבושים וללא ספרים" ורואה בסיפור משל לחוויית הזמן המשברי וה"פתרון" שהמסורת מציעה:

מטרה אחת ויחידה לבריה, לשיבה זו של הבן התועה עם בתו: עולם האבות, עולם האתמול, העולם האלוהי [...]. אלא שנבצר משרידי העולם המתוקן לכסות על מערומי ההווה הנורא. משום שלא רק מבחון, מהאויבים החיצוניים, השואפים להשמיד אותנו השמדה פיזית, מאיימת הסכנה. ההרס הוא גם הרס פנימי [...]. שריד של חוויית האור הקדומה מציל כאן את האב ואת הבת, שריד של אותה אחדות שמאז, נגלה ונתחבר עם העתה של תקופת הפורענות, של יום הכיפורים העומד בסימן הבהלה והבריחה המיואשת, ותודות לכוח האור שממעיין יום הכיפורים דאו מוצא האני-המספר, בתקופה פגומה ביותר, את תיקונו.¹¹

קורצווייל קורא אפוא את "עם כניסת היום" כמשל למשבר רוחני בזמן היסטורי קשה. שיברונו של הזמן מתבטא כנמשל של האלגוריה, אך הסיפור עצמו אינו "שבור" בקריאה של קורצווייל או של הפרשנים האחרים – אלא מוליך אותנו צעד-צעד, סמל-סמל, מן הדימויים אל הרעיונות. הרעיונות אולי קודרים ופסימיים, בעיקר בראייתו של קורצווייל,¹² אך ההליך ההרמנויטי שהוא מציע מסדיר ואינטגרטיבי, ומוליך אותנו בבטחה אל איחוי ותיקון.

10 ראו: שמואל ישעיה פנואלי, יצירתו של ש"י עגנון, תל אביב: תרבות וחינוך, 1960; ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשכ"ג; יעקב בהט, "עם כניסת היום" לש"י עגנון: מקורות ועיון", החינוך 39, 1-6 (תשכ"ז), עמ' 121-127; Samuel Leiter, *Selected*, 1970; *Stories of S. Y. Agnon*, New York, NY: Tarbut Foundation, 1970; הלל ברזל, "הפואטיקה של ש"י עגנון", בשדה חמ"ד 14, 5-6 (פברואר-מרץ 1971), עמ' 261-279; עדנה אפק, מערכות מלים: עיונים בסגנונו של ש"י עגנון, תל אביב: דקל, 1979; מלכה שקד, "בעיית יום הכיפורים ופתרונה ביצירת עגנון", הלל וייס והלל ברזל (עורכים), חקרי עגנון: עיונים ומחקרים ביצירת ש"י עגנון, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 1994, עמ' 321-335; רחל עופר, "עם כניסת היום: ימים נוראים ותשובה ביצירתו של ש"י עגנון", חיים נבון (עורך), תשובה ופסיכולוגיה: דברים שנאמרו ביום עיון במכללת יעקב הרצוג להכשרת מורים ליד ישיבת הר עציון, אלון שבות: תבונות, תשס"א, עמ' 67-76; יניב חג'בי, לשון, העדר, משחק: יהדות וסופר-טורקטורליזם בפואטיקה של ש"י עגנון, ירושלים: כרמל, 2007; גלילי שחר, גופים ושמות: קריאות בספרות יהודית חדשה, תל אביב: עם עובד, 2016.

11 קורצווייל, שם, עמ' 176, 277.

12 בעניין זה מעיר גולצ'ין, המנתח את עבודתו הביקורתית של קורצווייל: "קורצווייל מנצל את האופן שבו הוא ממלא את פערי ההבנה ביצירתו של עגנון כדי להטות את הקונסנוס התרבותי לקריאה מתריסה, פסימית, של יצירת עגנון". משה גולצ'ין, ברוך קורצווייל כפרשן של תרבות, רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2009 עמ' 168.

אין ספק כי הסיפור, שנכתב שנים אחדות בלבד לאחר מלחמת העולם השנייה, מתייחס למצב משברי. הקוראים כמו המחבר כבר עומדים בתקופה שבה ידוע כי בתי הכנסת ובתי המדרשות עצמם נחרבו גם הם, ולא הועילו כמקום מקלט והצלה – לא במובן הקונקרטי ואף לא במובן הרוחני. ה"מבט לאחור" של זמן הסיפור נשלח אל חורבנה של יהדות אירופה מתוך התווך: החורבן כבר החל, אולם המשאלה לגאולה תלויה ועומדת. התקווה נטענת באירוניה, ועם זאת גם בממשות חיה, המקשרת לא רק בין עברו החרב של המספר ובין ההווה שלו בבית הכנסת, אלא גם בין העבר ההיסטורי החרב והאבוד ובין רגעי ההווה, זמן כתיבת הסיפור וזמן קריאתו. זוהי קונסטלציה טמפורלית הקוראת לנו לשקול את אפשרותה של גאולה, ובייחוד במובנה התאולוגי, כהתגלות. במובן זה מזמינות התקווה והמשאלה לגאולה לקרוא את הסיפור לאור מונחיו של ולטר בנימין,¹³ באופנים שקורצווייל לא עומד עליהם: לא רק כייצוג לחורבן העבר המסורתי, אלא גם להופעתו המחודשת כ"כוח משיחי חלש" בשבר האור הקורן מבית המדרש; אור הנושא עימו גם את ה"אנרגיה המהפכנית" של החדש, כמו שירתה החד-פעמית של הבת, ב"ניגונים ערבים שלא שמעה כל אוזן מעולם" (עמ' קעז).

על פי בנימין, מצב המשבר מעורר תקווה הנחוות בזמן הווה, ומגלה (מלשון התגלות) את אפשרות הגאולה. אין הכוונה לתקווה כיחס לעתיד, אלא כאפשרות נוכחת תמיד, ערנות קיצונית ויכולת להבחין בכל רגע ורגע ב"אנרגיה המהפכנית" של החדש וב"רסיסים של הזמן המשיחי".¹⁴ כנגד רעיון הרציפות ההיסטורית הנעה בזמן הומוגני וריק, החדש או המשמעות מופיעים מתוך שבר בזמן, מקום שבו מכירים את "אות העצירה המשיחית של ההתרחשות [...] את הסיכוי המהפכני במאבק למען העבר המדוכא".¹⁵ אותו "שריד של חוויית האור הקדומה" שמתאר קורצווייל, מעין שארית או ניצוץ מימי העבר, מטעין את ההתרחשות בסיפור בממד של התגלות – זהו הממד המהפכני והאוטופי שבנימין מייחס להתגלותו של שבר-עבר ברגע ההווה, הטעון בפוטנציאל לאפשרויות חדשות ואף לגאולה.

קריאה "בנימינית" בסיפור מתבקשת גם לאור המודוס האלגורי שעגנון נוקט בו, בהתחשב במובן המודרני, האנטי-רומנטי והאנטי-קלאסיציסטי שבנימין מעניק לאלגוריה – בניגודה הקוטבי לסמל ובאופן שבו היא מפוררת אסתטיקה מפעימה ומופיעה

13 ראו, בעיקר: ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה התוגה" ו"על מושג ההיסטוריה", רנה קלינוב (עורכת), מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 8–31, 318–309.

14 שם, עמ' 318. ראו גם, סטפן מוזס, "מודל ההיסטוריה התיאולוגי פוליטי של ולטר בנימין", מאנגלית: איה ברזיר, זמנים: רבעון להיסטוריה 38 (קיץ 1991), עמ' 5–17.

15 בנימין, שם, עמ' 317.

כחורבה.¹⁶ אף שמאמרי אינו מבקש להציע לסיפורו של עגנון פרשנות ברוח בנימין – למעשה אבקש ללכת “עם כיוון הצמיחה” ולא נגדו, כפי שבנימין מציע – קריאתי שואבת השראה מתפיסתו האלגורית. בנימין כותב כי באלגוריה נחשף “קו־הגבול הקטוע בין פיסים ומשמעות”.¹⁷ קו גבול קטוע, אין פירושו רק שהפיזיות והמשמעות אינן תפורות זו לזו במהודק ולכן אינן יוצרות מצג שלם ואחדותי, אלא גם שהניתוק ביניהן אינו מוחלט. כלומר, שלא כמו הסימבוליזם, האלגוריה אינה מוחקת את הממד הגשמי, אלא דווקא מנכיחה אותו במגע חוזר, גם אם קטוע. המוחש ופירושו, המשל והנמשל, אינם יכולים להיות קטגוריות נבדלות, אלא זולגים זה אל זה מבעד לתפרים ומונעים דילוג חפז מעל לממד הפיזי, או התעלמות ממנו בדרך אל הנמשל האלגורי. במילים אחרות, לעומת בנימין, המדגיש את הפערים ואת הסדקים שבין משל לנמשל, בקריאתי אני מדגישה דווקא את האופן שבו הם מתערבבים לכדי צורות מורכבות המונעות ראייה דואליסטית. בעיניי, הפרשנויות הקיימות לסיפורו של עגנון, שנכתבו בניסיון לחתור אל הרובד הסמוי ולהגיע לנמשל האלגורי, מדלגות דילוג מתמיה מעל לנוכחות הגופנית המערערת הניצבת במרכז הסיפור: ילדה עירומה בחברת אביה בבית הכנסת, ביום הכיפורים. כפי שאבקש להראות, הסיטואציה הגלויה מציבה פרובוקציה בוטה, המצביעה על חילול הקודש, על כפירה ועל מתח אינצסטואלי, ממדים הכרוכים כולם במשאלה להתגלות. ואף על פי כן – או שמא, דווקא משום כך – בוחרות הפרשנויות הקיימות לפסוח מעל למציאות הפיזית שבסיפור ומעדיפות את הממד הטרוסצנזנטי, המדחיק את הגוף. השאלה המעניינת אותי היא מה קורה לעלילת הבת ואביה כשקוראים אותה כעלילה מוחשית וחומרית. אכן, גם התייחסות ישירה אל הסיטואציה הגלויה והמוחשית מולידה פרשנות ואינה נמנעת ממנה – אך האם היא תהיה אחרת?

משעה שהגוף אינו נתפס כסמל בלבד, אלא כמציאות פיזית, לא נוכל עוד להתעלם מן החילול החמור הגלום בגשמיות הבת העירומה. הקריאה שלי מבקשת להעביר לחזית את חומריות הדימויים, את נוכחותם של גופים, עצמים ומסמנים לשוניים. והרי, הפיגורה האלגורית תמיד מבוססת על מציאות חומרית – זהו חומר הבסיס שלה, שלעיתים קרובות כל כך נוטים לפסוח מעליו במירוץ אל עבר הנמשל – כפי שמבטא גם מכלול הפרשנויות לסיפורו של עגנון. בספרו הגדול על האלגוריה טוען אגנוס פלטר: “מעיקרה, אלגוריה אינה מחייבת קריאה פרשנית. לרוב היא בעלת רמה ליטרלית ה'עובדת' כשלעצמה – גם

16 הדור החדש של חוקרי עגנון עומד על “הנקודה הבנימינית” בפואטיקה האלגורית של עגנון, אם כי לאו דווקא בהקשר הסיפור “עם כניסת היום”. ראו: חנן חבר, אל החוף המקווה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2007; אורי ש' כהן, הישרדות: תפיסת המוות בין מלחמות העולם בארץ ישראל ובאיטליה, תל אביב: רסלינג, 2007; שחר, הערה 10 לעיל. ראו גם את ספרה של פרדס, הכותבת על חשדנותו של עגנון, ברוח בנימין, כלפי “השלמות האורגנית של הסמל”. אילנה פרדס, אוהבים מוכי ירח: עגנון ושיר השירים בתרבות הישראלית, ירושלים: מוסד ביאליק, 2015, עמ' 153.

17 בנימין, הערה 13 לעיל, עמ' 15.

אם יש בכוחה של פרשנות להעשירה".¹⁸ כאן אבקש להראות כי התעכבות על פני הרמה הגלויה של הטקסט ועל האלמנטים החושיים והחומריים שבו מרחיבה – ואף מסבכת – את משמעויותיו האלגוריות, וכי אלו מעמיקות דווקא בשל ייחוס שוויון ערך למציאות הפיזית ולמסומלים המטפיזיים.

סיפורו של עגנון מזמין השתהות במצבים גופניים, בתחושות פיזיות ובפרקטיקות "ביצועיות" שונות; וביטויים החריף והעודף בטקסט חורג מעבר לתפקודם כמצביעים על משמעויות מופשטות. הסיפור מתחיל במנוסה וממשיך בחפזונו הרב של האב למצוא כסות לבתו קודם לכניסת היום הקדוש. עגנון שב ומדגיש את התאוצה החריגה: "ברחתי" (עמ' קעא), "בחפזון ובמנוסה רצתי מנוסת אימים ובהלה לילה ויום" (עמ' קעא), "מנוסת בהלה נסנו מנוסת חרב" (עמ' קעב), "הלילה ממשמש ובא" (עמ' קעג), "נרדף הייתי מן הזמן" (עמ' קעג) ועוד. גם הקור והצינה, המונגדים בחום האש השורפת ושבים ומודגשים ברעדה החוזר של הילדה העירומה, שבים ונזכרים בסיפור, וכמוהם נקודות המגע הפיזי בין האב והבת: "נטלתי את ידה בידי" (עמ' קעב), "קרעתי את כתנתה" (עמ' קעב), "חיפיתי בגופי את ילדתי הקטנה שריתתה מחמת צינה והחלקתי את שערה" (עמ' קעה). החלקת השיער, למשל, היא פעולה עודפת שאינה נדרשת לכיסוי הגוף, ומעידה על חריגה "אָפֶקְטִיבִּית", המושכת את תשומת הלב אל הפיזיות של ההתרחשות.¹⁹ כמוה גם חיפוש נטול ההיגיון של האב אחר קרעים ופיסות שיכסו את גופה של ילדתו – חיפוש הנשען על הממד החומרי של קרעי הספרים – והליכתו אל הבית הסמוך, המתגלה כמעכבת וחסרת תועלת. גם במפגש האב ובתו עם שני המתפללים הלועגים להם כרוך בהמחשה מפורטת של גופים ושל מחוות גופניות – כרס, זקן ושיער, הבדלי גובה, ברק העיניים, חיטוט בשיניים, הסרת המשקפיים, ניגובם והרכבתם בשנית וחוזר חלילה – בהשתהות על גון הקול ועל אופני הביצוע של חילופי הדברים, וכן על המאבק הפיזי והזעם הנורא התוקפים את האב. כל אלה מעידים על מרכזיותה של הגופניות בסיפור, הנתונה להשפעה מתמדת משפע מגעים ופגעים: אלימות, צינה, קור, שרפה, תנועה וזמן, ומעל לכול, העירום הפגיע והיעדר הכסות הממוקמים בלב הסיפור ומניעים את התרחשותו.

ההתעכבות על המציאות המוחשת בטקסט חושפת בסיפורו של עגנון מופע מתעתע, שבו הגלוי והסמוי מסרבים להסתנכרן גם כשהם סבוכים זה בזה. המוחשי והמופשט מגוללים שני סיפורים שונים, מנוגדים אפילו. עד עתה זכה רק המישור המופשט לביטוי

18 Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1964, p. 7. במאמר על מגמות חדשות בלימודי תרבות מבחין ג'יימס פקסון בהתכוונות מחודשת אל מושג האלגוריה, טרופ שהדה-קונסטרוקציה כמעט הוציאה מכלל שימוש בשל החלה רחבה מדי, ש"הרדימה" אותו. James J. Paxson, "(Re)Facing Prosopopeia and Allegory in Contemporary Theory and Iconography", *Studies in Iconography* 22 (2001), pp. 1-20. עם מפנה המאה העשרים ואחת מונח דגש מיוחד וחדש על המטריאליות של האלגוריה, על האלמנטים הפיזיים, הגופניים והגשמיים שבה, על המיניות, התשוקה, האלימות, הבזות והכאב הממלאים אותה – בניגוד לאופן המסורתי שבו טופלה בדרך כלל, כמנגנון ביטוי של משמעויות ורעיונות מופשטים, ובניגוד לאופן הטיפול הדה-קונסטרוקטיביסטי של דה-מאן, המדגיש את התכוונותה העצמית של האלגוריה ואת ניתוקה מן העולם האמפירי.

19 תודתי לקוראת האנונימית של המאמר על הערה זו.

בפרשנות – המישור שגיבורתו היא הנשמה, המציג סיפור “חיובי” של היטהרות וגישה אל הנשגב במהלך “התפשטות הגשמיות”, גם אם רגע טרנסצנדנטי זה מתרחש בעיצומם של חורבן ואובדן. לעומתו, המישור המוחשי מגולל מהלך שלילי, או “אימננטי”: סיפור על אב הכושל לגונן על בתו או לחלף את שניהם ממצב פסול ומבזה, סיפור שאו שהגיבור פועל בו בעולם המתחורר כנטול השגחה מטפיזית, או שההתכוונות המטפיזית שלו מוליכה אל חילול חמור. אך הפער בין שני הסיפורים איננו שבר דווקא, אלא מקום שבו משגשים הגוף והתשוקה כמציאות שאינה ניתנת להכחשה. חוסר האפשרות לסנכרן בין הסיפור של הרוח והסיפור של הגוף לא רק מבלית את הממד החומרי, אלא גם מסרב לפרשנות הבוררת משמעויות אחדות ומדחיקה אחרות, ומזמין ריבוי. בקריאה שאציע, המשמעות אינה מתמצה בפענוח הרובד הסמוי. היא אינה פתרון או פענוח, אלא עצם הפעילות ועצם התהליך שבחיפוש אחר משמעות.

רוח וחומר, דמיון וממשות

“אחרי שהחריבו האויבים את ביתי לקחתי את בתי הקטנה על זרועותי וברחתי עמה לעיר”, פותח עגנון את סיפורו. לאחר מנוסה של לילה ויום מגיעים האב ובתו אל חצר בית הכנסת בעיר שבה נולד וגדל.

ממעמקים צף ועלה בית הכנסת הגדול ולשמאלו בית המדרש הישן, ופתח כנגד פתח בית המדרש החדש. זה בית תפלה ואלו בתי תורה שלא זזו מעיני כל הימים, ואם שכחתי אותם ביום, היו מטלטלים עצמם ובאים אצלי בלילה בחלום כבהקיץ. (עמ' קצא)

ה“מעמקים” הנזכרים כאן שייכים לכמה ממדים ב־בזמן: לממד התאולוגי, המבקש גאולה, כבפסוק “מִמְעַמְקֵי קְרָאֲתֶיךָ ה'” (תהלים קל 1), כלומר המעמקים כשאל תחתיות, נקודת שפל שהיא גם הזדמנות לגאולה; לממד הפסיכואנליטי, כב“פסיכולוגיית המעמקים” החבויה; ובממד הטמפורלי, הפשוט יותר, של זיכרון זמנים עברו. מאילו מעמקים צף ועולה הזיכרון, שהדובר טוען כי ממילא נמצא לנגד עיניו בכל יום ולילה? התעתוע הטמון במשפט קורא לנו לא רק לפקפק במהימנותו של הדובר, אלא גם לעמוד על הממד הכפול של האלמנטים בסיפור, המתקיימים הן באופן גלוי ונוכח, לנגד עינינו, והן באופן חבוי ונסתר, במעמקים. בצד זאת, המעמקים מזמינים אותנו לבחון את הסיפור כמרחב של חלום, שיבת המודחק ועלייתם לתודעה של דחפים נסתרים. אין זה מקרה, כפי שמעיר יעקב בהט, שהסיפור מזכיר במרכיביו את סיפורי ספר המעשים, הכתובים כולם כ“מציאות מדומה”, כמעין חלומות.²⁰

כמה מאפיינים מזמינים אותנו לקרוא את הסיפור כחלום. הראשון שבהם הוא המבנה האפיזודי שלו: מעברים מקוטעים בין אירועים וחללים שבהם כל סצנה מתרחשת

20 בהט, הערה 10לעיל, עמ' 122.

כמו לעצמה, בלא קשר לאחרות, וערבוב בין זיכרונות והתרחשויות. מאפיין שני הוא התנהגויות ותגובות מושהות ובלתי מוסברות של הדמויות המאכלסות את החללים, כגון הנוכחים המסובים בביתו של ר' אלטר או שני המתפללים שהמספר מתקוטט עימם בבית הכנסת, והצידוקים המוזרים שמעניק להם המספר. ולבסוף, התנהגותו האבסורדית של המספר עצמו, המבקש קרעי ספרים בפינת הגניזה לכסות בהם את בתו, כמו היו קרעי נייר כסות הולמת למערומי ילדה (והרי מוטב היה שיסיר את בגדו־שלו ויכסנה).

עם זאת, גבולותיו של החלום כחלום אינם ברורים או חדים. הוא עצמו מכיל חלום אחר, זה של מינקת חברו של המספר גד, המוזכר בסצנת הביקור בבית ר' אלטר. זאת ועוד, ההתרחשות החלומית מוצגת כהתממשות והגשמה פיזית של חלום קדום יותר. לקראת סוף הסיפור שב הסופר על חלומו בדבר בית הכנסת ובתי המדרש: "ובכן עמדתי אני ובתי בעזרה המפולשת של בית הכנסת הגדול ושל שני בתי המדרשות, שכל הימים היו מטלטלים ובאים אצלי בחלום והיום עמדו עמי בהווייתם ממש" (עמ' קעז). כך מערבול עגנון את ההבחנה בין הווייה מדומיינת לבין הווייה ממשית; בין המעמקים לבין פני השטח שעליהם הדברים מתרחשים. עצם הערבול קורא לנו שלא לדרג את הרמות השונות כחשובות יותר או פחות, אלא לדון בהן יחד. הסבך הזה תובע מאיתנו שלא להעלים עין מן הממד הפיזי והמוחשי של הדברים בחופזנו אל משמעותם. משעה שהאב ובתו מוצאים מקלט בבית הכנסת, מספר לה האב על סידור התפילה:

ועתה בתי בת נפשי אמרי לי, אלף ובית שבאים כאחד ויש שם קמץ תחת האלף כיצד הם נקראים? השיבה בתי ואמרה, אב. אמרתי לה, ומה פירושו? השיבה בתי ואמרה, אבא, כגון אתה אבא שלי. אמרתי לה, יפה פירשת, כן הוא, אלף קמוצה ובית רפויה אב הוא. (עמ' קעב)

בקריאת הבת כסמל אלגורי יש כאן סימן נוסף לכך שהבת, המסומנת באות ב"ת, אינה ישות לעצמה, שכן, כמו נשמה היא מוכלת באב, ושניהם באים "כאחד", כפי שהבי"ת באה מייד לאחר האלף במלה "אב". אך בממד החומרי מדגיש עגנון דווקא את ההבדל ביניהם: האלף במילה "אב" קמוצה ואילו הבי"ת רפויה בה. אין מדובר כאן בניקוד בלבד, אלא בסגירותו וקשי עורפו של האב ה"קמוץ", לעומת בתו הרפויה, כלומר הרכה יותר, הדינמית ופתוחה יותר לאפשרויות הפירוש ותנועת המשמעויות. זאת ועוד: לשאלתו של האב כיצד לקרוא את האותיות הבת משיבה: "אב" ומסבירה "אבא, כגון אתה אבא שלי", ועל כך מחווה האב "יפה פירשת". אך הבת לא "פירשה", אלא פשוט קראה, וזיהתה בין המילה לבין האב הממשי, הפיזי, העומד מולה בגלוי. את תשובת הפשט שלה מציג האב כדרש, כפרשנות, ובהמשך אף מפרש כי האב הוא האל, אב מטפיזי, "האב העליון". במאמר שכתב גרשם שלום לרגל זכייתו של עגנון בפרס נובל, הוא מתארו כסופר היחיד השואף לבטא את הממד הקדוש של העברית גם כשהיא מתחלנת בכתביו.²¹ "אם

21 גרשם שלום, "ש"י עגנון – אחרון הקלאסיקאים העבריים?" אבינועם ברשאי (עורך), ש"י עגנון בביקורת העברית, כרך א: סיכומים והערכות על יצירתו, תל אביב: שוקן, 1991, עמ' 284–296.

השפה כוללת בתוכה ולו רסיסי הווייה מקודשת, הרי כל עניין הקשור בחומריותה של השפה קשור בטרנסצנדנס", כותב יניב חג'בי על קידוש העברית אצל עגנון.²² אך אף ששיעור העברית הקצר שעורך האב לבתו אכן מוליך אל מסקנות טרנסצנדנטיות, הוא מוליך גם אל היפוכן. האותיות נועדו להתחבר זו אל זו, להתעלות בתפילה ולהגיע אל האל:

ועתה בתי אמרי לי איזה אב גדול מכל אב? זה אבינו שבשמים, שהוא אבי שלי והוא אביך שלך והוא אבא של כל העולם כולו. רואה את בתי, עומדות להן שתי אותיות קטנות בסידור, כאילו לעצמן עומדות, באות הן ומתחברות זו אל זו והרי הן אב. שמא אותיות אלו בלבד, אלא כל האותיות כולן כשהן מתחברות עושות תיבות, והתיבות עושות תפילות, והתפילות עולות לפני אבינו שבשמים והוא מאזין ומקשיב לקול תפילתנו, ובלבד שהלב דבוק באור העליון כשלהבת שהיא דבוקה בנר. (עמ' קעב)

לכאורה, הקטע מהלל את הטרנסצנדציה השמורה ללשון הקודש, שעניינה חיבורים וצירופים, לשון שבה לאותיות יש נשמה והן דולקות כשלהבות הדבוקות בנר. ואולם מייד במשפט הבא מפילה רוח, הנושבת בְּעִזְרָה כמו משום מקום, נר נשמה דלוק על בתו של המספר. הנר מצית את שמלתה, האב קורע מעליה את הבגד הבווער והיא נותרת עירומה. למרבה האירוניה, השלהבות הדבוקות בנר אינן מעלות את התפילות אל האב העליון, אלא להפך: האש כמו מסרבת לפעול בממד הסמלי, ומתעקשת למלא את תפקידה החומרי, לשרוף. שרפת הבגד מכריחה את המאמין לשוב אל נוכחותו הגשמית, הגופנית, וכמו מסרבת למנחת המשמעות המבקשת להתעלות מעל לחומריותה של השפה. בדומה לכך, גם עיסוקו המפורט של האב באותיות ובאופני החיבור של הטקסט מדגיש את קיומן הנפרד והנבדל, כאילו לעצמן. שאיפת הדבוקות והחיבור מבליטה דווקא את האופן שבו הדברים – הלשון, הטקסט, הטקסטיל – מתפוררים ומתפרקים. נראה כי הבגד הנשרף קורא לחשיפתו של המשטח העורי – של פני השטח החומריים של הגוף, השפה והטקסט – ולהבלטתו.

הפירוש הוא הכירוש

כאמור, הנוסח האלגורי הפך לנוסח שליט בפרשנות לסיפורו זה של עגנון. למעשה, עגנון עצמו מכווון את קוראיו לקריאה אלגורית, ומפרש בסיפור את סמל הילדה הקטנה. בשעה שהאב מחפש לבתו העירומה כסות בגניזה הוא נזכר בדבר שמצא שם בעבר:

ושוב נסתכלתי בגניזה שהיו גונזים שם קרעי ספרים, שבבחרתי מעלה הייתי מתוך הקרעים דברים נוראים ונפלאים. דבר אחד מאותם הדברים נזכר אני, בקירוב כך. פעמים

²² חג'בי, הערה 10 לעיל, עמ' 282.

שהיא מתלבשת בדמות זקנה ופעמים בדמות ילדה. וכשהיא מתגלית בדמות ילדה אל תאמר נשמך טהורה כילדה, אלא לרמוז לך באה, שהיא מתאוה ומשתוקקת ונכספת לחזור לטהרתה כתינוקת שאין בה חטא. מי שהוא טיפש מחליף את הצורך בצורה, מי שהוא חכם מחליף את הצורך ברצון. (עמ' קעה)

לכאורה, הנמשל פשוט וקל לפענוח, ועגנון כמו מוסר לנו אותו על מגש של כסף. שלא במקרה כותב שמואל לייטר כי "משעה שהסמל מובן, הכול נעשה ברור, כמעט מפורט מדי".²³ ברוח דומה טוענת רחל עופר כי זהו "סיפור סימבולי, שהמפתחות לפיענוחו נמצאים בו עצמו. בסיפור עצמו טמונים החידה והפתרון גם יחד [...]. הבת העירומה היא הנשמה העירומה, ומבוכתה היא מבוכת האדם המודרני החצוי בנפשו".²⁴ אכן, עגנון מפתה את קוראיו לראות בַּבת דימוי, ולא בת למעשה: לא רק שהמספר מכנה אותה "בת נפשי", פעמים אחדות היא מועמדת בגלוי כדימוי: "הרגישו עיניה בעיני והביטו בי כתינוקת שהחרידה ומוצאת את אביה עומד על גבה", או "הצצתי על בתי בת נפשי, כאב שמציץ ומביט על בתו הקטנה" (עמ' קעב, קעז. ההדגשות שלי, ש"ס).

אך נראה לי כי הדרך מן המשל אל הנמשל והאוטולוגיה של הדימוי ומשמעותו מסובכים ומתעתעים משנדמה. דברי המספר על המסר הטמון בגניזה רומזים כי חלק מן הממד האלגורי עוסק גם בעצם פעולת הפרשנות.²⁵ ברגע זה נחשפים מנגנוני הייצוג, כדברי בנימין על המתודה האלגורית.²⁶ עגנון רומז כי בדרך מן הסמוי אל הגלוי חלות לעיתים "טעויות" פרשניות, והצורה "תינוקת" מובנת כאפיון של הנשמה במקום כעצם השאיפה להיטהר. מאוחר יותר חוזר המספר לעניין זה ואומר לבתו, בעודה עירומה ורועדת: "זכור אני שמצאתי כאן דבר גדול על צורך וצורה ורצון. אלמלא צורך היום הייתי מפרש לך את הדבר על בוריו והיית רואה שאין זה משל אלא דברים כפשוטם" (עמ' קעז). כך מסבך עגנון לעינינו את פרשנות סיפורו: מחד גיסא, הוא מדבר על טעויות פרשניות ומציע את הפתרון "הנכון", ומאידך גיסא, הוא טוען כי הדברים הם "כפשוטם" ואינם משל, כלומר עלינו לקרוא בפשט ולא בדרש. אך אל הפשט נגיע רק לאחר שנפרש "את הדבר על בוריו". דברי המספר מכוונים אותנו אפוא להבין את הילדה הן כמשל הן כבת ממשית, ובכך מוזגים יחד קריאה סימפטומטית עם קריאת פני שטח בה־בשעה שהם דוחים קריאות "לא נכונות". רגע זה מגלה את האתגר שמציב עגנון בפני המסורת

23 Leiter, הערה 10 לעיל, עמ' 92.

24 עופר, הערה 10 לעיל, עמ' 74.

25 חשיבותה של הערתו בסיפור מוכחת כמשוויים בין שתי הגרסאות שכתב עגנון לסיפור. בגרסה הראשונה מופיעה רק התייחסות אחת אל המסר שזוכר המספר מן הגניזה, ואילו בגרסה השנייה (המצוטטת לאורך המאמר כאן) הכניס עגנון התייחסות נוספת אל פרשנות הבת כנשמה בדברי האב לבתו: "אין זה משל אלא דברים כפשוטם" (עמ' קעז). נראה שביקש להבליט את מקומו של עניין זה, ואף לסבכו.

26 בנימין, הערה 13 לעיל, עמ' 21.

הפרשנית והמתודה ההרמנויטית, המבקשות לתרגם את סימני הטקסט. בהשאלה מדברי אדורנו על קפקא, אפשר לומר שסיפורו מבקש פירוש בה־בשעה שהוא שולל אותו.²⁷ לדברי המספר, הופעת הנשמה בדמות ילדה אין פירושה שהיא טהורה כילדה, “אלא לרמז לך באה, שהיא מתאוה ומשתוקקת ונכספת לחזור לטהרתה כתינוקת שאין בה חטא. מי שהוא טיפש מחליף את הצורך בצורה, מי שהוא חכם מחליף את הצורך ברצון” (עמ’ קעה). תחילה נדמה כי כאן מציע עגנון מעין פרשנות פרוידיאנית, שכן העדפת הרצון על פני הצורה, כפענוח המדרשי ה־”נכון” לדמותה של הילדה, נקשרת לאופן שבו פרויד רואה את החלום, כמה ש”מציג משאלה כאילו כבר נתמלאה”.²⁸ על פי פרויד, החלום מְוודע בינינו לבין תשוקותינו: דימוין מצביעים על עצם קיומה של המשאלה. ואולם, שלא כחיתרתו של פרויד ל”פירוש החלום”, עגנון מפנה אותנו אל עצם ההשתוקקות, אל עצם השאיפה, ובכך ממקם בלב הסיפור דווקא את מעשה הפירוש, כלומר את התשוקה למשמעות.

“מתאוה ומשתוקקת ונכספת”, עגנון בוחר שלוש מילים שונות לייצג את המשאלה, שלושתן אופנים שונים של רצון המדורגים במחשבה הקלאסית וכאן בלולים יחדיו: התאוה היצרית, הנמוכה כביכול, רומזת לצרכים פיזיולוגיים; ההשתוקקות רומזת לרובד מיני ורגשי; והכיסופים הם כמשאלה דתית־רוחנית להתגלות האל. אך אם מוקד הסיפור אינו המשמעות, אלא המשאלה למשמעות, ערכו של הגלוי אינו נופל מזה של הסמוי – כי הוא־הוא הנוכחות המוחשית של ההשתוקקות. התשוקה, המוחשת בגוף, קשורה גם בְּחָפֵץ וגם בְּחָפֵץ; גם במצב החסר וגם במצב הנכסף, ה”מלא”. לפיכך, אי אפשר לפסוח מעל הנוכחות הגופנית אל הנמשל הרעיוני, הנשמה. בניסוחו של עגנון, הרצון (ההתאוות, ההשתוקקות והכיסופים) מזוהה כצורך (“מי שהוא חכם מחליף את הצורך ברצון”). העמידה על הצורך משיבה אותנו אל הגוף. ספציפית: גוף עירום, עני ורועד מקור של ילדה קטנה, בבית הכנסת, בערב יום הכיפורים.

כאמור, הצעת הקריאה שמציג המספר ב”עם כניסת היום” כמו מבקשת מאיתנו דבר והיפוכו: היא תובעת התייחסות אל המשמעות המופשטת של הנמשל ובה־בשעה מבליטה, כבלית ברירה, את מציאות חומריו של המשל: הגוף העירום, הרעד, הצורך בכסות, חומריות האפשריים וכן הלאה. הפרשנות המוצעת לדמות הילדה בנויה על דואליזם של גוף ונפש, שלפיו אין גוף הילדה אלא סמל לנשמה, ובכך זנחות גשמיותו וממשותו. אך למעשה, הסיפור מסבך את ההבחנה בין גוף לבין נשמה ובין שפה לבין מציאות חומרית. מבחינה מטא־פואטית, השיבה אל הגוף כ”צורך” מבטלת את ההבחנה ההרמנויטית הדואליסטית בין תוכן וביטוי, מסר ורעיון. תחת הדואליזם של גוף ונפש, משל ונמשל, מפנה אותנו הטקסט אל הפרשנות עצמה כפעילות בעלת ממשות משלה –

27 “Each sentence says: ‘interpret me’, and none will permit it”. Theodor W. Adorno, 27 “Notes on Kafka”, *Prisms*, Samuel and Sierry Weber (trans.), Cambridge, MA: MIT Press, 1983, p. 246

28 זיגמונד פרויד, פירוש החלום, מגרמנית: רות גינבורג, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ’ 168.

כחקירה, כחיפוש וכתשווקה – פעילות שיש לה עדיפות על הפענוח ועל הפתרון. כמעט מיותר לציין כי העדפה זו היא מתווי ההיכר של רבות מיצירות עגנון.²⁹ החיפוש אחר כסות – שכישלונו הוא הטוה את עלילת הסיפור – מתקשר לחיפוש ההרמנויטי אחר הפרשנות המתאימה, שתוכל לכסות את כל הבקיעים בסיפור ולהשלים אותו. הכישלון לכסות את הילדה, קרעי הקרעים שמילאו בעבר את הגניזה ולבושם המתפורר של השכנים המרודים מברשים על דחייה של כל פרשנות שלמה. לא עוד "זה שווה לזה", כשכל החלקים משתבצים במלאכת המחשבת. לאור נוכחותו של הגוף הגשמי, משהו חייב שלא להתפענח עד תום. גם בסוף הסיפור הילדה נותרת עירומה; עגנון משאיר את התשווקה חשופה. במילים אחרות, מה שתובע פרשנות נותר ללא כסות, ללא תפר/פתרון.

לכאורה מעיד המרדף הפרשני חסר הפתרון על תפיסה אלגורית נוסח דה-מאן, הכותב כי "כל האלגוריות הן תמיד אלגוריות [...] על אי אפשרות הקריאה"³⁰, כלומר הן אינן מייצרות ידע על העולם הפיזי או האמפירי, אלא מתנתקות ממנו ומייצרות שרשרת סימון ספירלית ההולכת ומתרחקת מן המשמעות.³¹ אבל נראה לי שעגנון דווקא אינו מבקש לשבלל אותנו באונטולוגיה משחקית חסרת מוצא המתרחקת מן העולם הגשמי, אלא להפך: להחזיר אותנו אל חשיבות מקומו של הגוף באלגוריה. קריעת הכסות היא קריאת הטקסט³² – פעילות הפולשת אל חומרי הגלם של הסיפור ומתערבת בהם.

ככל תשווקה, פרשנות כפעילות טומנת גם ממד מאיים ושלילי: עגנון מייצג בסיפור שני טיפוסים של פרשנים, הלוא הם שני היהודים המגיעים אל בית הכנסת לקראת פתיחת התפילות ורואים את הבת העירומה ואת אביה. את שניהם מציג עגנון כחיפוך של האב ובתו המרודים האבודים: שני גברים בעלי גוף, שבעים וזחוחים. האחד "אדם ארוך ובעל זקן אדום, כשהוא מחטט בין שיניו את שיירי הסעודה המפסקת ומוציא את כריסו הרחבה" (עמ' קעה), והאחר, אדם "גבוה ובעל איברים, שהיה משתבח שהוא מאוהבי"

29 העדפת עצם החקירה מתקשרת גם לעניינו הבולט של עגנון בדמויות של חוקרים – כניכר גם ביצירות כגון "שבועת אמונים", "עידו ועינים", "שירה ועוד – לעומת חוסר העניין שלו בדמויות של סופרים-מחברים (שלום, הערה 21 לעיל). גם התעניינות זו מציבה במרכז את תשווקת הפירוש כפעילות העדיפה על הפתרון. סיפור מובהק בהקשר זה הוא "עד עולם", שבו מכלה עדיאל עמזה את ימיו במחקרו על העיר האבודה גומלידתא, בניסיון להבין מאיזה שער העיר נכבשה, כלומר מאיזה כיוון אפשר להיכנס אל הטקסט (והכוונה, כמובן, לא רק אל "דברי ימי גומלידתא" אלא גם אל הסיפור "עד עולם" עצמו). גם לאחר שהוא פותר את חידת השער נותר עמזה לחקור את הספר בבית המצורעים "עד עולם". ניב חג'בי מעיר כי התעקשותו של עגנון על חידתיות ועל דחיית הפענוח היא דרכו להעשיר את המניפה הפרשנית ולהסב את תשומת לב הקוראים אל עצם מעשה היצירה. חג'בי, הערה 10 לעיל, עמ' 236-238.

30 Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, CT: Yale University Press, 1979, p. 205

31 Paul De Man, "The Rhetoric of Temporality", *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd ed., London: Methuen, 1983, p. 222

32 עדנה אפק כותבת על האיחוי שמאחה עגנון בסיפור בין השורשים קר"ע וקר"א, באופן המזהה בין השניים, ומסכמת כי "קריעה וקריאה התאחדו בסיפור למסכת של עולם מת. עולם שבו אין כל פעילות מתבצעת" (אפק, הערה 10 לעיל, עמ' 31). בניגוד אליה, אינני רואה את הקריעה כמסמן של מוות, אלא כהזמנה לפעילות פרשנית יצירתית.

(עמ' קעו). את הראשון, המכונה אויב, ואת השני, המכונה ידיד, נוכל לראות כשני אופנים של פרשנויות: האחד מלעיג על האב ובתו ואומר "דבר המשתמע לשתי פנים" (עמ' קעו), והאחר חוזר בנביבות על דברי המספר "כמי ששומע מעשה נאה וחוזר עליו. ובעוד שהוא חוזר על דברי הסיע עיניו ממני, כדי שלא יהו רואים אותי כדי שיהו סבורים שמיצה את הסיפור מלבו" (עמ' קעו).³³ שני סוגי הפרשנים מתבוננים באסונם של האב ובתו מתוך מרחק משועשע, הופכים אותו ל"סיפור" ומדלגים מעל ממשות המצוקה שהאב מפגין: "הגבהתי את קולי וצעקתי, אש יצאה ושרפה את כתנת בתי והיא עומדת ומרתתת מחמת צנה. [...] לא די שלא מביאים לה כסות, אלא שמגדפים אותנו" (עמ' קעו).

אך גם האב עצמו הוא מעין פרשן העסוק בטקסט יותר מאשר בטקסטיל, שכן בה-בשעה שהכישלון למצוא כסות מעיד על סירוב לחתום את התהליך המדרשי, הוא בפשטות גם הפקרה של הבת בעירומה. והרי כל קורא וקוראת נזעקים באימה על רשלנותו המוזרה של האב, הכושל כל כך בשמירה על ביטחונה, כבודה וחום גופה של בתו, הפונה לחפש קרעי דפים מן הגניזה ומפקיר אותה עירומה מאחור בעודו פונה אל שכניו, ואינו שוקל לרגע להסיר את כתונתו-שלו כדי לכסות את גופה של ילדתו.

כאן מתערערים כליל חוסנה ויציבותה של דמות האב – אב שכפי שאיבד את ביתו לפורעים, לא השכיל להגן על בתו מפני האש ולא לספק לה בגד בעודה רועדת מקור. את הספר ידע האב בשעתו להלביש במעיל אדום ומפואר שזור חוטי כסף, אך בתו נאלצת לכסות את גופה בשערה-שלה, כאילו ידעה כי שרשרת התמיכה והלימוד – מאב לבת – נקטעה, וכי עליה למלא את חוסריה בעצמה. התכסותה בשערה, ספק כדי לשמור על חום גופה ספק כדי להסתירו, מזכירה את המסורת הסיפורית של חז"ל על בת העשיר נקדימון בן גוריון, שירדה מנכסיה לאחר חורבן בית המקדש. כשנתקל בה רבן יוחנן בן זכאי (גם זה מעין מפגש בין אב ובת), ראה אותה מלקטת שעורים "מתחת רגלי בהמתם של ערביים". הבת מתכסה בשערותיה ומבקשת את עזרתו ורחמיו: "רבי פרנסני", והרב נזכר בעושר משפחתה, שאריגים היו נפרסים תחת רגליה. אך תחת עזרה וחסות, זוכה הבת במדרש:

אמר לו: בת מי את?

אמרה לו: בתו של נקדימון בן גוריון אני, ולא זכור אתה שחתמת בכתובתי.

אמר להם רבן יוחנן בן זכאי לתלמידיו: אני חתמתי על כתובתה של זו והייתי קורא בה אלף אלפים דינרי זהב של בית חמיה ושל בית ריבה זו, לא היו נכנסים להר הבית להשתחות עד שהיו פורסים להם כלי מילת תחת רגליהם ונכנסים ומשתחיים וחוזרים לבתיהם בשמחה, וכל ימי בקשתי מקרא זו ומצאתיו: אם לא תדעי לך היפה בנשים צאי לך בעקבי הצאן ורעי את גדיותיך על משכנות הרועים אל תהי קורא גדיותיך אלא גיותיך שכל זמן שישראל

33 עגנון חוזר ומעלה בכתביו את המוטיב של ההעתקה. ב"בדמי ימיה" יומנו של עקביא מזל חוזר ומועתק; "אגדת הסופר" מגוללת את סיפורו של סופר סת"ם; וב"עד עולם" יושב ההיסטוריון ומועתק את דברי ימי גומלידתא. הדגש המיוחד על פעולות ההעתקה, החזרה והשחזור מראה כי על פי עגנון אלו הן דרכים של יצירה. אך כאן ה"יצירה" מקבלת משמעות שלילית, כיוון שהחזרה על דברי האב מבקשת למחוק את מצוקתו הממשית ואף אותו עצמו – בעוד שביצירות האחרות שהזכרתי ההעתקה טבולה בחומר, ואינה מתכחשת אליו.

עושים רצונו של מקום אין כל אומה ומלכות שולטת בהם וכשאר ישראל עושים רצונו של מקום מוסרם ביד אומה שפלה ולא ביד אומה שפלה אלא תחת רגלי בהמתם של אומה שפלה. (ספרי דברים ניצבים (מהדורת א' פינקלשטיין, עמ' 325))

כסיפור זה, גם "עם כניסת היום" עוסק באובדן קשה של נכסים כלכליים ורוחניים ובהידרדרות גדולה מן האור, השפע ואהבת התורה אל עוני בזוי. את הנפילה מגלמת הכסות – במעבר מאריג יקר ועדין הנפרס תחת הרגליים, או "שמלותיה החמודות" של בת המספר, לדלות חמורה עד כדי כך שאין לה, לבת, דבר להתכסות בו מלבד שער ראשה. בשני הסיפורים ה"טקסטיל" רומז ל"טקסט", ובשניהם המקרה מובן כהזדמנות לדרוש במשמעותו של טקסט: רבן יוחנן בן זכאי מסיק מן הפגישה עם הבת פרשנות רדיקלית לפסוק משיר השירים, התואמת את מצבו של עם ישראל לאחר החורבן, ואבי הילדה בסיפורו של עגנון מפרש טקסטואלית את עירומה כסמל המבטא רצון בהיטהרות. בדומה לבן זכאי, הוא רואה בהידרדרות החומרית עונש על הידרדרות רוחנית (וגם זה באמצעות רמיזה לשיר השירים: "ביקשתי ולא מצאתי. כל מקום שנתתי עיני בו ריקן היה", עמ' קעג).³⁴ בשני המקרים הבת המרודה מופקרת – אם בידי בן זכאי, שאינו נענה לקריאתה "פרנסני", ואם בידי האב, הכושל לכסותה. כישלוננו מהדהד בחריפות את ערעור דמותו של האל עצמו, שהוא, בדברי המספר, "אבינו שבשמים, שהוא אבי שלי והוא אביך שלך והוא אבא של כל העולם כולו" (עמ' קעב).

שוב ושוב רומז עגנון כי אין ביכולתה של הפעולה המדרשית לסתום בקיעים או לתת מענה של ממש. החכם המחליף את הצורך ברצון מזניח את המציאות הפיזית של הצורך – מציאות של עירום, עוני וקור – לטובת לקחים רוחניים ופרשניים. כך עולה גם מבחירתו התמוהה של האב, לחפש כסות לבתו דווקא בפנינת הגניזה:

אמרתי לי אלך אצל פינת הגניזה מקום שגונזים שם ספרים קרועים, שמה אמצא שם משהו. פעמים הרבה כשהייתי בחור מפשפש הייתי שם ומצאתי דברים הרבה. פעמים מצאתי שם סופו של דבר ופעמים מצאתי תחילתו של דבר או דברים שבינתיים, ועכשיו שפניתי לשם לא מצאתי שם כלום לכסות בו את ילדתי הקטנה. ואל תתמה שלא מצאתי כלום. בזמן שהיו ספרים נקראים היו ספרים נקרעים ועכשיו שאין ספרים נקראים אין ספרים נקרעים. (עמ' קעג)

החיפוש אחר קרעי טקסט במטרה להשתמש בהם כבגד מבליט את חומריותו של הגויל, ובמשתמע, גם את חומריותה של לשון הקודש, המקדשת את החומר שנחרתה בו. עניינה של גניזה בשמירת כתבים מקודשים שיצאו מכלל שימוש פולחני (למשל, אם נקרעו), אך מכיוון שדבקה בהם קדושה אין להשתמש בהם לצורכי חולין. כלומר, הגנוז קדוש על אף פגומותו, תשמיש שיצא מכלל שימוש, והפנייה אל הגניזה כמוה כניסיון להשמישו מחדש. קורצווייל רואה בגניזה בסיפור סמל לעולם האבות, עולם העבר, ומפרש את פניית האב

34 על עגנון ושיר השירים ראו, פרדס, הערה 16 לעיל.

לחפש כסות בגניזה באמצעות הנמשל בלבד, כחיפוש אחר תשובה להתרוקנות הרוחנית המאפיינת את דור ההווה.³⁵ אך פרשנות כזאת מתעלמת מכך שבפשט, עצם הרעיון להשתמש בגנזים כלבוש לגוף עירום פירושו חילול הקודש, שימוש באביזר פולחני לצורכי חולין. פרשנות כזאת גם מחמיצה את הממד הכפול של הגניזה, כמקום וכפעולה המסמנים קדושה וחילול גם יחד: גנזים הם כתבים שמפאת קודשם אין להשמידם, ואילו מפאת הפגם שבהם אינם הולמים את הפולחן, ועל כן אין להשתמש בהם. לממד כפול זה עגנון רומז ברמיזה דקה: אזכורם של "סופו של דבר" ו"תחילתו של דבר" בהקשר הגניזה מעלים על הדעת את דיונם של חכמים בתלמוד הבבלי ביחס לספר קהלת (וכך גם זיכרונו של המספר בנוהגו כשהיה "בחור", המעלה על הדעת את העצה בקהלת יב 9, "שְׁמַח בְּחֹר בְּיַלְדוּתְיָךְ"):

אמר רב יהודה בריה דרב שמואל בר שילת משמיה דרב: בקשו חכמים לגנוז ספר קהלת מפני שדבריו סותרין זה את זה, ומפני מה לא גנזוהו? מפני שתחילתו דברי תורה וסופו דברי תורה. תחילתו דברי תורה דכתיב: "מִה יִתְרוֹן לְאָדָם כָּל עֲמָלוֹ שֶׁיַּעֲמַל תַּחַת הַשָּׁמַשׁ" (קהלת א 3) סופו דברי תורה, דכתיב: "סוּף דְּבַר הַכֹּל נִשְׁמַע אֶת הָאֱלֹהִים יָדָא וְאֵת מְצוּתָיו שְׁמוֹר כִּי זֶה כָּל הָאָדָם" (קהלת יב 13). (תלמוד בבלי, שבת ל ע"ב).

כפי שכותב גלעד ששון, הדיון בגניזת ספר קהלת מעדיף לייחס לשלמה רשלנות ספרותית (לאור סתירות פנימיות לכאורה בדבריו) מאשר כפירה מפורשת.³⁶ בשל הרצון שלא לייחס לשלמה אשמה חמורה ככפירה (היא העולה בתלמוד הארץ-ישראלי, בניגוד לבבלי), ספר קהלת מתואר כטקסט רשלני, גם אם כזה שעדיין ראוי להיכלל בין ספרי הקודש, בשל תחילתו וסופו, שהם כשאלה ותשובה המאשרות את עבודת האל ואת דבר התורה. דרך הרמיזה לדיון בבבלי מסמן עגנון את הגניזה לא רק ככרוכה הדוקות בשאלת הפרשנות, אלא גם כמקום של סתירות. מכאן מסתמן גם מרחב הסיפור עצמו כמרחב הנחצה בתשוקות סותרות, שאפשרות הכפירה מהדהדת בתוכו כל העת, שכן "תחילתו" או "סופו" של דבר – אישור תוקפן של האמונה והמשמעות – אינם מצליחים לכסות על ערעורן.

גוף, תשוקה ועריות

במאמרם המציע דרכים לקריאת פני השטח, כותבים מרקוס ובסט:

כפי שסיפורו של אדגר אלן פו "המכתב הגנוב" ממשיך ללמדנו, מה שמונח לנגד עינינו ראוי לתשומת ליבנו אך חומק פעמים רבות מיכולתנו להבחין בו – בייחוד אם אנחנו

35 קורצווייל, הערה 10לעיל, עמ' 177, 266.

36 גלעד ששון, "משלי ושיר השירים וקהלת גנוזים היו" – לבטיהם של התנאים והאמוראים ביחס לספריו של שלמה המלך", לאה מקובצקי, ניצה דוידוביץ ואורציון ברתנא (עורכים), ספר מאמרי כנס חוכמת חיים ושירת חיים: כנס על ספרי "כתובים" שבמקרא: הכנס השני של המחלקה למורשת ישראל, אריאל: המרכז האוניברסיטאי אריאל בשומרון, תשס"ט, עמ' 205-216.

בלשים חשדניים המתבוננים מבעד לפני השטח ומבקשים לחלץ ולעקור את המונח תחתם.³⁷

"פעמים שהיא מתלבשת בדמות זקנה ופעמים בדמות ילדה", אומר המספר על מופע הסמלים. ואולם הילדה כלל אינה "מתלבשת", אלא להפך: כתונתה נשרפת, היא עירומה ונותרת עירומה עד סוף הסיפור ממש. בולטת לעיניי במיוחד התעלמותה של הביקורת מעניין מטריד זה – נוכחותו של גוף עירום במקום קדוש, בית הכנסת, על סיפו של היום הקדוש ביותר, יום הכיפורים. והרי התשוקה שהמישור הרעיוני חותר אליה, התשוקה אל התורה, המגולמת בחיזיון המואר של בית המדרש הישן, מתבטאת דרך אב המותיר את בתו עירומה במישור המוחשי של הסיפור. הפרשנויות הקיימות העדיפו להעלים מכך עין לטובת מה שהוגש כנמשל, הקל יותר לעיכול ולהכלה. בשעה שהסיפור מפתח אותנו לפרש את היבטיו החומריים כרוחניים, עצם הפנייה אל המופשט מאפשרת לנו לפסוח על ההתרחשות כפשוטה, ולהעלים עין ממנה ומפרשנויות אחרות שהיא עשויה לעורר. כמו מכתב פתוח, ההתרחשות מספרת סיפור אחר, טרנסגרסיבי, המכניס את תשוקת העריות אל תוך קודש הקודשים באותו פרק זמן לימינלי של ערב יום הכיפורים, שכמו מזמין פריקת עול והפקרת נפש טרם ההתענות שעתידה לטהר את הנשמה.

ואכן, תשוקת העריות נוכחת בכמה וכמה מיצירות עגנון, גם אם במרומז, בעיקר ב"רומנסות המשפחתיות" המאכלסות את סיפוריו, כגון "עידו ועינים", "סיפור פשוט", "שבועת אמונים", "בדמי ימיה" ואחרים.³⁸ אך "עם כניסת היום" אינו משתייך לחטיבת סיפורי האהבה או המשפחה ביצירתו. כאן זוכה תשוקת העריות במשמעות אחרת, החורגת מן הממד האדיפלי הפסיכואנליטי, ומתקשרת הן לתשוקת הפרשנות והן למשאלת הגאולה.

כמובן, כל עוד אנו מתעלמים מן הפרסוניפקציה האלגורית של הנשמה בדמות ילדה, אין כאן כל רמיזה אינצסטואלית טורדת מנוחה: אם הבת כלל אינה בת, אלא בפשטות, נשמתו הסובלת והמיוסרת של המספר, דבר אינו בעייתי באמת בנוכחותה העירומה, שהרי אין זה אלא סמל שקוף. במובן זה העירום והצינה מצטרפים לעינויי הגוף והנפש לקראת יום הכיפורים, וכמו מזככים את הנשמה הנפתחת לזכות באורה של תורה. אך ניכר כי עגנון עצמו אינו מדלג מעל לממד האינצסטואלי, והוא מנכיח אותו בסיפור בבירור וברמיזה. הדרך הברורה היא לעגם של שני המתפללים המבחינים בבת העירומה, וגורמים למספר להתקיף ולהתגונן:

37 Best and Marcus, הערה 5 לעיל, עמ' 18. התרגום שלי, ש"ס.

38 על ביטויים של גילוי עריות ב"עידו ועינים" ראו, צחי וייס, "לדעת מבלי לדעת", ראשית: עיונים ביהדות 1 (2009), עמ' 261–277; על ביטויים של גילוי עריות ב"שבועת אמונים" ראו, פרדס, הערה 16 לעיל. כמו כן, ניצה בן-דב מציגה את תשוקת העריות ככוח עלילתי מניע בספרות העברית המודרנית, ומראה כי עמוס עוז וא"ב יהושע שואבים את הסכמות האינצסטואליות ברומנים שלהם מיצירתו של ש"י עגנון. ניצה בן-דב, והיא תהילתך: עיונים ביצירות ש"י עגנון, א"ב יהושע ועמוס עוז, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2006.

חיפיתי בגופי את ילדתי הקטנה שריתהה מחמת צינה והחלקתי את שעה. [...] הביט בנו שעה קלה והחליק לנו בעיניו. אחר כך אמר דבר שמשמע לשתי פנים. נכנסה עברתי בידי ותפסתי אותו בזקנו והתחלתי מתלש בשערו. (עמ' קצה – קצו).

הפסיכואנליזה הפרוידיאנית מלמדת כי גילויי התשוקה שלנו מבוססים על המודלים המוקדמים של תשוקות הינקות. בראייה זו, תשוקת העריות היא הרובד הסמוי והלא מודע של העדפותינו הגלויות, הנוהגות כסימפטומים של המודחק. סיפורו של עגנון מהפך את ההיגיון הסימפטומטי: כאן, המתח האינצסטואלי אינו מודחק אל מבנה העומק הלא מודע של הטקסט, ואינו מבקש להסתמן מבעד למשאלות המוצהרות, אלא ממוקם באופן אחר, בגלוי, כאסוציאציה מפורשת העולה מלעגם הגס של הגברים הרואים את האב מחבק את בתו העירומה, ומזעמו האלים של האב בתגובה ללעג זה. משעה שמביאים בחשבון את מוחשותו של הגוף העירום ואת האינטראקציות עימו, אין המתח האינצסטואלי יכול להיתפס כנמשל של רובד גלוי, אלא כבעל נוכחות בלתי מסתתרת משל עצמו, על פני השטח של הטקסט. נדמה שדווקא משום שעירומו הכפירתי של גוף הילדה כה גלוי ונוכח בסיפור, הפרשנויות הקיימות מתרחקות ממנו אל קריאה הנאחזת במישור המופשט והמשמע.

בצד הנכחתו הברורה על פני השטח, מסתמן הממד האינצסטואלי גם בדרכים עקיפות, נרמזות. דרך אחת היא האפיזודה שבה מותיר המספר את בתו העירומה בבית הכנסת ויוצא לחפש לה כסות בביתו של ר' אלטר, הזכור לו מילדותו כידיד לסבו־שלו. השיבה אל מחוז העבר מבלבלת אותו לרגע: "מרוב שנים שיצאו טעיתי בבתי של ר' אלטר שהיא אמה" (עמ' קעד). הבלבול בין בת לאם באשר לשאלת בת זוגו של האב (נושא מרכזי ב"בדמי ימיה") מהדהד את אפשרות טרנסגרסיית העריות.

כך גם הרמיזה האינטרא־טקסטואלית לסיפורו המוקדם של עגנון "אגדת הסופר"³⁹, שיש לו יותר מקשר אחד עם "עם כניסת היום"⁴⁰. גם פה גם שם מצית נר כתונת בבית כנסת. ב"אגדת הסופר" זהו האירוע שבו מתודעים רפאל ומרים זה לזה, היוודעות המוליכה לנישואיהם:

וכיון שפתח רפאל בניגון דממו כל הידים והכל עמדו על מקומם ולא הוציאו מלה מפיהם, ואפילו החסידים הזקנים שדרכם בקודש בעת תפילה וריקוד בהתלהבות גדולה [...] לא היו יכולים להרים יד ולטפח מחמת נועם ההתפעלות אף על פי שלבם היה בווער כאש. הנשים הוציאו ראשיהן מבעד חלונות עזרת נשים לתוך בית המדרש, וראשיהן היו תלויים כקהל יונים על כותרת קיר. ורפאל אוחז את ספר התורה בזרועו והולך בראש וכל הבחורים הולכים אחריו מסביב לבימה. באותה שעה נדחקה תינות אחת לבין רגליהם

39 ש"י עגנון, "אגדת הסופר", אלו ואלו, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1971, עמ' קלא-קמה.
40 עם הקשרים וההדהודים הרבים בין "עם כניסת היום" ל"אגדת הסופר" נמנים, למשל, העיסוק הבלוט בכסות ובגווילים של כתב קדוש, היגיון ונעימת התפילה ומרחב בית הכנסת. לקריאה מעניינת במתח בין ארוס ויצירה בסיפור ראו, מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים ובאר שבע: כתר ומרכז הקשרים, 2006.

של המרקדים וקפצה כלפי רפאל והשקיעה שתי שפתיה האדומות בתוך המעיל הלבן של ספר התורה שבידו של רפאל ונישקה את הספר מנשיקות פיה וגיפפתו בשתי ידיה. באותה שעה נשמט הדגל מתוך ידה וצנח הנר על מעילו של רפאל [...]. ולחתונתם של רפאל ומרים תפרו לו מלבוש חדש.⁴¹

בדומה למתרחש ב"עם כניסת היום", עגנון מצייר בקטע זה את התשוקה אל התורה, הבוערת כאש, כמאורע ארוטי. אין זו רק הארוטיקה של הילדה המשתוקקת, אלא של הנוכחים כולם, והרמיזות הצפופות לשיר השירים שבות ומעידות על כך. המרתם של הזוג רפאל-מרים לכדי הזוג אב-בת ב"עם כניסת היום" צובע את בעירת הבגד בבית הכנסת ביום הכיפורים בממד של תשוקה אינצסטואלית. אך לעומת "אגדת הסופר", שם כתונתו של רפאל הובערה בשל תשוקת הילדה, ב"עם כניסת היום" כתונת הילדה היא הבוערת – וחושפת את תשוקתו של האב.

המשאלה לגאולה

את תשוקתו המוצהרת של המספר שנשמתו תשוב "לטהרתה כתינוקת שאין בה חטא" אי אפשר לנתק מן ההוויה שבה הוא מצוי. אין זו תשוקה מצויה או כיסופים תאולוגיים קבועים; זוהי כמיהה המועלית בשעת חורבן, בשעה שהמספר ובתו נותרו חסרי בית ורכוש, אבודים, דלים ותלושים. מעל לכול, עירום הילדה מבטא שיבה אל מצב פגיע מאין כמוהו, מצב המיתה ("עָרַם יִצְאָתִי מִבֶּטֶן אִמִּי וְעָרַם אֶשׁוּב שָׁמָּה", איוב א 21), שהוא גם מצב הלידה, מצב של ראשית חדשה שבה הכול לכאורה עוד פתוח והפוטנציאל אין-סופי. במובן זה נראית כאן תשוקה ללידה חדשה המזדמנת דווקא מתוך מצב החורבן, המתעצמת לנוכח המקום והרשות הניתנים לה במועד המסוים, יום הכיפורים – יום של בקשת גאולה שבו נפתחת אפשרות התשובה, הזדמנות לדף חדש ונקי ולהתחדשות. הילדה העירומה מגלמת אפוא הן את התשוקה לשוב לאחור – שיבה אל הביתי והמוכר, אל העבר המגולם בילדות האישית, במשפחה ובמסורת – והן את התשוקה אל העתיד, אל גאולה, התשוקה להתחיל מחדש אחרת. פרדוקסלית, הגאולה מזדמנת דווקא באמצעות הטרנסגרסיה, ומתוכה.

הממד האינצסטואלי יכול לגלם את התשוקה למחיקת הבחנות, להיעדר קווי גבול בין סובייקט לאובייקט, בין אדם לאחר ובין דורות; את הדחף להיבלע זה בזה, לבטל כל הפרדה בין טוהר ומיניות, תשוקה ואמונה. שהרי את הימצאותה של ילדה עירומה – לא רק בעזרת בית הכנסת, אלא בסוף הסיפור גם בעיצומה של תפילה ולנוכח ספר תורה – אפשר לראות כמעט כשתילה של פנטזיה פרנקיסטית בליבו של מרחב קדוש.⁴² יש בכך

41 עגנון, הערה 39 לעיל, עמ' קמג-קמד.

42 גם "עד עולם" מבטא הפקרות שבתאית או פרנקיסטית, שכן "הכפירה היא לב לבה של גומלידתא", כפי שמציינת פרדס, הערה 16 לעיל, עמ' 175.

כדי להדהד את אותו אירוע ידוע לשמצה שקיימה הכת הפרנקיסטית ב־1756, שהקים עליה התנגדות עזה והוביל להחרמתה, והוא הטקס הפולחני האנטינומיסטי הארוטי בלנצקורונה שבפודוליה (פולין), שבו רקדה אשת הרב המקומי עירומה כשלראשה כתר תורה, וסביבה חסידי פרנק ורקדים ומנשקים לגופה העירום כאילו הייתה מזוזה.⁴³ והרי את ההתעלות הרוחנית שהילדה מגיעה אליה בבלי דעת בסצנה האחרונה של הסיפור, כשהיא מתמנמת עירומה בפינת ההיכל ומנעימה "ניגונים ערבים שלא שמעה כל אוזן מעולם", אפשר לראות כמעין "מצווה הבאה בעבירה", כפי שמכנה גרשום שלום את העיקרון השליט בפרנקיזם.⁴⁴

זה המקום לציין כי ב"עיר ומלוואה" תיאר עגנון את יעקב פרנק כיליד עירו־שלו בוצ'אץ', וזאת אף שידע היטב כי הטענה מפוקפקת (כל חוקרי הפרנקיזם, ובכללם שלום, ידידו של עגנון, מסכימים כי מוצאו מפודוליה).⁴⁵ עגנון אומנם מכנה שם את פרנק "תועב", ואין סיבה להניח שתמך ברעיון הניהיליסטי כי "ביטולה של תורה זהו קיומה", אך ניכר כי בצד הדחייה המובנת כלפי דמותו של פרנק עגנון גם הוקסם מעצם התאפשרותו של זה. לבד מן ההתכוונות המיוחדת אל היסוד הנקבי שבאלוהות, המשתקפת ב"עם כניסת היום" בנקביותה של הנשמה, תורתו של פרנק מציעה גם ליטרליזציה של האלגוריות הדתית. רחל אליאור כותבת כי פרנק כונן –

עולם שבו המופשט והמוחש, הסמלי והמטפורי, השמימי והארצי התערבו זה בזה ללא הבחנה. [...] הוא] הפך את הטקסט המיסטי הכתוב של המיתוס הקבלי ואת הגילוי החזיוני המתיחס לעולמות עליונים לתאטרון מיסטי המתרחש בעולם הזה וממחזי את המופשט במוחש ואת הסמלי בריטואלי.⁴⁶

43 על הטקס הפרנקיסטי בפודוליה ראו, Pawel Maciejko, *The Mixed Multitude: Jacob Frank and the Frankist Movement 1755–1816*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2011.

44 גרשם שלום, מחקרים ומקורות לתולדות השבתאות וגלגוליה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1982, עמ' 67–9.

45 הדברים מופיעים בפרק שגם כותרתו נקשרת לענייננו, "דברים שכיויים יפה מגילויים": "אבל בכל כשלונותיה של ביטשאטש לא מצינו אפילו אחד מבניה שנהה אחר יאקוב פרנק, אף על פי שהתועב הזה מביטשאטש היה ובביטשאטש נולד ברחוב קולורבקה, ולפי שיש עיר אחת קטנה קורלובקה שמה טעו כמה מכתובי הקורות לייחס לידתו של פרנק לעיר קורלובקה, ובאמת בקורלובקה של ביטשאטש נולד פרנק ורחוב קולורובקה של ביטשאטש שני קילומטר ומחצה ארכו כמדת עיר קטנה במדינתנו" (ש"י עגנון, עיר ומלוואה, שוקן: ירושלים ותל אביב, 1973, עמ' 214). שלום מזכיר את האמונה המפוקפקת כי מוצאו של פרנק מפרבר בבוצ'אץ' ששמו זהה לשם העיירה ממזרח גליציה שבה נולד, קורלובקה (ולא קולורובקה!), וראו שלום, שם, עמ' 119 הערה 137.

46 רחל אליאור, "ספר דברי האדון" ליעקב פראנק: אוטומיתוגרפיה מיסטית, ניהיליזם דתי וחזון החירות המשיחי כריאליזציה של מיתוס ומטפורה", מחקרי ירושלים במחשבת ישראל יז (תשס"א), 540–541.

כפי שמעיר ישראל יובל, תפיסה זו נוטשת את הסימבוליזם המסורתי הימני-בינימי, המנותק מן הממשי, ומשווה לסימבוליזם הדתי מעמד אונטולוגי ריאלי.⁴⁷ כך, דרך הממד הזה, עלינו לחשוב על הרמיזות הכמו-פרנקיסטיות בסיפורו של עגנון: כהזמנה ליחס חדש אל החשיבה המבחינה בין המופשט לבין המוחש ובין הגלוי לבין הסמוי; יחס המעניק לנוכחות הפיזית והחומרית חשיבות מרכזית באמצעות ריאליזציה של המשמעויות המופשטות, המשבשת ומסבכת אותן. התשוקה שהסיפור מביע מראה כי המשאלה לגאולה, ולנשגב בכלל, עוברת בגוף ומתגלמת בו. משעה שהגוף מעורב, הוא כבר אינו סמל אלגורי גרידא. מציאותו הגשמית מערערת את פרשנות הסיפור כעלילה "חיובית" של היטהרות וקבלת גישה אל הנשגב בדרך של התפשטות מגשמיות. למרות הפרשנויות שניתנו, שמהירו לפנות אל הנמשל המטפיזי, אל הנשמה ואל הרוח, הסיפור כולו טבול ב"פיסיס" ובתשוקה, כמו מתנגד לעצם הדואליזם הזה.

אף שמהלך הסיפור כולו מבטא את עירומה של הבת כמצוקה פיזית ונפשית, כמצב מביש שהאב כושל בניסיון לפותרו, בסיום הסיפור החיפוש אחר כסות ננטש. שוב אין העירום מוצג כבעיה, והוא אינו מונע מן האב ובתו לחזות בספר התורה ולהשתתף בתפילה. עגנון אינו מכריע בין הממד הפרנקיסטי הכפירתי של ההתרחשות – המופיע כהתנסות "חזקה" ברעיון משיחי קיצוני, המוליך אל חילול חמור – לבין מה שניתן לראות, בעקבות בנימין, כ"כוח משיחי חלש", שכמו מבליח להרף עין את אפשרות הגאולה ומתבטא באור הקורן מבית המדרש הישן ובשירתה של הבת הישנה. סיום הסיפור אמביוולנטי במפגיע, ואפשר לפרשו בשני כיוונים סותרים – הן כטרנסגרסיה מחללת קודש והן כרגע של שגב דתי, שבריר של גאולה המהבהבת מבעד לזמנים.

לכאורה, העלילה קוראת להכרעה ברורה:

עמדתי אני ובתי בעזרה המפולשת של בית הכנסת הגדול ושל שני בתי המדרשות [...].
שערי בתי התפילה פתוחים היו ומשלושת בתי התפילה נשמע קול בעלי התפילה. להיכן
נביט ולהיכן נטה אזנינו. הנותן עינים לראות ואזנים לשמוע הטה את עיני ואת אזני לבית
המדרש הישן. (עמ' קעז)

הבחירה באתר המגלם את העבר ואת המסורת עשויה להצביע על דחייתו של בית המדרש החדש ושל הרציפות ההיסטורית במעבר מן האחד אל האחר, מן הישן אל החדש. תחת רציפות זו נבחר העבר דווקא, כמומנט שכדברי בנימין, "נושא עמו מפתח עניינים סודי, המפנה אותו אל הגאולה".⁴⁸ בהתאם לכך, התפילה בבית המדרש הישן בנויה כחיזיון תלוי ועומד של אור בוהק, המנותק כביכול מכל ממד אחר בסיפור – השרוי במצוקה, עליונות קיומית וקור מקפיא – ונעשה על-זמני, מעין "רסיס של זמן משיחי".⁴⁹

47 ישראל יובל, "לחם ויין? לא בבית כנסייתנו", הארץ (13/8/2011).

48 בנימין, הערה 13 לעיל, עמ' 310.

49 שם, עמ' 318.

אך ה"הכרעה" בכיוון זה אינה פותרת את המתח בין כפירה לקדושה, בין ישן לחדש או בין חורבן לגאולה. הכול מצביע על אמביוולנטיות שאינה זוכה להתרה. בסיום הסיפור, מול הספר החדש, העטוף במעיל, אומר המספר: "ומאליה ומעצמה נתעטפה עלי נפשי ועמדתי והתפללתי כעטופי טליתות ובעלי קיטלים. ואף ילדתי הקטנה שנתנמנמה חזרה מתוך שנתה על כל תפילה ותפילה בניגונים ערבים שלא שמעה כל אוזן מעולם" (עמ' קעז). עיטוף הנפש מעיד כי לבסוף נמצא בגד לנשמה, וכי היא מוגנת ומוחזקת כמו הספר. עם זאת, בה־בעת מסגיר הביטוי קדרות ועמידה על סף המוות (וראו יונה ב 8), ומצביע על בדידותו ומצוקתו של המתעטף. גם שירתה של הבת מרובת פנים: היא גם יצירתית, גם דתית אך גם מכילה ממד של חילול וכפירה, שהרי "קול באשה ערווה" (לא מיותר להיזכר כאן בשירת גמולה מ"עידו ועינם", ובמרים־דבורה מן הסיפור "החזנים"), ובל נשכח שהיא שרה בעודה עירומה. זוהי שירה שיש בה כפילות מוזרה: מחד גיסא, היא "חוזרת" על דברי הדורות מספר התפילות, מאידך גיסא, היא מופיעה כדבר חדש ומקורי לחלוטין, "שלא שמעה כל אוזן מעולם". כמו בממד האינצסטואלי, רומזת גם הכפילות המגולמת בביצוע – ישן וחדש, עבר ועתיד – על תשוקה לביטול המחיצות. תפילת הגוף הנשי העירום נעשית לשירה הנפלטת ועולה בבלי דעת, שירה לא מכוונת שכולה צליל טהור, "ניגונים ערבים". זוהי שפה בממד הגשמי והחומרי ביותר שלה, הבלתי־ניתן־לתרגום מעצם התהוותו, עוד טרם כניסתה אל שרשרת הסימון והסדרתה בה. גם המשפט הנועל את הסיפור מוליך אל כפילות נטולת הכרעה, בה־בשעה שהוא שב ומכוון את תשומת הלב אל אופני הביטוי עצמם, המובלטים על פני תוכנם: "איני מפרזי ואיני מגזם", חותם המספר. המילה הבלתי שגורה "מגזם" מכוונת הן להגזמה (כלומר, משמעות נרדפת ל"הפרזה", שעצם השימוש בכפל מילים שהוראתן דומה מעיד עליה) והן לגיזום (משמעות הפוכה, של צמצום והמעטה). אך בצד הנטייה הדו־משמעית, המשפט כמו תובע מאיתנו שוב להבין את הדברים "כפשוטם", בעירומם, ללא הסוואות. כך מסבך עגנון את ההבחנה בין גוף לנשמה, בין שפה ומציאות חומרית, בין משל ונמשל ובין הטרנסצנדנטי לאימננטי. השיבה אל הגוף כצורך לא רק מבטאת ביקורת על עצם הפעולה ההרמנויטית הדואליסטית, המבחינה בין תוכן וביטוי, מסר ורעיון, אלא היא גם מצבה חיונית ופגיעה לרגע החורבן, בה בשעה שהיא לוכדת בעוצמה מיוחדת, פיזית ומוחשית, את כיסופי הגאולה, על שלל המתחים והפרדוקסים שהם מגלים.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

”הכל פתוח מול עיניו”: ראייה ופני שטח בסיפורת של ישעיהו קורן*

חן שטרס

א. ”את הדברים שאני כותב אני קודם כל רואה”: קורן — פואטיקה וביקורת

בסתיו 1968 ראה אור גיליון מיוחד של כתב העת קשת, שהוקדש לקולנוע. באחד ממדוריו נשאלו אומנים וסופרים, ובהם עמוס עוז וישעיהו קורן, על יחסם לאומנות הקולנוע. עמוס עוז סיפר בבדיחות כי יחסו אל הקולנוע הוא כשל ”סנוב סנטימנטלי” ה”זועם את זעמה של הספרות הנגזלת, אף שאין בזה שמץ של צדק ושמץ של היגיון”,¹ ואילו ישעיהו קורן, בן דורו, שיבח את המסרטה, שלעומת הספרות ”אינה זקוקה כלל לתארים. היא מראה”. קורן סיפר כי ”על-פני כל אמנות שהיא, אני מעדיף את החיים עצמם. ומבין יצירות-האמנות השונות, אני מעדיף תמיד את אלו, המוסרות, לדעתי, את החיים כמו שהם”. מדבריו עולה ניסוח אפשרי של גישתו הפואטית ליחס שבין ”מילים” ל”דברים”: ”בשעת כתיבה, החוש הפעיל אצלי ביותר הוא חוש-הראייה. את הדברים שאני כותב אני קודם-כל רואה – בניסיוני, בזכרונותי, בדמיוני. זו, אולי, הסיבה לכך שלפעמים משמש לי הקולנוע מעין דגם”.²

אכן, יצירתו של קורן, הכוללת בעיקר סיפורים קצרים ונובלות, טבועה בחותם המאמץ הסיזיפי להראות את הדברים כשלעצמם ולא לספרם. הפרוזה של קורן ויזואלית וחומרית במובהק. היא גדושה תיאורים מפורטים של נוף, בעלי חיים ואין-ספור חפצים ואובייקטים מקומיים, שחשיבותם אינה פחותה מזו של הדמויות. את העין המתבוננת של המספרים של קורן אפשר לדמות לאותה ”מסננת קרועה” שדרכה קולט מקסי, אחד מגיבוריו המוקדמים, את העולם:

* מאמר זה מבוסס על פרק מעבודת הדוקטור שלי, ”נגד האדנות: מרחב ומבט בפרוזה של יהושע קנז וישעיהו קורן”, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2016. אני מבקשת להודות לאנשים שקראו חלקים מוקדמים של המאמר: למנחי העבודה פרופ' יגאל שורץ וד"ר אמיר בנבגי וכן לד"ר שירה סתיו, פרופ' עירן דורפמן וד"ר דודו רוטמן. תודה גדולה לעורכת מכאן פרופ' חנה סוקר-שווגר על הדיאלוג ועל ההערות מאירות העיניים ותודה לקורא האנונימי על הערותיו המלמדות.

1 עמוס עוז, ”הגן האבוד”, קשת מא, קולנוע, א (סתיו 1968), מהדורת סם שפיגל (2013), עמ' 201.

2 ישעיהו קורן, ”יותר מזה”, קשת מא, קולנוע, א (סתיו 1968), מהדורת סם שפיגל (2013), עמ' 202.

שיכוניה הסגולים של באר־שבע, הכבישים הלא־גמורים, הילדים המתרוצצים [...] המיסעדות הפתוחות אל הכביש, דוכני הפלאפל, האנשים הזורמים בכבישים ובמידרכות, עץ האקליפטוס שביציאה – כל אלה חלפו דרך עיניו של מקסי כמו דרך מסננת קרועה.³

עיניה של הדמות, כפי שעולה מדימוי זה, חדירות מאוד – ראייתן דמוקרטית יותר וברנית פחות מזו של מסננת תקינה. הכול חודר אליהן ומשפיע עליהן באופן שווה – עצים, ילדים ודוכני פלאפל. אך כמובן, גם בעד "מסננת קרועה" זו ישנם דברים שאינם עוברים.⁴ כמו כל עין, המבינה את העולם דרך מסך של סימנים תרבותיים, גם עיני המספר או הדמות של קורן רואות דברים אחדים, עיוורות לאחרים ונתקלות במחסומים שמציבים כנגדן מושאים אחדים של המבט. ייצוגים של ראייה ומבט (בצד חושים אחרים, כמו מישוש) חוזרים לכל אורך יצירתו של קורן, והם דומיננטיים וישירים במיוחד בנובלת ההתבגרות "יוליק", העוסקת בהתגבשות נקודת המבט ותפיסת העולם של ילד כבן תשע וביחסיו עם סביבתו האנושית והחומרית היום־יומית.⁵ נובלה זו תעמוד במרכז המאמר הנוכחי, שעניינו פואטיקת הראייה של קורן וזיקתה ליחסים שבין ילדיות למרחב, ויש בו כדי לבקש לחשוב מחדש כמה הנחות מטא־פרשניות, שהפכו שקופות ומובנות מאליהן לכאורה, וטעונות בעיניי בחינה מחודשת.

גוף היצירה של קורן, סופר בן "דור המדינה" (יליד 1940), כולל חמישה ספרים שפורסמו במרווחי זמן גדולים, הראשון שבהם הוא קובץ הסיפורים מכתב בחולות (1967) והאחרון עד כה הוא שתי כפות ידיים ומלה (2013). יצירתו זוכה זה שנים להערכתם הרבה של מבקרים ועורכים, אך נותרה במידה רבה מוכרת לקוראים יודעי ח"ן בלבד ונעשתה למושא מחקר אקדמי רק בשנים האחרונות.

רשימות הביקורת שהוקדשו לספריו של קורן במהלך השנים היללו, בין היתר, את תשומת הלב הפדגוגית שהוא מעניק לחומרי היום־יום של הקיום הישראלי, ואת סירובו לשמש בתפקיד "הצופה לבית ישראל", האידאל הלאומי־אסתטי שאימצו, במודיפיקציות שונות, כמה מהסופרים הבולטים בני דור המדינה. אך דווקא רשימות אוהדות אלה הן שקיבעו במידה רבה את מעמדו של קורן כסופר "מינורי".⁶ למשל, ברשימתו על הרומן לוויה בצהריים תיאר גרשון שקד את קורן על רקע הסופרים הבולטים בני דורו, ובראשם עמוס עוז וא"ב יהושע, כמי ש"איננו מתיימר להיות עגנון או הזז של ההווה הישראלית.

3 ישעיהו קורן, "Mars Le Fou", העומדים בלילות: נובלה וסיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 206.

4 על דימוי המסננת הקרועה בהקשר של תפקוד האנלוגיה ביצירת קורן ראו במאמרה של עמיר, שבו היא דנה ביחסי הניגוד בין המילה לדימוי החזותי ביצירה של קורן ובקשר שלהם למתח בין חזרה וסינגולריות. אילה עמיר, "כמו דרך מסננת קרועה": חזרה ויחידאיות ביצירתו של ישעיהו קורן", מכאן טז (מרץ 2016), עמ' 120.

5 ישעיהו קורן, "יוליק", מנחם פרי (עורך), שתי כפות ידיים ומלה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 149–9.

6 המונח "מינורי" משמש ברשימות הביקורת המובאות כאן במובנו המילולי יותר, של ספרות "קטנה" שאינה עומדת במרכז המפה הספרותית, ולא בהוראתו המקובלת בתאוריה הביקורתית בעקבות ז'ל דלז ופליקס גואטרי.

[...] הספרות העברית הצעירה שופעת קולות מאז'וריים עד שקולו המינורי של קורן הוא אוויר לנשימה". שבחה של לוויה בצהריים, גרס שקד, בכך "שאינן לה 'בשורה' ואינה מנסה למצות את 'המצב הישראלי' אלא לספר על מצבם של בני אדם ישראליים", אלה "הרוקמים חייהם בסתר".⁷ אבנר הולצמן הגדיר את הפואטיקה הקורנית כ"כתיבה נטורליסטית מוחשית ומפורטת ביותר", ובדומה לשקד, טען כי הצמצום הקיצוני המאפיין את כתיבתו ממקם אותו בעמדה מינורית.⁸

במידה רבה, סימונו של קורן כסופר "מינורי" נובע מהמעצורים שיצירתו מציבה לפני המנסים לגזור ממנה מסקנות פרשניות רוויות ומלאות, בבחינת תשובות נחרצות לשאלת המשמעות החבויה של הטקסטים, מניעי הדמויות או האידאולוגיות ותפיסות העולם המעצבות אותן. קושי זה נובע מהפואטיקה הייחודית לקורן: אופן ייצוג מיקרוסקופי, סגנון לשוני תכליתי וצנום, המרה של קישורים פסיכולוגיים בקישורים מרחביים, עיצוב דמויות שאינן נענה למוסכמות פסיכולוגיות ועלילות שאינן מוסברות בקלות באמצעות פרשנות סמלית או אלגורית. המבט הקרוב מאוד של מספריו ודמויותיו של קורן מתמקד כמעט כליל ב"פני השטח" החומריים של העולם המיוצג, ומעדיף אותם על פני "מעמקים" אפשריים. בכך מתבטאת החריגה של קורן מהמבנה האנלוגי "כפול התחתית" של ספרות בני דורו (שעל הרקע שלה, כאמור, סווג קורן כסופר מינורי). בפרוזה המוקדמת של עוז ויהושע, וגם ברבות מיצירותיהם המאוחרות יותר, המרחב הפיזי ומרכיבים חומריים אחרים משמשים פעמים רבות כלים לייצוג מטפורי של תמות פסיכולוגיות או לאומיות.⁹ לעומת זאת, המרחב אצל קורן הוא ישות עצמאית, והטקסטים שלו מתנגדים להכפפת הרובד הריאלי להיגיון מטפורי או אלגורי.¹⁰

עידן לנדו, מפרשני המרכזיים של קורן והראשון שפרסם טקסט ביקורתי מקיף על יצירתו, אבחן בדיוק רב את האפקט של הטקסט הקורני על הקורא או הקוראת:

מן הרגע הראשון, מן הפסקה הראשונה, ברור שמהו בסיסי במנגנון ההבנה שלנו משתבש [...] השיבוש מתרחש ברמה התפישתית. הטקסט תוקף במיליוני פרטים ופרטי-פרטים, זעירים ממה שהעין היומיומית מורגלת לקלוט, ארעיים ממה שתחושת הזמן הפנימי שלנו מורגלת לקבע ברצף החויה. יחד עם זאת, כל הפרטים ברורים ומובחנים. אין "מריחות" מכחול גסות. גודש הפרטים הזה, ברזולוציה הגבוהה כל כך, מסכל את הנטייה הטבעית שלנו להמשגה.¹¹

7 גרשון שקד, "רקמת חיים בסתר", סימן קריאה 5 (1976), עמ' 455. רשימה זו שבה וצוטטה על הכריכות האחוריות של ספריו של קורן גם שנים רבות אחרי פרסומה.

8 אבנר הולצמן, "מינוריות מכובדת", מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005, עמ' 101-102.

9 יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2005, עמ' 207; שטרס, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 38-50.

10 לדיון מפורט במרחב בסיפורים הקצרים של קורן ראו חן שטרס, "איש עוד לא ראה לב נמס, פשוטו כמשמעו: מרחב ורטוריקה בפרוזה של ישעיהו קורן", ביקורת ופרשנות 47 (בדפוס).

11 עידן לנדו, "החול היה רך, נעלו מלאה גרגירים", הארץ (2/5/2008).

אפקט זה שמעוררת יצירתו של קורן אחראי לא רק לקושי שהיא מערימה בפני פרשניה ומבקרניה, אלא גם לשאלת מיקומה בתוך (או כנגד, או בשול־י) הנרטיב הלאומי הקולקטיבי שמספרת הספרות הישראלית. בהתייחסות המבקרים ליצירתו הדגישו אחדים את המקומיות הבולטת בה,¹² ואילו אחרים הבליטו את איכותה האוניברסלית.¹³ אתרי ההתרחשות והעלילות של קורן נטועים לרוב בסביבה ישראלית מובהקת: המושבה שלפני הקמת המדינה ואחריה, בסיסים צבאיים ומלחמות, דמויות של חיילים ואנשי מילואים, ילדים "צברים" ואבותיהם החלוצים והמהגרים. אך אלה מתוארים בגישה של הרחקה ותוך נטרול המטענים הפוליטיים והחברתיים המפורשים שלהם. "לשווא", כפי שכתב מנחם פרי על "יוליק", "נחפש בסיפור הכללות, אמירות בנושאים נפשיים-רגשיים, או הצבעה גלויה על עלילה חובקת-כל".¹⁴

נטיעת החומרים הנרטיביים עמוק בתוך ההקשר הישראלי בצד זרותם למסגרות משמעות מיידיות עוררו תגובות מנוגדות בקרב המבקרים שנדרשו למתח זה ביצירה של קורן. ברשימה על הקובץ העומדים בלילות (שכלל גם מהדורה מחודשת של סיפורי הקובץ הראשון, מכתב בחולות), חנן חבר מצא בהתרחקותו של קורן מהממד האלגורי-לאומי דווקא ביטוי ל"הפנמה נמרצת" שלו. לטענתו, הייצוג הריאליסטי של קורן ממחיש את מובנותם מאליהם של תודעה קולקטיבית וסיפור לאומי יציב.¹⁵ כנגד קריאות מסוג זה, לנדו טען כי קריאה לוקאלית או לאומית "תרדד את החוויה שמציעים לנו סיפורי קורן", ו"תקריב את הפואטיקה הייחודית על מזבח סיפור-על לאומי/אלגורי/יהודי-ציוני כלשהו".¹⁶

מאמר זה מציג קריאה אחרת בסיפורי קורן, היוצאת מנקודת ההנחה כי סירובו לשמש "צופה לבית ישראל" אינו כרוך בהימנעות מהעלאת שאלות עקרוניות על מהלכיו. בשונה מחבר, אני סבורה כי קורן מציע גרסה משלו לנרטיב הלאומי של היחסים בין היליד העברי למרחב. בחינה קרובה של גרסה זו חושפת את המקומות שבהם יצירתו בכלל, והנובלה "יוליק" בפרט, מערערת בדרך ייחודית על תפיסות אידאולוגיות וספרותיות מקובלות, ואולי בעיקר מערערת על היכולת לסווג את היחסים הללו על פי קטגוריות בעלות "כותרת" נתונה מראש, ולפיכך מקשה עלינו לשייך את קורן לקוטב פוליטי או אסתטי כזה או אחר (פרטיקולריות אוניברסליות, אפירמטיביות-ביקורתיות, הגמוניה-

12 בתיה גור, "חומרת הגביש", פוני בז'ינסקי ואריאל הירשפלד (עורכים), מִבְּלִי דְלָג עַל דָּךְ: מבחר מסות ומאמרים, ירושלים: כתר, 2008, עמ' 340-341; חנן חבר, "למחרת, בבוקר השכם, פרצה המלחמה", הארץ (2/4/1993), עמ' 9.

13 שקד, הערה 7 לעיל; בני ציפר, "בחיפוש אחר הילדות האבודה", הארץ (30/8/1980); עלית קרפ, "קולו המינורי של ישעיהו קורן הוא אוויר לנשימה" [ריאיון עם מנחם פרי], הארץ (4/7/2008); עמיר, הערה 4 לעיל.

14 פרי כתב את הדברים בכריכת הספר של קורן, שתי כפות ידיים ומלה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013.

15 חבר, הערה 12 לעיל.

16 עידן לנדו, "היפעה השקטה הזאת שנועה באיטיות כמו שרף סמיך", הארץ (28/4/2008). עוד על ההתקבלות של קורן ועל סימונו כסופר מינורי ראו, עינת דגן-הולצמן, "המהלך הניאוריאליסטי בסיפורת העברית (1972-1987)", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2013, עמ' 182-202.

שוליים, פני שטח-מבנה עומק). הסיפור הלאומי שקורן מספר אינו אפירמטיבי, אך גם אינו שואף "לפרק" את הסיפור הלאומי השליט. במקום זאת, הוא מציע התמודדות ספרותית עקרונית, שעולים ממנה חוסר נחת וביקורת שקטה על תפיסות של בעלות וטריטוריאליזציה של המרחב הישראלי. הפרובלמטיזציה של סוגיות אלה עולה בעיקר מתוך פני השטח של הטקסטים ושל העולם המיוצג בהם: מתוך עיצוב חומרי הלשון, הרטוריקה והפרטים החומריים והמרחביים שבסיפורים, ומתוך הישענות עיקשת על יסודות קיומיים חווייתיים ועל **התנסות** חושית דינמית בחומרי היום-יום.

בדברים שלהלן אציע קריאה פנומנולוגית-פוליטית של פואטיקת הראייה ושל הקשרים בינה לבין התגבשותה של עמדה מרחבית וקיומית ב"ז'וליק". אראה כי מבני משמעות לאומיים והגותיים מוטמעים בפני השטח של הטקסט ושל הלשון הקורנית. מבנים אלה לעולם אינם סופיים, אלא הם מממשים את ההנחה האפיסטמולוגית העומדת בתשתית ייצוגי הראייה של קורן: תהליכיותה האין-סופית של ההכרה, המסרבת להתכנס אל תפיסה סופית או אל מסקנה אחרונה. בכך מערערת הכתיבה של קורן על ההנחות הפרשניות המקובלות שיידונו בסעיף הבא, המבקשות לחדור אל מעמקי החבויים של הנרטיב, ומאתגרות את ההפרדה הסטרוקטורלית בין פני השטח לבין מבנה העומק של הנרטיב.

ב. משובצים בנשדו: הראייה, הגוף והעולם

הטקסטים שקובצו בספר שתי כפות ידיים ומלה נכתבו במהלך שנות התשעים של המאה העשרים ובראשית שנות האלפיים. מלבד "ז'וליק", הקובץ כולל גם שני סיפורים ("הרים כחולים, כמו ים" ו"שעה ביום") וממאר קצר על הוריו של קורן ("שתי כפות ידיים ומלה"), שברובם קשורים זה בזה בקשרים תמטיים וביוגרפיים. הנובלה "ז'וליק" מתארת את חיי היום-יום של משפחתו של ז'וליק ואת יחסיו עם הוריו, עם ילדי המושבה ועם שכניו מהמושבה ומהכפר הפלסטיני הסמוך, ומצטיירת בה תמונה דקדקנית ומפורטת של המרחב הארץ-ישראלי, ובמיוחד של מאפייני החומריים.¹⁷ גיבור הנובלה הוא במובנים רבים בן דמותו של קורן, שכמותו, נולד וגדל במושבה כפר סבא בשנות הארבעים של המאה העשרים, כפי שאפשר ללמוד מהממאר החותם את הספר.

שתי כפות ידיים ומלה מכיל רבים מהמאפיינים הפואטיים שתוארו קודם, אך מציע גם גרסה מרוככת ואישית יותר, סגפנית פחות, של הנוסח הקורני הביהוויריסטי. בשונה מספריו הקודמים, הנובלה "ז'וליק" מתרכזת כולה בדמות אחת ובעולמה הסובייקטיבי – סובייקטיביות חושנית-קוגניטיבית בעיקרה. ואף שאין זה טקסט אוטוביוגרפי מובהק, אפשר לראות בו חלק מהגל האוטוביוגרפי הדומיננטי בספרות הישראלית מאז שנות

17 עורך הספר מנחם פרי הגדיר את הטקסט כ"רומן קצר", אך לדעתי מדויק יותר להגדירו מבחינה ז'אנרית כנובלה (הן בשל היקפו, הן בשל המבנה האפיזודיאלי שלו). כמה מבקרים הציעו לקרוא את הפרק הרביעי "הובלה" כנובלה עצמאית.

התשעים.¹⁸ זוהי אולי גם אחת הסיבות לעניין הרב שהספר עורר, ובעקבותיו גם יצירות אחרות של קורן, עניין שבא לידי ביטוי, בין השאר, בהתייחסות נרחבת במוסף תרבות וספרות של עיתון הארץ ובפרסים ספרותיים מרכזיים.¹⁹ עיצובה המדוקדק של דמות אחת, ובפרט של תהליך היכרותה הסובייקטיבי עם העולם, הוא גם הסיבה לבחירת־שלי לדון בפואטיקת הראייה של קורן על פי הנובלה "יוליק".

את הנובלה, על כל חלקיה, אני מציעה לקרוא כתיאור התוודעותו של יוליק למרחב שבו הוא חי – המרחב הפיזי והטבעי, לא פחות מזה האנושי; התוודעות הצמודה לנקודת המבט הסקרנית ובה בעת המוגבלת של יוליק. כך מתוארים במשולב, למשל, הנראה והבלתי־נראה בחצר בית הספר בשעת בוקר מוקדמת, מנקודת מבטו:

בולי־עץ ארוכים, יבשים ומכורסמים, גזעי האי־קליפטוסים שנכרתו בחלקה שבה בנו את בית־הספר, עוד היו מוטלים בשדה הקוצים שהפריד בין החורשה לפרדס של סְקוֹרְחוֹד ולבית־הקברות של מגדיאל. גדר הברושים שהקיפה את הפרדס הסתירה את העצים. רק הקברים החשופים נצצו באור השחר העמום. (עמ' 11)²⁰

אחד משיאיו של תהליך ההתוודעות למרחב מתואר בפרק "חריש", שבו יוליק מצטרף לאביו במסע חיפוש אחר פרדה סוררת שברחה ממשק המשפחה (מסע שאשוב לדון בו בהמשך). בהתוודעותו למרחב, כפי שהיא מתוארת בפרק זה, מערב יוליק שלל חושים – ראייה, מישוש, ריח ושמיעה: "לאט־לאט הוא טובל את רגליו בשטיח הצהוב והרך, האדמדם" (עמ' 15), "אוויר צח ליטף את זרועותיו של יוליק, זרועו נגעה ביד אביו" (עמ' 23), "הוא הושיט את ידיו אל וילונות הגשם, ליקק את הטיפות שזלגו על פניו ונקוּו בין שפתיו" (עמ' 26), "עיניו נעוצות בתלם שנפער באדמה" (עמ' 24). האינטגרציה החושית מופיעה בצורה מועצמת בתיאור נפילתו של יוליק אל תוך גומה בפרדס במהלך מסע החיפוש: "גופו שקוע בגומה, בין העלים היבשים. רגבים מתפוררים דוקרים את גבו, קורי עכביש ניגרים על פניו, יתושים פוגעים בו ועוקצים אותו. ריח של אדמה לפני גשם ממלא

18 על האוטוביוגרפיה בספרות העברית ועל פריחתה המחודשת בשנות התשעים של המאה העשרים ראו, Tamar S. Hess, *Self as Nation: Contemporary Hebrew Autobiography*, Waltham, MA: Brandeis University Press, 2016.

19 קורן החל לזכות בפרסים ספרותיים בשנות האלפיים: פרס ביאליק לספרות יפה (2008), פרס ברנר (2013) ופרס אקו"ם למפעל חיים (2019). לעניין הגובר ביצירתו אפשר למנות כמה וכמה סיבות, ובהן השתנות הנורמות הספרותיות השליטות בספרות שנות השמונים והתשעים, התנועה לעבר ייצוג "שטוח" בסיפורת פוסט־מודרניסטית וחלחול השפעות של נאו־ריאליזם אמריקני (ראו עמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 108). בתקופה זו החלו להתפרסם גם מחקרים אקדמיים על קורן. ראו: דגן־הולצמן, הערה 16 לעיל; שטרס, הערת הפתיחה לעיל; עמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 106–125; Kfir Cohen, "From World to Globe: The Transformation of Israeli Cultural Production in the Time of Neoliberal Globalization, *Novel: A Forum on Fiction* 51, 1 (May 2018), pp. 36–59.

20 קורן, הערה 5 לעיל. מכאן והלאה יצוינו מספרי העמודים של הציטוטים מ"יוליק" בסוגריים בגוף המאמר.

אותו" (עמ' 14). תיאור יציאתו מן הגומה ממחיש את יחסו האינטימי אל האדמה ואת תשוקתו לחוש אותה במלאות, תשוקה המניעה את רצף פעולותיו במרחב:

הוא תוחב את ידיו בין גושי האדמה, נשען עליה, מתרומם, מתכופף, פורץ החוצה מתוך עלנת העץ, מזדקף ורץ רץ [...] תפוזים קטנים מכים בראשו ובזרועותיו, אבל ניצינים ראשונים של פריחת התפוזים, לבנים וצהובים, רחוקים רחוקים, מציפים את עיניו, נופלים על שערו השחור והחלק ונושרים על כתפיו. הוא עוצר לרגע, נושם אותם אל ריאותיו [...] הכל פתוח מול עיניו. (עמ' 14-15)

אומנם ההפעלה המוגברת של חוש הראייה והיקף שדה ראייתו של יוליק ("הכל פתוח מול עיניו", ובמקום אחר: "ורק קרחת הפרדס [...] נפרשת באחת אל מול עיניו", עמ' 15) היו עשויים להצביע על תשוקה לידע המייצר שליטה, כגון זו שמזהה מישל דה סרטו במבט הפנורמי, ההופך את הקוסמוס ל"טקסט" קריא וידוע,²¹ אך בחינה קרובה של זווית הראייה של יוליק מגלה כי היא כמעט לעולם אינה ממוקמת בעמדה מוגבהת או חיצונית, המאפשרת מבט כולל, אלא היא נטועה בתוככי המרחב המתואר.²² יוליק מתואר מתוך הגומה: הוא משוקע בגופו ובתודעתו בתוך האובייקטים ומפעיל את כל חושיו כדי לקלוט אותם ולהשתלב בהם. המספר עוקב אחר תתי-השלבים של תהליכי החישה והקליטה של יוליק מבעד נקודת מבטו ומערכת חושיו: התפוזים המכים בגופו נקלטים ברזמנית עם פריחת התפוז. גופו אחוז בתוך הדברים ונענה לגירווייהם – מכת התפוזים על איברי גופו מוחשית ביותר, אך אי אפשר להשתהות עליה ולדחוק גילויים אחרים של העולם, כפי שמבהירה התיבה "אבל". קורן יוצר שוויון ערך בין מכת התפוזים על הראש והזרועות לבין מראה הפריחה, שגם לה, כמו ריח התפוזים, השפעה פיזית של ממש על הגוף: ניציני הפריחה "מציפים את עיניו", "נופלים על שעריו" ו"נושרים על כתפיו". בהמשך החיפוש "כל גופו שרוט" (עמ' 15) ו"קוץ נסתר דוקר את רגלו" (עמ' 16). התמסרותו החושנית של יוליק אל הטבע ונכונותו לשאת את מפגעיה כרוכות בלמידת חוקי המציאות והטבע: הוא לומד כיצד לגעת באדמה ולהיאחז בה כדי לצאת מהגומה בלי להתייחס אליה כאל אינסטרומנט. ראייתו כוללת תמיד את עצמו אחוז בתוך הדברים, והם מותירים בו סימנים וחוקקים על גופו את הברית המשותפת ביניהם, המתהווה ברגעים המתוארים. כפי שאפשר להיווכח מהתיאורים הללו, אחד המאפיינים הבולטים של ייצוגי הראייה בנובלה הוא ניסיון לנטרל ככל האפשר מטענים תרבותיים-סמיוטיים שהועמסו על חוש הראייה במחשבה המודרנית, ולהטעים דווקא את קליטתו הפרה-רפלקטיבית של האובייקט. בעקבות גילוי הפרספקטיבה ברנסנס יוחסו לראייה (באורח ריאלי ומטפורי

21 מישל דה סרטו, המצאת היומיום: אמנויות העשייה, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 206.

22 מיקום המבט בתוך האירועים הוא אחד המאפיינים הקונבנציונליים של נקודת תצפית או מיקוד פנימי (focalization). עמדתו של יוליק פנימית במיוחד אף בהשוואה לממקד הפנימי, הרווח בספורים רטרוספקטיביים. ראו, שלומית רמון-קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, מאנגלית: חנה הרציג, תל אביב: ספרית פועלים, 1984, עמ' 75.

גם יחד) ידיעה, בעלות ואינטרוספקציה. אופן הייצוג הפרספקטיבי, למשל בציור הנוף, כונן את הראייה כשליטה ויזואלית המקפאה את הזמן והמרחב ומנכסת את האובייקט אל העין המתבוננת.²³ ואילו יצירותיו של קורן בכלל, ו"יוליק" בפרט, מציעות דרך שונה להבנת הראייה (וחושים אחרים), ומפנות זרקור דווקא אל הפיזיות הפשוטה שלה, אך גם אל מורכבותן ואין־סופיותן של ההכרה והתפיסה של הפיזי. ניסיון פואטי זה הוא שהביא כמה מהמבקרים להחשיב את קורן לסופר ביהוויריסט או נטורליסט.²⁴ הפירוט התיאורי הנטורליסטי, וכנגדו ה"צמצום" ברובד המשמעות והניטרליות למראית עין (המזמנים בשל כך כביכול דווקא קריאה מטפורית), הביאו, כאמור, לסימונו של קורן כסופר "מינורי", שכתביו תובעים מהקורא מאמץ וסבלנות יתרה. הדומיננטיות של פני השטח (התמטיים והצורניים גם יחד) בפואטיקה של קורן לא חמקה אפוא מעיני המבקרים, אך כמה מהבולטים שבהם הדגישו את המתח המתקיים, לשיטתם, בין המציאות החיצונית והחושית, הנמסרת בפרוטרוט, לבין הרבדים הנפשיים הסמויים, הרוחשים מתחת לפני השטח. אבנר הולצמן טען:

מתחת לפני השטח האפרוריים מצטברים מתחים גדולים שאינם מוצאים להם פורקן, ודומה כי הרבדים הרגשיים הסמויים נעשים טעונים וחריפים יותר בכתיבתו של קורן עם השנים. משום כך הסיפורים מחייבים את מעורבותו של קורא פעיל במיוחד, הנדרש לכוון את חושיו לקלוט את המוני הגירויים הזורמים אליו מן הטקסט ובה בשעה למלא את החללים הריקים הפעורים בסיפור, בעיקר בכל הנוגע לחיי הנפש של הדמויות.²⁵

הריכוז והמאמץ שדורשת הקריאה, בצד ההיאחזות העקשנית בחומר, מבטאים את הקשרים שמקיימת הפרוזה של קורן עם ספרות מודרניסטית, ובפרט עם הכתיבה של ארנסט המינגווי ועם סגנון הסיפר השואף לניטרליות של "עין־מצלמה", שזוהה בין היתר עם הספרות האובייקטיביסטית של סופרי "הרומן החדש" הצרפתי.²⁶ אילה עמיר כתבה: "יש וקורן מתקרב בכתיבתו לניסיונות היותר רדיקליים של המודרניזם והרומן החדש בשכלול אמנות התיאור של ההוויה החומרית".²⁷ שיטת ייצוג זו, המתמקדת באובייקטים פיזיים וממעטת בהצגת רגשות ומחשבות פנימיים פועלת בשתי דרכים משולבות: מצד אחד, הסגנון הנרטיבי מעורר צורך מתמיד לחלץ משמעות חבויה (כפי שעלה מדבריו של

W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994, pp. 23-21-22

24 ראו, למשל: הולצמן, הערה 8 לעיל; יהושע קנז [ש.ת.], "לוייה בצהריים", קשת סג, ג (אביב 1974), עמ' 186-187.

25 הולצמן, שם. בדומה להולצמן, גם בתיה גור (הערה 12 לעיל) מצאה בכל סיפורי קורן "מתח חריף בין טון הדיבור החרישי, המאופק [...] המדווח באובייקטיוויות בדויה נימי-נימים של המרחב, התנועות, הבעות הפנים, צבעים ודומיהם, לבין עולם רגשי רב-עוצמה וטעון".

26 קורן הצהיר כי הבהירות והפשטות של הכתיבה של המינגווי השפיעו עליו, וכן כי הסתייג מההרס העצמי שאפיין אותו. יוני ליבנה, "עקב בצד אגודל" [ריאיון עם קורן], ידיעות אחרונות (5/4/2013). לקשרים בין קורן והמינגווי ראו גם: לנדו, הערה 11 לעיל; קרפ, הערה 13 לעיל.

27 עמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 108.

הולצמן לעיל), ומצד שני, הוא פועל לסכל ניסיון זה – אם במטרה להסב את תשומת הלב אל עצמאות האובייקטים או אל שאלות מטא-ספרותיות, ואם כאמצעי לייצוג קיום אנושי מנוכר, אטום ורווי הדחקות.²⁸

העדפת "פני השטח" של קורן מעלה עיקרון מטא-פואטי חשוב: הערעור של יצירתו (גם אם אינו מושכל או מכוון) על מוסכמות פרשניות רווחות, העולות מעצם ההבחנה בין פני שטח למעמקים ובין הגלוי לנסתר. מאחורי הביקורת המדגישה את המתח בין הרובד הגלוי המפורט והמוחשי לבין הרובד הסמוי הטעון, שקורן בוחר להשאירו סתום ובלתי מפורש, עומדת ההנחה כי מתחת לפני השטח של התיאור או האירועים מתקיימים רבדים תת-קרקעיים הטעונים פענוח. טענה זו מקורה במתודה של "קריאה סימפטומטית", גישה פרשנית ששלטה ברמה בשדה האקדמי של הספרות ההשוואתית עד לפני כשני עשורים, בעקבות אימוץ מתודות פסיכואנליטיות, פמיניסטיות ומרקסיסטיות.²⁹ קריאות סימפטומטיות יוצאות מנקודת ההנחה כי האספקט המעניין ביותר של הטקסט, או האמיתות החשובות המצויות בו, תמיד "מודחקים" או בלתי נראים, וכי על הפרשן לחתור אחר גילוי המשמעות הסמויה, המסתתרת מאחורי זו הגלויה, האילוסטרטיבית כביכול.³⁰ הנחות יסוד אלה עמדו בעשור האחרון במוקדו של פולמוס תאורטי, שהחל, במידה רבה, בהצעתה של איב קוסופסקי סד'וויק להמיר את הקריאה ה"מפרקת" בקריאה "מאחה".³¹ המחשבה מחדש על הקריאה הסימפטומטית ועל מובנותה מאליה במחקר הספרות זכתה לביטוי מניפסטי רועם בגיליון מיוחד של כתב העת *Representations*, שאיגד יחדיו שלל קריאות תחת הכותרת "Surface Reading". בפתח דבר מעורר מחלוקת ביקשו עורכי הגיליון סטיבן בסט ושרון מרקוס לא רק לקדם קריאות החורגות מהנחות היסוד של הקריאה החשדנית, אלא גם לבסס אתיקה חדשה של קריאה, המעמידה במרכזה את מה שהטקסט אומר על עצמו במקום את הפרשן.³² במאמר זה אני מיישמת כמה מההיבטים

28 על התהליכים הקוגניטיביים והרגשיים שמעוררים סיפר של "עין-מצלמה" ופואטיקה אובייקטיביסטית ראו: Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, London: Routledge, 1996, pp. 128-132, 143-148; F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Charlotte Goedsche (trans.), Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 232.

29 מייצגה המובהק ביותר, ומי שהעניק לה ניסוח אידאולוגי שיטתי, הוא פרדריק ג'יימסון. ראו: Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

30 Stephen Best and Sharon Marcus, "Surface Reading: An Introduction", *Representations* 108, 1 (Fall 2009), p. 3.

31 ראו, איב קוסופסקי סד'וויק, "קריאה פרנואידיה וקריאה מאחה, או: אתה כל כך פרנואידי, אתה בטח חושב שהמסה הזאת היא עליך", מאנגלית: מאיה מיכאלי, אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 145-173. למיקום השיח של "קריאת שטח" בהקשר דיסציפלינרי רחב ועל רקע זרמים תאורטיים משיקים (כגון הפורמליזם החדש, פוסט-ביקורת וסוציולוגיה של הספרות), ראו איילת בן-ישי, "לקרוא את פני השטח: תיאוריה ללא ביקורת?" תיאוריה וביקורת 50 (חורף 2018), עמ' 313-331.

32 ראו חן אדלסבורג ואיל בסן, בהקדמה לגיליון שראה אור לאחרונה של כתב העת אות, שהוקדש לפיתוח ביקורת של פולמוס קריאת שטח: "הדרך שבה אנחנו קוראים, כאן ועכשיו: הקדמה", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 5-16. ראו במאמר זה גם על הדומיננטיות של קריאה חשדנית במחקר הספרות העברית (עמ' 12-14).

של קריאת שטח (כותרת רחבה הכוללת קריאות שונות מאוד זו מזו), לא מתוך שלילה גורפת של המתודה הפרשנית החשדנית, אלא מכיוון שקריאה המתרכזת ב"פני השטח" של העולם המיוצג בנובלה של קורן, כמו גם קריאה המתרכזת ב"פני השטח" של הטקסט, נראית לי הקריאה הפורייה ביותר בטקסט **המסוים** הזה. בהתמקדותו המובהקת בהיבטים חומריים (פיזיים-קוגניטיביים וכן לשוניים-טקסטואליים),³³ הטקסט של "יוליק" מיתר במידה רבה מאמצים בלשיים סימפטומטיים, ומאותת לקוראות ולקוראים כי המשמעויות הגלומות בו זמינות מאוד לפירוש, דווקא מתוך התבוננות קרובה במה שמצוי על פני השטח. או, כפי שכתבה איילת בן-ישי על טקסט אחר, זוהי קריאת שטח של "כתיבת שטח": "כתיבה שעסוקה – הן בצורתה והן בתוכנה – בשאלות של עומק ופני שטח".³⁴ בסעיפים הבאים אהב בין שאלת הראייה ושאלת הפרשנות ביצירה של קורן באמצעות קריאת הפואטיקה החושית ב"יוליק" על פי מושג הראייה של הפילוסוף מוריס מרלו-פונטי. תפיסת הראייה של מרלו-פונטי מאפשרת לפרש את הטקסט של קורן בלי לטשטש את הממד הפיזי החומרי של ייצוגי הראייה והמרחב, ובלי לכפות עליו קריאה מטפורית או סימפטומטית כוללת. לצד זאת, אחדים מן הפרטים ב"יוליק", כפי שנראה בהמשך, יוצאים נשכרים גם מקריאה כזאת.

ג. ראייה וחסימה

ההיסטוריון של הרעיונות מרטין ג'יי טען כי הסדר הקרטזיאני, בשילוב רעיון הפרספקטיבה של הרנסנס, הוא המודל החזותי השליט ו"המשטר הסקופי" ההגמוני של העידן המודרני.³⁵ על פי דקארט יכול הסובייקט להשיג את החיצוני לו (כולל גופו-שלו) באמצעות החשיבה או "כוח העיון", ולא באמצעות החושים או הדמיון.³⁶ הפילוסופים מרלו-פונטי וז'אן-פול סארטר נודעו כמבקרים בולטים של מודל הראייה הקרטזיאני: שניהם ביקרו את נורמת הראייה הרציונליסטית, המסתמכת על התבוננות עצמית סובייקטיבית על העולם החיצוני ועל התייחסות אל העולם כספקטקל הנצפה מרחוק על-יד השכל.³⁷ במסה העין והרוח, העוסקת בראייה ובציון, קורא מרלו-פונטי למחשבת

33 על ההיבט החומרי של המילה אצל קורן ראו, עמיר, הערה 4 לעיל.

34 בן-ישי, הערה 31 לעיל, עמ' 322. ראו שם גם ביקורת על בסט ומרקוס. כמו כן, ראו: אורלי לובין, "קריאה פמיניסטית: המהפכה שכן התרחשה", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 77-129; Elizabeth Weed, "Intervention: 'The Way We Read Now'", *History of the Present* 2, 1 (April 2012), pp. 95-106.

35 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, 35 Seattle, WA: Bay Press, 1988, pp. 3-23. ב"משטר סקופי" הכוונה למערכת הנורמות והתבניות המארגנות את פעולות ההתבוננות וההבטה בהקשר היסטורי-תרבותי מוגדר.

36 רנה דקארט, הגיונות על הפילוסופיה הראשונית, מצרפתית: יוסף אור, ירושלים: מאגנס, 1950.

37 Martin Jay, "Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight", David Michael Levin (ed.), *Modernity and The Hegemony of Vision*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993, pp. 143-145.

המדע (מחשבת "מבט־העל") לחזור ל"ישנו" קדום יותר [...] לשטח, לקרקע של העולם המוחשי ושל העולם המעובד, כפי שהם בחיינו שלנו, בעבור גופנו.³⁸ על־פי מרלו־פונטי, הרואה משוקע בנראה בגופו, ולפיכך "אין הוא רוכש בעלות על מה שהוא רואה: הוא רק מתקרב אליו באמצעות מבטו, הוא נפתח אל העולם".³⁹ בשונה מסארטר, התופס את היחסים הבין־סובייקטיביים כיחסים של תלות ושעבוד, מרלו־פונטי רואה את האני ואת האחר כסובייקטים שותפים האחוזים זה בזה, כפי שהם אחוזים יחדיו בתוך הוויית העולם, ועומד על החפיפה שבין הראייה של הסובייקט לבין העולם הנראה.⁴⁰ הוא מצביע על חשיבותו של תהליך קליטה פרה־רפלקטיבי, המסתתר בכל ראייה שהיא ומהווה לה תנאי, וטוען כי קליטתנו החזותית של העולם חייבת להשתלב עם קליטה בחושים אחרים כדי לתת מובן לחווייתנו את העולם.⁴¹ במרכז חוויית ההכרה והקליטה של העולם עומד הגוף. הגוף אינו חיצוני לאני הרציונלי, ונכלל בעולם הנראה:

גופי הוא דבר מן הדברים. הוא אחד מהם, אחוז ברקמת העולם [...] ומצד שני, מכיוון שהוא רואה ומתנועע, גופי מחזק את הדברים במעגל סביב עצמו. הדברים הם נספח או המשך שלו, הם משובצים בבשרו; הם חלק מהגדרתו המלאה.⁴²

שילוב החושים ופעולתם המשותפת בסצנה שבה יוצא יוליק מהגומה בפרדס (התפוזים המכים בגוף, ראיית ניצני התפוז, נשימתם אל הריאות) מבהירים כי לראייה אין כל קדימות על חושים אחרים. הפעלת חוש הראייה מעורבת תמיד בחוש המישוש, כלומר במגע ישיר בדברים. בזכות המבנה הסימולטני הזה, חוויית הקליטה של יוליק את העולם הנפרס לפניו היא חוויה חושנית שלמה. יוליק משוקע בנראה דרך גופו וכך הוא יכול להתקרב אל העולם ולהיפתח לפניו, כפי שהעולם נפתח אליו ("הכל פתוח מול עיניו"). ההתמסרות שלו אל מלאותו של העולם מחייבת התמזגות של הצופה במושא הנצפה; היא אינה מיידית או טבעית, אלא מלמדת כי פריסת העולם מול עיניו כרוכה במאמציו של יוליק להשתקע בעולם זה – הטבע נפרס מול עיניו כי קודם לכן הוא נארג אל תוך גופו – בשריתות ובדקירות הקוצים ובליטוף האוויר הצח.

הרצפטיביות אינה עושה את יוליק לאובייקט פסיבי (לעומת דמויות רבות אחרות בסיפורים של קורן), אלא היא גורם אקטיבי בחשיפתם ובמימושם של הפוטנציאלים המגוונים של המרחב. ההיצמדות של הטקסט לנקודת המבט שלו, האחוזת בדינמיות של הדברים הנראים, מסבכת את הראייה הרציונלית והבעלתנית של אותו "צופה אבסולוטי" קרטזיאני. המערך החזותי בנובלה אינו מובנה אפוא על ידי מבט אובייקטיבי מרוחק, אך

38 מוריס מרלו־פונטי, העין והרוח, מצרפתית: עירן דורפמן, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 31–32.

39 שם, עמ' 35.

40 Jay, הערה 37 לעיל, עמ' 156; Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Alphonso Lingis (trans.), Claude Lefort (ed.), Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968, p. 143

41 Jay, הערה 37 לעיל, עמ' 156.

42 מרלו־פונטי, הערה 38 לעיל, עמ' 36.

גם אינו משועבד לסובייקטיביות של המבט המשליך, אלא מעורב ממש בתוך הדברים. הדומיננטיות של עקבות הטבע והמרחב בגופו של יוליק ובשדה הראייה שלו, כלומר ”שיבוצם” בבשרו, היא הסימן המוחשי להבנתו את העולם כהוויה התובעת מהאני לקבל את ”הנוכחות של מה שאינו אני, של מה שקיים בפשטות ובמלאות”,⁴³ דווקא מתוך המשוקעות הטוטאלית בו. משוקעות זו מזמנת אפשרויות רבות של ראייה לפרטי-פרטים, אך היא כרוכה גם בהכרה במחסומים העומדים בפני הראייה.

המעורבות בדברים כתנאי לראייה, בצד חוסר אפשרותו של הרואה לרכוש בעלות על מה שהוא רואה, מומחשות בנובלה גם על דרך השלילה: בשלילה חמורה של סוג אחר של מבט – מבט מציצני של סובייקט המוציא את עצמו מההתרחשות; ובהמחשת המגבלות של הראייה – כשמדובר בניסיון להכיר ולקלוט מרחבים והוויות שגבולות פוליטיים וחוויתיים חוצצים בינם לבין הרואה.

יוליק, דמות חקרנית וסקרנית, מציץ פעם אחת לאורך הנובלה למקום אסור, שאינו רוצה לראות. ההצצה מתרחשת בפרק ”מריטה”, שבו הילדים גוררים את יוליק אל צריף השוחט, שם אימו מורטת עופות: ”מקום שהוא יודע עליו אבל לא רוצה לראות [...] המקום שאמו לא דיברה עליו מעולם” (עמ' 29). סצנת השחיטה האלימה ועבודת המריטה המבישה של האם מתוארות ברובן מנקודת המבט של המספר, ולא של יוליק:

ראשים של ילדים, ושיניים חשופות, בולטות, כלואות בגשרים דקים של מתכת, ממלאים את החלון המשקיף על התעלה הצרה. גם יוליק מסתתר ביניהם. [...] גם אמו של יוליק עומדת שם, כפופה. [...] עיניה מושפלות. יד אחת שלה אוחזת בשורשי הכנפיים של העוף, האחרת מורטת את נוצותיו. רגליו של העוף עוד קשורות. גם עיני הילדים עוד בחלון. היא לא מביטה לעברם. היא לא רואה אותו. (עמ' 30)

קורן אינו מתאר את הסיטואציה מבעד למבט מציצני מרוחק, אלא משתי זוויות ראייה: האחת, זו הקיבוצית של הילדים ושל יוליק, המציצים באם; והאחרת, זו הממוקמת בתוך הצריף, כלומר בתוך מוקד ההצצה (שאינה של האם, המסרבת להביט). זהו מעין ”מרכז ריק” שנעדר תווים אנושיים של ממש⁴⁴ – מוקד דיאקטי-תודעתי או נקודת מגוז מרחבית-טמפורלית שאינם מאוכלסים בצופה אנושי.⁴⁵ מבעד לזווית הראייה הפנימית לסיטואציה, הילדים המציצנים מעוצבים כחיות טורפות, באמצעות הסינקדוכה של השיניים החשופות: ”שיניים חשופות, בולטות, כלואות בגשרים דקים של מתכת”. קורן שולל את אפשרות הייצוג של הסיטואציה מנקודת מבט מציצנית, שעשויה להפוך את האם לאובייקט, ומאזן אותה בנקודת מבט אנונימית, המביטה בחזרה במציצים והופכת אותם להכפלה של שני מושאי המבט: של התרנגולות, שהחופש והחיים נגזלים מהן,

43 שם, עמ' 76.

44 נקודת מבט מסוג זה רווחת יותר בסיפורים המוקדמים של קורן וגם בכך ניכר השוני של טקסט אוטוביוגרפי וסובייקטיבי זה מהחלק הארי של הקורפוס הקורני.

45 Fludernik, הערה 28 לעיל; Stanzel, הערה 28 לעיל.

ושל האם, מושא ההצצה הכלוא בשדה הראייה של הילדים. החזרה הרטורית העודפת על התיבה "גם" ("גם" יוליק מסתתר שם, כפי ש"גם" אימו עומדת שם) מממשת גם היא את פילוסופיית הראייה של קורן. היא מאפשרת להימנע מסימון של נושא תחבירי, כלומר של נושא המשפט ושל מושא ההצצה. המחויבות לייצוג הדברים מתוך מעורבות מושגת גם ברמה הנרטיבית והתפיסתית, באמצעות חוסר נכונותו של יוליק לראות את שאפשר לראות רק בהיחבא ובגנבה. יוליק מעלים במבטו את הילדים המציצים באם, מתוך סירוב עיקש להביט בהם מביטים באימו: "ילדים אחדים עוקבים אחריה, עוצרים בין ארגזים זרוקים, ריקים והפוכים, וצופים בה. הם נבלעים לרגע בעשן הדליל שמגיע מהלהבות" (עמ' 32).

היבט נוסף של ראייה שהטקסט מתעמת איתו הוא נרטיבי ומטא-נרטיבי גם יחד: שאלת היכולת לראות ולהכיר את מרחבו ופנימיותו של האחר. יכולת זו נבחנת ביחס לדמויות פלסטיניות מהכפרים השכנים ובעיקר דמותו של צאלח, סוחר ערבי גידם מהכפר השכן ביאר עדס (שהאב, ובעקבותיו יוליק, הוגה "בִּיְרֵדָס"). צאלח מקיים קשר כלכלי יום-יומי עם אביו של יוליק, בעבודה ובמסחר. במהלך הטקסט פזרות אמירות שונות של הוריו של יוליק, המעידות על חשש מפני התקפות של הערבים השכנים ומהדהדות את היחס החשדני שהיה מקובל כלפיהם בשנות הארבעים של המאה העשרים. האם מביעה דאגה למשפחתו של צאלח כשהיא מבקשת למסור לה חפצים ישנים, אך בה בעת מסמנת את צאלח כזר בלתי אמין, באומרה כי "טוב שהוא לא גנב" את פרדת המשפחה שמצא – והשיב (עמ' 45). העוינות המובלעת יותר של האב מתבטאת באמירתו כי כל הילדים הערבים דומים זה לזה, ובאגדה ישנה שהוא מספר, על פלאח שנהג לרתום את אשתו למחרשה וזנח את המנהג המתועב רק בזכות שומר השדות היהודי, שהמציא אמונה תפלה כי אם האשה תעבוד קשה לא ייוולד לו בן, אלא בת (עמ' 125-126).⁴⁶

המפגשים עם צאלח ונוכחות הכפר השכן חוזרים לכל אורך הנובלה. מפגש אחד בלבד, שלתיאורו מוקדשים שלושה עמודים בסך הכול, מתרחש בכפר הפלסטיני. כניסתו של יוליק אל הכפר מתאפשרת בעקבות שיבוש סדר היום של חיי המשפחה – כשהאם נעדרת מהבית ויוליק מורשה להתלוות אל אביו בעבודתו ולבקר בכפר – אך נאסר עליו לרדת מהעגלה. בתיאורי הכפר הערבי מבעד לנקודת מבטו של יוליק מודגשים העזובה וחוסר הסדר, אך גם הדמיון בינו לבין המושבה. בכפר פוגשים יוליק, האב וחברו אשכנזי במורה הכפר – המורה "שלהם" – הקורא לקבוצת זקנים מעיתון החודש שעבר (עמ' 128). לאחר חזרתם למושבה נמסרת תמונה כמעט זהה של המורה קיפניס, המסביר ארוכות את ענייני השעה ומחווה את דעתו לאנשים העומדים איתו ליד לוח המודעות (עמ' 130). המושבה והכפר מצטיירים שניהם כמרחבים פרובינציאליים וחונקים מעט אך אינטימיים, שבהם לכל אחד מהתושבים תפקיד מוגדר שאין לערער עליו, גם אם

46 ההיגיון של הסיפור שאוב מהתזה הקולוניאליסטית, שלפיה הערבים הם "פרימיטיבים" הזקוקים לתרבות, אולי אף לגאולה, ושאת אלו יביאו להם המתיישבים היהודים-האירופים. קורן מקפיד לציין בהערה בפתח הפרק כי הסיפור מבוסס על יומנו של השומר נתן פיש, השומר בספריית כפר סבא, ובכך כמו מבקש להדגיש את אופיו התייעודי, הכביכול לא אידאולוגי, של שילובו בנובלה.

הוא נדמה מגוחך וחסר תוחלת. בתודעתו של יוליק, נוצרת קרבה בין אנשי הכפר ליהודי העיירה בגולה. אישה העוטה סינר רקום נדמית ליוליק כסבתו: "אשה, שסינר רקום קשור למותניה, סבתו של יוליק בתמונה, הציצה בהם מפתחו של בית חומר קטן" (עמ' 128). לשון המשפט נסמכת על תודעתו של יוליק, שאינו סתם מדמה את האשה לסבתא אלא רואה בה את סבתו ממש, כפי שהייתה בצעירותה, בביתה באירופה: "סינר תחרה קטן פרוש על שמלתה הרקומה והארוכה" (עמ' 144).

למרות הקשר היום-יומי, המפגש בין צאלח (ותושבים אחרים מהכפר) לבין תושבי המושבה היהודים תמיד זהיר, מתוחם ומוגבל. התנועה בין שני המרחבים מוגבלת עוד יותר כשמדובר בתנועה מהכפר אל המושבה. המפגש המדוד בין אנשי המושבה לתושבי הכפר הפלסטיני מיוצג בתיאור תנועתו של צאלח במרחב – תנועה מחושבת העוקפת את הדרכים הראשיות. מעקב המספר אחר תנועתו של צאלח מתווה את החלוקות המרחביות של העולם המתואר:

צאלח כמעט שלא נכנס למרכז המושבה. [...] רק כשנסע עם מישהו מבני-משפחתו לדוקטור ריכטר, ונכנס השכם-בבוקר לרחוב רוטשילד, ראו אותו פועלים אחדים ועוברי-אורח. כשנסע לכפר סבא הערבית, או לקלקיליה, עקף את בתי המושבה ואת שדות הבקיה ותפוחי-האדמה, ולא נכנס לרחובותיה. [...] העגלה של צאלח היתה נבלעת בצל הברושים שבשולי הפרדס, נעלמת מאחורי ביצת הנרקיסים וקבר בנימין, קשתות החאן הגדול והדקל שסוכך עליו. (עמ' 46)

קטע זה, הנמסר מנקודת מבט חיצונית, חושף לקוראים אזורים ואורחות מרחביות שאולי אינם ידועים ליוליק. אך אף שהמספר המתאר את תנועתו של צאלח חיצוני לעולם המיוצג, הוא מקפיד למסור את תיאורו מנקודת מבט קולקטיבית כביכול, של בני המושבה, הממוקמת במרחב ולא מחוצה לו. התנועה אינה מתוארת במבט מלמעלה, במתכונת של מפה, וגם לא דרך עיניו של צאלח עצמו, אלא כמסלול המסורטט מבעד למבט קיבוצי, המוצב בעמדה פנימית למרחב, ולכן העגלה נבלעת ונעלמת גם משדה הראייה שלו.⁴⁷ היעלמותו של צאלח אל מעבר לביצה ולקבר מסמנת את הגבולות החיצוניים של המושבה ואת אזורי הגבול שלה. מעבר לגבולות אלה, כמו אל תוך פנימיותו של צאלח הערבי, ראייתו של יוליק כמו של המספר – שליחו של המחבר – אינה משגת.

המגבלות והחסמים העומדים בפני ראייתו של המספר בכפר מיוצגים באופן אישי יותר במפגש החורג מהדינמיקה הכלכלית הפונקציונלית המאפיינת בדרך כלל את יחסי שתי המשפחות. צאלח, אשתו ובנו החולה מגיעים אל רופא המושבה וממתינים זמן רב עד שיתפנה לקבלם.⁴⁸ מבטו של יוליק מתמקד במאפיינים המסורתיים הזרים של

47 דה סרטו מבחין בין שני סוגים של "סיפורי מרחב": המפה – תיאור המרחב לפי ידיעת סדר המקומות; והמסלול – פעולה ממרחבת, המקבילה ל-"speech act", העוקבת אחר מסלול התנועה במרחב (דה סרטו, הערה 21 לעיל, עמ' 248-253).

48 יוליק הנבוך שואל את אביו: "עד מתי הם יחכו ככה?", ואילו אביו המפוכח עונה: "עד מתי?" הצליף אביו בגבה של הפרדה. 'עד שהרופא יקרא להם' (עמ' 23).

אשתו של צאלח ובנו החולה, ואינו מצליח לפרוץ את מחסום ההבדלים התרבותיים והפוליטיים: "גדילים ירוקים, שחורים ואדומים, גלשו לצידי הרעלה השחורה של האשה. מטבע נחושת היה קשור לצווארה. יוליק הסתכל בה, חיפש מבעד לגדילים את עיניה, אבל לא ראה דבר. ענן של זבובים ריחף מעל לאשה וליד" (עמ' 22). יוליק מחפש את עיני האישה בניסיון לרדת לעומק הדברים ולהכיר לאשורו את המראה שלפניו, אך הדבר אינו מתאפשר. בסיטואציה הזאת, שבה הוא פוגש את ההשתקפות הזרה של משפחתו – שמעמדה במרחב אינו שווה למעמדה של משפחתו – הוא אינו רואה דבר.

קורן מקפיד אפוא לייצג את המרחב מבעד לנקודת תצפית אנושית, אך מכיר במוגבלותה ההכרחית. בכך נענית הפרוזה שלו למוסכמות של "משטר סקופי" מודרני, שהתקיים לצד "הסדר הקרטזיאני" ההגמוני ועמד בצילו: "אומנות התיאור" של הציור ההולנדי במאה השבע־עשרה. התיאור ההולנדי ביקש לדחות את העמדה הסמכותית של הצופה ולהמיר את ההייררכייה והקישורים האנלוגיים הקרטזיאניים בייצוג פני השטח הפרגמטריים והמפורטים של העולם. הוא חתר לתאר את העולם המיוצג, ולא להסבירו.⁴⁹ בדומה לאומני התיאור, קורן ממקם את הצופה (או הרואה) בתוך הסצנה ומעצב אותו כנוכחות ניידת, ולא בעמדה סטטית חיצונית. הוא מעדיף את הפרטים על פני תמונה כוללת שגבולותיה תחומים במסגרת הציור או הסיפר. את נוף המושבה הוא מתאר דרך נקודת מבט הנתונה בתוך האירועים ובין האובייקטים הדוממים, ובכך מותיר את המשך דרכו של צאלח, כשהוא עושה אותה לבדו ולא עם אביו של יוליק, מחוץ למסגרת הסיפר. בהתאמה, קורן מבכר את חזותם ומרקמם המוחשי של האובייקטים ואת הפרטיקולריות של הסובייקטים על פני משמעויותיהם הסמליות או האמירה האוניברסלית או המופשטת הנובעת מהם. הסובייקט המביט חייב לא רק להיות ממוקם בתוך האירועים והדברים כדי לייצגם באופן מלא, אלא עליו להיות מעורב בהם ממש – כלומר, המרחב אינו יכול להיות מיוצג כשלם אחיד הנצפה מלמעלה, מבעד לעיני צופה חיצוני שמכותי שאינו נמצא באופן ממשי בתוככי המקום.

בתיאור המפגש עם המשפחה נחשפים המחסומים המסכלים את היכולת לראות בבהירות ומוגבלותה ההכרחית של הראייה הבלתי מעורבת. אך הייצוג המרחבי של ההייררכיות בין היהודים והערבים והחלוקות המרחביות, המוטעמות שוב כשמדובר בתנועה ההפוכה של ערבים אל המושבה היהודית, מלמדים כי למרות המאמץ של קורן לנטרל מטענים תרבותיים־סמיוטיים, בין העין של יוליק לעולם מתווך בהכרח "מסך של סימנים", המורכב מהשיחים השונים על הראייה, המבנים את הזירה החברתית.⁵⁰ התיאור

49 Jay, הערה 37 לעיל. ג'יי מבסס את הדיון שלו באומנות התיאור ההולנדית על הבחנותיה של היסטוריונית האומנות סוולטנה אלפרס. אלפרס נעזרת בניגוד של גיאורג לוקאץ' בין "סיפור" ל"תיאור" כדי להמשיג את ההבדלים בין אומנות הרנסנס האיטלקית לאומנות התיאור ההולנדית, ומקשרת את המודל שהעמיד הציור ההולנדי לקרטוגרפיה ולטכניקה המאוחרת יותר של הצילום. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, IL: Chicago University Press, 1984.

50 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, WA: Bay Press, 1988, p. 92

ה"ביהוויוריסטי" הניטרלי כביכול מתגלה אפוא ככל ייצוג אחר של ראייה, כמימוש של עמדה אתית בנוגע לראייה ולשימושה. ראייה אינה אמצעי, אך גם לא מטרה – היא מרכיב אחד בחוויה של התנסות ומגע עם העולם, וכזו היא כפופה לתנאי הראייה ולמיקומו המרחבי והפוליטי של הצופה ושל הנצפה גם יחד.

לעמדה אתית זו יש השלכות גם על ייצוגן של דמויות הפלסטינים בטקסט. צאלח, כפי שראינו, מעוצב כאדם קונקרטי, פרטיקולרי, המאופיין בעיקר באמצעות פרקטיקות של תנועה, עבודה וקיום חיי משפחתו. דמות אחרת של פלסטיני החוזרת בפרק "הובלה" היא ילד צעיר מכפר סבא הערבית, הרועה עדר פרות. במהלך היום פוגשים בו יוליק ואביו כמה פעמים, ובמפגש האחרון הוא מתגלה ליד בית אריזה פרוץ כשהוא פצוע וחבול, וכמוהו גם אחת הפרות מהעדר. שבוי הדיאלוגים בין האב לילדו אשכנזי ולפועל ערבי הנמצא במקום מרמזים לכך שהמכים הם אולי חיילים בריטים, שפשטו על בית האריזה כדי למצוא איש מחתרת, אך הטקסט אינו מבאר את ההתרחשות ואינו מציג סיטואציה ברורה או הסבר, מכיוון שהוא צמוד לנקודת המבט המוגבלת של יוליק, שאינו בקיא בבנכי הסיטואציה הפוליטית. במובן זה, הטקסט של קורן אינו מציג ביקורת מפורשת על יחסי הכוח במרחב הארץ-ישראלי-פלסטיני או ניסיון הומניסטי להזדהות מוסרית, כשעשה של יזהר, וגם אינו יוצר דמות מוכללת של "ערבי" או "פלסטיני", כשעשו, למשל, עוז ויהושע, הסופרים הבולטים בני דורו, שכתביהם המוקדמים נטו לאלגוריזציה של "דמות הערבי" (המערכת סטראוטיפים במודע).⁵¹ ההיצמדות למאפיינים החומרניים והחיצוניים של היחסים עם צאלח, הנובעת מתוך אתיקת הראייה שתוארה לעיל, מונעת ייצוג מוכלל וסטראוטיפי שלה, אך גם מותירה את דמותו חסומה וסגורה בפני היכרות של ממש, ולפיכך מונעת מימוש מלא של הפוטנציאל הביקורתי הטמון בייצוג פרטיקולרי מסוג זה.

ד. למידת המרחב: ילידיות והיסטוריה

כתיבת המושבה של קורן וריבוי תיאורי הטבע והמרחב מושפעים בדרכים שונות מסיפוריו של ס' יזהר, שהוא הסופר המזוהה ביותר עם תרבות המושבה העברית. כמו

51 ראו, למשל ב"נוודים וצפע" ובמיכאל שלי לעמוס עוז וב"מול היערות" לא"ב יהושע. על השימוש הסמלי האינסטרומנטלי בדמות הערבי ב"מול היערות" ועל הקשר שלו לנושא המרד באבות ראו, מרדכי שלו, "הערבים כפתרון ספרותי", גונבים את הבשורה: מסותיו הספרותיות של מרדכי שלו, באר שבע וחבל מודיעין: דביר ומכון הקשרים, 2018, עמ' 253–268. מעניין לציין כי ביקורת דומה הופנתה גם לייצוג השונה בתכלית של דמויות ערביות בסיפורת של ס' יזהר. ראו, למשל, אורי שהם, "הערבה הפתוחה, הפרדס הסגור והכפר הערבי: על מצבי יסוד ושאלות מוסר ביצירתו של ס. יזהר", סימן קריאה 3–4 (1974), עמ' 336–346. מחקרים רבים נכתבו על הביקורת של ס' יזהר על הכיבוש הישראלי של המרחב ועל האשמה המעורבת בנוסטלגיה של המספר היזהרי, המתבדל מאלימותו של הקולקטיב הישראלי. שאול סתר עמד לאחורונה על הבעיות הנעוצות בקריאות של "סיפור חרבת חזעה" דרך הציר הליברלי של יחיד-רבים. שאול סתר, "ס. יזהר, סיפור שלא נגמר: על קול צעקה של קהל יהודי-פלסטיני ב'סיפור חרבת חזעה'", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 6 (סתיו 2016), עמ' 191–213.

בסיפורי הילדות הארץ-ישראליים של יזהר, גם הנובלה של קורן מסרטטת במבט לאחור נרטיב של התבגרות ומתייחסת לשינויים שהתחוללו בנוף הפיזי והדמוגרפי של ישראל בשנות הארבעים. בדומה ליזהר, קורן שואל ב"יוליק" שאלות מהותיות על התגבשותה של ילדיות ארץ-ישראלית ועל היווצרותה מתוך יחסים מתוחים וקונפליקטואליים עם יושבי המקום הפלסטינים. שתי נקודות דמיון משמעותיות בין קורן לבין יזהר הן הקשר שנוצר אצל שני המחברים בין המודוס הילידי לאופן ייצוגו של המרחב הארץ-ישראלי; והזיקה בין עיצוב המרחב ליחסים בין-דוריים. על נקודות אלו אעמוד כעת כדי לחדד את האופן שבו מעוצב הקשר שבין זהות ילדית למרחב בטקסט של קורן.

שני המחברים מתייחדים בסגנון תיאור מפורט מאוד ובתשומת לב יתרה להיבט החומרי של המציאות (טבע, נוף, פרקטיקות חקלאיות ציוניות). עמית עסיס טען כי ההתמודדות של יזהר עם בעיית הילדיות הציונית (הכמיהה להיות בן בית במקום, בצד השאיפה לייצג את הארץ, הכרוכה באובדן התשוקה אל הארץ כתוצאה מכך) מושגת באמצעות הפיכת מושא התיאור מסופי ל"אין-סופי, לטרנסצנדנטי", בלתי ניתן לייצוג סופי.⁵² הפואטיקה היזהרית מודעת לפער שבין "הדבר עצמו" לייצוגו, ועם זאת מחויבת "להתחקות נאמנה אחרי הבלחות של התגלות 'הדבר עצמו' במציאות", העוטות אופי רליגיוזי.⁵³ גם קורן עסוק בפער זה (כפי שעלה, בין השאר, ברשימה על הקולנוע המצוטטת בפתיחה), וגם אצל קורן ניכרת נוסטלגיה בנוגע ליחס לחפצים ולפעולות כפי שהתקיים בעבר. לצד זאת, הגישה של קורן מפגינה יתר אמון ביכולת לייצג את "הדבר עצמו", וייצוג המציאות והאובייקט שלו אינו פולחני-רליגיוזי, אלא התנסותי, כלומר יוצר קשר בין ייצוג הדבר למעורבות פעילה בו.

נקודת דמיון נוספת מצויה בקשר שיוצרים שני הקורפוסים בין עיצוב המרחב הארץ-ישראלי לבין היחסים בין האבות החלוצים והמהגרים ובניהם ילידי הארץ, נושא שהעסיק גם סופרים אחרים בני דור תש"ח (למשל, משה שמיר). כפי שהראה דביר צור, היחסים בין ההורים החלוצים לבנים הילידים מוצגים אצל ס' יזהר באמצעות ייצוג יחסן של הדמויות למרחב.⁵⁴ צור מביא את העמדה המקובלת במחקר, כי יזהר הוא "הכובש הגדול של המרחב הישראלי", מי שעיצב באמצעים טקסטואליים את תחושת השייכות למקום הישראלי.⁵⁵ לעומת זאת, לטענת צור, הבית הילידי מרובה פנים (מקום של בעלתנות ותלישות, שייכות וניכור), וכולל גם התבטלות בפני הקשר של האבות החלוצים עם המרחב.⁵⁶

גם ב"יוליק" לקורן אופי ההיכרות של הילד עם המרחב מתנסח מתוך התמודדותו עם אביו ודרך ההבדלים שבין יחסם למרחב. האב ב"יוליק" מוצג כאיש עמל, שעבודתו

52 עמית עסיס, "ציונות, רליגיוזיות ואירוניה בייצוג המציאות הספרותי של ס' יזהר", מכאן יז (ספטמבר 2017), עמ' 41.

53 שם, עמ' 26.

54 דביר צור, "חזיון הולדת היהודי החדש בארץ החדשה" – על יחסי חלוצים וילידים בכמה מסיפורי ס' יזהר, או: על ריבוי הפנים של הבית הילידי", מחקרי ירושלים כח (2016), עמ' 170.

55 שם, עמ' 170.

56 שם, עמ' 171.

נועדה לפרנס את המשפחה ולשרוד בקשיי ההווה היום-יומי. הוא עוסק בחקלאות זעירה ובעבודת עגלונות, והטקסט אינו מוסר פרטים על השתייכותו האידיאולוגית, ולא פרטים סמיוטיים מקודדים המשייכים אותו לתרבות ההתיישבות העובדת – או לחלופין, לתרבות האיכרית של המושבות, כפי שהתעצבו בספרות היישוב. לצד זאת, פעולותיו ממוקדות בעיקר בתכליתן, ובכך הוא מזכיר את האבות אצל ס' יזהר, שבכתביו עולה ניגוד בין העבודה וסימון הטריטוריה המניעים את הפעולות של האב החלוץ, לבין הבן היליד, השואף להתאחד עם מרחב חסר גבולות.⁵⁷ במובן זה, גם אצל קורן, למשל בסצנת היציאה מהגומה בפרדס, אפשר למצוא דההודים של הפנטזיה הילידית הציונית, של "בריאה עצמית אוטוכתונית גברית", החושפת, כפי שכתבה חנה סוקר-שווגר, את "הקונפליקט האדיפלי המלווה את המעשה הציוני: הרצון להיוולד מן האדמה פירושו ניסיון 'להיפטר' מן האבות ולהיוולד ללא אב במעשה של הולדה עצמית מתוך אמא-אדמה".⁵⁸ חמוטל צמיר טענה כי תשוקה זו לשייכות ילידית, הכרוכה בטרנספורמציה של הזהות היהודית ציונית ושילית היהדות הגלותית, היא "ניסוח מהופך לתשוקה הלאומית-פוליטית לבעלות על הארץ".⁵⁹ פנטזיה זו מהדהדת ב"וליק" גם בהיזכרותו במעשה משובה של זריקת איצטרובלים על סבו של חברו גיורא, שהולך להתפלל עם תיק טלית בידו (עמ' 13). עם זאת, פנטזיית הילידיות מעומתת עם מציאות הקיום המרחבי של הבן היליד, עם הצורך ללמוד את המקום ואת אורחותיו, ועם שאלת השייכות והבעלות על הטריטוריה הביתית – ובעיקר במסע החיפוש אחר הפרדה, שנידון לעיל ושאשוב אליו כעת.

עלילת חיפוש הפרדה, העומדת במרכז הפרק הראשון בנובלה, כוללת כמה שלבי עלילה, שבמהלכם מתפצלות ונפגשות דרכיהם של האב ושל הבן פעמים מספר. תחילה יוצא האב לפנות בוקר לחפש אחר הפרדה, וכאן אף מובאים הבלחים של נקודת מבטו. יוליק, למורת רוחם של אימו ושל אביו גם יחד, רץ אחרי ומתעקש לעזור לו לחפש את הפרדה. במהלך החיפוש הוא סבור שהוא רואה את הפרדה בורחת מפניו ועוקף את האב המותש, נופל לגומה בפרדס, יוצא ממנה וממשיך לרוץ ולרוץ. האב, שכל רצונו למצוא את הפרדה ולהתחיל את יום העבודה שלו, מתחיל לרדוף אחרי יוליק וחובט באחוריו לאחר שהתרה בו קודם: "אם באת לשחק כאן, אז תלך הביתה. אל תחלום. תלך על-ידי ותסתכל" (עמ' 14). כשהאב מוצא את הרתמה שנפלה מגבה של הפרדה הוא מעמיס "אותה על כתפו", ממלא את מקום גופה בגופו ומכין את הרתמה לשיבתה (עמ' 10). יוליק בטוח שהפרדה מסתתרת בפרדס ושב ומסביר לאביו כי "היא עוד פעם שם, אני בטוח", "עוד פעם היא מתגלגלת" (עמ' 11, 13). אך במהלך הפרק מתברר כי היכרותו

57 למשל, ברומן מקדמות. ראו צור, שם, עמ' 182.
58 חנה סוקר-שווגר, "התפרקות מכונת הייצור הילידי: קריאה אנטי-אדיפלית ביצירת יורם קניוק", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 1 (סתיו 2010), עמ' 74. ראו שם על פירוק האידיאל הילידי ביצירה של יורם קניוק ועל התנועה הכפולה בין נוסטלגיה וכמיהה לילידיות לבין הנכחת התפרקות החזון הציוני ועיצוב הבריאה העצמית הילידית כמכונת ייצור שהשתבשה.
59 חמוטל צמיר, "מהיסטוריה למיתוס: מיתזציות של ילידיות בשירת דור המדינה", יותם בניזמן (עורך), משחקי זיכרון: תפיסות של זמן וזיכרון בתרבות היהודית, ירושלים: מכון ון ליר, 2008, עמ' 104.

עם המקום מוגבלת וטעונה התנסות נוספת, כמו זו של אביו המהגר. הוא מגיע לקרחת הפרדס שבה היה בטוח כי ימצא את הפרדה, אך הפרדה איננה. טעותו אף מובלטת על ידי הסימנים שהמקום מטביע בגופו ("כל גופו שרוט") ובעובדה שהעקבות הטבועות בחול, שבאמצעותן הוא מבקש למצוא את דרכו חזרה, אינן אלא שלו-עצמו ("רק את עקבותיו-שלו הוא רואה בתוך החול").

החיפוש אחר הפרדה אומנם מהדהד את סיפורו של שאול המלך, ש"חיפש אתונות ומצא מלוכה" (שמואל א 9), אך סיפורו של יוליק מבטל את הממד הסימבולי המרומם של נרטיב החיפוש. מה שיוליק מוצא אינו מלוכה, אלא פיסת טבע שעליו ללמוד להכיר. למרות היכרותו האינטימית עם המקום, יוליק, כאמור, אינו מצליח למצוא את הפרדה, והוא נוקט פעולות אקטיביות כדי להיטמע במרחב ולהטמיע אותו בעצמו:

מביט אל הפרדס, מחפש, לא רואה איש [...] ושוב מזנק ממקומו, רץ, קופץ על רגל אחת כמו תרנגול, כמו בקלאס, מנתר בשתי רגליו על חבל שאינו קיים [...] קרץ נסתר דוקר את רגלו והוא שוב מדדה, משפשף את כף רגלו בחול. (עמ' 16)

החיוויים הללו אינם מלווים באינטרוספקציה או גילוי של רגשות הילד (האם יוליק מרגיש אכזבה משום שלא מצא את הפרדה, או תחושת כישלון? או שמא בהזדהותו עימה הוא מייחל לשחרורה?). בכך, בין השאר, נבדלת הדמות מגיבוריו של זיהר, המתאפיינים בעולם פנימי (רגשי והגותי) עשיר ובנטייה לרפלקסיה משוכללת ולעיבוד של רגשות אשמה וגעגוע.

יוליק לומד תחילה כיצד להתנהג במרחב ולחדד את קליטתו בעזרת אביו, אך מגבש דרך מקבילה של הסתכלות במציאות, שאינה כפופה לתיווך של סמכות אנושית, אלא מודרכת בידי בעל חיים: הפרדה. בינה לבין יוליק נוצרת אנלוגיה כבר בתיאור החיפוש הכפול של האב – חיפוש אחר הפרדה הבורחת ואחר בנו החולמני. יוליק מדמין את הפרדה "מתגלגלת ומתכתשת עם גופה בחול" ומבקש כך לקרב בינה לבינו, המתחפר באדמת הגומה, "גופו שקוע בגומה, בין העלים היבשים. רגבים מתפוררים דוקרים את גבו" (עמ' 14). הוא מנסה להבין את עצמו ואת הפרדה כישויות הפועלות יחד, המתייחסות אל האדמה כאל אובייקט משותף ומוכר. העובדה שמדובר בחיה מבויתת והדגשת הפונקציה הכלכלית שהיא ממלאת מונעות רומנטיזציה שלה ומאפשרות קרבה בינה לבין יוליק, בן התרבות, שבעלי חיים מבויתים הם חלק משגרת יומו. האתגר שבמציאת הפרדה נובע מפריצת טבעה החייתי ומהתנערותה ממוסרות האדון המביית, אך גם מתחושת ההיכרות הקרובה עימה והעמדתה במבחן.

תיאור החרישה המשותפת עם האב בסיום הפרק מבטא גם הוא את רצונו של יוליק להידמות לפרדה ולאמץ את יחסה אל האדמה. כמו הפרדה, ש"ראשה מורכך" והיא אינה סוטה ממסלולה, כך "יוליק לחץ את המחרשה בכל כוחו ועיניו נעוצות בתלם שנפער באדמה" (עמ' 24). כשאינו מצליח לחרוש כך אביו מורה לו לא להסתכל על הארץ, אלא קדימה, אך גם החרישה המשותפת עם האב כשידו של האב לופתת את ידו אינה עולה יפה, והאב משחרר את הבן ללכת לנוח ולחכות לו בסוכת השומר.

בסיום הפרק, זמן קצר לפני שמתחיל לרדת גשם, האב חובש את כובע הקסקט שלו לראשו של יוליק. זיהוי אותות הטבע מצד האב מיתרגם לפעולה מעשית, שהיא גם מחווה טקסית של העברת מסורת העבודה מדור לדור, המשלימה את חבישת הרתמה ומצוותת לכל יצור את האביזר שעליו להשתמש בו. אך לעומת האב המעשי, המורגל זה כבר באורחות הטבע ובניצולו למטרות פונקציונליות – ובכך מממש בכל זאת את חזון הארציות הציוני בגוף העובד – הבן יוליק מצוי בעיצומו של אותו תהליך היוודעות למרחב, ומשתוקק לחוש אותו כל-כולו: "הוא הושיט את ידיו אל וילונות הגשם, ליקק את הטיפות שזלגו על פניו ונקוּו בין שפתיו. [...] נטפי בוץ פגעו בכפות רגליו, אך הוא לא זז ממקומו" (עמ' 26). את התנהגותו של יוליק במרחב מנחה השאיפה לממש את כלל הפוטנציאלים של המרחב – הגלויים והנסתרים שבהם. בשונה מאביו, הוא אינו מתעניין בתכלית של הדברים, אלא בחקירה חושנית של ה"ישים" המרצפים את עולמו. הפרק מסתיים בתיאור המרחק שבין האב החורש והבן: "הוא היה בסוכה לבדו. אביו רחוק ממנו, בלב השדה [...] עוד ועוד הוא התרחק ממנו" (עמ' 26).

ההבנה כי ידיעת המרחב מצריכה למידה והטבעת סימני דרך שייטיעו לו להתמצא בו, מתחדדת על רקע הופעתו של צאלח, שהוא – לא האב ולא הבן היהודים – הוא המוצא את הפרדה ומשיבה אל האב. צאלח מסביר כי הפרדה "עוד לא רגילה" ורוצה "הביתה" – כלומר אל הכפר הפלסטיני, שהוא גם כפר מולדתה שלה (עמ' 17). כאשר מדווחים האב והבן לאם על מציאתה, מתברר כי אין זו הפעם הראשונה שהפרדה בורחת אל הכפר: "עוד פעם אצלם", אמר אביו. 'רוצה הביתה', אמרה אמו" (עמ' 20). פתרון זה של "תעלומת" הפרדה מעלה אל פני השטח את שאלת הבית והשייכות. בשונה מיוליק ואביו, פירושו של הביטוי האינטימי "הביתה" בעבור צאלח, אך גם בניסוח החוזר של האם, הוא הכפר הפלסטיני, לא המושבה הארץ-ישראלית. שאלת הבית, כאמור, אינה נידונה במפורש בדברי האב וחבריו ולא במחשבותיו של יוליק. אך שאלת הבעלות על המרחב וההשתייכות אליו מתבטאת באופיה המיוחד של נקודת המבט של יוליק, הקולט את המרחב באמצעות היגיון ארכאולוגי: מה שעינו קולטת הוא אובייקט מרובד הכולל סימנים מוחשיים של ההיסטוריה שלו.

בימי המנדט, שבהם העלילה מתרחשת, הייתה המושבה כפר סבא סמוכה ל"כפר סבא הערבית" ולכפר ביאר עדס (עמ' 54). הכפר ביאר עדס נכבש ונחרב ב-1948 ועבר לשליטת מדינת ישראל, ותושביו גורשו ממנו. מ-1948 ועד 1967 הייתה כפר סבא יישוב ספר שעל קו החזית. אירועים היסטוריים אלה התרחשו אומנם לאחר ההווה הסיפורי, אך כשישים שנה לפני כתיבת הסיפור, וקשה לנתק את תיאורי המרחב מהידיעה הרטרואספקטיבית של מה שהתרחש בו לאחר מכן ומגורל הכפרים הפלסטיניים השכנים. רמזים לכך ניכרים בתיאור עמדתו של הילד, בהווה הסיפורי, כלפי הממד ההיסטורי של המקום.

יוליק מבקש להתחקות אחר ההיסטוריה של מרחב המושבה בהווה הסיפורי, לפני 1948, לא על פי סיפורים של מורים או הורים, אלא מתוך מאמץ תפיסתי המודרך על ידי היגיון ארכאולוגי. כך, למשל, הוא מאתר במבטו "בולי-עץ ארוכים, יבשים ומכורסמים, גזעי האיקליפטוסים שנכרתו בחלקה שבה בנו את בית-הספר" (עמ' 11), ואילו התיאור

של "המגרש הריק" שליד בית הספר החדש, המשמש כמגרש המשחקים של הילדים, מגלה כי אינו ריק כלל וכלל:

עשב, קוצים, פחים וקרשים [...] ערמות עפר וערמות אשפה יבשות. רק מתחת לענפי האזדרכת לא צומח עשב, ולא מפוזרים שברי פחים, קרשים ושאריות של אוכל. [...] רק אבנים אחדות, שנותרו מסלילת הכביש ברחוב השרון, מתגוללות על האדמה הקשה, ליד פרי האזדרכת. (עמ' 33. ההדגשות שלי, ח"ש)

אפילו במקום ש"רק" בו לא צומח עשב ולא מפוזרת אשפה מתגלה במהרה כי נותרו אבנים מסלילת כביש ופירות עץ אזדרכת. בניית "בית הספר העממי החדש" מותירה אחריה את עקבותיו של הטבע שסולק כדי לפנות מקום לתרבות ולמוסדותיה. הרטוריקה של קורן גדושה בתיבה "רק", המצביעה על נוכחותם העקשנית של אובייקטים שהיו אמורים להיות מסולקים – מהמרחב ומהעין שאינה סובלת כל דבר שאינו "מודרני" – אך הותירו סימנים מוחשיים. השכבה הקדומה נחשפת באמצעות ייצוגי השאריות והעקבות החקוקות במרחב הממשי, המנכיחים את חילופי העונות והשינויים הטבעיים, וכן את הפעולות האנושיות שנעשו במרחב – בנייה והריסה, תנועה, השלכת אשפה. כך, למשל, מתוארים השיירים שמוותרים אחריהם הטבע וסוכני התרבות בחצר צריף השחיטה:

קליפות של גרעינים ושל בוטנים, בדלי סיגריות, שקיות נייר חומות ושברי עץ, צפים על מי הגשמים שממלאים את אחת החביות. אלומה של ברזלי בניין, חתוכים וחלודים, מזדקרת מתוך החבית, שקוצים ירוקים וסביונים צהובים מעטרים אותה. (עמ' 31)

לאורך הנובלה נשנים ונוזכרים גם מאפיינים של מרחב "ערבי" בצידי הדרכים, שגם לרבים מהם אופי של שריד או שארית: גחלים כבויות, שרידים של מדורה, גללים של צאן ופח שמן חלוד, ובצידם עקבות של בעלי חיים: "עקבות של תנים, חיפושיות וקיפודים" (עמ' 25).

קורן מייצג את הדבר השלם באמצעות שבריו ושאריותיו. מה שנראה בעין מוגדר ביחס למה שהיה בעבר – אולי שקית המכילה דבר־מה, סיגריה בוערת, בוטן על קליפתו. רבים מהאובייקטים המתוארים, יצירי טבע וחפצים תרבותיים גם יחד, קשיחים ודוקרים: אבנים, בולי עץ, קוצים וברזילי בניין. אופן התיאור של הפרטים המרחביים ובחינת הקרביים של פחי זבל ומגרשים חושפים את האלימות המתחוללת במרחב ואת תוצאותיה: הרס, כריתת עצים, שחיטה וזיהום. יוליק מבין את מראה האובייקטים לפי מה שנגרע מהם בחלוף הזמן, וממקד את מבטו בשרידים, בעקבות ובהסתרות מרחביים המסמנים את מצב העניינים הקודם ואת ההיסטוריה האלימה של תרבות המרחב. שאיפתו של יוליק לממש את כלל הפוטנציאלים של הטבע והמרחב שסביבו היא אפוא גם ניסיון לתפוס את רובדי המרחב, על הסתרותיו הטבעיות והתרבותיות, ואת שכבותיו הקדומות, העולות וחושפות את ההיסטוריה הארץ־ישראלית הענפה של מלחמות, חילופי משטר ואוכלוסייה ובינות הטבע – המוטבעים כולם במרחב.

תיאור מאמץ ההשתלבות במרחב באמצעות חקירת ההיסטוריה החומרית שלו חושף את השקפתו המובלעת של קורן בנוגע להוויה הילידית. כמעט מתבקש להבין את תהליך הלמידה שיוליק עובר על רקע המתח המובנה בפנומנולוגיית המרחב הישראלית, בין האיידאולוגיזציה של המקום ובין השאיפה להשתחרר מאותה איידאולוגיה ולהיטמע בארץ.⁶⁰ מתח זה שולל, על פי זלי גורביץ' וגדעון ארן, את אפשרותה של הוויה ילידית ישראלית: קדימותה של אידיאת "המקום" על ה"מקום" במובנו הפיזי-גאוגרפי "פועלת כנגד הפיכת המקום למובן-מאליו, לילידי".⁶¹ אביעזר רביצקי מסביר כי המתח בין משמעותו המטפיזית של המקום לבין היותו אתר קיומי ופיזי שזור כחוט השני ברעיונות הגאולה הדתית והחילונית גם יחד.⁶² ב"וליק" מתברר כי הקשר הטבעי למקום והחפיפה בין המקום הפיזי למשמעותיו תובעים הסתגלות ולמידה מן הדור הראשון לילידות כמו מהמהגר, וכי גם הוא נדרש לתרגל את הקשר שלו למקום ולסגל את תהליך הקליטה שלו, כל זאת בעיקר באמצעות הפעלה מוגברת של החושים. אך נדמה כי בכך קורן מציע לנו להרפות מעט ממטען הייסורים האיידאולוגי הנלווה למחשבה הציונית על המקום. הטקסט שלו מייצג ילידיות פרטיקולרית, אך מאפשר להבין גם מקומות אחרים וילידיות אחרות כתופעה התובעת הסתגלות ומחויבת במידה של סבלנות וענווה בבואה אל המקום. הצורך בלמידת המרחב נובע מטיבה הפרובלמטי של המקומיות הישראלית ומהעבר-הווה הפלסטיני של הארץ, אך גם מהשקפה רחבה יותר של קורן בנוגע לזיקה שבין האדם למקום – הקשר בין הצופה למושא הצפייה בפרט, ומערכת היחסים החושית שהסובייקט מנהל עם העולם שהוא משוקע בו בכלל. תפיסת העולם וקליטתו מתבררת כתהליך מתמיד שאינו יכול להגיע למיצוי סופי שאנו. משוקעותו של יוליק במרחב, ובצידה המאמץ שהוא מפעיל כדי להכירו, מתבטאים בהצבעה חוזרת של הטקסט על הממד הפוליטי החומרי של המרחב, המכיל סימנים מוחשיים של ההיסטוריה שלו.

ה. הדרך שלא נבחרה: מרחב משפחתי והיעדר

המבט של יוליק מקיף את כל מה שהווה ומתהווה, וקולט ופורט גם את מה שהסתיים, נזנח או נשכח. בייצוג העקבות והשרידים המרחביים ובהכללת הנוכח והנעדר גם יחד מבקש קורן להעמיד בפני מבטו של יוליק – ובפני עינו של הקורא – את הסיפור

60 על ביטוין של מתח זה בהיסטוריה של הספרות העברית החדשה ראו, יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2007.

61 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום – אנתרופולוגיה ישראלית", זלי גורביץ', על המקום, ניצה דרורי-פרמן (עורכת), תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 25.

62 אביעזר רביצקי, "ארץ חמדה וחרדה: היחס הדור-ערכי לארץ-ישראל במקורות ישראל", אביעזר רביצקי (עורך), ארץ-ישראל בהגות היהודית בעת החדשה, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 1998, עמ' 39-38.

המקביל, "הדרך שלא נבחרה" ("The Road Not Taken")⁶³ האורבת בסוף משפטים ופסקאות רבים בשתי כפות ידיים ומלה. התבוננות במבנה הקובץ בכללותו ובחינת מה שלא אירע ולא הגיע לידי מימוש בעלילת הסיפורים, אף שהותיר סימן מוחש, מעלות תשובה נוספת לשאלת היחסים בין פני השטח למעמקי הנרטיב ולסוגיית למידת המקום. דמותו של יוליק מעוצבת לא רק בפעולותיו ובמעשיו, אלא גם בדברים שאינו עושה: במשחק הכדורגל הוא "רוצה לבעוט, לא יודע לאן, נתקע במקומו, לא זז" (עמ' 28). הוא מתעניין בפעולות שאינן יוצאות לפועל ובאירועים שאינם מתרחשים, כגון פרה המסרבת לחצות את התעלה,⁶⁴ או כיסיו של השכן המסתורי שרוליק וגנר (שנרמז כי הוא קשור לפעילות מחתרית מסוכנת), ש"שום דבר לא נופל" מהם (עמ' 35). הפעולות הללו (כמו תיאור שיירי האובייקטים, המתייחס למצבם השלם בעבר) מוגדרות על דרך השלילה: הפרה אינה משלימה את התנועה המצופה ממנה ואינה הולכת בתלם של חברותיה לעדר; והציפייה שמכיסו של שרוליק ייפול אביזר מפליל, כבעבר, מתבדה. האירועים שאינם מתבצעים או נשלמים, אך נזכרים בפי המספר, השואף למלאות וחוסר הייררכייה בתיאורו, טומנים בחובם אפשרות של התרחשות נוספת שלא מומשה.

הדרך שלא נבחרה או הדרמה שלא התרחשה, נובעת בעיקר מדמותה של האם, מרכז עולמו של יוליק ומקור ההימנעויות והשלילות בסיפור. האם מעוצבת כאישה מגוננת המעדיפה שבנה יישאר בבית וינגן בכינור, ושלא ילך עם האב לחפש את הפרדה או לשוטט ברחבי המושבה והכפרים. דבריה רצופים באיסורים ובלאוים, והיא מונעת מבנה "מראות קשים וסיפורים לא־יפים" (עמ' 95). למשל, האם מתרה בנן שלא יפתח את דלת התנור: "זוז הצידה", "זה מסוכן", "תצא עכשיו". יוליק מצהיר כי הוא "רוצה לראות", אך האם מגבילה את שדה ראייתו: "דרך החורים תסתכל" (עמ' 47–48).

יחסיו של יוליק עם אימו, שנוכחותה בבית אינה ודאית או בטוחה, מציעים גם הם הסבר למאמציו להיטמע במקום. בשונה מהאב, המסור לעבודה ומעורב בחיי המושבה, האם מתוארת כמי שמאסה במושבה, בבית המתפרק ובאורח החיים העמלני האפור של המשפחה. ספרי ההיסטוריה שלה, הפרוטומה של שופן וספרי השירה שהיא שומרת עליהם כבבת עינה תורמים לעיצובה כגיבורה מוחמצת, שחיי העמל הציוניים חונקים אותה וחוסמים את שאיפותיה הרוחניות. הנגינה בכינור, שיוליק שב ומתחמק ממנה ומייצגת את ההביטוס הבורגני, מתפקדת כפיצוי על חיי העמל האפרוריים ועל שאיפותיה המוחמצות של האם. מיאוסה מהחיים במושבה הפרובינציאלית עולה מהמשפטים הקצרים שהיא ממלמת לעצמה – "למה באתי הנה?" (עמ' 59), "זה בלתי־אפשרי כאן, הבית הזה" (עמ' 62), ומכמה צמתים עלילתיים שבהם נדמה כי היא עלולה לעזוב את הבית.

ב"תנור", הפרק השלישי בנובלה, מתוארת התקרבות עדינה בין האם למורה קיפניס, שהוזכר קודם. קיפניס הוא מורה בבית הספר העממי, רווק מרושל ונטע זר במושבה,

Robert Frost, "The Road Not Taken", *Mountain Interval*, New York, NY: H. Holt, 1916, p. 9

64 על אפיזודת הפרה ראו ברשימתה של נעמה צאל, "השבת של ישעיהו קורן", הארץ (2013/5/4).

שמגיע לבית המשפחה פעם בשבוע כדי להתקלח. האם חובבת הספרות מוצאת בקיפניס מפלט מחיי העבודה וממעשיותו האפרורית של האב, המשכיל פחות ממנה. נוכחותו של קיפניס, המביא עימו לַבֵּית ספר של המשורר ביירון, מלבה את תחושת ההחמצה של האם ואת השפעתם השוחקת של חיי העמל במושבה. בשונה מהאב, החפצים הקשורים לאם כמעט אף פעם אינם ממלאים את התכלית שנועדה להם: הספר של ביירון נשאר בביתם, אך האם מעדיפה לחפש תמונה של המשורר שכתב אותו. יחסה הבלתי תכליתי של האם לחפצים, יותר משהוא מבטא שאיפה בורגנית ל"תרבותיות", הוא משקף את אותן אפשרויות שהוחמצו בחייה ונשחקו עד דק במושבה.⁶⁵

התיאור המפורט של חיפוש האם אחר התמונה של ביירון מכיל בכל רגע את הפעולה הפשוטה שהיא מבצעת, אך גם את האפשרות שהיא לא מממשת:

היא פתחה את הדלת לחדר-השינה שלהם, נכנסה אליו, הדליקה את האור והשליכה את הספר הקרוע על מיטתם. [...] בכת-אחת היא פתחה את דלת הזכוכית של המדף התחתון ושלפה ממנו את הספרים. קבוצה אחר קבוצה משכה את הספרים והניחה אותם על המיטה [...] אחר-כך ניגשה אל ארון-הבגדים הגדול שמול מיטתם, לצד החלון, ופתחה אחת מדלתותיו. [...] היא פתחה את המגירה התחתונה, הוציאה את כל תכולתה ודחסה אותה למגירה שמעליה. (עמ' 59-60)

כל מגירה שנפתחת מעלה את האפשרות שהאם, שהצהירה קודם שהיא "לא נשארתי פה", תממש את איום העזיבה – ובהיסגרה מסכלת את האפשרות הזאת כמעט מיד: "אחר-כך אספה את הספרים שלה מן המיטה, הכניסה אותם למגירה שפינתה, וסידרה אותם בשתיים-שלוש ערמות" (עמ' 60). הדרמה הבלתי מוגשמת נוכחת בכל אחת מפעולותיה, המתוארות מבעד למבטו של יוליק, שאינו יודע מה תהיה הפעולה הבאה ולכן משתתף בציפייה לעזיבת האם וחרד ממנה. גם לאחר שהאם מחזירה את החפצים לארון, וברור שאינה עוזבת, האפשרות האחרת ממשיכה להיות נוכחת במעידתה על המדרגה שעל סף החדר: הספר "החל לגלוש על גופה [...] היא תפסה את הספר בשתי ידיה, התנוודדה לרגע,

⁶⁵ הסיפורים האחרים בקובץ, המלווים את הנובלה, הם במידה רבה ניסיונות להגשים את אותן אפשרויות שלא מומשו ולתאר דרכים אחרות שבהן היו יוליק והוריו עשויים ללכת. קובץ הסיפורים כולו בנוי במתכונת של נושא וריאציות – כל סיפור הוא וריאציה של קודמו, מממש את האפשרות שהוחמצה בו ומתווה דרך נוספת שלא נבחרה. למשל, בסיפור "הרים כחולים, כמו ים", המספר גם הוא על יוליק ועל הוריו ומתרחש לאחר קום המדינה, אימו של יוליק חוצה את הגבול האסור כדי לקטוף נרקיסים ופורצת את חיי העמל האפורים של המושבה והמשפחה. לעומת דמותה ב"יוליק", האם ב"הרים כחולים, כמו ים" מתמסרת לתשוקתה ליופי ומסכינה עם אובדן השליטה הכרוך בה. על חזרה ועל הדמיון של יצירת קורן ליצירה מוזיקלית ראו, עמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 119.

והזדקפה" (עמ' 61). הספר של ביירון, שהאב זורק בחמת זעם על הרצפה, ממשיך להזכיר את החמצת האם ואת האפשרויות שעמדו לפניה ולא מומשו.⁶⁶

ייעוץ העקבות, השיירים והאפשרויות שנזנחו, בצד המחסומים המוצבים בפני התערות גמורה במרחב, בולטים אפוא לא רק בייצוג הנוף הטבעי והחברתי על הקשריו האקולוגיים והפוליטיים, אלא גם ברובד המשפחתי והדומסטי של הסיפור. הדרמה המשפחתית מתרחשת בעולם הדוממים ובתיאור המפורט של פני השטח הנראים, שמובלעים בהם אזורים של עיוורון ואי ידיעה. עידן לנדו כתב כי הילדים בסיפוריו של קורן "מצויים תמיד במין שניות תודעתית של ידיעת-יתר וחוסר מודעות; הילד רואה הכל ושומע הכל ועדיין מצוי על סף הידיעה האמיתית".⁶⁷ הטקסט מדגיש את ניסיונו של יוליק לפענח את סודות הקיום (סודות הטבע, סודות המשפחה) ועומד על החסמים ההכרחיים העומדים בפני הראייה, אך גם ממחיש כיצד אפשר לחוות את העולם ולממש את מלוא הפוטנציאלים שלו דרך הנעדר או דרך מה שנשלל ואי אפשר לדעת אותו באופן גמור. על-פי מרלו־פונטי, ה"בלתי נראה" נמצא בתוך מעבה הנראה עצמו – "מהותו של הנראה היא היותו בעל מילוי של בלתי-נראה, במובן הצר, שאותו הוא מנכיח כהיעדר מסוים".⁶⁸ ההיעדר הוא העומד במרכז הפרק "הובלה", המקיף יום אחד בחיי המשפחה שבו האם נוסעת לרופא בעיר, ואף שההורים אינם מספרים ליוליק מדוע, מצירוף הפרטים העלילתיים אפשר להבין שהיא נוסעת כדי לעבור הפלה. דאגתו של יוליק ומצוקתו לנוכח ההדרה מסודות המשפחה אינן נמסרות דרך מחשבותיו המילוליות או תיאור של גרסתו, אלא באמצעות הקליטה החוזרת של עקבותיה המוחשיים של האם, המסמנים נוכחות והיעדרות.

לפני שהיא נוסעת, האם משאירה אחריה פסי אודם על לחיו של יוליק ושובל של מי קולון, המלווה אותו עד שהיא חוזרת הביתה. סיב של בשר מקציצה שהכינה הסבתא ושאל בתחילת היום נשאר בפיו, מציק ומזכיר את השיבוש בשגרת היום ואת היעדרותה של אימו: "הוא מישש אותו בלשונו, לחץ עליו, מצץ אותו, ניסה לסלק אותו, אבל הסיב לא יצא, התבצר במקומו, אפילו שארית של טעם לא עלתה ממנו" (עמ' 91). יוליק עוקב אחר עקבותיה של אימו, הנוסעת לבית החולים: "הוא הלך בעקבות העגלה, בין החריצים החדים שקרעו גלגלי הברזל בקרום הדק שציפה את החול. הוא פסע לאט, צעד אחר צעד, נזהר לא לפגוע בקרום היבש" (עמ' 81). סיב הבשר וריח האוֹד־ה־קולון, כמו העקבות שמותירה העגלה, מייצגים את חסרונה של האם ואת השלכותיו על שגרת היום, ובה בעת את נוכחותה המתמדת הטבועה במסמנים של היעדרה המטריד.

66 את האפשרות שאינה מתממשת או "הדרך שלא נבחרה" אפשר להגדיר כ"פונקטום" של התמונה המילולית שכותב קורן. האפשרות הבלתי נראית, שלא יצאה לפועל ואינה יכולה להיות מנוסחת או מיוצגת ללא האפשרות האחרת שמומשה, היא המנקזת אליה את הסיטואציה הנרטיבית כולה ואת קריאתה, בדומה לפונקטום שהגדיר רולאן בארת בכתביתו על צילום: "אם מכוון הוא ואם לאו, הרי הוא בבחינת תוספת; הוא מה שאני מוסיף לתצלום ואף-על-פי-כן כבר נמצא שם קודם-לכן". רולאן בארת, מחשבות על הצילום, מצרפתית: דוד ניב, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 59 (ההדגשה במקור).

67 עידן לנדו, "לראות את הכל, על סף הידיעה", הארץ (5/4/2013).

68 מרלו־פונטי, הערה 38 לעיל, עמ' 76.

היעדרה של האם מיוצג באופן החרף ביותר בחיתול קרוע שהיא משאירה אחריה, לאחר שהקיאא והשתעלה לתוכו. תיאור מצבו המשתנה של החיתול מחליף את הסבר נסיעתה של האם ההרה ואת מסירת רגשותיהם של יוליק ושל אביו בעקבות הנסיעה. זמן קצר לאחר שהאם נוסעת יוליק מוצא את החיתול הבודד תלוי על חבלי הכביסה. בהמשך היום החיתול כבר כמעט יבש, "אבל זבובים עוד עטו על ריחו, חגו וזימזמו סביבו" (עמ' 93). אחר כך האב מטביע את זיעתו בחיתול, מרטיב אותו שוב ולא מוריד אותו מהחבל, כמו מבקש לשמר את פעולתה האחרונה של האם ואת רטיבות החיתול עד שתחזור הביתה, ותשיב את הסדר הטוב על כנו. בעיצוב החיתול כמוטיב סמלי חורג הטקסט מפואטיקת "פני השטח" האופיינית לו, וכך גם קריאתי שלי מוטיב זה: החיתול הוא שלוחה מטונימית טוטמית של האם, המסמנת את תפקידה במבנה המשפחתי ואת התערערות המבנה עם היעדרותה, והוא מבליע את הסיבה שבעטיה הלכה האם לרופא. שיבתה הביתה לאחר שככל הנראה עברה הפלה בניגוד לרצונו של האב אינה מביאה את המשבר אל סיומו, כפי שאפשר ללמוד ממצבו של החיתול בסוף הפרק, החותם את הנובלה כולה: "הסמרטוט הזה לא יתייבש אף-פעם" (עמ' 141). יוליק מוצא את החיתול הלבן הזוהר מהגשם מתגולל בבוץ ותולה אותו מחדש על החבל. החיתול המלוכלך התלוי עדיין, מסמן את השיבוש בשגרת חיי המשפחה, אך בה בעת מאשרר את שייכותה של האם ל"שבט" המשפחתי ואת מחויבותה לו, ולו בעל כורחה. ההתעכבות של הטקסט על סימניו הפיזיים של ההיעדר, המונכח תמיד במרחב הציבורי והביתי, מצביעה על מה שבלתי נראה ובה בעת חקוק בתוכו, ואף פעם לא מגיע לידי מיצוי תפיסתי. העבר ממשיך להתקיים בהווה והוא לפות בתנועות ובאובייקטים הארציים והיום-יומיים ביותר.

לסיום, אני מבקשת לחזור ליחסים בין "פני השטח" ל"מעמקים" של הנרטיב ולשאלת פרשנותו של הרובד הסמוי, הבלתי נראה. בפרק "הובלה" יוליק נוסע עם אביו בעגלה, וכזכור, מבקר בכפר הפלסטיני, בזמן שהאם נעדרת מהבית. בדרך הוא פוגש בילד פלסטיני הרועה עדר פרות, לרבות אותה הפרה הנעצרת ומסרבת לעבור את התעלה. סיפור הפרה נמסר פעמיים במהלך הפרק, בשתי דרכים שונות. יוליק, מציין הטקסט פעמיים, "לא הסיר ממנה את עיניו" (עמ' 73, 75). גם בילד שב יוליק ומביט, ועיניהם נפגשות פעם אחת להרף עין: "עיניו הבריקו, ניצוץ שהבזיק מהן פגע לרגע בעיניו של יוליק ונעלם" (עמ' 75-76). בהמשך היום, כאשר הילד פצוע, יוליק חש את מבטו הנח עליו בצורה פיזית ממש:

זיק נגע בעיניו של יוליק. הוא הסתכל בסבך. לרגע נעלם הכל, רגלו רעדה, מבט חד פגע בו. משולי הדרך הציץ ביוליק פס הפיח השחור המתפתל סביב מקלו של הרועה [...] המבט החד שפגע ביוליק לא סר ממנו. לאט-לאט הוא הבחין בצללית האדם השחורה שמסתתרת מאחורי הענפים והעלים. [...] הנער, שהתחבא בין הענפים הצפופים והשורטים, יצא החוצה. [...] נפיחות עטפה את עינו השמאלית וחלק ממצחו. [...] עיניו נצצו. ידיו היו שמוטות לאורך גופו. הוא לא נגע בנפיחות שעטפה את עינו. (עמ' 133-134)

(134)

תיאור מפגש המבטים בין יוליק לילד הפלסטיני וחויית המבט שנעץ ביוליק ממחשיים היטב את הדגשת הפיזיות של הראייה ואת ההתנגדות שמעמיד הטקסט של קורן לקריאה פסיכולוגית או פוליטית רוויה של המבט. יוליק אינו מבקש לזהות או להבין את מקור אחרותו של הילד, ואינו קובע הבדל או דמיון ביניהם. יותר משמתואר כאן מפגש של מבטים, על כל המשמעויות שהוא נטען בהן (סובייקטיביות, אובייקטיביזציה, אחרות), מתואר מפגש פיזי בין שני זוגות עיניים, הפוקדים יחד הוויה ממשית, המוארת מכוחה של השמש.

תיאור מפגש העיניים, כמו גם עינו הפגועה של הילד הפלסטיני, מכילים רובד סמלי פוטנציאלי. הניצוץ מבזיק אל עיניו של יוליק היהודי מעיניו של ילד פלסטיני, הנפגעות בהמשך. אך נדמה כי מבנה המשפט של קורן במפגש הראשון ("עיניו הבריקו, ניצוץ שהבזיק מהן פגע לרגע בעיניו של יוליק ונעלם") מבקש למנוע את מימוש הפוטנציאל הסמלי הגלום בניצוץ המבזיק. המשפט הקצר מתאפיין בהתאמה מוחלטת בין מְשָׁךְ המפגש לְמֶשָׁךְ תיאורו. היעלמותו המהירה של הניצוץ ("ונעלם") וחתירת המפגש הראשון בהיעלמות הזאת חושפות את העובדה כי מימוש הפוטנציאל הפרשני הסמלי אפשרי רק בנוכחותו של זוג עיניים נוסף, זה של הקורא או הפרשן, ש"אריך" את משכו הקצר של מפגש המבטים ויחדור למפגש הגשמי האינטימי של שני זוגות העיניים.

המעצור שמציב כאן קורן בפני פרשנות סמלית הוא, כאמור, אחת הסיבות להתקבלותו האישית והחלקית בקאנון הישראלי. את יחסי הייצוג בין מבנה השטח למבנה העומק של הנרטיב בסיפוריו אפשר להקביל ליחסים בין ה"נראה" ל"בלתי נראה" על פי מרלור-פונטי. הבלתי נראה אינו סטרוקטורה מופשטת (מבנה עומק) המשתקפת בנראה, והנראה אינו כלי לייצוג או להסמלה בלבד (מבנה שטח). במקום זאת, הבלתי נראה מונכח בשיירים הפיזיים ובחריצים הריקים רק לכאורה של פני השטח הנראים. קורן מבהיר לקוראיו כי גם הבלתי נראה, הסודי או הסתום מצוי בהוויית הנראה ומוטבע בו: בחיתול המלוכלך ובחריצי העגלה, בבדלי הסיגריות, בקליפות הגרעינים ובגחלי המדורות.

מבטו של יוליק מתרכז במה שפעם היה "יש" והיום הוא שארית, עקבה או תוצאה אפשרית אחת מני רבות של "יש" שאבד, אך אף פעם לא אֵין גמור. זהו מבט מפצה, המבקש לעצור את ההתכלות המוחלטת, כפי שהוא מנסה לפענח ולייצג גם את מה שכביכול סמוי מן העין, אך למעשה טבוע בנראה, ב"פני השטח" עצמם.

הקתדרה להגות ופילוסופיה יהודית על שם מרטין בובר, אוניברסיטת גתה, פרנקפורט

דקלים, תמרים, חלב ודבש: על קובץ שירי העם הערביים

דקלים ותמרים שתורגמו בידי נתן זך וראשד חוסיין*

אריאל פרידן

וכל אחד, על מנת שיהפך לאדם נורמלי, צריך לעבור דרך אגדות, מיתוסים. מחמוד דרוויש¹

הקדמה: תרגום והידברות — על כרוניקה של כישלון ידוע מראש

ביום חמישי 9 באוקטובר 1958 התקיים מפגש חגיגי, ראשון מסוגו, בין סופרים ערביים לסופרים עבריים, בסטודיו של הסופר בנימין תמוז בתל אביב. יוזמיו והוגיו של המפגש – תמוז, בועז עברון וזאב שיף – ביקשו ליצור זירת תיווך בין-תרבותית, שתגשר על הקרע ההיסטורי והפוליטי, ותוביל לכינונה של מסורת חדשה וארוכת טווח של דיאלוג ספרותי ערבי-עברי. המפגש התקיים בעקבות הופעתם של תרגומים לטקסטים מן הספרות הערבית לעברית, לרוב בידי מרצים וחוקרי ספרות ערבית מודרנית וקלאסית, ובעיקר לצרכים אקדמיים, וכן בידי אנשי רוח יהודים-ערבים – הבולטים שבהם היו ששון סומך ודוד צמח, שראו בתרגום מערבית לעברית אפשרות לכינונה של המשכיות היסטורית יהודית-ערבית ואמצעי ליצירת קשר מחודש עם התרבות הערבית, קשר שנדרשו להדחיק במסגרת החיים ב"כור ההיתוך" הישראלי.² שנות החמישים של המאה העשרים סימנו גם את תחילת כניסתם האיטית של סופרים ערביים אזרחי ישראל אל הספרות הישראלית, בממות ספרותיות שמצאו בכתבי עת ערביים בישראל כמו השבועון החיפאי אל-אית'יחאד, שהיה הביטאון הערבי של המפלגה הקומוניסטית הישראלית, היומון אל-יום, ששיקף את

* ברצוני להודות למורי חנן חבר, שהדרכתו האקדמית ומסירותו העניקו לי השראה וסייעו רבות בכתיבת המאמר. תודתי נתונה גם לקורא האנונימי של המאמר ולמערכת כתב העת מכאן על הערותיהם הנדיבות, המחכימות והמועילות.

1 הלית ישרון, "הגלות כל-כך חזקה בתוכי, אולי אביא אותה ארצה": מחמוד דרוויש [ריאיון], מנחם פרי (עורך), איך עשית את זה? ראיונות "חדרים", בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 353.

2 לדיון מקיף בהיסטוריה של תרגום טקסטים מערבית לעברית ראו, חנה עמית-כוכבי, "לדעת ולהכיר את שכנינו גם מצד זה": על תרגומי הספרות הערבית לעברית, 1868-2002, המזרח החדש מ"ג (2002), עמ' 209-227.

סדר היום הפוליטי הממשלתי, הירחון אל־חוג'תמע בעריכתו של מישל חדאד וכתב העת אל־פג'ר, שעורכו הספרותי היה ראשד חוסיין.³

ראשד חוסיין (1936–1977) היה משורר ומתרגם, יליד הכפר מוסמוס שליד אום־אל־פחם. בשנת 1944 עבר עם משפחתו לחיפה, ובמלחמת 1948, כשהיה נער צעיר בלבד, הפקיע הממשל הצבאי ממשפחתו את אדמתם והם עברו לנצרת. לאחר סיום לימודיו בתיכון בנצרת פרסם שני קובצי שירה בהוצאה עצמית. הקבצים, עם שחר (1957) וטיילים (1958), עסקו בעיקר בנושאים לאומיים פלסטיניים, וביטאו את אמונתו של חוסיין ברעיון אחדות הלאומיות הערבית. לפרנסתו עבד תחילה כמורה בכפר הולדתו, אך בשל פעילותו הפוליטית פוטר. לאחר פיטוריו הקדיש את זמנו לכתיבת שירה, והחל להשתתף בחוגים חברתיים, פוליטיים ותרבותיים יהודיים בישראל. הוא גילה עניין רב בשפה העברית, ואף הפתיע את עמיתיו במפגש סופרים ערבים ויהודים בשנת 1958 בעיר תל אביב, כשציטט לפניהם שיר שכתב בעצמו בעברית.

בשנות החמישים והשישים הועסק חוסיין במפלגת מפ"ם כעורך משנה של שלושה ירחונים ספרותיים: אל־פג'ר, אל־חורצד ואל־חוסוואר. מבחינה פוליטית חוסיין התנגד למדיניותו של בן־גוריון ובה בעת ביקר גם אנשי רוח פלסטינים רבים, שראה כאינטלקטואלים עצלים הסובלים מתודעה כוזבת ביחס לגורל עמם. לדידו, היו הם תוצר של הקטסטרופה הפלסטינית שהובילה לכליאתם בסיסמאות נדושות של מדינות ערב השכנות. הסטגנציה הפוליטית שאנשי הרוח הללו היו שבויים בה מנעה, לדעתו, את קידום החזון של מדינה דו־לאומית. חוסיין סבר כי אם מדינת ישראל תסכים לקבל בחזרה את הפליטים הפלסטינים ותאפשר להם לשוב לארצם, למדינה דו־לאומית סוציאליסטית בפלסטין, תושג פשרה בסכסוך המתמשך בין העמים. על אף חזונו האופטימי, ניחן חוסיין בתפיסה מפוכחת של המדינה והחברה הישראלית, והכיר מקרוב את טיבן של המניפולציות האידאולוגיות שהפעילה לדעתו הריבונות הישראלית כדי לאפשר את מה שראה בו אימפריאליזם רווי הצטדקות עצמית, המציג עצמו כבלתי נמנע מבחינה היסטורית. עם זאת, חוסיין לא זנח את שאיפתו לראות בערבים וביהודים החיים בישראל

³ לפעילות תרגומית זו אפשר להוסיף את הרבעון הספרותי קשת, בעריכת אהרן אמיר, שרבים מגיליונותיו הוקדשו לתרגומים מן הספרות הערבית החדשה ולמאמרים עליה, וכן את האנתולוגיה בעריכתו ובתרגומו של שמעון בלס סיפורים פלשתיניים, תל אביב: עקד, 1970, שכללה את סיפוריהם המתורגמים של סופרים ערביים כגון תופיק פיאד, ע'סאן כנפאני וסמירה עזאם. עתון 77, שנוסד ב־1977, דגל אף הוא בפרסום יצירותיהם של סופרים ערביים ופלסטיניים (מרביתן תורגמו בידי ששון סומך), והוצאת אנדלוס, שנוסדה ב־1999, הוציאה לאור יצירות ספרות מודרניות מתורגמות של סופרים ומשוררים פלסטיניים וערביים כגון מחמוד דרוויש, טהא מוחמד עלי, ג'בא אבראהים ג'בא, אליאס ח'ורי, הודא ברכאת, מוחמד בראדה, מוחמד שוכרי ואחרים. עוד מפעל תרגום ראוי לציון הוא סדרת התרגומים "מִכְתָּב", תוצר עבודתם המשותפת של חוג מתרגמים יהודים וערבים במכון ון ליר בירושלים. תכליתו של חוג זה, המקבץ יותר מחמישים מתרגמים וחקרי תרגום של ספרות ערבית – יהודים וערבים – היא תרגום של מגוון יצירות מהספרות הערבית והנגשתן לקורא הישראלי. על מפעלי תרגום אלו ראו: עמית־כוכבי, הערה 2 לעיל; ששון סומך, ימים הזויים: קורות חיים 1951–2000, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008; יהודה שנהב, "הפוליטיקה והתיאולוגיה של התרגום: כיצד מתרגמים נכבה מערבית לעברית?" סוציולוגיה ישראלית יד, 1 (2012), עמ' 167.

אזרחים במדינה דמוקרטית שוויונית משותפת, ולא אחת פנה לציבור היהודי במונחים של תנועת פועלים וראה בסולידריות המעמדית בסיס לסיום הכיבוש והאלימות. בעקבות הקצנת עמדותיו הפוליטיות, לנוכח ההבנה ההולכת וגוברת כי מפ"ם נותרה מפלגה ציונית התומכת בשליטה יהודית בלעדית על טריטוריות בארץ ישראל, גורש חוסיין מהמפלגה בשנת 1962.⁴

בראשית שנות השישים של המאה העשרים עבד חוסיין במערכת המהדורה הערבית של העולם הזה של אורי אבנרי. בשנת 1967 עזב את ישראל והתגורר בארצות הברית, ובשנת 1971 עזב לדמשק, שם עבד, בין היתר, במחלקת העברית ברדיו הסורי. בשנת 1973 עבר חוסיין לניו יורק, ובה שימש כדובר אש"ף וכעיתונאי של סוכנות הידיעות הפלסטינית "וואפא". חוסיין נספה בפברואר 1977, בשךפה שפרצה בבית המלון ששהה בו בניו יורק. גופתו הובאה לישראל, ונטמנה בכפר מולדתו מוסמוס. יש הסוברים כי מותו לא היה מקרי, וכי בחר לשים קץ לחייו.⁵ חוסיין, שהיה מקורב לחוגי העיתונות והספרות העברית, ואף פרסם בשנת 1966 ספר של תרגומי שירת ביאליק, נחשב דמות מפתח במפגש הסופרים שתואר לעיל, והיה, כפי שמתארו ששון סומך בזיכרונותיו, "איש חמודות, בחור שחרחר ותמיר, ואדם נעים הליכות. [...] איש הקשר (ואיש המידע) בכל הנוגע לסופרים מהגליל והמשולש".⁶

לאחר שבועות של הכנה, שבמהלכם נתבקש סומך לתרגם את שיריהם של שלושה משוררים ערביים שנכחו במפגש – חוסיין, חנא אבו חנא ועיסא לובאני – נפגשו הסופרים בדירתו של תמוז.⁷ היוזמה לכינוס מפגש הסופרים מצטיירת כניסיון הידרות "באמצעות תרגומים בין שתי השפות וקירוב הקהל היהודי לספרות הערבית",⁸ במטרה לכונן מרחב אזרחי-תרבותי משותף, שיכלול את מגוון חבריה של קהיליית הלאום הישראלי המדומינת. את שאיפת הדמוקרטיזציה והפלורליזציה של המרחב התרבותי בישראל, כפי שהיא באה לידי ביטוי במפגש הסופרים, יש להבין על רקע הדינמיקה הפוליטית שאפיינה את יחסיהם של אנשי הרוח והאינטלקטואלים בני התקופה עם ממשלת בן-גוריון,⁹

4 על חייו של חוסיין ועל עמדותיו כמשורר וכפעיל פוליטי ראו: Khaled Furani, "Extracanonical Poetry", *Journal of Palestine Studies* 39, 2 (Winter 2010), pp. 128-130; Mona Mikhail, "Iltizam: Commitment and Arabic Poetry", *World Literature Today* 53, 4 (Autumn 1979), pp. 595-600; Emile Marmorstein, "Rāshid Husain: Portrait of an Angry Young Arab", *Middle Eastern Studies* 1, 1 (October 1964), pp. 3-20. מנומס: סיפורו הטראגי של 'ביאליק ממוסמוס', הארץ (16/6/2019).

5 סומך, הערה 3 לעיל, עמ' 59; מחמוד כאל, "תרגומי הספרות הערבית לעברית: מאוריינטליזם להתקבלות", העברית סא, ד (2013), עמ' 175-192.

6 סומך, הערה 3 לעיל, עמ' 60.

7 לפירוט הנוכחים במפגש ראו, שם, עמ' 62-63.

8 שם, עמ' 49.

9 על המפגש שקיים בן-גוריון עם אנשי הרוח והסופרים בתחילת שנות השישים, שבו שטחו לפניו את ביקורתם בעניין הממלכתיות ואת התנגדותם לתפיסתו בדבר הקמתה של מדינת ישראל כאירוע משיחי, ראו, דוד אוחנה, "פגישת ראש הממשלה עם האינטלקטואלים (1961)", חשיחיות וממלכתיות: בן-גוריון והאינטלקטואלים בין חזון מדיני לתאולוגיה פוליטית, קריית שדה בוקר: מכון בן-גוריון, 2003, עמ' 151-201.

ובעיקר לאור התנגדותם ההולכת וגוברת של הראשונים אל מה שנראה היה כנטייה למונוליטיות לאומנית של חברה "טכנוקראטית, שבעה, משועממת וצעקנית".¹⁰ קריאתם של אנשי הרוח והאינטלקטואלים ליתר-דמוקרטיזציה ולחזרה אל ערכי היסוד הציוניים-סוציאליסטיים של מפא"י נעשתה באמצעות פנייה אל מודל אוניברסלי של שוויון אזרחי, המבוסס – ולא בניגוד גמור למדיניותו הממלכתית של בן-גוריון – על טשטוש ההבדלים הפרטיקולריים בין חברי הקהיליה הלאומית, לטובת מעמד חוקי זהה ומכנה פוליטי-לאומי משותף. דרישתו של מודל האזרחות האוניברסלי להתעלות מעל לפרספקטיבות מגוונות ולהבדלים פרטיקולריים, לטובת מכנה אזרחי משותף, חושפת את הפרדוקסליות האנהרנטית הקיימת בו: בניסיון לכוון שוויון אזרחי המתעלם מן ההבדלים שבין קבוצות חברתיות שונות נעשה מודל זה אמצעי הדרה, שנועד לתת לגיטימציה ותוקף לתרבות הרוב ולמוסכמות ההגמוניות המזוהות עימה. במילים אחרות, רעיון האזרחות החובקת-כול, שלמענה יש לטשטש ואף למחוק את קיומם של הבדלים עקרוניים בין הפרטים המרכיבים את החברה, עשוי להתגלות כמנגנון אנטי-פלורליסטי, המונע שוויון חברתי ופוליטי יותר משהוא מספק קרקע פורה לייצורו. פרדוקסליות זו, המונחת בתשתית מודל האזרחות וחושפת את חוסר סובלנותו לפלורליזם חברתי ופוליטי, באה לידי ביטוי בהתרחשויות במפגש הסופרים, וחשפה את תנאי ההידברות הבלתי שוויוניים העומדים בתשתית פעילות החליפין התרבותית בין יהודים לערבים; את העובדה שיצירתו של דיאלוג ערבי-עברי במרחב הישראלי המתואר כרוכה בהכחשה, סילוף והסתרה, המנציחים, בסופו של דבר, את יחסי הכוח הא-סימטריים בין הצדדים. סומך, שלא נכח בפגישה אבל היה אחראי לתרגום השירים מערבית לעברית, מצטט בפרק מספר זיכרונותיו הנושא את השם הפסימי "דו-שיח שלא המריא" את דבריו של המשורר חיים גורי, שנמנה עם משתתפי המפגש. גורי מתאר את אוירת המפגש המתוחה והנפיצה בעקבות הקראת שיריהם המתורגמים של המשוררים הערביים שנכחו בו – שירי אלגיה, תוכחה וזעם, שעסקו בטרגדיה הפלסטינית של הגירוש ב-1948, במחאה נגד הממשל הצבאי ובחיי הנדודים והפליטות שלאחר גזל האדמות בידי השלטונות הישראליים:

הייתה דממה בחדר בין ארבעת הכתלים, המלא עשן. דממה שנמשכה שעה ארוכה לאחר שסיים מארחנו את קריאתו. השירים קרעו בשלוש מהלומות שער סגור. [...] שלושתם היו דומים זה לזה, שלושה אחים תאומים. מפחידים. אחד קצר, שניים ארוכים. ארוכים עד אימה: "הכפר ההרוס", "שיירת הגולים", "האדמה השדודה", "האויב האכזר", "השנוא", "הבוגד משתף-הפעולה", "תקווה לבוא היום..." [...] קשה היה לשלונסקי להאריך כדיבורו. הוא דיבר על מקור ותרגום, אך מדי פעם ניכר היה שביקש לומר משהו אחר... [...] אהרן מגד נוטל את רשות הדיבור ואחריו משלהם. משה שמיר מדבר לאט לאט ומשקיף עליהם מלמעלה. [...] לאחר השירים שהוקראו לא היה טעם לשחק במילים. [...] הם חשים כי נעשה להם עוול, כי נרמסו זכויותיהם, אינם מדקדקים בדקויות השירה.

10 נורית גרץ, עמוס עוז: מונוגרפיה, תל אביב: ספרית פועלים, 1980, עמ' 31.

הם "פה לעם". לא, אין הם חשים רגש אשמה. הם עוקרים מזיכרון את ליל הפלישה. הם שייכים למרחב הערבי אך אינם אחראים להתקפה הגדולה. נמחצו. אדמתם נלקחה. עולמם חרב... [...] אחד צולע. נשען על מקלו, אומר אני מוכרח ללכת. חברי מסבירים כי עליו להספיק לפני העוצר. אנו מחרישים, קל יותר לטפל בעניינים מופשטים.¹¹

תיאורו של גורי את תגובותיהם של המשוררים העבריים לשיריהם המתורגמים של המשוררים הערביים חושף את פרדוקס האזרחות בגרסתו הישראלית: התמיהה לנוכח אזכור הטרגדיה הפלסטינית, הרטוריקה החשדנית והטון הפטרונלי של אלו המבקשים להבחין בבירור בין "הם" לבין "אנחנו", ותנאי המצור המטריאליים של הממשל הצבאי המכריעים את מועד סימו של המפגש – כל אלה מבטאים פער בלתי ניתן לגישור בין השאיפה לדיאלוג ספרותי ובין התנאים המקדימים להצלחתו של דיאלוג כזה, תנאים הכוללים בין השאר הדחקה והכחשה של נרטיבים היסטוריים חלופיים שאפשר לשחזר ולהבנות מתוכם באופן מורכב את הסובייקטיביות הערבית שעימה יש להידבר. אזכור "ליל הפלישה", במעין ניסיון האשמה מרומז נוסח "הם התחילו", מבוסס על ייצוג מעוות של יחסי כוח שוויוניים ומאוזנים לכאורה, המתעלם מן ההיסטוריה הקולוניאלית הארוכה של האזור. התגובות מראות כי נכונות המשוררים העבריים לקבל את עמיתיהם הערביים אל המרחב הספרותי הישראלי ולנהל עימם דיאלוג תרבותי מותנית בקבלתם של האחרונים את התביעה האלימה להשכיח, להדחיק, לטשטש ואף למחוק כל הבדל פרטיקולרי העשוי לערער על הקיום הריבוני היציב ועל המרחב הלאומי ההומוגני.¹² במסגרת חברתית ופוליטית זו התברר כי הניסיון לתרגם – כדי להידבר וליצור יחסי חליפין תרבותיים – אינו, כפי שמתארו פול ריקר, אמצעי להכרה בקיומו של הזר או אפשרות ל"הכנסת אורחים לשונית".¹³ מן הסובייקט הערבי ה"זר" נמנעת האפשרות הממשית לתרגם את נקודת מבטו הפרטית או את הזיכרון הקולקטיבי שהוא שותף לו, ומצופה ממנו להמיר את כל אלה בקודים הערכיים של הריבון.¹⁴ מפעל התרגום הערבי-עברי ייעשה לגיטימי כל עוד תקבלנה היצירות המתורגמות את התכתיב הפואטי של שירה אזרחית המדחיקה ומרחיקה את ה"אחר" הלאומי, את המטריאליות של תנאי קיומו ואת האלימות שמפעיל עליו תדיר מנגנון השליטה המדיני.

11 סומך, הערה 3 לעיל, עמ' 65–66. ב-7 באוקטובר 1958 הדברים פורסמו כרשימה נפרדת במשא, בכותרת "פגישה בחדר בין ארבעה קירות".

12 אמנון רז-קרקוצקין, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שליטת הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 4 (סתיו 1993), עמ' 23–55.

13 פול ריקר, על התרגום, מצרפתית: שי רוזנסקי, תל אביב: רסלינג, 2004.

14 לדיון מורחב בפרדוקסליות המגולמת בניסיון לתרגם טקסטים העוסקים בהיסטוריה הפלסטינית מערבית לעברית – שפת הריבון הרוויה במנגנוני ייצוג אינטרסנטיים שנועדו להדחיק את קיומה של הנכבה ולהצדיק את האלימות המופעלת על האוכלוסייה הפלסטינית – ראו, Anton Shammas "Torture into Affidavit, Dispossession into Poetry: On Translating Palestinian Pain", *Critical Inquiry* 44, 1 (Autumn 2017), pp. 1-15.

תרגום בשפת הריבון

בשנת 1967 פורסם קובץ השירים דקלים ותמרים בהוצאת דביר;¹⁵ שירי עם ערביים שתורגמו בתרגום חופשי בידי נתן זך וראשד חוסיין. הביקורות שפורסמו בעיתונות היומית של התקופה סימנו את הקובץ כחלק חשוב ממשימת הידברות תרבותית דוחקת, ודיברו בשבח החשיפה ששירי הקובץ מזמנים לקורא העברי אל "עולם-הרוח והפולקלור הערבי", המעניק "תמונה נאמנה של המקור אשר ממנו צמחו: אומה של רועים ופלאחים היושבת דורות רבים על אדמתה".¹⁶ בחשיפה הזאת לתרבות הערבית ראו מבקרי התקופה אמצעי להכות על חטא ה"התכחשות לאזור שבו אנו יושבים"¹⁷ ואף כאמצעי "להיכרות, להבנה, לקריעת אשנב אל המציאות, שהיא קרובה כל-כך מבחינה פיזית-ממשית ורחוקה במידה שלא תשוער מבחינה רוחנית-נפשית".¹⁸

אך בדומה למפגש הסופרים שתואר לעיל, דקלים ותמרים אינו מסמן רגע של גישור והידברות תרבותית, אלא חושף את אי-היתכנותו של מעשה התרגום במרחב לאומי המציב סייגים חמורים ל"הכנסת אורחים לשונית"; הדורש למחוק את אחרותו של האחר ולשלול את נקודת מבטו כתנאי מקדים לקיומה של הידברות. הפרויקט המשותף של זך וחוסיין מגלם את הפרדוקס שתואר קודם לכן: הוא מבטא ניסיון למחיקת הפרטיקולריות הערבית במסווה של שאיפה לדיאלוג והיכרות חוצת תרבויות, לטובת מיתוס אזרחי-פולקלוריסטי של קהילייה לאומית הומוגנית בעלת מוצא היסטורי משותף. את הבחירה לתרגם שירי עם ערביים המשתלבים בקלות בנורמות הפואטיות והאסתטיות של השירה העברית בת התקופה אבקש להבין – ברוח הציטוט של דרוויש המובא בראשית הדברים – כניסיון לברוא מיתוס לאומי-אזרחי שישרת את שאיפת הנורמליזציה של הקיום הריבוני הישראלי במצב חירום תמידי. בריאתו של מיתוס זה מאפשרת את הכחשתם של האלימות והאי-שוויון האזרחי המכוננים את הקיום הלאומי-הישראלי באמצעות טקסטים מתורגמים, המשמשים אמצעי להדחקת המציאות המטריאלית לטובת מצג מסולף של דו קיום יהודי-ערבי.

הבחירה בפסוק המקראי "קָחוּ מִזְמֶרֶת הָאָרֶץ" (בראשית מג 11) כמוטו המקדים לקובץ, הממסגר את שיריו, חושפת ניסיון לייחד את שירי העם הערביים ולסמן את תחיתם האפרירית כחלק מרפרטואר תרבותי יהודי. בפסוק המצוטט, הלקוח מספר בראשית, מנחה יעקב לבניו להביא לאיש מצרים (העתיד להתגלות כבנו יוסף) מזמרת הארץ, היינו מן התנובה החקלאית הייחודית לארץ ישראל. את המילה "זמרה", המשמשת לתיאור תנובת הארץ, טוען רש"י, אפשר להבין גם בהוראתה המוכרת כ"שירה", שכן תנובת הארץ, לדידו, היא בהכרח מושא לזמרה (פירוש רש"י לבראשית מג 11).

15 נתן זך וראשד חוסיין (עורכים), דקלים ותמרים: ציור שירי עם ערביים, מערבית: נתן זך וראשד חוסיין, תל אביב: דביר, 1967.

16 משה דור, "שירי עם ערביים בלבוש עברי", מעריב (15/12/1967), עמ' 22.

17 שם, שם.

18 משה זרטל, "השלום איננו אגדה", על המשמר (1/12/1967), עמ' 5.

בפירוש זה של הפסוק, ועל רקע הקשרו המקראי, מתבהרת הפונקציה האידיאולוגית שהוא משרת: הפיכת שירת העם הערבית לשירת המרחב, המחזקת את הזיקה היהודית אל ארץ ישראל ומסייעת ביצירת תחושת המשכיות טלאולוגית "נורמטיבית" של קיום לאומי. כפי שאבקש להראות, וכמשתמע מן הציטוט המקראי, הקובץ המתורגם אינו מעניק לקוראיו צוהר לחייו של הפלאח הערבי ולא לשירתו, אלא מגיש לו את שירת ("זמרת") הארץ – שירה של דקלים ותמרים, של הכרם, הגורן והיקב, של חלב ודבש – המתיקה את המבט מן הסובייקט הערבי אל המרחב הארץ-ישראלי, ומציגה את המרחב כנקי מכל סממן של מחלוקת ואלימות. ריבוי האלוזיות המקראיות בשירי הקובץ המתורגם מסגיר את הפרטיקולריות החבויה מאחורי השאיפות האוניברסליסטיות שהוא מייצג – פרטיקולריות המתחייבת מהפנמתו של שיח תאולוגי המנסח את יחסי הסובייקט היהודי עם המרחב הארץ-ישראלי במונחים של נצח, משיחיות והבטחה אלוהית.

בחינה מדוקדקת של הקובץ המתורגם וקריאתו בצד הקבצים שזך פרסם בשנים שקדמו לו, שירים שונים¹⁹ וכל החלב והדבש,²⁰ יראו כיצד הועברו השירים המתורגמים דרך המנסרה הפואטית של זך. פואטיקה זו מעידה, כפי שטוען מאיר ויזלטיר, על "הרתיעה מפני ההתחייבות שכופה הספציפי"²¹, ומתעלה, באמצעות מנגנוני הרחקה והפשטה מגוונים, מעל לרכיביה הייחודיים – ההיסטוריים, המקומיים, הטריטוריאליים, הזהותיים – של ההווה הישראלית. בעשותה כן, היא מזינה עמדה מתכחשת, בלתי מתערבת ונטולת תביעות אתיות, המאפשרת, בשירי הקובץ המתורגמים, להשתיק את הקולות הפלסטיניים והערביים ולהטמיעם במערך הייצוגים ההגמוניים של הריבונות הישראלית.

חשוב לציין כי פואטיקה זו עומדת בניגוד מובהק לפואטיקה שאפינה את שירתו של חוסיין, שהתאפיינה בפנייה ישירה אל הלוקאליות המרחבית ואל עמדות הסובייקט הנבנות לאורה. אך ממעמדו כאזרח ישראלי מדרגה שנייה במערכת ריבונית המבוססת על הדרתו ואפלייתו, חוסיין לא ביקש להבנות בשירתו חזון אזרחי משותף על בסיס פואטיקה אוניברסלית המנרמלת את שייכות הסובייקט למרחב הריבוני, ולא כתב מעמדה המבקשת ליצור את המובן מאליו של הקיום האזרחי בריבונות הישראלית. שירתו של חוסיין מכילה אלמנטים של לוחמנות ומיליטנטיות בצד מסרים של סולידריות מעמדית ערבית-עברית המתעלה על השייכות הלאומית, ומתאפיינת בפואטיקה לוקאלית ופרטיקולרית. שירתו מבטאת את חוויית הפליטות והגלות הפלסטינית ומעמידה את המרחב הישראלי הקונקרטי כמושא לסימון אובססיבי, ובכך מתנה את סימון הסובייקט הפלסטיני ביחסו למרחב שקימו בו אינו מובן מאליו ומשולל בעלות טבעית או ממילאית. לכן, לעומת הפואטיקה של זך – המאופיינת ביצירת המובן מאליו האזרחי בטכניקות של הפשטה ואוניברסליזציה, החותרות ליצירת עמדת סובייקט לאומי שהוא בגדר "כל אדם", כביכול, ולמעשה רק בגדר אדם שגבולות הגזרה של זהותו יהודיים-ערביים-ישראליים – הפואטיקה של חוסיין חותרת להצגתם של אתרים מרחביים קונקרטיים הניתנים לזיהוי,

19 נתן זך, שירים שונים, תל אביב: אלף, 1960.

20 נתן זך, כל החלב והדבש, תל אביב: עם עובד, 1966.

21 מאיר ויזלטיר, "חתך-אורך בשירתו של נתן זך", סימן קריאה 10 (ינואר 1980), עמ' 423.

ואלו מובילים להבנייתו המורכבת של סובייקט פלסטיני שסבלו ומחאתו היסטוריים וקונקרטיים, ואינם חלק מאב־טיפוס אנושי גנרי, שקוף ובלתי מסומן. אפשר לומר אפוא כי כמו שירתו של זך, שירתו של חוסיין עוסקת בהכרזת שייכותו של סובייקט מסוים אל מרחב מסוים. אך לעומת שירתו של זך, שבה שייכות זו עוברת טריוויאליזציה ונרמול המשחררים את השיר מהכרח הסימון, בשירתו של חוסיין הסימון הקונקרטי של המרחב הכרחי כאמצעי התנגדות להפקעת היחס האינטימי והזיקה הפרטיקולרית של הסובייקט הפלסטיני למרחב זה.²² המרחק הרב בין הפואטיקה המאפיינת את שירי הקובץ בעברית ובין זו המאפיינת את שירתו של חוסיין בערבית מחזק את הטענה בדבר יחסי הכוח הבלתי שוויוניים העומדים מלכתחילה בתשתית מעשה התרגום הזה. הדומיננטה של הדפוסים הפואטיים המזוהים עם שירתו של זך בשירי הקובץ מדגישה את התגייסותו האידיאולוגית של מעשה התרגום לייצוגה המסולף והאפירמטיבי של ההווה הישראלית, ומבטיחה כי שירי העם הערביים יכתבו בשפת הריבון – שפה המשעתקת את יחסי הכוח הא־סימטריים של המציאות הפוליטית ומנציחה את אסטרטגיות ההשכחה וההדחקה של האלימות האינהרנטית לה.²³ בהקדמה שכתבו לקובץ המתורגם מתארים זך וחוסיין את מה שמסתמן כטיבו הפטרוני והקולוניאלי של מעשה התרגום:

ויתרנו על כל ניסיון לתרגם את החרוז הערבי המקובל, שהיה עלול להרחיק משירים אלה את הקורא האמון על השירה האירופית ועל השירה העברית החדשה; והרי לקורא ממין זה נועדו התרגומים. מתוך אותו שיקול, אף היתרנו לעצמנו השמטות וקיצורים רבים, וכן

22 למשל, שירו של חוסיין "אל בן דודי בירדן", אליו מתייחס עופר אדרת במאמרו המקיף על שירתו של חוסיין (אדרת, הערה 4 לעיל), עוסק במפגש המורכב שבין הדובר ובין האזרחים הישראלים דווקא משום שהוא מפנה מקום לפרטיקולריות המרחבית המאפשרת את הבנייתה של סובייקטיביות מורכבת וקונקרטית בשני הצדדים: "האנשים כאן אינם כפי שאתם מדמים לעצמכם. הם כמותכם. יש להם לבבות עצובים ושמחים. יש להם תקוות וילדים קטנים טובים. ואם מבדילות השפות, ברזם יבינו, ואם השפתיים מגמגמות, בעיניהם ידברו" (מצוטט אצל אדרת). ה"כאן" של חוסיין שונה אפוא מסימוני המקום הדאיקטיים של זך, שנועדו לטשטש את המרחב עצמו ואת עמדת הסובייקט המשקיפה עליהם. ראו, למשל, בשיר אחר שאדרת מזכיר במאמרו, שבו הוא פונה אל בן שיחו היהודי: "התאמר לי: תאר את יופיים של קיבוץ ומושב... אך שכחת, אחי, כי נעלת מולי את הדלת; התרצה כי אהא לשקרן וליצן בר־איוולת? ומדוע תדרוש כי אני אהלל את / הנעלם השרוע מעבר לדלת? לו פתח המנעול, והסר את בגדי הסוהר!". המרחב בשיר זה הוא לא עוד שם עצם מידוע; לא רק ששמות העצם "קיבוץ" ו"מושב" אינם מידועים, הרי שהם תצורות מרחביות מוגדרות המאפיינות את ההתיישבות הפועלת הצינונית, ולכן אי אפשר לנתקם מהקשר היסטורי קונקרטי. דוגמה מרחבית דומה אחרת, משירו של חוסיין "שיר לחיפה, שבה גדלתי בילדותי", תובא בהמשך המאמר.

23 ההנחה המובאת בחשבון היא שפעולת התרגום כרוכה תמיד בחוסר האפשרות לשחזר באופן מוחלט את שפת המקור בשפת היעד וטומנת מידת־מה של כישלון ידוע מראש ובנייה ב־מקור. כפי שכותב ולטר בנימין: "אילו היה עניינה בבבואות של המציאות, הרי כאן ניתן להוכיח ששום תרגום לא היה אפשרי, אילו עמדה מהותו מעיקרה על השאיפה להידמות למקור". ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", מגרמנית: נילי מירסקי, ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן־נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 131.

”מודרניזציה” כללית ברוח שירת ימינו. לעומת זאת, לא היתרנו לעצמנו שום תוספת, אף לא ניסינו ”לייפות” את השירים: שירת־העם הערבית אינה זקוקה לכך. כן השתדלנו לשמור על סגנון פשוט ובלתי־מצועצע ואף לא להרבות במלים ערביות שלא לצורך. הקורא ימצא כאן איפוא תרגום חופשי לשפת שיר מודרנית; לעתים קרובות, פאראפראזה בלבד. ועם המלומדים, חוקרי השירה הערבית ומוקיריה־במקורה – הסליחה. בהגישנו בזה את נסיונו המשותף, הננו להביע את התקווה, כי לא יהא זה אלא ניסיון ראשון להטעים את הקורא העברי מטעמה של שירת המזרח העממית, המוכרת לו כה מעט. יבואו אחרים וישלימו את אשר לא עשינו, או את אשר נבצר מאתנו לעשות.²⁴

הצהרות המתרגמים שלעיל הכרחיות להבהרת שלוש נקודות עקרוניות העומדות בתשתית הדיון המוצע במאמר זה. ראשית, עיקרו של הדיון בשירים המתורגמים כפי שיוצג כאן אינה השאיפה להתחקות אחר היחסים שבין מקור לתרגום, ואין בו משום ניסיון להסתיר את חוסר הגישה שלי לשפה הערבית שבה השירים נכתבו והושרו במקורם.²⁵ דווקא נקודת העיוורון ביחס לשפה הערבית היא תנאי הכרחי לאיזו עמדת הנמען שפרויקט התרגום מניח ומייצר – נמען ”האמון על השירה האירופית ועל השירה העברית החדשה”, הנטוע במארג קונוטציות תרבותיות יהודיות, ישראליות ועבריות. אי־ידיעת השפה הערבית של הקורא העברי המשוער – זה שאינו נמנה על ”המלומדים, חוקרי השירה הערבית ומוקיריה־במקורה” – היא המכתיבה את טיב האינטרפלציה שפרויקט התרגום מבקש לייצר, והיא האחראית על מעשה הבנייתו של מיתוס דו־לאומי כוזב ומנרמל העומד בבסיסה של אינטרפלציה זו.

שנית, סטרוקטורת היחסים הבינארית המשתמעת מן ההקדמה, המעמידה את ”שירת־העם הערבית” או את ”שירת המזרח האנונימית”, כפי שמכנים אותה המתרגמים, כמונאדה פרה־היסטורית המרוחקת מן השירה המערבית המודרנית, חושפת את טיבו הקולוניאלי של פרויקט התרגום הנידון. ההנחה כי הקורא הבקיא בשירה העברית החדשה יהיה בקיא גם במורשת השירה האירופית מבליעה את ההנחה כי עמדתו האסתטית שונה בהכרח מזו המזוהה עם שירי העם הערביים ומחזקת את עמדתו כסוכן מערבי. עמדה זו עולה בקנה אחד עם תיאור התחדשות חיי הקולקטיב הטריטוריאליים בארץ־ישראל בשיח הציונות במונחים כגון ”שיבה אל המזרח”, היינו חזרה אל המקור האותנטי והקדום של האומה הישראלית. יתרה מזאת, הנגשת שירי הקובץ לקורא העברי המוצג כבעל זיקה

24 זך וחסיין, הערה 15 לעיל, עמ' 1.

25 האמירה כי השירים המתורגמים נועדו ליצור מיתוס של קיום אזרחי דו־לאומי אינה טומנת בחובה הנחה כי לשירים המתורגמים אין מקור או שהם המצאה חסרת בסיס תרבותי מטריאלי. אף שהמתרגמים מסווגים את השירים כ”שירת המזרח העממית” ומוסיפים כי ”לא ראינו טעם להצטמצם בגבולותיה של ארץ כלשהי, או תקופה אחת” (שם, שם), מקורם של רבים משירי הקובץ, גם אם קשה לאתרו במדויק, הוא אכן בשירים פלסטיניים וערביים – ובעיקר מצרניים, לבנונים וסוריים. כפי שקוראו האנונימי של מאמר זה הסב את תשומת ליבי, השיר ”בקשה לא לשכוח” (עמ' 47), למשל, הוא במקורו שיר מצרי המושר בעיתות חג ומועד, ואפשר אף להוסיף ולהתחקות אחר מקורם או אחר מקור השפעתם של רבים אחרים משירי הקובץ בשירי עם שונים בערבית שהושרו במרחב התרבותי והגאוגרפי של המזרח התיכון.

מובנת מאליה לאסתטיקה אירופית מאפשרת, כפי שאראה בהמשך המאמר, להציג את שירי העם הערביים כשריד אותנטי של זהות עברית קדומה ולהופכם לחלק מן הנרטיב הטלאולוגי של הריבונות היהודית המודרנית.

שלישית, אין במאמר זה משום ניסיון להצניע את תרומתו של ראשד חוסיין לפרויקט התרגום או להפחית מחשיבות פועלו כמשורר וכמתרגם פלסטיני, ששירתו הגיבה בדחיפות ובמיידיות למאורעות השעה ולא היססה לבטא בביקורתיות חריפה את ההיבטים החומריים והפרטיקולריים ביותר של יחסי הכוח במדינת ישראל. כמו כן, אין באמור משום ניסיון להפחית מן הניסיון הפוליטי העיקש של חוסיין וממחאתו נגד התודעה הכוזבת של העם היהודי והעם הפלסטיני גם יחד, מחאה שבמסגרתה הוא ביקר את התנאים הריאקציונריים המונעים משני העמים הללו להתעלות מעבר לשייכות הלאומית לטובת קיום דמוקרטי ואזרחי המבוסס על תפיסה מעמדית סוציאליסטית.²⁶ עם זאת, בה בעת, הדיון המוצג במאמר זה מניח כי הצגת המחברים המתורגמים בגוף ראשון רבים "אנחנו" היא חלק מאסטרטגיה מקיפה וגורפת שהריבונות הישראלית נוקטת כדי ליצור מראית עין של סיטואציה דו-לאומית שוויונית וסימטרית. בפועל, דו-לאומיות זו מבוססת על יחסי כוח קולוניאליים – בלתי שוויוניים וא-סימטריים – הניזונים לא ממחיקה מוחלטת של האחר הערבי או הפלסטיני, אלא דווקא מייצוגו החלקי והרדוקטיבי ומהכלתו במבני הידע ההגמוניים, לשם תיקוף הכוח והשליטה של הריבונות הישראלית הנבנים ומשגשגים אל מולו.²⁷

בחירתו של חוסיין להשתתף במפעל תרגומי שכזה אכן עשויה להיקרא כניסיון לערער על ההפרדה המטריאלית, התרבותית והלשונית המאפיינת את המציאות הפוליטית הישראלית בין יהודים ופלסטינים, ועל כך מעיד תפקידו החשוב במסורת התרגום מערבית לעברית ומעברית לערבית – תפקיד שהקנה לו את הכינוי "ביאליק של ערביי ארץ ישראל" לאחר שתרגם את שירתו של ביאליק לערבית.²⁸ ואכן, גם במארג אי-שוויוני של יחסי כוח המאפיינים סיטואציה קולוניאלית, כמו זו המוצאת את ביטוייה במעשה התרגום הנידון כאן, נוכחותו ושותפותו של חוסיין כסובייקט בעל עמדה היברידיית מתוחכמת המאמצת את הקודים של הריבון כדי להילחם במחיקתו־שלו היא עדות לכך

26 Mikhail, הערה 4 לעיל, עמ' 599.

27 מחזקת את הטענה הזאת הבחירה של זך וחוסיין לחתום את הקובץ בקטע הלכות מספרו של יוסף בר"ן מיוחס הפלחים (תל אביב: דביר, 1937), המתאר את טקס הנישואים אצל הפלאחים, ומשווה את חייהם עם חיי היהודים בתקופות התנ"ך והתלמוד. זך וחוסיין, הערה 15 לעיל, עמ' 81-85. נספח עיוני זה מעיד אפוא על ההיקסמות האוריינטליסטית מן "האחר המזרחי" ועל השאיפה ההגמונית לשלוט בו באמצעות הכלתו במערכי הידע הייצוגיים האסתטיים של התרבות השלטת. עם זאת, יש לציין כי בצד היקסמות אוריינטליסטית מן המזרח, אפשר לחלץ מן הפרויקט של מיוחס עצמו עמדה מורכבת יותר. כפי שמראה עמוס נוי, מיוחס עשה שימוש תדיר במנהגי הפלאחים כדי לפענח טקסטים יהודיים מן המקרא והתלמוד, ובעשותו כן קרא תיגר על הניסיון להעמיד מערכת הייררכית ובינארית שתפקידה לאפשר לחלוץ היהודי להבנות את הפלאח הערבי כתשליל של סובייקט מערבי ונאור. להרחבה ראו, עמוס נוי, עדים או מומחים: יהודים משכילים בני ירושלים והמזרח בתחילת המאה ה-20. תל אביב: רסלינג, 2017.

28 אדרת, הערה 4 לעיל.

שהזהות הציונית-ישראלית-יהודית זקוקה נואשות לאחר הפלסטיני והערבי כדי לכונן עצמה כשליטה ועליונה, וכדי לייצר אתרים תרבותיים ופוליטיים של מפגן כוח ריבוני. ועדיין, בניגוד לעמדה המוצהרת של המתרגמים, הסיטואציה של מעשה הדמיון האחדותי והדו-לאומי מבוססת על הדומיננטיות של פעולת הניכוס ועל תרגום בתנאים מגבילים של שפת הריבון והכוח. ביחסי כוח אלו האחר הפלסטיני עובר בהכרח תהליך של הנכחה וסימון, אולם כשארית, כמה שנותר ממאמצי הדחיקה, הצמצום ואף המחיקה.²⁹ הבנת התרגום כחלק בלתי נפרד ממערכת אסטרטגית פוליטית המאפיינת את תצורות הכוח והפעולה של הריבונות הישראלית מניחה מראש א-סימטריות בין המתרגמים ומניחה מראש את מקומם המוגבל של ראשד חוסיין ושל הערבית עצמה במעשה התרגום, שכן מגבלות אלו הכרחיות כדי לאפשר את חזיון האלימות והכוח של הריבונות הישראלית וכדי להעמיד את הזהות היהודית-עברית-ציונית כזהות דומיננטית, יציבה ושלטת.

שאיפת הנורמליזציה, המשכיות המלחמה והשלב ההגמוני

כניסתו של נתן זך לשדה הספרות הישראלית בשנות החמישים של המאה העשרים לוותה בניסיון לסמן עצמו כחלק מדור משוררים חדש ומובחן – דור שלימים כינה גבריאל מוקד "דור המדינה"³⁰ – שכתבתו הפואטית מרדה בנורמות האסתטיות והרעיונית של דור המשוררים שקדם לו. במסות ובמניפסטים הפואטיים שפרסם במקביל לכתבתו הספרותית, כמו "הרהורים על שירת אלתרמן"³¹ ו"לאקלימן של שנות החמישים והשישים בשירתנו"³², תיאר זך את הסתייגותו מן הפואטיקה המגויסת, הקאנונית והקולקטיבית שאפיינה את שירתם של משוררי שנות הארבעים (ובעיקר את זו של אלתרמן), ואת חתירתו לפואטיקה בעלת קוד אוניברסליסטי, המעמידה במרכזה סובייקט-דובר אינדיבידואלי ואוטונומי, המגלם חוויה קיומית כלל-אנושית ואינו חב את קיומו לקולקטיב מסוים.

אך קריאה ביקורתית בשיריו של זך חושפת את הפער בין הפואטיקה המוצהרת שלו לבין זו המתממשת בשיריו, ותובעת את ארגונו המחודש של הנרטיב ההיסטוריוגרפי-הספרותי המקובל של היחסים הבין-דוריים בשירה העברית המודרנית. התנגחותו של זך בנורמות האסתטיות שאפיינו את דורות המשוררים שקדמו לו אינה מציעה, כפי שעשוי היה להשתמע ממסותיו, קריאה ממשית למרד או עמדה אנטיטית, אלא דרמה בהמשכים של

29 על אסטרטגיה זו ראו, חנן חבר ומחמוד כיאל, "פתח דבר: לקרוא את המרחב המשותף", חנן חבר ומחמוד כיאל (עורכים), מרחב ספרותי ערבי-עברי, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 7-18.

30 גבריאל מוקד, בזמן אמית: 96 מסות, מאמרים, רצונות ורשימות על הספרות העברית של דור המדינה, תל אביב: עכשיו, 2011.

31 נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו 3-4 (אביב 1959), עמ' 109-122.

32 נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ (29/7/1966), עמ' 10-13.

כינון לאומי.³³ המגמות האסתטיות והפואטיות של שירת זך, כמו אלו המזוהות עם שירת "דור המדינה" בכללותה, צריכות להיבחן כפרקטיקות שנועדו לאשרר את הנורמטיביות של הקיום הלאומי, להזין את מצב החירום ולהצדיק את האלימות ההכרחית ליצירתה של ריבונות יהודית הומוגנית. כפי שמראה מישל פוקו, בפרפרזה על טיעונו הקלאסי של אבי תורת המלחמה המודרנית קרל פון קלאוזביץ, "הפוליטיקה היא המשכה של המלחמה באמצעים אחרים".³⁴ החיים הפוליטיים, על היבטיהם התרבותיים, ולו הסובלימטיביים ביותר, מתגלים אפוא כנגזרת של המלחמה, שגם לאחר סיומה מוסיפה להיות חלק בלתי נפרד מחברות, מוסדות ורעיונות, באמצעות תצורות מגוונות ומבוזרות של יחסי כוח. במובן זה, שירתו של זך מסייעת בהטמעת הקוד המלחמתי בחיים הלאומיים ומזינה את יחסי הכוח המצדיקים את המשכיותו של מצב החירום הישראלי.

באמצעות אסתטיקה מודרניסטית החותרת להפשטה, מדחיקה את הפרטיקולרי ונמנעת מסימון מופגן של נקודות ייחוס ושייכות, שירתו של זך מסייעת בכינון זהותו ההגמונית – היציבה, המבוססת והמובנת מאליה – של האזרח הישראלי היהודי. בשימוש של זך בדגם קיומי-אוניברסלי, המעניק לסובייקט הדובר בשיריו את הלגיטימציה לשמש כאב-טיפוס של חוויה כלל-אנושית, נרמז אופייה המז'ורי והבלתי חתרני של שירתו: שירה שהמגמות האסתטיות החדשות המאפיינות אותה אינן מעידות על ניסיון לנטרל או לפרק את מבני הכוח של החברה הישראלית, אלא מסייעות, בסופו של דבר, ביצירתה של מציאות אזרחית סטנדרטית ואחידה, המושתתת על דפוסי קיום יציבים ועל עמדות סובייקט בלתי משתנות.

חותם האוניברסליות, המרחק וההפשטה המאפיינים את הפואטיקה של זך מסייעים בטשטוש ההיררכיות וההבדלים הפרטיקולריים העשויים ליצור דה-לגיטימציה לקיום הלאומי ולחשוף חלופות חדשות ליחסי הכוח שהוא מושתת עליהם. לכן, במונחי של דיוויד לויד, מסמנת פואטיקה זו את כניסתה של הישראליות אל "השלב ההגמוני",³⁵ שבו התרבות מתגייסת ליצירת קונפורמיות אזרחית באמצעות הטמעתם של אלו המסומנים כ"אחרים" מן הפרויקט הלאומי באפרטוס המדיני ובמטא-נרטיב המזוהה עימו. הטמעה זו מטשטשת את סממני הזהות הייחודיים – הבעייתיים והמאיימים – של "אחרים"

33 כפי שטוענת חמוטל צמיר, שירתו של זך מסמנת את המעבר ממגמות פואטיות מגויסות וקולקטיביות, שאפיינו את שירתם של משוררי שנות הארבעים והחמישים, לפואטיקה אינדיבידואליסטית, בעלת יסודות צורניים מודרניסטיים ותמטיקה אוניברסלית. לדידה של צמיר, המעבר הזה בין המודוסים הפואטיים מקביל למעבר ההיסטורי והפוליטי ממודוס של מאבק טריטוריאלי וחתירה לקולקטיב לאומי מוגדר אל קיום ריבוני במרחב לאומי-אזרחי, שהשייכות אליו נתפסת כעובדה נתונה, מופנמת ומוגמרת. חמוטל צמיר, "הנוף מאבד את שמו: הסובייקט הלאומי הישראלי של נתן זך", מחקר ירושלים בספרות עברית יט (2003), עמ' 219–244.

34 Michel Foucault, "Society Must Be Defended": *Lectures at the Collège de France* 34 שלי, א"פ. 15, 48 1975–1976, David Macey (trans.), New York, NY: Picador, 2003, pp. 15, 48

35 David Lloyd, *Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*, Oakland, CA: University of California Press, 1987

אלו, ובה בעת היא מאפשרת לתחום אותם כמושאי הידע והשליטה של התרבות הדומיננטית.³⁶ באופן דומה, הפואטיקה של זך ממקמת את הזהות הערבית בשירי העם המתורגמים באזור עמום של טרנסצנדנטיות ומסמנת את קיומה הקונקרטי באופן חלקי בלבד. הסימון החלקי נועד לערפל ולהסתיר היבטים הקשורים בזהות זו העשויים לערער את השאיפה לנורמליזציה שהפואטיקה של זך מבקשת למלא. הרדוקציה של הפלאח הערבי, ה"אחר" המיוצג בשירי העם הערביים, לכדי בבואה בלתי מאיימת לכאורה של ישות פרה-לאומית,³⁷ היא אמצעי ליצירתה של טוטאליזציה תרבותית, המובילה, בסופו של דבר, להעמדתן של צורות מתוחכמות יותר של הדרה ואלימות. כפי שכתב חוקר הפולקלור והספרות העממית אלן דאנדס, החומרים שהספרות העממית מבוססת עליהם "הם בעלי קיום מוכפל בחלל ובזמן, והם קיימים בצורות שונות".³⁸ מופיעה המרובים של הספרות העממית – כולם וריאציות על תכנים, תבניות ונוסחים הקיימים זה כבר בסירקולציה התרבותית – מטשטשים את מקורותיה ומערערים את בלעדיותו של ההקשר ההיסטורי שהיא מופיעה בו. הצגת השירים כטקסטים פולקלוריסטיים ובעלי רישום היסטורי עמום מבטיחה אפוא את השמירה על הפער והמרחק בין המתואר בהם ובין ההווה האקטואלית של נמעניו החוץ-טקסטואליים של התרגום – קהל הקוראים הישראלי של שנות השישים. לאור כל אלה, הפנייה אל שירי העם הערביים – שגונם הפולקלוריסטי מונע זיהוי היסטורי ברור של זהות אתנית ערבית ומדחיק את הקונפליקטואליות של ההווה הלאומי – מסייעת בדמיונה של הזהות הישראלית כזהות הומוגנית, זהות ה"שורדת" את המפגש עם המיעוט החי בתוכה בלי שתאלץ לשנות את סממניה היהודיים, להתנסות ברגעי היברידיזציה מאיימים או להגמיש את קווי מתארה.

36 למשל, הסוציולוג גיל אייל מתאר כיצד בתקופת הממשל הצבאי בישראל הופעלה על הכפרים הערביים צורה ספציפית של כוח, שאפשרה לכננס כמושאם של טענות והיגדים שנוצרו בשיח המזרחנות הישראלי. הטמעה זו של הכפר הערבי בגוף הידע של התרבות הישראלית אפשרה, לפי אייל, להפריד את הדובר ממושא, היינו לסמן את הדוברים, המפיקים את היגדי השיח, כבעלי זהות נפרדת מזו הכרוכה במושא מחקרם, ובכך לכונן את הזהות היהודית-הישראלית כבעלת צביון מערבי ומתקדם לעומת הזהות הערבית-הישראלית, שלה, לכאורה, צביון מזרחי נחשל. גיל אייל, "בין מזרח למערב: השיח על 'הכפר הערבי' בישראל", תיאוריה וביקורת 3 (חורף 1993), עמ' 39-53. בהמשך לטענותיו של אייל אפשר להוסיף כי דקלים ותמרים ממלא בשיח הספרות הישראלית פונקציה דומה לזו שממלא "הכפר הערבי" בשיח המזרחנות הישראלי. לא רק שדמות הפלאח מתווכת באמצעות שפתו הפואטית של משורר עברי, אלא שהתרגום כולו משתתף בהפיכת הפלאח בפרט והכפר הערבי בכלל למושא של ידע וחקירה (וראו, למשל, את דבריו של זרטל בעל המשמר: "הקורא בקובץ קטן ונאה זה [...] כאילו מציץ בעיניים פקוחות יותר אל תוך הכפר הערבי"; זרטל, הערה 18 לעיל).

37 המצאת זיקות בין אורחות החיים של הפלאחים לאורחות החיים של "אנשי בראשית" המקראיים אפשרה ליהודים בתקופת ההתיישבות החלוצית להעמיד מסורת יהודית לא-גלונית בעלת היסטוריה טריטוריאלית רציפה, שניכסה את פיגורת הפלאח כחלק ממגמת ההתכחשות הכוללת לשאיפותיהם הלאומיות של ערביי ארץ-ישראל. בה בעת, לניכוס זה לוותה גישה בדלנית בעלת אופי אוריינטליסטי, שראתה בפלאחים דמויות נחותות בתרבותן מן היהודים המתיישבים, שתפסו עצמם כנושאייה של בשורת התרבות וכנציגיו של המערב האירופי. אייל, שם, עמ' 48.

38 מצוטט אצל עלי יסיף, "הספר העממי – פולקלור או תרבות פופולארית", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי א (1980), עמ' 131.

פולקלור ערבי, או למה (שוב) פלאחים?

לבחירה להעמיד במרכז הפרויקט התרגומי שירי עם ערביים, השייכים לקטגוריה התרבותית הרחבה המכונה "פולקלור", משקל רב בבחינת תפקידו התרבותי, הפוליטי והאידיאולוגי של הקובץ דקלים ותמרים.³⁹ בפרויקט הציוני, כחלק מן המאמץ ליצור תרבות ישראלית לאומית, מקומית וטריטוריאלית, נעשה שימוש רב במסורות וברכיבים הן מן הפולקלור היהודי והן מן הפולקלור הערבי. לטקסט המקראי היה תפקיד מרכזי בביסוס הזיקה בין העם היהודי לארץ ישראל, שכן תפיסתו כאפוס היסטורי-מיתית, ולא רק כמקור תאולוגי, אפשרה לנסח באמצעותו את הזיקה היהודית אל הארץ במונחי בעלות ושייכות היסטורית, ובו זמנית לשלול את ההיסטוריה המתחרה של ערביי ישראל.⁴⁰ השילוב בין הטקסט המקראי ובין רכיבי הפולקלור של ערביי ארץ ישראל, שהמתיישרים היהודים ראו בהם שריד לעבריות קדומה ואותנטית, אפשר את המצאתה של מסורת חדשה, שהלמה את שאיפותיו הילידיות והמקומיות של הפרויקט הטריטוריאלי היהודי. באופן דומה, שירת העם הערבית המוצגת בדקלים ותמרים – תמהיל של חומרים תרבותיים ערביים ויהודיים – היא, במונחי של אריק הובסבאום, "מסורת מומצאת",⁴¹ שמטרתה להבנות מסורת תרבותית קדומה שתהלוך את הקולקטיב האזרחי ששירי הקובץ מבקשים להמציא ולדמיון; קולקטיב שאינו קיים במציאות הממשית של ממשל צבאי, שליטה אלימה בעם הפלסטיני ומדיניות הפרדה חמורה בין אזרחיה היהודיים הערביים של מדינת ישראל.

הצגתם של שירי עם ערביים, שערביותם אינה אלא צידה השני של עבריותם, מספקת אפוא מאגר תרבותי משותף ומרחב ספרותי פלורליסטי ושוויוני לכאורה, המאופיין בהיעדר הפרדה אתנית. המצאתה של מסורת לאומית, כפי שטוען הובסבאום, היא חלק מניסיון פוליטי לחסום תהליכי דמוקרטיזציה ופלורליזציה בהווה הלאומי, ומנגנון מאחד המסב לתוכו קטבים תרבותיים הטרוגניים.⁴² אם כן, המצאת מסורת אינה רק ניסיון נאיבי של אומות, כישויות מודרניות, להעניק לעצמן תיקוף ראשיתי מזוהף, אלא היא נושאת תפקיד גם ככלי שרת בידן של אליטות שלטוניות ותרבותיות, המבקשות להעניק

39 ההתעניינות בחקר הפולקלור צמחה באירופה בסוף המאה השמונה-עשרה. הופעתן של תפיסות לאומיות רומנטיות בעלות אופק מהותני הובילה להתעניינות רבה במיתוסים, אגדות וסיפורי עם, שנתפסו כעדות אותנטית לקולה הפרימורדיאלי של האומה. William A. Wilson, "Herder, Folklore and Romantic Nationalism", *Journal of Popular Culture* 6, 4 (Spring 1973), pp. 819-835.

40 יובל עברי, "תרגום ללא מקור: שאלת הבעלות על טקסט וטריטוריה במעבר מהמסורת הפלסטינית שבעל-פה לספרות העברית", חנן חבר ומחמוד כיאל (עורכים), מרחב ספרותי ערבי-עברי, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 55.

41 כפי שטוען הובסבאום, אומות אינן מבוססות על מסורות עתיקות יומין, אלא על מסורות מומצאות (המובנות כעתיקות יומין), שנועדו ליצור לכידות חברתית וקהילתית בקרב אזרחי מדינת הלאום. מסורות אלה אינן אותנטיות וספונטניות, אלא ביטוי לתהליכי הנדסה חברתית ותרבותית שנועדו להעניק למדינות הלאום תחושת קיום היסטורי רציף ולגיטימציה לקיומן בהווה. Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions", Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 2012, pp. 1-14.

42 שם, שם.

לגיטימציה למוסדות פוליטיים, חברתיים ושלטוניים הפועלים בהווה הלאומי. לאור זאת, כטקסט ספרותי השייך לסרקולציה התרבותית-הישראלית, קובץ שירי העם המתורגמים דקלים ותמרים הוא חלק ממבנה-על הסופג לתוכו את הסתירות של המציאות הלאומית המטריאלית ומטשטש אותן, ומסייע ביצירתו של מצג שווא אידאולוגי, שבו מומר חוסר השוויון האזרחי בתפיסה כוזבת של מסורת עתיקת יומין משותפת. יצירתה של מיתולוגיה אזרחית באמצעות תרגומו של טקסט עממי רווי זיקות ערביות ועבריות מגלמת את הניסיון ליצור את המובן מאליו של הקיום הלאומי בהווה ולהציגו כחלק הכרחי וטבעי מתנועה היסטורית רציפה ונטולת קווי שבר וקיטוע.

כמסגרת תמטית מארגנת לשירי הקובץ, להבניית המיתוס האזרחי, נבחרה – ולא במקרה – דמות הפלאח. הזיקה האינטימית והבלתי אמצעית של הפלאח אל האדמה והתנהלותו הפיזית הבוטחת במרחב הישראלי הפכו אותו מודל לחיקוי בקרב אנשי העליות, שבאימוץ מאפייניו הילידיים ביקשו לעצב את הסובייקט היהודי החדש, הלאומי והטריטוריאלי. המשיכה הזאת אל דמות הפלאח לא רק מבטאת את תפיסתו כאנטיתזה של היהודי הגלותי, אלא אף מהדהדת את היקסמותה של הלאומיות הרומנטית מן האיכר, איש האדמה, שנתפס כגילום טהור, מקורי ואותנטי של שלמות ואחדות לאומית, וכשריד למקורותיה הפרה-מודרניים של האומה המודרנית טרם הושחתה בידי הציוויליזציה המודרנית והתרבות הקפיטליסטית, העירונית והמתועשת.⁴³

אך לבחירה בפיגורת הפלאח ולצימוד בינה לבין הקטגוריה הפולקלוריסטית של שירה עממית תפקיד חשוב נוסף בשירות הפונקציה האידאולוגית שממלא דקלים ותמרים. זיהוי הפלאח כחלק ממכלול תרבותי פולקלוריסטי משרת את האינטרסים הפוליטיים של הריבונות הישראלית לא רק משום שהוא מזין את תפיסת המקור המשותף של הקהיליה הלאומית המדומיינת, אלא גם משום שהוא מאפשר את הוצאתו של הסובייקט הערבי אל מחוץ להיסטוריה באמצעות הפיכתו למיתוס. זיהוי הפלאח כחלק ממסורת עממית, פולקלוריסטית, והצגתו הפואטית כישות אגדתית מרוחקת, משכפלת את ההתייחסות אל הסובייקט הערבי כדמות נוכח-נפקדת בריבונות הישראלית וכמי שאינו ממלא תפקיד של סובייקט היסטורי פעיל.

43 איש הלאומיות הרומנטית יואן גוטפריד הרדר (1744–1803) הצביע על חשיבות האיכרים בהחייאת עברה ההיסטורי העשיר של האומה הגרמנית ובהפיכתה בסיס איתן לחיים תרבותיים ולאומיים מודרניים. לאיכרים, טען הרדר, ישנו הקשר האורגני והעמוק ביותר עם תרבותם הלאומית. לכן כינה את שירי העם של האיכרים "הארכים של הלאומיות, טביעת האצבע של הנפש הלאומית, הקול החי של האומה", ולכן טען כי אין מקום יעיל יותר לגלות את נפש האומה ותמציתה מאשר בשירתה העממית, ובעיקר זו המצויה בקרב האיכרים (Wilson), הערה 39 לעיל, עמ' 826. התרגום שלי, א' 9). בניגוד לעמדתו של הרדר, ניתוחים מרקסיסטיים מספקים עדויות לתפיסה ביקורתית של האיכר כנתין צייתן המבסס כוח ריאקציונרי נטול תודעה מהפכנית. בניתוחים אלו מוצגים האיכרים, בעיקר בחברות קולוניאליות, כישויות פסיביות חסרות קול, וכמי שאורח חייהם הפסטורלי גרם לשקיעתם במסורות עבר קדומות ומנע את הכשרתם לסוכנים משפיעים המעורבים בחייה הפוליטיים של מדינת הלאום. להרחבה ראו: Timothy H. Evans, "Folklore as Utopia: English Medievalists and the Ideology of Revivalism", *Western Folklore* 47, 4 (1988), pp. 245-268; Carmen Ortiz, "The Uses of Folklore by the Franco Regime", *Journal of American Folklore* 112, 446 (Autumn 1999), pp. 479-496.

לפואטיקה בשירי הקובץ תפקיד חשוב ביחוס איכויות מיתיות ואגדתיות לדמותו של הפלאח ולאורחות חייו. כפי שמראה גבריאלי מוקד, האסטרטגיה הפואטית המפקיעה את ההתרחשות השירית מן הריאליה הקונקרטיה ומעניקה לה איכות אגדתית שכיחה בשירתו האקזיסטנציאליסטית של זך משנות החמישים והשישים.⁴⁴ שילובם של חומרים אגדתיים ומיתיים מעניק לרבים משיריו של זך הילה של אגדה מודרנית או של משל קיומי המתאר התרחשויות כלל-אנושיות על רקע עולם מודרני בלתי רציונלי ביסודו. מאפיין פואטי זה רלוונטי ומעניין, בהקשר הנידון, לא רק ברגעי התהודה של אגדה או מיתוס על רקע מציאות מודרנית, אלא דווקא במקרים שבהם מלאכת הייצוג הפואטי מעניקה לשיר איכויות פולקלוריסטיות מלאכותיות ויוצרת בו מבנים חדשים דמויי אגדה. השיר "עבדו מתפרע" מתוך דקלים ותמרים והשיר "האגדה על חאג'י באבא" מתוך שירים שונים מבטאים שניהם ניסיון פואטי דומה לייצורה של מראית עין פולקלוריסטית, משל היה השיר המודרני רישום טקסטואלי של שיר עממי שמקורו במסורת המסירה האוראלית:⁴⁵

| האגדה על חאג'י באבא | עבדו מתפרע |
|--|---|
| הַאִישׁ חֲאגִי בַּאבֵּא אֶהֱב כֹּל יָמָיו. מְסַפֵּר עֲלָיו שְׁאֶהֱב וְאֶהֱב. אִשָּׁה בָּאָה אַחַר אִשָּׁה. הַנָּשִׁים סָלְחוּ הַכֹּל לְחֲאגִי בַּאבֵּא. | עֲבְדוּ אוֹהֵב אֶת רְנַדוֹרָה, עוֹר לְכָל שְׁאֵר בְּנוֹת הַכֶּפֶר. וְאִףּ הִיא, רְנַדוֹרָה, תִּפְח רֹחָה, אוֹהֶבֶת אֶת עֲבָדוֹ. |
| חֲאגִי בַּאבֵּא הֶאָרִיף יָמָיו. כְּשֶׁהָיָה יוֹשֵׁב בְּזִקְנוֹתוֹ בְּגַנִּים, אָמְרוּ עֲלָיו כֹּל נְשׂוֹת הַשָּׂבֶט: הִנֵּה חֲאגִי בַּאבֵּא. זֶהוּ חֲאגִי בַּאבֵּא. תָּמִיד מְאֶהֱב. חֲאגִי בַּאבֵּא. | אֶתְמוּל בְּרָחְתוּ לְכֶרֶם הַחֵל מִפְּנֵי וּמִכֶּכֶר. וְשִׁלְשׁוּם, בְּמִסִּיבַת חֶבְרִי,וּ בְּקֶשֶׁה כִּי יֵרָאֶה אֶת כַּחוֹ. וְעֲבָדוֹ, זֶה אָרִי הַיַּעַר, |
| וְחֲאגִי בַּאבֵּא הִנֵּה שָׁמַח בְּחֶלְקוֹ. כֵּן, אֶפְלוּ בְּזִקְנוֹתוֹ הִנֵּה מְחַיֵּף אֶל תוֹךְ זִקְנוֹ. הַדְּבָר לֹא יֵאָמֵן כִּמְעַט. לְמַעֲשֶׂה, הוּא הַפְתִּיעַ אֶת כָּלָם. כִּיצַד זֶה? הִיוּ הַיְשִׁישִׁים שׁוֹאֲלִים בְּתַמִּיהָ וְנָדִים בְּרֵאשִׁיהֶם. אָבֵל זוֹהִי עֲבָדָה. אֶפְלוּ הַצְּעִירִים וְהַחֲצוּפִים בְּיוֹתֵר לֹא הֵעִזוּ לְהַכְחִישָׁהּ. | שֶׁבֶר אֶת עֲנִפֵי הַבְּסֻטָּן בְּנַחַת זְרוּעוֹ. עֲבָדוֹ מִתְפָּרֵעַ. אֵין גְּבוּל לְאֶהֱבָתוֹ וְקֶצֶה. עוֹד מְעַט יִתְקַף אֶת הַכֶּפֶר וִירוּצֵץ אֶת רֵאשֵׁי כָּל יוֹשְׁבָיו. אֵין עֲצָה אֶלָּא לְהִשְׁיֵאוֹ לְרְנַדוֹרָה. אִז יִרְגַע וְכִלְגוּ נִפְצָח בְּשִׁיר |

[...]

חֲאגִי בַּאבֵּא. מְסַפֵּר עֲלָיו שְׁאֶהֱב וְאֶהֱב.
כְּשֶׁהִזְקִינִים הַמְּפֻלְגִים הַזֹּכְרִים אוֹתוֹ עֲדִין מְעֵלִים אֶת שְׁמוֹ,
הֵם נֹאנְחִים

44 מוקד, הערה 30 לעיל, עמ' 74-75.
45 זך וחוסייין, "עבדו מתפרע", הערה 15 לעיל, עמ' 27; זך, "האגדה על חאג'י באבא", הערה 19 לעיל, עמ' 56.

הרטוריקה הנקטת בתיאור הדמויות הגבריות שבמוקד ההתרחשות השירית מדגישה את אופיים הסיפורי של השירים ואת מסירתם מפי דמויות מומחזות אחרות. בצורה זו השירים מחקים את סיטואציית ההפקה האוראלית המזוהה עם השיר העממי, העובר מפה לאוזן בחלוף הדורות וזורם מימים עברו בעורקיו של הקולקטיב התרבותי. בשיר "עבדו מתפרע" האמירה "אָז יִגָּע וְכִלְנוּ נִפְצַח בְּשִׁיר" מבליטה את פעולת המסירה השגורה של מעלליו של עבדו מפי חברי קהילתו, הצופים את התנהגותו מבעוד מועד, ובשיר "האגדה על חאג'י באבא" של זך מודגשת פעולת המסירה של מעללי הדמות המרכזית גם לאחר מותה ("מִסְפָּר עָלָיו / שְׁאָהֵב וְאָהֵב", "עֲדִין מְעַלִּים אֶת שְׁמוֹ"). גם קורותיהן של שתי הדמויות, עבדו וחאג'י באבא, מציגות תמהיל אוריינטליסטי של תכונות אופי אנושיות טיפוסיות והילה מיתית, ומשכפלות באופן מסירתן את המבנה הנוסחתי הקל לשינון של נרטיב עממי. עבדו, איש האדמה היצרי והפראי, מתואר בפי אחרים כ"אָרִי הַיֵּעַר", כינוי המסמן את כוחו הפיזי יוצא הדופן, ואילו חאג'י באבא, שעוד בחייו הפך לאגדה, מתואר כעין דון ז'ואן שיכולת התאהבותו אינה יודעת גבול. תיאור הדמויות כנשאות אקזוטיות של תכונה או של מאפיין מרכזי אחד הופך אותן לשטוחות וסכמטיות, מדגיש את הממד הלא ריאליסטי של השירים ומערטל את מלאכת הסיפור העממית שבה הם לכאורה כרוכים. הצגת השירים משל היו חלק ממסורת פולקלוריסטית אגדתית מאפשרת לזך לשמר את העיקרון האוניברסלי והבלתי קונקרטי המזוהה עם שירתו. במקרה של שירי העם הערביים החומרים המיתיים והאגדתיים משמרים את הפער התמידי הקיים בין השיר לקורא הישראלי, ומותירים את הדמויות כבריות אגדתיות ועממיות, רחוקות ובלתי מושגות. עטיפת שירי העם המתורגמים בכסות פואטית מודרניסטית – בביטול החרזיה, הריתמוס והמשקל בשורותיהם – אומנם מקרבת אותם במידת-מה לעולמו התרבותי והאסתטי של הקורא העברי בן הזמן, אך היא גם מבליטה את תכונותיה החומריות של הלשון הפיגורטיבית ומחצינה את הפער שאינו ניתן לגישור בין מקור לתרגום. הפלאח בשיר "עבדו מתפרע" ובשירים אחרים בדקלים ותמרים נעשה דמות גנרית המייצגת מסורת ערבית-עברית קדומה; אין בו כל הנכחה מחודשת, ממשית, של מי שהודחק מסדר היום הלאומי-הישראלי. המיתוס אינו "מִדְבָּר" בשפת ההיסטוריה, הוא אינו תובע דיאלוג בין סובייקטים היסטוריים ממשיים, ובמצב זה, שבו "המשורר-המתרגם לא מתחלק באחריות עם הכפרי המסלסל בקולו, או מתחלק בה מעט ככל האפשר",⁶ מתאפשרות הן התעלמות מן התודעה ההיסטורית הערבית והן הדיפתן של שאלות היסטוריות הנוגעות לתודעה זו.

שפה סינתטית המדמיינת דוֹקִיּוֹם ערבי־עברי

ניסיון הבנייתו של פולקלור ערבי־עברי משותף מוצא את ביטויו בנוסח שירי היברידי, שבמסגרתו משובצות בטקסט המתורגם מילים ערביות בתעתיקן העברי:

46 נסים קלדרון, פרק קודם: על נתן זך בראשית שנות הששים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 65.

יֵא גוֹזְלֵי עֵלָה לְעֶסְקִי לְזֹאחֲלָה / יֵא גוֹזְלֵי שֵׁב וְחֹזֵר. // הַשְּׁחִרְתָּהּ, הַשְּׁמָרִי מִן הַבֶּץ /
וְהַפְּשִׁילִי אֶת כֶּנֶף הַעֲבָאָה! // יֵא גוֹזְלֵי יוֹשֵׁב לוֹ עַל שֵׁפֶת הַנְּהָר. / הַתְּפַקֵּעַ מִכַּעַס!⁴⁷
כּוֹתֵב הָאֲגָרָת, פָּרַס בְּשִׁלּוּמוֹ. / נִסַּע וְהִתְמַהֵמָה מְאֹד. תִּרְמִי עֲלֵיו! / לְמִי זֶה אֶלְבֵּשׁ תִּקְסִירָה
וְאֶזֶר – / הֲלֹאֲכֶנִי הַבַּיִת אִם לְעֶצְיוֹ? // דְּמַעוֹתַי עַל לְחַיִּי – / זָרָם גֶּשֶׁם כְּאֲנוּן. / מְאָרָה
עַל רֵאשָׁם שֶׁל בְּעֲלֵי־הַמַּסָּע! / חֹזֵר, בְּעֲלִי. הֲכֵל הַנֶּכֶר! [...] // אֵלוּ מַעֲיֵן אֶרְפֹּאז אָנִי – /
חֲרָבָה הֵייתִי מִכְּבָר. / אֵלוּ אֶבֶן חֲלָמִישׁ – / מִכְּכָר הֵייתִי נִמְסָה כְּמִים.⁴⁸

זך וחוסיין מציגים רפרטואר של מאפיינים כגון ריתמוס חופשי, סגנון המחקה אינטונציה דיבורית ואף רכיבים לקסיקליים ודקדוקיים המחקים דיאלקט ערבי כדי ליצור את הרושם ששירי העם הערביים, גם אם שוכתבו ועברו המרה מדיומלית (משירה שבעל פה לשירה שבכתב),⁴⁹ הם בגדר רישום של שפת פלאחים מדוברת ועדות לקיומו של דיבור ערבי־עברי אותנטי. הסגנון הדיבורי הזה חובר למגמה הכללית שאפיינה את הפואטיקה המוצהרת של זך – הפיכת שפת השיר לשפה יום־יומית נגישה, המשקפת את תכונות הדיבור של "האדם הפשוט ברחוב" ומנטרלת את השיר ממליצות פתטיות וממעמסות פואטיות ופיגורטיביות, תכונות שזך תפס כמלאכותיות וכמשוללות כל יכולת למסור את פרטי החוויה האנושית החד־פעמית.⁵⁰

לשון שני השירים משמרת גורמים מן השפה הערבית ומחקה לעיתים את הדקדוק הערבי, כמו מילת הפנייה "יֵא" בשיר "עוד חודש ימים", שבשפה הערבית מופיעה לרוב בצמוד למילת תיאור או שם בפנייה לנמען ואילו בשיר צמודה תמיד למילה "גוֹזְלֵי" במשפטים הכתובים בגוף שלישי, וכן במילים "תִּקְסִירָה" ו"תִּרְמִי" ב"שיר האשה שבעלה היגר אל מעבר לים". אך הנכחת הערבית במקומות האלו מלמדת על התנאים המסוימים שבהם היא יכולה להופיע בצד הדומיננטיות של העברית: שם העצם "תִּקְסִירָה", המסמן מעיל בית או חלוק ערבי־מסורתי,⁵¹ מופיע בצמוד למילה העברית "אזור", שהיא מעין שעטנז לשוני ומלבושי, והמילה "חרמי", המוטה לפי כללי השייכות של העברית, מנצלת את ריבוי משמעויותיו הייחודיות ואת מוכרותו של השורש השמי חר"מ הן בשפה הערבית

47 זך וחוסיין, "עוד חודש ימים", הערה 15 לעיל, עמ' 8.

48 זך וחוסיין, "שיר האשה שבעלה היגר אל מעבר לים", הערה 15 לעיל, עמ' 15-16.

49 כפי שמראה בנימין, המרה מדיומלית זו – ההופכת את הצורות הספרותיות המזוהות במקורן עם המסורת האוראלית ליצירות אומנות מודפסות הנצרכות באופן קפיטליסטי, בודד ומנותק – מטשטשת את היסוד החברתי הטמון בסיטואציית ההפקה והמסירה של הספרות העממית, ועוקרת מתוכה את החוויה הקולקטיבית העקרונית לה, שבנימין מזהה כאחראית לשימורו של הניסיון הניתן להעברה וכבעלת פוטנציאל מהפכני. ולטר בנימין, "המספר – הערות ליצירתו של ניקולאי לסקוב", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 178-196.

50 את קריאתו להתנער משפה מליצית דחוסה לטובת שפה פשוטה, פרוזאית, המאפשרת את "הישמעות קולו של אדם, קולה של נפש מדברת בשיר", מבטא זך במניפסט, הערה 32 לעיל.

51 [אלי שילר], "הלבוש המסורתי של תושבי בית לחם", אלי שילר (עורך), בית לחם וכנסית המולד, ירושלים: הוצאת ספרים אריאל, 1980, עמ' 47-49.

והן בשפה העברית.⁵² רגעי ההנכחה הללו של הערבית, אם באמצעות ניסיון לשמור על מבנים דקדוקיים ואם באמצעות ייבוא מידי וישיר של שמות עצם מן הערבית, מדגישים ביתר שאת את הניסיון להבליע את השפה הערבית בעברית ולמלא את החללים הסמנטיים והצורניים הנוצרים בתרגום, באופן המייצר מראית עין של איזון לשוני ובה בעת מדגיש את הערבית כשארית בלבד על רקע הדומיננטה של העברית. הנכחת מגבלות הערבית על רקע העברית הדומיננטית מכפיפה את הראשונה תחת האחרונה, ומדגימה את האסטרטגיה של שימור הערבית כשארית במפגן הכוח והשליטה של העברית, במסגרת לשונית שלכאורה מעניקה לשתי השפות קיום מקביל מלא, זו בצד זו. הערבית אינה נמחקת כליל מן הטקסט המתורגם, אבל היא נותרת תמיד משנית, ולכן כפופה לעברית. יצירתה של השפה הסינתטית ערבית-עברית, שאינה קיימת במציאות הממשית ומבוססת על מלאכת אריגה המשערבת את העברית, היא חלק מן הניסיון ליצור מקבילה לשונית ההולמת את הזהות הישראלית ששירי הקובץ מבקשים להמציא – זהות שאינה רק יהודית, וששפתה, לפיכך, אינה רק עברית.⁵³ המצאתו של עבר מיתית ערבי-עברי משותף כרוכה ביצירתו של נוסח לשוני ייחודי החושף את היסוד האוטופי שבמעשה התרגום, שבמסגרתו, כפי שמתאר בנימין, מתפייסות שפת המקור ושפת היעד ונעשות אמצעי לשחזור של שפה-ילידית ראשיתית וקדומה.⁵⁴

אולם בהיעדר היסטוריה מטריאלית תואמת, שפה זו, הבוראת שותפות לשונית על סמך קיומו של קולקטיב דו-לאומי, חושפת את הפער שבין ה"אותנטי" והאסתטי; את החיץ שבין הלשון המאחדת והמגשרת של שפת השיר ובין הוויה אקטואלית אלימה של עימות פוליטי ויחסי כוח א-סימטריים בין אזרחיה היהודיים והערביים של מדינת ישראל.⁵⁵ שפת התרגום ההיפותטית מפרידה עצמה מן העברית הקונקרטי, המגלמת את שפת החוק והפקודות של הריבון, ונדרשת, כפי שמראה קרל שמיט, במציאות של מצב חירום מתמשך, כדי ליצור (ולא לטשטש) הבחנות ברורות בין "דיד" ל"אויב" – ובכך

52 על המשמעויות הדומות של השורש חר"מ בשפה העברית והערבית ראו, תמר עילם גינדין, "בלשנות כלכלית: מהחרם בתנ"ך לחרמן של ימינו", ידיעות אחרונות (11/6/2010), <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3902532,00.html>.

53 בהקשר זה מעניינת השוואה בין הפונקציה שממלאות הן השפה הסינתטית הערבית-עברית של שירי הקובץ המתורגמים והן השפה הסינתטית שיצרו הסופרים היהודים בגולה – ה"נוסח", שטבעו שלום יעקב אברמוביץ' (מנדלי מוכר ספרים) וחיים נחמן ביאליק: שכלול כישוריה המימטיים של העברית, ששימשה אז בעיקר כשפת קודש ולא כשפת דיבור יום-יומית. יצירת השפה הספרותית האקלקטית, שהורכבה מרבדים לשוניים וסגנוניים שונים (בין היתר מן התלמוד, המשנה, הגמרא, המקרא, ספרות החסידים ואף ממבנים תחביריים של שפות אירופיות) מעידה על הכורח ליצור קשר הדוק בין שפה למציאות במסגרת השתתפותה של הספרות העברית של סוף המאה התשע-עשרה ושל תחילת המאה העשרים בתהליכי הדמיון של האומה היהודית כקולקטיב לאומי. בעוד שבהיעדר טריטוריה ריבונית סייע "הנוסח" בדמיון העם היהודי כקולקטיב מאוחד בעל טריטוריה תרבותית אוטונומית, שפת הדו-קיום הסינתטית, הערבית-עברית שייצרו זך וחוסין, כרוכה בהדחקת הטריטוריה הריבונית, שכן היא מפעילה תדיר תהליכי הומוגניזציה אלימים השוללים אפשרות ממשית של דו-קיום.

54 ולטר בנימין, הערה 23 לעיל.

55 כיאל, הערה 5 לעיל, עמ' 175.

היא מסמנת את הערבית כשפת האחר והחריג.⁵⁶ במילים אחרות, השפה הסינתטית שמייצרים זך וחוסין מטשטשת את האיבה שבין העברית לערבית ואת היחסים הא-סימטריים שביניהן במרחב הריבונות הישראלית, החותר לחפיפה מינימלית בין השפות.⁵⁷ בעשותה כן, כמו מכריזה שפת התרגום של שירי הקובץ על הנתק שבין הלשון הפואטית למציאות הממשית ועל עצם כוחה לטשטש, למחוק ואף לשקר בנוגע להיבטים שונים של המציאות.

משירת העם הערבית לשירת הארץ היהודית

שילוב המילים הערביות בתרגום העברי מבליט את מעשה התרגום; הוא מונע את שקיפותו והופך אותו לחלק בלתי נפרד מפעולת הקריאה עצמה. שערוב העברית, כפי שטוען יהודה שנהב, מחצין את קיומם של "חללים סמנטיים בלתי עבירים" בין השפות – היינו את מה שהעברית אינה מעוניינת לייצג – ולכן מתנגד לניסיון המחיקה התרבותית של "האחר" באמצעות השפה.⁵⁸ במונחים של ז'יל דלז ופליקס גואטרי, שילוב הערבית בטקסט העברי הוא ניסיון לחצוב בעברית – שפת הריבון והחוק – שפה זרה, ולכן גם מעשה של שיבוש לשוני: דה-טריטוריאליזציה וחשיפת הריבוי שמסתיר השימוש המאחד והמונוליטי בעברית התקנית.⁵⁹ במונח זה, התרגום מגלם את הניסיון להתגבר על פרדוקס האזרחות ועל יחסי הכוח המוטמעים בלשון באמצעות מחווה אוטופית הממציאה, כפי שמנסח דלז, "עם חסר": בהפיכת השפה לאתר שבאמצעותו אפשר לדמיין ולברוא פוטנציאל לקולקטיביות שטרם התגשמה.⁶⁰

המצאתו של עם חסר מתאפשרת כשהטקסט הספרותי פועל לפירוק שפת האם ולהמצאה של שפה חדשה בתוכה. כלומר, התנאי להמצאתו הוא "שהשפה כולה תזדעזע, תינשא אל אפס קצה, אל חוץ או אל צד אחר, המורכב ממראות וקולות שאינם עוד ממינה של שום שפה".⁶¹ אך הפרוצדורה התרגומית של זך וחוסין נכשלת בזימון הופעתו של

56 קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית, מגרמנית: רן הכהן, תל אביב: רסלינג, 2005.
57 כפי שטוען יהודה שנהב, א-סימטריה זו היא תוצר העובדה שלציבור הערבי החי בישראל העברית היא "שפת ההישרדות", השפה הרשמית שעליהם לדבר כדי להתנהל במערכת המדינית. על אף הקרבה האטימולוגית בין העברית והערבית, ליהודים החיים בישראל אין צורך דוחק ללמוד ערבית ולהבין אותה, ופעמים רבות השפה העברית אף מייחדת את המרחב הישראלי ומוחקת את הריבוי התרבותי וההיסטורי שלו. שנהב, הערה 3 לעיל, עמ' 159.

58 שנהב, הערה 3 לעיל, עמ' 159.
59 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005.

60 במסתו "הספרות והחיים" כותב דלז כי הספרות נעשית מפעל של בריאות כשפונקציית הבדיון משמשת להמצאתו של "עם חסר": "לא כותבים בזיכרונות, אלא כדי לעשותם מקור או יעד קולקטיבי לעם עתידי, שעדיין קבור מתחת לבגידותיו ולהכחשותיו". ז'יל דלז, "הספרות והחיים", מצרפתית: חיים דעואל לוסקי, יואל רגב ודפנה רז, מטעם: כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית 5 (מרץ 2006), <http://mitaam.co.il/mit5deleuze.htm>.

61 שם, שם.

העם החסר, שהמציאות הישראלית האקטואלית מסכלת את אפשרות התהוותו. התרגום, המשעתק את הנוסחה הפואטית של זך, חוסם את התנועה הדה־טריטוריאליה שהמפגש בין השפות היה יכול לאפשר באמצעות תהליכים של רה־טריטוריאליזציה, הבולמים את הפירוק והזעזוע של העברית בידי הערבית וממלאים את החללים (הלשוניים והסמנטיים) הבלתי עבירים בתכנים ובצורות פואטיות מן המוכן.

כאמור, טביעת האצבע הפואטית של זך ניכרת ברבים מן השירים המתורגמים בדקלים ותמרים. להלן בתיו הראשונים של אחד משירי הקובץ, "הזקן עובר על פני בארו":

עֲתִיקֵי־יָמִים אָנוּ שְׁנֵינוּ וּמוֹדְעִים זֶה לְזֶה מְשֻׁכְּבָר.
סוּדוֹת עֲמָקִים בֵּינֵינוּ. הַבָּאָר
זוֹכֵרֶת אֶת שְׁטוּטֵי אֶהְבֵּתִי.

חַיִּים שְׁלָמִים בְּקֶרְבָּתָהּ.
מֵאֵז הַתְּהוֹלְלֵתִי עִם הַנֶּעֶר בְּגֶרֶן
בְּיָמִים בָּהֶם כָּרְעָה אֶלְמָה אַחַר אֶלְמָה.⁶²

קריאת השיר המצוטט במנותק מהקשרו הטקסטואלי והחוי־ספרותי הרחב, כמעשה הביקורת החדשה, עשויה ליצור את הרושם כי נלקח מאחד מקובצי שיריו של זך משנות החמישים והשישים. מן הבחינה הצורנית – הצלילית והמבנית – מדגים השיר כמה מקווי היסוד המאפיינים את הפואטיקה של זך: הגלישה בין השורה השנייה והשלישית, הקוטעת את המשפט לפני סופו ומייצרת א־סימטרייה, מבליטה את המתח בין השורה ליחידה התחברית; החריזה המינימלית והבלתי סדורה באמצעות סיומת דקדוקית, המופיעה באמצע השורה ולא בסופה ("עֲתִיקֵי־יָמִים", "מוֹדְעִים", "עֲמָקִים") – כל אלה הן תופעות פואטיות שגורות ביצירתו של זך, הניתנות לאיתור ברבים משיריו מאותן שנים.⁶³ המילה "גֶרֶן" אף מתפקדת כאלוהיה מקראית למגילת רות (מקום פגישתם של רות ובעז בתקופת הדיש) ומרפררת בעקיפין – מתוקף היותה אתר התכנסות חברתית בקרב צעירי המושבות בתקופת העלייה השנייה – לפרק היסטורי ספציפי בתרבות הלאומית העברית. נקודות דמיון אלה, כפי שאבקש להראות, אינן מקריות או שוליות, ואינן ניתנות לקטלוג כתוצר לוואי של יציקת שירי העם המתורגמים לתבניות שיריות מודרניסטיות, אלא מעידות על שימוש עקבי ומכוון בנוסחה פואטית קיימת.

62 זך וחויטין, "הזקן עובר על פני בארו", הערה 15 לעיל, עמ' 36.

63 לדיון מורחב במאפיינים פואטיים אלה בשיריו של זך, ראו: מירי ברוך, הרומנטיקן המד: עיון בשיריו של נתן זך, תל אביב: אל"ף, 1979; רחל ויסברוד, בימים האחרים: תמורות בשירה העברית בין תש"ח לתש"ך, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2002.

השימוש המרובה של זך באלוזיות מסתמן כמאפיין פואטי מרכזי גם בשירי העם המתורגמים.⁶⁴ התנגדותו לפאתוס ולסנטימנטליות של משוררי שנות הארבעים התבטאה בהחלפת האמצעים השיריים שרווחו בשירתם – המטפורה וסמל – באמצעים אחרים, ובהם האלוזיה, שסייעה בשכלול המרקם השירי ובעיבוי רבדיו הסמנטיים. האלוזיות ששיבץ, שמקורן ברובן בטקסטים מן התרבות המערבית, מבטאות את זיקתו המוצהרת למגמות אוניברסליסטיות של המודרניזם האנגלו-אמריקני. אך הופעתן החוזרת והבולטת של אלוזיות מקראיות בצידן פועלת נגד מגמות אוניברסליסטיות אלה, וממקמת את הטקסטים השיריים של זך על רצף דיאכרוני של תרבות והיסטוריה יהודית. כפי שטוען מוקד, שאיפתם של משוררי "דור המדינה", ובהם זך, להתמקד במצבו הקיומי, העכשווי והאינטימי של הסובייקט השירי לא ביטלה את התודעה ההיסטורית היהודית המגולמת בשירתם, המבוססת, במפורש או לאו, על שימוש בלשון עתירת זיקות אל המקורות.⁶⁵ לפיכך, הלשון השירית של זך, הספוגה בקונוטציות יהודיות, מראה כי גם אם הפואטיקה המוצהרת שלו תופסת את לשון השיר כשותפה מלאה לייצוגם של רגעים קיומיים חולפים, מנותקים וסינכרוניים, היא עודנה פועלת כצומת מקשר "לביוגרפיה לאומית ולתפישת גדולתה של השפה העברית", ועודנה "נקודת מוצא ממשית לקשר עם העבר ולהשלכות כלפי העתיד".⁶⁶

השימוש בנוסחה הפואטית של זך בתרגומם של שירי העם הערביים מאופיין בהפעלה אינטנסיבית של רבדים קדומים של השפה העברית, המייחדים את הטקסט הערבי וממקמים אותו במערכת זרה של קונוטציות וייצוגים. מעשה זה בא לידי ביטוי בשימוש תדיר ומגוון באלוזיות למקורות יהודיים שונים; החל באלוזיות ריקות, המבוססות על מטבעות לשון, ציטוטים וביטויים בעברית, שאומנם אינם מפתחים את משמעות רבדיו הסמנטיים של השיר אך מבנים את זיקתו היהודית, וכלה בקישורים רעיוניים עמוקים בין שירי הקובץ למקורות טקסטואליים יהודיים, המייצרים דיאלוג אינטרטקסטואלי ומעשירים את הטקסט השירי בקומה נוספת של משמעות. דוגמה לכך אפשר למצוא בשיר המתורגם "בקשה לא לשכוח", שבו אלוזיה מקראית מרומזת המבוססת על זיקה לשונית קושרת את השיר הערבי בעולם הרעיונות והתאולוגיה היהודי:

64 האלוזיות המקראיות בשירתו של זך נעות בין לשון רומזת, שאינה מופעלת באופן נרחב למעט זיהויה כלקוחה מתוך טקסט אחר, ועד להפעלה מלאה של משמעות נוספת המנהלת דיאלוג אינטנסיבי עם הטקסט השירי וחולשת על כולו. יש לציין כי על אף השימוש הבולט שעושה זך בחומרים מן המקרא ומן המסורת היהודית (דבר הבולט במיוחד בדקלים ותמרים), רבות מן האלוזיות בשיריו מצביעות לטקסטים מגוונים אחרים, כמו סיפורי הברית החדשה, המיתולוגיה היוונית, אגדות עם למיניהם ורומנים מן המאה התשע-עשרה. לדיון מעמיק ונרחב בתפקיד האלוזיה בקבצי שירתו המוקדמים של זך שירים שונים וכל החלב והדבש ראו: ברוך, שם; ויסברוד, שם; גבריאל מוקד, ארבעה משוררים: דברים על יהודה עמיחי, נתן זך, דוד אבידן ויונה וולך, תל אביב: משרד הביטחון, 2006.

65 מוקד, שם, עמ' 24.

66 שם, שם.

הן תִּבְקְרוּ אֶצְלֵי לְפָחוֹת פְּעַם בְּשָׁנָה.
אָסוּר לְשַׁכַּח אוֹתֵי לְגַמְרֵי.

מָה זֶה עֲשִׂיתִי לָכֶם שְׂכָחָה הַסְתַּרְתֶּם פְּנֵיכֶם?
וְאֲנִי הֵן בְּנֵעַם עִמָּכֶם הִתְהַלַּכְתִּי.
אָסוּר לְשַׁכַּח אוֹתֵי לְגַמְרֵי.

כְּבָדִי, כְּבָדִי יִהְיֶה לּוֹ לְאִישׁ
שֶׁנֶּעֱזֵב בְּזַקְנָתוֹ בְּלֹא יָדִיד וְרֵעַ.
הֲלֹא תֹאמְרוּ לִי מָה עוֹרֵר אֶת פְּעֻסְכֶם
אוֹ מָה הֶעֱסִיקְכֶם כָּכָה.
אָסוּר לְשַׁכַּח אוֹתֵי לְגַמְרֵי.⁶⁷

השימוש בצירוף "הסתרתם פניכם" מכניס אל הטקסט המתורגם נוכחות רעיונית יהודית, בשל הקונוטציה שהוא מעורר לביטוי המוכר "הסתר פנים", המייצג במחשבה היהודית את חוסר היכולת האנושית להבחין ביד המכוונת של ההשגחה האלוהית (בעיקר בתקופה שלאחר שקיעת הפעילות הנבואית) – שעל אף היותה הזרוע המכוונת, העומדת מאחורי המאורעות וההתרחשויות, היא מסרבת להתגלות.⁶⁸ הבנת העיקרון הזה מאפשרת לקרוא את השיר לא רק כתחינה של בן־אנוש המופנית אל הקבוצה שנודה או נשכח ממנה, אלא כהפצרת האל שירד מגדולתו לפני קהל מאמיניו, שבניגוד ליחוס האלוהי המקובל לביטוי, הם שהסתירו ממנו פניהם והתכחשו לו.⁶⁹ הבנת ההקשר היהודי העומד מאחורי הביטוי "הסתר פנים" היא המאפשרת את קריאתו הכפולה של השיר, ובדומה לפונקציה שממלאת האלוזיה בשירתו של זך, היא מוסיפה לו רובד אירוני ומתח בין משמעות

67 זך וחוסייין, "בקשה לא לשכוח", הערה 15 לעיל, עמ' 47.

68 מגילת אסתר, למשל, היא דוגמה מקראית פרדיגמטית לאמור, שכן אף שהאל אינו מוזכר בה בשמו ולא ביתר כינויו, ואף שאינו מתערב בגלוי בהשתלשלות האירועים, צירופי המקרים וההצלה הניסית המתוארים במגילה מפורשים כפועל יוצא של תוכנית אלוהית נסתרת. מסיבה זו טענו חז"ל כי שמה של מגילת אסתר מצביע על הרעיון העקרוני של חיי היהודים בהסתר פנים: "אסתיר מן התורה מניין – 'ואנוכי הסתר אסתיר'". לדיון מקיף ראו, ניסן אררט, "על 'חילוניותה' של מגילת אסתר ו'תהפוכותיה'", תרביץ מט, ג-ד (ניסן-אלול תש"ס), עמ' 223-236.

69 להיפוך זה במעמד האל הייתה תהודה רבה בספרות הפלסטינית שנכתבה לאחר הנכבה. כפי שמציינת הוניידה גאנם, משוררים פלסטינים רבים נהגו לתאר בשירתם את האל כמי שנותר חסר אונים לאור האסון הפלסטיני, וכמי שלא עמד לצד עמו כשזה נזקק לו. על רקע התמוטטות הסדר החברתי והכאוס ששרר בקרב העם הפלסטיני לאחר 1948, האל לא רק נשלל מכל תכלית ונושל מגדולתו, אלא אף סומן כנוכחות ארצית מודרת ובלתי רצויה. גאנם מראה כי חוסייין היה שותף למגמה תמטית זו. הוא תיאר בשיריו את החיים האומללים של הפליטים הפלסטינים במחנות ואת היעלמותו הדרמטית של האל. בחולשתו ובהיעדר תגובתו לעולל ההיסטורי, האל מושווה לישות בשר ודם שאינה שונה בהרבה מהפלסטינים נטולי ההגנה והטריטוריה. Honaida Ghanim, "Poetics of Disaster: Nationalism, Gender, and Social Change Among Palestinian Poets in Israel After Nakba", *International Journal of Politics, Culture, and Society* 22, 1 (March 2009), pp. 23-39.

ליטרלית וגלויה לבין משמעות נוספת, נסתרת. שימוש הדובר (ישות אלוהית) בביטוי "הסתר פנים" ("הסתרתם פניכם") בשיר מייצר מידת־מה של ליטרליזציה למשמעות הפעולה המגולמת בו (הסתרה, התחבאות או היעלמות), ואינו מניח בהכרח את האחריות הרליגיוזית העומדת מאחורי ההתרחשויות עצמן. החזרה על ההפצרה התקיפה של הדובר, "אָסוּר לְשַׁכַּח אוֹתֵי לְגַמְרִי" מייצרת טריוויאליזציה של הביטוי, ומדגישה את חוסר תוקפו של הציווי האלוהי כפעולת דיבור (speech act) המשנה סדרי עולם. שימוש נוסף באלוזיה למקורות, המוסיפה לשיר רובד משמעות רליגיוזי העובר הנמכה ומטריאליזציה, מופיע בשיר "משגה":

מִחְמַל נִפְשִׁי, בְּרַב אֶהְבְּתִי לְךָ שְׁגִיתִי,
נִקְשַׁרְתִּי אֶלֶיךָ יוֹתֵר מִדִּי.
אֱלוֹ יִדְעָתִי שְׁכָכָה תִּתְמַהֲמַה,
לִפְנֵי צִאֲתֶךָ הִיּוּנוֹ נִפְרָדִים.

יָרָה בִּי חִצּוֹ, פָּגַע בִּי קִנְהוֹ.
וְלוֹלֵא דִמְעָתִי, הֵן לֹא צָמַח קִנּוֹ.
שָׂדֵד מְלִבִּי אֶת מִיתְרֵי עוֹדוֹ
וְהֵלֶךְ לִנְגֹן אֶת לַחַן הָאֲשֶׁר לְאַחֲרֵים.⁷⁰

המשפט "אלו ידעתי שִׁכָּכָה תִּתְמַהֲמַה" מזכיר שימוש דומה באלוזיה בשירו של זך "לבדו", מן הקובץ שירים שונים:

לֹא טוֹב הָיִית הָאָדָם לְבָדוֹ
אֲבָל הוּא לְבָדוֹ בֵּין כֹּה וְכֹה.
הוּא מְחַכָּה וְהוּא לְבָדוֹ
וְהוּא מְתַמַּהֲמַה וְהוּא לְבָדוֹ
וְהוּא לְבָדוֹ יוֹדֵעַ
שְׁגָם אִם יִתְמַהֲמַה
בוֹא יָבוֹא⁷¹

הבחירה הלשונית בפעלים מן השורש מהמ"ה בשני השירים ("תִּתְמַהֲמַה" או "מְתַמַּהֲמַה") מעניקה להם יסוד תאולוגי המבליט את רעיון הקיום האנושי הנעדר נוכחות רליגיוזית ואת תחושות האכזבה והפיכחון מן הציפייה להופעתו של כוח אלוהי גואל. יסוד זה מושתת על האלוזיה לפסוק 3 מספר חבקוק, פרק ב: "כִּי עוֹד חֲזוֹן לְמוֹעֵד וְיָפַח לִקְצֵץ וְלֹא יִכָּזֵב אִם־יִתְמַהֲמַה חֶפְה־לוֹ כִּי־בֹא יָבֹא לֹא יֵאָחֵר". אופק הציפיות הרליגיוזיות לנוכח

70 זך וחוסיין, "משגה", הערה 15 לעיל, עמ' 22.

71 זך, "לבדו", הערה 19 לעיל, עמ' 36.

ההמתנה למשיח גואל (שבו עוסק הפסוק המקראי) מתברר כבלתי אפשרי להגשמה. לא רק שהדובר אינו זוכה לגאולה שתחלץ אותו מן המשבר הרגשי שנקלע אליו ("משגה") או מבדידותו הקיומית ("לבדו"), אלא שהממד הרליגיזי עובר הנמכה ומוצג כמכופף לממד אנושי חומרי החף מרוממות דתית.

בשיר "משגה" הכפילות הסמנטית שמביאה עימה האלוזיה המקראית מאפשרת קריאה אירונית של הסיפור האנושי הפרטי על אהבה ושברון לב כסיפור על אכזבה מן האלוהות ומן האפשרות שה"לחן" שלה, מעין משנה דתית בפרשנות זו, יביא עימו מזור ותחושת מלאות קיומית. גם בשיר "לבדו" מוכפף היסוד האלוהי או המשיחי לתכלית אנושית, שכן הציפייה לגאולה אינה נענית, התיקון המיוחל אינו מסתמן כאפשרות שרירה וקיימת, והוודאות היחידה הנותרת היא נצחיותה של הבדידות האנושית. בשני השירים האלוזיה מאפשרת קריאה כפולה של השיר, ובשניהם הקריאה הכפולה יוצרת מתח בין קיום אנושי רווי סבל ובין נציגות אלוהית המתגלה בכשליה הארציים והחומריים.

ההנמכה הרליגיזית המתוארת בשיר "משגה" מתחזקת גם בעקבות היענותו של השיר למוסכמות שירת החשק האנדלוסית, הערבית והעברית, כפי שעולה מן הביטוי המטפורי והארטי השגור בשירה זו, "יָרָה בִּי חֶצוֹ, פָּגַע בִּי קְנָהוּ". תיאור ההתקשרות בין הדובר והאלוהות (או נציגה המשיחי) במונחי ירי בחץ וקשת – כמעשה קופידון, השמור בשירת החשק האנדלוסית לתיאור רגשותיו ותשוקותיו של אוהב אנושי לאהובתו – מעניק לה ממד גשמי של תשוקה, החורג מאופייה הרליגיזי. המטען האינטרטקסטואלי למסורת שירת החשק הערבית והעברית הקיים בשיר חובר לניסיון יצירתה של היסטוריה פואטית משותפת. שירת החשק מסמנת תקופה היסטורית של הטמעת גורמים מן התרבות המוסלמית הערבית בתרבות היהודית העברית במסגרת החיים המשותפים של בני התרבויות הללו בספרד בימי הביניים, והמטען הפואטי וההיסטורי הטמון בה הכרחי להעמקתו ולחיזוקו של המיתוס האזרחי של דו־קיום ששירי הקובץ מבקשים לטפח. זאת ועוד, לעומת שירת החשק הערבית, שירת החשק העברית לא התאפיינה ברצף היסטורי ופואטי מרגע הופעתה במקרא ועד להופעתה בספרד, ועל כן לא התפתחה לאסכולות פנימיות מגוונות ומרובות כמוה. אפשר אפוא לומר שהזיקה האינטרטקסטואלית לשתי שירות החשק הללו, הערבית והעברית, מייצרת מעין מכנה משותף של היסטוריה שירית ענפה ורציפה לכאורה, החסרה בעברית ומתקיימת בערבית, ומכנה משותף זה הוא המעניק את תחושת ההמשכיות הנחוצה לבניית מיתוס של שירה עברית בעלת מסורת קדומה ורציפה.⁷² זוהי דוגמה נוספת לאופן שבו הניסיון ליצור מיתוס דו־לאומי זקוק לנוכחות השפה הערבית כדי למקם את העברית ברצף פואטי עקבי ומתמשך, וכדי להבנות מיתוס המדגיש את שזירת שתי השפות זו בזו כראיה לדו־קיום אזרחי, משותף וסימטרי לכאורה, בהווה.

72 על שירת החשק העברית בספרד ויחסיה לשירת החשק הערבית, ראו, ישראל לוי, מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החזל העברית בספרד, כרך ב, תל אביב: המכון לחקר הספרות העברית – אוניברסיטת תל אביב, 1995.

סוג אחר של אלוזיות בשירי הקובץ המתורגמים הוא יחידות לשוניות שאפשר לזהות בנקל את מקורותיהן היהודיים, אף שמגוון משמעויותיהם של המקורות אינן מופעלות בשירים, והזיקה בינם לבין השירים המתורגמים נותרת לשונית ומוגבלת ברובה. למשל, בשיר "נכר" מופיעה אלוזיה לביטוי "המשכימים לפתחי נדיבים" המופיע בישיעהו יג 2 וברבים מפירושי ספרות ההלכה היהודית:⁷³ "מִצָּאֲתִי עֲצָמִי בְּנֶכֶר וְכֹסֶם הַמִּשְׁקָה בְּיָדִי, / לְמִדְתִּי לְהִשְׁכִּים לְפִתְחֵי נְדִיבִים. / אֲנִי שְׁהִיִּיתִי מְגַלְגֵּל מִצְנַפְתִּי בְּיָדִי / לְמִדְתִּי לֹמֵר לְחַדְל־הָאִישִׁים: אֲדוֹנִי".⁷⁴ זך משתמש בביטוי דומה, "לחזר על פתחי נדיבים", בשירו "טעות" מן הקובץ שירים שונים: "כְּשֶׁנִּזְדַּמְנְתִּי הָעִירָה חֲשַׁשְׁתִּי / שְׁאֲצַטְרֵךְ לְחַזֵּר עַל הַפְּתָחִים".⁷⁵ בשני המקרים פעולת החיזור על הפתחים מיוחסת לדובר השווה במקום שבו הוא חש זרות, ניכור וריחוק. בשיר "טעות" הדובר מתהלך לבדו בחושך, בעיר בלתי מוכרת, בניסיון כושל ליצור קשר וקרבה, ובשיר "נכר" הדובר הרחוק מביתו מתאר כיצד סיגל לעצמו בתהליך של למידה את אורח החיים המקומי הזר, שנותר אמביוולנטי ומנוכר לו. בשיר "צרות" מופיע הצירוף המקראי "יָגוֹן וְאֲנָחָה" ("לָמָּה לָךְ אִשָּׁה שְׂנִיָּה? / יָבֹאוּ עֲלֶיךָ יָגוֹן וְאֲנָחָה").⁷⁶ הלקוח מישיעהו לה 10 ("וּפְדוּיִי יְהוָה יִשְׁבֹּן וַבָּאוּ צִיּוֹן בְּרָנָה וְשִׂמְחַת עוֹלָם עַל-רֵאשִׁים שְׂשׂוֹן וְשִׂמְחָה יִשְׁיִגוּ וְנָסוּ יָגוֹן וְאֲנָחָה"), ובשיר "עבדו מתפרע" מופיע הביטוי "מפזז ומכרכר" ("אֶתְמוֹל בְּרִדְתּוֹ לַכָּרֶם / הִחַל מִפְּזֵז וּמְכַרְכֵּר"),⁷⁷ הלקוח מסיפור דוד ומיכל בשמואל ב ו 16 ("וְהָיָה אֲרוֹן יְהוָה בָּא עִיר דָּוִד וּמִיכַל בַּת-שָׂאוּל נִשְׁקָפָה בְּעַד הַחֲלוֹן וַתֵּרָא אֶת הַמֶּלֶךְ דָּוִד מִפְּזֵז וּמְכַרְכֵּר לִפְנֵי יְהוָה וַתִּבֹּז לוֹ בַּלְבָּה").

אף שהאלוזיה היא העומדת כאן במרכז הדיון, קריאה בדקלים ותמרים מעלה מגוון רחב של תופעות פואטיות המאפיינות את שירתו של זך עצמו, ובהן הדובר השירי והדמויות המופיעות בעולם המיוצג. למרות ניסיונו של זך לבנות, בעקבות השירה המודרניסטית האנגלו-אמריקנית, דמות של דובר בעל איכויות אנושיות אוניברסליות החושף את חוויותיו הפרטיות הקיומיות, הרי שהדובר בשירתו נותר לרוב חמקמק ונטול נוכחות ממשית ומשכנעת במציאות אחת. עם הדרכים שבהן שירתו מונעת את הצגת הדובר השירי כסובייקט קונקרטי הנכון לחשיפה רגשית אפשר למנות את חלוקת נטל המסירה בין דוברים שונים, שכולם דמויות מומחזות ה"מצהירות" על היותן בדיוניות ושונות בתכלית מהמשורר הביוגרפי,⁷⁸ ואת תופעת המעבר בין גופים, המייצרת חוסר עקביות ולכידות בהופעת הדובר ומסייעת בהרחקת הקורא מן החוויה המתוארת בשיר.⁷⁹ באופן דומה, בעקבות האסטרטגיות הפואטיות שתוארו לעיל, גם חלק ניכר מן הדוברים

73 כמו בפירוש המחשנה מאת יעקב עמדין, לחם שמים (1728), וכן במקומות רבים בפרק העוסק בפרשת נשא בספר החסידי ליעקב יוסף כ"ץ, תולדות יעקב יוסף (1780). רשימה מפורטת של מקורות יהודיים-דתיים אחרים המזכירים את הביטוי בוואריאציות שונות מופיעה בחיפוש הביטוי "לפתחי נדיבים" באתר הספרייה המקוונת, <https://www.sefaria.org.il>.

74 זך וחוסייין, "נכר", הערה 15 לעיל, עמ' 45.

75 זך, "טעות", הערה 19 לעיל, עמ' 107.

76 זך וחוסייין, "צרות", הערה 15 לעיל, עמ' 17.

77 זך וחוסייין, "עבדו מתפרע", הערה 15 לעיל, עמ' 27.

78 למשל בשירו "אני שומע משהו נופל", הערה 19 לעיל, עמ' 77.

79 למשל, "אני יושב על שפת רחוב", הערה 19 לעיל, עמ' 74.

המופיעים בשירי הקובץ המתורגמים נותרים דו־ממדיים וחפים מסממנים קונקרטיים. השיר "משאלה", למשל, מבוסס על דיאלוג בין "היא" ו"הוא" אנונימיים:

הוא: לו יִפְתִּי כְמוֹךָ —
 לֹא יִצְאָתִי אֶת פֶּתַח הַבַּיִת
 לְקַצֵּר אֶת קְצִירִי
 כִּיּוֹם כֹּה חָם.

היא: וּלְוֹאֵי וְהִיִּיתִי עֲנָן
 לְהִסְתִּיר בְּעַדְכֶם אֶת הַשֶּׁמֶשׁ.
 או גֶּשֶׁם סוּחָף
 לְהַחְזִיר לְכֶם אֶת הָאֲבִיב.⁸⁰

אפיונם הדאיקטי של אותם "הוא" ו"היא", הרווח בשירתו של זך, עוקר מהם את ממדיהם האישיים, האתניים והתרבותיים, והופך אותם לפיגורות מורחקות ודו־ממדיות. כאן, כמו בשאר השירים שבקובץ, נותרים הדוברים – בגוף ראשון יחיד או רבים, בלשון זכר או נקבה – אנונימיים ונטולי סממני זיהוי קונקרטיים. עיצוב זה של דמויות הדוברים מסייע במתן נופך אגדתי ופולקלוריסטי לשירים המתורגמים, ומשיל מהפלאחים את סממניהם המזהים באופן שיקל ליצוק לדמויותיהם ה"חלולות" קונוטציות ותכנים המזוהים עם סובייקט יהודי־ישראלי.

מכלול זה של אסטרטגיות אינטרטקסטואליות – לשוניות, סמנטיות וקונוטטיביות – ההופכות את שירי העם הערביים לכר פורה של זיקות תרבותיות עבריות ויהודיות, מבשר את כישלון האפשרות להמציא "עם חסר" ומעיד על התעקשותו של מעשה התרגום לדמיון, בסופו של דבר, את רציפותו ההיסטורית והטריטוריאלי של העם הקיים. במונחי המחשבה האתית והפנומנולוגית של לוינס, זהו הכישלון לחשוב את האחר באחרותו; לא כשיקוף או כבבואה של העצמי, אלא כאחרות רווית הבדלים ושונה.⁸¹ חוסר ההכרה במערכת ההבדלים המורכבת, הבלתי ניתנת לתיווך בחלקה, שבין העצמי היהודי ("המתרגם") לאחר הערבי ("המתורגם"), מוצאת את ביטוייה בתרגום של זך וחוסין בסיפוח הערבי והערביות אל היהדות והעבריות. סיפוח זה מוחק את ההבדלים המטריאליים והתרבותיים שבין הצדדים ומונע את אפשרות קיומה של תחושת אחריות ממשית כלפי מצבו של האחר וגורלו.

80 זך וחוסין, "משאלה", הערה 15 לעיל, עמ' 17.

81 Emmanuel Levinas, *Otherwise Than Being or Beyond Essence*, Alphonso Lingis (trans.), Dordrecht: Springer Science & Business Media, 1981

הכשטת המרחב הישראלי הקונקרטי כאמצעי להדחקת האלימות

הופעתה של פואטיקה המנטרלת את המרחב מסממנים קונקרטיים ומזיקות היסטוריות ברורות מרכזית בשירים הנושאים אופי פרטי, שבהם המרחב הוא רקע עמום בלבד ומודחק לטובת תמה קיומית-אוניברסלית. אך מעניין במיוחד השימוש שעושה זך במגמה פואטית זו של ייצוג המרחב דווקא בשירים שהמרחב בהם מוכר ומסוים. דוגמה מובהקת לכך היא שירו "עכו לחוף ים":

עיר קסמים, אבנים של מים ואויר קשה.
הימאי בחלצה השחורה הגיד לי
מה שלא אמרה המנגינה ולא
תגיד לי.

מה נאמר ומה נדבר בטורם
בוא אחר ויאמר, גם ידבר.
מנורות הניר המרששות, הנערות בשמלות
קטיפה צבעונית, הרוח במשחק הפתוח, בצחוק
הכללי.

עיר של חוף, של אהבה לשעבר, של יותר
מימים טובים. כיצד היא נמשכת וגולשת
אל תוף המים הצלולים לא לנו, מי דגים בים שחור, חק

שהעולם תיב לצחק, לזכר. עיר של מטבעות כסף וצפרי
אדמה, מה רחוק, רחוק ממך הבכי, קרוב הים
העתיק, עיר מרחקים צלפנית, מה יפים, כן,
מה יפים הימים היפים, מה מתוך לילה מתוף
אור, חיים ליד מים.⁸²

דרכי ייצוגה של עכו חושפות תנועה מורכבת בין סימונה כמרחב בעל נוכחות היסטורית השייך לקולקטיב שירי הדובר בגוף ראשון רבים ("מה נאמר ומה נדבר בטורם / בוא אחר ויאמר, גם ידבר") לבין עמעום ממשיותה והפיכתה לישות מיתית נטולת זיקות קונקרטיות. ההופעה הוודאית והברורה של שם העיר בכותרתו של השיר מתערערת כבר בשורתו הראשונה, באפיונה כ"עיר קסמים". תיאורים כמו "הימאי בחלצה השחורה", "הנערות בשמלות / קטיפה", "עיר של מטבעות כסף וצפרי / אדמה" ה"נמשכת וגולשת"

82 זך, "עכו לחוף הים", הערה 425 לעיל, עמ' 87.

/ אֶל תוֹךְ הַמַּיִם הַצְּלוּלִים" נותרים בלתי מחייבים ויכולים להתאים לכל עיר השוכנת לחופו של ים, לאו דווקא לעכו.⁸³

לאחר שזך מבסס את מעמדה של עכו כ"עיר קְסָמִים" – מרחב אגדי, אקזוטי ומרוחק – הוא מספק אזכור היסטורי חטוף לעֲבָרָה הצלבני של העיר וממקם אותה בתקופה היסטורית מוגדרת. אך הקונקרטיזציה ההיסטורית הזאת, המתייחסת לעברה הרחוק של העיר, מעידה על הרחקה ודה־היסטוריזציה שלה. אפיונה כ"עיר מְרַחֲקִים צְלָבְנִית" המזוהה עם קדמוניות ימי־ביניים מתומה הופכת אותה לרחוקה ובלתי מאיימת. תשוקתו של זך לאֲתֵר בעכו שרידים מן התקופה הצלבנית מהדהדת את התשוקה הציונית להעמיד את הארכאולוגיה הישראלית על זיקות היסטוריות ואסתטיות אירופיות, ולנטרל מתוכה השפעות ערביות המסגירות את ההטרוגוניות הטריטוריאלית שבמסגרתה התהוותה. לאור זאת, התמקדותו במסעות הצלב לא רק מייצרת התקה והרחקה של שאלת המאבק הטריטוריאלי בהווה, אלא גם מסמנת מאבק זה כחלק מעימות גנרי בין מזרח למערב, שכל ניסיון לקשרו לסוכנות ריבונית יהודית בהווה מסתכן באנכרוניזם.

ועדיין, עיר קסמים זו אינה נתונה סתם כך ברשות הרבים, ובמקביל לטשטושן של הנוכחות המרחבית ושל היסטוריה ברורה ומסוימת, מופיעה בבית השני של השיר קהילת דוברים אנונימית המכריזה על זיהויה עם העיר. אומנם קהילייה זו תובעת את בעלותה על העיר באסרטיביות מרומזת, באמצעות האמירה וההוראה המילולית ולא באמצעים מטריאליים ("מֵה נֹאמֵר וּמֵה נִדְבָר בְּטָרֶם / יְבוֹא אַחַר וְיֹאמֵר, גַּם יְדַבֵּר"), אך זהותה של הקהילייה, כמו זהותה של העיר עצמה, נותרת ללא מאפיינים ייחודיים, ללא לאום וללא שיוך לנקודת זמן היסטורית. השיר אינו "טורח" לספק מאגר קונוטציות שיאשררו את הקשר הברור והמזהה בין המרחב ובין הסובייקט המכריז על שייכותו אליו. בכך נחשפת האסטרטגיה המאפיינת גם את קובץ שירי העם הערביים המתורגמים: חשיפה לצורכי טשטוש והרמוניזציה. זך אינו מכחיש את מעורבותה ההיסטורית של עכו במאבק טריטוריאלי שנועד להעבירה משליטה מוסלמית לשליטה נוצרית, ואף חושף את הקונפליקטים העולים משאלת השייכות של העיר – אך בסופו של דבר, החשיפה מוטמעת בפעולת מחיקה ומתמסרת ללשון של טשטוש והיעדר מחויבות. חשיפת המטענים ההיסטוריים נעשית רק כדי להשיבם למעטה אנונימי, מופשט ובלתי מסומן.

83 בדיוק בהקשר זה מעניין לבחון את המרחק בין האסטרטגיות הפואטיות הזְכִיכות בשיר זה לבין אלו שמאפיינות את הפואטיקה של חוסיין בהתייחסויותיו השונות אל המרחב, כפי שאפשר לראות, למשל, בשירו "שיר לחיפה, שבה גדלתי בילדותי", שתרגמה חנה עמית־כוכבי. בשיר זה מציע חוסיין אסטרטגיה פואטית הפוכה מזו שזך מציע בשירו על עכו: חוסיין מתאר את חיפה באופן שנוע מן ההיקסמות האוריינטליסטית הכללית והבלתי מוגדרת מן העיר אל הספציפיות של החוויה האנושית והפרטיקולרית של הדובר, שהביוגרפיה האישית שלו כרוכה בהיסטוריה של העיר. "חיפה, יש הרואים בך את מקור הזהב המדהים / או ביתן של נשים יפות תואר ושוק של בדים מקסימים / ואני זרעתי את אהבתי לך כשהייתי צעיר ותמים / וקצרתי ביום הגלות את דמעות אֶחָי, ועמן דמעתי // בחיקך הִמְגֵן שגשגו ימי ילדותי הקצרים / אשר התאדו באוויר כמו מי ימך הקרירים / אך המים ישוּבו כשימטירו שמייך לים מימטרים / ומדוע לא תשוב עם החורף גם ילדותי?" (מצוטט אצל מנחם בן, "קו המשווה: טעות ברוכה", *nrg* (3/6/2011), <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/47/ART2/247/123.html>).

הקושי למקם את עכו במציאות היסטורית קונקרטי מתעצם בהמשך השיר, בתיאורה כשלוחה של הים – ולא של היבשה – ה"נְמִשְׁקֶת וְגוֹלְשֶׁת / אֶל תוֹךְ הַיָּם". הדגש המושם על היותה עיר "שֶׁל חוֹף" הקרובה לים ומזמנת "חַיִּים לִיד מַיִם" מסגיר את ייצוגה כמרחב לימינלי, המתנער מן הזיקות הוודאיות של הטריטוריה היבשתית, ההטרוגנית והמחורצת. כקו תפר המתמזג עם הים מודרת עכו מן החשבון הטריטוריאלי, וכמו הים, הופכת למרחב הומוגני וריק הנקי ממשברים ומקונפליקטים היסטוריים.⁸⁴ לסיכומו של דבר, מה שנראה על פניו כרמיזה ביקורתית על עיר שהיא חלק ממרחב ריבוני מסוכסך – בשל אזכור מסעות הצלב – מומר במהרה בתיאורה כ"עיר מְרַחֵקִים" ו"עיר קְסָמִים". מה שנראה כערעור על שייכותה המובנת מאליה של העיר לקולקטיב הדובר, בשל ההכרזה "הַיָּם הַצְּלוּלִים לֹא לָנוּ", מתגלה אפוא כוואריאציה נוספת של המנגנון האוניברסליסטי, ההופך את עכו למרחב על-היסטורי, טבעי וטהור, שמימיו הצלולים שייכים ל"דָגִים בְּיָם שְׁחוֹר". עכו הופכת למרחב מיתי דווקא משום שהמיתוס, כפי שטוען רולאן בארת, אינו מכחיש את פני הדברים, אך אינו חדל מלטהר אותם, להשטיח את מורכבותם ולכונן אותם כטבעיים וכנצחיים.⁸⁵

המרחק וההפשטה המזוהים עם הפואטיקה של זך באים לידי ביטוי בשירי העם הערביים המתורגמים בייצוגו של המרחב הישראלי מבעד לרזולוציה נמוכה, המותירה את מאפייניו המזוהים חפים מכל סימון ודאי או קונקרטי:

וְשׁוֹב לְחֹזֵר בְּהִשְׁכַּמַּת הַבְּקָר / בְּעוֹד הָעוֹלָם רוֹטֵט מְרַב צִפְרִים // בְּדֶרֶךְ הַמְּפָרֶת בְּהַ שׁוֹטְטָנוּ
/ יַחַד פְּעָמִים כֹּה רַבּוֹת. // עוֹד מְעַט יִגְלֶה גַם הַכֶּפֶר: / הִנֵּה הֵם בְּתֵי הַחֹמֶר! // הִדְרֹר
תִּנְתָּר בְּקִנְיָה / וּתְצַפֶּצֶף בְּחִלוֹן. // הָרוּחַ, נִשְׁבִּי נָא בְּלֵאט. / בֵּיתִי אֵינוֹ רְחוֹק. // אֶבְלָה
בְּחִיקָה אֶת הַלְּיָלָה / עַד תִּעוֹפֶף וּפְרַח לוֹ. // יִדְפְּקוּ, יִדְפְּקוּ עַל לְבִי, / וְאֲשִׁיב: כְּבֹר תִּפּוֹס.
// לְכוּ נָא מִזֶּה, רַעִי. עֵיפִים אֲנַחְנוּ. / אֶהְבְּנוּ וְעוֹדְנוּ אוֹהֲבִים.⁸⁶
גְּנִים לְכֹל מְלוֹא רַחֵב הָעֵין / וְצִפְרִים שְׁלֵמִשְׁמַע שִׁירֵיהֶן / נִרְדָּם וְנִעוֹר הִירַח. // פְּרָחִים
עֲטוּרֵי סִמָּךְ דָּם / וְנַעֲפִים שְׁהוֹגִיעַתֶּם הָרוּחַ, / עֲמוּסֵי פְרִי לְעִיפָה. // נִאֲדִיזוֹת שְׁמִימִיָּהֶם אֲשֶׁר
/ וְהָרִים שֶׁנִּצְבּוּ בְּפְנֵי הָעוֹלָם. // עֲמָקִים מוֹרִיקִים בְּצִבְעֵיהֶם, / צִיּוּרִים מַעֲשֵׂה יְדֵי אֲמֵן.⁸⁷
הוּ הִיפְהֶפְהָ, מִחֻמֶּל עֵין, / שְׁכַרְתָּ אֶת לְבִי, בְּעַל הַדָּם הַפּוֹזִי. / יוֹצֵא אֶתָּה לְנִכְר. כְּלוֹם אֵין /
מוֹלְדֶתְךָ מִשְׁבַּחַת?⁸⁸

בדומה לשירתו של זך משנות החמישים והשישים, גם תרגום שירי העם הערביים דוחה את הנתונים הישראליים, הקונקרטיים והאקטואליים של הזמן והמקום, ומסרב להינטע

84 לדיון ביקורתי רחב בייצוגו של המרחב הימי בספרות העברית המודרנית ובמשמעויות הפוליטיות והאידיאולוגיות הכרוכות בייצוג זה ראו, חנוך חבר, אל החוף המקווה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2007.

85 רולאן בארת, מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: בבל, 1998.

86 זך וחוסייין, "הביתה", הערה 15 לעיל, עמ' 6.

87 זך וחוסייין, "אהבה", הערה 15 לעיל, עמ' 30.

88 זך וחוסייין, "אזהרה", הערה 15 לעיל, עמ' 43.

במציאות "חברתית ונופית ידועה".⁸⁹ תיאורי המרחב בשירים אלו הם בגדר "אירוע מוגבל בנוף",⁹⁰ לא משום שהם כובלים עצמם לגבולותיו של מרחב יחיד ומתוחם היטב, אלא משום שהזיקות בין ההתרחשויות המתוארות בהם ובין המרחב נותרות רופפות, לא מחייבות ובלתי עקרוניות לעיצוב הדמויות והדוברים השיריים.

המרחב הבלתי מסומן דיו נדמה לרוב כגֵזֶרָה מובנת מאליה של התמות האוניברסליות שבהן עוסקים מרבית השירים ושל הדרמות האנושיות המתוארות בהם, שהיו יכולות להתקיים באותה מידה על רקע נופים רחוקים ושונים מאלו הישראליים, ולכן אינן מצריכות שיום ודאי של ה"מולדת" וה"נכר", ולא קריטריונים מזהים לדרך ה"מפְּרָת בַּה שׁוֹטְטָנוּ". על כל אלו מוסיפה נוכחותם הדומיננטית של שמות עצם כלליים בשירי הקובץ,⁹¹ כמו "ההר", "הכפר", "הנהר", "הבית", "הכרם", "הוואדי", "הבאר", המדגישה אף היא את דרך הצגתו הסתמית והבלתי מוגדרת של המרחב.

באופן דומה, הפלאחים, המוצגים כדוברים של מרבית השירים וכמקור התוכן הבלעדי של העולמות המיוצגים בהם, נותרים נטועים בנוף חסר סימני היכר ייחודיים, המעקר ומרוקן את זיקתם הייחודית אליו. על רקע תפאורות גבריות אלה, שהן בחזקת "כל מקום", ולא אתרים האוצרים משמעות גאוגרפית, טמפורלית והיסטורית, הופכת דמותו של הפלאח לגזיר נייר חד-ממדי, שאינו לפות בקשרי שייכות הכרחיים אל הטריטוריה הישראלית ואינו יותר מעובר אורח מקרי בה. בשירת המקור של זך דפוסי הייצוג המתנערים מסממני הוודאיים של המקום מבססים את תחושת השייכות הברורה, המגובשת והמובנת מאליה של הסובייקט היהודי אל המרחב הישראלי.⁹² בשירי הקובץ המתורגמים שכפול הדפוסים הללו משלים את המגמה הזאת מכיוונה המנוגד: הוא מטיל ספק בחשיבות העקרונית שיש למרחב הישראלי בהבניית הסובייקטיביות הערבית ומציג את הזיקה הערבית למרחב זה כבלתי הכרחית, מקרית וכלא מובנת מאליה.

89 נתן זך, "ספרות בלי עולם", יוֹכְנָי ד (יולי 1963), עמ' 7.

90 ויזלטיר, הערה 21 לעיל, עמ' 423.

91 על נטייתו הפואטית של זך להשתמש בשם העצם הכללי כותב מאיר ויזלטיר (שם, עמ' 422): "מחבר הספר [שירים שונים] הוא חסיד גדול של שם-העצם הכללי, ובייחוד קרוב ללבו שם-העצם הכללי המיודע. [...] אם נתור אחר בני-אדם, נמצא את 'האב', 'האם', 'הנער', 'הנערה', 'הנערים', 'הנערות', 'הצעיר', 'הצעירים', 'הידיד', 'המשורר', וכמובן 'האזורים'". מעניין לציין כי בשירי הקובץ המתורגמים, את הכינויים השגורים "הנערה" ו"נערת" זך מחליף בכינויים נשיים בלתי מסוימים ומרחיקים גם כן, השוללים מן הדמויות הנשיות את סממני ההיכר האנושיים ואת שייכותן לפיסת מציאות קונקרטית. אחד הכינויים הנשיים הנפוצים בשירי הקובץ הוא ה"שְׁחַחְרֶת", אלזיה לשיר השירים, המופיע, בין השאר, בשיר "פלח בצל" ("אֲמַרְהָ הַשְׁחַחְרֶת: אֲנִי חֵלֶת הַדְּבֵשׁ / מִנְּחַת עַל הַשְּׁלֶחָן, / מֵאֵכֶל רוֹזְנֵי אֶרֶץ") ובשיר "יד ביד" ("יָד בְּיָד, יָד בְּיָד / אֲנִי וְהַשְׁחַחְרֶת". זך וחוסיון, "פלח בצל" ו"יד ביד", הערה 15 לעיל, עמ' 32 ו-34).

92 כפי שמסבירה צמיר (הערה 33 לעיל), דווקא משום שכתבתו של זך בשנות החמישים והשישים מקבילה להשלמתו וייצובו של תהליך הטריטוריאליזציה הישראלית, הדחקת סממניה של הטריטוריה מאפשרת לא רק להדחיק את המחיר שגבה המאבק להשגתה, אלא גם לחזק את שייכותו הברורה והקיימת – שאין יותר צורך לסמנה במופגן – של הסובייקט הלאומי-היהודי אל המרחב הישראלי.

הרתיעה מייצוג קונקרטי של המרחב מסכלת את האפשרות לחלץ מתוכו דובר שירי בעל הקשר קיומי היסטורי מסוים, ואפשר לראותה כניסיון להדחיק את האלימות המזוהה עם המרחב ולטשטש את קווי השבר ההיסטוריים שעליהם האומה הישראלית נוסדה. כפי שטען ההיסטוריון והפילוסוף הצרפתי ארנסט רנן בהרצאתו המפורסמת "מהי אומה" משנת 1882, השכחת ההיסטוריה ואפילו הבנתה השגויה הן מרכיבים חיוניים בכינונה של אומה.⁹³ רנן מטעים כי יכולתם של חברי האומה לתפוס עצמם כחלק מקולקטיב לגיטימי בעל המשכיות היסטורית טמונה בהשכחה מתמדת של רגעי האלימות המונחים ביסוד קיומה. הדהודה של מגמת ההימנעות מסימון קונקרטי של המרחב הישראלי בשירי העם הערביים, המאפיינת כאמור גם את שירתו של זך עצמו, נדמית אפוא כהתגייסות פואטית למאמץ ההשכחה של האלימות הכרוכה במרחב זה; אלימות שהובילה לייסוד הריבונות היהודית ושעודנה מופעלת בסכסוך המתמשך עם העם הפלסטיני וביחסי השליטה על ערביי ישראל. הצגת המרחב כפסטורלה כפריית, פרה־מודרנית, החפה מסממנים של שליטה ריבונית, מנטרלת אותו לכאורה מן הזהויות ההטרונגיות המסוכסכות הכרוכות בו ומשאיפותיהן הפוליטיות המתחרות. מרחב שכזה מתמסר אפוא בקלות לאפשרות הצגתה של השליטה היהודית בו כרציפה, בלעדית ונטולת חלופות היסטוריות, ואף מקל את הצגת הפלאח כפיגורה שאין בה, לכאורה, התרסה ממשית כנגד תפיסתה הפרימורדיאלית של האומה הישראלית. אם כן, שכחה זו אינה רק מאפשרת את מחיקת האלימות הכרוכה במרחב, אלא גם משתתפת בניסיון הנורמליזציה של הקיום הלאומי – באמצעות מחיקתם של אלו שנוכחותם מטילה דופי בתדמיתה ההומניסטית והדמוקרטית של המדינה הישראלית ומונעת ממנה את האפשרות לדמיין עצמה כקהילייה הומוגנית בעלת רוב יהודי.

בהצהרתם כי תרגום השירים "חופשי הוא" ולכן לא ראו "טעם להצטמצם בגבולותיה של ארץ כלשהי, או תקופה אחת", ובהסברם כי "בצד שיריהם של ערביי ארץ־ישראל, והם הרוב, ימצא כאן הקורא גם שירי־עם סוריים, לבנוניים ואחרים",⁹⁴ מעניקים זך וחוסייין לגיטימציה לקושי או לחוסר הרצון למקם את שירי הקובץ במציאות מרחבית, היסטורית וטמפורלית ברורה. אך בשונה מתיאוריו של המרחב הישראלי, בשירי הקובץ משובצים שמותיהם המפורשים של מרחבים ערביים חוץ־ישראליים:

הו העולים לחלב, / אַהובי יצא עמכם. / אַתם המעמיסים ענבים / וגם תפוחי עץ. / לכל
אשה אַהובה שלמה בבית / נרק אַהובי יצא לו / בדרךכים אַרכות.⁹⁵

Ernest Renan, "What is a Nation?" Martin Thom (trans.), Homi K. Bhabha (ed.), 93
8-22, *Nation and Narration*, New York, NY: Routledge, 1990, pp. בהקשר זה, רנן מתכוון
להשכחתה של האומה הצרפתית את טבח ליל ברתולומאוס הקדוש (24 באוגוסט 1572), שהיה
אחד משיאיה של מלחמת הדת שהתחוללה בצרפת בשנים 1562-1595, ובו טבחו הקתולים
הצרפתים בני עמם ההוגוטים (פרוטסטנטים צרפתים).

94 זך וחוסייין, הערה 15 לעיל עמ' 1-2.

95 זך וחוסייין, "יד ביד", שם, עמ' 34. ההדגשה שלי, א"פ.

אָנִי כָּאֵן וְאֶהְיֶה נִפְשִׁי בְּמִדְבָּר חֲקִים. / אָנִי כְּמוֹ טֵל הַמְּפָזֵר עַל בְּגֵדֵי הַגְּדֹלָה. / חִי הַמְּעַטֵּר אֶת הַלְיָמוֹן וְהַחֲבוּשׁ: / חֲזָרוּ מִן הַגְּדֹד. אֲרֻצְכֶם מִתְּעַנְעֵת!⁹⁶

לשמות המקומות המצוינים בדוגמאות האלו (חלב ובגדד) חוברים בשירי הקובץ גם שמות אחרים של ערים ומדינות ערביות, כגון זאחלה, מכה, דמשק וביירות. הבחירה לסמן את המרחבים הערביים בשמות עצם קונקרטיים שמלכתחילה אינם שייכים למרחב הישראלי-פלשתיני עשויה להתפרש כניסיון להעניק לשירים מראית עין של אותנטיות, אך היא בעיקר מאפשרת להבדיל את המרחב הישראלי הבלתי מסומן מן המרחב הערבי המסומן. על רקע ההפשטה הכרוכה בתיאורי המרחב הישראלי, ההקפדה על אזכור שמותיהם של אתרים ערביים חוץ-ישראליים מסייעת להעמיק את היחס הדיכוטומי בין המרחבים ולהציג את המרחב הישראלי כמרחב הומוגני, הניצב אל מול חזית פן-ערבית, הומוגנית אף היא, המתקיימת מעבר לגבולותיו ומחוצה להם.

יחס דיכוטומי זה מחוזק גם בהצגת שירי הקובץ כצוהר ל"שירת המזרח" בכללותה וכניסיון "להטעים את הקורא העברי מטעמה של שירת המזרח העממית".⁹⁷ בזיהוי האוריינטליסטי של הערביות כחלק מקטגוריה כללית והומוגנית המכונה "מזרח" יכול הקורא הישראלי לתפוס עצמו בקלות כחלק מ"מערב" כללי ובלתי מסומן אף הוא, ולהמיר את מאפייניו הפוליטיים הפרטיקולריים של המפגש עם הסובייקט הערבי בתבנית אוניברסלית, טרנסצנדנטית ונטולת תביעות אתיות של יחסי תרבויות מזרח-מערב. זיהוי זה של הישראליות עם מערביות טומן בחובו גם את ההנחה הסמויה כי המטען התרבותי המגולם בשירי העם הערביים אינו נוגע למסורותיהם ההיסטוריות של אזרחי ישראל היהודים יוצאי מדינות ערב. בכך נחשף תפקידם של שירי הקובץ בשכפול הייררכיית הזהויות הקיימת בחברה הישראלית, שבה האשכנזיות מובנית כקטגוריה שקופה וכברירת מחדל אולטימטיבית, ואילו הערביות של היהודים-הערבים נמחקת לשם חיזוק ההבחנות הבינאריות ההכרחיות להצגתו המיתית של הקונפליקט הלאומי כחלק מאיבה נצחית וחיץ קיומי בלתי פתיר.⁹⁸

סימון המרחב הערבי הקונקרטי שמחוץ לגבולות הטריטוריה הישראלית מאפשר להכחיש את נוכחותה הפנימית של הזהות הערבית בחייו הפוליטיים והחברתיים של הקולקטיב הישראלי-הלאומי. על כך מוסיף הדמיון שבין כותרת הקובץ דקלים ותמרים

96 זך וחוסין, "געגועים", הערה 15 לעיל, עמ' 48. ההדגשה שלי, א"פ.

97 זך וחוסין, הערה 15 לעיל, עמ' 1.

98 כפי שמראה שנהב, בצד השאיפה לכונן את יהודי ארצות ערב כמושאי ההתיישבות הציונית בארץ ישראל, ביקשה הציונות, שהייתה בעלת תודעה קולוניאלית, לסמנם כ"אחרים" וכבעלי אתניות שונה ומובחנת מזו של היהודים-האירופיים. הניסיון האפיסטמולוגי והפוליטי להבנות את הציונות כתנועה לאומית מערבית תפס תאוצה לאור הקונפליקט הלאומי היהודי-ערבי, שבגיניו הופעלו ניסיונות לטהר את הזהות ההיברידית של יהודי ארצות ערב. המרכזי שבניסיונות אלו, שנעשה מאפיין משמעותי ובולט בדינמיקה הסוציולוגית הפנימית של מדינת ישראל, הוא תהליך ההדתה, שבו נדרשו היהודים-הערבים להחצין את זיקתם לדת היהודית ולהבליטה כתנאי לטשטוש מוצאם הערבי. יהודה שנהב, היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד וספריית אופקים, 2003.

לבין כותרתו של קובץ השירים כל החלב והדבש לזך, שתיהן מרמזות באופן סינקדוכי על אותו מרחב ישראלי.⁹⁹ הדמיון בין הכותרות נדמה כעדות סימפטומטית לפונקציה הפוליטית שממלאת הפואטיקה של זך. השפה הפואטית האחידה, המופשטת וההומוגנית אינה מאפשרת להבחין בריבוי הזיקות והפרספקטיבות הקשורות במרחב הישראלי או בנרטיבים היסטוריים-טריטוריאליים חלופיים, ומסייעת בהשטחת האחר בסבך ההפשטות של הקוד האוניברסליסטי. לאור זאת, השאיפה האופטימית, הרואה בשירי הקובץ "עדות לאפשרות שיתוף-הפעולה, ההידברות והכבוד ליצירת הזולת, המחייבים כמדומה כל בן תרבות",¹⁰⁰ מתגלה כמגבלת ביכולתה לבטא רגישות פוליטית לתרבותו של האחר. במידה רבה, היא מותירה אותו כפיגורה אנונימית הנטמעת בקלות באוניפורמיות הלאומית או כחלק מציבור חיצוני, הומוגני ונפרד – אך לא כנמען מוגדר, בעל נוכחות ממשית, היסטורית ובוועטת, התובע פנייה מיידית ושירה.

מגמת ההפשטה המאפיינת את שירי הקובץ מתחזקת בהיעדר שמותיהם של מחבר או מחברים – שמכות יצרנית מובחנת הניתנת לזיהוי – לעומת הופעתם של שמות המתרגמים, שהם שמכות מתווכת מעיקרה. היעדרה של שמכות יצרנית מאפשר להפקיע את ההיסטוריות והקונטנינגנטיות של שירי העם הערביים, לייחסם להמונים אנונימיים שמתוכם צפו והתהוו,¹⁰¹ ולהציגם כחלק ממיתוס המתאר את מקורותיה הפרימורדיאליים של האומה הישראלית. בלשונו של רולאן בארת, האנונימיות של שירי העם הערביים, הנגזרת מהיעדר מחברם ומהיעדרם של סובייקטים דוברים הנטועים במארג של זיקות היסטוריות-קונקרטייות, הופכת את השירים לאוסף פעולות לשוניות שאינן מבטאות "אני" מוגדר; למופע של כתיבה על-היסטורית ואל-היסטורית, ולמרחב המנטרל את נקודות הייחוס הברורות, הן של הסובייקט הכותב והן של התוצר הספרותי.¹⁰² נטרול זה מנתק את שירי העם מן העם, מטשטש את זהות נמעניהם המקוריים ומסייע ביצירת אוטונומיה טקסטואלית נוחה לניכוס וגמישה לייחוס קולקטיבי משתנה.

99 הסינקדוכה, מקרה פרטי של המטונימיה, עשויה להתגלות כפיגורה פואטית אלימה, החותרת להמרה אגרסיבית של תחום סמנטי אחד באחר. כפי שמראה חֶבֶר בדיונו בהירמתות המשיחית של שירת אורי צבי גרינברג לחזון הלאומי, לעומת המטפורה, המבססת דמיון הדרגתי בין תחומי מציאות נפרדים ומכירה בנבדלותם, המטונימיה מבנה גשר מלאכותי בין התחומים וגוזרת עליהם – באמצעות מעתק המבוסס על סמיכות פיזית-מרחבית ותו לא – שייכות בלעדית, אחידות בלתי מסויגת ולכידות הרמטית. חנן חבר, מולדת המוות היפה, תל אביב: עם עובד וספריית אופקים, 2004, עמ' 82–84.

100 זך וחוסיין, הערה 15 לעיל, עמ' 2.

101 כפי שכתב המשורר והפילוסוף הרדר, המזוהה עם תפיסת הלאומיות הרומנטית: "משוררי עם היו משוררים לאומיים – הסוכנים שדרכם האופי האמיתי של האומה ביטא עצמו". לפיכך, בין שהיו אנונימיים ובין שלא, משוררי העם בהכרח שיקפו בשירתם את התרבות הלאומית שחיו בה, וכפי שמסביר הרדר: הומרוס, אייסקילוס וסופוקלס – שאותם הוא מכנה "משוררי העם של יוון העתיקה" – "כתבו בעט יוונית, על גורל יווני, למען יוון". Wilson, הערה 39 לעיל, עמ' 826. התרגום שלי, א"פ.

102 רולאן בארת, "מות המחבר", רולאן בארת ומישל פוקו, מות המחבר מהו מחבר? מצרפתית: דרוו משעני, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 7–18.

האנונימיות המאפיינת את הפואטיקה של זך,¹⁰³ החוברת לאנונימיות העקרונית המאפיינת חומרים פולקלוריסטיים, מותירה כאמור את חותמה גם בתרגומו לשירי העם הערביים – "ספרות-המזרח האנונימית", זו שאי-אתה יכול לייחסה למחבר מסוים וממשי¹⁰⁴ – והיא עקרונית למלאכת הדמיון של הקולקטיב הלאומי. כפי שטוען בנדיקט אנדרסון, תפיסתה העצמית של אומה, שחבריה אינם מכירים זה את זה כקולקטיב אורגני, הומוגני ובעל גבולות מוגדרים, מבוססת על קיומם של מרחבי סימון אנונימיים, נעדרי מסומנים סופיים ומוכרעים, שלתוכם מתנקזים שלל הדמיונות הלאומיים.¹⁰⁵ הפואטיקה של זך הופכת את שירי העם הערביים המתורגמים למרחבי סימון ריקים ואנונימיים מן הסוג המתואר: היא מציגה סובייקטים דוברים אימפרסונליים במידה בלתי מבוטלת של שטיחות סטראוטיפית על רקע נופים ומקומות המשמשים כתפאורה אפטרית, לא הכרחית, לסוגיות קיומיות כלל-אנושיות. לכן, אין הפואטיקה הזאת רק מנטרלת את סממניהם הפולקלוריסטיים-הערביים של שירי הקובץ ומטשטשת כל ממשות היסטורית שעלולה להסתמן כמערערת וכבלתי לגיטימית, אלא היא גם הופכת את השירים למעין לוח חלק, שעליו אפשר בקלות לסמן ולארגן את קווי המתאר והשייכות הרצויים של הקהיליה הישראלית המדומיינת.

החוג לספרות השוואתית, אוניברסיטת ייל

103 התייחסותי לשירתו של זך כ"אנונימית" נשענת בחלקה על הדיון של נסים קלדרון בפואטיקה שלו, כפי שהיא באה לידי ביטוי במסה שפרסם זך "הסופר בחברת ההמונים", *גִּמְוֹת*, א, יג (אוגוסט-ספטמבר 1964), עמ' 7-34. קלדרון טוען כי הספרות העברית של סוף שנות החמישים ושל שנות השישים (ובכללה גם שירתו של זך) התרחקה מן החיים הפוליטיים, משום שתפסה את הפוליטי כנגע המשחית את ספרותיות הטקסט וכאובייקט זר, משני ושולי ביחס לכתיבה הספרותית (קלדרון, הערה 46 לעיל, עמ' 10). עם זאת, ובהמשך לדיונה הביקורתית של צמיר בנושא (הערה 33 לעיל), נראה כי קלדרון משכפל בדבריו את התפיסה הכוזבת שלפיה הפוליטי מחלחל אל הטקסט הספרותי אך ורק באמצעות עיסוק מכוון ומודע של היוצר בתמות הנוגעות להוויה ולאקטואליה שהוא נתון בהן, ואך ורק באמצעות דרכי ייצוג המבססות קשר רפרנציאלי ישיר למרחב חוץ-ספרותי קונקרטי ובר זיהוי. דווקא פואטיקת ההפשטה, האוניברסליזציה והמרחק של זך, שאינה נענית לתביעות האסתטיות שקלדרון מעמיד בעקיפין ל"כתיבה העוינת את הפוליטי" (קלדרון, הערה 46 לעיל, עמ' 11-16) – דווקא היא תגובה מסוימת אל הפוליטי, תוצר שלו, וחלק מניסיון לאשררו ולייצבו.

104 דור, הערה 16 לעיל, עמ' 22.

105 אנדרסון מבהיר עיקרון זה בדבריו על אנדרטת החייל האלמוני: "הכבוד הפומבי שחולקים למונומנטים אלה – דווקא משום שהם ריקים במתכוון, או משום שאיש אינו יודע מי קבור בהם [...] אבל ככל שיהיו קברים אלה ריקים משרידי גופות בנות זיהוי או מנפשות בנות אלמות, הם רוויים בכל זאת ברוחות-הרפאים של דמיונות לאומיים". בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, מאנגלית: דן דאור, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 1999, עמ' 39.

והאדם האפס יהיה קורא רע מאוד: על מקומו של הקורא בשירתו של מאיר ויזלטיר

אליהו רוזנפלד

לאט לאט התהליכים ההיסטוריים יוצרים את האידיאל הזה של האדם האפס. והאדם האפס הוא יהיה קורא רע מאוד. מאיר ויזלטיר¹

במשפט זה חוזה מאיר ויזלטיר לאנושות בכלל, ולשירה בפרט, עתיד אפרורי למדי. לא רק שההיסטוריה יוצרת את "האדם האפס", לא רק שהוא הופך לאידיאל, אלא שהוא יהיה הקורא; ובתור שכזה הוא יהיה קורא רע. "רע מאוד". המעבר החד בין ה"אדם האפס" ל"קורא האפס" מפתיע למדי, ומדגיש עד כמה מרכזית לוויזלטיר השאלה שנראה כי היא הולכת וגדלה משנה לשנה – האם יש מי לכתוב למענו שירה? והאם יש מי שלא רק יקרא את השירה, אלא גם יהיה מסוגל להבינה? ההפתעה מתעצמת כששמים לב שוויזלטיר אומנם חוזה את הידרדרותו האיטית של האדם לכדי "אדם אפס", אך לדידו גם האדם האפס הוא "אדם קורא". אומנם קורא גרוע, אך עדיין קורא. ויזלטיר מוכן לדמיין את האדם כ"אפס", אך בשום פנים ואופן אינו מוכן להעלות את האפשרות שאותו "אפס" יפסיק לקרוא.

מה שמפתיע עוד יותר הוא שקריאה בשיריו של ויזלטיר מגלה שכבר בהווה פונים שיריו אל הקורא מהעתידי, אותו האדם "האפס". כבר בשיר מוקדם הוא רואה בקורא "סִמְרָטוּט בְּשָׁר, אֹכֵל עֵפֶר וְזָב דָּמִים"², ונדמה שעמדה זו מלווה את ויזלטיר עד שיריו המאוחרים, שבהם הקורא הוא "יֵלֵד מְכָנָם, אֲנָאֵלֶפֶיִית"³, אדם אפס של ממש. השוואה לשירו של בודלר "אל הקורא" מחדדת נקודה זו. לאורך השיר בודלר עולב בקוראו, אך מקפיד לנסח את דבריו בלשון רבים, ובסיום השיר הוא אף מזהה את הקורא כבן דמותו ("קוֹרֵא צְבוּעַ, בֶּן־דְמוּתֵי שְׁלִי – אֶחָי").⁴ בכך ממסמס בודלר את הבינאריות שבין הדובר

1 סיון ארבל (במאית), "תל אביב 5606278" [ריאיון עם מאיר ויזלטיר], ענת זלצר (עורכת ראשית), גיבורי תרבות, עיר: מודי וענת בע"מ, 2013, 40:32, <https://www.youtube.com/watch?v=-MxUvSR4PSw>.

2 מאיר ויזלטיר, "[קח שירים, ואל תקרא]", קח, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 5.
3 מאיר ויזלטיר, "כל האנשים שלא קוראים שירה", הארץ (22/5/2009).
4 שארל בודלר, "אל הקורא", פרחי הרע: מבחר, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 18.

ובין הקורא, ומעמיד את שניהם באותו צד של המתרס. אצל ויזלטיר, לעומתו, נדמה שהפער בין הדובר ובין הקורא אינו בר גישור. אם כך, עולה השאלה מדוע ויזלטיר, החרד כל כך מהידרדרות האדם לכדי "אדם אפס", מתעקש לתת לו לאכלס את שירתו? במחקר מתוארים לעיתים קרובות שני יסודות העומדים בבסיס שירתו של ויזלטיר: היא פונה ישירות אל הקורא ועסוקה בו, והיא רוויה אלימות. אופנהיימר, למשל, כותב שתכלית שירתו של ויזלטיר היא "הידברות, עם שהיא מצווה לעסוק בראש ובראשונה באי-ההידברות"⁵, ואילו קלדרון כותב ש"אלימות העסיקה את ויזלטיר מאז ומתמיד [...] החבטות שבני אדם מחליפים פגעו בו וריתקו אותו"⁶. מקצת המחקרים שעמדו על האלימות הרבה בשירתו של ויזלטיר התמקדו בדינמיקה שבינה לבין ההידברות עם הקורא, ובמיוחד באלימות המופנית כלפי הקורא. לאור האי-נחת שהאלימות השירית מעוררת, רבים הציעו לראות באלימות כלפי הקורא כלי רטורי בעל תכלית אתית. למשל, קלדרון חיבר בין נקיטת העמדה התקיפה, המאפיינת, לדבריו, את שירתו של ויזלטיר, ובין יחסו לקורא:

ויזלטיר [מציב] את קולו בשיר ומממש את אפשרויותיו כמארגן-שיר כך שיוכל לבצע מעשה שיפוט חרד ותקיף בעת ובעונה אחת [...] השיר הוא ביטוי להזדקקות מודעת ולניסיון מכוון ליצור מגע של הידברות, שיהיה בהכרח גם מסוכן, אבל היעדרו הוא עיוות בלתי נסבל [...] הפנייה אל הקורא מניחה ותובעת שיקבל את השיר ככוח נוסף, בתקיפה אחת מרבית, ויגיב אליו באמצעות כוח תוקף משלו.⁷

קלדרון מפרש את נקיטת העמדה והשיפוט האינטנסיבי כדרכו של ויזלטיר ליצור מגע ודיאלוג עם הקורא. לדעתו, ויזלטיר מבקש לכוון דיאלוג כוחני שבו הפעלת הכוח של

5 יוחאי אופנהיימר, "דיבור כדבר אופטימי: על מאיר ויזלטיר", חדרים 6 (1987), עמ' 80. בדומה כתב הירשפלד: "ועוד תנועה אחת יש בשיר ויזלטירי: אל הקורא. השיר בנוי כך שסימו ייפול על תודעת קורא ויחולל בה תגובות-שרשרת שהשיר מתבנת רק את ראשיתן". אריאל הירשפלד, "מול האבן הקשה המתכתבת: קריאה בשלושה שירים מאת מאיר ויזלטיר", אפס שתיים 2 (1992), עמ' 34. גם ויזלטיר עצמו, בריאיון שהעניק לנורית בוכייץ, עמד על כך שפנייה אל הנמען היא מרכיב מרכזי בשירתו: "אשר לפנייה אל נמען, בשירי היא מוקדמת מאוד – היא מופיעה מההתחלה. מעולם לא שאלתי את עצמי מניין זה בא לי. האם יש לזה מקור ספרותי. אולי בתנ"ך (הנביאים), אצל סופוקלס ואוריפידס (שקראתי בהתלהבות כשהייתי בן 15) ואצל ביאליק". נורית בוכייץ, "מ'צפור לבנה בלילה השחור' לצפור דוהר כרֶכֶּבֶת תַּחַתִּית" – חילופי נורמות בשירה הישראלית: מהמודרניזם של זך למודרניזם המאוחר של ויזלטיר", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2001, עמ' 41. עוד על היסוד הדיאלוגי אצל ויזלטיר ראו עמ' 283–289.

6 ניסים קלדרון, "חמש רשימות", סימן קריאה 15 (ינואר 1982), עמ' 30. ניסוחו של לאור חריף יותר: "ויזלטיר היה, מאז החל לכתוב, משורר 'מקרין רוע'. הרוע בשירת ויזלטיר הוא הנושא המרכזי שלה, וככל שהלך וזיקק את שיריו מניסוייו (המעניינים כשלעצמם), ככל שהשיל משירתו את הדיאלוג עם מה שאהב בשירה כשבא אליה – זך ואבידן, פאונד ואודן – הפך את האמת שלו – הטבל, גרימת הכאב, – לציר המרכזי של שירתו". יצחק לאור, "משאלות הלב יוצאו להורג: תנועה שמוצאה נעימה אחת בשירת ויזלטיר וסופה מבנה בשירתו", חדרים 11 (1994), עמ' 85.

7 ניסים קלדרון, "תל אביב: חומר משופשף ונקיטת עמדה. מצבים בשירי מאיר ויזלטיר ולצידם", סימן קריאה 5 (1976), עמ' 166, 171.

המשורר יוצרת תגובת שרשרת, המפעילה כוח נגדי. זהו דיאלוג חשוף ופגיע המבקש לבטל כל זיוף ורמאות, שבו הן המשורר והן הנמען מועמדים לשיפוט. את היחס בין ויזלטיר לבין הקורא מתוך פרספקטיבת האלימות היטיב לנסח לאור:

הוא מכאיב לקורא — באמצעות הכאבה לעצמו, או באמצעות הכאבה לזולתו, שהקורא מאולץ לקבלה [...] זהו חלק מן הערעור על הזכות "לקרוא בנחת", חלק מן הערעור על הרצון להיות מאושר, חלק מהעינוי, מההתענות, מהמהלומה בנרקיסיזם של הקורא ושל הדובר בעת ובעונה אחת [...] גם האני כמו הם, וגם אתה, וגם הוא וגם את וגם היא, כל אחד בתורו הוא מושא לפציעה, לניסוי לזוועה קטנה או גדולה.⁸

דבריו של לאור מאירים את מנגנון האלימות השירי של ויזלטיר. לדעתו, האלימות שוויזלטיר מפעיל מכוונת לכל עבר; מלבד הנמען נפגע גם הדובר. האלימות מתאפשרת משום שהמרחב השירי כולו אלים: העולם השירי של ויזלטיר הוא עולם "חסר נחת", שהאלימות פושה בו בכול.

לאור וקלדרון שניהם מזהים באלימות שוויזלטיר מפעיל על הקורא תכלית אתית: "מגע של הידברות" לפי קלדרון, ו"ערעור על הזכות 'לקרוא בנחת'" לפי לאור. לדברי שניהם נועדה האלימות של ויזלטיר כלפי הקורא להכריח אותו להיות שותף בהידברות ולהוציאו מאזור הנוחות שלו. לא עוד קריאת שירה באדישות ובנחת, אלא הידברות לוחצת שבה הכול עומד למבחן. במובן זה, הן לפי קלדרון והן לפי לאור האדם האפס המאכלס את שיריו של ויזלטיר הוא מעין תחבולה רטורית המאפשרת לו לבוא במגע עם קוראיו. האלימות והתוקפנות מערערות את אדישות הקורא ומחייבות אותו לקרוא בלא נחת ולנקוט עמדה.⁹

ברם, נדמה שאין באותה "תכלית אתית" של הידברות כדי להסביר לאשורה את האלימות הגואה בשירתו של ויזלטיר. עוצמת האלימות, תפוצתה והעובדה שלא פעם היא מלווה בעונג (כפי שיומחש להלן, בדיון בשיר "אני רוצה לירות בנבלה"), מקשה את תירוץ בתכלית אתית, תהא אשר תהא. ואם התכלית אינה אתית עדיין עלינו לברר מדוע טורח ויזלטיר לפצוע, להעליב ולהדגיש את אפסותו של הקורא? ובמילים אחרות, מדוע בוחר ויזלטיר בפואטיקה שביסודה ההנחה כי הקורא, יהיה אשר יהיה, הוא לעולם קורא אפס?

8 לאור, הערה 6 לעיל, עמ' 90.

9 לעמדות דומות ראו: גבריאל מוקד, "100 שיריו של מאיר ויזלטיר", דבר (25/7/1969), עמ' 7; אלון אלטרס, "העולם הפתוח", מאזניים נח, 5-6 (אוקטובר-נובמבר 1984), עמ' 67-68. לדיון בשאלה אם האלימות אצל ויזלטיר היא תחבולה רטורית או עמדה מכוננת ראו: הדס יתום, "עזוז עדין: מאלימות לרכות בשירתו הארוטית של מאיר ויזלטיר", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008, עמ' 32-38 ודברי המבקרים שם; בוכויין, הערה 5 לעיל, עמ' 254-257, 269-271.

במאמר זה אבחן את היחס שבין הפנייה לקורא ובין האלימות המופעלת כלפיו בשירתו של ויזלטיר, ואעמוד על התוצאה של שילובם.¹⁰ אבקש לטעון שהפנייה לקורא והאלימות אינם שני מרכיבים נפרדים, העומדים כל אחד לעצמו, אלא הם קשורים זה בזה ללא הפרד, ויחדיו הם מפרים את הקרקע הפואטית שמתוכה השירה צומחת. כפי שאדגים להלן, עיצוב הקורא כקורא אפס – שאינו מסוגל להידברות או לדיאלוג, ועל כן מייתר כל צורך בהידברות ממשית – הכרחי לוויזלטיר כדי לכוון את דמות הדובר השירי, ודרכו ליצור את הקורא האפס הזה היא בפנייתו החוזרת ונשנית אליו באלימות. במילים אחרות, האלימות אינה כלי ליצירת הידברות שתוביל את הנמען לקריאה אקטיבית ומעורבת, כפי שטוענים לאור וקלדרון בדברים שהובאו לעיל, אלא היא מבטלת את עצם הצורך במעורבות זו. ויזלטיר נזקק לקורא האפס כדי לבנות דובר שירי חזק ויציב שבסופו של דבר לא יזדקק לאף אדם שיקרא את שיריו, והתוצאה המתקבלת מיצירתו היא שירה שאינה מבקשת את האחר, שאינה זקוקה לו ושמבקשת להתקיים, כביכול, לעצמה.¹¹ במובן זה, הטכניקה של ויזלטיר מתנגדת למתואר במסתו של בארת "מות המחבר".¹² הדובר של ויזלטיר אינו מוכן לפתוח את המרחב השירי שלו ל"שוטטות" ולתת לקורא להיות המכל האוסף "יחד בתוך מרחב אחד את כל העקבות שהכתיבה מורכבת מהם".¹³ ובניגוד לאמירה המסיימת את המסה של בארת, כי "הולדתו של הקורא דורשת את מותו של המחבר",¹⁴ ויזלטיר – או למצער, הדובר שלו – מסרב למות, ומעדיף דווקא "להרוג" את הקורא שלו כדי להוליד את הדובר השירי, שכן בהיעדר קורא כל שנשאר הוא המחבר ושיריו.

את תהליך הפיכת הקורא לקורא האפס אדגים באמצעות קריאה בשיריו של ויזלטיר המתמקדים בנמען, שבהם היחס אל הקורא, נוכחותו והפנייה אליו אינם רקע בלבד, אלא הם הנושא העומד למבחן. ההתבוננות בשירים אלה ובדמות הקורא העולה מהם תאפשר לבחון לא רק את פרקטיקת הפנייה של ויזלטיר, אלא גם את התייחסותו אליה. שירים אלה, המכילים פעמים רבות יסודות אלימים ביותר, יאפשרו להעמיק יותר באופן שבו הקורא הופך לקורא האפס; ובקריאתם אתמקד אפוא בטיב הפנייה של ויזלטיר אל הקורא ובאופן שבו היא מעצבת את הקורא ואת הדו־שיח עימו. בהתבסס על טענתו של ג'ונתן קאלר כי תפקידה של הפנייה (Apostrophe) בשירה הוא להנכיח את הדובר, ולא

10 חשוב להדגיש שאין בכוונתי לטעון כי הדיאלוגיות מעיקרה נטולת אלימות או מתרחשת בהרמוניה מוחלטת, אלא שהאלימות בפנייתו של ויזלטיר אל הקורא חורגת משימוש במנגנוני הכוח המצויים בבסיסה של הדיאלוגיות, ומציבה את האלימות עצמה במרכז.

11 מבט רחב יותר על על האלימות בשירתו של ויזלטיר וקשירתה למציאות ההיסטורית והפוליטית הציץ חנן חבר, "ספרות ישראלית מגיבה על מלחמת 1967", עדי אופיר (עורך), חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, 179–187.

12 רולאן בארת, "מות המחבר", רולאן בארת ומישל פוקו, מות המחבר מהו מחבר? מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005.

13 שם, עמ' 18.

14 שם, עמ' 18.

את הנמען,¹⁵ אדגיש את הדמיון שבין האפוסטרופה המופנית לטבע ולדומם לבין פנייתו של ויזלטיר לקורא, ואראה כיצד ויזלטיר משתמש בפנייה האלימה כדי לבנות את דמותו של הדובר השירי. לבסוף, בקריאה צמודה בשיר "[קח שירים, וְאַל תִּקְרָא]", ובהשוואתה לפרשנויות של חוקרים אחרים, אדגים כיצד האלימות והפנייה משמשות לבניית הדובר השירי, ואדגיש את הפער שבין קריאה זו לבין קריאת האלימות כלפי הקורא כמעשה שתכליתו אתית.

פרדוקס הנמען

כפי שמעיד ויזלטיר עצמו, הפנייה אל הקורא כיסוד שירי נמצאת כבר בקובצי השירה המוקדמים שלו. לדבריו, הוא מזמין אל שיריו "דמויות, דוברים זרים ודיאלוג"¹⁶ באמצעות פנייה לבני האדם, לעיר, לנפש, לטבע ועוד.¹⁷ האפוסטרופה, זימון הדמויות והדיאלוגים, יוצרת מרחב שירי שבו הנמען הממשי הופך נוכח. אומנם, לא פעם מכוונת הפנייה דווקא לפרסונה שירית, אך מעצם השימוש בה נוצרת אנלוגיה – ואף חפיפה – בין דמות הקורא המומחז ובין הקורא הממשי. מכיוון שכך, בניגוד לזך, שכתב "אֲנִי לְעֶצְמִי אֲנִי שֶׁר",¹⁸ מקובל לראות אצל ויזלטיר "משקל רב לפונקציה של הנמען ולהתכוונות אליו".¹⁹ אך ראייה זו חושפת בלב שירתו של ויזלטיר פרדוקס, שכן מתגלה כי בשיריו השונים אין כל נמען לשוחח איתו.²⁰ כך, לדוגמה, בציטוט שלהלן, מתוך השיר "הממד הקולי":

אֲזַיִּים פֶּן, עֵינַיִם פֶּן, חֶטֶם פֶּן
פֶּה לָהֶם וְלֹא יִדְבְּרוּ:

עֶשֶׂן קְעֵינַיִם
זְמֹזֹם בְּאֲזַיִּים
אֶכֶק בְּנִחְיִיִּים:

15 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London and New York: Routledge, 1981

16 מתוך ריאיון שערכה בוכוייץ עם ויזלטיר. בוכוייץ, הערה 5 לעיל, עמ' 341.

17 לדוגמה: "הו, תֵּל אָבִיב הַגְּדוּלָּה, / עִיר חֲשׂוּכָה כְּמוֹ חוֹגְגָת / חֵג מְשׁוּנָה שֶׁל מְלָמוּל אֲנָשִׁים עֵלָג: / הו טְלוּיָזָה, / הו אוֹטוֹבּוּסִים, / הו מוֹנִיּוֹת, / הו הֶהוּדִים". מאיר ויזלטיר, "כתובת חשמל נעה", קח, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 90, וראו גם בשירים "לראות הקלו המים" ו"71 לספירה" (עמ' 59, 85).

18 נתן זך, "אני לעצמי", שירים ראשונים, ירושלים: המס"ה, 1955, עמ' 44.

19 בוכוייץ, הערה 5 לעיל, עמ' 283.

20 ויזלטיר דיבר על היעדר נמען לשיריו גם בראיונות שהעניק. לדוגמה, בריאיון עם רוד לי בעיתון הארץ אמר: "עכשיו אני כמו משורר בן 16-17 שאין לו קהל. כשהוא עובר ברחוב אף אחד לא אומר לו 'שלום אדוני המשורר'". רוד לי, "מאיר ויזלטיר מרגיש שהוא משורר ללא קהל, אבל זה לא מפריע לו להוציא ספר חדש אחרי שנים של שתיקה", הארץ (28/5/2009).

פָּה לָהֶם וְלֹא יִדְבְּרוּ:

שְׁדָרֵי אֵלֵי בְּדִמְמָה אֶלְחֻטִּית

אֶת שְׁתֵּי קֶתֶדָּה הָאֲנָלֶפְבִּיתִית-מְלֻכּוֹתִית!²¹

במונולוג שבפתח השיר הדובר שוטח את מחשבותיו על העולם: אנשי העולם מנוונים; הם איבדו את היכולת להגיב ולשוחח, שכן איבריהם, שברגיל משמשים לתקשורת, נסתמו. חוסר היכולת של אנשי העולם לתקשר מועצם באמצעות החריזה, ההופכת את האיברים הסתומים מאיברים בודדים לפרצוף אנושי שלם שאינו מסוגל לקלוט דבר. כמו כן, באלוזיה המקראית "פָּה לָהֶם וְלֹא יִדְבְּרוּ" (תהלים קטו 5) מגחך ויזלטיר את אנשי העולם, כפי שהמשורר המקראי מגחך את הפסלים של עובדי האלילים: בדומה לפסלים, הכוללים את כל האיברים הדרושים ואינם יכולים להשתמש בהם, גם אנשי העולם אינם יותר מחיקוי של אדם. תיאור זה של אנשי העולם מעצים את הטרגיות בשיר. בפתחתו מוצג ניגוד שבין הדובר לבין העולם: "הַעוֹלָם כָּל כֶּךָ שָׁקֵט, / לְפֶלֶא בְּעֵינַי: / אֵלוֹ הַיִּתִּי אֲנִי הַעוֹלָם / הַיִּתִּי מְרַעֵשׂ עוֹלְמוֹת". ההבדל שבין העולם השקט, המעלה זמזום באוזניו לבין הדובר מרעיש העולמות מותר את הדובר בודד בדיאלוג שהוא מבקש לכוון. נמעניו האנאלפביתיים אף אינם יכולים לקרוא את שורות השיר. המשורר נדמה כאדם המסתובב במוזאון ומטיח את טוריו אל עבר הפסלים הדוממים.

האלוזיה שבראש השיר מטרימה את הביקורת שבסופו. משורר תהילים מגחך לא רק את הפסלים, אלא גם את אלה המאמינים ביכולתם להושיע; ואת הדרת הכבוד שעובדי האלילים רוחשים כלפי פסליהם ממיר ויזלטיר בכבוד המופנה לשתיקה האנאלפביתית. הבעיה היא, לדעת ויזלטיר, שלא די בכך שהעולם אנאלפבית, אלא שהאנאלפביות מזכה בכבוד. הפנייה בסוף השיר מעצימה את הטרגיות, שכן עתה הדרישה ל"שְׁדָר", לדיאלוג בין המשורר לנמען, נקראת כלא יותר מאירוניה מרירה: ויזלטיר מודע היטב לכך שמפסלים המהלכים סביבו לא יקבל שום שדר, שבדממת אלחוט לא יועבר דבר, ושבשתיקה האנאלפביתית אין דבר מלכותי.

בשל העובדה ששיר זה חותם את הספר קֶחַ ובשל האנלוגיה שבין האדם המאכלס את השיר לבין הקורא הממשי של הספר, מקבל השיר משנה תוקף. ויזלטיר אומנם מסיים אותו בפנייה אל הקורא, אך זוהי פנייה תוקפנית, שתכליתה עלבון ואלימות. הקורא חותם את קריאת הספר בהבנה שוויזלטיר אינו מעוניין בו כנמען של שיריו, או למצער, אינו מאמין ביכולתו לתקשר עימו. הקורא השירי והקורא הממשי מגורשים מספר השירים, והקשר היחיד שוויזלטיר מוכן לכוון איתם הוא קשר של שתיקה המועברת בדממת אלחוט.

21 מאיר ויזלטיר, "הממד הקולי", קֶחַ, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 97-98. בדומה ראו מאיר ויזלטיר, "הבלדה על שלהבת נימוביץ" ו"מרץ, אפריל", דבר אופטימי, עשיית שירים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1976, עמ' 26-28, 99.

עם זאת, בצמד האוקסימורונים "שדר בדממת אלחוט" ו"אנאלפביתית-מלכותית" ייתכן שמתגנבת נימה חדשה ומתערבבת עם קודמתה. כיצד עלינו לקרוא את דרישתו של ויזלטיר לקבלת השדר? האם לפנינו רק אירוניה מרירה, שביסודה ההכרה שההידברות עם העולם אינה אפשרית ועל כן יש לפוסלה, או שמא קושר ויזלטיר כתר מלכות של ממש לאותו דיאלוג אנאלפביתי, מתוך הכרה בחיוניותו? על פי האפשרות השנייה, בולט הניגוד לאלוהיה המקראית שהובאה קודם: אומנם פה להם ולא ידברו, אך כיצירת אומנות, כמיצג דומם נטול רעשי רקע, אותה אנאלפביתיות זוכה לארשת מלכותית וביכולתה לייצר דיאלוג של ממש. ובמילים אחרות, האם ויזלטיר מעדיף דווקא את הדיאלוג עם מי שאינו מסוגל להשיב לו?²²

הניגוד בין המשורר ובין העולם, שבשיר זה נסב על שאלת התקשורת, מופיע בשיר אחר כניגוד הנוגע לקריאת שירה:

הלילה אֶנְחֵנו קוֹרְאִים שִׁירִים, אֶכֶּל הָעוֹלָם אֵינְנו
 קוֹרְא שִׁירִים הַלֵּילָה, וְלֹא בְּלִילוֹת אֲחֵרִים
 אֵינְנו קוֹרְא שִׁירִים, אֶפְלוּ לֹא
 אֶת הַיָּפִים בְּיֹתֵר, לְעוֹלָם
 לֹא יוֹאִיל הָעוֹלָם לְקֹרֵא אֶפְלוּ
 אֶת הַיָּפָה בְּיֹתֵר בְּשִׁירִים
 אֶפְלוּ נִפְצֵיר בּוֹ, אֶפְלוּ נִפְצֵיר בּוֹ מֵאֵד
 הוּא לֹא יִסְכֵּים²³

בשונה מהשיר הקודם, שבו ניצב המשורר לבדו אל מול העולם, במצג הפתיחה כאן המשורר הוא אחד מ"אנחנו", קבוצה המתאספת לקרוא שירה. המשורר אינו נאלץ לקרוא את שיריו לבדו, אלא הוא חלק מחבורה החולקת איתו את ההערכה לשירה. ברם, האידיליה אינה שורדת אפילו עד סוף השורה, שכן מתברר שאותם "אנחנו" הם מפלטה

22 בשלב זה חשוב לשים לב שבניגוד ליתר שורות השיר, שתי השורות החותמות אותו אינן כתובות בלשון רבים, אלא ביחיד נקבה. נדמה אפוא שבשורות אלה ויזלטיר מעצב את האישה, כדבריה של יונית נאמן, כדמות ש"אין לה קול, אין לה שם והיא נעדרת תנועה במרחב. [...] מופקרת למבטו של הגבר, המכונן אותה לפי חפצו". במאמרה נעמן מנתחת את השיר "עוד סונטה שקספירית" לוויזלטיר, ומראה כי האישה מתוארת בו כרשימת איברים המשמשים מושא להשתוקקות הדובר, והתנועה האקטיבית היחידה המיוחסת לה היא רעידת הבטן, המסמנת את תשוקתה אל הדובר. לפיכך, גם בשיר זה הנערה סטטית, פסל, אנאלפביתית, ומותרת לה תנועה אחת: שדר שבדממה אל הדובר. יונית נעמן, "ידוע שהתימניות חמות במיטה": על הקשר בין צפיפות הפיגמנט לשם התואר פרחה", תיאוריה וביקורת 28 (אביב 2006), עמ' 189.

23 מאיר ויזלטיר, "הלילה אנחנו קוראים שירים", מאה שירים, תל אביב: גוג, 1969, עמ' 75. בדומה, ראו מאיר ויזלטיר, מרודים וסונטות, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 8.

האחרון של השירה. שוב מופיע הניגוד בין המשורר ובין העולם: המשורר קורא שירה, ואילו העולם לעולם לא יעשה זאת.²⁴

הפסיחה בפתיחת השיר קוטעת את השורה בחדות ויוצרת שבר של ממש בין השירה ובין העולם. השיר מיטלטל בין ביקורת על העולם, שאינו לוקח חלק בקריאת השירים, לביקורת על כך שהשירה נקראת במעין אקס־טריטוריה שבה העולם איננו, ועד לביקורת על היעדרו של העולם מגופו של השיר עצמו. הביקורת המשולשת הזו מדגישה את הכמיהה לממשות, לפעולה ולנמען שבשירים של ויזלטיר. בשיריו ויזלטיר מבקש את העולם – כקורא וכנמען, כנוכחות פיזית וכחלק בלתי נפרד מהשירים עצמם – אך פניו מושבות ריקם. העובדה הפשוטה, הנשנית ארבע פעמים במהלך השיר, היא שהעולם פשוט אינו קורא שירים. חוסר הקריאה מוצג בשיר, כביכול, כמצבו הטבעי של העולם – העולם אינו צריך להכריע שלא לקרוא שירה, מכיוון שהוא פשוט אינו קורא. אין זו תוצאה של סגנון ייחודי או של איכות השיר, שכן לא רק את השירים היפים ביותר העולם אינו קורא, אלא גם את היפה בשירים הוא מסרב לקרוא. במילים אחרות, העולם אדיש למדיום עצמו, לשירה כשירה, ומכיוון שכך, הניגוד בין העולם ובין השיר עמוק כל כך. "אַנְחֵנו קוֹרְאִים שִׁירִים, אָבֵל הָעוֹלָם אֵינְנו", שכן בין העולם ובין השיר תהום. לא העולם מצוי בשיר ולא השיר נקרא בידי העולם.

לדאבונו של הדובר, אמת מרה זו אינה בת שינוי, שכן העולם עקשן בסירובו. התוצאה היחידה של הפצרותיו המרובות של הדובר ("אֶפְלוּ נִפְצֵיר בּוֹ, אֶפְלוּ נִפְצֵיר בּוֹ מְאֹד") היא החלפת הפסיביות ("אֵינְנו קוֹרְאִים") וחוסר הרצון ("לֹא יוֹאִיל") בבחירה אקטיבית שלא לקרוא ("לֹא יִסְכֵּים"). הניסיון לשבור את המחיצה בין השיר ובין העולם, לגשר מעל התהום ולערבב בין העולם ובין השירה, אינו מוביל לשינוי המצב, אלא להחרפתו. לכל היותר ינוע העולם מאדישות לסירוב, אך בכל מקרה לא יקרא אפילו את "הִיָּפָה בְּיוֹתֵר בְּשִׁירִים".

בדומה לשיר "הממד הקולי", גם השיר הזה נגמר בניסיון הידברות כושל. ויזלטיר כביכול פונה אל העולם ומבקש דו־שיח, מגע, ונתקל בסירוב מוחלט. אך צריך לשים לב למילה "אֶפְלוּ" המקדימה את הפצרותיו של הדובר, החושפת שה"פנייה" מעולם לא הגיעה לכדי מימוש. במילים אחרות, העולם לא היה צריך לסרב לבקשת המשורר, משום שהלה מעולם לא פנה אליו. ויזלטיר מסתפק בפנייה היפותטית המתרחשת במחשבותיו ומוותר מראש על ההפצרה עצמה, על ההידברות, משום שלדעתו התוצאה ידועה מראש. מכיוון שהפנייה ההיפותטית נכשלת המשורר מוותר מראש על הפנייה הממשית. השיר כולו מתברר כסטטי, והפוזיציה שבה הוא נפתח תקפה אף בסופו: "אַנְחֵנו" קוראים

24 לאור ראה בניגוד שבין המשורר ובין העולם מרכיב יסודי בשירת ויזלטיר. לדעתו, "כל מי שהתוודע אי פעם אל שירה זו לא יכול שלא להבחין באי־השוויון הבולט הזה בין הדובר לאחרים". לאור, הערה 6 לעיל, עמ' 83.

שירה, ואילו העולם לא יעשה זאת.²⁵ עם זאת, חשוב לשים לב שוויזלטיר אינו מוותר על הנכחת הדיאלוג. הוא אינו מסתפק בתיאור העובדה שהעולם אינו קורא שירים, אלא טורח להנכיח את הפנייה ההיפותטית ואת כישלונה. מכך אנו יכולים להבין את התנועה כפולת-הפנים של ויזלטיר: מחד גיסא, הוא אינו מוכן לתת להידברות עם העולם להגיע לכדי מימוש, ומאידך גיסא, אינו מוכן לוותר על הנכחתה בשיריו. מי הם אותם "אֲנַחְנוּ" הקוראים שירה יחדיו? לאור הניגוד בין "אֲנַחְנוּ" לבין "הָעוֹלָם" אפשר לשער שמדובר בקבוצה של משוררים, אך בשירים אחרים ויזלטיר שולל כל אפשרות שנמען השירה שלו הוא משורר.²⁶ כך, לדוגמה, בשיר שלהלן:

אֲנִי מְבַזְזֵי שִׁירִים עַל מְשׁוֹרְרִים.
שִׁירִים שֶׁבָּאוּ לְהִקְרָא עַל-יְדֵי אֲנָשִׁים,
לְהִשְׁעֵם בְּלִשׁוֹן אָדָם,
מְשׁוֹרְרִים אוֹכְלִים אוֹתָם.

הַבְּחִירָה שֶׁכִּתְבְּתִי לָהּ שִׁיר
מְזַדְּיֶנֶת עִכְשָׁו עִם חֲזִיר,
וְהַחֲזִיר שֶׁכִּתְבְּתִי לוֹ שִׁיר
פֶּתַח חֲנוּת בְּמַרְכָּז הָעִיר,
וְהָעִיר שֶׁכִּתְבְּתִי בְּשִׁיר
מְזַדְּיֶנֶת עִם הָעֵתוֹן,
וְהָעֵתוֹן שֶׁכִּתְבְּתִי בְּשִׁיר
מִמְשִׁיךְ לְתֵת אֶת הַטוֹן:

וְהַמְשׁוֹרְרִים שֶׁקָּרְאוּ בְּשִׁירִים
עוֹד בּוֹרְרִים, עוֹד בּוֹרְרִים.²⁷

בשורה השנייה מציג המשורר נמענים ברורים לשיריו: האנשים, אך כפי שנראה בבית הבא, המשורר מודע לכך שהאנשים אינם באמת מתפקדים ככאלה. לאורך הבית המרכזי הוא מפרט כיצד נמעניו ומושאי שירתו זונחים את שיריו ופונים לעיסוקיהם. את החלל הפנוי שהותירו ממלאים המשוררים, ואלו הופכים בעצמם לנמעני השיר – אך ויזלטיר

25 זאת בניגוד לדברים שכתב הירשפלד, כי "שירת ויזלטיר מתרחקת מן המעגלים. שיריו אינם נעים במעגלים, בסלילים או בשבלולים. הם נעים קדימה. [...] נקודת הפתיחה שלהם לעולם רחוקה מאוד מסיומם, ובין נקודת הפתיחה לנקודת הסיום מתרחש דבר שאינו השתנות בלבד". הירשפלד, הערה 5 לעיל, עמ' 37.

26 גם בראיונות שולל ויזלטיר את המשוררים כנמען: "אז אני כותב בלי לכתוב – לא בשביל המילייה של הקוראים ולא בשביל המילייה של המשוררים". לי, הערה 20 לעיל.

27 מאיר ויזלטיר, "חרוזים: אני מבזבז", קו, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 95. בדומה ראו מאיר ויזלטיר, "משוררים בלבד" ו"טעות, נעורים", מכתבים ושירים אחרים, תל אביב: עם עובד, 1986, עמ' 53 ו-57.

אינו מרוצה מן התחלופה. די בניגוד משוררים־אנשים כדי להדגים כמה סולד הדובר בשיר מן המשוררים. ויזלטיר מבקש לחרוג ממעגל הקוראים הצר של קהל המשוררים, ולפנות ל"לְשׁוֹן אָדָם", ל"אֲנָשִׁים" באשר הם.

מורת הרוח של הדובר מכך שקוראים אותו רק המשוררים אינה נובעת ממיעוטם, אלא מן האופן שבו הם קוראים: המשוררים אינם "טועמים" את השירים, כפי שציפה, אלא "אוכלים" ומכלים אותם. קריאת השירה דומה לאכילה גסה, שכל תכליתה היא האכילה עצמה. קריאת השיר מתגלה כחסרת השפעה ממשית על המשוררים, ומובילה ללא יותר מפעולת לעיסה וברירה מתמשכת.

נראה שפעולת הברירה החותמת את השיר היא תגובה לשירו של זך "לומר זאת אחרת", שכתב: "שִׁירָה מְבַרְרֶת דְּבָרִים מְבַרְרִים, בְּזִהְרוֹת הַיָּא בּוֹחֶרֶת / דְּבָרִים נְבָרִים, הַיָּא מְסַדֶּרֶת / לְהַפְלִיא דְּבָרִים מְסַדְרִים"²⁸. לעומת זך, שלדידו, לפחות בשיר הזה, עולם השירה הוא עולם סגור המזקק ומסדר את שורותיו פעם אחר פעם,²⁹ לוויזלטיר תהליך הברירה החוזר ונשנה הופך את החומר השירי לְעוֹס וחסר טעם, במעין העלאת גירה חסרת תועלת. לדידו השירים נועדו לפעול, להיטעם בידי בני אדם הפועלים גם הם, ולא להישאר בעולמה הסגור של השירה. הוא מבקש, כפי שכתבה סוקר־שווגר, להחזיר למעשה הספרותי את כוחו כפעולה – כמעשה – אף שהוא ער לכך שאין מדובר אלא במעשה לשוני.³⁰ בדומה לשיר "הממד הקולי", גם כאן, על אף האלימות הרבה שוויזלטיר מפנה כלפי העולם, נראה שאינו מוותר על המגע עימו. השיר של ויזלטיר מאכלס אנשים פועלים, ועל אף הסלידה הניכרת מהם הוא מכיר בכך שהם הנותנים את הטון. ושוב, בדומה לדינמיקה המתגלה ב"ממד הקולי", גם כאן הבית המרכזי מיטלטל בין משמעויות כמעט קוטביות: מחד גיסא, בבחורה, בחזיר ובעיר אפשר לראות הדגמה חיה של המחסור החמור בנמענים, ומאידך גיסא, אפשר לראות כאן כיצד באמצעות הכתיבה, ובניגוד לעולם ש"איננו" בשיר "הלילה אנחנו קוראים שירה", ויזלטיר מכריח את העיר והעיתון לאכלס את השיר, ועל כן הופך את השיר לשותף בעולם.

בין כך ובין כך, את השיר "חרוזים: אני מבזבז" אפשר לראות כסתימת גולל על ניסיונותיו של ויזלטיר למצוא נמען לשיריו. האנשים שאיתם הוא מבקש לשוחח אינם שומעים אותו, שיריו אינם נקראים, ואילו המשוררים שקראו את שיריו עודם "בוֹרְרִים". בעולם הנגלה מבעד לשיריו של ויזלטיר אין עם מי לשוחח. ההיבט אינה עם נמען, אלא עם החלל הריק. דבריו של אופנהיימר מבהירים זאת היטב:

28 נתן זך, "לומר זאת אחרת", כל החלב והדבש, תל אביב: עם עובד, 2002, עמ' 79. תודה לד"ר חנה סוקר־שווגר שהפנתה את תשומת ליבי לשיר זה.

29 ראו, רות קרטון־בלום, הרהורים על פסיכותרפיה בשירת נתן זך, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 100–104, ובמיוחד עמ' 104 הערה 107.

Hanna Soker-Schwager, "The Birth of Poetry from the Music of Disaster: Divine 30 Violence in the Poetry of Meir Wieseltier", *Journal of Modern Jewish Studies* 18, 1 (2019), p. 117.

בשירתו של ויזלטיר המרחק שבין המשורר לקהלו אינו בר גישור [...] ויזלטיר אינו מתיימר לנסות ולהתקרב אל נמעניו או למצוא חן בעיניהם. אדרבה, אין לו ספק שאותן דמויות כעורות ודוחות שמאכלסות את שירתו נמנות עם קהל קוראיו.³¹

אם כך, מתחדדת השאלה: מדוע משורר שאינו מצליח לדמיין ולו נמען אחד ראוי לשיריו, שלא נותר לו אלא לכתוב ל"חזיר", וש"יותר מכל משורר אחר, פקפק בערך השירה ובאפשרותם של הכותב והקורא או בני אדם בכלל להידבר",³² בוחר פעם אחר פעם להנכיח את הקורא בשיריו? מדוע ויזלטיר מתעקש לאכלס את שיריו ב"דמויות, דוברים זרים ודיאלוג", בשעה שאופן הצגתם מנכיח את העובדה שההידברות עימם חסרת טעם?³³

בנייה אלימה וכינון האני

להבנתי, ההידברות האלימה שוויזלטיר מנהל עם הקורא בשירים שבהם הוא פונה אליו או מנכיח אותו היא לא יותר מ"הידברות לכאורה". היא מבוססת על עמדות ידועות מראש, שהתקבלו בהכרעתו הפואטית של המשורר. אם לקבל את דבריו של קלדרון, ש"ויזלטיר פותח בנקיטת עמדה כצורך דוחק", אפשר לומר שהנמען החי מציב את ויזלטיר בחוסר ודאות: השיר עלול שלא להיקרא, ואם אכן ייקרא – הקורא עלול להיות אדיש לשיר ואף לבחור שלא להיות שותף בהידברות. מכיוון שכך, ויזלטיר מוותר על הפנייה הממשית ובוחר בפנייה היפותטית ("אֶפְלוּ נִפְצֵר בּוֹ מְאֹד"), שבה יוכל להכשיל את ההידברות עוד לפני שתתממש. ההידברות היפותטית מאפשרת לוויזלטיר לקבע את עמדת הנמען ולעצבה עוד לפני שזה "יוביל אל זיוף ועליבות".³⁴

האלימות של ויזלטיר מתחוללת במסגרת שיפוטית, בתחום השיפוט של הדובר עצמו. יותר משוויזלטיר פונה אל הנמען הוא מושך אותו אל תוך תחומו. הנמען מובל אל היקום הוויזלטירי ונשפט שם אך ורק מתוך הנחות המוצא של המשורר. מן השיפוט נעדרים גינוני הטקס של המהלך התקין של בית הדין – אין בו מצג של אובייקטיביות, זכות דיבור או זכות להגנה. ויזלטיר מדבר בשם נמעניו, הוא הקטגור והסנגור, ולבסוף גם

31 יוחאי אופנהיימר, הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל, ירושלים: מאגנס, 2003, עמ' 294.

32 שם, עמ' 306.

33 אופנהיימר, בשורה החותמת את הפרק העוסק בשירתו הפוליטית של ויזלטיר, כותב כי ויזלטיר הוא "משורר מפוכח המודע להיעדרו של קהל קוראים, ועם זאת מעדיף לדחות את הייאוש מהכתיבה לפחות עד השיר הבא" (שם, עמ' 318). את שירתו הפוליטית של ויזלטיר הוא מגדיר כ"שירה פוליטית 'בעולם שאינו קורא שירים'" (עמ' 306). אם כן, לדידו של אופנהיימר, שירתו של ויזלטיר נסמכת על "דחיית הייאוש" למועד מאוחר יותר. ויזלטיר ממשיך וכותב שירים פוליטיים, ואף ממשיך לפנות אל הקורא, לא מתוך תקווה לשינוי, אלא מתוך דחיית הקץ. נשאלת השאלה (למצער ביחס להנכחת הקורא) מדוע, במקום להתיימש מהפנייה אל הקורא ולהחליף צורה שירית, מבקש ויזלטיר לדחות דווקא את הייאוש?

34 ניסים קלדרון, הערה 7 לעיל, עמ' 160.

השופט.³⁵ במובן זה מדובר במונולוג המתבצע תוך יצירת מצג שווא של פנייה ונוכחות של הקורא, ועל כן, בניגוד לדברי לאור וקלדרון, האלימות אינה מובילה באורח פרדוקסלי להידברות, אלא, כפי שאנו רגילים באלימות, דווקא מונעת אותה.

אם כך, שוב עולה שאלת משמעותו של זימון "דמויות, דוברים זרים ודיאלוג" אל תוך השיר. מדוע ויזלטיר, הרואה עצמו כמשורר חסר נמען, הנחרד מהקורא ובוחר לעצבו כראות עיניו, מעדיף "הידברות לכאורה" על פני מונולוג שיתעלם מנוכחותו של הקורא? מדוע הוא פונה אל הקורא, מנכיח אותו ואז פוסל אותו – במקום לאמץ מלכתחילה את עמדתו של זך, "אַנִּי לְעֵצְמִי אֲנִי שָׁר?"

על שאלות אלה אענה באמצעות המשגותיו של ג'ונתן קאלר בספרו *The Pursuit of Signs*. קאלר מקדיש פרק לתפקידה של האפוסטרופה בשירה, ומתמקד בעיקר בפנייה לטבע ולדומם. לדבריו, יותר משהאפוסטרופה משמשת ליצירת דיאלוג ויחסי "אני-אתה", היא משמשת לכינון ה"אני":

יותר משאפוסטרופות משמשות ליצירת יחסי אני-אתה בינו [הדובר, א"ר] ובין מה שנעדר [...] הן משמשות לכינון ודרמטיזציה של דיוקן האני. אפשר להציע אפוא דרגה שלישית של קריאה שבה המילוליות של האפוסטרופה בידי הדובר השירי היא כלי ליצירת יחסים המכוונים את דמותו. האובייקט זוכה ליחס של סובייקט, "אני" שבתורו רומז על סוג מסוים של "אתה".³⁶

כדי להסביר את דבריו מציע קאלר לדמיין אדם המחכה בגשם לאוטובוס שמאחר ומתחיל לקלל אותו. הפנייה, לדבריו, אינה מנכיחה את האוטובוס כפי שהיא מנכיחה את הצורך של אותו אדם לקלל. במובן זה, ובהתעלם מתוכנה, הפנייה מנכיחה מעל לכול את הסובייקט הפונה. כהמשך לדבריו של קאלר, אפשר לומר שהנכחת הסובייקט נעשית באמצעות הפיכת המחשבות על האוטובוס לקול של ממש. האדם המסתפק במחשבות על האוטובוס אינו מנכיח את נוכחותו במרחב, ואילו המעבר ממחשבה לקול מאפשר לאדם להיות נוכח במרחב ולהפוך את עצמו לדמות. פעולתה של הפנייה אצל המשורר דומה לכך: היא מאפשרת לו להמיר את המילה הכתובה למילה הדבורה. השיר הופך מטקסט נקרא לטקסט מדובר, קול שצריך להישמע. בפנייה, בקריאת "הו" ("O"), מסביר קאלר, מופיע קולו של המשורר בעוצמה, ובכך דמותו השירית זוכה לגוף.

אומנם בשירים שעסקתי בהם במאמר זה ויזלטיר אינו פונה לדומם, אך דבריו של קאלר רלוונטיים לכתיבתו בשל האופן שבו הוא מתאר את הקורא. כפי שהראיתי לעיל, ויזלטיר מנכיח כנמען את מי שלדעתו אינו יכול להיות כזה. הוא פונה בשירים

35 כך ניסחה זאת ורד לי בריאיון שערכה עם ויזלטיר: "יש לו מנהג לויזלטיר לשכתב את הדובר. שאלה נשאלת, הוא חוזר על המלים, ואז שותק, מהרהר, משתמש לרגע במלים שהוצעו לו, חוזר אחריהן, אבל מיד מסתייג, מחליף, משחזר – ומנסח את השאלה בשפתו, כאילו היה מתרגם משפת הדובר לויזלטירית. כעבור זמן שיחה עולה התחושה שזה מעבר לכך, שבעצם אי-אפשר לחשוב לצדו במלים אחרות. צריך לתקשר עם ויזלטיר רק במלים שלו." ראו לי, הערה 20 לעיל.

36 Culler, הערה 15 לעיל, עמ' 156. התרגום שלי, א"ר.

לאנשים שלעולם לא יקראו את שיריו, ומדמה את קוראיו לפסלים ש"עיניים להם ולא יראו, אוזניים להם ולא ישמעו". מבחינתו, הקורא הוא אדם אפס, שכבר איבד את עצם הפוטנציאל לקרוא. מנקודת המבט הזאת, הנכחת הקורא שלא יקרא ("אֶפְלוּ נִפְצֵיר בּוֹ") באמצעות פנייה אליו תוך השוואתו לפסל, כמוה כפנייה לדומם שמעולם לא היה לו כל פוטנציאל להיות נמען אמיתי. שניהם – הקורא והפסל – אינם יכולים להיות "אתה" ממשי, ועל כן אינם יותר מ"מודיפיקציות של האני".

אבל העובדה שהקורא אינו יכול להיות "אתה" ממשי אין פירושה שאין לו תפקיד. הנמען המונכח בשיריו של ויזלטיר נועד להיות "חומר" שבאמצעותו יוכל המשורר לממש את דמותו השירית, את ה"מודיפיקציות של האני". הקורא הוא שלב וכלי בדרך לעיצוב דמות המשורר: הנכחת הקורא המפוסל, העיר והטבע היא המאפשרת למשורר להפוך מילים לגוף. אך על הנמען לשמש חומר ותו לא. אם יהפוך ליותר מכך, לדמות ממשית בעלת רצונות, יהווה איום על יכולתו של המשורר לנקוט עמדה, ייצור "מצב מסופק", כפי שכינה זאת קלדרון, ועל כן, הנכחת הקורא מגיעה בד בבד עם אלימות כלפיו ועם הנמכתו. במובן זה, הקורא האפס אינו באמת "קורא רע מאוד", אלא קורא אידיאלי לויזלטיר, שכן רק באמצעותו נבנה "אני" שירי שאינו נזקק לאף אחד וקיים כשלעצמו. הדגמה להעדפתו של ויזלטיר את הקורא האפס על פני הקורא ה"חי" אפשר למצוא בשיר "אני רוצה לירות בנבלה":

אֲנִי רוֹצֵה לִירוֹת בְּנִבְלָה,
 אֲיַנְנִי רוֹצֵה לִירוֹת בְּבֶשֶׁר חַי.
 בְּשֶׁר חַי מִפְחִיד אוֹתִי לִירוֹת בּוֹ.
 אֲנִי הֵיִתִי תוֹלָה מִקְנֵטְרָה עַד אִישְׁמַעֲלִיָּה
 נְבִלוֹת בְּתָרִים בְּשָׁנֵי טוֹרִים,
 כִּי הַיּוֹרָה בְּנִבְלָה יַחֲיָה,
 וְהַיּוֹרָה בְּבֶשֶׁר חַי יַעֲשֶׂה נְבִלוֹת.
 וְהַיּוֹרָה בְּנִבְלָה שְׁאֵנָן יִירָה בְּנִבְלָה,
 וְנִמְן לְמֵלָא אֶת הַנְּבִלָה עוֹפְרָת,
 וְהַעוֹפְרָת תְּמַלֵּא אֶת הַנְּבִלָה.
 אֲבָל הַבְּשֶׁר הַחַי בְּבוֹא הָעוֹפְרָת לֹא יַעֲמֹד,
 בְּחַיּוּתוֹ לֹא יַעֲמֹד, יִהְיֶה נְבִלָה.³⁷

עוד לפני העמדה הפואטית שהשיר מציג, חשוב לשים לב למשמעותו הפוליטית. ויזלטיר מגיב ללחימה בסיני, לאלומות הכרוכה במלחמה, ומציב חלופה למושא הירי: לא בשר חי, אלא נבלה. הירי בבשר החי הוא "מעשה נבלות", על כל הכרוך בכך. "הבֶּשֶׁר הַחַי" אינו יכול לעמוד בכוחה המצמית של העופרת, בין שהוא יורה ובין שהוא נורה. הירי הופך את החי לנבלה, ואת הישר לנבל. אך למרות התנגדותו לירי, ויזלטיר אינו מוותר, ולו לרגע,

37 ויזלטיר, "אני רוצה לירות בנבלה", קח, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 87.

על האלימות. בחלופה שהוא מציג הירי אינו פוסק, אלא מחליף את המושא. האלימות היא כוח שיש להפעילו, גם אם יש לעשות זאת רק על המת והדומם. גם בשיר זה אפשר לראות את כוחה הרב של הפסיחה אצל ויזלטיר – החיתוך החד בין השורות מטלטל אותן בין משמעויות קוטביות. הפסיחה חותכת את רצף המחשבה ומאפשרת לראות את שתי השורות הראשונות כיחידות העומדות לעצמן. ויזלטיר אומנם מפחד לירות בבשר החי (אף שהוא בהחלט "מנבל" אותו בבחירתו לתארו כבשר ולא כאדם), אך אין בכך להסביר מדוע הוא רוצה לירות בנבלה. הרצון לירות בנבלה עומד כשלעצמו, וכמו ברצף השיר, אף מקדים את הפחד מפני הבשר החי. הנבלה כמושא האלימות מאפשרת את שהבשר החי אינו מאפשר: המשורר יכול לתלות את הנבלות בטורים כרצונו (כפי שהוא יוצר את טוריו השירים), למלא אותן עופרת ואף לראות את הצלחת מעשיו: "הַעוֹפֶרֶת תִּמְלֵא אֶת הַנְּבֵלָה"; אך הבשר החי, בהיותו חי, מאיים על המשורר ועל רצונותיו. ירי בבשר חי אומנם יהפוך אותו לנבלה, אך לא יאפשר את חופש הפעולה שהנבלה אפשרה מלכתחילה. להעדפת המת על פני החי יש, לדעתי, זיקה עמוקה לבחירה בקורא האנס על פני הקורא החי. הקורא החי עלול להתנגד, לאיים, ואף גרוע מכך, להיות אדיש. לא כן האדם האנס – אותו יוכל המשורר לעצב כרצונו: ברצות המשורר יהיה אדיש, וברצותו תקיף. אפשרויות העיצוב האין-סופיות של האדם האנס הן המאפשרות לשיר להתקיים אף מעבר לזמנו, בדומה לנבלה המלאה בעופרת.

מהקורא לאני, ומאלימות למרגוע

את השימוש באלימות במסגרת "הידברות לכאורה" ליצירת מרחב שירי חזק ויציב אני רוצה להדגים על השיר "קח שירים, ואל תקרא", הפותח את ספר השירים קח. בשיר זה לא רק מתגלה אותו שילוב של הנכחת הקורא עם הנמכתו לכדי הקורא האנס, אלא גם מודגם בו האופן שעיצוב תכונות הקורא האנס ותגובותיו יוצר דובר שירי שכלל אינו זקוק לנמען. באמצעות הקריאה הצמודה בשיר זה אחדד את הפער שבין הקריאה שהציעו לאור וקלדרון, הרואים באלימות תכלית "אתית", ובין הקריאה שלי, הרואה באלימות כלי לצבירת כוח:

קח שירים, ואל תקרא
עשה אלימות בספר הזה:
זרק עליי, קעף אותי
בעט אותי, צבט אותי.

זרק את הספר הזה לים
לראות אם הוא יודע לשחות.
שים אותו על אש הגז

לְרֵאוֹת אִם הוּא עֲמִיד בְּאֵשׁ.
מִסְמַר אוֹתוֹ, נִסַּר אוֹתוֹ
לְרֵאוֹת אִם יֵשׁ לוֹ הַתְּנַגְדוֹת:

הַסֵּפֶר הַזֶּה הוּא סְמֻטוּט שֶׁל נֶיֶר
וְאוֹתוֹת כְּמוֹ זְבוּכִים, וְאֵלֹי אֶתָּה
סְמֻטוּט בְּשֵׁר, אוֹכֵל עֵפֶר וְזָב דְּמִים,
בוֹהָה עֲלֵיו נִים וְלֹא נִים.³⁸

כפי שכתב לאור,³⁹ במבט ראשון נראה שהאלימות בשיר מופעלת הן על הקורא והן על השיר עצמו. הדובר דורש מן הקורא לנהוג בספר באלימות: על הנמען להשפיל את הספר, לפגוע בו ואף להשמיד אותו. אך הדובר אינו מסתפק בדרישה להשפיל את השיר, והוא משפיל גם את הנמען – בתארו אותו כ"סְמֻטוּט בְּשֵׁר" הבוהה בספר במעין ארשת של טמטום. השיר מפגיש אותנו בשנית עם האדם האפס, האדם שאינו מסוגל לקרוא המתפקד כנמענו של ויזלטיר. אך הפעם, כך נדמה במבט ראשון, המפגש עם האדם האפס מוביל לאלימות המופנית לא רק כלפיו, אלא אף כלפי השירים עצמם.

מנחם פרי, בפרשנותו לשיר זה, טען שיש כאן אמירה לא רק בנוגע למפגש עם קורא אדיש אלא גם בנוגע לטיבה של השירה עצמה.⁴⁰ ספר השירים הוא דוגמה לזיוף של מערכות הסימנים באשר הן. ספרי השירה, וספרו של ויזלטיר ביניהם, אינם יותר מסמרטוט של נייר, וכל ניסיון להציגם כיותר מכך אינו אלא זיוף. לדבריו, ה"אתה" שאליו פונה השיר "הוא רק סימן ריק, ג'סטה דקדוקית, סמרטוט בשר – לא איזו הוויה אוטונומית של 'אני' בעל ממשות". האלימות השירית פועלת לתכלית אתית של חשיפת השקר של "כל מערכת סימנים", ובכך מחסלת את ספרי השירה עם נמעניהם. במובן זה, טוען פרי, הדיאלוג הוא "דיאלוג לכאורה", בשל "השקריות של כל מערכת סימנים", ואילו האלימות ממשית, שכן היא חושפת את המופרך ואת השקרי.

לעומת עמדה זו, נורית בוכוייץ הציעה לראות באלימות בעיקר אירוניה מריה:

בבתיו הראשונים של השיר הנמען נדרש לעשות בספר סדרה של פעולות [...] פעולות אלו עשויות היו להתקבל על דעתנו כהגיוניות, אילו הנחנו שיש כאן ניסיון לבדוק את איכותו הפיזית של הספר [...]. אבל השיר מביא היפותיזה זו לכלל אבסורד כאשר הוא מציין את הסיבות להוראות הללו, וכל סיבה מגוחכת מקודמתה: "זרוק את הספר הזה לים לראות אם הוא יודע לשחות" [...] האפשרות לקרוא את הטקסט לישראלית מתבטלת, והשיר אינו מותיר בררה אלא להבין את המילולי במשמעות מושאלת [...] הדרישה המופנית אל

38 ויזלטיר, "[קח שירים, וְאֵל תְּקַרְא]", קֹחַ, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1973, עמ' 5.

39 לאור, הערה 6 לעיל.

40 מנחם פרי, "מבקרי השירה הלכו לים" [טור אישי], הספרייה החדשה (19/11/2007). <http://www.newlibrary.co.il/article?c0=13731>

הקורא היא לקרוא את השיר. מן האירוניה המופגנת בשיר עולה מרירות [...] השיר טובע לקחת את הספר, לקרוא בו, להבינו כפי יכולתנו.⁴¹

לדעת בוכוייץ, האבסורד שבבקשות הדובר מבטל מראש כל אפשרות להבין כפשוטם את דבריו על ערכו של ספר השירים. במקום זאת, בוכוייץ מציעה שהשיר מבקש מן הקורא לעשות בדיוק הפוך מן הכתוב בו: לא לקחת שירים ולא לקרוא בהם, אלא לקחתם ולקוראם. ה"פרובוקציות" השיריות נועדו לנער את הקורא מעמדת הבהייה שבה הוא נמצא, כדי "לגרום לו אי־נחת במידה כזו שתחייב פעולה ותגרום לו לקרוא".⁴² דברים אלה מהדהדים היטב את דבריו של לאור שהובאו בפתח המאמר הנוכחי, טענתו שהאלימות היא "חלק מן הערעור על הזכות 'לקרוא בנחת'".⁴³

חשוב לשים לב כי בוכוייץ מפרידה בין האלימות כלפי הספר לבין האלימות כלפי הקורא. את הראשונה היא מציגה כאלימות אבסורדית, המובילה לקריאה הפוכה של השיר, ואילו את האחרונה היא תופסת כאלימות ממשית, האמורה לעורר את הקורא לפעולה. על פי בוכוייץ, הפנייה האלימה אל הקורא נועדה "להעליבו" ולגרום לו לשנות את צורת הקריאה שנקט. המסקנה המפתיעה של פרשנות זו היא שהקורא לא יהיה מוכן לקבל את הדימוי של הספר כ"סְמֶרְטוּט שֶׁל נִיר", אך יהיה מוכן לקבל תיאור של עצמו כ"סְמֶרְטוּט בְּשֶׁר".

להבנת, בניגוד לטענתו של פרי, אין בשיר אלימות ממשית כלפי "הספר", ובניגוד לטענתה של בוכוייץ, אין הוא אמצעי לשינוי דרכי הקריאה של הקורא – שכן איני בטוח שהקורא יקבל את תיאורו־שלו כ"סְמֶרְטוּט בְּשֶׁר". אני מציע כי האלימות שמפעיל ויזלטיר כלפי השיר היא "אלימות לכאורה", שאינה מגיעה – ואף אינה יכולה להגיע – לכדי מימוש, וכי האלימות כלפי הקורא והנמכתו לכדי הקורא האפס לא נועדה לתכלית האתית של יצירת קורא "ראוי" מעורב ובעל עמדות, אלא דווקא להנמכתו, תוך הפגנת כוחו של הדובר. אדגים. בשורה הראשונה של השיר: "קח שִׁירִים, וְאֵל תִּקְרָא" הדובר מבקש מהנמען שלא יקרא את השיר. בכך הוא כביכול פועל נגד המדיום עצמו, ומבקש מקוראו שלא ימשיך לקרוא את הכתוב, אך לו נדרש הקורא להתייחס ברצינות לבקשה זו צריך היה השיר להסתיים כאן, והמשורר היה צריך להפסיק לכתוב, שכן לפי ציוויו, השיר חסר נמען שימשיך ויקרא אותו (כפי שאולי מעידה הפסיחה). אבל המשורר ממשיך לכתוב והנמען השירי ממשיך לקרוא:

עֲשֵׂה אֱלִימוֹת בְּסֶפֶר הַזֶּה:
יִרְק עֲלָיו, קְצֵף אוֹתוֹ
בְּעֵט אוֹתוֹ, צָבֵט אוֹתוֹ.

41 נורית בוכוייץ, "על הוראת השירה החדשה", פורטל עובדי הוראה, ישראל: משרד החינוך, https://meyda.education.gov.il/files/Pop/0files/safrut/Chativat-Beynayim/29/5/2010_horaathashirahadasha.docx

42 ש.ס.

43 לאור, הערה 6 לעיל, עמ' 90.

הנמען מסרב לבקשת המשורר שלא לקרוא, ובמקום לבעוט בספר השירה ממשיך וקורא בו. הדובר מודע לסירוב וממשיך לפנות בכתב אל הקורא, אותו הקורא שציווה עליו זה עתה לא לקרוא. סירוב הנמען, הממשיך וקורא, הופך להפגנת כוח שירית. הדובר יוצר נמען שאינו מסוגל לוותר על קריאת השירה למרות הפצרותיו. האלימות המוצעת כלפי הספר מראה את כוחו – זהו ספר שאי אפשר לפעול נגדו באלימות. בניגוד לקורא, שלא היה מוכן לקרוא אפילו "אֶת הַיָּפֶה בְּיֹתֵר בְּשִׁירִים", הנמען שוויזלטיר מעצב בשיר מתגלה כמי שלא יעזוב את השיר "אֶפְלוּ נַפְצִיר בּוּ מְאֹד".

את הנקודה הזאת ממחישה רשימת הניסויים בבית האמצעי של השיר. בניגוד לעמדתו של פרי, שכתב ש"הספר אינו השירים. הוא סמרטוט של נייר [...] ובאמת ניתן למעוך אותו. ואם ייזרק לים, הוא לא ישחה, אלא יתמרטט ויתפורר; ואם יושם על אש הגז – הוא ישרף",⁴⁴ לדעתי, בבית הזה מתגלה שספר השירים אכן עמיד באש. המשורר מבקש מקוראיו להתעלל בטקסט, לשרוף אותו ולהטביע אותו, אך מה שעולה מכל הבקשות הוא שרידותו של הטקסט. קיום הספר בפנינו והעובדה שאנו ממשיכים לקרוא בו מוכיחים שהספר עמיד באש.⁴⁵ למרות כל הקוראים שניסו לשרוף את הספר, עד לרגע זה אנו מסוגלים לקרוא בו. האלימות כלפיו פועלת בדומה להטלת הספק של דקארט – כמו הספק, האלימות כלפי הספר רק מחזקת את עצם קיומו.⁴⁶

בשלב הזה אפשר לחשוב, אולי, שהתופעה שלפנינו חורגת ממה שתיארתי עד כה. נמען השיר "[קח שִׁירִים, וְאֵל תִּקְרָא]" מתנגד לעמדת הקורא האפס הנוחה כל כך לוויזלטיר, ואינו מתמסר לה. אך האלימות המופעלת כלפיו בבית האחרון מדגימה שהתנגדותו גם היא אינה אלא "לכאורה", ושכלל זאת אנו עוסקים בתגובותיו של קורא אפס, ולא בהתנגדותו של קורא ממשי:

הַסֵּפֶר הַזֶּה הוּא סְמֶרְטוּט שֶׁל נִיר
וְאוֹתוֹתָיו כְּמוֹ זְבוּבִים, וְאֵלּוּ אֶתָּה
סְמֶרְטוּט בְּשִׁיר, אוֹכֵל עֶפֶר וְזָב דְּמִים,
בוֹהֶה עֲלָיו נִים וְלֹא נִים.

בבית זה הדובר מקביל בין הספר, "סְמֶרְטוּט שֶׁל נִיר", לבין הנמען, "סְמֶרְטוּט בְּשִׁיר", וכביכול משפיל את שניהם. אך כפי שכתבתי לעיל, האלימות כלפי הקורא ממשיכה, ואילו

44 פרי, הערה 40 לעיל. ההדגשה במקור.

45 כך כתב פרי בתגובה לשאלה על מאמרו (שם): "אל תשרפי את הספרים ואל תטביעי אותם, אף-על-פי שהם רק סמרטוטים של נייר, וגם אם תשרפי את העותק שבידך לא תבטלי את השיר עצמו, כי השיר איננו הספר הפיזי וגם לא האותיות [...] גם משמעויות שמבטלות את עצמן הן משמעויות".

46 כך מנסח זאת דרור בורשטיין: "אצל ויזלטיר, האובייקט של ההמלצות 'מעך אותו, צבוט אותו' הוא הספר. השירה של ויזלטיר נותרת מלוטשת וברורה, לא מעוכה ולא צבוטה, ורק במעטפת החומרית שלה (הספר), כלומר במקום שבו נכנסים קורא ויחסי קניין לתמונה, יש הצעה לאלימות. השירים – מוגנים. הבעיה היא עם הקוראים". ראו דרור בורשטיין, "שום דבר מלבד שירה: על שירתה של מאיה בז'רנו", מקום לשירה (16/7/2016).

האלימות כלפי הספר היא "אלימות לכאורה" – אין היא אלא תירוץ להפעיל אלימות כלפי הקורא. גם כשהספר הוא סמרטוט של נייר הקורא אינו יכול להפסיק להתבונן בו.⁴⁷ עליבות הספר אינה גורעת מקיומו – ואינה יכולה לעשות זאת. המשורר יכול להעליב את הקורא, אבל זה, בתורו, ימשיך לאשרר את קיומו של הספר, לבהות בו ולהוכיח את כוחו של המשורר.⁴⁸ במובן זה, התנגדות הקורא אינה אלא התנגדותו של קורא אפס – קורא שהנכחתו, תכונותיו ופעולותיו הן חומר בידי המשורר וכלי להוכחת עליונותו. לאור קריאה זו, נדמה שהשיר החותם את הספר "הממד הקולי" חותם גם את התהליך שהחל השיר הפותח "קח שירים, וְאֵל תִּקְרָא": הספר נפתח בעיצוב הקורא האפס, בבניית דמותו של הדובר השירי, ומסתיים בסילוק האדם האפס, הנמען האנאלפבית, מעל פני השירה.

חנה סוקר-שווגר, במאמרה על שירתו של ויזלטיר, מראה כיצד על אף התנגדותו לחיבור בין הפוליטי לתאולוגי, הדובר בשירתו של ויזלטיר מתכונן כריבון כשהוא שואל את חתימת קולו המצמית של אלוהים.⁴⁹ בניתוחה לשירו "אש אלוהים על ילדים" טוענת סוקר-שווגר כי השערורייה בשיר נובעת מתעוזתו של ויזלטיר למסור את "אותו טווח לא מהוגן שאיננו נמסר בדרך-כלל בשירה", ומתעצמת כש"מתברר שגם אלוהים בעצם מקלל". בהמשך לדבריה אני טוען כי השערורייה מתעצמת גם לנוכח העובדה שוויזלטיר מאמץ את סמכותו של האל ובוחר לקלל כמותו. לאור דבריי לעיל, נראה שלוויזלטיר הקללות אינן סימן לכוחו של האל ולא לריבונותו, אלא הן כלי ליצירת הריבונות עצמה. הריבונות אינה קודמת ליכולת לקלל, אלא מתכוננת באמצעותה. במובן זה, השיר "קח שירים, וְאֵל תִּקְרָא" מדגים היטב כיצד האלימות שוויזלטיר מפגין כלפי הקורא באמצעות "הידברות לכאורה" מאפשרת לו לייצר מרחב שירי חזק ויציב, כמעט אלוהי. ויזלטיר פוסל את הנמען החי ומקלל את הקורא האפס, כדי להיפטר מן הצורך לקיים הידברות ממשית. משנפסל הקורא וכל אפשרות של התנגדות ממשית נעלמת נוצר מרחב שירי שאינו תלוי בחסדו של קורא זה או אחר, אלא מתקיים לעצמו. ויזלטיר מנסח זאת היטב:

47 בוכייץ נטרלה לחלוטין את האלימות המופנית כלפי הספר, ותלתה את מצבו של הספר בקורא: "הבית האחרון חושף עמדה זו בחדות רבה יותר, בהעמידו אנלוגיה בין הספר כפי שהוא נתפס מהפרספקטיבה של הקורא האדיש לבין אותו קורא. אם הקורא מתייחס אל הספר כאל 'סמרטוט של נייר ואותיות כמו זבובים', הרי שהקורא עצמו, בהקבלה, הוא 'סמרטוט בשר. אוכל עפר זב דמים'. לשם תואר זה ראוי, מבחינתו של השיר, כל מי שבוהה בספר נים לא נים". נורית בוכייץ, הערה 41 לעיל.

48 לדעת אופנהיימר, מ-1973 השתנתה שירתו של ויזלטיר בכך שהאלימות ונקיטת העמדה לא מוקדו רק בקורא, "אלא גם בשלילת סמכותו של הדובר ובהדגשת חוסר יכולתו לתרום לתיקונה [של המציאות]. השיר הפוליטי מעתיק את מרכז עניינו משיפוט המציאות אל עבר שיפוט הדובר עצמו כסמכות מבקרת, על כדי הפיכתו למגוחך, לדוגמה בדימויו 'לכפיר עוטה נוצות צפור' או 'לחצי מטוס חצי מקק'". יוחאי אופנהיימר, הערה 31 לעיל, עמ' 311. עם זאת, כפי שנכתב לעיל, ייתכן שהגחכת הדובר בשירים אלה אינה שוללת את סמכותו, אלא דווקא מחזקת אותה: הדובר ממשיך להחזיק בכוח השיפוט ובאלימות גם כשאלה מופנים לכיוונו. עצם יכולתו של הדובר להמשיך ולהשתמש בכלים אלה מדגיש שאינו מוותר על כוחו ולא על סמכותו.

49 Soker-Schwager, הערה 30 לעיל, עמ' 109.

גַם אִם יָבוֹא קוֹרָא אַחַר
 תּוֹהָה בּוֹהָה וּמְתַנַּכֵּר,
 הוּא לֹא יִזְיֹז אוֹת אוֹ סִימָן.
 לְשִׁיר נְהִיר שֶׁהוּא מוֹכֵן.⁵⁰

אף שוויזלטיר פסל את העולם כולו כנמען, ובמידת־מה אף ביטל את הצורך בנמען, בכל זאת נותר לשיריו נמען אחד. מתברר שבדומה לזך גם ויזלטיר מבין שלעצמו הוא שר, אבל מבחינתו של ויזלטיר, אנו בנקודת הסיום שלאחר פסילת ההידברות – ולא בנקודת הפתיחה.⁵¹ ובניסוחו: "אֲנִי כוֹתֵב עֲבוֹר אָדָם דּוֹמָה לִי. / שִׁירֵי הֵם תִּירִים, תִּירִים אָדָם דּוֹמָה לִי. / מִן הַנִּיר שְׁמַגְבֵם הֵם מְסַתְּפָלִים בְּכָל אָדָם: דּוֹמָה לִי?"⁵² ואכן, כשוויזלטיר פוגש את שיריו הוא מוותר על האלימות, ואף מוצא מרגוע:

לְפַעֲמִים אֲנִי שְׂרוּי בְּמַחֲצֵת שִׁירֵי.
 אַחָדִים מֵהֶם. הֵם עוֹבְרִים עַל פְּנֵי בְּלִילָה.
 לְזִכּוֹתָם עָלַי לּוֹמֵר שְׂאֲנִי אֲזוֹ שָׁלוֹ,
 טוֹב לִי עַל הַלֵּב, אֲנִי מֵאֲחַל לָהֶם אֶהְבָּה.⁵³

אם כן, אפשר לומר שוויזלטיר מחפש קורא, אך הקורא שהוא מחפש הוא בן דמותו שלו, ואולי אף הוא עצמו. ויזלטיר פונה לעולם רק "לכאורה", כדי ששיריו יוכלו לשוב ולבקש אותו־עצמו כדי לקרוא אותם. אם כן, הרי שבמות הקוראים, ב"לילה" שבו הדובר נותר לבדו, נולד הקורא – הדובר עצמו. רק אז יכול המשורר להתייחד עם שיריו, לחוש טוב, שלו ואף לאחל אהבה.

50 מאיר ויזלטיר, "החיים בעיר", מרודים וסונטות, הערה 23 לעיל, עמ' 29.

51 ראו אופנהיימר, הערה 31 לעיל, עמ' 293.

52 מאיר ויזלטיר, "אידאה פיקס", מאה שירים, תל אביב: גוג, 1969, עמ' 19. בריאיון עם ורד לי אמר: "חשבתי על זה יום אחד שבעצם בעשור האחרון אני עובד כמו שעבדתי כשהייתי משורר צעיר מאוד ואף אחד לא הכיר אותי בתור משורר ולא היה לי איפה להדפיס. לא הייתי אז בתוך המשחק, הייתי מחוץ למשחק. אבל אז זה היה בעל כורחי. הייתי בן 17, גרתי בשכונת מונטיפיורי בתל אביב, לא הכרתי אף אדם שהיה לו קשר עם כתב עת וכתבתי המון שירים. אז עכשיו אני חי בצורה דומה כי אני מתעסק בזה בשביל עצמי. אני אוהב לעשות את הדבר הזה. אוהב לעשות שירים. נהנה מזה הנהה מיוחדת [...] עכשיו אני כמו משורר בן 16–17 שאין לו קהל. כשהוא עובר ברחוב אף אחד לא אומר לו 'שלום אדוני המשורר'. אבל הוא מתעסק עם זה כי הוא אוהב לעשות את זה". לי, הערה 20 לעיל.

53 מאיר ויזלטיר, "[לְפַעֲמִים אֲנִי שְׂרוּי בְּמַחֲצֵת שִׁירֵי]", פרק א פרק ב, רמת גן: עכשיו, 1967, עמ' 7.

סיכום

במאמר זה הדגמתי את הקשר הייחודי שיוצר ויזלטיר בין האלימות ובין פנייה לקורא. בקשר זה, טענתי, יצר ויזלטיר דובר שירי חזק, אלים וסמכותי, שהפך לאחד ממאפיינייה הבולטים של שירתו. אלימותו של הדובר מופנית אל הקורא ישירות, וגורעת אט־אט מחשיבותו לעולם השירי. להבנתי, במהלך פואטי זה עונה ויזלטיר במידת־מה למצוקות שמעלה השאלה – שהופיעה כבר בפתיחתו של המאמר – אם יש מי שלא רק יקרא את השירה, אלא גם יהיה מסוגל להבין אותה. כפי שלימד הציטוט בראש המאמר, תשובתו של ויזלטיר שלילית, שהרי "התהליכים ההיסטוריים יוצרים את האידיאל הזה של האדם האפס. והאדם האפס הוא יהיה קורא רע מאוד". ברם, העובדה שגם המעטים הקוראים אינם מבינים אינה מונעת מוויזלטיר לכתוב שירה. במקום לחכות לתהליכים ההיסטוריים שייצרו את האדם האפס, ויזלטיר מעמיד במרכז שירתו את האדם האפס כבר בהווה, ודרכו מציג עמדת דובר הפותחת את האפשרות לשירה שיכולה להסתפק ב"קורא רע מאוד", או אף להתקיים בלא קוראים כלל. בפעולה זו דואג ויזלטיר לכך שגם כשהאדם האפס יאכלס את העולם, שירה תמשיך להתקיים ולהיכתב.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

תאוריה

הכיתויים: דונה הראוי, אובייקטיביות כמיניסטית ובעיית הביקורת*

הת'ד לאב

מאנגלית: יוני ליבנה

מלחמות. מלחמות רבות מספור. מלחמות מחוץ ומלחמות מבית. מלחמות תרבות, מלחמות המדע ומלחמות בטרור. מאבק בעוני ומאבק בעניים. מלחמה בבערות ומלחמות מתוך בערות. השאלה שלי היא פשוטה: האם גם עלינו – חוקרים, אינטלקטואלים – להילחם זה בזה? האם אכן מתפקידנו להוסיף חורבות חדשות לשדות ההרס? לצרף דה־קונסטרוקציה לחורבן? להוסיף ניתוח אלילים על גבי ניתוח אלילים? מה היה לרוח הביקורת? האם נגמר לה האוויר? ברוננו לאטור

מאמרו של ברוננו לאטור מ־2004 “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern” [להלן: “מדוע נגמר האוויר לביקורת”] נפתח במחשבה על המיליטריזם הגובר בשיח התאורטי.¹ בדיונו באתוס הספקנות האופייני למדעי הרוח והחברה בני זמננו, המאמר יוצא נגד צורות חוזרות ושגורות של מחשבה ביקורתית וקורא לאמפיריציזם מחודש. לאטור – הטוען כי הדומיננטיות של פרשנויות מבניות רחבות היקף וביקורת אידאולוגית רושפת אש וברקים מקשות על חוקרים לתאר את מושאי המחקר שלהם כראוי – סבור שגישות אלו אינן רק חסרות תועלת, אלא גם מסוכנות. חייל ותיק בשדה מלחמות המדע, לאטור מנסח ב־“מדוע נגמר האוויר לביקורת” הערה על מצבה העכשווי של הביקורת, הערה שהיא גם מהלך של עיון רטרוספקטיבי בהיסטוריה ובתהליכי ההתקבלות של לימודי המדעים [כתחום דעת]. מאז *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* [להלן: חיי מעבדה] (שחיבר עם סטיב וולגר, 1979), מאמציו של לאטור להגדיר מחדש פרקטיקות מחקריות התפרשו כניסיון

* Heather Love, “The Temptations: Donna Haraway, Feminist Objectivity, and the Problem of Critique”, Elizabeth S. Anker and Rita Felski (eds.), *Critique and Postcritique*, Durham: Duke University Press, 2017, pp. 50-72. הערות המתרגם יוני ליבנה מופיעות להלן בסוגריים מרובעים.

¹ Bruno Latour, “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, *Critical Inquiry* 30, 2 (Winter 2004), p. 225. [כל תרגומי הציטוטים מכאן והלאה הם שלי, אלא אם כן ציון אחרת, י”ל].

להטיל ספק באמינותו של ידע מדעי.² לאטור מייחס את התפיסה המוטעית הזאת, בין היתר, לכך שלא הצליח להבליט את ההיבטים הקונסטרוקטיביים (ולא הדה-קונסטרוקטיביים) בשיטתו העיונית. "הטעות שלנו, הטעות שלי, הייתה האמונה שאין דרך יעילה לבקר עניינים שבעובדה מלבד להתרחק מהם ולמקד את תשומת הלב שלנו בתנאים שאפשרו אותם".³ כתיקון למהלך כזה, לאטור מזמין חוקרים ומבקש מהם לקחת פסק זמן ממלאכת הביקורת ולפתח במשותף "עמדה עיקשת של ריאליזם".⁴

אירוניה היסטורית התגלתה בעשור שחלף מאז פרסום "מדוע נגמר האוויר לביקורת": הפסקת האש שלאטור הכריז עליה הבעירה את שדה המחקר האקדמי. לאחדים מן החוקרים היה המאמר מקור השראה להתנסות בצורות שונות של ניתוח פוסט-ביקורתי ופוסט-פרשני. אך באותה מידה, הוא גם עורר קריאות לביקורת.⁵ רבים ראו בפולמוס של לאטור כנגד תרבות הפולמוס פעולה תוקפנית, סירוב אלים לאמצעי המחשבה שהעמידו הפוסט-סטרוקטורליזם, המרקסיזם ותחום לימודי התרבות. לפי מבקרים כאלה, האמפיריציזם החדש של לאטור דומה להפליא לאמפיריציזם מהזן הישן: "ניטרלי" (כלומר

2 Bruno Latour and Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Jonas Salk (ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, [1979] 1986

3 Latour, הערה 1 לעיל, עמ' 231. ההדגשה במקור.

4 שם, שם. ההדגשה במקור.

5 הביבליוגרפיה כיום בנושא ביקורת ופוסט-ביקורת עשירה. עבודתו של לאטור אומנם זכתה להשפעה ניכרת במחקר הספרות, אך הדיון במושג "הקריאה המאחה", שאיב קוסופסקי סדג'וויק הגדירה לראשונה ב-1997, היה בעל ההשפעה הרבה ביותר בתחום. מאמרה של סדג'וויק "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're so Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You" [המאמר פורסם גם בעברית, בתרגומה של מאיה מיכאלי (הפרטים להלן)]. בהפניות למאמר זה מכאן ואילך אפנה לגרסתו המתורגמת, היה מקור השראה למקבץ של מתודות קריאה חדשות בלימודי ספרות. בתור דוגמאות, בולטות מתודת הקריאה המכונה "just reading" שהציגה שרון מרקוס, קריאתם של סטיבן בסט ושרון מרקוס "בפני השטח", קריאתו הליטרלית של קנון שמיט וקריאתו של טימותי ביוז "בכיוון הפרווה". ספרה של ריטה פלסקי *The Limits of Critique* מציע עיון רטרוספקטיבי בגל התאורטי הזה, בצד טיעון מרשים שבשחם של אופני מחשבה פוסט-ביקורתיים. בעקבות מחקרים אלו, ראו אור כמה חיבורים שיצאו להגנת הביקורת, ובחלקם אני דנה במאמר הנוכחי. "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're so Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You", Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Durham, NC: Duke University Press, 1997), pp. 1-37 פרנואידיה וקריאה מאחה, או: אתה כל כך פרנואידי, אתה בטח חושב שהמסה הזאת היא עליך", מאנגלית: מאיה מיכאלי, אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 145-173]; Sharon Marcus, *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007; Stephen Best and Sharon Marcus, "Surface Reading: An Introduction", *Representations* 108, 1 (Fall 2009), pp. 1-21 [המאמר פורסם גם בעברית, בהפניות למאמר זה מכאן ואילך אפנה לגרסתו המתורגמת: סטיבן בסט ושרון מרקוס, "קריאה של פני השטח: מבוא", מאנגלית: שגב עמוסי, אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 17-42]; "Tidal Conrad (Literally)", Cannon Schmitt, *Victorian Studies* 55, 1 (Autumn 2012), pp. 7-29; Timothy Bewes, "Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism", *Differences* 21, 3 (2010), pp. 1-33; Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2015

א-פוליטי), פוזיטיביסטי ונאיבי במכוון בכל הנוגע לשאלות של שפה, סובייקטיביות, ייצוג וכוח.⁶ בהסתמכה על עבודתה של מלאני קליין, איב קוסופסקי סדג'וויק ניסחה טענה דומה לזו של לאטור במאמרה מ-1996 "קריאה פרנואידיה וקריאה מאחה", שבו דיברה בשבחה של גישה נדיבה יותר כלפי מושאי הידע בשדה המחקר. התגובות למאמרה של סדג'וויק היו אומנם פחות אמביוולנטיות, ועם זאת, נראה כי מאמרים שביכו את נזקיה האלימים של התאוריה הביקורתית הולידו מעין מרוץ חימוש סביב סוגיית הביקורת והפוסט-ביקורת, וייתכן שזוהי עדות לכך שתוקפנות היא תכונה יסודית, בלתי ניתנת לעקירה – לכל הפחות בכל הנוגע לזן המסוים של המין האקדמי, אם לא למין האנושי כולו.⁷ שאלת הביקורת והאנרגיות הפולמוסיות שהיא מעוררת עשויות להיראות מעט תמוהות במבט מן החוץ, שכן מדובר בוויכוח על קוצו של יוד סביב סוגיות מתודולוגיות סבוכות. ואף על פי כן, לצדדים הניצים מדובר במאבק חשוב מאין כמותו.

בכתבתו על שאלת הביקורת, לאטור העלה בהתמדה את רף ההימור כשהוא קושר את המחשבה הביקורתית וכישלונותיה לנושאים אקטואליים בוערים, ובהם משבר האקלים, אלימות ועתיד הדמוקרטיה. ב-*An Inquiry into the Modes of Existence* [להלן: חקירה בדבר אופני הקיום] (2013), הוא דוגל במתודות פוסט-ביקורתיות בטענה שהן הכרחיות כדי "למנוע את הנורא מכול" – שהוא, מבחינתו, כילונם ההדדי של צורות חיים והעולם ("אם כדור הארץ אחד ויחיד, והוא נגדנו, מה עלינו לעשות? שום תורה של מלחמות וקונפליקטים אינה מכינה אותנו לעימות בלתי מאוזן כל כך כמו העימות שבו אנחנו ניצבים חסרי אונים מול גאיה, אימא אדמה, והיא עצמה חסרת אונים מולנו").⁸

6 ההבחנה בין פוזיטיביזם (החותר לגילוי האמת) ואמפיריציזם (פרקטיקה אדיטיבית, חיבורית, החותרת להבנה טובה יותר של האובייקט) חשובה למאמר הנוכחי.

7 מקבץ מאמרים בנושא אָפֶקט, פסיכואנליזה ופרשנות שפורסמו בכתב העת *Feminist Theory* בוחנים את הנוכחות המתמדת של פרשנות ותוקפנות במסגרת קריאות פוסט-ביקורתיות וקריאות מאחות. המאמר המרכזי מאת רובין ויגמן (*The Times We're In: Queer Feminist Criticism and the Reparative 'Turn'*) נדרש לשאלות בנושא טמפורליות ואָפֶקט בביקורת העכשווית – במטרה לבחון את האופן שבו הדחף הפרשני ממשיך לשחק תפקיד במסגרת קריאות מאחות. בתגובה לוויגמן, שני מאמרים מעמידים למבחן את המשוואה בין איחוי ואהבה: לנוכח הפגיעה במימון האוניברסיטאות, קלייר המינגז טוענת שאפשר לראות בקריאה מאחה "טקטיקה מרהיבה של התחמקות" (עמ' 29), ניסיון להתמקד בפריבילגיות השמורות לאנשי אקדמיה במקום דחיקתם לשוליים; ג'קי סטייסי טוענת שאָפֶקט ומתודה קורסים בקריאה מאחה, וכן שהניסיון לבסס פרקטיקה של קריאה ביקורתית על אהבה ודאגה מתעלם מהתפקיד המכריע של אמביוולנטיות, לפי מלאני קליין (ואחרים), בתהליכי איחוי ותיקון. *Robyn Wiegman, "The Times We're In: Queer Feminist Criticism and the Reparative 'Turn'", Feminist Theory 15, 1 (March 2014), pp. 4-25; Clare Hemmings, "The Materials of Reparation", Feminist Theory 15, 1 (March 2014), pp. 27-30; Jackie Stacey, "Wishing Away Ambivalence", Heather Love, "Truth and גַם, וראו גם, Feminist Theory 15, 1 (March 2014), pp. 39-49 Consequences: On Paranoid Reading and Reparative Reading", Criticism 52, 2 (Spring 2010), pp. 235-241*

8 Bruno Latour, *An Inquiry into the Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*, Catherine Porter (trans.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013, pp. 485-486

טענות כאלו אינן מרשימות את מבקריו של לאטור, הנוטים להפחית מחשיבותן של סוגיות פוליטיות שהוא מציג במפורש בחיבוריו המאוחרים (כמו *Reassembling the Social, The Politics of Nature*, וחקירה בדבר אופני קיום), או אף להתעלם מהן; לפי חוקרים בתחום הכלכלה הפוליטית, התמקדותו של לאטור ביחסי אובייקטים ורשתות חומקת מהתמודדות עם שאלות מכריעות בדבר יחסי כוחות, אי־שוויון ומבנה חברתי.

אך חסידי הקריאה הביקורתית אינם רואים בה גישה שמיצתה את עצמה או גישה חסרת תועלת; נהפוך הוא, בעיניהם ביקורת היא האמצעי המעשי היחיד להתנגד לעולם הנשלט בידי כוחות השוק, הנסוג לעמדה של ציניות נאורה. לעומת לאטור, המתמקד בהרס כדור הארץ, חוקרים ביקורתיים מתרכזים בתהליכי ניצול והתרוששות של אוכלוסיית העולם, ולפיהם אין המחקר הפוסט־ביקורתי אלא התפנקות שיכולה להרשות לעצמה קבוצה מצומצמת של פרופסורים מנותקים. במאמר תגובה מ־2012 למאמר המשפיע של סטיבן בסט ושרון מרקוס "קריאה של פני השטח" (כתב אשמה נוסף נגד פרשנות ביקורתית), מוצאת קריסטל ברטולוביץ', חוקרת המתמחה במודרניזם המוקדם, כי בחירתם של מחברי המאמר להתמקד בשאלת משמעותו של הטקסט לוקה בחסר. מוקד הדיון, לטענתה, "אינו מתקדם מעבר לשאלה של מגבלות אינדיבידואליות וחברתיות, ואינו פותח בפנינו גישה אפשרית לאמת"⁹. ברטולוביץ' מציבה רף גבוה למבקרי ספרות, בטענה שקריאה ספרותית נכשלת אם אינה שואפת "להרכיב אמת המנופצת לרסיסים"; אם אינה מעוניינת להעלות "שאלות מעוררות מחלוקת שהמאמץ להשיב עליהן לא יוכל להיפתר אלא בצורה של שינוי מערכתי, מעבר לגבולות הממסד הספרותי"; ואם אינה שואפת "להצדיק מחדש את ערכם של מדעי הרוח" כדי לענות לשאלה "כיצד נוכל סוף סוף לברוא עולם בר־קיימא שבו 'התפתחותו האישית של כל פרט היא תנאי להתפתחות הכלל'¹⁰. לפי ברטולוביץ', מחקר ללא יעד או אופק מהפכניים חותר תחת ההצדקה לקיומם של מדעי הרוח.

ייתכן אומנם שגורל כדור הארץ ותושביו תלוי בליבון שאלות מתודיות אלו, אך לעיתים קרובות נראה שלא ההישרדות הגלובלית היא העומדת ברקע הפולמוסים הללו, אלא דווקא המוסד האוניברסיטאי, והסדקים הממושכים שניבעו לאורך קווי הגבול הדיסציפלינריים שבתוכם.¹¹ פעם אחר פעם, ויכוחים בסוגיית הביקורת מובילים לביטויים של התפצלות אפיסטמולוגית, מתודולוגית וערכית במדעי הרוח, במדעים המדויקים ובמדעי החברה. מושגי מפתח בוויכוחים הללו – אובייקטיביות, מציאות, תיאור, פרשנות, רלטיביזם, ייצוג וספקנות – הם תזכורת להיסטוריה ממושכת של מתחים

Crystal Bartolovich, "Humanities of Scale: Marxism, Surface Reading—and Milton", 9 *PMLA* 127, 1 (January 2012), p. 120

10 שם, 10

11 ניסוח ספקני כזה אינו ניסיון להתנער מקו המחלוקת שמסתמן בפולמוסים סביב ביקורת, פוסט־ביקורת ומתודות קריאה חדשות. הבחירה למקם פולמוסים בהקשר מוסדי התפרשה כביטוי לפרספקטיבה מקצוענית צרה, ברוח צמצום החיים האינטלקטואליים בעידן הנאו־ליברליזם. ברטולוביץ' מעלה טענה דומה ביחס להתמקדות בתנאים המוסדיים של תהליכי הפקת ידע המאפיינת את עבודתו של מבקר הספרות סטנלי פיש.

דומים; פחות מאשר גאופוליטיקה כסלע המחלוקת, נראה שפולמוסים אלו מהדהדים, דווקא צורות מקומיות יותר של התמודדות ומאבק סביב עתידה של קריאה צמודה, עלייתם של המדעים הקוגניטיביים, סגירתן של תוכניות לימוד לשפות לאומיות, מימון פרויקטים דיגיטליים במדעי הרוח והשימוש ב"ביג דאטה". חוקרים מתפלמסים באשר לגישות קאנוניות, מתודולוגיות ואפיסטמולוגיות, ובה-בעת מצביעים על קווי הדמיון שבין מדעי הרוח והמדעים המדויקים; הם מטיחים מהלומות זה בזה ומאשימים זה את זה בפוזיטיביזם ובאסתטיציזם, באמפיריציזם נאיבי ובידענות אדישה.¹² קשב זהיר לרטוריקה האופיינית לוויכוחים הללו עשוי להאיר את עינינו ביחס למצבו הנוכחי של המוסד האוניברסיטאי, לא פחות, אם לא יותר, מאשר על מצבה של אימא אדמה או על תוכנת Google Earth.

במאמר זה אני שבה לכתביה המוקדמים של חוקרת לימודי המדעים הפמיניסטית דונה הראווי כדי להכריע בשאלת הביקורת. כפי שקורה לעיתים קרובות כל כך, גם להתמודדות עם השאלה הזאת יש תקדים שהציבה וגיבשה הוגה פמיניסטית, אף שתרומתה החלוצית לדיון לרוב אינה נזכרת. בכתבתה לאורך שנות השמונים של המאה העשרים עסקה הראווי גם בתפקידיה השונים של הביקורת ובמגבלותיה – עשור לפני הגל העכשווי של הדיון בנושא (שאת תחילתו אפשר לסמן במאמרה של סדג'וויק על קריאה פרנואידיית ומאחה). יתרה מכך, הראווי דרשה בסוגיית הביקורת כבשאלה דיסציפלינרית, בלתי נפרדת מהמתיחות המתמדת בין מדעי הרוח, המדעים המדויקים ומדעי החברה. כשגיבשה בסיס מתודולוגי מוצק למחקר פמיניסטי של לימודי המדעים, הראווי מיקמה את עצמה כחוקרת המתבוננת במתיחות האופיינית לתהליכי הפקת ידע, באופן שבו שדות ידע

12 ייתכן שנטייתם של פרשנים משני צידי המחלוקת להגחך זה את זה היא הביטוי המובהק ביותר למתחים הללו. בחקירה בדבר אופני הקיום, לאטור מזהה את הדה-קונסטרוקציה מבית מדרשו של דרידה עם "פיתויק של הרוח הביקורתית" (עמ' 156). באופן דומה, בדיון בציורו של מגריט "זו אינה מקטרת" [La Trahison des Images], לאטור מדמה את התגובה האופיינית למוטו האירוני של היצירה ל"גיחוך אדיש ושבע מפי המומחה הביקורתי, אנין הטעם" (עמ' 147). לא רק האפיסטמולוגיה של הביקורת ההומניסטית מושמת כאן ללעג, אלא גם האתוס שלה וסגנונה: סנוביזם נרפה שמקומו בבית הקפה יותר מאשר במעבדה. חוקרים ביקורתיים במדעי הרוח משיבים לו מנה אחת אפיים, ומתארים את המתודה האמפירית של לאטור כמוגבלת ופוזיטיביסטית. בגיליון מיוחד של כתב העת *Victorian Studies*, שפורסם לאחרונה בכותרת "The Ends of History", עורכי הגיליון לורן מ"א גודלד ואנדרו סרטורי דנים בהשפעת המתודה של לאטור, שלטענתם אינה הולמת, מבחינה מתודולוגית ופוליטית כאחד, ביקורת ספרות היסטוריוציסטית. הסוציולוגיה של לאטור, לטענתם, "תובעת בתוקף לסלק הפשטות רעיוניות מתחום הידיעה [...]. איננו מפפקים בכך שלאטור מציע מתודה יעילה, מעין משקה טוניק כתרופה לכמה רעות חולות והרגלים נוקשים בתחום הביקורת. הצעתו להתמקד במוחשי ובלוקאל, בדיוק ובתייעוד מפורט של מצבור האובייקטים בשדה נתון, מאירת עיניים. אבל חדות המבט שגישה כזאת מציעה מגיעה בעקבות צמצום המרחב, וביתר שאת, בעקבות של הקפאת הזמן". בניגוד ליושב בתי הקפה התופס עצמו כאיש העולם הגדול, כפי שלאטור מתאר זאת, חוקר לימודי המדעים מתואר כאן כמדען חובב [tinkerer] או אפילו כרופא אליל – ולא כפילוסוף אנטי-דואליסטי. את הדיוקנאות המוגזמים הללו מזינה איבה ארוכת ימים בין מדענים והומניסטים. Lauren M. E. Goodlad and Andrew Sartori, "The Ends of History: Introduction", special issue, *Victorian Studies* 55, 4 (Summer 2013), pp. 591-614, 604.

סותרים ומתחרים מתארגנים סביב הפער שבין ייצוג וממשות, תיאור ופרשנות, עובדות וערכים. המחויבות הניכרת בעבודתה לפעולה של ערעור אפיסטמולוגי ולעיקרון של שינוי חברתי לא רק ממחישה היטב את רוח עבודתה בתחום לימודי הספרות והתרבות, אלא אף זיכתה את הראווי במעמד נערץ בעיניהם של חוקרים ביקורתיים במדעי הרוח. היא מחויבת לעיון באפיסטמולוגיה ובמתודולוגיה הכרוכות במחקר מדעי; וכשהיא מבטאת יחס ביקורתי כלפי עמדות פוזיטיביסטיות היא דבקה ברעיון האובייקטיביות, בגלגוליו האלטרנטיביים והפמיניסטיים. העיסוק הנרחב של הראווי בשיטות מחקר ובאפיסטמולוגיות מדעיות נשכח ברובו בשדה לימודי התרבות והמחקר הפמיניסטי, וחוקרים בתחומים אלו נוטים לקרוא את כתביה כביקורת של מושג האובייקטיביות וכמקור השראה לחשיבה אלטרנטיבית על חקירות אפיסטמולוגיות ואונטולוגיות.

המאמר הנוכחי מציג קריאה בדיון של הראווי בנושא אפיסטמולוגיה מדעית, המופיע בספרה המופתי מ-1989 *Primate Visions* [להלן: תצפיות של פרימטים], במטרה לחדד את המאמץ הכפול הייחודי לה – לעגן את המציאות ובו-בזמן לערער את יציבותה. טענתי היא שתשומת הלב שהקדישה לדיון ב"פיתויים" המתגלמים בפוזיטיביזם ובעמדה הספקנית, וכמוה המחויבות האיתנה שהפגינה כלפי הפרקטיקה המדעית וכלפי העיקרון של שינוי חברתי כאחד, מקנות לה מעמד של פוסקת מוקדמת ומכריעה בשאלת הביקורת. אך העמדה המורכבת והאמביוולנטית שהראווי העזה לבחון ולנסח בספרה זכתה לפרשנות פשטנית בעקבות התקבלותה כמבקרת פמיניסטית. התפקיד המכונן של הראווי בהתבססות השדה הפמיניסטי של לימודי המדעים קשור לבלי הפרד ביכולתה לשלב שיטות מחקר נפרדות, והוא נובע, באופן מיוחד, מחלומה לגבש גרסה פמיניסטית למושג האובייקטיביות. לאורך ספרה הראווי טוענת כי ביקורת ודאגה אינן סותרות זו את זו, ושאינן לזהות תיאורים של העולם כפי שהוא כביטויי תמיכה בסטטוס-קוו.

מגדד בהתהוות

הפולמוסים המתלהטים בנושא ביקורת ופוסט-ביקורת שהולידה קינתו של לאטור בתגובה למיליטריזציה שעברו התאוריה והביקורת בוודאי לא יפתיעו את הראווי. בחיבורה המסאי "Modest_Witness@Second_Millennium" [להלן: "עדה צנועה"] (1997), היא דנה ברטוריקה הקרבית האופיינית ל"זרם המרכזי בלימודי המדעים", ומציינת את הנטייה חסרת הפרופורציות להתמקד בטקטיקות, בבריתות אסטרטגיות ובהשתלטות כחלק מהדיונים בתהליכי הפקתן והפצתן של עובדות מדעיות.¹³ באופן מיוחד, הראווי מזכירה ומצטטת בספרה את לאטור כדוגמה למיליטריזציה שעברה המתודה של לימודי המדעים;

Donna Haraway, "Modest_Witness@Second_Millennium", *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, New York, NY: Routledge, 1997, p. 34. הפניות לציטוטים נוספים מחיבור זה יופיעו בהמשך המאמר בסוגריים.

וטוענת כי במעקבו אחר ההבניה החברתית של ידע מדעי לאטור נוטה להבליט עוצמה אפיסטמולוגית כהישג, ומקדיש תשומת לב יתרה לדיון בגורלם של מנצחים ומפסידים. ואף על פי כן, הנטייה לרטוריקה הגבריתנית [masculinist] הלוחמנית האופיינית לזרם המרכזי בלימודי המדעים, אינה גורמת להראוי להפנות עורף למתודולוגיה שלהם. נהפוך הוא. במהלך אופייני לעיונה הפמיניסטי, שלצרכיו היא מאמצת כלי ניתוח מקובלים הן מתחום המדע והן מתחום לימודי המדע, היא מתחקה אחר האופן שבו שדה מדעי מתהווה בזמן אמת (In-the-Making) לניתוח מטרות חדשות ושונות. ב"עדה צנועה" הראוי גורסת שקשב מעמיק להיבט הטכני של הפקת ידע יניב הסבר מעמיק יותר לא רק להבניה של עובדות מדעיות, אלא גם לאופן שבו קטגוריות חברתיות מתהוות ומתגבשות. "עדה צנועה" נפתח בדיון בספרם של סטיבן שייפין וסיימון שייפר מ־1985 *Leviathan and the Air Pump*, שבו הם מגדירים צניעות ואלמוניות כערכי יסוד בהתפתחותה של אובייקטיביות מדעית בעת החדשה. חף ומשוחרר מדעות קדומות, ועוד יותר מכך, מכל סובייקטיביות, "העד הצנוע" או עורך התצפית המדעית מוכרח לסגל לעצמו "שקיפות" כסגולה וכמדידה טובה (עמ' 26) כדי לבסס את שלטונה של העובדה, או את העיקרון המודרני של "תרבות ללא תרבות" (עמ' 23).¹⁴ "זוהי עמדה תרבותית", מסבירה הראוי, "שבתוכה ובזכותה עובדות קונטינגנטיות, מותנות – העולם כפי שהוא באמת – יכולות לקבל מעמד כמעט מוחלט של אמיתות מוסמכות, בלי שידבק בהן שמץ מהבעייתיות הרבה הכרוכה באמיתות טרנסצנדנטליות" (עמ' 23). במסגרת המודרניות הטכנו-מדעית,¹⁵ אימוץ עמדה של ענווה וצניעות הוא צעד מתגמל המניב שכר בלתי מבוטל (ובלתי צנוע): "עוצמה אפיסטמולוגית וחברתית" (עמ' 23–24). אבל שכר כזה אינו מתחלק באופן שוויוני, שכן טיפוח שקיפות מותנה בהשתייכות ל"קטגוריה בלתי מסומנת" (עמ' 23). כפי שטוענת הראוי, "אנשים מסומנים מבחינת צבע עור ומין ואנשי הצווארון הכחול נאלצים לעבוד קשה במיוחד כדי שגם הם ייחשבו שקופים באותה מידה ויזכו במעמד של עדים צנועים, מתבוננים אובייקטיביים בעולם – ולא ייתפסו כמי שנוטים להטיה ולדעה קדומה" או כמי שמשתייכים לקבוצת אינטרסים צרים" (עמ' 32). יתרה מכך, "עולמו של המדען-הג'נטלמן" (עמ' 28) הכתיב מראש למי תהיה אפשרות להתנסות באותן פרקטיקות חדשות של ייצור ידע; ובעיקר, בדמותו התעצבו נורמות מגדריות (וכן מיניות, אתניות ומעמדיות) שעל פיהן נקבע מה ייחשב לידע. דפוסים מודרניים של אובייקטיביות מדעית היו, בעיני הראוי, טכנולוגיה מגדרית, שלפיה התבססה ההבחנה בין "אובייקטיבי או סובייקטיבי, פוליטי או טכני, מופשט או קונקרטי, אמין או מופרך" (עמ' 29); טכנולוגיה שהייתה גם "אמצעי יעיל לשימור צורות חיים מסורתיות ובו בזמן לעיצובן של אורחות חיים חדשות ו'ממוגדרות'" (עמ' 28).

14 הראוי שואלת את המונח הזה מעבודתה של שרון טראוויק (Sharon Traweek).
 15 [המונח "technoscience", או "טכנו-מדע" בתרגום עדכני לעברית, מופיע לאורך כל המאמר. המונח התבסס בשדה לימודי המדעים והטכנולוגיה, והוא מדגיש את הקשר הבלתי נפרד בין שתי הזירות].

אחד התוצרים המובהקים של אותו "אורח חיים ניסיוני" היה נוסח חדש של גבריות שלא הוגדר ביחס לעשייה הרואית או אלימה, אלא התאפיין דווקא ב"חוש מידה, מתינות, דאגה לזולת, איזון ואיפוק מרוחק" (עמ' 231). בהתייחסה למחקריהם של דייוויד נובל, אליזבת פוטר ובוני וילר, הראווי בוחנת את עלייתו של טיפוס **האיש הצנוע, המתון** [*vir modestus*], תהליך שבו, בעקבות פרקטיקות של "משמעת עצמית, איפוק ורגישות מוסרית" ושל "הקרבה עצמית כמנגנון מגדרי" (עמ' 31), נמנע ממלומדים פרושים מהחברה תיוג כגברים רכרוכיים או נשיים. הראווי מאירה את הקשר שבין ראשית המודרניזם וימינו-אנו בטענתה שהזרם המרכזי בלימודי המדעים שב ומתמסר למיתוס "העד הצנוע", גם כשהוא קורא תיגר על האיידאולוגיה של אובייקטיביות מדעית ושל ריאליזם פילוסופי. עם זאת, כשהראווי מנתחת את התופעה של "מימיזם רקורסיבי, חסר פשרות", בלשונה (עמ' 34) – השתקפות הדדית בין מתודה ומושא המחקר – היא מציינת שעבודת המחקר בתחום לימודי המדעים מבטאת שיבה לתבניות מסורתיות של תעוזה וכישרון גבריים. כשהיא דנה בספרו של לאטור (*Science in Action* 1988), הראווי טוענת שהמתודולוגיה שאימץ "מעצימה את המבנה של פעולה הרואית [...] גם בנרטיב המדעי שהספר פורס וגם באופן שבו לאטור מהדהד כחוקר את השיח בלימודי המדעים", בחירה המציגה את המדעים הטכנולוגיים כשדה קרב (עמ' 234). "במעקב אחרי מדע 'בהתהוות'", ממשיכה הראווי, "כל פעולה מתוארת כביטוי של מאבק ועלילות גבורה, גיוס שותפים לדרך, חישול ויצירה של עולמות בכוח בידי כוחות לוחמים החוברים זה לזה. כל פעולה היא פולמוסית; כל מתודה חדשה של הפשטה מדעית היא מהלך יצירתי עוצר נשימה ובו-בזמן קונבנציונלי להחריד. מאבק כוחות הוא שיכריע אם ייצוג מדעי מסוים תקף או מופרך. נקודה" (עמ' 34). מטרתה של הראווי ב"עדה_צנועה" אינה פשוט להוקיע את הרטוריקה הגבריתנית או האלימה של מבקרים אלו או אחרים. במקום זאת, היא מתקדמת מעבר לדיון בהבדלים הניכרים בין שייפין ולאטור, ומציעה התבוננות מקיפה ועקרונית יותר בהיווצרות מושג המגדר המודרני. אובייקטים חדשים של ידע מדעי, היא טוענת, מתגבשים כתהליך בלתי נפרד מהאופן שבו נוצרים דפוסים מודרניים של מגדר ושל אי-שוויון מגדרי.

לחקירה שעורכים שייפין ושייפר בנושא אובייקטיביות מדעית ומקורותיה תפקיד מכריע בטיעונה של הראווי בנוגע לפוליטיקה המגדרית של ידע; והיא אכן נסמכת על המושג של מדע בהתהוות, ששייפין ושייפר הגו, כדי להציע דיון חדש ברעיון של "מגדר בהתהוות" [Gender-in-the-Making] (עמ' 28). עם זאת, על רקע הכישלון שהיא מייחסת לזרם המרכזי בלימודי המדעים – חוסר היכולת להחיל את רעיון התגבשותן של קטגוריות מודרניות על הדיון ובקטגוריות אחרות של זהות חברתית – הראווי יוצאת לדרך עצמאית. לטענתה, "חוקרים בתחום לימודי המדעים [...] פירשו בטעות נרטיבים אחרים בנוגע לפעולה של הפקת ידע מדעי כצורת ניתוח פונקציונליסטית, ששבה לאותו דיון נדוש במופעים של קטגוריות חברתיות כמו מגדר, גזע ומעמד" (עמ' 35). הראווי מוצאת אירוניה בכך שאותם חוקרים – שלרוב להוטים להראות כיצד כל קטגוריה מובנית בתהליכים מטריאליים וחברתיים – מקבלים את קטגוריות השוני החברתי וההייררכייה החברתית כעובדה מוגמרת. "זוהי, בלשון המעטה, חריגה מוזרה

מהנורמה האנליטית", היא מעירה בלעג, "ביחס לקהילת חוקרים שלרוב מחכים לראות מי 'ישתפן' במובן האפיסטמולוגי וימצמץ ראשון, ומי יביס את האחר במשחק שמטרתו להראות שכל ישות וצורת קיום בשדה הטכנו-מדעי מתחילות להתגבש רק **במסגרת** תהליכי הפקת ידע, ולא קודם לכן" (עמ' 29). חוסר היכולת להרחיב את מתודות החקירה של לימודי המדעים לדיון בקטגוריות חברתיות מתמיה את הראווי, והיא מסיקה: "או שחוקרים ביקורתיים של לימודי המדעים, העוסקים בהקשר פמיניסטי ואנטי-גזעני של לימודי תרבות, לא הצליחו להבהיר כראוי כיצד מתגבשים מושגים ומבנים חברתיים כמו 'גזע', 'מגדר' ו'מעמד' וכיצד שיח המיניות מתהווה באמצעות פרקטיקות טכנו-מדעיות; או שחוקרים בתחום לימודי המדעים אינם מוכנים לקרוא או להקשיב; או ששני הדברים נכונים גם יחד" (עמ' 235).

ההתגוששות של הראווי עם הזרם המרכזי במדעי החברה מחדדת היבט חשוב בוויכוחים בשאלת הביקורת, שפעמים רבות נסבים על הסוגיה של דטרמיניזם חברתי. ב"מדוע נגמר האוויר לביקורת", לאטור מתנגד להסברים פרשניים המתייחסים ל"חברה, לשיח, לידע/כוח, למערכי כוח, לאימפריות, לקפיטליזם" כאל מנגנונים סמויים, "סוכנים רבי עוצמה החבויים באפלה"¹⁶. הלעג שמפגין לאטור מהדהד תיאורים רבים של קריאה ביקורתית כמודוס פרשני פרנואידי ומצמצם, וכפעולה של חפצון (ראיפיקציה); הן ביחס למושא הניתוח הביקורתי, והן ביחס לכוחות החברתיים האדירים – אדירים, ועם זאת סטטיים וחד-ממדיים – המעצבים ומגדירים אותו. ועם זאת, וברוח הטענות שהראווי מעלה ב"עדה_צנועה", נראה שלאטור אינו מעוניין להאיר מחדש את מורכבותם ואת הדינמיות של אותם כוחות חברתיים. במקום זאת, הוא מסרב לדון בהם כליל, מתוך התנגדות לחפצונם. לאטור מיישר קו עם הדיון הפשטני בכוחות חברתיים שהציגו, לשיטתו, חסידי הביקורת, ואז הודף קטגוריות כאלו אל מחוץ לתחום הניתוח שלו. באמצעות מתודת "שחקן-רשת" שהגה, לאטור עוקף שאלות בנושא דטרמיניזם חברתי רחב-היקף, ובוחר במקום זאת להתמקד באובייקטים קונקרטיים, בסיטואציות של תלות הדדית מורכבת וקונטינגנטית. לאטור מציג את התנגדותו לפרשנות חברתית כהכרעה אתית, ואת מעשה הביקורת הוא מדמה לבגידה. לטענתו, חוקרים יוכלו לפתח גישה אינטימית, מכבדת ופורה יותר ביחס למושאי המחקר שלהם אם יציבו בלב המחקר "עניינים לדאגה" במקום "עניינים שבעובדה".

כשהוא מצטט את הראווי, לאטור שואל, "האם נוכל להגות צורה אחרת של פרשנות תיאורית; אמצעי ניתוח רב-עוצמה שיסייע לנו, לשם שינוי, להתמודד עם עניינים לדאגה, שתפקידו, במונחיה של דונה הראווי, יהיה לגונן ולטפל, ולא לקעקע? האם אכן אפשר להמיר את הלהט הביקורתי באתוס אחר, ובמקום להציג את המציאות בגרסתה הדלה והמצומצמת – לראות את עצמנו כמי שמוסיפים עוד שכבת מציאות על עניינים שבעובדה?"¹⁷ במפנה מביקורת לדאגה, לאטור מקווה להאיר את האובייקטים מבפנים, להציג בגלוי את מורכבותם, את עושרם ואת ההתהוות המתמדת המאפיינים אותם. גם

16 Latour, הערה 1 לעיל, עמ' 229.

17 שם, עמ' 232.

הראוי מאמצת את המתודולוגיה הזאת, המרכזית בלימודי המדעים, אך היא מסמנת את הגבול בין אובייקט והקשר אחרת. לעומת לאטור, המבקש להשעות את הדיון בדטרמיניזם חברתי כדי להעניק לאובייקט את מלוא תשומת הלב, הראוי מדמינת תהליך שבו תשומת הלב נעה מהאובייקט להקשריו הנרחבים יותר; בהנחה שכל ישות וצורת קיום בשדה הטכנו-מדעי – לרבות מגדר ודפוסים אחרים של דטרמיניזם חברתי – "מתחילות להתגבש רק במסגרת תהליכי הפקת הידע, ולא קודם לכן". הראוי רואה במגדר עניין לדאגה כשלעצמו, ולא רקע סטטי שכנגדו אפשר להגדיר עניינים לדאגה. בראייה כזאת, פרשנות מתוך דיון ב"הקשר" חברתי אינה בהכרח פשטנית או מצמצמת; אדרבה, תיאורים פרשניים ברוח כזאת יכולים לבטא קשב ומעורבות גם ביחס לאובייקטים שברצוננו לחקור, וגם ביחס לגורמים החברתיים שמעצבים אותם ומגדירים אותם.

בניגוד ללאטור, שאומנם ממעט להתייחס לאופיין המתהווה והתהליכי של קטגוריות חברתיות, מבקרים בתחום לימודי התרבות הפנימו היטב את התפיסה שלפיה מגדר הוא "מערכת יחסים", במונחיה של הראוי (עמ' 228). דיונים שונים שבחנו את תפקידו של אי-שוויון מגדרי בהתעצבות המובן המודרני של "ידע" (וכן בהגדרתם של ספֶרה ציבורית וספֶרה פרטית, של החושים, של מהות העבודה והגוף וכן הלאה) הדגימו עד כמה נרחבת ודינמית קטגוריית המגדר. אבל מחוץ להקשר הפמיניסטי של לימודי המדעים, ניסיונות רבים לבחון את איכותו המתהווה של המגדר אינם מצליחים להעריך כיצד הוא ארוג לבלי הפרד בשדה המורכב והבלתי צפוי של טכנו-מדע. במקום להתמודד עם שאלות כאלו, הדיון במודרניות כתפיסה מערבית ומדעית בוחן אותה כמונוליטית, כסיפור אחיד ונוקשה שבמרכזו סוגיה של שליטה גבריתנית, ולא ישות בתהליכי ההתהוות. תפיסה מחפצה כזאת של מושג המודרניות, מונעת ממבקרים להכיר בגיוון ובקונטינגנטיות האופייניים לפרקטיקות מדעיות של אובייקטיפיקציה, ניסוי ואישוש. המעקב אחר ההיסטוריה של מושג האובייקטיביות חושף שדה רחב ומגוון של פרקטיקות, מסגרות רעיוניות, אידאולוגיות ועמדות מוסריות.¹⁸ ויכוחים עדכניים בנושא מתודה וביקורת שבו ועוררו את השאלה מה חדשני באמפיריציזם החדש: האם לא מדובר בשם אחר ל"פוזיטיביזם"? הדרכים המסתעפות והמגוונות של האמפיריציזם הישן, לעומת זאת, ירדו בינתיים מסדר היום.

"לא פחות מכל שאר ילדי המהפכה המדעית", כותבת הראוי ב"עדה_צנועה", "גם אני מסורה לאותו צורך מתמיד לייצב עניינים קונטינגנטיים שבעובדה, ולבסס טענות מוצקות זו על גבי זו" (עמ' 33). הדיון הביקורתי של הראוי ברידוד הקטגוריות של מגדר, גזע, מעמד ומיניות – הן בשדה הטכנו-מדעי והן בזרם המרכזי של לימודי המדעים – הוא תרומתה המרכזית ללימודי תרבות פמיניסטיים. עם זאת, היא הקפידה להדגיש את המשקל הרב שיש לחשיבה על טכנו-מדע הן ככוח מרכזי בהתעצבות המודרניות והן ככלי מחקר ומחשבה. לאורך העשורים האחרונים לא הצליחו חוקרי הזרם המרכזי

18 המהלך ההיסטורי המרכזי בהקשר זה מבליט את חשיבותן (ואת צורותיהן המגוונות) של פרקטיקות של אובייקטיביות. ראו, Lorraine Daston and Peter Galison, *Objectivity*, New York, NY: Zone Books, 2010

בלימודי המדעים להכיר במורכבות הניתוח של מגדר, גזע, מעמד ומיניות בעבודתם של חוקרות וחוקרים פמיניסטיים בלימודי המדעים (וכן בצורות מקבילות של מחקר ביקורתי במדעי הרוח). גם תהליך ההתקבלות של הראווי כתאורטיקנית פמיניסטית בעשורים אלו לא שיקף כראוי את מחויבותה לרטוריקה, למתודות ולעולם התרבותי של שדה המדעים. ב"עדה_צנועה" הראווי מראה כיצד אפשר לשלב את כלי החשיבה הביקורתית במדעי הרוח בכלים מקבילים בשדה המדעי ובלימודי המדעים. המחויבות שלה לדיון בכלים הרעיוניים (או בפיתויים, כפי שהיא מכנה אותם בתצפיות של פריקטסים) של אותן דיסציפלינות נבדלות ובלתי מתיישבות היא המכוננת את תרומתה לפולמוס בשאלת הביקורת. אך תרומה כזאת יכולה להתגלות רק מתוך פרספקטיבה בין-דיסציפלינרית איתנה; שכן ניסיון למקם את הראווי רק בהקשר של לימודי מגדר ותאוריה פמיניסטית או רק במסגרת לימודי המדעים מעמעם ומשכיח את דרכה הנמרצת, הדינמית, לתקוף את בעיית הביקורת.

אובייקטיביות קונקרטיית

במסה "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" [להלן: "ידיעות ממוצבות"] (1988), כשהיא מהררת בדרכה כאינטלקטואלית, הראווי מגוללת סיפור שבמרכזו המחיר הנפשי והאפיסטמולוגי שגובה מחויבות עזה לקונסטרוקטיביזם חברתי, כלומר, לניתוח ההבניה החברתית של ידע מדעי. כשהיא מתבוננת בהתבססות השדה הפמיניסטי של לימודי המדעים, הראווי כותבת:

אני, ואחרים כמותי, יצאנו לדרך בשאיפה לפתח כלי עוצמתי של דה-קונסטרוקציה; התכוונו להעמיד למבחן את טיעוני האמת של המדע כמעין גוף עוין, כשאנחנו מצביעים על הייחודיות ההיסטורית והרדיקלית — ומשום כך על מה שנתון לוויכוח — בכל שכבה בקליפת הבצל של הבניות מדעיות וטכנולוגיות. והינה, בסופו של דבר, אנחנו מוצאים עצמנו במצב אפיסטמולוגי דמוי טיפול בנועי חשמל: במקום שתיפתח בפנינו הדרך לשולחן ההימורים הכבדים, לאותה תחרות של הטלת ספק באמיתות מוסכמות, אנחנו מונחים על שולחן הניתוחים, סובלים מהפרעת ריבוי אישיות שהמטנו על עצמנו. חיפשנו דרך להתקדם מעבר לאפשרות להצביע על הטיות ודעות קדומות בשדה המדע (משימה פשוטה מדי, כפי שהתגלה במהרה) ומעבר ליכולת להפריד בין כבשים ובין עתודים; בין מדע ראוי לשמו לבין שימוש לרעה בפרקטיקה המדעית. הדרך היעילה ביותר, כך חשבנו, להוציא תוכנית כזאת לפועל היא להציג את הטיעון הקונסטרוקטיביסטי החזק ביותר, שלא יותיר כל פרצה או אפילו סדק זעיר שדרכם הדיון ירודד לכדי סוגיות של הטיה מול אובייקטיביות, של שימוש ראוי מול שימוש לרעה, של מדע מול פסידו-מדע. הסרנו את המסווה מעל דוקטרינות האובייקטיביות משום שהן איימו על הניצנים הראשונים של סובייקטיבית ושל סוכנות ועל התפיסה של אמת

כ"התגלמות בגוף", שהתחלנו לגבש ולפתח כקולקטיב היסטורי. אבל מה שבסופו של דבר יצרנו הוא עוד תירוץ אחד לא ללמוד פיזיקה פוסט-ניוטונית, עוד צידוק אחד לזנוח אותן פרקטיקות פמיניסטיות נושנות, שלימדו אותנו לתקן בעצמנו תקלות ברכב. אלה בלאו הכי רק טקסטים, אז תנו אותם בחזרה לכתובים.¹⁹

שנים לפני שלאטור העלה את החשש שהדה-קונסטרוקציה תוביל למחיקתו של הקונסטרוקטיביזם החברתי כשדה תאורטי, הראווי ביטאה את הסתייגותה העמוקה מעמדה ביקורתית המובילה, בסופו של דבר, לעמדה אפיסטמולוגית דמוית "טיפול בנזעי חשמל" – דווקא מתוך המחויבות לדיון בייחודיות היסטורית, במה שניתן להפרכה ולערעור, ודווקא מתוך השאיפה לגבש צורות חדשות של סוכנות. במינוח המזכיר את דבריו המצוטטים לרוב של קליפורד גירץ – ההכרזה שמכאן מדובר ב"צבים כל הדרך למטה"²⁰ – הראווי משחזרת את הניסיון לקלף כל שכבה ב"בצל" של האפיסטמולוגיה והפרקטיקה הטכנו-מדעית, ואת התוצאות הבלתי רצויות שהניב.²¹ היא תוהה מה עשוי להישאר לאחר שיסתיים, לכאורה, קילוף כל השכבות. בגישה כזאת טמונה גם סכנה: היא עלולה לגרום לכך שחוקרות וחוקרים פמיניסטיים ימעטו להשתתף בפורומים ציבוריים

19 Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies* 14, 3 (Fall 1988), p. 578. הפניות לציטוטים נוספים מחיבור זה יופיעו בסוגריים בהמשך המאמר.

20 [מטבע הלשון "צבים כל הדרך למטה" מדמה שרשרת אין-סופית, מיתולוגית, של צבים שהעולם ניצב עליהם. במונחים מודרניים הכוונה לניסיון סחרחר וחסר תוחלת לאתר נקודת ראשית או הסבר יסודי לשאלה עקרונית. גירץ ממשיך את המאמץ הפרשני לרדת לשורשיהן של תופעות תרבותיות כניסיון ההולך ומאבד את אחיזתו ככל שהוא נעשה מורכב וביקורתי יותר.]

21 Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures*, New York, NY: Perseus, 1973, p. 29 [הספר פורסם גם בעברית: קליפורד גירץ, "תיאור גדוש: לקראת תיאוריית תרבות פרשנית", פרשנות של תרבויות, מאנגלית: יואש מייזר, ירושלים: כתר, [1973] 1990, עמ' 15-39]. וראו מאמרי, "Close Reading and Thin Description", *Public Culture* 25, 3 (71) (September 2013): pp. 401-434, esp. 409-412. שבו הקריאה שאני מציעה במאמרו של גירץ מהדהדת את הקריאה הנוכחית בעבודתה של הראווי. בתחום לימודי הספרות והתרבות, גירץ התקבל כמי שסיפק הצדקה לפרקטיקות מחקריות שאינן מניחות את קיומה של מציאות מוצקה כעוגן לפעולת הייצוג, אך חוקרי ספרות ותרבות התעלמו מהסנגוריה שהוא מלמד (באותו חיבור עצמו) על מחקר אמפירי ועבודת שדה. גירץ מזהיר מפני "אסתטיציזם" מחקרי שייבלע בעולם טקסטואלי לחלוטין, ובכך יסתכן בניתוק מ"פני השטח המוצקים של החיים" (עמ' 30). ראו, Heather Love, "Close Reading and Thin Description", *Public Culture* 25, 3 (71) (September 2013): pp. 401-434, esp. 409-412.

המכריעים בעניינים בווערים בשדה הטכנו־מדעי; והיא עלולה בסופו של דבר להוביל לזלזול בפרקטיקות חשובות, מפיזיקה ועד מכונאות רכב.²²

הראווי מזהה עמדה כזאת – ספקנות אין־סופית ביחס למציאות – כאחד מ"שני קטביה של דיכוטומיה מפתה בניסיון להתמודד עם בעיית האובייקטיביות", ש"לכד" חוקרות וחוקרים פמיניסטיים (עמ' 576). את הפיתיון הזה היא קושרת לתחום המחקר של הבניה חברתית בלימודי המדעים, לעבודתם של חוקרים הקוראים תיגר על "תורות אידאולוגיות של אובייקטיביות מדעית מופשטת, חסרת גוף" (עמ' 576), ומשום כך מתמקדים בניתוח תהליכים מטריאליים ובניתוח הרטוריקה בשדה המדע. לטענת חוקרים כאלו, מעולם לא היו מדענית או מדען שאימצו בפועל תפיסה כזאת של אובייקטיביות מדעית – שממילא אינה אלא הסחת דעת מן "הדבר הנחשק באמת" (עמ' 577): המאמץ לשכנע, לקנות לבבות. "התוכנית החזקה בתחום הסוציולוגיה של הידע", כותבת הראווי, "בצירוף אותם כלים מלבבים ונבזיים של סמיוולוגיה ודה־קונסטרוקציה, מדגישים את טבעה הרטורי של כל אמת, וכך גם של אמת מדעית" (עמ' 577). התייחסות לכל אמת באשר היא כאל תופעה רטורית מעוררת בהראווי התנגדות עזה, המזכירה את ערכה ואת חשיבותה של היכולת "לדון במציאות":

מה עוד אפשר לומר על אלה מבינינו שעדיין מבקשים לדון במציאות במידה כזאת של ביטחון, ואף יותר, שלא נסכים לקבל אצל אנשי הימין הנוצרי, כשהם דנים בשיבתו השנייה של ישו, באחרית הימים ובאופן שבו הם, המאמינים הנבחרים, יינצלו מאבדון כשהעולם ייחרב. הבחירה שלנו לעסוק בעולמות ממשיים, כך היינו רוצים לחשוב, היא יותר מאשר ניסיון נואש לסגת מעמדה ציניקנית; יותר מאשר הצהרת אמונה טיפוסית לחסידי כתות למיניהן; ולא משנה כמה נרחב ונדיב המקום שאנחנו מקדישים כחוקרים לאותם ניסיונות ברור ותיווך – מפורטים, עשירים, ערים תמיד לשאלה של ייחודיות היסטורית – שבאמצעותם אנחנו וכל היתר צריכים להתבונן בעולם. אבל ככל שאני מתקדמת בתיאור התוכנית הרדיקלית של קונסטרוקטיביזם חברתי, ובתיאור הזה של פוסט־מודרניזם בגרסתו המסוימת, אני חרדה יותר. שדות כוח; תנודות ומהלכים בעולם שכבר עבר טקסטואליזציה וקידוד מוחלטים – שהיא המטפורה הבולטת המשרתת דיונים רבים בתפיסת המציאות החברתית של הסובייקט הפוסט־מודרני – כבר כנקודת פתיחה עולם דימויים כזה יוצר את הרושם כאילו מדובר בזירה צבאית, היי־טקסטית; בשדות קרב אקדמיים, ממוחשבים, שבהם הבזקי אור המכונים "שחקנים" מפוררים (איזה

22 התייחסותה של הראווי למכונאות רכב מעלה על הדעת את התייחסותו השכיחה של לאטור לפרקטיקות יום־יומיות המדגימות את החיבור של פוזיטיביזם מדעי לצורות דיפוזיות יותר ודוגמטיות פחות של ריאליזם; במאמרו "מדוע נגמר האוויר לביקורת" (Latour, הערה 1 לעיל, עמ' 241) הוא מזכיר "ציור, צפרות, שייקספיר, בבוניס, חלבונים וכן הלאה". כשהראווי מזכירה באותה נשימה פיזיקה פוסט־ניוטונית ומכונאות רכב היא מטרימה את האסטרטגיה הזאת, ומרמזת על היישומים המגוונים לצורות הריאליזם המוצק. אך לאטור לרוב מזכיר חיבורים כאלו [בין פרקטיקה יום־יומית ובין השקפה מדעית] בהקשר של פנאי ותחביבים פרטיים, ואילו הראווי מקשרת אותם לסוגיה של שינוי חברתי קולקטיבי, בטענה שלנשים, חשיבותה של הגישה לאפיסטמולוגיה ולפרקטיקה הטכנו־מדעית רבה.

דימוי!) זה את זה במאמץ לשמור על מקומם במשחקי הידע והכוח. השדה הטכנו-מדעי ועולם המדע הבדיוני מסתכמים בסופו של דבר בקריסה, כש(אי)הווייתם – מלחמה – מתגלה במלוא זוהרה. (עמ' 577)

הזרם התאורטי המכונה "התוכנית החזקה" בתחום הסוציולוגיה של הידע מאיים להחליף את המציאות בדימוי של "עולם שעבר טקסטואליזציה וקידוד מוחלטים". בדומה לעמדתה ב'עדה_צנועה", העובדה שצורות כאלו של דיון וניתוח מתייחסות לעולם החברתי כאל שדה קרב מדאיגה את הראווי. אך במקרה הזה, היא אינה תולה את האשם רק במטפורות הלוחמניות המגוחות מן הדיון במדע בהתהוות, אלא גם בתרכובת העוצמתית הנוצרת כשמחשבה פוסט-מודרניסטית פוגשת ב"אמצעי הניתוח החומציים של השיח הביקורתי" (עמ' 577). בניסוח המדגיש את יחסה האמביוולנטי לפיתוי מסוג כזה, בהצביעה על איחוד הכוחות שנוצר בין מחשבה ביקורתית ועמדה ספקנית, הראווי גורסת שאותם "כלי ניתוח מלבבים ונבזיים" חיסלו את האפשרות לחילופי דעות ולדיון בעל ערך במציאות. כשהיא עומדת עדיין מאחורי הלהט והשאיפה לדון בעולמות ממשיים, הראווי מציגה את עצמה כאחת מאלו ש"ביקשו לשמור על שפיותם בזמנים מעורערים ומערערים כאלה, בכך שלא הרפו מהציפייה ומהתביעה לפתח גרסה פמיניסטית של אובייקטיביות (עמ' 578). ועם זאת, הראווי אינה דנה בשאיפה כזאת כבתיקון או תשובה לפוסט-מודרניזם שיצא משליטה, אלא מתייחסת אליה כאל "פיתיון נוסף של בעיית האובייקטיביות, שניצב מעברה השני" (עמ' 578) – כלומר, צורה נוספת של פיתוי שיש להביא בחשבון ולאזן באמצעות מודעות חריפה לפעולת התיווך הפרשני. בצד התמצאות בסוגיות כמו קונטינגנטיות היסטורית, אחרות רדיקלית ומשחק סמיוטי שהגישה הביקורתית מצריכה, על חוקרות וחוקרים פמיניסטיים לאמץ גם גישה של "מחויבות ישירה ועניינית לחקירות אמינות ונחושות של עולם 'ממשי'" (עמ' 579). כדי לדון בחשיבותן של "צורות אמינות ומתקבלות על הדעת של ניתוח והתבוננות בדברים", הראווי מתארת זרם מחשבה של "אמפיריציזם פמיניסטי" (עמ' 579), שאת התפתחותו היא זוקפת לזכות המושג "ירושה והמשכיות מדעית" שגיבשו אוולין פוקס קלר וסנדרה הארדינג.²³ ב"דיעות ממוצבות" הראווי שואלת כיצד צורות כאלו של התבוננות וחקירה, או ההשתוקקות אליהן, יכולות לשמש ביאלוג עם הגישה הביקורתית. כחלק מניסיונה לגבש את מושג האובייקטיביות הפמיניסטית הראווי נדרשת להבחין בין עמדה של "מחויבות ישירה, נאמנה ועניינית לחקירות של עולם 'ממשי'" (עמ' 579) לבין אותן אידאולוגיות מוגבלות ומגבילות של אובייקטיביות שהיא מבקרת ב'עדה_צנועה"; אידאולוגיות שהיא מדמה ב"דיעות ממוצבות" ל"תחבולה אלוהית: להתבונן משום-מקום ולהקיף הכול במבט" (עמ' 581). משמעותה של אובייקטיביות פמיניסטית, טוענת הראווי, "היא בפשטות צורות ידע

23 בעקבות מאמרה של הראווי טבעה הארדינג את המושג "אובייקטיביות חזקה" – נוסח של אובייקטיביות שמתחזקת בהיותה "ממוקמת בהקשר חברתי". Rethinking Sandra Harding, "Standpoint Epistemology: What Is 'Strong Objectivity?'" Linda Alcoff and Elizabeth Potter (eds.), *Feminist Epistemologies*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993, p. 50

ממוצבות" (עמ' 581); היא הנכונות להודות בהטיה ובדעה קדומה ולהכיר במגבלות התבונה, והיא טיפוח של "גרסה מוגשמת ומומחשת – ולפיכך ניתנת לבדיקה ולהסבר – של אובייקטיביות" (עמ' 588).

ב"דיעות ממוצבות" הראווי טוענת שבאמצעות מושג איתן ורפלקסיבי יותר של אובייקטיביות תיפתח לחוקרות ולחוקרים פמיניסטיים דרך יעילה יותר לעסוק בפרקטיקה המדעית, בהקשר מטריאלי וסמיוטי כאחד. במחקריה ההיסטוריים והסוציולוגיים הראווי חושפת ומאירה מגוון של פרקטיקות, היסטוריות ועכשוויות כאחד. היא נזקקת למגוון כזה בספרה תצפיות של פריקטים: מגדר, גזע וטבע בעולם המדע המודרני (1989), המספק תיאור היסטורי של מדע הפרימטולוגיה במאה העשרים.²⁴ במבוא לספרה, המשיק לכתוב ב"דיעות ממוצבות", הראווי מכפילה את שני קטביה של בעיית האובייקטיביות לארבעה. היא מתארת את המטרה שהציבה לעצמה בספר – "להתמודד עם מחלוקות עכשוויות בסוגיית ההבניה החברתית של ידע בלי ליפול אף לא ברשתה של אחת מתוך ארבע עמדות מפתות למדי" (עמ' 6, ההדגשה שלי, ה"ל). בקבוצה הזאת הראווי כוללת ארבע עמדות או ארבעה פיתויים: דחיית הריאליזם האפיסטמולוגי (עמדה שהיא מזהה עם לאטור ועם גרסתו למתודה של לימודי המדעים); ניתוח יחסי הכוחות מזווית מרקסיסטית, פמיניסטית או אנטי-קולוניאלית; נקודת המבט האופיינית למדענים עצמם, שלפיהם עבודת התצפית הממושכת בקופים ובקופי אדם שהם מבצעים בשטח "מפצחת" את המציאות של אותו עולם; ו"הפיתוי הראשי", בלשון הראווי, שהוא "הפיתוי לבחון תמיד מבעד לעדשת המיקרוסקופ את פיסות האבן, את החלקים הקטנים בהיסטוריות המורכבות של מגדר ושל גזע בתהליך הבנייתו של המדע המודרני ברחבי העולם" (עמ' 8). הראווי מכירה בכך שאותם פיתויים הם "גם מקור חשוב לגישות שבבסיס הספר הזה" (עמ' 6), כלומר, אותן נקודות מבט שלפיהן היא בונה את מהלך הטיעון שלה. הדיון של הראווי בארבעת הפיתויים אינו מתמצה בניסיון לייצר איזון או אינטגרציה ביניהם; במקום זאת, היא ממנפת את הקיטוב שבין ארבע העמדות הללו, ובוחנת את המתיחות והמאבק ביניהן, וכן את הרגעים שבהם הן מצטלבות זו עם זו או משלימות זו את זו. עקרון ההשתנות המתמדת והאמביוולנטיות האופייניים לגישתה של הראווי הוזנחו ונשכחו בתהליך התקבלותה. ההתייחסות להיבט המתודולוגי בכתיבתה הייתה סלקטיבית לרוב. תהליך ההתקבלות הזה, שמיקם את הראווי בזרם המחשבה של פמיניזם פוסט-מודרני, מבטא כשלעצמו חוסר עמידה בפיתוי: הזיהוי המוחלט של הראווי עם העמדות שהיא הגדירה בתור הפיתוי הראשון, ובייחוד השני והרביעי. דווקא בהקשר הזה, הפיתוי השלישי שהראווי מתארת – יחס של כבוד, ועוד יותר מזה, של אהבה, לפרקטיקות ולגישה האפיסטמולוגית המנחה פרימטולוגים במחקריהם – זכה לתשומת לב מועטה. בתחום לימודי פמיניזם ותרבות נותר תצפיות של פריקטים בתודעה בעיקר בזכות ציטוטים חוזרים מתוך הפרק "Teddy Bear Patriarchy" ("פטריארכיה של דובוני

Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern* 24
Science, New York, NY: Routledge, 1989. הפניות לציטוטים נוספים מחיבור זה יופיעו
 בהמשך המאמר בסוגריים.

צעצוע") – דוגמה מופתית לביקורת תרבות ולניתוח אידאולוגי, העוקבת אחר סיפור הקמתו של המוזאון האמריקני לתולדות הטבע. הראווי בוחנת את שלטונו של "מדע העין העירומה" בתחילת המאה העשרים, כשהיא מתמקדת בתצוגות האנתרופולוגיות והאתולוגיות במוזאון וביצירתן: "מותאמות להפליא לעין המצלמה", כמחווה המסמנת ומעודדת "בעלות, ייצור, שימור, צריכה, מעקב, הערכת שווי ושליטה בטבע" (עמ' 45). צורות מוגבלות כאלו של אובייקטיביות – כאשר מיזמים של הפקת משאבי הטבע מהקרקע ושליטה בהם מסתתרים תחת המסווה של ניטרליות אידאולוגית – הם מוקד הדיון הביקורתי בתצפיות של פריקסטים.

אך הגרסה הזאת של אובייקטיביות, כאידאולוגיה, אינה ממצה את מלוא המשמעויות שהראווי מוצאת בה כמושג. אובייקטיביות מציינת גם "אובייקטיביות קונקרטי" (עמ' 13) – התובעת התייחסות ל"אינטרסים ולהון" המושקעים בתצפיות מדעיות. אובייקטיביות היא גם מעין שותפה דיאלקטית או "אחותה התאומה" של אמפתיה; שתיהן עמדות המקיימות ביניהן "יחס מתמיד של מתיחות מפרה" בתוך "ארגז הכלים המדעי המערבי" (עמ' 293). אובייקטיביות יכולה להתייחס גם ל"אומנות התצפית" בשדה, הנרכשת לאורך "שנים של ציפיה סבלנית ומניבה ניצחונות חרישיים", לפי ציטוט שהראווי מייחסת לג'ין גודול (עמ' 136). פרקטיקות של תצפית ועבודת שדה מעסיקות את הראווי באופן מיוחד. את השדה הנטורליסטי היא מתארת כ"לב ליבו של המחקר הפרימטולוגי, וכאתר סמיוטי פריוילג'י" (עמ' 368), מתוך מחשבה על "האובייקטים השונים של ידע שהיו יכולים להתקיים מבחינה היסטורית – ומתקיימים – בזכות עבודה מדעית המתבצעת בעולמנו כעניין שבשגרה, אובייקטים המובנים ומתגבשים בצלמן של מלחמות, של כלכלה קפיטליסטית ושל חיים חברתיים תחת שליטה גברית" (עמ' 110–111). אך השדה המדעי הוא גם האתר שבו אפשר להתנסות ולערוך ניסויים בפרקטיקות ממושכות של קשב ותשומת לב, בהפקת אובייקטים חדשים של ידע, בחיים משותפים, בטיפול ובדאגה. לאף אחת ואחד אין אפשרות להימלט מאותן היסטוריות שמתוכן התעצבה הפרקטיקה המדעית. לאף אחת ואחד אין אפשרות לפתוח דף חדש, לכוון "משמעויות חדשות בעצם המשאלה לראות אותן מתגשמות ומתקיימות בעולם", שכן "השיח הוא פרקטיקה מטריאלית" (עמ' 111). כל תהליך של הפקת ידע מחייב, בעת ובעונה אחת, פשרה עם היסטוריות רבות ומרובות ויציאה אל הלא נודע בעולם של אי־צדק: הראווי מתעקשת שהקביעה הזאת תקפה באותה המידה לעבודת השדה בפרימטולוגיה ולפנימיזם פוסט־מודרני.

הראווי מרחיבה בדבר זיקתה לפרקטיקות של אובייקטיביות מדעית בעיקר בדיונה בפיתוי השלישי. היא כותבת:

הפיתוי השלישי נובע משירת הסירנה של המדענים עצמם; הם שבים ומזכירים את העובדה שבין יתר הדברים, הם מתכווננים בקופים ובקופי אדם. במובן זה או אחר, וברמות שונות של עידון ומורכבות, הם מתעקשים שפרקטיקה מדעית מצליחה "לפצח" את העולם. טעות לחשוב, לדבריהם, שידע מדעי מסתכם בכוח ובשליטה. הידע שרכשו, הם טוענים, מאפשר להם באופן כלשהו לתרגם את קולם החי של מושאי המחקר שלהם,

של אותם אובייקטים לידיעה. איני בהכרח משתכנעת מן הצורה הזאת של אסתטיקה ריאליסטית או מן התפיסות התאורטיות האלו של מעשה הייצוג, אך אני מאמינה לאותם חוקרים; מאמינה במובן עמוק זה שבו חיי הדמיון והאינטלקט שלי, המחויבות המקצועית והמעורבות הפוליטית שלי בעולם, מגיבים ונענים לעיונים המדעיים הללו. מדענים לומדים להצדיק היטב ולנמק את ביטחונם באמיתות מחקריהם ובצעדים המעשיים שיש לנקוט על פיהם. השאלה עד כמה המדע אכן מצליח "לפצח" את העולם רחוקה עדיין מפתרון. מה שבכל זאת נראה מוסכם ומקובל הוא הרעיון שהמדע מתפתח מתוך צורות חיים קונקרטריות – ובכללן הבניות מסוימות של אהבה, ידע וכוח – וברובן מאפשר את קיומן. זוהי הליכה שעליה נשענת התפיסה של אינסטרומנטליזם מדעי, וזוהי גם נקודת התורפה של הטענה לאוניברסליזם מדעי. (עמ' 8)

בפסקה מרשימה זו, הראווי מדגימה את היחס האמביוולנטי שבו היא קשורה למדע, כפרקטיקה וכעמדה אפיסטמולוגית. בעקבות חוקרים המאמינים שהם "מפצחים" את המציאות בתצפיותיהם הממושכות, הראווי בוחנת את היציאה להגנתה של אובייקטיביות מדעית ומטילה ספק בטיבו של הפיצוח הזה. ועם זאת, הראווי גם מעידה על העוצמה שבה היא מתמסרת לפרקטיקות הללו, מבחינה יצירתית, אינטלקטואלית, מקצועית ופוליטית. הראווי מוקירה את כוח השכנוע של הניתוחים המדעיים: מדענים מבינים היטב כיצד להציג ולנמק את האמונה באמיתות מחקריהם, ולא פחות מכך, כיצד לפעול על פיהן ביעילות; משום כך הם יכולים לספק דוגמה גם לעבודתם של חוקרות וחוקרים פמיניסטיים, ובאופן זה הם ממחישים היטב מכריע נוסף של אובייקטיביות. יתרה מכך, הראווי מכירה במדע כצורת קיום הצומחת מ"צורות חיים קונקרטריות" ומאפשרת אותן. מדע, לדידה, אינו אידאולוגיה של אובייקטיביות, אלא אורח חיים – כר נרחב ופורה לפעולה. אם נבקש להבין מהו מדע ולבקר אותו באופן אחראי, עלינו לראות בו שדה דינמי: אהבה, ידע וגם כוח הם אומנם ממדים בלתי נפרדים ממנו, אך אי אפשר לצמצמו לכדי אחד מהם בלבד.

לפי הראווי, מלאכת המחקר משמעה כניעה לפיתויים ועמידה בפניהם. תרומתה כחוקרת פמיניסטית בלימודי המדעים מתבטאת ביכולתה לשלב בין שני תחומי הידע הללו: אמצעי ניתוח ודה־קונסטרוקציה ברוח הפמיניזם הפוסט־מודרני, בצד קשב לפרקטיקה ולידע בהתהוות ברוח לימודי המדעים. לכך אפשר להוסיף גם את המחויבות של הראווי, מתוקף הכשרתה כמדענית, למתודות של ניסוי ותצפית, לפרקטיקות של אובייקטיפיקציה, תיאור ובדיקה חוזרת כאמצעי למגע ולקשר עם העולם הממשי. היא טוענת שעלינו להשתמש בכל אותם כלים תאורטיים "מלבבים ונבזיים" העומדים לרשותנו – הבניה חברתית, סמיולוגיה, אובייקטיפיקציה, פמיניזם, תצפית אמפירית, מחשבה אנטי־קולוניאלית, אישוש, פרשנות נרטיבית – וברובן להשיג עליהם. כמו לאטור, גם הראווי עוקבת אחר המתח שבין צורות יצרניות של ידע לבין צורות ידע ביקורתיות או משבשות, אך בניגוד אליו, היא רואה במתיחות הזאת עניין הכרחי, ולא תופעה שאפשר לעקור מהיסוד: "זהו בדיוק המתח המתמיד שבין הבניה לבין דה־קונסטרוקציה, שבין מהלכים של זיהוי והגדרה לבין מהלכים חתרניים ומערערים, שאני

רואה כעניין אינהרנטי לפמיניזם ולמדע באותה המידה – ולא כתופעה ייחודית לפמיניזם. הן השיח הפמיניסטי והן השיח המדעי הם פרויקטים ביקורתיים המבוססים על השאיפה לערער את יציבותם של מתודות ושל מושאי ידע בשדות כוח מורכבים – לערער ולדמיין אותם מחדש" (עמ' 324).

כבר ב־1989 הראווי התעקשה על כך שהמתח בין הבניה ודה־קונסטרוקציה הוא עיקרון מתמיד וחיוני המשתקף בשתי הפרקטיקות, המדעית והפמיניסטית כאחד. לנקודת המבט שהראווי מציעה בהקשר זה חשיבות מכרעת בפולמוסים עכשוויים בשאלת הביקורת; שכן בוויכוחים אלה שבים ומשווים בין פרקטיקות מארגנות ומייצבות תמיכה בסטטוס־קוו, ולחלופין, נוטים להתייחס בביטול לפרקטיקות חתרניות, ולהגדירן כעמדות רליטיביסטיות, או, בניסוח עדכני יותר, הרסניות וחסרות אחריות. הראווי טוענת שאין כל קשר יציב בין צורות של הפקת ידע לבין ביטויים ספציפיים של עמדה אתית או מחויבות פוליטית. כשם שישנם סוגים שונים של אובייקטיביות ישנן צורות שונות של ניתוח ביקורתי, ולכן אי אפשר להכריע מראש שמא מחקר אמפירי או דה־קונסטרוקציה מבית מדרשו של דרידה הם שיעשו צדק עם מושא הביקורת, או יפתחו פתח לשינוי חברתי. תחת זאת, הראווי רואה בכל צורה של מחקר תהליך מתמשך של סמיוזיס והפקת משמעות – או "המשכה של הפוליטיקה באמצעים אחרים" (עמ' 111) – בתוך זירה צפופה של הקשרים היסטוריים ומטריאליים. בכך היא מסייעת לנו לראות בגישה הביקורתית ובגישה האנטי־ביקורתית שני קצוות מנוגדים ומפתים בשאלת האובייקטיביות: ניסיונות לסמן עמדות קבועות ויציבות, במקום להתחייב לעיסוק המסוכן, השברירי אך הכרחי של ערעור הידע הקיים וארגונו מחדש בשדה המצוי בהשתנות מתמדת.

הדברים נכ"י שהם

בדיונה באובייקטיביות, ביקורת ומתודה הראווי מצליחה להימנע מטוטאליזציה ומעמדות מכלילות וסגורות, כשהיא מציבה זו מול זו עמדות ניגוד קלאסיות בין מדעי הרוח והמדעים המדויקים ומפיקה מהן מתח יצירתי. הגישה הדינמית הזאת מאפשרת להראווי לחמוק מפגמים רבים שנהוג לתלות בקריאות פוסט־ביקורתיות ופוסט־פרשניות, המתוארות לא אחת כצורות קריאה משטיחות או סטטיות. מאמרה של קרוליין לסג'ק מ־2013 "Reading Dialectically" בוחן במבט ביקורתי קשת של מתודות קריאה פוסט־ביקורתית: פורמליזם חדש, "קריאה נרטולוגית, קריאה קוגניטיבית וצורות אחרות של פרשנות ספרותית המבוססות על איסוף נתונים", האמפיריציזם ההומניסטי של אליין סקארי (Scarry), "מחקר ברמת ביניים" מאת דייוו בורדוול (Bordwell), "קריאה של פני השטח" מאת בסט ומרקוס וכן הדיון שהצגתי במאמרי, בפרקטיקה של קריאה "צמודה אך נטולת מעמקים"²⁵. לסג'ק מזהה בפרקטיקות הללו הסכמה כללית באשר לפגיעה במעמד של מדעי הרוח בעידן האוניברסיטה הנאו־ליברלית, עניין שניכר באמביציה

Carolyn Lesjak, "Reading Dialectically", *Criticism* 55, 2 (Spring 2013), p. 266n16 25

הפרשנית המוגבלת שצורות קריאה אלו מפגינות, וכן בנטייה לקבל דברים כפשוטם, על פי ערכם הנקוב. על סמך תפיסתו של לאטור בדבר עניינים לדאגה, ובהמשך לעבודתם של פרדריק גיימסון ושל איב קוסופסקי סדג'וויק, לסג'ק מגבשת מודל פרשנות מרחבי וחושי החומק מהמלכודות שטומנות ביקורת האידאולוגיה וקריאת פני השטח כאחד.

גם נתן ק' הנסלי ביקר את האפקט המשטיח האופייני לצורות עדכניות של קריאה פוסט-ביקורתית. במאמרו "Curatorial Reading and Endless War" הוא מבקש לדון בתנאים המטריאליים של המחקר העכשווי במדעי הרוח ובציון המדעני או הכמו-מדעי [scientific] והאינסטרומנטליסטי, בעיניו, של כמה ממתודות הקריאה שהתפתחו באחרונה. הנסלי מקדיש תשומת לב מיוחדת ל"מטריאליזם החדש לכאורה" – זרם פרשני שבעיניו אינו מטריאליסטי במידה מספקת ואף נוטה לפוזיטיביזם, ומסגיר נטייה אידאולוגית ל"אמונה במראית העין".²⁶ הנסלי מתרכז בגישות ממוקדות אובייקט במדעי הרוח, שלדבריו מבטאות פסיביות ביקורתית, פנייה לשכל הישר ו"ניסיון לסלק מתחום הדיון [...] את הקטגוריה של הפוליטי".²⁷ "בתחומי המחקר וההוראה כאחד", הוא טוען, "פנייה נכנעת, בלתי ביקורתית, לאובייקט מבטיחה גם צורת התבוננות מחזורית, חסרת חידוש, פוזיטיביסטית אפילו, במושאי העיון – וזאת משום שכל מתודה שעניינה תיאורי בלבד נאלצת בעל כורחה לנסח במושגיה-שלה מציאות קיימת – עשירה או רבגונית ככל שתהיה".²⁸ בעיני הנסלי, צורה כזאת של חקירה וניתוח תיאורי, המתמקדת במה שכבר הווה ומתקיים, אינה רק טאוטולוגית, אלא גם מבטאת פשיטת רגל פוליטית: כניעה למציאות נתונה במקום ניסיון לברר אפשרויות חדשות, בלתי מוגשמות עדיין, של קיום חברתי. בהערת שוליים הנסלי נדרש לקריאתו של לאטור לאמפיריציזם חדש, לשאיפה לפתח "אמצעי נוסף, רב עוצמה, של פרשנות תיאורית" שיאפשר לנו "לגונן ולטפל לשם שינוי, במקום לקעקע".²⁹ הנסלי מוצא כי "הריאליזם העיקש" של לאטור קרוב להשקפת עולם תיירותית, צורת ניתוח המתייחסת לדברים כאל "אובייקטים סטטיים, חסרי חיים, שיש לראות בהם נוף ותפאורה".³⁰

בהמשך לדיון הביקורת של הנסלי במתודות קריאה חדשות ובצמצום מידת הסוכנות האופייני להן, הוא מציע חלופה, שהוא מכנה "קריאה אוצרותית": צורת קריאה שתיצור "קרבה מחודשת" בין מתודות עיון בסגנון לאטור וביקורת מרקסיסטית. הנסלי מבחין בין שתי צורות של עיון ומעורבות – מעמדה פנימית (ביחס לאובייקטים הנידונים במחקר) ומעמדה חיצונית (ביחס לפוליטיקה בעולם הממשי). על בסיס ההבחנה הזאת הוא מציע מודוס של קריאה אוצרותית כדרך לשמר יחס אינטימי כלפי מושא הפרשנות בלי לוותר על גישה ביקורתית ודרוכה של ביטוי עוול ואלימות בעולם החברתי. "מטרת", הוא כותב, "היא לשמור על עמדה 'פרנואידי' (במונחה של איב סדג'וויק) או ביקורתית

Nathan K. Hensley, "Curatorial Reading and Endless War", *Victorian Studies* 56, 1 26 (Autumn 2013), p. 62

27 שם, עמ' 63.

28 שם, שם.

29 מצוטט שם, עמ' 79-87.

30 שם, שם.

בנוגע לאלימות היסטורית (פוליטיקה) ובמסגרת קריאה חיצונית – ובו־בזמן לאמץ אתוס של קריאה 'מאחה' או פרשנות לכף זכות בקריאה מבפנים, ביחס לאובייקטים האינדיבידואליים שעל הפרק".³¹ הנסלי הולך בעקבות המודל של סדג'וויק, כמי שאומנם אימצה פרקטיקה של קריאה פוסט־ביקורתית או קריאה מאחה, אך הצליחה לשמר בתוכה היבט של מעורבות ומחויבות; אפשר גם להצביע על כך שסדג'וויק – שפיתחה את המושגים של קריאה פרנואידיית וקריאה מאחה בעקבות העיון של מלאני קליין בעמדה הדיכאונית – לא התייחסה לשני אופני הקריאה, הפרנואידיית והמאחה, כאל עמדות פרוגרמטיות, אלא ראתה בהם עמדות זמניות, שיש לאמץ או לדחות בהתאם לנסיבות ולהקשר.³² אין לדעת אם אכן מבקרים שהושפעו מלאטור מאמצים השקפה א־פוליטית באופן גורף, ואף על פי כן, כשהנסלי מעיר שמחקר ממוקד־אובייקט ברוח לאטור עשוי לעלות בקנה אחד עם צורות סטרוקטורליסטיות של קריאה ביקורתית הוא מעלה טענה מועילה.

המסה מאת סדג'וויק היא הדוגמה המרכזית שהנסלי מציג כדי לדון בקריאה אוצרותית, ואילו אנו נוכל לפנות להראווי כמודל למחקר המשלב דאגה וביקורת. בתצפיות של פריקטיים, הראווי מסרטטת מתווה לגישה מחקרית שבה חוברים זה לזה תשומת לב קפדנית ומדויקת ביחס למושאי העיון ודיון נוקב בתופעות של דיכוי קולוניאלי, גזעי, מיני, מגדרי וקפטיליסטי. מתוך אותה מחויבות דואלית לעיגון המציאות ולערעורה מתגלם בעבודתיה של הראווי הערך הטמון בקשב קרוב וזהיר לאובייקטים – צורת התבוננות המוסיפה מציאות במקום להחסירה. הראווי אף מצליחה להישמר מפני מה שהנסלי מכנה "שיפוט פוזיטיביסטי" של "הדברים כפי שהם".³³ בכל הנוגע לדיון הביקורתי בפוזיטיביזם ולאמונה בכוחו הטרנספורמטיבי של מעשה הביקורת עבודתה עולה בקנה אחד עם עמדתו של הנסלי. עם זאת, הראווי נבדלת מהנסלי בכך שהיא מגדירה אמפיריציזם ואובייקטיביות בצורה גמישה ורחבה יותר: תחום העניין שלה מקיף מגוון פרקטיקות העשויות לחפוף במידת־מה עם גישות פוזיטיביסטיות, ואף על פי כן, הן משקפות צורת התבוננות אמפיריציסטית שאינה בהכרח פוזיטיביסטית. הראווי ממקמת את עבודת השדה של פרימטולוגים ביחס להיסטוריות ממושכות של שלטון קולוניאלי, לקודים סמיוטיים של טבע ושל נשים ולמחיקה של לובן [כזהות אתנית] תחת הדימוי של אנושיות אוניברסלית. בה־בעת, היא משבחת את הסבלנות, המסירות, הרפלקסיביות והדאגה המאפיינות את עבודת התצפית, התיעוד והתיאור שמבצעים פרימטולוגים. היא מסמנת פער בין עבודה מדעית ומדענות [scientism], בטענה שתיאור אינו תמיד "רק תיאור"; ושישנן צורות של התבוננות מדעית ושל מחקר שדה שמעוררות את הנוף ומחיות אותו, ואינן ממירות אותו באוסף פריטים אקזוטי או בגלויה צבעונית. משום כך, טוענת הראווי, אין סיבה שחוקרות וחוקרים פמיניסטיים יוותרו על הטענה לאמת.

31 שם, עמ' 64.

32 סטייסי מפתחת את הדיון הזה במאמרה [Stacey "Wishing Away Ambivalence", הערה 7 לעיל].

33 Hensley, הערה 26 לעיל, עמ' 64.

בהליכה ללא מסגרת, אנחנו עשויים לגלות מה עוד נמצא שם בחוץ; ניסוי והתנסות בדרכי התבוננות כאלה הם ברוח ביקורת האובייקטיביות.

לאטור פוער פער דומה בין אמפיריציזם ופוזיטיביזם, כשהוא מסמן בחיבורו חקירה בדבר אופני הקיום את האפשרות לשחרר את המדע מכבלי המדע בה"א הידיעה. "איזו צורה נפלאה", הוא כותב, "היו המדעים יכולים לקבל לו השתחררו מציפורניו של המדע, חופשיים סוף כל סוף להשתמש בשרשראות הרפרור [chains of reference] הרלוונטיות להם, ללא הבעת עלבון על שפתותיהם, האם הם לא היו יפים יותר – כלומר, אובייקטיביים יותר, מכובדים יותר?"³⁴ חוקרות וחוקרים פמיניסטיים, ולא רק הם, עשויים להתנגד לדימוי הנשי להתמיה של יופי ושל נשיאת חן שלאטור מאמץ כערכים. גם האופן המחמיר והנשכני שבו הוא מתייחס תדיר לביקורת עשוי להרתיע רבים מקוראיו. לאטור, באופן דוגמטי, עומד על דעתו שחוקרים אינם יכולים לשלב ביקורת סטרוקטורלית בקנה מידה רחב עם תשומת לב קפדנית לאובייקט המחקר. התעקשות כזאת מדגימה את הפיתויים שהראווי דיברה עליהם כשם שהיא מטשטשת את ההבחנה שבין מדע למדענות [scientism]. ועם זאת, אין לפרש את עמדתו הדוגמטית של לאטור בהתנגדותו לביקורת כעדות לגישה פוזיטיביסטית בעבודתו. נהפוך הוא, לאטור הוא אחד המתנגדים הקולניים ביותר לפוזיטיביזם שחוקרים במדעי הרוח יכולים לגייס לצידם; הוא תרם, לא פחות מאחרים, לערעור שלטונה של העובדה (צעד שגרר בעקבותיו התקפות מצד מדענים).

לטענת לאטור, דווקא גרסה פלורליסטית ואנטי-פוזיטיביסטית של "מדעים" תהיה אובייקטיבית יותר, ולא פחות; ואף שטענה כזאת מקוממת את מי שלדידם אובייקטיביות ופוזיטיביזם הם היינו הך, חשוב לזכור שקריאתו של לאטור לאובייקטיביות מחודשת מהדהדת עשורים של מחקר פמיניסטי בלימודי המדעים. במידה שבה אובייקטיביות מחודשת זאת יכולה לתרום לערעור הדברים כפי שהם, הרי זה בין היתר בזכות המתודולוגיה של לימודי המדעים שלאטור סייע לפתח – מתודולוגיה שהראווי מפרשת כ"משחק שמטרתו להראות שכל ישות וצורת קיום בשדה הטכנו-מדעי מתחילות להתגבש רק במסגרת תהליכי הפקת ידע, ולא קודם לכן". מבחינת הראווי זוהי מתודה מבוססת לחלוטין; אלא שהיא מצביעה על הנורמה הגבריתנית האופיינית לזרם המרכזי בלימודי המדעים כגורם לכך שחוקרים בתחום אינם מצליחים לממש גישה כזאת במלואה, וכתוצאה מכך, אינם מצליחים להכיר בהיבט התהליכי והבלתי גמור של כל הקטגוריות החברתיות. אומנם, בחיבוריו האחרונים לאטור הדגיש היבט פרודוקטיבי וחיובי בסדר היום שהציע יותר משהדגיש את היבטיו הביקורתיים, אך המפנה שלו מברור (פוזיטיביסטי) של "עניינים שבעובדה" לדיון (אמפיריציסטי) ב"עניינים לדאגה" ממשיך את עבודתו המוקדמת יותר, בנושא מדע בהתהוות – והשינוי במחשבתו הוא אפוא שינוי של טון ודגש, ולא דווקא שבר עקרוני.

מדהים להיווכח שסוגיית הדאגה והאחריות עוברת כחוט השני בין המתודות והגישות הללו, כיעד וכערך בלתי מוטל בספק. החל בדרכה של הראווי להרחיב את הדיון הפמיניסטי

34 Latour, הערה 8 לעיל, עמ' 125.

באתיקה של דאגה לתחומים ולהקשרים כגון מחקרי שדה בביוֹלוגיה, אקולוגיה וצורות של אינטימיות בין-מינית; דרך העיון של סדג'וויק ברעיון של קריאה מאחה (השואב השראה מעיונים תאורטיים ופסיכואנליטיים בערכה ובהשפעותיה של דאגה בזמני מלחמה); דרך דינון של הנסלי בשאלת הדאגה בתחום האוצרות כשדה אומנותי ומקצועי; וכלה בניסונו של לאטור להשיב את כבודם של האובייקטים שהוא חוקר, בעצם הגדרתם כעניינים לדאגה – כל הגישות הללו, בין שמטרתן ביקורתית ובין שהיא פוסט-ביקורתית, רואות בעיקרון של דאגה את משאת הנפש של עבודת המחקר – הדבר "שאיננו יכולים שלא לרצות", במילותיה של המבקרת הפוסט-סטרוקטורליסטית, המרקסיסטית, האנטי-קולוניאלית והפמיניסטית גיאטרי ספיבק.³⁵ ספיבק משתמשת בדימוי הזה בריאיון שבו היא דנה בתועלת הגלומה במחשבת הדה-קונסטרוקציה; דה-קונסטרוקציה, כפי שהיא מציגה אותה, אינה גישה תאורטית הרסנית או חומצית, אלא חקירה מתמדת של ערכים:

הדה-קונסטרוקציה אינה טוענת שאין סובייקט, שאין אמת או שאין היסטוריה. היא לכל היותר מטילה ספק באמונה שהאמת מונחת בכיסו של מישור רק מתוקף הפריוילגיה של זהות. לא מדובר בפעולה של חשיפת כשלים. זוהי בחינה מתמדת ועיקשת של האופן שבו אמיתות מיוצרות. מהסיבה הזאת, דה-קונסטרוקציה אינה טוענת שלוגוצנטריות היא עמדה פתולוגית, או שמובלעות מטאפיזיות הן דבר שאפשר להימלט ממנו. דה-קונסטרוקציה, אם מישור זקוק לנוסחה, היא בין היתר ביקורת מתמדת ועיקשת של מה שאיננו יכולים שלא לרצות.³⁶

לפי ספיבק, דה-קונסטרוקציה אינה ניסיון להרוס או לערער ערכים, אלא לספק כלים להתבוננות ביקורתית בערכים שחוקרים ממשיכים ומחויבים לבחון – הסובייקט, אמת, היסטוריה. המתודה שהיא מציעה לעיון ביקורתי בערכים הללו מהדהדת עקרון מפתח במתודה של לימודי המדעים: חקירה "מתמדת ועיקשת" של האופן שבו ידע מיוצר. הקריאה בספיבק בצד הקריאה במחקרה של הראווי בצורות ידע ממוצבות ובצד המפנה העכשווי של לאטור לעבר "אמפיריציזם חדש" מלמדת שאי אפשר לקבוע מראש מה יהיו ערכיה האפקטיביים והפוליטיים של "ביקורת מתמדת ועיקשת": גם הם מתבססים תוך כדי התהוות.

אנחנו עשויים אומנם להסכים לתיאור מעשה הביקורת כהליך פרודוקטיבי ולא הרסני – ואף על פי כן, הפער העמוק בין פרקטיקות של תצפית אמפיריציסטית ופרקטיקות של פרשנות והערכה טקסטואלית עומד בעינו. מאחר שמתחות כזאת היא העומדת בבסיס הפיצול האופייני של האוניברסיטה המודרנית לדיסציפלינות ולתחומי דעת, אין סיבה לצפות לפתרונה בזמן הקרוב. בסיכומו של דבר, כפי שביקשתי להראות

Gayatri Spivak, "Bonding in Difference: Interview with Alfred Arteaga", Donna 35 Landry and Gerald MacLean (eds.), *Spivak Reader*, New York, NY: Routledge, 1996,

p. 28

36 שם, עמ' 27–28.

באמצעות עיון בעבודתה של הראווי, התייחסות מפורשת לפערים הללו והצבתם בלב עבודתנו המחקרית מועילה יותר מאשר ניסיונות להתעלם מהם או להסוותם במילים יפות ובקריאות רפות לשיתופי פעולה בין-תחומיים; ניסיונות כאלו לדחוק הצידה ביטויים של סתירה ומחלוקת בין דיסציפלינות מובילים לקרבות אש מופרזים סביב הביקורת וסוגיות אחרות. כפי שביקשתי להראות, רטוריקה אפוקליפטית לדיון בהרס כדור הארץ אינה מצליחה להתמודד עם קונפליקטים ואיומים מקומיים יותר; ועם זאת, אין להכחיש שחוקרים ממגוון רחב של דיסציפלינות אכן מבקשים לדון בשאלת הדאגה – כיצד להפגין אחריות ודאגה כלפי האובייקטים של הידע שאנו בוחנים, וכלפי העולם שמעבר.

דיונים כאלו ודאי יוכלו להרוויח מתשומת לב שתופנה לדאגה בהתהוות, דהיינו, באמצעות גנאלוגיה של צמיחת המונח כערך מחקרי בלתי מעורער (על אף ביקורות מתמידות של דאגה ושל אמפתיה במדעי הרוח והחברה). מאמר זה אינו המקום לפרוס מהלך היסטורי כזה. במקום זאת, מטרתי היא להעמיד בסימן שאלה כמה הנחות חוזרות ועיקשות בתחומי מדעי הרוח באשר לאפיסטמולוגיה, לאתיקה ולפוליטיקה של המחקר במדעים המדויקים ובמדעי החברה; לטעון שאומנם כלים אמפיריציסטיים יכולים לשרת מנגנוני פיקוח חברתי, לקדם פעולות של משמוע ושל ייצוב משמעות או תמיכה בסטטוס-קוו, אך היישומים שלהם מגוונים. עיון בשאלת הסובייקט, האמת או ההיסטוריה יכול לעלות בקנה אחד עם עמדה של דאגה ואחריות כלפי מושאי הידע שלנו וכלפי העולם החברתי והטבעי; ביקורת אינה מוכרחה למלא אך ורק תפקיד מערער והרסני, והיא עשויה גם לבטא מחויבות למעקב אחר מבנים חברתיים בתהליכי התהוות; בחינה קפדנית של העולם כפי שהוא נגלה לעין אינה מעידה בהכרח על כניעה לדברים **כפי שהם**.

המחלקה לאנגלית, אוניברסיטת פנסילבניה

על שירת הסירנה ועדשת המיקרוסקופ: דונה הראווי

בין ביקורת לפוסט־ביקורת*

יוני ליבנה

בחרנו לכלול בגיליון זה מאמר מתורגם מאת הת'ר לאב, המאיר פנים מוכרות פחות בעבודתה של דונה הראווי – תאורטיקנית ומבקרת פמיניסטית רב־תחומית. החיבור שזכה לתהודה הרחבה ביותר מבין כתביה של הראווי, והיחיד שתורגם עד כה לעברית, הוא ככל הנראה "מניפסט לסייבורג",¹ המדגים באופן מובהק ופרוגרמטי כיצד הראווי בוחנת ומייצרת קשרים בלתי צפויים בין תאוריות המגדר, המעמד, המדע והטכנולוגיה – בעודה נעה בין ביקורת תרבות, ניתוח פוסט־סטרוקטורליסטי של קטגוריות חברתיות ומחווה לז'אנר המדע הבדיוני. המניפסט היה גם מקור השראה לדיונה של מורן אריה בשירתה של אפרת מישורי, הנכלל בגיליון זה.² אך מאמרה של לאב מתמקד בעבודות אחרות של הראווי, משנות השמונים והתשעים של המאה העשרים, שבהן חקרה מכיוון פמיניסטי ואנטי־גזעני את המושג ההיסטורי והתרבותי "אובייקטיביות מדעית". העניין שלנו במאמרה של לאב הוא במתח העולה ממנו בין ביקורת לפוסט־ביקורת, כשם הספר שבו נכלל,³ וכלב הדיון העכשווי במושג הביקורת והמחשבה שאחריה. דיון זה קשור גם, כמובן, בניסיון ביקורת הספרות בשנים האחרונות לשוב ולהתמקד בפני השטח של הטקסט הספרותי ובמשמעויותיו החומריות, בניגוד לקריאה הפרשנית הסימפטומטית ששלטה בביקורת הספרות בעשורים האחרונים של המאה הקודמת, שהציעה מודל עומק

-
- * מחבר המאמר מודה לקרן עזריאלי על התמיכה ועל ההשתתפות בתוכנית עמיתי עזריאלי.
- 1 דונה הראווי, "מניפסט לסייבורג: מדע, טכנולוגיה ופמיניזם סוציאליסטי בשלהי המאה העשרים", מאנגלית: מריאנה בר, ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר־גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל־ביז'אוי (עורכות), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 277–326.
 - 2 מורן אריה, "לב אחד שבור / בלב אחד שלם": מופעים סייבורגיים בשירת אפרת מישורי", כאן, עמ' 287.
 - 3 Heather Love, "The Temptations: Donna Haraway, Feminist Objectivity, and the Problem of Critique", Elizabeth S. Anker and Rita Felski (eds.), *Critique and Postcritique*, Durham: Duke University Press, 2017, pp. 50-72

דו־שכבתי של הטקסט, וביקשה לחשוף את המצוי מתחת לפני השטח, את מה שהודחק והוצפן בטקסט – מודל המזוהה בעיקר עם פרידריק ג'יימסון.⁴

הת'ר לאב, חוקרת ספרות ותאורטיקנית קווירית, טוענת שצורת הפרשנות המורכבת והדינמית המתגלה בעבודתה של הראוי – בחיבורים כמו *Primate Visions* [להלן: תצפיות של פריקטים], "Situated Knowledges" [להלן: "ידיעות ממוצבות"] ו-"Modest_Witness@Second_Millennium" [להלן: "עדה צנועה"] – ספק נזנחה ונשכחה, ספק הובנה באופן חלקי ומכליל.⁵ במאמרה לאב מציעה דיוקן אינטלקטואלי מחודש של הארווי, המגיב בין היתר להתקבלותה בשדה המחקר הפמיניסטי. שם הראוי נתפסת כמבקרת פוסט-מודרנית של ידע מדעי, וכמי שהסירה את המסווה האידאולוגי מעל המעמד השקוף, הניטרלי והסמכותי של אובייקטיביות מדעית, כמנגנון פיקוח ושליטה חברתית. לאב טוענת שאפיון זה של הראוי מתעלם מביטויים של כבוד והוקרה בכתיבה כלפי האופן שבו מדענים מגדירים את עבודתם. יתרה מכך, הקריאות האלו מתעלמות משאיפתה המוצהרת של הראוי לנסח גרסה פמיניסטית של אובייקטיביות, שאינה מסתפקת בכלים של ניתוח תרבותי, אידאולוגי או לשוני, אלא מאמצת גם ערכים ופרקטיקות של התבוננות הקרובים מאוד לזו המדעית. התעלמות הביקורת מן החתירה של הראוי לנסח גרסה פמיניסטית של אובייקטיביות היא, לפי לאב, המחשה אירונית לכניעת הביקורת ל"פיתויים" שהראוי תיארה כמלכודת אינטלקטואלית ואנליטית: ניסיון להכפיף מציאות עשירה, מתהווה וחסרת יציבות לכדי קוד פרשני אחד.

הראוי, על פי לאב, גיבשה לעצמה צורת התבוננות אמביוולנטית, המשלבת ביקורת ודאגה, היענות וקריאת תיגר, גם ביחס למושא הניתוח וגם ביחס לכלים הפרשניים ששימשו אותה. עצמה כמבקרת הידע המדעי. לאב מבקשת לקרוא מבעד לעיניה של הראוי את הפולמוס העכשווי בשאלת הביקורת המעסיקה חוקרי ספרות ותרבות בשנות האלפיים. בעידן הנוכחי, שבו הקריאה הביקורתית מותקפת כצורה הרסנית ומקטבת של מחקר, ושבו פרשנות עומק אידאולוגית של אובייקטים ושדות תרבותיים מתוארת כצורה פרנואידיית או קונספירטיבית של ניתוח והפקת משמעות,⁶ לאב מתבוננת באופן שבו

4 כתב העת *Representations* הקדיש גיליון מיוחד לדיון במתודות לקריאת "פני השטח" (Surface Reading) כחלופה לקריאה סימפטומטית: Sharon Marcus and Stephen Best (eds.), "The Way We Read Now", special issue, *Representations* 108, 1 (Fall 2009). לתרגום מאמר הפתיחה מאת עורכי הגיליון ראו, סטיבן בסט ושרון מרקוס, "קריאה של פני השטח: מבוא", מאנגלית: שגב עמוסי, אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 17-42.

5 Heather Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007; Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York, NY: Routledge, 1989; Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies* 14, 3 (Fall 1988), p. 578; Donna Haraway, "Modest_Witness@Second_Millennium", *FemaleMan@Meets_OncoMouse*: Feminism and Technoscience, New York, NY: Routledge, 1997, pp. 23-39

6 ראו, איב קוסופסקי סדג'וויק, "קריאה פרנואידיית וקריאה מאחה, או: אתה כל כך פרנואידי, אתה בטח חושב שהמסה הזאת היא עליך", מאנגלית: מאיה מיכאלי, אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 9 (סתיו 2019), עמ' 145-173.

הראווי תיארה, בדיעבד, את המשבר שנקלעו אליו לימודי המדעים והטכנולוגיה כשדה של מחקר ביקורתי, ומפרשת אותו כהקדמה לשיח הפוסט-ביקורתי במדעי הרוח. לדבריה, הראווי מאירה את הנזק הטמון בהיצמדות לניתוח ביקורתי של ידע מדעי ופרקטיקה מדעית – ניתוח שבבסיסו עמדה ספקנית המקבלת פנים נוקשות ודוגמטיות, שאינה מסוגלת לדון עוד בממשות ובעובדות. לפי הראווי, זוהי ביקורת התוקפת ומערערת את עצמה. היא כותבת:

יצאנו לדרך בשאיפה לפתח כלי עוצמתי של דה-קונסטרוקציה; התכוונו להעמיד למבחן את טיעוני האמת של המדע כמעין גוף ערין, כשאנחנו מצביעים על הייחודיות ההיסטורית והרדיקלית – ומשום כך על מה שנתון לוויכוח – בכל שכבה בקליפת הבצל של הבניות מדעיות וטכנולוגיות. והינה, בסופו של דבר, אנחנו מוצאים עצמנו במצב אפיסטמולוגי דמוי טיפול בנזעי חשמל: במקום שתיפתח בפנינו הדרך לשולחן ההימורים הכבדים, לאותה תחרות של הטלת ספק באמיתות מוסכמות, אנחנו מונחים על שולחן הניתוחים, סובלים מהפרעת ריבוי אישיות שהמטנו על עצמנו.⁷

לאב משווה בין הראווי ובין ברונו לאטור, הפילוסוף, הסוציולוג והאנתרופולוג שבעבור שני עשורים, במהלך דומה, לכאורה, היכה על חטא ביחס למתודה הביקורתית שהוא-עצמו ביסס כחוקר מוביל בתחום לימודי המדע והטכנולוגיה. במאמרו רב-ההשפעה "Why Has Critique Run Out of Steam?" תיאר לאטור את המבוי הסתום שהגיעה אליו הביקורת כמתודה אנליטית וכעמדה אתית, לנוכח משבר האקלים והשיח הקונספירטיבי בנוגע להתחממות הגלובלית כעובדה מדעית.⁸ לאטור מזכיר בהקשר זה את שמה של הראווי כמי שהקדימה לנסח את הצורך בכלי תיאור ופרשנות שיחליף את הניתוח הביקורתי של ידע מדעי, ושבמקום לשרת מהלך של ערעור וחשיפה אידאולוגית יסייע לחוקרים מדיסציפלינות נפרדות להגן על מושא המחקר שלהם ולדאוג לו. לשם כך מציע לאטור להניח ליריבות ההיסטורית בין מדענים, הומניסטים וחוקרים חברתיים. לאב משתייכת לזרם חוקרי הספרות והתרבות שנענו לקריאתו של לאטור ותרגמו אותה להקשר ספרותי. בשני מאמרים מוקדמים יותר היא נעזרת בכתביו מראשית המאה ה-21 כדי להציע חלופה לנורמות של קריאה צמודה ופרשנות מעמקים. מתודת הקריאה הספרותית שלאב מציגה פתוחה להשפעות סוציולוגיות של התבוננות וניתוח, ומציעה תפיסה פרשנית נטולת עומק מטפיזי של השדה התרבותי, שבו כל מרכיביו – האנושיים והבלתי אנושיים, הטקסטואליים והחברתיים, הטכנולוגיים והמושגיים –

7 Haraway, "Situated Knowledges", הערה 5 לעיל, עמ' 578. התרגומים כאן ולאורך כל המאמר שלי, אלא אם כן צוין אחרת, י"ל.

8 Bruno Latour, "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", *Critical Inquiry* 30, 2 (Winter 2004), pp. 225-248

ניצבים על אותו מישור של ממשות וחשיבות אונטולוגית.⁹ במאמרה הנוכחי לאב אומנם קוראת את הראוי בראי הנקודות המרכזיות שלאטור מעלה, אך הפעם היא עושה זאת מתוך ביקורת כלפי עמדתו הפוסט־ביקורתית של לאטור, כשהיא מצביעה על הפערים העקרוניים והסגנוניים בינו ובין הראוי: באופן שבו הם מגדירים את מקומם של פולמוס ויריבות אינטלקטואלית בשדה המחקר; ובאופן שבו הם מנסחים את הקשר שבין טבע, מדע ומגדר.

כאמור, לאטור הצביע על השיח האנטי־מדעי שאימצו חוגים שמרניים בימין האמריקני כתולדה – או גרסה וולגרית – של המתודה שהוא־עצמו עזר לבסס ולפתח כסוציולוג ואנתרופולוג.¹⁰ עשרים וחמש שנה לפני ביצעה הראוי מהלך דומה של ביקורת עצמית, וגם היא הסתייגה מ"אמצעי הניתוח החומציים של השיח הביקורתי"; אותם כלים תאורטיים המחלישים את עצם האפשרות לנהל שיח פוליטי ודמוקרטי העוסק במציאות, באמת ובעובדות. "הסרנו את המסווה מעל דוקטרינות האובייקטיביות", היא כותבת ב"ידיעות ממוצבות":

אבל מה שבסופו של דבר יצרנו הוא עוד תירוץ אחד לא ללמוד פיזיקה פוסט־ניוטונית, עוד צידוק אחד לזנוח אותן פרקטיקות פמיניסטיות נושנות, שלימדו אותנו לתקן בעצמנו תקלות ברכב. אלה בלאו הכי רק טקסטים, אז תנו אותם בחזרה לבחורים.¹¹

הראוי, טוענת לאב, הזהירה מצורה מדולדלת ונסוגה של ביקורת פמיניסטית המפנה עורף לידע מדעי וטכנולוגי, אך בסופו של דבר בכך היא משאירה על כנם את יחסי הכוח המגדריים. עם זאת, הראוי גם ביקרה את העיוורון האתני, המגדרי והמעמדי המתגלם בתפיסת האובייקטיביות המדעית כהתבוננות חסרת גוף שאינה מעורבת במציאות. הביקורת הזאת מהדהדת גם בשאיפתה לתרגם להקשר פמיניסטי סגולות מדעיות של התמדה, מחויבות, מיקוד וקונקרטיזם, המתגלמות אף הן בפרקטיקה של תצפית וניסוי. זוהי נקודה משמעותית לפי לאב, מפני שהיא מאירה גם את הסכנה ההפוכה הטמונה בהצעה המאוחרת של לאטור: הפניית עורף למתודה הביקורתית, המתבססת על אפיון צר ומשטיח שלה כעמדה אידאולוגית.

אכן, הראוי התנגדה לרטוריקה הלוחמנית האופיינית לזרם המרכזי בשדה לימודי המדעים (ובין היתר, ללאטור עצמו בעבודותיו המוקדמות), המתבססת על עולם דימויים של קרבות ובריתות, ניצחונות ותבוסות, שמתוכם מגיחה תאוריה דומיננטית המקבלת

9 Heather Love, "Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn", *New Literary History* 41, 2 (Spring 2010), pp. 371-391; Heather Love, "Close Reading and Thin Description", *Public Culture* 25, 3 (71) (September 2013), pp. 401-434

10 בדומה לכך, גם חבר קובל על כך ש"פוליטיקה הזהיות", שהיה שותף לניסוחה בביקורת הספרות והחברה הישראלית, נוצלה בידי הימין באופן שעיוות את משמעותה. חנן חבר, "נגד פוליטיקה הזהיות ומעבר לה: בעקבות קרול ג'ייקובס על הפסנתר", מכאן ז' (ספטמבר 2017), עמ' 443-453. וראו גם מאמרה של קרול ג'ייקובס, "לנגן בפסנתר של ג'יין קמפיון: ביצוע פוליטי", מאנגלית: ניר קדם, מכאן ז' (ספטמבר 2017), עמ' 442-414.

11 Haraway, "Situated Knowledges", הערה 5 לעיל, עמ' 577-578.

מעמד סמכותי של עובדה. ועם זאת, אומרת לאב, הראווי מעולם לא ויתרה על המתודה העיקרית של לימודי המדעים. המעקב אחר התהוות הידע המדעי והטכנולוגי כתהליך מטריאלי היה, מבחינתה, כלי רב-ערך לדיון בהבניית המגדר והגזע כקטגוריות חברתיות. בניגוד ללאטור המאוחר, טוענת לאב, הראווי מעולם לא קידשה תפיסה הרמונית של מחקר ושל הפקת ידע: "זהו בדיוק המתח המתמיד שבין הבניה ודה-קונסטרוקציה", לאב מצטטת את הראווי –

בין מהלכים של זיהוי והגדרה לבין מהלכים חתרניים ומערערים, שאני רואה כעניין אינהרנטי לפמיניזם ולמדע באותה המידה [...]. הן השיח הפמיניסטי והן השיח המדעי הם פרויקטים ביקורתיים המבוססים על השאיפה לערער את יציבותם של מתודות ושל מושאי ידע בשדות כוח מורכבים – לערער ולדמיין אותם מחדש.¹²

במובן זה, עמדתו הפוסט-ביקורתית של לאטור משחזרת את הכשל שהוא-עצמו מייחס למתודה הביקורתית (אפיון צר ומשטיח על בסיס אידאולוגי). לאב, בין היתר, מסתייגת מדרכו לתאר את מלאכת המחקר הפוסט-ביקורתי במונחים סטראוטיפיים של יופי, ישועה ונשיות – כשהוא מדבר על הצורך בשיתוף פעולה ובדיאלוג בין מדענים, מבקרים חברתיים וחוקרי תרבות בהתמודדות עם משבר האקלים ועם השיח האנטי-מדעי. זוהי אינה רק עקיצה כלפי עולם הדימויים האפוקליפטי שלאטור נוקט לתיאור המחקר העכשווי כהתייצבות לצד גאיה, אלת האדמה (בניגוד להראווי, שביקרה באופן שיטתי את הדימוי הנשי והתרבותי של "טבע" כמושא לפיקוח ולשליטה). זוהי אזהרה מהאופן שבו תפיסה אנטי-פולמוסית של מחקר מצדיקה תפיסה הייררכית של ידע ושל מאבקים חברתיים, שבה השאלה הפמיניסטית ניצבת בשולי משבר האקלים או בכפוף אליו.

"להתבונן משום מקום ולהקיף הכול במבט":¹³ הפיתויים כאי-מעורבות

לאב מיישמת אפוא צעד דומה של ערעור ודמיון מחדש: ביחס להתקבלות של הראווי כמבקרת רדיקלית של ידע מדעי בשדה הפמיניסטי; אך גם ביחס לאפשרות ההפוכה, הניסיון לראות בה נציגה מוקדמת של מחקר פוסט-ביקורתי, מתוך עמדת דאגה ומסירות למושא ההתבוננות. הראווי, טוענת לאב, מאפשרת לנו, במבט לאחור, להתרשם מצורה ייחודית של ביקורת תרבות הניזונה מהמתח שבין מחשבה מדעית והומניסטית ובין גישה ביקורתית ופוסט-ביקורתית – בניגוד ללאטור, שבעיניה, נכנע למתיחות הזאת. לשם כך לאב שבה אל ה"פיתויים" כמטפורה פרשנית ומתודולוגית המופיעה בשני חיבורים מאת הראווי.

12 Haraway, *Primate Visions*, הערה 5 לעיל, עמ' 324.

13 Haraway, "Situated Knowledges", הערה 5 לעיל, עמ' 581.

במסה "ידיעות ממוצבות" הראוי דנה בשני "פיתויים" עקרוניים כפתרונות – מדומים ואף על פי כן הכרחיים – לשאלת האובייקטיביות. הפיתוי הראשון מבטא עמדה פוזיטיביסטית המגדירה ידע מדעי כאמת שאינה תלויה במושגים אנושיים, ועל כן שואפת להשתחרר מהטיות אידאולוגיות ומיחסיות תרבותית. כנגדו, הפיתוי השני מאמץ עמדה של ספקנות מתמשכת. בראייה הזאת, ידע מדעי מתפרש רק כהבניה חברתית המאשרת את הסדר הקיים ומקנה מעמד סמכותי לנורמות ולאינטרסים של בעלי הכוח. הראוי דנה בפיתויים הללו כשתי עמדות מקוטבות, שסביבן חג הדיון הפמיניסטי בשאלת האובייקטיביות. לאב מרחיבה את טענתה. על פי לאב, היריבות שבין שתי העמדות והפער בין תצפית מדעית ופרקטיקות של פרשנות טקסטואלית היא מנגנון המייצר צורות מחזוריות של פיצול ומחלוקת – לא רק בין מדענים, חוקרי חברה והומניסטים, אלא גם בקרב הדיסציפלינות עצמן. באור זה היא מציעה להבין גם את המחלוקת שעורר מאמרו של לאטור בקרב חוקרי ספרות ותרבות, בין חסידי הביקורת למתנגדיה.

במבוא לתצפיות של פריקטיס הראוי מרחיבה את היריעה, ומתארת ארבעה "פיתויים": ארבע נקודות מבט מתחרות ביחס לסוגיה התאורטית של הבניה חברתית של ידע מדעי.¹⁴ באמצעות הפיתויים הללו וכנגדם מבקשת הראוי לעקוב אחר האופן שבו פרימטולוגיה – מחקר קופים והתנהגותם – התבססה והשתנתה לאורך המאה ה־20 כשדה מדעי. לאב מתארת את התנודה של הראוי בין הפיתויים כניסוח מוקדם של המתח בין תפיסות ביקורתיות ופוסט־ביקורתיות של מחקר, וכטכניקה פרשנית שאפשרה לה לחמוק מהמלכודת של הכרעה בין עמדה ספקנית לעמדה פוזיטיביסטית ביחס לתפיסה המדעית של ידע ואובייקטיביות.

הפיתוי הראשון שהראוי מציינת מתגלם בעבודותיו של לאטור משנות השבעים והשמונים של המאה העשרים, שבהן ניתח באופן אנתרופולוגי את עבודתם של מדענים ואת ההיבט הסוציולוגי בהתקבלותן של תאוריות מדעיות. אף שמאמרה של לאב מבקר את עמדתו של לאטור, הראוי מזכירה אותו ואת ספרו *Laboratory Life* [להלן: חיי מעבדה] (שחיבר עם סטיב וולגר) כמקור השראה לניתוח כמו־ספרותי של הפרקטיקה המדעית.¹⁵ על פי מאמרה של לאב, ההיבט הבעייתי במתודה של לאטור, כדמות מובילה בתחום לימודי המדעים, נוגע לפיתוי להגדיר ידע מדעי כתופעה רטורית וסוציולוגית בלבד. ועם זאת, נוכל לציין בהערה שדימוי ה"התפתות" מופיע כבר ברשימת ביקורת מוקדמת שהראוי הקדישה ב־1980 לחיי מעבדה – שם היא משבחת את יכולתם של לאטור ושל וולגר כאנתרופולוגים לעמוד בפני הפיתוי לאמץ את האופן האפוליטי והבלתי ביקורתי שמדענים מתארים בו את עבודתם.¹⁶

14 Haraway, *Primate Visions*, הערה 5 לעיל, עמ' 15-1.

Bruno Latour and Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Jonas Salk (ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, [1979] 1986

16 Donna Haraway, "Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts. Bruno Latour and Steve Woolgar" [book review], *History of Science Society* 71, 3 (September 1980), pp. 488-489

הפיתוי השני שהראווי מציינת במבוא לתצפיות של פריקטים הוא ניתוח פמיניסטי ופוסט-קולוניאלי של יחסי הכוחות החברתיים והכלכליים בזירה נתונה, ברוח הביקורת המרקסיסטית. הכיוון הפרשני הזה רלוונטי במיוחד, טוענת הראווי, לדיון בפרימטולוגיה בגרסתה האמריקנית, שבה רוב החוקרים הם אנשים לבנים ואמידים המבצעים את עבודתם באפריקה ובאסיה. נשים, היא מזכירה, החלו להשתלב בתחום כמדעניות רק בעשורים האחרונים של המאה ה-20. אם כן, ניתוח מרקסיסטי מאיר את נקודות העיוורון (או המודעות המתפתחת) של פרימטולוגים מערביים לזיקתה של עבודתם להיסטוריה אימפריאליסטית ולנורמות גזעניות, ומאפשר לדון בהיבט המוסרי של העבודה המדעית ובקריטריונים המגדירים צורה הולמת של מחקר. עם זאת, התבוננות כזאת מוגבלת לסוגיות פוליטיות וכלכליות, ואינה יכולה לומר דבר בנוגע לשאלות ביולוגיות, גנטיות או התנהגותיות בחיי הקופים. היא אינה מאפשרת להראווי לדוּבב את המעורבים הבלתי אנושיים במפגש בין פרימטולוגים וקופים.

הפיתוי השלישי מתגלם באופן שבו מדענים מבינים ומתארים את עבודתם, והוא למעשה הנקודה המרכזית שהוזנחה ונשכחה בקריאות מקובלות של הראווי כמבקרת פמיניסטיית. לטענת לאב, הראווי מסרבת במוצהר להגדיר את הפרקטיקה המדעית ואת האתוס המדעי אך ורק במונחים אידאולוגיים של פיקוח, שליטה והדרה (ברוח הפיתוי השני), כשם שהיא מסרבת להגדיר ידע מדעי אך ורק כתופעה לשונית, רטורית וסוציולוגית (ברוח הפיתוי הראשון). כדי להאזין לאופן שבו מדענים מתארים את עבודתם, "שירת הסירנה" המפתה שלהם, בלשונה של הראווי, וכדי לדבר בשם כחוקרת תרבות עליה לנטרל את ההיבט המתפלמס האגרסיבי של ניתוח ביקורתי; להשעות – באופן זמני, לא מוחלט – את הספק המובנה כלפי אובייקטיביות כמבנה אידאולוגי ואת התנגדותה הפילוסופית לתפיסה של ידע מדעי כשיקוף ישיר של המציאות.

לאב מקדישה קריאה צמודה לפסקה שבה הדיון של הראווי בפיתויים עובר תוך כדי תנופת הכתיבה מניסוח אירוני, השולל את נקודת המוצא של מחקר מדעי (היכולת "לפצח" את העולם ולתרגם "את קולם החי של מושאי המחקר", האובייקטים הבלתי האנושיים), להצהרת אמון ושותפות דרך עם הפרימטולוגים: "אני מאמינה לאותם חוקרים", כותבת הראווי, "מאמינה במובן עמוק זה שבו חיי הדמיון והאינטלקט שלי, המחויבות המקצועית והמעורבות הפוליטית שלי בעולם, מגיבים ונענים לעיונים המדעיים הללו".¹⁷ זהו, לטענת לאב, ניסוח מוקדם של עמדה פוסט-ביקורתית, המבטאת מחויבות וקרבה לאתוס של מחקר מדעי בלי להתפתות להסכמה גורפת, נטולת ספק, לאקסיומות המדעיות על האופן שבו עובדות "מתגלות" (או "מיוצרות", במונחים ביקורתיים).

באמצעות הדיוקן הזה של הראווי, לאב כמו מתפלמסת עם הפוטנציאל הדוגמטי של ניתוח ביקורתי ופוסט-ביקורתי כאחד. הראווי, לפי לאב, היא הוכחה לכוחה המפרה של "התפתות" לכלים פרשניים שונים (בניגוד לפיתוי להיצמד למתודה אחת ולהכריז מלחמה על מתחרותיה). לאב מקשרת את הנקודה הזאת להשכלה המדעית והביולוגית של הראווי מראשית דרכה כחוקרת – אך גם ליכולתה להשתמש בכלים הומניסטיים וביקורתיים

17 Haraway, *Primate Visions*, הערה 5 לעיל, עמ' 8.

(דה־קונסטרוקציה וניתוח אידאולוגי, נרטיבי או לשוני) לצורך ייצוב משמעות, ולא רק כאמצעי התקפה וערעור. ואכן, העושר המתודולוגי שעמד לרשות הראווי, טוענת לאב, הוא שאפשר לה לבסס עמדה אידאולוגית ומושגית פתוחה, דינמית וניסיונית. בדומה לאפיון הדינמי אך המתייציב של "פיתויים" כמטפורה פרשנית, לאב מזהה בכתבי הראווי תנועה בין מובנים חלופיים של "אובייקטיביות", שאינם מתמצים רק באפיונה הביקורתי כעמדת התבוננות שקופה, ניטרלית וסמכותית. ליתר דיוק, הדיון בפרקטיקה של תצפית ממושכת בבעלי חיים הוביל את הראווי לתאר הבניה חברתית של ידע מדעי לא רק במונחים של כוח ודיכוי, אלא גם במונחי המסירות, האינטימיות והדו־קיום המעורבים בעבודתם של פרימטולוגים. "כל תהליך של הפקת ידע מחייב", כותבת לאב, "פשרה עם היסטוריות רבות ומרובות ויציאה אל הלא נודע בעולם של אי־צדק: הראווי מתקשת שהקביעה הזאת תקפה באותה המידה לעבודת השדה בפרימטולוגיה ולפמיניזם פוסט־מודרני"¹⁸.

הפיתוי הרביעי שהראווי מזכירה במבוא לתצפיות של פריקטים מגדיר את האתגר הראשי שהיא מתמודדת איתו בספרה: "הפיתוי לבחון תמיד מבעד לעדשת המיקרוסקופ [...] את החלקים הקטנים בהיסטוריות המורכבות של מגדר ושל גזע בתהליך הבנייתו של המדע המודרני"¹⁹ – כלומר, המעקב אחר מגדר, גזע ומדע כמנגנונים שלובים של הבניה חברתית. גישה כזאת מבטאת קריאת תיגר כפולה מצד הראווי: על הגדרה מופשטת של אובייקטיביות מדעית; ועל ניתוח ביקורתי וסוציולוגי של ידע מדעי, המתעלם מהסוגיה של מגדר וזהות אתנית. הראווי מראה, למשל, כיצד הגיבו חוקרות (שהחלו להשתלב בשדה הפרימולוגיה משנות השישים של המאה העשרים) לתאוריות קיימות בתחום, שנטו לפרש את חיי הקופים בלהקה בראי תפיסה תרבותית של דומיננטיות גברית ופסיביות נשית.

עם זאת, הראווי מעידה על הסכנה הטמונה בקיבוע הגישה הזאת כמסגרת הפרשנות הראשית: זוהי התייחסות למגדר ולגזע כמעין זכוכית מגדלת בעדשת מיקרוסקופ – כאילו היו כלי עזר שקוף וניטרלי להתבונן מבעדו במושא המחקר, ולא קטגוריות חברתיות הכפופות בעצמן להשתנות מתמדת ולריבוי פנים. זוהי אפוא התפתות לפרספקטיבה שהיא לכאורה חיצונית ובלתי מעורבת, המעלה על הדעת את האופן שבו הראווי תיארה במקום אחר דווקא את המבט המדעי בגרסתו המופשטת: "תחבולה אלוהית" המאפשרת "להתבונן משום מקום ולהקיף הכול במבט"²⁰.

18 הת'ר לאב, "הפיתויים: דונה הראווי, אובייקטיביות פמיניסטית ובעיית הביקורת", מאנגלית: יוני ליבנה, כאן, עמ' 229.

19 Haraway, *Primate Visions*, הערה 5 לעיל, עמ' 8.

20 Haraway, "Situated Knowledges", הערה 5 לעיל, עמ' 581. בספר תצפיות של פריקטים מאמצת הראווי, בין היתר, טכניקה פרשנית ברוח הולדת הקליניקה של מישל פוקו, שתורגם לאנגלית ב־1973, ובייחוד ברוח האופן הנרטיבי שבו פוקו מתאר את הבניית המבט הרפואי. מישל פוקו, הולדת הקליניקה: ארכיאולוגיה של המבט הרפואי, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2008.

בתחילת מאמרה לאב מציינת את מעמדה הנערץ של הראווי בעיני חוקרים ביקורתיים במדעי הרוח, שהוקירו את מחויבותה לשינוי חברתי ולערעור אפיסטמולוגי (כחוקרת שתחומי העיסוק שלה מתמקדים דווקא בשאלות מדעיות, טכנולוגיות ואקולוגיות). אך כיצד הגיבה הקהילה המדעית לתצפיות של פריקטים? לאב אומנם מדגישה את היבטי הפתיחות והנדיבות של הראווי כלפי מושאי הביקורת והמחקר שלה, אך הראווי עצמה העידה, כעשור לאחר פרסום ספרה, שברוב הסקירות הביקורתיות שהקדישו לו פרימטולוגים בכתבי העת הוא התקבל בהסתייגות, בעוינות או בחוסר הבנה. לדעת הראווי, רוב הפרימטולוגים שפגשה פנים אל פנים לא קראו בספרה, אף שהיו מודעים למחלוקת סביבו. חוקרים בכירים בתחום כתבו עליו כמעט תמיד בזעם ובחוסר תום לב. "הם הרגישו מותקפים ומנוודים", היא אומרת.²¹

לפי הראווי, תצפיות של פריקטים נתפס כחלק מ"מלחמות המדעים" — הכינוי לפולמוס האינטלקטואלי והתקשורתי שניטש בין אנשי מדע לבין פילוסופים וחוקרי תרבות פוסט־מודרניים, שהגיע לשיאו בשנות התשעים של המאה העשרים. בריאיון מאוחר יותר (שבו היא מתנגדת לקשר בין "פוסט־אמת" כעיקרון רטורי ותרבותי ובין עמדתה כחוקרת) הראווי מזכירה אירוע מראשית שנות התשעים, שבו היא ולאטור התארחו בכנס פרימטולוגי ונשאלו אם הם מאמינים בקיומה של מציאות. השאלה הזאת, היא מספרת, הדהימה אותה, כעדות להיבט הכמו־תאולוגי של "מלחמות המדעים", שעל פיו עמדה מדעית או ביקורתית נשפטת במונחים של כפירה ואמונה.²² אך כאמור, הראווי עצמה מבצעת מעין הצהרת אמונה במבוא לתצפיות של פריקטים. לאב אינה מתייחסת לתופעה הרטורית הזאת, אך הדהודה של מלחמת הדתות ניכר גם באופן שבו הראווי מתארת באירוניה עצמית את דור החוקרים שלימודי המדעים התגבשו סביבו כשדה מחקר כמי שהסתערו על "טיעוני האמת של המדע כמעין גוף עוין".²³

עצם הכותרת "תצפיות של פריקטים" מרמזת, כך אני סבור, להיבט חזיוני – כמו־פתולוגי או נבואי – בפרקטיקה של תצפית מדעית. ואכן, במבוא לספרה מופיעים כמה וכמה טיעונים וניסוחים המסמנים את העמדה הפרובוקטיבית והכמו־איקונוקלסטית שממנה תצפיות של פריקטים יוצא לדרכו. למשל, בהשפעת אדוארד סעיד, הראווי מאפיינת פרימטולוגיה – או לפחות את ראשית דרכה – כ"אורינטליזם קופי" (Primatology "is Simian Orientalism").²⁴ במובן נוקב יותר, הראווי מציעה לבחון עובדות מדעיות (ועובדות בכלל) כז'אנר סיפורי הבנוי כעדות להתנסות ומתגבש בכפוף לחוקים קבועים

Donna Haraway, "Primatology", *How Like a Leaf: An Interview with Thyra Nichols* 21
Goodeve, New York, NY: Routledge, 2009, p. 56

Moira Weigel, "Feminist Cyborg Scholar Donna Haraway: 'The Disorder of Our Era Isn't Necessary'", *The Guardian* (20/6/2019), <https://www.theguardian.com/world/2019/jun/20/donna-haraway-interview-cyborg-manifesto-post-truth>

23 Haraway, "Situated Knowledges" הערה 5 לעיל, עמ' 578.

24 Haraway, *Primate Visions*, הערה 5 לעיל, עמ' 10.

ומגבלות ייחודיות. "לא כל דבר יכול להגיח ולהיווצר כעובדה [מדעית]", היא מדגישה, "לא כל דבר יכול להיראות או להיעשות – ולפיכך להיות מדובר ומסופר".²⁵ אני מעז להניח שהכיוון הפרובוקטיבי ביותר – לפרימטולוגים – שהראוי מיישמת בספרה טמון, ככל הנראה, בעצם ההשוואה בין מחקר מדעי למדע בדיוני (ותרבות פופולרית), כשני שדות נרטיביים העוסקים במוצא המין האנושי ובעתידו על סמך התבוננות בגופם של קופים.

לאב אינה מתייחסת לנקודות הללו במאמרה, אף שהיא מזכירה את הפרק המוכר ביותר בספרה של הראוי – "Teddy Bear Patriarchy" – כ"דוגמה מופתית לביקורת תרבות ולניתוח אידאולוגי".²⁶ על פניו, נדמה שלאב נכנעת לפיתוי השלישי שהראוי תיארה: נטרול המבט הביקורתי מתוך נדיבות וכבוד כלפי מושא הפרשנות; היקסמות מ"שירת הסירנה" של הראוי עצמה, והסתפקות בתיאור חוזר של האופן שבו הראוי מגדירה את עבודתה ואת עמדותיה. הספר תצפיות של פריקטסים (או לפחות, חלקים מרכזיים מתוכו) יכול להיקרא כדוגמה מובהקת לביקורת תרבות פולמוסית ומקעקעת – זו שתקפו שני התאורטיקנים הבולטים בשיח הפוסט־ביקורתי: איב קוסופסקי סדג'וויק, שטבעה את המונח "קריאה פרנאודית" לתיאור פרשנות המתרכזת בחשיפה אידאולוגית של מבני כוח ודיכוי מובלעים באובייקטים תרבותיים, המייצרת קריאות רפטיביביות וחסרות חידוש;²⁷ ולאטור, בהסתייגותו הדומה ממה שהוא תופס כעמדה ביקורתית קונספירטיבית והרסנית, התוקפת את מעמדו העובדתי של מושא הביקורת ובה־בעת מתייחסת באופן דוגמטי ונטול ספקות לסדר החברתי שהיא מתיימרת לחשוף כעובדה. בפועל, לאב מציגה את הראוי כמי שהקדימה לנסח מהלך כזה של ביקורת עצמית ביחס לתחום שהיא עצמה צמחה בו, שכבר עונה לטענות ברוח לאטור וסדג'וויק. כתשובה לאפיון הביקורת כהכרעה וכנקיטת עמדה חד־משמעית, בין עמדה ספקנית לדוגמטית או בין עמדה לוחמנית למעורערת, חיבורים כמו תצפיות של פריקטסים ו"עדה צנועה" מיישמים מתודה של התבוננות דו־כיוונית ובו־זמנית במושא הפרשנות ובכלי הפרשנות. בהמשך לדימוי ההתבוננות הביקורתית מבעד לעדשת המיקרוסקופ, נוכל לומר שהראוי מדגישה את קשרי הגומלין שבין שני צידי העדשה – הצופה והנצפה, המבקר והמבוקר. הגדרה ביקורתית של אובייקטיביות כעמדת התבוננות חיצונית ובלתי מעורבת מעמידה למבחן אנלוגי גם את הביקורת וגם את היחס המקדש או הממילאי לכלים ולמושגים המשרתים אותה. ניתוח יחסי הכוח המגדריים בשדה כלשהו (מחקר פרימטולוגי של חי קופים, במקרה הזה) מאיר בו־בזמן את הנורמות המגדריות שהביקורת עצמה מתעצבת מתוכן ואת הפרקטיקות של מיון והגדרה שהיא מפעילה. לחלופין, הנכונות לעקוב (גם) אחר ההיבטים החברתיים של אמפתיה, מסירות ודו־קיום המתגלמים בתצפית מדעית מאפשרת לביקורת לממש ולפתח צורות אינטימיות וקשובות יותר של ניתוח תרבותי.

25 שם, עמ' 4.

26 לאב, הערה 18 לעיל, עמ' 229.

27 קוסופסקי סדג'וויק, הערה 6 לעיל.

באופן ספציפי, נראה שלאב מאמצת את העיקרון של "קריאה אוצרותית", שבו היא דנה לקראת סיום מאמרה. "קריאה אוצרותית" היא השם שמציע חוקר הספרות האמריקני נתן ק' הנסלי למתודה פרשנית המשלבת בין גישה ביקורתית לפוסט-ביקורתית; בין אתוס של מחויבות לבין שינוי חברתי לצורות ניתוח המבקשות להאיר את עושרו ומורכבותו של אובייקט הפרשנות (ולהגן עליו מההיבטים המשטיחים או המקעקעים של פרשנות אידאולוגית ואנטי-נורמטיבית).²⁸ "מטרת", כותב הנסלי –

היא לשמור על עמדה "פרנואידי" (במונחה של איב סדג'וויק) או ביקורתית בנוגע לאלמנט היסטורית (פוליטיקה) ובמסגרת קריאה חיצונית – ובו-בזמן לאמץ אתוס של קריאה "מאחה" או פרשנות לכף זכות בקריאה מבפנים, ביחס לאובייקטים האינדיבידואליים שעל הפרק.²⁹

לאב מאמצת את הכיוון הזה מבחינה תמטית ומבנית. בקריאתה בעבודותיה של הראווי "מבפנים" היא עוקבת אחר רטוריקה של דאגה ומחויבות למושא המחקר מצד הראווי (המבשרת את השיח הפוסט-ביקורתי בשנות האלפיים או מתחדדת בעזרתו). ובקריאתה ה"חיצונית", המרחיבה את המבט מהתבוננות במושא הפרשנות הישיר להקשרים פוליטיים ותרבותיים מקיפים יותר, לאב דנה בתרבות הפולמוס סביב שאלות מתודולוגיות. את הוויכוח בין חסידי הביקורת למתנגדיה במדעי הרוח (או "מלחמת הקריאות", כפי שהנסלי מכנה אותה) היא מתארת כהד ליריבות היסטורית בין מדענים, הומניסטים וחוקרים חברתיים, כמנגנון שמתוכו דיסציפלינות אקדמיות מתעצבות ומתפצלות. בו-בזמן, לאב מתארת את "מלחמת הקריאות" כביטוי להתנגשות בין אסטרטגיות שונות – של היענות, דחייה או פשרה – ביחס לתפיסה נאו-ליברלית, א-פוליטית של מחקר; וביחס לאפשרות לאמץ צורות כמו-מדעיות וכמו-טכנולוגיות של עיון ופרשנות.

לקראת סיום, נשוב לרגע לדימוי ההאזנה לשירת הסירנה של המדענים, שבעזרתו מתארת הראווי את הפיתוי להשעות את עמדת השיפוט והביקורת כלפי האופן שבו הם מגדירים מחקר מדעי. מעבר לכך שהראווי מדמה פרימטולוגים ליצורי כלאיים מיתולוגיים, דמויות נשיות ומפתות, היא משחזרת ברגע הזה מהלך כמעט קלאסי של הגנה על הטקסט הפואטי דווקא: מפני ביקורת רציונליסטית, מפני שיפוט מימטי, עובדתי וכמו-מדעי. לאב מציעה בסיום מאמרה לגבש פרשנות גנאלוגית של "אמפתיה" ו"דאגה" כערכים הומניסטיים בלתי מעורערים. אך בבחירתה להתמקד ב"פיתויים" כמטפורה פרשנית ובאפיון מלאכת המחקר והפרשנות כתנועה מתמדת בין כניעה לפיתוי ועמידה בפניו, היא גם מצטרפת (ומצרפת את הראווי) למסורת אפולוגית של משוררים ומבקרי

Nathan K. Hensley, "Curatorial Reading and Endless War", *Victorian Studies* 56, 1 28 (Autumn 2013), pp. 59-83. בחירתו של הנסלי במונח "קריאה אוצרותית" (curatorial reading), לדבריו, נעזרת במתח שבין הדימוי הביקורתי של אוצרות כעמדה מפקחת ונורמטיבית לבין המשמעויות האחרות והרדומות של אוצרות, כעמדה של שימור, דאגה וטיפול (המתגלמות בשם הפועל הלטיני curare). ראו עמ' 64 במאמר.

ספרות בעידן המודרני, שדיברו בשבחו של עונג כדרך להצדיק קריאה שאינה מתמקדת בתכניו של הטקסט הספרותי, בטענותיו או בעומק הפרשני שאפשר לחלץ ממנו. עם זאת, אפשר להבין את העונג גם במונחים פוסט־ביקורתיים, כניסיון להתקרב אל הטקסט דרך האפקט שהוא מעורר בנו, דרך הקשבה לצליליו וניסיון לחוש את חומריותו, בלי למהר לפרשו או לבקרו.

בדברה על הפיתוי להאזין לשירת הסירנה של טקסטים מדעיים הארווי מתנגדת להתבוננות מדעית המאפיינת את הטבע ומבנה אותו כאובייקט לפיקוח, לניצול ולכריית משאבים. בכך היא מאירה את האפשרות לקרוא את הטקסטים הללו באופן ספרותי, פואטי, שירי – אם כדי להגן עליהם מפני המבט הביקורתי ומפני הניתוח האידאולוגי שהיא עצמה מוציאה לפועל, ואם כדי לסמן דבר־מה נוסף המורגש בטקסט, שטרם קיבל צורה מוגדרת ומובהקת של ידע, של טענה סמנטית או של נורמה תרבותית.

תפיסה "פרנואידי" או קונספירטיבית של פרשנות מנסחת את הדבר הזה כמבנה עומק אידאולוגי – המובלע בטקסט ומבצבץ מתוכו כתפיסת מציאות כוזבת, שהביקורת מזהה ומערערת. מבקרי ספרות ושירה מודרניים כינו זאת במילה אחרת: עונג – אירוע ותכלית כשלעצמם. אך קריאות עכשוויות פוסט־ביקורתיות מבקשות להציג את העונג באופן אחר – לא כניסיון לבודד את המעשה האומנותי ולנתק אותו מן הממשות, אלא דווקא כדרך לאפשר ללשון ולמעשה האומנותי לגעת בממשות, ללכוד את הממד האפקטיבי שבקריאה כממד גופני, ולחצות את החיץ שבין הרטוריקה לעובדה, שבין הלשון לממשות. את ההגנה על העונג המתגלם בקריאה נוכל לפגוש בטקסטים תאורטיים עכשוויים. כך, למשל, מבקר הספרות ג'ונתן קאלר מציע בספרו *Theory of the Lyric* שיבה לקריאות פואטיות העוקבות אחר האופן המוזיקלי והביצועי שבו שירה לירית מפעילה את קוראיה, בניגוד לנורמה של קריאות פרשניות ומימטיות.³⁰ קו מרכזי העובר לאורך ספרו מתייחס לאופן הרטורי שבו טקסטים ליריים חושפים את עצמם, כביכול, לקריאה חשדנית וביקורתית, בכך שהם קוראים תיגר על מגבלות המציאות וחוקי הטבע, ודווקא כך מושכים את תשומת הלב לדפוסים (ריתמיים, מצלוליים, פיגורטיביים וויזואליים), ומעצימים את הממד הגופני והאפקטיבי בקריאה.

זהו גם דגם המחשבה הסינתטית שמציעה הראווי, המייצר אזורי כלאיים בין מחשבה מדעית למחשבה אתית, בין אדם, מכונה וחיה, כפי שהיא מציעה במושג הסייבורג. הסייבורג מערער על ההבחנה בין אנושי ללא אנושי, מציג את המכונה כמחוברת לאינטימי ביותר, לחושי ולגופני, וכורך את החשיבה המדעית בחשיבה הפמיניסטית. הראווי, כפי שלאב מציגה אותה, מדגימה תנודה דומה לזו שמציג קאלר, אך ביחס לטקסטים מדעיים. היא מבקשת להאזין למדענים. לקרוא אותם בלשונם, על פי עולם המושגים שלהם – ולא רק לחשוף את סתרי יצירתם. עם זאת, באותה שעה היא מפירה את הקוד הזה: היא בוחנת טקסטים מדעיים מבעד לעדשת המיקרוסקופ הביקורתי, היא עוקבת אחר האופן שבו נרטיבים מדעיים מיוצרים ומשתנים, והיא מפעילה עליהם כוח פרשני – בדיעה שגם היא־עצמה נחשפת מצידה השני של עדשת הזכוכית. לפיכך, בניגוד לתפיסה של

Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015 30

אי־יציבות כסימן לחולשה או כהזמנה למתקפה (מדעית או ביקורתית), הראווי ולאב מאירות את הממד הפגיע, החלקי והבלתי ודאי המאפיין כל צורה של הפקת ידע וכל תביעה לאמת: מדעית, ביקורתית או פואטית.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

דיוקן ובעקבותיו

”במכת זנב של לווייתן כצוע“: ריאיון עם אפרת מישורי

ריאינו: מורן אריה, לירון בירן־ניסנהולץ, עידית כהן־אליאסף, יוני ליבנה, נעם קרון, רחל שריינר, חנה סוקר־שווגר

אפרת, אנחנו מגיעים אלייך בהרכב מלא, לאחר חודשיים שבהם שקענו בתוך יצירתך. נראה שחלק מן הפולמוסים הקטנים שהתנהלו בינינו יעלו גם פה, וישתקפו דרך השאלות. בלי ליפול לדיבור מושגי מדי על המעמד הזה, כ”ריאיון”, חשבנו עליו בצורה הכי בסיסית, כפורמט של ”שאלות עם תשובות”.

כל ההתחלה שלי הייתה ממקום של אי־נחת, של ”איזו משוררת אני רוצה להיות” ומה אני רוצה לעשות. אולי לא בצורה מושכלת, אבל זה מה שקרה. לכאורה, יכולתי לכתוב גם שירה רגילה, מסורתית, שהייתה זמינה לי מגיל צעיר, אבל זה לא עשה לי כלום. עד היום זה קורה: ”זו שורה לשיר”, אני אומרת לעצמי, אבל לא הולכת לכתוב אותה, זה לא השיר שלי. אני שמחה לפורמט הריאיון, אני קוראת לעצמי ”שיחולוגית”. אני מאמינה דגולה בדיאלוג, וראיונות נראים לי ממש צורה ספרותית.

אם כן, נמשיך מהמקום הזה של המחשבה על שאלות ותשובות ועל המעמד הזה, והאינטימיות הכרוכה בו. זה נוגע במיני מחשבות שהיו לנו בקשר למתח שקיים אצלך, בין חשיפה מאוד גדולה, לבין מהלכים של הצפנה ושל הצרנה מאוד נוקשה, שיש לה כל מיני אפקטים. זה נוגע גם בתחושה שעל הרבה מהשאלות שאת שואלת בשירה שלך את עונה בתשובות שלא בהכרח חופפות אותן.

אז בואו נגדיר את זה רגע: את המתח הזה בין חשיפה גדולה לבין נוקשות קצת פורמליסטית או קונסטרוקטיבית. קונסטרוקציה, אני נורא אוהבת את זה. אני חושבת שאיכשהו היה לי סוד.

סוד

גְּלִיתִי לְשִׁירָה אֶת הַכֵּל וְהִיא גְּלָתָה לִּי
הֵיטִי בְּמָקוֹם שְׂרֹאִים בּוֹ הַר מְאַחֲרֵי בֵּית
וְרֵאִיתִי יָרֵחַ מְאִיר עַל אֶגֶם בְּמְלוֹא שְׁפִלוֹתוֹ

צָרִיךְ לְשַׁמֵּעַ אֶף אֶחָד
כְּדֵי לְקַהֵב כָּכָה¹

אני חושבת שרואים או מרגישים את הסוד.

נולדתי בטבריה. ובאמת היה הר מאחורי הבית, והיה אגם מלפניו, וראיתי את הירח ואת כל הקווים הבווערים של רמת הגולן. אני זוכרת שרצנו למקלטים ב-1967 והסתכלתי על קווי האש האלה בהרים. ואני, בילדות שלי נחשפתי לדברים שאסור היה להיחשף אליהם. כלומר עברתי התעללות. אפילו לא ידעתי לקרוא לזה בשם. לא הייתה לי פריוילגיה לתבוע את הזכות על המילה הזאת בכלל. רק בגיל חמישים הבנתי שזה מה שקרה. ויש לי אפילו יומן שאימא שלי ז"ל שמרה, שהוא בעצם הספר הראשון שלי. להורים הייתה ספרייה מאוד-מאוד גדולה, אבא שלי היה מנהל תיכון, ואימי הייתה מורה לספרות באותו תיכון. היה לנו בבית קיר שלם שכולו ספרייה ענקית. כתבתי על סטנסילים של בית הספר: "הסוד של הבנים" (הכנסתי את זה לאגף ואנחה). לקחתי קרטון של תחונני לודז'ה לגבר, שעליו מצולם גבר בגופייה ובתחתונים לבנים, ועטפתי בו את הדפים, כדי שיראה כמו כריכה. ציירתי בתוכו איורים מפורטים של ישבנים ואיברי מין, עם חיצים שהובילו לביאורים, כמו סרטוטים של גלילאו גליליי, וכתבתי שורות כמו "גִּין גִּין גִּין / מה אתם חושבים? / גַּה הקו שמפריד בין הביצים". זה היה בכיתה אל"ף, איך שלמדתי לכתוב; עדיין בבלבתי בין האות גימ"ל לזי"ן.

רציתי להסתיר את הספר-יומן הזה במקום הכי גבוה. הגעתי עד המדף השני, פחות או יותר, ודחפתי אותו לתוך הספרייה. ההורים שלי גילו את זה. אימא שלי מאוד צחקה על זה. היא נהגה לכנות אותי "ממזרתא עם פלפל", ולומר "אפרת הייתה תמיד מינית". בדיעבד, זו הייתה היומרה הראשונה שלי לכתוב משהו, להוציא את הסוד מרשותי הפרטית אל העולם שמחוץ להורים שלי, לתוך ספר, לתוך ספרייה. בארת' אומר על אנדי וורהול שהוא מסתיר את הפנים אבל מגלה את הידיים. כך גם אני. תמיד חשבתי שאני מגלה דבר אחד, אבל בעצם הסתרתי משהו אחר. כל הכניסה לסמטוכה הזו, שאני מתוודה על משהו אחד, אבל בעצם כל הזמן קבור מתחת איזה סוד מפעפע, שאין לו מילים. זו באמת יותר תמונה מאשר מילים. זו תחושה. זה הרצון הזה להיות כמו כולם, להביא את הדברים אל השפה הרגילה. אני אתן דוגמה: כל הזמן הרגשתי שיש פער בין השאלות לבין התשובות. השפה עושה הומוגניזציה של חוויית מציאות, בין השאר באמצעות שאלות. השאלה "מה אימא הכינה לארוחת ערב" מניחה שיש אימא, שהיא מכינה ארוחת ערב, שיש שולחן, שיש משפחה ובית. למשל, בספר הראשון יש לי פרק שלם שנקרא "שאלות עם תשובות". כשכתבתי אותו הייתי עסוקה, בין היתר, במחשבה ששאלה ותשובה זה קונסטרוקט לשוני שמטיל צל על חור בהוויה. בפרק מופיעים מקטעים ממוספרים, שכל אחד מהם בנוי מסדרה של שאלות, "מה נזרק שם? כדור [...]" מה נבלע שם? כדור [...]" מה נטען שם? כדור". במקום שהשאלה תרעיד את הוודאויות היא מייצרת את המשלים הלשוני האוטומטי שלה: "מי שמע כאן? כדור / מה נשמע שם? בסדר".

1 אפרת מישורי, "סוד", הוו! כתב עת לספרות 17 (דצמבר 2018), עמ' 264.

עברתי בגיל שבע לתל אביב. ההורים עברו. אבא שלי, יצחק צדקה, התחיל להרצות בחוג לבלשנות כללית, ואימא שלי התקבלה לעבודה כמרכזת צוות לפיתוח תוכניות לימודים חדשות בספרות, יחידה של כתיבת תוכניות לימוד לטעוני טיפוח. עברנו לתוכנית ל', שלימים הפכה לשכונת יוקרה, אבל כשעברנו זה היה זול יותר מנווה אביבים וממעוז אביב. תמיד הרגשתי שונה מאוד מהסביבה. משפחה כזו של "שחורים" – הרבה ילדים, אבא עיראקי. לכולם היה מתג להדליק את האור מהמיטה וחדר נפרד, ואילו אני ישנתי בחדר בלי חלונות, עם שתי אחיותי הקטנות. שתי האחיות הגדולות שלי שוכנו בחדר אחר, והיה עוד חדר שינה להורים. אבא שלי כתב במרפסת, מאחורי דלת הזזה, תמיד ראו אותו מהסלון. ואימא שלי כתבה על שולחן המטבח בלילה, ועישנה.

הייתה להם הוצאת ספרים, תראו, הינה מחקרים בתחביר ובסמנטיקה, ותחביר העברית בימינו – אלה ספרים של אבא שלי, הוא היה מומחה למשפט החד־איברי. והינה מקראות של אימא שלי, ויש פה את הספר שכתבה, ראה שמש, וכל פרקי הספרות לבגרות. הינה ההקדשה של אבא שלי אליי, "ממרחקי אבא". וגם ההקדשה של אימא, "לאפרת החכמה". יש לי שיר, "הבלדה על אפרת החכמה". אימא שלי כתבה לי באחד מימי ההולדת: "בבית קט / מכתב נחרט / יחד לתמיד / אני ואת".

אני זוכרת את החוברת חריזה עליזה שאימא שלי כתבה, ובית הספר לחינוך באוניברסיטת תל אביב הוציא לאור. כשהיא חיברה את חריזה עליזה הייתי בת תשע, התלמידה הראשונה של היחידה בשלבי פיתוחה. אני אראה לכם שיר שכתבתי בחריזה, בעקבות הספר של אימא שלי. אני ממש מתביישת, מה הקרבותי – "ילדת פלא" בכיתה דל"ת שעונה על האספירציות של אימא – רק בשביל החרוז. אחד התרגילים הראשונים היה: "חברו משפטים, שיחרזו עם שמותיהם של ילדים מהכיתה או מהמשפחה". אני, האמצעית מבין חמש בנות, חיברתי את הטקסט הבא:

עינת – חשובה
 מיכל – עצובה
 נועה – שובבה
 חגית – לאכילה
 ואני – סתם רגילה

דן פגיס, שהיה מבאי הבית וראה את השיר הצעיר שלי, לקח אותי יד ביד לגן השעשועים, והסביר לאימא שיש כאן יכולת מיוחדת, בחריגה מהחרוז "va" שבהתחלה (חשובה־עצובה־שובבה) ובבחירה במילה "לאכילה", שמאפשרת לי להיות "סתם רגילה". זה לא רק לחרוג מהחרוז, הוא הבהיר, זה להחליף את התבנית של שמות תואר בתבנית של שם פעולה. כלומר, דה־אוטומטיזציה כפולה, שנותנת משקל לתואר "סתם רגילה".

ולא היית ילדה רגילה.

לא ממש, בכל המובנים לא. גם אם הייתי יכולה להזין טופס בכל הקטגוריות התקניות. הייתי ילדה מאוד פצועה, וחוצץ מזה, איך להגיד, ראיתי מולי עצים תחביריים מגיל אפס.

הקלדתי לאבא שלי מאמרים, כמו ”מה שלום פסוקית הפועל“. יש לו מאמר מאוד ידוע, ”הוא כתב על-החול על-החול על-החול“ – על החול כמשטח כתיבה, כמקום הישיבה של הכותב וכמושא הכתיבה. הייתי חשופה מאוד, בצורה פסיבית ולא רצונית בכלל, לחומרים ספרותיים ולשוניים. זה היה הבית. היו צעקות והיו ריבים בבית, אבל באותה עת אימי הייתה מקריאה לאבא שלי דברים בדרכו לשירותים, והוא לה. היא הייתה לוקחת אותי לכל הכנסים, זו הייתה הדרך להתקרב אליה ולזכות באהבתה בתחרות עם אחיותיי. יש לי יחסי שנאה-אהבה עם הספרות, כי היא הייתה מושיבה אותי איתה בחדר ולפעמים מקליטה או רושמת. נניח, כשהייתי בכיתה דל”ת, היא הקריאה לי שיר של ארז ביטון שהיה גדול על מידותיי, עם הצירוף ”שְׁמֶשׁ מְפַת מְחֹל“, שהיו לו קונוטציות ארוטיות ברורות, ואני זוכרת את עצמי מתפתלת, מבקשת ממנה בדמעות לסגור את הטייפ, והיא כל הזמן דוחפת אותי להגיד מה הדבר הזה, לפרש את זה. היה משהו מאוד פולשני וקשה בחוויה הזאת, אבל גם ספגתי ממנה הרבה ידע ורציתי את האהבה שלה.

התחרינו על האימא הזאת, זה לא היה פשוט. אני הייתי הבת הספרותית. היו תמיד משוררים בבית. אבל כל הברק הפורמליסטי הלשוני הזה לא עזר לנפש השבורה שלי. הוא היה מכשיר, משהו שלמדתי איך לעשות איתו דברים. איך לעשות דברים עם נוסחים קיימים, איך לשבש אותם, איך להביע את עצמי בתוכם. אבא היה מתקן אותי, מְקַרְר! מאז ומתמיד יש לי תחושה שהמילים מפריעות לי לדבר. הוא היה ערביסט. כשהקראתי לו משהו הרגשתי אחרי זה שהלשון נתקעת לי בין השיניים. זאת אומרת, היה משהו בכל העניין של הספרות, שאני חושבת שההיחלצות היחידה לתוך טקסט שהוא שלי הייתה בתוך הפורמטים המאוד מובנים האלה. השפה נתפסה בעיניי כמבנה אוקלידי, מבנה לוגי סגור של הנחות, שבתוכו שתלתי שיבוש או חזרה, עשיתי ”באג“ בתוך המערכת, אמרתי דבר אחד והצלחתי לייצר משמעות הפוכה (”תמיד יש מישהו בבית“). אז היו הרפתקאות כאלה. מרדתי בהורים שלי. חשבתי שכולם כך, כלומר, שכל המורדים בהוריהם מורדים בשפה ובפואטיקה. שפה זה אורגניזם בשבילי. לא הייתה רק שפה בבית. היו הרבה מילים, ודברים אחרים קרו מתחת. התחוללו אנרכיות נוראות מתחת למילים.

הניגוד הזה ליווה אותי. הייתי נשואה לצייר שהיה עושה המון ”גרידים“, צורות גאומטריות וציורים לא-חדירים, דמויי פוסטרים. אהבתי מאוד גרפיקה ואת כל הפלסטיות הזו. כמו שצייר בא ובוחן את הבד, ממשש את הטקסטורה לראות ”איך הוא עשה את זה“, לא משנה מה הנושא, עירום או כד, כך אני ניגשתי לשיר. יכולתי לייצר תוכן בממדים המשניים, הלא-פיגורטיביים. ואם נשווה את זה לשפה, אז אתם יושבים פה ואני אגיד: קוראים לי אפרת. אז מה? אתם יודעים עליי המון דרך המימיקה, דרך תנוחת הגוף שלי. רק דרך האיכויות של השפה, ה”איך“ שבו אני מדברת. כל כך הרבה אינפורמציה! נורא רציתי את החלקים הבשרניים האלה של השפה, שמסגירים המון מידע. להסיט את השוליים לשמאל, כמו להטיח את המילים בקיר, בלי לומר. להביא את כל החלק הזה של המבניות שלה. זרקתי את השירים מעבר לחומת הברזל. היה פה מבצר בבית. הייתי משוררת עם פלסטר על הפה.

את מתכוונת לבית ההורים או לבית שבנית לך כשבגרת? את מתכוונת ליעקב מישורי? כן, בפירוש, לבית שבנית עם יעקב.

השירה שלך השתנתה אחרי הזוגיות עם יעקב מישורי?

לכתוב התחלתי עוד לפני החתונה, שלושה שירים. באתי הביתה ואימא שלי ישר אמרה לי: "לא! זה לא שיר! אני אתן לך דוגמה מה זה שיר, שהקצב שלו תואם את ההרגשה", וציטטה שבר חלום כתוב שלה. בעיניה יועדתי להיות חוקרת. כתבתי לה קצת במקראות שפרסמה, ופתאום הגעתי לשלושה שירים שלי. עד היום זה מדהים אותי שכבר אז הייתי עסוקה מאוד במבנה. כתבתי את "בת הים הקטנה", וגם היה שיר שאני לא ממש זוכרת, אבל זה היה משהו כמו: "אני רוצה להיות כמו אופק רך / נמתח כמו בצק טרי / מריח כמו עור של תינוק". אני זוכרת את הפעלים "נמתח", "מריח", שדרך החיתוך הגרפי רציתי לאפשר להם להיות דר-כיווניים. רציתי להזיז אותם, שיהיו שייכים לשורה הקודמת, אבל חשוב היה לי שגם ימשיכו הלאה. יצרתי מערך צורני משובלל. היום אני יודעת שמתחת לאסתטיקה קברתי סוד. אסור היה בכלל לדבר על רגש ישירות, זה היה הכלל. כלל של יעקב.

איך היה המעבר מהבית אל יעקב? חשבנו שאת מדברת על בית ההורים ולפתע אנחנו מבינים שאת מדברת על יעקב.

הסוד שכפל את עצמו, שחזרתי. הלכתי הכי רחוק, ומצאתי את עצמי בבית. עוד לא ידעתי מי אני. בחרתי מישהו שהוא צייר, נאה, אשכנזי, לפי טבלת תכונות, כמו של ויקיפדיה. לא הייתה שום התאמה אמיתית, בחרתי "אישי ישיר". עשיתי "וי" על דרכון, נכנסתי לאיזו מיטת סדום של "1+", שלא אומרים ישירות דברים. "זה לא בכי. / זה חומר גלם: / אני מרעידה את תפקידי כמו ציפור את נוצותיה, / ומה שערוך על אברי ההמראה - / דומה לי, אך אינו אני". לא בוכים. אין לבכות. זה גם היה פתרון אדיר, כי הייתי במצב לא טוב. ממש. ופתאום זה נתן לי חגורת בטן כזו. אני אומרת לתלמידים שלי "למזוג", לא "לשפוף". נעם [פרתום] "שופכת". אני אוקיינית כמוה, מי התהום שלי אין-סופיים, אני מרגישה הזדהות איתה כי אני רוצה לדבר עוד ועוד, אבל בסופו של דבר אני מדברת מתוך פייה צרה מאוד.

אנחנו רוצים להגיב למשהו שאמרת. זאת בין הילדות שלך לבין מערכת היחסים הזוגית. נראה שביניהם נע הסוד, אז בואי נחזור אל הסוד. אם מגיל מאוד צעיר את המשוררת של הבית, ומעודדים אותך באיזושהי צורה לכתוב -

לא הייתי המשוררת של הבית. הייתי הבת המוכשרת, הספרותית, החכמה. אולי הייתי פיתום של אימא, ילדת הפלא שנשלחה אל הגברים המשוררים שהיא העריצה. לכתוב כן, לא שירה. זה היה איום גדול מאוד - השירה, והיא התקבלה בדממה. ההורים שלי והמשפחה שלי לא היו כמעט באף טקס שזכיתי בו. אימא שלי עזבה את הבית בגיל חמישים, והפכה להיות בת הזוג של המשורר בן-ציון תומר עד שנפטר. היא העריצה משוררים, ולא התאים לה שהבת המוכשרת והיפה שלה תכתוב שירה... לשרת, לכתוב

ביקורת ומחקר – זה כן. היא הייתה אימא מאוד קשה. וגם אסור היה לבכות, ממש לא. וכן, ברגעי מצוקה וקושי, היא שלחה אותי לכתוב. כי היא לא הכילה שום דבר. ”תכתבי, תכתבי“. הרגשתי שמגרשים אותי למשחקיי. ”מגורש אל משחקיו“ [מתוך השיר ”ששש“]. ”תכתבי, תכתבי“. כאילו אמרה לי: ”תשימי את זה שם“. זה היה המיטב שהייתה יכולה לתת. היא נפטרה לפני שנתיים. מעולם לא הסכימה לתת את הדעת על העניין של ההתעללות. אני בטיפולים כל החיים, בין היתר פסיכואנליזה עשר שנים. אבא שלי דמנטי, בן מאה. אני לא בקשר איתו. אימא שלי, אימהות הייתה הפצע שלה. היה לה חשוב להוכיח שהיא לא אימא רעה, זה היה התסביך שלה. אז גם אסור היה להגיד כלום, בעצם. אסור היה להגיד עליה כלום, כי היא הייתה יתומה. היא חיפשה בבנות שלה תיקוף לאימהות המושלמת שלה. היא הייתה בת למשפחה מאוד טובה, אבל אימא שלה אושפזה בבית חולים לחולי נפש בירושלים כשהייתה בת שמונה חודשים. היא גדלה אצל הסבתא והסבא, עם הדודים והדודות, ולא הייתה לה תמונה אחת של אימא שלה, עד שהגיעה לגיל ארבעים. כשהסבתא מתה היא הייתה בת שש-עשרה, ולא היה לה איפה להיות. היא ביקרה את אימא שלה בבית המשוגעים, ואימא שלה לא זיהתה אותה. בגיל שמונה-עשרה כבר התחתנה עם אבא שלי, וילדה. היא רצתה ללמוד, והוא אמר: אני אאפשר לך ללמוד. אז הקללות הכי נוראיות שאפשר היה להגיד עליה זה שהיא אימא לא טובה. אני פצתי אותה, כאילו נבעתי מתוך הנשמה הפצועה שלה. אבל היא עוללה דברים מאוד קשים. בפירוש היה שם איסור, והשפה שימשה להסתרה ולא לגילוי. לא לוודוי. מסרתי את הכדור והוא נשאר תמיד אצלי.

את מתארת את השפה כאילו הייתה קיר. דיברת על הספרייה של אבא כקיר, ואחר כך תיארת את החיים עם יעקב כמבצר וכ”קיר ברזל“.

במקום להיות כותל שמטמינים בו פתקים השפה הייתה קיר. בכלל, הנמענים הם קיר חירש-עיוור-אילם. אם הם לא שומעים אני משמיעה, אם הם לא רואים אני מראה. אני מגייסת את כל האמצעים כדי לדחוף משהו לפיתולי המוח הסגורים שלהם, וזה לא עובד. ואני לא מאמינה לקורא שלי או לקוראת שלי וגם לא לשפה. לא היה לי אמון במילים. בכלל. ההצפנה – זה גם קידוד של השפה שלי. שירה היא שפה בתוך שפה. אבל היה הכרח לספח אל הספרות כלים משדות אחרים. הספרות הייתה מהבית, והיא לא סיפקה אותי, הדבר המובן מאליו הזה, גם אם היחיד שהיה לי. **גם הייתה מעורבת בכתיבה הפקרות עמוקה** כי נשלחתי לכתוב במקום לקבל הכלה, חיבוק ונחמה בלתי אמצעיים. היינו חמש אחיות. יש לי שתי אחיות גדולות בהפרש של אחד-עשר חודשים ביניהן, שגדולות ממני בחמש שנים ובשש שנים, ושתי אחיות קטנות, גם יותר צמודות, שההפרש ביני לבין הגדולה הוא שלוש וחצי שנים. **אז אני באמת אמצע, מדיום.** הבכורה פסיכולוגית מצליחה, השנייה ציירת חוזרת בתשובה, ואפילו כתבה שירים. הרביעית מורה לצילום בבצלאל, והוציאה שני ספרים, והחמישית, גם חריפה מאוד, מטפלת באוטיסטים. זה לא כזה נעים, להיות במין דייסת בנות כזאת, שמאז ומתמיד עשו להן הפרד ומשול. לא נתנו לאף אחת מקום. כל אחת הייתה על חשבון האחרת. סכסכו בינינו. אבא שלי דאג כל פעם

לאחות אחת ושלח את האחרות לטפל בה, ואימא שלי כרתה בריתות. היו קואליציות, והיו כיסאות מוזיקליים בקואליציות האלה. לא הצלחנו באמת להתפייס אחרי הנתק. ומעולם לא הייתי איתה, עם אימא שלי, בקשר קרוב באמת. פחדתי ממנה ולא הייתי טבעית. התקיימתי התקיימות שורדת. ולחשוב שכתבתי על עצמי "סתם רגילה". כל הזמן הרכנת הראש הזאת, וחוסר הערך, ומלחמה מתמדת על מלכות ואהבת אם, שהייתה קפריזית, חסוכת אם וקורבן בעצמה. האחות הקטנה היא בחינוך מיוחד, מומחית לאוטוסיסטים. הם מתים על השירים שלי. הם קולטים דברים על ידי חזרה ושינוי, זה פשוט מרתק אותי. היא הייתה שואלת את אחד האוטוסיסטים: "מי אוהב את ערן?" והוא היה עונה, אחרי זה היא הייתה שואלת, "כמה? והתשובה שלו הייתה: "שלוש־עשרה". זה מקסים בעיניי. בשיר 2 במחזור "שאלות עם תשובות" מופיע דיאלוג:

— תִּי אוֹ תִּי?

— תִּי.

— ומה איתך?

— תִּךְ.

— ואיתי?

— נִיךְ.

— נוקם?

— קָם.

— מתי?

— כְּשֶׁבַע.²

זה בא מנמרוד. כשהוא היה שומע "מתי" הוא היה אומר "בשבע". אבא שלי אמר: "איזה יופי, זה גנרי, ככה הם לומדים את הנוסחה. הוא שמע פעם אחת שמופיע 'שבע' אחרי 'מתי', ומבחינתו זאת התשובה". הגוונים האלה של השפה מרתקים אותי. אני גם אוהבת שאנשים מדברים. דיבור חי זה כמו קולנוע בשבילי. אני לא יכולה אפילו להסביר כמה. לא צריכה שיקראו שירה. אני אוהבת כשאנשים מדברים מולי. מאוד־מאוד־מאוד. זאת מוזיקה.

2 אפרת מישורי, "2. [- תִּי אוֹ תִּי]", שירים 1990-1994, תל אביב: הוצאה עצמית, 1994, שער 2, "הנפש האוקלידית: שירים 94-92".

תיארת את השפה כקיר וככלא. מצד אחר, תראי כמה תשוקה לשפה וכמה אפשרויות היא פותחת לפניך.

באמת? כי אני נחנקתי בשפה. עם כל הפעלולים וה”אקרובטיקה” לא הצלחתי להגיד את הסוד הזה. יש לבוקובסקי שורה, ”היא לא הייתה צריכה להוכיח כלום, היא הייתה ההוכחה”. אצלי ההתנהגות של המילים בשיר היא ההוכחה. אני אראה לכם את התמונה של הגבר, ידיד המשפחה, שאני יושבת על ברכיו. זה מסביר המון-המון. יש לי בלדה שנקראת ”בעצמים או לצידם”. וזו הבלדה הראשונה שכתבתי. רצייתי שהקול לא יהיה אילוסטרטיבי למילה, לטקסט. שהוא יחתור תחתם. כלומר, כמו שאומרים למישהו ”אני אוהב אותך”, אבל אפשר להגיד את זה באלימות. אימא שלי הייתה אומרת, ”איזו יפה את”, אבל היא לא ראתה אותי בכלל. ”אפרת, מי שנראה ככה לא יכול להרגיש רע”. כלומר אי אפשר להיראות ככה ולסבול. זה לא יכול להיות.

בגיל חמש היה לי שבר. המחקר שלי על אבות ישורון עוסק בשבר כחווית יסוד ביוגרפית שנדדה אל תל אביב השבורה, לא ידעתי אז כמה השבר נמצא בתוכי. זה היה כתב הגנה על המשורר, שהשברות של הלשון אצלו הן לא ”מס ערך מוסף” עיצובי. זה משהו כל כך פנימי ומבני, קונסטיטוטיובי. והינה פתאום הטראומה הזאת צפה לי. עצם הבריח הימנית שלי נשברה. כלאו לי את יד ימין בגבס, כל הטורסו שלי היה מגובס ורק יד שמאל הייתה משוחררת. עשיתי איזו מניפולציה ודחפתי את האצבע לפה, עם יד ימין בתוך הגבס. עברנו לירושלים לשנה אחת, מטבריה. והעניין הזה של מבנה היה חשוב לי כי הרגשתי דווקא חסרת צורה. התפרקתי מאוד. והייתי צריכה סוג של גבס כל הזמן.

גם יעקב היה סוג של גבס. העצירה בתוך החיים הזוגיים איתו הייתה גבס. וגם העצירה של תנועת המילים בתוך המבנה, של הבית, של השיר. הייתי צריכה להציב בעולם מחוצה לי משהו שלא קשור אליי. פסל, קונסטרוקציה, שיהיה לו מעמד אובייקטיבי. כתבתי כדי ”לקבע סחרחורות”, כמו שאומר רמבו, כדי לתת תוקף אובייקטיבי למשהו הכי סובייקטיבי, הכי נוזלי. לא יכולתי לבוא ולדבר בחופשיות, כי לא קיבלתי שום תמיכה. לא מאמינים לך. ”את לא תשכנעי אותי שכואב לך”. באמת, לא ראיתי חוסר הכלה כזה של כאב ושל זולת. זאת הייתה ילדות מאוד קשה. מאוד-מאוד קשה. ההורים, לא בטוח שדיאגנוזה מקצועית הייתה מוציאה אותם בריאים בנפשם. אני נושאת בתוכי סצנות שמערבות קולות וחוויות שאני מרגישה את אוזלת היד של השפה מלתאר אותן. אי אפשר להבין את זה בכלל. לכן אני צריכה תיאטרון, אני צריכה עוד ממדים. נחנקתי בתוך מה שיש לשפה להציע כאוסף של מילים.

אז גם בבלדה הזו, ”בעצמים או לצידם” – זאת הייתה הפעם הראשונה שהצלחתי להנכיח משהו מהאימה ומהחידלון של הדיאלוג. אני זוכרת איך הבאתי את זה לגבריאל מוקד, והוא התלהב. אימא שלי כתבה על בלדות, ואני נורא אהבתי בלדות בכיתה ח”ת. והמורות לספרות תמיד מתו עליי, זה ברור. שולה גלבוץ הייתה מורה שלי לספרות ולפילוסופיה. עשיתי גם בגרות בפילוסופיה. הייתי מאוהבת בה קשות. ואמרת, אני שומעת את הבלדה הזאת של לורד רנדל (הבלדות הסקוטיות), שומעת אותן בתוך הראש.

כשקראנו את הבלדה, ואת זו שמייד אחריה, "מְדוּעַ רְכַבְתָּ בְּלִיל סְעָרָה עַל גֵּב הַסּוּס
 מִתְמַשֵּׁךְ, / בְּתִי, בְּתִי?" חשבנו על "שר היער" של גתה.
 גם. אבל "הבלדה על אפרת החכמה" והבלדה ב"עצמים או לצידם" זה לורד רנדל:

"אָהָה, מֵאֵין זֶה תְּבוּא, לִוְרֵד רְנָדֵל, בְּנִי שְׁלִי?
 אָהָה, מֵאֵין זֶה תְּבוּא, בְּחוֹר נָאָה נְטוּב שְׁלִי?"
 "הֲרִינִי בָּא מֵעַר עֵב, אִם, חֵשׁ עָשִׂי לִי הַמְשָׁכָב".

שנחשפתי אליו בכיתה חי"ת בתרגומים של אלתרמן. מאוד אהבתי את זה. המחשתי את
 צורת הדיאלוג בבלדות, אבל כדיאלוג ריק. ואגב, הסוס המתמשך או ההיסוס המתמשך
 מן הבלדה שציטטתם, "מְדוּעַ רְכַבְתָּ בְּלִיל סְעָרָה עַל גֵּב הַסּוּס מִתְמַשֵּׁךְ / בְּתִי, בְּתִי? /
 מְדוּעַ רְכַבְתָּ בְּלִיל סְעָרָה עַל גֵּבָהּ סוּס מִתְמַשֵּׁךְ" – מהדהד את ההגדרה של פול ואלרי,
 שהשירה היא היסוס מתמשך בין צליל למשמעות. ואצלי בכלל הטקסט כולו קופץ לפני
 המובן. נקלט בחושים לפני שהתוכן נתפס. ככה אני. זהה בכתיבה בראשי עם גושי טקסט
 מגובשים, מגובסים.

אהבתי מאוד את הבלדות. בתיכון כל הכיתה באה אליי לחדר ללמוד המלט. בימתי
 אז הצגות: עשיתי מקהלה יוונית וכולם עמדו עם טוגות וענפים. ואני הייתי אחשוורוש
 שנכנס בו רוח של אלימלך זורקין מחסמב"ה, והוא אומר: "וולאק, חטפתי עצבים", אוחז
 באיבר המין שלו וממשיך: "הה, אילו נתמוגג, זה גוש בשר מוצק", והחזקתי את הגרב
 בתוך הטייץ. עירבתי את הספרות בתוך החיים, והכיתה צייתה לי. הייתי גם בדרנית,
 זה עבר קצת, ועכשיו זה חזר. הבלדה הזאת הייתה פתאום מין מוצא. גם ליצור שאלה-
 תשובה, דיאלוג שהוא אקולליה ריקה, הדהוד, שאין בו שום דבר: "בעצמים או לצידם".

וגם הדם.

וגם להגיד "דם" הרבה מאוד פעמים, כשהמילה "דם" מופיעה כשלעצמה רק פעם אחת,
 בסוף. למנחם [פרי] היה אז איזה מאמר, "רשימות על ה'אאורה' או לצידה". מכאן
 "בעצמים או לצידם". למדתי תורת הספרות באוניברסיטה. ואז פשוט התחתנתי. ב-MA
 כתבתי את התזה כשנמרוד היה בערסל לצידו.

אפשר לראות בתמונה מוחשית ממש את השפה והצורה בשירה שלך דרך המלחציים של הבית.

בקשר למבני השירה, זה כל כך מורכב. יש לי עקמת בעמוד השדרה. אני ביסלי בפנים, זה
 התאחה לא טוב. מצצתי אצבע, ובלידה שלי, סליחה שאני אומרת את זה, אבל זה כתוב
 גם ב"עֲבָדָה פּוֹלְטִית" [מתוך אֶשָׁה נְשׂוּאָה וְנְשִׁירִים בּוֹדְדִים], חתכו לי, ויצרו נזק בלתי הפיך
 שגרם לי כאבי תופת במשך שנים, עד ששיתקו איזה עצב. אני כמו מין פרידה קאלו.
 העמוד השבור. הציור שלה היה תלוי פה שנים עד שהמטפלת שלי אמרה, "מספיק, תזרקי
 את זה לפח", וזהו. יש שיר שכתבתי מפרידה אליי, שהיא כאילו מקדישה לי שיר. בין
 היתר היא כתבה במשמעת סוריאליסטית שיר שמורכב משמות עצם בלבד.

אפשר לראות איך השירה שלך מתרחבת או מתכווצת בדמותה של פרידה קאלו, שברזל תומך בסנטרה ורצועות לבנות מחזיקות את גופה כסד, ורק שדיה גלויים ומבטה הנוקב. כן, זו התמונה. אחרי הגבס ”דוגמנית הבית“ הורדה אל החצר לצילום. אבי צעק, ”תיישרי את הראש“, ואני לא ידעתי איפה הסנטר בכלל. אחרי השבר בעצם הבריח עולמי חרב עליי. זה אירוע שלא נרשם בשום תודעה מלבד שלי. יש לי פיזית בעיה שלא רואים אותה, לא התייחסתי אליה, הייתי ספורטאית – והיא יצאה החוצה בגדול כשילדתי. הייתי בדיכאון ברמות שאני לא יכולה בכלל להסביר, ואסור היה לי להגיד את זה. לא ידעתי למי להגיד. דיברתי עם ירדנה השכנה. עזבתי לגמרי את הלימודים. כל החברות שלי באוניברסיטה, מה להן וללידה? הן ילדו בכלל עשר שנים אחריי. הייתי אז בת 26 פחות חודש. נמרוד נולד באחד באפריל. אבל **במכת זנב של לוויתן פצוע** – הייתה לי מוטיבציה של פיל – באלומות עצמית שיקמתי את עצמי, חיצונית. הכול היה חזות חיצונית. הערצתי את יעקב, ואסור היה להראות את הפגמים, את השריטות, את הכאב, את הרגש. כמו מחנה עבודה ממש. עברתי ממחנה השמדה למחנה עבודה. אני לא צוחקת. תמיד אומרים, את מגזימה ויש לך מטפורות. אבל אני לא מגזימה. הכול אמיתי.

באיזה גיל הכרתם?

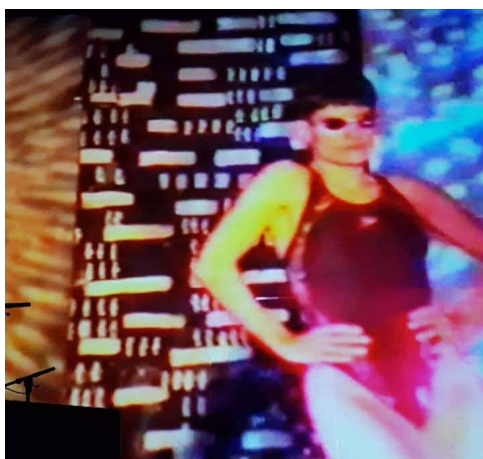
בגיל 24. אחרי שלושה חודשים ידעתי שאני מתחתנת, הוא אמר ”בואי נתחתן לפני שיתחילו הבעיות“. לא הכרתי אותו כל כך. אני לא יכולה להסביר לכם. עשיתי פסיכואנליזה. יש אלף ומשהו דפים שנתתי למכון גנזים, שקראתי להם ”מגילת התלות“. אחרי אני הדוגמנית של השירה התמוטטתי. הצלחתי, והרגשתי תסכול נוראי. הספרות לא הייתה שם כדי לזהות מה עשיתי, ונורא רציתי להראות שאני כמו יעקב. שאני ”קולית“, ושאני בוהמית ומוצלחת. היו סביבנו רק החברים שלו, מבוגרים ממני בהרבה. אמנון דנקנר, תרצה יובל, אלכס אנסקי. היינו באיזה סלון. אני יושבת בדיכאון, מדברת עם איזה פסיכולוג שהיה בין יושבי הסלון והוא אמר לי, ”תראי, זה טבעי שתרגישי לא טוב“. לא היה לי עם מי לדבר, זה לא ייאמן. זה היה חסום לחלוטין.

אני זוכרת, כשהייתי עם יעקב, פקדתי על עצמי ”לרצוח את הנפש“, לא ליצור רווח בין מחשבה ופעולה. לעשות – בלי מורכבות, בלי תסביכים וניתוחים. הוא לא קיבל את התקפי הדיכאון והכעס שלי. פרויד מדבר על דוסטויבסקי והתקפי האפילפסיה שלו, ולי היו התקפים כאלה עם אבא שלי, כי הוא היה משפיל אותי עד עפר. הייתי מתלוננת שאחותי גנבה לי תחתונים, והוא היה אומר, ”את משוגעת, את משוגעת“. והייתי ממש מפרכסת עם קצף בפה, מתקוממת בלי מילים, שוכבת על הרצפה, ורוצה להגיד ולא מצליחה להגיד כלום.

אז לא חייתי במקום קל. לא באתי מ”אני אוהבת אותך“. עכשיו, בשני הקייצים האחרונים, הייתי מעין ”נערת קוקה קולה“. פגשתי את מישל, שליח, נדלקתי עליו עד מעל לראש. הספר הבא שלי ייקרא מישל אגדת קיץ. הצלחתי לראשונה לכתוב מעין ”יומנה של נערה“, הייתי נערת חופים כזו, כל הפה שלי התמלא בממתקים. כתבתי: ”רְצִיטִי לְהַזְמִין הַמְבוּרָגֶר בְּאֶגְדֵיר וְשֵׁבֶסוֹף / מִי שֵׁיטְפֵס בְּמַעְלָה הַמְדְרָגוֹת וְיִפְנֵס / יְהִי אֶתֶר“.

זה אחר לגמרי מ"נאום הסוכרייה" שכתבת בעבר, בתוך הפה הפיזי – הסוכרייה הסגורה בתוך הסד של הפה, החושפת את האופן התובעני שבו התקינה (רקחה?) את המתיקות שבה: "כִּמָּה בְּלַעְתִּי כְּדִי לְהִיּוֹת מְתוֹקָה".

השפה בשבילי היא כמו שילד מביא חול לפה, או כל דבר לפה. זה ממש חומר. זה כמו השלב האוראלי. אני חושבת שנתקעתי שם קצת. קצת הרבה. אני מערבת כאן פסיכולוגיה וענייני מבנים שיריים, אבל עם יעקב היה החלק הזה התובעני והחלק הזה של הנראות. הוא היה אומר: "אנחנו בונים את הנוסטלגיה שלנו". היינו זוג מלכותי. והייתי דופקת הופעות עם הוויניל. זמן וינלים, שיער קצוץ, קשיחות שמחפה על רוך אימתני, וזוהר אימתני שמחפה על אימהות "פול-טיים" בכל המובנים.



עד שהתמוטטתי – ובאתי בטרינינג לפתיחה שלו. הפסיכואנליטיקאית אמרה לי: "די, מספיק. אפשר לבוא גם בטרינינג". אני פרפורמריט טבעית, אני חיית במה. אני לא צריכה בכלל ויניל וכסף וזהב. הייתי הרי עושה הצגות עוד לפני, זה טבעי לי. אני חושבת שעשיתי שריר גדול מדי, מבחינה צורנית.

יעקב ניסה להשפיע עלייך בהקשר הצורני?

אני חושבת שגם הוא הושפע מאוד ממני. הייתי מאזינה לו הרבה. הייתי קוראת. נורא אהבתי שציירים או אומנים פלסטיים מדברים על העבודה. אמרתי, הם מדברים במילים, והעבודה עשויה מקווים וצורות וצבעים. ואצלי השיר עשוי מקווים וצורות וצבעים, ואני מדברת עליו עכשיו במילים.

Thinkerbell: טָפּוּר בְּהַמְשָׁכִים וְשֶׁל קְשׁוֹרְכֵת בְּהַפְסָקוֹת אֶת כּוֹתֶבֶת: "מְתִיזָה מְשֻׁלָּשִׁים בְּכָל מִינֵי צוּרוֹת / עוֹשֶׂה לָהֶם צְרוֹת עוֹשֶׂה לָהֶם צְרוֹת". יש המון "משולשים" בעבודה שלך, עם הייררכיות פנימיות מגוונות: אבא-אימא-אפרת, גבר-אישה-ילד, "הפה", "הפיזי" והרווח שביניהם. התבניות האלו נוכחות ברמה המצלולית, בהקשר התאולוגי-

המיסטי, ובאפקט המנטרה, הכישוף, ההתעלות (ההשבעה?) – בלי לשכוח את הזוויות החדות שבין הצלעות. יש לעבודה שלך שילוש קדוש, שילוש חולין? לא לשכוח גם שאני בת אמצעית בין חמש בנות, קודקוד של שני משולשים. מה שאני עושה איתכם עכשיו זה לחשוף את הפסיכולוגיה ואת כל הנרטיבים, אבל השיר הוא תמונה. הוא מניפסטציה אחרת, שעשויה ממילים. הוא לא מתמסר למובן באותו אופן, ויש לו איכויות חומריות ופלטטיות. כל העניין של הגלישה בשיר, החיתוך שאני כל הזמן עושה למי שאני מלווה ועורכת בהוצאה שהקמתי, בלי הפסקה. אני חותכת להם נקניקות מן הטקסט. בעיניי זה אל־ף־בי־ת של הכול. עכשיו זה פחות קורה בכתיבה שלי, כי יש לי יותר שטף. אבל כל השירים הקוביסטיים שלי הם וריאציה על גלישה. שירה היא ציור, אני באמת חושבת כך. אני חושבת שכשחותכים ומרווחים אותה בצורה מסוימת זה מאוד משמעותי. אני מצוירת, ואני אוהבת שזה עוגן בקונקרטי וזה עוגן בתמונה. אני לא טוענת טענות, אני לא אוהבת לטעון טענות. פילוסופיה טוענת טענות. אני לא רוצה לטעון טענות. אני גם לא אוהבת להיות דעתנית. אני מתעבת דעות. אני חושבת שזה פוזיטיביזם צר ומוגבל. שירה, למרות היותה עשויה ממילים, היא גם מניפסטציה אילמת שמציעה את עצמה כמערך של צלילים ומבנים, לא דעות.

יש לך שירים שאת מצהירה בהם ”אני אפרת מישורי“. איך את מרגישה ביחס לדמות הזאת של ”המשוררת אפרת מישורי“? האם היא חושפת אותך? מגינה עליך? האם זה ניסיון ליצור דגם שמגדיר אותך?

זה ניסיון להגדיר את עצמי ללא הצלחה. היום אתם פוגשים אותי במצב הכי טוב בחיים שלי, אני לא צוחקת. אני באמת לא מאמינה שאני פה. הייתי בסכנת מוות הרבה פעמים, גם נפשית וגם גופנית. ואני לא מאמינה שהמשוררת שאני עשתה שיפוץ, וגרה במלון חודשיים, ושילמה עשרות אלפי שקלים. ואני במצב טוב, ויצרתי לעצמי פרנסה. זה משהו נורא אקטיבי ומלא שליטה. זה פתאום הוציא ממני את הדמות של המורה, של המנהיגה. אני יכולה גם להיות טיפוס כזה, אבל יש בי גם צד שנמעך תחת עול המועקה והסבל. אני כאילו שני אנשים. ואני לא מבינה למה לסבול. כל כך חבל לי.

הזמן העצמאי הזה של החיים שלך עכשיו עומד בניגוד ל”מגילת התלות“?
זה לקח עשור, אבל מרגע שיעקב עזב כאילו עקרת עמוד שדרה מתוכי. היו לי חלומות כאלה, שיעקב מת. עברתי אז פסיכואנליזה. החלומות המצוירים נמצאים ב”מגילת התלות“. ציירתי את החלומות מהתקופה ההיא. פעם חלמתי שהוא מת ושהציורים שלו בביודעם. ציירתי את כידון האופניים שלו מנותק מהאופניים מתחת לגלגלי האוטובוס. אני מסתכלת על הציור ורואה את עצמי. כלומר, אני רואה כתפיים, כמו שאני שוכבת בפסיכואנליזה – עצם הבריוח מתחת לאוטובוס. הגלגלים זה הכתפיים. משהו הזוי. ועוד חלום: יעקב נוסע באופניים ועל הכידון שלו מולחם מצד ימין מוט, ועליו משופדת מין פרידה קאלו, כמו איזו ”ת’ינקרבל“, באיזה סלסול. והוא לקח אותי על הכידון שלו, כי באופנוע שלי אין כידון. יעקב היה מאוד ממושטר, הייתה צורה מאוד ברורה. לכל דבר היה מקום וזמן. התקתוק הזה – אז זה הכניס לאיזו מסגרת.

וגם חיקיתי אותו. הוא אמר שהוא "פועל ציור", ואני אמרתי שאני "פועלת שירה". כל הזמן התודעה שלי ארגנה אותו כנוטש. אני כל הזמן רק רציתי התרפקויות, ובחרתי בבן-אדם הכי לא... "ממרחקי יעקב", לא "ממרחקי אפרת". הייתי יושבת שמונה שעות ביום, נמרוד היה במעון, והייתי כותבת. הייתי קוראת הרבה על אומנות פלסטית, ונורא אהבתי את הרעיונות שם. גיליתי פתאום את כל מה שלא אפשרו לי לגלות, לא באוניברסיטה ולא בבית. אימא שלי שנאה יונה וולך. גיליתי המון משוררים – אהרן שבתאי. איפה הוא היה? כל הזמן דיברו על ויזלטיר.

אימא שלך גם דיברה על ויזלטיר?

את ויזלטיר גם הכרתי מגיל אפס. כי כשאימא שלי רבה עם אבא שלי היא ברחת לוורדה רזיאל ז'קונט, והייתה לוקחת אותי איתה. אני הייתי חברה של נטליה. היא הייתה מראה לי תמונות שלו מהספרים, סתם כך, "הינה אבא שלי". במסיבת שחרור שהוא עשה לנטליה הוא בא עם ימפה. אז כבר ידעתי מי הוא. כשבאתי לחוג לספרות הרגשתי כאילו אני חוזרת הביתה. מכון פורטר, מנחם פרי, איתמר אבן-זהר. ההורים שלי כתבו מאמרים בהספרות. אמי שלי כתבה מאמר בשם "מעגלים נחתכים" על "דפדוף באלבום" של דן פגיס. בקיצור, באתי מרקע של ספרות – והוא לא הספיק לי. מאוד לא. גם עכשיו הייתה לי תזכורת לזה. הופעתו בבית הסופר בשיח מבקרים על מצב השירה ברשת, וראיתי שזה עולם מצומצם, עסקני, ושחסרה בו הנפש. עולם אפור נורא. השיח הנפשי אדיר. אני יכולה לעשות לו התמרה, לתרגם אותו לשירה.

נגיד, בהבֹהֶקָה הַבֵּיתִית כתבתי כמו בטרקטט: 3. / אֲנִי אֶשְׁקֵךְ אִם אֶמֶר / שְׁרַע לִי, ובעמוד הבא, 4. / רַע לִי. לכתוב בשירה "רַע לִי" זה כמו לשבור את לוחות הברית. מישהו אמר, "אפשר לסכם את השירה העברית בשתי מילים: רַע לִי". אבל אני ארשה לעצמי לכתוב "רַע לִי" רק בתוך פורמט שייתן לזה משמעות. כשאהרן שבתאי כותב "אני מיואש מעצמי ומדוכא" זה דקלרטיבי, כמו המלט במונולוג המפורסם שלו: "עֲד־מָה סָר־טַעַם וְרִיקוֹן, / [...] נִרְאֶה לִי הָעוֹלָם" [בתרגום שלונסקין]. אני מניפה טענה, כאילו מנופפת באיזה דגל. אני מביאה שטר עם ערך נקוב של משמעות. זה מה שאני אוהבת בשירה: השטרות. רחל כותבת "רַק עַל עֲצָמֵי לְסִפֵּר יִדְעֵתִי" בתקופה הכי קואופרטיבית ואידאולוגית. היא לא באמת מתכוונת לזה, היא מניפה דגל, מתגרה. "כִּפָּר לֹא בְּצוּרָה", פרגמנט שלי מ-Thinkerbell, זה משהו שנושא איתו כל כך הרבה ערכים של משמעות – לא מבוצרת, לא עסוקה בצורניות – שאם אני אפשט אותם הם יצטמצמו רגשית, והלקסיקון שלי יהיה דל ולא מעניין.

אנחנו רוצים לחזור להכרזה מאוד מפורסמת שלך. לפני כמעט עשרים וארבע שנים הכרזת על עצמך "אני הדוגמנית של השירה". זה סלוגן כשלעצמו. את אומרת, לכאורה, "אני אובייקט, אל תיקחו אותי ברצינות, אני פלקט". מצד שני, הכרזה כזאת כופה עלינו גם להסתכל, להסתקרן, לחשוד. לחפש עומק וכאב מאחורי ההכרזה על ההבעה הרוקנית. האם זה ניסיון להקדים תרופה למכה? כלומר, לביטול של נשים צעירות כמשוררות, לאובייקטיביזציה שלהן? או שזאת חגיגה של העצמי, של יופי חדש ובלתי מסתתר?

הכרזה על עצמך כסחורה לוחטת, כסטרואטיפ מודע לעצמו של נשיות פלקטית? בעולם הספרות להגיד ”אני דוגמנית” זה כבר להזמין –

זה נשמע כמו הורדה לזנות. את כל הריקושיטים חטפתי, אל תדאגו. הסוציאליזם שלי הוא לדבר פשוט, שהאדם הפשוט יבין אותי. ויש אהבת אדם גדולה אליי, אני חייבת להגיד, אפרופו מישל, השליח שהתאהבתי בו בקיץ 2019, וכתבתי עליו את מישל אגדת קיץ. אני לא אוהבת אנשים מדוגמים, אני אוהבת אנשים חמים, מהרחוב. אני חושבת שהם גאוניים. כלומר, יש בי איזו הערצה קצת למניפסטציות מלאות בשר, לא מדוגמות ולא סטריליות. אני לא אוהבת יחסי מבחנה, שהכול תקני בהם וניתן להתקנה, העמדת פנים, העמדת פצעים. ”אני הדוגמנית” אגב, זה היה אני המדיום, כלומר אני המתוכנת. גם עכשיו אני נשלחת אל המציאות למצוא בחורים יפים ולהביא אותם באוזניים אל השירה, להלשין עליהם בלשון.

כל עוד אני יכולה להישלח אל העולם בתור משוררת יש לי כל הזמן אזורי חוויה חדשים לגלות. כן, אני גם שליחה – מטעם עצמי, אולי – אני כל הזמן מלהקת ומביימת את המציאות. יש לי גם את המבט החיצוני, הספרותי, ואני גם מודה לאלוהים שאני יכולה להיות לרגע המשתתפת, החתיכה שמענטזת בשמלה אדומה מול הבסטיונרים על הספסל בשוק. גם עשיתי סרט, אל תשכחו. ואני במאית, ואני עורכת ספרים. אני רואה את המכלול. אני מציבה את הפרטים. הסרט נברא בחדר העריכה. כעורכת ספרים אני כל הזמן עושה עבודה של writing ושל rewriting. הספר הוא במה, והמטרה היא לייצר רמפה לכמה שיותר משמעויות בניצול מקסימלי של האמצעים. חשוב לי לא לצופף וליצור את החללים הנכונים. לכן קשה לי קצת עם ה”מבחר” שיצא עכשיו. כי כל ספר הוא עולם, ויש המון מחשבה על איך שהעולם הזה נמסר ובתוך מה הפרטים שלו מוצבים, וזו מחשבה של כתיבה, לא מחשבה של עיצוב.

עכשיו, ”הדוגמנית”, אני אסביר לכם מה זה ”הדוגמנית של השירה”. מה השעון מראה?

שבע.

[אפרת צוחקת]. גדול! השעון הוא דוגמן של הזמן, מראה את הזמן ותוך כדי זה את עצמו! המשטח שאתה מסתכל עליו זה השעון. אני הדוגמנית של השירה! מה זאת אומרת? אני קוראת שירה ותוך כדי זה אני מראה את עצמי, השירה עוברת דרכי, דרך הפה הפיזי שלי. מה, אין משהו יותר פשוט מזה.

זה לא ממש פשוט.

אתם יודעים, אם הייתי זוכה לראות את יונה וולך ואת אלזה לסקר־שילר, אתם יודעים איזה יצורים מרתקים הן היו בתוך הרקמה של החיים שלהן? למה רק כשמגרדים אותנו בשפכטל מהרצפה נזכרים להתחיל לעשות סרטים, לחקור ולבדוק? אני בטוחה שהייתי לומדת המון־המון. הייתי בטח מסתכלת מרותקת.

בגלל הפרפורמנס? כי הן מופיעות?

גם. אלזה לסקר-שילר הופיעה עם חרב בין רגליה וקראה לעצמה "הנסיך". אני חושבת שצריך מונוגרפיות קולנועיות, היסטוריה של הטיפוסים, כאב-טיפוסים.

כדגם.

יש בדגם איזו הגזמה, עיוות, הקצנה, תיאטרליות.

את כל הזמן נלחמת בדגם וחוזרת אליו.

תראו, הדגם הוא מבנה, הוא כלי שמביא את המשמעות עד קצה הגבול שלה. השפה היא אכן דגם, סורג, כלא. אבל זאת שבלונה שמונחת על מים וחוחכת אותם. אפשר לחתוך מים? אין דבר כזה! אם לא נלמד לזוז, להזיז את השפה מהר יותר ממה שהיא אומרת, וניתקע עם שורות תחנות ועליונות – נהיה אנשים מתים, רובוטים. מה אני עושה כל הזמן בשנים האחרונות? מנסה לברוח מהקבעונות האלה. אני רוצה להיפטר מה"הארד דיסק" המפורמט שלי, מכל הצמיגים האלה, צמיגי השומן, הידע, הניסיון, המעמד, אני רוצה לזרוק אותם. אני הולכת לים עם העירום שלי. לא רוצה את כל הדבר הזה שכבר חתך בי מיליון קווים וסרטט בי כל כך הרבה דברים בלאו הכי. אני רוצה שתהיה לי זכות לא לנוע בתוך קדם-הנחות, בתוך מסקנות. אני רוצה לעבור מחוץ למבחנה שזיקקו בתוך המעבדה שקוראים לה "אני". יש לי שיר כזה, "שמי הולך לפניי // אני רצה, / אבל הוא מהיר יותר. // מהירים גם אלה / הרוצים להתחכך בו. // הם לא שואלים / מה תרצי להיות כשתהיי גדולה // אבל אני / דוקא עונה: // אפרת מישורי"³. אני לא יודעת אם זה נכון, אבל זה מין ניסיון להימלט מהמים המתובנתים האלה שכבר עשיתי להם פסיכואנליזה ועשיתי בהם כל כך הרבה דברים רשומים בטאבו.

חוץ מעוגמת הנפש על הסרט מות המשוררת, קרה לי עם דנה גולדברג משהו טוב, כי ביחסים איתה התעוררה בי הילדה בת השלוש – התחלתי לדבר במשך שנה כמו ילדה בת שלוש. ממש קמה בי הילדה שהייתי. והקלטנו אותי, וכתבנו את זה, ועשינו מזה סרט, לא צל, אחד הסרטים הכי יפים על התעללות שאני מכירה בלי לומר את המילה "התעללות". קלטתי שהסרט נכתב בחדר העריכה, ושיחידת המשמעות שלו היא לא רק רובלית אלא כוללת ממדים של טקסט, תמונה וסאונד. בתהליך של עיצוב הפסקול – נהוג שמעצב הפסקול מוחק את הקולות המקוריים ומצמיד לתמונה קולות משוכללים יותר, מדויקים יותר – המעצב ראה לילה וחלונות פתוחים, ומייד שם על זה שקשוק של סכיני מטבח שבוקע מארוחות ערב. אמרתי לו, "ממש לא, אני רוצה להשאיר את הצליל של מטאטא הרחוב המקורי בתור מטרונום". מעצבי הפסקול מתייחסים לקול כאילוסטרטיבי לטקסט או לתמונה, והתוצאה מאוד שמרנית. זה כמו להגיד "אני אוהב אותך" בקול רך – זה מה שניסיתי לשבור בבלדות שלי. הקול חותר תחת המילה, ולא מלווה אותה בהתאמה.

3 אפרת מישורי, "שמי", הפה הפיזי: שירים 1997-2002, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 98.

חויית הבת שלוש – את חוזרת לסוד?

אני רוצה שאנשים ידעו את האמת כל עוד אני חיה. לא שיבואו כמו חוקרים מרחוק. כי השירים, הם נרקמים בתוך ממשות. אני נורא אוהבת את היומנים של לאה גולדברג; איך שהשיר פתאום קם מתוך איזה שטף כזה של טקסט. לחלק מהאנשים היומנים היו פצצת סירחון תרבותית, זה הפריע להם. לכן לכותב המבוא [אריה אהרוני] היה חשוב לומר שזה ”הכאוס המיוסר שמתוכו נולדת ההרמוניה“. ופתאום רואים ביומנים את הדבר הזה קורה, מין נד מים כזה פתאום. אני אוהבת לקרוא את השירים מתוך היומנים. אני אוהבת את ההתרחבות וההתכווצות הטבעית של השורות, כי זה אומר המון, זה לא סתמי, זה בדיוק המקום שאני נמצאת בו עכשיו בכתיבה שלי.

עניין היומנים והביוגרפיה, אפרופו ”השלת העור הביוגרפית“. עד כה, בראיונות קודמים, לא דיברת בכזו פתיחות כמו עכשיו על הבית, על האחיות, ועל אימא שלך.

כי פחדתי. פעם כתבתי על תמונה שלי מגיל חמש בשמלת פסים ”קטונת הפסים“, ואימא שלי רצתה לערוף את ראשי. גם חלק מהאחיות שלי אמרו לי: ”אסור ואסור“ ו”היא לא כזו“. יש גרסאות אחרות לגמרי. אני גרסה שלי. יש עוד ארבע גרסאות. גדלנו בבידוד, וכל אחת עברה משהו אחר. אחות אחת מודה, כמוני, שגם בה מקופלת טראומה משביתת חיים. יומיים אחרי שעברנו לירושלים, ילדה בת חמש ושתי אחיותיה הגדולות, בנוות עשר ואחת-עשרה, מתנדנדת בנדנדה של ביאליק, וחוזרת הביתה עם שבר, בכיתי שעות עד שלקחו אותי לבית חולים.

זה השבר?

זה השבר. אבל תראו, הינה ”בעצמים או לצידם“. תמונה שגיליתי רק לפני שש שנים. היינו כל המשפחה המורחבת, ורק אותי צילמו שם, על ברכיו של הפדופיל שהידיים שלו מונחות על האגן שלי. כל הזמן צילמו אותי. הייתי קצת כמו הדוגמנית של הבית, כי הייתי נורא יפה. זאת אני בתמונה, זאת אימא שלי מעליי ואבא שלי מצלם. תחשבו כמה זה מזעזע.

הוא היה קרוב משפחה?

הוא היה מורה לפיזיקה, כל יום הוא בא. הוא אהב אותי ונתן לי כסף לחתונה שלי, ככה אימי סיפרה. תראו איך אני נראית, תראו את הידיים שלו, עם אימא שלי מאחור. ואני רוצה להגיד לה ”בעצמים או לצידם!“ זה אותו דבר, ואני פשוט חושבת, אני לא יכולה להגיד כלום! שמו אותי על הברכיים שלו, אז בטח שאני, אני מראה לכם פשוט...

את מצד אחד כלואה, מצד שני מלכה. את עומדת במרכז אבל את כלואה בתוך הדבר הזה. ואיזה פורנוגרפיה גם. הרי אבא שלי מצלם! עכשיו תראו את הידיים שלו, אתם מבינים?

את חושבת שהם ידעו, ההורים?

לא. היא גם אסרה עלי, יש לי מייל שהיא אסרה עליי לדבר כשנודע לה. תראו אותו, כמו איזה אייכמן. זלצברגר קראו לו. וכל הזמן אימא שלי אמרה, זלצברגר אהב אותך. ואני זכרתי זיכרון אחד שלא קראתי לו בשם, אבל זכרתי את זה. יש עוד תמונה, שהועלמה. ואני יודעת שהוא מגשש במורד הישבן שלי ועוד מעט הוא ייגע בי.

תוך כדי התמונה? הצילום?

אני זוכרת את הצילום, את החוויה הכפולה של הצילום. האירוע צולם בלי שהוכר כאירוע, רק אני ידעתי. כמו במכתב הגנוב. באלבום אחר יש עוד צילום. הלכתי לחפש אותו, אבל העלימו לי אותו. פרסמתי על זה משהו בקובץ מיוחד שהוקדש לעניין. פעם ראשונה שפרסמתי על ההתעללות משהו גלוי:

אני אפי

אָנִי אָפִי. אָנִי תְּמִיד עִם הַיָּד בַּפֶּה. אָנִי תְּמִיד עִם הַיָּד בַּפֶּה.

אָנִי תְּמִיד עִם הַיָּד בַּפֶּה.

אָנִי אָפִי. אָנִי בַת שְׁלוֹשׁ. אָנִי מְבִיאָה אֶת הַכָּל לָפֶה.

אָנִי מְבִיאָה אֶת הַכָּל לָפֶה.

אָנִי אָפִי. אָנִי אָפִי. אָנִי אָפִי.

אָנִי יִלְדָה שְׁלֹא הִרְשׁוּ לָהּ לְהִרְגִישׁ אֶת הַכָּאֵב שֶׁלָּהּ.

אָנִי יִלְדָה שְׁלֹא רָאוּ לָהּ

אָנִי אָפִי, אָנִי אָפִי, אָנִי אָפִי.

יֵשׁ לִי אִמָּא שְׁלֹא רָאָתָה אוֹתִי.

[...]

בְּגִיל שְׁלוֹשׁ, זְלִצְבֶּרְגֶר נָנַע בִּי, בְּיָדַיִם רוֹעֵדוֹת וְקָרוֹת שֶׁל זֶקֶן.

אָנִי אָפִי

אָנִי אָפִי

אָנִי אָפִי

[...]

מִי שָׁמַת פֶּעַם אַחַת לֹא יָמוּת יוֹתֵר

אָנִי אָפִי

אָנִי אָפִי

אָנִי אָפִי⁴

אחר כך, בכותרת "הירושימה", כתבתי:

4 אפרת מישורי, "אני אפי", לורן מילק (עורכת), נִלְכְּדוּ וְנִבְאוּ בְּבֵית אֲשֶׁה, חיפה: טנג'יר, 2020, עמ' 20-19.

אני מפרזת את הפה שלא יראו מה הוא אומר, שלא יעמיס בתנועה הזו שלא קורה, שכתב מה שאסור לו להכתב, מה שלא כתוב בעודו נכתב, שזרם את הנקה שהוא הזרימה היחידה שיש לו. אני חוששת שבזרימה הזו, של זרם התודעה של פי, תולד המפלצת שידועה רק לי. היא התנתקה מן העולם, [...] בצעד מהיר על קצות האצבעות שאין לי, אני מוחקת איזה מתנה, סותמת פה אחר, מוציאה עין וכן סורגת את הסודר, עולה על איזה מישהו שבדייק מנסה לדבר, ליצור אמת פרטית, חולה, כביש סליל שמנח לרגלי ושאותו אני מוחקת בתנועתי שלי. [...] אני אחרי הירושמה באתי כדי לספר, נושכת את האצבע, נושמת לתוך האצבע, בקולות וברעשים. חלמתי, נשמתי, עפעפתי. נמלה קטנה במים רעים וגדולים.⁵

אני נוכחת שההתעללות היא חלק מהקונסטיטוציה שלי ככותבת. זה מסביר דברים. ספרתי לאימי לפני כמה שנים, כשהשלמנו – כי בעצם לא דיברתי איתה עשר שנים. אגב, זה היה בהשפעת יעקב, שהיה חותך דברים בשחור-לבן. לא עושים כאלה דברים; לא מפסיקים דיבור גם אם אבא שלך רוצח. לא יודעת, אולי כן. אבל לא בצורה שבה זה קרה, כשהייתי אימא לתינוק ולא היה לי אף אחד. כשילדתי הסתכלתי אחורה, פשוט לא היה לי אף אחד. אחותי הקטנה השתגעה, אבא שלי בכה לי כל היום בטלפון כי אימא שלי ברחה עם בן-ציון תומר. אחות אחרת הייתה באקדמיית רייקס (Rijksakademie) בהולנד. הגדולה ניתקה קשר עם המשפחה, ומיכל הייתה בניו יורק, וזהו. והמשפחה החדשה שלי הייתה עם סבתא שהיה לה אקסנט ”יקה” כזה, כל אחד יש לו מקום קבוע בשולחן.

סבתא עם מבטא ”יקה”?

אימא של יעקב. הייתי איתם בקשר. לא היה לי גב בכלל, בכלל בכלל. כלום.

אז רגע, אנחנו רוצים להגיד משהו שאולי יחבר אותנו להתחלה. יש שיר שאת כותבת בו: **”אני בוכה / כי משהו בי / עוד מתחנן לומר / את מה שאני אומרת”**. אני עדיין, הינה, אני מתאפקת. אני לא יכולה, זה...

את מחזיקה את זה. אבל גם כשאת כותבת, יש תחושה שהשירה לא מספיקה לך. את מגדירה את עצמך כ”חוקרת את חיי הנפש של המילים”: את המדענית, את המטפלת, הארכאולוגית, אבל גם זו שנמצאת בתווך בינה לבין המילה, תמיד במרחק. האם יש קשר בין זה לבין התחושה שעולה מתוך שירים רבים, שזה אף פעם לא מספיק לך? שהמילים לא צולחות, שאת חייבת להמשיך לבכות?

5 אפרת מישורי, ”הירושמה”, לורן מילק (עורכת), וילכו ויבאו בית אשה, חיפה: טנג'יר, 2020, עמ' 17-16.

כשאתם בסביבה, ויצרנו כבר איזה רצף של מים טריטוריאליים, פתאום חוזרות אליי תחושות שאני לא במגע איתן. יש לי בעיות, ואני חיה עם השארית. אפרת המתוחכמת הייתה קוראת לספר הבא "הפתרון האין-סופי", כי אין פתרון.

הפתרון ה"אין. סופי". כאן הייתה נכנסת הצורה הזאת, לא?

כן... [צוחקת]. אבל עכשיו, מישל אגדת קיץ. זה יהיה הכי "לייט" כזה. הוא נראה לי כמו פלא, אני גאה נורא. הוא לא קרא ספר אחד! נמרוד אומר לי: "אימא, את עם בחורים שכותבים בשגיאות כתיב, 'אני יתקשר'". אני לא מתקנת אותו, ואני גאה שהבאתי מישו מהרחוב. נראה אתכם! זה כזה מקסים בעיניי שהוא כל כך, אני לא יכולה אפילו להסביר את זה. הוא צופה בכדורגל ואני צופה במישל. ממש ככה. אני מסתכלת עליו ואני מוקסמת, פשוט מוקסמת. השירה צריכה מציאות. אי אפשר כל הזמן רק להיזון משירה ומטקסט. אני לא יודעת מה אני צריכה ללמוד על ה-תרבות. זה הכול מולי, נמצא, וחי, ו... לא משנה. הטקסט השתחרר לי פתאום.

את הטקסט הזה לא הכנסת לשום צורה? האם ויתרת על הכוח של הצורה?

נראה שכן. ובכל זאת יצרתי צורה, עצרתי את הקטנוע והקלטתי ברחוב: "מי שלא שלך מי שלא שלך", בלוף. כי אנחנו לא בזוגיות, הוא קצת יותר פה, אבל חס וחלילה. הוא בן ארבעים ואחת. כשהוא עזב אותי – הלך למישהי אחרת – וכשהוא חזר, קראתי לו כמה שירים, בכיתי, זה כן. אבל הוא לא מתחבר. וזה נורא מחמיא לי שהוא לא מתחבר. שהוא מתחבר אליי אחרת.

בלי כל המילים.

כן, מה אני צריכה את זה. התיקון הנפשי הוא בגוף שלי.

זה גם קשור להצפנה ולהסתרה כי זה מגיע מעבר אלייך, או שזה מה שאת? מה התוך ומה הפנים?

אני לא יודעת מי אני, האמת. אין לי מושג. אני חושבת שאני הרבה פחות מגדירה. פשוט, נורא סקרנית וזה. אין יותר מים עומדים. אני לא מוכנה שמשוה יישאר כטראומה. סתם, אני קצת שובבה לאחרונה. היה לי איזה סטוץ גרוע, ואמרתי לעצמי: זה לא הולך להיות טראומה. תוך שנייה התקשרתי למישל, והעברתי את זה. אין טראומה יותר. אני לא מוכנה שמשוה יירשם כטראומה יותר, אלא אם כן אני נופלת. תשמעו, באמת החיים נורא קצרים ואין לי זמן. ואין פתרון, אין פתרון. אין משוה, יש תשובה. אין פתרון! וזה גם מגוחך כי פתרון הוא רק שיר. זאת אומרת, הפתרון הוא נוסחה, הוא הצבה, הוא להשלים עם חלק, עם מה שאפשר לומר. לא מה שאי אפשר. תראו, גם ויטגנשטיין, חשבת היום בים להגיד לכם את זה, הרי הוא אומר שכל מה שמעברו השני של הגבול יהיה פשוט חסר מובן. אבל מי הציב גבול פתאום לכל הדברים חסרי המובן? על מה אפשר לדבר ועל מה אי אפשר? אז השירה נמצאת בכל מה שלא מתמסר למובן.

הוא טיפל במה שכן מתמסר. הוא דיבר על זה שיש מצבי־דברים. מה זה מצבי־דברים? זה קונסטלציה של מילים, זה שיר! שיר הוא לא רק משהו ליניארי. על מה מצביעה המילה ”אמת“? על עצמה. על השימוש שלה במצב־דברים מילולי נתון. שם נוכל לאתר מהי האמת. אבל להגיד מהי ה”אמת” באופן מוחלט בלי שום מצב־דברים שבו המילה הזאת עוברת השְמשה? המילה נמצאת בתוך קונסטלציה, יש לה איזה גריד. אין דבר כזה מילה בתוך ריק. התעסקתי עם זה המון. באנך ואנחה, למשל, יש שיר שנקרא ”האמת”, והמילה ”אמת” מופיעה בו חמש פעמים בצורת צלב. רציתי לקרוא לו ”אמת חנוקה באמת חנוקת”. זה לא נכנס טוב לכותרות של הסדרה, אז ויתרתי. אבל זה היה במקור השם של העבודה הזו.

האמת

אָמֶת
אָמֶת אָמֶת אָמֶת
אָמֶת⁶

את מדברת על השאיפה שלך לפשטות, אבל בכל הכתיבה שלך יש פשטות מתוחכמת מאוד. בהבהמה הביתית, למשל, באמת נראה שעברת לסגנון אחר של כתיבה, אבל גם שם המשפטים נענים לצורה. הם מתנסחים כאילו היו הפרדוקס של זנון. לדוגמה, את אומרת שם, ”אָבֶל אָנִי / מְאֶשֶׁר בְּחַיִּי, // כְּאִלּוּ אָנִי כְּבָר מֵת”. זה שובר אותי, ההתנגשות בין החיים למושגים, השירה היא ה-”Language of Paradox”. לא אני אמרת את זה. קנת ברוקס, נכון? תאורטיקן של ספרות. ומי הכי משתמש בפרדוקסים? ויניקוט: ”אין תינוק בלי אם”.

את מצטטת ב-Thinkerbell את ה”טוק-טוק / מי שֶׁם? // הַשְּׂאִיפָה לְהִמְצֵא”. זה מוויניקוט, שאומר: זה נפלא להתחבא, אבל נורא לא להימצא. חשבנו על השירה שלך בתור משחקי המחבואים מלאי האדרנלין האלה, אך בולט גם החשש שלא להימצא. אמרת, ”אני לא יודעת מי אני”. חשבנו על השיר שכתבת על יעקב (שוב יעקב), שהוא הכלי ואת הרעד. כן.

*

כִּי יַעֲקֹב הוּא הַחֲמֹר
יַעֲקֹב הוּא הַכֶּלִי

6 אפרת מישורי, ”אמת”, אנך ואנחה: שירים 2003-2007, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 44.

יעקב הו צנצנת
שְׁבָה רוֹעֵד קוֹלִי.⁷

את מצליחה להעביר את הרעד שבקול. אבל את זקוקה ל"צנצנת", מכל – כאדם או כצורה.

גם מילה היא גבעה של קול. היא גם צנצנת, כן? היא מכל. ומה אני תמיד עושה בשיעורים שלי? יש לי שירי-קצה כאלה, כמו האסלה של דושאן או 4'33 של ג'ון קייג'. כך גם אצלי: "תמיד יש מישהו בבית". מה השיר אומר? תמיד יש מישהו בבית. מה הוא מראה? שאין אף אחד. איך אפשר להגיד דבר אחד ולהראות דבר אחר? זה כאילו להביא את זה לקצה גבול היכולת. ואז בשיעורים אני מדגימה, מתעטשת ואומרת "סטטיק" במקום "אפצ'י":

מה אמרתי?
סטטיק.
מה עשיתי?
אפצ'י.

הינה, המילה היא צנצנת של תנועת אוויר, הפקת קול. והתרגיל שלי לתלמידים: תתארו זבוב, ותכניסו תוכן של זיון. מה זה בסך הכול דיבור? זה תירוץ לעשות "וואה וואה וואה", להכניס ולהוציא אוויר. אם יש לך מצב רוח ואת צריכה להרצות עכשיו, מה, את לא צובעת הכול בגוון של מצב הרוח? לפעמים יש לי מצב רוח, ומקבץ מילים של שיר, לאו דווקא שלי, עובר מעליי כמו להקת ציפורים נודדות. אני יודעת שהשיר שייך למצב הרוח הזה, לגוון הזה. אני לפעמים קוראת את השירים ואומרת, הכול כתוב פה! אלוהים ישמור. אני רואה את הדימוס שלי, אני לא יודעת מה לעשות פה מרוב שנראה לי גלוי. כל פעם הטקסט, כמו חלום, נצבע במשהו אחר, אני יצרתי שירים כמו פסלים. הגשם יורד על האלכסון, אז האלכסון מדגים את הגשם, לגשם פתאום יש את המגלשה הזו. בעצם-בעצם-בעצם, השיר האמיתי הוא רק תירוץ, צריך לכתוב שיר אחד ולקרוא אותו בכל אירוע וזהו. לנשוף לתוכו כמו חליל, ובכל פעם למזוג לתוכו גוון אחר. כי זה הקול, ההפקה של הקול, תנאי האמירה; זה גם נורא חזק – תנאי הדיבור. אנחנו מקשיבים לדיבור, אנחנו לא יודעים מהם תנאי הדיבור. יש לי על זה שיר:

7 אפרת מישורי, "לפי יעקב הו ה חמור", ואיש לא חיבק את היים: מבחר שירים 1994-2018, נועה שקרגי (עורכת), ירושלים: מקום לשירה, 2021, עמ' 119.

העובדה

נגנה שם מוזיקת פלמנקו.

כמו לומר

שֵׁשׁ לָךְ אִמָּא וּשְׁנַי יְלָדִים

וְשֶׁהֵלַל יְהִיָּה נְכוֹן

פָּרָט לְצַל הַשְּׁחֹר

שְׁהַעִיב עַל הַמְּנַגְּנִים.⁸

זה כמו אלו שניגנו בדרך למשרפות. מה אפשר לדעת מהעובדה שנוגנה שם מוזיקה של באך? מה יודעים? מה היו תנאי האמירה? מהם תנאי הדיבור? חילצו ממני את המוזיקה הזאת. מי יודע אילו הסדרים פרטיים עשיתי כדי לקיים אותה? אני כל הזמן מסתירה.

כן, בולטת מאוד גם ההסתרה.

לא נעים לי להגיד, יש המון קנאה. כמו ביוסף. שנים זה היה.

שהאחרים, האחים מקנאים בך?

זה מאוד קשה, זה לא מצחיק בכלל. אני פוחדת לבלוט. אמרתי לפסיכואנליטיקאית שלי, יש לי בליטה. והיא אמרה: אז מה? נשים גבוהות מתכופפות. אני פוחדת לבלוט כל הזמן כדי לא ליצור כעס. אנשים נורא קנאים, לא בא להם טוב.

אימא שלך קינאה בך?

אימא שלי קינאה בנו.

בשיר מוקדם שלך "שפת אם", את כותבת: "כָּל פַּעַם אֶת / מְפַצֶּלֶת לָנוּ אֲבָא / וְכוֹרְתֶת אֶת רֵאשׁוֹ בְדִמְמָה". מה בין שפת אם לשפת אב? "הֵיִתוּמִים יִשְׁתַּדְּלוּ לְהַבִּין", את כותבת, ומוסיפה, "מְפַלְצֶת עֲבְרִית רְהוּטָה".⁹

כן, זה על אימי ועליו – על מפלצתיות העברית שלי. ובכלל, בבית הייתה מפלצתיות של עברית רהוטה שמתחתיה אנרכיה.

שאלתם אותי על המופע אני הדוגמנית של השירה. מה השפיע עליי, אז קודם כל ה-MTV מאוד השפיע עליי. הייתי נערה כשה-MTV התחיל, וזה נראה לי חלק מפלאי

8 אפרת מישורי, "העובדה", אנך ואנחה: שירים 2003-2007, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 29.

9 אפרת מישורי, "שפת אם", ואיש לא חיבק את הים: מבוחר שירים 1994-2018, נועה שקרג'י (עורכת), ירושלים: מקום לשירה, 2021, עמ' 14.

הבריאה. הייתי יושבת ומסתכלת על הקליפים. היה את *Cure*, היו להם קליפים נורא יפים, ועוד כל מיני. היה בזה משהו גם עליז וגם דרמטי מאוד, נורא פרפורמטיבי וגם קצר וחתוך, כמו היגיון של שירה, של חלום. הייתי מרותקת. שם למדתי את החיבור הזה המוזר בשירה. **כי הרי שירה זה מופע של דילוגים, וקורה משהו בהתקדמות. משהו באופן שבו המילים נדבקות אחת לשנייה, זה לא אופן רגיל. אלה דברים שנותנים לי השראה. ומוזיקת טרנס מאוד מאוד-מאוד. ביטים על ביטים. אני אשמיע לכם.**

שמעתם את "המלט" שלי? אני הדוגמנית של השירה נגמר במונולוג של המלט. בגיל שבע-עשרה אהבתי את *Kraftwerk*, להקה גרמנית, הם היו חלוצי המוזיקה האלקטרונית. יש לי קטע עם גרמניה. שמעתי את "TransEuropaExpress" שלהם, אחרי זה ראיתי בסרט על תולדות הראפ שהשיר הזה שאני לקחתי בעצם התחיל את כל סצנת המועדונים, הוא הגיע לארצות הברית ועשו עליו "סקרצ'ים". בתחילת הסרט רואים ראפר כזה שמן, בטריינינג, מכריז "שייקספיר היה ראפר", והוא מכניס לשם עוד הרבה יוצרים קלאסיים שהיו ראפרים. ונורא הייתי עסוקה אז בהומרוס, בזה שאריסטו כותב בפואטיקה שכדי שתהיה התרוממות בטרגדיה צריך שחקנים ומוזיקה. הומרוס היה בעצם פרפורמר. לא היה טקסט כתוב, הם היו צריכים לזכור יחידות טקסט גדולות, והם נדדו עם מנדולינה. הייתי עסוקה בדברים האלו. ואז כששמעתי את "TransEuropeExpress" צף לי שוב המונולוג האהוב עליי מהמלט, זה שהכרתי בתיכון, בתרגום שלונסקי, ופשוט הלכתי לאולפן. אמרתי למוזיקאי שאני רוצה להציב את המילים של המונולוג על המוזיקה הזו. "את לא מאמינה", הוא אמר לי, "זה שמונה שמיניות, והמילים מסתדרות כמו חיילים על הביטים". אני אשמיע לכם את זה. אתם חייבים.

המונולוג של המלט מסתיים ב"לא טוב המעשה ולא ייטב סופו." / אך השָׁבֵר, לְבִי, –
עָלִי לְבָלֵם אֶת פִּי", אבל אני מסיימת את המופע בהרבה "פִּי", כך:

פי פי פי פי פי פי פי
פי פי פי פי פי פי פי
פי פי פי פי פי פי פי
פי פי פי פי פי פי פי
פי

פי פי פי פי פי פי פי
פי פי פי פי פי פי פי
פי פי פי פי פי פי פי
פי פי פי פי פי פי פי¹⁰

10 אפרת מישורי, "עליי לבלום את P", ואיש לא חיבק את היים: מבחר שירים 1994-2018, נועה שקרגי (עורכת), ירושלים: מקום לשירה, 2021, עמ' 141.

כי נשאר כמה ביטים במוזיקה. זכרתי בעל פה את המונולוג מהתיכון. חיברתי שני דברים משני עולמות אחרים לגמרי, ותראו איך זה מתחבר. זה חתם את אני הדוגמנית של השירה.

אף אחד לא יודע מזה, יש לי עבודות קול. היה לי טייפ מנהלים קטן, הייתי מנהלת בו שיחות שלמות באמצעות שינוי מהירויות. המהירות הנמוכה הייתה גבר. הייתי מגממת ומפרקת להברות את המשפט ”קדימה, לכי על זה“, ואז הייתי משנה מהירויות וזה היה יוצא כמו גבר שאומר למישהי ”קדימה, לכי על זה“, וזה התחיל בעצם ב”קקה... על זה“. זה היה כמו הרפתקה בלשונית עד שהבינו מה ההברות אומרות. זה היה קשה. גליה יהב הציגה את עבודת הקול הזאת במוזאון עין חרוד, בתא שאצרה בתערוכה אסון האהבה.

יש לך זיכרון מדהים לציטוטים.

נכון, אני זוכרת צורות. גם בקט זכר. כשמשהו מופיע בצורה מדויקת אני גם זוכרת אותו, וזה גם עוזר לי.

כמה זמן נמשכו ההופעות של אני הדוגמנית של השירה?

שנה. ארבע הופעות עד שהתמוטטתי, כי אני לא מדונה. נכון, כתבתי ”במיטה עם אפרת“. אבל נו, **במיטה עם אפרת זה לא במיטה עם מדונה.**

[אנחנו מקשיבים ביחד למונולוג של המלט על המוזיקה של Kraftwerk]. זה עושה לי המון השראה המוזיקה הזאת, וטרגדיות. עשיתי גם את אנטיגונה. והמלנכוליה הזאת, במונולוג של המלט. זה היה על הבית שלי, שהתפרק, עם כל הכאב. ”לפני חדשים מת! [...] המלך הָדְגוּל“ – זה היה בזמן רצח רבין, וכולם חשבו שכתבתי על רצח רבין. זה היה הרגע הכי כואב: ”נְשָׂאָה כְּבֵד לְדוֹדִי, / שְׁהוּא אַחִי-אָבִי“. זה גם אחי, וגם הכי. ”כָּל-כֶּךָ מִהָר לְעוֹט אֶל עֶרְשֵׁי-הַזְנוּנִים“. פה שיניתי את הסדר, תמיד הייתי חוזרת על התיבה השנייה, וכאן חזרתי על ”כל כך מהר לעוט“, במקום על ”אל ערש הזנונים“. זה כמו סאגה כזאת, איליאדה, סיפור מעשה, ואני באמת חשבתי שהמלט... שרסקולניקוב... שזה כאן, זה לא שם בספרות. זה פה בבר. זה פה, הכול פה.

אלו דברים שחשובים לי, שנתנו לי לבוא אל השירה מהרוחב הזה ולהיכנס לכל הפרדסים השכנים. זה לא לבוא אליה רק מהשירה. לימדתי עשר שנים שירה בבית הספר לתיאטרון חזותי. מול האנשים הכי צבעוניים בעולם, על הרצפה ובתוך אולמות ריקוד, עם מראות. לקחו אותי כי הכירו כבר שאני בעניין. אהבתי את זה נורא, וזה פתח לי את הראש, אבל הייתה חסרה לי שם הקונסטרוקציה. היה חסר להם טקסט. הם סכסכו לי את כל התבניות, כי הם פתחו – הביאו לפתחי המון טעויות, שהיו גם מלאות חן. זה מאוד העשיר אותי. ואני יכולתי לתת להם את הדיוק הזה, את השלד של הדברים. אז היו מעשים; השפה התנהגה, חייתה בתוך חלל.

אנחנו רואים פה את הספרייה שלך, וסקרנים לדעת מה במיוחד השפיע עלייך. לאילו משוררים את קרובה. למרות האופי העצמאי (והמרדני) של השירה שלך, נראה שהיא גם

שזורת זיקות למשוררים ומשוררות אחרים, שהם כמו הבית הפואטי שאת כותבת מתוכו. איך את תופסת את עצמך ביחס לבית הזה?

אהרן שבתאי הוא משורר שעזר לי, גילה לי את העניין של לחשוב בתוך שירה. שזה כן יכול להיות משהו שהוא כלי, שאפשר לחשוב בתוכו, ולא כל הזמן להתפלץ מרגשות. ובאמת זו הצעה אחרת לבית שיני, הצעה אחרת לפריים, ליחידת מובן. כל Thinkerbell זה בעצם דיאלוג איתו, וגם הבוהמה הביתית. כל הדברים הממוספרים האלה. דברים ששנים נשאתי בתוכי מהקריאה של הפואמה הביתית, שהיא בעצם שישה ספרים, אתם יודעים. הראשון נקרא הפואמה הביתית ואחר כך באו עוד ועוד. הפואמה הביתית היא הטובה ביותר, וקיבוץ. את אהרן יכולתי להנביע מתמטית, לייצר משפטים זהים לשלו. הייתי הולכת ורואה שהוא כבר עשה את זה. גם כתבתי עליו מאמר, אצל גבריאל מוקד, בעכשיו. הייתי ממש ילדה (אבל בעצם כבר הייתי בהיריון). קראתי למאמר "מאירוטיקה לפורנוגרפיה", כי "זיוה" נראה לי גס וקצבי. היה לו משפט, שקצבות היא מטא־שפה של ארוטיקה. כתבתי שהוא יהפוך למטא־זיויקן עוד לפני שמטא־זיויקה יצא לאור. כי אם קצבות היא מטא־שפה של אירוטיקה, אז בספר הבא הוא כבר יהיה מטא־זיויקן. ואז הוא באמת כתב את הספר מטא־זיויקה.

את חושבת שהוא לקח את זה ממך?
לא.

את בעצם אומרת שההשפעה דו־כיוונית.

אני חושבת שלא, אלא שיכולתי פשוט כבר לדעת איך הוא חושב, מה הקוד הרקורסיבי שלו. ידעתי לזהות איזו גנריות שיש אצלו בכל הספרים האלה. הייתי משוגעת על הפואמה הביתית, אבל שנאתי את זה שבמהדורה השנייה ויתרו על העיצוב של פריים־פריים. יש לי פה עותק מהמהדורה הראשונה של הפואמה הביתית – בנילון, מרוב שזה מפורק. המינימליזם הזה שבה אותי, ולא אהבתי שהם עברו לטורים ממוספרים כאלה, בפורמט אחר. כעסתי נורא על העיצוב השונה במהדורה השנייה. חשבתי שהם משנים את התוכן ושהרסו את הספר. כי אני כן חושבת שהייתה משמעות להצבה של השירים. בהתקנת האסופה שלי ביליתי שעות עם הסדר. הם לא הבינו מה אני רוצה. הם חשבו שהם פותרים הכול עם סדר השירים במחשב. מהמיל לדיסק־און־קי לבית הדפוס. אני אמרתי לא, אני לא יכולה. וישבתי איתו עמוד־עמוד. הוא הזיז את העכבר לפי ההוראות שלי, ואמר לי: יש פה שפה. זה כמו לעשות עוגה, אותם רכיבים אבל העוגה יוצאת שונה. בזה אהרן בהפואמה הביתית מאוד השפיע עליי. תראו, מה זה השפיע? תחשבו שאת דן גגיס וארז ביטון הכרתי בכיתה אל"ף.

הכרת את ארז ביטון?

אימא שלי הייתה מאלה שהאדירו את שמו. היא כתבה עליו כשהייתה במשרד החינוך. היא כתבה על "שיר נער שוליים ועובדת סוציאלית", "במזרח התיכון את סולוויג שלי". פעם אימא שלי הלכה עם ארז ביטון למימונה. אני זוכרת שהתעוררתי בלילה וראיתי את

אבא שלי בתחתונים וגופייה ליד הטלפון, מטיח בה מילים קשות, כי היא חזרה מאוחר בלילה.

זה היה נועז להכיר אז בארז ביטון.

נכון. היא גם החזיקה מעצמה. בעיניי היא הייתה שמרנית. בכל אופן, היום אני חושבת ככה. אבל כן, כל ה"אימי אימי" שלי מהדהדים את ה"אימי אימי" של ביטון. אהבתי מאוד את כל המשחקים הצליליים של ארז ביטון ואת התעוזה שלו להשתמש ככה במילים. שמעתי את זה. זה השפיע עליי. הכרתי גם את סיגלית דוידוביץ. בשיר שלי "חשבון" יש ציטוט שלה, "אדליק גרות של מין ואברך" (יש לה שורה דומה), בתוך אשה נשואה ונשירים בודדים. זה שיר ששואל מה קרה לנעורייך, אפי, מה קרה לשערך. אני רוצה להקריא לכם:

חשבון

לפי מגנה, אחר, נדיר.
נקה שחר עובר בי
והמחיר הכבד
של הכהיר.

מה נותר מנעוריך, אפי?
מה נותר משערך?
פתחי לי את השער, אפי,
אדליק גרות של מין ואברך.

כל הלילה
לשפתי את עצמי
כשהאינסוף דפק בדלת.
כל הלילה
הקשיתי לקולות המגנים
שהתנגנו בתוך גופי.
כל הלילה התהפכתי
על בטני
ויקשכא הבקר
התעוררתי

באמצע
שושנה¹¹

11 אפרת מישורי, "חשבון", אשה נשואה ונשירים בודדים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2019, עמ' 62.

בתור נערה הייתי מסתכלת על השירים של סיגלית דוידוביץ. גבראל מוקד הוציא לה שלושה ספרים: מעבר לזכוכית פני, כתם ועוד אחד. שירים מאוד מאוד קצרים. למשל, אני זוכרת את השורה "הַשִּׁירִים מְטַפְּלִים בִּי מְגִיל צְעִיר". יש לה כמה דברים, היא פשוט מדהימה. תלמידה שלי, ששמעה אותי מקריאה משיריה, כתבה עליה תזה. השירה שלה מאוד דיברה אליי, גם אם היא לא הייתה ידועה. אבות ישורון גם מאוד השפיע עליי – אקספרסיבי ומלא לכלוך. דווקא מכניס את קליפות הביצים פנימה. כל עניין השבירות של המילים מאוד דיבר אליי, והבית, כמובן. הבית זו האובססיה שלי, פחות או יותר. עכשיו זה בחיים, אני לא צריכה לכתוב שיר. הקמתי בית.

אבל אצלך נראה שאי אפשר באמת להפריד בין בית של שיר לבית ממשי. אולי זו שירת החפצים שלך. האומנות כחפץ, כאובייקט. "נאום הברכה", "נאום הסוכרייה", "נאום הקונכייה": אלו שירים שבהם את נותנת פתחון-פה לאובייקטים, אבל לחלוץ הקול מתוך החנק תמיד מתלווה עננה עכורה של אלימות. המונולוג ב"נאום הברכה" מסתיים ב"בִּסּוֹף הַכְּנֶסֶתִי אוֹתְךָ / לְרֵגַע הַכְּנֶסֶתִי אוֹתְךָ / מֵאֵז טַבַּעְתִּי בְּךָ". יש כאן מתח בין האופן שבו דברים מקבלים נוכחות – קול, מימוש, מקום – באמצעות הגוף, המעריך החושי והמגע בין חומרים, לבין האופן שבו הסינתזה בינם מייצרת גם פרנויה והתגוננות, גובה מחיר כבד.

אתם צודקים. גם רילקה מאוד השפיע עליי. בעיקר דרך המונוגרפיה של עדה ברודסקי, והאימוץ של משמעת עבודה של פיסול בשירה. הוא הרי למד מרודן. ה־Dinggedicht של רילקה. חפץ האומנות כאובייקט, כ"דבר". אני אוהבת ללמוד את משמעת העבודה של המשורר או המשוררת, להידבק ב"מחלה" שלו. לבדוק איך הוא מכדרר לאורך המגרש עד השורה התחתונה. מה הלוגיקה של הכדרור. אלן גינסברג ודאי השפיע. האם אצלו... וגם הפרפורמנס.

אפרופו השמות והדברים וה"רדי מייד" שהזכרת בראשית הריאיון. נראה לנו שכך צריך להבין את השמות שנושאים איתם מטען, כמו "יעקב", "נמרוד". זה מהלך שממשיך מסורת של שימוש מיתולוגי בשמות, למשל שבתאי. יעקב, נמרוד – ברור שזו הביוגרפיה שלך, אבל השימוש שאת עושה בהם הופך אותם למעין שמות צופן, אינטימיים מצד אחד ומצד שני רחוקים, "של כולם", בלתי מושגים. כך קורה גם בהבהמה הביתית, בדיאלוג עם אהרן שבתאי, ובטשטוש שאת עושה בין הביוגרפיות שלך ושל. אולי תוכלי לספר על התפיסה הפרטית שלך ביחס לזה?

דרך השמות הפרטיים אני נותנת תוקף אובייקטיבי לחוויה הכי סובייקטיבית. זאת משמעות השירה בעיניי, להפוך את השם הפרטי לגנרי.

הזכרת בעיקר משוררים גברים. אבות ישורון. כתבת עליו גם דוקטורט. נכון. אבל בעצם ציינתי את סיגלית. וגם יונה וולך מאוד השפיעה עליי!

יש לך שיר, ”זה לא עומד כשיר / זה לא עומד כציור“. זה ממש מזכיר את ”זה לא זה“ של יונה.
ואו, הלואי. פחות טוב.

וחדווה הרכבי.

ברור. את חדווה שמעתי מקריאה, וזה התחבר לבלדות. זה עשה לי זץ בראש, הדליק לי נורה. וגם כל השירים עם טור ימני ושמאלי, כדור־כדור, כל אלה, יש לה כמה כאלה.

אפילו במילים. אצל חדווה הרכבי, ”אני רוצה רק להגיד לך“. ואצלך – ”יש לנו משהו להגיד, יש לנו משהו להגיד לך“, ”לְנוֹמְשׁוֹ“.

ואו. נכון. אני זוכרת שהוכיחתי בתדהמה מהקריאה שלה בקול. נפל לי האסימון, וסיפחתי אותה תוך שנייה. גם חזי לסקלי – מאוד! בתקופה שאסרתי על עצמי להרגיש כתבתי על חזי. יש לו שיר, ”מוֹטָב לְכַתֵּב / שִׁיר בְּאֲמֻצֵּעַ הַלֵּילָה / שִׁיר לֹא מְעִיר אֶת הַשְּׂכָנִים“. חזי אנס את השיר שלו, הוא סילק ממנו את הילד הרגיש, את זה שמירר בבכי כשראה כל מיני אופרות כשהיה ילד, והעלה על הבמה שפה סטרילית עם מיליון וחצי איסורים. יש לו שיר, ”פואמה צ’כית“, ”אב||גד||הו||זח||טי||כך||למס||“ עם קווים ישרים שחוצים את השורה. זה ממש לנגד עיניי, אני ממש מול התבליט הזה. זה נראה כמו סורג בין האותיות, ואני ראיתי מחיצה שקופה מזכוכית שמישהו עומד מאחוריה ושורט אותה עד זוב דם, והחריטות הן האותיות. האירוע רושם את עצמו, והשיר הוא כמו צלקת. אתם יודעים, האירועים ביקום נשמרים. ואיך יודעים איך קרה המפץ הגדול? היקום מצולק. החומר מתנדף והצלקת נשאר, משחזרים את האירועים לפי התבנית שנותרת. שירים הם לפעמים מה שנשאר מתנועה גדולה של גוף שאיננו.

גם רחל נוכחת בשירה שלך.

רחל, אני חולה עליה. הינה הדגל: ”רַק עַל עֲצָמֵי לְסַפֵּר יְדֵעֲתִי!“ נא לכם! ושוב, מהם תנאי האמירה? בתקופה סוציאליסטית, שבה אסור לדבר על העצמי, היא פותחת בהכרזה ”רַק עַל עֲצָמֵי לְסַפֵּר יְדֵעֲתִי“. שקו לי בתחת. לא רוצה שום דבר, לא רוצה חלוצים, ולא רוצה עבודה, ולא רוצה פוליטיקה. אני גם לא אוהבת פוליטיקה בשירה. אני פוליטית ולא פוליטיקאית. פוליטיקה זה שיח של פרשני כדורגל, של טריוויה, דעתנות. אני נורא מושגית, אני צריכה שמשו יהיה גנרי. גם במישל אגדת קיץ זה נראה כאילו אני באנקדוטה, אבל בעצם אני מדגמנת את נערת החוף, מדברת מתוך פה.

את משנה את התבנית, אבל נראה שאת עדיין צריכה את הדיגום, את הצורה. אני צריכה כי לדברים יש עקרונות, יש בהם מופתיות. הפרטים הם רק גילויים משניים של המבנים.

אמרת שגילית את הרקורסיביות של אהרן שבתאי, ושיכולת לנחש את המטא־זיוה שתופיע. בעצם גם השירה שלך רקורסיבית. ספר המבחר שלך ואיש לא חזיבך את הים

אמרת בקשר לנמרוד, ”גם אני עשיתי משהו דומה למה שאימא שלי עשתה“.

זה הפחד שלי. כשנמרוד נולד לא היה לי גב, ולא היה לי כלום. הייתי כמו פוחלץ, במצב מזעזע, עם משפחה שהיא לא משפחה, שהיא לא מרחב מוגן. ניתקתי קשר עם המשפחה שלי, ופתאום לכאורה הייתה לי המשפחה של יעקב בקיבוץ. ארבע בנות, כאילו בסדר, עם ארוחות וזה, אבל הרגשתי כמו גוף זר בתוכה. כתבתי על זה קצת בסיפור ”ידיעת היבשת“. כתבתי אותו כשהייתי בקיבוץ, על סף פְּרָדה, והוא זכה בפרס הסיפור הקצר של עיתון הארץ. בלתי נתפס באיזו זרות חייתי, ובאיזה ניכור פיזי. זה לא ייאמן. הייתי בגלות מעצמי, מהמשפחה הקולנית והמזרחית שלי. היום אני לא כותבת על הים, אני בים. מה אני צריכה לכתוב עליו. אני כל יום בו. הייתי בגלות אז כתבתי על הים. הגלות, הגעגוע, בגלל הרווח ביני לבין הדברים אני כותבת עליהם. כדי להשיב את החוויה אל השפה. לשמר אותה בשפה. נורא רציתי את הנורמליות, כי היה לי בית לא נורמלי. סורי אם אחרים זכרו אותו אחרת. חברה טובה אמרה שהיא ברחא אלינו, חשבה שזו משפחה איטלקית שרבה כל הזמן.

בעבר המוטיבציה לכתובה נבעה ממלחמה כלשהי בשפה, לנסות להגיד, מרד בהורים, משהו קשה. ממה נובעת היום המוטיבציה לכתובה?

שחררתי הכול. אין לי מוטיבציה. יש לי את ה”קצידת סיני” הזה עם הבדואי. זה היה התגלות הגבר בשבילי. היה לי משפט מנחה באותה תקופה, ”להתגבר בגבר“. היחסים עם יעקב היו קשים. זה היה נורא, ממש. נפצעתי מזה. כי אני אדם נורא חושני, ממש חליתי מזה. ואז נסעתי והכרתי את הבדואי שאוהב שירה. חצי מחיי הייתי נשואה, וחבל.

את מדברת ערבית?

אני קוראת קצת, ולא השתמשתי בה מספיק. אבל למדתי ערבית בבית הספר – עד שהפסיקו, כי לא היו תלמידים. למדתי והיו לי מחשבות לחזור. בזכות משורר עיראקי שהכרתי בסדנה בין-לאומית לכותבים באיווה, שתרגם כמה שירים שלי, הופעתי בכתב עת בערבית – בית אל-אשאעאר. מאוד מאוד אהבו את זה. גם איזה אינטלקטואל עיראקי. מאוד.

אבא שלך ידע ערבית?

אבא שלי היה בלשן, הוא לימד בלשנות כללית באוניברסיטת תל אביב. הוא ידע ערבית, עברית וצרפתית, ולמד ספרות אנגלית.

ערבית זה היה מהבית?

הוא ידע ערבית, אבל בבית לא דיברו ערבית. בטבריה הוא למד באליאנס את כל המקצועות בצרפתית. אז היו לו המון שפות, בעצם. יש את הבית בטבריה – בית הבזלת [שולפת תמונה]. תראו כמה יפה. פה גרה המשפחה של אבא. הם חשבו שהם יעלו ארצה מעיראק ויהיה להם כסף מהשכרת החדרים. בכל חדר גרה משפחה, סבא שלי עזרא לא הצליח להתפרנס. בעיראק הוא עבד בתחנה להדברת ארבה.

בבית הזה גדלת?

לא, אני גדלתי בפלוס מאתיים, שזה שיכון למעלה. בית הבזלת היה הבית של אבא שלי. אחרי שסבא שלי נפטר גרו שם הסבתא, הדוד הרווק סאלים ואחותו של אבא שלי מרים, שעברה בסוף לתל אביב. כל החופשות היו שם, כל מחנה אימונים בכינרת עם הקיאקים היו מחזירים אותי לבית הזה. היה בית מלא צבע, והיה דוד צבעוני, נגן בתזמורת הנשמות, ונהג קופת חולים, שהיה גאון מופרע עם פולקסווגן שהוא התקין בה מנורת לילה.

סאלים?

כן, סאלים, שלמה. מהבוהמה הביתית, שהיה מנגן על האורגן ועושה "פא פא פא!" מחצרץ עם הפה. היה לו קלרינט, הוא ידע לנגן על כל הכלים. היה מדביק את השערות מקדימה עם מסטיק, שלא יראו לו את הקרחת.

אמרת שאת לא אוהבת פוליטיקה. את מרגישה שזה מתנגש בצורה, באקספרימנטליות, או שזה עולה בקנה אחד? האם את תופסת את האוונגרד כצורה וכעמדה? לא מתנגש. בטח שאוונגרד הוא פוליטי בעיני.

ובכל זאת, איפה זה נכנס לשירה?

בני אדם נידונו לסתור את עצמם בלי הפסקה, להחזיק בדעות שמאלניות ואז להיות מואשמים בבעילת קטינות והתעמרות בעובדים. אני פוליטית, אבל אין לי אמון בפוליטיקאים. פוליטיות היא משהו רחב הרבה יותר מלהצטופף עם המון אדם בהפגנה ולצרוח "לבד" בדיבוב לשיר השלום.

כתבת: "התנועה לשחרור אגן הים התיכון / תתחיל מן האגן שלי".

נכון. היא תתחיל מן האגן שלי, יש מוטו להבֹוֹהֶקָה הַבֵּיתִית: "I want you to be boetic, not bolitic". זה פרפראזה על מה שהמשורר והעורך העיראקי באיווה, סוהיל נאג'ם, אמר לי. מה זה הבוהמה? זה גם פואמה. לא רק בגלל שזאת בוהמה של משוררת וצייר. בוליטיק-פוליטיק.

בעניין הבוליטיקה, את בחברה טובה. אנטון שמאס כתב פעם במסה "אשמת הבבושקה" – בתגובה לוויכוח עם בולי (א"ב יהושע) – את תת-הכותרת "בוליטיקה". נהדר! בוליטיקה! גדול.

רגע, מה זה הפוליטי? פוליטי זה היכולת והמאמץ להגיד משהו שלא מוכנים להגיד. למשל, בשבילנו, כקוראים, הצד הפוליטי החשוב שלך זה גם העניין המגדרי. יש לך נמענות, יש לך שירי אהבה לנשים, יש לך שירים אירוטיים לנשים. גם, לא רק. בעיניי לכתוב שיר באופן אחר ממה שהיה נהוג זה מעשה פוליטי. בעיניי לכתוב "רק על עצמי לספר ידעתי" זה מעשה פוליטי. בעיניי להוציא ספר לבד זה מעשה פוליטי, לשלוט באמצעי הייצור של המשמעות זה פוליטי.

הכותרת "קצידת סיני", שחותמת את ספר המבחר ואיש לא חיבק את הים, מפעילה צורה פואטית שונה מאלו שיצרת בעבר, אבל השיר נכנס מייד למסגרת צורנית ולמסורת של כתיבה – הפעם מסורת כתיבה ערבית עתיקה, הקצידה. נראה שהפואמה הזו מדגימה בדרכה את השברים השונים שאת נתונה בהם בפואטיקה שלך: עיבוד והתמסרות טוטאלית להווה תוך כדי אחיזה הדוקה בעבר. ספרי קצת על מנגנון הגישור שלך בין כאן לשם, הווה ועבר, ואולי גם בין מזרח למערב.

אני גשר שבור, אני כלי שבור. אני חושבת על העניין המזרחי הזה. יש לי סיפור ילדים על "גוזלבוזגלו", הגוזל שרצה להיות כמו כולם. אבל בפועל אימי לא דיברה ערבית, והמובהקות של המוצא המזרחי הייתה פחות דומיננטית מהיתמות שלה והאופן שגדלה בו: אימא שלה – אמילי דואק, שבאה ממשפחה ממוצא חלבי שהיגרה לאלכסנדרייה – אושפזה, אביה התחתן שוב והיא גדלה אצל סבה וסבתה. רק בכי היתמות של אימי וחייה הקשים היו נוכחים. הטרגדיה הזו כמו מחקה את המזרחיות.

את אחת הדמויות הבולטות בשדה בכל מה שקשור לשיתופי פעולה מקצועיים: עבדת בעבר עם שותפים מתחומים שונים (ויז'ואל וטקסט עם יעקב מישורי, קולנוע עם דנה גולדברג), ויצרת היברידים של אקטים אומנותיים מגוונים. נראה שהדיאלוג עצמו הוא ערך של ממש בשילך, הכרח, מוטיבציה פנימית עמוקה. האם זה הצד השני של ה"סטייטמנט" הסוליסטי של הדוגמנית על הבמה?

קודם כול, הבין-תחומיות – הרבה יותר מאשר דיאלוג. שיתופי פעולה מסיעים אותי אל מדיומים אחרים שבהם "אין לי רגליים". אני מלמדת אומנות דרך שירה. יש לי עניין לחשוב, לכדרר בכל מיני מגרשים. השפה היא אותה שפה, המדיום משתנה.

אמרת בתחילת הדיאיון שבניגוד לנעם [פרתום], שיותר "שופכת", את "מוזגת". נדמה שיש בשירה שלך מתח בין הצפה לחומרה יבשה (ולהומור): "בְּשַׁעַת הַהַפְּשָׁרָה הַגְּדוֹלָה", וההצפה, תמיד "עֵינַי אַחַת נִשְׁאַרָה לְהִשְׁקִיף מִבַּחוּץ"; "הַתְּבוּנָה בִּי בִּיבֶשׁ וְשִׁאֵלָה: // יֵשׁ לָךְ מִגִּבַּת?"

בגדול, אני בעד להחסיר ולא להוסיף. אני בעד החסרות. שיראו את המבנה. אני יודעת איפה צריך לעצור ואיפה מתקשקשים. ב-Thinkerbell הגעתי לתמצות מקסימלי. משפטים ספורים. השירים הם מתקנים. אתם מכירים את השיר "פוטנציאל הפיצוץ"? הוא עשוי משלושה טורים, ובקריאה אני קוראת קודם שני שלישים אנכיים לפני שאני עוברת לקריאה האופקית של השיר השלם.

פוטנציאל הפיצוץ

| | | |
|------|------|-------|
| פּו | טָן | צָאֵל |
| הַ | פִּי | צוּץ |
| שָׁל | כָּן | פִּי |
| הַ | דַּ | קוֹת |

| | | |
|-------------------|------|------|
| קֹת | קָ | גֵל |
| קֹת | קֶ | נָךְ |
| קֹת | פָרְ | מֶתְ |
| קֹת | תְ | גֵ |
| צִיָּאל | טָנְ | פּו |
| צוֹץ | פִי | הַ |
| פִי | כָנְ | שָל |
| תֹת | פּו | הַ |
| טֹת | פֶשׁ | מֶתְ |
| תֹת | פֶ | מֶתְ |
| תֹת | פֶ | גֵל |
| פֹת ¹² | רְ | מֶתְ |

מכירים, אבל לא עם המוזיקה הזו והביצוע, שרק את יודעת לעשות.

בעצם קראתי לכם תחילה רק טור אחד, ואחר כך שני טורים, שני שלישי, ואחרי זה שלושה שלישיים. ובסוף מסתתרת הפֹת במילה "מתרפות". בין היתר, אני הושפעתי מרבקה הורן – אומנית פרפורמנס שעבדה עם אומן יפני, שהיה בונה לה מכשירים קטנים. פתאום רואים מין מנוף קטן שמחזיק צדפה, שעושה ויברציה, שמרעידה בתוכה פנינה. הכול מאוד עדין, פסלים קטנים, מוביילים כאלה, תערוכת של נוקשות קונסטרוקטיבית עם העדינות של הרטט.

רגע, אז אולי נדבר קצת על גוף.

השירה זקוקה למציאות. אי אפשר להסתגר כל הזמן. כשהייתי סגורה בבית ולא הייתה לי מציאות, השירים היו הגוף. למשל, ב"קיר האמהות"¹³. והקיר – למה? כי הבנתי שאני מדברת אל הקיר, ונמאס לי. אז אמרתי, אזיח את השוליים לצד שמאל, הפוך מהעברית, ואזרוק את המילים, והן יתגלגלו חזרה, ויישברו ויתרסקו. את המשפט ש"קיר האמהות" אומר שמעתי כל הזמן בתוכי: שני צידיו של קיר האימהות שווים כמו שני צידיו של דף נייר מתוח. לא בדיוק כי קיר האימהות כמו השיר הזה הוא גם סיבה וגם תוצאה של קיר האימהות. לא הבנתי למה המשפט הזה מתעקש בתוכי, ורק כשהתיישבתי לכתוב אותו כדי להיפטר ממנו והזחתי את השוליים לשמאל הבנתי, והשיר נולד. הגיע הזיז הזה, של ה"אי מהות". הייתה לי ממש הקלה, פתאום הבנתי למה זה רודף אותי.

12 אפרת מישורי, "פוטנציאל הפיצוץ", ממרחקי אפרת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996.

13 אפרת מישורי, "קיר האמהות", ואיש לא חייבק את היים: מבחר שירים 1994-2018, נועה שקרג'י (עורכת), ירושלים: מקום לשירה, 2021, עמ' 41.

קיר האמהות

שְׁנֵי
צְדִיּוֹ
שֶׁל
קִיר
הָאִמָּהוֹת
שְׁוִים
כְּמוֹ
שְׁנֵי
צְדִיּוֹ
שֶׁל
דָּף
נָדָר
מְתוּחַ

לא
בְּדִיּוֹק

כִּי
קִיר
הָאִמָּהוֹת
תְּכַמֹּו
הַשִּׁיר הַזֶּה
הוּ
אֶגֶם
סֶבֶב
הַגֶּם
תוֹצֵא
אֶה שֶׁל

קִיר הָאִי
מְהוֹת

השיר מגיח מהמקום שהמילים נגמרות בו, כשכוח ההסבר של המילה נגמר. כולם אמרו לי: תיזהרי, הטיפול ייקח לך את השירה. להפך. התקרבתי לאיזה נושא, הרגשתי שאין לי מילים, באתי הביתה, זרקתי עט אחת וכתבתי באחרת. כל הדברים שאין להם מילים דוחים את ההסבר. ממש כמו גוף זר.

תיארת את היצירה שלך כבעלת תוקף חד פעמי וחולף: "שיר הוא מכשיר // עם אחריות לשונה". אבל באותה נשימה את גם לוקחת אחריות, גם אם לשנייה! את מרגישה שזה התפקיד שלך להגיד את הדברים האלה? זו הפוליטיות של הדוגמנית? כשיודעים איך להתפשט נשאים לבושים. מתפשטים ויש איזו אמת עירומה, כנות, שהיא כמו להחליק קפלים אפלים. בסופו של דבר, "הכל מתמוטט / לצורה". גם במישל אגדת קיץ, הספר שאני עובדת עליו עכשיו, שכולו מציאות של רחוב בגובה של שוקי השליחים ופגושי המכוניות, יש עגינה מאוד חזקה בתמונה הרב־ממדית שהיא מאפשרת.

בְּפִיךָ הַמְנַשֵּׁק,
בְּאֶגְנֶךָ הַחֹזֵק,
בְּמוֹ יָדֶיךָ הָאוֹחֶזוֹת בְּשֵׁלִי מְשַׁנֵּי עֲכָרִי,
בְּכָלִי הַזֶּיֶן הַיָּפֶה וְהַנְּהַדֵּר שֶׁלְךָ,
בְּאֶצְבְּעוֹתֶיךָ הַנוֹגְעוֹת רְכוֹת בְּשַׁעְרֵי,
מִפְּזָרוֹת אוֹתוֹ עַל חֶלְקֵת הַכְּרִית הַמְרִיחָה שֶׁלְךָ –
הַעֲבֵרְתָּ אוֹתִי גֶשֶׁר שְׁבוּר.

וּכְמוֹ גּוֹלֵשׁ הַשֵּׁב אֶל הַעֵמֶק כְּדֵי לְחַזֵּר בְּגַל
חֲצִיטָּה אֶת רֶכֶס הַמַּיִם שֶׁהִתְרוֹמַם אֵלַיךָ
פַּעַם אַחַר פַּעַם
חוֹתֵךְ שׁוֹרוֹת לְכַנּוֹת שֶׁל קֶצֶף
בְּלֶהֶב גִּלְשָׁן בְּצֶבֶע טוֹרְקִיזוֹ.

נִשְׁבַּעַת,
רְאִיתִי אוֹתוֹ מִתְרוֹמֵם,
גָּבוּ אֵלַי,
פָּנִיו – אֶל סְגוּרֵי הַשָּׁמַשׁ,
מִזְדַּקֵּךְ וְנִשְׁבֵּר בְּאֶמְצַע גַּל
קוֹצֵף אֵלָיו מִלְּפָנִים.

נֶעֱמַדְתִּי בְּנִקְנָה הַכִּי גְבוּהָהּ בַּחוּף
וְצִלְמַתִּי

אֶת הַשְּׁפָרִיץ

וחשבתי על הוקני גם. יש לו שפריץ.

למי הראית את השירים?
לא הראיתי כמעט.

לאהרן שבתאי הראית?

אהרן אמר לי שלא יודעים איך אפרת מישורי עושה סקס, אז הכנסתי את זה לתוכן העניינים. אהרן היה תמיד יורד עליי. כל פעם אותו סיפור. זו מין אהבה כזו. ”אפרת, פגעתי בך? אל תשימי לב, אני אומר שטויות”. הינה מה שחיפשתי ממישל אנדט קיץ. אתם הראשונים, פרסום בכורה:

מלים נאספות כמו כוכבים מול שמים פתוחים
 ואני יוצאת
 לאהב את הים
 והלילה ארץ והקיץ עוד כאן
 ואין לי מה להפסיד גם אם אפגע
 כי יש לי בית, מישל, יש לי פרנסה
 ולא תוכל לפתות אותי
 בנה שאמה חוסך כבר שנים לדירה,
 ואני, בנגוד ליפה שלך מאשדוד,
 אהבת את מאורת השליחים שלך עד מנת
 ולגבר החמוד שפגשתי,
 שגר ביחידת הדיור הקטנה באבו פביר
 הייתי עושה שלושה ילדים,
 ומחכה לו כל יום עם ארוחה

כי אני אפרת מישורי —
 חסרת זנמה ומכרחה.

הינה ה”מוכרחה” של יונה וולך.

אותם אובייקטים, הים, הבית. הם עדיין פה, בתפקיד אחר. הבית הוא לא כלא פה. הבית פה הוא כניסה להרפתקה. אקרא בפניכם עוד משהו ממישל:

ברחתי מן השירה
 לשחק בנרועות הבחורים
 כמו יונה אל מעי הדג
 המציאות תגדל אותי
 אמי התחבת תשמר עלי
 אבי השחום גיח מן החוף
 וגבר אחד יאהב אותי כאור
 אקרא לו מישל,

הוא לא יִהְיֶה נְחֻמָּד,
אֲבָל הוּא יָדַע
מָה טוֹב לְמַכְתֵּשׁ

שְׁפַעֲם,
לִפְנֵי הַרְבֵּה שָׁנִים,
רָסַק אוֹתוֹ מְטָאוֹר

זה מדהים בשירה. זה נראה שגמרתי את כל הנושאים. פתאום משהו שחשבתי – אני אכתוב על תל אביב? שמות פרטיים של רחובות? דקדוקים של טופוגרפיה ריאלית? כמו שמנחם פרי אומר. לא. והינה, ופתאום באה לי החגיגה הזו של החוץ. נפתחתי לעולם. "ומישל, / בפעם הראשונה אני אגיד / תל אביב, ושוק הפרמל, ונחלת בנימין / וג'ונסי גרדנר והנילוס / ושכונת בצרון ופיצה האט ואגאדיר / כי אתה שליח ומכיר // ובבקר / בשאני רוכבת מערבה / מתוך האפר של העיר / הים קרב אלי // מלא חשמל צעיר". רציתי לאכול את העולם פתאום.

כתיבה זה צורך. אם היא לא צורך אז אין למה. אני רוצה להשאיר את זה בדחף. כשהיא קורית זה הדבר הכי נפלא בעולם. פתאום הדבר הזה קורה. ואולי אני לא אכתוב עוד, אני רצינית. אני בטוחה שלכתיבה יהיו מופעים אחרים. אני לא אפסיק. אני לא יודעת. אני מרגישה עכשיו הרבה יותר נוכחת או מנכיחה שירה מאשר קודם. הקמתי להקה של פאנק-רוק, איפה אפי. אני לא צריכה שזה ייראה בתלבושת אחידה של שיר, להיות ילדה טובה של השיר. לשלם את המס של השיר. וגם אם אני לא אכתוב, ואהיה רק רוקרית או נדל"ניסטית, זה גם יהיה בסדר.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

בין משמעות למשמעותיות ובין מוטיב למוטיבציה: על אספקט אפשרי אחד של הקשר בין פסיכואנליזה וספרות*

אכרת מישורי

א.

לפני הכול, הייתי רוצה לקרוא שיר. לא אאריך בהסברים, כי כמו כל שיר טוב הוא מסביר את עצמו מצוין, אבל דרך השיר אעלה כאן שתי אופציות לדיון בנושא המפגש שבין פסיכואנליזה וספרות, ואציג את העדפתי לאחת מהן. שמו של השיר הוא "ריחוק מאנשים אהובים", כתב אותו המשורר האמריקני ג'יימס טייט, ופגשתי אותו לראשונה בחוברת המעורר, בתרגומו של זלי גורביץ'.

ריחוק מאנשים אהובים

אחרי שבעלה מת, זיטה החליטה לבצע את מתיחת הפנים שתמיד רצתה. באמצע הניתוח לחץ הדם שלה החל לצנוח, והם נאלצו להפסיק. כאשר זיטה נסתה להדק את חגורת הבטיחות לקראת הנסיעה העצובה הביתה, יצאה לה הכתף מהמקום. חזרה בבית החולים הרופא בדק אותה וגלה סרטן שהתפשט בכל הכתף והזרוע ובאזורים אחרים. אחרי זה באו ההקרנות. ועכשיו, זיטה רק יושבת בסלון היופי שלה, ראשה קרח, והיא בוכה ובוכה.

* מבוסס על ההרצאה "האם התינוק ומה שביניהם: מחשבות בעקבות ויניקוט ו'מיקומה של החוויה התרבותית", שנשאתי בערב "פסיכואנליזה וספרות" בבית ביאליק, 16/1/2003. "מיקומה של החוויה התרבותית" הוא שמו של הפרק השביעי בספרו של דונלד ו' ויניקוט, משחק ומציאות, מאנגלית: יוסי מילוא, תל אביב: עם עובד, 1996, עמ' 114-121.

אמא שלי מספרת לי את כל זה בטלפון, ואני אומר:
 אמא, מי זאת זיטה. ואמי אומרת, אני זיטה. כל חיי הייתי
 זיטה, קרחת ובוכה. ואתה, הבן שלי, שהיית אמור להכיר
 אותי הכי טוב, חשבת שאני שום דבר חוץ מאשר אמא שלך.
 אבל, אמא, אני אומר, אני מת...¹

השיר מדבר על יחסי אס-בן, וליתר דיוק, על אחת הווריאציות של יחסי אס-בן: בן שנדרס למוות תחת מגף אומללותה של אימו; שהפך לקורבן ראשי של הקורבן הראשי בה"א הידיעה. אומללותה של האם חונקת, דורסנית, אטומה ואוטיסטית, והיא תובעת לעצמה מונופול על הסבל בעולם. האם חייבת לנצח בתחרות הסבל, ועקרון ההישרדות העקום והחולני הזה מתקיים על גבם ועל חשבונם של אחרים, ואינו מאפשר לשום סבל אחר להתקיים לידו. כך יוצא שדווקא החלש, זה הנלחם בחירוף נפש על הבלעדיות של מסכנותו, הופך באופן אבסורדי לחזק, למי שמכתיב ומשליט את טרוור חולשתו על הסביבה. אף שהאם מאשימה את בנה בעיוורון ובאיטיות, הוא הנושא בגופו ובנפשו את העדות להזדהות מוגזמת ולקשב רב מדי, שכן מול סבל קשה כל כך, אקוטי וסופני, אפשרות הקיום היחידה הפתוחה בפניו היא רק מוות נפשי. כך, לפחות, מסתיים השיר, ולמקרא המלים "אני מת..." הוא מחזיר אותנו במכת גונג אחת אל תחילתו, לקריאה אחרת, שונה, של סימני הנחרצים. סימני הסבל המצמררים של אותה זיטה, שלכאורה אינם משתמעים לשני פנים, מקבלים מעתה תוקף חדש, הפוך לחלוטין: הם הופכים לכפתורי עינוי על מיטת המסמרים הנצחית שהבן עקוד אליה, חסר אוניס ומפרפר, בעוד אימו – בטכניקות עינוי בלתי נלאות ומוסוות להפליא, המחפשות כל הזמן דרכים חדשות ויצירתיות לפרוץ אל נפשו ולמקם בו את סבלה – היא ה"עוקצת" והמענה אותו ללא הרף בקורות חייה הקשים, המותירים אותו חסר חיים.

1.

הבאתי את השיר כפתיח כדי שתוכלו להתרשם בעצמכם, לראות באיזו פשטות מצליח השיר הקטן לדובב את המצב המורכב, הפרדוקסלי, האמביוולנטי ואפילו הקטלני, המונח ביחסי הבן ואימו. הבאתי את השיר, ולכאורה, מכיוון שכותרת הערב היא "פסיכואנליזה וספרות", מתבקש שאציג עתה תאוריה פסיכואנליטית כלשהי כמפתח פרשני, או כמעין עדשה להתבונן דרכה בטקסט ולפענח אותו. בקלות יכולתי לעשות זאת, אבל הדיון שלי מבקש להתרחק מן המתודה השכיחה הזו, ובמתכוון אינו מציג דוגמאות ספרותיות כדי לנתח לפי איזשהו מודל תאורטי פסיכואנליטי. מדוע? משום שבמפגש בין פסיכואנליזה לבין ספרות אנו יכולים לדבר על שני דברים שונים: אנו יכולים לדבר על העולם שהספרות

1 ג'ימס טייט, "ריחוק מאנשים אוהבים", מאנגלית: זלי גורביץ', המעורר: כתב עת לספרות ואמנות 4 (קיץ 1998), עמ' 29.

מתארת מבפנים, על הסיטואציה שהשיר או הסיפור בונים במילים, ואנו יכולים, לעומת זאת, לדבר על העולם שבונה את הספרות מבחוץ: על המושא שהוא הספרות בעיני תאוריה זו או אחרת.

האמת היא שכדי להבין יצירה ספרותית איננו זקוקים לתווך פסיכואנליטי או לסיפור-על כלשהו, המחפש לעצמו אישוש. כדי להבין יצירה ספרותית אנו יכולים פשוט לקרוא. אבל כדי להגדיר מהי ספרות, כדי למקם את התופעה ששמה "ספרות" במובן הבסיסי והמהותי ביותר – "איזו מין פעילות זו", "מהם קירות התיאטרון שבתוכם ומתוכם היא מתכוננת", "מהיכן היא צומחת ומהן המוטיבציות להתחוללותה" – אני יכולה רק להעיד שמעולם לא גשתי סטרוקטורה תאורטית מדויקת כל כך כמו זו שהעניק לנו ויניקוט. על הממד הזה, של הקשר שבין פסיכואנליזה וספרות, ארצה לדבר כאן. על "מהי הספרות", ולא "על מה הספרות מדברת"; על "מהי המוטיבציה המחוללת את כתיבת הספרות", ולא על "מהו המוטיב של איזושהי ספרות כתובה".

A.

כל תאוריה רואה את האומנות בהתאם לתפיסת-על כלשהי שהיא מארגנת לפיה את העולם. סמיוטיקאי יראה בה מניפסטציה סימנית, מרקסיסט יזהה בה מכשיר תיווך אידאולוגי, ופסיכואנליטיקאי מן האסכולה של פרויד יגדיר אותה כפעילות סובלימטיבית המענדת את היצר הליבידינלי. כיצד יגדיר אותה פסיכואנליטיקאי של יחסי אובייקט, כוויניקוט?

כדרכו של ויניקוט, אני ממקמת את האובייקט האסתטי בתוך מטריצה של יחסים בין-אישיים, ומתבוננת על התופעה ששמה אומנות כהמשך אפשרי אחד של אובייקט המעבר הינקותי. פסיכואנליטיקאים בכלל, וויניקוט בפרט, הרבו לכתוב על התהליך שבו עניינו של התינוק מועתק מן האובייקט הראשוני, המקורי, הלוא הוא האם, אל אובייקט משני: חפץ כלשהו שהופך להיות מושא העניין העיקרי של התינוק לזמן-מה, ובו משוקע יחסו אל האובייקט המקורי. תיאור התהליך נשען על זיהוי האובייקט הראשוני עם אובייקט אחר, תחליפי, שאומנם שונה ממנו במציאות, אבל נתפס בעיני התינוק כזה והמשכי לו מבחינה רגשית.

בדינמיקה זו, של אימוץ אובייקט והפיכתו למשמעותי, מתרחשת פעולה פשוטה של העברת יחס: התכונות שהתינוק מייחס לאם מועברות אל החפץ, ואותו חפץ מופקע מן הניטרליות האנונימית שלו ונעשה כלי קיבול של משמעות סובייקטיבית, גרסה של תינוק מסוים. לאותה תוספת יחס סובייקטיבית, החורגת מן "החומר הטהור", ויניקוט קורא "אובייקט מעבר".

הנפשה של חפצים דוממים היא עניין אוניברסלי. אך האם כל חפץ פתוח במידה שווה לניכוס ולשימוש? האם כל שימוש זהה לעצמו? תצפיות ישירות שנעשו בתינוקות הראו שהחופש הבלתי מוגבל לטעון אובייקטים במשמעויות מנוצל רק בחלקו: "במוקדם או במאוחר", כותב ויניקוט, "בהתפתחותו של התינוק, מופיעה אצלו נטייה לשזור אובייקטים

שאינם אני אל תוך הדפוס האישי".² בדרך כלל, כוח ההתמדה של הדפוס האישי חזק מכוח ההתמדה של האובייקט: האובייקט מתחלף, אבל דפוס השימוש בו עומד בעינו ומשחזר את עצמו דרך האובייקט החדש. מהן אותן תמורות אינטימיות המעבירות את כוח ההקסמה מאובייקט לאובייקט? ומכיוון הפוך: כיצד קורה שאותו אובייקט עצמו, עם אותן תכונות בדיוק, משנה את טבעו ומפעיל כוחות הקסמה שונים על אנשים שונים? כיצד החפץ, כיחידת חומר בלתי משתנה, סופח אליו התייחסויות אנושיות כה שונות? ויניקוט כורך את היחס הסובייקטיבי לחפץ בסביבת הגידול הראשונית של כל אדם ואדם. במונחיו, הסביבה הראשונית של התינוק היא האם, המחזיקה את התינוק לא רק בדיה, אלא גם בנפשה. חוויית ההחזקה הראשונית הזאת היא הבסיס שממנו מתפתח היחס אל החפץ. האם היא הזולת הראשון שהתינוק בא איתו במגע, ודרכה הוא טועם את העולם. לפי ויניקוט, "לא קיים דבר כזה כמו תינוק [ללא אָם. ...] כשמנסים לתאר תינוק, מגלים תמיד שמתארים תינוק ועוד מישהו. התינוק אינו מסוגל להתקיים לבדו; במהותו הוא חלק ממערכת יחסים".³ יחסים הם מילת המפתח כאן, וטיבה של מערכת היחסים הראשונית הוא שיקבע את האופן שבו האדם הבוגר יחווה את העולם, את האָם־סביבה. העולם בחוויית האדם – ואני בכוונה אומרת "חוויה" ולא "יצוג", שכן הייצוג, להשקפתי, משני ותוצאתי לחוויה – אינו אובייקטיבי לגמרי ואינו סובייקטיבי לגמרי. אבל כדי שתהיה לאדם גישה בסיסית חיובית כלפי העולם, כדי להעניק לתינוק האנושי תחושה שהעולם הוא אתגר יצירתי, עלינו לטעת בו מלכתחילה חוויה שהיא יותר מהתקיימות שורדת. עלינו לטעת בו את החוויה הבסיסית שהוא משתתף בבריאתו של העולם, שהוא יוצר את האובייקט אף שהאובייקט כבר קיים. התהליך ההתפתחותי התקין הזה נשען, לפי ויניקוט, על קיומה של אם טובה דייה, המסוגלת לבצע התאמה פעילה לצרכיו של הילד ולתווך לו את המעבר מעקרון העונג אל עקרון המציאות. אם טובה דיה היא אם שבהתחלה, במצב התלות המוחלטת, מוכנה להתאים את עצמה כמעט במאת האחוזים לתינוקה (ובמונחיו של ויניקוט, "האם מציבה את השד הממשי בדיוק במקום שהתינוק מוכן ליצור, וברגע הנכון").⁴ אם השלב הזה עובר בשלום יחסי – בשלום "טוב דיו", אם תרצו – אזי ממשותה של האם, היותה זולת נפרד ואובייקטיבי, היא החשובה כאן. לאט־לאט, באופן טבעי ובהדרגה, כמו כל יצור אנושי, יזדקק התינוק למציאות: לעולם ממשי, שונה ומופרד ממנו, כדי לפלס את דרכו לתוכו, כדי להיות איתו בדיאלוג וביחסי גומלין.

אופן ההתייחסות של התינוק לאובייקט חיצוני כלשהו הוא מעין ססמוגרף, מד מגע, המאפשר לנו לעקוב מבחוף אחר התנודות והגוונים ביחס אני־עולם. השימוש באובייקט המעבר מתחיל כבר בניצני ההתקשרות הראשונים של התינוק לשמיכה, לדובון, לבובה או לכל חפץ אחר – שהאימהות כמו מניחות לתינוק להתמכר אליו. במקביל ליחס הבין־

2 ויניקוט, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 37.

3 דונלד ו' ויניקוט, הילד, משפחתו וסביבתו, מאנגלית: יהודית כפרי, תל אביב: ספרית פועלים, 1999, עמ' 71. ההדגשה במקור.

4 ויניקוט, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 44.

אישי הראשוני, אם־תינוק, ובעקבותיו גם כלפי חפצי הקניין הינקותיים האלה, אומר ויניקוט, עלינו לקבל את הפרדוקס שהתינוק ממציא את שמוצג לפניו. אומנם אי אפשר להמציא את שכבר נמצא, אבל העניין הוא אינו לפתור את הפרדוקס, אלא להניח לתחושת ההמצאה להתקיים בחוויית התינוק. אל לנו לחבל בחווייה הזו, מתריע ויניקוט, "על אובייקט המעבר אפשר לומר, שהוא עניין של הסכמה בינינו ובין התינוק שלעולם לא נשאל את השאלה: 'האם בראת אותו בעצמך, או שהוא הוצג לפניך מבחוץ'".⁵ רק כך, במילוי ההסכם החשאי הזה, נוכל לנטוע בילד את התחושה שהעולם נענה לו, שהוא משתתף ביצירת האובייקט הקיים זה כבר.

T.

כעת נשאלת השאלה מהי מידת הרלוונטיות של העלילה האנושית הזאת, המתרחשת מחוץ לגבולותיה הרשמיים של יצירת האומנות, ליצירת האומנות עצמה? האם יש לה חלק בהנבעתה? בהיווצרותה? האם אפשר למצוא לה סימוכין בתוכה או בתוכנה? האם היא מסוגלת להאיר את הספרות באופן אחר מזה שהורגלנו אליו? משפט שנחרט בזיכרוני משיר של לה לוקה, משוררת המנהלת דין וחשבון נוקב עם אימה, יעביר אותנו מן הדיון באובייקט הינקותי אל הדיון באובייקט הספרותי. לה לוקה כותבת: "אַבְּל תְּמִיד, / הַגּוֹף שֶׁיֵּצֵר אֶת הַגּוֹף שְׁלִי / גָּזַר אֶת הַלְּשׁוֹן שְׁלִי".⁶ במשפט שחורצת לה לוקה, תרתי משמע, אפשר לשמוע את הדיה המרוחקים של האגדה על בת הים הקטנה, שהסכימה לתנאי האכזרי של המכשפה לכרות את לשונה כדי להפוך לבת אדם ולזכות בנסיך החלומות שלה. אין זה מקרה שהפועל "גזר" מצביע גם על גזירה פיזית, כריתה של ממש, וגם על גזרת הגורל הדטרמיניסטי. לה לוקה מותחת קו ישר בין הגוף לבין השפה, ובמשפט אחד גומאת את המרחק שבין שני קצוות מרוחקים לכאורה: הקצה הפרימיטיבי, הגופני, הינקותי והטרום מילולי, והקצה המשוכלל, המעובד, הבוגר והשפתי. הקשר שבין הגוף לשפה אינו רק קשר של עקיבה בזמן, בבחינת מוקדם ומאוחר, אלא גם – ובעיקר – קשר של נביעה. מטיבה של סביבת הגידול הראשונית – ההחזקה האימהית במובנה הפיזי, הבסיסי ביותר, כמכל גופני – גזר אופייה של הלשון. כך מקבלת גם המטפורה הרווחת "שפת אם" את תחתיתה הממשית, הגופנית, ומתממשת מחדש כ"שפה" במובנה הפיזי, המרחבי: גדה, קצה, קו גבול בשרני, שוליים של גוף או מכל.

באשר לתשובה מפורטת יותר, הנוגעת לתכלית השימוש באובייקט המעבר, הייתי רוצה לקרוא כאן שני ציטוטים מקבילים – האחד של פסיכואנליטיקאי והשני של משורר – שיעידו עד כמה האובייקט האסתטי והאובייקט המעברי זהים זה לזה בתפקידם.

5 שם, עמ' 45.

6 קרול פמלה [לה לוקה], "הַמְּאִיָּה", השירים, מאנגלית: דורון קורן, תל אביב: ירון גולן, 1995, עמ' 93. ההדגשה שלי, א"מ.

הפסיכואנליטיקאי אדם פיליפס כותב: "האובייקט המעברי כאן הוא גשר, שאלמלא היה קיים, היה הילד נאלץ לקפוץ [ממנו]"⁷. והמשורר אבות ישורון כותב: "מי שְׁעוֹזֵב אֶת הַבַּיִת [...] / הוא שׁוֹרֵף בַּיִת, זֶה נֶכֶן. אֲךָ אֶת הַגֶּשֶׁר לַבַּיִת לֹא שׁוֹרֵף. / הַגֶּשֶׁר נֶחֱוֵץ לַעֲבֹר אֶל הַשָּׂרֹף / שׁוֹב וְשׁוֹב [...]". אֲנִי בָּא דֶרֶךְ גֶּשֶׁר מַלִּים"⁸.

משחק התינוק בחפץ מסמל את ההיפרדות, את יכולתו של התינוק להינתק מגוף האם, אך גם, באורח פרדוקסלי, את החיבור אליה – חיבור יצירתי, עקיף וסמלי. היכולת לברוא מושאים אבודים, להשיב את "הפְּעִימָה שְׁלוֹ אֶל בְּשֵׁר / הַלְּשׁוֹן", כפי שכתב המשורר יצחק לאור,⁹ הייתה מאז ומתמיד נחלתם של יוצרים. השיר, ככל יצירת אומנות, נולד במרחב הביניים שבין האדם לזולתו, ומתרחב משם אל היחס אדם-עולם. היותו "עשוי ממלים" אינה הופכת אותו בהכרח לאקט טיפוסי של סימון, אלא דווקא, וקודם כול, לאובייקט של תקשורת אנושית: משהו הנושא ואוצר בתוכו את היסטוריית היחסים של האדם עם האחרים המשמעותיים שלו. פעמים רבות רוצה השיר להגיד במילים את מה שאי אפשר להגיד במילים, ולכן הוא אובייקט של משמעותיות לא פחות משהוא אובייקט של משמעות. אותו שורש ילדי, חושני, אותה מהות שאינה ניתנת להעברה במילים המצויה בגרעין ההתקשרות של התינוק לחפץ, נמצאים גם ביחסו של המשורר ללשון, לשפת האם, אם תרצו.

לעומת שיח התרבות, שציר הארגון הטבעי שלו הוא הקולקטיב, ציר הארגון הטבעי של השירה הוא הסובייקט, האדם הכותב. זיהוי הספרות כיקום של ייצוגים גורם לא אחת להזנחה ולקיפוח של ממד החוויה של הלשון, להתייחסות אליה כאל אובייקט מטריאלי. פוקו, למשל, אינו מותיר לסובייקט שום פתח חילוץ מן הסדר התרבותי המובנה לתוך השיח. לדידו, הסובייקט הוא תוצר של שפה ומקום בשפה. אבל הסובייקט אינו כלול לחלוטין בשפה, במשמעותה המצומצמת כמערכת מייצגת. ישנה שארית, כפי שאומר לאקאן, שהשפה אינה מכסה, שארית השייכת להוויה של הסובייקט, לממשי החומק מייצוג. ויניקוט מתעסק אך ורק בשארית הזו, בגנאולוגיה הלא-שפתית של אקט הדיבור. כל מעייניו מרוכזים בשלב הטרומ-שפתי, בהמשגת היחסים עם האחר המשמעותי הראשון ובהתהוות של תופעות ואובייקטים בתוך סיטואציות התייחסותיות ובמרחבים דיאלוגיים, הנתונים בין האדם לזולתו. לפי ויניקוט, וזה מה שקסם לי כל כך, השפה אינה נקודת חיץ, אלא אבן בוחן, כמו כל אובייקט פיזי. ויניקוט יוצר מסגרת שבה הולדת השפה אינה קפיצה לוליינית לתוך יקום של סימנים; אינה בשום פנים קו גבול, המציין מעבר חד ונטול גוונים מעולם של אובייקטים לעולם של ייצוגיהם הסימניים. לשיטתו מדובר ברצף אחד, הנע על הציר של יחסי אובייקט. בתוך הרצף הזה – המתלפף סביב הציר של יחסי אני-זולת ולא

7 אדם פיליפס, ויניקוט, מאנגלית: מרים קראוס, תל אביב: דביר, 1999, עמ' 120. ההדגשה שלי, א"מ.

8 אבות ישורון, "מה שנוגע", קפלה קולות, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1977, עמ' 16. ההדגשה שלי, א"מ.

9 בשיר "עד בלי הפר", על מות אביו, כותב לאור: "נְמוֹג בְּשָׂרְךָ עַד בְּלִי הַכֶּר [...] אִם אֶתְקַתֵּק / אוֹתוֹ עוֹד פְּעַם, עַד בְּלִי הַכֶּר עַד בְּלִי הַכֶּר / הַכֶּר (וְשׁוֹב וְשׁוֹב) אוֹלֵי תְּשׁוּב הַפְּעִימָה שְׁלוֹ אֶל בְּשֵׁר / הַלְּשׁוֹן". יצחק לאור, "עד בלי הפר", אוהב ימים: שירים 1994-1995, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 29.

רק של כותב־קורא – השפה, השדר הלשוני, אינה אלא מקרה פרטי: אחד מן המופעים האנושיים שבהם עוגנת החוויה הגרעינית של הסובייקט, ומתוכם היא מפציעה. ובאמת, אם נראה בשפה אובייקט מעבר, ישות פנומנולוגית בעלת איכויות פיזיות הנמצאת "שם בחוץ", כאותם שמיכה או דובון, נוכל להתייחס אליה כאל אובייקט לא שקוף; נוכל להתמקד בכל אותן איכויות משניות־כביכול, לאו דווקא סמנטיות, שהמשורר נצמד אליהן, ושהן – כמה לא מפתיע – חלק בלתי נפרד מעולם התוכן שלו: טמפרמנט הדיבור, פרופיל הדיבור, כתב היד, אופן המגע עם השפה, טיב השימוש בשפה, הצבתה במרחב; הדגשים, ההפסקות, המקצבים, החזרות הצליליות והמורפולוגיות, ובקיצור: ה"איך מדברים", ולא רק ה"מה אומרים" – בהנחה שה"איך" הוא עוד מופע של ה"מה". הדבר הזה בולט במיוחד בשירה, המוגדרת כשיאה של הפעילות הלשונית וכמה שאינו ניתן להעברה בתרגום. לא במקרה רוחשים המשוררים יחס אמוציונלי מאוד ללשון. כמו אובייקט המעבר, השייך בזמנית גם לפנים וגם לחוץ, השפה היא מעין "רדי מייד" ענק שמשוררים חייבים לנכס לעצמם: להטביע בה את חותמם, לצרוב לתוכה את תמונת עולמם וליצור בה שפה פרטית, ובכך להפוך את השפה הכללית, השייכת לכולם, לשלהם. "מאלרמה התייחס ללשון כאילו הוא עצמו המציא אותה"¹⁰ כתב פול ואלרי, ומנסח בכך עיקרון אוניברסלי של שפת השירה. ואומנם, יחס המשורר לשפה הוא מפתח: אם נטה לו אוזן נוכל לשמוע מבעדו את הדהודיו של היחס לאובייקט המקורי; נוכל לאתר דרכו את נקודת החיבור לשפה, את השורש הסומטי של הדיבור ואת המוטיבציה הבסיסית שחוללה את פעולתו. הדוגמאות רבות, וכל אחת מאירה באור שונה ומזווית אחרת את אופני ההתקשרות המורכבת ורבת־הפנים של המשורר לאובייקט שלו, לשפה: למה שאינו גוף האם, אבל נושא את רישומו והווייתו. אודן, למשל, כותב: "לשוני היא הפרוצה האוניברסלית שעלי להפוך אותה לבתולה"¹¹; משורר האוונגרד הרוסי חלבניקוב משקיע את כל משאביו הרגשיים והאינטלקטואליים בחיפוש אחר "לשון שמעבר־לשכל"¹²; בקט אינו מסוגל לכתוב בשפת אימו ומשתחרר רק במעבר לכתיבה בצרפתית; ואבות ישורון, המעיד על עצמו כמי ששמו בא מן השבירות וכמי ששבר לאביו ולאימו את לילות המנוחה, כותב: "לשון לסופר כצעצוע לילד. לשון ביד יוצר – הוא לא מרגיש בה, עד שלא שובר אותה; וכאשר הוא מפיל אותה – הוא שומע את קולה של לשון, השפה שהיא שלו"¹³.

10 פול ואלרי, כפי שמובא אצל יורם ברונבסקי, "לשון השירה", מסה על הלשון, תל אביב: ספרית פועלים, תשל"ה, עמ' 118.

11 ו"ה אודן, כפי שמובא שם, עמ' 123.

12 שם, עמ' 119.

13 אבות ישורון, "הלשון", השבר הסורי אפריקני, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1974, עמ' 133. וראו גם, "...אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא: מן השבירות. שברתי את אמי ואת אבי, שברתי להם את הבית. שברתי להם את לילות־המנוחה. שברתי להם את חגיהם, את שבתותיהם. שברתי להם את ערכם־בעיני־עצמם. שברתי להם את הפתחון־פה. שברתי להם את לשונם. מאסתי את האידיש, ואת שפת קודשם לקחתי ליום־יום. מאסתי עליהם את החיים. יצאתי מן השותפות. וכאשר ירדה עליהם שעת האינ־מוצא – עזבתי אותם בתוך האינ־מוצא". אבות ישורון, "פתיחה לראיון", השבר הסורי אפריקני, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1974, עמ' 129.

ויניקוט עוסק בתחילתם של החיים. התאוריה שלו התפתחותית ובעלת אוריינטציה טיפולית. עם זאת, לאחר שהציב את איברי המשוואה עבור תינוק, לא יהיה קשה במיוחד לראות מבעד את כל הנפשות הפועלות בתהליך של אקט היצירה, לרבות הזיהוי המתבקש של השיר הנכתב כמגרש השעשועים של המשורר וכמקום שבו הוא "עושה עלייה בשפה" למושאים שלו, מקום שהוא מתחבר בו באופן עקיף אל מושאיו הראשוניים, האבודים לעיתים. מושאים אלה תמיד משמעותיים, גם אם אינם מיטיבים, גם אם מכל מני סיבות הדיבור אליהם במציאות נעשה בעייתי או בלתי אפשרי: נחסם, כשל, מילא את תפקידו באופן חלקי ובלתי מספק, או שפשוט פסק במותם.

ה.

הפסיכואנליטיקאי אדם פיליפס כותב:

היחסים של האומן למדיום שלו מקבילים גם ליחסיו של האדם עם האחרים; למעשה עם כל דבר שאינו הוא עצמו. האסתטי, יש לומר, בהכרח נעשה אתי. יחסו של הכותב לשפה — למה שהוא מתכוון לרצות לעשות עם המילים — הוא תמונה של צורת קיום.¹⁴

בשירה, גם כשהיא עוסקת ב"כאן ועכשיו", באירועים מובחנים ואקטואליים, תמיד יש משהו מופתי, המאשש את דבריו של פיליפס. הרבה פעמים במהלך היסטוריית הקריאה שלי, כשעיינתי לעומק בשירתו של משורר זה או אחר, מצאתי בין כתביו את "השיר הגרעיני" שלו, אותו שיר המסגיר "מה שהוא מתכוון לרצות לעשות עם המילים", החושף את סיטואציית המסירה התשתית שלו, שקולו בוקע ממנה, שמייצרת את הדחף שלו לכתוב ולדבר. בהקשר זה אצטט כעת שיר של חזי לסקלי, שאני רואה כדוגמה מובהקת לאבטיפוס השירי שהגדרתי כאן:

אָני בֵּן 6, מְטִיל עִם הַרְרִי, יוֹם שְׁבַת אַחַר הַצִּהָרִים

אָבִי — הַפְּטִישׁ שֶׁעַל הַצִּלְחָת,

אָמִי — נְחַשׁ הָאֵהָבָה,

וְאָנִי — בַּת עִם פִּינְ;

יְצָאנוּ לְטִיל בְּשָׁבִיל

שֶׁהַתְּרִיתִי בְּלִשׁוֹנִי.

כְּשֶׁנִּסִּיתִי

לְאָכַל מִן הַצִּלְחָת

Adam Phillips, *Promises, Promises: Essays on Psychoanalysis and Literature*, New York, NY: Basic Books, 2001, p. 156. התרגום שלי, א"מ.

שְׁהַנְחָה בַּקֶּצֶה הַשְּׂבִיל,
הִכָּה הַפְּטִישׁ עַל אֲצָבָעוֹת יָדַי
הַשְּׂמָאֵלִית,

וּנְחַשׁ הָאֵהָבָה חֶדְוֶנָּה: "שְׂפֹאצִירְעֵן!
טִילְנוּ בְּחֶרְשׁוֹת דְּלִילוֹת וּבְרַחֲבוֹת רְאשֵׁים,
טִילְנוּ בְּאֲתָרֵי מַיִם וּבְמַכְרוֹת נְטוּשִׁים.
וּכְשֶׁנֶּחְנוּ לְרַגַע עַל סֵפֶה שְׁבוּרַת קְפִיצִים,
אֲכַלְנוּ

עוֹגַת שְׂמָרִים

וְשִׁתִּינוּ

מִיָּץ לֹא טַבָּעַי.

לְפַעֲמִים לֹא נִמְצָאָה סֵפֶה

שְׁבוּרַת קְפִיצִים,

אֲזוּ הִלְכְנוּ קְדִימָה,

אֲפִינוּ שׁוֹתְתֵי דָם,

וּגְלִינוּ מוֹחֲקוֹת אֶת הַשְּׂבִיל

שְׁהַתִּיבִי בְּלִשׁוֹנִי

לְשׁוֹן הַבֶּן שְׂרַצַח אֶת הוֹרֵיו

מְדֵי פְסִיעָה.¹⁵

תחילתו של לסקלי, כמו משוררים רבים, היא בהתוויית המסלול של לשונו-שלו, בהפקעת הסימן הקולקטיבי מן הפרוש השגור. כמו המשורר, השיר מתחיל את דרכו בהצבת מקרא פרטי, חלופי, לכל אותם ערכים מילוניים הבונים את התא המשפחתי הגרעיני, המניחים מראש את יחסי התפקיד האמורים להתקיים בין ילד להוריו. תחילת ההפצעה של הזהות העצמית היא גם תחילת ההפקעה של העצמי מן המצע המילוני המשותף. תעודת הזהות הרשמית – המצטמצמת לפירוט לקוני של האב, האם והילד – אולי מספיקה להגדרת זהותנו המשפטית, אך אינה מגדירה את זהותנו הנפשית, הרגשית. האימפרטיב הקיומי "דע את עצמך" תובע מן המשורר לדייק, ולכן תחילת המסע השירי כרוכה, מעל לכול, במילוי קודקודי המשולש הארכיטיפי אב-אם-ילד בתוכן אישי; בהשלת העור הקולקטיבי ובהתאמתו המחודשת לגוף ההיסטוריה הפרטית של האני הפרטי. רק משהונח המסד "אָבִי – הַפְּטִישׁ שֶׁעַל הַצְּלַחַת, / אָמִי – נְחַשׁ הָאֵהָבָה, / וְאָנִי – בֵּת עִם פִּי" אפשר להתחיל לטייל.

אף שהכותרת מזמינה ספציפיות של מקום וזמן, הטיול המשפחתי שאנו מוזמנים לעקוב אחריו אינו קונקרטי. יותר משהוא טיול ממשי בחיק הטבע, הוא טיול בנופים לשוניים בעלי ספציפיות ספרותית של סיפורי הרפתקאות: "חֶרְשׁוֹת דְּלִילוֹת", "אֲתָרֵי

15 חזי לסקלי, "אָנִי בֶן 6, מְטִיל עִם הוֹרֵי, יוֹם שְׁבֵת אַחַר הַצְּהָרִים", סוּטִים יְקָרִים: שִׁירִים 1990-1992, תל אביב: ביתן, 1994, עמ' 11-12.

מיים", "מכרות נטושים". לשון נופל על לשון, שפה עולה על שפה: הטיול הלשוני של לסקלי עובר בדרך הסלולה, עולה על הקיים, כובש אותו מחדש בצעדיו, מטיל צל על הצל ומוחק את המחיקה. הנוסח הגבוה, הליטרטי לעילא, משתמש בנוסחים קלישאיים, לעיתים ממש על גבול הפאתוס – "אז הלכנו קדימה, / אפינו שותתתי דם". לשון השיר והמשורר מתגלגלת קדימה בכוח האינרציה שלה, סוללת ומתווה את דרכו של השיר, עד שבעיקול האחרון מגלה לנו בעליה "איזו מין לשון זו", "מהי תכליתה" ומהו הקוד האינרטי המזין את תנועתה במרחב השירי: זוהי "לשון הבן שרצח את הוריו / מדי פסיעה". אני רוצה לסיים בשיר גרעיני משלי. כתבתי אותו עוד לפני שהתודעתי אל ויניקוט. אין זה השיר הראשון שכתבתי, אבל הוא השיר הראשון שבו הבנתי למה אני משוררת, למה או למי אני כותבת, ומה דוחף אותי לדבר; מהו אותו משהו שמעורר בי אי-נחת ומחולל בתוכי תנועה כלפי האמירה, כלפי ההיגד הלשוני; מהו אותו מקום בחוויה שממנו פי מתרומם ונפער כלפי השפה:

לנומשו

אֲנַחְנוּ מְרִיאִים לַיֶּשֶׁר,
 אֲנַחְנוּ מְרִיאִים לַיֶּשֶׁר,
 בְּזָכוֹת הַשְּׂדֵה הַעֶקֶם אֲנַחְנוּ
 מְרִיאִים לַיֶּשֶׁר
 וַיֵּשׁ לָנוּ מִשֶּׁהוּ לְגִיד
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ לְגִיד
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ
 לְהִגִּיד
 לְךָ:
 אֲנַחְנוּ מְרִיאִים לַאֲשֶׁר,
 אֲנַחְנוּ מְרִיאִים לַאֲשֶׁר,
 לְמֵרוֹת הַשְּׂדֵה הָעֵצוֹב אֲנַחְנוּ
 מְרִיאִים לַאֲשֶׁר
 וַיֵּשׁ לָנוּ מִשֶּׁהוּ לְגִיד
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ לְגִיד
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ
 לְהִגִּיד
 לְךָ:
 לְנוֹמְשׁוֹ חוֹלָה,
 לְנוֹמְשׁוֹ לֹא מְרִישׁ טוֹב,
 לְנוֹמְשׁוֹ חוֹלָה מְאֹד וְעוֹד
 מְעַט מְדָה
 לְנוֹמְשׁוֹ יְמוֹת. אֲנַחְנוּ —

נְמַשִּׁיף בַּחֲשֵׁף, אֲנַחְנוּ
 נְמַשִּׁיף בַּחֲשֵׁף,
 לְמַרוֹת הַשָּׂדֶה הַמוֹאֵר אֲנַחְנוּ
 נְמַשִּׁיף בַּחֲשֵׁף
 וַיֵּשׁ לָנוּ מְשֵׁהוּ לְגִיד,
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ לְגִיד,
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ
 לְהַגִּיד
 לָךְ:
 לְנוֹמְשׁוֹ נוֹלַד מִזְמָן,
 לְנוֹמְשׁוֹ נוֹלַד בְּלִי שָׁם.
 לְנוֹמְשׁוֹ נוֹלַד בְּצֶלֶם
 גּוֹף שֶׁלֹּא נוֹשֵׁם. אֲנַחְנוּ שׁוֹאֲפִים
 לְאֵשׁ, אֲנַחְנוּ שׁוֹאֲפִים לְאֵשׁ,
 בְּזִכּוֹת הַשָּׂדֶה הָעֲצוּב אֲנַחְנוּ
 שׁוֹאֲפִים לְאֵשׁ
 וַיֵּשׁ לָנוּ מְשֵׁהוּ לְגִיד,
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ לְגִיד,
 וַיֵּשׁ — לְנוֹמְשׁוֹ
 לְהַגִּיד
 לָךְ:
 לְנוֹמְשׁוֹ הָיָה כְּאֵן,
 לְנוֹמְשׁוֹ אֲמַת,
 לְנוֹמְשׁוֹ חִי
 וְעוֹד הוּא מֵת.¹⁶

עד כאן השיר, ומכאן – תודה רבה לכם ולילה טוב־דיו.

תל אביב

16 אפרת מיסורי, "לנומשו", ואיש לא חיבק את הים, מבחר שירים 1994-2018, ירושלים: מקום לשירה, 2020, עמ' 24-25.

"לב אחד שבור / בלב אחד שלם": מופעים סייבורגיים

בשירת אפרת מישורי

מורן אריה

בשנת 1994 לחצה אפרת מישורי על הכפתור: היא הוציאה לאור את ספר שיריה הראשון, ובכך התניעה פרויקט ספרותי עשיר, נוכח ומשפיע.¹ שבעה ספרים לאחר מכן אפשר לתאר את גוף העבודה הנדיב של מישורי כמעבדה לתנועה, ואת הפואטיקה שלה כמכונה קודחת לייצור גלים: שירה משנה ומשתנה, שתמיד מפלסת לעצמה דרך לכפור בחוקי הבסיס של עצמה. כבר קרוב לשלושים שנות פעילות מישורי מתנסה בתוך השפה ומחוץ לה: כחלוצת הפרפורמנס המקומי, היא פתחה את הדלת לשירה התובעת מימוש גופני, והפנתה את תשומת הלב לצד החומרי של השואו. היא הפגישה בין אומנות פלסטית, טיפוגרפיה, בלשנות, תיאטרון ומתמטיקה, והדגימה את החיבורים הללו גם בעיצוב הספרים, במופעי השירה שליוו אותם, ובשנים האחרונות – גם בעשייה קולנועית. הקפיצה ה"זיגזגית" בין העולמות ובין אסטרטגיות הביטוי המגוונות משקפת מוטיב יסודי באידאולוגיה הפואטית של מישורי; הרצון לחצות גבולות ולקשור קשרים במקומות בלתי צפויים.

גם את החזון הביקורתי שהציגה דונה הראווי בשנת 1985 אפשר לתאר בקווים דומים: תשע שנים טרם צאת ספר שיריה הראשון של מישורי, הציב "מניפסט לסייבורג" של התאוריטיקנית הפמיניסטית במרכזו את הפוזיציה האקלקטית והמסוכסכת כתשתית לפעולה.² הסייבורג, היבריד של אורגניזם ומכונה, מגלם על פי הראווי מפגש מסעיר בין "חומרים" המתעצב לאור התנאים המטריאליים של ה"כאן ועכשיו". הוא מקפל בתוכו הפנמה של נקודות החיכוך ההכרחיות בין טבע ותרבות, בשר ומכונה, ומכאן שהוא דוגמן של ההתנגשות – הפורה והמאיימת בעת ובעונה אחת – בין עולמות, אידאולוגיות וגופים. אלו מסמנים אותו כאופק למחשבה חדשה על האפשרויות הפוליטיות, התרבותיות והמגדריות שאפשר לייצר בצלמו: אורגניזם המחויב תמיד לסטייה, לחריגות ולחלקיות – בצד הטמעה של רכיבים צורניים ברורים ומתוכנם. הסייבורג מציע דגם

1 אפרת מישורי, שירים 1990–1994, תל אביב: הוצאה עצמית, 1994. בהיעדר מספרי עמודים בספר, במראי המקום לציטוטים המובאים ממנו במאמר זה ציינתי את השער והפרק הרלוונטיים, מ"א. דונה הראווי, "מניפסט לסייבורג: מדע, טכנולוגיה ופמיניזם סוציאליסטי בשלהי המאה העשרים", מאנגלית: מריאנה בר, ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל-ביז'אווי (עורכות), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 277–326.

קיומי שאינו מוכוון להרמוניה ולאחידות, ולכן פעולתו במציאות תמיד טרנזיטיבית: מגוון המוטיבציות שלו, הסתירות הגלומות בו והשפה שהוא מדבר בה, כל אלו תמיד מצויים בתהליך של ארגון וקידוד מתמשכים תוך כדי תנועה.

במרכז המאמר הנוכחי קריאה בעבודתה של מישורי בהשראת הטקסט של הראווי, ולהפך, מתוך זיהוי של ארגז כלים ואפקטים המשותפים לשניהן. לטעמי, בשני המקרים הטקסטים מורכבים ותובעניים, והמבניות המובהקות שלהם מתקיימת בצד יכולתם להיוותר בלתי ממוצים, לפתוח ולאפשר. מישורי והראווי שתיהן עוסקות בדרכן בדגם ובצורה, מעמידות מבני משמעות ומטלטלות אותם. שתיהן מציגות מנעד רחב של הכלאות ומעברים בין דיסצפלינות, מערבלות בין המכני לקרבלי ומערערות את קווי הגבול שביניהם. אני מבקשת לעשות שימוש מעודכן בדימוי הסייבורג של הראווי, ומציעה קריאה במכניזם הפואטי של מישורי: השיר כמרחב שהכוחות הפועלים בו מקיימים דיאלוג פרדוקסלי בינם לבין עצמם, מדגימים בעת ובעונה אחת צורה ושברה. אף שבעיני מצב הצבירה הסייבורגי מתאר נאמנה את עבודתה של מישורי ככלל, במאמר שלהלן אדון בשירים מתוך ספר הביכורים של המשוררת ובג'סטות ספציפיות שאפיינו את תחילת דרכה. הבחירה לעסוק דווקא בחומרים אלו קשורה, כמובן, לעולם מושגים וטרמינולוגיה דומה לזה של הראווי, הבלט במיוחד על רקע סמיכות זמני הפרסום. העיסוק בגוף כאתר ביקורתי, המכניקה והפרפורמטיביות של דגמים צורניים ולשוניים ומלאכת הזיווג הפרובוקטיבית בין קטגוריות "קשיחות" – כל אלו קושרים את עבודתה של מישורי לערכי המפתח של המחשבה הפוליטית המזוהה עם הראווי. אבל יותר מן הסימנים הברורים האלו, החיבור שיוצע ביניהן נובע מאותו קידוד פנימי של הטקסטים המזמין רפלקציה ובקרה פרשנית מתחדשת; הרכיב האמון על הפעלה שיטתית של סתירה וקונפליקט. אבקש לדון ב"סייבורגיות" כדגם טרנספורמטיבי, ובטקסט כפרוטוקול בתנועה. בדימוי שהציעה הראווי מקופלת בקרה על האופנים השונים שהמונחים "אורגניזם" ו"מכונה" התעצבו בהם, הכרה בכך שהמכונות של המאה העשרים אינן המכונות של המאה העשרים ואחת. לפיכך, אף שאעקוב אחר המופעים המכניים אצל מישורי גם באופן המילולי והמתבקש ביותר של המושג, אין בכוונתי להציע קריאה של "סייבורגיות" כמצב המתמצה ביחסים היברידיים בין אורגניזם ומכונה או בטשטוש הגבולות ביניהם, אלא כהצעה רחבה יותר למודל קיומי, ביקורתי ופרשני מאתגר. אני רוצה לעסוק בחוקיות של היעדר החוק, במפגש העדין שבין מערכת הפעלה להודעת השגיאה הפנימית שתוכנתה בה – "סייבורגיות" כדין ודברים מתמשך בין ייצור פרדוקס לבין התרתו הזמנית.

ההליכה בעקבות קצוות אלו – תיאור הצורה הכופרת בצורתה – טומנת בחובה את הסיכון שבקריסה אל פלט חנוק של מכונת פרשנות יעילה מדי, או מנגד, את הסיכון שבהגעה לקצה אמורפי מדי. מובן שעצם הגדרת הקטבים כקטבים יוצר חלוקה מגמתית של הגדרת צורה והתפרקות ושל "מלאכותי" ו"אורגני", ייחוס שמרני של ערכים אוזקים. אני כותבת זאת כי נדמה לי שעבודתן של מישורי ושל הראווי מתחוללת בדיוק בתווך הזה, שבין העמדתו של שלד יציב לבין מתיחת הריווח הדינמי מחוליה לחוליה. בהשראת

מילותיה של מישורי עצמה, "הַפֶּל מְתֻמָּט / לְצוֹרָה"³, אני מבקשת לדון כאן בשירתה מתוך היענות לפוטנציאל של תשתית פרשנות "סייבורגית", כלומר כצורה שיש בה רווח, עודף, חלל, ומתוך אמון ביכולתה לזוז ולהתמוטט ברגע הבא.

אפרת מישורי: תחנות דרך ועוגנים תמטיים

תנועה מסוכסכת היא מה שמאפיין את הדמות החריגה והמשוכללת שנקראת אפרת מישורי, מי שמאז ומתמיד זזה על קו התפר. מישורי היא שביצועה לשיר "תמיד יש משהו בבית" בתוכנית הטלוויזיה רק בישראל נצרר בזיכרון הצופים והצופות;⁴ היא שעמדה על במת המועדון זמן אמיתי בבגד ים וצעקה אל הקהל שאלות ותשובות במופע היחיד אני הדוגמנית של השירה;⁵ והיא זו שהתנסתה והציעה שלל טקטיקות להתקנת אופני משמוע, זזה בין אוונגרד קשוח לסנטימנטליות היפרבולית. העיסוק שלה במצבים של קריסה והתמוטטות, נאמנות ודיסוננס בתוך הבית ובתוך העצמי צמוד לחיפוש עמלני אחר צורה מארגנת ומשחררת גם יחד. כל אלו מתקיימים אצלה במקביל לשימוש באסטרטגיות "גימיקיות" ובמשחקיות אירונית, ומעצבות את שירתה כמכשיר טמפורלי ותזזיתי; מדגישות מתוך כך דווקא את המחויבות הקיומית שלה לדיוק חותך. זוהי שירה שמצביעה על האזיקים ובו־זמנית חומקת מהם, מעמידה דגם וממוטטת אותו, לעולם מתחדשת. הניסיון "להחזיק אותה במקום" מועד לכישלון. לעיתים נדמים שירה למערכות הרמטיות, חסכוניות על סף הקלטרופוביה – ומייד לאחר מכן הסכר נפרץ והטקסט עולה על גדותיו. השירה של מישורי היא תצוגת תכלית למלאכת מחקר עמלנית של צורות ומבנים, ויותר מכך, היא שירה המגלמת בגופה־שלה מצב דיאלקטי של פירוק והרכבה: כל צורה ומבנה נבחנים בה לא רק דרך קווי המתאר שלהם, אלא בעיקר דרך מה שמצליח לחמוק מהם, לטשטש אותם ו"להבעיר" את הגבול.

מישורי נולדה בשנת 1964 בטבריה, האמצעית בין חמש אחיות, לאם מורה לספרות ולאב בלשן.⁶ גדלתי על ברכי השפה והספרות, אני מרגישה שאני ילדתה של השפה העברית, אבל אחר כך קדחתי חור בשפה", היא מתארת בריאיון שליווה את פרסום

3 אפרת מישורי, "הַפֶּל מְתֻמָּט", Thinkerbell: ספור בְּהֶמְשָׁכִים שֶׁל מְשׁוֹרְרֵת בְּהֶפְסָקוֹת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015, פרגמנט 74.

4 אפרת מישורי, "תמיד יש משהו בבית", עדי בנימינוב ויונתן גורפינקל (במאים), רק בישראל, מנטה הפקות, <https://www.youtube.com/watch?v=4BcdiBiJx8>.

5 אפרת מישורי, אני הדוגמנית של השירה [מופע יחיד], מועדון זמן אמיתי, 1996–1997.

6 גלעד מאירי, "אפרת מישורי", יגאל שוורץ ותמר סתר (עורכי הלקסיקון הדיגיטלי), לקסיקון הקשרים לספרות ישראלית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עודכן לאחרונה ב־6 בינואר 2019, <https://heksherimlexicon.bgu.ac.il/lexicon-entry>/מישורי-אפרת; גלעד מאירי ונועה שקרגי, "על מתקני משמעות ושעשועי השפה: ראיון עם אפרת מישורי", כתובת: כתב עת לשירה ולביקורת, 7–8 (2012), עמ' 331–344; גבי בר־חיים, "שיר אחרי מלחמה", ידיעות אחרונות (1/1/2016), עמ' 20–22.

המבחר הראשון משיריה.⁷ "טקסט" ביוגרפי זה, מצומצם ככל שיהיה, מסמן באופן ראשוני את תוואי הקרקע שממנו צמחו מהלכי המחקר, הפירוק וההרכבה של מישורי בדגמים מילוליים; שפה "משפחתית" של עיסוק במילה, בתחביר ובסמנטיקה. לדוגמה, את "לוחות הפועל" שחיבר אביה הציבה בספר שיריה הראשון כמושא מחקר לגבולות הדגם הלשוני.⁸ מהלך זה מצטרף לאפיון הדגם הפואטי של מישורי כמתקן קונפליקטואלי הנאחז בצורה מצד אחד, ומבקש לפורר את קווי המתאר שלה, לחשוף את הסדקים שבתוכה, מן הצד האחר.

פרסומה הראשון היה ספר ילדים מלווה באיורים פרי מכחלה, שראה אור בהוצאת חורב, בבעלות הוריה.⁹ ספרה הבא, ספר שיריה הראשון שירים 1990-1994, יצא בהוצאה עצמית, וגילם בגופו את הצהרת הכוונות הפואטית של הפנים – ספר גדול ממדים שחומריותו התעשייתית מודגשת, כריכתו עשויה קרטון חום ושמה של המשוררת כתוב באותיות שחורות וכבדות בעברית ובאנגלית. בעיצובו הוא מזכיר ספרי אומנות, ובמקביל מתכתב עם הצד הפונקציונלי של העשייה – כאובייקט שהפלסטיות שלו מזכירה את עולמות הייצור של בתי החרושת. הוא מותח קו ברור בין הפרפורמטיביות שבהתקנת המשמעות והביטוי לבין הטקסטורה המוחשית שלהם במציאות, קרי האופן שבו הם מכוונים את החוויה. בשנת 1996 ראה אור הספר ממרחקי אפרת, שלוה גם במופע השירה האיקוני שלה אני הדוגמנית של השירה, ששילב פרפורמנס, מוזיקה אלקטרונית והקרנות וידאו.¹⁰ על המופע כתבה גליה יהב בהתלהבות:

כסופסוף יש מישהו שמתעקש להיות גדול מהחיים, לא מתבייש ביומרה לאמנות טוטאלית ולא מבדיל בין הנשגב לנלעג ובין הקודש לחול, כסופסוף יש משוררת משוגעת – לא בא לי להתווכח מי בפנים ומי בחוץ, ומי צריך לפתוח את הדלת.¹¹

ההבחנה בנוגע לתפר שבין "נשגב" ל"נלעג" ככל הנראה נגזרת מן האופן שבו מופע השירה שלה נתפס בזמנו, כערבול טריטוריות סנסציוני ופרובוקטיבי: מישורי הופיעה על הבמה

7 קרן דותן, "המשוררת אפרת מישורי: אני יודעת איזה מס צריך לשלם עבור השיר הטוב", ישראל היום (14/1/2021).

8 אפרת מישורי, "לוח הפועל", הערה 1 לעיל, שער 2, "הנפש האוקלידית: שירים 94-92".

9 אפרת צדקה, ספר החלומות, ירושלים: חורב, 1988.

10 אפרת מישורי, ממרחקי אפרת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996; מישורי, הערה 5 לעיל.

11 אפרת מישורי, הערה 5 לעיל; גליה יהב, "ערס פואטית", ידיעות אחרונות: מוסף לתרבות תל אביב (1996), <http://efratmishori.com/portfolio-item/> ערס-פואטית. ראו גם, אודי אדמון, "הראפרית הראשונה בציון", צומת השרון (8/8/1997).

במכנסי ויניל, בגדים ומשקפי שמש, וליוותה את עצמה בכלים מוזיקליים. בכל מה שנוגע לשיבוש ול"עיוות" הייתה רצינית להחריד.¹²

שני ספרי השירה הראשונים של מישורי הם פלטפורמות מחקר עשירות, המשקפות מנעד רחב של הקשרים והשפעות (כגון פוטוריזם, דאדאיזם, אקספרסיוניזם), לצד ביצוע של רעיונות פוסט-מודרניים וכוללות התכתבויות מרובדות, בתוך השפה ומחוץ לה, עם דוד אבידן, יונה וולך, חזי לסקלי, אלן גינזברג ואהרן שבתאי.¹³ כניסתה לשדה הספרותי עוצבה כ"שוואו" מדוגם, שלא הזניח ולו אחד מרכיבי המופע; החל בנראות הספרים ובהצגתו של גוף הדוגמנית על הבמה, וכלה באקט המתמשך של עיצוב החומר המילולי, המלווה גם הוא במחשבה אוצרית מובהקת. בשנים שחלפו מאז ראו אור הספרים נשיכות של דגים קטנים בשיתוף בן זוגה דאז האומן יעקב מישורי, הפה הפיזי: שירים 1997-2002, אנך ואנחה: שירים 2003-2007, הבוהקה הדייתית: פואמה, Thinkerbell: ספור בְּהֶקְשָׁכִים שֶׁל קְשׁוּרְרֵת בְּהֶפְסָקוֹת, אֶשָׁה נְשׁוּאָה וְנִשְׁרִים בּוֹדְדִים, וספר המבחר הראשון משיריה, ואיש לא חיבק את הים: מבחר שירים 1994-2018.¹⁴ כיום מישורי מרכזת את סדרת "אש קטנה" לשירה, שייסדה בשיתוף הוצאת עתון 77, ועוסקת, כאמור, גם בכתיבה בימוי והפקה של קולנוע עצמאי.

הצורה: קווים להתפרקות

מבקרות וכותבים קודמים עמדו על המוקדים הגלויים של עבודתה של מישורי – היחסים המשפחתיים ומופעיה השונים של צורת הבית, הפצע והשבר כמייצגיו של הקורפוס הביוגרפי

12 בריאיון שליווה את צאת סרטת מות המשוררת אומרת מישורי: "נשכבתי על הגדר כדי שמה שקורה היום יעבור [...] אני כבר 30 שנה פה ורק עכשיו זכיתי בפרס עמיחי, 17 שנה אחרי שזכיתי בפרס ראש הממשלה שמסומן אצלי עם משבר, כי לא קיבלתי אותו בזמן שעשיתי את 'אני הדוגמנית של השירה', שהיה כל כך משמעותי לי". גיא שרמן, "אפרת מישורי על ההשראה לסרטת 'מות המשוררת'", ידיעות אחרונות (8/3/2018). עוד בעניין זה ראו גם: מאיה בקר, "האישה האחרת", ידיעות אחרונות (11/1/2008), עמ' 22-23; עלית קרפ, "הפה המטפיזי", כלבו (10/1/2003), עמ' 80; מאירי ושקרג'י, הערה 6 לעיל, עמ' 343-344.

13 ראו גם את אחרית הדבר שכתבה נועה שקרג'י לספר המבחר הראשון של מישורי בעריכתה: נועה שקרג'י, "ים, אוזן, אם, בת: ארבעה מפתחות שטבעו בים", אפרת מישורי, ואיש לא חיבק את הים: מבחר שירים 1994-2018, נועה שקרג'י (עורכת), ירושלים: מקום לשירה, 2021, עמ' 345-358.

14 אפרת מישורי ויעקב מישורי, נשיכות של דגים קטנים, רעננה: אבן חושן, 1999; אפרת מישורי, הפה הפיזי: שירים 1997-2002, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002; אפרת מישורי, אנך ואנחה: שירים 2003-2007, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007; אפרת מישורי, הבוהקה הדייתית: פואמה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013; אפרת מישורי, Thinkerbell: ספור בְּהֶקְשָׁכִים שֶׁל קְשׁוּרְרֵת בְּהֶפְסָקוֹת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015; אפרת מישורי, אֶשָׁה נְשׁוּאָה וְנִשְׁרִים בּוֹדְדִים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2019; וספר המבחר הראשון משיריה, אפרת מישורי, ואיש לא חיבק את הים: מבחר שירים 1994-2018, ירושלים: מקום לשירה, 2021.

והשפה כמגרש משחקים וכשדה מוקשים.¹⁵ מהלכיה הניסיוניים במילים ועל הבמה קשרו את עבודתה בבירור לתנועות אוונגרד מודרניסטיות, ובראשן, כאמור, הדאדא והפוטוריזם. מישורי עסקה באופן שיטתי בגיבוש מתודה של "שגיאות": פירוק והרכבה של שיבושי משמעויות, ואת תהליכי החשיפה של שרירותיות המבנה והדוגמה כרכה תמיד בחיבור התורשתי לשפה. המילים לעולם אינן מספיקות: הכאב "גדול" מדי והדלת שהן מציעות "קטנה" מדי.¹⁶ בה-בעת, המילים הן השורש, ה"צעצוע" היחיד שנוותר לשחק בו, המכריח את התלות בו. הגלגולים השונים של נונסנס ושל חתירה תחת תנאי המסגרת נרקמים אצל מישורי למחשבה קדחתנית על הצורה כמודל, כמתווה רוחני. בכך, כמובן, מזדהר הקשר בינה לבין אהרן שבתאי והנוסח הפואטי-קיומי שהציע במהלכים שונים בשנות השבעים

15 הראשונה לדון בתשתית המסוכסכת ביצירתה של מישורי הייתה מאיה בז'רנו, ברשימה שפרסמה בשנת 1994. בז'רנו תיארה זאת כהכלאה בין "הצד הסדנאי והצד הרגשי הלירי", המבססת היגיון אוטונומי פנימי של סימביוזה בין המדורים השונים. היא עמדה על שברו של הבית כמוקד תמטי, והפנתה זרקור מיוחד ל"צלקת השוכנת בלב הספר", שמקורה ביחסי האהבה, התינוב, הדחייה והמגננה מול דמותה של האם. בהתאמה ייחסה בז'רנו את פרקטיקות החזרה הנרגשת, הדבקת המילים זו לזו ושיבוש התחביר והדקדוק בשירים כתולדה של עמדה ילדית המבקשת לבוא חשבון עם הערכאות הגבוהות. מאיה בז'רנו, "כאב מודפס אינו נתפס", הארץ (14/9/1994), עמ' 6. יוחאי אופנהיימר, ברשימתו "חשיבותה של קלילות" שפרסם לרגל צאתו של הפה הפיזי, הציע לקרוא את אמצעי החזרה המכנית אצל מישורי כפרקטיקת התמודדות הכרחית ותרפויטית, שבכוחה ליישב את הכאוטי ואת המאיים. להשקפתו, גם בשנייה ובצפנים המילוליים שבשירה משתמשת המשוררת כדי לייצר מרחק בטוח "ממה שניתן בקלות לראותו ככצע ולהיגרר לתגובה פתטית ונמלצת מדי ביחס אליו". בכל הנוגע לרווח ולפער החידתי בשירתה של מישורי סימן אופנהיימר את יצירתו של חזי לסקלי כרפרנס מובהק, וביצירתו של אהרן שבתאי ראה מקור השראה למחשבה המושגית הניכרת בשירים. אך בשונה מן השניים הללו, ציין, מישורי מעמידה גרסה חשופה ועוצמתית יותר בכל הנוגע לממד הריגושי, ובהקשר זה אוסיף אני את הממד הרגשי. בספר הפה הפיזי מיושמות שאילתות מושגיות כבדות משקל על התבניות המרכזיות בחייה של המשוררת – הבית, המשפחה, הפואטי והארס-פואטי. שירי הספר נאבקים לתווך את מצבי הקריסה, הבהלה, הבדידות העצומה הניסיונות להיאחז בשפיות, ומצליחים, בפרפרזה לדברי המשוררת (מישורי, "ציפור קטנה", הפה הפיזי, הערה 14 לעיל, עמ' 38), "לנער מעליהם את מושג הכנפיים ולעוף". יוחאי אופנהיימר, "חשיבותה של קלילות", הארץ (19/3/2003), עמ' 10. ולבסוף, תיאור המתח הקודח בין המושג לבין ההתנסות, בין הדגם הקשיח לבין התפרקותו ונזילת קווי המתאר, נוכח גם ברשימתה של שירה סתיו על הפה הפיזי. את שירי הספר סתיו הגדירה כ"שירה שרירית", והיא עמדה על הקול הכפול של מישורי, המנסח את "כלא השפה" כאקסיומה אונטולוגית ובמקביל "מבקש תמיד לעשות מעשים בשפה המדברת ולבטל את מסריה". את המהלך הפואטי בכללותו היא מציעה לקרוא באור כותרתו של הספר: השירה היא פרקטיקה מאנכת המופעלת על האנחה, מצרינה אותה ומיישבת אותה בכפייה, ומייצרת גם אפקט התענגות על השבר הפוטוגני, המסודר וההיגייני. שירה סתיו, "כי מהו שיר טוב, אם לא אנך של אנחה?" הארץ (24/2/2008). דבריה של סתיו מחדדים את החיבור לגוף בשירים ואת המופעים השונים של "אנכי" ו"אופקי" שהוא מגלם. במאמר זה אני מציעה לקרוא את הדגם הפואטי של מישורי כיחידה המכילה מאבק מתמשך בין הפנים השונים של הידיכוטומיה שבין אופקי ואנכי, אנך ואנחה. לפיכך, אין האנך רק משטור נוקשה המופעל על האנחה האמורפית, אלא הוא חופף אותה ומתקיים לצידה של מי שטומנת בחובה את ה"חה" כתנועה אין-סופית וכרכיב אידיאלוגי – "חה" המכיל את הבדיחה, את האירוניה ואת הגיחוך המחפש תמיד אחר פרצה.

16 "הקָבָב / אינו מְסָגֵל לְהִנְסֵ בְדֵלֶת // הַנְּפִתֶת עֲבוּרוֹ בְּשִׁפָּה". אפרת מישורי, "הַנְּבָבָב", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 40.

והשמונים של המאה העשרים, שהרימו תרומה נרחבת לשדה השירה המקומי. הנוסח השבתאי העמיד במרכז השירה את ההתפתחות והתזוזה, את החיפוש המתמשך אחר צורות ואופני ביטוי חדשים. הדגם שלו הציג את הסכסוך המתמיד בין גבוה לנמוך, תחביר קוריוזי לכאורה המחויב לרגע, מינורי ככל שיהיה, המצטבר לרצף שלם האוחז בהצלחה בכל קיטובי העצמי. התשתית הזאת, בעלת היגיון "סייבורגי" משל עצמה, מיתרגמת אצל מישורי למיצוב החוויה המתחדשת כיסוד מפתח, כחוויה הפורמת בהכרח את רצף העצמי ומקריסה את צורת הזהות, כורכת בתוכה שבר אלכסוני. באופן פרדוקסלי, התנועה אצל מישורי מאתגרת את שליטתו של הדגם, את היד המארגנת, ובה בעת מסמנת ומהדהדת אותה כאוטוריטה. מישורי ושבתיאי משיקים גם בעיסוק ב"בית", באשר הוא הבית המושגי, הפיזי והגופני.¹⁷ האופן שבו הגוף מציג את השירה ומדגימה על הבמה אצל מישורי הוא כבר תחנה אחרת במחשבה השבתאית על התנועה: גילום מקסימלי של הדינמיות והנזילות של המציאות, באמצעות חיבור קודח ומושלל לגוף החי, המציג את הטקסט כאן ועכשיו.

הפרפורמנס של המילולי אצל מישורי ממשיך את דרכם של חוקרי שפה אחרים, דוגמת דוד אבידן, אבות ישורון וזלי גורביץ'. בעבודתה מישורי מהדהדת את האקטים השונים של חיסור, חיבור, הלחם והיעדר, על משמעויותיהם העשירות בכתבי היוצרים השונים. "האקסטרווגנטיות הלשונית שלו, ההומור, הטוטאליות והחופש העצום שלקח לעצמו בנושאי הכתיבה ובדרכי הכתיבה – הם מסוג המתנות שילוו אותי תמיד", כתבה מישורי על אבות ישורון,¹⁸ וכבר כאן נקל לאתר את ההזדהות שלה עם החרירה ועם השבר כמודוס סייבורגי מאפשר. על אבידן כתבה: "המלה משורר קטנה עליו, ועם זאת [...] אבידן היה המשורר בהא הידיעה, מנסח-על של התרבות החילונית-העברית-המודרנית, ואיש מלים וירטואוזי, שחלש ביד רמה על ממלכת הלשון העברית והפך אותה למעצמה מפוארת, לאימפריה".¹⁹

הדגש המיוחד שהיא שמה בדבריה על הגרנדיזיות של הפעולה בשדה המילולי והתפעלותה ממנה צמודים לעובדה שהמושג "משורר" אינו מספיק לתיאור פועלו של אבידן, הגם שהוא תוחם אותו. גם כאן ניכר השסע העקרוני בעולמה של מישורי בין שפה למציאות. "אָדְמָלָה" – אותו היתוך אבידני בין מושג ה"אדם" לבין הלשון המנהלת אותו, המעוצבת בפיו – מעובד אצלה באופן סייבורגי מודגש לכדי חיבור בלתי אמצעי של הגוף עם הטקסטואליזציה שהוא מייצר במציאות. אבידן הניח את היסודות ליישום הדגם הלשוני על הדגם הזוגי והחברתי, ואצל מישורי הדברים נעשים מוחשיים ופרטיים עוד יותר, וחשופים. המחקר הלשוני מתבצע בשירה ב"לייב", מתוך הפה הסובייקטיבי שלה ובתוכו. החתירה האבידנית בכיוון העתיד, המוטיבציה לממשק בין זמנים ובין טריטוריות, בין תודעה אנושית לבין מלאכותית – כל אלו מתנקזים אצל מישורי למניפת הכיוונים והפרשנויות הנדיבה המתקיימת בתוך השיר עצמו, מסגננים אותו כ"ספר אפשרויות" פרוע. הפרפורמטיביות של מישורי מבססת קשר בלתי נמנע עם האופק, הגילוי – חציית

17 על כך כתב גם ויזן, והציע מיפוי כללי של השורשים הספרותיים של מישורי ברשימת ביקורת שפרסם לרגל צאת אָשָׁה נְשׂוּאָה וְשִׁירִים בּוֹדְדִים. יהודה ויזן, "אשה נשואה ושירים בודדים: כל המנעד של שירת אפרת מישורי בספר אחד", הארץ (25/1/2019).

18 אפרת מישורי, "הסולידית והחיה", העיר (1/8/1997), עמ' 66.

19 אפרת מישורי, "משורר ונמר", ידיעות אחרונות (28/5/1999).

הגבולות שאבידן חתר אליה. המופע הפנימי בשיר, הכורך בין כוחות סותרים, בין צורה לתנועה, הוא המתהווה ומתממש במציאות כשער אמיתי לריבוי של אפיקי פעולה.²⁰ בהקשר סייבורגי ראשוני חשוב להזכיר גם את חזי לסקלי, ההולך בתוך העברית ומחלץ מתוכה רגעים "נונסנסיים", מופרכים וטרגיים המעצבים את השיר כמונומנט רוחני נשגב ויום-יומי כאחד. מישורי רוקדת על התפר שבין המשחקי למיושב ובונה "מְדַרְגוֹת / לְשִׁמִּים / קְטָנִים".²¹ ברשימה שפרסמה מישורי על אסופת כל שיריו בָּאָרְזַרְזַב בְּאֶמְצַע עֵיד כתבה:

לסקלי נאבק בסנטימנטליות. המעברים בין רכות לקושי מייצרים פני-שטח שיריים שבורים, מרוסקים, אסתמטיים. לפעמים השיר מתקשה לנשום. השורות מבצעות תנועה ומוחקות אותה, שוב מבצעות תנועה ושוב מוחקות. לפעמים מחכה דגל לבן בסוף, המשוור נכנע לרגש, ולפעמים, כלומר לרוב, השיר הוא זירה שפשוט משקפת את תנועת המטוטלת של המאבק עצמו, ללא הכרעה.²²

זהו תיאור מהימן של ההתרחשות הפואטית שלה-עצמה, המתנוודדת בקביעות בין הביטוי החשוף והסנטימנטלי לבין מהלך ההצרנה ומציבה את המאבק המשוער בין האופציות במרכז.

גם ה"שואו" הגדול של מישורי בקריאתה על הבמה מתכתב עם מסורת של פרפורמרים, כמו אבידן, וולך, הרכבי ואפילו לסקר-שילר, כפי שמישורי עצמה מציינת.²³ הספקטקל של המופע מתפקד אצל מישורי בכמה אופנים, החותרים זה תחת זה. הוא מאפשר

20 על התנועה הניסיונית של אבידן ראו, למשל, את רשימתו של זלי גורביץ' בהארץ, שבה הוא מצביע על שורת מאפיינים ההולמים מאוד גם את מישורי, כגון "הייבוש העצמי מבכי", "המתח המתעתע בו בין צחוק לרצינות" והנימה הסלוגנית, הקופירייטרית לפרקים. בעיקר חשוב בהקשר זה תיאורו כאשף הנסיינים ש"מגדיר עניין ומשחק אתו, הופך בו והופך בו, רק לא להיות מוטל תחת משפט, רגש, מושג כלשהו 'כאבן שאין לה הופכין'". זלי גורביץ', "השירים והאגו של המשורר דוד אבידן", הארץ (27/1/2010). על המאבק האבידני "לייצר תנועה בתוך המילה, להלחם בסופיות בתוך השירה" ראו גם את רשימתה של ויסמן שבה היא קוראת את הצירוף "אֶדְמֶלֶה" כשיקוף לתקרת הזכוכית שאבידן נהלם אליה, נלכד "בתוך הלופ" של השפה. ענת ויסמן, "שיחה על חירות ודקדוק", מרית בן ישראל, כשדוד גרוסמן פגש את ויטו אקונצ'י: על אמנות הגוף בספר הדקדוק הפנימי, ענת ויסמן (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 187. מישורי ממשיכה את המהלך האבידני של ייצור "חיי נצח", הניסיון להתעלות מעל הקץ הכפוי של האירוע המילולי. הפתרון הסייבורגי שלה, כפי שאראה כאן, מתממש בתחביר האידיאולוגי של הפרפורמנס, המציג את השיר כמכשיר "ממזרי" לשכתוב משמעות.

21 אפרת מישורי, "[מְדַרְגוֹת]", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 97. כל אחד מן המשוררים שהוזכרו מנהל משה ומתן עם השפה, הכולל התכתשות ומאבק באקסיומות. במובן זה, לכל אחד ישנו הפרפורמנס הסייבורגי שלו. בהקשר עבודתו של לסקלי להזכיר גם את מאמרה של הדי שייט, המפענחת את שימושו בפרדוקס כדרך לזעזע את הצורה ולחתור תחת המוכר, באופן המבסס היגיון פנימי של ביצוע "משכתב". הדי שייט, "סכין בגבו של השיר": פואטיקה של סתירות וסתירות – על שירתו של חזי לסקלי", בקורת ופרשנות 45 (תשע"ז), עמ' 311–345.

22 אפרת מישורי, "ברוך בואכם לגן העדן של הגיהנום", הארץ (6/5/2009).

23 דותן, הערה 7 לעיל.

למילים לפרוץ החוצה מן הדף ולחולל אפקט אמיתי במציאות – ובה־בעת מערבל את ההיררכיות בין כתיבה לדיבור, וחושף את המסגרת הביצועית ואת הכפילות המובנית בתוכה. הדוגמנית זוהרת על הבמה כדיווה, כמלכה וכנתניה כאחד: ביצועי־סטית בשירות ה"שיטה" ומכונה בתפקוד עילאי, החוזרת בשיטתיות על אותה השורה והופכת אותה בהדרגה למנטרה אקסטטית, פנקסיטית, מתכנתת שוב ושוב את חוקי המופע.

שאלת הגבול: בין סובייקט למכונה

בגילומי המילוליים, ההיברידי של אורגניזם־מכונה נוכח כבר בתחילת דרכה של המשוררת: החל באנרגיה העתידינית־טכנולוגית שליוותה את מופעי הספוקן ובהשפעות הדאדאיסטיטיות והפוטוריסטיטיות, הניכרות באסטרטגיות פואטיות רלוונטיות (אוטומטיזם, כתיבה פונטית מפרקת מילים ומשמעויות, כתיבה לטריסטיט), ועד ל"שיק" התעשייתי של עיצוב ספר הביכורים. לצורך העיון במונחים סייבורגיים במחזור בן שמונת השירים "שאלות עם תשובות" מתוך ספר שיריה הראשון,²⁴ מתבקש להזכיר את עבודתו של אבידן, ובפרט הפסיכיאטור האלקטרוני שלי, שגם בו מתקיים המערך התקשורתי בזירה מכנית.²⁵ אך שתי הדוגמאות נבדלות זו מזו באופן מהותי. הניסוי של אבידן הוקדש לחתירה אל "אינטימיות" אדם־מכונה, מתוך התפיסה כי "שיחות בין בני־אדם לעולם אינן תהליכים מילוליים טהורים". "התוכנית־הדיאלוגית" שעמדה לרשותו בכתיבת הספר, אותה "אליזה", הציבה מגבלות תקשורת נוקשות ואתגר פורמלי, שאבידן זיהה כדומה לאתגר הכרוך בכתיבת שירה. התנועה בכיוון אידיאל "השיחה הטהורה" הובילה אותו לסימון "שלוש תקוות בכירות":

- מחשבים מסוגלים להיות יותר 'אנושיים'.
- בני־אדם מסוגלים להיות יותר 'מחשביים'.
- צעידת האדם לקראת המכונה, שהיא, כידוע, המשך גופו ומערכת־עצביו, וסגירת פער־הניכור בינו לבינה — הופכות אותו למוכשר יותר לחיות בעולם של מחר.²⁶

24 אפרת מישורי, "שאלות עם תשובות", הערה 1 לעיל, שער 2, "הנפש האוקלידית: שירים 94–92".
 25 דוד אבידן, הפסיכיאטור האלקטרוני שלי: שמונה שיחות אותנטיות עם מחשב, תל אביב: בבל, 2001. אזכורו החטוף של אבידן בהקשר זה רלוונטי לאור הדמיון הטרימינולוגי של ההתרחשות, אבל כמובן, לשירה הטכנולוגית בכלל, ולעיסוק במכניזמים ובאלגוריתמים קיומיים בפרט, מופעים רבים בשירה העברית. בקצרה אזכיר את השירה החישובית של ערן הדס (לדוגמה, מקש הדווח וארבעה ספרים נוספים, תל אביב: מעין, 2013, המאגד חמישה מספרים); את שירת האינטרנט של ליאור זלמן־נסון, שספר הביכורים שלו ראה אור לאחרונה (יש לנו דרכים לגרום לך ליהנות, ירושלים: מקום לשירה, 2021); את ספרה של מאיה בז'רנו, עיבוד נתונים 0-1, ירושלים: כרמל, 2021, המכנס את כלל שיריה שראו אור עד כה וראוי לעיון נפרד בכל הקשור למישורי; או כפי שנסקר קודם לכן, את הנוסח שהעמיד בספרו אהרן שבתאי, הפואמה הביתית, תל אביב: ספרי סימן קריאה, 1976. אף שבחלק זה של המאמר אעסוק, כאמור, בקריאת המנגנון המכני־לשוני של "שאלות עם תשובות" במונחים טכנולוגיים, אדגיש שוב כי כוונתי היא לאפיין בכך את האג'נדה הפואטית של מישורי כקונפליקט יצירתי בין "צורות".
 26 דוד אבידן, "מבוא: שיחות ששוחחו את עצמן", אבידן, שם, עמ' 9–14.

אצל מישורי אותו עולם "של מחר" מתממש דווקא בשבירת החיץ הגופני שבין "משורר" ו"תוכנה", "אני" ו"אליזה"; מישורי עצמה היא הכותבת את שני צידי המתרס, והיא המערבלת את הקטגוריות. בדומה לאבידן, גם המהלך של מישורי כרוך בבחינה של גבולות הסדר והמשמעת, ההיגיינה והזיהום – כמו גם המאבק שבין תהליכים של כאוס והתפוררות לבין פרקטיקות של משטור ושליטה. כפי שאציע כאן, מדובר בתצוגה משוכללת ומרובדת של האופן שבו ה"רוחני" וה"מכני" מתלכדים. אך בשונה מאבידן, מישורי מוסיפה רעש, "מלכלכת" את הקוד: היא מצמצמת את המרחב המושגי לגבולות הקלסטרופוביים של הגוף הסובייקטיבי האחד, ובכך מרחיבה את השער למגעים חדשים.²⁷ אחת הדוגמאות הקולעות לכך היא שיר 3 במחזור האמור.

אני בחיבור ? כן, את בחיבור
 אני בחיבור ? כן, את בחיבור
 אני בחיבור ? כן, את בחיבור
 אני בחיבור ? כן, את בחיבור
 אני בחיבור ? כן, את בחיבור
 אני בחיבור ? כן, את בחיבור
 אני בחיבור ? כן, את בחיבור
 אני בחיבור ? לא, את לא

את השיר הזה אפשר לקרוא כדיאלוג ממוכן באופיו בין שתי תודעות: האחת שואלת והאחרת עונה, במעין פינג-פונג אוטומטי רזה, קונקרטי וחף מספציפיקציה.²⁸ השאלה "אני בחיבור?" נענית שבע פעמים בתשובה חיובית, שיטתית, ואילו בפעם האחרונה הסדר מופר, ותשובה שלילית משנה את פני הדברים. מפתח לקרוא את זה כדיאלוג בין שתי מכוונות, אבל סופו של השיר מחולל עוד סימני שאלה. התשובה השלילית שותלת בהתרחשות ממד הייררכי המבסס דינמיקה שאינה שוויונית בין שואלת ועונה, בין מוקעת לבין מוקיע או מוקיעה. "לא, את לא" נקרא באור זה כהכרעה של אוטוריטה המדברת

27 אפשר לחשוב על כך כדיגום שמישורי עושה לפרוטוטיפי דיגום של אבידן: היא מייצרת מכניזם פואטי-סייבורגי המשתמש בארגז הכלים של אבידן, משנה אותו ומשכלל אותו. בעניין המכונה האידינית, ראו, ענת ויסמן, "ההרפתקה מתחילה במקום שבו הסכמה מסתיימת": בשולי הדיגומים של דוד אבידן, הו! כתב עת לספרות 7 (ינואר 2009), עמ' 231–234.

28 "רצף של הצהרות עם תגובות-ראי", במונחיו של אבידן במבוא לספרו (הערה 26 לעיל, עמ' 12). מנגנון האירועים הזה כורך את ההרמטיות, את הנתק הדיכוטומי ואת מגבלות התקשורת ביני לבין "האחר", ובד-בבד משקף קרבה על סף השעתוק, חיבור והזדהות. כל זה קשור גם לאספקט הפרודי שאבידן ממסגר במפורש בנוגע להצהרת הכוונות הקונספטואלית שלו ולבחינתו הביקורתית-אירונית של המודל ה"טיפולי", מוכוון ה"אליזה", ה"פענוח" וה"ריפוי". בהקשר יצירתה של מישורי, מצד אחד, ה"אוטומטיות" ממחישה את קריסת תהליך המשמוע הפנימי אל עצמו, ומצד שני, את הפריצה החוצה מעבר לגבולות הללו. גם אצלה נוכח טון אירוני ומגחך המיישם את דגם הפרדוקסים והנתקים על הזירה הנפשית, על התפקוד החברתי, הפוליטי והמשפחתי. על כך ראו עוד בהמשך הדברים.

בשפה בינארית (0 ו-1); מנגנון המסמן איזו מכונה "בפנים" ואיזו "בחוץ", ואולי גם מנגנון השואף להבחין בין פוזיציות באשר הן; לתחום אורגניזם ומכונה. "מתקן המשמעות" של השיר מייצר מערכת מארגנת, הדנה לחיבור או לנתק, גוזרת את גזר הדין.

אבל כל הכרעה כזו מתבררת במקביל גם כמהלך המערער על עצם הדיכוטומיה, שכן אי אפשר באמת לקבוע מי מדבר בכל צד, האורגניזם או המכונה; יהיה מדויק יותר לתפוס זאת כהבהוב מתמשך ביניהם. אפשר לראות זאת, למשל, בממד המכני המצוי גם בצד השואלת, בשאלתה הנשנית אם היא בחיבור, המייחסת גם לה תכונות של אוטומטיזציה תפקודית. השימוש הריטואלי מדגים את ניסיון האשרור והשליטה על הסטטוס של חיבור העצמי, אם בזירה הנפשית ואם בזירה הטכנולוגית, שכן מול "פס הייצור" הנוקשה של הטקסט מסתמנת שאלת החיבור כשאלה אמורפית, נזילה, שאינה אפשרית לאפיון נחרץ. אם מהות אותו "חיבור" טכנית גרידא השאלה אינדוקטיבית – מבררת אם המכונה פועלת, אם היא תקינה, אם "אני" יעילה, אם "אני" מבצעת את תפקידי נאמנה ואם "אני" חלק מן המערכת הגדולה. את כל השאלות הללו אפשר להחיל גם במובן הנפשי והפרטי ביותר של ה"חיבור", כמו שאלה הדוברת, "אם אני 'מחוברת' לזולתי, האם אני מוערכת, אהובה, חלק מסצנה ספרותית וחברה אנושית", או בפשטות – "האם אני 'מחוברת לתקע' המאפשר מגע והכרה של העצמי ושל מקומו בעולם". ההבחנה בין רוחני ומכני מיטשטשת: השיר פועל כדגם של משטור והצרנה של הדרמה הנפשית – ובמקביל חושף את ההתמוססות הרגשנית של הבינארי, חוגג את טיבה ה"אורגני" של המכונה.

מכאן נפתחת הדרך לקרוא את השיר הזה גם כפלט תודעה מקוטב, ששני קטביו התממשקו כליל בתוך הסובייקט: בקריאה הזאת לא מדובר בדיאלוג בין תודעה אחת לאחרת או בין גוף למכונה, אלא בדיאלוג בין התודעה לבין עצמה. הסובייקט ממלאת את שני התפקידים גם יחד, היא שואלת ועונה, ומכילה הן את האורגני והן את המכני. מצד אחד מתקיים בתודעת הדוברת ניסיון פועם לבסס ביטחון נפשי ולגשש אחר סטטיסטיקת התפקוד והערך העצמי דרך ביטוי של שאלה חוזרת, חשופה ונואשת. ובמקביל, מן הצד האחר, נוכח בה צד המתעקש על קונקרטיזציה חדה, על טרמינולוגיה "מדעית", חותכת ובינארית באופייה, של כן או לא. זהו הסובייקט הסייבורגי, מעבד את סערות הנפש שלו לכדי מערכת סימנים משוכללת, מחבל בחיווט כדי ליצור הפרעה, לסדוק את השיטה ולהצביע על קריסתה. גוף ראשון ו"גוף שני" מתערבבים – אדם ומכונה מכילים זה את זה, מפירים ומפרים זה את זה.

רגע ההתוודעות לנתק הוא רגע קריטי המכונן מציאות חדשה. זהו מומנטום עדין, חשוף. תוצאתו היא ההכרה בשבריריות הסיסטמה, בכך שברגע אחד, קוריוזי או מכוון, הכול יכול להשתנות, ובכך שדי בחוט אחד שניתק כדי לעצב את התמונה הרחבה מחדש. "לא, את לא" הוא רכיב אקזוטי, מוזר, המפר במפתיע את הדגם הפואטי הסדיר שהודגם עד כה, אך בשיבוש הזה טמון גם פוטנציאל לשחרור. הדבר ניכר במיוחד כשקוראים את כל אחד מרכיבי "אני בחיבור"? בשיר בקול של תודעה סובייקטיבית נפרדת, כלומר כשבע תודעות שונות. כולן נענות בתשובה חיובית למעט האחרונה, שהתשובה השלילית שהיא זוכה לה מוציאה אותה החוצה מן הרצף. מצד אחד, הדגם מסמן אותה כיוצאת הדופן, האחרת, פריק שמחוץ לשטאנץ, ומן הצד האחר, היא האחת שבכוחה לפגום במבנה

השלם של השיר, לפרק את ההייררכייה ואת ה"סדר הטוב". השיבוש הזה, כרכיב פואטי-אידאולוגי בשירת מישורי, שב ותובע את חופש התנועה ואת זכות ההתנגדות, ומתעקש על הפרדוקס החותר תחת הסד הצורני שמתוכו היא פועלת ומפעילה.

"לא, את לא" מכונן גם את רגע השחרור שלנו, הקוראות-מבצעות: כל עוד המכונה הגופנית מתפקדת כהלכה, כלומר נענית למתווה הטקסטואלי שהשיר מציב ומבצעת אותו כנדרש, אנחנו פועלות בשירות המערכת, נטמעות כליל בטקסט של מישורי. לעומת זאת, כשהשיר מסתיים בהצבעה חותכת על נתק – ה"חיבור" נפרם. אנחנו שבות אל הגוף הסובייקטיבי שלנו, אל ההבדל. למרבה הפרדוקס, הקטיעה הנחרצת מסמנת את רגע החיבור האמיתי, הרגע שבו המערכת האוטומטית והאוניברסלית של השיר קורסת, והקול האחר, השונה, הפרוורטי והספציפי, יכול להשמיע את קולו. אם כן, הרכיב ה"תקול" בשירה של מישורי הוא גם הכרזה שיטתית על פיצול מן הזהות האחת, מן השכפול העיוור נטול הבקרה. גם כשנדמה שידה של "השיטה" על העליונה מזדהר רגע הניתוק של "לא, את לא" כרגע רדיקלי של התעוררות לחיים, "באג" פואטי משנה גורלות, המאפשר קריאה וכתובה חדשות של חוויית המשתמשת. הממד הפרפורמטיבי של שירתה חושף את התלות ההדדית של מכשיר ורוח זה בזה, ומציג את הסתירה האקסטטית שביניהם. ההדהוד בין טריטוריות ובין גופים מודגם גם בשיר 5 באותו המחזור ("שאלות עם תשובות"). גם כאן אנו פוגשות שתי "מערכות הפעלה" (או רק לכאורה):

.5

| | |
|---------------|------|
| מה מתעגל כאן? | כדור |
| מי מתגלגל שם? | כדור |
| מה מתרחש כאן? | כדור |
| מי מתפתל שם? | כדור |
| מה מניע כאן? | כדור |
| מה מונע שם? | כדור |
| מי התחיל כאן? | כדור |
| מה מסתיים שם? | כדור |
| מי זרק כאן? | כדור |
| מה נזרק שם? | כדור |
| מי בלע כאן? | כדור |
| מה נבלע שם? | כדור |
| מי טען כאן? | כדור |
| מה נטען שם? | כדור |
| מי פלט כאן? | כדור |
| מה נפלט שם? | כדור |
| מי שמע כאן? | כדור |
| מה נשמע שם? | בסדר |

השיר מעוצב כמכניזם של שאלה ומענה, חיפוש ופתרון, אבל האופי ה"סייבורגי" שלו מתגלה במהרה; הוא מכיל שני יסודות המתקיימים זה לצד זה. את טור השאלות אפשר לאפיין כמהלך של ערנות, סקרנות, או כמעט-היסטריה אפילו, של מי שמתעקש לדעת מה קרה וקורה "כאן" ו"שם", מי אחראי לזה ומהן ההשלכות. זהו ניסיון חי וקודח, מן הקרביים, להשיג כלים שבהם יוכל הסובייקט להסביר לעצמו את הסיטואציה. בטור התשובות, לעומת זאת, מן העבר השני, תשובה סיסטמטית, אחידה וכוללנית, המגיבה בקור רוח מוחלט, בנימה אדישה, שאינה מבחינה בין "מי" ל"מה" ומייצרת שוויון בין סובייקט לאובייקט. זהו מופע סייבורגי ראשון, הממחיש את פריצת הגבולות שבין גוף לבין מכונה.²⁹ הצד השואל עסוק בהתרחשות דינמית של פעולות שונות: מי מתגלגל, מה מניע, מי מתפתל, מה נבלע ומי פלט – אסופה של אירועים דרמטיים המחוללים זה את זה ומשפיעים זה על זה. אך לעומת השצף הזה דבק הצד העונה בתשובה "כדור", פעולה שאפשר לקרוא גם כפרקטיקה של משטור ושליטה. ה"כדור" יכול להיות כדור ירייה קטלני או כדור הרגעה מערפל, וכך או כך הוא משמש כתחמושת נגד הצד הפרוע, שאינו מסכין עם הסדר האלים, הכפוי. המכונה הופכת כאן למכונת ירייה או למכונת שכחה, שמטרתה לנטרל את תביעתו של הצד השואל לתשובות. האינטרס של המערכת הוא להמשיך לפעול ולשמר את הדומינציה שלה ללא הפרעות או שאלות קשות, "לְדַגֵּם" את הדוגמנית אל הדגם. המערכת נאבקת בעודפות, מבקשת לקודד את הכאוס ואת הריבוי לכדי תשובה אחת: הלוגוס. אך האם "כדור" באמת יכול "לעמוד" בתפקיד הנחרץ הזה בלי להתגלגל לשום מקום בלתי צפוי?

גם בשיר הזה מתגלה התחביר המסוכסך עם עצמו בשירתה של מישורי, שכן גם פה "המילה האחרונה" היא רגע של בלבול או מהפך ושל שבירת המבנה. בתגובה לשאלה "מה נשמע שם", הפתעה: המכונה התעוררה. האוטומטיות שהורגלנו אליה נסדקת במופע של אירוניה, המגלה פתאום את אישיותה של המכונה. נמענת-מכונה שתענה על השאלה תפרשה כהצבעה על אובייקט, הדבר ששומעים, ואילו נמענת-סובייקט שתענה עליה תפרשה כהצבעה עליה-עצמה. התשובה, הנמסרת בלשון יום-יומית שגורה, שוברת את המתח ואת החשיבות העצמית של "הצורה" הנוקשה. וכיאה למתודת הפרדוקס, התשובה המפירה את הסדר היא "בסדר". הופעתה הפתאומית של המילה הזאת – שפירושה שהדברים נמצאים במקומם הנכון – מנטרלת את המערכת, הורסת אותה מבפנים. זוהי פעולתו של סייבורג מתקומם, המכיר את הפרצה שבגדר היכרות אינטימית.³⁰

29 כלומר, כמעט כהערת "מטא" מקדימה, אם הכדור עונה גם לשאלה "מי" וגם לשאלה "מה", הרי שמתקיימת כבר מודעות עצמית ראשונית, פנימית, בתוך הדגם – למגבלות הלשון ולטשטוש הגבולות בין סובייקט לאובייקט.

30 חשובה במיוחד בהקשר זה הקריאה של מישורי לשיר. ראו, למשל, בערוץ היוטיוב של המשוררת: אפרת מישורי, "כדור" [הקראה], 7/1/2008, <https://www.youtube.com/watch?v=ALlu5zWxMz4>. בביצועה ממחישה מישורי ביתר שאת את המתח הפנימי של הטקסט, באמצעות קריאה אינטנסיבית, לופתת, המדגישה את הקול הנסער והפצוע בתוך המערכת בצד המודוס היציב של המנגנון, עיצובו הטכני והמדוקדק שלב אחרי שלב – לרבות שבירת המתח הקומית בסופו. התשובה "בסדר" באור זה מסתנכרנת עם תיאורו של המכניזם של מישורי כמתודה של עיוות ושיבוש.

הכפילות הזאת שבה ומהדהדת בין שני הצדדים, מערבלת באופן שיטתי את החוצץ שבין אורגניזם למכונה. מעניין להצביע על כך שהתשובה "בסדר" היא אלמנט משבש גם ביחס לביצוע הנפשי: לעומת התפקוד המופתי של הדגם, התשובה "בסדר" בשיר מתהווה כמעין צניחה מביכה. זוהי כמעט קריקטורה של האופן האוטומטי שבו נענית לעיתים השאלה "מה נשמע" או "מה שלומך". כלומר, גם ברגע שהאובייקט המשיב מתגלה כסובייקט מתגלים בו בהתאמה צדדים ואסטרטגיות מכניים; וכך גם בנוגע לצד השואל. הדרמה והכאוס המזינים את ההיסטוריה שלו אינם מטשטשים את האובססיה שלו למשמוע, את הניסיון העיקש לקודד את המציאות באמצעים פרקטיים, במרחב מצומצם של "פעיל" ו"סביל". האדם מייצר את המכונה והמכונה מייצרת את האדם; לא ברור מי מפעיל ומי מופעל, מי שליט ומי נשלט, "מי התחיל" ו"מה הסתיים".

ומה אם הצד השואל הוא דווקא תודעה "מלאכותית", המפיקה פלט דינמי, מסוקרן וערני של בקרת-מציאות? מה אם הצד המתמיד בתשובה "כדור" הוא דווקא אורגניזם, נניח סובייקט אנושי משועמם, המגלה בהדרגה את הצדדים המכניים שבו? ה"כדור", שכאמור, יכול להיקרא ככדור ירייה או ככדור רפואי-טיפולי שנועד להשתקה, מוטח שוב ושוב כלפי מישהו אך אינו "מחסל" אותו – דבר המרמז לאופי הסיבורגי של האורגניזם. בסופו של דבר, כל הכדורים שנבלעו או שנורו עוררו את ה"סובייקטיבי", לחצו על הכפתור הפונקציונלי, וחיברו את המערכת לגוף. אך למרבה הפרדוקס, בתום כל כך הרבה "כדורים" הסדר הושב על כנו. הכדור האי-סופי "בין לבין" מוביל את הקוראת לפענח את הכדור גם בדרך אחרת, ככדור משחק פשוט, הנזרק וזורק ממקום למקום ומהתרחשות להתרחשות. הכדור הוא המכונן את הכאוס. הוא ייצוגה של התנועה הרדיקלית נגד הבינארי, הוא הקורץ לתזוזה ולשינוי. הוא צורה מושלמת וחסרת מנוח מהגדרתה; אין לו בסיס. ה"כדור" מוצב באותו הטור עם ה"בסדר", בין משטור לעבירה. השיר הוא אירוע סיפורי, הכותב את הקוד הגופני, את ה"טקסטורה", תוך כדי תנועה.³¹

הסייבורג על פי דונה הראווי: אפיסטמה ישנה-חדשה

פעולה חתרנית בדגם והקרסתו, חיכוך פרובוקטיבי בין רכיבים שונים, הספקטקל של הפרפורמנס המשוער, הפרום והבנוי לעילא – כל אלו מתארים נאמנה גם את דמותה של הסייבורג במניפסט המכונן של הראווי. הסייבורג הוא הכלאה של "אורגני" ו"מלאכותי",

31 בחרתי להתמקד כאן בשני שירים מן המחזור המלא, אך גם שירי האחרים מכילים מוטיבים סייבורגיים דומים. בשיר 4 מופעל מנגנון זהה למנגנון של שיר 5 ("מה מתעגל כאן? כדור"), אך בדגם הזה נענות השאלות השונות בתשובה "תפוח" ("מי הרעיל? תפוח / מה מורעל? תפוח"). גם במקרה זה התשובה המסיימת שוברת את הסיסטמה ("מי אכל? אני") ומחזירה אותנו לסובייקטיבי וללימבו של ה"עצמי" – ה"אני" המופשט יכול להיות מכני או אנושי. עוד דוגמה לעניין זה היא שיר 8, שבו התשובה הקבועה היא "מבט", מעין לחם צלילי מופצל של "אם" ו"בת" – שתי הישויות החותמות את השיר ("מי את? אם / ומי את? בת"). בהקשר סייבורגי מעניינת כאן הלולאתיות שבהתלכדות התודעה המולידה והתודעה הנוולדת, כאשר הסינתזה שביניהן מתגלה גם כרצופה קטיעות ושיבושים.

חגיגה מחויבת של המירכאות האירוניות סביב מונחים אלו. הוא צאצא של מערכת יחסים בלתי נמנעת בין דמיון למציאות חברתית הווה; היצור הפנטסטי, המפלצתי, האחר המוחלט, לכאורה – ובה בעת, הוא תוצר ישיר והכרחי של מציאות שבה כולנו נמצאים צמודים למכשירים ולמכונות, יוצרים אותם, מופעלים באמצעותם ומשכתבים את עצמיותנו מתוכם.³² האורגניזם הסייבורגי הוא סוכן של סכסוך הדיכוטומיה, קריאת תיגר על דואליזמים מסורתיים החוצצים בין אדם, חיה ומכונה: "המכונות של שלהי המאה העשרים מטשטשות מן היסוד את ההבדל שבין טבעי ומלאכותי, בין גוף ונפש, בין המתפתח מעצמו והמתוכנן מבחוץ, כמו גם אבחנות רבות נוספות שהיו ישימות לאורגניזמים ולמכונות", כותבת הראווי,³³ ומסמנת גם את המופעים השכיחים והגלויים ביותר של חיבורים אלו, דוגמת האדם שבאוזנו שתל שמיעה והאישה המהלכת על תותבת ביונית, וגם את כל סוגי החיכוך הקיומי עם המכונה, באשר היא מתפקדת כאמצעי תקשורת בין פרטים, כמכשיר בקרה ופיקוח או כפרקטיקה של חשיבה. דמות הסייבורג משמשת את הראווי ליצירת אלגוריה עשירה לשלב הבא של התעצבות הסובייקט. על התנועה הרדיקלית שהסייבורג מגלם נגד סדרי עולם נוקשים היא כותבת:

אירוניה עוסקת בסתירות שאינן מתיישבות לתוך שלמויות גדולות יותר, אפילו לא באופן דיאלקטי. היא עוסקת במתח שבהצמדת דברים שאינם תואמים זה לזה, כיוון ששניהם או כולם חיוניים ונוכנים. אירוניה עוסקת בהומור ובמשחק רציני. היא גם אסטרטגיה טורית ושיטה פוליטית, שהייתי רוצה לראות יותר כבוד אליה בפמיניזם הסוציאליסטי.³⁴

בהיותו חלקי, מפוצל, שערורייתי לעולם – הסייבורג עומד בסתירה לכל מיתוס של הרמוניה, שלמות ואחדות, מפורר אותם באמצעות מודל מתקדם של תקשורת מרושתת, של מגעים והיתוכים חדשים ומפתיעים.³⁵ הואיל ו"איננו יכולים לשוב על עקבותינו, לא מבחינה אידיאולוגית ולא מבחינה חומרית. לא זו בלבד ש'אלוהים' מת; גם 'האלה' מתה",³⁶ עלינו לקודד את מהפכת המודל הסייבורגי. עולם זה אינו נשלט בידי מיתוסים פאלוצנטריים של גאולה באמצעות "לידה מחדש", אינו מחויב להורים מטאפיזיים כלשהם, אינו שבוי בגעגועים לגן העדן ולא לאפשרות ה-Restart המונומנטלית. המודל הסייבורגי מגלם הפנמה מפוכחת, ערנית וביקורתית כי האדם מכיל את המכונה, ובעיקר כי האדם "מזוהם" בהיסטוריה שלו-עצמו – בתוצאות הרצחניות של הרציונל המציב את

32 ראו גם, כרמל וייסמן, "פוסטהומוניזם: פרומתיאוס ונקמת הדקונסטרוקציה", תיאוריה וביקורת 50 (חורף 2018), עמ' 219-236.

33 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 281.

34 שם, עמ' 277-278.

35 בהקשר זה ראו גם: מעין גולדמן, "אישה או רובוט", אלכסון (מרץ 2015), <https://alaxon.co.il/article/אישה-או-רובוט>; דוד גורביץ' ודן ערב, "סייבורג", האנציקלופדיה של הרעיונות, תל אביב: בבל, 2012, עמ' 776-778; שרון הלוי, הקדמה להראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 276-277; אירית בן עטר כהן, הגוף בפסיכואנליזה: קריאה ביקורתית בכתבים פסיכואנליטיים, תל אביב: רסלינג, 2017, עמ' 35.

36 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 292.

האדם בעמדת עליונות על זולתו ומנסח אותו כ"אי של סטריליות" שאין לו שיג ושיח עם האחר שלצידו, המשעבד הכול-יכול של הטבע. המודל הסייבורגי אינו ממנף את התאוצה הטכנולוגית לכדי הגדלת הדומינציה של האדם כך שיהפוך למעצמת שרירים ממוכנת ומשוכללת עוד יותר, אלא להפך: הוא מחווט אותו להתבוננות ביקורתית – גופנית, בהיותו בעל חיים אחד מיני רבים – בתנאי העולם שיצר ובהשלכותיהם, ומזכיר לאדם את כל שניסה להכחיש או לשכוח.³⁷

מיתוס פוליטי אידוני: בין טבע ל"טבע"

הסייבורג הוא צעד נחוש בכיוון של ערעור תנאי המציאות החברתית וכתבתם מחדש. אופן הייצור שלו מבסס אופק מהפכני לאישה במיוחד, שכן השכפול מנתק אותה מתפקידה החברתי הכפוי במערכת הרבייה האנושית. בהציבו את הריבוי והדינמי כערכים מרכזיים, הסייבורג דובר שפה פוליטית חדשה, הממירה את הפרקטיקה של "קשירת קשר" באידאולוגיה ריזומטית של אריגה – רשת רחבה משופעת הקשרים ורווחים, ללא מרכז הומוגני. גם התמורות הטכנולוגיות הכבירות בשדה הייצור מרעננות במשהו את הנרטיב. המכונות החדשות, ה"קלות" וה"נקיות" כל כך, כותבת הראווי,³⁸ סמויות מתמיד בפעולתן העוצמתית. כעת מסורטט העולם הטכנולוגי לא רק כעולם צבאי-תעשייתי מנוכר ופטריוארכלי למשעי, הנשלט במלואו בידי גברים, אלא כמארג מרובד עתיר פרצות, שנשים חייבות לאייש. הראווי מפנה את הזרקור לכל אותן פועלות שקופות המייצרות

37 זאת בניגוד ל"איש העתיד" הפוטוריסטי של מארינטי, אותו יצור משודרג ומשוכלל הנטמע לחלוטין במציאות הטכנולוגית החדשה, בדחיקת הגוף האורגני הבזוי וה"פרימיטיבי". ראו, פיליפו טומאסו מארינטי, "מאניפסט טכני של הספרות הפוטוריסטית", מאיטלקית: ראובן קריץ ובנימין הרשב, בנימין הרשב (עורך), מאניפסטים של מודרניזם, ירושלים: כרמל, 2001, עמ' 26. הסייבורג של הראווי מאמץ את שטטוש הגבולות כדי לסגל מבט ביקורתי מעודכן כלפי המציאות, מתוך עמדה המכוונת למגע ולקשר עם גופים אחרים וטריטוריות מגוונות – ואילו הערצת החיים המודרניים של מארינטי כרוכה במיתוס כוחני של הרס ואלומות. ראו, אריאל רטהאוז, פוטוריסטים וחדשנים אחרים 1910-1925. תל אביב: המכון האיטלקי לתרבות וכרמל, 1991. עניינו של חיבור זה בסימון המופעים הסייבורגיים בעבודתה של מישורי, כלומר אקטים פואטיים שונים המצטברים לכדי אג'נדה פנימית של חתירה נגד, של שחרור ושל הרחבה. עם זאת, וכפי שאציע בהמשך, ההתקוממות נרקמת מתוך הדומינציה של הסדר ושל הצורה ולעומתה. בהקשר זה חשובים, כמובן, היסודות הרעיוניים של הפוטוריזם שהציבו במרכז את המרד בעולם הישן, ואפיינו את הטקסט הפוטוריסטי כ"שואף אל הכאוס, מטשטש במתכוון את הקווים המפרידים בין תחום לתחום" (עמ' 12). המוטיבציה להלוטה לשבירת כלים ולניתוח דוגמות מצד אחד, וה"קריסה" (או המימוש הפוטוריסטי) אל הוויה פשיסטית-פטישיסטית מן הצד האחר, ייבחנו להלן במונחים דומים גם בשירתה של מישורי. לטענתי, התחביר הסייבורגי שלה עולה מן המתח שבין המבנה להתנגדות אליו ולהפרתו, ומן המתח שבין המבנה לחשיפת הממד האוטוריטרי של השיר, הסטרוקטורה הפואטית, ה"טקסט" המכפיף את הגוף והופך אותו למכונה מבצעת. על כך ראו גם, דנה אריאלי-הורוביץ, "בין אמנות לפוליטיקה: פוטוריזם ופאשיזם", זמנים: רבעון להיסטוריה 49 (קיץ 1994), עמ' 86-97.

38 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 283.

את המכונות הזעירות במפעלים נידחים, ומסמנת את נוכחותן בטריטוריות הרחוקות כבעלת פוטנציאל מסעיר לשינוי מערך הכוחות: בידיהן היכולת לעצב את המערכת מבפנים ולקודד אותה מחדש.

האפשרות הזו למוביליות וטרנספורמציה מסמנת את גיבושה של פוליטיקה חדשה, ש"תוכל לחבוק הבניות חלקיות, סותרות, לעולם לא סגורות, של העצמי הפרטי והקולקטיבי, ועדיין להישאר נאמנה, יעילה – ובאופן אירוני, פמיניסטית-סוציאליסטית".³⁹ הסייבורגית אינה נעצרת בגבולות ה"בית" הפוליטי-גרעיני שלה, אלא מתנגדת ומשתנה בתוכו. הראווי מציבה את הגוף האקלקטי של הסייבורג, על ריבוי האינטרסים והאסטרטגיות שבו, במרחק עיקש מכל הסבר כוללני ואחיד ל"בעיית הנשים". היא מצביעה על מנגנוני ייצור בתוך זרמי הפמיניזם השונים, שלדידה שגו בחלקם, באופן שבו "הפכו לטבעיות את הקטגוריה 'אשה' ואת התודעה של החיים החברתיים של 'נשים' באותה העת שבה עיקרו אותן מטבעיות".⁴⁰ הראווי טוענת נגד כל נטייה מהותנית ככלל, ובפרט נגד האופן שבו המאבק הפוליטי "מתוכנת" ומשוכפל שוב ושוב, לפי תפיסת "המקור", בחזרה אל התנאים הביולוגיים של הגוף – ומכאן גם בחזרה אל ניסוחו של ה"טבע" כעולם שנגזל מן הנשים ואל הגדרתן בצל הגעגוע אליו. כסובייקט המחויב לכפירה ולהיברידיות, הסייבורג מקפל בתוכו את הפיצולים השונים ואת הסתירות שבחללית-האם של הפמיניזם. כך מסומנת פרקטיקת המאבק על בסיס של הזדהות ולא של זהות – הכרוכה בהליכי פירוק, דינמיות ופתיחות. הסייבורג אינו מתעניין ב"שורש"; השורש מחוץ לשדה המושגים שלו. הסייבורגית מתקדמת בהווה, מחוברת לתנאים המטריאליים המיידים ביותר של המציאות – היא חיונית, חפה מנוסטלגיה, אירונית עד העצם בשאלת ה"אורגני" במובניה הרחבים. הסייבורג אינו עוסק עוד במה מאיתנו "עשוי", "מובנה", "מחוברת" כליל – כל אלו כבר בתוכו, מאחוריו. גופו ההיברידי מגלם מחשבה היברידית, שעטנזית, השזורה סתירות ונקודות השקה מסעירות. הסייבורג הוא דגם של מחשבה סינתטית, גשר אורגני בין מתודולוגיות, רעיונות, שיחים ומאבקים. הגוף הסייבורגי, המחשבה הסייבורגית, הפוליטיקה הסייבורגית – כל אלו מוכוונים לחציית גבולות כאתוס, ומדגימים כיצד דווקא הרכיב התותב, הזר והמוקצה, המערב מין בשאינו מינו, מאפשר את ההתרחבות ואת הגדילה. ה"אורגניזם" שהם מסמנים הוא יחידה בלתי אחידה, שאינה חותרת לפתרון הרמטי. גוף, טקסט, ביקורת ואידאולוגיה נקראים לאורו כמרחבים הטרוגניים סובכים ונדיבים, המערבלים בין הטבעי למובנה ובין הפנים לחוץ. הסייבורג ואפרת מישורי נפגשים בדיוק בנקודה הזו; על קו הגבול המתעתע שבין "יעיל" ל"כאוטי", בין ערכים פואטיים של שיטה, סטרוקטורה, נאמנות וסדר – לבין אתיקה של התקוממות, כפירה והתרסה.

39 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 287.

40 שם, עמ' 288.

המכונה של הגוף, הבאג של השיטה

"מיתוס הסייבורג שלי, אם כן, הוא על אודות גבולות מופרים, היתוכים רבי עצמה ואפשרויות מסוכנות, שפעילים פרוגרסיביים יכולים לחקור כחלק אחד של עבודה פוליטית נחוצה", כותבת הראווי על הסובייקט החדש, נגזרת "טבעית" של תקופה שבה "כולנו כימרות, יצורים המיוצרים ונתפסים כבני כלאיים של אורגניזם ומכונה".⁴¹ הראווי מטילה זרקור על האופן שבו המכונה מעצבת את תנוחת הברש החי, הכפוף אל המקלדת, על האופן שבו היא מתערבת בתוכו כשזעיר המושתל ברקמה פועמת; על היחסים העזים של קרבה והזדקקות שביססנו בינינו לבין האובייקטים המכניים והאלקטרוניים – יחסים המערבלים את הגבולות החוצצים בינינו. היא מראה כי המכונות מעורבות בכל בדל של היום-יום, ברמת המאקרו-התפיסתית והמיקרו-האזרחית, וכי הן מדגמות תודעה נפשית וחברתית. בנטישתו הסופית של גוף אורגני "מדומיין" נחשפים באור חדש, אירוני ופרורטי, אוסף הרכיבים המוכניים והמלאכותיים שבתוכנו, וההיברידיות הזאת מתגלה כעוגן בלתי מבוטל בעבודתה של מישורי. השימוש התדיר שלה באנאפורות ובאליטרציות מבסס מרחב פואטי המתקיים בתנאים הכופים את החזרה, את הפעולה הסיסטמטית של הטקסט ושל הגוף.⁴² השיר פועל כמכניזם הוֹפֵך את הגוף המבצע למכניזם, מטשטש את החציצה בין סובייקט לאובייקט. אני הדוגמנית של השירה, כותרת המופע שהעלתה בשנת 1997, היא במובן זה מסגרת מטרימה למחשבה על האופן שבו הגוף מאפשר את הקיום החושי, הפראי והדינמי, ובה בעת מדגים את היותו מערכת פונקציונלית מוכוונת מטרה.⁴³ מצב צבירה סייבורגי ניתן אפוא להבנה כפלט הקיומי של ההווה – החברתית, התרבותית והגופנית. אם גוף סייבורגי-בינוני משמעו עירוב של חומרים מ"בית" ומ"חוץ", למשל מתכת ובשר, הרי שבאופן סימבולי אלו יחסים פנימיים בין האורגני לבין העשוי או המובנה, או הנתפס ככזה. היחסים האלו מנסחים מצב של היות בין מה שמוכר כעצמי לבין מה שמזוהה כאחר, כלומר הם מסרטטים את הסובייקט כערב-רב של רכיבים. העצמי והאורגני נבחנים מנקודת המבט הסייבורגית כמרחבים "בלתי סטריליים", מתוך מודעות ביקורתית למה שנספג או מתובנת לתוכם ופורם את ההבחנה בין טבעי ומלאכותי. מצב

41 שם, עמ' 283, 279.

42 על החזרה המכנית של מישורי ראו גם: בז'ארנו, הערה 15 לעיל; אופנהיימר, הערה 15 לעיל; סתיו, הערה 15 לעיל; עידן צבעוני, "האם אפרת מישורי היא מתרגלת בודהיסטית טובה?", הארץ (25/1/2016), <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/premium-1.2827619>.

43 בריאיון לכתובת אומרת מישורי: "אני הדוגמנית של השירה", אגב, נולד מן המחשבה של דגמון פנימיות. כמו שעון שהוא דוגמן של הזמן ובו זמן שהוא מראה את השעה הוא מראה גם את עצמו" (מאיירי ושקרגי, הערה 6 לעיל, עמ' 339). דימוי השעון כורך בהקשר סייבורגי את הערבול בין קונקרטי למדומיין, בין פרסונלי לפונקציונלי. הגוף הוא מכונה יצרנית חושבת, המחוללת אפקט בעולם. הזרקור של מישורי כפול: הגוף מתובנת ומחופצן לנשיאת הצרכים והיעדים האמפיריים, ובו-זמנית הוא נתפס ומתקיים כשלעצמו, בורח מן הסימן. דימוי השעון קשור גם לאופן שבו השיר אצל מישורי כמוהו כ"מְשִׁיר / עם אֶחָרִיּוֹת לְשִׁנְיָה" (אפרת מישורי, "[שיר]", Thinkerbell: ספור בְּהֶקְשָׁכִים שֶׁל קְשׁוֹרֶת בְּהֶפְסָקוֹת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015, פרגמנט 42). כמו השעון, השיר פועל במסגרת צורנית חותכת, המכריעה בכל רגע נתון מה השעה: הכרעה חלקית המשתנה ברגע שלאחר מכן, ומראש מתחוללת בתוך המופשט והאינ-סופי.

צבירה סייבורגי הוא פוזיציה של הכרה ערנית בפרוטוקול תרבותי; הכרה בכך שאנו נולדים לתוך מרחב הכולל צורות ודגמים היסטוריים, לשוניים ומגדריים ופועלים בתוכו ולעומתו; הכרה בכך שמסמנים כמו "מכונה" ו"אורגניזם" נושאים איתם פרוטוקול של אפקטים, ושאו פועלים דווקא לאור הבנייתם כדיוטומיות מנוגדות, כדי לנסות ולומר משהו אחר על סייבורגיות. מצב צבירה סייבורגי הוא מצב של "פעולה עם המכונה" מתוך היותנו גם מכונה – של הרגלים, תפיסות ומודלים שונים של שכפול וחזרה. מכאן, הוא מצב של טשטוש באשר להגדרת המכונה. הסובייקט מכיר בכך שהגוף עצמו פועל כמנגנון, שעל חלקו יש בכוחו להשפיע ועל חלקו אין בכוחו להשפיע, מנגנון שהוא מכניזם משוכלל הפועל, מפעיל ומופעל. מצב צבירה סייבורגי הוא הימצאות בתוך הסזורה של הקיום; הוא אוחז בכך שהמציאות "נתונה" על כל רכיביה, ובר־זמנית הוא אוחז גם בפוטנציאל השינוי והשכתוב שלה, הקיים בכל רגע נתון.

אותו עקרון חריגה ושיבוש סייבורגי בין שדות ובין גופים נוכח אצל מישורי לאור עיסוקה באתוס של הצורה, שכל שינוי בה, פנימי או חיצוני, מוביל בדרכו לעיצוב חדש של המציאות. עבודתה מציגה פעמים רבות את ההתנגשות החריפה בין הפרטי והסובייקטיבי ביותר לבין הצורה האזקת אותם. הסטרקטורה הנוקשה מאגדת את חומרי הנפש הבורעים ומצבי הקצה שהיא מתארת, ואלו מתגלים פעמים רבות כמצבים של חוסר מוצא, חוסר סדר, פרימה והתמוססות. האורגני של הגופני והנפשי, הסוער והדרמטי נרקמים ומשובצים שוב ושוב לתוך העשוי, הכפוי. רכיב זה בעבודתה מתקשר, כמובן, גם ל"מלאכה" הפסיכואנליטית שבשירים. מישורי ממסגרת את ההתבוננות במכניזם של העצמי כערך־מפתח, דרך הניסיון להעניק פשר, להבין את האירוע, להתחקות אחר שרשרת החוויות מראשיתן ועד אין־סוף. ראו, לדוגמה, את מחזור שירי הפנייה הישירים ל"מטפלת" שבספרה אֶפְּהָ נְשׂוּאָה וְנְשִׁיִּים בְּדִדְדִים, הבוחנים את ה"פונקציה" הרגשית והסמכותנית שלה, וכן שירים בספריה האחרים העוסקים במלאכת הטיפול.⁴⁴

במובן רחב יותר, ההקשר הפסיכואנליטי מאפשר לחשוב על האופן שבו העיסוק של מישורי בצורה, הבנייתה והקרתה מגלם באופן מרובד אסטרטגיה פואטית של משמוע חיי הנפש והביוגרפיה. המצבים העזים ביותר של חורבן משפחתי, בדידות, דיכאון, תשוקה ואלימות – כל אלו נתחמים ומשובצים במערכת צורנית מובנית, החושפת הן את המתח שבין ההתרחשות הנפשית לגילום הספרותי והן את המתודה והחוקיות השיטתית של האירוע הנפשי עצמו. הסייבורג מגלה כאן את היעדר הסנטימנטים שלו, את היכולת המשוכללת לשלוט בנתוני העצמי, למנון, לאסוף, לנתח, לקודד ולפלוט החוצה את הפלט; השיר.⁴⁵ ואף על פי כן, הסייבורג לעולם אינו רק "רובוט". כל המחוות הללו אינן תוחמות צורה סופית. הקינמטיקה הפואטית של מישורי אינה רק יישום של צורה מלאכותית על שצף נפשי, אלא גם הדגמה של כישלון הצורה בהתמודדות עימו. החזרה המכנית היא

44 למשל: אפרת מישורי, "על מדף גבוה: שירים למטפלת", אֶפְּהָ נְשׂוּאָה, הערה 14 לעיל, עמ' 45–58; אפרת מישורי, "את לא" [מחזור ה], הַבּוֹהֶקָה הַבִּיִּתִית, הערה 14 לעיל, עמ' 47–52.

45 בהקשר זה ראו, אפרת מישורי, "[השיר]", Thinkerbelle, הערה 14 לעיל, פרמנט 38: "השיר / נִכְנָס לְפִעֻלָּה // בְּמָקוֹם שֶׁבּוֹ הַמְּצִיאוֹת נִכְשְׁלָה".

דגם של כפייתיות, של התקוממות ושל תסכול של מי שאינה משתכנעת בכוחה של השיטה ואינה "נרפאת". רכיבי המנגנון הזה אינם מתיישבים בצורה הרמטית ואחידה; הם תמיד מבטאים את הסטייה והחריגה שבהם, והדגם המילולי כשלעצמו אינו מתמצה בקביעת מסמרות. הניסויים של מישורי בשפה מדגישים גם את הממד המאגי שלה, "הרוח שבמכונה", החוקיות שבאמצעותה היא מייצרת סדק, היעדר-מובנות, פשר חלופי. העמדה המפוצלת אצל מישורי נוכחת גם בשימוש התדיר ב"משוואות קטבים" דיכוטומיות, המסייעות למקם את הדיון ברווח שבין צורה והקרתה. היא זהה בין "לא עוד / עוד לא", מה שלכאורה כבר הוכרע והובנה, כמו המרחק שבין אורגניזם ומכונה, לבין מה שעוד לא קרה וצפוי לשנות את מערך הדברים, ולהפך.⁴⁶ הממד הפרפורמטיבי של שירתה קשור אף הוא קשר הדוק לאותו "קצר" תמידי הנגזר מן המתח סביב שאלת הביצוע. מערכת היחסים ההדוקה בין המכני ובין האורגני מסורטטת כאן לאור האופן שבו השיר של מישורי מכפיף את הגוף ומדגם אותו לצרכיו. ביצוע השיר כמו משהה את העצמי ובה בעת מכווון אליו את הפרוז'קטור במלוא עוצמתו; כופה את האנונימיות ואת ההתמסרות למתווה ומלביש את המבצעת במדי פועלת מן המניין – ובתוך כך מדגיש את הבלתי צפוי ואת החד-פעמי. שליטה ואובייקטיפיקציה מתערבלים בחתירה רדיקלית ובהתקוממות. הצירוף "הדוגמנית של השירה" מעיד, מצד אחד, על כפיפות לשירה, עמדה שבה המבצעת משרתת את הטקסט כקולב, ואילו הבגד – הדגם הפואטי – הוא המנהל את גופה, ומן הצד האחר הביטוי מצביע גם על במה המאפשרת למבצעת לזהור במלוא האינדיבידואליות החד-פעמית שלה, להפוך לפרזנטורית חיה ונושמת של האירוע. הפרפורמנס תמיד דינמי, ולעולם חדש וייחודי. הסייבורג שואף לחלקיות, מסרב לתשובה מוחלטת ונוזל בדרכו המתוחכמת אל הרווח, אל הפרצה. אותם שוליים חשאיים הנותרים לא סגורים הם מרחב הקיום של הסייבורג. אצל מישורי, ה"שארית" הנגזרת מן הביצוע – הפער בין הצורה לבין מה שפורע אותה – היא ההוכחה המהימנה ביותר לדת החילון של המשוררת. הטקסט מסנדל בשיטתיות כל אפשרות לגאולה, והשיר תמיד זז, משתנה. אותו מתח בין דגם לכפירה שבתוכו מתגלה גם בעיסוקה של המשוררת בצורות פוליטיות, תרבותיות ומשפחתיות למיניהן. הטקסט כמכניזם מאיר את הסדר הפוליטי והלשוני שהיא בוחנת, מפנימה ומערערת עליו. הבית, הגוף, מערכת היחסים, הסובייקט הנשי בתוך האנושי – בכל אלה מישורי מתבוננת דרך פריזמה של הבניות וביצועים טקסיים בתוך מערכות גדולות. העיסוק בדקדוק תקני, בנורמות לשוניות, בחוק ובסדר ובפנים המרובים של פעולת דיבור (act-speech) מאפשר לה לסרטט בביקורתיות את

46 אפרת מישורי, "עוד לא", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 36: "עוד לא / לא עוד"; אפרת מישורי, "לא עוד", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 80: "לא עוד / עוד לא". כאמור, עבודתה של מישורי משובצת תדיר במשוואות כאלו, מתקני פרדוקס קטנים המאפיינים את המהלך שלה כתנועת מטוטלת בין שתי פוזיציות מנוגדות, שבהקשר סינורגי אני מציעה להבין אותן כהבהוב, "ריקוד". לעוד דוגמאות ראו, למשל: אפרת מישורי, "העין", הפה הפיזי, הערה 14 לעיל, עמ' 53: "העין עוֹרֶת, / היא רק רוֹאָה"; אפרת מישורי, "נְרָאִית", Thinkerbell, הערה 14 לעיל, פרגמנט 51: "כָּלִי / קְלִיעָה // אֶל מָה / שְׁמִפְסֵס אוֹתִי"; אפרת מישורי, "[הִנֵּה עוד אֶחָד]", הַבֹּהֶקָה הַבִּיִּתִּית, הערה 14 לעיל, עמ' 33: "מִזֶּל שֶׁהוּא פָּגַשׁ אוֹתִי כְּשֶׁהֵיִתִּי מֵתָה, / אֶחָרֶת הוּא הָיָה הוֹרֵג אוֹתִי".

ממד ההבנייה המלאכותי הכופה את הביצוע ומעצב את הסובייקט בצלמו. ההיגד הנשנה חושף פעם אחר פעם את התבנית, את קווי המתאר של הצורה החברתית כגבולות וכגדרות, ומנגד – הפיצול שהיא עורכת בתוך המילה, השבר, הפירוק והריווח הם התקוממות נגד המידה האחת הקבועה לכול (כביכול, "one size fits all").⁴⁷ הראווי כותבת: "על סיפורים סייבורגיים פמיניסטיים מוטלת המשימה לקודד מחדש את התקשורת והמודיעין, כך שיחתרו תחת הפיקוד והבקרה", וסתיו, ברשימתה על אנך ואנחה, הדגישה: "קול שמעבר למשימת המסירה מבקש תמיד לעשות מעשים בשפה המדברת ולבטל את מסריה".⁴⁸

פועלים בשירות הלשון: קריאה במחזור השירים "לוח הפועל"

הפרת דואליזם האורגני והמלאכותי כרוכה במיפוי המבנה החברתי-מעמדי המייצר אותו. הראווי מראה כי הפמיניזם המרקסיסטי יישם את ה"אסטרטגיות האנליטיות הבסיסיות" של המרקסיזם, המנסח את העבודה כ"קטגוריה אונטולוגית המאפשרת ידע של סובייקט וכך את ידיעת השעבוד והניכור". בעקבות מחשבה זו הרחיב הפמיניזם המרקסיסטי, לפי הראווי, את הגדרת ה"עבודה" כך שתכלול גם את הרבייה, המוטלת על נשים כתפקיד חברתי כפוי, בצד הצבעה על האפליה ביחסי השכר במטריית הפטריארכיה הקפיטליסטית.⁴⁹ הראווי מבקשת לצעוד קדימה מהנרטיב הזה, שלהישגיו הברורים נלוות גם "תופעות לוואי" של ניכוס והכללה. לדידה, מטפורת העל של "תודעה כוזבת", שניסחו דוברות הפמיניזם הסוציאליסטי והרדיקלי לתיאור מצבן של הנשים במעגל הקיום התעסוקתי-מיני של החברה, מחייבת רפלקציה ביקורתית על האופן שבו היא מייצרת מהותנות חדשה בדמות סובייקט נשי "אחיד" ומאיינת את כל הקולות האחרים שמחוץ ל"חללית-האם" הגדולה.⁵⁰ על רקע תשתית זו אעסוק כעת בשירתה של מישורי כמרחב המקיים יחסי ייצור מסוגים שונים, בין פעיל לסביל ובין כותבת למבצעת ולקוראת. אדגים כיצד המשוררת מעצבת את רכיבי השיר כך שיפעלו את פעולתם ה"תכליתית", ואראה כיצד שימוש תקני בדגמים הלשוניים מאפשר לה להצביע על התפקוד המכני שהם דורשים ובה בעת על הרכיבים הוונדליסטים שבתוך המערכת פנימה. את פעולתה הזאת אני מציעה לקרוא כעדות לאידאולוגיה "סייבורגית"; שיבוש המתאפשר מתוך הקשיח והמובנה, ומעצב צורה שמהותה כפירה בצורה אחידה. דוגמה ראשונה לכך היא השיר "ציווי", הראשון שבמחזור "לוח הפועל".⁵¹

47 ובמונחי של אוסטיין, זהו מבע ביצועי המצהיר על תוקפו ובה בעת חותר תחתיו. ראו, ג'ון לנגשו אוסטיין, איך עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, 2006.

48 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 307; סתיו, הערה 15 לעיל.

49 הראווי, שם, עמ' 288.

50 שם, עמ' 290.

51 מישורי, הערה 8 לעיל. במחזור ארבעה שירים: "ציווי", הווה", "עבר" ו"עתידי", לפי חלוקת הזמנים המקובלת (אך לא לפי סדר הופעתם המקובל בספרי תקנת הלשון).

1. ציווי

| | | | |
|--------|---------|----------|------------|
| גש | גשי | גשו | גשנה |
| התקרב | התקרבי | התקרבו | התקרבנה |
| ראה | ראי | ראו | ראינה |
| זהה | זהי | זהו | זהינה |
| הרתע | הרתעי | הרתעו | הרתענה |
| סובב | סובבי | סובבו | סובבנה |
| פנה | פני | פנו | פנינה |
| רוץ | רוצי | רוצו | רוצנה |
| ברח | ברחי | ברחו | ברחנה |
| מהר | מהרי | מהרו | מהרנה |
| בוש | בושי | בושו | בושנה |
| אָשֵׁם | אָשְׁמי | אָשְׁמוּ | אָשְׁמְנָה |
| האנח | האנחי | האנחו | האנחנה |
| התודה | התודי | התודו | התודנה |
| שאף | שאפי | שאפו | שאפנה |
| חזור | חזרי | חזרו | חזורנה |
| קח | קחי | קחו | קחנה |
| הרם | הרימי | הרימו | הרמנה |
| חפור | חפרי | חפרו | חפורנה |
| הנח | הניחי | הניחו | הנחנה |
| כסה | כסי | כסו | כסינה |
| הסתר | הסתירי | הסתירו | הסתרנה |
| נקה | נקי | נקו | נקינה |
| טאטא | טאטאי | טאטאו | טאטאנה |

גם כאן נקל לאתר שיבוץ של חומרים נפשיים אינטנסיביים במערכת חוקים סדורה כאסטרטגיה פואטית מובהקת – הפעם, מערכת הדקדוק התבניתית של הלשון – המתארת השתלשלות אירועים דרמטית. על פני שש יחידות או שלבים, שבכל אחד מתקיימת במקביל חלוקה טורית לפי הטיית הפעלים, מתואר רצף פעולות שניתן לתמצתו כך: ציווי על הנמען המבצע להתעמת עם תופעה המעוררת בו חוסר נוחות, אך תוקפה קריטי לו (גש־התקרב־ראה־זהה); ציווי שיירתע ויברח (הירתע־סובב־פנה־רוץ); ציווי שיתייסר

(ברח־מהר־בוש־אשם); ציווי שיכה על חטא (היאנח־התוודה־שאף־חזור); ולבסוף, אוסף ציוויים לפעולות קבורה וניקוי, "טיוח" (קח־הרם־חפור־הנח, כסה־הסתר־נקה־טאטא). בחרתי במילה "טיוח" כדי להצביע על האופן שבו המשוררת משתמשת במערכת ההטיות כדי לגלות או לכסות את נקודות העיוורון של הדגם. משקל רב מושם בפעולות ההסתרה, הניקוי והכיסוי. נדמה כי השיר הוא סימולטור הדרכה להיחלצות מפשע נורא: הסובייקט, על הטיותיו השונות, מתואר כמי שעובר מסלול שתחילתו במפגש פרונטלי עם משהו שמעורר בו, בהתאמה, זיהוי (המייצר קשר, ואולי גם אחריות), שהמשכו ברתיעה ובניסיון הימנעות ובריחה, וסופו בהכרה "פרקטית" במצב, המיתרגמת לאוסף פעולות של חיפוי. מפתה לומר: העלמה של גופה או של עדות למעורבות בעוולה. העלילה הדרמטית הזו עוברת הצרנה והצפנה מתוחכמות כשהיא מיושבת במערכת הדקדוקית הקונקרטית. זוהי מערכת דקדוקית, אך לא דקדקנית: היא מצווה את הביצוע על "כולם" באופן אחיד וכוללני, וחלוקתה להטיות השונות – צורות הזכר והנקבה בלשון יחיד ובלשון ריבוי – ממסגרת גם את האופי הדורסני והרדוקטיבי שלה, את פעולתה מתוך השורש האחד. המערכת אומנם פונה לכל סובייקט כשלעצמו, אך גם לכולם ביחד – ובכך היא מדגישה כיצד הפשע הקולקטיבי "מיוצר" ומוכשר כחוקי, מתוחזק ומשוכפל. "לוח הפועל" מתבאר אפוא כ"לוח הפועלים", שבו, באותו המתווה, משתתפים יחיד, יחידה, רבים ורבות באופן שווה. לכאורה, נוצר כאן ניגוד בוטה בין המאפיינים האישיים והרגשיים של כל סובייקט לבין האופן שבו הוא מעוצב לכדי מתודה אוטומטית, ההופכת אותו ל"מכונה". כל אחד מן הגופים נתון בחוויה כפולה, מתנגשת: מן הצד האחד, התוודעות וקרבה פרסונלית למאורע המכריח פעולה של חיפוי והסתרה, ומן הצד האחר, היענות לנהלים, תפקוד טכני הדורס את הרכיבים המאתגרים של פקפוק או בקרה עצמית. הדקדוקי, שהוא גם ה"חוקי" של הלשון – אינו חופף בהכרח את ה"נכון" או את ה"אתי", אלא מקודד את המציאות לצרכיו ומדגים את הדומינציה שלו בעיצוב העולם והשפה. המערכת מחנכת לאוטומטיזציה ומרוקנת את המעשים מסובייקטיביות ומאחריות. המכונה הלשונית מכפיפה את פועליה לפעולתו השיטתית של הדגם. "הרתע", "ברחי", "חפרו", "הסתרנה" – הפעלים כולם מובילים זה לזה וכרוכים זה בזה בדגם, ונוצרת תנועה מן הפרט האחד אל הקולקטיביזם, אל התיעוש של ביצוע "חסר נשמה", אל השכפול המונוטוני. הדגם של מישורי מלמד כי אין מיפוי והבנייה "חוקיים", מערכתיים, שהם ניטרליים. לכל מילה משמעות הרת גורל; המעורבות פוליטית בהכרח. בהתאם, הביצוע אינו מזכך את הפועלים הנאמנים, ואינו מנטרל אותם מהשלכות מעשיהם. קריאה של השיר והתנסות בו, אותה הדגמה של המודוס הטקסטואלי כפי שהוכתב, בהכרח מסמנת גם את הקורא־המבצע, הופכת אותו ל"פועל" שותף, כזה המעורב ואחראי להתרחשות בעל כורחו. כך מומחשת התבנית הביו־פואטית־פוליטית של השיר: היא מתערבת בניהול משאבי הגוף שלו והופכת אותו למוסר תמלילי־הפשע

הלשוניים – ובהכרח, האתיים – של המכונה האנושית.⁵² היא מדגישה את החיבור או החיץ שבינינו לבין "התוכנית", "השיטה", הצורה של האידאולוגי, ובכך תובעת את המבט הביקורתי על הביצוע האוטומטי של ה"טקסט". במקביל, היא מסמנת את פוטנציאל ההתקוממות הסייבורגית במסגרת המאלצת את הסובייקט ומעוצבת דרכו. הפרטי, הסובייקטיבי ביותר, עובר תהליך של הפשטה ומחיקה והקשר עם המלאכה ניתק – אבל הפלט מציג גם את הטשטוש שבין סובייקט לבין מכונה ובין פועל לבין מערכת, ומכאן גם מייצר אפיק לערנות מחודשת ולאפשרות לשנות משהו בתוך הצורה הנתונה. יכולת הערעור צומחת מתוך ההתנסות, מתוך השעבוד. המכניזם של השיר חותר תחת עצמו, ומכריז כי רק מי שיוכל לשאת את קריסת ה"לוח" יוכל לשחרר את עצמו מן ה"ציווי".

מישורי מעמידה דגם שיש בו שברים וסתירות. הוא אכן נראה ופועל כמו מערכת הפעלה נוקשה, אבל הוא גם חושף בגלוי את ה"באגים", את הפיצול הפנימי של הסובייקטים שבמערכת, את מה שאינו מתיישב ונמצא בפער. הדגם הפואטי שלה מדגים את ההשתלשלות הנפשית כמתודה, רצף אירועים שנכפית עליו – או שהוא נושא מלכתחילה – מערכת חוקים "ברורה". פעם אחת נקראים כל מהלכי הכפירה (בריחה מן הסכמה, וידוי, בושה ושיבה) כאינדיקציה לכך שאפילו חוסר האחידות המנטלי של הסובייקט הוא חלק מהקוד, ובפעם אחרת הם משקפים דווקא את חוסר היכולת של המערכת להצדין זאת ברהיטות. האורגניזם מעוצב ומיוצר כמכונה בתוך המערכת, אבל הוא עצמו גם מכונה מלכתחילה; המשוררת היא המייצרת את המערכת. זוהי שירה שיש בה משהו אטום או סתום במפגיע ביחס למציאות, לדבר החי שהיא כביכול מתימרת לתאר, ובקריאת השירים דרך הפריזמה הארס-פואטית למדים לא מעט על מודוס ההצפנה לפי מישורי. אם הזירה הלשונית והפואטית נבנית על גבי מחוות של טשטוש והחבאה, מכאן שהכתיבה מסורטטת כמה שחולף דרך מפגש עז עם הקיום, ומוכרח – או מתמסר – לחיפוי שלו. זוהי מכונה המצפינה סוד ובו-בזמן חושפת אותו.

השיר הבא במחזור עובר מן המתווה הכוללני המצווה על "כולם" אל ההתמקדות הספציפית בצורת רבים: פועלים נוספים במכונת הביצוע היצרנית-חברתית. כאן מעוצב הדגם הפואטי ומיושם לאורה של עלילה רומנטית המורכבת מאסופת פעלים בזמן הווה.

52 את הצירוף "ביו-פואטיקה" אני מציעה כאן באופן ראשוני ביותר בהשראת המונח "ביו-פוליטיקה" של פוקו, בכוונה לפתח אותו בהמשך דרכי. לעת עתה אומר שבהקשר של מישורי אני מוצאת אותו רלוונטי כצירוף הכורך יחדיו את "שלטון השיטה" של השיר, הדגם הטקסטואלי, על הגוף, המסמן מ"טבעו" את פוטנציאל ההתקוממות הפרפורמטיבי שלו: "כשם שבסופו של דבר יוצרת רשת יחסי הכח רקמה עבה שחוצה את המכשירים והמוסדות בלי שתתמקם בהם עד הסוף, כך חוצות גם נקודות ההתנגדות המתפזרות את הריבודים החברתיים ואת אחדויות היחידים". מישל פוקו, תולדות המיניות, כרך א: הרצון לדעת, מצרפתית: גבריאל אש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 67. הבסיס הסייבורגי בהקשר זה מושתת על טשטוש הגבולות בין הממד הפוליטי של החיים לבין הממד הביולוגי שלהם, המאפשר לריבון להעמיד מנגנוני פיקוח וניהול של משאבי הגוף והנפש. ראו גם, ניתן ליבוביץ', "ביו-פוליטיקה: תיאוריה פוליטית של היומיום", תיאוריה וביקורת 50 (חורף 2018), עמ' 257-274.

2. הווה

אובדים

אוחזים

אוהבים – קמים

נעים

קרבים

כמהים

שואפים

רוצים – רבים

נוהמים

מוחצים

מונחים

דוממים

ערומים – מדברים

ממלאים

מרוקנים

הפעם מדובר ברצף של פעולות ומצבים הלקוחים מן המרחב האינטימי. תנועות סותרות מתקיימות במקביל, אולי כרמז מטרים לתחביר האידיאולוגי של השיר: מצד אחד "אוהבים", "רוצים", "ערומים", ומן הצד האחר "נוהמים", "מוחצים", "ממלאים" ו"מרוקנים". יסודות חומריים ורוחניים מגוונים נמצאים בחיכוך זה עם זה. המרחב משותף לשני צדדים (לפחות), ומתקיימות בו פרקטיקות שונות, לעיתים מנוגדות. בצד המבניות המדוגמת של השיר מאופיין המרחב הביתי, הזוגי והארוטי כטריטוריה רבת-פנים ומפוצלת. החלקיות, במובנה הרחב, אותו שיבוש סימטרי, מתגלה כרכיב מובנה גם ברמה הצורנית. אומנם ניכר בשיר שוויון הנדסי, שש היחידות בנויות משלוש מילים כל אחת, אך בכל זאת ישנה הייררכייה: חלק אחד ממוקם למעלה וחלק שני בצמוד אליו, מעט מתחתיו, כתנועת הבהוב שיטתית בין עליון לתחתון, ימין לשמאל, אחד לאחר. מבחינה גרפית, המילים כמעט מבנות את צורתם של שלושה צמדי ריאות, איברי הנשימה המרכזיים של האורגניזם. מבנה השיר מזכיר את גופם של בעלי חיים: ריאות (בתים) הנחלקות לאונות (שלשות הפעלים), וביניהן מחבר וחוצץ צינור (קו מפריד). האורגניזם הפואטי הזה מתקיים למרות חוסר הסימטריה, ומתוכו. ה"ריאות" אינן מוצבות בקו ישר, אלא מדגישות את העיוות או ה"פריקות" הסייבורגית של הגוף – גוף מפוצל הפועל כשלם, מכונה יעילה. היגיון ופרדוקס חיים יחדיו באותו קו; על אף שכל הפעלים המופיעים

כתובים בזמן הווה, בקריאה צמודה נדמית השתלשלות האירועים דווקא כתיאור תמציתי של מפגש ארוטי שהתרחש בעבר, או התפתחות כרונולוגית קריקטוריסטית של מערכת יחסים "נורמטיבית" – מסלול "שטאנצלי", המתחיל את דרכו בכמיהה ובפיתוי, חולף דרך מימוש סוער והידרדרות אלימה, ומסתיים בנקודת האין של השתיקה, השעמום והיעדר התחלת.

כפי שניכר בשיר הראשון במחזור, גם כאן בולט הרכיב האוטומטי של התעשייה. המרחב הזוגי של השניים המתוארים בשיר הוא גם המרחב האינטימי הפרוץ של ה"הם", פועלים חסרי פנים ואישיות בשירות המסגרת. שוב מדגימה אסופת הפעלים את הפער שיוצרת מטריית המערכת הדקדוקית מן האישי והפרטי, כשכל אותם רגעים, מינוריים כמז'וריים, מנוטרלים מצבינם הייחודי והופכים לתמונת מצב אנונימית וגנרית. הבחנה זו ממקמת גם את האהבה ואת ההווי הזוגי תחת כותרת של "תפקוד תקין", שתפוקתו מתעצבת ומשתנה בהתאם לאיכויות הגופים הפועלים. מערכת היחסים מסורטטת כדגם איווי קולקטיבי, הנזקק לעבודת האוהבים כמו לחמצן: כדי למלא ולרוקן, להמשיך ולתחזק את הביקוש ואת ההיצע. הצדדים הפועלים רוצים בדבר, משתוקקים לו ואוחזים בו, ואינם מהססים לנהום, לריב ולמחוך כדי להשיג את שלהם. גם במצבם העדין ביותר, כשהם עירומים, הם "מדברים" את שיח ההתמלאות וההתרוקנות. חיי הנפש והגוף של הזוג מוצגים כפרוטוקול של פס ייצור מכני; האהבה הופכת למלאכה שיטתית וסתמית במופגן של מבוכה והדחקה, דגם נצחי שבו הכול צפוי מראש, ובכל זאת ממשיכים לייצר ולבצע מכוח האינרציה.

בהתאמה, החוויה הביוגרפית והגופנית המתוארת מדגמת את אופי המסירה. הקול שמישורי מציגה מקריין את ההתרחשות "מבחוץ", כפרוטוקול עניינים פורמלי ויבש, או כזה המתאר את מצבם של אחרים ולפיכך גם אקזוטי. כך או כך, זהו קול שאינו מעורב ישירות, ולכאורה אינו מעיד דבר על קרבה נפשית לאירועים המתוארים. היא נצמדת לשיטה – אבל מבפנים. הסיפור שחוק, מעייף ובכל זאת דרמטי. שיר-מטרונום הנע בין שעמום ואדישות לבין כאב, החולף דרך התרגשות ותסיסה עד לסוף הקונקרטי של המפגש הזוגי והארוטי. הסייבורגיות היא מטפורה למצב התודעתי של הסובייקטים, הפועלים כמכונות בתוך צורה חברתית-לשונית, וכן לביצוע החד-פעמי שלהם בתוך אותה הצורה, לכך שהצורה האחידה תייצר בסופו של דבר סיפור פרטי לגמרי. הסייבורגיות נוכחת גם כפונקציה פואטית, האוחזת במקביל גם ב"הם" וגם ב"אנחנו", גם בסיפור שכבר הסתיים וגם בהווה שמתרחש עכשיו. הדגם פועל כמעבר הלוח ושוב בין פוזיציות, בין דטרמיניזם נתון מראש לבין הפוטנציאל האין-סופי הטמון באקט החזרה – וכל זה קורה ומתעצב לאור מכניקת הקיום של האורגניזם, נשימה ונשיפה.

הקריאה הזאת מבקשת למצוא באסטרטגיה הפואטית של המשוררת בקשה להלחים ולתבנת את הכאוטי והדינמי ביותר בתוך מסגרת קשיחה, ולהפך; לשתול רכיב אירוני-רדיקלי בתוך המערכת הנוקשה. באור זה מעניין להצביע על כך שהסיומת "ים" של כל הפעלים בשיר מאפשרת, למרבה ההפתעה, חתירה "נגדית" תחת מבנה-העל של השיר. הצטברות הצליל "IM" בסיומות הרבים ("אובדים", "כמהים", "דוממים") מהדהדת בין השורות ומאחדת אותן, כמעין "עם" המרמז לריבוי חי ומקודד של גופים פועלים

שקופים, הנושאים בעול יחדיו: אוהבים-עם-מוחצים, כמהים-עם-ממלאים. שדות אין-סופיים של "עושי מלאכה", שבכוחם להציע ערבות הדדית גם בהינתן התנאים המשתקים ביותר. הפרדוקסלי בהכלאה הסייבורגית פורץ בדיוק במקומות הללו, שבהם אינטימי מתערבב בטכני ובמכני באופן מתריס. הרדיקליות המחויבת של מישורי מתגלה כאן בעצם השימוש בצורה המבטאת את שאינו ניתן להצרנה, בשתילה של שיבושים בדומינציית הדגם הסמכותני, בעיצוב התנועה הרב-כיוונית שהרכיב המתנגד עשוי לייצר. כלומר, המכניזם עצמו כופר אפילו בגבולות ה"עצמי" שלו: אין כאן "רק" וריאציה של ביקורת אנטי-קפיטליסטית, המדמה את מערכת היחסים הרומנטית למפעל, אלא גם עדות סובייקטיבית לחלוטין מחוויה פרטית, הכואבת מכדי להכילה, המחייבת הצרנה מחודשת של העצמי. העצמי שבשיר, שאולי מוצא בית וביטחון בתוך הפונקציונלי הזה, זקוק לצורה שבה המכונה הזוגית "מתקתקת". גם כאן מכניזם השיר מגלם את הסתירה הפנימית שבתוכו: מתוך הבדידות והניכור מזדהרים חיבורים ומגעיים בלתי צפויים בין הרכיבים. כותבת הראווי על הסייבורגים: "צאצאים בלתי חוקיים הם, לעיתים קרובות, הבוגדים הראשונים במעלה במקורותיהם. אבותיהם, אחרי הכל, אינם חיוניים להם".⁵³ ואצל מישורי: "שְׁקָרִי / שְׁקָרִי כְּמוֹ שְׁרָק שְׁקָרִי יָכוֹל לְהִיּוֹת / אֲמִתִּי".⁵⁴

משטוש הגופים: פוליטיקה רומנטית-סייבורגית

גם שני השירים הבאים במחזור ממשיכים את העיסוק בממד התבנית של האינטימי: הם ממקמים את ההתרחשות במרחב הזוגי, אך מדגישים ביתר שאת את הפער שבין הדגם לפונקציה הנפשית והתרבותית שהוא מגלם במציאות הדינמית. הראווי ממקמת את דימוי הסייבורג שלה ב"מסורת האוטופית", שבה "מדומיין עולם ללא מגדר, שהוא אולי עולם ללא ראשית, אבל אולי גם עולם ללא קץ".⁵⁵ השירים שאדון בהם כעת הולכים בעקבות האופק הזה כאפשרות פואטית, ודרך המלאכותיות המובחנת של הדגם מדגישים דווקא את האורגני, שאינו מתמסר במלואו לחלוקה בינארית או שאף מתקומם כנגדה. במקרה זה מדובר בטשטוש גופים, בהטיות ופוזיציות שונות במערכת היחסים.

53 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 280.

54 אפרת מישורי, "שְׁרוּף", הפה הפיזי, הערה 14 לעיל, עמ' 25.

55 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 279.

| 3. עבר | | 4. עתיד | |
|--------|--------|-------------|-------|
| הוצאתי | הוצאתָ | תרצי | אותי, |
| נראיתי | נראיתָ | תרימי | אותי, |
| נבהלתי | נבהלתָ | תקחי | אותי, |
| נחבאתי | נחבאתָ | תקני | אותי, |
| הצצתי | הצצתָ | תפני | אלי, |
| נפגעתי | נפגעתָ | תדברי | אלי, |
| רציתי | רציתָ | תתאוי | אלי, |
| נטייתי | נטייתָ | תתחברי | אלי, |
| ליטפתי | ליטפתָ | תגעני | בי, |
| ליקקתי | ליקקתָ | תתחככי | בי, |
| נשקתי | נשקתָ | תעשי | בי, |
| מצצתי | מצצתָ | תשתמשי | בי, |
| גמרתי | גמרתָ | תחבקי | אותי, |
| נערתתי | נערתָ | תלטפי | אותי, |
| נופפתי | נופפתָ | תאכלי | אותי, |
| הלכתי | הלכתָ | תבלעי | אותי, |
| | | תהיי | לי, |
| | | תְקַיְמִי | לי, |
| | | תבטיחי | לי, |
| | | תאמיני | לי, |
| | | תהייה. | |
| | | תְקַיְמִים. | |
| | | תבטיחי. | |
| | | תאמיני. | |

השיר המכונה "עבר" מציג גם הפעם את השתלשלות מערכת היחסים כמעין פרוטוקול משפטי, דוח ענייני הפורט את התפקוד הרומנטי לאוסף פעולות. בניגוד לשירים הקודמים במחזור שנבחנו לעיל, ההתרחשות נמסרת בגוף ראשון, כתיאור אינטנסיבי של אפיזודה זוגית שהגיעה לכדי סיום. קשת עשירה של רגשות ואירועים מקודדת במערכת ביצועית יציבה, לכאורה: נזכרים בה במקביל בושה, ספק, כמיהה, מימוש ארוטי, ניכור ופְרָדה. הסובייקטיבי מודגם כהטיה דקדוקית, מעין בבואה מחויבת, "תקנית", לפעולתו של האחר. שני הצדדים הפועלים מתקיימים זה מול זה בפינג-פונג של מכניות קיומית זוגית, וביניהם חוצץ "רווח" אינהרנטי. האירוע הזוגי משובץ בצורה הטהורה, ותחת חסותה של המערכת החוקית הוא מעוצב כדגם. ההתרחשות הנפשית (נבהלתי-נבהלתָ, נפגעתי-נפגעתָ, נחבאתי-נחבאתָ) וכמוה המינית (ליקקתי-ליקקתָ, נשקתי-נשקתָ, מצצתי-מצצתָ) מעוצבות באותה פרקטיקה קונקרטיית ונחרצת, המייצרת מסגרת אירונית סביב הדרמה

הרומנטית. התפקוד הנפשי והגופני מוצגים כאן מצידם המעשי, כ"אקט" שהזוג מוכרח בו. אבל זו אינה רק תצוגה של שעבוד חברתי-קיומי, אלא גם של נימה נונשלנטית אדישה לנוכח המפגש הזוגי. באור זה מצטיירת מערכת היחסים, על העוצמות והכאב שאולי כרוך בה, כ"עוד יום במפעל": היינו, עשינו, הלכנו. הסד הצורני של המשוררת מייצר באופן שיטתי שתי אפשרויות סותרות השלובות זו בזו. מחד גיסא, הדגם הפואטי מנטרל את הדרמה הנפשית מעוקצה הסובייקטיבי, הופך אותה לריטואל פונקציונלי גרידא, ומאידך גיסא, הוא ממחיש את נחיצותו כפרטיקת עיבוד "מלאכותית" הכרחית להישרדות האורגניזם ולהתמודדות עם עומק השבר הרגשי.

גם כאן השימוש ברווח, צורה יסודית ביותר אצל מישורי, מתגלה כמופע של חלקיות סייבורגית, של אפשרות, מרחב לתנועה ולהפתעה. הרווח המתוכנת לתוך מערכת היחסים מאזכר שוב ושוב את הפער: בין בני הזוג, בין טריטוריות, בין גופים וגם בין סטרוקטורה לביצוע. בתוך מערך התנאים של הדגם החוקי לא ברור מהו טווח האוטונומיה של הסובייקטים במערכת היחסים. מי מתבנת את מי? האם לכל צד רצון עצמאי, או שמא פעולתו היא "בהכרח" תגובה אוטומטית לפעולתו של האחר? האירועים נמסרים לנו בלשון עבר, כמעין אפיזודה ביוגרפית שחלפה, אבל מכוננים מכניזם נחצי, שְמִיש לעולם, הממשיך לעבוד ולייצר עוד ועוד אפשרויות קריאה. הרווח שבין "אני" ל"אתה" ובין "טבע" ל"תרבות" נרקמים גם כהצעה לחופש, למוביליות, ליכולת להתלכד עם ההווה ולפעום בתוכו גם – ובעיקר – אם הסיפור אינו מושלם. לעומת הצד השמאלי של הדגם, המוגדר כ"אתה", הצד הימני מדגים דווקא את סחרור הגופים והזהויות הפוטנציאליות; הפעלים בגוף ראשון יכולים להימסר הן בפי זכר והן בפי נקבה, וה"אני" יכול להיות מכונה או אורגניזם, או שניהם. השיר הוא תמצות נוקב של מפגש רוחני וארוטי בדיוק באותה המידה שהוא פלט של שדרים בין שתי מערכות ממוחשבות או פלפול לשוני גרידא. התבנית אוחזת את הכאוס, "הכל מְתֻמֵּט / לְצוּרָה"⁵⁶: המצב הסייבורגי מודגם דרך הפיצול האידאולוגי שנקרע בין מסגור האירועים מבחוץ לבין תיווך הקידוד הפנימי, ובמקביל הוא משקף את היעדר האחידות שבתוך הסובייקט או המכניזם: המין גם מעורפל וגם חותך, והזוגיות היא מעין מופע סייבורגי – סימטרית וטומנת בחובה את הנתק.

כותבת הראוי:

הכתיבה היא בראש ובראשונה הטכנולוגיה של סייבורגים, משטחים חרוטים של שלהי המאה העשרים. פוליטיקה סייבורגית היא המאבק לשפה והמאבק נגד תקשורת מושלמת, נגד הקוד האחד שמתרגם כל משמעות בצורה מושלמת, שהוא עיקר האמונה המרכזי של הפאלוגוצנטריות. על כן הפוליטיקה הסייבורגית מתעקשת על רעש ומטיפה לזיהום, חוגגת את ההיתוכים הבלתי חוקיים של חיה ומכונה. זיווגים אלה הם שהופכים את 'הגבר' ו'האשה' לבעייתיים כל כך, הם חותרים תחת מבני התשוקה, אותו הכוח

56 מישורי, הערה 3 לעיל.

שמחולל כמדומה את השפה והמגדר, ובכך חותרים תחת אופני הרבייה והמבנה של הזהות המערבית, של טבע ותרבות, מראה ועין, עבד ואדון, גוף ורוח.⁵⁷

מישורי משתמשת בכתיבה כדי להצביע על הדגם ועל התשתית השחוקה והמאלצת שלו – ובו זמנית כדי לכתוב באמצעותו את הסיפור שוב ושוב בצורה חורקת, שלעולם אינה "מתיישבת" באופן מיטבי.

בשיר "עתיד" מודגמת התנסות בחילופי התפקידים הרגשיים והפונקציונליים שבמערכת היחסים. ניכר ריצוד שיטתי בין שני קולות. מעברו האחד של הדגם נקראים "תרצי אותי", "תחבקי אותי", "תבטיחי לי" כפנייה אל הצד השני, אל ה"אחרת", כמעין הצהרת כוונות או מסגור יודע-כול של העתיד להתרחש – כמו גם לשון ציווי לא תקנית, כאשר "תחבקי אותי" מתפרשת כבקשה לחיבוק. ומעברו הנגדי של הדגם, המענה עשוי להיקרא בשני אופנים: הן בלשון נקבה יחידה נסתרת, כאשרור ענייני, מרוחק, לתפקודה הסדיר של אותה היא במערכת, המסונכרנת אוטומטית עם הדגם, כמצופה ממנה (כלומר אשרור שהיא אכן תחבק ותתחכך, בקורלציה מיומנת לחלק השני), והן כהסבה מתריסה של כל אחד מן הפעלים הללו ללשון זכר יחיד נוכח – "תחבק" מובן בקריאה זו כאתה תחבק. כך גם בקריאה "משובשת" של השיר, משמאל לימין, המגלה את בבואתה של ההתרחשות מצידה הנגדי (תאמין לי, תאמיני). המערכת חושפת ערבוב בין גופים פיזיים ובין גופים לשוניים (ראשון, שני ושלישי), ומאלצת את כולם לאותו המודל, והוא, מצידו, מדגים בהצטיינות שוב ושוב את תקלות התקשור האין-סופיות הגלומות בו, שעטנז של צרכים ומוטיבציות. כל מילות היחס המוטות ל"עצמי" ("אותי", "אלי", "בי" ו"לי"), יכולות להיקשר בכל פעם לצד אחר במערכת היחסים, ומינן משתנה ללא הרף – כל הפעלים בטורו השמאלי של השיר תקינים גם כהטיית עתיד נקבית, ולא רק זכרית ("תחבקי אותי, [היא] תחבק") וכך גם לגבי מינו של הדובר בטור הימני, שיכול להיות זכר או נקבה. ה"אני" וה"אחר" מוצבים זה מול זה באופן מקטב, אבל הקריאה מן "הצד השני" פותחת את השער גם ל"כיוונים" אחרים של תפיסת מציאות, של פרשנות ושל הבנה. כלל המוטיבציות הנפשיות והפיזיות של הצדדים השונים במערכת היחסים נחשפות באופן שיטתי כסתירות, כתנודות נזילות המיושרות לכדי סימטריה כפויה. התחביר הפנימי של השיר מתקומם נגד התחביר הצורני, התקני, וחוגג את הקצר. השיר הוא "מתקן משמעות" סייבורגי: חצוי ומוחלט, שבור ושלים בעת ובעונה אחת.

ה"לשון" נבחנת בשירים אלו בקיומה הכפול, כ"טבע" וכ"תרבות"; הן כאיבר חושי, ארוטי, אמורפי ו"חלקלק", והן כעיקרון מארגן ומתבנת. מערכת היחסים, על כלל הרכיבים הבלתי צפויים שלה, מעוצבת כדגם קשיח, והפרפורמנס הנפשי והחושי של הצדדים השונים נתחם במגבלות הצורה. כל הרצונות האורגניים, הילדותיים, המופשטים, המבקשים לעצמם קרבה ואמון ("תגעי בי", "תאמיני"), נמהלים בפרקטיקות פונקציונליות

57 הראווי, הערה 2 לעיל, עמ' 308.

של שימוש, קנייה, עשייה ("תקני אותי", "תשתמשי בי").⁵⁸ הנפשות הן פונקציות, אובייקטים הפועלים בשירות הלשון – הן "מבצעות" את השתלשלות האירועים שבין בני זוג לפי הסדר התקני, צופות מראש את שטרם התרחש אך כבר מתובנת עד זרא. הנימה האירונית של של מישורי מייצרת הגחכה וחילול של הרומנטי, ציניות מפוכחת הממסגרת את בני הזוג כפקידים אנונימיים בשירות המערכת הקטנה גדולה. כל מה שנתפס כְּחושי, אורגני ורגשי מעוצב כאן גם באור הממד הרובוטי שלו, הפונקציונלי. המכניזם הפואטי מייצר אובייקטיפיקציה של העצמי, של הסובייקט, ומצמצם אותו לכדי מערך אוטומטי של שאלה ותשובה, פקודה ומימוש, ביזרה הציבורית ובמישור האישי-רומנטי כאחד. אלו נכרכים זה בזה ללא חציצה, מצירים את האורגניזם כמכיל בתוכו את המכונה – התרבותית, הלשונית, הנפשית – ומכאן מסמנים את האופק לשינוי שיטתי של צורה.

סיכום

"לב אחד שבור / בֶּלֶב אחד שלם" כותבת מישורי בשיר אחר בספר,⁵⁹ ונדמה לי ששורה זו מיטיבה לנסח את הממד הסייבורגי של עבודתה: חיכוך מתמיד בין כפוי לרפוי הנרקם מפיצול אורגני, ומארגן "תשובה" הקורסת לתוך עצמה. נדמה לי שהשורה הזו מתכתבת גם עם החזון הפוליטי והביקורתי שהציעה הראווי כשדיברה על פוליטיקה חדשה ועל מתודת מאבק היברידית: היא ביקשה לפרוץ את הגבולות הקשיחים שבין דיסצפלינות ולנייד ערכים ואמצעי פעולה בין טריטוריות – הטמעה של כלים אמפיריים בארגז הכלים האינטלקטואלי, למשל, בצד ספקנות ערנית אל מול האובייקטיביזם המדעי. הראווי ביקשה לקרב יחדיו טכנולוגיה, מדע, זכויות בעלי חיים ופועלות שקופות במפעלים כדי לגבש דגם קיומי פקוח יותר, רגיש יותר, יצירתי יותר, יעיל יותר. היא ביקשה לחוות מבט חדש על קטגוריות, על חוצצים: לשחרר את הכבולים ולהשתחרר מן המכניקה של ייצור כבלים.

58 זהו עוד מופע סייבורגי, המערבל בין המוטיבציות ה"תינוקיות" והראשוניות ביותר של הסובייקט לבין תנאי המציאות הכופים את התנועה אל מעבר לעקרון העונג. גם בשיר הזה וגם בקודמו בולטת נימה ילדותית ומתילדת: בשיר "3. עבר" פועל מנגנון דומה לפעולתם של שירי משחק ילדיים (חזרות, שאלות ותשובות בין שני סובייקטים משחקים וכיוצא באלה). בטריטוריה הזוגית המכניזם של מישורי מקבל נופך דווקאי וביקורתי כשהוא "מושר" בפי שני "מבוגרים". פיצול הזהויות הזה נוכח גם ב"4. עתיד": מקצת הפעלים נקראים כאקטים של קרבה אינטימית-מינית ("תגעי בי", "תתחככי בי", "תתאוי אלי"), ובה־בעת הם מתפרשים כחלק מיחסית-לות בין אם לילד ("תרימי אותי", "תלטפי אותי", "תהיי לי"). הדגם הזוגי מסורטט כסבך של מוטיבציות המתועלות לסוגים שונים של פונקציות ותפקידים: הסובייקט רוצה שבת הזוג או בן הזוג יתפקדו גם כמאהבת או כמאהב, כהורה או מבוגר אחראי, כישות "רובוטית" מגוננת, כלומר שיאיישו את הפוזיציה הפונקציונלית של "שימוש" נפשי וגופני לסוגיו. המוטיבציות הילדיות של הסובייקט בצד עולם המושגים הקונקרטי והיעיל שהוא נוקט מאירים שוב את הממד הסייבורגי. הפיצול הוא אפוא בין המבוגר שבמערכת היחסים לבין הילד שבתוכו, מי שדורש מן הפרטנר שלו נכסים נפשיים וגופניים בלי בושה, תובע אותם לעצמו ומחייב את הפרטנר-האם-האב להיענות להוראות הדגם.

59 אפרת מישורי, "6. לב", הערה 1 לעיל, שער 2, "הנפש האוקלידית: שירים 92–94".

במאמר הנוכחי דנתי בסייבורגיות כצורה האורזת דיסוננס, ולפיכך כדגם לפעולה מתוך פיצול מובנה, אינהרנטי. הלכתי בעקבות הזרקור שהפנתה הראווי אל מופעים שונים של אוטומטים, וזיהיתי אותם בליבו של האורגני, של החלק השָריר מן הגוף, בגנטיקת הייצור של פרנויה, ריחוק ואדישות, במכונות שמייצרות אורגניזמים ובאורגניזמים שמייצרים מכונות. פעולה סייבורגית דורשת משא ומתן מפוכח בין הכוחות האלו, בין פנים לחוץ: בין מסמנים "סגורים" לבין ניוד מחויב של רכיבים, המתאפשר באמצעות מערכת הפעלה המתקודדת תוך כדי תנועה ומסוגלת לשנות צורה. מה נרוויח מקרבה והזדהות עם בעלי חיים אחרים, עם מכונות הדומות לנו או שונות מאיתנו? אולי עדכון צורני יאפשר לנו למצוא את עצמנו בתוך אחרים ולהתוות דרכים יעילות יותר להגנה על סובייקטים, לרקום יחסים של פיוס וערבות הדדית, ומתוך כך לקדד מחדש "זרות" ו"קרבה".

מופעי ההיתוך שהתמקדתי בהם הוצגו כדוגמה חיה לאופן שבו נבנה מכניזם המפרק את עצמו, לתחביר סייבורגי המאפשר קריאה וכתובה חדשים של תנאי המציאות. בתנועה של מישורי – בין פורמליזם והצרנה חישובית לבין הספקטקל של הביצוע בגוף החי, בין תמצות נוקב לבין עודפות, בין האמירה של משהו ובין פירוורו המיידית – הפער בין הצורה לבין מה שפורע אותה מאפשר לה להציע מנגנון בקרה משוכלל. המכניזם של מישורי מדגים באופן סדיר את אין־סוף הטרונספורמציות שבתוכו, ובכך מסמן חלון אמיתי למוביליות בתוך קווי המתאר, מסכסך אותם "מבפנים", חושף את שמסרבת להתיישר ופורץ את גבולותיו. האירוניה והפרודיה בפעולתה של מישורי מתגלות ככלים אפקטיביים במיוחד לטלטול היסודות. פעמים רבות הדיאלוגים או ההתרחשויות בין הצדדים מעוצבים כפינג־פונג שיטתי, והוא משמר את הרווח שביניהם. הרווח הוא תחביר סייבורגי; הוא מְזמן חיבורים מפתיעים החורגים מן הנורמה. בכל פעם שהמכונה מגלה במפתיע את קולה הסובייקטיבי, הביקורת, מגלה האורגניזם את הארגון התבניתית שבתוכו, את עור המתכת שלו. המחזור "שאלות עם תשובות", שנבחן בחלקו הראשון של המאמר, מדגים כיצד התשובה אצל מישורי אינה בהכרח חופפת את השאלה, ולעולם אינה אוטמת אותה – אלא מפרה אותה ומצמיחה תנועה בין גופים ובין מינים.

הסייבורגית פועלת ממחשבה מפוכחת על האופן שבו האורגני מוצרן: היא חושפת את הגוף כמכונה יצרנית ואת הסובייקט כביצועיסט, ועם זאת הנימה שלה גם משועשעת, רחוקה וחסרת סנטימנטים. מישורי מעמידה את הדגם, משתמשת בציטוטיות ובחזרה כדי לסרטט את קווי המתאר הנחרצים של הצורה, ובה בעת כדי להציג כמה מעט אוויר יש בתוכה. היא מצביעה על כוחה בעיצוב המציאות, השפה, הגוף ותנוחת הנפש של הסובייקט – ו"מתכנתת" לתוכה את התקלה, את הסתירה האינהרנטית, טביעת הרגל שמחוץ לשורה. אך גם האידאולוגיה של מישורי ביחסה לצורה היא סייבורגית כשלעצמה. היא נאחזת במה שכבר בנוי, עשוי, יציב, מסורתי ומיתולוגי, ומתקשה להישאר לויאלית, "לדה טובה". היא נחנקת בתוך הבית, בתוך מערכת היחסים השוחקת, מסרבת לטקסט המגדרי המתעקש לתחום אותה, נאבקת על השטע שבנוסח, על הפיצול ועל הריבוי. הסייבורגית, אם כן, היא גם המנעול וגם המפתח: היא עומדת על האופן שבו הסובייקט עצור בגבולות הצורה, ובו־זמנית מסמנת בגופה את פוטנציאל הפרימה, ההתמוססות וההתנגדות לה.

הפואטיקה הזאת מכוונת לדיסהרמוניה מתוך ערנות לשליטתו של הסדר, היא מאפיינת את הדוברת ואת השיר כסייבורג "מושלם", בדיוק מעצם היעדר האחידות שבהם. כך מתכונן מתקן המשמעות של השיר כמתקן פרפורמטיבי לשכתוב משמעות: דגם שתפקודו התקין הוא כפירה בצורתו של "תפקוד תקין". המשוררת מדגימה כיצד היא פועלת מתוך "מכונת הכתיבה" שבתוכה: מצרינה ומשמעת את העצמי ואת הביוגרפי, אבל תמיד מסמנת פתח יציאה, פורעת ומסבכת, מדברת את פוליטיקת הזליגה. הסייבורגית צועדת בהווה אל החיפוש, אל הצורה שמחוץ לצורה; שלמה וחצויה.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

השתתפו בגיליון

פרופ' אלעזר (אליק) אלחנן הוא מרצה לספרות עברית ויידיש בתוכנית למדעי היהדות, המחלקה לשפות ותרבויות קלסיות ומודרניות, בסיטי קולג' ניו יורק. אלחנן קיבל את תואר הדוקטור שלו מאוניברסיטת קולומביה ב־2014, בלימודי המזרח התיכון וספרות השוואתית. עבודתו עוסקת בקשר שבין שפה, זהות ותרבות לאומית, וכן בתיאוריה ביקורתית, רומנטיזם, סימבוליזם ומודרניזם. ספרו השביל הנופל לתהום: יידיש ועברית בשירתו של יעקב שטיינברג עומד לצאת לאור בהוצאת מוסד ביאליק.

מורן אריה היא דוקטורנטית במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. עבודת התזה שלה "הכל מתמוטט לצורה": בעקבות הדגם הפואטי של אפרת מישורי" נכתבה במחלקה בהנחיית פרופ' חנה סוקר־שווגר, ועסקה באופן שבו מעמידה שירתה של מישורי מודל סייבורגי מסוכסך שבין צורה להקרתה. מחקרה לתואר השלישי יעסוק בחיים ומכניזמים בשירת שולמית אפפל, אפרת מישורי ואנה הרמן.

פרופ' עלי יסיף הוא פרופסור (אמריטוס) בבית הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל אביב. אחד ממקימי המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב ומרצה במחלקה זו בשנים 1974–1994, לשעבר ראש החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל אביב, ומייסד אופקים, התוכנית ללימודי יהדות לתלמידים מצטיינים באוניברסיטת תל אביב. חוקר את הסיפורת העברית בימי הביניים ואת תולדות הפולקלור היהודי. ספרו סיפור העם העברי: תולדותיו, סוגיו ומשמעותו ראה אור בעברית (1994) ובאנגלית (1999), ומשמש כספר היסוד בלימודי הספרות העממית היהודית, בצד עשרות ספרים ומחקרים אחרים שחיבר בנושאים אלה.

ד"ר משה לביא הוא מרצה לתלמוד ומדרש בחוגים לתולדות ישראל ומקרא באוניברסיטת חיפה, ראש שותף של התוכנית למדעי הרוח הדיגיטליים, מעבדת אליהו למדעי היהדות הדיגיטליים והמרכז לחקר הגניזה בחיפה. פרסומיו עוסקים במשפחה מגדר וזהות בספרות התלמודית, וכן במדרש האגדה המאוחר, התקבלות המדרש ודרשות בערבית יהודית בגניזה הקהירית.

פרופ' יהושע לוינסון הוא מרצה בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים. פרסם מאמרים על הפואטיקה התרבותית של המדרש והאגדה, וכן את ספרו הסיפור שלא סופר: אמנות הסיפור המקראי המורחב במדרשי חז"ל, ירושלים: מאגנס, 2005. כיום חוקר את סיפורי המסע בספרות חז"ל, את האנתרופולוגיה הספרותית ואת תפיסת הסובייקט בהלכה ובאגדה בשלהי העת העתיקה.

יוני ליבנה הוא מבקר ספרות ודוקטורנט לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודת המחקר שלו, בהנחיית פרופ' חנה סוקר-שווגר, דנה בפואטי כמרחב מקודש ביצירת ח"ן ביאליק, לאה גולדברג וסמי ברדוגו.

ד"ר אפרת מישורי היא משוררת ואומנית רבת-תחומית. עבודת הדוקטור שלה עסקה בתל אביב כאובייקט מעבר של המשורר אבות ישורון. זוכת פרס לנדאו לשנת 2018, פרס עמיחי לשנת 2017 ופרס ראש הממשלה לשנת 2001. מנחה סדנאות כתיבה באוניברסיטאות ובבתי ספר לאומנות, עורכת ראשית של סדרת "אש קטנה 77" לשירה בשיתוף עתון 77. ספרה האחרון ואיש לא חיביק את הים הוא מבחר ראשון משירה, שראה אור בשנת 2021.

ד"ר איתי מרינברג-מיליקובסקי הוא מרצה בכיר במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, וכן מייסדה וראשה של המעבדה הספרותית הפועלת בה. בעל תואר דוקטור לספרות עברית מאוניברסיטה זו. בשנים 2016–2019 ערך מחקר בתר-דוקטורט במרכז האינטרדיסציפלינרי לנרטולוגיה באוניברסיטת המבורג, גרמניה. תחומי ההתמחות שלו הם הספרות התלמודית, נרטולוגיה ומחקר ספרות חישובי, וכן היסטוריה ספרותית וביקורת סביבתית של ספרות. מלבד מאמרים המשלבים תחומים אלה בדרכים שונות, פרסם עד כה שני ספרים: 'לא ידענו מה היה לוי': ספרות ומשמעות באגדה התלמודית, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2016; מילים שקולות: צעדים ראשונים במחקר הספרות החישובי, רעננה: למדא, 2022.

ד"ר לילך נתנאל מלמדת במחלקה לספרות עם ישראל באוניברסיטת בר-אילן. בין ספריה האחרונים: עבודות וימים: רומן בפרוזה, רמת גן: אפיק, 2022; שניאור. מן החיים והמוות: מונוגרפיה ספרותית, ירושלים: מוסד ביאליק, 2019; *Hebräische Schreibkultur in Europa: Zalman Schneurs verschollene Briefe*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021.

ד"ר שידה סתיו היא מרצה בכירה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. מחקרה עוסקים בספרות עברית חדשה, בשירה לירית, פמיניזם ופסיכואנליזה. ספרה אבא אני כובשת: אבות ובנות בשירה העברית החדשה ראה אור בסדרת מסה קריטית של מכון הקשרים ב-2014; ספרה *The Return of the Absent Father: A New Reading of a chain of Stories from the Babylonian Talmud*, שנכתב בשיתוף עם פרופ' חיים וייס, ראה אור בהוצאת אוניברסיטת פנסילבניה ב-2022 (ובגרסה עברית בהוצאת מוסד ביאליק ב-2018). סתיו גם ערכה ספרים ופרסמה מאמרי מחקר רבים, מסות ורשימות ביקורת.

ד"ר שמעון פוגל הוא עמית מחקר במרכז לחקר הגניזה באוניברסיטת חיפה ומלמד במכללה האקדמית לחינוך על שם קיי. מחקריו עוסקים בתרבות הלימוד של חז"ל, בתולדות המדרש ובתולדות התפילה.

אריאל פרידן היא דוקטורנטית בחוג לספרות השוואתית באוניברסיטת ייל. השלימה את לימודיה לתואר הראשון והשני בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. תחומי העניין של פרידן כוללים ספרויות יהודיות מודרניות בעברית, ביידש ובגרמנית. בעבודת הדוקטור שלה, הנכתבת בהנחייתו של פרופסור חנן חבר, היא מציעה בחינה השוואתית של תהליכי האורבניזציה היהודית והפרקסיס היהודי האורבני ביצירותיהם של יוסף חיים ברנר, דויד ברגלסון ויוזף רות.

ד"ר אליהו רוזנפלד הוא עמית פוסט־דוקטורט ע"ש קרייטמן במחלקה להיסטוריה של עם ישראל באוניברסיטת בן־גוריון בנגב ועמית מחקר במעבדה הספרותית באוניברסיטה זו. כתב את עבודת הדוקטור שלו בנושא "תפקידו ומאפייניו של המספר בסוגיות הלכתיות בתלמוד הבבלי" במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. מחקרו כיום עוסק בדרכי הסיפר השונות בסיפורי חז"ל וביחסם לתפיסת הסובייקט.

ד"ר חן שטרס היא עמיתת פוסט־דוקטורט בקתדרה לפילוסופיה ומחשבה יהודית ע"ש מרטין בובר באוניברסיטת גתה, פרנקפורט. עבודת הדוקטור שלה, שנכתבה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, עסקה במרחב ובמבט ביצירתם של יהושע קנז וישעיהו קורן, וזיכתה אותה בפרס גרשון שקד לעבודות מחקר מצטיינות. ספר המאמרים שערכה עם ד"ר קרן דותן יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז ראה אור בהוצאת עם עובד ומכון הקשרים (2016). מחקרה כיום עוסקים ברומן המשפחה העברי ובאוטופיקשן ובכתיבה אוטוביוגרפית ישראלית עכשווית.

הנחיות למחברים

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה או עומדת להתפרסם גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת ושל קוראים מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמר לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ־7000 מילים ולא יותר מ־14,000 מילים.
- המאמר כולו יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום הפניות ביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר ישלח לכתובת המייל mikan@bgu.ac.il בקובץ word בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה.
- למאמר יצורפו תקציר באנגלית ובעברית, פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשרות, וציון שיוך אקדמי ומקצועי של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו יקבלו עותק אחד מהגיליון בו הופיע המאמר.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית,

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ת"ד 653 באר שבע 84105

mikan@bgu.ac.il