

אירוניה וחסד: הערה על קולו של סמי ברדוגו

אריאל הרשפלד

הכלי העיקרי שבאמצעותו הביטו רוב המבקרים על כתיבתו של סמי ברדוגו היה הכלי העדתי. שוב ושוב ניסו לאבחן את קולו בתוך "הישראליות" ולהגדיר את ייחודו בין הכותבים המזרחיים בתוכה. יש כמובן טעם לעסוק בהקשר החברתי והסגנוני של חיי הדמויות בעולמם של סיפורים וברור כי השיח הישראלי, בעידן פוליטיקת הזהויות הנוכחי, מחייב את הדוברים בו, והסופרים בכלל זה, להגדרת "זהות" ביחס למיקומים מוגדרים בשיח.

אינני מתיימר לחשוב שניתן להיות מחוץ להקשרו ולכוחו המנווט של השיח הזה, או שיש צורך בכך, אבל ניתן בהחלט, ואף רצוי לטעמי, להביט מעבר לקריאה האידיאולוגית הקובעת כי "הכול פוליטי" ולהנמיך את קולו של השיח הפוליטי בביקורת. הרבה מאיכותה הבלתי-רגילה של אמנות הסיפור של ברדוגו, מאיכותו של מעשה הסיפור עצמו, מבנייתו של הקול המספר ושל המנעד הסגנוני של דבריו על אודות "העולם" שבו הוא חי, דוהה וכמעט נסתר כשאמות המידה המחשבתיות עסוקות בחיתוך העולם החיצוני ובחיפוש אחר רישומו בסיפור. הדברים הללו נכונים גם לגבי יצירתה של רונית מטלון. שני הווירטואוזים הללו של אמנות הפרוזה העברית העכשווית מלמדים, לפני הכול, על עצמאות המחשבה של הסופר ועל ההיקף המתפשט-תדיר של הרוח היוצרת. כשם שאין לגליציה חלק מהותי בסגנונו הסיפורי של עגנון (להבדיל מדמויותיו) ואין לרחובות זכות בלשונו הסיפורית של ס' יזהר כך אין למזכרת בתיה של שנות השבעים ולמוצאם של הורי סמי ברדוגו תפקיד מהותי במעשה הסיפור עצמו; במבט היחיד במינו, בראייה הנוקבת, בחוש ההומור המקורי להפליא המפעם בקול הדובר או הדוברת בסיפוריו ובכלל האופנים שבהם הוא שופט את העולם.

ברור כמובן שיש דברים, דקים ועמוקים, הבאים אל קולם של בני אדם, והסופרים בכלל זה, מסביבת גידולם; אלו "מראות השתייה" של האדם כבניסוחו של ביאליק. יש בוודאי משהו עמוק הקשור באורח חייהם ובמזג הלשונית של יהודי מצרים שהשפיע על עמדת היסוד של ההתבוננות בעולם (להבדיל מאוצר המילים) ביצירתה של רונית מטלון, ויש משהו באיכות הלא-עירונית העמוקה והמופנמת כל כך של עולמו הרוחני של ברדוגו הקשור במושבה מזכרת בתיה ועוד יותר מכך בעובדה שהתייתם מאביו בילדותו. אבל אלו כאמור דברים דקים ועמוקים ואין לשיח הזהות הישראלי, מעצם טיבו המתרגם את האסתטי והנפשי לפוליטי, נגיעה בהם.

בדפים הבאים אציע קריאה בשניים מסיפוריו המוקדמים של ברדוגו: "שוק" ו"פלארד", שתי יצירות מופת קצרות, הנראות לי כמסמנות את מצבי היסוד שמתוכם נבנה קולו של המספר בכתיבתו.

לשון האם: החסד

"בכל יום שיש, בין ארבע לחמש אחר-הצהריים, אני פותח לאמא שלי את החזייה. מרגע הפתיחה אני והיא נכנסים אל שבת המנוחה.¹ המשפטים האלה הפכו בזיכרונם של קוראי יצירתו של ברדוגו למעין אות פתיחה סמלי של עולמו. הפתיחה הזו היא כה נוקבת ומבריקה, כה מבעיתה ומצחיקה בר-בזמן, עד כי היא נחרתת בזיכרון מיד. הקורא בסיפור הזה עד סופו עתיד לגלות כי הסיפור כולו מקופל כעובר בשני המשפטים האלה וכי המתח האדיר האצור ביחס שבין הדובר לבין אמו, מתח שאינו נרגע גם אחרי מות האם וסופו של הסיפור, נוצר, כבמתיחת מיתר של קשת, בפתיחה הזאת.

המתח הזה, האחראי גם לטון המוזר, השלו והקומי כאחד, אינו פשוט. מצד אחד ברור כי יש כאן סצנה בוטה של גילוי עריות, ומצד שני ברור לא-פחות כי יש איזו רקמת יחסים בין האם והבן שאינה גילוי עריות כלל, אלא בדידות ושותפות גורל. גם מי שאינו יודע דבר על ההמשך חש היטב כי גילוי הלב הגמור והפיקחון שבו נאמרים הדברים מושתתים על ביטחון כי יש ממד אחר המאזן ואף סותר, כמעט כליל, את כוחה הארוטי של הסצנה. הילד נקרא לפתוח את החזייה כי אין איש זולתו בבית. אין אב ואין נשים אחרות ותפקיד האב כמו ניחת עליו והוא ממלאו באמונה. הכול כמו כבר גלום כאן: הוא הופך לחבר שלם ב"יחד" שהוא הבן והאם.

הפן האינצסטואזי אינו נעלם מן הסיפור. ההפך מכך, הוא אף מתחזק: "כל חודש-וחצי אני עושה לאמא שלי מסאז' בגב. היא שואלת אותי אם צריך להוריד הכל, ואני אומר לה, 'תורדי הכל חוץ מהחזייה'..."² אלא שגם הכוחות האחרים המאזנים והסותרים את הצד הארוטי מתחזקים ומסתבכים. "אמי צועקת יותר: 'די די, לא חזק, אני לא יכולה יותר, תפסיק, כן כן, שמה שמה, נראה לי משהו שבור שם... איי... די די, אני לא רוצה יותר'. ואני לא מפסיק. אני אומר לה שזה טוב לבריאות שלה, שתשתוק ותסבול בשקט ותגיד תודה."³ העיסוי הופך לזירה דחושה של חסות, איבה, רחמים, סבל, הנאה ועוד משהו המתחמק מתיאור. דבר בסצנה הזו אינו מתאים למושגים המקובלים על הקורא, לא בתחום המיניות ולא בתחום התגובות הנפשיות שבין הורים וילדים. הילד, בלי ספק, מביע כאן גם כעס ואלימות על הקרבה האינטימית המבהילה שנכפתה עליו, אבל גם הם באים בצרור עם דאגה רבה וכוונה להועיל, להרגיע ולהנעים. הילד זוכה בעמדת עליונות מפתיעה שאינה מזעזעת אותו כלל והוא אינו מגיב עליה כקרבתן וגם לא כמבוגר שלא בעתו. דבריו על התועלת וה"בריאות" שבכאב, מגלים גם איזו אירוניה משועשעת ושליטה מלאה בהתרחשות.

סיומה של הסצנה, שמצד הדינמיקה שלה דומה מאוד לסיומה של התרחשות מינית מלאה, מכילה תכנים הרחוקים ממיניות. הילד אומר לאמו, כאח, כידיד וכאם: "...אבל את מזניחה,

1 סמי ברדוגו, "שוק", ילדה שחורה: סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013. עמ' 7. כל מראי המקום מן הסיפורים בקובץ הזה מתייחסים למהדורה זו, האחרונה, המבוססת על הנוסח האחרון שהכין הסופר בשנת 2011.

2 שם, עמ' 8.

3 שם, עמ' 8.

שבוע שלם את לא עושה כלום, תסתכלי איך את נראית'. אמי מסתכלת בי ומהנהנת בראשה. היא יודעת שאני צודק, וממשיכה לסבול בשקט ורק זורקת אנחה אחרונה ומגרשת אותי בבעיטה מהמיטה שלה. "ה'אם הגדולה" ניבטת כאן באור יחיד במינו, שאינו דומה כלל לצביון התיאטרלי, הפולקלורי, שכמה אימהות גדולות טובלות בו בספרות העברית החדשה (כמו "ויקטוריה" של סמי מיכאל) וגם לא לגרוטסקיות ה"מיתולוגית" המוכרת מסרטי של פליני. האם היא גדולה, אבל גודלה הפיזי אינו מהווה סמל לאיזו נוכחות על-אנושית, רומנטית, "גדולה מן החיים". המנגנון התרבותי המאדיר, המשרת בדרך-כלל תחושות של נחיתות ובהלה, נעדר מכאן כליל. גודלה של האם הופך אותה כאן לבעלת עצמה ולחסרת אונים באורח שקול לחלוטין. היא איננה מציעה אסתטיקה אלטרנטיבית והיא איננה ממירה את מקומו של האלוהים.

ברדוגו מקרב, בכוונה ומתוך התגרות עזה במוסכמות האסתטיות המקובלות (לא רק האירופיות-מערביות!), בין תחושות של גועל ודחייה לבין תגובות של חסות, ערבות ותחושת שותפות ושוויון. "שינינו מרגישים כמה הכל מאוד לא מקצועי. החל מבגדיה התחתונים, גופה המדובלל, ועד לצבעים שאנחנו שמים עליה."⁴ נאמר בסיום סצנת האיפור. הבעיטה שבסיום סצנת העיסוי איננה מכריעה דבר. היא איננה מתריעה על עליונות האם וגם לא על גסות רוח מופלגת. היא תגובה מורכבת שאינה חסרה עדינות וסגנון. יש בה גם התערורות ואשמה דקה על האינטימיות היתרה שקדמה לה, גם רוגז קל על אבדן האדנות וגם מכה קלה שיש בה יותר מדוק של הומור.

שגיאה היא לקרוא אמירות כמו: "ואין לה בושה. אמא שלי לא מתביישת בגוף שלה. לא מתביישת בשום דבר. היא שאבה את כל הביטחון לתוך כל גרם של שומן בגופה, ולי לא השאירה כלום. אני מתכסה בהגנה של אמא שלי ולא חושף פיסת עור מגופי. אני העודף המבויש של אמא בביטנו ומחוצה לו";⁵ כאילו הן סיכומו הגמור של היחס הנפשי בין הבן והאם. הרי אפילו בקריאה ראשונה חש הקורא כי בצדה של תחושת הבושה והמיעוט של הילד לעומת אמו הגדולה ניצב דיבורו: מבטו וכוחו לראות ולתאר. הדיבור; אוצר המילים המצטרף למראות ומקנה להם איכות וכוח, המנגנון ההופך זיכרון להתרחשות סיפורית על-זמנית – הוא מעמיד נוכחות שונה מאוד מן המיעוט והבושה. כאן מצטרף אל הדיון דבר הנוכח כבר במילותיו הראשונות של הסיפור. היכולת לספר כך: בניסוח גבישי וחותר, המאזן עד דממה בין המטען המכאיב לבין היכולת לשאתו ולהישיר אליו מבט – אינה נעלמת לעולם מן הנאמר, גם אם מתואר בו דבר הסותר אותה לכאורה. בקריאתו של מעשה-סיפור ממעלתו של הסיפור הזה לעולם אין להחמיץ את תזמורו של הטון בתוך הלוגוס. האירוניה העקרונית, שאין לבלבלה עם אירוניה הבאה לחך או להמעט; האירוניה שבעצם התבונה העזה המשוקעת במבט, ביכולת להתבונן, להגדיר, לזקק ולתאר במילים, היא המבהירה שגם ב"זמן האמתי", זמן התחוללותה של החוויה בה האם הגדולה גזלה מבנה, בעצם כוחה, את ביטחונו בגופו ובמיניותו, היה בו כוח אחר שהלך ונבנה לתלפיות

4 שם, שם.

5 שם, עמ' 9.

6 שם, עמ' 10.

באותו זמן עצמו. ומכאן: עצם הדיבור של הבן מאציל על האם מכוחו. הוא בונה אותה ומעניק לדמותה גם חמלה וגם יופי. דומה שהיעדר האב בעולמו של הבן לא פגע בשלמות עצמיותו. הדיבור של ברדוגו לעולם אינו מעריץ. משום כך – לעולם אינו מבטא השפלה.

יש טעם, בנקודה הזו, לעצור רגע לצורך מחשבה שהויה יותר על מושג האירוניה ועל משמעותו בהקשר הזה (ובמיוחד בפרק הבא, העוסק בסיפור "פלארד"). האירוניה הספרותית חורגת הרבה מעבר לשימושה הרטורי, העתיק, המבוסס על היסט בכוונה המוצהרת של הדיבור; היסט הדורש תמרור מיוחד (בטון או בתוספת מילה) לסימונו. אותו פער, בין המשמעות הגלויה של הדיבור לבין משמעות סמויה המכריעה את הכף, גדל בשימושים הסיפוריים והדרמטיים לכדי רשת מורכבת של פערים.⁷ הבסיס לעמדה האירונית הוא הפער בין המביט לבין מושאו וליתר דיוק: התרחקותו מהיות אחד עמו. התום וההזדהות שבעמדת היות "אחד עם" נקרעים ונפערים. קירקגור מביט בעמקות מרתקת בפער האירוני הנפער לנוכח היות שניים. הפער שולל מן האחד את בלעדיותו ואת יחידותו. הפער הזה הוא מקורה הראשון של שלילה משום שהוא פתחה של כל יחסיות. מכאן האירוניה הרומנטית, שעיקרה הוא ערעור האשליה, ה"אחדות", הבדיונית, ומכאן גם האירוניה הפוסטמודרנית שאינה אלא הרחבה מופלגת של זו הרומנטית.

עם זאת, אין מקום להיקלע אל הסחף השלילי, הרומנטי, הרואה בעצם קיומו של פער אירוני את סוף הדרך ואת הבדידות ההרסנית או הגיחוך המשפיל הנובעים ממנו, ואין כל הצדקה להפוך את הניצול הפוסטמודרני של העמדה האירונית לאקסיומה מחייבת. האירוניה העגנונית (כמו הדיקנסית) למשל, נזהרת ממתחת הפער בין המספר ועולמו ורק לעתים נדירות הוא מתרחק עד שלילה גמורה, גרוטסקה או סטירה. האירוניה איננה מצב שלם, אלא תנועה במרחב הפער. היא התנאי לכל מבט בוחן ולכל שיפוט אתי. היא מרחב הצמיחה וההתבגרות של הבן והבת. גם אם טמון בה הרס המושא, אין זה אומר כי הוא משתמע מעצם קיומה. כמו הצמח, בדברי הנזיר ב"רומיאו ויוליה" (מערכה ב, ב): "אם תריחו – הוא מחלים. אבל אם תטעם ממנו – הוא ממת". לכן, מרתק לגלות כי סמי ברדוגו, למרות הטכניקה האירונית המשוכללת שלו, אינו מתקרב אפילו לאירוניה הפוסטמודרנית. הסצנה מתוך "שוק" שתוארה כאן, נשענת על שלושה רבדים של ריחוק אירוני: פערי הזמן שבין הדיבור לבין הזמן המתואר, פערי הלשון ומבחר המילים שבין הטקסט לבין הסצנה המהווה לו בסיס, ופערי המבט בין הבן לאמו, המפרקים תדיר את ה"אחד" של הינקות. ובתוך כך – כוחות מקרבים, עדינים ועתירי-רגש, מונעים מהריחוק להפוך לקרע. אלו הם כוחות החסד שיתוארו בהמשך.

שיאו של הסיפור הוא בתיאור ההכנה של הטחולים הממולאים. קשה לתאר הרחקה קיצונית יותר של הסיפור מן העולם הפולקלורי-אקזוטי של שיח העדות הישראלי שהפך

7 הספר החשוב ביותר בתולדות המחשבה על אודות האירוניה הוא ספרו של קירקגור, על מושג האירוניה Søren Kierkegaard, *On the Concept of Irony with Continual Reference to Socrates*, (1841). ואני מביט בו כרגע מבעד למנסרה שיצר מולו פול דה מאן במסתו "מושג האירוניה". Paul de Man, *Aesthetic ideology*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.

את המטבח והכנת המאכלים לתחום המשוכלל ביותר בשיח המטא־עדתי. אין בתיאור ההכנה הזאת אפילו שמץ מן המבט המצועף, הנוסטלגי־סנטימנטלי, במאכלי האם והילדות ה"מזרחיים". אין גם דבר המהופך לזה. המהלך שבונה כאן ברדוגו הוא שיעור נדיר בבניה של שיח חדש, החף מכל אלה. הסצנה נמתחת בין תחושה של כעס וקובלנה שעל סף מרד נוכח החום הרב ו"הבלגן" שבבית לבין תחושה של שותפות מקצועית חדורת ערך וניסיון בהכנת הממולאים. האם מכינה את החומרים וממלאה את הטחולים והבן הוא התופר אותם בחוט ומחט:

אמי מוציאה חוט ומחט ועוד מחט ובשתייהן חוט ארוך, ואני מתחיל לתפור את הפתח שלאורך הטחול, לאט, ביסודיות, דוחס בידי את הבשר שחומק דרך הקרעים ומיד תופר גם אותם. ותיכף כשנגמר החוט היא מגישה לי את המחט השנייה, וכבר חוזרת ומשחילה חוט לראשונה, וכך התפירה שלי בטחול זורמת וחלקה. ברגעים האלה אין הטרדות מבחוץ, שום דבר לא מציק לנו, אפילו החום מפסיק להפריע לנו. בשעות המקצועיות האלה של היום הכל נעשה בשקט וביעילות בידינו הרוחשות.⁸

התמונה היא בנייתו של מופת אסתטי ואתי: השלמה סימבולית בין התוכן – "החומר" והצורה. האם מביאה את התוכן, הבשרים והירקות, והבן תופר, סוגר ומתמודד עם הכאוס והקרעים הגלומים בחומרים (שהם עצמם עשויים שלמויות קרועות וחתוכות). אלא שהסמלים אינם פשוטים: האם מביאה עמה לא רק "חומר", אלא שפע, ידע ומסורת, הבן לומד את תפקידו מן האם אך מסוגל לעשות מה שהיא אינה יכולה לעשותו עוד. אם נתבונן בסמלים הללו במושגיהם של חז"ל, דרך הפתגם הנודע מפרקי אבות, "אל תסתכל בקנקן אלא במה שיש בו", ייראה כאילו הכול כאן ניתן מידי האם ומותנה בתוכן – "במה שיש בו". אבל אם נתבונן במעשה היצירה הזו במושגיו של ספר בראשית, הרי החומר שם אינו אלא גולם ואילו הצורה היא צלם אלוהים. או כבמושגיו של אריסטו – החומר אינו אלא גלם ואילו הצורה מבטאה את הרוח. הרגע הזה הוא יצירה במובנה הנעלה ביותר.

הרגע הזה ניצב כנגד "הזמנים של הסמרטוטים הקרועים, השמלות הרחבות, נעלי הבית הישנות, החדרים הקטנים, שקיות הניילון הצבעוניות על הרצפה, הבשר הקפוא המפשיר במטבח וזה המתייבש על כפות ידי." "הזמן של ה"שעות המקצועיות" הוא היוצר את היכולת הסימבולית (במובן שג'וליה קריסטבה הקנתה למושג הזה), זו הצומחת מן המטען הסמיוטי הכרוך בגוף והמפועם כוחות הקודמים לסמלים. בסצנת ההכנה של הטחולים הממולאים מוחש היטב כיצד היכולת לתפור וליצור סמל ומשמעות – "הממולאים" מונחלת במלואה ובמלוא ערכה מן האם. לכן ברור כל כך מדוע הרגע הזה ניצב כנגד הכאוס המעיק השורר בבית אך גם מסוגל להשתלט עליו. לכן ברור גם כיצד מבשר הרגע הזה את סופו של הסיפור.

רגע היצירה הזה הוא היסוד החיוני כדי להכין בסיפור את סיומו; כדי לחולל בו תחושה של הסתיימות במובן שעליו מבסס פרנק קרמוד את תפיסתו בדבר הסיום של יצירות

8 שם, עמ' 13

9 שם, עמ' 14.

הספרות – "תחושת ההסתיימות"¹⁰. זה הרגע בו מבין הדובר "שיש רק מחזוריות של פרקי זמן שונים – חודשים, שבועות, ימים, שעות וחצי-שעות, וביניהם רגעים לא מוגדרים"¹¹. מן הרגע הזה ואילך ניתן לדובר להבין כי הזמן הכאוטי, זמן המועקה והאי-סדר, אינו מצמיח אותו, אלא פועל נגדו: "כל אלה נושמים ומתבלים לי, ולא לוקחים חלק במה שקורה באמת מחוץ לביתנו. ואני צמא להתרחשויות וחש איך כל העכשיו הולך נגדי ולא תורם רגע אחד לתקוות שלי." מן הרגע הזה צומחת האמירה, המכינה את סיומו של הסיפור: "עכשיו אמא שלי מתה. עכשיו קיץ לוהט והיום הלוויה שלה." האמירה הזאת באה מיד אחריה. ברור כי בסיטואציית ההיווצרות של הסיפור, במעשה הכתיבה שלו (או במונחיו של בלאנשו: "במרחב הספרותי" שלו)¹², היכולת להביא את מות האם, להנכיח את מותה ולהיפרד מדמותה המעיקה מותנית ברגע היצירה הזה.

הרגע הזה מחולל את הכתיבה במובנה העמוק והמחייב ביותר: המקצועי. הוא חיוני כמזון ומשום כך הוא מחולל חיים וגם מביא בחובו את המוות. זרימתו המהירה של הסיפור אל סיומו מתחילה פתאום. עד הרגע הזה מעוצב הסיפור באופני זמן כלליים ומחזוריים, במעין הווה ההולך וחוזר ונמשך. ואילו מכאן נבנית היכולת ליצור עבר נשלם: "אללה ירחאמה, היא אשה גדולה היתה, אבל כבדה, כבדה."¹³ מפטירים הקברנים.

סיומו של הסיפור: "אני רוצה לקבור אותה כבר, אני רוצה שיקברו אותה בשבילי כדי שאוכל לפרוש לביתי ולחשוב איך חיים היום, איך מפשירים את הכנפיים הקפואות שהיא קנתה בשבילי בשוק ודחפה אותן בכוח לתוך המקפיא"¹⁴, הוא רגע עדין, מחויך לא פחות מהיותו תקיף: המספר מכיל את מות אמו ומבקש לקבור אותה. הוא, במעשה הסיפור – מחולל את מותה. אך לא פחות מכך הוא יודע שהמכשיר ל"חיים היום" מחכה לו במקפיא שבמטבח: הכנפיים הקפואות. היכולת הסימבולית המוצהרת כאן – להפוך את כנפי העוף שבמקפיא לכנפי המעוף היצירתי והקיומי, מובנת גם היא כאוצר שנאצר למענו על ידי האם. אבל לא הכול בסיפור מוסבר באמצעות ההנחלה הזו של "הזמן המקצועי" ושל הכנפיים הסמליות המונחלות לדובר וגם מאפשרות להמריא אל מעבר למעגליה של האם: היכולת לבנות את הקול ואת הגוף המכיל של הסיפור, היכולת להביט באם ובמורשתה בישירות כזאת, בלא לעבור כלל במחוזות הרוגז והמשפט. לאמיתו של דבר: עיקר העיקרים שבסיפור – האמנות שבו, הדיוק המילולי, דיוק העצמות המושלם, התזמור העדין של החושים,

10 Frank Kermodé, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford, 10 UK: Oxford University Press, 1967

11 שם, עמ' 14 [התרגום שלי, א"ה].

12 "המרחב הספרותי" הוא מושג יסוד בהגותו של בלאנשו. מושג זה עוסק במרחב הרוחני-תודעתי שהיוצר שרוי בו בזמן הכתיבה; מרחב הנבדל מן המקום שבו הוא שרוי ומן המרחב הבדוי שבו מתרחש הסיפור. זוהי ספרה מיתולוגית במהותה שבה שרויים היוצרים מעצם טיבה של הכתיבה המעלה באוב "רוחות", כאורפאוס הבא אל רוח אורידיקה: כתיבה שיש בה כוח בורא, העומד מנגד לחוקי הקיום הארציים. חלק חשוב מן הספר המונומנטלי הזה של בלאנשו, משנת 1955, הופיע בעברית. מוריס בלאנשו, *הספר הנתיד לבוא, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011*.

13 שם, עמ' 14.

14 שם, עמ' 14.

המסוגל לשלוט במידה כזו, ממרחק, בגירויי הגוף הכבירים, האלימים, המוצבים מול האישיות הצעירה של הגיבור הילד – כל אלה נותרים מחוץ לו ומחוץ לגִּנְזָה המתוארת בו. במקום אחד נותן המספר סדק הצצה יחיד אל עבר הפער שבין העולם המעוצב בסיפור לבין קיומו המבוגר שמעבר לו. כשהוא רואה את הירק השטוף המתייבש במטבח הוא אומר: "עוד יבואו ימים ששילוב הצבעים של כסף-נירוסטה וירוק-רענן יהיה לי נעים ולא צורם, אבל עכשיו אני מתמלא כעס ולא מבין איך היא מתרגלת אל החום."¹⁵ הערה צדדית זו, המכינה באורח דיסקרטי וחדתני את הסיום המתקרב, מגלה כי פער התפיסה האדיר, העתיד להיווצר בעתיד חייו של הדובר ואף לאפשר את השיבה באמצעות הסיפור אל הילדות, איננו נובע באורח מובן, סיבתי או סימבולי, מן הילדות ומבית האם. הרמיזה החרישית אל עבר "האמנם עוד יבואו ימים" של לאה גולדברג אינה מקרית.¹⁶ זוהי כניסה מורכבת של העתיד אל העבר תוך בנייה של מבט הפוך, ומתוך כך, הרקע הקודר והנורא שמתוכו נכתב שירה הנודע של לאה גולדברג, השואה, מוסיף את חשרת צלו למתואר בעולמו של גיבור "שוק".

האזכור הכה דיסקרטי של השיר אינו יותר מסדק בדיבורו של המספר, אבל הוא מספיק למעברו של הממד הרגשי והמטפיזי המחובר למילים הגורליות הללו הבאות מיד בפתיחתו: "בסליחה ובחסד". השיר, כזכור, אינו מביא כל דבר חתום וודאי, אלא תוהה על עצם האפשרות להגיע לממד של תיקון האחדות: תיקון שאינו מותנה בביטול ההרס אלא ביצירת ממד אחר, שבו ה"אני" יוכל להאציל על קיומו "סליחה וחסד". ה"מאוחר" יאציל מכוחו על ה"מוקדם".

אמנות הסיפור של ברדוגו, עיקר העיקרים של עצמת נוכחותו של העולם בסיפוריו, אינה מותנית אפוא כלל בעולם הזה. החוזר בנקודה זו אל פתיחת הסיפור יבחין מיד עד כמה מציף ההומור הגלום בדיבור את העולם הסיפורי כולו. הוא מציפו באור יקרות של סליחה וחסד. אין בו אפילו שמץ של לגלוג או כלימה. "מרגע הפתיחה אני והיא נכנסים אל שבת המנוחה" היא גם כניסה אל מתח סימבולי גדול שבו פתיחת החזייה היא פתח הכניסה אל "שבת המנוחה". קולות הפתיחה – "משחרר קליפס ועוד קליפס" הם בו בזמן גם קולות חריקת הפתיחה של הדלת המטאפיזית אל הקדושה שבעדה יקבלו השניים "את פני המלכה". ההומור הזה, המבחין ביפה הגלום בארצי באמנות הסיפור ואין לו דבר עם היותו של הגיבור נטוע בפריפריה כלשהי. הרמיזה העדינה ל"שבת המלכה" של ביאליק איננה אירונית. הטון השפוף על הדברים מצליח להציגם במלוא ערכם הרוחני חרף כוחו המציף של הבשר.

לשון האב: אירוניה

הסיפור "פלארד" נפתח באחת המחוות האירוניות ביותר שיצאו תחת ידיו של סמי ברדוגו מאז סיפוריו הראשונים ועד סיפור הווה על פני הארץ (2014): "אבא שלי קרוב מאד לאמא שלו, יש לו הרבה כבוד אליה. אבא שלי הוגן מאד כלפי אשתו, הוא יעשה למענה הכל. אני

15 שם, עמ' 12.

16 לאה גולדברג, "האמנם עוד יבואו ימים", על הפריחה, שירים ב', ספריית פועלים, 1986, עמ' 77.

את סבתא שלי אוהב מאד, היא מחממת לי את הלב. אני אל אמא שלי קרוב מאד, איני יכול לחשוב לחיות בלעדיה.¹⁷ אלא שהאירוניה הזו חסרת חוד סרקסטי. אין בה כל כוונה לסתור את האמור בה, אלא להאירו באור משועשע, קומי למעשה. הסדר הדיגיטלי של הפסקויות וריתמוס המארש של האנפורות מסדר את המשפחה במרחב מדומיין סימטרי ומכני. מתוך המשבצות המדויקות הללו ניבטים המשפטים העוסקים ברגשות כמטבעות שחוקות, רשמיות משהו, ריקות כמעט מכוונה ממשית וחיה – "יש לו הרבה כבוד אליה; הוא יעשה למענה הכל; היא מחממת לי את הלב; איני יכול לחיות בלעדיה..." האירוניה הזו מבטאה ריחוק רב, מתבונן, המקנה לדובר איכות של מספר יודע כול למרות היותו דמות ולמרות היותו נער הנתון למרותם של המבוגרים.

הפתיחה הזו שייכת באורח אימננטי לענייניו של הסיפור החזק הזה: מות האב וזיקתו העמוקה של הבן לאב בזמן מחלתו וגסיסתו. ב"פלארד" בונה ברדוגו טון מורכב השונה מאוד מזה הנבנה ב"שוק" ובשאר הסיפורים העוסקים באימהות. אי אפשר להבין את הטון הזה בלי קריאה קשובה של המהלך המוביל מן הפתיחה אל מות האב ואל ימי השבעה, ימי ה"פלארד" (כלומר, הישיבה על הקרקע. "פלארד" במרוקאית: "באדמה").

מן המשפטים הראשונים, שהובאו לעיל, בונה ברדוגו מעבר מרתק, וירטואוזי להפליא, בין ההכללות הפותחות לבין תחילתו של הזמן שבו נפתח הסיפור – זמן מחלת האב, תוך שהוא משלב בדיבור טון ילדי מעודן, המתחזק והולך, כשהוא כמו פונה אל הקורא ויוצר עמו קנוניה אל מול דמויות הנשים: "אבא, סבתא, אמא ואני חיים בבית הזה כבר שלוש עשרה שנים, אבל רק בשנה האחרונה, מאז שאבא נשכב על המיטה, אני באמת חי אתו, כל השנים האחרות לא נחשבות, הן לא קיימות בראש שלי. ביום שאבא נשכב על המיטה הזוגית ושלה את אמא לישון על הספה בסלון, הוא התחיל לאמן אותי לקראת המוות שלו. זה היה סוד שלא דיברנו עליו, אפילו לא אמרנו שהוא סוד, רק שיחקנו כמו שני ילדים. כבר שלוש פעמים גסס אבא שלי וכמעט מת לידנו, וכל פעם כזאת היתה תחבולה שהוא עשה עלי. מאז שהוא על המיטה הוא משחק איתי בטריקים. אמא שלי ואמא שלו לא יודעות את הסוד, הן מתרגשות כמו ילדות קטנות בכל פעם שהוא מגיע אל האור והמלאכים – ככה הן קוראות למוות המתקרב שלו, אור ומלאכים שעפים מעל למיטה שהוא שוכב בה."¹⁸

הדיבור הנבנה כאן הוא דיבור משולב מורכב במיוחד: הכותב (המאוחר) משלב אל תוך דיבורו את עמדתו של הילד הגאה בהישג שבידע המיוחד לו (האירוניה שלו) למול הנשים, אלא שהוא מותיר בדיבורו גם רישום דק של אירוניה נוספת, זו הנשלחת מן הדובר המבוגר אל העבר, ומתוכה מוחש היטב כי ודאותו של הילד בדבר "המשחק" במיתה – ה"טריק" שנעשה בסוד המשותף לו ולאביו – הייתה בועה מחויכת בתוך מציאות טרגית. האב המגונן על בנו מפני האסון שבמותו מצליח ליצור בבנו תחושה של ביטחון ושלווה דווקא באמצעות הקירוב העז של המחלה והמוות והפיכתם לחלק מן המשחק.

ראיית העולם הנבנית מכאן ואילך היא חד-פעמית ויש לדייק מאוד בהתבוננות בה. המונח "אירוניה" עצמו הופך כלי מורכב כעוגב לתיאור המכלול הרגשי האצור מכאן ואילך בדברי הנער המספר. המשחק עם האב, ה"טריק" המדמה מיתה, המשולב במשחק המחבואים שבו רק שיר הגמדים מצליח להוציא את הילד מן המחבוא ובשירה מלאת התלהבות של

17 שם, עמ' 45.

18 שם, עמ' 45.

השיר המעגלי-אין-סופי "הייתה צעירה בכנרת..." הופכים מכאן ואילך, על שום התוקף הרגשי העז המקופל בהם, למקור מושג האמת של המספר. מושג האמת הזה נעלה על כל מנהגי האבלות ולמעשה – על כל עולם המבוגרים והעולם המקיף אותו.

הקורא את חמשת העמודים המתארים את האינטימיות הצומחת ביחסי האב ובנו בסיפור נחשף לתיאור עז במיוחד של התפתחות התפיסה הילדית בתוך התהליך הדוהר של המחלה (שאינו מתואר כלל, אלא רק מובן בדרך ההיקש). זהו מסע שלם: הוא נפתח באגדות ילדים שמספר האב לבן באופן כה סוגסטיבי עד כי הוא "נעשה נרגש ומפחד" והחוויה חודרת בכל הווייתו: "לפעמים יש לי דגדוגים מרוב התרגשות"¹⁹. ואז כדי להירגע מן ההתרגשות – "אני נצמד לגוף של אבא ומרגיש את עצמותי"²⁰. קשה לתאר תנועה מקיפה יותר של נתינה ותגובה מן המהלך הזה: האב הוא המספר המנחיל, המעניק לבנו את מורשת הסיפור ויוצר בו חוויות של מגע באמנות: הבדיון הוא עז עד כדי יצירת התרגשות ופחד וחיפוש אחר מקלט באב עצמו. בזעיר אנפין האב עומד במרכז חוויית "ממך אליך אברח" שבה הוא בבחינת האל המעורר יראה אך גם מגן מפניה.²¹ ומכאן מתפשטת גם העצמה המטאפיזית של מכלול החוויה הקיומית שבה.

ברור, עם זאת, שהילד משיג, מתחת לשכבת הבהלה וההכחשה, את הסכנה ואת פגיעותו של האב, את חולשתו הגדלה ואת האבדן הבלתי נמנע. אבל העובדה שידיעתו ופחדיו אינם נאמרים ואינם משתלבים בדיבור היא חשובה לא-פחות ממה שנאמר. החרדה הנסתרת והידיעה הכמוסה פועלות את פעולתן מן המסתור ומוסיפות ממד חשוב מאוד לקולו של הדובר: הדובר עושה מעשה. ההימצאות בספרת המשחק איננה ביטוי לתום ילדי הנמשך גם אל מחוזות המחלה והיתמות, אלא בחירה והכרעה להימצא בה. ספרת המשחק היא מחוז קיום שנוצר בין האב לבנו והבן מגן עליו והופכו למורשת סגנונית וערכית. זוהי אירוניה טרגית נוקבת הנבנית על האירוניה המשחקית הילדית.

כפל האירוניות הזה קשור באירוניה היסודית ביותר, זו העולה באדם מתוך ידיעת המוות. האירוניה, המבט המרחיק השולל מן המושא את בלעדיותו, היא המבט המכיל את החלוף. מקורה הראשוני הוא ידיעת האבדן. ב"פלארד" מזמין ברדוגו את קוראיו למבט אינטימי דק במיוחד ברגעי ההיווצרות של המבט הזה מתוך ידיעת המוות שאינה נאמרת בגלוי, אלא מושכת בחוטי התודעה ומוזגת בכל ההוויה את הבנת האבדן המתקרב. ספרת המשחק שבין האב והבן אינה רק המשך חסותו של האב על הבן, אלא גם בנייה עמוקה של חסות הפוכה – זו הבאה מן הבן אל האב. הבן מתמודד בדרכו עם ה"עצבות" הנופלת על האב:

...אני מנסה לנתק אותו מהעצבות השקטה שנופלת עליו לפעמים. אני נצמד לאוזנו ולחוש לו, "מה לשיר לך, אבא?" בשקט אני מפזר אוויר חם מהפה שלי לאוזן שלו, הרוח מדרגדת אותו, ואני רואה שהפה שלו מתחיל להשתחרר. "נו אבא, איזה שיר?" אני ממשיך לנשוף לתוכו, והוא מחייך וחושב. נראה לי שהוא משתדל להשוות עוד

19 שם, עמ' 47.

20 שם שם.

21 שלמה אבן גבירול, מזמור ל"ח, "כתר מלכות", שירים (ערך, העיר וכתב הקדמות: ישראל לוי) אוניברסיטת תל אביב: 2007, עמ' 295.

ועוד את ההחלטה, אבל לבסוף הוא קורא בקול לתוך חלל החדר, "שלוש-ארבע ביחד ו... ומיד אני מצטרף אליו ב"היתה צעירה בת כינרת אשר בגליל... השיר הזה מקפיץ אותו ואנחנו ממשיכים, "כל היום היתה שרה, שיר חדווה וגיל, כל היום היתה שרה, שיר אחד היא רק ידעה, ש..." זה השיר של שנינו שאי-אפשר להפסיק אותו, כי הוא שיר בלי סוף – עד שסבתא באה לדלת של החדר וצועקת שנסתום את הפה מיד.²²

הבן, שלמד את כוחה של האמנות מן האב, מפעילה בדרך משלו כנגד ה"עצבות". שהייה במיטה עם האב הפכה אפוא לזירה של התפתחות אמיתית. הבן מוצא דרך אפקטיבית להעיר את חיותו ואת שמחת החיים של האב וליצור ספרה שבה, ולו לרגע, נוצרת תמונה נפשית של חיי אין-סוף – "כי הוא שיר ללא סוף".

ספרת המשחק לא הייתה אפוא ספרה של בדיון בלבד. או מוטב – היא יצרה מתוך הבדיון והמשחק ממד של אמת קיומית עליונה, רוחנית, שכוחה חזק ומכריע יותר מן האמת המעשית, גם אם זו הביאה עמה את מות האב. בימים שבהם שכן עם אביו על ערש הדווי שלו עבר הבן תמורה עמוקה והשיג באמצעותה ממד קיומי נבדל, אחר, המבטיח על הקיום כולו בכלים אחרים.

הסיפור מגלה זאת מיד: כשהאב מת וימי האבל, ה"פלארד", מתחילים – מתגלה באחת מבטו החדש של המספר: הטון המוכר ממשפטי הפתיחה והאירוונייה המיוחדת להם – חוזרים בתיאור ימי השבעה. כלומר – בתוך הרצף הסיפורי (כמו בסיפור "שוק") נמצא האירוע המכריע המעצב את הדיבור המחזיק את הסיפור כולו. אלא שבתיאור האבל ממריאה האירוונייה לגבהים חדשים:

השעה היתה עשרים לשש, השעה של יציאת השבת, וממש אחרי דקות מעטות הגיעו אלינו אנשים שראו את ביתנו לראשונה אבל התנהגו כאילו זה ביתם. הם נהרו פנימה כאילו חיכו שעות לרגע הזה. משכו את המזרנים מהמיטות והניחו אותם על רצפת הסלון. הכינו קפה במטבח ומצאו את הכוסות והצלוחיות. אלינו הם ניגשו בפנים מאירות, היינו קרובים להם מכל. הדבר נעם לנו, חייכנו, סבתא הינהנה בראשה לכל אחד, אמא גיחכה בכאב וזכתה לחיבוקים ולליטופים. אני ניסיתי לחקות את שתיהן. דחפתי במרפקי את האנשים הגבוהים ויצאתי אל המדרגות המוליכות לחצר. ישבתי על הבטון, ולא שמעתי זעקה בשמיים. נשמתי נשימה עמוקה והקשבתי לשקט שסביבי. הוא היה שחור-כחול, ומעל לבית לא היו אור ומלאכים. הנה זה, אמרתי בלבי, הרווחה הגיעה סוף-סוף לביתי. ואף-על-פי שידעתי שלא יהיו עוד סיפורים ומשחקים על המיטה, שמחתי על השקט וידעתי שהשינה על המיטה הספיקה לי ולאבא כדי שנכיר זה את זה.²³

הפסקה הזו חושפת, באירוונייה ארסית, את המכניות של מנהגי האבל ואת החדווה הניצחת המפעמת בשכנים שנפל לידיהם אבל לענות בו. מנהגי האבלות המסורתיתם

22 שם, עמ' 49.

23 שם, עמ' 51.

מתגלים כאן בלי כל דוק של סנטימנטליות; המספר רואה היטב את האנונימיות המכנית המזוגה בהם, ובכלל זה – במחוות הרבות של חיבה ודאגה המצויות בהם. ההתרחשות הזו לא הייתה בלתי נעימה. ההפך. מן שמחה רחשה בין בני המשפחה לבין השכנים. אבל זהו גם הרגע שהדובר נוטש את המשפחה ואת כנסת האבלים ויוצא אל מחוץ לבית ואל מחוץ למושגיו של האבל המסורתי. הישיבה "על הבטון" מחברת את אישיותו לכלל נוכחות נבדלת, מובחנת ומובהקת. הוא מנסח באורח נחרץ את שלושת ממדי הקיום העומדים כנגדו: העולם האלוהי, המוות והצמיחה מן הקשר עם האב בסוף חייו.

השמיים ריקים. אין בהם זעקה וגם לא "אור ומלאכים". הוא מסרב למסתורין המוסכם, הלעוס והחבוט, המשמש את החברה היהודית (לאו דווקא המזרחית-ישראלית) בבואה אל המוות. הוא מסרב גם לנעימות המפתיעה שמנהגי האבלות מרעיפים על האבלים. אין זו יציאה מתריסה ואין לה דבר עם שיפוטה של התרבות או הדת. הסירוב כרוך בחיי הנפש של הנער המספר, בצורך לעבור את המצב הזה, מות אביו, בדרכו שלו. בצורך לנסח את קיומו בזיקה למה שחווה בשנה האחרונה לצד אביו הגוסס.

מכאן נובעת האמירה הבאה, הנוקבת כל-כך: "הרווחה הגיעה סוף סוף לביתי". בניגוד לכל מוסכמה מקובלת אך בהתאמה ובנאמנות גמורה לחוויית חייו לצד אביו – מות האב אינו אסון אלא "הרווחה". הבית הופך מן הרגע הזה "ביתי". הקבלה החשופה הזאת של המוות; הקבלה השלמה והבלתי מזויפת, רחוקה וזרה לכל מנהג. אין זו אדישות למוות וגם לא אנוכיות. ההפך הגמור. הנער היה כה קרוב למהלכה של התרחשות הגוויעה עד שאינו יכול שלא לקבלה בהכנעה ובהשלמה הנשגבות מהשגתם של המבוגרים סביבו.

היסוד השלישי הוא עיקר העיקרים: "השינה על המיטה הספיקה לי ולאבא כדי שנכיר זה את זה." זהו אחד הניסוחים המרהיבים ביותר שניתן למצוא בספרות העברית המוכרת לי על הורות ועל התפתחות ילדית. הנער מצהיר על התהליך כ"מספיק". הזמן שבילה עם אביו יצר בתודעתו היכרות הדדית שלמה. אין בה החמצה ואין בה קטיעה. האב מת בדיוק במקום בו העניק לבן די הצורך למלאות. הבן שרוי במצב של "יש". "הרווחה" אינה נחת נרקיטית אלא פְּרָדה הכרחית. האב הצליח להעניק בגסיסתו את מיטב כוחו עד שמוותו הופך נכון ומתבקש. הדבר מתרחש בסיפור בדרך מפעימה במיוחד: האב מקפיד ללמד את בנו את תפילת "הקדיש-של-המתים" למורת רוחו של הנער, עד כי הבן מעלה בדעתו "לגמור עם זה" כדי שהאב "יסתום ויפסיק". הנער קרוב, במסגרת המשחק, להרוג את אביו בפועל ממש. העיסוק במוות עצמו, בידי האב, מגיע בדיוק בזמן שבו גם הבן כבר מתקרב לשובע וגם המוות הממשי מתקרב: "אבל לא הייתי צריך סדין, כי הוא גסס לידנו בפעם הרביעית והלך עם זה עד הסוף."²⁴ הבן, כיונק המתקרב לגמילה, דוחה את הלימוד האחרון הזה. אלא שכאן נכנס ממד אחר: כוחו של הבן גדל והופך מסוכן. בעולמו של המשחק ניתן לו לחוש גם את ממדיו המסוכנים, הממיתים, של המשחק (האירוניה כשלילה גמורה). מתוך כך יוצא כי מות האב התרחש בקרבה מבהילה ומרהיבה כאחד למעשי המשחק שלו עם בנו. אירוע המוות היה אפוא המתת הגדולה ביותר של האב לבן. הוא הפך את מותו למובן. הרגע המכונן, המהותי והעשיר כל כך; הרגע בו ניתן לנער מעין מפתח אל המסתורין של המוות, נעדר מן הסיפור ומעיני הקורא. הוא נמצא אי שם בין הפרקים ובעצם – באף

מקום. רק בדיעבד יכול הנער לומר: "השינה על המיטה הספיקה לי ולאבא." ולהפוך את התקופה ההיא לתובנה.

בסצנת הסיום של הסיפור, טקס "הקעאק" שבו הנשים לשות בצק ופורצות בצעקות המהוות "הספד" למת ואחריו נאפות עוגיות מתוקות, בונה הדובר יחס חדש אל הטקס ואל הנשים שסביבו: הוא מביט בהן ושרוי ביניהן והוא מגשר בינו לבינן עד הרמוניה גמורה: "לקחתי עוגייה אחת ואכלתי אותה. אמא חיכה אלי, מסרה לי צלחת מלאה עוגיות ואמרה לי להגיש אותן לאורחות. הנחתי את הצלחת על השולחן בסלון. האורחות שלחו אלי חיוך. הישיבה שלהן על הכיסאות היתה מוצקה ויציבה, רגליהן היו בטוחות על הרצפה. איזה שפע, חשבת, איזה חום נעים. ביום שאחרי השבעה, ואחרי השנה על המיטה עם אבא, הרגשתי הכי בטוח בעולם."²⁵

אין זו סצנה נאיבית (במובן שנתן פרידריך שילר למושג).²⁶ הנער אינו שרוי כחלק אורגני, זורם וטבעי, בסצנה המסורתית של הנשים. הפער האירוני שנוצר בו, בזכות צמיחתו במיטת אביו, נוכח היטב גם כאן. אין דובר נאיבי שיגדיר את ישיבת הנשים על כסאותיהם כ"מוצקת ויציבה" ויבחין כי "רגליהן היו בטוחות על הרצפה". הדובר שופט את הנגלה לעיניו גם כאן, אלא שהוא אוהב את העולם שסביבו. הוא בוחר בו מטעמו. הוא מקנה לו את ערכו. הסצנה הזאת היא בעלת חשיבות עליונה בכתיבתו של סמי ברדוגו. השלווה והחום השרויים בה והקרבה ההרמונית שבין הדובר לנגלה לעיניו נדירים בכתיבתו עד מאוד. העמדה האירונית מהותית לדמויות הדוברים שלו מעצם הצורך להגן על עצמיותם ועצמאות תפיסת העולם שלהם. ב"פלארד" בונה ברדוגו את המנעד השלם שבעמדתו של הדובר שלו: מן הריחוק האירוני, הנבדלות, הבדידות והאי־שייכות, ועד הקרבה השלמה כמעט – קרבה שבה האירוניה אינה נעלמת, אלא נעתרת להיות שקופה.

* * *

החסד והאירוניה אינם קרוצים מאותו חומר. החסד עשוי מהשעיית השיפוט. האירוניה שרויה לעולם במרחק המבטיח שיפוט והבדלה. גם החום והנעימות השלמה שבסיום "פלארד" נשענים על נימוק: "הרגשתי הכי בטוח בעולם". אין זה אלא רגע חולף של הרמוניה. המלאות הכרוכה בסימבוליזם המתפשט, הדתי, שבעמדת החסד – נעדרת בעולמו של המבט האירוני. סיפוריו המוקדמים של סמי ברדוגו מקנים לעמדת החסד שלו ממד נשי, ואילו למבט האירוני – ממד גברי ברור. הסיפורים הללו עוסקים במצבי יסוד המקיפים התהוות. עם זאת – אין בהם גמגום או פרימה. הכתוב בהם מדוד וגמור. גם ההתהוות מוצגת בהם מתוך בשלות והכלה מלאה. הקול המופיע בהם מלא. במקומות שבהם הוא מציג את הילדות ואת הפגימה הן אינן באות בעירומן; הקול המלא, הבוגר, מכיל אותן, מציג אותן ומגלם אותן במקומן. החסד והאירוניה בקולו של ברדוגו הם בבחינת שתי ידיים הנושאות את האדם. כוח המשיכה הוא השקר.

האוניברסיטה העברית

25 שם, עמ' 56.

26 פרידריך שילר, שירה נאוויית וסנטימנטליסטית, תרגום: דוד ארן, ספרית פועלים האוניברסיטה העברית והקיבוץ המאוחד, תל אביב: 1985.