

מכאן, כתביעת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

מן הפרדס

פואטיקה, היסטוריה, מיתולוגיה — מחקרים מוגשים ליגאל שוורץ

עורכים: חביבה ישי, חנה סוקר־שווגר, חיים וייס ומוריה דיין־קודיש

מכאן כרך כ"ד, מאי 2023, תשפ"ג

π

פרדס הוצאה לאור

המחלקה לספרות עברית
אוניברסיטת-בן גוריון בנגב



מרכז משה דוד גאון
לחברות הלסדינו
Centro
Moshe David Gaon
de Cultura
Djudeo-Espanyola



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

עורכת ראשית: חנה סוקר־שווגר
עורכי הגיליון: חיים וייס, חנה סוקר־שווגר, חביבה ישי ומוריה דיין קודיש

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

מרכזת המערכת: מורן אריה

חברי מערכת: עדית אליסף, אושרת אסייג־לופז, יעל בארי, עמרי זיידנברג, אדוה מלר, נועה מנשה, אסף פורגס, רותם פרץ, נעם קרון, ליה שרביט ורחל שרייבר

מועצת מערכת: רחל אלבק־גדרון, אורי אלטר, דניאל בויארין, דן בן־עמוס, ארנולד בנד, נילי שרף גולד, מיכאל גלזמן (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

מעצבת הכריכה: נורית וינד קידרון

צילום על הכריכה: Joacuin Sorolla, Orange Tree in Alcira, 1904

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

ISSN 2710-2041

כל הזכויות שמורות © תשפ"ג 2023 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע
ופרדס הוצאה לאור, חיפה.

נדפס בישראל

www.pardes.co.il



יגאל שורוק
צילום: דני מיכליס

תוכן העניינים

פתח דבר: מן הפרדס – 5

רוח צד: קווים לעבודתו של יגאל שוורץ – 15

מיטל נדלר, בשבחי המז'וריות: על יצירתו של יגאל שוורץ ועל כתיבת היסטוריוגרפיה בעת הזאת – 17
איתי מרינברג-מיליקובסקי, ממה באמת עשוי הירח? מיתולוגיה, רטוריקה ואתיקה במפעלו של יגאל שוורץ (שבעה פרקים) – 45
דורון ב' כהן, שומע את קולות האדמה: על מקהלה הונגרית ליגאל שוורץ – 71
ורד לב כנען, גמדים על כתפי ענקים: מהי היסטוריוגרפיה אדיפלית? – 79

מסה קריטית: היסטוריוגרפיה וספרות – 103

לילך נתנאל, בית המדרש של פאוסט: קריאה בספרות העברית-אירופית – תרגומו של מאיר הלוי לטריס לפאוסט ושירי בית המדרש לביאליק – 105
אבנר הולצמן, גיבורי תרבות: ליליינבלום, יל"ג, סמולנסקין, ועלייתו של הסופר כמנהיג – 121
שירה סתיו, התקווה שסוכלה: השיבה אל העתיד האבוד בספרות הישראלית שלאחר עידן אוסלו – 139
אבידב ליפסקר, ספרים כסביבה ספרותית מדומיינת: היסטוריה וביבליוסופיה בקורות בתינו לש"י עגנון – 171

צד התפר: זהויות ופרימתן – 183

ירון פלג, על אשכנזים ומיעוטים, או תורת היחסות של הספרות הישראלית – 185
אילנה רוזן, "אדם הגון, לו רק לא היה יהודי": ייצוגים של יהודים/ות באוספי פתגמים הונגריים מהמאות התשע-עשרה והעשרים – 191
נירית קורמן, המיתוס המלאכותי של התשוקה: עיצוב הקהילות המזרחיות מתוך ההווה הישראלי בסוף המאה העשרים – 209
בתיה שמעוני, שנת המהפך הספרותי – היורש לשמעון בלס כמקרה מבחן – 227
דינה ברדיצ'בסקי, הנוף האילם של פלסטיין: מטונימיות של חורבן מקומי ביצירתה המאוחרת של לאה גולדברג – 243
חנה סוקר-שווגר, קריאה של היענויות בערבסקות מאת אנטון שמאס, או: מאמר אפיסטולרי – 259

גומחה: יוצרים ויצירות – 285

- מוריה דיין קודיש, מדרש ואדריכלות שימור במסעות בנימין השלישי למנדלי
מוכר ספרים – 287
- ענת ויסמן, "גם ציפור מצאה בית ושועל חור לר": היציאה מן העלילה היהודית
והחזרה אליה בסיפור "שם ויפת בעגלה" מאת מנדלי מוכר ספרים – 311
- חן שטרס, על הווידויים בהתגנבות יחידים מאת יהושע קנז – 327
- רות קרטון-בלום, הכתיב החסר-חסר בשירת אבות ישורון: על מינימליזם פיסולי – 347
- תמר סתר, סבל וזיכוכו אצל אהרן אפלפלד ודוד שיץ – 363
- נילי רחל שרף גולד, יהודה עמיחי: "היי שלום" ופְּרָדוֹת אחרות – 383
- אריאל הירשפלד, "הכניסיני" לביאליק: קריאה עכשווית – 403

רטרו: בין עבר להווה בספרות העברית – 411

- שמעון אדף, סיפור כה נפלא – 413
- דינה שטיין, סוכנים וסוכנים חשאים: כמה הערות על מספרים, רושמים ועורכים
בארכיון הסיפור העממי בישראל ע"ש דב נוי – 425
- חיים וייס, "צלליהן של ציפוריות": מיתולוגיה ומאגיה ב"מדירה לדירה" לש"י עגנון – 445

רשימת פרסומיו של יגאל שוורץ – ערך אילן בר-דוד – 459

- השתתפו בגיליון – 485
- הנחיות למחברים – 491

פתח דבר: מן הפרדס

שם [בפרדס] נוצרתי. מבוץ. מתערובת של מי ברז, שכינוהו "שיִּבְר", ואדמה שחורה. [...] יצור חי, דרחי כלשהו, כמדומה, גור צפרדעים או ראשן צפרדע. בלוט עיניים, חלקלק, שאי אפשר לאחוז בו, החוזר ונשמט בין האצבעות, זריז, סקרן, שואף אל האור.

יגאל שוורץ¹

כרך זה מוגש בהערכה ובאהבה ליגאל שוורץ, מבכירי החוקרים של הספרות העברית כיום, שתרומתו העצומה לתחום ניכרת בכל אפיקיה; חוקר מן המעלה הראשונה; היסטוריוגרף-מיתולוגי-פואטי; עורך ספרות ועורך מדע רב-פעלים ורב-השראה; מייסדן של כמה סדרות ספרים שהיו לשם דבר בתולדות הפרוזה העברית וממעצבי מפת הספרות העברית כיום; סופר של יצירה רב-קולית יחידה במינה: מקהלה הונגרית; חולם ומוציא לפועל של מפעלות ספרות אדירים; מן המשפיעים והבולטים במערכת הספרותית בישראל בעשרות השנים האחרונות; ומורה ומנטור לחיים, איש רוח אמיץ ולא שגרת.

יגאל שוורץ העמיד מאות סטודנטים ועשרות תלמידי מחקר ותלמידות מחקר, שרבים מהם מרצים בכל האוניברסיטאות בארץ, במגוון מכללות ובמוסדות נחשבים בארצות הברית, צרפת, גרמניה וסין. מדובר במורה דרך שנטע בקרב קהל שומעיו את אהבת הספרות מאז היה מורה בתיכון, באוניברסיטאות שלימד בהן בארץ ובחו"ל, בעשרות ההרצאות שנשא באוניברסיטאות ברחבי העולם, בהרצאות פומביות ובמדיה. מחויבותו החברתית והאתית באה לידי ביטוי כבר כשהתנדב ב"גרעין עווד" לשירות בעיירת הפיתוח נתיבות, ובעת שירותו הצבאי, כשהיה מהוגי "גרעין הנח"ל העירוני" הראשון מסוגו וממקימו בעיירה מעלות. הוא עשה זאת כשבחר לקבוע את ביתו האקדמי באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, כשבחר לגור ביישוב היהודי-ערבי נווה שלום, ואף כשבחר לפני שנים אחדות לעבור ולגור באופקים. בפועל של שוורץ נתמזגו זה בזה החזון התרבותי, החברתי והספרותי.

יגאל שוורץ העמיד עד כה סדרה מפוארת של מחקרים רחבי-יריעה, המסרטטים בתנופה עזה מגמות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית בצד קריאות מונוגרפיות דקות-הבחנה ומורכבות, שיוחדו ליוצרים שריתקו אותו ושביקש להביאם אל קדמת הבמה. הגדרנו את שוורץ כהיסטוריוגרף-מיתולוגי-פואטי. ואכן, קשה להפריז בעוצמת המשיכה שלו אל המיתולוגיה, על יצירה האפלים ויצוריה המופלאים, הפועמת בו בצד הצורך למתנה, כמי שלקח על עצמו להמשיך את מסורת ההיסטוריוגרפיה של מורו ורבו גרשון שקד. בכל מחקריו נוטל שוורץ לידי את מקל מרוץ השליחים ומנהל דיאלוג סוער עם נרטיב-העל הציוני, בניסוחו של שקד, מסרטט אותו ובה-בעת מפרקו, שוב ושוב,

1 יגאל שוורץ, "הברז", חגי ליניק (עורך), דבר הדומה לצלצול פעמון, תל אביב: פחם, 2023, עמ' 56.

בדרכים לא צפויים. את זאת עשה כבר ב-1995, במאמרו המכונן "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", שהתפרסם בכתב העת אפס שתיים בייסודו, ובו תיאר את התפרקות נרטיב-העל לחמשת תתי-הנרטיב בצמחו באותה עת בספרות העברית;² ושוב ב-1999, במאמרו "ההלך, המרינוטה, הצליין, הנווד, התייר והטרנדיסט: היסטוריה של סוגיית הזהות בספרות הישראלית",³ שבו העמיד אל מול "הצופה לבית ישראל" שלל דמויות "משוטטות", וסרטט היסטוריוגרפיה של הווייה נוודית. בכל ספריו הפנורמיים המשיך שוורץ לסרטט את ההיסטוריה של הספרות העברית במשיכות מכחול רחבות, מתוך אחריות היסטוריוגרפית. למשל, בספרו מה שרואים מכאן, שהוקדש לגרשון שקד, דן במאה שנות ספרות עברית, ולא פחות מהספרות הקאנונית הדגיש גם את המצוי "מחוץ לגדר" של הרפובליקה הספרותית (כגון פרשת ההתקבלות ה"מוזרה", כדבריו, של אהרן ראובני);⁴ ובספרו הידעת את הארץ שם הלימון פורח ארג לתוך ההיסטוריוגרפיה תובנות מרחביות ו"הנדסיות" – "הנדסת האדם ומחשבת המרחב".⁵ משיכות המכחול הרחבות והנכונות לברוא תזות מחקריות רחבות-היקף ונועזות אפיינו גם את מחקריו הבאים, כמו הבחנתו בין ספרות הפה והאוזן לספרות העין בספרו האשכנזים: המרכז כנגד המזרח, או בקריאת התיגר שקרא על הפרשנות האדיפלית החסלנית המקובלת בין הדורות, בסרטוט יחסי האחאות והדיאלוג בין דור תש"ח לדור המדינה בספרו מַגֵּשׁ הַקֶּטֶף, שבו תיאר את יחסי הדורות כיחסים של העברת מקל מרוץ השליחים ושל מחוות בין-דוריות עד כדי מתת קורבן פואטי.⁶ עם זאת, כאמור, בשום שלב לא ויתר שוורץ על כתיבת מונוגרפיות על יוצר אחד, למשל בהתמסרותו ליצירת אהרן אפלפלד, שאליו היה קשור בכל נימי נפשו, ושליצירתו הקדיש לא פחות משלושה ספרים,⁷ או בכתיבתו על יצירת עמוס עוז ועל אופני התקבלותו.⁸ בשום שלב גם לא ויתר שוורץ על ההצצה אל עבר המיתולוגיה,

- 2 יגאל שוורץ, "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", אפס שתיים 3 (חורף 1995), עמ' 7-15.
- 3 יגאל שוורץ, "ההלך, המרינוטה, הצליין, הנווד, התייר והטרנדיסט: היסטוריה של סוגיית הזהות בספרות הישראלית", הארץ (20/4/1999), עמ' 13ב.
- 4 יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2005. שוורץ כתב את עבודת הדוקטור שלו "אמנות הסיפור של אהרן ראובני" בהנחיית גרשון שקד, והיא פורסמה לאחר מכן כספר, לחיות כדי לחיות: אהרן ראובני – מונוגרפיה, ירושלים: מאגנס ויד יצחק בן-צבי, 1993.
- 5 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.
- 6 יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2014; יגאל שוורץ, מַגֵּשׁ הַקֶּטֶף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020.
- 7 יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, ירושלים: מאגנס, 1996; יגאל שוורץ, מאמין בלי כנסייה: 4 מסות על אהרן אפלפלד, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009; יגאל שוורץ, אמנות הסיפור של אהרן אפלפלד, באר שבע ואור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014.
- 8 יגאל שוורץ, פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.

כפי שעשה כבר כשתיאר את הרומן אהבת ציון של מאפו במונחים של ביתור מפלצות,⁹ או כשהתמסר התמסרות מלאה למעשייתו המפורסמת של שארל פרו בספרו למה לחתול יש מגפיים?¹⁰

את המתח בין מיתולוגיה להיסטוריוגרפיה פתר שוורץ בדרך מקורית, כשהחדיר "שנאי" לתוך הסיפור ההיסטורי. מבקרים שונים הצביעו על מעבר מההילה דתית לדת הלאום, ושוורץ חשף שלב ביניים, שנסתר מעיניהם, והראה כי המעבר שתיארו התרחש בשני מהלכים: ראשית, כתב, את מקומה של ההילה הדתית תפסה, "לזמן קצר או ארוך, קהילה שיש לה סממנים 'פרמיטיביים' או 'פגאניים' מובהקים", ורק לאחר שאלה הטביעו את חותמם והביאו את הקהילה הזאת אל סף חורבן, "מתאפשר המעבר לכינונה של הקהילה החדשה העומדת בסימנה של דת הלאום החדשה".¹¹ כך החדיר שוורץ את השנאי המיתולוגי לתוך הסיפור ההיסטוריוגרפי, וכפי שלמדנו מספרו האוטוביוגרפי הנפלא מקהלה הונגרית, שוורץ תמיד נמשך לשנאים ולמחברים, לצינורות השקיה ול"שיגרים", עוד מימי הפרדס שבו גדל בילדותו.

ההיסטורי והמיתולוגי חברו זה לזה גם כשהקדיש את מחקרו לחקר דמותו ויצירתו של עמוס עוז, בכיר היוצרים בספרות העברית בשנות המדינה. בחסות הכותרת פולחן הסופר ודת המדינה בחן שוורץ את כפל הפנים הייחודי ל"שם המחבר" של עמוס עוז, הנע בין גילויי הערצה לעוינות – עד כדי השתתפות הקוראים במעין טקס וודו או טקס "צליבה" כנגדו.¹² דרך כפל הפנים בדמותו של עוז בעיני הציבור, דמות מכשף השבט והשעיר לעזאזל, הצביע שוורץ על תפקידו הכפול, כמי שמושלך מן הקהילה ובה בעת מייצגה, נבחר על ידה ומטופח על ידה. התפקיד הכפול הזה שיעדה הקהילה לעוז כפרמקאוס,¹³ והשתברותו ביצירת עוז ובאופן טיפולה בתשוקות האסורות בעזרת הפרמקון ההומאופטי, מגלמים את דרכו המחקרית המורכבת של שוורץ לדון בזיקה שבין הפרסונה לפואטיקה.

* * *

9 שוורץ טען שאברהם מאפו "לא העז או לא חפץ" לבטא את האנרגיה המהפכנית שלו "במישור החברתי, קרי: בממד ההיסטורי", ובחר לבטא אותה "באמצעות התבנית האסתטית המיוחדת של הרומאנס – במסלול עוקף היסטוריה, במסלול מיתו־פאגני". שוורץ, מה שדוואים מכאן, הערה 4 לעיל, עמ' 62.

10 יגאל שוורץ, למה לחתול יש מגפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021.

11 שוורץ, הערה 8 לעיל, עמ' 50–51.

12 כפי שמנתח שוורץ באופן מזהיר את הסצנה שעסקה בעמוס עוז בתוכנית הטלוויזיה ארץ נהדרת: במבט חודר הבחין שוורץ בשני גנבים זונוה בשולי הסצנה, כאילו יצרו "טייק אוף" על סצנת הצליבה של ישו. שם, עמ' 10.

13 על הפרמקאוס כמכשף וכשעיר לעזאזל ראו, ז'אק דרידה, בית־המרקחת של אפלטון, מצרפתית: משה רון, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 78.

לאחר סדרת הספרים ההיסטוריוגרפיים המונומנטליים ששוורץ מילא בהם את תפקידו כהיסטוריון הספרות העברית (גם אם הניח למיתולוגי להגיח לרגעים), הרשה לעצמו אתנחתא לרגע במרחב המעשייה, האהוב עליו מכול, ואף התיר לעצמו לחרוג מן המרחב העברי – אל המעשייה הצרפתית שכתב שארל פרו – בספר למה לחתול יש מגפיים. בספר הזה ביקש שוורץ להבין את כוח המשיכה של הקוסם־הטריקסטר ולעמוד על הקסם שביכולת הפרוטאיית לשנות צורה.¹⁴ שוורץ העיד על יראתו מן המסכה, והודה שבאותה המידה הוא מרותק ל"צד ההופכי" של היראה הזאת, ל"עוצמה האימתנית המוענקת למי שיכול לעורר אותן [את היראות הללו] ולשלוט בהן מכוח היותו נציג נבחר של היכולת הפרוטאיית".¹⁵ ואכן, הספר למה לחתול יש מגפיים? הוא סחרחרה פרשנית: פרשנות אחת רודפת את האחרת, משנה צורה, משחקת תפקיד, מתחפשת, מחליפה מסכה, מביאה לקדמת הבמה מגוון שחקנים, מטובי ההוגים בבמת ביקורת התרבות והספרות המודרנית והעממית, ומציעה שלל פרשנויות מתחלפות, בכל פעם מנקודת מבט אחרת.

באחד הפרקים שוורץ מנסה לשער אילו מסרים ביקש מחבר המעשייה שארל פרו להעביר למלך כשקיים בחצרו את טקס ההקראה של המעשייה. ודאי, מהרהר שוורץ, ביקש פרו להעביר למלך מסר באשר לצורך בחידוש השושלת באמצעות דם חדש, באמצעות מישהו צעיר, שאינו מן האליטה הישנה. לא מן השבָעים, אלא מן הרעבים. תמיד יש לידו איזה קוסם רב־כוח כמו מרילין, מוסיף שוורץ להרהר – או כמו ברוורמן, אנחנו מוסיפים, ומכוונים בכך למעברו המכונן של שוורץ מהאוניברסיטה העברית בירושלים לאוניברסיטת בן־גוריון בנגב. פרופ' אבישי ברוורמן, נשיא אוניברסיטת בן־גוריון דאז, ידע להזמין את יגאל שוורץ, המרצה הצעיר והאמיץ שכבר זכה למלא את תפקיד ראש החוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית, אבל תר אחר האפשרות ליצור שושלת חדשה דווקא במה שנחשב פריפריה, ולהפוך את השוליים למרכז.

ואכן, בשנת 2000 נענה שוורץ להזמנתו של פרופ' ברוורמן, וקיבץ סביבו קבוצה של חוקרים וחוקרות שבאו לעבוד איתו. בתוך זמן לא רב הקים בדרום מפעל ספרותי רחב־ממדים: מכון הקשרים וסדרת הארכיונים המרשימה שבצידו, המקיפים את המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון, ובכך מממשים את החזון להופכה ל"ספינת הדגל" של האוניברסיטה. בשנת 2020 חנך שוורץ את בית הסופרים על שם עמוס עוז בלב העיר העתיקה בבאר שבע, והמבנה המט לנפול שופץ ונמלא הוד, שירה ועשייה ספרותית ומחקרית – והיה למרכז ספרותי שוקק אירועים וכנסים.

מכל המתואר עד כה אפשר להבין את החיבה ששוורץ מגלה כלפי טריקסטרים "חתוליים", הנופלים תמיד על הרגליים, אלו שאינם מגיעים מן האליטה המבוססת. במרבית מפעלותיו שוורץ נוקט אסטרטגיה של התמקמות בשוליים וכניסה מהירה מתוכם אל המרכז, והדבר נכון גם באשר ליוצרים הקרובים לליבו. למשל, את הסופרת רונית מטלון הציג שוורץ כמי שסירבה להתמקם בעמדה שביקשו להקצות לה, עמדת "הסופרת המזרחית", וכמי שהגניבה את סיפוריה במעין סוס טרויאני, "מתחת לרדאר של

14 על שם פרוטאוס מן המיתולוגיה היוונית, שנודע ביכולתו לשנות צורה.

15 שוורץ, הערה 10 לעיל, עמ' 11.

הצנזורה ההגמונית, ללב הסצנה הספרותית", מסרבת ל"חלקיות" ול"כיווץ של הקול".¹⁶ באופן דומה תיאר שוורץ את שמעון אדף, כמי שנוקט ב"אסטרטגיה הפיזית של 'בריאה עצמית של מרכז מתוך הפריפריה'", ואף השווה את האסטרטגיה הפיזית הזאת לכמה מן היוצרים הבולטים שכוננו את הספרות העברית המודרנית, ובהם ברדיצ'בסקי וברנר.¹⁷ באופנים שונים, שתקצר היריעה מלפרט כאן, הציג שוורץ גם את דוד שיץ, את יואל הופמן, את לאה איני ויוצרים אחרים שערך או חקר, כיוצרים שהגישו אל המרכז – כל אחד ואחת משוליים פרומים ומוזחים, ובדרכו הפואטית הייחודית.

* * *

הנוכחות המרכזית של יגאל שוורץ ברפובליקה הספרותית קשורה, בין היתר, לחדשנותו המחקרית – ליסוד הרפורמטיבי שבה, המזהה כשלים וממיר אותם בהסברים חלופיים, איתנים יותר. אך ישנו גם הסבר אחר, כמעט הפוך: החשיבה החובקת-כול, האופיינית לכל עבודותיו, מייצרת שרשרת מסירה שבבסיסה רצון בשימור הקיים. שאיפתו של שוורץ להעמיד מבנה גדול ומקיף מחייבת מבט כולל, רב-אגפי, על הקיים. והמבט הפנורמי הזה, הגם שיש בו לא מעט יסודות של פירוק, מאפשר, באופן פרדוקסלי, שימור: שימור של הדעות הקודמות ושל פוזיציית ההידברות, הנוכחות וה"שיח" בשדה. ההתבוננות המקיפה על הקיים (מחקרים קודמים, יצירות ותאוריות) אינה רק רטוריקה המכשירה את השטח לשינוי, אלא פעולה ששוורץ מבצע באדיקות, מתוך אמונה בחשיבותם – ובשבריריותם – של הספרות העברית בכלל ושל מחקרה בפרט. שוורץ הוא אפוא רפורמטור לא שגרתי – הוא מבקש לחדש ולשמר בה־בעת. הוא הופך את האדמה, ומקפיד להביט בסביבותיו: לוודא שהשדה מניב, שיש תנועה, ושהישן והחדש, הקאנוני והצדדי, מתחככים זה בזה. כמו בעבודתו המחקרית, כך במפעלותיו הרבים כעורך וכמו"ל. לשוורץ תשוקה עזה הן להעמקה ביצירה הקאנונית ולביסוס מעמדה בשדה, והן לגילוי קולות חדשים ולא שגרתיים (נציין כי לא פעם הקולות החדשים שגילה הפכו בהמשך לקולות קאנוניים). שוורץ נמשך לרענון השדה הספרותי ולהזרמת דם חדש המבטא את קולו של הדור, ובאותה נשימה הוא מחויב לשימור האוצרות התרבותיים והספרותיים הקיימים ולטיפוחם. מגמות אלו באות לידי ביטוי בסדרות הספרותיות שזים, שהוציא לאור ושערך – סדרות שלכל אחת מהן תווים ייחודיים ונישה מוגדרת, וכשמעמידים אותן זו בצד זו מתקבלת תמונה רבגונית, רב-מערכתית, רב-קולית. בעשרות השנים האחרונות, בעבודתו רחבת-ההיקף כחוקר, כעורך, כמבקר וכסופר, ברא שוורץ עולם מחקר וספרותי עשיר, שאין המאמרים והמסות המופיעים בקובץ זה יכולים להקיף אלא את אפס קצהו בלבד. את מאמרי הגיליון שלהלן בחרנו להציג בחלוקה

16 יגאל שוורץ, מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, מיה מרק (עורכת), חיפה: פרדס, 2020, עמ' 122-123.

17 יגאל שוורץ, "כשחוני המעגל נפגש עם איקרוס: פריפריה ומרכז ברומן בחזרף ל"ח ברנר וברומן הלב הקבור לשמעון אדף", מכאן כא (נובמבר 2021), עמ' 21.

לפי קטגוריות משנה, העומדות, כל אחת, בזיקה רעיונית עם אחת הסדרות הללו: רוח צד, מסה קריטית, צד התפר, גומחה ורטרו.¹⁸ הבחירה הזו נועדה, בין השאר, להדגים את התנועה הוויטאלית שמקיים שוורץ בין עולמות המחקר והעריכה. כוחו של עולם המחקר בא לו בשל חוסר היישומיות שלו; החשיבה הכמו־סכולסטית שאינה מתבוננת בדבר מלבד עצמה. עולם המו"לות והעריכה, לעומת זאת, מבקש לגעת בממשי ולהשפיע על הכלל. ועל אף ההבדלים המובנים הללו, נדמה כי אין הרבה אנשים כשוורץ שהשכילו לנוע בגמישות כזאת בין העולמות, בהאבקה הדדית פורה שכזאת.

רוח צד:¹⁹ קווים לעבודתו של יגאל שוורץ

את הקובץ פותחת חטיבת מאמרים הנושאת את שמה של הסדרה רוח צד. כותרת זו מבטאת את האופן שבו שוורץ מבקש, מתוך עמדה אתית ואסתטית, לקרב את הפריפריה למרכז: רוח הצד, שהנוסעים בכביש 6 מוזהרים מפניה בצדדיו, היא רוח לא מרוסנת, שהעוצמה החבויה בה עשויה להסיטם מדרכם הסלולה. חלקו הראשון של הקובץ עוסק בפער הקיים בעבודתו של שוורץ בין הצידי לבין מז'ורי, וכן בין הזמן המיתולוגי, הלא ממושטר, לבין הזמן ההיסטורי. מִי־טל נדלר, באמצעות קריאת עומק במחקרו של שוורץ, בוחנת את פעולת כתיבת ההיסטוריוגרפיה; איתי מרינברג־מיליקובסקי מפנה את הזרקור להיבטים אחרים בעבודתו: המשיכה למיתולוגיה, עמדותיו האתיות והרטוריקה הייחודית המזוהה עימו; דורון ב' כהן קורא מחדש את היצירה המשפיעה והרב־קולית מקהלה הונגרית; וורד לב כנען סוגרת את חטיבת המאמרים בקריאה נוספת במקלה הונגרית, מתוך זיקה לשאלת הזמן האדיפלי ולקיומה של היסטוריה לא ליניארית.

מסה קריטית:²⁰ היסטוריוגרפיה וספרות

מסה קריטית היא נקודה ייחודית שבעקבותיה חל שינוי: תגובת שרשרת גרעינית, חברתית או תרבותית הנוצרת מהצטברות של חומר. המחשבה ההיסטוריוגרפית כרוכה אף היא בהצטברות ובתנועה – של יצירות, של אירועים, של זמן. בקטגוריה שלפנינו מציעים ארבעה חוקרים מבט־על על תקופות שונות בהתפתחותה של הספרות העברית:

18 נציין כי פרט לסדרות הללו ופרט למאות הספרים שערך שאינם כלולים בהן, שימש שוורץ כעורך גם בכמה וכמה פרויקטים חשובים אחרים. למשל, בשנים 1997–2008 ערך עם רות קרטון־בלום ועוזי שביט את סדרת מושג לספרי עיון בהוצאת הקיבוץ המאוחד; בשנים 2002–2005 ערך את גיליונות מכאן: כתב־עת לחקר הספרות העברית; ובשנים 2004–2006 ערך עם נסים קלדרון, יורם מיטל ורונלד בנד את *BGU Review: A Journal of Israeli Culture*.

19 הסדרה רוח צד ראתה אור בשנים 2016–2021 בהוצאת מכון הקשרים וכנתר זמורה־ביתן דביר, בעריכתם של יגאל שוורץ, דקל שי שחורי ומוריה דיין קודיש. עם הסופרים שפרסמו בה נמנים אורין מוריס, נינה פינטו, לאה איני, שמעון צימר, אלכס אפשטיין, איתמר לוי ועוד.

20 מסה קריטית היא סדרת ספרי מחקר, מקור ותרגום בתחומי הספרות והתרבות היהודית והישראלית, שראתה אור בשנים 2005–2017 בהוצאת מכון הקשרים וכנתר זמורה־ביתן דביר. עורכה הראשי היה יגאל שוורץ, ועורכי המשנה היו חיים וייס ואמיר בנבג'י. עם המחברים שספריהם ראו אור בסדרה זו נמנים נורת'רופ פריי, רחל אלבק גדרון, תמר הס, שירה סתיו, נסים קלדרון, חואן אדוארדו סירלוט, יוסף דן ועוד.

לילך נתנאל מבצעת קריאה בספרות עברית-אירופית באמצעות התבוננות בתרגומו של מאיר הלוי לטריס לפאוסט ובשירי בית המדרש לביאליק; אבנר הולצמן בוחן אף הוא את ראשית העת החדשה – ליליינבלום, יל"ג וסמולסקין – במטרה לנסח את הפצעתה של דמות הסופר העברי כמנהיג תרבות וכגיבור תרבות, הצופה לבית ישראל; שירה סתיו משלימה את המהלך ומצביעה על התפתחותה וקריסתה של עמדה זו יותר ממאה שנה מאוחר יותר: באמצעות קריאה בשורה של רומנים ישראלים בספרות שלאחר עידן אוסלו, היא מנתחת את האמביוולנטיות הישראלית כלפי העמדה ההיסטורית של סופרי ישראל כ"נביאים חילוניים", שביקשו להורות את כיוון העתיד ולעצבו. את חטיבת המאמרים הזאת חותם אבידב ליפסקר, המציג טענות היסטוריות, מטא-ביוגרפיות וביבליוסופיות, דרך קריאה בקורות בתינו של ש"י עגנון.

צד התפר: ²¹זהויות ופרימתן

שם הסדרה מבטא את הסמוי, הבלתי מהוקצע, ההפוך – התפר שבפנים הבגד, רחוק מעין רואה. צד התפר הוא גם מקום המפגש, מקום החיבור, שהוא לא פעם מקומו של הפצע. שיח הזהויות בספרות ובתאוריה הפך זה כבר לשדה מוקשים: מחד גיסא, שימוש יתר בו מוביל לשחיקה ולהשטחה, ומאידך גיסא, הימנעות ממנו מובילה לטענות ריקות מתוכן ולשיח מפותל ועקר. בספרו האשכנזים: המרכז נגד המזרח²² צולל שוורץ לברירת הזהויות בתרבות ובספרות, ומזמין את הקוראים והחוקרים להסתכל בתפר בעיניים פקוחות. חטיבת המאמרים השלישית בקובץ נוגעת בהיבטים זהותיים של מגוון יוצרים, ומעמידה קריאות ספרותיות מרהיבות במגוון יצירות. ירון פלג קורא להחליף את השיח הלאומי השולט בביקורת הספרות כדי להגדיר "אסכולה ספרותית אשכנזית", המציעה פשרה בין שלילת הגולה לבין השיבה אליה; אילנה רוזן עוסקת אף היא בספרות יהודית אשכנזית, אך מכיוון אחר: אוספי פתגמים יהודים-הונגריים מהמאות התשע-עשרה והעשרים; נירית קורמן מתארת את עיצוב הקהילות המזרחיות בישראל באמצעות קריאה ביצירות של סמי מיכאל ודורית רביניאן, וטוענת כי ביצירות אלו מתקיימת תשוקה מעגלית של שימור והיבדלות, תוך הכרה בכישלון המדינה לייצר אינטגרציה אמיתית; ובתיה שמעוני בוחנת גם את קריסת הנרטיב הציוני-חילוני, באמצעות עיצוב אופני הייצוג של דמות המזרחי בספרו של שמעון בלס היורש. את חטיבת המאמרים הזו סוגרים שני מאמרים הנוגעים, בין השאר, בנוכחות הפלסטינית והערבית במרחב הישראלי. דינה ברדיצ'בסקי עוסקת בייצוגי החורבן של פלסטין בשירים ובקטעי יומן של לאה גולדברג ובראיונות עימה משנות החמישים והשישים של המאה העשרים. חנה סוקר-שווגר מבצעת קריאה בערבסקות מאת אנטון שמאס ומשליכה את התקשורת בינה ובין שמאס לתוך הנרטיב המחקרי, במעין "קריאה של היענויות", או "מאמר אפיסטולרי".

21 הסדרה צד התפר ראתה אור בשנים 1989-1996 בהוצאת כתר, בעריכת יגאל שוורץ. עם הסופרים שפרסמו בסדרה זו נמנים אהרן אפלפלד, צרויה שלו, יואל הופמן, אברהם הפנר, רות אלמוג ועוד.

22 שוורץ, האשכנזים, הערה 6 לעיל.

גומחה:²³ יוצרים ויצירות

גומחה, באדריכלות, היא חלק ממבנה המגדיר מרחב צר באופן ברור. בתחום האקולוגי מצביע המונח "גומחה" למקומם היחסי של מין או של אוכלוסייה במערכת האקולוגית. כלומר, גומחה היא פינה מבודדת, נישה המוגדרת מעצם קישורה למשהו רחב יותר – מבנה או מערכת שהיא כלולה בתוכם. מחקריו רבי-השנים של שוורץ עוסקים בדיוק במתח הזה, לעיתים מנקודת המבט של המבנה, המרחב, ולעיתים מנקודת המבט של הגומחה הייחודית שהסופר או הסופרת תופסים בו. חטיבת המאמרים החמישית בקובץ מבקשת לתת סימנים ביצירתם של כמה יוצרים מרכזיים, שהשפיעו, כל אחד בדרכו, על כינונה של הספרות העברית. מוריה דיין קודיש קוראת את מסעות בנימין השלישי באמצעות חשיפת מערכת הזיקות המורכבת שבין יצירתו של מנדלי מו"ס לבין הסגנון המדרשי; באופן הופכי ומשלים, ענת ויסמן מצביעה על אזכורים של הברית החדשה ביצירתו של מנדלי מו"ס "שם ויפת בעגלה", בנסיון לסרטט את יציאתו של מנדלי מן העלילה היהודית ואת חזרתו אליה; חן שטרס קוראת את הרומן המשפיע התגנבות יחידיים של יהושע קנז לא רק כרומן חברתי פוליפוני, אלא כרומן המסתמך על המסורת הווידויית של הספרות המודרנית, המסמן את אופק האפשרויות של קנז בפרויקט כתיבת העצמי של הספרות הישראלית; רות קרטון-בלום בוחנת את הזהות הוויזואלית והאיקונית שמעניק אבות ישורון למילותיו בשיטת הכתיב והניקוד הייחודית לו, ההופכת את המילים למעין "אידיוגרמות", תמונות ודפוסים גרפיים חוזרים; תמר סתר עוסקת בשני יוצרים מרכזיים ששוורץ ערך וחקר: אהרן אפלפלד ודוד שיץ, מדגימה את הזיקות ואת קווי ההבדל ביניהם, מפרשת את תפקידו הארס-פואטי של הסבל ביצירותיהם ומצביעה על הגישה השונה של שני היוצרים לסבל ולזיכוכו; ונילי רחל שרף גולד מתמקדת בשיר אחד של יהודה עמיחי, "היי שלום", ולראשונה, באמצעות חקירה ביוגרפית מעמיקה וקריאה במכתביו ובפנקסיו של המשורר, היא מגלה את פרטי פרדתו של עמיחי מקלריס קטנבאום, ומראה כיצד אהבתם מוצפנת בלשון השיר. את חטיבת המאמרים הזו חותמת המסה של אריאל הירשפלד על שירו של ביאליק "הַכְּנִיּוֹתֵי תַּחַת הַכְּנָפַי", העוסקת באופן שבו היבטים סגנוניים מעצבים את התמה המרכזית: השימוש המועצם של ביאליק במצב דקדוקי התלוי בתנאי או בזמן מייצג מעין דיבור שלא נאמר ושלא ייאמר לעולם.

דטרו:²⁴ בין עבר להווה בספרות העברית

דטרו היא סדרת ספרים המכירה בעוצמתו ובחשיבותו של הקשר בין עבר להווה. לכל ספרי הסדרה מצורפת אחרית דבר עדכנית, הכורכת הן את הישן עם החדש והן את עולם המחקר עם עולם המו"לות והעריכה. הסדרה מניחה בתשתיתה את ההכרה בכך

23 הסדרה גומחה רואה אור מאז שנת 2021 בשיתוף מכון הקשרים והוצאת פרדס, בעריכת יגאל שוורץ, מוריה דיין קודיש ולי ממן. עם הסופרים שפרסמו בסדרה זו נמנים שמעון אדף, עילי ראונר, אודי טאוב, סלין אסייג ועוד.

24 הסדרה דטרו ראתה אור בשנים 2015–2019, בהוצאת מכון הקשרים וכנרת זמורה-ביתן דביר, בעריכת יגאל שוורץ, דקל שי שחורי ומוריה דיין קודיש. עם הסופרים שפרסמו בה נמנים יצחק שמי, נסים אלוני, אברהם אורי קובנר, זלמן שניאור, מרדכי שלו ועוד.

שנוכחות היצירות והיוצרים בשדה הספרותי כרוכה תמיד בהיבטים חברתיים, תרבותיים ואידאולוגיים, ומדגימה, באמצעות השבתם של יוצרים ויצירות נשכחים למרכז הבמה, כיצד העבר מעצב את ההווה, וההווה – את נוכחות העבר. חטיבת המאמרים האחרונה של הקובץ מבקשת לגעת בחידה זו, תוך קריאה ביצירות שונות. שמעון אדף מעיין בדגם הרעיוני שבבסיס אומנות הסיפור של סיפורי אלף לילה ולילה, ומהרהר על השלכותיו האפשריות של דיון משווה זה על קריאה וכתובה של ספרות עברית־יהודית; דינה שטיין בוחנת את סיטואציית הסיפור של הסיפור העממי ואת נוכחות הסוכנים המתווכים – רושמים, עורכים ומוציאים לאור – הנתפסים כמי שחוצצים בינינו לבין "מקור" אבוד; את החטיבה הזאת סוגר מאמרו של חיים וייס, הבוחן את היסודות המאגיים בסיפור "מדירה לדירה" של ש"י עגנון כצופן פרשני לפענוח פעולותיו של הגיבור; ולבסוף, את הקובץ כולו חותמת רשימת הפרסומים של יגאל שוורץ בעריכתו של אילן בר־דוד – והשאר יסופר בתולדות ישראל.

מוריה דייין־קודיש, חנה סוקר־שווגר, חביבה ישי, וחיים וייס
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

רוח צד: קווים לעבודתו של יגאל שוורץ

בשבחי המדוריות: על יצירתו של יגאל שוורץ ועל כתיבת היסטוריוגרפיה בעת הזאת*

מייטל נדלר

ב"רשימות מסונדבורג, קיץ 1934", מתאר ולטר בנימין שיחה שקיים עם ברטולד ברכט על סיפורו של קפקא "הכפר הסמוך".¹ פרשנויותיהם שונות מאוד, אך משלימות זו את זו. סיפורו של קפקא קצר, אפוריזמי וחידתי:

סבי היה אומר: "החיים קצרים להפליא. עכשיו, בזיכרוני, הם נדחסים ומצטמצמים כל-כך, עד שאני מתקשה לתפוש, למשל, איך אדם צעיר יכול להחליט לרכוב אל הכפר הסמוך ואינו חושש – גם בלי להביא בחשבון תקלות מקריות – שאפילו פרק הזמן של חיים רגילים, העוברים בשלום, לא יספיק בשום אופן למסע רכיבה כזה".

בנימין מתאר את השיחות הארוכות שקיים עם ברכט על הסיפור. ברכט, הוא טוען, קרא את סיפורו של קפקא כמקבילה לאכילס והצב. לדידו –

איש לא יגיע אל הכפר הסמוך לעולם, אם יבנה את רכיבתו מהקטנים שבחלקיה – גם מבלי להביא בחשבון את התקריות. אזי יהיו החיים קצרים מדי לרכיבה זו – אלא שהטעות טמונה כאן ב"איש". כי כפי שהרכיבה מתפרקת, כך מתפרק גם האדם. וכאשר נעלמת אחדות החיים נעלם גם קיצורם. יהיו קצרים ככל שיהיו, אין בכך כלום, שכן אחר, ולא זה שיצא לדרך, מגיע אל הכפר.²

* תודתי נתונה לפרופ' חנה סוקר-שוורץ, פרופ' חיים וייס, פרופ' גדעון טיקוצקי, ד"ר יותם פופליקר, ד"ר נירית קורמן, ד"ר שי צור, ד"ר תמר סתר, מערכת מכאן והקוראים השונים של מאמר זה, על הערותיהם מאירות העיניים.

1 ולטר בנימין, "שיחות עם ברכט", מבחר כתבים כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 142-149; פרנץ קפקא, "הכפר הסמוך", רופא כפרי, מגרמנית: אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד, 2004, עמ' 234.

2 בנימין, שם, עמ' 147.

המחשבה של ברכת, הנשענת גם על הרקליטוס, היא שגם אם הזמן נברא לצורכי האדם, חסר בו הממד המאפשר הבנה רחבה של הזמן ההיסטורי או השגת בעלות עליו. בנימין לא מסכים. לדידו, חשיבות הסיפור מצויה בדיוק במוטיב הזמן, ולזיכרון משמעות מרכזית:

המידה האמיתית של החיים היא הזכירה. המבט לאחור חולף בהם כברק. במהירות של דפדוף כמה דפים אחורה היא מגיעה מן הכפר הסמוך אל המקום שבו מחליט הרוכב לצאת לדרך. מי שחיייהם נהפכו לכתב [...] הללו עשויים לקרוא כתב זה רק לאחור. רק כך הם פוגשים את עצמם ורק כך – בבריחה מן ההווה – הם יכולים להבין את חייהם.³

פרשנויותיהם של בנימין וברכת מאפשרות לקרוא את סיפורו של קפקא בדרך נוספת, כסיפור של מערכת ספרותית המקיימת קשרים מורכבים בין חלקיה וביחס למערכות אחרות: החל בכלליה התבניתיים הפנימיים של יצירה ספרותית המפנה את מבטה אל עצמה; דרך קשריה עם יצירות אחרות, רצפיה, מסורותיה ויחסיה עם העולם ההיסטורי החוץ-ספרותי, וכלה בביקורת הספרות ובעבודת ההיסטוריוגרף, הצולל אל היצירה הספרותית ואל המערכות השונות, בשלל התפצלויות והתפרקויות, מגיח בסרטוט מפות ספרותיות-היסטוריות רחבות, ובדפדוף כמה דפים לאחור – חוזר בתנועות רצוא ושוב. במאמר זה אנסה "לקרוא לאחור" בטקסטים מרכזיים שפרסם יגאל שוורץ לאורך השנים, ולהתחקות אחר סוגיות עקרוניות המתקיימות בלב עיסוקו המחקרי, הן ביחס ליצירות ספרות נבחרות ואופני מיקומן במערכת הספרותית, הן ביחס לקשר שבין ספרות והיסטוריה יהודית וישראלית, והן ביחס לנטייתו שלו, כדרכו, לקריאות חוזרות. נוכחותו הדומיננטית של שוורץ בשדה הספרות העברית בארבעים השנים האחרונות – כחוקר ספרות וכהיסטוריוגרף מרכזי של הספרות העברית החדשה, כעורך ספרות בכיר, כמעצבה של המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, כמייסד מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית ובית הסופרים בבאר שבע, וכמחנך ומרצה – ממקמת אותו כמי שלוקח חלק מרכזי בשלבי ייצורה של המערכת הספרותית, וכמי שהתפתחותו המחקרית והתמודדותו עם סוגיות ספרותיות מאירות את השינויים החברתיים, הפוליטיים והתרבותיים שחלו במערכת הספרותית ובחברה הישראלית לאורך השנים.

שוורץ הוא ממניחי היסודות המרכזיים לכתיבתה ולעיצובה של ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה בתחילת המאה העשרים ואחת. מחקריו עוסקים בסיפורת העברית מהמאה התשע-עשרה ועד לימינו, ועבודותיו המונוגרפיות וההיסטוריוגרפיות משלבות עיוני עומק טקסטואליים עם מבטי-על מטא-תקופתיים. שלושה ספרים – קינת היחיד ונצח השבט, מאמין בלי כנסייה ואמנות הסיפור של אהרן אפלפלד – הקדיש ליצירתו של אהרן אפלפלד כציר התייחסות מרכזי לאופציה ספרותית-תרבותית יהודית החורגת מהנרטיב הציוני; מונוגרפיה מקיפה, פואטית-היסטורית ורה-קנונית – לחיות כדי לחיות – הקדיש לחקר אומנות הסיפור של היוצר הנשכח אהרן ראובני; ובספרו

3 שם, שם.

הידעת את הארץ שם הלימון פורח סרטט מחדש את תולדות הספרות העברית החדשה במאה וחמישים השנים האחרונות מפרספקטיבה מרחבית, בהציעו ניתוח ומיפוי של היחסים שבין האדם למרחב הממשי והמדומיין בהקשרם החברתי והתרבותי. בשני ספרי ההיסטוריוגרפיה מה שרואים מכאן ומגש הַסְטָף סרטט שוורץ מחדש, בכל פעם מכיוון אחר ובמתודולוגיות אחרות, קווים להתפתחותה של הספרות העברית החדשה; ובין שניהם, הספר פולחן הסופר ודת המדינה עסק בסוד קסמו, מעמדו ועוצמתו הכמו-פולחנית של עוז בתרבות הישראלית, וכמו "זימן" את המשך הצלילה אל הספר האשכנזים, שבו הציע מיפוי מחדש להיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, בהתבסס על שני נוסחי יסוד שהתהוו במרחבים הגאוגרפיים והתרבותיים שהספרות העברית המזרח-אירופית והמרכז-אירופית נוצרה בהם.⁴

באותה שנה ראה אור גם ספרו מקהלה הונגרית, רומן אוטוביוגרפי שבו חזר שוורץ לבית הוריו, תוך שהוא מנתח, מתעמת, משבש ומתקן את סיפורה הקצר של רות אלמוג "גמדים על הפיז'מה", המבוסס על ילדותו ונעוריו. מקהלה הונגרית היה אבן דרך ביצירתו, והשפיע – גם אם לא באופן בלעדי וישיר – על כתיבתו המחקרית באופן עמוק. ספריו מקוננת במכנסי נמר, שנכתב עם שי צור ונופר רשקס, ומעת לעט, שנכתב עם נירית קורמן, יוסף צרניק והארכיבאי שמעון רובינשטיין, הם שיתופי פעולה עם חוקרים צעירים, והכנסת אורחים, המממשת הלכה למעשה את גישתו המחקרית-סינכרונית שהתפתחה בשנים האחרונות. מכאן ומכאן שימר אנרגיה מחקרית זאת, ובספרו למה לחתול יש מגפיים? הרחיק שוורץ אל פריז של סוף המאה השבע-עשרה וסיפק, לכאורה באופן שולי, רחוק ומהופך, הצצה למנגנוני העומק של כתיבתו.⁵

4 יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, ירושלים: מאגנס, 1996; יגאל שוורץ, מאמין בלי כנסייה: 4 מסות על אהרן אפלפלד, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009; יגאל שוורץ, אמנות הסיפור של אהרן אפלפלד, באר שבע ואור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014; יגאל שוורץ, לחיות כדי לחיות: אהרן ראובני – מונוגרפיה, ירושלים: מאגנס ויד יצחק בן-צבי, 1993; 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; יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2005; יגאל שוורץ, מַגֵּש הַסְטָף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020; יגאל שוורץ, פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011; יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.

5 יגאל שוורץ, מקהלה הונגרית, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014; יגאל שוורץ, שי צור ונופר רשקס, מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו, באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב וידיעות בנגב (עורכת), אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר היסטוריה, ביוגרפיה וספרות, מיה מרק (עורכת), אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2017; יגאל שוורץ, מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, מיה מרק (עורכת), חיפה: פרדס, 2020; יגאל שוורץ, למה לחתול יש מגפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021.

את כתיבתו של שוורץ עד כה ניתן לחלק, כפי שאבקש להראות, ל"מחקר מוקדם" ו"מחקר מאוחר". אריאל הירשפלד, שדן בחלוקה ל"מוקדם" ול"מאוחר" בחייו של יוצר, היטיב לבאר זאת, והדברים יפים גם לעבודה המחקרית המונחת לפנינו:

לא כל אמן המאריך ימים מגיע ל"תקופה מאוחרת" ביצירתו. גם בין אלה הזוכים להמשיך וליצור עד זקנה ושיבה, יש הממשיכים ויוצרים באותה צורה ובאותו סגנון עד ימיהם האחרונים, וקשה להבחין, מצד המהות, בין יצירתם המאוחרת לזו המוקדמת [...] לא בכל תולדות חיים מחולק המוקדם והמאוחר באותו אופן ובאותן מידות, ויש אמנים לאורך ההיסטוריה שלא זכו לחיים ארוכים כלל, ובכל זאת יצירתם עברה תמורה מהותית במהלכה. [היצירה המאוחרת...] בוחנת מחדש את יסודות האמנות ומפרקת אותם לגורמיהם, ופותחת את מסגרות הצורה המסורתיות במהלך גובר של תעוזה והבעה אישית.⁶

ואכן, בכתיבתו המאוחרת של שוורץ, שניתן לסמנה עם פרסום הרומן האוטוביוגרפי מקהלה הונגרית, ניכר שינוי מגמה ביחס לעמדות שניסח בספריו הקודמים. בעוד שכבר מראשית כתיבתו בלטה נטייתו ה"טבעית" לנוע בשדה הספרות העברית תוך חזרה, פירוק וחילוץ תובנות המשנות את המחשבה על ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית, התבוננות כוללת במפעלו ההיסטוריוגרפי עד כה, מראה כי משנת 2014 חלה תמורה של ממש. תמורה זו הגיעה לשיא התגבשותה בשנת 2020, בספרו מַגֵּשׁ הַיָּסֵף, שבו חזר שוורץ ובחן מחדש יצירות, מושגים, מתודות, צמתים, חתכי אורך שסרטט ודגמי עומק שבנה, לעיתים תוך שינוי מגמות, קריאות עדכניות ופרספקטיבות מנוגדות, ולעיתים כדרך לבחינת היסטים וצמתים בהיסטוריה של הסיפורת העברית החדשה. עיון מדוקדק בכתיבתו המוקדמת מגלה, עם זאת, כי כבר בראשית כתיבתו טמונים הגרעינים שיתפתחו הלאה.

א. לחיות כדי לחיות: על אומנות הסיפור של אהרן ראובני

ב־1993 פרסם יגאל שוורץ את ספרו הראשון לחיות כדי לחיות, מונוגרפיה מקיפה על יצירתו של אהרן ראובני, סופר נשכח אך מוערך ברפובליקה הספרותית ההפכפכה. ההיסטוריה של השינויים במעמדו הספרותי של ראובני שימשה לשוורץ נקודת מוצא לבחינת יצירתו. הספר מבוסס על עבודת הדוקטור של שוורץ, שנכתבה באוניברסיטה העברית בהנחיית חוקר הספרות פרופ' גרשון שקד, וניכרת בו זיקתו המחקרית העמוקה לשקד, בעיקר בצד העיון הפרשני האנליטי-סטרוקטורליסטי של הסיפורת העברית, חשיפת תבניות העומק והנטייה המקסימליסטית לסרטט מפות ספרותיות פנורמיות ובין־דוריות, תוך מיקום היוצר במערכת הרחבה. שוורץ, שנחשב לתלמידו המובהק של

6 אריאל הירשפלד, לקרוא את ש"י ענגנון, תל אביב: אחוזת בית, 2011, עמ' 217-218.

שקד – ולימים המשיך, בצורות שונות, דיאלוג אינטנסיבי ופורח עימו – מניח בספר זה גם יסודות חזקים שיהוו מסד יציב להתפתחות כתיבתו בהמשך, ובמרכזם התייחסות למערכת הקואורדינטות הרחבה של היוצר, חשיפת מבני עומק ארכיטקטוניים ביצירתו, ומושגי התשתית – "רומן של תקופה", "רומן על תקופה" ו"רומן מטא-תקופתי", שמקץ שלושים שנה ובשינויי מגמות יחזרו למרכז דיוניו בספרו מִנְגַּשׁ הַכֶּסֶף.

בלחיות כדי לחיות בחר שוורץ בדגם מונוגרפי פואטי-היסטורי, ודרכו התחקה אחר הסטרוקטורה ההגותית-ספרותית של ראובני ואחר התמורות שחלו ביצירתו – בסיפורי הקצרים שראו אור בתחילת המאה העשרים, ברומן הביכורים שלו עצבון ובטרילוגיה הארץ-ישראלית עֲדִירוּשָׁלַיִם.⁷ החלטתו, כבר בפתח הספר, לדחות את התפיסה ההיסטוריוגרפית הרואה בחטיבת "סיפורי חוץ לארץ" של הסופר תוספת או אף חלון מינורי ליצירתו, ולבחון את ההקשרים החוץ-ספרותיים המשתקפים בסיפורי, מצביעה על חוקר שכבר בשלב זה אינו מקבל כמובן מאליו חלוקות ספרותיות שהתקבעו במחקר, ואינו חושש לאתגר את קווי המתאר ההיסטוריוגרפיים של הסיפורת העברית. בצד קריאה סטרוקטורליסטית וניתוח שיטתי של מסגרות מארגנות, דמויות מרכז וכווצא באלה, שוורץ שילב מסמכים מארכיון יד בן-צבי ומארכיון גזים, וכן קטעים ממכתבים וראיונות המאירים את חוויות היסוד של ראובני בזיקה ליצירתו. כך, למשל, מתוך שיחה של ראובני עם רחל ינאית בן-צבי, נחשפה הדינמיקה המתוחה במשפחתם, עד לשלב מדרש השמות: יצחק, הבן המועדף, שלימים ייבחר לנשיאה השני של מדינת ישראל, בחר בשם "בן-צבי" כמחווה לאביו ולביטוי זיקתו העמוקה לישראל, ואילו האח הצעיר אהרן, שנתפס כ"כבשה השחורה" וכ"ילד הרע", המרדן הסוער והלא-קונבנציונלי, בחר בשם "ראובני", כדי להדגיש את הקשר בינו ובין סבו יצחק שימשלביץ, שנודע כאינטלקטואל סקרן, קפדן, רגזן ו"אאוטסיידר". הנחת היסוד של שוורץ – כי ניתוח המתחים האחאיים בזיקתם של שני האחים למסורת ולציונות עשוי לשפוך אור על אופני עיצוב הדמויות בעֲדִירוּשָׁלַיִם – מראה כי כבר בשלב זה שוורץ נותן משקל לאוטוביוגרפיה, ובפרט לדינמיקות בין אחים, בצד תיאור המתחים האדיפליים והיחס לאב.

בספר שלושה חידושים מרכזיים. הראשון שבהם הוא פנייתו של שוורץ, בדיונו בטרילוגיה עֲדִירוּשָׁלַיִם, לחקירת מקורות חוץ-היסטוריים – ובכללם יומנו של ראובני מן השנים 1918–1919 והתכתבויותיו עם הוצאת עם עובד – המגלים כי תכנן לכתוב רומן רחב-יריעות, בן שישה חלקים, על ההווי "הדינמי והמתנועע" בארץ ישראל בימי מלחמת העולם הראשונה, וכי אף שתפס את עֲדִירוּשָׁלַיִם כ"סיפור אחד ואחיד על שלושת חלקיו",⁸ הטקסט שפרסם היה רק מחצית הרומן שתוכנן. גילוי זה מאיר זיקות מורכבות בין שלושת חלקי עֲדִירוּשָׁלַיִם לבין הטרילוגיה כמכלול, ומדגיש ביתר שאת הן את המקסימליזם האומנותי שראובני חתר אליו, בעת שהסיפורת העברית הייתה מצויה בסימן שלטונה של "הנובלה המצומצמת והעדינה", והן את עצמאותו הפואטית כסופר

7 שוורץ, לחיות כדי לחיות, הערה 4 לעיל; אהרן ראובני, עצבון, תל אביב: א"י שטיבל, תר"ץ; אהרן ראובני, עֲדִירוּשָׁלַיִם, ירושלים: כתר, 1987.

8 שוורץ, לחיות כדי לחיות, הערה 4 לעיל, עמ' 165.

מקורי החותר "נגד הזרם" – ובפרט נגד "הדגם הברנרי", שהטיל ספק באפשרות כתיבתו של סיפור רחב-היקף על חיי הישוב היהודי המתחדש בארץ ישראל.⁹ חידוש משמעותי שני מצוי באיתור הקומפוזיציה המיוחדת של הרומנים עצבון ועד-ירושלים, הבנויים שניהם משלוש חטיבות: בעצבון שלוש נובלות ובעד-ירושלים שלושה רומנים (טרילוגיה). שוורץ מרחיב את ארגז הכלים המתודולוגי ומאתר מתכונת תלת-ממדית, הנשענת על שלושה דגמים קומפוזיציוניים דרכם הוא מנתח את יצירתו של ראובני: "רומן של תקופה" – רומן המבטא את תקופתו ומתבונן בה בעיניה-שלה; "רומן על תקופה" – רומן הבוחן את התקופה ומשקיף עליה מרחוק בעין ביקורתית; ו"רומן מטא-תקופתי" – המאיר תהליכים רחבים ברומן ומערטל את העיקרון הקומפוזיציוני שעליו בנוי הרומן כולו. מבנה זה מאפשר לו להראות את המערך הקונטרפונקטי המחושב והמדוקדק שראובני יצר, ושבאמצעותו פירק דגמים קיימים ובנה חדשים (דוגמת רומן הווידוי בעצבון ושילוב הדגמים הספרותיים ההפוכים בעד-ירושלים).¹⁰ בגישתו לניתוח הטקסט מפתח אפוא שוורץ – כבר בעבודה זו – מתודולוגיה של חזרה "בכיוונים הפוכים", במקטעים קטנים ובמבט-על, תוך שינויי הדרך. מבנה מסועף זה, הבנוי גם כצורה של מיזאן-אבים (Mise en abyme), מאפשר לאתר תהליכי עיצוב, בנייה ופירוק של דגמים ספרותיים שונים, ז'אנריים ואנטי-ז'אנריים, לנתח קונפליקטים בין דגמים אידאולוגיים של תקופה ולבחון את היחסים ביניהם.

החידוש השלישי נעוץ בניתוח פרשת התקבלות התמונה של ראובני ברפובליקה של הספרות העברית. שוורץ התמקד ביחסיו המתוחים של ראובני עם הסופרים המרכזיים של דורו – ברנר, עגנון ואריאלי-אורלוף, והפנה את הזרקור לייחודו של ראובני כסופר חילוני-אתאיסט בעידן של מתח רליגיזי מועצם. במקביל, הוא מיקם את ראובני כמי שהיחס ליצירתו השתנה עם השינויים הדוריים-ספרותיים שחלו בממסדים הספרותיים ובמערכות האידאולוגיות עד לדור המדינה. כך עולה ומתבהרת אפוא דמותו של סופר אוטונומי ולוחמני, "בודד במועדו", שלא חבר לשום אידאולוגיה או חבורה ספרותית, ודבר זה, שהיה לו לרועץ בשנות השלושים האידאולוגיות, היה לגורם חיוני בתהליך התקבלותו בשנות החמישים של המאה העשרים. המבנה ששוורץ איתר ביצירת ראובני אפשר לו גם לקשור בין התנאים להיווצרותו של רומן תקופה ובין תהליכי התקבלות לאורך השנים, כחלק משינויים בתפיסות עולם ודגמים ספרותיים משתנים – סטרקטורה שתחזור, כאמור, בכתיבתו המאוחרת של שוורץ, ובעיקר ב"מגש הַסָּפֵר", שבו יפתח את הדגם התלת-ממדי מיצירה אחת לכמה יצירות, ולקריאות סינכרוניות ודיאכרוניות שינתחו כחלק מ"טקס החלפת משמרות בספרות העברית" והעברת הלפיד הספרותי מדור לדור.

9 וראו, י"ח ברנר, "הזשנר הארצי-ישראלי ואביזרייהו. (ממכתבים פרטיים)", הפועל הצעיר 10/8/1911), עמ' 9-11.

10 וראו גם: חיה הופמן, "הכיבשה השחורה", ידיעות אחרונות (30/7/1993), עמ' 28; רות קרטון-בלום, "מטקסט לקול: יגאל שוורץ על יצירת אהרון ראובני", מאזנים סח, 1 (אוקטובר 1993), עמ' 12-10; ענת ויסמן, "גישת אמצע שפויה: ביקורת על ספרו של יגאל שורץ 'לחיות כדי לחיות: אהרון ראובני: מונוגרפיה'", מעריב (23/7/1993), עמ' 27.

פועלו של שוורץ להשבת ראובני לקאנון היה נרחב: מלבד הספר המונוגרפי שהקדיש ליצירתו, ב-1987 ראתה אור בהוצאה מחודשת גם הטריולוגיה עדידושלים בעריכתו, עם אחרית דבר פרי עטו, וב-1992 ראה אור מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, שגם אותו ערך שוורץ, והקדים לו דברי מבוא.¹¹ העיון המקיף ביצירת ראובני מסמן את עמדתו של חוקר ספרות מעורב, מחויב ונוגע בדבר, ששם לו למטרה להחזיר למחזור הדם של הספרות העברית קולות שלא נכנסו לקאנון מן העבר. ואולם, נשאלות שתי שאלות: למה דווקא ראובני, ולמה באותן שנים?

שוורץ, כפי שהעיד בפתח המונוגרפיה, החל לעסוק באומנות הסיפור של ראובני ב-1983, ואת עבודת הדוקטור על יצירתו השלים ב-1989. שש השנים הללו, שבהן כתב את מחקרו, היו לשנות מפנה בחברה ובתרבות הישראלית, ואופיינו בהתערערות חברתית-פוליטית נמשכת של האגף הסוציאליסטי-הגמוני ובהתפוררות נרטיב-העל הציוני בצד השוקת השבורה שאליה נקלעה האידיאולוגיה הציונית.¹² השינויים הנרחבים שהתחוללו בחברה הישראלית באותם ימים נרשמו בדרכים שונות גם בספרות העברית, שהושפעה מן השיח הציבורי וייצרה לו, בתורה, חלופות.¹³ לקראת סוף העשור, בשלהי שנות השמונים של המאה העשרים, הספרות העברית נמצאה בגל שופע וחסר תקדים

11 יגאל שוורץ, לחיות כדי לחיות, הערה 4 לעיל; ראובני, עדידושלים, הערה 7 לעיל; יגאל שוורץ, אהרן ראובני: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992. באסופה זו כלל שוורץ שלושה עשר מאמרים ורשימות פרי עטם של י"ח ברנר, יוסף אבן, נתן זך, חמוטל ברויסק, דן מירון, ישורון קשת, דן לאור, גרשון שקד ועוד, ועליהם הוסיף דברי מבוא.

12 עם השינויים נמנים, למשל, התערערותה הנמשכת של תנועת העבודה והאגף הסוציאליסטי-הגמוני בימים שלאחר המהפך הפוליטי הגדול של 1977 – מהפך שסימן תפנית מעשית וסמלית בסדר היום הציבורי; שינויי עומק במבנה ובמדיניות הכלכלית-חברתית, בעקבות המעבר ממדיניות רווחה למדיניות נאו-ליברלית, ושחיקת מדינת הלאום מבחינה מוסדית, תרבותית וקהילתית; התגבשות הביקורת הפוסט-ציונית של ה"היסטוריונים החדשים" ומעבר לחברה שסועה ופוסט-לאומית; והתארגנותו של שיח זהויות חדש, ועימו דרישתן של קבוצות מוכפפות להיכלל בעיצוב היכרון הקולקטיבי באופן שונה מההיסטוריה הקאנונית שהתגבשה עד אותם ימים. תהליכים אלו הובילו, כפי שכבר הראו חוקרים רבים, לצומת היסטורי של משבר ערכים קולקטיבי, לערעור הזהות הלאומית ולשחיקה הולכת וגוברת של נרטיב-העל הציוני, בצד המבוי הסתום שעמד בפני האידיאולוגיה הציונית. וראו, בין השאר: דן הורוביץ ומשה ליסק, מצוקות באוטופיה: ישראל – חברה בעומס יתר, תל אביב: עם עובד, 1990; אדריאנה קמפ, "הגבול כפני יאנוס: מרחב ותודעה בישראל", יהודה שנהב (עורך), מרחב אדמה בית, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, 2003, עמ' 52-83; אורי רם, "הזמן של הפוסט": הערות על הסוציולוגיה בישראל מאז שנות התשעים", תיאוריה וביקורת 26 (אביב 2005), עמ' 241-245; ברוך קימרלינג, שולי במרכז: סיפור חיים של סוציולוג ציבורי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007.

13 וראו, למשל, חוקרים וחוקרות שעמדו על תופעה זאת: אבנר הולצמן, מפת דרכים: סיפורת עברית כיום, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2005; עוז אלמוג, פרידה משרליקה, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 1999; חנה סוקר-שוורץ, מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, בני ברק: הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר, 2007; מי-טל נדלר, "מתכננים את האפרסקים של מחר על 'אירופה' וסיגריה ביתית", בפרט ובכלל: על יהדות, ריבונות וזכויות אדם 2 (דצמבר 2016), עמ' 145-189; יגאל שוורץ, "נכנסת לאמון מכושף ושחררת אותו מהכישוף": על סיפור על אבה וחושך כספר פולחן, ישראל 7 (אביב 2005), עמ' 173-209; גרשון שקד, תמונה קבוצתית: היבטים בספרות ישראל ובתבותה, גדעון טיקוצקי ומלכה שקד (עורכים), אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2009.

של ספרים חדשים שבלטו מבחינה סגנונית, כמותית ואיכותית, בעודם בוחנים ומפרקים דגמים אידאולוגיים וספרותיים, ו"מחשבים מסלול מחדש". ניתן לטעון בזהירות כי שוורץ, כעורך ספרות אקטיבי, המעצב בפועל את המפה הספרותית של תקופה, וכחוקר רגיש המצוי בשנים המעצבות של התפתחותו האינטלקטואלית, הבין – במודע או שלא במודע – את הנחשול של שנות השמונים כסופה של תקופה ותחילתה של תקופה חדשה, ובחר לעבד מפנה זה באמצעות חזרה לצומת היסטורי חברתי-תרבותי מוקדם יותר, שיאפשר לו לנתח, מתוך הספרות, שלבים מכריעים בהתפתחות האומה והסיפור הלאומי, כחברה המצויה בתהליכי מעבר של תחילת דרכה כישות מדינית עצמאית.

אם נשוב לספרו של ראובני, בעד"ירושלים, ברנצ'וק – בן דמותו הבדיוני של הסופר, הכותב רומן דומה מאוד לרומן שבו הוא מופיע כדמות בדיונית – מתאר את מוקדי המתח של תקופה שהסתיימה, תוך משיכה חזקה ל"עת החירום" שבה הם מצויים. ראובני, שביקש לבחון את סיכוייה של המהפכה הציונית בטרילוגיה "שמנה", רחבת-יריעה, המבטאת את רוח הזמן של תקופת העלייה השנייה ונסובה על החיים הדינמיים בירושלים בימי מלחמת העולם הראשונה, חתם את הרומן כולו במשפט: "נפסקו המילים. תקופה מתקופת החיים תמה... שניהם [ברנצ'וק ומיָאר] ישבו דומם"¹⁴. במאמרו המאוחר "1986: שנת מהפך בסיפורת הישראלית" חזר שוורץ לשנות השמונים של המאה העשרים, וטען:

יש שנים ספרותיות כאלה, שנות מהפך, שבהן ספרות של קהילה משנה את אופייה. לעתים, השנה הספרותית הזאת חופפת מבחינת משכה לשנה קלנדרית אחת, לעתים לשתיים ולעתים אף לארבע או חמש שנים כאלה. [...] אני מבקש לטעון שגם השנה הספרותית 1986, שכללה, עם חריגות קלות משני הכיוונים, את השנים 1984-1989, הייתה 'כעין רגע מרוכז' כזה; שנת מפנה ואפילו שנת מהפך של ממש בקורות הספרות הישראלית.¹⁵

שוורץ איתר ברומנים שראו אור באותם ימים זליגה לתקופה אחרת בתולדות החברה הישראלית, תקופת ההתיישבות היהודית בארץ ישראל, או למקום מחוץ למרחב הארץ-ישראלי, שהתרחש בו אירוע מכונן. כאלה, לדידו, הם למשל הרומנים התגנבות יחידים של יהושע קנז, עת הזמיר של חיים באר וכולל הכל של אברהם הפנר.¹⁶ בצידם – כהגדרתו – "רומנים של תקופה" דוגמת שורשי אוויר של רות אלמוג ורומן רוסי של מאיר שלו, ה"מדלגים" לסירוגין בין ההווה הסיפורי ובין פרק בהיסטוריה המיתולוגית של הארץ –

14 ראובני, עד"ירושלים, הערה 7 לעיל, עמ' 408. ההדגשה שלי, מ"נ.
 15 יגאל שוורץ, "1986: שנת מהפך בסיפורת הישראלית: סדרת ספרי האשכבה", וספרי 'הגל השמן', זוהר שמיר ואבידב ליפסקר (עורכים), ארצות הצבי: מחקרים על נוף ואדם בספרות העברית מוגשים לצבי לוז, ירושלים: כרמל, 2022, עמ' 329-331. המאמר הוצג לראשונה בקבוצת המחקר "פואטיקה לוקאלית של הסיפורת הישראלית", המחלקה לספרות עברית ומכון הקשרים בשיתוף עם אוניברסיטת קיימברידג'.
 16 יהושע קנז, התגנבות יחידים, תל אביב: עם עובד, 1986; חיים באר, עת הזמיר, תל אביב: עם עובד, 1987; אברהם הפנר, כולל הכל, ירושלים: כתר, 1988.

תקופת העליות הראשונות. בקריאה לאחור נראה אפוא כי החזרה המאוחרת של שוורץ לשנות השמונים של המאה העשרים כנקודת מפנה, מוכיחה כי הכרעתו המחקרית לעסוק בראובני בתקופה של משבר ערכים פוליטי-חברתי, ולנוע ממנו אל תחילתה של תקופה חדשה בספרות הישראלית, מבטאת תהליכי עיבוד ספרותיים קולקטיביים, הכוללים הכרעות ספרותיות אקולוגיות-דוריות רחבות במערכת הספרותית של התקופה. מנקודת מבט זו, פנייתו של שוורץ לצידי המערכת הספרותית מחדדת את ההבנה כי מדובר בחוקר ועורך ספרות התופס את מערכת ההשפעות הרחבה והרב-שכבתית, החברתית-היסטורית, המתקיימת בממשקים המורכבים שבין הספרות והחברה הישראלית, ומבקש לבחון אותה כתנועה שאינה ליניארית, אלא תזזיתית, ספירלית ודינמית. בכך יש גם כדי להסביר – אם כי באופן חלקי – את העיסוק העקבי של שוורץ ביצירתו של אהרן אפלפלד לאורך השנים.

ב. הא בהא תליא: "נוסח העין" ו"נוסח הפה והאוזן"

אני חושב שיש פה משהו תופעתי שנוגע לכל הדור שלי. מצד אחד המודל האוסטררהונגרי מהבית, ומצד שני הצבר הישראלי. זה קיים אצלי עד היום ולא מתחבר. ניגוד בין משהו ספרותי, פיוטי ונשי, לבין המצ'ואיזם הישראלי המחוספס שבגללו אחר כך הלכתי לצנחנים.

יגאל שוורץ¹⁷

את מסירותו רבת-השנים של יגאל שוורץ למפעלו הספרותי של אפלפלד ניתן להגדיר כ"סוכן זיכרון של סוכן הזיכרון". שוורץ הקדיש רבות ממרצו ומאהבתו לניתוח יצירתו של אפלפלד, ותרם עיוני עומק רבים על יצירתו. משנת 1986 ועד לפטירתו של הסופר, היה עורכו הספרותי. בספרו קינת היחיד ונצח השבט סיפק שוורץ נקודת מוצא להבנת עולמו הספרותי של אפלפלד.¹⁸ חשיבותו של הספר בניתוח משקלן המכריע של חוויות הילדות המוקדמות של אפלפלד בעיצוב עולמו האומנותי-בדיוני, וכן בניתוח השחזורים הכושלים של עולם הילדות האבוד בספריו המוקדמים עשן, בגיא הפורה, כפור על הארץ ובקומת הקרקע.¹⁹ קריאתו את אפלפלד כמי ששרוי ב"סינדרום אשת לוט" – קרי: מי שנצמד היצמדות עיקשת לטראומות הילדות, להוויית האדם והקהילה היהודית במרכז אירופה טרם שואה ולהוויית היחיד והמשפחה היהודית-המתבוללת – מחדדת את הממד הארכיברי ביצירת אפלפלד, כעורק של זיכרון יהודי והיסטוריה יהודית בתקופה שבה הדומיננטה הספרותית, החברתית והתרבותית נסובה על האידאולוגיה של שלילת הגולה

17 אביבה לורי, "שוורץחיי" [ריאיון עם יגאל שוורץ], הארץ (15/6/2005).

18 שוורץ, קינת היחיד, הערה 4 לעיל.

19 אהרן אפלפלד, עשן, ירושלים: י' מרכוס, 1962; אהרן אפלפלד, בגיא הפורה: סיפורים, ירושלים: שוקן, 1963; אהרן אפלפלד, כפור על הארץ: סיפורים, גבעתיים: מסדה, 1965; אהרן אפלפלד, בקומת הקרקע, תל אביב: דגה, 1968.

והאתוס הצברו-צנטרי. ציר התייחסות זה שב ונוכח בקריאותיו של שוורץ את אפלפלד כחיבור מתוח בין עמדת יסוד אמביוולנטית ביחס לזיכרון העבר המעוצב כיצירה זיכרונית נעדרת זיכרון, ובין ידע תרבותי שהצטבר לאורך השנים בארגז הכלים האינטלקטואלי והרוחני של סופר החי בתוך כתיבתו.

מקום נרחב הקדיש שוורץ לרליגיוזיות ביצירת אפלפלד, הן בצד הקשר ליהדות המסורתית וללשון העברית והן בצד מעמדה של השואה ותפקידה בהם כ"ניסיון רליגיוזי". בניתוח שהציע לכתובתו המוקדמת של אפלפלד השואה נתפסה כתקופה לימינלית במכלול הקיום של העם היהודי בעת החדשה, ועוצבה כתקופה שתרמה, באופן פרדוקסלי, לעיצוב מחודש ומטאפיזי של שורשי זהותו והקשר בינו ובין השבט. על פי שוורץ בכתיבתו המאוחרת של אפלפלד ניתן לאתר את וקטור התשוקה לשיבה (מאוחרת) הביתה, אולם זוהי שיבה ל"תרבות מתה". בספרו מאמין בלי כנסייה התעכב שוורץ על הגיבור הטיפוסי האפלפלדי – אותו מתבולל מרכז-אירופי שחי בין שתי מלחמות העולם, שאבדו לו נכסיו הזהותיים, הרעועים מלכתחילה – וקשר בין זהות יהודית לזהות ישראלית, כציר תרבותי חברתי-היסטורי דרכו ניתן לחשוב מחדש על זהות קולקטיבית, מסורת וזיכרון:

המשיכה שלי לכתבי אפלפלד נובעת גם, כנראה, מן ההזדהות שלי עם תפיסת העולם המשתמעת מתיאוריו את היהדות האוסטרו-הונגרית. מתיאוריו את קהילה המיוחדת הזאת – שעל פי הבנתי היא כבואה ספרותית המשקפת גם חלק נכבד מהקהילה הישראלית החילונית בת זמננו – עולה זיקה מתוחה בין שני משתני יסוד: מודרניות ורליגיוזיות. קהילה היהודית האוסטרו-הונגרית של אפלפלד היא מודרנית לעילא, על כל המשתמע מן המושג הזה. למעשה, זו קהילה המייצגת בצורה הגבישית והטהורה ביותר את המודרניות; קרי, את האירופיות, את הנאורות, את הקדמה וכדומה. הייצוג המזוקק הזה הוא, על פי אפלפלד, מקור כוחה ויופייה של קהילה זו, אך גם מקור כישלונה ואסונה. שכן מי שדבקו במודרניות הטוטלית הזאת ששו להיפטר משורשיהם השבטיים-לאומיים, שנתפסו בעיניהם כמזעזעים ואנאכרוניסטיים, בלי שיהיו מודעים לכך שהניתוק הזה פירושו דעיכת הכמיהה הרליגיוזית, ובעקבות כך [...] אובדן של כושר החיים. משמע מכאן, שאדם ועם תאבי חיים חייבים לשמר את זיקתם לפונדמנט השבטי ולנכסי צאן הברזל של הלאום – בעיקר לכתבים המקודשים לו ולמיתוסים הלאומיים. ועם זאת – אפלפלד, כמי שחוה על בשרו את אימי השואה, מודע היטב לגבול הדק שבין זיקה עמוקה לפונדמנט השבטי לבין פונדמנטליזם ברברי. החשש מאובדן הזיקה העמוקה לפונדמנט השבטי ומדעיכת הכמיהה הרליגיוזית, שתוצאתם הוודאית היא אובדן כושר החיים של היהודים, והחרדה מעלייתם של יצרים ברבריים שמקורם באותה זיקה לפונדמנט השבטי ובקיומה של כמיהה רליגיוזית – כמובן, בעיוות ובסילוף חמורים – הם, בקיומם יחד, המקור לזיקה המתוחה שבין המודרניות לרליגיוזיות המאפיינת את כל סיפוריו הגדולים של אפלפלד.²⁰

20 שוורץ, מאמין בלי כנסייה, הערה 4 לעיל, עמ' 11-12. ההדגשות שלי, מ"נ. לאורך המאמר ניתנו מובאות מספרי עיון ומחקר במקשה וללא חלוקה לפסקאות.

מתוך קריאה זו נפתח צוהר לתפיסתו של שוורץ את אתגרי החברה הישראלית. בה בעת, זוהי עמדה שמאירה – ברמות אור שונות וברזולוציות שמשתנות מתקופה לתקופה – קווי התפתחות בהכרעותיו של עורך ספרותי מודע, הערני לחשיבות תהליכי השימור של מאגרי הזיכרון, ולרצפים ההיסטוריים, הספרותיים והתרבותיים הרחבים של החברה. כך, למשל, טען שוורץ העורך במקום אחר: "ספרות שאין בה ממד רליגיזי או שאין לה איזה שקיקה של מעל ומעבר, לא מדברת אלי. ספרות שהיא רק חברתית [...] ולא חודרת למשהו מעבר, אני אדיש לה".²¹ עמדה זו גם מחדדת את הסתייגותו מהתקבלותו של אפלפלד בביקורת הקאנונית הישראלית. בשונה מעמדות שקיבעו את אפלפלד כ"סופר יהודי" או כ"סופר שואה", או לחלופין, חזרו לכתובתו רק לאחר שהחברה הישראלית נפתחה לנרטיבים אלטרנטיביים לנרטיב הציוני-מודרניסטי השליט – עמדתו של שוורץ, מראשיתה, ראתה בכתבתו של אפלפלד ערוץ המתקיים בתוך שדה הספרות הישראלית, קרי: סופר שמעולם לא כתב על ה"שם", אלא יצר בבואות ספרותיות שדרכן אפשר לבחון את מצבו של האדם היהודי במודרניות, מנקודת מבט ישראלית. כבר במאמרו הראשון, מ'1981, שוורץ הדגיש נקודה זאת:

כנער ישראלי, שהתחנך על ברכיה של הציונות הממלכתית, ספגתי "אמיתות מוחלטות", שחילקו עבורי את ההיסטוריה היהודית המודרנית לשורה של דיכוטומיות חדות כגון: שואה ותקומה, חורבן וגאולה, אנומליה ונורמליות. המסקנה הציונית ונגזרותיה – שלילת הגלות המגלמת את "צרת היהודים", ותפישת מרכזיותה של ארץ-ישראל כקרקע גידול הכרחית ליצירת עם בריא – אלו נתפשו בהכרתי כפועל יוצא כמעט אוטומטי מחיבורן של אותן דיכוטומיות בקשר של סיבה ומסובב. המפגש עם יצירותיו של אפלפלד ועם עולמן הנפשי של דמויותיו עורר בי ספקות באשר לתקפותן של "דיכוטומיות היסוד", ובאשר לתקפותם של קשרי סיבה-מסובב שביניהן, כאשר מייחסים אותם למצבו של האדם (ובעיקר אם הוא פליט שואה) בתוך התהליך ההיסטורי.²²

כארבעים שנים לאחר מכן, במאמרו "צופה לבית ישראל. אבל אחר",²³ חזר שוורץ לכתבתו של אפלפלד משנות השבעים של המאה העשרים ולספרו-שלו מאמין בלי כנסייה, ומיקם את אפלפלד כ"צופה לבית ישראל" – אומנם בעל פוזיציה ותמטיקה שונות מאוד מאלו של "הצופה לבית ישראל" הציוני-חלוצי של הספרות העברית, אך לדידו של שוורץ, בהחלט בעל פרספקטיבה רחבה, המתאימה ל"צופה" של הקיום היהודי, אשר לוקח על עצמו לבחון את היהודי האירופי בעידן המודרני. שוורץ סימן פוזיציה זאת ב"חטיבה האוסטררו-הונגרית" של אפלפלד, בספרים תור הפלאות, באדנהיים, עיר נופש, בעת ובעונה

21 לורי, הערה 17 לעיל.

22 יגאל שוורץ, "דגם המחנה הסגור: דרך המוצא?", סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 357-360.

23 יגאל שוורץ, "צופה לבית ישראל. אבל אחר", ידיעות אחרונות (14/2/2022).

אחת, רצפת אש וקאטרינה,²⁴ ואולם, טענתו נשענת בה־בעת גם על העיקרון המארגן של "נוסח הפה והאוזן" ו"נוסח העין", שאת יסודותיו הניח בספרו האשכנזים.²⁵ בספר זה הציע שוורץ מיפוי חדש להיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, בהתבסס על קריטריונים מנטליים־סגנוניים. מקרה המבחן הוא, להגדרתו ולטענתו, "הספרות האשכנזית", המורכבת משני קורפוסים שונים: הספרות העברית שנוצרה מאמצע המאה התשע־עשרה לערך בתחומי האימפריה הרוסית (יהודי מזרח אירופה); והספרות העברית שנוצרה משלהי אותה מאה באימפריה האוסטרו־הונגרית בארצות הדוברות גרמנית, בגליציה, וכמובן, בגרמניה (יהודי מרכז אירופה).

לטענת שוורץ, שתי הקבוצות הללו, שהתגבשו בהקשרים אקלימיים, חברתיים, כלכליים ותרבותיים מובחנים, מתייחדות לא רק במקומן הגאוגרפי, אלא גם – ובעיקר – בנוסחים הספרותיים הסגנוניים, והמתחרים, שהתקבעו בהן לאחר שרחקו מבתי הגידול המקוריים שלהן: "נוסח הפה והאוזן" המזרח־אירופי ו"נוסח העין" המרכז־אירופי הגרמני. נוסח הפה והאוזן, המתואר ברוח הבחנותיו של בכטין²⁶ – שהשפעתו לאורך כל כתיבתו של שוורץ עמוקה – הוא נוסח דיאלוגי, פוליפוני, וכחני ותגובתי, שהתפתח בשטעטל, ב"תחום המושב" של רוסיה הצארית, באזורים שבהם הורשו היהודים להתגורר.²⁷ יוצריו של נוסח זה מעורבים אידאולוגית־פוליטית, וכתביהם עוסקים בשאלות לאומיות בוערות בדרך פולמוסית, סנטימנטלית אירונית הצמודה לארון הספרים היהודי. זוהי דמותו של "הצופה לבית ישראל", המחזיק במעין "תסביך אטלס" את גורל הקולקטיב כולו. דוגמאות לדגם זה בקרב סופרי ההשכלה הן יל"ג, ליליינבלום, סמולנסקין ואחרים, ואת גלגוליו בספרות הישראלית אפשר לראות בכתביהם של עמוס עוז, א"ב יהושע, דויד גרוסמן, אורלי קסטל־בלום וניר ברעם. נוסח העין שונה מאוד. זהו נוסח חסכני, מאופק, פרטי ואוניברסלי, הן בביטוי הלאומיים המצומצמים ובזיקתו החלשה לאינטרסקסטים מארון הספרים היהודי, והן בטון הסיפר.²⁸ שוורץ איתר נוסח זה בהגות המערב, מפרויד דרך קרל קראוס, קפקא ואחרים שהושפעו מהנטורליזם הגרמני והאקספרסיוניזם. בספרות העברית מנה את יעקב פיכמן, דוד פוגל, אשר ברש, לאה גולדברג, ובספרות הישראלית – את אהרן אפלפלד, דוד שיץ, דן צלקה, רות אלמוג, אסתי ג' חיים ויואל הופמן, הקשורים באופנים כאלו ואחרים לסופרים המרכז־אירופיים והגרמניים.

24 אהרן אפלפלד, תור הפלאות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978; אהרן אפלפלד, באדנהיים, עיר נופש, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1979; אהרן אפלפלד, בעת ובעונה אחת, ירושלים: כתר, 1985; אהרן אפלפלד, רצפת אש, ירושלים: כתר, 1988; אהרן אפלפלד, קאטרינה, ירושלים: כתר, 1989.

25 שוורץ, האשכנזים, הערה 4 לעיל.

26 בעיקר, מיכאיל באחטין, הדי־ב־ברומן, מרוסית: ארי אבנר, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1989.

27 שוורץ מדמה נוסח זה לאדם ההולך ומסתבך בדיבור "ספירלי", ובדיבורו הפולמוסי השוטף, עמוס ה"רעשים", ה"קולות" וה"שומעים", יוצר דה־קונסטרוקציה לדבריו־שלו.

28 נקודת התצפית האופיינית לנוסח זה, לדידי שוורץ, מגולמת בעמדת התבוננות המעצימה את המתח בין המתבונן ובין ההתרחשויות סביבו, כשלרוב החיץ הוא ממשי – חלון, קרון רכבת, עדשת מצלמה וכיוצא באלה – ומעצים את תחושת הניכור בין המתבונן לבין מושא התבוננותו.

בתום המאבק שניטש בין שתי הקבוצות על ההגמוניה החברתית-תרבותית, ניכר בבירור איזה נוסח נקלט בארץ ישראל. מלבד הדומיננטה המספרית של הקבוצה המזרח-אירופית בעליות הראשונות, נוסח הפה והאוזן, שאפיין את פוזיצית "הצופה לבית ישראל", התאים היטב לאידאולוגיה הלאומית-חלוצית ול"זמן המעשים" של בניין האומה. במחצית הראשונה של המאה העשרים, עם המעבר מ"מרכזים" ל"מרכז" בארץ ישראל, התעצב והתקבע אפוא המעמד ההגמוני של נוסח זה, וסופרי נוסח העין נדחקו לשולי המפה הספרותית והתרבותית.

כאן יש לומר כי שוורץ הציג מסד חדש ומאיר עיניים למחשבה על היסטוריוגרפיה אחרת של הספרות העברית, ובבסיסה הגדרות חדשות ומקוריות, הטורפות את הגבולות ואת החלוקות הקטגוריאליזם בין מזרח ומערב, אשכנזים ומזרחים. ואולם, בספר זה ניכרו גם ממדים מהותניים וזיקה מתוחה לענפים שהתפתחו בעשורים האחרונים בחקר הספרות העברית, בעיקר בדגש על לאומיות ומגדר.²⁹ שוורץ עצמו, המודע לממדים אלו, הדגיש בפתח ספרו כי "העובדה שהבניות תרבותיות המוצגות כתופעות טבע הן תוצר של מנגנוני שליטה אין פירושה, בשום פנים ואופן, שאי אפשר לדבר על מאפיינים ייחודיים של קבוצות של בני אדם; מאפיינים המגדירים את זהותם כיחידים וכקבוצה".³⁰ היבט בעייתי אחר מצוי בנוקשות הדיכוטומית של נוסח הפה והאוזן ונוסח העין, המתחדדת כשחושבים, למשל, על גליציה, ועל היסודות התרבותיים הפולניים החזקים שבה, המשולבים עם מרכיבים אוקראיניים וגרמניים, ומדגישים את הערוב בין הקטגוריות.³¹ אבנר הולצמן, שהקדיש בספרו עין בעין דיון נרחב לכתיבתו ההיסטוריוגרפית של שוורץ, כתב:

עיקר הוויכוח של שוורץ מתנהל במפורש ובמובלע עם המסורת שהתקבעה בספרות ובביקורת העברית מברנר ואילך (מה שהוא מכנה "מטריצת ברנר"), ומצאה את ביטויה ההיסטוריוגרפי המובהק במפעלו של גרשון שקד. שקד לא המציא את המסורת הזו יש מאין [...] זוהי המסורת הגורסת כי מרכז הקנון של הסיפורת העברית שמור לסופרים שנטלו עליהם אחריות לגורל האומה, והתמודדו בין מתוך הזדהות בין מתוך ביקורת עם מה ששקד כינה "עלילת העל הציונית". כתיבתו של שקד, אומר שוורץ, יצרה מעין סאגה משפחתית רבת דורות שחוט השני שלה הוא הזיקה לנראטיב הציוני החלוצי. מי

29 ראו, למשל, מודלים אחרים, בכתיבתם של חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2006; גדעון טיקוצקי, "האור בשולי הענן: היכרות מחודשת עם יצירתה וחיה של לאה גולדברג", לאה גולדברג: ספר | סרט | מבחר שירים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, 2011; אבידב ליפסקר, שירת יצחק עגן: אקולוגיה של ספרות בשנות ה-30 וה-40 בארץ ישראל, ירושלים: מאגנס, 2006; Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley, CA: University of California Press, 1996.

30 שוורץ, האשכנזים, הערה 4 לעיל, עמ' 10.

31 וראו גם, אבנר הולצמן, עין בעין: על עשרים חוקרי ספרות, ירושלים: כרמל, 2018, עמ' 316-317. הולצמן שואל אם אין גליציה עצמה מקום היווצרותו של נוסח הפה והאוזן, שאלה המתחדדת כשמעמיקים בדגם "הצופה לבית ישראל", שנולד בכתיבתו הסאטירית של בן גליציה יצחק ארטור.

שלא פעל בזיקה לנראטיב הזה טושטש, גומד ונדחק אל שולי הסיפור ההיסטוריוגרפי. בעיקר נפגעה מכך המסורת האחרת, המרכז אירופית, בעלת המוקד הפרטי-האוניברסלי, זו שנמנעה מרטוריקה חזונית ומעמדת הצופה הנבואית ושכללה את מבעיה המינוריים, האימפרסוניסטיים הרחק מן הגעש האידאולוגי ומזירת המעשים הציונית. מהי המוטיבציה המניעה את שוורץ בהעלאת הטענה הזו? מתוך דבריו עולה השאיפה לשחרר את השיח ההיסטוריוגרפי הדומיננטי של הספרות העברית החדשה, כפי שהוא מתגלם בעבודתו של גרשון שקד ואפילו של בנימין הרשב, מאיזו צבת אידאולוגית הדוקה מדי, המאמצת את הנראטיב הציוני, ומזהה אותו בתשתיתן של יצירות היסוד העבריות מאז שלהי המאה התשע-עשרה.³²

אם נחזור להצעתו של שוורץ לקרוא את אפלפלד כ"צופה לבית ישראל, אבל אחר", הרי שבהצעה זאת מונחת השאלה: האם אפשר לראות גם בסופרים היהודיים המרכז-אירופיים הגדולים, שכתבו בסגנון שונה, את עמדת "הצופה לבית ישראל"? במבט ראשון, נראה כי שוורץ משכפל את היריבות בין שני הדגמים כדי ליצור שוויון או שוויון מדומה בין נוסח הפה והאוזן לבין נוסח העין, וכי השאלה חוזרת וחוצה את הספרות העברית, חוזרת ומאשררת את חלוקתה לשתי אפשרויות מנטליות-סגנוניות יסודיות, כשני דגמים אומנותיים יריבים הממשיכים להתקיים בה עד ימינו.³³ ואולם, בספר האשכנזים, שראה אור בשנת 2014 – שנת מפנה, לעניות דעתי, בכתבתו של שוורץ – מונחת האפשרות להגמיש את ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, ולשנות את המיפוי ההיסטורי-תרבותי שלה כך שתוכל להיקרא בהקשרים חדשים כחלק ממגמות ספרותיות-היסטוריות רחבות, ובכך חידושו של הספר. חלק גורדי מהיפוך מחשבתי זה מונח בארגז הכלים המושגי החדש שדרכו שוורץ בוחן את ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: "קריטריונים מנטליים-סגנוניים", "הקשרים אקלימיים", "אשכולות" (בעלי מאפיינים סגנוניים ונוסחים ספרותיים), "בתי גידול" – מקוריים ומאומצים, "הישראלים הראשונים" (קבוצת הסופרים המכונים לרוב בשם "דור המדינה"), וכן מושגים של השיח האקולוגי של הספרות, המתכתבים עם מחקריו של אבידב ליפסקר על אקולוגיה ספרותית, ויפותחו הן בספריו הבאים של שוורץ מעת לעט ומִנְגָּה הֶסְטֶרִי³⁴ והן בקבוצת

32 שם, עמ' 318.

33 הולצמן, למשל, מציין ביחס לשני הנוסחים כי "אין כאן שתי אופציות שוות משקל שהאחת מהן דחקה את רעותה מכוחם של מאבקי שליטה אידאולוגיים או הבניות היסטוריוגרפיות, אלא ביטוי לחוקיות הפנימית של הספרות העברית. העובדה שמרכז הקנון העברי התגבש סביב סופרים מאזורים חזקים שהעמידו את עצמם כצופים לבית ישראל – יל"ג וביאליק וטשרניחובסקי ואלתרמן ועמיחי בשירה, ברדיצ'בסקי וברנר והזו ועגנון ושמיר ויזהר ועוז ויהושע וגרוסמן בסיפורת – אינו תוצאה של מניפולציה כוחנית. היא נובעת מן האמת המהותית של הספרות העברית, ומן הצרכים העמוקים של תרבות לאומית מתגבשת בעידן של בניין אומה ועיצוב חברה יהודית עברית חדשה בגולה ולאחר מכן בארץ ישראל. ספק רב בעיניי אם הגענו לעידן של מנוחה ונחלה, המאפשר כבר להשתחרר מאותה לפיתה ולמפות מחדש את הספרות העברית במונחים מנטליים סגנוניים 'נורמליים'". שם, עמ' 319.

34 שוורץ, מעת לעט, הערה 4 לעיל; שוורץ, מִנְגָּה הֶסְטֶרִי, הערה 4 לעיל.

המחקר "פואטיקה לוקאלית של הסיפורת הישראלית", של המחלקה לספרות עברית ומכון הקשרים באוניברסיטת בן-גוריון בנגב בשיתוף עם אוניברסיטת קיימברידג'. יסודות אלה מאפשרים לחזור ולקרוא את יצירתו של אפלפלד ב-2022 לא כדגם "מתחרה", אלא כאפשרות דיאלוגית, לא הייררכית, בהיסטוריוגרפיה סינכרונית של הספרות הישראלית. הצעה זו גם מחדדת את בחירתו של שוורץ להעמיק בראובני ובאפלפלד. אף שלכאורה ניתן לאתר קווי דמיון ברורים בין השניים, שכן חריגתם מהזרם ההגמוני המרכזי מאפשרת לקבע את שניהם תחת מסגרת ה"אחר" או ה"תלוש" של הספרות העברית, ה-"*Raison d'être*", או אם נשתמש במונחי של שוורץ עצמו, "וקטור התשוקה" המנחה את קריאותיו החוזרות של שוורץ באפלפלד לא מצוי בדיוק שם. כ"צופה לבית ישראל" אפלפלד נבחן בסמוך לצופה אחר, הצופה בה"א הידיעה, בן דורו עמוס עוז, הנציג האולטימטיבי הלאומי-ציוני של הספרות הישראלית, וכפי ששוורץ אוהב לכתוב: הָא בְּהָא תְּלִיא. בשונה מהצעתו של הולצמן לקרוא את עשייתו המחקרית של יגאל שוורץ מתוך ראייה אדיפלית וזיקה מתוחה לשני אבות רוחניים יריבים: אהרן אפלפלד וגרשון שקד – שניהם ילידי המרחב המרכז אירופי, ולדידי הולצמן "עם כל הקרבה הביוגרפית במסלולי החיים שלהם הם מייצגים שתי אופציות אידאולוגיות מנוגדות"³⁵ – אני מציעה להבין את כתיבתו המחקרית המאוחרת של שוורץ, החל בשנת 2014, על רקע ההתקרבות הצנטריפוגלית המואצת של שתי הפוזיציות של ה"צופה לבית ישראל" ו"הסופר הגלותי" – של אפלפלד ושל עוז, כמה שאפשר לשוורץ להציב מסדים חדשים לקראת היסטוריוגרפיה סינכרונית של הספרות העברית, ובמקביל – לעבוד על ספרו האוטוביוגרפי מקהלה הונגרית, אותו תיאר כ"סיפור שהוא לא רק שלי, אלא סיפור של דור".³⁶

אציע אפוא כי בכתיבתו המחקרית שוורץ "מחזיק" ניגוד תרבותי-חברתי שלא מתחבר, בין אהרן אפלפלד כ"צופה לבית ישראל" מזה ועמוס עוז כ"צופה לבית ישראל" מזה; שתי פוזיציות ששוורץ מזדהה עם שתיהן בעת ובעונה אחת, והשקיע הרבה ממרצו כדי לחזקן ולקדמן בתרבות, באפיקים מקבילים. אומנם, כפי ששוורץ ציין בהקשר אחר:

האימוץ של "הנרטיב הציוני", מחד גיסא, והדחייה/השלילה של "נרטיב הגולה" מאידך גיסא, לא היו מעולם חד-כיוונים וחד-משמעיים. אין ולו טקסט של יוצר עברי אחד שאינו "נגוע" באמביוולנטיות ביחס לשני הנרטיבים הללו, [...] המבצבצים כולם, אי-פה אי-פה, גם בסיפורים הקונפורמיסטיים ביותר, וגם קל וחומר, בסיפורים המכסים טפח ומגלים טפחיים.³⁷

35 הולצמן, הערה 31 לעיל, עמ' 320.

36 נרי ליבנה, "יגאל שוורץ, מבכירי עולם הספרות הישראלי, חושף את סודו הגדול", הארץ (5/6/2014).

37 שוורץ, האשכנזים, הערה 4 לעיל, עמ' 153.

ואולם, בכתביהם של אפלפלד ועוז, הנמנים עם "הישראלים הראשונים" – אותה קבוצת סופרים של דור המדינה, הכוללת בין השאר את א"ב יהושע, יהושע קנז, רות אלמוג, ואחרים ילידי שנות השלושים של המאה העשרים, שהשפיעו עמוקות על הזהות הישראלית – ניכרו במפנה המאה תמורות שיאפשרו לשוורץ לחבר, או למצער לאזן, בין האנטינומיות הללו. האופציה הסינכרונית שאת יסודותיה ניתן לסמן בספר האשכנזים, אפשרה לשוורץ, לימים, להגמיש את המבט על המודל האוסטרו-הונגרי (נוסח העין), שאפלפלד נציגו, ואת המבט על המודל הציוני-צברי הישראלי (נוסח הפה והאוזן), שעמוס עוז נציגו, ולחבר לשני מודלים דיאלוגיים, המתקיימים זה בסמוך לזה ומשפיעים זה על זה, את מה שב-2005 נראה לשוורץ ניגוד "שלא מתחבר".

אהרן אפלפלד נולד ב-1932 ועמוס עוז נולד ב-1939, חוויות היסוד של שני הסופרים הללו שונות לחלוטין. ועם זאת בתחילת המאה העשרים ואחת, בעוד אפלפלד, שהציב במרכז כתיבתו יהודים סחופים, ניצולים וגלותיים, תפס יותר מקום ולגיטימיות בתרבות הישראלית, עמוס עוז חשף בסיפור על אהבה וחושך את מקורותיו הביוגרפיים המוכחשים ואת "אחרותו" הנזילה וההיברידית,³⁸ תוך שהוא משבש את הפוזיציה הציונית האחדותית והיציבה-לכאורה של ה"צופה לבית ישראל". לאורך השנים ובצורות שונות הדגיש שוורץ:

אפלפלד היה סוג של רווח רפאים עבור מי שניסו למחוק את העבר [...]. התרבות הישראלית, אחרי שהיא נרגעה מהפניית העורף לגלות, נעשתה הרבה יותר פתוחה [...]. לקיום של יהודים בגולה, לתפוצות, ליהדות, לעבר, שכבר איננו מוקצה מחמת מיאוס, אלא משהו שמתחברים אליו.³⁹

ואילו בספרו פולחן הסופר ודת המדינה כתב:

בסיפור על אהבה וחושך הצליח עמוס עוז במשימה שלא הוא ולא סופרים ישראלים אחרים הצליחו בה עד אז: לפרוץ דרך "לעברנו" כלומר, לחלק מוקדם בביוגרפיה הפרטית-הקולקטיבית של הקהילה הנידונה, הכוללת את שנות הילדות של דורו של עוז ואת קורותיהם של דור ההורים וכן כמה שלוחות מתוך קורותיהם של דור הסבים.⁴⁰

אומנם, כאמור, בסיפוריו של עוז, ובמידת-מה גם בסיפוריו של אפלפלד, היחס האמביוולנטי לנרטיב הציוני ולהפניית הפנים לארץ ישראל והגולה לא היה חד-ממדי, ונכח בצורות שונות לאורך השנים – ובכל זאת, בראשית המאה העשרים ואחת, אפלפלד ועוז הם דוגמאות קצה לשינויי עומק היסטוריים, חברתיים ותרבותיים, שהתחוללו בחברה הישראלית ובמערכת הספרותית הרחבה לאורך השנים.

38 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים: כתר, 2002.

39 יגאל שוורץ, "כתבתי על אפלפלד ארבעה ספרים, אני יודע עליו יותר ממה שאני יודע על הוריי", מעריב online (7/1/2018).

40 שוורץ, פולחן, הערה 4 לעיל, 168.

ואולם, חשוב לציין כי כבר מסוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים של המאה העשרים קידם שוורץ עצמו את התנועה הפנים-ספרותית והחברתית-תרבותית הזאת. ב-1985, לאחר שסיים את לימודי המאסטר שלו, מונה לעורך בכיר בהוצאת כתר, ועד שנת 1994 ערך את סדרת "צד התפר" ותרם משמעותית לחיזוק ולפיתוח קולות חדשים, בדגש על קולות שוליים וקולות נשים שבישרו מגמות חדשות בסיפורת העברית, ובהם יואל הופמן, דן-בניה סרי, אהרן אפלפלד, רות אלמוג, לילי פרי-אמיתי, אברהם הפנר, דוד שיץ ואחרים, ואילו כחוקר הפנה זרקור אל סופרים שלא זכו בהכרח למחקרי עומק מקיפים. מקומו הכפול והמכופל של שוורץ בשדה הספרות והמחקר, נטייתו למרד, לחידוש בתוך המסורת ולטריפת הסדר תוך ניסוחו מחדש – כל אלו אפשרו לו לנוע בין מז'וריות למינוריות ובין הגמוניה לשוליים, הן בקו העריכה שאימץ הן באופני כתיבתו.

ג. כתיבת היסטוריה בעידן לא היסטורי

מפעלו המחקרי של שוורץ מחפש ללא הרף את "ספר התקנות" שנעלם ובה בעת כותב אותו.

תמר ס' הסי'⁴¹

בתחילת שנות האלפיים נקלע שוורץ לצורך דחוף לנסח עמדה מול עצם שאלת הלגיטימיות של העיסוק ההיסטוריוגרפי בתקופה פוסט-מודרנית, ובפרט: כתיבת היסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, לאור מגמות היסטוריוגרפיות ספרותיות חדשות שקראו תיגר על ההגמוניה של הספרות העברית החדשה. מגמות אלו, ובהן גישותיהם של אמנון רז-קרקוצקין, דן מירון, חנה קרונפלד, חנן חבר, גיל אנידג'אר ואחרים, הצביעו על יחסים מורכבים בין ההיסטוריוגרפיה היהודית המודרנית ותפיסת הגלות, סימנו מודלים דו-לשוניים בין עברית ויידיש, ופתחו מרחב של מתחים וספקות באשר לשאלת יחידותה של הספרות העברית המודרנית, בעודם מציעים לחשוב מחדש על כתיבת ההיסטוריה היהודית, על היחסים שבין ספרות עברית לספרויות יהודיות ועל האופנים שבהם הספרות העברית החדשה עיצבה והבנתה את העבר ואת ההווה בזיקתה אל

41 תמר ס' הסי, "קרועת לב אך נושמת", מחקרי ירושלים בספרות עברית כג (תש"ע), עמ' 313.

הספרות היהודית.⁴² על מורכבות זו של התנועה מ"מרכז" ל"מרכזים" נוספו התפתחויות ומתודות קריאה חדשות, דוגמת תהליכי דיגיטציה וארכוב, "קריאה רחוקה" (distant reading) שטבע פרנקו מורטי,⁴³ ומעבר לקריאות שטח של הטקסט הספרותי. כחוקר שאינו שותף למגמות פוסט-ציוניות, אך בהחלט ער לתמורות ולמתחים הזהותיים, החברתיים והתרבותיים הישראליים והיהודיים, הציב שוורץ בספריו הבאים מסדים היסטוריוגרפיים חדשים לחקר הספרות העברית החדשה. כך אפוא, בספרו מה שרואים מכאן טען כי "הוויכוח הסוער ביחס לזכות הקיום של ההיסטוריוגרפיה, וסימני שאלה נקודתיים שחוקרים מעלים ביחס למניעיו ולדרכי עבודתו של ההיסטוריוגרף, מחייבים אותנו לנסות ולהתבונן בהיסטוריוגרפיה של הספרות החדשה מזוויות חדשות".⁴⁴ עמדתו, כי הוויתור על רטרופקטיבה שיטתית של העבר הספרותי פירושו חבלה של ממש באפשרות ליצירת זהות תרבותית, אישית וקולקטיבית, הובילה אותו לפתח מודל לכתיבת היסטוריה של הספרות בעידן "לא היסטורי", תוך ויתור על סיפורה העל הגואל והמרתו ב"מיני נרטיבים" – דגמים פרשניים מקומיים המבטאים היסטוריה לא רציפה של הסיפורת העברית, מספרות ההשכלה ועד לאותם ימים, ובכלל זה יצירות קלאסיות דוגמת אהבת ציון של מאפו, ספר הקבצנים של מנדלי ואחרים.

ניסיון לכתיבת היסטוריוגרפיה אחרת ניכר גם בספרו מ־2007 הידעת את הארץ שם הלימון פורח.⁴⁵ בספר זה, שקווים למחשבתו הונחו כבר בספר הקודם (2005), סרטט שוורץ היסטוריוגרפיה של הספרות העברית במאה וחמישים השנים האחרונות מנקודת מוצא מרחבית, ובחן תחנות ספרותיות במסע ניסיון ההגשמה של החלום הציוני. שוורץ ביקש להראות כי הספרות העברית החדשה – החל באהבת ציון של מאפו, אלטונילנד של הרצל והוא הלך בשדות של שמיר, וכלה בנוודים וצפע של עוז – משקפת שני דגמים ציוניים אוטופיים מתחרים המיוסדים על "וקטור התשוקה": תחילה, כיוון התשוקה

42 וראו: אמנון רז-קרקוצקי, "בין גלות להיסטוריה: על המתח הבסיסי של ההיסטוריוגרפיה היהודית המודרנית בעקבות יוסף חיים ירושלמי", זהויות 1 (2011), עמ' 87–99; חנן חבר, "מפה של חול: מספרות עברית לספרות ישראלית", תיאוריה וביקורת 20 (אביב 2002), עמ' 165–190; חנן חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007; דן מירון, הרפיה לצורך נגיעה: לקראת חשיבה חדשה על ספרות היהודים, תל אביב: עם עובד, 2005; Dan Miron, "Modern Hebrew Literature: Zionist Perspectives and Israeli Realities", *Prooftexts* 4, 1 (January 1984), pp. 49–69; גיל אנידג'אר, "היסטוריה ספרותית והמודרניות העברית", מטעם: כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית 25 (2011), עמ' 122–141 (המאמר פורסם לראשונה בשנת 2003); Chana Kronfeld, "The Joint Literary Historiography of Hebrew and Yiddish", Joshua L. Miller and Anita Norich (eds.), *Languages of Modern Jewish Cultures: Comparative Perspectives*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2016, pp. 15–35; חנה קרונפלד, "לנשום דרך שני הנחיריים": לקראת היסטוריוגרפיה משותפת של הספרות העברית והיידית החדשה", יגאל שוורץ, לילך נתנאל, קלאודיה רוזנצווייג ורונה טאווינגר (עורכים), מחשבת הספר: מחקרים בספרות יהודיות מוגשים לאבידב ליפסקר, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2020, עמ' 145–160.

43 Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso, 2000

44 שוורץ, מה שרואים מכאן, הערה 4 לעיל, עמ' 12.

45 שוורץ, הידעת, הערה 4 לעיל.

מהגולה לארץ ישראל, מתוך מחשבה ואמונה שאפשר לאחות את הקרע בין "המקום הקטן" (בניסוחם של זלי גורביץ' וגדעון ארן, אותה הרגשה פשוטה של בית, רחוב, חברים, נוף ילדות, זיכרונות, הרגשה של ילידות, של מי שהמקום חלק ממנו והוא חלק מהמקום) לבין "המקום הגדול" ("הארץ", ההיסטוריה, האידיאולוגיה, הקולקטיב ותחושת שייכות ל"ארץ" כרעיון).⁴⁶ ולאחר מכן, עם קום המדינה, היפוך ב"וקטור התשוקה" – מארץ ישראל לאירופה ומחשבה ואמונה כי אין כל אפשרות איחוי שכזאת. כתוצאה מכך, גם מופר שיווי המשקל בין "האוטופיה של הגן" ו"האוטופיה של העיר" ובין "קהילה" ל"חברה", שעליו מבוסס הקיום היהודי-ישראלי במרחב הגאו-פוליטי מ-1948.⁴⁷ בהתאמה, הראה כי עלילות-העל המקראיות שכותבים היוצרים על מנת לממש את תפיסת העולם שלהם משתנות, והמסגרת המקראית של סיפור גן עדן הופכת מעלילת-על של גאולה לעלילת סף, המיוסדת על כפירה באפשרות של מימוש חזון אחרית הימים. כך למשל, בסיפורי המוקדמים של עוז מסתיימים סיפורי הלידה מחדש של עם ישראל בארץ ישראל "כמעט תמיד בהתרסקות קולוסלית, שמתרחשת, שוב, כמעט תמיד, בסיועם של הגיבורים, המייצגים את בני דורם של הסופרים; כלומר את 'הישראלים הראשונים'".⁴⁸

במייפוי הספרות העברית החדשה לחטיבות, תקופות, כוחות פועלים ורגעים מכריעים המנכיחים את בכורתה של הספרות העברית החדשה וייחודה – תפיסה שנכחה גם אצל מורו ורבו גרשון שקד, שטען כי "יש לסיפורת העברית גם התפתחות פנימית משלה, [...] יש להפרידה מאחיותיה ולטפל בתולדותיה בנפרד"⁴⁹ – המשיך שוורץ מסורת מודרניסטית, המנסחת תפיסה היסטורית לאומית ציונית שבבסיסה תודעת שבר כלפי העבר תוך חיפוש אחר ניסיונות איחוי והמשכיות. בה-בעת עמל על ניסוחה של גישה היסטוריוגרפית חדשה, שתאפשר לנטוש את ההיסטוריוגרפיה הקלאסית, הדיאכרונית, לטובת המשגה חדשה של אינטראקציות חברתיות-תרבותיות שנוצרו בפלחי זמן-מרחב נקודתיים במערכת הספרותית הרחבה.⁵⁰ תפיסה היסטוריוגרפית זאת, כפי שנראה בהמשך, הגיעה לשיא התגבשותה בניסוח מתודולוגי של "היסטוריוגרפיה דיאלוגית", שייחודה ביחסי גומלין ספרותיים בין שני דורות סמוכים של יוצרים, המנסחים אתרי מפגש ושיח, מחוות בין-דוריות וטקסים של העברת סמכויות אחראית, כחלק ממערכת קומפוזיציונית תקשורתית רחבה, המכירה בנחיצות המשך קיומה של הספרות כחלק מקהילה תרבותית מתהווה.

46 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4 (1991), עמ' 9-44.

47 שוורץ, הידעת, הערה 4 לעיל, עמ' 16-19, 370.

48 שם, עמ' 20.

49 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כךך א: בגולה, ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 13. וראו גם, אנידג'אר, הערה 42 לעיל, עמ' 127.

50 ראשיתה של תפיסה היסטוריוגרפית זו במאמר שיוחד לבחינת אירוע לידתה של הספרות העברית החדשה במתודולוגיה "סינכרונית". וראו, יגאל שוורץ ונירית קורמן, "סל תרבות – איך ומתי נולדה הסיפורת העברית החדשה? פרק בהיסטוריוגרפיה סינכרונית", יגאל שוורץ, לילך נתנאל, קלאודיה רוזנצווייג ורונה טאווינגר (עורכים), מחשבת הספר: מחקרים בספרות יהודית מוגשים לאבידב ליפסקר, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2020, עמ' 161-182.

למעשה, כבר ב־1995 כתב שוורץ:

הנרטיב הציוני-מודרניסטי בנוסחו השליט החל מאבד גובה. תהליך זה, שסימניו הראשונים התגלעו כבר במחצית השנייה של שנות השבעים והוא מגיע לשיאו בימים אלה ממש, מתבטא בשתי מגמות משלימות: האחת היא "היערכות מחדש" של דְּכָרֵינוּ המרכזיים של דור המדינה ביחס לנרטיב הציוני-מודרניסטי; השנייה היא התחזקות מעמדם של הנרטיבים האחרים, שעמדו זמן רב בצלו של הנרטיב השליט, והתגבשות של נרטיבים ישנים.⁵¹

ביטוי לכך אפשר לראות לקראת סוף המאה העשרים ותחילת המאה העשרים ואחת, כשההידלדלות ההולכת ונמשכת במדרג ההיררכי-הגמוני והשחיקה בהון הסימבולי הובילו למגמה רחבה, שהתפרסה על אגפים מרכזיים של הספרות העברית, וכללה סופרים וסופרות, חוקרות וחוקרי ספרות, ילידי הארץ וילידי חוץ לארץ, שפינו מקום לזיכרונות עומק ושילבו בין הפרטי לקולקטיבי, תוך חריגה מהנרטיב הצברו-צנטרי של שלילת הגולה וערעור עליו. בהם ניתן לציין את גרשון שקד בספריו אין מקום אחר ומהגרים, יורם קניוק בפוסט מורטם, חנה הרציג בתמונות מחפשות כותרת, נורית גרץ עם דבורה גרץ באל מה שנמוג; חיים באר בחבלים, נורית זרחי במשחקי בדידות, אבנר הולצמן בתמונה לנגד עיני ועמוס עוז בסיפור על אהבה וחושך.⁵² כל אחד מהסופרים הללו בנה ארכיון שבמרכזו ניסיון לאחות את קואורדינטות הזמן הפרטי ובה־בעת לספק נרטיבים חלופיים לתרבות טראומטית, שמנגנוני הכוח התרבותיים, החברתיים והלאומיים שלה השתיקו והשכיחו את מי שניסה בעבר לספר את סיפורו.⁵³ בהתאמה, מן הספרים הופשטו ההרואיות ושיח הגבורה שאפיינו את הנרטיב האשכנזי הציוני הדומיננטי, והחל תהליך של אימוץ עמדות שוליים.⁵⁴ לטענת שוורץ, סיפור על אהבה וחושך לעוז סימן באופן המובהק ביותר את החיפוש אחר זהות קולקטיבית ואישית שנותרה מול שוקת שבורה עם התפרקות הנרטיב הציוני. שוורץ, שהתחקה ב־2005 אחר מכתבים שנשלחו לעמוס עוז עם צאת סיפור על אהבה וחושך, הראה כי ספרו של עוז הפך ל"ספר פולחן" ויצר

51 יגאל שוורץ, "הסיפורת העברית: העידן שאחרי", אפס שתיים 3 (חורף 1995), עמ' 9.

52 גרשון שקד, אין מקום אחר: על ספרות וחברה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988; גרשון שקד, מהגרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001; יורם קניוק, פוסט מורטם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992; חנה הרציג, תמונות מחפשות כותרת, תל אביב: עם עובד, 1997; נורית גרץ עם דבורה גרץ, אל מה שנמוג, תל אביב: עם עובד, 1997; חיים באר, חבלים, תל אביב: עם עובד, 1998; נורית זרחי, משחקי בדידות, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1999; אבנר הולצמן, תמונה לנגד עיני, תל אביב: עם עובד, 2001; עוז, הערה 38 לעיל.

53 וראו גם, מייטל נדלר, "מרחב ואתיקה ברומן הישראלי 2000–2010", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2020; וכן: Mei-Tal Nadler, "To Grant a Second Chance to Something Which Could Never Have Had One: Amos Oz and the Otherness of the Tribe's Wizard", *Journal of Modern Jewish Studies* [forthcoming, 2023]

54 ראו גם, דן בראון, על האחרים בתוכנו: תמורות בזהות הישראלית מנקודת ראות פסיכולוגית-חברתית, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון, 1999.

קהילת קוראים חזקה שתרה אחר מקורות הזדהות בתקופה שבה הנרטיב הציוני, בעיקר באגף הסוציאליסטי-אשכנזי שלו, נחבל, נסדק, ו"איבד גובה".
 ב-2014, לאחר שתמך וקידם, כעורך ספרות בכיר, קולות שוליים שהרחיבו את מגמת הפירוק הצברו-צנטרי, ולאחר שחקר כהיסטוריוגרף את השינויים החברתיים בשדה הספרות והתרבות, ורק לאחר שהצליח "לסנכרן" מושגית בין "האופציה האפלפלדית" וה"אופציה העוזית" – הצטרף שוורץ למגמה זאת עם ספרו מקהלה הונגרית, ולקח חלק במה שהוא עצמו כינה "רומנים של תקופה": רומנים המשקפים "את הדור או את התקופה כפי שהם נתפסים בעיני בני הזמן; באמצעות ייצוגים אופייניים לנרטיב/מטא-נרטיב הדורי/התקופתי".⁵⁵

ד. לפצח את הגיון המערבולת, את שיפועיהם של פיתולים סודיים: תבנית המחקר, תבנית החיים

ביחסיגומלין של אדם עם אדם, נחשף גם "האדם שבאדם" [...] כאן האדם לא רק מגלה את עצמו כלפי חוץ. אלא לראשונה הופך להיות אשר הוא-באמת, ונטעים שוב – לא רק לגבי הזולת, אלא גם לגבי עצמו. להיות – פירושו לבוא במגעובמשא דיאלוגי. [...] קול אחד אינו מסיים דבר, ואינו סותר דבר. שני קולות הם מינימום החיים, מינימום הקיום.

מיכאיל באחטיין⁵⁶

יגאל שוורץ נולד ברמת גן ב-1954, לקטרינה ובלה (בן-ציון), ניצולי שואה ילידי הונגריה. בילדותו התגורר עם הוריו ועם אחותו נעמי, ילידת 1948, בבית ששכן בלב פרדס גדול (פרדס גוט) בין רמת גן לכפר אז"ר. למד בבית הספר "ארנון" שברמת גן, ולאחר מכן בפנימייה הצבאית שעל יד גימנסיה הרצליה ובתיכון בליך ברמת גן. מקהלה הונגרית הוא ספרו האישי ביותר, אוטוביוגרפיה שבה חזר לבית ילדותו, תוך שהוא משכתב את סיפורה של רות אלמוג "גמדים על הפיז'מה", המבוסס על זיכרונותיו, כפי שהלה סיפר לה באמצע שנות השמונים של המאה העשרים. סיפורה של אלמוג כונס בספר תיקון אמנותי, בעריכתו של שוורץ, וזכה לקריאות עומק.⁵⁷ מקץ כעשרים וחמש שנים חזר שוורץ ושחרר את גיבורי הסיפור – ואת עצמו – מכבלי הבדיון, תוך שהוא בונה דיאלוג

55 שוורץ, נַגְשׁ הַכֶּסֶף, הערה 4 לעיל, עמ' 31.

56 מיכאיל באחטיין, סוגיות הפואטיקה של דוסטויבסקי, מרוסית: מרים בוסגנג, תל אביב: ספרית פועלים, תשל"ח, עמ' 253-254.

57 שוורץ, מקהלה הונגרית, הערה 5 לעיל; רות אלמוג, "גמדים על הפיז'מה", תיקון אמנותי, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 1993, עמ' 21-48. לקריאות שנעשו ב"גמדים על הפיז'מה" ראו, למשל: חנן חבר, "החיים הם גיהנום", הארץ (2/6/1993); נורית גרץ, "מתחת לפני השטח: על הסיפור שמתחת לסיפורה של רות אלמוג 'גמדים על הפיז'מה'", יהודית בר-אל, יגאל שוורץ ותמר הס (עורכים), בין ספרות לחברה – עיונים בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 2001.

פרשני אינטנסיבי עם סיפורה של אלמוג, מתעמת עימו, מפרק אותו, מנתח וכותב מחדש על הבית, הפרדס, והדמויות המרכזיות בו – אימו, אביו, אחותו והוא, בצעירותו. בריאיון לקובי מידן בתוכנית "חוצה ישראל" תיאר שוורץ את הסיבות לכתיבת הספר:

לגבי השאלה למה כתבתי את הספר [...] לא הייתי יכול שלא לכתוב אותו, כי אחרת הייתי הולך לאיבוד. למה הייתי הולך לאיבוד? זה נורא פשוט משום שהניתוק שלי מהביוגרפיה המוקדמת שלי הוא כל כך גדול, שהיה מצב כזה שהיה סכנה כמו שאברמלה הפנר ז"ל אמר לי פעם, שעפפון לא יוכל להמשיך לעוף למעלה כי אין משהו שיחזיק אותו למטה, אין מי שיחזיק את החוט למטה [...] הייתי מוכרח להביא אותו. כנראה הרגשתי מספיק חזק עם ההווה כדי שאוכל לאחוז בעבר.⁵⁸

דימוי העפיפון השתרש, ועם מותו של אהרן אפלפלד – הסופר הקרוב ביותר לשוורץ – חזר אותו הדימוי: "כשהגיע לארץ אמרו לאפלפלד: אל תדבר על הבית. הוא הרגיש שזה מסכן את חייו, שהוא כמו עפיפון, כשאף אחד לא אחוז בחוט למטה [...] למרות הכל הוא סירב להיכנע למהלך הזה".⁵⁹ החשש מחוסר היכולת לנסוק, או לחלופין, הפחד מאיבוד אוריינטציה בשל הדחיקת ההיסטוריה הפרטית הטראומטית, על כלל אגפיה הרגשיים, הזהותיים והתרבותיים, והדחף לספר, מאירה את היאלוג האינטימי של שוורץ עם אפלפלד (דיאלוג ששוורץ עצמו, כאמור, עסק בו רבות), כ"אתר מפגש" בין-דורי, שבו מורחבים גבולות השיח של הקהילה התרבותית, ונפתחת אפשרות להמשיך ולעבד – מנקודת מבט של הדור השני – את הזמן ההיסטורי. תנועה זו מאפשרת לחזור ולסמן את צמיחתו והתפתחותו הספרותית-תרבותית של הנרטיב השבטי היהודי-ישראלי – שהתעצב בדומיננטיות מואצת בעשרים השנים האחרונות גם בקרב בני הדור השני – כמטא-נרטיב תקופתי, שאפשר את גיבושן של זהויות ישראליות חדשות בצד הנרטיב הצברו-צנטרי. כהיסטוריוגרף, שוורץ היטיב למקם את ספרו בתוך תנועה רחבה זאת: "זה לא רק הסיפור הפרטי שלי, אלא סיפור של דור שהיו לו הורים מטורפים, ניצולי שואה, הכבשים השחורות במשפחות שלהם שבאו לארץ וניסו להיות נורמליים".⁶⁰ השתתפותו ב־2017 בסרט הדוקומנטרי 'ילדי הצללים'⁶¹ – ובו בני הדור השני לשואה שָבו ועיבדו את ההתעללות והאלימות הפיזית והנפשית שחוו מהוריהם ניצולי השואה, ודיברו בגילוי לב על הפחד מפני העברת האלימות לבני ובנות הדור השלישי – חיזקה גם היא את המגמה החברתית והתרבותית ששוורץ נטל בה חלק עם כתיבת מקהלה הונגרית. תהליכי העיבוד הללו, בעשור הראשון והשני לשנות האלפיים, המשיכו את קולותיהם של בני ובנות הדור

58 רוני אברהמי (במאית), "חוצה ישראל עם קובי מידן" [ריאיון עם יגאל שוורץ], אסתי רימון ימיני (עורכת ומפיקה), הטלוויזיה החינוכית הישראלית, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=oLEZQnKcc3w>. ההדגשות שלי, מ"נ.

59 שוורץ, הערה 39 לעיל. ההדגשה שלי, מ"נ.

60 ליבנה, הערה 36 לעיל.

61 נועה אהרוני (במאית ותסריטאית), 'ילדי הצללים' [סרט תיעודי], יורם עברי ודיויד נוי (מפיקים), הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה וערוץ 8, 2017.

השני, שהחלו להישמע כבר בסוף שנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת, דרך פוזיציות חדשות של עדות, עיבוד טראומה וחיפוש אחר שפה לזיכרון העבר.⁶² במקהלה הונגרית שורץ יצר תנועה בכל ממד אפשרי: בניסיון להשאיר את העפיפון ברחיפתו הוא "תפס את החוט" וצלל אל הטרומה, פירק את האסטרטגיות הסיפוריות של אלמוג, וכתב טקסט פוליפוני שמורכב מניתוח ספרותי פרשני המעמת בין בדיון למציאות, כפי שנחרטה בזיכרונו, וממקהלת קולות היוצרת משחק בין נקודות מבט, מבעים, עמדות אידאולוגיות ואינטרטקסטואליות מספרות העולם ואגדות ילדים, הארוגים רובם ככולם במערכת לשונית מורכבת: רב-לשוניות כשפה אחרת לייצוג הטרומה. זוהי, בניסוחו של שורץ:

הגרסה שלי לגרסה של אלמוג לסיפור שלי, ובתוכה שיבצתי גם רסיסים מ"גרסאותיהם" של אבי, אמי ואחותי, שאמנם נמצאים משכבר בעולם אחר, שלשוכנים בו שמורה זכות השתיקה, אך, כפי שתראו, אייפה איישהם, הם "מוותרים" על הזכות הזאת ומתפרצים לסיפור דרך קולו של המספר, קולי, ולא תמיד, אומר מיד, לשביעות רצוני.⁶³

בטכניקת סיפור זו כל דמות וסיפור מאופיינים בטיפוגרפיה שונה: שבעה גופנים, כמשלב הקולות המוצבים זה לצד זה, וזה מול זה, נוגסים והודפים זה את זה, כ"ביצוע" בוזמני ורב-קולי של גרסאות שונות לאותה מנגינה טרגית. ואולם, הדיאלוג אינו מבנה הרומן בלבד, כי אם מטרה בפני עצמה: עצם הפעולה, תנועה של הנגדה, כורח ואילוץ להשיב זו לזו – כמו גם למספר עצמו, לתקנו ולהעמידו במקום – תוך החלפת קריאות או הוקעות בדברים, או בניסוחו של בכטין, עד ש"מתפתח הדיבר הפנימי [...] כדרמה פילוסופית בה הנפשות הפועלות הן נקודות-ראות ביחס לקיום העולם המגולמות ומוגשמות בחיים [...] במגע-גומלין מיוחד-במינו, שהוא בלתי אפשרי בדיאלוג ריאלי".⁶⁴ הקומפוזיציה שעיצב שורץ אפשרה אפוא לעבד את הטרומה הבין-דורית כמשא ומתן משפחתי, שגיבוריו מגיחים אל הטקסט בקולות בלתי מתמזגים, כמעין שיחה מתמשכת המאירה בעת ובעונה אחת את היחסים המתוחים בין בדיון, פרשנות ומציאות.

ואולם, באופני העיצוב של מקהלה הונגרית בולטים גם שני היבטים אחרים: האחד, הדמיון הרב בין אופני הבנייה של מקהלה הונגרית לספרו המאוחר יותר למה לחתול יש מגפיים? החוזר אל מעשיית החיות של שארל פרו מ-1697, ומתוך המעוף הפרשני של האגדה חושף דווקא את משיכתו הגדולה והאינטימית של שורץ למעשיות מיתיות עממיות, שהופיעו בצורות אחרות במקהלה הונגרית בציטוטים מסיפורי האחים גרים, תיאורי אבירים, ממלכות הערפל והאגדות, ששימשו כמעין מסדים לתיאור העולם הרגשי

62 להרחבה ראו: איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, תל אביב: עם עובד, 2003; טלילה קוש-זוהר, אתיקה של זיכרון: קולה של מנמוזינה וסיפורת הדור השני לשואה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009.

63 שורץ, מקהלה הונגרית, הערה 5 לעיל, עמ' 9-10. בספר מקהלה הונגרית מוקדש גופן נפרד לכל דמות; אפיון זה נשמר בכל הציטוטים שלהלן מן הספר.

64 באחטין, הערה 56 לעיל, עמ' 241. ההדגשה שלי, מ"נ.

והתודעתי שבתוכו גדל והתעצב. והיבט שני, החשוב לא פחות, מצוי בעצם המשגה של "החלפת מקל במרצוי שליחים" כדיאלוג בין־דורי – המשגה שתקרום עור וגידים בספרו מגש הכסף ומצויה כבר במקהלה הונגרית, כניתוח פרשני לביוגרפיה האישית, תוך ניתוח סיפורה של אלמוג.

העיקרון המארגן של למה לחתול יש מגפיים? בנוי על הצגת סיפור המעשייה בתחילת הספר, ולאחר מכן עיון מדוקדק בכל תג ותג בו. מהלך פרשני זה דומה בבסיסו למקהלה הונגרית. אך הקרבה עמוקה מכך, כפי ששוורץ עצמו מעיד:

למה דווקא "החתול במגפיים"? למה זו המעשייה שנתקעה לי בראש? [...] בשלב כלשהו הגעתי למסקנה שבסיס הכוח המגנטי שיש למעשייה הזאת עלי הוא היכולת הפרוטאית של החתול; כלומר, היכולת שלו, כמו פרוטאוס, לשנות צורה, לשחק כל תפקיד, להתחפש, להעמיד פנים, לעטות מסכה [...]. או אז קשרתי את יחס המשיכה החרדה שלי למעשייה הזאת ליראה שהייתה לי, כמו לילדים אחרים שגדלו במשפחות אלימות – יראה שהתמסרתי לה ברומן האוטוביוגרפי שלי מקהלה הונגרית (2014) – משינויים פתאומיים, לא צפויים, בהתנהגות ההורים. רגע מחבקים, רגע מכים. רגע מטפחים, רגע נעלמים או עוטים פנים זרות. ולך תדע מתי אתה צופה בפנים האמיתיות ומתי אתה צופה במסכה.

ההסבר הפסיכולוגי הזה נשמע לי ראוי, אבל הוא לא סיפק אותי. חשתי שהמעשייה הזאת נוגעת בשורשי חרדה אנושית גרעינית ואוניברסלית יותר. חרדה שאפשר לכנותה: היראה מ"אובדן הפנים" או היראה מ"אובדן העצמי" או היראה מ"אובדן האותנטי", שממנה/מהן יונקת המסכה את כוחה הארכיטיפי.

הצד ההופכי של החרדה והיראה האלו הוא העוצמה האימתנית המוענקת למי שיכול לעורר אותן ולשלוט בהן מכוח היותו נציג נבחר של היכולת הפרוטאית.⁶⁵

לטענת חיים וייס, דווקא משום שהספר אינו שייך, לכאורה, לכתיבתו האקדמית או הביוגרפית של שוורץ, הוא מאפשר אשנב הצצה למנגנוני העומק המניעים את כתיבתו: החרדה מפני אובדנם של דברים. לדידו, הכתיבה המחקרית הענפה, הכתיבה האישית והמפעלים הספרותיים והתרבותיים הרבים של שוורץ מונעים מחרדה אטלסית באופייה מפני אובדן פניה של הספרות העברית, ומתוך כך – תחושת אחריות לשימורה. חנה סוקר־שוורץ האירה היבט זה כשהפנתה את הזרקור לצד ה"הופכי" של החרדה – קרי: העוצמה האימתנית הפרוטאית המצויה בלב כתיבתו המקסימליסטית של שוורץ.⁶⁶ ואכן, קריאה קשובה בספר זה מאפשרת ללמוד על גישתו של שוורץ לפרשנות הטקסט הספרותי: שוורץ נע מקריאה צמודה בעלת אופי סטרוקטורליסטי מובהק לגמישות מחשבתית ומחקרית המחברת בין פסיכואנליזה, פנומנולוגיה, סוציולוגיה ופסיכולוגיה,

65 שוורץ, למה לחתול, הערה 5 לעיל, עמ' 9–11.

66 מתוך דברים שנשאו וייס וסוקר־שוורץ בהשקה לספריו של שוורץ מגש הכסף, מכאן ומכאן ולמה לחתול יש מגפיים? בבית הסופרים, באר שבע, 22/12/2021.

ביכולת פרוטאית מעוררת השתאות. בתשוקתו להצבת מסדים פרשניים מקסימליסטיים ולסרטוט מפות עומק ורוחב ספרותיות, מתחדדת אפוא תבנית העומק של חוקר ואדם המבקש להתקרב אל "קיר המוות", ובכך "לפצח את הגיון המערבולת [...] ואז להתמסר אליו, ללמוד עד דק את שיפועיהם של פיתוליו הסודיים, ובהם לגלות את אותו סדק חבוי, שאל בין שפתיו הצרות, שנפתחות ונסגרות במהירות עצומה, עליו להתכוונן, במהירות-על, תוך כדי סטיית תער מזערית. ואחר כך להיחלץ משם בשלום".⁶⁷ מתבנית המחקר אל תבנית החיים, וחוזר חלילה.

באשר לנרטיב "מרוץ השליחים": הדיאלוג הבין-דורי המסועף, המאפשר לקיים מערכות יחסים הדדיות בין שחקנים במערכת ובכך לחמוק מהגיון המערכת הספרותית החסלנית-אדיפאלית, מצוי בלב ספרו המחקרי של שוורץ פֶּנְגְּשׁ הַפֶּסֶף, כמושג מרכזי המבטא שינוי עמדות בתפיסתו ההיסטוריוגרפית. ואולם, נרטיב זה מופיע בזעיר אנפין כבר במקהלה הונגרית, כטכניקה המאפשרת את שרידותו של הילד במערכת משפחתית "חסלנית". כך, חוזר שוורץ ומנתח את סיפורה של אלמוג:

ליד הקבר הושיט איזידור לגיורא סידור ואמר לו: "תגיד קדיש. מי יודע. אולי הוא האבא שלך". [...] רובן אמר: "השתגעתי?" ולוצי ניגשה אליו וסטרה לו על לחיו. [...] אבל גיורא צחק ולקח את הסידור ואמר קדיש. [...] מתקיים פה טקס של החלפת מקל במרוץ שליחים — שדוגמתו כבר ראינו בין לוצי וחזקל וגם בין לוצי ומגדה, ששבים ומחליפים זה את זה במשימות הסיפוריות שלהם. כאן זוהי החלפת מקל מכרעת, משום שהיא מסמלת את הרגע שבו גיורא עוטה על כתפיו את אדרת הצחוק, שאת סוד פעולתה הוא למד מחזקל, שבמובן הזה הוא באמת, כפי שאיזידור מציין, אביו. ובאדרת הצחוק הזאת של חזקל, אדרת ה-mockery, הוא עושה שימוש מסיבי עד סוף הסיפור, וכך הוא מציל את עצמו גם מהרעל שבו ספוגות אמירותיו של אביו, וגם, ובעיקר, מציפורניה הפתייניות-מניפולטיביות של אמו. [...] מכאן ועד סוף הסיפור, גיורא לא מפסיק לצחוק ולדבר שטויות, ולאחר נוסח משלו ל-mockery על סגנון הדיבור של לוצי. מה שחזקל הפליט, האילם-חירש עושה בתנועות, הוא הצבר, השולט בעברית, עושה במילים.⁶⁸

שוורץ מנתח אפוא את מערכות היחסים בין לוצי לחזקל, ולוצי ומגדה, ומתוך כך מאתר את הטקטיקה שגיורא נוקט: הוא משתחרר מהנרטיבים הרעילים שגדל לאורם ומגבש נוסח משלו, נוסח של mockery, שספג מהדיאלוג הבין-דורי השבור עם חזקל, שאומנם היה אילם-חירש אבל תפקד כאב חלופי לנער הצעיר, ולכן אפשר לו לגבש טקטיקות משלו להישרדות בעולם חסלני ("מה שחזקל הפליט, האילם-חירש עושה בתנועות, הוא הצבר, השולט בעברית, עושה במילים"). גיורא ש"מהתל" במערך הציפיות ממנו, בוחר אפוא באופן אוטונומי (שהרי זאת "תגובת הצחוק העצמאית הראשונה של גיורא בסיפור,

67 שוורץ, מקהלה הונגרית, הערה 5 לעיל, עמ' 274.

68 שם, עמ' 266-269. ההדגשות שלי, מ"נ.

המתרחשת דווקא על קברו הטרי של חזקל",⁶⁹ כפי שמדגיש לנו שוורץ) בנוסח החיקוי וההגחה הפרודי, המאפשר לו פעולה כפולה שתוצאתה אחת: לעטות מסכה. "סיפור הכיסוי" הטריקסטרי מציל אותו מן המניפולציות המשוכללות של אימו, ובה-בעת חושף את אופיים של "בני המשמרת הוותיקה", מחלץ אותו מהחסלניות המשפחתית ולימים גם מאפשר לו לעבד את אותו הצחוק, ה"מסתיר איזו טראומה, כמו פצע המצמיח שלפוחית הנדמית, לרגע, כבלון צבעוני".⁷⁰ הפוטנציאל המגולם אפוא בנרטיב של טקס החלפת השליחים מתעצב בצורתו הראשונית ביותר דווקא מן הבדיון הפרשני-האוטוביוגרפי, הדולק והטראומטי, הסולל לגיורא-שוורץ נתיב החומק מעימות ישיר קונפליקטואלי, ומספק מעין אזור צל, עיר מקלט. במונחים חשובים אלו, שנת 2014 אכן מסמנת תמורה במחשבתו של שוורץ, וייחודה במעבר ל"תקופה מאוחרת" מבחינה אוטוביוגרפית ומחקרית, תוך פירוק ובנייה חוזרים ונשנים של יסודות הזהות ומתודות המחקר.

ה. מרוץ שליחים כדיאלוג בין-דורי: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית

לי אין ספק שלמודל ה"מודרניסטי חסלני" יש אחיזה בחיים הספרותיים. ברם, אני כופר מכל וכול [...] בהנחה שזהו המודל ההסברי היחיד המתאים לתיאור השדה [...] ברור לי שלהיסטוריונים הדיאכרוניים שקדמו לי היה "כתם עיוור" בראייה שמנע מהם להבין נכונה את שלב המעבר בין משמרות ספרותיות. שכן, להבנתי, הדינמיקה המתקיימת ב"רגע המפגש-המעבר" בין סופרי משמרת אחת לבין סופרי המשמרת הבאה – ובעיקר [...] בין "הסופרים החזקים" של שתי המשמרות – מבוססת גם, לצד "המרד", ולדעתי בעיקר, על דיאלוג בין דורי עשיר, מסועף ופורה.

יגאל שוורץ⁷¹

ב-2020 פרסם שוורץ את ספרו מַנְשׁ הַבְּטָף, ובו קרא תיגר על קריאותיו הספרותיות לאורך השנים והציג קריאה חדשה בסיפורת הישראלית. שוורץ ביקש לחמוק מהשיח המודרניסטי-אדיפלי-חסלני, ולאתר את "רגע העברת המקל במרוץ שליחים" – רגע שבו, לטענתו, הסופרים ה"חזקים" בני הדור הוותיק מציגים לראווה את נכסיהם הסימבוליים המרכזיים, תוך שהם משחיתים אותם, ומציגים נכסים חלופיים במקומם, שאותם הם מציגים ל"סופרים החזקים" מהדור הבא. העברת המקל ששוורץ תיאר הפנתה זרקור לטקס המעבר, שבו המשתתפים מקבלים על עצמם את העול בפעולה טקסטואלית המגדירה אותם כסופרים "חזקים", תוך שהם נוקטים מחוות של גילוי ענווה והכרת ערך ביחס לקודמיהם בשושלת. גישה זאת, הקרובה ברוחה לגישתו האקולוגית-ספרותית של

69 שם, עמ' 267.

70 שם, עמ' 272.

71 שוורץ, מַנְשׁ הַבְּטָף, הערה 4 לעיל, עמ' 12.

אבידב ליפסקר, החלה להתהוות בכתביבתו המחקרית והאישית של שוורץ ב-2014, ומצאה את ביטויה כחיפוש אחר דיאלוג בין-דורי בין הדור האחרון של הספרות הארץ-ישראלית ("דור הפלמ"ח") ובין הדור הראשון של הספרות הישראלית ("דור המדינה"). בדומה לליפסקר, שוורץ תר אחר יחסים בין האומנים ובין מכלול הסוכנים המעורבים בייצור יצירה וערכה החברתי של יצירה, ואולם בעוד האקולוגיה של ליפסקר מתמקדת באופן בו המערכת פועלת ברגע נתון, ללא ציר פוליטי-חברתי מחייב בהכרח וללא הייררכיות של כוח, שוורץ חותר לסימון רגעים דיאלוגיים, בעלי אופק לאומי שיוכלו לתרום לסימון רגע הולדתה של הסיפורת הישראלית החדשה. כך, אם כן, לטענת שוורץ, אף שאפשר להציג קריאה אדיפליט-חסלנית בין דורות ניציים, יש להקשיב דווקא ל"חוליות סמוכות" המונחות באותה שושלת תרבותית. בכך שוורץ מחליף את נקודת המבט המחקרית האדיפליט החד-כיוונית, תוך שהוא מחפש אחר "אתרי מפגש" ו"אזורי מגע" של תקשורת בין-דורית, על שני כיווניה. זהו שינוי מחשבתי עמוק על עצם ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית:

האם באמת וקטור התשוקה המודרניסטי-חסלני בכל גרסאותיו — "רצח האב", "עקדת הבן", "סירוס הבת", "הדרת האחר", "עיקור הקולוניזטור" וכו' — הוא הכוח המניע היחיד של הפעולות והרעיונות בהיסטוריה של התרבות? האם אל נכון הקשרים בין אבות ובנים, אבות ובנות, שחורים ולבנים, נציגי המרכז והפריפריה — האם כל אלה מתקיימים רק דרך מנגנונים קונפליקטואליים? האם אין בכל זירות השיח הספרותיות לתקופותיהן ולמקומותיהן השונים צירי תקשורת כלשהם בין המשתתפים בעלי תוויות זהות שונות? אתרי מפגש, "ערי מקלט" ו"אזורי צל" סמיוטיים? כללי עשה ואל תעשה? מחוות הדדיות? מנגנונים/טקסים המנטרלים, מרככים או לפחות משהים קונפליקטים? או לפחות מגעים הנוצרים בין נציגי שתי הקבוצות דרך צד שלישי?⁷²

שוורץ ממיר את המתודה המחקרית שעליה נשען בארבעים שנות כתיבה היסטוריוגרפית — מתודה שהשתרשה כאקסיומה בחקר הספרות במאה השנים האחרונות, ומאמץ מתודה אתית של "היסטוריוגרפיה דיאלוגית". לטענת שמעון אדף, מהלך זה מאפשר לקרוא את ספרות התקופה מתוך "קריאה אתית":

קריאה אתית [...] זה פשוט להתמודד עם הטקסטים שהוא קורא וגם עם קריאות קודמות שלו. זאת אומרת במובן הזה שהוא חוקר שלא נח על השמרים, ואני חושב שהוא עובד כמו סופר. לסופרים יש מאין תמיד איזו נטייה לחזור לאותם רגעים מכוננים בחיים שלהם ולבחון אותם מזוויות אחרות ולספר את הסיפור הזה עוד פעם, ככה שיתגלה עוד פן

ועוד פן. אני חושב שמה שייגאל עושה בספר הזה, הוא חוזר חזרה לקריאות קודמות שלו ומנסה לבדוק באיזה אופן הן עדיין תקפות למציאות של היום.⁷³

שוורץ חוזר אפוא אל "מגש הַכֶּסֶף" האלתרמני וקורא אותו כמרחב של דיאלוג, אתר של שיחה, שבו השיר כמכלול אינו מציב את תמונת הנער והנערה כ"מיתוס" הישראלי, אלא מדגיש דווקא את אקט הפְּרָדה מהם, ובכך מאפשר לדורות סמוכים של יוצרים ליצור "אזורי מגע". מהלך דומה ניכר גם אצל משה שמיר וס' יזהר, ביחס לעמוס עוז וא"ב יהושע. כחלק מרכזי מדיון זה חוזר שוורץ אל המבנים שהמשיג בספרו הראשון על ראובני: "רומן של תקופה", "רומן על תקופה" ו"רומן מטא-תקופתי". בכלים אלו, הוא מנתח את "טקס מגש-הכסף", כטקס שבו הלפיד הספרותי עובר באורח סמלי ממשמרת אחת למשמרת הבאה, תוך שהוא קורא לאחור "כנגד כיוון הפרווה", במהלך מתודולוגי היסטוריוגרפי פוסט-מודרני מובהק.

פיתוח של קו מחשבה זה מסתמן גם בגישתו המחקרית של שוורץ לתלמידיו. בשנים האחרונות, שוורץ יוצר 'אזורי מפגש' דיאלוגיים נדירים של 'העברת מקל במרוץ השליחים המחקרי'. כך למשל, בספריו מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו (2017) ומעת לעת: היסטוריה, ביוגרפיה, ספרות (2017) מתממש 'מרחב אתי' של הכנסת אורחים מחקרית דרך שיתופי פעולה עם חוקרים צעירים, ודיאלוגיים מחקריים, המאפשרים תנועה גמישה בין דורות של חוקרים.

* * *

אם נחזור לקפקא, שעיימו נפתח מאמר זה, הרי שאצל קפקא המסע בהכרח לא יגיע לנקודת הסיום: אי אפשר להגיע לכפר הסמוך גם במהלך חיים שלמים. אך במקום להגיע לחתימה, סיגור וסוף – המשעממים למדי, יש לציין – מוטב אולי להביט בדרך עצמה, ברוכב, בפירוקים ובהתפצלויות. כך, אם הדרך למחוז חפץ הופכת לתנועה עצמה בזמן ובמרחב, ובתהליך השינוי המתמיד, המתפצל, המשתכלל והמתגבש-מחדש שלה, מְגַלֶּה את היוצא למסעותיו ואת המערכת האקלימית שבדרך – את הפרדוקסים והסתירות, תנועת-האפשר, בְּרָקו של הרגע ושרשרת מסירת הדורות – הרי שמאמר זה ניסה להראות כי קריאה במחקרו של שוורץ מראה כי שוורץ הגיע כבר פעמים רבות למחוז חפץ, בדיוק כפי שלא הגיע מעולם, משום שהדרך התפרקה שוב ושוב, כפי ששוורץ החוקר והאדם חזר שוב ושוב על עקבותיו, ומשם בריבוא דרכים והיפוכים, המשיך הלאה –

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

73 שמעון אדף, דברים שאמר בסרטון בהפקת קדימה בית הוצאה, "מגש הכסף מאת פרופ' יגאל שוורץ – השקה" [וידאו], 3/4/2020, <https://www.facebook.com/kadimapublisher/videos/>, 205676157390168/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-UNK-IO5_GK0T-GK1C&mibextid=2Rb1fB

ממה באמת עשוי הירח? מיתולוגיה, רטוריקה ואתיקה במפעלו של יגאל שוורץ (שבעה פרקים)*

איתי מרינברג-מיליקובסקי

Tricksters make this world
Lewis Hyde

א. איתותים ראשוניים

הולצמן הוא חוקר קפדן וזהיר; לעיתים, כמו במקרה הזה, אולי אפילו זהיר מידי. אבל, ובה בעת, הוא תמיד נשאר נאמן לאינטואיציות שלו. ולענייננו: אמנם המסקנה ההיסטוריוגרפית שהולצמן מגיע אליה אינה סוטה ממה שלימדו אותנו לחשוב באולפנות הספרות הישראלית בחמישים השנים האחרונות, אבל הביטויים המסייגים, "כמדומה" ו"בין היתר", המצמצמים את תוקפו של המשפט המסכם, כמו גם משפטי הספק שקדמו להם, וגם ובעיקר משפט המפתח מבחינתי: "למעשה, אפשר להציג אותו [את] דרך הרוח" [כפרודיה מדויקת על הרומן הוא הלך בשדות של משה שמיר (1947), מיצירות היסוד של 'דור בארץ']; ההתבטאויות האלה, כולן, מאותתות על אינטואיציה פרשנית מהפכנית שלא התממשה.¹

קוראיו ושומעי לקחו של יגאל שוורץ יזהו את המחבר העומד מאחורי פסקה זו בנקל, גם בלי חתימת שמו בסופה. המשפטים הארוכים, עתירי סימני הפיסוק וההפרדה; החיבה הגלויה לשימוש בנקודה-פסיק ובנקודותיים (וגם לשימוש ב"סתם" פסיקים); הקָשֶׁב הרגיש, בדרכה של הקריאה הקרובה, לתמרורי לשון רַמְזָנִים, מינוריים לכאורה, בטקסט המנותח; הפמיליאריות המוצהרת עם מושא הביקורת מכאן ועם הקורא מכאן; ההדגשה המובלטת, הנלווית תמיד לדבר-מה נוסף ("וגם ובעיקר"); הדיאלוג הנמרץ עם מוסכמות הביקורת, והערעור עליהן, הנמרץ לא פחות; התנועה המתמדת בין סקאטו קצבי ללגאטו מתמשך בתזמור הריתמי המעודן של הטיעון; המעברים החדים בין הכללות מטא-ביקורתיות הסוטות מן העיקר ("הולצמן הוא [...] לעיתים [...] תמיד [...]"), לבין

* תודה מעומק הלב שלוחה לחנה סוקר-שוורץ, מוריה דיין קודיש, יעל דקל, טפת הכהן-ביק ונעם קרון-בורוכוביץ על שהואילו לקרוא בעיון את המאמר ולהעיר הערות חשובות. מחקר זה נתמך בחלקו במענק מס' 1223 מטעם משרד המדע והטכנולוגיה.

1 יגאל שוורץ, מַגָּשׁ הַפֶּסֶף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020, עמ' 144-145.

התמקדויות מכוונות ("ולענייננו"); הנכחת הסובייקט הדובר ("מבחינתי"); ובמיוחד, כך נדמה, הרצון לאחוז כמה שיותר חבלים משני קצותיהם ("אבל, ובה בעת [...] אמנם [...] אבל [...] כמו גם [...]") – כל אלה סימני היכר מובהקים של הרטוריקה האופיינית לשוורץ, רטוריקה שהלכה, התגבשה ואף התעצמה בתהליך מדורג בארבעים שנות מפעלו הביקורתי והתאורטי.

דפוס סגנוני זה – גילוי שיטתי של עודפות מובהקת, במונחיה של חנה סוקר-שווגר,² "אקט פרפורמטיבי"³ מנייריסיטי לכאורה, העלול מחמת גודש הופעותיו להיראות לעיתים כאילו לא נערך ולא הוקצע בכוונה תחילה – הוא מכשיר משוכלל בידי האמונות של שוורץ. לא מקרה הוא שפסקה זו עצמה, כמו רבות אחרות העשויות בדוגמתה, מתמקדת במעין איתותים ל"אינטואיציה פרשנית מהפכנית שלא התממשה", הראויה, משום כך, להתממש עכשיו מחדש בלי לבטל לגמרי אינטואיציות פרשניות סטנדרטיות יותר, שכבודן במקומו מונח. לא מקרה הוא גם שפסקה זו ודומותיה מצטיינות במה שסוקר-שווגר כינתה "הגמשת המנעד", בתארה מודל ביקורתי אידיאלי, כזה המתאפיין ב"פרשנות שמתקרבת ומתרחקת חליפות ממושג מחקרה".⁴

דומה שאין מדובר בתחבולה לשונית גרידא, אלא בכזו החודרת אל השיתין של מפעלו הביקורתי והתאורטי; טכניקה המופעלת תדיר לא רק על אינטואיציות פרשניות מהפכניות של אחרים – שהתממשו או שלא התממשו – אלא לעיתים גם על אלו של הכותב עצמו, שאם לא די בכך "שאינו מקבל שום מוסכמה היסטוריוגרפית כמונת מאליה ונמשך מטבעו אל האיפכא מסתברא"⁵ – כפי שכתב עליו במקום אחר מושא הפסקה דלעיל, אבנר הולצמן – הרי הוא נוטה באופן עקבי לפרוס קשת של אפשרויות חלופיות הנתונות במתח דיאלקטי מתמיד. תכונה זו של כתיבתו, אטען להלן, עומדת ביסוד עבודתו, ויש בה כדי להסביר – לא רק במישור הצורני – מה עושה אותה בולטת ב"באנרגטיות שלה, בצבעוניות, בנכונות להסתכן, בקישורים המפתיעים בין תופעות שונות

2 ראו, חנה סוקר-שווגר, מחשבות מיותרות: עודפות בספרות העברית 1907–2017, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2022. אומנם סוקר-שווגר מדגישה בצדק כי אין לזהות בהכרח עודפות ספרותית ולשונית עם "כתיבה העולה על גדותיה" (עמ' 9), שכן גם מינימליזם ספרותי ולשוני יכול להיות עודף. אבל בפועל, וכפי שמעיד למשל הפרק המוקדש ליצירת חיים באר בספרה זה (עמ' 233–261), לעיתים העודפות ניכרת במיוחד ברגעים שבהם הכתיבה אכן עולה על גדותיה, ובכך מגלה טפח ומנסה להסתיר טפחיים.

3 שם, עמ' 71.

4 שם, עמ' 398. ואכן, כפי שאראה להלן, אם להמשיך במונחיו של ספר זה, אי אפשר שלא לקרוא את עבודתו של יגאל שוורץ כמחרוזת של היענויות לספרות העברית (עמ' 397).

5 אבנר הולצמן, עין בעין: על נעשרים חוקרי ספרות, ירושלים: כרמל, 2018, עמ' 315. הדברים לקוחים מתוך פרק מקיף המוקדש ליגאל שוורץ, הסוקר את עבודתו ומגיב לשניים מספריו (עמ' 302–321). כפי שפרק זה מעיד, וכפי שהמובאה בראש מאמרי מעידה אף היא, הדיאלוג שנוקם בין הולצמן ושוורץ מבוסס על חילופי טובין גלויים, כמעט טקסיים, של דימויים הדדיים: הולצמן כחוקר זהיר ("אודה ואתודה"), הוא כותב, "המזג המחקרי שלי הרבה יותר מתון ושקול וזהיר – ואינני מציין זאת דווקא לשבח", עמ' 315), ושוורץ כחוקר הרגיל "לטלטל שגרות מחשבה מוכרות" (עמ' 313).

ורחוקות לכאורה זו מזו⁶; מדוע היא נקראת "בדריכות מתמדת, במתח ובסקרנות"; וכיצד היא מעלה לפרקים בדעת כמה מקוראיה "מלים כמו: סוער, לוחט, מסעיר, מאתגר, מבריק, שנון, מפתיע, חדשני, מקורי, אמיץ, נועז, מושך, קורא תגר, שובר מוסכמות, רב תנופה, מלא עוצמה, הולך בגדולות, חתוך בקווים עזים"⁷.

אולם, ואת זאת יש לשוב ולהדגיש, טכניקה זו אינה רק כלי שרת – צורה שנבחרה כדי להביא לידי ביטוי תוכן בעל אופי זה או אחר – אלא, במובן כלשהו, כפי שלמדנו מפרדריק ג'יימסון, הדבר עצמו; צורה המובנת בעצמה כתוכן ומצביעה על הלא-מודע של הטקסט.⁸ במונחיה של דינה שטיין אפשר לומר שהיא "סמן סמיוטי" של יצירתו – כך קורה, מסבירה שטיין, כאשר "אותה צורה היא ז'נר שליט בחיבור מסוים" ולכן ראויה להיחשב ל"תופעה המצביעה על מגמות מרכזיות של החיבור כולו [...] עדות וביטוי לקודים הפרשניים והחוויתיים העומדים בבסיסו".⁹ הבחנה זו נכונה למכלול יצירתו, ובעיקר, כפי שאראה בהמשך, לעבודתו המאוחרת, שראשיתה באמצע העשור הראשון של המאה הנוכחית.

אך מה טיבה של בחירת שוורץ ברטוריקה דיאלקטית כל כך? מהם אותם "קודים פרשניים וחוויתיים העומדים בבסיסה? שאלה זו מחריפה בהתחשב במערכת היחסים המורכבת השוררת מאז העידן הקלאסי בין הרטוריקה – אומנות שתכליתה העיקרית היא לשכנע – לבין הדיאלקטיקה, שתכליתה העיקרית היא להגיע לאמת כלשהי. את המקרה שלפנינו, אראה להלן, יש לקרוא בדרכו של אריסטו, המצמצם את המתח בין השתיים.¹⁰ לשיטתו, כפי שמשביר גבריאל צורן, הרטוריקה יכולה להיחשב ל"דרך כלשהי להוציא את האמת לאור", בעיקר ב"אזור מחייתן של הסברות" – דהיינו, באותם מרחבים עמומים שבהם האמת עשויה להיות שונה ממה שנדמה במבט ראשון:

בניגוד לאפלטון ולסופיסטים כאחת, הסברות אצל אריסטו אינן סתירה לאמת ואינן תחליף לה, אלא הן אמת פוטנציאלית. אפשר לבדוק אותן, לקבוע את אמתותן או מופרכותן, ואפשר, בתנאים מסוימים, להפוך אותן לאמת כללית ותקפה.¹¹

6 שם, עמ' 315.

7 שם, עמ' 307.

8 סוקר-שווגר, הערה 2 לעיל, עמ' 292. הדוגמה שסוקר-שווגר מציגה בהערה 26 שם להבהרת הטיעון חשובה לענייננו, בציינה את הסברו של שוורץ למאפו כמהפכן שביטא את תפיסת עולמו באמצעות תבנית אסתטית בעלת אופי "מית-פגאני". וראו להלן.

9 דינה שטיין, מימרה מגיה מיתוס: פרקי דרבי אליעזר לאור מחקר הספרות העממית, ירושלים: מאגנס, תשס"ה, עמ' 26.

10 ראו ניתוחו של גבריאל צורן ליחסים בין השניים במבואו "לוגיקה, פוליטיקה ואסתטיקה במלאכת השכנוע", אריסטו, דשודיקה, מיוונית: גבריאל צורן, תל אביב: ספרית פועלים, 2002, בעיקר עמ' 19-20.

11 שם, עמ' 19-20.

עמדה זו נראית קולעת במיוחד לנידון דידן. שוורץ, החוקר הסמכותי הכותב, כפי שהולצמן מציין, מתוך תחושת שליחות וייעוד,¹² המשלב בעבודתו כולה אינטואיציות מבריקות – לא פעם שנויות במחלוקת – ורוחב מבט (או, אם לאמץ ביטוי שטבע באחד מראיונותיו: נפח מנוע וקילומטרז'),¹³ מייצר באמצעות הרטוריקה הדיאלקטית הזו מרחב דיסקורסיבי משחקי, קליידוסקופי, רב־ממדי ורב־קולי, בהותירו פתח להשתנות ולהתפתחות מתמדת; מרחב המשמש גם מעין מנגנון בלימה זהיר, המאפשר לנסח טיעונים המשתמעים ליותר מכיוון אחד ומותירים אופקים פרשניים גמישים. אך אם הרטוריקה הדיאלקטית של שוורץ מגלמת בעצמה תוכן, עלינו לשאול מהי **בדיוק** "האמת הפוטנציאלית" שהיא מציעה, ומה הופך אותה, בתנאים מסוימים, לאמת כללית ותקפה.

ב. החיט של היקום

ספר הילדים *מָפָה בְּאֶמֶת עֲשׂוֹי הַיָּרֵחַ*, יצירתם המשותפת של יגאל שוורץ ובתו זהר, עוקב אחר המתרחש בשיעור אחד בבית ספר לא ידוע, בכיתה שהדבר היחיד הנמסר בנוגע לה הוא שם המורה: רותי.¹⁴ העלילה המהירה והחיננית נפתחת כשהמורה שואלת את הילדים ממה הירח עשוי, ובמקום התשובות ה"נכונות", הילדים, הנושאים כולם שמות סימבוליים שקופים, מציעים בהתלהבות רבה תשובות נהדרות אחרות: סהר טוען שהירח הוא כדור גלדת וניל ענקי שנמס לאט־לאט בשמיים עד שבא "הַחֶלְבֵן שֶׁל שָׁבִיל הַחֶלֶב" ומניח במקומו כדור גלדה חדש; אור אומר שאור הירח בוקע מפנס "שֶׁל הַיְלָדָה שְׁיוֹשֶׁבֶת עַל קֶצֶה שֶׁל עֵנָן", שהולך ומתפוגג עם היחלשות סוללת הפנס עד להחלפתה בכל חודש; פזית מתארת את הירח כפיתה עיראקית גדולה ותפוחה, הנזללת לאיטה בידי הדובה הגדולה ולבסוף מוחלפת בפיתה חדשה, מעשה ידיו של "הַאֲוֶפָה הָרְאֲשִׁי שֶׁל מְאֲפֵיֶת הַשֶּׁמֶשׁ"; ושחר חושבת שהירח אינו אלא "חֲבִילַת בֶּד לָבָן עִם נֶצְנִיצִים", המשמשת גמד אחד בעבודות תפירה בשמיים, ומוחלפת בידי "הַחִיט שֶׁל הַיָּקוּם" בכל פעם שהיא נגמרת. לשמחת הילדים, המורה רותי משתפת עימם פעולה במשחק הדמיון: היא שואלת את פזית בסקרנות איך הפיתה הענקית מגיעה ממאפיית השמש למקום הנכון בשמיים ומחייכת לדברי שחר; וכשהיא מסדרת את חבילת הדפים שלה ורומזת שהחגיגה צריכה להסתיים, היא שואלת אם יש עוד מי שמעוניין לתאר את הירח שלו או שלה. לבסוף היא מכריזה "זה מספיק להיום", ומוסיפה: "וְעַכְשָׁיו, יְלָדִים, נִלְמַד מִמָּה בְּאֵמֶת עֲשׂוֹי הַיָּרֵחַ". אחד הילדים שדיברו קודם רוטן בתגובה למפנה הצפוי בשיעור, וילדה אחרת, זיו, מוציאה את המרצע מן השק, בקובעה ש"אֵת כָּל הַהֶסְבְּרִים הָאֵלֶּה אֶפְשָׁר לְקַרֵּא בְּאֵינְטֶרְנֵט".

12 הולצמן, הערה 5 לעיל, עמ' 312.

13 אלון דר, "יש משהו בנפש הישראלית שגורם לה להתנגד לנורמליות" [ריאיון עם יגאל שוורץ], הארץ (8/1/2008).

14 זהר ויגאל שוורץ, *מָפָה בְּאֶמֶת עֲשׂוֹי הַיָּרֵחַ*, יעל גובר (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010. המובאות בחלק זה של המאמר מובאות כולן מספר זה.

בעולמו הבדיוני של הסיפור זהו טיעון מנצח, מתברר: המורה שותקת רגע ומסכימה, ופונה לזהר הביישנית באותה שאלה שהעסיקה עד כה את הילדים. הירח של זהר, כך תשובתה מלמדת, עשוי מחלומות טובים שפיית החלומות מפזרת בעולם בכל יום. כשהללו אוזלים לגמרי, המכשפה הטובה, "זאת שְׁגָרָה עַל אַחַת מֵהַטְּבָעוֹת שֶׁל כּוֹכַב שְׁבֵתָאִי", רוקחת חלומות חדשים, טובים כמוֹבן, ומביאה אותם לאמצע השמיים. "זֶה מְקִסִים", אומרת המורה, והקורא הרגיש המעיין בסיפור לראשונה תוהה כיצד הוא יסתיים, שהרי הדפוס המחזורי האופייני כל כך לספרות הילדים כבר נשבר: החסם הוסר – כלומר המורה הוכנעה, ולעניין זה נידרש מייד – וזהר, בת דמותה הבדיונית המשוערת של שותפתו הצעירה של שוורץ בכתיבת הספר, כבר הופיעה על הבמה ונגאלה מביישנותה (ולא במקרה: באמצעות תשובה המצטיינת ברמת הפשטה גבוהה יותר מאלה שקדמו לה). הפתרון לתהייה מגיע במהירות: זיו קופצת שוב ממקומה ומבקשת מהמורה לספר ממה היא, המורה, חושבת שהירח עשוי. המורה אינה נרתעת מלתאר את הירח של דמיונה – כמוֹבן וכצפוי, גבינה צהובה עם חורים – ומציינת בלשון מגומגמת שזה מה שחשבה כשהייתה "קטנה"; וכשתלמידה בשם נגה צוחקת ומסמיקה ואומרת למורה שזה "נוֹרָא... נְדוּשׁ", היא מודה בכך במבוכה ומבטיחה לנסות "לְהַמְצִיא לָכֶם סְפּוֹר אַחַר, אָה... אוֹלֵי קֶצֶת פְּחוֹת נְדוּשׁ" – בהזכירה שסוף־סוף זו אינה האמת, אלא "סיפור" שיש "להמציא". הכול צוחקים, ובכפולת־העמודים האחרונה של הסיפור המורה אומרת בחיוך: "וּבְשִׁעוֹר הַבָּא, יִלְדִים, נִלְמַד גַּם מִמָּה בְּאֵמַת עֲשׂוּיָה הַשְּׂמֵשׁ".

נקל לשער כי מחברים רבים אחרים (לא כולם, כמוֹבן) היו חותמים את הסיפור אחרת: הדמיון היה מתפרץ אולי במידה שווה, אך לבסוף היה מוחלף בהסבר מדעי מועיל; כדאי, הרי – כך מקובל בז'אנר בימינו – שקוראי הספר וקוראותיו ישכילו באמת מן הקריאה; שמשוהו **משמעותי** יקרה בתהליך החניכה והצמיחה של הדמויות, משהו שיקרין על נמנעי הספר ויאלפם בינה. אך כפי שלמדנו משוורץ עצמו בניתוחו להביצה שהתחפשה לך פגיס, חניכה בסיפורי ילדים היא עניין מסובך, המזמין, במופעיו הטובים, עיצוב אומנותי כפול־מבט.¹⁵ אפילו פלוטו, הכלבלב מקיבוץ מגידו – גיבור ספרה הנודע של לאה גולדברג ואחד מאבות־הטיפוס של גיבורי ספרות הילדים העברית – היה יכול לצאת למסע מרתק של גילוי עולם רק בתנאי שחוויית האינדיבידואציה שלו, העתידה לחגוג תודעת היקסמות ופליאה מתוך שחרור, תיחתם בסיום מיושב בדעת, נסבל מזווית המבט של הקולקטיב:¹⁶ עליו לשוב אל המשק כדי לאכול ולישון, וכדי לקבל על עצמו

15 דן פגיס, הביצה שהתחפשה, תל אביב: עם עובד, 1975; יגאל שוורץ, מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, מיה מרק (עורכת), חיפה: פרדס, 2020, עמ' 91. במהלך זה מתאים שוורץ לספרות הילדים את המודל שהתווה פרנקו מורטי ביחס לרומן החניכה; וראו להלן.

16 לעניין זה נדרשתי במקום אחר. ראו, איתי מרינברג-מיליקובסקי, "למלכה אין בית, למלך אין כתר: קריסתן של צורות ספרותיות קדומות ביצירת ש"י עגנון ולאח גולדברג", מכאן כב (2022), עמ' 235–255. והשוו עם פרשנותו של אריאל הירשפלד, "מול הסיירה המקרקרת: 'איה פלוטו' והאודיסיאה", אורות 2 (2008), http://www.orot-books.com/2008/10/blog-post_2.html.

בהבנה את תהליך הסוציאליזציה שכמו נכפה עליו מבחוח.¹⁷ השאלה הנשאלת אפוא היא אם מִקֵּה בְּאֵמֶת עֲשׂוּי הַיָּדֵן צועד בדרך הישר של סיפורת הילדים, או שהוא מציע לה חלופה מרעננת; והתשובה מורכבת.

במבט ראשון נראה לכאורה כי הספר מותח מעט את גבולות הסוגה, בהתירו לגיבוריו להישאר בעולם הדמיון. ברם לאמיתו של דבר, גם הסיום הנפלא של הסיפור, החותר במופגן, לכאורה, תחת הנורמה הדידקטית האופיינית לספרות הילדים בת זמננו, אינו רחוק ממנה לגמרי – לכל הפחות מבחינה מילולית, כפי שנראה מייד. הוא חותם את העלילה בהסכמה שבשתיקה, או ליתר דיוק, הסכמה שבחיוך: המורה והילדים משהים את השיפוט הביקורתי באופן חלקי, מתוך קריצה הדדית; ברור לכול שמדובר בדמיון בלבד, ושמי שמחפש את ההסבר המדעי, האמיתי והמפורט, יכול לפנות אל המרשתת ולמצוא בה את מבוקשו.¹⁸ הדמיון מסומן בסיפור כאומניפוטנטי – ולכן, ממילא, כרחוק מן הריאליה: לא מקרה הוא שירחיהם של הילדים כולם מתחילים בשיאם, במלואם, ואז נחלשים ועוברים תחייה מחודשת. כך הם מציעים היגיון מחזורי הכופר, כביכול, בזה של לוח השנה הירחי המוכר: במקום לתאר כל ירח במסלול המקובל של לידה וגוויעה – מלידתו, בראשיתו הרשמית של החודש, דרך הגעתו לשיא באמצע החודש ועד היעלמותו בסופו – הם מתחילים את המניין באמצע החודש ומסרטטים **תנועה בין שיאים**. חשוב לציין גם שהסיפור אינו אנטי-אינטלקטואלי בשום פנים: הילדים אינם טוענים שההסבר המדעי משעמם או שגוי, אלא רק שאין צורך להציג אותו בכיתה, שכן הוא נגיש דיו בדרך אחרת.

אבל – וזה אבל גדול, כפי ששוורץ ודאי היה כותב – בכפולת העמודים האחרונה של הסיפור קורה דבר-מה נוסף, תעלולני ונועז יותר, המסומן בפער שבין המילים והתמונה. שכן בניגוד לאיורי הספר כולו (פרי מכחולה של המאירת רחלי שלו), הנעים חליפות בין הנעשה בכיתתה של רותי לבין מראות החלל ושלל הירחים המופלאים של הילדים, באיור האחרון המורה והילדים בכיתה, המחייכים כולם, נראים דרך **החלון**, כאשר הקיר החיצוני, התוחם אותו מסביב, ניבט אף הוא לעינינו.

17 תהליך שלא במקרה מנוסח בחלקו באמצעות מבע משולב, המעניק ביטוי לעצמי ובה-בשעה מחברת אותו. "זו באמת תערוכת מוזרה, מבע משולב (free indirect speech), אבל אופיו המורכב היה בדיוק מה שגרם ל'קליק' בינו ובין צורת פשרה מוזרה אחרת – תהליך הסוציאליזציה של המודרניות", כותב פרנקו מורטי על אודות הולדת אמצעי סגנוני זה; "השארית מידה מסוימת של חופש לקול האינדיבידואלי, תוך חלחול העמדה הבלתי אישית של המספר [...] התוצאה הייתה היווצרותו של קול 'שלישי' חסר תקדים, בטון מתווך וכמעט ניטרלי בין דמות למספר: קולו המורכב, המעט משוחרר, של הפרט המחוברת-כהלכה". Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, London and New York: Verso, 2005, p. 82. התרגום שלי, ההדגשה במקור, א"מ.

18 בנקודה זו הספר של האב והבת לבית שוורץ מתכתב, לכאורה, עם טיעון רווח בשיח הפדגוגי העכשווי: הטיעון הגורס כי הצורך בהנחלת ידע בעידן הדיגיטלי הולך ונעלם, בשעה שאת מקומו אמורה לתפוס הנחלת כישורי למידה. אני מרשה לעצמי לשער כי שוורץ האב אינו מזדהה עם כיוון זה; ואכן, גם בסיפור הילדים שלפנינו, הילדים אינם מפתחים כישורי למידה – אלא דמיון.

והינה, להפתעתנו, מתברר שיחד איתנו, הקוראים והקוראות, מתבוננים בכיתה גם שלל יצורים פלאיים, המציצים בסקרנות מבעד לאותו חלון בדיוק: תינוקות מכונפים, לדה־פרפר, וכמה מנציגי העולם שתיארו קודם לכן הילדים – הגמדים והמכשפה הטובה. בתוך מסגרת החלון דפיה של המורה רותי מתעופפים באוויר הכיתה באי־סדר סימבולי, ומשלימים קומפוזיציה מאוזנת הן עם ידה של המורה מאירת הפנים הרוכנת קדימה בכיתה, והן עם כובעה המסולסל של המכשפה הטובה, המביטה בילדים במבט אוהב לא פחות, מן החוץ. במונחים נרטולוגיים אפשר אפוא לומר שהמחבר המובלע של הסיפור מאמץ באמצעות האיור נקודת תצפית חלופית¹⁹ – זו של היצורים הפלאיים – המתחרה בזו של המורה, ובכך הופך את קיומם לאמית²⁰. במילים פשוטות: את האפשרות שהמית הכתוב, האיור מקים לתחייה. לא מן הנמנע, מהרהרים כעת הקורא והקוראת, שהירח אכן עשוי גם – לפחות כאמת פוטנציאלית אחת – מכל מה שנאמר עליו קודם.

ג. הביצה והחתול

הסיום הייחודי הזה, אבקש לטעון, סימפטומטי ליצירתו המחקרית והספרותית של שוורץ, ולכן מהותי להבנתה: יצירה שבה היכולת להחזיק בעת ובעונה אחת שתי זוויות מבט, שתי תפיסות עולם – ואפילו אחת מכריעה את השנייה בכוונת מכוון – כרוכה בקשר הדוק במשיכתו המוצהרת אל המיתולוגי, ומכוננת אתיקה של ביקורת שהיא ב־זמנית חזקה ואמפתית²¹; מתוחה, דינמית, רוטטת, נחרצת אפילו, אך לא חסלנית.²²

19 לדין מקיף ומעודכן במושג נקודת תצפית ראו, Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, Berlin and New York: de Gruyter, 2009, pp. 89-117. במונחי של שמיד אפשר לומר שהמקרה שלפנינו שואב את כוחו מן הפער שבין נקודת תצפית סיפורית, המאמצת את הפרספקטיבה של המספר, לנקודת תצפית פיגורלית, המאמצת את הפרספקטיבה של דמות אחרת בסיפור. הדברים מתכתבים עם דינו של מישל פוקו בנקודת התצפית בציור נערוות החצר של דייגו ולאסקז: מישל פוקו, המילים והדברים: ארכיאולוגיה של מדעי האדם, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2011, עמ' 19-31.

20 טכניקה דומה נקט, אגב – וזה לא לגמרי מפתיע, גם אם נובע מסיבות אחרות לגמרי – דוד גרוסמן בכמה מסיפורי לילדים. ראו, למשל, תמונת הסיום של יונתן בלש ממש, תל אביב: עם עובד, 2012.

21 במונח "אתיקה של ביקורת" איני רומז לזיקה אפשרית של שוורץ למה שמכונה לעיתים "ביקורת ספרות אתית", כמתואר, למשל, אצל זיהנוו ני, Nie Zhenzhao, "Towards an Ethical Literary Criticism", *Arcadia* 50, 1 (2015), pp. 83-101. כוונתי היא רק לנסות ולאפיין את המודוס האתי שהביקורת נכתבת מתוכו. בהקשר של שוורץ, מודוס זה – אם עלה בידי לתפוס אותו נכונה – מבטא מחווה אינטלקטואלית, רטורית ופרפורמטיבית, שלמרות רשמיותה הסמכותי, על פי רוב אינה מתמכרת באופן מוחלט ובלעדי לעמדה שיפוטית מצמצמת, אלא דיאלוגית. והשוו, Rita Flesky, *The Limits of Critique*, Chicago, IL: Chicago University Press, 2015.

22 כידוע, שוורץ אימץ במקרים רבים את עמדתו הפרדיגמטית של אבידב ליפסקר בנוגע לכישלון המובנה בנורמות ביקורתיות חסלניות. ראו, למשל, יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2005, עמ' 20. עמדת ליפסקר זכתה לגיבושה התאורטי המלא ביותר בספרו אקולוגיה של ספרות, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2019.

החלון המואר בכיתתה של המורה רותי מייצג את האמת הגלויה, הפשוטה, המדעית, שאין לחלוק עליה; שוליו החיצוניים, המוחשכים, מייצגים אמת אחרת, נוכחת-נסתרת, מסרבת להימוג – ובה-בעת נשלטת.²³

אך פער מובנה בין מילים וציור הוא זכות יתר השמורה לספר לילדים, ואילו יצירתו התאורטית והביקורתית של שוורץ היא, מטבעה, מילולית.²⁴ בנקודה זו, כמדומה, שני המהלכים שתוארו לעיל נפגשים ומתמזגים לאחד. תפקידם של המשפטים המפותלים, הסבוכים על פני השטח אך מחודדים היטב, הוא כתפקידו של הציור הנזכר לעיל ביחס למילים: להותיר את אותו רטט מתמיד של אמיתות פוטנציאליות מתחרות, שגם כשהן מכריעות אלו את אלו, אינן משתיקות את חלופותיהן, אלא משמרות אותן במצב נשלט. לא מקרה הוא שפעמים כה רבות אמיתות אלה קשורות קשר הדוק בתוכנן למיתולוגיה; אלא שהמיתולוגיה עבור שוורץ היא מה שהמקרא עבור אריך אוארבך: לא רק מאגר של תכנים, תמות וסיפורי יסוד, כי אם אפשרות צורנית עקרונית, פואטית ורטורית, בעלת תוקף מוסרי מוגדר, שיכולה להתממש בשלל דרכים.²⁵ אם החשיבה המיתולוגית, אליבא דשוורץ, מאפשרת לדמות עולם דו-קומתי באופן תשתיתי, עולם שכוחות עומק פועלים

23 משיכתו של שוורץ אל המיתולוגי מוצאת את ביטויה גם בתרומתו של שוורץ לכמה תרגומים בולטים של ספרות תאורטית המעניקה משקל רב לאבני היסוד המיתולוגיות של הספרות, דוגמת חואן אדוארדו סירלוט, מילון הסמלים, מספרדית: יורם מלצר, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2013, ואפילו נורת'רופ פריי, אנשומיה של ביקורת: ארבע מסות, מאנגלית: אילנה בינג, אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2016.

24 יש להעיר כי משחקי טקסט ותמונה נשנים בבחירות המפתיעות לכריכות כמה מספריו: הבחירה בתצלום נעמי אחות בכריכת האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2014, שהטרימה בחודשים אחדים את פרסום מקהלה הונגרית, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014, שיידון בהמשך, ויצרה אנלוגיה בין קווי המתח הפרטיים והלאומיים; ויותר מכול, הבחירה בצילום התקריב של ראשה של יונה וולך בכריכת לקסיקון הקשרים, זיסי סתוי ויגאל שוורץ (עורכים), אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2014 – כרוצה לומר, מה שנראה במבט ראשון כלקסיקון, מפעל מרוחק המבכר מטבעו רוחב על פני עומק, אינו אלא צֶבֶר של מבטי עומק אישיים הממוקדים בפרטים המרכיבים את המכלול.

25 ברקע הדברים עומד כמובן "צללקתו של אודיסאוס", הפרק הראשון והנודע של אריק אוארבך, מימיזיס: התגלמות המציאות בספרות המערב, מגרמנית: ברוך קרוא, ירושלים: מוסד ביאליק, 1957, עמ' 3-19; אך לא פחות ממנו עומדים גם דברי הסיום הנודעים לא פחות של הספר ("ייתכן שהספר נוצר דווקא מחמת חסרון ספרייה מקצועית גדולה. אילו יכולתי לנסות ולעקוב אחרי כל מה שנכתב על נושאים רבים כל כך, לא הייתי מגיע אולי לידי חיבורו של הספר". עמ' 418). כפי שצייתי במקום אחר (אייתי מרינברג-מיליקובסקי, מילים שקולות: צעדים ראשונים במחקר הספרות החישובי, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2022, עמ' 21-24), ההעדפה המתודולוגית העולה מדברי הסיום של הספר מקבילה במדויק להעדפה האסתטית-מוסרית העולה מראשיתו, ושתייהן, לא במקרה, מוצהרות סמוך לאזכורים המפורשים, היחידים בספר כולו, של ימי השלטון הנאצי. בשני המקרים מבכר אוארבך ייצוג של פנים חלקיות, משתנות, הקוראות להידרש, על פני חתימה למלאות משתיחה. והשור: אביהו זכאי, אריך אוארבך ומשבר הפילולוגיה הגרמנית: גלות ומאבק בעידן של אריצות וברבריות נאצית, מאנגלית: יוסי מילוא, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2015; גלילי שחר, שארית ההתגלות: החוק, הגוף ושאלת הספרות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2010, עמ' 20-43.

בו ומעצבים אותו לא פחות מכוחות גלויים, הניכרים על פני השטח, כי אז יש לראות את הדיאלקטיקה הייחודית לו כביצוע טקסטואלי של תפיסה זו, המשכפל אותה שוב ושוב. ברם, לפני שאשוב לדון בקשר המוצע כאן בין תחביר למיתולוגיה – דהיינו בתחביר המשרת פונקציה מיתולוגית – אבקש להתעכב על מקומה של ספרות הילדים במכלול עבודתו של שוורץ. שכן עובדה ראויה לציון היא ששוורץ, בשונה ממרבית עמיתיו למקצוע, עוסק בה לא מעט; אם כשהיא מצהירה על עצמה ככזו ופונה בה־בעת כחידה אל המבוגרים (כאמור, הביצה שהתחפשה לדן פגיס הוא הדוגמה המובהקת לכך),²⁶ ואם להפך, כשהיא נוצרת מלכתחילה לעיני מבוגרים ומועברת במרוצת הדורות ל"מחלקת הילדים" ברב־מערכת הספרותית, כמו במקרה של החתול במגפיים.²⁷

המשיכה לספרות הילדים יכולה להתפרש הן כביטוי לחיפוש מתמשך אחר יסוד פסיכולוגי תשתיתי וראשוני,²⁸ והן כתנועה פרשנית במרחב ז'אנרי שבו המיתולוגי – עם קרוביו: האירציונלי והפלאי – זוכה ללגיטימציה עמוקה יותר מזו המוענקת להם במרחבים אחרים של הרב־מערכת הספרותית; אך עד מהרה מתברר שיש כאן יותר מכך. שכן לשתי הקריאות הללו, למרות שונותן, משותפת הצבעה עקבית על אופיים כפול הפנים של הטקסטים, שצידם האחד נחמד ומתיילד וצידם האחר חושף תהומות אפלים. בסיפור של פגיס, למשל, שוורץ עומד על כך שבעקבות הסיום הטוב לכאורה, המגובה בחריזה מתוחכמת ובציורים נאים, נראה אומנם כאילו הכול בא על מקומו בשלום, אך אין זה אלא מעשה תצרף אומנותי מרהיב המסתיר תחתיו "פרשה מבהילה":

המסע שעוברת הביצה נדמה [...] כמסלול ארוך של חבלות, עלבונות וייסורים. הביצה המסכנה חוזרת ומשנה צורה, כדי לשאת חן, אך כולם דוחים אותה והיא מצדה אינה מפנימה כלום. [...] או אז מגיעה אמה – שאמורה להגן עליה, כמו משום מקום, וכופה עליה הר כגיגית.²⁹

הנקודה החשובה לענייננו היא שנדמה כי הנושא העיקרי המעסיק את שוורץ במאמרו הזה אינו פרשנות הסיפור, תהא אשר תהא, אלא האופן המורכב שבו פגיס מצליח להשיג שתי מטרות **סותרות** בעת ובעונה אחת: מצד אחד, "לעשות כמו כולם"; כלומר, 'להבריג' את הילדים למערכת החברתית", ומן הצד האחר, "לאותת בתנועות ידיים מהירות

26 שוורץ, הערה 15 לעיל, עמ' 85–101.

27 יגאל שוורץ, למה לחתול יש מגפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021.

28 כיוון זה נראה סביר במיוחד בהתחשב בכך שאפילו את מקהלה הונגרית (שוורץ, הערה 24 לעיל) אפשר וראוי לקרוא (גם) דרך הפריזמה הזו, דהיינו כניתוח מדוקדק של סיפור המתחזה לראג לסיפור ילדים ("גמדים על הפיז'מה" לרות אלמוג), שהוא – לגמרי במקרה, כמובן – סיפורו של שוורץ עצמו. "זה אולי לא סיפור ילדים מודרני תקני; כלומר, פוליטיקלי־קורקט. אבל, בהתאמות הנדרשות, הוא יכול להיכנס בלי בעיות למעשיות, האוסף המלא של האחים גרים. הכול יש פה" (עמ' 42). [בספר מקהלה הונגרית מוקדש גופן נפרד לכל דמות; אפיון זה נשמר בכל הציטוטים שלהלן מן הספר.]

29 שוורץ, הערה 15 לעיל, עמ' 94.

– הנקלטות רק בקריאה מושהית [...] שלא הכול בסדר, שמאחורי כל זה מסתתרת תרמית;³⁰ תרמית הבאה לידי ביטוי מרוכז במיוחד בתשובתה של האם הדוגרת לביצתה, המבקשת להתגלגל בעולם: "אוֹלֵי בְּפֶעַם אַחֲרַת, [...] וְעַכְשָׁיו תַּעֲשִׂי בְּדִיּוּק כְּמוֹ כָּלָם"³¹ – תשובה המעלה חיוך ומייד מעלימה אותו.

כששוורץ משווה את יצירתו הזאת של פגיס לבפברואר כדאי לקנות פילים של יואל הופמן, טקסט הראוי להיקרא, לדעתו, כהתכתבות עם הביצה שהתחפשה, הוא חותם את דבריו כך:

מהביצה שהתחפשה עולה השאלה האם למרות הכול אפשר להיות מאושר, או לפחות אם אפשר לשרוד בעולם הזה, האנושי-משפחתי-קהילתי, בדרך סבירה. ואילו את הופמן מעניינת, בראש ובראשונה, הדאגה לחופש הדמיון ולחירות ההפלאה.³²

המתח בין שתי האפשרויות – מתח השולח הדים לתמונת הסיום של *מָה נַאֲמַת עַשׂוּי הַיָּדוּד*, שנידונה קודם – מתברר שוב כאמת פוטנציאלית רבת עוצמה; אך כפי שנראה מייד, למרות החיבה הגלויה "לחופש הדמיון ולחירות ההפלאה", ולמרות ההנכחה הגלויה של מישור העומק המאיים על חירות הביצה (כלומר חירות הילד או העצמי), דווקא האפשרות ה"בורגנית" לכאורה של פגיס זוכה אצלו, בהקשר אחר, למקום של כבוד.

ד. צלקתו של אודיסאוס

מקהלה הונגרית,³³ רומן החניכה האוטוביוגרפי של שוורץ, מסרטט בעקיפין את קווי המתאר של ההקשר האחר הזה. אומנם קשה כמעט לחשוב על טקסט "עודף" ממנו, שוב במושגיה של סוקר-שוורץ, כזה המצליח "לחצות את החיץ בין המילים לדברים, [...] 'לגעת' בממשות, 'לשרוט' אותה, לעשות 'חתך' בממשי, או לכל הפחות לייצר אפקטים ויברציות חושיות בגוף הקוראים או החוקרים";³⁴ ולכן היענות פרשנית לו ראוי שתיעשה בכפפות של משי, ברמיזה עדינה. דווקא משום כך לא ייפלא כי רומן זה, חיבור ניסיוני מאוד בצורתו, כורך באופן גלוי והמעמיק ביותר, אולי, בין תחביר ומיתולוגיה. ריבוי הקולות – של המספר, של אחותו, של אימו, של אביו ושל טקסטים אחרים – המתפרצים זה לדברי זה, וכמותם קריאת המעמקים הצמודה של המחבר ב"גמדים על הפיז'מה" מאת אלמוג, הם שני העקרונות הפואטיים, בה"א הידיעה, ההופכים את הרומן הזה למה שהוא. נדמה כמעט שאין כל צורך להסביר בשפה מופשטת את מקומה של דיאלקטיקה רטורית בספר הזה; הוא פשוט מובן מאליו. אך טבעי הוא שהמספר עצמו מציין בשלב כלשהו,

30 שם, עמ' 96.

31 פגיס, הערה 15 לעיל.

32 שוורץ, הערה 15 לעיל, עמ' 110.

33 שוורץ, מקהלה הונגרית, הערה 24 לעיל.

34 סוקר-שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 9.

בנוגע לאחת מפרשנויותיו לטקסט של אלמוג, ש"אולי, מי יודע, שתי האפשרויות נכונות, והן דרות בכפיפה אחת. אולי?³⁵

אך בהתחשב בכך שמדובר ברומן אוטוביוגרפי, הממלא, להערכתך, תפקיד מכונן בשנות הפריון הגדולות ביצירת שוורץ בעשור השני של המאה הנוכחית (פריון שיתואר להלן), אני מבקש לטעון שהבחירה לעצבו דווקא על יסודה של פוליפוניה מתפרצת – בניגוד מוחלט לנורמת כתיבת העצמי האופיינית לז'אנר, שעל פי רוב הסובייקט בה מובחן (או לכל היותר מעוצב מתוך זיקה לאחרים)³⁶ – היא בחירה שקשה להפריז בחשיבותה: ה"עצמי" של הסובייקט הכותב, במקרה זה, עשוי קולות רבים.³⁷

לעובדה זו השפעה מופלגת על התחביר של הטקסט. הקולות השונים חודרים זה לזה בלא דיחוי ואינם ממתנים לנקודה של סוף המשפט, שתגיע ותסמן את תום דבריו של הדובר הקודם (על פי רוב, הגיבור הראשי). "האם הסובייקט הבוגר הוא מובחן, נבדל, חד פעמי, מופתי, מוגדר כנגד האחרים כמי שמחולל את האירועים בחייו", שואלת יעל בן-צבי מורד במחקרה על אוטוביוגרפיות עבריות של נשים, בתארה את "מבחן התוצאה" המתייחס לעיצוב הספרותי של דמות הסובייקט הבוגר, "או שזהותו תלויה עדיין בנוכחותם של אחרים, ביחסי הזיקה עם האחרים, בתפיסה עצמית של חלק ממרקם אנושי בלתי ניתן להפרדה?"³⁸ מנקודת המבט הזאת, הסובייקט של המספר במקרה זה הונוגרית נוקט עמדה מורכבת במיוחד: הוא מעצב את עצמו, כפי שנראה מייד, כסובייקט מובחן לעילא, אך בה-בעת "משאיר את המיקרופון פתוח", כפי שנאמר לעיתים בטקסט, ובכך מעניק קול לנוכחותם של אחרים (המתבטאים "לא תמיד, אומר מיד, לשביעות רצוני", הוא מציין בראשית הרומן).³⁹ דבריו המסועפים נחתכים שוב ושוב – פשוטו כמשמעו – בדבריהם, וכך יוצרים משפטים המערערים במופגן על כל מוסכמה תחבירית. אך ריבוי הקולות ברומן אינו מתקיים רק בציר האופקי, בנוכחותן הסינכרונית של דמויות שקולותיהן מסתכסכים זה בזה, אלא גם בציר האנכי, בהבניה העצמית של חניכת הסובייקט בתבניות מיתולוגיות, המעניקות נקודת תצפית אֶ-קוֹנְקְרֵטִית ואֶ-הִיסְטוֹרִית על אירועי הילדות. לתופעה זו חשיבות עקרונית לדיונו כאן; היא ניכרת, ראשית, בבחירה לשלב בטקסט, מלבד את קולותיהם של בני המשפחה, גם **סיפורים אחרים** (מעלילות

35 שוורץ, מקהלה הונוגרית, הערה 24 לעיל, עמ' 270.

36 לסקירה ולניתוח של שאלת הסובייקט האוטוביוגרפי ראו, יעל בן-צבי מורד, "בגוף ראשון נשי: אוטוביוגרפיות עבריות עכשוויות מאת נשים" עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014, עמ' 21–31.

37 ההתאמה המלאה העולה מן הרומן בין דרכו הפרשנית-תאורטית של המספר, חוויות היסוד של חייו, משיכתו לז'אנרים מסוימים ואפילו הכרעותיו המוסריות – כל אלה מעלות על הדעת אוטוביוגרפיה אחרת, של חוקר ספרות בן הדור הקודם. כונתי לג'פרי הרטמן, שמשיכתו אל ההרמנויטיקה המדרשית ואל הדה-קונסטרוקציה מתבארת היטב מן האוטוביוגרפיה שפרסם בערוב ימיו: Geoffrey Hartman, *A Scholar's Tale: Intellectual Journey of a Displaced* (2007, Fordham University Press, New York, NY: *Child of Europe*, בהקשר זה מעניין לחשוב בין היתר על הזיקה לאהרן אפלפלד ולטראומת השואה כחוט נוסף המקשר בין השניים, למרות ההבדלים העמוקים ביניהם.

38 בן-צבי מורד, הערה 36 לעיל, עמ' 29–30.

39 שוורץ, מקהלה הונוגרית, הערה 24 לעיל, עמ' 10.

אבירי השולחן העגול, מוילהלם טל לפרידריך שילר וממיכאל סטרוגוב לז'ול ורן, מהלב לאדמונדו דה אמיצ'יס, מיד הנפץ לקארל מאי, מהנעדרים מרחוב פאל לפרנץ מולנאר ועוד).⁴⁰ נוכחותם של אלה בטקסט מאפשרת בין היתר לקרוא את הסיפור הפרטי של הגיבור כשחזור וביצוע מחדש של סיפורי הגיבורים אשר מעולם, אנשי השם, ובכך לעצב תחושת זמן מחזורית, נצחית; וחשוב לא פחות, בדיוק כמו קולות בני המשפחה, נוכחותם של אלה בטקסט תורמת לריסוק התחביר הפרטי, היציב לכאורה, של הסובייקט המובחן; היא מתפרצת פנימה לפני שהמשפטים מסתיימים; וכאילו משתתפת פעילה בשיחה בעל פה.

שנית, היא ניכרת גם בהודאתו המפורשת של המספר: "לאן בדיוק יכולתי להוליך את האימה המשתקת הזו אם לא לשדות הצייד הנצחיים של המיתולוגיה?" כותב שוורץ, ספק מתנצל, ומסביר: "שם, בערבות האין סופיות, הפכו אירועי הילדות הבלתי נסבלים שלי לסיפור כללי, כמעט לא שלי, ואפילו בעל גוונים של הוד והדר ושגב, שהסתירו, כמעט לגמרי, את העליבות וההשפלות".⁴¹ הפנייה אל המיתולוגי מוצגת כאן ככלי עזר פסיכולוגי: חוויות קונקרטריות של ילדות איומה עוברות שינוי צורה בכוח הספרות, והפרטי הכואב הופך כללי, גנרי, המשחזר את סיפוריהם של גיבורים אחרים מסיפורים אחרים. ואם יש בו הוד והדר ושגב, הרי זה משום שהנרטיב מקבל פשר ומשמעות מסדר גבוה יותר; סיפורו של גיורא, בן דמותו של שוורץ ב"גמדים על הפיג'מה", מעוצב מן הרגע הראשון כסיפור של התגברות הרואית על מכשולים בלתי עבירים, שהחיץ המפריד בהם בין הצלחה לכישלון דק כחוט השערה.

מי שמטיבה לקלוט את העניין יותר מכל אחד אחר ברומן היא אחותו של שוורץ, נעמי ("מאיה" בסיפור של אלמוג), וליתר דיוק, הקול המיוחס לה במארג הפוליפוני המסחרר של הטקסט: "מבחינתך", מתריסה נעמי מאיה ביגאל-גיורא –

העולם, המשפחה, הכול התחיל ברגע שאתה הופעת. לפני זה כלום, שום דבר. כן, היו שמים, אדמה ועוד כמה דברים, אנשים ואולי אפילו משפחה; אבל כל זה נתפס אצלך, לכל היותר, כסוג של רקע, מין שטיח אדום שהכינו לכבוד הגעתך... [...]. היא [רות אלמוג] לקחה מאדיפוס את התנאים שהופכים גיבור לגיבור, אבל קיצצה בעוצמת הרעל שלהם, תירבתה אותם, עידנה אותם [...], כדי למנוע מגיורא, ממך, איך שתרצה, את הסוף הטרגי.⁴²

האח והאחות מועמדים שוב ושוב זה מול זה לנוכח תנאי פתיחה הרסניים זהים, כאילו השתתפו בניסוי במעבדה: האחד נאבק בהם בדרכו ויכול להם, האחת נכנעת להם בעצם ראיתם כ"גורל" דטרמיניסטי בלתי נמנע ("ואולי, אולי, באמת הייתי צריכה ללמוד ממך

40 לרשימה מלאה של הסיפורים (וכן של הטקסטים הלא-סיפוריים) המשולבים ברצף הרומן, ראו שם, עמ' 282-284.

41 שם, עמ' 63-64.

42 שם, עמ' 118-119.

איך לשנות כיוון כשרואים את הקיר מתקרב במהירות לראש שלך", אומר קולה של האחות, וממשיך: "אבל, אתה יודע, כל אחד והגורל שלו".⁴³

פרשנות פסיכו-נרטיבית למיתולוגיזציה של העצמי מסתברת מאוד, כמובן, ויש לה על מה להישען. אבל מקהלה הונוגרית עושה מהלך ביקורתי מורכב בהרבה. ראשית, הרומן מגלה מודעות מתמדת לאופייה המשפך של המיתולוגיה כמסגרת פרשנית. מן הסיבה הזאת היא מתוארת בדימוי מפתיע לערבות אין סופיות של שדות ציד נצחיים, כלומר, לתבנית זמינה מדי, קלה מדי, של סובלימציה; תבנית שיש להתנצל, כביכול, על הבחירה בה. ושנית – ונקודה זו, הקשורה לקודמתה, חשובה במיוחד לענייננו – בכמה מרגעי המפתח ברומן מתברר שהעובדה שיגאל-ג'ורא יצא בשלום מן התופת מקורה דווקא בכך שהוא לא התמכר למיתולוגי, אלא מרד בו, או מוטב, ראהו לרגע ועצם את עיניו למולו; נגע בו לשבריר שנייה וצעד אחורנית. למשל, את הסצנה בסיפור של אלמוג שבה ג'ורא "שולח את ידיו אל ראשו ומצמיד אותן בכוח אל אוזניו" לנוכח מופע האימים רווי האלימות של הוריו, בניגוד למאיה, ה"מביטה נכחה", משווה שוורץ לסצנת המפגש עם הסירנות באודיסאה; ובעוד ג'ורא נוהג כאנשי ספינתו של אודיסאוס, העושים הכול כדי לא לשמוע את הקול המסוכן של הסירנות, מאיה נוהגת כאודיסאוס עצמו – אך בניגוד לגיבור האפי היא עושה זאת בלי לבקש מאיש לקשור אותה לתורן ובלי להיאחז בדבר-מה יציב ובטוח.

ברור לי לחלוטין שג'ורא – קרי, אני – עושה/עשיתי נכון, ואילו מאיה – קרי, נעמי אחותי – שוגה/שגתה. שכן, אודיסאוס הוא גיבור של אפוס עתיק, ואילו אנחנו רק בני תמותה רגילים. אלא שאחותי, בשונה ממני, לא נהגה בהתאם למגבלות המוטלות על בני אדם רגילים – כאלה שמבטיחות, לפחות במידת-מה, שפיות מסוימת ואורח חיים סביר. היא, בדומה לאודיסאוס, אף פעם לא סתמה את אוזניה ואף פעם לא הסבה את מבטה. [...]. ועל זה, אני סבור, היא שילמה בחייה.⁴⁴

באורח מעניין, האחות מקבלת את הטיעון הזה באופן חלקי בלבד: היא לא מערערת על עצם קיומו של הבדל ביניהם, וגם לא בהכרח על זיהויה-שלה כביצוע כושל של אודיסאוס; אך היא מייחסת גם לג'ורא-יגאל ממד מיתולוגי, ומצמצמת בהתאמה את זה שלה:

אתה, כמו אדיפוס, פוגש ספינקס ומיד מנסה לפתור חידות. לברוח לשכל, לאינטלקט, לנסות לחבר פאזל, במקום להתחבר לחוויה, למה שאתה מרגיש. אני לא כמוך. אני ילדת פרדס לא מתוככמת. מרגישה, מנסה להרגיש כמה שיותר [...]. סירנות או לא סירנות. מי שבא ברוך הבא. הדלת פתוחה.⁴⁵

43 שם, עמ' 94.

44 שם, עמ' 90-91. ההדגשה שלי, א"מ.

45 שם, עמ' 91. ההדגשות שלי, א"מ.

במילים אחרות: המחלוקת בין קולות שני האחים בטקסט אינה על השאלה אם יש בסיפורם המשותף יסודות מיתיים (ברור שישנם, שכן המספר, המתמזג כאן עם המחבר המובלע, נוטה אליהם מטבע ברייתו), אלא על השאלה מי מממש אותם במעשיו ובבחירותיו – ובעיקר כיצד הוא עושה זאת – ומי לעומתו אינו אלא "בן אדם רגיל" או "ילד/ת פרדס". לעומת האת, המעצב את דימוים ההדדי על יסוד המתח הניגודי שבין מי שמישיר מבט אל התופת ונכשל לבין מי שמדחיק את האימה וניצל, האחות מעצבת את אותו דימוי הדדי על יסוד המתח שבין מי שמנסה לפרש ולהבין לבין מי שחונה. אך מניתוח הטקסט עולה כי את העובדה שגיאורא־יגאל הוא ה"מנצח", או מטב, הניצול, יש לייחס רק לכך שעל פי הסיפור "שלו" (או של המחבר המובלע של הטקסט) המשיכה אל המיתולוגי לא רק שאינה מבטלת את הקונקרטי, היא אף אינה מתבטלת בעצמה; היא פשוט מוצבת בתוך מסגרת משליטה ומסדירה. על פי ההגיון הסיפורי הזה, מאיה־נעמי טועה לא רק בהכרעותיה האישיות, אלא גם בפרשנות השגויה שהיא מחילה על אחיה, כאילו המיר את החוויה באינטלקט. היא אינה מבינה שאף הוא, בדרכו, הישיר מבט לרגע אל החוויה, והתמווד איתה באופן אחר: הוא עצם את עיניו מתוך "כניעה" מודעת לצו הבורגני לעילא של "בני אדם רגילים", שיש בה כדי להבטיח, "לפחות במידת־מה", שפיות ואושר.⁴⁶ בנקודה זו, כך נדמה, גובר קולו של פגיס על זה של הופמן.

ה. דברים שרואים מכאן (ומכאן)

פרסום הרומן מקהלה הונגרית באמצע העשור השני של המאה הנוכחית אינו מקרי. הוא מביא למימוש מלא, רדיקלי, את מה שאפשר לכנות "הפונקציה המיתולוגית של התחביר" – בעיצומה של תקופת שיא ביצירת שוורץ; תקופה הממשיכה את קודמתה, אך גם נבדלת ממנה, כפי שאראה מייד, בדיוק בנקודה זו.

עשרים ואחת, עשרים, עשרים ואחת – אלה, בקירוב, מספרי המילים למשפט ממוצע בשלושת ספריו הראשונים של שוורץ, בהתאמה: לחיות כדי לחיות (1993), קינת היחיד ונצח השבט (1996) ומה שרואים מכאן (2005).⁴⁷ המשפט הממוצע בספרים אלו אינו קצר במיוחד, אבל גם אינו ארוך באופן חריג; והעקביות הניכרת לאורך שלושת הספרים מצביעה יותר מכול על חתימה סגנונית אחידה פחות או יותר, המחזיקה מעמד שתים־עשרה שנים. והינה, שנתיים אחר כך, התמונה משתנה: עשרים וחמש מילים בממוצע למשפט בהידעת את הארץ שם הליחון פורח (2007), עשרים ושבע מילים במאמין בלי

46 שם, עמ' 90.

47 יגאל שוורץ, לחיות כדי לחיות: אהרן ראובני – מונוגרפיה, ירושלים: מאגנס ויד יצחק בן־צבי, 1993; יגאל שוורץ, קינת היחיד ונצח השבט: אהרן אפלפלד – תמונת עולם, ירושלים: מאגנס, 1996; שוורץ, הערה 22 לעיל.

כנסייה (2009) ובהאשכנזים (2014), ועשרים ושש מילים במעט לעט (2017).⁴⁸ סדר גודל דומה שולט ברוב ספריו בעשור השני של המאה הנוכחית (למעט שני ספרים שיידונו בהמשך).⁴⁹ מבט חטוף באיור 1 (להלן) מגלה שתקופה זו (2007–2021) בעבודתו של שוורץ הצטיינה לא רק בתנובה מחקרית יוצאת דופן בהיקפה (עשרה ספרים בארבע-עשרה שנים),⁵⁰ אלא גם בחתימה סגנונית ניכרת, שבאה לידי ביטוי (בין היתר) במשפטים ארוכים במיוחד. יוצאים מכלל זה מכאן ומכאן (2020),⁵¹ המבוסס על מאמרים ישנים יותר, ולכן חוזר אל הנורמה הקודמת, ומקהלה הונגרית, הכולל בצד משפטים "מפלצתיים" באורכם גם משפטים רבים בני מילה אחת או שתיים (למשל, משפט בן לא פחות ממאה ושישים מילים בספר זה, המתאר את "השמוטי, מלך התפוזים", ולעומתו: "עוד חודש. עוד שבועיים. עוד עשר שורות. חמש. גזור ושמור. ונצור");⁵² משפטים קצרצרים שהם פריוולגיה של כתיבה בלטרסטיט, לא תקנית, המושכים את ממוצע המילים למשפט בְּרוֹמֵן כלפי מטה, לשש-עשרה בלבד.

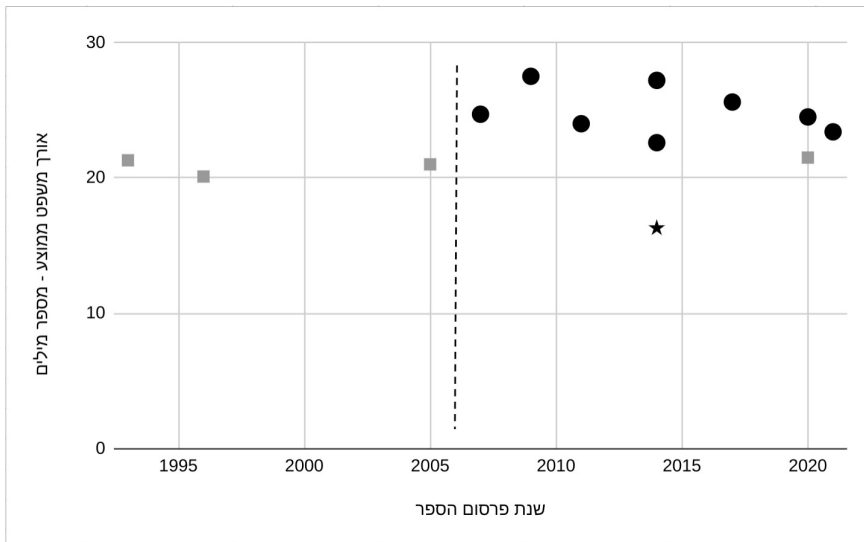
48 יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2007; יגאל שוורץ, מאמין בלי כנסייה: 4 מסות על אהרן אפלפלד, הילה בלום (עורכת) אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009; שוורץ, האשכנזים, הערה 24 לעיל; יגאל שוורץ, מעט לעט: היסטוריה, ביוגרפיה וספרות, מיה מרק (עורכת), אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2017.

49 כדי לבדוק זאת ערכתי דיגיטציה לדגימה של חמישים כפולות עמודים מכל ספר. השתדלתי לדלג על עמודים מרובי ציטוטים, על הדפסות חוזרות של פרסומים ישנים יותר וכיוצא בזה (למשל, מהספר הגדול אמנות הסיפור של אהרן אפלפלד, באר שבע ואור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014 דגמתי רק את החלק השלישי, "כמו ענף בצנצנת מים", שכן שני החלקים שלפניו פורסמו בעבר בספרים אחרים). הטקסטים עברו פענוח אוטומטי (OCR) ובקרה אנושית חלקית, ולאחר מכן הוזנו לתוכנת הניתוח *Voyant* (<https://voyant-tools.org>), המודדת בין היתר את אורכו הממוצע של משפט בכל אחד מהטקסטים. הנתונים סוכמו בתוכנת גיליון הנתונים של *Google*, ובה הופק איור 1 שלהלן. בהתחשב בשיטת הדגימה ובקרה החלקית של החומר, את התוצאה המובאת כאן יש לראות כאומדן מקורב אך מהימן דיו. למידע נוסף על תוכנת *Voyant* ועל שימושיה המחקריים ראו: Geoffrey Rockwell and Stéfan Sinclair, *Hermeneutica: Computer-Assisted Interpretation in the Humanities*, Cambridge: MIT Press, 2016. לחשיבותו של מדד אורך המשפט ראו: מרינברג-מיליקובסקי, הערה 25 לעיל, בעיקר עמ' 258–260; Franco Moretti, *Far Country: Scenes from American Culture*, New York, 2019, pp. 52–55 NY: Farrar, Straus and Giroux.

50 מניין זה מתייחס לספריו שלו וכן לספרים מחקריים שערך ואף ללקסיקון הקשרים (שוורץ, הערה 24 לעיל), שלמרות היותו מפעל קיבוצי, פרי העבודה של שותפים ושותפות רבים, אי אפשר שלא לקרואו כביטוי נוסף לשנות הפריון הללו.

51 שוורץ, הערה 15 לעיל.

52 שוורץ, מקהלה הונגרית, הערה 24 לעיל, עמ' 43, 173–174.



איור 1: מספר המילים הממוצע למשפט בשנים עשר ספרי העיון וברומן האוטוביוגרפי שפרסם שוורץ כמחבר יחיד בשנים 1993–2021. ספרי העיון המוקדמים מיוצגים בריבועים אפורים, וכמותם בריבוע אפור גם מכאן ומכאן, המאוחר אומנם (2020), אך מבוסס על מאמרים ישנים; ספרי העיון המאוחרים מיוצגים בעיגולים שחורים; והרומן האוטוביוגרפי (מקהלה הונגרית) בכוכב שחור. הקו המרוסק באמצע האיור – אי שם בין שנת 2005 לשנת 2007 – נוסף כדי לסמן את נקודת המפנה הסגנונית בין שלושת הספרים הראשונים לעשרת הספרים שפורסמו אחריהם. בניכוי נתוני הספרים החריגים – מכאן ומכאן ומקהלה הונגרית – ההבדל באורך המשפט הממוצע בשתי התקופות מתגלה בבהירות.

שתי תקופות מובחנות מסתמנות אפוא בעבודתו של שוורץ, ומה שיפה כאן, נדמה לי, הוא שהתבחין להבדל ביניהן, על פני השטח, אינו באופן שבו שוורץ תופס את הספרות ואת ההיסטוריה, ואף לא – ככל שעלה בידי לבדוק – בשינוי פרדיגמטי של עולם המושגים שלו, אלא בסגנון הכתיבה. אבל מה בדיוק הבדל זה מלמד על מה שמעבר לסגנון? אני מציע, בפשטות, שיש קשר הדוק בין הפונקציה המיתולוגית של התחביר, כפי שתוארה לעיל, לבין אורכו המשתנה של המשפט: המשפט הארוך מאפשר לשוורץ לא רק לומר יותר, אלא לומר את דבריו באופן **מסוים**; והרי זה אחד מאותם מקרים נדירים שבהם בין שתי נקודות עובר יותר מקו ישר אחד.

קשר זה, כמובן, אינו חד-ערכי: לא כל משפט ארוך נועד לשרת את הפונקציה הזו; אבל קיומו של המשפט הארוך מאפשר לנטייה הזו להתממש במלואה, בתכיפות ובעוצמה רבה יותר מבעבר. "אם המדידה מובילה לכיוון כלשהו, הרי שהוא חזרה מן התיאוריה, דרך הנתונים, אל העולם" – כלומר, אל העולם הספרותי/טקסטואלי – כותב מורטי במאמרו

“אופרציונליזציה: או, תפקיד המדידה בתיאוריה המודרנית של הספרות”⁵³ התאוריה שהוצעה לעיל בנוגע לפונקציה המיתולוגית של התחביר בעבודת שורץ מקבלת כעת היסטוריה, בתיווכם של נתונים קונקרטיים: היא נמצאת שם תמיד, כמו לבה רוחשת תחת פני האדמה, ומתפרצת במלוא עוזה כאשר משהו בקרום הטקסט מאפשר לה לעשות זאת. הינה, למשל, פסקה אופיינית מהספר הראשון שאפשר ללבה הזו להתפרץ במלוא עוזה, הידעת את הארץ שם הלימון פורח:

בהיפוך שיצר מאפו במעמדם של וקטורי התשוקה במערך הכרונוטופי של הרומן – בהעצמת חשיבותו של ציר היציאה מירושלים לכפרים על חשבון חשיבותו של ציר היציאה מהכפרים לירושלים – טמון גרעין מהפכני. מן ההיפוך הזה עולה שהסופר מעדיף את המוטיבציה הביולוגית-ארוטית על פני המוטיבציה הדתית-מוסרית, ואת תפיסת העולם הרומנטית-אוניברסלית על פני תפיסת העולם ההיסטורית-לאומית המקודשת. מסקנה זו, המבוססת על ניתוח המישור הכרונוטופי של הרומן, נתמכת על ידי ההנמקות המניעות את הדמויות המרכזיות – הן אמנון והן תמר מכפיפים באופן ברור את מחויבותם לעם ולגורלו לסיפור האהבה ביניהם – ואולם, יש למהר ולסייג, הגרעין המהפכני באהבת ציון, כפי שהוא עולה מן המישור הכרונוטופי של הסיפור, הוא קטן ומעוקר.⁵⁴

פסקה זו ארוגה משלושה משפטים: עשרים ותשע מילים בראשון, עשרים ושלוש בשני, חמישים בשלישי. היא בנויה לתלפיות: הגרעין המהפכני (שוב גרעין מהפכני!) בטקסט הנידון (אהבת ציון לאברהם מאפו) מזוהה ומוצהר במשפט הראשון, מנוסח כמסקנה חדה במשפט האמצעי והקצר ביותר, ואז, בתנועת קרשנדו טיפוסית, הוא מוכח ומסויג במשפט מאוחה, מורכב וארוך עד מאוד. לענייננו, יש להתעכב על הקו המפריד האחרון במשפט ארוך זה, ועל ה“ואולם” שבא מייד אחריו: לכאורה, דבר לא היה נגרע אילו במקום קו מפריד הופיעה כאן נקודה. נקודה כזו הייתה מחלקת את המשפט האחרון לשני משפטים, בני שלושים ואחת מילים ותשע-עשרה מילים, בלי לפגוע בטיעון. אבל המחבר העדיף בכל זאת רטוריקה של סיוג עצמי בנשימה אחת (ובמקרה זה, נשימה זריזה ומתוחה במוצהר: “יש למהר ולסייג”); כזו המעניקה משקל שווה, פחות או יותר, לטיעון ולטיעון-הנגד, ונזהרת מן הפסקנות היתרה שעלולה לעלות ממשפטים קצרים יותר המביעים כל אחד כיוון אחד. אפילו המילה “ואולם”, שבראשה וי“ו החיבור, סימפטומטית ובעלת חשיבות עקרונית לדיוננו: היא מחליפה את “ואולם” הפסקני ממנה, הניגודי-גרידא, המככב בתקופה

53 לנוסח עברי מלא ומוער של מאמר זה ראו, פרנקו מורטי, “אופרציונליזציה: או, תפקיד המדידה בתיאוריה המודרנית של הספרות”, מאנגלית: איתי מרינברג-מיליקובסקי ואופיר מינץ-מנור, מחזור חישובי במדעי הרוח: אסופת מאמרים, איתי מרינברג-מיליקובסקי ואופיר מינץ-מנור (עורכים), רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2022, עמ' 135.

54 שורץ, הידעת, הערה 48 לעיל, עמ' 49.

הראשונה, בדגם שיש בו מן הניגוד ומן ההשלמה בעת ובעונה אחת.⁵⁵ תופעה זו חוזרת על עצמה אין-ספור פעמים בכתביה, וביתר שאת, כאמור, בכתביה המאוחרת; היא מגבירה, כמדומה, את מידת הפוטנציאליות של האמת שנועדה לבטא. הטיעון החשוב ביותר מופיע לעיתים קרובות במשפטים ארוכים, ניסוחו מורכב, והוא כולל כמעט תמיד מרכיב דיאלוגי (במובן הבכטיניאני של המושג)⁵⁶ – באמצעות רפליקה מפורשת או מרומזת של טיעון נגדי, מְשָׁל הכותב עצמו או מְשָׁל אחרים. הינה, למשל, פסקה אחרת מאותו ספר עצמו:

עוצמת התגובה של הנמענים ההיסטוריים של אהבת ציון מקורה לדעתי בגורם אחר – במהלך מהפכני שמאפו ביצע, אך הסווה אותו היטב, כך שדורות של מבקרים לא נדרשו לו: ההצבה של עלילת-על "פרימיטיבית" – זרה למורשת היהודית – כתשתית מיתו-היסטורית פוטנציאלית לאומה העברית המתחדשת.⁵⁷

משפט מורכב זה, ארבעים מילים "בלבד", מחזיק מופע רטורי מורכב ומשוכלל. מערך הקווים המפרידים, הפסיקים והנקודתיים מאפשר בנייה "זיגזגית" של טיעון מתוחכם, המסביר לא רק את ייחודו של מאפו, אלא גם (ושוב, בנשימה אחת) מדוע ייחוד זה נעלם מעיני מבקרים אחרים, שייחסו את השפעת הרומן העברי הראשון על קוראיו לתופעות אחרות. אבל, לא פחות חשוב, משפט זה פותח צוהר גם ליסוד המשיכה החוזרת ונשנית של שוורץ לרומן של מאפו: קיומה של "עלילת-על" פרימיטיבית' – זרה למורשת היהודית – כתשתית מיתו-היסטורית פוטנציאלית". כל מילה במשפט הזה חשובה: החיפוש אחר "עלילת-על", מטא-נרטיב שיאפשר מסגור מחודש של זהות עברית-ישראלית; ה"פרימיטיביות" במובנה כראשונית, אוטוכתונית, קדם-תרבותית (כביכול); הזרות למורשת היהודית; והיות עלילת-העל תשתית בעלת אופי מיתולוגי – אך פוטנציאלית, כלומר, כזו שלא מומשה בהכרח, אבל סומנה כאפשרית. והינה, מאוחר יותר, בניתוחו לתמוז שלשום של עגנון:

כידוע, חוקרים רבים התקשו להסביר את מקום המרכזי שיש לפרשת בלק בספר. לדעתי, הפונקציה העיקרית שלה היא ייצוג של יצור "פרימיטיבי" המאפשר, לפחות בכוח, את הטרנספורמציה מְשָׁל "האדם מן השורה" לשלב "אדם המעלה" – בדומה לפונקציה שיש לחמור בסיפורו של אפוליאוס (לחמור בפינוקיו, לאריה הפחדן, לאיש הפח שאין לו לב ולדחליל שאין לו מוח בהקוסם מארץ עוץ), וגם, ובעיקר לענייננו כאן, ללזר, ה"בריה הענקית", בסיפורו של משה סמילנסקי – ובהקשר האומי-ציוני שלפנינו: משלב המהגר לשלב העולה, החלוץ הציוני.⁵⁸

55 על פי הנתונים החלקיים שבידי, מופיעה של המילה "אולם" בשלושת הספרים הראשונים תופסים, כנראה, יותר מ-50% מכלל מופעיה בכל ספריו, בעוד מופעיה של המילה "ואולם" בשלב זה תופסים פחות מ-15% בלבד מכלל מופעיה.

56 ראו, מיכאל בחטין, כתבים מאוחרים: פילוסופיה, שפה, תרבות, מרוסית: סרגיי סנדלר, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 97-101.

57 שוורץ, הידעת, הערה 48 לעיל, עמ' 65.

58 שוורץ, האשכנזים, הערה 24 לעיל, עמ' 115.

שני משפטים בפסקה זו. הראשון קצר, תמציתי, אינפורמטיבי ותכליתי: שתיים-עשרה מילים בלבד. השני – זיקוקין די-נור תחביריים: לא פחות משישים וארבע מילים שיש בהן הנכחת הסובייקט ("לדעתי"), הכפלה, הדגשה ומיקוד ("וגם, ובעיקר לענייננו כאן"), טרנספורמציה ואנלוגיה; וכולן אינן מוקדשות אלא לזיהויה של דמות ספרותית כ"יצוג של יצור 'פרימיטיבי' המאפשר" דבר-מה "לפחות בכוח" – כלומר, שוב, כפוטנציאל שלא התממש בהכרח.

אפשר היה לצטט כאן עוד ועוד פסקאות, אך דומה שהעיקרון כבר מובן היטב. השינוי באורך המשפטים, בריתמוס הפנימי שלהם – וכתוצאה מכך, בעמדת הסובייקט שממנה הם נכתבים – ניכרת מייד לעין בכל השוואה פשוטה בין ספריו המוקדמים לספריו המאוחרים של שוורץ. הלשון נעשית משוחררת יותר; ה"אני" נוכח יותר; והזיקה בין הפרויקט המחקרי למציאות החוץ-ספרותית ולשלל התגובות הרגשיות והאידיאולוגיות שהיא מעוררת הופכת גלויה ומוצהרת. לכאורה, היה אפשר להסביר מפנה זה בתבנית הנפוצה של חוקר העובר משלבי הראשית של עבודתו לשלבי האחרית שלה, שבהם הוא מחויב פחות למוסכמות ולכוחות הפועלים עליו מבחוץ, ויכול להיות נאמן יותר לעצמו; ובמקרה הנידון כאן הסבר זה, שאינו רחוק מן האמת כלל ועיקר, עולה בקנה אחד עם העובדה ההיסטורית הפשוטה הנוגעת למעברו של שוורץ (בשנת 2000) מהאוניברסיטה העברית בירושלים לאוניברסיטת בן-גוריון בנגב. אולם במקרה שלפנינו דומה שזהו הסבר חלקי בלבד, או מוטב, הסבר שהתמקדות בו עלולה למנוע מאיתנו לשים לב לתהליכים אחרים, עמוקים יותר.

1. מכוות האש ההפוכה: ראובני, אפלפלד, עוז

עיסוקו של שוורץ ביצירת אהרן ראובני היא, מבחינה זו, מקרה מבחן מרתק. מי שמכיר את המבואות לספריו המאוחרים (מ-2007 ואילך), המתארים תמיד את הנסיבות הנפשיות והאינטלקטואליות שמהן נכתבו, לא יכול שלא להיות מופתע עד מאוד למקרא שורות הפתיחה של ספרו הראשון, לחיות כדי לחיות:

ראשיתו של חיבור זה בחודשי הקיץ בתשמ"ג. באותה תקופה עסקתי במרץ רב בחיפוש נושא לעבודת דוקטור במסגרת החוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית. לאחר שיחות ודיונים רבים ביני לביני וביני לבין המנחה שלי, פרופ' גרשון שקד, נפלה ההכרעה: מונוגרפיה על אהרן ראובני.⁵⁹

למעט ניצנים של מה שאפשר לכנות "שוורץ המאוחר" ("לאחר שיחות ודיונים רבים ביני לביני"), משפטים אלה, שאינם מספקים כל נימוק מהותי או אישי לבחירה בראובני,

59 שוורץ, לחיות כדי לחיות, הערה 47 לעיל, עמ' 9.

פותרים פתח לדיון קצר בהכרעות שונות בנוגע לקורפוס הנידון ולאתגרים המתודולוגיים הכרוכים בעיסוק בו – ותו לא; ללא כל נימוק ממשי, לפחות לא ברובד המוצהר. לכאורה, אפשר היה לפטור את הבחירה הלא-מנומקת כרגע תמים וראשוני של הולדת: אחרי הכול מדובר בספר ביכורים המבוסס על עבודת הדוקטור של המחבר. אולם במבט לאחור, נראה שיש כאן יותר מכך. עובדה היא שבהמשך עבודתו המחקרית, למעט מאמרים בודדים, זנח שוורץ כמעט לגמרי את העיסוק בראובני. מספריו הראשונים, שסימנו שתי התחלות עיקריות – ראובני מכאן ואפלפלד מכאן – רק השנייה נותרה איתו לאורך זמן. בזהירות המתבקשת אני מבקש להציע שאת הסיבה לכך יש לחפש, בין היתר, באתאיזם האופייני ליצירתו הדקדנטית של ראובני ובהתרחקותו מכל שמץ של רליגיוזיות – מודל ששוב לא יכול לספק לשוורץ את שביקש מן הספרות העברית.⁶⁰ יצירת אפלפלד, לעומת זאת, סימנה מעין אפשרות של הליכה על קו תפר עדין. בהקשר זה, באורח מעניין, נראה שוורץ – שתיאר את מהלך התפתחותו של עמוס עוז כמי שכבש בהדרגה מבחירה את היסודות הברדיצ'בסקאיים ביצירתו כדי לפנות מקום ליסודות רציונליים יותר⁶¹ – כמי שעבר בעצמו תהליך כמעט הפוך. העיסוק בראובני בתחילת הדרך ריתק אותו, בלי ספק, וסימן כמה ממאפייני עבודתו כולה: הזיקה למיזוג בין הפואטי והביוגרפי,⁶² המשיכה אל המהפכני והחורג מבחינה צורנית,⁶³ הנהייה אחר מי שמורד בסדר הפוליטי והאידיאולוגי הרגיל,⁶⁴ העניין בעיצובים אוניברסליים של הוויה יהודית,⁶⁵ הסקרנות כלפי תהליכי התקבלות סוציו-ספרותיים נפתלים,⁶⁶ הטיפול המסור במושא המחקר גם כעורך מעורב המבקש להשפיע על הקאנון,⁶⁷ ועוד; אך נראה שביצירתו של ראובני חסרה מידה כלשהי של ארוס ושל "אזור דמדומים", ששוורץ המאוחר נדרש להם יותר ויותר. מה שרואים מכאן,⁶⁸ ספרו השלישי של שוורץ, ממוקם על קו התפר שבין שתי התקופות. כרונולוגית, הוא רואה אור כשמחברו כבר משוקע במחלקתו החדשה בבאר שבע; אבל מאמריו נכתבו שנים אחדות קודם לכן, ושוכתבו או נערכו מחדש לרגל פרסומם. מצד אחד, הכתיבה בו דומה למופיע בשני קודמיו; המשפטים דומים – כפי שהאיור לעיל מעיד – באורכם ובריתמוס הפנימי שלהם, ונמצא בהם, למשל, הרבה יותר "אולם" מ"ואולם". מעניין גם לציין כי מקומו של ראובני לא נפקד מהם. מן הצד האחר, קריאה מדוקדקת

60 שם, עמ' 293-314.

61 יגאל שוורץ, פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, הילה בלוס (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011; והשוו עם מכאן ומכאן (שוורץ, הערה 15 לעיל), עמ' 149-173.

62 שוורץ, לחיות כדי לחיות, הערה 47 לעיל.

63 שם, למשל עמ' 102-105.

64 שוורץ, הערה 22 לעיל, עמ' 163-170.

65 שם, למשל עמ' 43-45.

66 שם, עמ' 151-200. גרסה מוקדמת לפרק בנושא זה מופיעה בלחיות כדי לחיות (שוורץ, הערה 47 לעיל).

67 בשנת 1987 ערך שוורץ מהדורה חדשה של עד-ירושלים לראובני, והוסיף לה אחרית דבר – מהלך שתרם בדרכו להתקבלותו המאוחרת. אהרן ראובני, עד-ירושלים, ירושלים: הקיבוץ המאוחד, 1987.

68 שוורץ, הערה 22 לעיל.

בספר חושפת ניצנים עדינים של סגנונו המאוחר יותר. למשל, אף שעמדתו האידיאולוגית אינה מנוסחת במפורש במבוא כפי שנמצא בכל ספריו המאוחרים יותר, היא עולה בעוצמה לא מבוטלת בסוף שני הפרקים שנבחרו, לא במקרה, לפתוח את האסופה: פרק העוסק במחשבת המקום אצל מאפו, לואידור והרצל, ונחתם בהתבוננות רפלקסיבית על הבחירה בהם כביטוי, בין היתר, לעמדתו האידיאולוגית, ולא רק המחקרית, ופרק העוסק בזיקתו של מאפו למיתולוגיה, ונחתם ב"הכרה" – לא רק של מאפו, יש לשער – "בהכרחיות-חידוש חיוניותו של עם ישראל באמצעות חיבורו למקורות מיתיים-פגאניים"⁶⁹. את שני הפרקים הסמוכים הללו בספרו השלישי, חוליית המעבר בין שתי התקופות, אני מציע לקרוא כבריה התיכון הכפול של חטיבות מרכזיות בעבודתו של שוורץ מכאן ואילך: שאלת היחס למקום הארץ-ישראלי הקונקרטי והניסיון להבין את יחסו האמביוולנטי כלפיו – שאלה המוצגת אצלו תדיר לא רק כציבורית אלא גם כאישית ופרטית מאוד; ושאלת תפקידה של התודעה המיתולוגית הפוטנציאלית – המתעוררת וחייבת להיכבש שוב ושוב – בהפיכת המקום הזה לאפשרי. שני הנושאים עתידיים להתמזג לאחד במחקרו המאוחרים של שוורץ על עמוס עוז, ובראשם הספר בעל השם הטעון, אך המובן כמעט מאליו בשלב זה של דיונו – פולחן הסופר ודת המדינה.⁷⁰ אך יש, כפי שנראה מייד, שסוגיית המקום והמיתוס מטופלת באופן עקיף יותר.

69 שם, עמ' 48-49, 67.

70 שוורץ, פולחן הסופר, הערה 61 לעיל. ספר זה מבטא את המיזוג המתואר כאן לכל אורכו; לדוגמה מייצגת ראו למשל עמ' 51. עוד נקודה הקשורה לכך ודורשת בירור, שאותו לא אוכל למצות כאן עד תום, היא תפקידה של המסורת היהודית במערך הביקורתי של שוורץ, בזיקתה למיתולוגי מן הצד האחד, ולדיון על (שליטת) שלילת הגולה מן הצד האחר. אחת ההערות המפורשות ביותר בכתביו בהקשר זה היא דברי ההגנה התקיפים על הלגיטימיות של העיסוק בספרות העברית כספרות לאומית, במבוא למעט לעט (הערה 48 לעיל, עמ' 9-15). במבוא זה מתעמת שוורץ עם התגברות העיסוק המחקרי בספרות יהודית מרכז-אירופית או דיאספורית (מהלך מקביל, כפי ששוורץ עצמו מציין, לעיסוק המתגבר בספרות העברית לנוכח ספרות העולם, במובן שהעניק למושג זה מורטי): ספרות ששוורץ מעיד הן על משיכתו אליה – כפי שניכר, למשל, במחקרו על אפלפלד, על אלמוג ועל שיץ – והן על רתיעתו מפני הפיכתה ל"חלופה חתרנית, חסלנית-לעילית-העל הצינונית" (עמ' 10). את העמדה החדשה הזו של עמיתיו הוא מתאר באירוניה מכוונת כיהודית לעילא – "טבועה בדנ"א של העם היהודי" (עמ' 11), כלומר כיהודית במובן המרכז-אירופי המתבולל שלה; "שכן כך, כמעט בדיוק, הגיבו היהודים המתבוללים במרכז אירופה בין שתי מלחמות העולם להופעות הלאומיות מזה ולדת היהודית במתכונתה המסורתית ('השחורה', 'האוסט-יודנית' – לא זו במתכונתה הנוסטלגית ש'הולבנה' עבורם על ידי מרטין בובר) מזה". רוצה לומר: בעוד בני-הפולגתא שלו מאמצים את הגרסה המרכז-אירופית המתבוללת, ומבקשים "לשפוך את התינוק עם מי האמבט", כפי שהוא שב וטוען באותו מבוא, בוחר שוורץ – הונגרי גאה, כזכור – לאמץ עמדה "לא-מולבנת" בנוגע להופעת היהדות המסורתית המזרח-אירופית (אף שמישכתו לאפלפלד מעידה, למרות הכול, כי התמונה מורכבת יותר). האם המיתולוגי הוא גם צוהר שדרכו נכנס דימוי כלשהו של היהדות לעולמו של החוקר המובהק כל כך בישראליותו? ואם כן, האם יש לראות בכך הד לזיקה מפתיעה-למחצה בינו ובין מבקרה החרף ביותר, אולי, של הספרות הישראלית, ברוך קורצווייל? בהקשר זה ראוי להפנות לדברי שוורץ על קורצווייל בספרו האשכנזים (שוורץ, הערה 24 לעיל), וכן להעיר כי קורצווייל עצמו עמד לא פעם על המתח המורכב שבין מיתולוגיה ובין משבר דתי – למשל בהערותיו על קפקא בספר מסותיו מסכת הרומאן והסיפור האירופי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1973, עמ' 314-327.

ז. אפילוג: מגפי הפלא של שארל פרו, והספרות העברית

לעומת ספרו הראשון של שוורץ לחיות כדי לחיות, הנפתח בהדחקה מפתיעה של חידה בלתי פתירה הנוגעת למשיכת החוקר למושא מחקרו, ספרו האחרון עד כה למה לחתול יש מגפיים? ניצב, לכאורה, בקוטב השני; הוא נפתח בהצהרה גלויה מאין כמותה על חידה מקבילה:

למה? שאלתי את עצמי עשרות פעמים בחיי, למה דווקא "החתול במגפיים"? למה זו המעשייה שנתקעה לי בראש? מדוע מכל מאות האגדות, סיפורי העם והמעשיות שצרכתי כילד באורח מוגזם — עוד קושיה שדורשת בירור — נחרת בי דווקא הסיפור הזה על החתול של בן של טוחן, שלא נשאר לו כלום חוץ מאותו חתול, ופתאום מתברר לו שהחתול הזה, שנראה כמו לעג לרש, לא רק יודע לדבר, אלא גם מבטיח לבעליו שאם רק ייתן לו שק ויתקין לו מגפיים, הוא עתיד לראות שמנת חלקו אינה כה גרועה כפי שנדמה לו. והנה, הפלא ופלא, החתול עומד בדיבורו. סוף טוב הכול טוב. לא?⁷¹

מול הלקוניות האינפורמטיבית והמדודה של פתיחת לחיות כדי לחיות, מציבה פסקה חשופה זו את ההפך הגמור. מבחינה סגנונית, היא בנויה בתבנית כמעט כיאסטית: מילה אחת במשפט הראשון, עשר בשני, שש בשלישי, שישים ותשע (!) ברביעי, שש בחמישי, ארבע בשישי, ושוב מילה אחת בשביעי (ובמספרים: 1 - 10 - 6 - 69 - 6 - 4 - 1). המשפט הארוך להפליא שבמרכז הפסקה הוא מרכז השדה המגנטי שלה, המאפשר את כל מה שסביבה: תזמור מלוטש, קרשנדו ודה־קרשנדו, שאלות רטוריות, שיחה אינטימית לכאורה עם קורא מובלע מדומיין, מודוס תעלולני הרוקם יחד משלבי שפה דבורה ואפילו עממית ("המעשייה שנתקעה לי בראש") עם ביטויים שמקורם במשלבים גבוהים יותר ("קושיה שדורשת בירור", "מנת חלקו").

אומנם חידת המשיכה לחתול במגפיים זוכה לתשובה ראשונה כבר במקהלה הונגרית,⁷² ולאמיתו של דבר אין זה הקשר היחיד בין שני הספרים; למה לחתול יש מגפיים? מצהיר על קשר זה במפורש, ובנשימה אחת מודה גם שההסבר הפסיכולוגי הפרטי אינו מספק, שכן "המעשייה הזאת נוגעת בשורשי חרדה אנושית גרעינית ואוניברסלית יותר".⁷³ ואכן, יש כאן הכול: קריאה צמודה בנוסח שהציג רולאן בארת בספרו S/Z (1970), שורה־שורה, ממש כפי שנעשה ב"גמדים על הפיז'מה"; טיפול בספרות ילדים; ניתוח טקסטואלי שיש בו ממוגע ידו של עורך, ולא רק של חוקר; הצבעה על פרשנות ספרותית כפרקטיקה בעלת ערך קיומי; ועיסוק אינטנסיבי במיתוסים פרטיים וכלליים.

71 שוורץ, הערה 27 לעיל, עמ' 9.

72 שוורץ, מקהלה הונגרית, הערה 24 לעיל, עמ' 93.

73 שוורץ, הערה 27 לעיל, עמ' 10-11.

המשיכה של שוורץ אל המיתולוגי נתפסת בדרך כלל, כך נדמה, כבעלת פונקציה תמטית-פרשנית. כך מתארה בהקשרים שונים, כפי שראינו קודם, שוורץ עצמו, שמחוותיו העקביות לסטרוקטורליזם – מחוות מודעות לעצמן, המקבלות מתוך הזדהות את צורת הניתוח של זרם זה, גם אם מתוך עמדה ביקורתית – מעתיקות את פני השטח של הטקסט הספרותי הנידון אל מבני עומק תשתיתיים בעלי אופק מיתולוגי מובהק. למה לחתול יש מגפיים? צועד אף הוא, לכאורה, בדרך זו, וגם מבחינה סגנונית ורטורית הוא משויך לחלוטין לחטיבה המאוחרת בעבודתו, זו שראשיתה בהידעת את הארץ שם הלימון פורח.

אך הפונקציה המיתולוגית של התחביר מועלית כאן בדרגה, באופן המגלה טפח ומסתיר טפחיים. במבט ראשון, למה לחתול יש מגפיים? משמר את הרעיון הבסיסי של היכולת להכיר בשני "סיפורים" של המציאות בו-זמנית. יותר מכול ספר אחר של שוורץ, אולי, חיבור מאוחר זה מעמיד מערכת פיגומים תאורטית מסועפת, התומכת בשתי פרשנויות הפוכות ואף סותרות המתקיימות במקביל; כל מהן חודרת לרעותה כרמז לאמת פוטנציאלית, ואינה מקעקעת אותה לגמרי. מצד אחד מוצגת הקריאה החצרנית-אליטיסטית, המשחזרת את האופן הפרודי שבו הבינה את הסיפור האליטה השלטונית בשלהי תקופת מלוכתו של לואי הארבעה-עשר (סוף המאה השמונה-עשרה), אלה שעבורם הסיפור סיפק הגנה מחשש באשר למוביליות חברתית שעתידה להפוך עליהם את עולמם,⁷⁴ ומצד שני מוצגת הקריאה המטריאליסטית-מהפכנית, המשחזרת את קריאתם של פרשנים רדיקליים בסיפור, שנטרדו מהתרחבות הפערים בין האליטה לבין אנשי המעמדות הנמוכים ביותר, וראו במעשייה התמימה לכאורה רמז לבאות.⁷⁵

מפתח אפשרי לקריאה כפולה זו, כפי שהמחבר עצמו מצהיר, הוא מודל "הטקסט האמביוולנטי", שפותח במחקר ספרות הילדים:⁷⁶ טקסט הפונה בו-זמנית לילדים ולמבוגרים, ושוורץ ממירו במודל שבו הטקסט פונה לשני קהלי קוראים מבוגרים.⁷⁷ לא ייפלא כי באירועי ההשקה של הספר תואר תדיר היחס בין שני הפרקים באורח דיאלקטי, משלים והרמוני, כאילו קריאה אחת מאזנת את האחרת. אך נדמה לי שמדויק יותר לומר כי שתי הקריאות נועדו לכונן סתירה בלתי פתירה. הפונקציה המיתולוגית של תחביר המשפט הבודד, כפי שתוארה לעיל, מתגבשת באמצעותן לכדי מערך קומפוזיציוני המחזיק שני פרקים שלמים, מתוחים להפליא, זה מול זה.

בהקשר זה מעניינת במיוחד הערתו של שוורץ על היסוד המאגי במגפיו של החתול: לדבריו, הם מייצרים רושם של "מגפי פלא", אבל – "וכאן בסיס המורכבות והתחכום" – אין כל עדות מפורשת לכך שהחתול אכן מחולל פלאים באמצעותם, אלא אדרבה, לעיתים הם מתפקדים דווקא כמשקולות המכבידות על רגליו.

74 שם, עמ' 43-81.

75 שם, עמ' 83-125.

76 בין היתר, בידי זהר שביט, מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1996.

77 שוורץ, הערה 27 לעיל, עמ' 16.

[בסופו של דבר, פרו] רקם מארג של זיקות גומלין שמאותת לנו על הספרה המאגית, בלי להתחייב בקיומה. התוצאה: חלל-זמן לא יציב, פלואידי, ריאליסטי ולא ריאליסטי כאחד, כראוי לכל מעשייה ראויה לשמה. זהו חלל-זמן שבו פורחות ההיברידידות והמטמורפוזה, שעליהן מנצח מספר/סופר טריקסטר, היוצר בעבורנו נשף מסכות מתעתע, שבמהלכו, בכמה רסיסי רגעים, אנו נחשפים לפנים העירומים, המוכרים-זרים, כפי שהם נראים, ברגע שבין החלפת המסכות.⁷⁸

הדברים, כך נדמה, מדברים בעד עצמם. איתות על הספרה המאגית בלי להתחייב לקיומה – הרי זה תיאור הולם לכמה מרכיבים יסודיים בדיונונו כאן. אך יש גם מבט אחר, ועלינו למקדו במה שכל ספריו הקודמים של שוורץ – מלחיות כדי לחיות ועד מַנְגְּשׁ הַקְּסָף – מצהירים ללא הרף, ודווקא הספר המאוחר מדחיק, או שמא מצפין: **להיכן נעלמה הספרות העברית?** כיצד אירע ששוורץ, חוקר מובהק של הספרות העברית החדשה, הקדיש חיבור מחקרי שלם, מקיף, ליצירה ממיטב הספרות העולמית הקדם-מודרנית – בלי לומר מילה על ישראל? בנקודה זו אני מציע להקשיב לתיאורו של שוורץ את מעשה האומנות כפול הפנים של שארל פרו, מחבר החתול במגפיים. למעשה, קובע שוורץ,

אומר לנו פרו כך: לפניכם שתי דרכים; אחת קלה ונעימה והשנייה קשה, מאתגרת ומספקת. אם ברצונכם לבחור בדרך הקלה, כל שעליכם לעשות זה לשמוע/לקרוא את המעשייה ואחר כך להתענג על שתי פרפראות מוסר השכל קלילות. אני בטוח שתחושו שניצלם את זמנכם כראוי ושילבתם את המועיל והמהנה, ותזכו בשינה רוגעת. אבל, אם ברצונכם לצאת להרפתקה, שבמהלכה סביר שתיתקלו בגילויים לא פשוטים על עצמכם ועל מצבכם החברתי-התרבותי; גילויים שעלולים להיות מביכים, מעוררי תהיות ומציפי חרדות, בחרו בדרך השנייה. אני בחרתי, בשבילי ובשבילכם, בדרך השנייה.⁷⁹

נדמה לי ששוורץ, בדרכו, אומר לנו את אותו הדבר בדיוק. מהנה מאוד, וודאי גם מועיל, לקרוא את למה לחתול יש מגפיים? כספר העוסק בשתי פרשנויות אפשריות של סיפור קצר המרמז ליחסי כוחות טעונים אי-אז, אי-שם, בחצרו של "מלך השמש" בצרפת ערב המהפכה; ייתכן בהחלט שמי שיעשה כן יזכה בשינה רוגעת. ולאור כל הנאמר לעיל, אפשר גם בהחלט להאמין לשוורץ בכותבו כי "המסרים השונים העולים משתי הפרשנויות מעניינים אותי פחות ממעשה המרכבה הספרותי המופלא של פרו".⁸⁰ אך כפי שנוהג שוורץ המאוחר לכתוב, תהא זו תמימות גמורה להסתפק בכך, שכן את המשפט האחרון כדאי לקרוא עם יותר מקורט של מלח. אומנם, נכון, מה שמעסיק את המחבר אינו שני המסרים כשלעצמם, כי אם היכולת להחזיק בשניהם במקביל; אך עם זאת,

78 שם, עמ' 143-144.

79 שם, עמ' 40-41.

80 שם, עמ' 129.

המתח בין שני הקהלים של שתי הפרשנויות – האליטה של הסדר הישן (יהא אשר יהא) מכאן, ונציגיה של מי שאינם חלק ממנה (יהיו אשר יהיו) מכאן – אינו זר, בלשון המעטה, לתפיסת עולמו הביקורתית של שוורץ, ולאופנים שבהם הוא מבקש להרחיב את מעגד הספרות העברית ומחקרה.⁸¹

הקשב המיתולוגי, מלמדנו שוורץ, לא פחות מתוכנה של המיתולוגיה, מאפשר להרחיב את גבולות התודעה: לעתים דינו להיכבש, ובצדק, משום שהסכנה הטמונה בו – לפרט או לכלל – גדולה מדי; אך לפחות יש בכוחו להעלות על הדעת, ולו לרגע חולף, עולמות אפשריים רבים.⁸² אפילו הירח, כפי שראינו, יכול להיות עשוי מחומרים שונים ומשונים. אם כן, הדרך הראשונה היא לקרוא את הדברים כפשוטם ולהיענות למובנם המידי; להסתפק בירח אחד; לנסח את דברינו במשפטים קצרים. פסקניים. אך אם ברצוננו לומר יותר בכל משפט; אם ברצוננו לאחוז חבלים פרשניים וספרותיים בשני קצותיהם ולזהות עוד ועוד אמיתות פוטנציאליות; אם ברצוננו לצאת להרפתקה הכרוכה בגילויים לא פשוטים על עצמנו ועל מצבנו החברתי-תרבותי – גילויים העלולים להיות מביכים, מעוררי תהיות ומציפי חרדות – כי אז עלינו לבחור בדרך השנייה.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

81 ניסוח פרוגרמטי במיוחד לתפיסה זו מופיע כבר במבוא למה שרואים מכאן (שוורץ, הערה 22 לעיל), עמ' 11-21; ושוב, בניסוח שונה מעט, במבוא מאוחר יותר המתכתב איתו במישרין – במענת לעט (שוורץ, הערה 48 לעיל), עמ' 9-15. תפיסה זו מסבירה גם את משיכתו הגלויה של שוורץ לגישות של קריאה רחוקה (distant reading) בנוסח מורטי, אם בצורתן החישובית ואם בצורתן הלא-חישובית, כדרך להגיע אל מעבר לקאנון, או אל מה שמרגרט כהן כינתה "הלא-נקרא הגדול" (the great unread). כפי שהעירה לי בצדק מוריה דיין קודיש, תפיסה זו מתגלה גם במפעלו כעורך המבקש לשוב ולעצב מחדש במו ידיו את גבולות הקאנון, ולא תמיד בהלימה מלאה למפעלו כחוקר. השפעה מעשית-מטריאליסטית זו על המציאות הממשית של הספרות הישראלית מצטיירת אפוא כמעין מקבילתה המהופכת והמשלימה של משיכתו אל המיתולוגי.

82 דומה שתפקידו של עמוס עוז במכלול עבודתו של שוורץ מתבאר היטב בדרך זו, כמי שייצג "די-אן-איי דו-קוטבי" בין "הדרת כבוד ולהט" לבין השאיפה ל"חיים שפויים" – כפי שתואר אותו שוורץ בהרצאה מיוחדת שנשא באולם הסנאט של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ביום השנה לפטירת הסופר. הרצאה זו פורסמה לימים בנוסח מורחב ומוער בספרו מכאן ומכאן (שוורץ, הערה 15 לעיל), עמ' 149-173, ובעיקר עמ' 164.

שומע את קולות האדמה: על מקהלה הונגרית

ליגאל שוורץ

דורון ב' נהן

א.

בין כל הספרים המוכרים למי מאיתנו, ובמיוחד אלו שנכתבו במטרה לספר סיפור חיים, מקהלה הונגרית הוא ספר יוצא דופן בכמה וכמה אופנים, כפי שמתברר לקוראיו כבר בעמודיו הראשונים.¹ במקום לספר את סיפורה של משפחתו ואת סיפור ילדותו והתבגרותו כסיפור מתועד (אוטוביוגרפיה), כמסכת זיכרונות (ממואר) או כרומן חניכה (בילדונגסרומן), בחר יגאל (כמי שבילה בחברתו לא מעט, טבעי לי יותר להזכירו בשמו הפרטי) – או שמא נכפתה עליו הבחירה, כפי שעשוי להשתמע מדבריו – להיעזר בכישוריו המקצועיים כחוקר ספרות ולשלב מציאות בבדיון, ולארוג יצירה חד־פעמית, מקורית ונוגעת ללב. כידוע, סמוך לפתח ספרו מביא יגאל בשלמותו את הסיפור "גמדים על הפיז'מה" פרי עטה של רות אלמוג,² שנכתב בהשראת סיפור ילדותו, כפי שסיפר אותו לסופרת וכפי שהיא ראתה אותו בדמיונה, ובהמשך הספר מנתחו משפט אחר משפט, ולעיתים מילה אחר מילה, כשהוא מעמידו מול סיפור ילדותו ה"אמיתי" ובשילוב דברים שהוא שם בפי בני משפחתו, שכבר הלכו לעולמם. המרקם המסחרר, שאינו רק פואטי אלא גם גרפי, בגין השימוש בגופן נפרד לכל דובר ודוברת ובגין המעברים התכופים ביניהם, מותיר את הקורא מרחף בין העולמות, תוהה לא פעם היכן מסתיימת המציאות ומתחיל הדמיון, ומפקפק באפשרות לאמץ כראייה קבילה אפילו את תמונות המשפחה המשולבות בספר, שהן לכאורה יתד נאמן של אותנטיות להיתלות בו, ולמעשה רק מוסיפות תהייה על תהייה, שכן המחבר שב ומספר סיפורים שונים בתכלית ממה שנדמה לנו שאנו רואים בתמונות שטופות האור, שבהן כל בני המשפחה מפגינים קרבה או מחייכים בחוסר דאגה. כיוון שכך, הקורא יוצא מהסיפור מסוחרר כשם שנכנס אליו, ונאלץ לשוב ולהכיר בעובדה הפשוטה להכאיב, שלאיש מאיתנו אין כל דרך לדעת את האמת – לא על הקרובים לנו ביותר ואף לא על עצמנו, כפי שאומר לנו יגאל במובלע כמעט בכל עמוד בספרו, ובכך הוא צודק בהחלט. אפשר רק לספר סיפור.

1 יגאל שוורץ, מקהלה הונגרית, הילה בלוס (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014. כל הציטוטים שלהלן לקוחים ממקור זה. בספר מוקדש גופן נפרד לכל דמות; אפיון זה נשמר בכל הציטוטים.

2 רות אלמוג, "גמדים על הפיז'מה", תיקון אמנותי, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 1993, עמ' 48–21.

כל אחד מאיתנו יתעמת בשלב זה או אחר של חייו עם שאלת הזיכרון. וליתר דיוק, אין זו שאלה אחת, אלא סדרת שאלות: מה נזכר ומה נשכח; מה ישוב ויעלה במפתיע ברגע בלתי צפוי ומה אבד לעד; מה אמין ומה מעוות? לרוב אנו משוכנעים שאנו יכולים לסמוך על זיכרונו, אבל קל להוכיח שאנחנו טועים. כל אירוע וכל שיחה יזכרו אחרת בידי שני משתתפים או יותר, ומי צודק? אין לדעת. יש גם זיכרונות שאפשר לבדוק; סצנה מסרט ישן נחרטה עמוק בזיכרונו ואנו שבים ומעלים אותה לנגד עיני רוחנו, אבל אם נשוב ונצפה בסרט יתברר שזה לא היה בדיוק ככה: הדמויות עמדו קצת אחרת, טון הדיבור היה שונה וגם המילים לא היו בדיוק אלה הזכורות לנו. למרבה השערורייה ולדאבון הלב, מומחים לדבר הוכיחו שככל שמרבים לשחזר זיכרון זה או אחר כך הוא הולך ומשתנה. זרעי הפקפוק נובטים וגובהים אצל כל המנסה לאסוף זיכרונות, ענפיהם משתרגים ומתעבים, וכבר קשה לדעת על מה לסמוך. מאיר שלו אפילו חיבר ספר שכתרתו הדבר היה ככה,³ רק כדי להראות שהדבר כלל לא היה ככה, ושהכול תלוי במי שמספר את הדבר ומתי.

דבר־מה יוצא דופן נוסף בספר המיוחד הזה הוא שהמילה "זיכרון" ומילים אחרות מאותו השורש מופיעות בו לעיתים נדירות יחסית, לא פעם באזכורים צפופים בפסקה אחת, ואינן פזורות לאורך הספר כולו. הצירוף "אני זוכר" מופיע פעמים ספורות, שלוש מתוכן בפסקה אחת שבה גם שרירי הבטן זוכרים (וזיכרונם בוודאי אמין יותר, עמ' 175), ופעמים אחרות בעמ' 88, 136, 204, 224 (כאן בצד "לא זוכר כלום"), ו־231 (וראו עוד אזכור צפוף להלן). לעיתים נראה שהמחבר מנסה להתכחש לזיכרון, או לכל הפחות להתחמק מלזכור ולהעדיף את הדמיון. לצורך כך הוא אף מביא תנא דמסייע בדמותו של אבנר הולצמן, שלמד שנתיים מתחתיו באותו בית ספר יסודי, "והוא, שלא כמוני, זוכר הכול" (עמ' 143), או שהוא טוען בתוקף שאינו זוכר. כך הדבר בנוגע לנסיעת האם לאמריקה (עמ' 224), וכך גם בנוגע לאירוע הטראומטי מכול, שבו האב יורה לעברו – ברובה? באקדח? היה או לא היה? רגע ודאות מתחלף ברגע הכחשה, והכול מתנקז למאמץ נושא, כך נדמה, לגייס את המוחשי מכול:

כן, לא הייתי בטוח אם היה או לא היה. זכרתי את הערב ההוא ואת הלילה שבא אחריו. זכרתי את צבע השמים [...] אבל אני לא זוכר הד של ירייה. (עמ' 229)

אכן, רצתי ורצתי ורצתי. ואני זוכר היטב את המסלול. (עמ' 237)

אני זוכר את הנפילה. נתקלתי במשהו. [...] אני זוכר את הנפילה. והרבה יותר אני זוכר את טעם אדמת החצי־חול חצי־חמרה שנתחבה ונגרסה בפי, מתערבב בטעם של דם שפתי, שנחתכו בשעת הנפילה. [...] אני זוכר את הנפילה. שכבתי כך נצח. ואחר כך התהפכתי ושכבתי פרקדן נצח־נצחים. גבי, רגלי וקרקפתי סופגים את תמצית חיוניות האדמה, ועיני תועות בשמים, בין גזירי הענפים וקרעי העננים, שם שט לו מעדנות ירח מלא, עגול למופת, מושלם, גבוה מעל גבוה, יפה להלל, מכושף, פלאי. (עמ' 240)

3 מאיר שלו, הדבר היה ככה, תל אביב: עם עובד, 2009.

ומייד בעקבות התיאור המופלא של הרגע האפיפני הזה, שבמהלכו המילים "אני זוכר" חוזרות בעקשנות כמו במאמץ לשכנוע עצמי, באה ההשוואה לרגע דומה של היוולדות מחדש בתום הקרב בסולטאן יעקוב, שמתואר במפורש כרגע שנולד "קרוב לוודאי" בהשראת רגע הדומייה המפורסם שצנח על הנסיך אנדרי "בתום הקרב שלו במלחמה ושלום" (עמ' 241). אין לדעת, היות והספרות מעורבת כל כך בחיים, מהו המקור לאותו זיכרון ילדות, אבל בנקודה זו של יופי ושל אובדן הפחד אין זה משנה. בכמה מקומות מנסה המספר להסביר את עמדתו בשאלת הזיכרון, ואולי אף מתאמץ לחמוק בגנבה בין קרני הדילמה:

כן, אני זוכר עוד עשרות דברים באופן די מוחשי, יש לי זיכרון תמונתי מצוין, אבל זה נתפס אצלי כמו זיכרונות של מישהו אחר. או ליתר דיוק, אני רואה אותי מסתכל מבחוץ על עצמי כילד. ידידה אמרה לי כשדיברנו על כתב היד של הספר הזה שנראה לה שניתקת את עצמי מעצמי, והיא צודקת. אבל מה? היתה לי ברירה? (עמ' 200)

בהזדמנויות אחרות הוא מאמץ את מטפורת הערפל כהצדקה לחוסר היכולת להטיל סדר בזיכרונות. כך הוא אומר בקשר לעבודותיה של אימו: "[נדמה לי, זה שייך לאזור הערפל היותר סמיך מממלכת הילדות הערפילית שלי]" (עמ' 72). מדוע, ישאל הקורא את עצמו: מדוע הפכה הילדות בפרדס המואר לממלכה ערפילית בזיכרונו של הכותב, כמו נשאבה אל מעבר לים, או אל עולמו של אדגר אלן פו בתרגומו של ז'בוטינסקי, אל "מלכות על ים ערפלי"?⁴ ובניסוח אחר:

מה שברור הוא שגדלתי בערפל, בפרדס בישראל, במרכז הארץ, באור התכלת העזה, שמאדמתו עלו, בדרך פלא, אדי ביצה משחירים, כמו בסיפורים של האחיות ברונטה, ובערפל הזה היו כל מיני ציוני זמן אבל הם היו כמו יתדות בתווה, כל אחד לעצמו. אני שב ושט בין יתדות הזמן האלה [...] בכל פעם בדרך שונה, ואף פעם לא נוצר לי לוח שנים מסודר/הגיוני. (עמ' 201)

הרפרור לעמוס עוז כאן כפול, לפחות. יגאל משתמש במודע ובמכוון בכותרת ספרו של עוז,⁵ שכבר הפכה למסמן המתבקש של המציאות הישראלית, אבל גם הכיוון ההפוך שבדבריו נובע, בלי משים, מאסופת המאמרים שבה הקדיש עוז פרק לאנקת גבהים ולעלילתו עטופת הערפל. ונשאלת השאלה אם גם סיפור על אהבה וחושך,⁶ מסכת זיכרונות הילדות והנעורים של עוז, שיגאל היה עורך יצירתו שנים לא מעטות ואף הקדיש

4 אדגר אלן פו, "אֶנְגֵל לִי", מאנגלית: זאב ז'בוטינסקי, פְּרוֹיֶקְט בְּנֵי־יְהוּדָה, <https://benyehuda.org/read/1862>

5 עמוס עוז, באור התכלת העזה, מרחביה: ספרית פועלים, 1979. וראו גם, יגאל שוורץ, פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.

6 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים: כתר, 2002.

לספר זה מחקר רחב־היקף, שימש קטליזטור לפריצתה של מקהלה הונגרית, כשם שספרו של חיים באר חבלים⁷ היה הקטליזטור לספרו של עוז. הדמיון בין המחברים אומר דרשני, הלוא זהו הצבר הנולד אל אור התכלת רווי־השמש, אל מציאות ותקווה חדשות, אלא שהוריו, הנושאים עדיין בקרבם את משאה של אירופה הערפילית, מסכסכים את נשמתו בכפילות הסובבת את ילדותו, וכך גם טומנים בו, שלא במתכוון, את זרעי היצירה העתידה לפרוץ בבגרות ולהיכרך לבלי הפרד בסיפורים האיזמים שהם מורישים לו, וכך מכשילים לכאורה במו ידיהם את עצם הניסיון המפואר שניסו לחולל, ליצור את האדם החדש, החופשי מטראומות העבר ומחיבוטי הנפש. אכן, הילד הזה יפוטם בתפוזים ובבנות, הוא ידבר עברית ילידית שלא כהוריו, הוא יהיה חייל גיבור, אבל הוא לא ישתחרר מהערפל, מהביצה, מ"שם", והוא יפקפק אם זיכרונותיו הם שלו או של אחרים. הוא יאלץ לברוא את עצמו מחדש מערפל ומעפר, ולכתוב את הסיפור שרק הוא יכול לספר.

1.

אז מה עושים בכל זאת כדי להתמודד עם הזיכרונות החמקמקים? בין היתר, עורכים רשימות.

כאן הסיכון קטן יותר. אומנם, רשימה לעולם אינה מושלמת, אבל היא אמינה גם כשהיא חלקית. בניגוד לטבלת שיאים, ברשימת פריטים אין הייררכייה מוחלטת. היא יצור פתוח, מתארכת ומתקצרת חליפות – לרוב מתארכת – לפי החשק והצורך. ומה מענג יותר מרשימה, המטילה סדר בכאוס המוחלט שסביבנו ומסייעת ליצור מציאות נוחה ומאורגנת? על עצמי אעיד שכבר מילדות התודעתית לעונג הזה, וכבר אז הרביתי לערוך רשימות שונות ומשונות, ולעיתים אני עדיין מתפתה לעשות זאת גם היום. זכורה לי, לדוגמה, רשימת ספרי ז'ול ורן שתורגמו לעברית, אלו שכבר קראתי ואלו שאני עוד צריך להשיג ולקרוא, שנאספו בה עשרות פריטים בשקידה כפייתית. זכורים לטוב גם ספרים שהיו נפוצים בנעורינו, כגון *The Book of Lists*,⁸ שהכיל רשימות מרשימות שונות, חסרות תועלת אבל מאלפות ("אנשים מפורסמים שמתו בזמן קיום יחסי מין", "האנשים שנחשדו שהם ג'ק המרטש", וכן הלאה). אפילו אומברטו אקו הגדול חיבר ספר שכותרתו בתרגום האנגלי *The Infinity of Lists*, המכיל רשימות מכל סוג ומין.⁹ בוויקיפדיה האנגלית אפשר אף למצוא דף שכותרתו "List of lists of lists", המכיל רשימת מאמרים שהם בעצמם רשימות של מאמרים של רשימות מאמרים (הסתכלו, כדאי לכם). נזכרת גם שבמחשבי שמורה תיקיית "רשימות", וכשהצצתי בה עכשיו גיליתי רשימות שכבר מזמן נשכח ממני דבר קיומן (היש מי שמעוניין ברשימת כל הגברים

7 חיים באר, חבלים, תל אביב: עם עובד, 1998.

8 David Wallechinsky, Irving Wallace, and Amy Wallace, *The Book of Lists*, London: Cassell, 1977

9 Umberto Eco, *The Infinity of Lists*, Alastair McEwen (trans.), London: MacLehose, 2009

שמולם שיחקה אודרי הפבורן בסרטיה, והפרש הגילים ביניהם? לידיעתכם, לרוב הם היו בגילו של אביה, ורק בסרטיה האחרונים זכתה לבני זוג קרובים יותר לגילה). דומה שגם יגאל נהנה מעריכת הרשימות, לא רק מפני שהוא נאלץ לעשות זאת במקומות שבהם הזיכרון הכרונולוגי בוגד בו, שאז הן משמשות לו מצופי בטיחות זוהרים באוקיינוס הזיכרונות האפל, אלא גם מפני שהן מסיבות לו סיפוק, שעשוי להיות היולי וחושני כאחד, ואולי אף אסתטי. מייד אחרי הסיפור של אלמוג, המוגדר כחלק ב של הספר (חלק א, שבראש הספר, אורכו עמוד ורבע, וכותרתו "הסיפור בכלל עוד לא מתחיל"), מגיע חלק ג, שכותרתו "מקהלה הונגרית" והוא נמשך עד סוף הספר, וכבר כאן, מייד בתחילתו, מופיעה הרשימה הראשונה: בזה אחר זה נמנים לפחות תריסר מינים שונים של פרי הדר, כל מין ושיטת קילופו, כל מין ודרך אכילתו, והכול מתואר בחושניות פורצת, מעלה ריר (עמ' 42-44). ההצדקה היא, כמובן, התרחשותו של הסיפור בפרדס, שלעיתים מתואר כגן עדן ולעיתים כגיהנום. אך בפרי הדר אין די; הרשימה הולכת ומתארכת ונוספים עליה פירות מפירות שונים (עמ' 44-45), ואז היא גולשת למניית הדמויות האנושיות שאכלסו את הפרדס, לפני שהדובר משנה כיוון ועובר לתיאור מפורט של הבית שבפרדס, בית המשפחה, שלעיתים הוא מגדיר כבית משוגעים, אף שהוא מעורר דווקא רושם של בית בורגני למהדרין, גם אם קטן ודחוס: וילה הונגרית בג'ונגל האזיאטי. התיאור של תכולת הבית וצורתו שב ומופיע ביתר פירוט פעם אחר פעם (עמ' 106-107, 120-122, 128-132). דומה שגם כאן פוסע יגאל בעקבותיו של עוז – שגם הוא תיאר בפרטי־פרטים את בית ילדותו בירושלים: דירה קטנה הדומה בשטחה לבית שבפרדס, אי של קולטורה מזרח־אירופית בלב הכאוס המזרח־תיכוני – גם אם עוז לא היה הראשון לעשות זאת.

הרשימות ממשיכות לאורך הספר כמעין ספירת מלאי בלתי נגמרת. תמצאו כאן פירוט של מטעמי המטבח ההונגרי (עמ' 98-99, 114), רשימה של פירות וירקות (עמ' 102), רשימה של בולים (עמ' 101-105), של תוכניות רדיו (עמ' 114), של תצלומים (עמ' 124-127) ושל ספרים (עמ' 122-123), ולקינוח, רשימה מופלאה של ציפורים (עמ' 171-172). כל רשימה כזו כמו אומרת, הינה, אני זוכר, למרות הכול. היה גם היה. בנוגע לשאר אני לא ממש בטוח, ואולי גם קצת מתחמק, ובטח גם קצת מסתיר. תבינו אותי. הרשימות הללו, שהן אישיות מאוד מטבען, משותפות, בחלקן לפחות, לכל בני דורו של יגאל, גם לאלו שגדלו במציאות שונה מאוד משלו. קחו לדוגמה את רשימת הבולים. יגאל מתחיל מסדרות הבולים ההונגריים שנאספו בחסדי הקרובים משם, ובטוחני שכמוני, קוראים רבים בוודאי נזכרו – אם לא בסדרות אלו ממש, אף בסדרות כיבוש החלל, הספורט האולימפי ומשהו מסדרות האומנות של הדואר המגיארו־סובייטי נחתו גם באלבומי – בסדרות בולים דומות להן, שהגיעו מארצות הים ונאספו בשקידה אל תוך האלבומים. ילדי הארץ בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים, שהטלוויזיה הייתה להם בבחינת שמועה רחוקה ושהגיעו לקולנוע רק בהזדמנויות חגיגיות, גילו את העולם הרחב באמצעות גלויות ובולים, ולפעמים אפילו מטבעות, בזכותם של בני משפחה ומכרים, קרובים ורחוקים, שמפעם לפעם הואילו להטות לעברם את קרן השפע הצנועה שלהם ולנער ממנה מכל טוב. אחרי הבולים ההונגריים – המשמשים גם

כהזדמנות להשוות טעמים של הפירות שם וכאן – מגיע פירוט הבולים הישראליים, שגם הם היו יפים להלל, ושכל אחד מהם זכור היטב, כאילו החזקנו אותם בידינו רק אתמול, ולא לפני חמישים שנה. לבסוף מספר יגאל שאלבומי הבולים נשכחו שנים רבות בארגז לא מאוורר והתעפשו עד לבלי הכר, אבל ניכר שבזיכרונו הם חקוקים היטב. אומנם, אם יזדמן, אולי אזכיר לו גם כמה בולים יוצאי דופן ששכח להזכיר (גלגל המזלות מְרַצֶּפֶת בית הכנסת בבית אלפא, שהודפס בארבעה בולים משולשים שהתחברו לריבוע בגיליון מיוחד, איך לא הזכרת אותו, יגאל!?).

לעומת רשימת הבולים, רשימת הספרים קצרה להפתיע, בהתחשב במקום המרכזי שהם תופסים בחייו של המחבר. גם רשימה זו נפתחת באגף ההונגרי ועוברת לזה העברי, אבל ציטוטים רבים מספרי ילדות, מאנציקלופדיות נעורים וממקורות אחרים משולבים לאורך הספר כולו, וערוכים ברשימה שבסופו בסדר אזכורם, וגם אם הם רק מעט מזעיר מתוך מה שהספיק יגאל לאסוף ולקרוא בחייו, הרי שאף הם מוכרים היטב לבני דורו, שקראו אותם בשקיקה. רובם המכריע של הספרים המוזכרים לאורך הספר הם אכן ספרי הילדות והנעורים, הפרי הראשון של עץ הדעת, וגם באופן זה נותר הספר נטוע בגן העדן הילדותי, שהתקיים אי-אז בפאתי רמת גן המעטירה, ושגם ממנו לא נפקד הנחש הזומם.

א.

מן העבר האחד אפוא עומדת שאלת הזיכרון הערפילי שקשה לסמוך עליו, ומן העבר השני מוצבות כל אותן ישויות מוחשיות שאפשר להיאחז בהן ולקושרן זו בזו לרשימות עשירות-תוכן המעניקות ודאות. ובתווך שבין שני הקטבים הללו מבוצעים בספר שני מהלכים שמטרתם לפתור את הדילמה – או אולי להמשיך ולחמוק ממנה, אבל בדרך מספקת יותר.

המהלך האחד הוא הדרישה אל המתים. זהו המהלך הרגיש ביותר, והוא שמותח את קוטב הבדיון אף יותר מסיפורה של רות אלמוג. יגאל מעיר כאן מתרדמתם הנצחית את אחותו הגדולה נעמי, את אימו קטי-בתיה ואת אביו בלה-בן ציון, שוכני עפר כולם, ומאפשר להם לדבר מן העבר ההוא בלשונם הפרטית, וכאמור, בגופן נפרד לכל אחד ואחת. צריך הרבה אומץ כדי לרדת ככה עד אל מעמקי תהום רבה, מעשה אודיסאוס, ולדובב את רוחות המתים, וצריך גם מידה רבה של נדיבות כדי לתת פתחון פה לאלה שהושתקו, במיוחד כשמתברר שאין להם ולו מילה טובה אחת להגיד על זה שהעלה אותם באוב.

נעמי המדובבת שופכת על אחיה את כל מררתה, לא פעם בלשון גסה (עמ' 58–59, 70–72 ועוד רבים), ואף שבהדרגה מתפתח ביניהם גם מעין דו-שיח של השלמה, היא ממשיכה להתלונן, אפילו על כך שהוא מדבר בשמה: "שכחת שאני בכלל קיימת, ועכשיו אתה גם מספר את מה שאני הייתי צריכה לספר..." (עמ' 228). האם מלאה תלונות על חייה, ובמיוחד על האב, מצד אחד, ומפליגה בתיאורים מלאי גאווה של יופייה, ייחוסה ומאהביה, מן הצד האחר. האב זוכה לדבר כאן בקולו הרבה פחות מאשתו ובתו, ואף

שיגאל עושה לו תיקון בקולו־שלו (עמ' 74-77), האב מסרב להתפעל מהמחווה ונותר בזעפו (עמ' 146-148). המתים אף סוגרים חשבונות זה עם זה, למשל בעימות בין נעמי והאם (עמ' 88-89, 113), עד שיגאל מרגיש צורך להתערב: "די, חלאס. הבנו. אין לי כוח למלחמת העולמות שלכן" (עמ' 132), אבל ללא הועיל: הן לא מקשיבות לו וממשיכות לבוא חשבון. המקהלה הפוליפונית הזאת תוארה כאן רק על קצה המזלג. צריך לקרוא ולשוב ולקרוא את הקטעים הללו כדי לרדת לעומקו של המהלך הזה, שהוא בעת ובעונה אחת חשבון נפש, אוטותרפיה, תשלום חוב, מחוות אהבה, ואולי יותר מכול, יצירה ספרותית אותנטית.

המהלך השני הוא יוצא הדופן ביותר: ניתוח ספרותי צמוד של הסיפור שכתבה רות אלמוג, שהוא לכאורה יצירה בדיונית, אבל לא לגמרי, שהרי יגאל הוא שסיפק לה את חומרי חייו שמהם נרקח. לסירוגין, ולאורך הספר כולו, שב יגאל ומפעיל את כישוריו כחוקר ספרות כדי "לפתוח", כלשונו (עמ' 9), את סיפורה של אלמוג. הוא מנתח, מתווכח, משבח ומוחה, הוא מתפעל, מתאכזב, מתקן ומקבל, והוא מפרק ומרכיב מחדש, ומעמת כל משפט בסיפור עם מקורו ועם מקבילתו – או עם היעדרותו מהסיפור ה"אמיתי". במבוך זה, שאין ממנו מוצא, יגאל נע ללא הרף קדימה ואחורה – והמאמץ הסיזיפי הוא שמוליד את הספר הזה.

.ד

המהלכים השונים בספר נידונו בדברים שלעיל בנפרד, אף שהם, כמובן, כרוכים זה בזה לבלי הפרד. לדוגמה, המהלך של ניתוח סיפורה של רות אלמוג משולב במהלך הדרישה אל המתים – וכמובן, גם במאבק הבלתי פוסק בזיכרון ובחומרי החיים שתוארו לפני כן – שכן לא רק יגאל מתווכח עם אלמוג, אלא גם נעמי (עמ' 198-199 ועוד) וגם האב, בפסקה מרה וכואבת המיטיבה להדגים את כל שנאמר כאן:

אתה אף פעם לא תעמוד על הרגליים שלך. כן, בדיוק כמו בחלום הזה שלך, ובדיוק כמו בסיפור הזה שאתה מוכר כאן, שאתה עומד בו על הרגליים של הסופרת הזאת, תופס עליה טרמפ, משתמש בחומרים שלה, כאילו הם שלך. כן, אני בטוח שהיא הסכימה, איך לא? "קיש הֶרְצֵג" היא קוראת לך, בטח גם היא התאהבה בך, כמו כל הנשים שתמיד התאהבו בך והצילו אותך. פר גינט דה לה שמטע. כריזמה קוראים לזה. חוצפה צריך לקרוא לזה. חוצפה בלי כיסוי. ילד מפונק היית ונשארת. תעשה שמיניות באוויר, ובכל זאת, אף פעם, אף פעם, אתה לא תעמוד על הרגליים שלך. (עמ' 253-254)

ומייד בעקבות הדברים הללו בא סיפור מהמיתולוגיה היוונית, שהותיר את חותמו בילד שקרא אותו; לא סיפור אדיפוס – שאומנם נזכר בספר פה ושם בהקשרים אחרים, בעיקר בנוגע לנעמי – אלא סיפורו של פאטון, בנו המתבגר של אפולו, שנהג בחוסר אחריות במרכבת השמש של אביו, הביא אסון לעולם והופל בידי זאוס. אין ספק, אומנם, שסיפורי

המיתולוגיה שנקראו בילדות תופסים מקום נכבד בחיי כל מי שקרא אותם, אבל מלבד זאת יש להזכיר שמעטים הם הסופרים שיעמדו בפיתוי להתייחס לילדותם במונחים של מיתוס, וזאת בוודאי לא רק באשמת פרויד.

ומתחת לכל הסיפורים רוחש עוד סיפור, שבכוונה כמעט לא התייחסתי אליו עד כה, אבל אי אפשר להתעלם ממנו עד הסוף, והוא סיפור השואה. ההתייחסות לשואה, ובעיקר להשפעתה על נפשם של ניצוליה, מופיעה כבר בפתח סיפורה של רות אלמוג, בסצנה המנותחת באריכות. בהמשך דן יגאל בהרחבה בסיפור צעידתה של אימו ב"צעדת המוות" החורפית, ואף משלב מקורות חיצוניים ותמונות (עמ' 77-88), אבל במיוחד הוא מדגיש מתוכו את הסיפור שסיפורה האם לעצמה מאוחר יותר, סיפור שבו הייתה צעירה ויפה, שבו הלכה בשלג ושרה, וקצין גרמני יפה תואר הציל את חייה. לקראת סוף הספר יגאל חוזר לאותו עניין ושוב עושה מהלך יוצא דופן, כשהוא שואל את אלמוג לאילו מילים חסרות כיוונה במשפט ששמה בפיו של בן דמותו בסיפורה, משפט המסתיים בשלוש נקודות, כיוון שהוא עיצמו אינו מצליח לנחש אותן. מתברר שהמשפט בשלמותו הוא "אפשר לחשוב שמישהו בכלל יצא משם". יגאל מסביר ארוכות מדוע בן דמותו, ואף הוא עיצמו, לא היו מסוגלים להגות את המשפט הזה במפורש, ובין היתר הוא כותב:

למה? ובכן, כנראה, מאותה סיבה שהולכתי אותם צעד אחורה מהשואה – צעד קטן, אבל משמעותי, לילדותם, לתקופת הנעורים שלהם, וגם, אמנם, לפחות מהצד של אמי [...] בתקופת השואה שלה, אבל באור הנעורים המנצנץ שהיא שפכה עליה, שהוא אולי מפונטז לגמרי אבל אור. והכול כדי לא לתת ליצורי החושך של השואה למלא את העולם, להתנחל לנו בנשמה ולהשתלט עליה, כאילו כל העבר הקרוב וכל ההווה וכל העתיד הסתיימו משכבר בעבר ההוא. (עמ' 265-266)

שנים ספורות לאחר הופעת ספרו ישתתף יגאל בסרט התיעודי 'ילדי הצללים'¹⁰ ובו יבקר בחורבות בית ילדותו, שהפרדס שמסביבו נעלם ואיננו, ואף ייסע, בחברת אשתו ובתו, להצטלם בהונגריה עם קרובי משפחתו, וינסה לדלות מהם עוד פרטים על סיפורה של אימו. ההשתתפות בסרט ממקדת את סיפורו בסיפור הדור השני לשואה באופן חד יותר מאשר בספר, שבו נתן יגאל דרור לדמיון, תוך כדי מאבק בלתי פוסק בזיכרון. בספר – ואולי גם בסרט – הוא יודע כי גם אם אין דרך לדעת את האמת יש ערך למאמץ, לתהליך שפָּרְיו בצידו, ולמתן הקול לנעדרים. הוא יודע שנחוץ להציג בכנות האפשרית – בכל זאת, תמיד יהיו מעצורים – את סיפורה של משפחה אחת, את סיפורו של זמן מסוים ומקום מסוים, ושל ילד שחש את מגע האדמה בגבו ורואה את השמיים נפתחים לפניו.

קיוטו

10 נועה אהרוני (במאית ותסריטאית), 'ילדי הצללים' [סרט תיעודי], יורם עברי ודיויד נוי (מפיקים), הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה וערוץ 8, 2017.

גמדים על כתפי ענקים: מהי היסטוריוגרפיה אדיפלית?

ורד לב נען

הזמן נקף. זהו כל הסיפור כולו בקליפת אגוז. כל הסיפור כולו, "גמדים על הפיז'מה", כל הסיפור כולו של לוצי ואיזידור ומאיה וג'ורא, וגם של אבי, אמי, אחותי ואני, ובעצם של כולנו, פרפרים, פירות ובני אדם כאחד. הזמן נקף. צירוף גאוני. הוא מכיל בתוכו את שני סוגי התנועות העריצות של חיינו. קדימה, לפנים, כמו שהזמן זז, או כמו שנדמה לנו שהוא זז, כרונולוגית, והזמן המחזורי, זה הנוקף, זה שמקיף, סובב וחוזר, עובר ושב, זה שכאילו בא במקום מה שקדם לו, מחליף אותו ובעצם רק מהדהד. הזמן השועט קדימה, חלוצי, נמהר, נחשוני, מודרני, אדיפלי, חדשני, היבריסי. לעומת הזמן המחזורי, זה שהעבר צובט בגבו, מעיק על שכמו, כבד על כתפיו, אבל גם מעניק, לפחות לפעמים, תחושת ביטחון שורשית.

יגאל שוורץ¹

הזמן על ממדיו השונים, על היבטיו הכרונולוגיים והחזרתיים, הליניאריים והלא ליניאריים, הוא תמה חוזרת בכתבתי האוטוביוגרפית והמחקרית של יגאל שוורץ. במאמר זה אקשור את שאלת הזמן לשאלת ההיסטוריוגרפיה של הספרות, המעסיקה אותי בהקשר המיוחד של יחסי ספרויות העולם העתיק (יוון ורומא) עם הספרות המודרנית. אני מציעה כאן מחשבות חדשות על מיתוס אדיפוס ועל הקומפלקס האדיפלי של פרויד. בכתבתי של יגאל שוורץ, הזמן האדיפלי מובן כזמן עריץ, הכופה על החוקר את תבניותו המיתיות והפסיכואנליטיות, ואילו כאן אציע מודל היסטוריוגרפי שהזמן הפועל בו אדיפלי, אך אינו "שועט קדימה" ואינו ליניארי, אלא נע בממד אחר, רב־כיווני. איזו היסטוריה של הספרות עשויה להתקבל אם לא תיכבל לחוקיות המוקדם והמאוחר? האומנם תיתכן תפיסה היסטוריוגרפית אחרת של הספרות, כזו שאינה מתועלת, מצד אחד, לשימור מסורת של השפעות, ואינה נדרשת, מן הצד האחר, לתקף את כוחות החידוש והמרד? ואם אומנם אפשר להציע תבנית להיסטוריה שאינה ליניארית, מה נוכל ללמוד ממנה? בדברים שלהלן אציע קריאה חדשה למיתוס אדיפוס, ובעיקר למפגש הידוע בין הבן והאב בצומת הדרכים. התבנית ההיסטוריוגרפית החדשה שאציע מאמצת את הממד המיתי של

1 יגאל שוורץ, מקהלה הונגרית, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2014, עמ' 255. בספר מוקדש גופן נפרד לכל דמות; אפיון זה נשמר בכל הציטוטים.

הצומת האדיפלי, מקום או מרחב שבו מתקיים מפגש הנחווה כבלתי צפוי (אם גורלי ואם מקרי) בין טקסטים שונים.

מגנאלוגיה לצומת אדיפלי

מעמדה של התאוריה הפרוידיאנית, המבוססת על יריבות בין בן לאביו, כמסגרת לניתוח טקסטים ספרותיים זכתה לביקורת נוקבת. ההגות הפוסט־מודרנית והפמיניסטית ראתה בהכפפת העיקרון האדיפלי על הסובייקט ועל הטקסט מגמה המתעלמת מהבדלים מיניים, היסטוריים ותרבותיים. הביקורת הפמיניסטית רואה בהצבת מערכות ספרותיות אדיפליות, נוסח "שלונסקי מול ביאליק" או "נתן זך מול אלתרמן", קאנוניזציה פטריארכלית המדירה נשים כותבות ממחשבת הספרות, וכיום רווחת גם הטענה שהמודל האדיפלי אינו מביא בחשבון מגעים בין טקסטים הנוצרים בהקשרים של דינמיקה אימהית ונשית. הביקורת על הפרשנות האדיפלית נעוצה בהתיישנותה של תפיסת העולם האוניברסלית הטוטאלית שהיא נציגתה. ואומנם, ההתנגדות לתאוריה האדיפלית – שהיא כשלעצמה משכפלת עיקרון אדיפלי – פוסלת את האפשרות לראות בה מסגרת פורייה למחשבה על החוויה האנושית ועל הטקסט הספרותי. אך חרף הביקורת המוצדקת הזאת, אין להתעלם מן העיקרון האדיפלי, אם במופעו התמטי ביצירה ואם כמכונן תפיסה פואטית המתעצבת מתוך התנגדות למסורת עבר. התנגדות לעיקרון זה בהיסטוריוגרפיה של הספרות, גם אם אינה מצוינת מפורשות, מהדהדת, למשל, בתיאורו של אבידב ליפסקר, הפוסק כי מהות המודרניזם מצויה בהיותו "שיח לוחמני" בעל "אופי חסלני":

לוחמנות זו התבטאה בהגדרת העצמי בראש וראשונה כשלילת האחר או כדחיית ההערצה למסורת העבר (passéism), תחילה על ידי פְּרִיֶּשֶׁה ממנו כאקט של התבדלות (secession) ואחר כך על ידי הגליתו של הנוסח הקודם אל אזור של אי־לגיטימיות. לשיח לוחמני זה שותפים כל הזרמים המודרניסטים של המחצית השנייה של המאה התשע־עשרה וראשית המאה העשרים [...]. הלוחמנות החסלנית הזו כלפי האחר הוצגה בפני מדובבכה כמין שלב מעצב "הכרחי" בדרך לאינדיווידואציה של "האני" המודרני־הנולד, ומשום כך שולבה תמיד בתוך תיאור מהפכני המחביא את היסוד האבולוציוני הטמון בו, דהיינו, כסיפור היסטורי מומצא על כוח חדש הקם לפתע על קודמו ותופס את מקומו.²

לפי ליפסקר, המצאת ה"אני" המודרני מסתירה את האבולוציוני. מה שמוסתר, לפיכך, הוא הרצף ההתפתחותי – בגלל כוחה האלים של רטוריקת הקטיעה המסמנת את השבר או את הפירוד בין דורות של יוצרים. עם זאת, ההבדלה בין התפתחות אבולוציונית לבין היסטוריוגרפיה אדיפלית מסתירה מעינינו את הזיקה שיש בין שני הזרמים, כפי שמראה

2 אבידב ליפסקר, אקולוגיה של ספרות, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 2019, עמ' 19–20.

חנה קרונפלד, המשיבה למחקר הספרותי פרקטיקות שיח אינטרטקסטואליות בין כותבים.³ קרונפלד דנה בדיכטומיה החדה בין תאוריית ההשפעה לבין אינטרטקסטואליות מתוך ההתנגדות של האחרונה להכיר במרכזיות של סוכנות הסופרים והמשוררים. תחת מטריית ההשפעה קרונפלד מזהה את שתי האפשרויות, הרצף ההתפתחותי ורטוריקת המרד של ההיסטוריוגרפיה האדיפלית, כשותפות למהלך מחקרי דומה: גם זאת וגם זאת עסוקות בשאלת ההשפעה. במילים אחרות, קרונפלד מצביעה על דיאלקטיקה בין רציפות לבין קטיעה, בין דמיון לבין שוני, המשותפת למהלכי חקירה שונים ששאלת ההשפעה מהותית להם:

מי שעיקר עניינם היה בסוכנות ובכינון סובייקט שירי, סביר היה להניח שמסגרתם התיאורטית תהא אחת מן השתיים: תורת מקורות מסורתית, או ביקורת "חרדת ההשפעה" נוסח הרולד בלוס; שהרי הן "ציד המקורות" הטרומ-תיאורטי של פעם והן המודל הבלומיאני של העשורים האחרונים שימרו תפיסה היררכית וקאנונית של דינמיקה ספרותית והתמקדות ב"סופר החזק" [...] וביחסו לסמכותם של "סופרים חזקים" מוקדמים ומאוחרים.⁴

בעקבות פרויד קיבלה תאוריית ההשפעה במאה העשרים איך אדיפלי. קרונפלד מזהה את ת"ס אליוט כאחראי להעתקת מוקד הסוכנות אל "הסופר הלכוד במאבק אלים אדיפלי נגד סמכותו של אביו הספרותי",⁵ ומציינת את תרומתו של הרולד בלוס בחדדת ההשפעה,⁶ בשימור עקרון המוקדם והמאוחר בספרות, שלפיו המפגש בין משורר חזק מדור מאוחר לבין משורר חזק מדור מוקדם הוא תוצר של התגברות פואטית החיונית לכינון מעמדו של המשורר המאוחר.⁷

לימוד הספרות במאה התשע-עשרה התמקד ביצירת היסטוריה מובהקת ופנימית לתחום באמצעות נרטיב התפתחותי של "הספרות" או של צורות כתיבה מוגדרות, כמו שירה, פרוזה ודרמה, או סוגות כתיבה כמו אפוס, שירה לירית או שירה פסטורלית. אולם לאורך כל תולדות הספרות היו קיימות גם פרוצדורות אחרות של יצירת קאנון, שהתמקדו בסופרים ובמשוררים גדולים שקיבלו מעמד נבחר והודגשו על רקע דורות של כותבים ושלל יצירותיהם (מאריסטו באמנות הפואטיקה והספר העשירי בתורת הנאום

3 חנה קרונפלד, "סוכנות אינטרטקסטואלית", מיכאל גלזמן ואורלי לובין (עורכים), אינטרטקסטואליות בספרות ובתרבות: ספר היובל לזיוה בן-פורת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, 2012, עמ' 11-58.

4 שם, עמ' 11.

5 שם, עמ' 12.

6 הרולד בלוס, חרדת ההשפעה: תיאוריה של השירה, מאנגלית: עופר שור, תל אביב: רסלינג, 2008.
7 קרונפלד (הערה 3 לעיל, עמ' 12) ממקמת את בלוס כממשיכו של ת"ס אליוט, ובמיוחד מתייחסת למסה של אליוט: T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen, [1920] 1960

של קווינטיאנוס). ההיסטוריוזציה של הספרות לפי קטלוגים אלו רתמה את ההתמקדות המסורתית בסופרים "דגולים" ללימוד המקורות שהשוללות הספרותיות צמחו מהם.⁸ מכיוון שהמחשבה ההיסטוריוגרפית המסורתית של הספרות מבוססת על עקרון המוקדם והמאוחר, היא מתקשה להיפטר מעיגונו בסדר משפחתי שושלתי הנעוץ בקשרי היסוד – בעיקר בין אבות ובנים. בכללה, ההיסטוריוגרפיה המקובלת של הספרות היא גנאלוגית והייררכית. כבר לאבות הספרותיים הראשונים, כמו הומרוס והסידוס, מיוחס חותם יסוד שהותירו בצאצאיהם הספרותיים, הצומחים ומסתעפים מהם כענפים חזקים ורעננים, וראשוניותם של היוצרים בעלי השפעה בעולם היווני הייתה בסיס לפיתוחה של עמדה דידקטית המייחסת למשורר משפיע אחריות אבהית קולקטיבית לקהילתו. עמדה זו נוסחה בחומרה בתרבות הרומית באמצעות המושג "auctoritas". יוצר שיוחסה לו סמכות נקרא "auctor", כלומר כותב שהוא מודל ללימוד והערצה. הכבוד שהרומאים רחשו באופן כללי לעבר בא לידי ביטוי בתפיסת ה-"auctores" שלהם, כלומר, סופרים ומשוררים המגלים אחריות וכבוד כלפי העבר ומצופים להשפיע ולשמש כמגן אתי מפני סגנונות כתיבה חדשניים. גיבושו של קאנון ספרותי טיפח גם עמדה שמרנית המאוימת מכוחות ספרותיים חדשים, העלולים לחשוף סדקים בסמכות הפואטית של אותם מודלים ראויים לחיקוי. ברומא של המאה הראשונה לפני הספירה, הקולות הספרותיים שסטו מהדגמים הנערצים נקראו ה"חדשים", ה"מודרניים", "neoterikoi" או "poetae novi".⁹ אם כן, כבר בעת העתיקה הופנמו אל התמונה הגנאלוגית, המשמרת את קול האב הספרותי, אפשרויות של פעולות התנגדות וקטיעת רצפים בין־דוריים, וזאת, באופן סימבולי, באמצעות ערעור על מעמד הכתיבה בעלת ה-"auctoritas". כתיבה מסוג חדש מסמנת אופק עתידי, כפי שאפשר לזהות במהלך הרדיקלי שעשה אפלטון בהמדינה. גירוש המשוררים מהמדינה האידיאלית התבסס בראש וראשונה על התעמתות עם הומרוס, האב הספרותי הקדמון של היוונים. בהמדינה אפלטון לא רק נרתם לבקר חלקים מן היצירה ההומרית, אלא אף מציע להחליפם בטקסטים ספרותיים חדשים פרי עטו, שהוא מציג כיריבים חדשים המתעלים מעל הקאנון ההומרי.¹⁰ לתביעה לגרש את המשוררים המסורתיים מהמדינה האידיאלית יש מבנה אדיפלי. היא מתגלית כמהפכנית בדיוק משום שהיא מתנגדת שלאבות הספרותיים יהיה תפקיד מוביל ומשפיע במנגנון התרבותי החדש.

8 ראו, למשל, Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1949. הספר יצא במהדורות רבות, וב־2015 לווח במבוא מאת הרולד בלוס.

9 היו אלה משוררים חדשניים, מרדניים, שהתנגדו למסורת הפואטית ותבעו סגנון כתיבה אוונגרדי לזמנם, כמו, למשל, קטולוס. גם משוררי אלגית האהבה הרומית, כמו טיבולוס, פרופרטיוס ואובידיוס, פיתחו אופקים פואטיים חדשים בהתרסה ומתוך התנגדות למסורת הספרותית הרומית של זמנם. הפואטיקה האוטוביוגרפית הארוטית נוסחה בידי אובידיוס כעמדה חתרנית ופורצת סדר. על כך ראו, Vered Lev Kenaan, "Sexuality as Intertextuality: The Fluidity of the Gendered Voice in Baudri of Bourgueil and Constance of Angers", *differences* 29, 3 (2018), pp. 65-69

10 בספר העשירי של המדינה, לדוגמה, מציע אפלטון את המיתוס של איר כסיפור חלופי ורב ערך יותר מסיפור הירידה לשאול של הומרוס בספר האחד־עשר של האודיסיאה.

מהלך זה מעצב את מעשה ההתנגדות הספרותי כפעולה שפניה אל העתיד, כלומר, לא רק כפעולה המגיבה לעבר מתוך חיבור אל ההווה. החזון הספרותי של אפלטון בלתי נפרד למצע האוטופי העתידי של המדינה התאורטית. המדינה של אפלטון הוא טקסט של דור ההווה המוכרז כעולה על קודמיו וכפורץ דרך, ופעולתו היא פעולת מחיקה המשאירה אחריה עקבות של מאבק בין-דורי. אבל המדינה אינה רק מגרשת את האב, אלא גם מנציחה אותו. לאורך המדינה אפלטון מרבה לצטט משירת הומרוס, אם כתוצאה ממהלך ממושך של הפנמתה העמוקה בתרבות ואם כדי להצביע על פגמיה. וכך, בניגוד להמלצתו לגרש את הומרוס מהמדינה האידיאלית, אפלטון מניח לו להישאר נוכח בטקסט ההווה. האב הספרותי המודחק שב להופיע ביצירה החדשה כצל ומשפיע עליה. שניות זו של התנגדות וקבלה, של מחיקה והפנמה, הטבועה כבר בתולדות ההיסטוריה העתיקה של הספרות, מעצבת, לדעתי, גם את ניסוחה מחדש של ההיסטוריוגרפיה של הספרות. נדמה שאפשרות להיסטוריוגרפיה אחרת נשללת מעצם מהותה האדיפלית של תפיסת ההיסטוריוגרפיה כסיפור התפתחות, מהלך של התקדמות הבנוי על מסכת מתחים בין-דוריים. כיצד יכולה אפוא היסטוריוגרפיה אדיפלית להשיל מעצמה את גרעין הקומפלקס ולהיות פורייה עבורנו כיום? איזו תבנית של זמניות היא יכולה להציע, שבאמצעותה נתבונן על יחסים ומגעים בין טקסטים מזמנים שונים?

אין ספק שהעיקרון האדיפלי מגיח מהרגע שבו הספרות החלה לפתח תודעה היסטורית, מהרגע שהיא מפתחת לעצמה "תולדות", והוא אומנם ממשיך לבצבץ מתוך היצירה והכתיבה המחקרית העכשווית. השאלה היא, כאמור, לאור מהלכים ביקורתיים שונים, כיצד להגיב אליו? האם לסלק אותו כאבן נגף מתהליך הקריאה הביקורתית? האם להתייחס אליו כאל מחסום שיש לעקוף? ואולי אפשר לפרש אותו בדרך חדשה? איזו תרומה יכולה להיות למודל האדיפלי בפיתוח תפיסות טקסטואליות והיסטוריוגרפיות מעבר לרצח האב הספרותי?

מחשבות אלה עולות מקריאה בספר של יגאל שוורץ *מַגָּשׁ הַקֶּטֶף*: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית,¹¹ שבו, כקרונפלד וליפסקר, הוא מחפש כיוונים חלופיים למחשבת הספרות, ומציע חלופה פרשנית בהקשרם הייחודי של היחסים המורכבים (אולי אף טעונים) בין יוצרי ספרות קום המדינה ויוצרי ספרות המדינה. *מַגָּשׁ הַקֶּטֶף* נפתח בתובנה על התודעה ההיסטורית הספרותית של חוקרים "מגוללים את תולדות ההשפעה הספרותית מנקודת מוצא כרונולוגית כלשהי של הקורפוס שלפניהם ועד לרגע תחילת הכתיבה של מחקריהם".¹² אם כן, בדברי המבוא שוורץ שם דגש על הזמן, ובאופן ספציפי, על ממדיו הטמפורליים של הדיון ההיסטוריוגרפי בספרות. מעל לכול, הזמן מופיע כזמן מדיד, הנמתח בין שני קצוות הקורפוס הטקסטואלי (מעין פבולה הפורסת רצף כרונולוגי של היצירות הנחקרות). אך ישנו גם זמן אחר, הקשור לנקודת המוצא של המחקר, לזמן של החוקר או החוקרת (מעין סו'ט של העלילה המחקרית). כך שוורץ מתאר את אספקט הזמניות המיוחד הזה:

11 יגאל שוורץ, *מַגָּשׁ הַקֶּטֶף*: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020.

12 שם, עמ' 11.

לאמתו של דבר, ההיסטוריונים האלה מגוללים את תולדות ההשפעה על בסיס היגיון נרטיבי אחר. זה אינו מבוסס על תנועה רציפה מ"אז" ל"עכשיו" אלא על סדרה של התבוננויות לאחור: מזווית הראייה של סופרי דור מסוים ביחס לבני הדור שלפניהם; כלומר מזווית הראייה של הסופרים "המושפעים" ביחס לסופרים "המשפיעים", או, אם לנקוט את הלשון המשפחתית-הגנאלוגית, הנהוגה במאות מחקרים, מזווית הראייה של ה"בנים" ביחס ל"אבות".¹³

אף ששוורץ אינו אומר זאת במפורש, אפשר לזהות בנקל כיצד העלילה ההיסטוריוגרפית של הספרות המתנהלת דרך "סדרה של התבוננויות לאחור" מקבילה לשזירת הדרמה האדיפית בפסיכואנליזה הפרוידיאנית. חוקר או חוקרת הספרות שותפים לאותה זווית ראייה פסיכואנליטית מעצם התמקמותם בהווה ואימוץ המבט לאחור. בנקודה זו חשוב להיזכר שבעיני פרויד, זיקת הפסיכואנליזה לטרגדיה של סופוקלס אדיפוס המלך אינה מצטמצמת להצבת תמות "רצח האב" ו"התשוקה לאם" כגרעיני היסוד בהתפתחות הסובייקט, אלא היא באה לידי ביטוי, לא פחות, גם בעלילת המחזה העתיק (הסוֹ'ט), המכונן תבנית פרדיגמטית לעלילת הפסיכואנליזה. בפירוש החלום פרויד מנסח לראשונה את הזיקה בין הפסיכואנליזה לספרות על פי עיקרון היסטוריוגרפי חדש שהוא מזהה במבנה העלילה הייחודי לסופוקלס. פרויד מדגיש את ההחלטה של סופוקלס לעצב את סיפורו של אדיפוס מנקודת פתיחה מאוחרת – הרגע שבו פורצת המגפה – כהרת משמעות למדע החדש של הפסיכואנליזה: "עלילת המחזה אינה אלא מלאכת הגילוי, המועצמת צעד אחר צעד והמושגית מעשה אמנות – מלאכה שניתן להשוותה לזו של הפסיכואנליזה".¹⁴

ההיסטוריוגרפיה של הספרות מונעת אפוא בידי "עקרון הבדיעבד" ("nachträglichkeit"), ופירושו של דבר שאת הנרטיב ההיסטורי של הספרות בונה מערכת זמנים שאינה כפופה בהכרח לחוק הליניאריות. על פי עקרון הבדיעבד, היריבות בין משורר צעיר למבוגר מתגלה (מחדש) רק בנקודת זמן מאוחרת. היא אומנם יכולה לצוץ, להגיח, לפעול ולהפעיל בהווה, אך, גילויה המאוחר מכונן את מלאכת הפרשנות, והוא המביא לידי עיצובה של תודעה היסטורית. מכאן שמלאכת ההיסטוריוגרפיה של הספרות, כמו הפסיכואנליזה, היא "מלאכת הגילוי, המועצמת צעד אחר צעד" של חקירת עבר שאינו נגיש עוד, הממוקמת בהווה. "האם היה רצח אב בעבר או לא היה" אינה צריכה להיות השאלה המרכזית לחוקרת הספרות, אלא עליה לכוונה, כמו את הפסיכואנליטיקאית, לחשיפת עקבותיו של רצח האב באמצעות הסימפטומים של ספרות ההווה החדשה.

13 שם, שם.

14 זיגמונד פרויד, פירוש החלום, מגרמנית: רות גינצבורג, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 272.

יגאל שוורץ אומנם מקבל את נרטיב רצח האב, שהוא תוצר הנרטיב־בדיעבד של הפסיכואנליזה, כבעל "אחיזה בחיים הספרותיים"¹⁵, אך הוא מבקש לערער על שלטונו המוחלט כעיקרון מכונן, והוא מציע בצינו מודל היסטוריוגרפי חלופי. לעומת המודל ההיסטוריוגרפי האדיפלי, המדגיש את המרד, המודל האחר מתמקד בדיאלוג בין־דורי:

שעה שאני מתבונן בקורפוס של הספרות העברית ובקורפוסים של ספרויות לאומיות אחרות, ברור לי שלהיסטוריונים הדיאכרוניים שקדמו לי היה "כתם עיוור" בראייה שמנע מהם להבין נכונה את שלב המעבר בין משמרות ספרותיות. שכן, להבנתי, הדינמיקה המתקיימת ב"רגע המפגש־המעבר" בין סופרי משמרת אחת לבין סופרי המשמרת הבאה [...] מבוססת גם, לצד "המרד", ולדעתי בעיקר, על דיאלוג בין־דורי עשיר, מסועף ופורה.¹⁶

המתווה ששוורץ מנסח מכיר בהשפעתם של כותבים "חזקים" משני דורות נפרדים, ותר אחר אזורי המגע ביניהם. את האזורים הללו הוא מזהה בטקסטים שהוא מכנה "יצירות צומת":

הלוז של כל יצירת צומת הוא אתר של דיאלוג ספרותי בין־דורי שבו, כאמור, "הסופרים החזקים" משני דורות סמוכים "מדברים" ביניהם, גם כדי להפגין את כוחם אך גם כדי לנסות לנטרל ולשתק יחסים לא־שוויוניים וקונפליקטים סוררים. [...] היוצרים בשתי הקבוצות האלו (שחלקם מתפקדים בשתיהן, בשלבים שונים של חייהם) הם "סופרים חזקים"; כלומר, כאמור, כאלה המחוברים בעבותות של מתח ותחרות עם קודמיהם אך גם בזיקה של אחריות ומחויבות להמשך קיומה של השושלת הספרותית.¹⁷

כלומר, "יצירת צומת" היא יצירה ספרותית המבינה את עצמה כחוליה בשושלת משפחתית, שבתוכה פועלים קונפליקטים וקשרי סמיכות גם יחד. בהקשר הדיון ההיסטוריוגרפי בספרות הישראלית נושא הביטוי "שושלת משפחתית" עומס אתי, אפילו אידאולוגי, מובהק. שוורץ מסביר כי יצירות צומת מגלות בדיעבד "אחריות ומחויבות להמשך קיומה של השושלת הספרותית" בכך שהן מנסות "לנטרל ולשתק יחסים לא שוויוניים וקונפליקטים סוררים". הדיאלוגיות של יצירת הצומת מאובחנת אפוא כתגובה ליחסיה הקונפליקטואליים של היצירה עם יצירות מדור אחר, ולכן דימוי הצומת כאזור מגע אינטרטקסטואלי אינו מציע, לדעתי, שחרור מהמודל האדיפלי, אלא להפך: הוא בנוי אל תוך המסגרת האדיפלית. אבל דווקא משום כך, אני מוצאת במושג "צומת" פוטנציאל מרתק לחשיפת זיקה לא צפויה בין שני קטבים תאורטיים – אינטרטקסטואליות ואדיפליות –

¹⁵ "אין לי ספק שלמודל ה'מודרניסטי חסלני' יש אחיזה בחיים הספרותיים". שוורץ, הערה 11 לעיל, עמ' 12.

¹⁶ שם, שם.

¹⁷ שם, עמ' 32–33. ההדגשות במקור.

שבמחקר הספרות מופיעים כדיכוטומיה בלתי פתירה. הקרבה ביניהם אולי נדמית משונה, אך היא מתגלה בכפילות המושג "מגע", המרכזי כל כך עבור שתי התאוריות. מגעים בין יצירות אינם רק תוצר של כוונות, מטרות, רגשות אחריות ומחויבות. מגעים הם, בראש ובראשונה, בלתי צפויים, אפילו מקריים, ופעמים רבות מתקיימים, בוודאי, ללא מודעות – ולכן גילויים תלוי בזמן העתיד ונקודת המבט החיצונית של הקורא. מטרתו במאמר הזה להראות את הזיקה העמוקה שבין השדה האינטרטקסטואלי לשדה האדיפלי. את הקשרים האינטרטקסטואליים אפשר להסביר כאדיפליים במיוחד לאור דימוי הצומת. השימוש ההיסטוריוגרפי שעושה שוורץ בדימוי משיב אותנו אל צומת מיתו טרגי, המוכר לנו היטב מאדיפוס המלך של סופוקלס. הצומת האדיפלי אינו רק מקום העימות בין אב לבן במחזה, אלא הוא בעיקר רשת דרכים שבה התנועות מקריות וגורליות כאחד. הצומת הוא פיגורה כרונוטופית. אומנם היא מסמנת בראש וראשונה מקום ממשי, פרשת דרכים המובילה לשלושה מקומות שונים: דלפי, דאוליה ותבאי, אבל, בטרגדיה של סופוקלס היא מופיעה כפיגורה של זיכרון המאגדת זמנים שונים, נקודות מבט וחוויות שונות:

אדיפוס: כְּמִדָּמָה שְׁמַעְתִּי שְׁאִמְרַתְּ שְׁלִיֹס
נִרְצַח בְּצַמַת שֶׁל שְׁלוֹשׁ דְּרָכִים.
יוקסטטה: כֵּן, כִּךְ סָפְרוּ וְנוֹהֲגִים עוֹד לְסַפֵּר.
אדיפוס: וּבְאֵיזָה מְקוֹם אָרַע אוֹתוֹ אֶסוֹן?
יוקסטטה: בְּאֶרֶץ פּוֹקִיס, שְׁתֵּי דְרָכִים מִסְתַּעְפּוֹת
מִצַּמַּת זֶה לְדִלְפִי וְלְדָאוּלִיָּה.
אדיפוס: וְכִמָּה זְמַן חָלַף מֵאֵז שֶׁזָּה קָרָה?¹⁸

דימוי הצומת עולה בזיכרון האם והבן, מתעתע ורבי־סתירות, וחושף את הדינמיות של הדימוי המרחבי. במחזה של סופוקלס הצומת ממקם באזור גאוגרפי מוגדר, שכיוונו מסמנים יעדים שונים לרוכב במרכבה (ליוס) ולהולך הרגל (אדיפוס). יעדיהם הפוכים זה לזה, בהתאם לכיוון שממנו כל אחד הגיע. לאחד, הדרך היוצאת מהצומת מכיוון תבאי מסמנת יציאה מהבית, ואילו לאחר, הדרך אל תבאי מסמנת נסיעה למקום זר. לכן, הכיוון שאליו כל אחד בוחר לפנות מהצומת תלוי בנקודת מבטם. לכאורה, הנתבי או המרחק מתבאי לדלפי ומדלפי לתבאי זהה לשני הנוסעים, האב והבן, אך הוא גם שונה לשניהם בתכלית, במיוחד כשהוא נבחן מנקודות זמן שונות: לליוס הנתבי מסמן יציאה מהבית, אך גם את שיבתו העתידית הביתה, שיבה שלא יצליח לממש. במובן מסוים אפשרות עתידית זו נחמסת על ידי "עקרון המאוחר מדי": זו הדרך שהאב כבר לא יוכל לגמוא. שניות זמנית מתגלה גם במשמעות המרחק שאדיפוס עובר: לאדיפוס, המסלול מדלפי לתבאי הוא בה־בעת מסע למקום זר ומסע למקום מוכר, המתגלה ככזה רק ממבט

18 סופוקלס, אדיפוס המלך, מיוונית: אהרן שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994, שורות 729–735.

לאחור. הבחירה ביציאה לדרך מדלפי לתבאי פירושה עבור אדיפוס הוא עזיבת הבית (קורינתוס), שבדיעבד תתגלה גם כשיבה אל בית (תבאי). אדיפוס הולך למקום זה, שללא ידיעתו, הוא מקום הולדתו.

בהיותו אתר של פרספקטיבות שונות, הצומת הוא פיגורה טמפורלית: הוא צומת זמנים. העמימויות הקשורות לאתר הצומת מסובכות מבחינה זמנית. לאדיפוס הצומת מסמן הצלבת זמנים של ינקות ובגרות, עבר והווה. אך לא הבזקי זמנים הם המסומנים בתמרוור הצומת, אלא ההצלבה בין תקופות חיים נבדלות וקפואות. כפילותו של הצומת באה לידי ביטוי גם במשמוע היחסים הזמניים בין השניים הנפגשים בו. מצד אחד, הצומת מעמת בין שני זרים ומסתמן כאתר קונפליקט בין-דורי בין איש צעיר ומבוגר, בן ואב, אבל מן הצד האחר, הוא גם אתר המחבר בין השניים בדיעבד, זמן רב לאחר הפירוד ביניהם.¹⁹ הצומת הוא מקום של התרחשות זמנית, שבו מתרחשת הצלבה בין תנועה אחורה וקדימה בזמן בעת ובעונה אחת. הוא המקום המאפשר לנו להמשיג את שאינו אפשרי בזמן עירות, או את שאינו מותר על פי חוקי הזמן הכרונולוגי. במילים אחרות, הצומת האדיפלי הוא המקום שבו תנועת הזמן היא דו-כיוונית: קדימה הוא גם אחורה. אם נתרכז לרגע בדימוי הצומת עצמו, לאחר שנחלצו מהמסגרת ההיסטוריוגרפית הכללית ומההיסטוריוגרפיה הספציפית של הספרות הישראלית – עניינו המרכזי של שוורץ בַּמְגַש הַכֶּסֶף – ונבחן אותו כישות טקסטואלית, יתגלה מבנה מעניין שאפשר לאפיינו באמצעות הדיאדה המיתית "אב-בן". יש לציין כי הצירוף אב-בן הוא צורה בינארית בעלת וריאציות רבות אחרות, כגון אִם-בֵּת, אִב-בֵּת, אִם-בֵּן, אִישׁ-אִישָׁה, חֵיהָ-אָדָם ועוד, השותפות כולן בעיצוב ההיסטוריות הפרטיות והקולקטיביות שלנו. הצירוף "אב-בן", המחבר שתי ישויות נפרדות, הוא הפיגורה המרכזית באדיפוס המלך של סופוקלס. אך בניגוד למחשבת הספרות, שהטמיעה את אירוע הרצח, והנציחה את השבר, את הקטיעה, או את המרווח הקיים בפיגורה זו – הטרגדיה של סופוקלס חושפת, על רקע הסזורה, את החיבור שביניהם.²⁰

הצמד "אב-בן" בנוי על חיבור, ובכך הוא יוצר צומת. המקף המחבר בין שתי המילים, כמו שורה ארוכה של הֶלְחָמִי בסיסים וצירופים לשוניים היברידיים, מורה על הפרדה ועל חיבור בעת ובעונה אחת.²¹ באדיפוס המלך שורה תמיד עמימות על יחסי האב והבן, שהם תמיד דומים ושונים בעת ובעונה אחת. בבסיס היחסים בין אדיפוס לליוס נמצאת דיאלקטיקה של נתק וקשר, הבדל ודמיון, וחידתיותה היא שנחקרת במהלך המחזה.

19 על הצומת באדיפוס המלך ככרונוטופ ראו, Vered Lev Kenaan, *The Ancient Unconscious*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 164-171

20 מונחיו של ביון "הסזורה" ו"החיבור" מופיעים במוטו לספרו של שוורץ מנש הכסף: "חקרו את הסזורה, לא את האנליטיקאי, / לא את האנליזנד, לא את הלא-מודע, / לא את המודע, לא את השפיות, לא את הטירוף; / אלא את הסזורה, את החיבור, את הסינפסה, / את ה־counter-transference), / את מצב הרוח הטרנזיטיבי-לא טרנזיטיבי". וילפרד ר' ביון, כפי שמובא אצל שוורץ, הערה 11 לעיל, עמוד הפתיחה.

21 ראו מאמרו של ג'פרי הרטמן: Geoffrey Hartman, "The Voice of the Shuttle", *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, New Haven, CT: Yale University Press, 1971, pp. 337-355

בתחילת המחזה המקף מורה בברור על מרחק ושוני בין מלכה העכשווי של תבאי אדיפוס לבין המלך המת ליוס. לעומת המלך המת, שהיה בן המקום, המלך הנוכחי ידוע כמי שהגיע לעיר זה עתה, הזר מקורינתוס. עם זאת, עלילת הגילוי של המחזה חושפת את הדמיון בין שניהם ומצמצמת את ההבדל שביניהם כמעט לאפס. בל נשכח שהשוני מתפוגג מעצם העובדה ששניהם שוכבים עם אותה אישה ושניהם יולדים לה ילדים. טירסיאס מזהיר את אדיפוס כי יגלה שהוא זהה לעצמו ולילדיו וכי "הוא יתגלה כָּאֵב וְאֵח לִילְדָיו, / כִּבֵּן וּבְעַל לְאִמּוֹ"²² דמיונו לליוס מתגלה כשאדיפוס שואל את יוקסטה כיצד נראה המלך הקודם, בעלה המת. יוקסטה משיבה לו: "שְׁחַרְחַר, מְעַט נִימִי שֵׁיבָה בְּשַׁעְרוֹ / וּבְמִבְנֵהוּ לֹא נִבְדַּל מֵאִדּ מִמֶּךָ"²³ שוב, הדגש הזמני ניכר בפעולת ההשוואה, העוסקת בשוני ובדמיון. אדיפוס בהווה הוא באותו הגיל שהיה בעבר בעלה של יוקסטה כשנרצח. מנקודת מבטה של המלכה דמותו של אדיפוס יוצרת תרכובת, היתוך: אדיפוס ליוס. היבט אחר של ביטול ההבדל בין הבן לאב מגיע לשיאו ברצח האב ובנישואי הבן לאימו, פעולות המחבלות בהתפתחות זהותו האינדיבידואלית. ג'פרי הרטמן כותב ש"אדיפוס מיותר: הוא אביו, וכאביו הוא לא כלום כי הוא חוזר לרחם שנשא אותו. אין לו חבל הצלה"²⁴ ללא הפיצול, ללא החתך בין שני היסודות המרכיבים את היחידה "אבאבן", לא ייווצר צומת הפותח מרחב אמצע בלתי מוגדר, ולא ייוותר מרווח נשימה בין הצירים הבינאריים. בהקשר זה כדאי לחשוב על "יצירת הצומת" – זו החותמת תקופה או זו הפותחת תקופה – כאתר שבו נקודות המבט של ה"בן" וה"אב" מצטלבות, כמרחב טקסטואלי המקיים את הדינמיות הזמנית המורכבת המסומנת בצירוף "אב-בן"²⁵.

הצומת האדיפלי הוא מפגש של דמיון ושוני, וככזה הוא מרחב אינטרטקסטואלי שבו מתגלים הצירופים דומה-שונה, המופיעים בצמתים בין-דוריים, בין-לשוניים ובין-תרבותיים, בין ספרות העבר לספרות ההווה. מרחב אינטרטקסטואלי זה יש לקרוא, לדעתי, כאתר, או כמעשה האריגה של הלא מודע.²⁶ כידוע, פרויד כרך את גילוי הלא מודע בגילוי התסביך, הקומפלקס האדיפלי. אך מובנו העשיר של התסביך יתגלה לנו רק אם נטה אוזן לאטימולוגיה של המונח הלטיני "קומפלקס" ("complexus"), המובילה אל הפועל "plectere", שפירושו לארוג, ולפיה נבין את הצירוף "אבאבן" כסימנו של סבך זמני ורב-קוליות.²⁷

משמעויותיו השונות של הצומת, כסבך של זמנים וקולות וכאתר של קשרים והתרות, עולות ביצירתו של יגאל שוורץ לא רק כחוקר הספרות הישראלית וכחוקר

22 סופוקלס, הערה 18 לעיל, שורות 415, 456-457.

23 שם, שורות 742-743.

24 Hartman, הערה 21 לעיל, עמ' 348. התרגום שלי.

25 אומנם שוורץ אינו מציג את האפשרות הזאת, אך הוא מציג את ההכללה שלפיה היוצרים ה"חזקים" מתפקדים בהכרח כבנים וכאבות יחדיו: "כאלה המחברים בעבותות של מתח ותחרות עם קודמיהם אך גם בזיקה של אחריות ומחויבות להמשך קיומה של השושלת הספרותית". שוורץ, הערה 11 לעיל, עמ' 33.

26 Lev Kenaan, הערה 19 לעיל, עמ' 135-140.

27 שם, עמ' 160.

ספרות השוואתית,²⁸ אלא גם כמחברו של הרומן האוטוביוגרפי מקהלה הונגרית.²⁹ רומן זה מציג כמה היבטים מיתיים של דימוי הצומת. ליבו של הטקסט מצוי בצומת האדיפלי, הקונפליקט בין אב לבן, אך היא בה־בעת מתפקדת כמרחב התנועה של הזיכרון ומבססת את מסע הפרשנות, שהוא ציר העלילה המרכזי. הצומת במקהלה הונגרית הוא רשת של מגעים בין קולות, כותבים וטקסטים שונים. זהו טקסט שמאפשר להכיר בזמניות המיוחדת של מערכת אינטרטקסטואלית, שאינה נשמעת לחוקיות הזמן הליניארי.

טוּטֵם וּמְקֵהֵלָה

מקהלה הונגרית היא יצירת פרוזה דיאלוגית בין שתי דמויות מספר: רות אלמוג ויגאל שוורץ. היצירה פותחת בסיפור "גמדים על הפיז'מה" שכתבה אלמוג ופרסמה בקובץ תיקון אמנותי, ששוורץ היה עורכו הספרותי.³⁰ הסיפור המטלטל מבוסס על שיחות שקיימה אלמוג עם שוורץ על ילדותו. כעשרים שנה לאחר פרסומו שב שוורץ "לפתוח" את הסיפור ולפרשו. תכלית הכתיבה של קריאתו בסיפורה של אלמוג, כותב שוורץ, הייתה "לספר את סיפורו של הילד ההוא, שהייתי אני" (עמ' 9). הדיאלוג עם דמותה של הסופרת אלמוג מתמקם בטקסט פרשני של הסיפור, שאלמוג עיבדה ממקורות בלתי כתובים (שיחותיהם בעבר), ומעורר בשוורץ זיכרונות חדשים הנכתבים תוך כדי כתיבת הפרשנות לסיפור הכתוב. המבנה המיוחד של הטקסט של שוורץ רותם את האנליזה העצמית למסגרת היסטוריוגרפית, שבה שכתוב העבר מנקודת המבט בהווה מתאפשר באמצעות מפגש עם טקסט ספרותי מוקדם. יותר מכך, עיצובה של הכתיבה האוטוביוגרפית של שוורץ באמצעות בנייתו של הטקסט החדש על גבי הישן משתקפת בעלילה האדיפלית המגוללת בה.

עלילת מקהלה הונגרית ממוקמת באזור דמדומים, כפי שמתארו שוורץ (עמ' 54, 165), בבית אבן קטן הניצב בלב פרדסים בצידו של כביש גהה. המקום מתואר כ"אזור פרוץ, [...] מרחב המתקיים מכוח חוקיו שלו בלבד, חוקים הנושקים לחוקים חיצוניים שונים אבל אינם כפופים אליהם" (עמ' 165). החוקיות האחרת של עולם הילדות נראית לי במידה רבה מושאו של מעשה פרשנות שמהותו היא חזרה: שיבה לזירת הפשע, לטראומה, למקום שנשאר עמום. אמירה מעניינת של שוורץ שיכולה לשפוך אור על המפגש בין הווה לעבר חותמת את תיאור מושבה של משפחת המהגרים ההונגריים בפרדס, ומאפיינת את המקום הלימינלי כמרחב זמני: "אזור סָפָר, על קו התפר שבין ההיסטורי למיתי" (עמ' 166). מקומו של בית המשפחה על קו התפר מחזיר לתמונה את הצומת האדיפלי, הממוקם אף הוא באזור לימינלי, על פרשת דרכים מחוץ לתבאי

28 למשל יגאל שוורץ, למה לחתול יש מגפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021.

29 שוורץ, הערה 1 לעיל.

30 רות אלמוג, "גמדים על הפיז'מה", תיקון אמנותי, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים: כתר, 1993, עמ' 48-21.

והרחק מקוריתוס. מיקום המפגש עם העבר בצומת דרכים או בבית בפרדס יוצר מקום מדומיין מחוץ לזמן ההיסטורי, לאחר אירוע טראומטי, ובמובן זה הוא אכן מקום המחבר בין ההיסטורי למיתי: "שנים", כתב שוורץ, "הייתי בטוח שהמצאתי את האירוע הזה, או לפחות לא הייתי בטוח שלא המצאתי אותו. [...] כן, לא הייתי בטוח אם היה או לא היה" (עמ' 229). זיכרון האירוע, המפגש האלים בין האב לבן, מכיל מחיקות והסתרות באמצעות התעצמות רשמים חושיים או רישומם העז של פרטים שוליים או חסרי ערך לכאורה: "זכרתי את צבע השמים האפור-עמוק מאחורי המגדל, וגם, משום-מה, את חוט החשמל שהיה תלוי ברפיון בין שני עמודי העץ שעמדו ליד הבית, אחד פחות או יותר ישר והשני עקום למדי" (עמ' 229). גם הצלילים מאותו אירוע נשארו טריים בזיכרון כעדות המסייעת לאשש את תוקפו. קול נביחות הכלב האהוב נתפסות כעדות אמפטית ומבינה, הוא "הבין טוב ממני, כנראה, לפחות בשניות הראשונות, מה קורה" (עמ' 229). צליל הירייה מעורר תגובה אמביוולנטית של הכחשה ואישור בה'בעת: "אבל אני לא זוכר הד של ירייה, ובכל מקרה, אני בטוח שהיתה רק אחת" (עמ' 229). האמירה האחרונה נאמרת על רקע הקריאה בסיפורה של אלמוג, שבה מתוארת הסצנה כפי שהיא מדמינת אותה: "אצל רות", כתב שוורץ, "אותה ירייה בודדת הפכה לשלוש, כנראה מכוחה של התבנית הספרותית". לפנינו עיצוב מרתק של שחזורה של סצנה אדיפלית, שבה המפגש המדומיין בין אב לבן הוא תוצר של דיאלוג עם יצירה קודמת ומורכב מקשרים אסוציאטיביים המכסים על נתקים בזיכרון.

הפעם הראשונה ברומן מוקהלה הונגרית שבה הסצנה האדיפלית מופיעה היא סיפורה של רות אלמוג, ושם היא מוצגת כאירוע תיאטרוני הממחזי הוצאה להורג של בן בידי אביו לעיניהן של דודתו ואחותו, הצופות מהמרפסת. האב איזידור, שזה עתה התבשר על נסיעתה של אשתו לאמריקה, מגיב בהתפרצות רצחנית כלפי בנו הקטן:

איזידור אמר: "אתה לא זז מפה כל הלילה, אתה שומע? אני הולך עכשיו לאורווה ואם אתה זז מפה אני הורג אותך."
איזידור הלך לאורווה וגיורא לא זז. כשאיזידור יצא מן האורווה הוא החזיק בידו רובה. כשהרים את הרובה וכיוון אותו אל ראש הילד, זז גיורא. איזידור צעק: "לא לזוז!" אבל גיורא נותר ממקומו והסתתר בזריזות מאחורי העמוד.
איזידור ירה. מעמוד הבטון ניתזו שבבי טיח. איזידור ירה שוב וגיורא התחיל לרוץ לעבר הפרדס. איזידור כיוון את הרובה בשלישית, אבל חזקל שהופיע פתאום התנפל עליו והוציא מידיו את הרובה והחל לחבוט בו. (עמ' 26)

שוורץ משהה את התייחסותו לסצנה מסיפורה של אלמוג. רק בחלקו האחרון של הספר הוא פונה לפרש אותה. אך גם אז הוא נעזר בהשגחה ובאסטרטגיות שונות כדי להתרחק ממקום הפצע. ממרחק השנים נדמה שהפצע העלה ארוכה, אולם ההתקרבות הזהירה אליו תוך כדי הכתיבה חושפת כאב עז. זו הסיבה ששוורץ מחלק את הסצנה של אלמוג לשלושה גורמים ומגיב להם בנפרד. לכל אחד משני הציטוטים הראשונים מהסצנה של אלמוג מוצמד ציטוט מטקסט ספרותי, כאסוציאציה ספרותית שלכאורה משהה את התגובה אך

בה-בעת מאפשרת לזיכרון להגית. למשל, המשפט מסיפורה של אלמוג "כשאזידור יצא מן האורווה הוא החזיק בידו רובה" מצוטט במבודד, קטוע מן הרצף (עמ' 228), ואליו מחובר כבמלאכת טלאים קטע מתוך ילדי המים של צ'רלס קינגסלי.³¹ מייד אחר כך מופיע עוד ציטוט מאלמוג: "אזידור צעק: 'לא לזוז!' [...] אזידור ירה שוב" (עמ' 228), ואליו מוצמד ציטוט מתוך וילהלם טל.³² הסצנה האדיפלית (החסלנית), המופיעה בסיפורה של אלמוג כאירוע ברצף ליניארי של אירועי ילדות, מעוצבת מחדש במקהלה הונגרית במנותק מהרצף הכרונולוגי של הסיפור, וממוקמת בסמוך לסצנת המוות של האב. רסיסי התמונה של אלמוג, המעמתת אב אלים מול ילד, מופיעים ברומן של שוורץ בהיפוכם, ומשקפים את אירוע הירי מזיכרון טראומטי, באמצעות הצבת הקונפליקט בבגרות, בין בוגר ומורד ובין אב מוחלש.³³ לצד בניית סוז'ט המופעל באמצעות עקרון הבדיעבד, נרטיב הסיפור של יחסי אב-בן אצל שוורץ בנוי, כפי שראינו, משזירת מארג של טקסטים מתקופות שונות, משפות שונות ומתרבויות שונות. הצמדת "גמדים על הפיז'מה" לילדי המים, טקסט משמעותי מילדותו של שוורץ, ולוילהלם טל, טקסט מנעוריו,³⁴ משקפת את חוסר האפשרות לחלץ את האירוע הטראומטי מאופני המשוקעות, ההתהוות והעיבוד שלו בזמנים שונים. תרגום האירוע לטקסט ספרותי מצריך את שילובם של טקסטים ספרותיים משפיעים מזמנים שונים, שבאמצעותם החוויה הנפשית עובדה לכדי צורה אינטרטקסטואלית דינמית.³⁵

האב במקהלה הונגרית אינו מצטמצם לכדי דמות מהעבר שבאים איתה חשבון. הוא פיגורת ה"מת-חי" שאיתה הדיאלוג ממשיך להתנהל גם לאחר המוות, ואיתה מתקיים גם משא ומתן בנוגע למערכת מסועפת של רגשות אשם, כבוד, שנאה, זרות וקרבה.³⁶ האב אינו ישות מונוליטית, ברורה ונבדלת, אלא הוא תוצר של נקודות מבט, תרבות של זמנים שונים. הוא בעת ובעונה אחת בלתי מפוענח ומפורש יתר על המידה. כמו ליוס המת, אביו של אדיפוס, "המת-החי" של שוורץ נוצר מתוך מערכת היחסים שלו עם דמויות אחרות (הוא בן של-, בעל של-, אב של בן ובת, מעביד של-). לכן לא נכון לבדוד

31 הקטע מתאר את מותו של טום, מנקה הארובות הקטן שטבע בנהר, כשקיעה בשינה, והוא לקוח מתוך צ'רלס קינגסלי, ילדי המים, מאנגלית: דליה למדני, תל אביב: עדי, 1988, עמ' 30.

32 הדברים ששוורץ מצטט נאמרים בפי בנו של טל, המעודד את אביו לירות לעבר התפוח המונח על ראשו. מתוך פרידריך שילר, וילהלם טל, מגרמנית: ח"נ ביאליק, תל אביב: דביר, תשי"ח, עמ' קו.

33 ראו, שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 253-255, 273-277.

34 ילדי המים יצא לאור לראשונה ב-1928 בתרגום ג' גלברט, ולאחר מכן ב-1934 בתרגום מ' בן אליעזר. תרגומו של ח"נ ביאליק למחזה של שילר נכלל בבחינות הבגרות בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים.

35 דוגמאות אחרות קיימות בשפע. למשל, על מיתוס פאטון ואביו הליוס כותב שוורץ: "אין פלא, אפוא, שהסיפור על מסע השמים של פאטון חרת בי, בכיתה ג' או ד', חריצי אימה, שרק הלכו והעמיקו". שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 254.

36 זוהי, כמובן, פיגורה שונה לחלוטין מפיגורת ה"מת-החי" ששלטה בשירת דור הפלמ"ח, שעליה כתב קָבר כי "שימשה מנגנון שהכחיש את הטראומה של המוות הפרטי במלחמה בשם הזיכרון הלאומי שהותיר את החללים כמי שמוסיפים לחיות בתוכו כבניו של הקולקטיב". חנן קָבר, אנחנו שבירי חרוזים: פוליטיקה של טראומה בספרות הישראלית, ירושלים: מאגנס, 2017, עמ' 13.

או לזקק את התרכובת בן-אב משלל התרכובות שהוא קשור בהן.³⁷ פיגורת האב היא חלק ממערכת רב-קולית הממשיכה לפעול בהווה.

מקהלה הונגרית מקיים מפגש בין המספר לבין קולות המתים, בני משפחתו של יגאל שוורץ, המגיבים על הסיפור, מתווכחים עם המספר ומוסיפים לעלילת החיים פרטים מנקודת מבטם.³⁸ ביחד הם מתמקמים במעין צומת טקסטואלי המכנס ריבוי משמעויות. על אף יריבותם, ועל אף תוקפנותם המוחצנת, לעיתים, זה כלפי זה, הקולות מתקיימים יחדיו, ואינם משתיקים או מנטרלים זה את זה:

כתבתי [...] את הגרסה שלי לגרסה של אלמוג לסיפור שלי, ובתוכה שיבצתי גם רסיסים מ"גרסאותיהם" של אבי, אמי ואחותי, שאמנם נמצאים משכבר בעולם אחר, שלשוכנים בו שמורה זכות השתיקה, אך, כפי שתראו, אִי-פּה אִי-שֶׁם, הם "מוותרים" על הזכות הזאת ומתפרצים לסיפור דרך קולו של המספר, קולי, ולא תמיד, אומר מיד, לשביעות רצוני.³⁹

כבר בכותרת הספר מקהלה הונגרית מתפרש הצומת האדיפלי ככינוס של קולות שונים. השם "מקהלה" מורה, רק למראית עין, על קול הרמוני המאחד בתואם צלילים רבים. אך למעשה, למקהלה הונגרית יש איכות קולית אחרת, צורמנית ומפחידה, המוכרת לנו מסיפור העם על מקהלת החיות, המופיע באוסף אגדות האחים גרים בכותרת "נגני העיר ברמן".⁴⁰ המעשייה מספרת על ארבע חיות מבוגרות החוברות להן יחדיו: חמור, כלב, חתול ותרגול, כולן פליטות שנמלטו מחוות שונות משום שאדונייהן התנכלו להן או התעמרו בהן. החיות, המחפשות לעצמן מקום אחר, שואפות לחיות בעיר ברמן ללא אדונים, אבל עוצרות בדרך ליד בית קטן שבו גרים שודדים. הן מצליחות לגרש אותם באמצעות מקהלת קולות צורמנית, היוצרת תפוצת מוזיקלית, ואחרי שהבית מופקע מתושביו הקודמים החיות מתיישבות בו, חופשיות, בלי שום אדון. המעשייה על מקהלת החיות מתעוררת לחיים חדשים בקריאת הרומן מקהלה הונגרית, שחלק מגיבוריו הם שורדי שואה, וגם הוא, כ"מקהלת החיות", מספר על הגירה של פליטים למקום חדש שבו הם שואפים לחיות ללא אדונים מְעֵנִים.

אף שארבע החיות מועידות את פניהן לעיר ברמן, הן מתמקמות בסופו של דבר בתחנת עצירה מחוץ לעיר, בתחום לימינלי, בבית הממוקם הרחק הן מנקודת מוצאן והן ממקום היעד המבוקש. ביתן החדש של החיות המבויתות נמצא ביער. אומנם מהלך העלילה של המעשייה משיב את החיות אל הפראי, אך בה־בעת הוא משמר את ההוויה התרבותית שאפיינה את חיהן בעבר, כחיות מבויתות. בצעירותן היו ארבע החיות עמלניות, והועילו

37 ראו, הערה 1 לעיל, עמ' 50.

38 שם. האב מדבר בעמ' 127, 146-147, 148, 253-254. כמו כן, בעמודים 220 ו-231 מובאים משפטים טיפוסיים שנהג לומר, המהדהים בתודעת המספר.

39 שם, עמ' 9-10.

40 האחים גרים, מעשיות: האוסף השלם, מגרמנית: שמעון לוי, תל אביב: ספרית פועלים, 1994, עמ' 91-93.

לבעליהן בני האדם: החמור היה סבל בטחנת הקמח, הכלב היה שומר הבית וצייד, החתול צד עכברים ותרנגול הבית עזר לאספקת הביצים. בזקנתן היו לדמויות בלתי נחוצות ומיותרות, פיגורות של עבר שאיבד מחיוניותו. אך למרות גירושן מהבית, מהחווה ומהחיים, החיות הן פיגורות של מתים־חיים שעדין צופות אל אופק העתיד. אפשרות העתיד באה לידי ביטוי בזיקתן לחיים: הן יוצאות לדרך ויש להן ייעוד חדש. הן חוברות יחד בשאיפה משותפת להפוך חלק מהקהילה היוצרת בעיר ברמן, כרביעייה מוזיקלית: החמור כנגן לאוטה, הכלב כנגן תוף, החתול כמומחה למוזיקת לילה ("Nachtmusik") והתרנגול כזמר. אך למרות שאיפתן ליטול חלק ביצירה המוזיקלית העירונית העכשווית, סימפוניית החיות ב"מעשיית נגני ברמן" נשארת מחוץ לתווך התרבותי, ומתממשת בהפקה רב־קולית המורכבת מצרחות נוראות: נעירה, נביחה, לילה וקריאת תרנגול. בדומה לבית החיות במעשייה, גם במקהלה הונגרית העבר משלב בין התרבותי והפראי. ממרחק הזמן, המסורת המוזיקלית העשירה המזוהה עם עולמם התרבותי של המהגרים ההונגרים נמהלת בסימפוניית המניפולציות של בני המשפחה, שקולותיהם רודפים את החי כרוחות מתים.⁴¹ תבנית מקהלת החיות מבוססת על טרנספורמציה של המבוית (סמן התרבות) ההופך לאל־ביתי, וככזו היא מאפשרת לנו לנסח את האפקט של יצירת העבר על דור ההווה. אין לה קול ברור, מובחן ואחיד, אלא היא מותירה אחריה לביל קולות, המשתרגים זה בזה בתוך רשת זמניות וממשיכים להדהד ולהשפיע גם מחוץ לגבולות זמנם.

מקהלת החיות מציעה לנו לחשוב על יצירת העבר לאור דימוי של קקופוניה, מופע קולי מפלצתי. במיתולוגיה היוונית קיבל דימוי זה צורה חזותית המשמרת את הריבוי ביצור אחד. באפוס הקוסמולוגי של הסיודוס תאוגוניה, מהמאה השמינית לפני הספירה, מתוארת לידת היצור טיפואאוס משני אלים: אלת האדמה ג'יה ואלוהות מעמקי האדמה טרטרוס. לידת טיפואאוס התרחשה בשלב האחרון בהתפתחות העולם, ולכן מבינים אותה כניסיון חתרני של הוריו, בני היסודות האלוהיים הראשונים, לערער על ההגמוניה של זאוס נכדם, שהוא גם הצאצא הצעיר בשושלתו העומד בראש משפחת האלים האולימפית החדשה.⁴² טיפואאוס הוא מפלצת מרובת ראשים שמהם נפערים מאה לועות המפיקים שלל קולות בעת ובעונה אחת, ובהם געיית שור, שאגת אריה, יבבות גורי כלבים ולחישת נחש. הופעת הרב־קוליות, שהיא כאמור, תוצר של קונפליקט בין־דורי, מאיימת על ערכי דור ההווה, המזהים את שלטון האב עם לוגוצנטריות. זאוס רואה בטיפואאוס איום על שלטונו ומתגבר עליו באמצעות הברק הבוער ששלהבתו מבעירה וממיסה אותו אך לא מצליחה להעלימו כליל. לאחר שנשרף הופך טיפואאוס לכוח טבע בעל כוח הרסני

41 המוזיקה נוכחת בספר במגוון רחב של מופעים: מוזיקה קלאסית, ג'אז, מוזיקה עממית ופופ (עמ' 101, 131), אופרות ומחזות זמר (עמ' 138) נגינת כינור (עמ' 210), נגינת פסנתר (עמ' 61), שירה ופיתוח קול (עמ' 61, 202), וכן אזכורי השירה מצילת החיים מצעדת המוות (עמ' 81, 85-86).

42 זאוס הוא נכדה של ג'יה, שאף שימשה לו אם פונדקאית לאחר שאימו ג'יאה חילצה אותו מאביו, שאיים לבולעו. בעצת הוריה (ג'יה ואורנוס), הגישה ריאה לקרונוס אבן מחותלת כתחליף לתינוק האלוהי שנולד, ואת זאוס הפקידה בידי סבתו ג'יה במערה בכרתים. ראו הסיודוס, תאוגוניה, מיוונית עתיקה: שמעון בוזגלו, רעננה: אבן חושן, 2016, שורות 453-484.

– סערת הטייפון. במושגים מיתיים, הרב-קוליות אינה ממוגרת מהעולם, אלא נותרת לחיות בצורתה החדשה, באזור ביניים של "חופי-תוך". מפלצתיות זו מתעוררת לחיים ומתפוגגת בכל פעם מחדש.

כדימוי מיתי טקסטואלי, רב-קוליות העבר היא קודם כול שארית אניגמטית מעולם שעבר הממשיכה להתקיים ולהשפיע על ההווה; מעין שארית קיבוצית המגיחה מן העבר ומפתיעה בהווה בחוסר נהירותה. האנלוגיה בין טיפואאוס לרב-קוליות של רביעיית החיות מ"נגני העיר ברמן" חושפת את סימפוניית החיות כפיגורה של קולות זקנים, מי שפרשו מהעולם ונשמעים כ"צלילי רוח רפאים" ("ein Gestpenst").⁴³ זו הסיבה שהמעשייה אינה מסתפקת בכינונה של הסימפוזיה החייתית, אלא גם מעצבת אותה באופן חזותי באמצעות דימוי אנכי של טוטם: "החמור הניח את הטלפיים הקדמיים שלו על החלון, הכלב קפץ על גב החמור, החתול טיפס על הכלב ולבסוף עף התרנגול למעלה והתיישב על ראש החתול".⁴⁴ עמוד הטוטם מרובה החיות, האופייני לשבטים ילידי אמריקה, הוא גילום רב-רובדי של ישות על-טבעית המזוהה עם רוחות קדומות של בני משפחה או שבט, המרכיבה את זהותם הבינ-דורית.⁴⁵ ובצד דימוי הטוטם מעניין לבחון גם דימוי אנכי אחר המורכב מעבר והווה שהשפיע עמוקות על עיצוב ההיסטוריוגרפיה האדיפלית.

גמדים על כתפי ענקים

במקהלה הונגרית הצירוף אב-בן מקבל חזות של "גמדענק", ובכך מאפשר לנו לגלות עוד טפח בזיקתה של העלילה האדיפלית לעלילה ההיסטוריוגרפית, המייחדת תפקיד מפתח לחיבור שבין גמדים לענקים. מדוע בחרה רות אלמוג בכותרת "גמדים על הפיז'מה", תוהה יגאל שוורץ בפתח הרומן (עמ' 42). תהייה זו מתחברת לשאלה מרכזית ברומן, המלווה את המחבר הפרשן כמעט לכל אורכו, הקשורה למילה חידתית: "טְרֶפֶה" – מילה שאומרת האם לוצי לאחר שהאב הקניט אותה ולעג לה והיא התפרצה עליו בצרחות.⁴⁶ לשמע המילה הסתומה שואלת הבת מאיה את אביה "אבא, מה זה טְרֶפֶה", ושאלתה מטריפה את דעתו.⁴⁷ השאלה מוצגת ברומן כחידת ספינקס (עמ' 192). הילדים בסיפור נחשפים למילה

43 כך בתרגומו של שמעון לוי. האחים גרים, הערה 40 לעיל, עמ' 93.

44 שם, עמ' 92–93.

45 המילה "טוטם" הופיעה לראשונה במאה השמונה-עשרה, אצל בספר שפרסם ג'ון לונג (John Long, *Voyages and Travels of Indian Interpreter and Trader Robert Alun Jones, The Secret of the Totem: Religion and Society from McLennan to Freud*, New York, NY: Columbia University Press, 2005, p. 7).

46 רות אלמוג, "גמדים על הפיז'מה", שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

47 המילה "טְרֶפֶה" משמשת את אלמוג כסימן גלוי-סמוי לפגיעה מינית שמאיה עברה. ראו שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 193–194.

המוזרה בלי להבין את משמעותה, אך בחושיהם המחודדים הם חשים כי היא מילת גנאי. התעלומה מתגלית כשהמספר נעתר לקבל את המובן שהדודה מגדה מציעה לילדים:

”אז פשוט מאוד, זה כמו האנשים הקטנים ביער...”

”גמדים?” אמרה מאיה.

”כן גמד,“ אמרה דודה מגדה. (עמ' 191)

לא בכדי בחרה אלמוג שהדודה מגדה היא שתסביר את משמעות כינוי הגנאי החתום. השם מגדה מהדהד בעברית ”מגד“, דבר מתיקה, אך בסיכול אותיותו מתגלית הדודה מגדה עצמה כפיגורה ספרותית של גמד. לוקח לשוורץ זמן לעכל ש”טֶרְפֶּה” פירושו פשוט ”גמד” בהונגרית, ושאלמוג יצרה כאן דרמת סירוס (עמ' 195) המוטבעת על פיגמת הגמדים של מאיה, בת דמותה של אחות המספר.⁴⁸ דמות האב היא ללא ספק תרכובת מאיימת של ענק-גמד, אדם שיכול להיות אב ענק ומאיים ולא פחות מכך, ענק מגומד, שעל כתפיו יושב יום אחד אדם מודרני, חופשי ובעל דמיון.

במקהלה הונגרית נושא הצירוף ”ענק-גמד” משמעות אדיפלית במישור המשפחתי,⁴⁹ אך זהו הדהוד לפיגורה עתיקת יומין, הממשיגה את היחסים הטעונים והאמביוולנטיים בין ענקי הדור בני העבר לבין אנשי ההווה. טרמינולוגיית ענקי הרוח וגמדי ההווה שאובה מההיסטוריה של הספרות האירופית, שבה הקשר בין ענקים וגמדים מספר סיפור של משיכה והתנגדות מצד המודרניים לאבות הספרותיים הנערצים עליהם מהעת העתיקה, היוונים והרומיים. אם כן, הסיפור הידוע של המאבק הבין-דורי, הקומפלקס האדיפלי, נעוץ עמוק בתודעה ההיסטורית של ספרות המערב. הספרות היוונית והלטינית סיפקה מודלים אידיאליים ראויים לחיקוי, והקלאסיקה, שהייתה דמות אב לרוח המודרנית משום שנתפסה כמושא לאידיאליזציה ולהזדהות, הייתה באותה העת גם סמכות שיש להתנגח ולהתעמת איתה כדי לכוון תהליך של אינדיבידואציה והיפרדות. בכל התקופות, כבר למן העת העתיקה, פעל ברוח המודרנית – המבדילה עצמה מן העבר – פיצול בין התשוקה לשמר את העבר ואת המסורת לבין התשוקה להמעיט בהשפעתם, ובאמצעות ההתנגדות להם להבליט את הקדמה ואת החידוש.

דימוי הגמדים והענקים מופיע לראשונה במאה השתים-עשרה, כציטוט שמביא ג'ון מסליסבורי מדבריו של ברנרד משארטר כדי לתאר את היחסים המורכבים בין אנשי ההווה לאנשי העת העתיקה, ה”עתיקים”. במטאלוגיקון מביע ג'ון מסליסבורי את

48 מאיה היא הדמות שכתבה אלמוג (אחותו של גיורא), והיא בת דמותה של נעמי, אחות המספר במקהלה הונגרית.

49 ההשוואה בין גובה הבן וגובה האב מרכזית בתיאור הקונפליקט שביניהם. כך שוורץ מתאר את אביו: ”הוא היה איש נמוך [נמוך. לא גמד. בערך בגובה של אמי. גם אחותי היתה באותו גובה, ורק אני החצפתי להרקיע]”. שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 64. והשוו לעמ' 193-194, שם המספר מעמיד דברים על דיוקם לאור קריאתו בנוסח הסיפור על פי אלמוג: ”אבי היה [...] לא כל-כך גבוה, אבל גמד לא”, ולעמ' 96, שבו הוא כותב: ”למרות שחשתי שעדיפות הגובה שלי על אבי מסוכנת לי, קריאת תיגר בולטת מדי על מעמדו, שאותו עירערתי”. על הגמדת דמותו בקולו ראו עמ' 151.

הערכתו לאורגון, ספר היסוד ללוגיקה של אריסטו, אך אינו מעלים את הסתייגותו ביחס לעליונותו כסמכות מוחלטת. הוא מלעיג, למשל, על אלה הבטוחים בעליונות עמדתם רק משום שהיא מבוססת על סמכות העתיקים. לטענתו, יש דעות בנות זמנו שהן סבירות ומוסמכות בהרבה, אך נדחות רק משום שמקורן בהווה. ג'ון מסליסבורי משקף עמדת נחיתות שרווחה בזמנו, שנבעה משעבוד אינטלקטואלי לכותבים קאנוניים עתיקים. כתיבתו משקפת יחס אמביוולנטי ולא פתיר כלפי ענקי הרוח של העבר, ונעה בין הערצה, המבקשת לשמר את המסורת, לבין רעיונות חדשים של קדמה: "העידן שלנו נהנה מיתרונות הזמן הקדום, ופעמים רבות יודע יותר ממנו, לא משום שהתבונה שלנו אכן עולה על תבונתם של אבותינו, אלא משום שאנו מסתמכים על כוחם ועל תורתם השופעת".⁵⁰ המטאלוגיקון דן בקומפלקס של דור ההווה (אנשי המאה השתיים-עשרה), ביחסו המסובך כלפי אבותיו הפגאניים: הם נפרדים ובלתי נפרדים מהם בעת ובעונה אחת. זו הסיבה שג'ון מסליסבורי מצביע על ההשפעה המחלחלת והעמוקה של הסמכות העתיקה על בני דורו באמצעות קשר גופני. באופן זה הוא מצביע על החיבור בין ההווה לעבר:

ברנרד משארטר נהג לומר שאנו כמו גמדים היושבים על כתפי ענקים, ולכן אנו מסוגלים לראות נוף רחב יותר ולמרחק רב יותר מהם. זאת לא בשל חדות ראייתנו או גובה קומתנו, אלא בשל העובדה שאנו מורמים אל על ונישאים מעל גדולת ענקים.⁵¹

בהשוואתו בין בני דורו לבין העתיקים יצר ברנרד משארטר זוג דמיוני, היברידי, בעל מנגנון נפשי מיוחד המאכלס שתי מערכות של ניסיון ותודעה, מערכות שונות ומובחנות זו מזו ובה־בעת בלתי נפרדות זו מזו: העבר וההווה. כתפי הענקים מציעות הרבה יותר מאשר רק מקום מושב. הן מייצגות מקום של חיבור (בהיותן מִפְרָק). ומעניין שבעברית המילה "מִפְרָק" מורה על פירוק, ואילו המינוח באנגלית ("joint") מורה על חיבור. הישיבה על הכתף מייצגת אצל סליסבורי משמעות של התקדמות בזמן, ביצירת דימוי של רצף ליניארי המבוסס על חיבור הדור הצעיר לדור המבוגר. הכתף, לפיכך, היא מפרק גברי, המבסס גנאלוגיה פאטריארכלית, אבהית. אך בהקשר החזותי המקובל של הדימוי, שבו פעוט יושב על כתפי המבוגר, תינוק על כתפי אב, אפשר להבין את החיבור בין גמדים לענקים כחיבור ראשוני, פרה־אדיפלי, מכיל ואף אימהי.

במאה השבע־עשרה התעצם הוויכוח בין המודרניים לעתיקים, והגיע לשיאו עם שארל פרו, מחבר המעשייה "החתול במגפיים". בהיסטוריה של ספרות אירופה פרו ידוע כנציגם הלוחמני של המודרניים, בשל טענתו כי הם עולים מכל בחינה על העתיקים, וכי העתיד יכתב בידם – ולא באמצעות שימור ואידיאליזציה של הספרות הקלאסית של היוונים והרומים. כתיבתו בסוף המאה השבע־עשרה נעשתה מתוך ההכרה כי עידן חדש

John of Salisbury, *Metalogicon*, J. B. Hall (trans.), J. B. Hall & K.S.B Keats-Rohan 50 (eds.), Turnhout: Brepols, 1991, book 3, § 4.

51 שם, שם.

נפתח. הוויכוח בין העתיקים למודרניים ניטש בין מלומדים וסופרים כמו מריק קאסובון, הפילולוג הקלאסי מהמאה השבע־עשרה, שראה בערעור על הסמכות הקלאסית סימן מובהק למחלת תרבות: "זו מחלה של כל הזמנים, השולטת בכל המקומות. כיתות חדשות, תת־חדשות, פילוסופיה חדשה, מתודות חדשות: הכול חדש עד שהכול יאבד".⁵² החרדה מהמחלה שמעוררת המתודה או הכתיבה המודרנית, המתנערת מהאורים והתומים הקלאסיים, מתייחסת בין היתר לפילוסופיה החדשה של דקארט, שכתב:

מה שהקדמונים הורונו בעניין זה הוא כה פעוט ערך, וברובו כה לא אמין, עד שאיני יכול לקוות להתקרב אל האמת אלא תוך התרחקות מן הדרכים שהללו הלכו בהן. משום כך איאלץ לכתוב כאן אילו אני עוסק בנושא שמעולם לא נגע בו איש לפניי.⁵³

דקארט מתווה כאן את הצורך לסלול מתודה חדשה, כלומר דרך חדשה היוצאת נגד המסורת. על רקע זה יש להבין את משמעות היצירה הגדולה של שארל פרו, בת ארבעת הכרכים, שהציגה את עליונות הישגים המודרניים באמצעות השוואתם להישגיהם התרבותיים והספרותיים של העתיקים.⁵⁴ המשמעות שייחס פרו לוויכוח בין העתיקים למודרניים צמחה על רקע כינונה של תרבות צרפתית מודרנית לאומית. השאלה שהטרידה אותו נגעה לצרפת ולתרבותה, ובמיוחד הוא שאל מה יהיו פני צרפת כשהמלוכה הנשגבת של לואי הארבע־עשר תסתים. לדידו, ההשוואה בין הספרות המודרנית לבין הספרות העתיקה הוכיחה את עליונות המודרניים מבחינה ספרותית ואנושית, והציגה את זמן מלכותו של לואי הארבע־עשר כשיא הקדמה.⁵⁵ במאה השבע־עשרה, הערצת העתיקים פירושה תביעה ליציבות ולשימור האליטה האינטלקטואלית הצרפתית הקיימת. כמודרניסט, פרו ייצג גישה הפוכה, הפתוחה לתרבות מגוונת הן מבחינה מגדרית והן מבחינה מעמדית.⁵⁶

אני מציינת את חלקו של שארל פרו בשיח סביב המאבק בין העתיקים למודרניים מכיוון שהוא דמות מרכזית בספרו האחרון של שוורץ למה לחתול יש מגפיים?⁵⁷ כותרת הספר הזה, שבסופה סימן שאלה, מפנה אלינו חידה כפולה. האחת, זו המוצהרת, מדוע

52 מריק קאסובון (Cassaubon), 1656, כפי שמובא אצל לין פייטי: Douglas Lane Patey, "Ancients and Moderns", H. B. Nisbet and Claude Rawson (eds.), *Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 4: *Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 32. התרגום שלי.

53 רנה דקרט, רגשות הנפש, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 27. השוו למופיע אצל פייטי (Patey, שם).

54 Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris: J. B. Coignard, 1688-1692 (Online text, Bibliothèque nationale de France)

55 פרו אף יצא נגד עמדתה השמרנית של האקדמיה הצרפתית בפואמה פרי עטו ("le siècle de Louis le Grand"), שבה תמך בכותבים שיצרו תחת הפטרונות של לואי הארבע־עשר.

56 Joan Dejean, *Ancients Against Moderns: Culture Wars and the Making of Fin de Siecle*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997, 48-50

57 שוורץ, הערה 28 לעיל.

באמת לחתול יש מגפיים, והאחרת – מכל הסיפורים, המיתוסים והאגדות, מדוע בחר שוורץ דווקא במעשייה הזאת? אין לי ספק שאפשר לקרוא את הניתוח של שוורץ לסיפור "החתול במגפיים" כתגובה לרומן האוטוביוגרפי שלו. אם קוראים את שתי היצירות ביחד מתברר שלמה לחתול יש מגפיים? הוא יצירה הצומחת מהשדה הטקסטואלי של מקהלה הונגרית, כלומר הוא יצירה מחקרית אוטוביוגרפית, המפנימה – אך גם מאתגרת – מחשבה היסטוריוגרפית אדיפלית. וכמו מלאכת הכתיבה במקהלה הונגרית, גם פרשנותו של שוורץ לסיפור "החתול במגפיים" נראית לי מעשה שמהותו שיבה לזירת הפשע, לטראומה, למקום שנשאר עמום ובלתי מפוענח. העובדה שמעשיית "החתול במגפיים" מציעה תבנית סיפורית המקבילה למקהלה הונגרית, שבה נקודת ההתחלה היא אובדן הבית הישן ומנקודה זו יוצאים להמציא על גביו בית חדש, מאפשרת לנו לקרוא את עלילת "החתול במגפיים" דרך מבנה החיבור-ניתוק של גמדים על כתפי ענקים.

במקהלה הונגרית שוורץ מדווח על האימה והחרדה שהמעשייה עוררה בו בילדותו. הפכפכותו ותעתועיו של החתול שיקפו את השינויים החדים והתהפוכות הלא צפויות בפניהם, בקולותיהם ובהתנהגותם של ההורים כלפי הילדים – רגע אוהבים ורגע נוטשים, רגע הוריים ורגע מפלצתיים.⁵⁸ דמות החתול, כפי שאני קוראת אותה, היא איחוי של אב מאיים ובן מרדן וחדשן. במבט פסיכואנליטי, בזיכרון תגובת האימה שחש כילד מהסיפור "החתול במגפיים", כפי שהוא מובא במקהלה הונגרית, אני יכולה לראות שחזור של תגובת העברה: הקורא הצעיר מפנה כלפי החתול רגשות שחש בלא מודע כלפי הוריו, ולכן עלילות החתול מעלות בו אימה ושיתוק. עם זאת, החזרה לאחור לסיפור הילדות, הנעשית דרך עקרון הבדיעבד, מאפשרת לשחזור הרגשות הילדיים להופיע גם כהשלכה. כלומר, בדמות המאיימת של החתול-האב ממשיכה לחיות בסתר משאלת הילד להיות נועז, חדשן ופורץ מסגרות כמו החתול.

מהות החתול מתעתעת. החתול אינו חיה מאולפת כמו הכלב. אומנם הוא חיה ביתית, אך מקורותיו פראיים, הוא מתפנק ושולף ציפורניים והוא בלתי צפוי. הוא נע בחופשיות חסרת עכבות, נוגע בעולם והולך רק אחרי מה שמושך את ליבו, והוא מתרפק או מתחמק ממגע לפי המתאים לו ולפי חשקיו. החתול במעשייה של פרו הוא פיגורה חתרנית. הוא שייד להווה בכל מאודו ומשתמש בדרך יצירתית ומניפולטיבית במוסדות השליטים לשם כינונו של אדונו העני, בן הטוחן כאדם חדש. נדמה שהמעבד הספרותי של "החתול במגפיים" רואה בדמות החתול דגם של הדור החדש. שארל פרו, כפי שמדגיש שוורץ, הוא יוצר המודע לזמנו: זמן היסטורי על פרשת דרכים פוליטית, חברתית ותרבותית.⁵⁹ את "החתול במגפיים" כתב בערוב ימיו, ב-1697, כשהוא קרוב לגיל 70. כיצד מגיבה יצירתו הספרותית לוויכוח שבין העתיקים למודרנים? בלמה לחתול יש מגפיים? שוורץ מציב שאלה זו במרכז, והוא תוהה על עמדת הסיפור ביחס לעתיד המגולם בשני הגיבורים המגיחים מהשוליים החברתיים: בן הטוחן העני וחתולו. האם הסיפור נועד לעורר בז בקרב הקהל האליטיסטי ביחס ל"נובורישים" העוטים מסכת אצולה מזויפת, או שמא הוא

58 ראו, שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 93, והשוו עם שוורץ, הערה 28 לעיל, עמ' 10-11.

59 שוורץ, הערה 28 לעיל, עמ' 24.

מצפין עמדה חתרנית, החושפת את טיפשותם של מנגנוני הכוח השמרניים?⁶⁰ השאלה מחזירה אותנו למאבק הבין-דורי, בנים ואבות, ענקים וגמדים.

"מתי מדבר" על "מגש הקסף"

הפיגורה האנכית של גמדים על כתפי ענקים בנויה על נקודת מגע, מפגש המורה בה-בעת על פירוק וחיבור, ומסמן תנועה דר-כיוונית. זהו סימנו המובהק של הצומת האדיפלי, אותה רשת סבוכה של זמנים ונקודות מבט שאינם כפופים לעקרון המוקדם והמאוחר. אנחנו שבים אפוא למישור ובוחנים את הפיגורה האופקית, הצומת המצליב במפתיע בין שתי יצירות שלכאורה אין ביניהן שום קשר, ובכל זאת המפגש ביניהן (המתרחש בטקסט שלישי, חיצוני לשתייהן) מביא לידי רגע של הכרה וחושף דמיון בלתי צפוי. האם יחסי הדמיון בין יצירת האב, המוקדמת, לבין יצירת הבן, המאוחרת ממנה, נובעים בהכרח מהיחס הכרונולוגי הקיים ביניהן? ההכרה האדיפלית לעולם אינה מובילה למפגש ישיר וחזיתי – "הו אבי!" "הו בני!" – היא מתרחשת עם הופעת הצימוד בין היצירות, המערב סימנים מתעתעים של דמיון ושוני ובעיקר מהפך את סדר הזמנים השגור. ההכרה האדיפלית הבין-דורית שאני מבקשת לשים עליה את האצבע ממוטטת את המבנה הליניארי של סדר בין-דורי.

בתחילת המאמר הצגתי את עקרון הבדיעבד, המרכזי להיסטוריוגרפיה האדיפלית החלופית. עיקרון זה מערער על חוקיות הנרטיב ההתפתחותי הליניארי, המתחיל ביצירת אב וממשיך ליצירת הבן ומושתת על מבנה המוקדם והמאוחר. במקום הקומפוזיציה האבולוציונית-אדיפלית, הצעתי מבנה היברידי של בן-אב או אב-בן, שמשמעותו סבך טמפורלי, המקבל את ביטויו בשפת הספרות על גבי הרשת האינטרטקסטואלית. למרבה ההפתעה, דוגמה למפגש לא מודע בין אב ובן ספרותיים מצאתי בַּמְגֵשׁ הַקְּסָף של שוורץ – בהחלטה לפתוח את הספר ולסיימו בשתי יצירות הרחוקות זו מזו מבחינה פואטית, אידאולוגית ודורית. הספר פותח בשיר "מְגֵשׁ הַקְּסָף" של נתן אלתרמן, המוצג בידי שוורץ כדוגמת מופת ליצירת צומת. לעומת פרשניו של אלתרמן (מירון ולאור כנציגים מובהקים),⁶¹ הרואים בשיר העמדה מיתית של תמונת יסוד של ההווה הישראלית, שוורץ רואה את השיר לא "כ'מיתוס הישראלי' אלא כ'מיתוס של תקופת היישוב', התקופה שבין סוף מלחמת העולם הראשונה ליום הכרזת העצמאות". בתמונת הנער והנערה הצועדים אל מול האומה "לֹבֵשׁי חוֹל וְחֹגֹר, וְכַבְּדֵי נַעֲלִים" רואה שוורץ את "תמונת הסיום של 'הדור האחרון של תקופת היישוב' [...]. תקופה של בין הזמנים, של זמן-מרחב של סף [...]. בין מיתוס להיסטוריה",⁶² את הזמן הזה הוא מזהה כ"זמן-מפתן' שהופעתו מטרימה לידה

60 שם, עמ' 133-139.

61 דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים: האוניברסיטה הפתוחה, 1992, עמ' 63-87; דן לאור, "מגש הכסף: סיפור וסיפור שכנגד", המאבק על הזיכרון: מסות על

ספרות, חברה ותרבות, תל אביב: עם עובד, 2009, עמ' 110-141.

62 שוורץ, הערה 11 לעיל, עמ' 44.

של אומות".⁶³ שוורץ מפרש את מופע ההקרבה הלאומי של הנער והנערה כאירוע פולחני, בהיותו גם חזרה על אירוע בראשית⁶⁴ וגם נבדל וחד-פעמי, בהיותו קשור בנקודת הזמן ההיסטורית הספציפית שבין תקופת היישוב לקום המדינה. "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" של אלתרמן, על פי הקריאה של שוורץ, עושה מהלך רדיקלי בכך שהוא מנכיח את גבולותיו וסופיותו של המרחב-זמן המיתו-היסטורי שבו הוא פועל, ופורץ אותו במחווה של "ויתור גרנדיזי [...]" על 'האתוס האלתרמני' – באמצעות השורה החותמת של השיר: "וְהַשָּׂאָר יִסְפָּר בְּתוֹלְדוֹת יִשְׂרָאֵל". כאן, כותב שוורץ, "מעביר אלתרמן את הדגל/הלפיד/העט ממנו, נציג המרחב-זמן המיתו-היסטורי, לנציג של הדור הבא, ה'היסטורי', שיספר על 'השאר'".⁶⁵

באופן מפתיע, היצירה ששוורץ בחר לסיים בה את ספרו מקדימה את שירו של אלתרמן בשני דורות: הפואמה של ביאליק "מִתִּי מְדַבֵּר". אומנם, לכאורה, אין קשר בין שתי היצירות המצוטטות אצל שוורץ, והן מובאות בשני הקשרים נפרדים. אך במקום אחד – בהערת אגב ובסוגריים – שוורץ מצביע על נקודת דמיון בין שתי היצירות, במה שנראה כנצנוץ אסוציאטיבי המחבר ביניהן לרגע קט. זהו, אכן, נצנוץ, שכן שתי היצירות האלה, לפי מיטב ידיעתי, לא נידונו עד כה ביחד:

באמצעות המהפך הטמפורלי וגם הז'אנרי (מבלדה היסטורית לסיפור תולדותי) משרטט המשורר הגדול [אלתרמן] קו בין תקופת היישוב, הנתפסת אצלו (בדומה לזמן המדבר ב"מתי המדבר" של ביאליק) כתקופה לאומית-לימינלית, לבין תקופת המדינה, שאיתה "מתחילה הספירה".⁶⁶

ההשוואה האגבית שיוצר שוורץ בין אלתרמן לביאליק מגלה את עבודת הלא מודע האדיפית הנארגת בספונטניות לנגד עיננו. הערתו של שוורץ מובילה את הקוראת לקריאה שנייה, המבקשת לתור אחר משמעות הקשר האסוציאטיבי בין שתי היצירות – האחת, כאמור, היא "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" של אלתרמן, המזכרת בדיון המקדים להערה, והאחרת היא "מִתִּי מְדַבֵּר" של ביאליק, הנידונה אחריה. בקריאתנו השנייה נחשף בפנינו סבך אדיפלי-טקסטואלי הקושר את שתי היצירות יחד בקשר היברידי של פיגורת אב-בן. בקריאה השמה דגש על הקשר שבין שני השירים, זה של אלתרמן וזה של ביאליק, מתגלה תנועת הזמן המשונה של שוורץ בַּמַּגֵּשׁ הַכֶּסֶף. בהצבתם ההופכית של השירים, נקבעות נקודת ההתחלה של הספר בשנת 1947, שנת חיבורו של "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" לאלתרמן, ונקודת הסיום שלו ב-1902, שנת חיבורה של הפואמה "מִתִּי מְדַבֵּר" לביאליק. הפואמה הביאליקית חותמת את הדיון של שוורץ כהדגמה ליחס יראת הכבוד שחשו כותבי דור

63 שם, עמ' 49.

64 כשחזור של אירוע מכוון, כמו טקס קבלת מתן תורה בהר סיני או עקדת יצחק. שם, עמ' 48.

65 שם, עמ' 49.

66 שם, עמ' 73. ההדגשה שלי.

המדינה ליצירות תקופת היישוב.⁶⁷ אך מנגד למהלך ההשוואה המפורשת הזאת מזדקר הדמיון־שוני בין "מְתֵי מְדָבֵר" לבין יצירת הצומת של תקופת היישוב "מְגֵשׁ הַכֶּסֶף". דמויות הנער והנערה האלתרמניים – אותן הדמויות לובשות החול והחגור וכבדות הנעליים, אותן הדמויות עטופות־צל הנעות בין חיים למוות ומאובקות מחול המדבר, הקרובות להיות צללים של עצמן – נחשפות בהצמדתן הלא צפויה ל"מְתֵי מְדָבֵר" כפיגורה עתידית של הפואמה המוקדמת.⁶⁸ מיקום הפואמה של ביאליק בסופו של הספר ההיסטוריוגרפי משיבה לתמונה את השיר של אלתרמן, אבל הפעם באמצעות הדהודה כפרה־פיגורציה, כלומר כדהוד של העתיד מכיוון העבר.

הפואמה "מְתֵי מְדָבֵר" של ביאליק, הידועה כאחת מיצירותיו הגדולות והחידתיות ביותר, היא פואמה אקזוטית המשלבת תמות רומנטיות שונות על המזרח הקדום. היא מתארת גיבורים קדומים השרועים בדממת נצח במדבר, שלרגעים נדמים כמתעוררים אך שבים מייד לשקוע לתרדמה עמוקה (זיוה שמיר רואה בדמויות האלה "גם מן היסוד המורד וגם מן היסוד הנמרד").⁶⁹ מקורות המיתוס תלמודיים, ופרשנויות רבות ממקמות את דמויותיו בהקשר המקראי הקדום, בהקשר הציוני או בהקשר האוניברסלי.⁷⁰ אך קריאתי בִּמְגֵשׁ הַכֶּסֶף של שוורץ חושפת את המשמעות הטמונה באופן שנוצר מן החיבור הלא צפוי בין היצירה המאוחרת לזו המוקדמת. הפואמה המוקדמת "מְתֵי מְדָבֵר" מתגלה מחדש בתמונה העתידית של הנער והנערה משנת 1947, אלה העתידים בעצמם להפוך ל"מתי מדבר" בשנות האלפיים, כרוחות רפאים רדומות המתמקמות בקו התפר הסיפי ותובעות אף הן, כאבותיהן, מקום בין החיים. "מְתֵי מְדָבֵר" של ביאליק ו"מְגֵשׁ הַכֶּסֶף" של אלתרמן נפגשים בצומת המאפשר להם, למרות המרחק העצום שביניהם, לקיים מפגשים אדיפליים בין עבר לבין עתיד ובין כיווני זמן הפוכים: קדימה ואחורה.

67 שוורץ מתייחס לאזכור הפואמה בסיפורו של א"ב יהושע "המפקד האחרון" (1975) כ"פרודיה מדויקת" [...] מחוזה גדולה ל"מתי המדבר", "דור המדבר" שהקדים את הספרות הישראלית, אך אליה לא בא". שם, עמ' 160.

68 בספרי *The Ancient Unconscious* (הערה 19 לעיל, בעיקר פרק 5) אני מציעה להבין את המינוח של טרטוליאנוס "פיגורה עתידית" ("figura futurorum") כמבנה אדיפלי של אב־בן, שבו התנ"ך, הטקסט הקדום, מתגשם ומופיע במשמעות עתידית בברית החדשה, הטקסט המאוחר לו. המודל ההרמנויטי של אבות הכנסייה מאפשר לנו לראות כיצד משמעותו של טקסט קודם תלויה בטקסט החדש, והופכת אותם לבלתי נפרדים זה מזה. מנקודת המבט של הפרשנות הנוצרית, הברית הישנה והברית החדשה הן טקסטים זמניים וחלקיים, המשתפים פעולה ביניהם בחציבת הדרך אל דבר־מה שטרם התרחש. בקריאה פרוידיאנית של יחסים טקסטואליים אלה אני מראה כיצד העבר וההווה יוצרים הצטלבות בין שני אופקי זמן שונים ומזמנת פרשנות עתידית.

69 זיוה שמיר, "מתי מדבר" – מעגל הקסמים של הקוסמוס", צבי לוז (עורך), על מתי מדבר: מסות על פואמה לביאליק, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 1988, עמ' 239.

70 המקור, כפי שביאליק עצמו ציינו, הוא הופעת מתי המדבר המקראיים בסיפורו של רבה בר בר חנה, ועל כך כותב חיים וייס. פיכמן וקרמר שניהם רואים בפואמה ביקורת על הציונות המתימרת לכבוש, ושמיר כותבת כי מתי המדבר של ביאליק הם "סינכדוכה של המסורת הלאומית ושל התרבות האנושית". חיים וייס, "הציצית של רבה בר בר חנה: בין התלמוד לספר האגדה", אודות: כתב עת למסות ולביקורת הספרות, 17 (ספטמבר 2017); יעקב פיכמן, שירת ביאליק, ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ג, עמ' נו-נח; שלום קרמר, "מתי מדבר – דמות או סמל", מאזנים יט (1964), עמ' 134–143; שמיר, שם.

כרונולוגית, העתיד של "מתי מדבר" נפתח אל "מגש הכסף", אך בה־בעת, בתנועת הזמן הלא ליניארית, האינטרטקסטואלית, מתממש האספקט העתידי של "מגש הכסף" ביצירת העבר, בהווייתם המיתית של "מתי המדבר".

ואם יורשה לי לשים את מורשתם היהודית והרומנטית של "מתי מדבר" בסוגריים ולמקם אותם בהקשר המאבק בין העתיקים והמודרניים בספרות האירופית, אינני יכולה שלא לראות את גופם של ענקים אלה, שחריצי פניהם וחזותיהם החשופים חרוטים בחץ ורומח, כקורפוס כתוב, שביאליק מדמה אותו לכתב על מצבות אבן. דמויות ענקים אלה הן גווילים, גוויות טקסטואליות. הן מייצגות אנשי קדם, שרידי עבר, וגם טקסטים עתיקים של עבר מפואר. ככאלה הן מהדהדות בטקסט העברי את פיגורת הענקים מהמסורת האירופית הימי־ביניימית. הדבר בא לידי ביטוי במיוחד בהופעה של גודי גמדים הניצבים מעליהם: טקסטים מודרניים הרומסים טקסטים עתיקים: "ונשא באבק אל־ארץ ונרמס ברגל גמדים". תמונה אדיפלית זו מתבהרת כאשר באופן מקרי (גורלי) מסתבכים מתי המדבר של ביאליק עם דמויות הנער והנערה האלתרמניים, בהופעתם הדרמטית הבלתי צפויה בסופו של מגש הכסף של יגאל שוורץ:

וְזָרְחָה וּבָאָה הַשָּׁמֶשׁ, וְיֻבְלוּת עַל־יֻבְלוּת יִנְקְפוּ,
 וְשָׁקַט הַמְדָּבָר וְסָעַר, וְשָׁבָה הַדְּמָמָה כְּשֶׁהִיְתָה ;
 כְּתוּהִים עָלַי הָרֵאוּנוֹת יִתְנַשְּׂאוּ בְּמִרְחָק הַכְּפִים,
 גָּאִים בְּהִדְרָת דְּמָמָתָם וְיֵהִירִים בְּכִדְיוֹת עוֹלָמִים.
 וְתִי"ו עַל־תִּי"ו פָּרְסָה מְסַבִּיב אֵין קוֹל, אֵין הִבְרָה, אֵין קָשָׁב.
 כְּלַע הִישִׁימוֹן לְנִצָּח אֶת־הַד תְּרוּעַת דוֹר הַמְּעֻזִים,
 מְחַקוּ הַסּוּפוֹת אֶת־עַקְבוֹת שְׁעָלֵיהֶם מִחֲרִידֵי הַצִּיָּה,
 [...]

וְחֲשׂוּפִים לְלֶהֱט הַשָּׁמֶשׁ פֹּה דוֹרוֹת עַל־דוֹרוֹת יִתְרַבּוּ,
 יוֹבִישׁ הַקְּדִים עֻזוֹם וְסוּפַת הַנְּגָב תִּזְרְנוּ,
 וְנִשָּׂא כְּאֶבֶק אֶל־אֶרֶץ וְנִרְמַס בְּרַגְלֵ גָּמָדִים.⁷¹

החוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה

71 חיים נחמן ביאליק, "מתי מדבר", השירים, תל אביב: דביר, 2001, עמ' 219–220.

מסה קריטית: היסטוריוגרפיה ומפרות

בית המדרש של פאוסט:

קריאה בספרות העברית-אירופית – תרגומו של מאיר הלוי לטריס לפאוסט ושירי בית המדרש לביאליק

לילך נתנאל

אם השֵטן בִּי יִתְעַלֵּל
קֵב לֹא אֶקֶב וְלֹא אֶתְפַּלֵּל
שָׁחַק אֶשְׁחַק לוֹ וְאֶלֶךְ
כֶּתְמוֹל שְׁלֶשֶׁם רֵשׁ וְמִלֶּךְ
בִּיאֲלִיק¹

מאמר זה בוחן את המסירה הטקסטואלית שבין התרגום-ביצוע העברי שפרסם מאיר הלוי לטריס ב־1863 לטרגדיה פאוסט מאת גתה לבין מבוחר מתוך שירי בית המדרש שכתב חיים נחמן ביאליק במפנה המאות התשע-עשרה והעשרים. הביטוי "בית המדרש של פאוסט" מבטא את צירוף המסורות התרבותיות והפואטיות שבבסיס ההשפעה האירופית על העברית המודרנית. כינוי תרבות הכתיבה העברית המודרנית במרחב האשכנזי "הספרות העברית-אירופית" הוא אפיון מורכב, מרתק ובלתי פתור. המונח "ספרות עברית-אירופית" נדון בידי שמעון הלקין והומשג בידי מנחם ברינקר, שהעיד על איכות המזיגה שהוא מבטא בצד מגבלותיו. דומני כי הספרות העברית-אירופית משמשת מוקד משיכה מרכזי, לעיתים גלוי ולרוב נסתר, בהיסטוריוגרפיה של יגאל שוורץ. הדבר ניכר הן בפרקים מעבודתו העוסקים במפורש במרחב האשכנזי במאה התשע-עשרה, והן באלה העוסקים בספרות הישראלית לדורותיה. במאמר זה אני מבקשת לתרום להמשגת תרבות המפגש וההשפעה של הספרות העברית-אירופית באמצעות עיון משווה בין לשון התרגום העברית של לטריס מאמצע המאה התשע-עשרה לבין שירת ביאליק מסוף אותה המאה.

1 ח"נ ביאליק, "[אם השֵטן בִּי יִתְעַלֵּל]", שירים, כרך ב: תרנ"ט-תרצ"ד, תל אביב: דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית אוניברסיטת תל אביב, 1990, עמ' 324. כל השירים המצוטטים במאמר לקוחים מכרך זה של המהדורה המדעית של שירי ביאליק ומן הכרך הראשון שלה: ח"נ ביאליק, שירים, כרך א: תר"ן-תרנ"ח, תל אביב: דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית אוניברסיטת תל אביב, 1983.

"בן־אבויה" מאת מאיר הלוי לטריס: ביצוע עברי לטרגדיה של פאוסט

"אמרו עליו על אחר, בשעה שהיה עומד מבית המדרש הרבה ספרי מינין נושרים מחיקו" (תלמוד בבלי, חגיגה טו ע"ב). אל התמונה הזאת מתוך דברי האגדה על אלישע בן־אבויה אני מגיעה בדרך נפתלת, אחרי כמה וכמה עיקולי דרך. כלומר, בתנועה הגלומה בספרות העברית, המשקעת את מקורותיה בכתיבה חדשה – אם לשם הבניית משמעות ואם לשם פירוקה, אם במטרה להסוות מסורות ואם במטרה לדובב אותן. דמותו של אלישע בן־אבויה שימשה את מאיר הלוי לטריס (1800–1871) בתרגומו לטרגדיה פאוסט מאת גתה – שהיה, ככל הידוע לנו, תרגומה הראשון לעברית.² בשנת 1863 השלים לטריס את תרגום חלקה הראשון, והכתירו: בן־אבויה. שיר על משובת חיי אלישע בן אבויה אשר הלך בנפלאות ממנו בחקרי לבו ויתמכר לשאול ולשטן המשחית.³ כלומר, לטריס החליף את השם פאוסט בשם הדמות התלמודית בן־אבויה. את הטעם לכך ביאר בהקדמה לתרגום:

כי מצאתי משפט איש היקר והנעלה בשיר הנזכר בדמותו כצלמו ותכונת רוחו גם בתולדות בני ישראל, השוה כמעט בארחות חייו, בחקרי לבו, גאונו ומשובת דרכו אל החוקר Faust.

האיש ההוא זה שמו אשר יקראו לו עד דור אחרון: אלישע בן אבויה (אחר).⁴

מכאן שאין מדובר בתרגום ספרותי מודרני, שעיקרו העברה של מקור יחיד וסמכותי מן השפה שבה נכתב אל שפת היעד המתחקה אחריו, אלא בביצוע פרשני עברי־יהודי

2 לאחרונה איתרה יהושבע סמט שינברג כתב יד גנוז של תרגום פאוסט לעברית מעשה ידיו של המשכיל משה שולבוים, המעמידה בספק את שאלת ראשוניותו של תרגום לטריס. תרגומו של שולבוים, שכותרתו ברז"ל: חזיון תוגה, נשמר בכתב יד ללא תאריך, והשערתה של סמט שינברג היא כי התרגום נגזר לאחר הופעת תרגומו של לטריס, או לחלופין, נערך כתגובה לו. תרגום שולבוים נערך ונדפס בהוצאת דחק, בסדרת סדר לספרות יפה, בעריכת יהודה ויזן ובליווי הקדמה מאת סמט שינברג. יוהן וולפגנג פון גתה, בְּרִזְלִי [Faust]: חזיון תוגה, תרגום חופשי מגרמנית: משה שולבוים, תל אביב: דחק, 2021. התוודעתי לממצא המסעיר של סמט שינברג רק בתום כתיבת המאמר הנוכחי; אין ספק שממצא זה צריך להיכלל בדיון המשך על תרגומו המוקדמים של פאוסט לעברית.

3 מאיר הלוי לעטעריס, בן־אבויה. שיר על משובת חיי אלישע בן אבויה אשר הלך בנפלאות ממנו בחקרי לבו ויתמכר לשאול ולשטן המשחית, וינה: Jacob Schlossberg & Bendiner, 1865.

4 שם, עמ' X. ההדגשה במקור. חילוף השם תקף גם לחילוף שם תלמידו של פאוסט, המופיע בתרגומו של לטריס בשמו של התנאי רבי מאיר, תלמידו של רבי עקיבא ושל בן־אבויה.

לטרגדיה של גתה.⁵ מובן התרגום כביצוע פרשני היה שגור בתרבות הספר העברית-אירופית המודרנית מאז הופעת חוברות קהלת מוסר בברלין.⁶ משה מנדלסון חתם את החוברת האחרונה של קהלת מוסר בתרגום-ביצוע עברי לבתים ספורים מתוך שירו של אדוארד יאנג הרהורי לילה (*Night Thoughts*).⁷ בזמנו של לטריס נדפסו תרגומים-ביצועים רבים לעברית מלשונות אירופה, ובהם תרגום-ביצוע עברי ליצירה אחרת של גתה, הרמן ודורותיא, מאת מרדכי רוטברג, שהופיע בשם נוה צדק בוורשה 1857. באותה שנה נדפס בוילנה תרגום-ביצוע של הסופר העברי קלמן שולמן לרומן הצרפתי מסתרי פריז מאת איז'ן סי, ובו החליף שולמן את שמות הדמויות ברומן לשמות ששאל ממגילת אסתר. בהקשר זה אפשר להזכיר גם את התרגומים-ביצועים המאוחרים יותר של יצחק אדוארד זלקינסון לשניים ממחזותיו של שייקספיר: אית'אל הכושי (אותלו) משנת 1874 ורם ויעל (רומאו ויוליה) משנת 1878, תרגומים שפרץ סמולנסקיין אהד בגאוותנות לאומית מעוררת השתאות.⁸

התרגום-ביצוע של לטריס עשוי להיקרא אפוא כמעין "ביות" לאומי של המיתוס הגרמני. בעמוד הכותרת של הספר כינה לטריס את מפעלו בשם "Umdichtung",

5 מהלך זה של החלפת שמו של פאוסט וייהוד הטקסט ניצב במרכז הפולמוס שעורר הפרסום בשעתו. מקור עיקרי הוא ספרו של סמולנסקיין בקורת תהיה, שבו סמולנסקיין מבקר את בחירתו של לטריס: "אולי צדק בזה, כי לו העתיק את פֵּיִסְט ויקרא שם פֵּיִסְט עליו אספוק מאוד אם מצא אז חן בעיני העברים, כי מה להעברים ולפֵּיִסְט האשכנזי. וע"כ **חפש מחופש** אחרי אגדה עברית להחליפנה בהאשכנזית. חקר דרש ומצא את **בן אבוייה** נכון לפניו להיות תמורת פֵּיִסְט, כי גם הוא היה איש מלא דעת עליון, ובגובה לבו חטא ויחטיא אחרים, ובהשקפה ראשונה יתראו קרובים איש אל רעהו. אך באמת שגה ברואה מאוד". פרץ בן משה סמאלענסקיין, בקורת תהיה, אדעסא: ל' ניטשה עט א. צעדערבוים, תרכ"ז, עמ' 8. ההדגשות במקור. וראו, מנגד, את המאמרים המכונסים בקובץ אלכסנדר הלוי לאנגבאנק (עורך), משפט אמת, וויען: דפוס האדון יאזעף האצלוארטה, תר"ל. לסקירה של השיח הביקורתי על בן-אבוייה ללטריס ראו מאמרו של יהודה אריה קלוזנר, "בן אבוייה" ופאוסט: השוואה ספרותית, תרביץ ט (תשרי תרצ"ח), עמ' 108-115. לדיון ביקורתי על התקבלות התרגום ראו את מאמרה של סבטלנה נטקוביץ', Elisha Ben Abuya, The Hebrew Faust: On the First Hebrew Translation of *Faust* Within the Setting of the *Maslikic* Change in Self-Perception", *Naharaim* 8, 1 (2014), pp. 48-73

6 הדעות חלוקות באשר למועד ההופעה של כתב העת קצר המועד קהלת מוסר, אך הוא נתחם במחקר בטווח השנים 1755-1758. על כך ראו, David Sorkin, *Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment*, London: Peter Halban, 1996, p. 16

7 על כך כותב גרעון טורי במאמרו על ראשית התרגום המודרני לעברית. "אף על פי שהטקסט העברי הוצע למבחן **כתרגום**", כותב טורי על תרגום יאנג שפורסם בקהלת מוסר, "המקור **לאותו תרגום לא פורש**; לא טקסט-המוצא ואפילו לא שם מחברו. גם בעתיד, מן החוברת הראשונה של 'המאסף' ואילך, לא יזוהו במלואם חלק נכבד מהמקורות לתרגומים הנדפסים. למעשה, רבים מהטקסטים העבריים שייצרו על יסוד טקסטים זרים אפילו לא **יסומנו** כלא-מקוריים". גרעון טורי, "ראשית התרגום המודרני לעברית: עוד מבט אחד", דפים למחקר בספרות 11 (1997-1998), עמ' 111. ההדגשות במקור.

8 ראו את ציטוט דבריו של סמולנסקיין אצל דוד פרישמן, מכתבים חדשים על דבר הספרות, ברלין: דביר, תרפ"ג, עמ' לד.

שפירושו "עיבוד".⁹ בתחילת "Um", שפירושה "סביב", נשמעת היטב הדרך העקיפה, המקיפה את הטקסט, ודרך זו, מטרתה לסובב ("Um") את דבר השיר ("Dichtung") – ובמקרה שבענייננו, שירו של גתה – להקיף אותו מכל עבריו, להפוך אותו, לסחרר אותו, ובכך גם לשנות אותו; ללמוד אותו בלי להיכנס בשעריו, להתוודע אליו בלי להתארח בו, לרצות בו אך לא לחסות בו.

במחשבה על המפגש הטקסטואלי שבין פאוסט לבן-אבוייה אני חוזרת אל אותה תמונה מן האגדה, תמונת הספרים "הנושרים מן החיק". אלה הם "ספרי מינין" (מינות), כמאמר התלמוד, כלומר ספרי כפירה, שאינם בקודש ולא נכנסו אל המניין הספרותי היהודי.¹⁰ ואולם אותם ספרים זרים המורחקים במפגיע, דווקא הם המוחזקים קרוב אל החיק. אלה הספרים ה"זרים" הקרובים אל הלב, ליבו של בן-אבוייה בלומדו בבית המדרש, המוצפנים על לוח חזהו, אולי כדי להסתירם ואולי כדי להגן עליהם, ואולי לשם קירוב לבבות בין האסור למותר ובין הזר למוכר. והרי, זו פעולתו התרבותית של לטריס, המביא את המיתוס הפאוסטי אל לשון התרבות העברית-אירופית. בדברי ההקדמה לתרגום הוא כותב: "והייתי עומד בפועל כפי בין מחנה ישראל ומחנה עם לועז כאיש הבינים וכמליץ בינותם, להצמיד מערכי לבבם וארשת שפתם הרחוקים".¹¹ מהלכו התרבותי של לטריס, המבקש להצמיד לב אל לב ושפה אל שפה, מזכיר אפוא את דבר האגדה על הספרים של בן-אבוייה; ומכאן שלטריס הוא, כביכול, בן-אבוייה: שניהם עמלים להחזיק במרובה, בכפל העניינים והלשונות, למרות הציווי לאחדות, להתמדת הזהות ולהכרעה בין חוץ ופנים ובין נכר ובית.

אך גם פאוסט בטרגדיה של גתה הוא יציר של "סיבוב", של אותו היקף טקסטואלי שבו טובבים ביצועים חוזרים וטעמים משתנים, מהופעותיו הקדומות של המיתוס ועד ביצועו המודרני של גתה, שבו לטריס קורא. גם המקור המשמש את לטריס אינו אלא ביצוע למיתוס הפאוסטי, חלק ממקסם המסירה הטקסטואלית, ה"אלכימיה" המודרנית של המסירה. בהשאלה, מקומם של כל מופעיו המודרניים של המיתוס הפאוסטי הוא בתוך "מטבח המכשפה" ("Hexenküche"), שם מותקן הכישוף המשיב נעורים לזקן ומבלבל ישן בחדש.

הזיקה שקבע לטריס בין פאוסט לבין בן-אבוייה ומהלכו התרבותי של לטריס עצמו מעלים שאלות כבדות משקל בנוגע לדרכה של המסירה התרבותית ולסוגיות של השפעה, של ראשון ואחרון, מקור ותרגום, זר ומוכר, הזרה וביות ונאמנות וסייגיה. עניינים אלה מוליכים גם לאפיונה של הספרות העברית-אירופית במאה התשע-עשרה כספרות

9 חוקריו הקודמים של תרגום-ביצוע זה עסקו גם הם במובנו של המונח. ראו, קלוזנר, הערה 5 לעיל, ובמיוחד מאמרה של נטקוביץ, שבו היא מדגישה את ההבדל בין "Übersetzung" (תרגום) לבין המונח "Umdichtung" שלטריס הציע, שהיא מפרשת כפרפרזה (paraphrase), כלומר פעולה הכוללת סיגול תרבותי-לשוני (adaptation) או העברה (transposition). ראו, Natkovich, הערה 5 לעיל, עמ' 51.

10 תמונת הספרים "הנושרים מן החיק" היא אחת התמונות השגורות בספרות ההשכלה המאוחרת, בכתביהם של שלום יעקב אברמוביץ, פרץ סמולנסקין, משה לייב ליליינבלום ואחרים.

11 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' XI.

לאומית. מכאן השאלות שאני שואלת כאן: מה פירוש המיתוס הפאוסטי המודרני כשהוא טובב את ארון הספרים היהודי ומתבצע בשפת הספר העברית? כיצד מוסיף המיתוס הזה לפעול סביב "פרדס" הספרות העברית גם כשלושים שנה לאחר הופעת בן־אבוייה, בתוך מסכת שירי בית המדרש שכתב ביאליק בשני העשורים המוקדמים ליצירתו? ולבסוף, כיצד מתייצב לפנינו שוב ושוב האתגר של כתיבת תולדות הספרות העברית־אירופית? כיצד יש לעקוב אחר מהלכיה של המסירה הטקסטואלית שממנה הספרות הזו ניזונה? מה טעמו ומה תכליתו של אותו "סיבוב" שהיא עושה סביב מקורותיה, היהודיים והנוכריים, בתוך הבית ומחוצה לו?

קו אל קו, צל אל צל: פאוסט בבית המדרש של ביאליק

עם מסכת שירי בית המדרש של ביאליק נמנים השירים שלהלן, שהוא כתב בשני העשורים הראשונים ליצירתו: "על סף בית־המדרש" (תרנ"ד), "המַתְמִיד" (תרנ"ד-תרנ"ח), "רְזִי לְיָלָה" (תרנ"ט), "לְפָנֵי אַרְוֹן הַסְּפָרִים" (תר"ע). את המסכת סובבת תחינה מן החוץ; ביטוייה הם הרוח, הלילה, המרחקים; ודרישתה – לחדור פנימה, אל תוך הבית, אל המרחב הפנים־יהודי של בית המדרש, שהוראתו העקרונית היא עולם התורה היהודי.¹² עולם זה כולל את בית הלימוד, את ארון הספרים הקדושים, את הגווילים ואת ספרי התורה, כלומר את "מעטפת הפנים" של הזהות ושל התמדת החיים היהודיים.

המעין במבחר מתוך שירי בית המדרש ער, בוודאי, להידפקות החוזרת ונשנית על בתי השיר, אם מצידו של השב ממרחקים ואם מצידם של רוחות הלילה, החושך והאימה. את ביתו של ביאליק – בית השיר ובית המדרש – סובבים כל העת כוחות זרים של תמורה, מיתולוגית או היסטורית, שיש בה משום נגיעה ונוכחת בה אימת העירוב והריבוי. במאמרו על שירת ביאליק עומד עמרי בן־יהודה על מובנה של הטראומה העוגנת בה. הוא מציע למקם את ביטויי השירי בתווך שבין המוצפן לגלוי, ובתווך שבין עיבוד מקורותיה של הטראומה לבין הפגנתה.¹³ תחינת החוץ לחדור פנימה – "מְחוּץ, מְאֻחָרֵי חֶלּוֹן עוֹר עֵינַי, / הַשְּׂתוּלָלָה וְתִיבֵב סוּפַת זְעָם, / הַתְּרִיסִים נִשְׁבְּרוּ, וּבְבְרִיחֵיהֶם בְּרָזַל / כְּל־שְׂדֵי שְׁחַת קְרָקְרוּ הַכְּתָלִים"¹⁴ – מוצאת לה הד בתשוקתו של יושב הבית להיחדר ולהיפרץ, להטיל דופי בחלל הפנימי המוכר של הזהות ולסטות מן הלימוד התמידי בספרים: "אֶסְפְּנֵי־נָא,

12 ראובן שהם, "גילוי וכיסוי" בשירי בית־המדרש המוקדמים של ביאליק, דפים למחקר בספרות 16-17 (תשס"ח-תשס"ט), עמ' 138-180.

13 וראו גם כיצד מגדיר בן־יהודה את המפגש בין המסורות הפואטיות האירופיות לבין הספרות היהודית ואת החוץ הגדול מול הפנים. עמרי בן־יהודה, "היפרבולות והפגן: על כמה אלוזיות של ביאליק לעצמו", מחקרי ירושלים כז (2014), עמ' 155-183.

14 ח"נ ביאליק, "לְפָנֵי אַרְוֹן הַסְּפָרִים", תרנ"ט-תרצ"ד, הערה 1 לעיל, עמ' 282.

הוד לילה, והליטני".¹⁵ תשוקה זו חולק גם פאוסט היושב בחדר עבודתו. כמו בבית המדרש של המתמיד, בחדר העבודה של פאוסט מסתמנת אותה תנועה עקלקלה של מסירה ושל היסט מן הלימוד הסדור, תנועה המתחוללת "שלא בדרך הישר", אלא בזליגה החוצה או הצידה, דרך אובדן וסטייה.

זוהי גם תנועתו של בן-אבויה, שנאמר עליו כי "קיצץ בנטיעות", דימוי השולל את דימוי הידע של ה"פרדס" הנטוע. מדברי האגדה על בן-אבויה אפשר להסיק כי תבונת המסירה מצויה דווקא במובלעות החולפות אותה ובבולענים המאיימים עליה. תבונת המסירה כרוכה אפוא באובדן – אובדן דעת ואובדן דרך. מבחינה זו, השיעור על קורותיו של בן-אבויה במסכת חגיגה דומה לשיעורו של פאוסט המודרני אצל גתה: "וְעַתָּה – הַנְּי כְּלָפְנִים נְבַעַר מִדַּעַת". אלה דבריו של פאוסט-בן-אבויה במוצא הטררגדיה.¹⁶ שם, בהכרת האובדן שבמסירה התרבותית על מפתן פרדס הידע, פוגש פאוסט, יציר תרבות גרמניה של המאה התשע-עשרה, את בן-אבויה, כפי שהוא מתואר בעטו של לטריס.

הסיבוב סביב פרדס הידע, תודעת הסף, ההצצה אליו פנימה והמתח הנבנה בין חוץ לפנים, ניכרים גם בעיצוב הדימוי של בית המדרש ויושבו אצל ביאליק. "המתמיד" הביאליקאי, הרוכן אל הספר כ"צלו של-מת", המשורר היושב אל שולחנו בחצות הלילה בשיר "רזי לילה", ואף הנווד השב "משוט אל-איי נקר" ועומד כעת "לפני ארון הספרים" – כל אלה ממוקמים במרחב דומה למדי לחדר העבודה של פאוסט-בן-אבויה: חדר אפוף עשן וסוד וגדוש ספרים, ובו חלון המשקיף אל החוץ. דימויו של בית המדרש לבית אסורים אף הוא משותף ללטריס ולביאליק. כך אומר נהוראי, תלמידו של פאוסט-בן-אבויה אצל לטריס: "אם בית מדרש חקמה כבית סהר לנו / אם בין קירותיו פמעט נכחד קימנו / אם רק ביום חגנו נצא לשוח / עת בא השמש עת היום יפוח / איש פלוא בזה מקל חי יבדל".¹⁷ וכך בלשונו של הדובר הביאליקאי: "כצל, כבלי חיים לנצח אבדו, / וכאלו לא נגעו עד בית האסורים".¹⁸ צימוד חדר העבודה של פאוסט ובית המדרש של המתמיד מקבל תוקף מפורש בתרגום-ביצוע של לטריס לתמונה הרביעית בטררגדיה. שם מכנה לטריס את חדר העבודה של פאוסט (במקור: "Studierzimmer") בשם "חדר בית המדרש". זו התמונה שבה מזמין פאוסט את מפיתופלס פנימה אל החדר:

15 שם, עמ' 284. טיעון זה, המאתר כפילויות בשירת ביאליק וחורג במכוון מן הרצף הנרטיבי ומן המשנה הפוליטית של השירים, אינו מתיישב עם כמה מהנחות היסוד המלוות את העיקריות שבקריאות שירי בית המדרש של ביאליק. במיוחד הוא מנוגד לקריאותיהם של מנחם פרי ודן מירון, המסתמכים שניהם על הנחת רצף נרטיבי מתפתח בשיריו. על כך מתבססות תזת "השיר המתהפך" של פרי והבחנה בין שני הלילות בקריאתו של מירון. ראו: מנחם פרי, המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק: תרומה לתיאוריה של פיתוח משמעויות ברצף הטקסט הספרותי, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1976; דן מירון, בואה לילה: הספרות העברית בין הגיון לאי-הגיון, תל אביב: דביר, 1987, עמ' 125-149.

16 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' 9.

17 שם, עמ' 17.

18 ח"נ ביאליק, "המתמיד", תר"ן-תרנ"ח, הערה 1 לעיל, עמ' 361.

חדר בית המדרש
בן-אבויה ומפיתפל

בן-אבויה
מי זה דופק? בא! מי זה פריעני?
מפיתפל
אני הוא!
בן-אבויה
בא!
מפיתפל
ש'לש פ'עמים הגידני!
בן-אבויה
ב'אה!¹⁹

ההזמנה הזו בלשונו של לטריס חוזרת ונשנית בעברית של המאה התשע-עשרה, והיא זכורה מזימונו של ביאליק את הלילה בשיר "לפני ארון הספרים" משנת תר"ע:

אל הוד הלילה אשטחה את-כפי,
אבקשה אל תעלומות חיקו נתיב
וימחסה רך בכנפות שחור אדרתו,
ואקרא לו, עד-מות עיף: בואה, לילה,
אספני-נא, הוד לילה, והליטני²⁰

חוקריו של ביאליק כבר העידו על נוכחותה המרכזית של הרומנטיקה האירופית בשני העשורים הראשונים ליצירתו. זיוה שמיר עמדה על קשר ההשפעה שבין הפואמה "המתמיד" לבין המיתוס המודרני של פאוסט; חמוטל בר-יוסף טענה כי השיר "רזי לילה" הוא אחד השירים המוקדמים שבהם "ניכרת בבירור השפעת השירה הרומאנטית"; חתימת העשור הראשון ליצירת ביאליק בשיר "רזי לילה" מסמנת את מה שכינה ראובן שהם המפגש עם "עולם המיתוס והדמיון של הרומנטיקה";²¹ ודן מירון טען כי העשור השני ביצירת ביאליק, זה שבין מועד כתיבת השיר "רזי לילה" לבין השיר "לפני ארון הספרים", מוקדש לפענוח המיתוס, וכולל התמודדות מחודשת של ביאליק עם התרבות

19 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' 63.

20 ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 284.

21 שהם, הערה 12 לעיל, עמ' 138.

האירופית ועם מסורותיה.²² הדבר מתחוויר במפגש שירתו המוקדמת של ביאליק עם התרבות העברית המתוכנת את המיתוס, היינו: עם לשון התרגום-ביצוע של לטריס. הינה, למשל, דבריו של פאוסט אצל לטריס: "אך מה־זה לפוקה בעיניי חזית? / פליאה לא נהיה הנה ראיתי! / הכי צל נטוי אָרָאָה מנגד?"²³ וכמו פאוסט, גם ביאליק רואה את הצל על הקיר: "גם־צלי על־הקיר, הצל השחר, / לרגעים מלא קומתו זע לאחור".²⁴ הלילה הביאליקאי שבו נפתח השיר "רזי לילה" הוא נחלתו של המיתוס. הרוחות המידפקות על הבית עודן אלמוניות, "מאין הם הרוחות הפלמונים, / הבאים בלי רשות, כמו אין אדנים / לחדרי? מי הם? החרשי צירים / ומרגלים חרש ראים ואינם נראים? / ומה, בכלל, הרוחות? מה חיהן, טובן?"²⁵ ואף הלילה הפאוסטי חודר אל החדר ונכנס בעד החלון: "גם פי אעצרך הן לא תשמעני! / עתה נודעת לי, לך בשלום דרךך, / אף שוב לראות פני פאות נפשך. / הדלת לא נעולה החלון פתוח / או כעשן מארבה צא אל כל־רוח!"²⁶ אצל ביאליק החלון עיוור למתחולל בחוץ: "מחוע, מאחרי חלון עור עין / השתוללה ותביב סופת זעם",²⁷ או "כמו כבתה השמש מעבר לחלון / וכאלו לא־חתר הביטה אור זיה",²⁸ וגם אצל לטריס מציג החלון תמונת עולם מאפילה: "לא אָרָאָה עַצֵּם שְׁמִים לְטֶהָר / גם אור השמש זהר הרקיע / בעד חלונות משוחים בששר יופיע".²⁹ מסכת הלילה הזו, הנמשכת מפאוסט ועד ביאליק, היא שעה אחת, מועד אחד, מועדה של תודעה תרבותית ואסתטית אחת משותפת. כאילו זמן המסירה התרבותית עצר ממהלכו באותה שעה משותפת, בחצות הלילה, במעין כינוס תודעות. בחדרו של פאוסט הלילה תמיד שורר: "כמה־פעמים הגיתי בחצי הליל",³⁰ והלילה גם תמיד מחשיך את בית מדרשו של המתמיד, העוסק בלימודו: "חצות ליל. בעד אשנבי הפתוח"; "חצי לילה ממקומו לא־ימיש".³¹ גם להבת הנר דולקת בלילה הזה בחדר המשותף. כך מצד ביאליק: "רק־להב נרי לבד עודנו גוסס",³² וכך מצידו של פאוסט־בן־אבוייה: "חשכת עבית יורדת / ונהרה נזעקה; / שלהבת נרי נדדת / ופתאום נדעכה".³³ במאמר מוסגר יש להזכיר

22 זיוה שמיר, "פאוסט העברי: מבוכה פואטית ופוליטית והשתקפותה ב'המתמיד' לביאליק", דוד אסף, ישראל ברטל, אבנר הולצמן, חוה טורניאנסקי, שמואל פינר ויהודה פרידלנדר (עורכים), מווילנה לירושלים: מחקרים בתולדותיהם ובתרבותם של יהודי מזרח אירופה מוגשים לפרופסור שמואל ורסס, ירושלים: מאגנס, 2022, עמ' 403-426; חמוטל ברי־וסף, "רומאנטיזם ודקאדנס בספרות התחייה העברית", מחקרי ירושלים בספרות עברית יג (תשנ"ב), עמ' 199; שהם, הערה 12 לעיל, עמ' 138; מירון, הערה 15 לעיל, עמ' 129-130.

23 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' 50.
 24 ח"נ ביאליק, "רזי לילה", תרנ"ט-תרצ"ד, הערה 1 לעיל, עמ' 22.
 25 שם, שם.
 26 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' 58.
 27 ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 282.
 28 ביאליק, הערה 18 לעיל, עמ' 362.
 29 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' 11.
 30 שם, עמ' 10.
 31 ביאליק, הערה 24 לעיל, עמ' 22; ביאליק, הערה 18 לעיל, עמ' 364.
 32 ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 282.
 33 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' 14.

כי מסכת זו נפרסת גם על לילו של משורר אחר בן התקופה, דוד פרישמן, ששירו "מפיסטפל" משמייע עוד שלוש דפיקות על דלת: "גם אלי בא באישון הלילה מפיסטפל. / שְׁלֹשׁ פְּעָמִים דָּפַק בְּלֵט עַל־פֶּתַח דְּלֹתִי."³⁴

בית המדרש של פאוסט הוא אפוא מרחב של הפנמה תרבותית, של חסות, של שמירה ואף מגננה על המקור – הידע, הספרים, הלימוד – מפני החוץ, ובית המדרש של ביאליק הוא "מִחְבֵּא רוּחַ אֵיתָן", כלשון השיר "על סף בית-המדרש". אך זוהי מגננה ריטואלית, שכישלונה כבר נחרץ; מגננה מפני סיבוב הרוחות, מפני הזר המידפק על החלון, מפני מי שנטש את תורתו ("נִטְשֵׁתִי תוֹרָתִי, פִּשְׁעֵתִי עַל־לֶחֶם")³⁵ ושב ממרחקים; היינו, מגננה מפני התמורה ומפני הזמן. היא מתגוננת מפני הנגיעה העזה של הטקסט ב"אחרות" ידועה או בלתי ידועה, מפני הרפרוף התמידי, ההצצה והפגיעה, של מי שחוצה את סיפו של הטקסט, אם במטרה להיכנס אליו ואם במטרה לצאת ממנו אל ספריות אחרות ולשונוות אחרות. כך מידפק פאוסט על דלתו של בן-אבוייה, ובן-אבוייה על דלתו של המתמיד, וכך בא הנווד הביאליקאי אצל פאוסט. הכול בתנועה תמידית, בלתי נגמרת, כמו בשעה אחת, שעת חצות הלילה, השבה וחזרת על עצמה.

איש הביניים

בעיון המשווה בין הביצוע של לטריס למיתוס הפאוסטי לבין שירי בית המדרש של ביאליק, עולה סדרה של מונחים הנקשרים זה בזה: אור וחושך, אש ולילה, נעורים וזקנה, בית המדרש וחדר העבודה. אך השוואה זו מגלה לא אחת את צד ההיפוך: לא חזרה על דימוי משותף, אלא היפוכו, ולא העתקה של עניין לעניין, אלא תמורה. כזה הוא, למשל, ההיפוך בין המגילות המעשונות אצל פאוסט-בן-אבוייה, "ומגלות ספר אֶתָן, כְּאוֹדִים תִּקְעֶשְׁנוּ"³⁶ לבין הגווילים הרטובים אצל ביאליק, "גְּוִילִים בְּלִים וִירוֹקִים יִרְקְבוּ בְּחֵבֵית"³⁷. כך מתחלף גם גילו המתקדם של פאוסט וליבו הרוגש כליבו של נער – "כְּבָר בְּאֵתִי בְּיָמִים לֹא עָת לְשַׁעֲשַׁע / וְכִימִי נֶעַר עוֹד לְבִי תֵאָוֶה נּוֹבֵעַ"³⁸ – בגילו של המתמיד הצעיר הביאליקאי, העומד בנעוריו כזקן: "עֵמֶד הַנֶּעַר לְבָן־פְּנִים קְמוּט מִצַּח", או בגילו של הנווד הבא בימים, השב אל "קן נעוריו": "וְעֵתָה, אַחֲרֵי חֲלִיפוֹת עֵתִים, / וְאֲנִי קְמוּט מִצַּח כְּבָר וְקְמוּט הַנְּפֶשׁ"³⁹.

בין כל אותם ערכים הניצבים, כביכול, משני צידי מפתנו של בית המדרש של פאוסט, מסתמנות שתי רשויות המתקיימות בפנים ובחוץ, כאן ושם, בזהות ובאחרות.

34 דוד פרישמן, "מפיסטפל", התקופה, ספר ראשון (טבת-אדר תרע"ח), עמ' 467. ייתכן כי פרישמן אף ניסה כוחו בתרגום פאוסט לגתה, אך לא השלימו מעולם.

35 ביאליק, הערה 18 לעיל, עמ' 373.

36 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' 24.

37 ח"נ ביאליק, "על סף בית-המדרש", תרנ"ט-תרצ"ד, הערה 1 לעיל, עמ' 253.

38 לעטעריס, הערה 3 לעיל, עמ' 64.

39 ביאליק, הערה 18 לעיל, עמ' 366; ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 283.

והרי סוגיית "שתי הרשויות" – רשות הטוב ורשות הרע – היא מהותה של הכפירה המיוחסת לאלישע בן-אבויה. מכיוון שבן-אבויה הכיר בקיומן של שתי רשויות, כלומר הכיר בכפילותו של האל ולא באחדותו, מתלבט התלמוד אם לפתוח לו שער לעולם הבא או לדון אותו עד שיעלה עשן מקברו. מחשבת הכפילות היא המכוונת אפוא את מהלכו של בן-אבויה, תנועתו של מי שיוצא ובא, ואין לו מקום.

כזכור, בן-אבויה נמנה עם ארבעת החכמים ש"נכנסו בפרדס", אך האגדה התלמודית אינה מוליכה אל תוך הפרדס, אלא מלמדת על מה שאירע על מפתנו: היא מוסרת על מי ש"יצא בשלום", על מי שהציץ ונפגע ועל מי שהציץ ומת, ועל אלישע בן-אבויה היא מוסרת ש"קיצץ בנטיעות", כלומר שעולמו הרוחני התהפך עליו. בן-אבויה הוא שהיה ל"אחר", שזהותו – ההתמדה, ההיכר, השם, הרצף – נשללה ממנו ("שובו בנים שובבים" – חוץ מאחר". תלמוד בבלי, חגיגה טו ע"א). לבן-אבויה אין לאן לשוב משום שזהותו והתמדת הזהות הזאת אבדו, ומכאן שדמותו נידונה לתמורה: תנועה של התקה ממקום אל מקום (בין העולם הזה לעולם הבא) ומרשות אל רשות, ותנועה של קירוב רחוקים (ספרי המינות הנושרים מן החיק בבית המדרש), בין התמדה ובקיאיות לבין כפירה.

הכפילויות שבן-אבויה חולק עם פאוסט הן אלה שבין זקנה לתשוקת נעורים, בין ידיעה לביטול ובין רוח לחומר. לטריס מוצא את כפילותו של "איש הביניים", העומד בין שני המחנות, בתוך המיתוס הפאוסטי עצמו. כך כותב לטריס על פאוסט-בן-אבויה בסיכום הטרגדיה: "כִּי נָפַל לְבָאָר שַׁחַת אִישׁ הַבִּינִים / כִּי הָסִיג גְּבוּל עוֹלָם בֵּין אָרֶץ וְשָׁמַיִם", וכך הוא כותב מפיו של פאוסט-בן-אבויה המעיד על עצמו: "הָהָה בֵּין עֲצָמוֹת רְפָאִים לְשִׁכּוֹן נְלִפְדֵּתִי / בֵּין שְׂאוֹל וְשָׁמַיִם הָאִישׁ הַבִּינִים!"⁴⁰ גם בן-אבויה התלמודי נותר תלוי בין ארץ ושמיים: "לא מידן לידייניה, ולא לעלמא דאתי ליתי" ("שלא ידונו אותו ושלא יבוא לעולם הבא. תלמוד בבלי, חגיגה טו ע"ב).

מה מלמד הדבר על דרכה של המסירה התרבותית, המובילה מבן-אבויה התלמודי אל פאוסט המודרני ומציבה את הביטוי המקראי "איש הביניים" בין האגדה התלמודית ובין המיתוס הפאוסטי? שהרי, הספרות העברית-אירופית פועלת אף היא בתוך כפילות. אף היא מביאה אל "הצמדה בין רחוקים", כלשונו של לטריס, אף היא ניצבת תדיר בין שתי רשויות. תרבות הספר העברית-אירופית, כפי שהיא מתממשת במקרה בן-אבויה-פאוסט-המתמיד, עשויה להיות מזהה היא-עצמה עם עמדת ביניים, כמעין הרמס המתווך, אבי תורת הפרשנות המודרנית, או כפני יאנוס, הפונים לשני כיוונים במקביל. ואכן, דמותו של איש הביניים מיוחסת בלשון ההשכלה לאנשי הספר החדשים, המתווכים בין התרבויות

40 לעטערס, הערה 3 לעיל, עמ' 216, 11. לשימושו זה של לטריס בביטוי המקראי "איש הביניים" אין רמז במקור הגרמני: Umgibt in Rauch und Moder nur / Dich Thiergeripp und Todtenbein". בתרגומו של יצחק כפכפי: "פה יקיפוך רק מותים, / גרמי חיות ורקב שלדכם". יוהאן וולפגנג פון גתה, פאוסט, מגרמנית: יצחק כפכפי, אור יהודה: דביר, 2006, עמ' 29; ובתרגומה של בן-ארי: "אתה נאָפֶף בְּעֶשֶׂן פֶּגּוּלִים, / מְקַף בְּשִׁלְדִים וּבְשִׂרֵי-פֶגֶר נֶרְקֵב". יוהאן וולפגנג פון גתה, פאוסט, מגרמנית: ניצה בן-ארי, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2006, עמ' 48.

הלאומיות המתהוות.⁴¹ דמות זו שבה ומופיעה אצל ביאליק, המעיד על עצמו ועל בני דורו: "וְהַשְׁעָה שְׁעַת תְּהוּ וְבָהוּ, שְׁעַת עֶרְבּוֹב הַתְּחוּמִּים / שֶׁל אֶחָרִית וְרֵאשִׁית, שֶׁל סְתִירָה וּבִנְיָן, שֶׁל זְקֵנָה וְעֵלּוּמִים. / וְאֶנְחֵנוּ, יְלִדֵי בֵינִים, בְּיֻדְעִים וּבְלֵא־יֻדְעִים, / לְפָנַי שְׁתֵּי הַרְשָׁיוֹת גַּם־יַחַד מְשִׁתְּחָוִים וּמוֹדִים".⁴² ביאליק כתב את השיר כשאחד העם פרש מעריכת ירחון השלח, בפירוט לבטיו ביחס למורשת שהותיר אחריו. בטורים אלה מקופל שיעורו של המיתוס הפאוסטי בכלל, ובפרט של השימוש בתואר "איש הביניים". הוא מעיד על ערבוב התחומים, על צידה האפל של הכפילות, על התעיייה בסדר העניינים ובסדר הזמנים. דמותו של איש הביניים עשויה לבאר משהו ממהלכה של הספרות העברית-אירופית: שלא כעמדה ההיסטורית הביקורתית של "הצופה לבית ישראל", איש הביניים הוא המצוי בתווך, ביראת החטא של הכפילות ובקללת הנדודים והתלישות.⁴³ מקומו במפתן בית המדרש, או בחלון שמי הלילה שבחדר עבודתו של פאוסט.

"כתוב שם 'סוף יבוא' אבל הסוף לא בא":⁴⁴ הערה על ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית-אירופית

פישל לחובר הקדיש דיון מפורט לסוגיית השפעתו של גתה על הספרות העברית החדשה, ובו סקר את התרגומים המוקדמים ליצירות גתה לעברית. מאמרו בעניין זה נדפס בהמשכים בכתב העת מאזנים,⁴⁵ אך בבואו לדון בתרגום-ביצוע של לטריס לטרגדיה פאוסט סקירתו נקטעה. בהמשך כונס המאמר בקובץ המסות על גבול הישן והחדש בעריכתו של אשר ברש, וכך כתב ברש בסופו: "עד כאן נדפס בשבועון 'מאזנים'. כתוב שם 'סוף יבוא' אבל הסוף לא בא. חסר התיאור המפורט של 'בן אבויה', כדוגמת התיאור של 'נוה הצדק'".⁴⁶ הערה זו מזמנת מחשבה נוספת. האומנם ישנו "סוף" להשפעתו של גתה על הספרות העברית? ובכלל, האם שחזור מוצאותיה ודרכי התפתחותה הכרונולוגיים של הספרות

41 למשל, פועלו של הסופר העברי שלמה פפנהיים, מחבר ארבע כוסות, תואר בדברי ההקדמה למהדורת משה לעמאנס בביטוי בביטוי "מוֹכֵיחַ וּמְלִיץ אִישׁ הַבֵּינִים". שלמה פפנהיים, אנדת ארבע כוסות (עם תיקונים וביאורים מאת משה לעמנס), אמשטרדם: J. van Embden et filium, 1817, ללא מספר עמוד.

42 ח"נ ביאליק, "לאחד-העם", תרנ"ט-תרצ"ד, הערה 1 לעיל, עמ' 149.

43 לדיון מרתק על עמדתו של הצופה לבית ישראל בספרות העברית החדשה ראו, אמיר בנגלי וחנן חבר, "מבוא: היסטוריה ספרותית וביקורת הספרות", אמיר בנגלי וחנן חבר (עורכים), ספרות ומעמד: לקראת היסטוריוגרפיה פוליטית של הספרות העברית החדשה, ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 101-12.

44 הערתו של אשר ברש בתוך פישל לחובר, על גבול הישן והחדש: מסות ספרותיות, אשר ברש (עורך), ירושלים: מוסד ביאליק, 1951, עמ' 136.

45 פישל לחובר, "גִּיטָה בְּסִפְרוֹת הָעֵבְרִית", מאזנים מג-מד, 3 (מרץ 1932), עמ' 18-19; פישל לחובר, "גִּיטָה בְּסִפְרוֹת הָעֵבְרִית", מאזנים מו, 3 (אפריל 1932), עמ' 8-10; פישל לחובר, "גִּיטָה בְּסִפְרוֹת הָעֵבְרִית", מאזנים א, 4 (יוני 1932), עמ' 9-11.

46 ברש בתוך לחובר, הערה 44 לעיל, עמ' 136.

העברית-אירופית עשוי להעניק לנו הבנה כלשהי באשר לאופייה ולמהותה? ובאשר למהות המבוקשת של הספרות העברית-אירופית – האם אותו מכלול מסועף של כתיבות וקריאות שאנו מנסים שוב ושוב להרכיב הוא עוגן בתוך רצף היסטורי משמעי כלשהו? האם הוא מציית למודל גנאולוגי של התפתחות?

המפגש בין תרבויות הספר האירופיות לתרבות העברית העסיק את המחקר בשני העשורים האחרונים, והוא נידון בכתביהם של יגאל שוורץ, דן מירון, אבידב ליפסקר, גלילי שחר, נעמה רוקם, אמיר אשל ואחרים.⁴⁷ עוד קודם לכן עיינו בהיבטים עיקריים מתוך סוגיה זו חיים שוהם, גדעון טורי ובעיקר מנחם ברינקר, באסופת המאמרים שכותרתה הספרות העברית כספרות אירופית.⁴⁸ שמעון הלקין עמד על מרכזיות ההשפעה האירופית על הספרות העברית החדשה.⁴⁹ לטענתו, בבסיס השאיפה "להגיע אל מסורת אירופאית בדרך יצירתה" ניצב העיקר ההומניסטי של הספרות העברית המודרנית. הספרות העברית-אירופית שהתגבשה בעת החדשה היא "ניסיון חדש לגבי הספרות העברית – ניסיון להיזקק אל נפש האדם כאדם, לראות את חיי האדם כמסובכים יותר משהם נראים בתקופות קודמות של ספרותנו".⁵⁰ העיקר ההומניסטי, לטענתו, היה ראשון בחשיבותו בעיצוב הספרות העברית, וקדם לעיקר האידאולוגי (הלאומי) והתרבותי-היסטורי (המשכילי-פרוגרסיבי). ואכן, הכינוי "עברית-אירופית" מעתיק את הספרות העברית "החדשה" ממתווה היסטוריוסופי ואידאולוגי של ייחוד ומהפכה, המציב "חדש" מול "ישן", ומעביר אותה אל מתווה של עירוב והשפעה, של לבטי ספקות ושל חציית סף. התנועה המכוננת את מהלכה של הספרות העברית-אירופית מסומנת באמצעות המקף המחבר את שני תאריה, "עברית" ו"אירופית". זוהי תנועתו של בן-אבוביה על סיפו של פרדס הידע. תרבות המפגש, הנגיעה באחרות הסובבת את הטקסט, ואף צרה עליו מכל אגפיו – היא העומדת בבסיסה הרעיוני של תנועה זו.

47 יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן וכנתר זמורה-ביתן דביר, 2014; יגאל שוורץ, מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, מיה מרק (עורכת), חיפה: פרדס, 2020; דן מירון, החיה בבית הכנסת: היבטים ביהודיות של פרנץ קפקא, תל אביב: אפיק, 2016; אבידב ליפסקר, שיר אדום שיר כחול: שבע מסות על שירת אורי צבי גרינברג ושתיים על אֶלְזֶה־לֵטְקֶר שִׁילְר, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2010; גלילי שחר, גופים ושמות: קריאות בספרות יהודית חדשה, תל אביב: עם עובד, 2016; Dan Miron, *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2010; Amir Eshel, *Futurity Contemporary Literature and the Quest for the Past*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013; Na'ama Rokem, *Prosaic Conditions: Heinrich Heine and the Spaces of Zionist Literature*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 2013

48 חיים שוהם, בצל השכלת ברלין, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996; טורי, הערה 7 לעיל; מנחם ברינקר, הספרות העברית כספרות אירופית, ירושלים: כרמל, 2016.

49 שמעון הלקין, "שיחה ראשונה: משבר המסורת הספרותית האירופית בספרות העברית החדשה", מוסכמות ומשברים בספרותנו: י"ב שיחות על הספרות העברית החדשה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1980, עמ' 9-17.

50 שם, עמ' 10.

התרגום-ביצוע של לטריס מציג ארג טקסטואלי מורכב, הכולל את בן-אבויה ואת פאוסט לגתה, ומגיע עד בית המדרש בשירת ביאליק. מבעד לארג זה – מבעד לאותן פקעות טקסטואליות מעובות שפאוסט נכרך בהן בבן-אבויה וחדר העבודה של פאוסט נכרך בהן בבית המדרש של המתמיד – כמעט ואי אפשר לראות סימון של כיוון, ולא של עקבות המוליכות בדרך: לא ממוקדם למאוחר ולא מבפנים החוצה. קשה לזהות בבירור רצינות של תולדות בין התרגום-ביצוע של לטריס לבין שירי בית המדרש של ביאליק. עקבות ההשפעה אינם ניכרות בצורת ציטוט ישיר ולא באזכור שם או בהפניה מפורשת. המשותף ללטריס וביאליק הוא בעיקר רשמיהן של התנועה הסיבובית של רוח וצל ושל נשיפת הלילה המידפקת על חדר עבודתו של פאוסט-בן-אבויה ועל בית המדרש הביאליקי; מעין תזכורת למיתולוגיה הקדומה של השיוט במרחקים בספר איוב, הנרשמת – הן אצל לטריס הן אצל ביאליק – לאגדה התלמודית של המהלך בדרך, או לתמונה של השטן המרקד המלווה את המתמיד בהולכו אל בית המדרש: "אֶז יֵשׁ אֲשֶׁר-יִרְקֹד כְּשֵׁטָן לְקִרְאָתוֹ".⁵¹ התנועה הזאת סביב הטקסט ועל סיפו היא פעולתו של המיתוס הפאוסטי בבואו אל ארון הספרים העברי: הקפת הטקסט, ריקוד סביבו, טוויית קשריו בדרך של סיבוך וטעות, המרתו, התקתו והולכתו בדרכו עד שיעמיק ויתערה עוד ועוד בסבך הדרכים.

כך נטווה ארג הספרות העברית-אירופית במהלך המאה התשע-עשרה. כך הוא מעשה שיבוץ המקורות היהודיים בביצועים המודרניים של העברית, וכך הוא הביות של הספרות האירופית, ובפרט הגרמנית, בלשון הספר העברית המודרנית. כך הם הלבטים בבחירת דמות המופת היהודית-ספרותית המודרנית, בין דמותו של משה המחוקק ביצירה שירי תפארת לוויזל לבין דמותו של דוד הנגן במחזה ניר דוד מאת שלום הכהן.⁵² וכך הוא מעשה השיבוץ המקראי, למשל בטור השיר של שלום הכהן בספר מטעני קדם על אדמת צפון, שבו הוא רומז לפסוק "דְרָכֵי צִיּוֹן אֲבִלוֹת" (איכה א 4) אך מחליף את המושא הדתי "ציון" במושא הידע "חכמה": "כֵּן חֲשָׁכוּ הָעֵתִים עֵוֹר כָּל עֵין / דְרָכֵי חֲכָמָה אֲבִלוֹת כָּל דֹרֶשׁ אֵין".⁵³ הטור הזה נכלל בביצוע מודרני לסיפור אברם באור כשדים, ההופך תחת עטו של הכהן למשכיל מודרני הלוחם את מלחמת התבונה בדעה הקדומה.⁵⁴ דוגמה נוספת וסמוכה בזמן היא ביטוי של יוסף האפרתי במחזה מלכות שאול "לֵב רָגֵשׁ",⁵⁵ המסגל את הביטוי המקראי "לֵב רָגֵז" (דברים כח 65) ומתאים אותו לעידן הרגישויות האירופי (Age of Sensibilities, Empfindsamkeit). הספרות הגרמנית המודרנית הדריכה את יסודותיו התרבותיים והרעיוניים של הביטוי הספרותי העברי המודרני, ואכן, במחזה הזה משכתב האפרתי את סיפור זקנתו של שאול המלך במסגרת המושגית של "מחזה התוגה"

51 ביאליק, הערה 18 לעיל, עמ' 363.

52 נפתלי הירץ וויזל, שירי תפארת, ורשה: D. L. Sklower, 1840; שלום הכהן, ניר דוד, וינה: אנטון שמיד, 1834.

53 שלום הכהן, מטעני קדם על אדמת צפון, זלקייב (אוקראינה): דפוס משה מאירהופר, 1818, עמ' מג.

54 שלום הכהן, "הצלת אברם באור כשדים", שם, עמ' לט-סה.

55 יוסף האפרתי, מלכות שאול, ירושלים: מוסד ביאליק, [1794] 1968, עמ' 57.

("Tauerspiel"). כך עשה מאוחר יותר, במחצית המאה התשע-עשרה, גם שלמה רובין, כשתרגם לעברית את מחזהו של קרל גוצקוב אודיאל אקוסטה, ותבע את הביטוי העברי "משחק תוגה"⁵⁶.

מן הדוגמאות המאוחרות יותר לארג הספרות העברית-אירופית יש להזכיר את קובץ שיריו של אברהם בר גוטלובר ספר פרחי האביב ואת שירי מיכה יוסף לבנזון שכונסו בקובץ כנור בת ציון, הכוללים ביצועים עבריים מוסוים וגלויים למבחר מן השירה הרומנטית הגרמנית והאנגלית.⁵⁷ השיר "חג האביב!" למיכ"ל הוא תרגום-עיבוד מסוה לשירו של גתה "Mailed", והשיר "מלך-בלהות", המשתמש בכינויו המקראי של השאול בספר איוב (יח 14), הוא תרגום-עיבוד לשיר "Erlkönig" מאת גתה. כך מצוין בפירוש בכותרת השיר המלאה בעברית: "מלך-בלהות (ערל קאניג) (נאך גאטהע)".⁵⁸ וכבר קבע יעקב פיכמן, בפתח מהדורת ברלין של קובץ שירי מיכ"ל, כי ההשפעה של השירה הגרמנית הייתה "עצומה", וכי מיכ"ל היה משורר רומנטי מובהק לא רק בחיי יצירתו, אלא גם במוותו: "אכן גם במיתתו הקדומה היתה רומנטיות מובהקה. כל אלה העלמים הנעלים, בחירי האלוהים, כנובליס, שלי, לרמנטוב, וכמיכ"ל, מאנה, פיירברג, גנסיין – כל חייהם ויצירתם היו טבועים בחותמה של הרומנטיקה".⁵⁹

עוד היבט בארג הטקסטואלי של הספרות העברית בת הזמן הוא הביצוע העברי המודרני לתמות מן המקרא, בתיווך הביצוע האירופי המודרני. כך הם התרגומים העבריים שנכתבו במהלך המאה התשע-עשרה לעיבודים אירופיים מודרניים של נושאים מקראיים, החל, למשל, בתרגומו של צבי בן דוד הירש משנת 1817 למחזה מוות אדם מאת קלופשטוק ובתרגומו של מאיר הלוי לטריס משנת 1843 למחזה שלום אסתר מאת ראסין, וכלה בתרגומו של שלמה מנדלקרן משנת 1851 למנגינות עבריות מאת היינה ובתרגומו של דוד פרישמן בשנת 1881 למחזה קין מאת לורד ביירון.

עד העמדה התרבותית שביאליק מתאר בפתח העשור השני של המאה העשרים – אותה התייצבות מאוחרת "לפני ארון הספרים" – חלפה אפוא היסטוריה מודרנית ענפה וארוכת שנים של קריאה וביצוע, מהלך ספרים רבים והיקפי טקסט נרחבים. בעיבורה של הדרך הזו כותב ביאליק: "משוט אָל-אֵי נֶכֶר נִפְשֵׁי שָׁבָה, / וְכִיּוֹנֵת נְדוּד, עֵיפֵת גַּף וְחֶרְדָּה,

56 קארל גוטצקאוו, אודיאל אקוסטה: משחק תוגה בחמש מערכות, מיידיש: שלמה ראבין, וויען: קלאפ ואלעקסאנדער אייריך, תרט"ז.

57 אברהם בער הכהן גאטטלאבר, סְפֵר פְּרָחֵי הָאָבִיב, יופוב: S. Wax, 1837; מיכה יוסף לעבענזאן, כנור בת ציון, כרכים א-ב, ווילנא: י"ר ראס, 1852.

58 מיכה יוסף לעבענזאן, "חג האביב!" ו"מלך-בלהות (ערל קאניג) (נאך גאטהע)", שם, כרך ב, עמ' 30-26, 48-50.

59 יעקב פיכמן, מבוא לקובץ מיכה יוסף לבנזון: שיריו, תרגומו, אגרותיו: בצירוף מבוא וציונים, ברלין: עינות, 1924, עמ' 20. באשר להדהוד הרומנטיקה בחיים הביוגרפיים של מיכ"ל, אפשר אולי להוסיף על הדברים האלה של פיכמן, ולהזכיר כאן עוד מופע של הביטוי "מלך-בלהות" בלשונו של מיכ"ל: הפעם לא במסגרת תרגום-ביצוע לגתה, אלא במכתבו האישי לקלמן שולמן, שבו הוא מספר על החמרת מחלתו. מיכ"ל כותב: "מחלתי לא תתן דמי לי אף בלילה, זו מחלתי תכבד עלי אכפה, אף תציעדני מהר למלך בלהות – כי מאנה הרפא" (עמ' רסז).

/ תִּטְפַּח שׁוֹב עַל-פֶּתַח קַן-נְעוּרֶיהָ.⁶⁰ לא בכדי כתב ביאליק את השיר על רקע עבודתו עם רבניצקי בליקוט אגדות התלמוד לעריכת ספר האגדה. עבודה זו של כינוס, כלשוננו, היא עוד ניסיון להשלמת היקף הטקסט, לשזירת חוט נוסף בארג הספרות העברית. אך דימוי ארון הספרים אינו בהכרח הדימוי המייצג את הספרות העברית-אירופית.⁶¹ דימויה של הספרות הזאת נמצא דווקא בדמותו ובדרכו של הנודד הביאליקאי – הוא השב "מְשׁוּט אֶל-אֵי נָכַר", הוא המופיע במפתן הבית לאחר שגמע מרחקים, "מְשׁוּט בְּמַרְחָקִים, מִמְּקוֹמוֹת נִדְדוֹתֵי", הוא הנושא יראת חטא ורמז של כפירה "נְטָשְׁתִּי תוֹרָתִי, פִּשְׁעֵתִי עַל-לֶחֶם"; הוא שהובס והוכה ושב: "שָׁב הַנְּנִי עִתָּה מֵעֶמְק הָעֶכּוֹר."⁶²

המהלך הנרטיבי של השיבה בספרות העברית-אירופית, בקשת הגאולה שבין דפיה, המשנה הרעיונית המתנסחת בה – לכל אלה קודמת התנועה הרוחשת במכמני קיומה: תנועה העוברת מספר אל ספר, של קריאה ושל רשמי ספר, של כתיבה ושל העתקה, של תרגום ושל ביצוע. תנועת הקריאה-כתיבה המקיימת את הספרות העברית-אירופית ומזוהה עימה אינה עשויה להעניק לנו את תולדותיה של הספרות הזאת, שכן היא משוללת רצינות של התחלה ושל סוף. היא מקיפה את הספרות העברית בנזר של אי-נחת, נזר אנשי הביניים: הקוראים-כותבים המהלכים בין הלשוניות ובין התרבויות.

המחלקה לספרות עם ישראל, אוניברסיטת בר-אילן

60 ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 282.

61 על מיקומם ופירושיהם של "הספר" ושל "ארון הספרים" בדימויה של הספרות העברית במאה התשע-עשרה, בנוגע לביאליק ולשיר "לפני ארון הספרים" ראו אצל זיוה שמיר, "בואה לילה: בין הקוורטו השיקספירי לגווילי הספר העברי. חידוש ותמורה בשירו של ביאליק 'לפני ארון הספרים'", תעודה: מחקרים במדעי היהדות טז-יז (2000), עמ' 655-696, ובנוגע לקטגוריה הניגודית "הספר והחיים" בלשון התקופה ראו את ספרו של אבנר הולצמן, הספר והחיים: מסות על מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ירושלים: כרמל, תשס"ג.

62 ביאליק, הערה 14 לעיל, עמ' 282; ח"נ ביאליק, "מְשׁוּט בְּמַרְחָקִים", תר"ן-תרנ"ח, הערה 1 לעיל, עמ' 308; ביאליק, הערה 18 לעיל, עמ' 373; ביאליק, הערה 37 לעיל, עמ' 253.

גיבורי תרבות: ליליינבלום, יל"ג, סמולנסקין, ועלייתו של הסופר כמנהיג

אבנר הולצמן

א.

המלחמה הספרותית בין החרדים והמשכילים – כך הכתיר המבקר גדעון קצנלסון את הספר שבו גולל את תולדות הפולמוס העז שניטש בזירה הציבורית היהודית ברוסיה בסוף שנות השישים ובתחילת שנות השבעים של המאה התשע־עשרה.¹ זהו ספר המחקר הראשון שהוקדש לאותה פרשה מסעירה, אם כי קדמו לו פרקים בחיבוריהם ההיסטוריוגרפיים רבי הכרכים של פ' לחובר, ישראל צינברג ויוסף קלזנר.² לאחר מכן הסתעף הדיון המחקרי בנושא, ועם התורמים הבולטים לו נמנים שלמה בריימן, שמואל פיינר, רוני באר־מרקס, מייקל סטניסלבסקי, יהודה פרידלנדר, גדעון קוץ ואחרים.³ תעודות שפורסמו בעשורים האחרונים, כגון כרך מכתביו של משה לייב ליליינבלום ליהודה ליב גורדון, המהדורה המוערת של כתביו האוטוביוגרפיים של ליליינבלום ותרגום

- 1 גדעון קצנלסון, המלחמה הספרותית בין החרדים והמשכילים: פרקים בתולדות הספרות העברית ברוסיה בשנות הששים והשבעים, תל אביב: דביר, 1954.
- 2 פ' לחובר, "מלחמת ההשכלה ברוסיה", תולדות הספרות העברית החדשה, כרך שני: מימי ההשכלה הראשונים במזרח עד סוף תקופת ההשכלה, תל אביב: דביר, 1966, עמ' 192–210; ישראל צינברג, "בין משכילים לרבנים", תולדות ספרות ישראל, כרך ז: תקופת הפריחה של ההשכלה, מרחביה ותל אביב: ספרית פועלים, 1971, עמ' 147–164; יוסף קלזנר, הסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ד: הספרות העברית הריאליסטית (1860–1881), ירושלים: אחיאסף, 1954, בעיקר הפרקים על י"ל גורדון ומ"ל ליליינבלום.
- 3 שלמה בריימן, "מבוא", משה לייב ליליינבלום, כתבים אוטוביוגרפיים, כרך א, ירושלים: מוסד ביאליק, 1970, עמ' 7–74; שמואל פיינר, "השכלה אנטי־קלריקלית: מלחמת התרבות של יהודה ליב גורדון", מלחמת תרבות: תנועת ההשכלה היהודית במאה ה־19, ירושלים: כרמל, 2010, עמ' 265–278; רוני באר־מרקס, "כלי לביצור הדת ולגיבוש המחנה האורתודוקסי", על חומות הנייר: עיתון הלבנון והאורתודוקסיה, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2017, עמ' 86–149; Michael Stanislawski, *For Whom Do I Toil? Judah Leib Gordon and the Crisis of Russian Jewry*, New York: Oxford University Press, 1988; and London: Oxford University Press, 1988; יהודה פרידלנדר, בין הלכה להשכלה: מקומן של סוגיות הלכתיות במרקם סוגות ספרותיות, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 2004; יהודה פרידלנדר, בכבשו של פולמוס: פרקים בספרות הפולמוס בין רבנים למשכילים בליטא במאה התשע־עשרה, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 2017; Gideon Kouts, "Le Libanon à Paris (1865-1870)", *Revue Européenne des Études Hébraïques* 7 (2002), pp. 39-85

הפובליציסטיקה הרוסית של י"ג,⁴ העשירו את הבסיס העובדתי והעמיקו את הכרת המהלכים שהתחוללו באותו הפולמוס וסביבו. בשנים האחרונות, בזכות מפעלי דיגיטציה רחבי-היקף המתנהלים בעיקר בספרייה הלאומית בירושלים, ובראשם "עיתונות יהודית היסטורית", נעשו קטעי העיתונות והספרות העברית מן המאה התשע-עשרה זמינות במידה ניכרת, ודבר זה הקל מאוד את הגישה למאגרי המקורות הראשוניים לכל חוקר ומתעניין.

רבים השתתפו באותו פולמוס והשמיעו בו את קולם – משני צידי המתרס. אפשר לתאר אותו כעלילה שהשתלבו בה ממדים רעיוניים, דתיים, פוליטיים, ספרותיים ואישיים. במובן אחד, הייתה זו פרשה ליטאית מובהקת, משום שרוב משתתפיה ישבו בערי ליטא ועיירותיה (וילנה, קובנה, קיידאן, וילקומיר, טלז ועוד), ומשם שיגרו אבני בליסטראות אלה כלפי אלה. מצד אחר, הבמות העיתונאיות והספרותיות שפרסמו את הדברים הקיפו מרחב גאוגרפי גדול בהרבה, המשתרע בין פריז, וילנה, ליק שבפרוסיה, אודסה וסקט פטרסבורג. נראה כי עיקר קיומו של הפולמוס התאפשר בזכות המציאות החדשה שנוצרה אז בשדה התקשורת העברית: בעשור שבין 1856 ל-1865 נוסדו יש מאין שישה שבועונים, ואלו נעשו כר פורה לשיח ספרותי, עיוני וחדשותי דינמי, ונהפכו לערוצי מידע ושיח חיוניים לציבור היהודי הערני.⁵ אכן, קהל הקוראים שעקב בדריכות אחר גילויי הפולמוס היה מפוזר במרחב האימפריה הרוסית (לרבות פולין) ואף מעבר לו, בכל מקום שהעיתונות העברית הופצה בו, ומשם התבונן, כמו קהל צופים בתיאטרון, בהתרחשויות המסעירות שנגולו על בימת החיזיון בליטא.

מצד אחד הייתה זו התגוששות בכתב, בעטים מושחזים, בין שתי קבוצות עילית, המשכילים מזה והרבנים ושלוחיהם מזה, והיא התנהלה לא רק על דפי העיתונות העברית, אלא בקונטרסים חד-פעמיים ובחליפת מכתבים אינטנסיבית, שהייתה בשעתה סמויה מן העין.⁶ מצד אחר ננקטו בה צעדים ממשיים בעולם המעשה, כגון הרדיפות שנרדפו משה ליב ליליינבלום ובני משפחתו בעיירות מושבם, או הניסיונות שעשו המשכילים לערב בפרשה את נציגי השלטון הרוסי בליטא. מצד אחד הייתה זו מחלוקת לשם שמיים, שכל אחד משני המחנות היריבים בה חתר לקדם או לשמר סדר יום דתי או רעיוני משלו; אבל מצד אחר הייתה זו דרמה אנושית רווית יצרים, שעירבה קנאה ושנאה, גידופים והכפשות, ואף מעשי אלימות כפשוטם. כמו בכל דרמה ראויה לשמה, התבלטו על בימת החיזיון כמה גיבורים שריתקו אליהם את מרב תשומת הלב. מן הצד המשכילי היו שלושה: יהודה ליב גורדון, משה ליב ליליינבלום ופרץ סמולנסקי, שהצטרף אליהם מאוחר יותר. ליבת

4 שלמה בריימן (מהדיר), איגרות מ. ל. ליליינבלום ל. ל. גורדון, ירושלים: מאגנס, 1968; משה ליב ליליינבלום, כתבים אוטוביוגרפיים, כרך א, שלמה בריימן (עורך), ירושלים: מוסד ביאליק, 1970; רינה לפידוס (עורכת), ללמוד את שפת המולדת: מאמריו של י"ל גורדון ב"ווסחוד" בשנים 1881-1882 – אוסף תרגומים, מרוסית: רינה לפידוס, ירושלים: מוסד ביאליק, 2012.

5 הכוונה לשבועונים המגיד (ליק, 1856), המליץ (אודסה, 1860), הכרמל (וילנה, 1860), הצפירה (ורשה, 1862), הלבנון (ירושלים, 1863), העברי (ברודי, 1865).

6 מלבד מכתבי ליליינבלום שנזכרו לעיל יצוינו שני כרכי האיגרות של י"ג, שראו אור זמן קצר אחרי מותו: יצחק יעקב ווייסבערג (עורך), אגרות יהודה ליב גאָרדאָן [מן שנת תר"ח עד תרנ"ב], כרכים א-ב, ורשה: דפוס האחים שולדבערג, 1894.

הסיפור מגולמת בהם, ושרשרת המהלכים שנקטו – יחד או לחוד, תוך כדי תמורות ביחסים האישיים והרעיוניים ביניהם במשך השנים – היא עיקר ענייננו כאן.

מהי נקודת המוצא של הסיפור? את ראשיתו אפשר לקבוע בשנת 1866. ב-18 באפריל באותה שנה פורסם בשבועון הווילנאי הכרמל שירו של יהודה ליב גורדון "הקִיצָה עִמִּי", שנדפס בהבלטה בראש הגיליון ותפס את רוב עמודו הראשון.⁷ השיר מיטיב לזקק את אוירת האופטימיות והתרוממות הרוח ששרתה על רוסיה באותם ימים, כעשור אחרי עלייתו של הצאר אלכסנדר השני לשלטון, כאשר הרפורמות שהנהיג בחיי נתיניו, ובראשן שחרור האיכרים הצמיתים, החלו לתת את רישומן, והמשכילים היהודים שביניהם דימו כי רוח החופש והקדמה צוררת בכנפיה גם אותם. גורדון עצמו, כבן שלושים ושש באותה העת, היה אז מורה בעיר טלז, וכבר זקף לזכותו שני ספרי שירה רבי רושם: אהבת דוד ומיכל (1856) ומשלי יהודה (1859). השירים שפרסם בעיתונות באותן שנים נקבצו בספרו השלישי, שירי יהודה (1868).

"הקִיצָה עִמִּי" הוא שירו הציבורי החשוב ביותר של גורדון, ופרסומו היה "אחד מרגעי השיא בתולדותיה של תנועת ההשכלה", כדברי שמואל פיינר. אחד-עשר בתיו מגוללים מניפסט משכילי שלם ונמרץ, שביסודו קריאה להשתלבות היהודים כנתינים שווי זכויות וחובות במלכות הצאר.⁸ זוהי קריאת השכמה גדולה לעם היהודי, שכביכול שקע בתרדמה לאחר חורבן בית שני, ניתק מן ההיסטוריה והסתגר בתחומי קיומו האוטונומיים, הקהילה וההלכה. עתה, מבשר המשורר, הוכשרה הקרקע לשוב אל משפחת העמים. אם רק ייטיב את אורחות חייו ויסגל לעצמו מלאכות יצרניות, חוכמות אירופיות, לימוד רוסית ועוד לשונות זרות, וכן ייטול עליו חובות אזרחיות כגון תשלום מיסים והתגייסות לצבא, תיפתח לפניו הדרך אל חיי הרוח והמעשה של הממלכה, והעם הרוסי ינהג בו אחווה ורעות. נוסחת הקיום שגורדון הציע לבני עמו מתמצה בשורה שנהפכה לסיסמה מהדהדת: "הִיָּה אָדָם בְּצִאתָךְ וְיְהוּדִי בְּאֶהְלֶךְ", לאמור: שמירה על הנאמנות לזהות היהודית בד בבד עם טיפוח מחויבות למדינה הרוסית ואימוץ סממנים של חילון. כל זה בא לידי ביטוי גם בממד הלשוני של השיר, העומד בסימן של חילון השפה. המשורר נוטל שלל צירופים מקראיים, שמקורם בעולם האמונה ובעבודת אלוהים, ומסב אותם להקשר האזרחי והלאומי. למשל: כותרת השיר ושורתו הראשונה מהדהדות את הצירוף "עוֹרָה לְמָה תִּישֶׁן אֲדֹנָי הַקִּיצָה אֶל תִּזְנַח לְנֶצַח" (תהלים מד 24), בחילוף הנמען האל בעם.⁹ רוח אופטימית מעין זו מנשבת גם בחיבורים אחרים שפרסמו משכילי רוסיה באותה העת. כשלושה חודשים לפני הופעת "הקִיצָה עִמִּי" פרסם הסופר הוותיק אברהם בר

7 יהודה ליב גארדאן, "הקִיצָה עִמִּי", הכרמל (18/4/1866), עמ' 1.

8 שמואל פיינר, "ההשכלה: קריאתה של הנאורות היהודית ליקיצה הגדולה", גדי טאוב (עורך), תולדות הרעיונות: הנאורות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2017, עמ' 236. וראו גם, בן-עמי פיינגולד, "ההשכלה כאוטופיה: מקרה יל"ג", חנן חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 17-38.

9 על מהלכי החילון של השפה בשיר ראו בפירוט, Gershon Bacon, "An Anthem Reconsidered: On Text and Subtext in Yehuda Leib Gordon's 'Awake, My People!'", *Prooftexts* 15, 2 (May 1995), pp. 185-194

גוטלובר, שהיה אז מורה בבית המדרש הממשלתי לרבנים בז'יטומיר, מאמר בצורת מכתב למערכת השבועון המליץ, ובו דברים נמרצים בשבחה של הסרת המחיצות בין היהודים לרוסים. זו תתאפשר, לדעתו, אם רק יסגלו היהודים לעצמם את שפת המדינה:

קומו אחי! לָמְדוּ לְשׁוֹן אֲרֻצְנוּ, לָמְדוּ לְשׁוֹנְכֶם לְדַבֵּר צָחוֹת שֶׁפֶת רוֹסְיָא, וְנִהְיֶה אֲנַחְנוּ וְצִאֲצֵאֵינוּ לְעַם אֶחָד עִם אַחֲנוּ הַרוֹסִים בְּכָל מָה שְׁנוּגֵעַ לְחִבְרָה הַמְדִינִית, וְרַק בְּאֲמוֹנַתְנוּ וְדַתְנוּ הַמוֹרְשָׁה לְנוּ קִהַלְת יַעֲקֹב נִפְדָּל מֵהֶם; אִז מְעַצְמָה תְּפוֹל הַחֹמָה הַמְפֹרֶדֶת בֵּינֵינוּ וּבֵינֵיהֶם, כֹּאשֶׁר נִשְׁמַע אִישׁ שֶׁפֶת רַעְהוּ לֹא נָהִיָּה עוֹד כְּמִזְרָחִים בְּאַרְץ הַמְעַרְב, וְכָל מִנְהַגֵינוּ וְדַרְכֵינוּ יֵאָרוּ לְנוֹכַח פְּנֵי אַחֲנוּ הַרוֹסִים כֹּאֹר שְׁבַעַת הַיָּמִים, יִכִּירוּ וְיִדְעוּ כִּי גַם אֲנַחְנוּ עִם כָּל הָעַמִּים אֲשֶׁר יֵשׁ לְכָל אֶחָד מִנְהַגֵינוּ וְדַרְכֵינוּ וְאִין פּוֹצָה פֶּה לְלַעֲוֹג עֲלֵינוּ וּלְשִׁימָהוּ לְמִשְׁלַל וּלְשִׁנְיָה. — וּלְפִי דַעְתִּי זֶה הוּא הַדֶּרֶךְ הַיָּשֵׁרָה שִׁיבֹר לֹו כִּיּוֹם הַזֶּה כָּל אוֹהֵב עִמּוֹ וְחוֹבֵב אֲרֻצּוֹ וּמוֹלַדְתּוֹ, יִשְׁתַּדֵּל בְּכָל כַּחוֹ לְאַחַד אוֹתָם וּלְחַבֵּר אֶת אוֹהֵל הָאֵהָבָה בֵּינֵיהֶם ע"י הַלְשׁוֹן וְהַסְפָרוֹת וּמִמִּילָא תִסְוֹר הַשְּׁנָאָה שְׁבָאָה מִחַמַּת חֶסְרוֹן יִדְעָה.¹⁰

מעבר למרשמי הפעולה הקונקרטיים שגוטלובר וגורדון הציעו בחיבוריהם, יש עניין מיוחד בעמדה הרטורית שנקטו ובדימוי העצמי המשתקף מתוכה. כל אחד מהם הציב את עצמו כנושא בשורה לעמו, ויש לזכור שבשנים ההן, לפני עידן ההגירות הגדולות, יהודי רוסיה היו לפחות שמונים אחוזים מכלל יהודי העולם. הסופר עולה על מצפה גבוה, מתייבב לנוכח העם ומבקש לשאת דברים באוזניו ולהתוות לו דרך. בכך הוא מכונן את עצמו כצופה לבית ישראל, אותו ביטוי ידוע מספר יחזקאל (לג 7) שזכה לחיים חדשים כשהוצב ככותרת לקובץ הסאטירות האנטי-חסידיות של יצחק ארטור (1858). הסופר המשכיל תופס את עצמו כממשיכו המודרני של הנביא המקראי, ונוטל לו סמכות של הנהגה רוחנית. אין צורך לומר שבשורת ההשכלה והחילון שבפיו מציבה אותו במסלול התנגשות ישיר עם הממסד הרבני. זה ראה עצמו לא רק כמפרש המוסמך של ההלכה היהודית, אלא גם כקבוצת הנהגה השואבת את סמכותה מן המסורת ההיסטורית והדתית, ולכן זכאית לקבוע את אורחות חייו של הציבור היהודי כולו.

ב־1866 כבר היו גורדון וגוטלובר סופרים ידועי שם. באותה שנה נשמע לראשונה בציבור קולו של צעיר אלמוני, שעד מהרה עתיד היה להיעשות אחד הציירים העיקריים של הוויכוח המתפתח: משה ליב בן צבי הרליכטזון, בן העשרים ושלוש, שכעבור שלוש שנים אימץ לעצמו את שם המשפחה ליליינבלום. באותו זמן, שנים אחדות אחרי נישואיו, ישב בעיר וילקומיר עם אשתו וילדיו, ונודע כמלומד רבני מובהק וכאחד מתושביה המכובדים של העיר. הוא ייסד שתי ישיבות, קטנה וגדולה, והנהיגן, אך בסתר פיתח גישה ביקורתית כלפי התלמוד, ההלכה והזוהר, והעמיק לקרוא בספרות ההשכלה. מתוך גישה אופטימית, ומן הסתם נאיבית, שאף למזג בין שני עולמות הדעת שאחז בהם, וברוח זו פרסם עם שניים מחבריו את דברו הראשון בדפוס: הודעה על כוונתו לייסד בעירו ספריית השאלה

10 אברהם בער הכהן גאטטלאבער, "לכבוד כו' הר"ר אלכסנדר צעדערבוים, נ"ו מו"ל מ"ע המליץ", המליץ (1866/25/1), טור 21.

ועיון בשם "אספת ספרי ישרון", שתכיל ספרים משני הסוגים.¹¹ ליליינבלום וחבריו הצהירו כי בצד ספרי דת והלכה מכל הדורות, בכוננתם לאסוף לספרייתם ספרי שירה ומליצה, הגות ומחקר, ספרי היסטוריה וכתבי עת. כדי להדוף הסתייגויות צפויות חתמו בהצהרה: "כל ספר אשר יזיק לדת קדשנו ברב או במעט, לא תאספהו חברתנו, 'צא!' נאמר לו". כצפוי, שבועת הנאמנות לקודשי ישראל לא הועילה, אך כמוה גם האזהרות ששוגרו ליליינבלום כדי שיסור מדרכו הרעה. מכיוון שסירב לנטוש את הכרתו המשכילית, נעשה עד מהרה אישיות חשודה בעיני שלומי אמוני ישראל, ובעקבות האזהרות באו ההתנכלויות. הוא עצמו וחבריו דיווחו עליהן בסדרת כתבות ששיגרו לשבועון הכרמל ב-1866 וב-1867. זו הייתה נקודת המוצא של מסלולו הספרותי, ההגותי והציבורי המורכב והמפותל, שהפך אותו תחילה למושא של רדיפות בעירו ובהמשך לדמות נערצת בעיני שוחרי ההשכלה לדורותיהם.

באותן שנים ליליינבלום עדיין פעל מתוך מוטיבציה דתית-מסורתית מובהקת, ודווקא היא שהניעה אותו לחבר שורה של מאמרים עקרוניים על הצורך ברפורמה בחיי הדת ובסיגולה לצורכי החיים. ברקע הדברים עמד "פולמוס הקטניות": הצעה שהופנתה לרבנים להכשיר אכילת קטניות בפסח של שנת 1868, כדי להקל את מצוקת הבצורת שהמיטה רעב כבד על תושבי ליטא.¹² כמה רבנים חשובים, ובהם ישראל סלנטר ויצחק אלחנן ספקטור, תמכו בפתרון זה, אבל משעה שהצטרפו אליהם משכילים אחדים, כגון עורך הכרמל רש"י פין, גברה ידם של הרבנים המחמירים, ובראשם אברהם שמעון מקיידאן, והם אסרו את אכילת הקטניות כדי שלא להעניק למשכילים ניצחון ציבורי. על רקע זה פרסם ליליינבלום על דפי המליץ בקיץ 1868 את מאמרו המקיף "ארחות התלמוד". שלא כתורה האלוהית, טען, התלמוד הוא יצירה אנושית, מעשה ידי אדם, המותאם לזמנו ומתחשב בצורכי החיים, ולכן מותר לערוך רפורמות במנהג ובהלכה הגזורים על פיו. הצעתו המעשית הייתה לכנס אספת רבנים שתבחן את ההלכה ותקל בה במידת הצורך. משלא באה תגובה ממשית למאמרו פרסם מאמר שני: "נוספות להמאמר 'ארחות התלמוד'", ובו החרף את נימת הפולמוס ומיקד אותו בביקורת השולחן ערוך, שלא נעשה ברוחו המתונה של התלמוד.¹³ באותה העת עדיין גרס ליליינבלום שהתלמוד – כשהוא נקרא ומפורש ברוחו המקורית – הוא יסוד היהדות. כשנוצר הוטמעו בו מנגנונים של התאמה למציאות המשתנה, אבל ברבות הדורות התאבן, וסביבו השתרך מערך של לפול המנסה לשווא ליישב את סתירותיו. ליליינבלום קרא להקל בחומרות השולחן ערוך כדי לבצר את היהדות מבפנים ולחזק את הקשר בינה לבין סביבתה הלא יהודית.

אחרי פרסום "נוספות להמאמר ארחות התלמוד" בהמליץ, באביב 1869, התלבתה המהומה סביב ליליינבלום בכל עוזה. תחילה באו מאמרי תשובה בעיתונים, שהוא דווקא קידם בברכה, ולאחר מכן פרצו התנכלויות כלפיו בוילקומיר. הדברים תועדו במקורות

11 משה ליב בן-צבי העררליכסטזאהן, אליעזר יצחק גינצבורג וזאב וואלף גינצבורג, "ווילקאמיר סיון", המגיד (6/6/1866), עמ' 172.

12 ראו: קצנלסון, הערה 1 לעיל, עמ' 69-75; באר-מרקס, הערה 3 לעיל, עמ' 95.

13 שני המאמרים כונסו בכל כתבי משה ליב ליליינבלום, כך א: דברי תורה, קראקא: בהוצאת מר יוסף צייטלין ממוסקבה, תר"ע, עמ' 7-52.

שונים, לרבות האוטוביוגרפיה שלו חֲטָאָת נְעוּרַיִם, אך הביטוי הישיר והברור ביותר ניתן להם במכתבו של ליליינבלום אל י"ל גורדון מתאריך 13 ביולי 1869, שבו גולל בחיוניות רבה את מסכת הרדיפות כלפיו.¹⁴ לדבריו, שישה שבועות רצופים היה לשיחה בפי כל תושבי העיר, ובהם הפחותים ביותר מבני דלת העם. בלכתו ברחובות שמע מכל עבר נשים מקללות אותו קללות נמרצות. כרזות מלאות גידופים כלפיו הודבקו על דלתות בתי הכנסת, על עמודי הרחובות ואף על דלתות בתי המחראות. בחג השבועות נאספו נכבדי הקהילה בבית הרב כדי לטכס עצה כיצד לגרשו מן העיר. גם חותנו של ליליינבלום, יהודי פשוט שהתפרנס כטבח, סבל רדיפות בעטיו של חתנו, ועל בניו הוציאו דיבה כי הם "בני הנידה", לאמור: הורתם בחטא. כשהגיע ליליינבלום לבית הכנסת ניצב לבדו, כי המתפללים סירבו לצרפו למניין, ובלכתו ברחובות הקיפו אותו חבורות נערים בקריאות "אפיקורוס! כפורת! אפיקומן! געלער גנב! געלער הונד!" ("גנב צהוב! כלב צהוב!") משום שערו הצהבהב־אדמדם), ואף יידו בו אבנים. כשנאלץ להעתיק את מגוריו סירבו בעלי הבתים להשכיר לו דירה, עד שבלידת ברירה מצא מקום לו ולמשפחתו באחד ממשכנות העוני העלובים ביותר בעיר. בניו הוכו בלכתם לבית הספר בעוון אביהם האפיקורוס. מכתב שטנה והלשנה עליו נשלח למושל המחוז בוויילנה, ולפי עדותו הגיעו דברים לידי כך, שיריביו מקרב החסידים ביקשו תחבולות למהול סם מוות במזונו. עם זאת, לדבריו, ראשו לא שח ואמונתו בצדקתו לא רפתה.

עצם שיגור דברי הוידוי האינטימיים האלה לגורדון מחייב הסבר. המשורר החל להתעניין בליליינבלום ולעקוב אחריו מאז נפוצו עלילותיו בעיתונות העברית, ולאות עידוד והוקרה שלח לו את ספרו שירי יהודה בצאתו לאור, ב־1868. ספר זה מכיל כמה מן החיצים השנונים ביותר שגורדון שיגר כלפי הממסד הרבני, שהוצפנו ב"שירי עליה: קורות ימים ראשונים", פואמות היסטוריות מחיי עם ישראל. ידועים במיוחד שני השירים הפותחים אותו. הפואמה "בין שיני אריות" מעוגנת בימי חורבן בית שני ועוקבת אחר קורותיו של צמד הנאהבים הצעירים שמעון ומרתה, שנשבו במהלך המרד ונמכרו לעבדות ברומי. בתיאור קורותיהם משולב כתב קטרוג עז נגד מנהיגי הציבור, המחנכים את העם להתמכר לאמונות שווא ומונעים ממנו לימוד מלאכות יצרניות והכשרה צבאית לשם הגנה עצמית. הפואמה "במצולות ים" מתארת את ייסוריהם של גולי ספרד המיטלטלים בספינות על פני הים התיכון, ואלוהיהם מסתיר פניו מהם ומפקירם לגורלם. "בשני שירים אלו", כתב עוזי שביט, "הניח י"ג את המסד לתרבות החילונית העברית".¹⁵ לדבריו, היום שבו ראה אור הספר שירי יהודה הוא התאריך החשוב ביותר בהתפתחותה של השירה העברית בעת החדשה, עד להופעתם של ביאליק וטשרניחובסקי.

משעה שנכתרה הברית בין גורדון לליליינבלום תמכו השניים זה בזה במאבקם המשותף, כמצטייר מחליפת המכתבים ביניהם. תחילה פנה ליליינבלום אל י"ג, הבוגר והמנוסה ממנו, בנימה של התבטלות ויראת כבוד, אך עד מהרה התאזנו יחסי הכוחות

14 בריימן, הערה 4 לעיל, עמ' 72-75.

15 עוזי שביט, "שירי י"ל גורדון כנקודת־מפנה בהתפתחות האידיאית של השירה העברית", בעלות השחר: שירת ההשכלה – מפגש עם המודרניות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 76.

ביניהם. הם טיכסו עצה כיצד להפיץ את בשורת ההשכלה בקרב המוני היהודים ברוסיה, וגם בעיני מתנגדיהם הצטיירו כחזית אחת. גורדון נמנה עם המסייעים ליליינבלום במאבקו נגד אנשי וילקומיר, גייס תמיכה למענו בחוגי המשכילים בליטא, וסייע לו להיחלץ מעירו ולהתיישב באודסה באוקטובר 1869. משם המשיך ליליינבלום לשגר את מאמריו הלוחמניים אל העיתונות המשכילית, ובעיקר לשבועון המליץ. גורדון עצמו פעל באותם ימים בשני ערוצי כתיבה משלימים. הוא חיבר מאמרי פולמוס נמרצים נגד הרבנים – הבולטים שבהם היו "בזכותן של רבנים" (1869) ו"בינה לתועי רוח" (1870) – ואלו היו למשא נמרץ נגד התאבנות היהדות בחומרות ההלכה, ועוררו סערה של תגובות נגד.¹⁶ בד בבד, משלהי שנות השישים של המאה התשע-עשרה ואילך, חיבר שורה של פואמות סאטיריות לוחמניות, המוקיעות את שליטת הממסד הרבני בחיי העם בעיקר באמצעות אכיפה אכזרית של דיני האישות ודיני הכשרות, ובשיאן יצירתו המהוללת ביותר: "קוצו של יוד" (1876).¹⁷

ליליינבלום וגורדון נעשו סמלים חיים של המאבק המשכילי לא רק בעיני תומכיהם, אלא במידה רבה גם בעיני מתנגדיהם, כפי שמובן מן המעמד הדמוני שהקנו להם. שיא ההתנגחות המילולית בין שני המחנות חל ב-1869-1870. הבימה העיקרית של נציגי האורתודוקסיה הייתה השבועון הלבנון, שנעשה ב-1869 לעיתונם של החוגים הרבניים בליטא. בצידו ראתה אור בוילנה סדרת קונטרסים בשם מלחמה בשלום מטעם "אגודת מצדיקי הרבים", והבולט שבהם, שפורסם ב-1870, רצוף גידופים גסים כלפי ליליינבלום וגורדון – עד כדי האשמתם הפרועה בהתמכרות לתשוקות מיניות פרוורטיות.¹⁸ באותה תקופה נכנס לזירה בתנופה הגיבור השלישי של המאבק המשכילי: פרץ סמולנסקין. בשלהי 1868 ייסד בווינה את ירחונו השחזר, העמיד אותו לרשות עמיתיו הסופרים והפך אותו לכלי מבטא מובהק של ההשכלה בעלת הגוון הלאומי. ליליינבלום ויל"ג נעשו משתתפים רצויים בהשחזר, וסמולנסקין עצמו מילא אותו במאמרים פובליציסטיים ברוח השקפתו. הוא פרסם בו בהמשכים את רוב הרומנים שלו, שנשאו אף הם את בשורת ההשכלה הלוחמת, ובראשם קבורת חמוד (1874), שכל-כולו כתב אשמה נוקב נגד ממסד הקהילה הרודף את הגיבור המשכיל עד מוות.¹⁹ בינו לבין גורדון התרקמו יחסים מורכבים הן בזירה הציבורית הן ברשות היחיד.

בשנת 1871, מסיבות שונות, הוויכוח הסוער בין המשכילים לבין רבני ליטא גווע. גורדון וסמולנסקין הוסיפו להטיף לעמדותיהם המשכיליות עד תום אותו עשור, איש-איש מעל במות הביטוי שלו, אולם ליליינבלום נואש במידה רבה מן המאבק. הוא נוכח בכישלון המאמץ לשכנע את הרבנים בצורך לתקן את השולחן ערוך; אמונתו במקורה

16 שני המאמרים הודפסו מחדש עם מבואות, הערות וביאורים בההדרתו של יהודה פרידלנדר ונכללו בספרו בין הלכה להשכלה (הערה 3 לעיל), עמ' 194-275.

17 ראו, אריאל הירשפלד, "האישה ונקודת ארכימדס", הארץ (28/11/2008).

18 חוברת זו של מלחמה בשלום נכללה אף היא אצל פרידלנדר, בין הלכה להשכלה, הערה 3 לעיל, עמ' 276-322.

19 ראו בהרחבה, יוסף קלוזנר, "פרץ בן משה סמולנסקין", הסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ה: סמולנסקין ודור "השחזר" (1868-1885), ירושלים: אחיאסף, 1956, עמ' 14-231.

האלוהי של התורה התערערה, והמגע הקרוב עם יהודי אודסה, שחיו חיים חילוניים לכל דבר, הביא אותו לפקפק בעצם נחיצותו של המאמץ לסגל את הדת לצורכי החיים.²⁰ תשומת ליבו הוסבה לחיפוש פתרונות מעשיים לציבור היהודי, כגון הרעיון לייסד מושבות חקלאיות שיקלו עליהם להשתלב בחיי האומה הרוסית. בעודו ניצב על פרשת דרכים זו חש צורך לסכם את חייו ומאבקיו עד אז, והוציא מתחת ידו חיבור אוטוביוגרפי מיוחד במינו, *חטאת נעורים*, שכתובתו הסתיימה ב־1873 והוא ראה אור כעבור שלוש שנים.²¹ כפי שהתברר לימים, הוידוי החושפני הנוקב, המדוכדך והמיואש על חיים שבאו עד משבר, לרבות ההצהרה המפורשת שבו על אובדן האמונה באלוהים, הוציא ליליינבלום מוניטין אולי יותר מכל חיבור אחר שכתב. הספר הסעיר את רוחם ושבח את ליבם של קוראים בני כמה דורות, וגם זכה לכמה וכמה עיונים מחקריים.²²

אך עיקר ענייננו כאן אינו לשוב ולשחזר את מסכת הוויכוחים והמאבקים של ליליינבלום, גורדון וסמולנסקי ובני הפלוגתא שלהם בשנות השישים והשבעים של המאה התשע־עשרה. אלה תוארו בהרחבה על שלביהם ופיתוליהם בידי ההיסטוריונים של הספרות העברית ובחיבורים מונוגרפיים שהוקדשו לכל אחד משלושת האישים. מטרת העיון הקצר המוצע כאן לתהות על האופן שבו הופעתם ונוכחותם של השלושה כוננו, לראשונה בזירת הספרות העברית, את מושג גיבור התרבות. הכוונה לדמות של סופר, שמצטרפים בו יחד עוצמת הבעה אומנותית, תכונות של מנהיג, תחושת אחריות כלפי הקולקטיב הלאומי, מעורבות פעילה וסמכותית בחיי הספרות ובשורה בעלת כוח השפעה והרשמה גם במובן הפוליטי. לעיתים נמסכים בדמותו גוונים טרגיים, מחמת הסבל שמאבקו זימנו לו, ואלה תורמים לחיזוק ההילה שנקמה סביבו. זוהי דמותו של הסופר כמנהיג, שיכלה להיווצר לראשונה בעת החדשה במסגרת התרבות העברית ובהקשר חילוני רק כאשר בשלו התנאים לכך, באמצע המאה התשע־עשרה בתחומי

20 ראו, שלמה בריימן, "המיפנה במחשבה הציבורית היהודית בראשית שנות השמונים: מ. ל. ליליינבלום", עמנואל אטקס (עורך), הדת והחיים: תנועת ההשכלה היהודית במזרח אירופה, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 1993, עמ' 425-455.

21 [משה ליב ליליינבלום], *חטאת נעורים* או וידוי הגדול של אחד הסופרים העברים צלפחד בר חשים התוהה, וינה: דפוס געאָרג בראָג וסמולנסקי, 1876.

22 מן החיבורים על *חטאת נעורים* יצוינו: שמואל ורסס, "דרכי האטוביוגרפיה בתקופת ההשכלה", גליונות יז (תש"ה), עמ' 175-183; בן־עמי פיינגולד, "האטוביוגרפיה כספרות: עיון ב'חטאות נעורים' למ"ל ליליינבלום", מחקרי ירושלים בספרות עברית ד (תשמ"ד), עמ' 86-111; משה פלאי, "תהליך ההתמשפלות של 'צלפחד בר חשים התוהה': האטוביוגרפיה 'חטאת נעורים' כמסמך אמנותי ותיעודי", דוד אסף, ישראל ברטל, אבנר הולצמן, חוה טורניאנסקי, שמואל פיינר ויהודה פרידלנדר (עורכים), *מווילנה לירושלים: מחקרים בתולדותיהם ובתרבותם של יהודי מזרח אירופה מוגשים לפרופסור שמואל ורסס, ירושלים: מאגנס, 2002, עמ' 209-233*; Alan Mintz, "Guenzburg, Lilienblum, and the Shape of Haskalah Autobiography", *AJS Review* 4 (1979), pp. 71-110; Marcus Moseley, "Autobiographies in Dialogue: From 'Avi'ezzer to Hatt'ot ne'urim", *Being for Myself Alone: Origins of Jewish Autobiography*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2006, pp. 368-376

האימפריה הרוסית.²³ מאליו מובן שהצורך בגיבורי תרבות מתעצם ונעשה להכרח של ממש כאשר הקהילה התרבותית מכוננת את עצמה גם כציבור לאומי, ונזקקת לעוגנים של הזדהות בעיצוב זהותה הקולקטיבית.

את רישומו של גיבור התרבות אפשר לזהות בראש ובראשונה מעיון בעדויותיהם של בני זמנו, ובעיקר הצעירים ממנו – מי שספגו את נוכחותו כחוויה חיה בשלב העיצוב של אישיותם, הטמיעו אותה בתמונת עולמם והותירו לה זכר בכתב, במיוחד אם נעשו סופרים בעצמם. בהקשר של דיוננו הכוונה לקבוצת ילידי שנות החמישים והשישים של המאה התשע-עשרה, ובה עשרות סופרים בעלי ביוגרפיה רוחנית טיפוסית העומדת כתשתית משותפת לפועלם. רובם ילידי עיירות וערי שדה במזרח אירופה; כולם חניכי התרבות היהודית המסורתית – על מגוון מוסדות הלימוד שלה, מן החדר ועד הישיבה – שנתרה מקור עמוק לאישיותם היוצרת, גם אם פרשו ממנה ופרצו מעבר לתחומיה. בנעוריהם התוודעו לספרות ההשכלה, לעיתים תוך כדי מרד בסביבת גידולם, וטעמו ממנה ברב או במעט. בעקבות הזעזוע שפקד בראשית שנות השמונים של המאה התשע-עשרה את המרחב הציבורי היהודי במזרח אירופה עברו הלאה אל עולמה הרוחני והאידיאולוגי של הלאומיות היהודית לגוניה, ובו מצאו את מקומם והשמיעו איש-איש את קולו הייחודי. דיוקנם של יוצרים אלה כקבוצה דורית מובחנת טרם סורטט בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית.²⁴

23 על שנות החמישים והשישים של המאה התשע-עשרה נקודת המוצא של הספרות העברית המודרנית בתור ישות חילונית פוליטית כתב דן מירון, והוא הדגיש את שלל הסוגות שנולדו בעברית באותם עשור או שניים: הרומן והסיפור הקצר, הפואמה האקטואלית, ביקורת הספרות, הפובליציסטיקה העיתונאית. ראו: דן מירון, "ספרות ההשכלה בעברית", זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני. כרך ג: ספרויות ואמנויות, ישראל: כתר, 2007, עמ' 25–41; דן מירון, "חץ ברור: על הממד המדיני העקרוני בספרות העברית החדשה", אסף מידיני ונדיר צור (עורכים), קול קורא בעז: פוליטיקה ושירה בישראל, ירושלים: מוסד ביאליק, 2012, עמ' 61–82. להארת הסוגיה מזווית אחרת אך לא סותרת ראו, יגאל שוורץ ונירית קורמן, "סל תרבות: איך ומתי נולדה הסיפורת העברית החדשה? פרק בהיסטוריוגרפיה סינכרונית", מכאן כ (אפריל 2020), עמ' 312–332. שוורץ וקורמן מתארים "הרגשת חיים חדשה" שנוצרה בספרות העברית באמצע המאה התשע-עשרה, ומציעים לסמן את אברהם מאפו, מ"א גינצבורג ו"ל גורדון כשלושת מחולליה של "הסצנה הספרותית" באותו זמן-מרחב דרמטי, איש איש והתפקיד המיוחד שמילא באותה סצנה.

24 אישים בולטים המשתייכים לקבוצה זו הם מרדכי אהרנפרייז, אחד העם, נפתלי הרץ אימבר, ש"י איש הורוויץ, זלמן אפשטיין, בן-אביגדור (א"ל שלקוביץ), אליעזר בן-יהודה, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ראובן אשר ברודס, ראובן בריינין, שמעון ברנפלד, עזרא גולדין, שמואל ליב גורדון, יהושע דוידוביץ, מנחם מנדל דוליצקי, מרדכי בן הלל הכהן, דוד ישעיהו זילברבוש, אברהם זינגר, ישראל חיים טביוב, יוסף אליהו טריווש, שמואל נחום כהנובסקי, ישראל בנימין לבנר, אלחנן ליב לוינסקי, מרדכי צבי מאנה, נחום סוקולוב, דוד פרישמן, עזריאל נתן פרנק, שמואל ליב ציטרון, אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ, יהושע חנא רבניצקי, יהודה שטיינברג, שלום עליכם.

1.

טבעי לפתוח בדמותו הנפילית של משה ליב ליליינבלום. עדות כמעט מיידית על הרישום העז שהותירו מאבקיו האישיים והרעיוניים הוא הרומן הדת והחיים מאת ראובן אשר ברודס, מיצירות היסוד של ספרות ההשכלה המאוחרת. הרומן פורסם תחילה בהמשכים בין 1876 ל-1879 בירחון הבוקר אור, בעריכתם של א"ב גוטלובר וברודס עצמו.²⁵ מתממש בו הדגם ההרואי הטיפוסי של המאבק בין המשכיל הבודד, הנתמך בידי קומץ של שותפים לדעה, לבין הממסד הרבני והקהילתי, הרודף אותו באמצעים שונים. בעלילה הרעיונית על תיקון ההלכה והתאמתה לצורכי החיים משולבת עלילת אהבים, והתמודדות צמד האוהבים עם הסביבה המצירה את צעדיהם משתלבת בעלילה הכוללת, של המאבק בין בני אור לבני חושך.

בין המבקרים והחוקרים שדנו ברומן של ברודס שוררת תמימות דעים כי אחד ממקורות ההשראה לכתיבתו הוא המאבק הפומבי בין משה ליב ליליינבלום ורבני ליטא, שהתחולל שנים ספורות לפני חיבור הרומן. במיוחד ציינו את הקשר בין מאמרו העקרוני של ליליינבלום "ארחות התלמוד" לבין הטעונוים שברודס שם בפי גיבוריו. רבים מצאו גם קווי דמיון מובהקים בין דמותו של שמואל, גיבורו של ברודס, לבין ליליינבלום עצמו.²⁶ כך נהפך ליליינבלום עוד בחייו לגיבור ספרותי, בשעה שהאוטוביוגרפיה שלו החלה לתת את רישומה, ושתי היצירות העצימו את דימויו כמרטיר המובהק של תנועת ההשכלה וספרותה.

שתי עדויות רבות-חיוניות הותירו דוד פרישמן ומיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מראשי המדברים בדור הבא בספרות העברית. פרישמן, יליד 1859, שחזר את הרושם העז שעשו עליו בילדותו מאבקיו של ליליינבלום בימי פולמוס התיקונים בדת. "כמעט שהיה נחשב בעיני לאדם מעולם האגדה", סיפר, ותיעד את שלבי התודעותו לאיש המלחמה הגדול: "יום-יום ומעשה חדש, יום-יום וגבורה חדשה. ובפרט אותן הרדיפות האכזריות, שהיו רודפים אותו. כי עמד אז בראש המלחמה הגדולה כנגד הרבנים והרבנות. תקונים בדת ביקש – ולכן רדפו אותו. והוא היה הגבור".²⁷ פרישמן מוסיף ומספר שקרא בתאוות נפש את פרקי הדת והחיים של ברודס כשפורסמו על דפי הבוקר אור, ושנסער לשמוע כי גיבור הרומן נוצק בצלמו של ליליינבלום. לאחר מכן התרשם עד עמקי הנפש מן האוטוביוגרפיה פְּשָׁאָת נְעוּרַיִם, שקרא פעם ופעמיים ושלוש, ובעקבותיה חיפש ומצא בכרכים ישנים של המליץ את מאמריו של ליליינבלום נגד ארחות התלמוד. "כל מלה – בומבה. כל שורה

25 גרשון שקד, "לחיות! לחיות! על 'הדת והחיים' מאת ראובן אשר ברודס", מנדלי, לפניו ואחריו, ירושלים: מאגנס, 2005, עמ' 27-50.

26 ראו, בן-עמי פיינגולד, "יצירתו של ר. א. ברודס", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, 1978, עמ' 47 והערה 162 שם. פיינגולד מציין כעשרים מחברים שזיהו את הקשר בין גיבורו של ברודס לבין ליליינבלום.

27 דוד פרישמן, "משה-ליב ליליינבלום", פרצופים, ורשה: מרכז, תר"ף, עמ' 42. הדברים נכתבו ב-1910, לאחר מותו של ליליינבלום.

– מהפכה. ואותה האמת, אותה מסירות הנפש על האמת!²⁸ פרישמן מזהה בלילינבלום את תכונת הקנאות האותנטית שהדריכה אותו בכל תחנותיו הרעיוניות, גם כשהחליף את זהותו ונעשה מראש ישיבה בוילקומיר ללוחם עז נגד הרבנים, וכשנהפך לאחר מכן, כמעט בן לילה, ממשכיל מובהק לרוח החיה בתנועת חיבת ציון. הוא מרכיז את ראשו ביראת כבוד לנוכח אהבת האמת המוחלטת של הסופר המת, שחיפש כל ימיו אידיאל חיובי לדבוק בו.

בסגנון דומה תיאר מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, יליד 1865, עוד בחייו של לילינבלום, את התרשמותו העזה מדמותו, וזאת דווקא בעיצומה של מריבה ספרותית קשה עימו. כמו פרישמן, ידע ברדיצ'בסקי להפריד בין חילוקי הדעות העזים ביניהם לבין חובו העמוק לסופר, שהשפיע על עיצוב אישיותו. גם הוא חזר בזיכרונו אל ימי המלחמה בין הדת והחיים, ואל התפקיד המכריע שלילינבלום מילא באותו מאבק: "לעולם לא אשכח את זה משה האיש, אשר עמד בקשרי המלחמה הרבה הזאת, ויהי החלוץ, המצביא, במחנה".²⁹ אין צורך לומר שהביטוי "זה משה האיש" (שמזות לב 23) ודומיו הפוזורים במאמר מכוונים להאדיר את דמותו של לילינבלום באמצעות קישורו למשה רבנו. בימי נעוריו, הוא מספר, כשהיזן את עצמו ללוחם את מלחמת הבנים עם האבות, מצא סעד באוטוביוגרפיה קטאת נְעוּרִים, שטיפחה אצלו ואצל בני דורו יחס ביקורתי לתלמוד ונסכה בהם עוז לפרוץ מן העולם הישן של בית המדרש. לילינבלום בעיניו הוא בעיקר מורה גדול, "מורה את בני הנעורים ומעורר אותם לחיים ולעבודה שהם חפצים בה". הוא נושא דגלה של התביעה לערכים חדשים ולחיים חדשים, "חיים של קומה זקופה ושל ידים פוריות, חיים שמתחילים בהיחיד כשהוא לעצמו, מאשרים אותו ועושים אותו ליציר נכבד, יציר חי במלואו ואינו נמק בעון אחרים".³⁰ בכך, למעשה, ייחס ברדיצ'בסקי לילינבלום אבהות על אותן תכונות והשקפות שבזכותן נעשה הוא עצמו מורה דרך לדור חדש של צעירים ממנו בפתח המאה העשרים. גם אצלו חוזר הכינוי "גיבור" בשני מובניו – איש מלחמה אמיץ בשדה התרבות ודמות שהיא מקור השראה והכוונה לצעירים ממנו: "הוא יפעל עלינו כגיבור, כאיש שחי בעד איזה דבר ונושא בחבו איזה דבר".³¹

בשנותיו האחרונות, כשישב באודסה ופעל כאחד ממנהיגיה של תנועת חיבת ציון, נהפך לילינבלום ממרטיר וגיבור תרבות לאגדה חיה, כפי שתואר, למשל, בחוברת שנועדה לבני הנעורים: "הסופר הלוחם טהר הלב וישר הנפש הזה, אשר כל ימיו סבל ונלחם בעד האמת, האהובה לו מכל, יהי למורה דרך לרוב סופרי ישראל ולכל הדור הצעיר בימינו".³² באותם הימים זכה למחוות הנצחה כפולה ורב-משמעות מידי הקהילה הציונית בארץ ישראל: בייסודה של שכונת אחוזת בית ב־1909 נבחר אחד מששת רחובותיה הראשונים לשאת את שמו, כנראה עוד בחייו (בצד הרצל, אחד העם, יהודה הלוי והברון אדמונד דה

28 שם, עמ' 44.

29 מ. י. בערדיצעווסקי, "דור דור: [משה ליב לילינבלום, דוד פרישמן]"; לוח אחיאסף ט (תרס"ב), עמ' 265.

30 שם, עמ' 267–268.

31 שם, עמ' 269.

32 ש"ל גרדון, משה ליב לילינבלום, ורשה: תושיה, תרס"ז, עמ' 28.

רוטשילד וכן רחוב השחר על שם ירחונו של סמולנסקין). במותו ב־1910 צויר דיוקנו כאנדרטה גדולה, פסל מונומנטלי המטיל צל ענק על סביבותיו: "מת־ענק הוטל לפנינו", כתב יוסף קלזנר, "וצלו של הענק המת פרוש על שתי תקופות גדולות בדברי ימינו"³³, וכארבע שנים לאחר מכן הוענק השם כפר מל"ל למושב הפועלים הראשון שקם בארץ ישראל, שנקרא תחילה בשם עין חי.

לעומת ליליינבלום, שפרץ אל תודעתה של הרפובליקה הספרותית העברית מייד לאחר הופעת דברו הראשון בדפוס, פעל פרץ סמולנסקין כמעט עשור בזירת הספרות – הוא פרסם דברי סיפורת וביקורת מ־1862 ואילך – לפני שנעשה לדמות ציבורית. נקודת המפנה הדרמטית בחייו וביצירתו הייתה השתקעותו בווינה ב־1868, אחרי שנות נדודים רבות במזרח אירופה ובמערבה. באותה שנה ייסד את הירחון השחר, שנעשה עד מהרה לבמת הביטוי המשכילית המרכזית במשך שש־עשרה שנות הופעתו, עד שגווע ב־1885, בתום חייו הקצרים של העורך. "כולנו התחממנו לאורו של שחר, אשר פקח את עינינו, וַיִּפְּטֵט עקמימות שבלבנו, וַיִּרְחִיב מבטנו הספרותי, וַיִּבְרִיא חוש טעמנו, שנדע להבין ולטעום", כתב מיכה יוסף ברדיצ'בסקי במלאת חמש שנים למותו של סמולנסקין.³⁴ המשתתף העיקרי בהשחר היה סמולנסקין עצמו, והוא מילא כשליש מכל חוברת במאמריו הפובליציסטיים הארוכים וברומנים שלו, שנדפסו בו בהמשכים; אבל בצידו התקבצה חבורה נכבדה של משתתפים, שהקיפה כמעט את כל הדמויות הבולטות או הבולטות־למחצה בספרות העברית דאז, עד כדי התמסדותם של הביטויים "תקופת השחר" ו"דור השחר" בשיח הביקורתי.³⁵

כל אותה העת נאבק סמולנסקין בחירוף הנפש על קיום ירחונו, עמל על איסוף מנויים וגיוס מקורות תמיכה, והדבר לא נעלם מעיני חסידי הפזורים בערי מזרח אירופה ובעיירותיה. גם הגותו הלוחמנית משכה לבבות רבים. לעומת הרומנים שלו, ובראשם התועה בדרכי החיים וקבורת חמוד, שגוללו את עלילת ההתמשכלות הקלאסית, הקו העיקרי במאמריו היה פיתוח השקפה משכילית בעלת דגש לאומי, מתוך ערעור גלוי על גישתה של "השכלת ברלין" מיסודו של משה מנדלסון. ביטוי ראשון לכך ניכר כבר בחוברת הראשונה של השחר, בסתיו 1868, שסמולנסקין פרסם בה את שירו "אהבת ארץ מולדת", כמין סנונית ראשונה לבואה של שירת חיבת ציון.³⁶ ביטוי מקיף להשקפתו הלאומית הובא במסתו הארוכה "עת לטעת", שפורסמה בהמשכים בין 1875 ל־1878.³⁷

33 יוסף קלזנר, "משה ליב ליליינבלום", השלח כב, 2 (פברואר 1910), עמ' 181.

34 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "זכרונות (לתולדות ר' פרץ בן משה סמולנסקין ז"ל)", אוצר הספרות, כרך ג, תר"ן, עמ' 111–112.

35 הכרך החמישי בחיבורו ההיסטוריוגרפי המקיף של יוסף קלזנר הסטוריה של הספרות העברית החדשה קרוי סמולנסקין ודור "השחר" (1868–1885) (הערה 19 לעיל). המונוגרפיה על סמולנסקין תופסת יותר ממחצית הכרך, ובצידה יחדו פרקים לשלמה מנדלקרן, שלמה רובין, דוד כהנא, אלעזר שלמן, אהרן פורייס, א"ד גוטלובר וראובן אשר ברודס.

36 ראו, אליהו הכהן, "אהבת ארץ מולדת": פרץ סמולנסקין ושיר המולדת הראשון, עונג שבת [בלוג בעריכת דוד אסף] (10/6/2016), https://onegshabbat.blogspot.com/2016/06/blog-post_82.html

37 פרץ סמולנסקין, "עת לטעת", מאמרים, כרך ב, ירושלים: קרן סמולנסקין, תרפ"ה, עמ' 3–290.

הוויכוח שפרץ סביבה הביא לייסודו של הירחון הבוקר אור ב־1876 בידי א"ב גוטלובר כבמה מתחרה, למלחמת מגן על מנדלסון ועל השכלת ברלין.³⁸

העובדה שסמולנסקין ישב בווינה, הרחק מקהל קוראיו, שהיה מרוכז ברובו במזרח אירופה, העצימה את הילת האגדה שהתהוותה סביבו. קוראי השחר ומשתתפיו שנקלעו לווינה לא החמיצו את ההזדמנות לעלות לרגל אל העורך הקרוב לליבם, כדי לראות את פניו בביתו או במשרדו, בבית הדפוס של גאורג בֶּרְג שבו ניהל את המחלקה העברית. עדות ברוח זו הותיר הסופר דוד ישעיהו זילברבוש, שסייע בידו של סמולנסקין במערכת השחר. לדבריו, מנוי הירחון מרוסיה שהזדמנו לווינה בדרכם אל מעיינות המרפא במרכז אירופה או בחזרה מהם ראו לעצמם זכות וחובה להתייצב אצל סמולנסקין ולהכירו פנים־אל־פנים, להשמיע באוזניו את דעותיהם, ולעיתים אף לבקש הדרכה בנתיבי הכרך. סמולנסקין קיבל את כולם בסבר פנים יפות, גם כשסבלנותו חישה לפקוע.³⁹ מלבבת במיוחד היא עדותו של הסופר מרדכי דוד ברנדשטטר, מעריצו של סמולנסקין שנעשה משתתף רצוי בהשחר. ברנדשטטר, איש טרנוב שבגליציה, נהנה לחזור ולספר על מעמד ההתוודעות שלו לסמולנסקין, שדימה אותו לטקס התקדשות לנבואה. באחד ממסעי המסחר שלו הזדמן לווינה, ואז הרהיב עוז לסור לביתו של הסופר והעורך הנערץ ולהגיש למשפטו, בדחילו וברחימו, את סיפורו "אליהו הנביא". סמולנסקין הניצב אצל שולחן עבודתו וכותב את סיפוריו הצטייר בעיניו ככוהן המשמש בקודש ליד המזבח. להפתעתו העצומה, כבר למחרת בבוקר התייצב אצלו סמולנסקין בחדר מלונו, והושיט לו את יריעות ההגה של סיפורו, שסודרו במשך הלילה. "ועתה רֵאָה הקדשתך היום ומלאתי את ידך לכתוב ספורים במכתב עתי כי לכך נוצרת", אמר לו.⁴⁰ סמולנסקין עצמו תיאר במכתביו מתוך שילוב של סיפוק ומורת רוח את המהומה השוררת במשרדו, שיהודים רבים צובאים עליו מבוקר עד ערב, מפריעים אותו מעבודתו ובפיהם בקשות ומשאלות שונות ומשונות לאדון העורך, שבעיניהם הוא כול יכול.⁴¹

אף שסמולנסקין קלט הדים על מעמדו הנישא בעיני קוראיו, הוא לא שיער איזו חוויה עזה מצפה לו בעת ביקורו ברוסיה בחורף של שנת 1880–1881. באותה תקופה נקלע למשבר כספי שאילץ אותו להפסיק באופן זמני את הוצאת השחר, ומכיוון שדימה כי תפקידו בספרות העברית תם ונשלם החליט להוציא לאור מהדורה מסכמת רבת־כרכים של כתביו. לצורך זה יצא מזרחה למסע של גיוס מנויים למהדורה, וכאן נכונה לו הפתעה גדולה. השמועה על בואו פשטה בקרב הסטודנטים היהודים בסנקט פטרסבורג – אלה שמתוכם הייתה עתידה להתגבש כעבור זמן קצר חבורת אנשי ביל"ו, – ועוררה

38 שמואל פיינר, "כפירתו של סמולנסקין בהשכלה ושורשי ההיסטוריוגרפיה היהודית הלאומית", הציונות טז (1991), עמ' 9–31.

39 דוד ישעיהו זילברבוש, מפנקס זכרונותי, תל אביב: ועד יובל השמונים, תרצ"ו, עמ' 131–132.

40 ראו, משה אהרן ויזן, "ר' מרדכי דוד ברנדשטטר – חייו ופעולותיו", לוח שעשוננים: שמושי וספרותי לשנת תרס"ג (תרס"ב), עמ' 181. הכותב מצטט את סיפור ההתוודעות לסמולנסקין מתוך אחד ממכתביו של ברנדשטטר אליו.

41 מכתבו של סמולנסקין לדוד קויפמן, "מכתב חמישי" [ללא תאריך], ראובן בריינין (עורך), מאה מכתבים, ורשה: דפוס הצפירה, 1905, עמ' 20–21.

בהם התרגשות רבה. הם ערכו לו קבלת פנים מפוארת, וכמוה נערכה לכבודו גם בבואו למוסקבה, שם אף הוגש לו עט זהב שעליו נחרט: "ופדויי ה' ישובון ובאו ציון ברנה"⁴². נכבדי הקהילה הצטרפו בכל לב למחוות ההוקרה לסמולנסקין, ותרמו ביד רחבה להוצאת כתביו. לפתע התברר לו כי עבודתו רבת-השנים לטיפוח הרעיון הלאומי אכן נפלה על קרקע פורייה, כי דור של צעירים יהודים מתחנך לאור הגותו, וכי הוא עצמו נעשה לגיבור תרבות בקרב קוראיו ברוסיה. החוויה הפיחה בו עוז, והניעה אותו לתנופת יצירה מחודשת, שפרייה העיקרי היה הרומן הקצר נקם ברית (1883), ובו תיאור ההתעוררות הלאומית בקרב הסטודנטים היהודים בבירת רוסיה. אחד ממקבלי פניו, מרדכי בן הלל הכהן, לימים איש ציבור רב-פעלים ברוסיה ובארץ ישראל, נזכר כיצד "ראו תלמידי בתי המדרש הגבוהים את סמאלענסקין בין קהל הנאספים ויריעו לקראתו תרועה גדולה ויניפו אותו וישאוהו על כפים ויקראו לפניו: הבו גדל וכבוד ויקר לסופר העם"⁴³. ספק אם אי פעם זכה סופר עברי כלשהו לתהלוכת ניצחון כזאת. דברים דומים סיפר הסטודנט יעקב שרתוק במכתבו לאביו:

כשעבר מר סמולנסקין (עורך "השחר") הקיץ דרך פטרבורג ומוסקווה ערכו לו סטודנטים יהודים "פאראדות" ונשאו אותו על כפיים. במוסקווה הגישו לו סטודנטים יהודים עט זהב עם כותרת זהב; הוא שעורר ביצירותיו את העם מתרדמתו.⁴⁴

כשנה לאחר מכן היה שרתוק בין ראשוניה של תנועת ביל"ו.

כגודל ההתלהבות שקידמה את פניו של סמולנסקין בביקורו ברוסיה כן עמוק היה הצער עם פטירתו בדמי ימיו ממחלת השחפת בפברואר 1885, בעיירת המרפא מראנו שבצפון איטליה. העיתונות העברית מלאה הספדים החורגים משגרת המליצות השחוקות, ובהם שורה של שירי קינה שרגשי האבל שפעו בהם ללא מעצורים.⁴⁵ הבולט שבהם הוא שירו של י"ל גורדון "לְנִשְׁמַת עֵשָׂה הַשְּׁחָר", שבו התעלה המשורר מעל רגשי הקנאה והתחרות ששררו בינו לבין הסופר המת, וסרטט דיוקן נשגב שלו.⁴⁶ י"ל דימה את סמולנסקין לעץ עושה פרי שנגדע בדמי ימיו, לקורבן שנפל חלל על מזבח תחיית עמו, למשה שראה מנגד את הארץ המובטחת אך לא זכה לבוא בשעריה, ולצמח רענן שהתייבש ונבל מחמת היעדר קרקע פורייה להינטע בה. בסיום השיר אף הצביע על מותו של סמולנסקין כסמל קודר לחורבן העם כולו, המוטל למעצבה כגווייה ענקית וספרי

42 ראובן בריינין, פרץ בן משה סמולנסקין: חייו וספריו, ורשה: תושיה, 1896, עמ' 96-98.

43 מרדכי בן הלל הכהן, "זכרונות נשכחים", מערב עד ערב, כרך א, וילנה: פ' גארבער, 1904, עמ' 169-170.

44 מכתבו של יעקב שרתוק אל אביו מוורשה, "אב יקר ונכבד", מיידיש: דוד זכאי, 12 בדצמבר 1881, כפי שמובא כאן: משה שרת, יומן אישי, כרך ז: 1957, תל אביב: ספריית מעריב, 1978, עמ' 1963.

45 ראו, רבקה מעוז, "הספדים על סמולנסקין (מבחר)", תערוכת פרץ סמולנסקין במלאת מאה וחמישים שנה להולדתו, ירושלים: בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי ומרכז אוקספורד ללימודים עבריים מתקדמים, 1992, עמ' 43-44.

46 יהודה ליב גורדון, "לְנִשְׁמַת עֵשָׂה הַשְּׁחָר", כנסת ישראל א (1886), עמ' 287-288.

הם הכתובת שעל מצבתו. בחלוף השנים, לעומת זאת, גבר הממד ההרואי בדיוקנו של סמולנסקין, והוא נחרט בזיכרון הקיבוצי כנביא התחייה הלאומית וכמורה דרך לעמו בעידן של מהפכה ושינוי ערכים. זהו המוטיב העיקרי בקובץ מאמרים ישנים וחדשים שכונסו ויצאו לאור ב־1952, לרגל העלאת עצמותיו ואבן מצבתו בידי ממשלת ישראל לקבורה בהר המנוחות בירושלים.⁴⁷ "מורה דרך לעמו [...]" תמיד היו עינינו רואות את מורנו ואזנינו שומעות את קולו", נזכר המבקר מ"מ פייטלסון; "עמוד־אש להאיר ולנחות הדרך [...]" זה מטיפנו הלאומי הגדול וגיבורה של ראשית תקופת ספרותנו הלאומית. [...]" איש אשר כולו עין פקוחה ותמיד עומד על המצפה", תיאר אותו יוסף חיים ברנר; "בזמנו היה הוא המנהיג הבלתי־מוכתר. היתה השפעתו מורגשת לאין ערוך. [...]" כולנו תלמידיו ומי־מעיינותיו שתינו", כתב ר' בנימין.⁴⁸ הערכות דומות חוזרות בכל מאמרי הקובץ, ובהצטרפן יחד עולה דמותו של פרץ סמולנסקין כגיבור תרבות בכל הווייתו: מנהיג ומורה דרך, מושא הזדהות לרבים בזכות הגותו הלאומית ומכלול יצירתו הסיפורית, ולא פחות מכך, בזכות הנחישות וההקרבה שאפיינו את כל תחנות חייו, ופרשת השחר בראשן.

לעומת הדימוי ההרואי והטרגי עז הקווים המאפיין את נוכחותו של פרץ סמולנסקין בתודעתם של בני זמנו והבאים אחריהם, הרי מעמדו של יהודה ליב גורדון כגיבור תרבות מורכב וסבוך בהרבה. אומנם, גדולתו לא הועמדה מעולם בספק, ולו בזכות הריבוי המסחרר של תרומותיו וחידושייו בכל תחומי פעולתו: המאבק הנחוש ברבנים ובעולם ההלכה עד כדי הנחת יסודותיה של החילוניות היהודית; עיצוב הפואמה הסאטירית האקטואלית כתחליף לאפוס הכמו־מקראי המסורתי; קביעת דגמיהם של הסיפור הקצר והנובלה, המשל המחודד והפיליטון העיתונאי; הטיפוח והחניכה שהעניק לכמה וכמה סופרים כשהיה עורך בעיתון המליץ; נוכחותו התלת־לשונית בזירת הספרות בזכות חלקות היידיש והרוסית שנספחו ליצירתו העברית; מעמדו כעסקן ציבור בולט וכמין "שר החוץ של הקהילה היהודית ברוסיה"⁴⁹ מאז עקירתו לסנקט פטרסבורג מעיירות ליטא ב־1872, כדי לכהן כמזכיר חברת מפיצי השכלה; ועוד כהנה. בכל אלה מימש את שבועת האמונים הכלולה בשירו "ברכת ישרים": "עֶבֶד לְעִבְרִית אֲנִי עַד נְצַח / לָהּ כָּל חוּשֵׁי בִי לְצִמְיֹתוֹת מְכַרְתִּי".⁵⁰ עם זאת, בצד ההערצה הגדולה שזכה לה במהלך חייו ספג גם גילויי הסתייגות וביקורת; בצד הכרת התודה על מאבקיו המשכיליים עורר רוגז על עמדתו הבלתי ברורה דיה בנוגע לרעיון חיבת ציון; ובצד הכרתו כגדול המשוררים התמודד עם פקפוק בערכה הקיים והעומד של שירתו.

ההערצה ניכרת במכתבים השמורים בארכיונו של י"ג מאת קוראים ששאפו להיעשות לסופרים, וראו בו את הדמות הנישאה ביותר בספרות העברית בת הזמן. לכן

47 שלמה בריימן (עורך), ספר סמולנסקין, ירושלים: משרד החינוך והתרבות על ידי הוצאת אחיאסף, 1952.

48 ראו שם: מ"מ פייטלסון, "פרץ סמולנסקין", עמ' 23; י"ח ברנר, "סמולנסקין" עמ' 43, 45, ההדגשה במקור; ר' בנימין, "סמולנסקין", עמ' 96.

49 כהגדרתה של לפידוס, הערה 4 לעיל, עמ' 23.

50 יהודה ליב גורדון, "ברכת ישרים", כל כתבי יהודה ליב גורדון: שירה, תל אביב: דביר, [1883] 1950, עמ' א.

הגישו לשיפוטו בדחילו ורחימו את פירות כתיבתם. אם להסתפק בדוגמה אופיינית אחת, הינה דבריה הנרגשים של מרים מארקל מוזסון (1839–1920), משכילה עברית שנעשתה למתרגמת נודעת, ופנתה ליל"ג ב־1868 בשפע של דברי הערצה. היא תיארה אותו כאחד מ"גיבורי הדור, גיבורים לאמת ולחכמה", ותיארה את רושם יצירתו עליה:

כי מי כמוך מורה מדבר שפת הרוח אל בני עמנו, תרעיש בהגיוןך כל סתרי עשתונותיהם ברעדת גיל וענג נשגב לא ידעו עוד שחרו; [...] אכן לדור ולדורים פעלת ועם שמש תרון פעלך ושמך!⁵¹

הביקורת כלפיו הפציעה בעשור האחרון לחייו, שהיה לו שנות שקיעה ודכדוך, והיא ניכרה בעיקר בוויכוח שהתעורר ב־1884, כשפורסמה מהדורת היובל של כתביו, על ערכה הלאומי והאסתטי של שירתו. דווקא מ"ל ליליינבלום ופרץ סמולנסקי, רעיו למאבק המשכילי, שנעשו, בניגוד לו, לחובבי ציון מובהקים, השמיעו דברי הסתייגות משירתו, ואליהם הצטרפו אחרי מותו בני הדור הבא, ובראשם ראובן בריינין וי"ל פרץ.⁵² ואף על פי כן, מותו של גורדון ב־1892 זימן שפע של מחוות הערצה והוקרה מרבים שראו ביצירתו תחנה הכרחית בעיצוב עולמם ובו־עצמו גיבור תרבות, במלוא מובנו של המושג. בדברי ההערכה האלה חזר ושוב ושוב הקישור בין שמו הפרטי של המשורר ליב (לאון) לבין דמות האריה כביר הכוח המגולמת בה. כך בשיר ההספד של חיים נחמן ביאליק הצעיר "אֶל הָאָרְיָה הַמֵּת", בשיר ההספד של שאול טשרניחובסקי הנער "על מות למשורר" הנחתם בשורה "יְהוּדָה אֵינְנוּ – הַכְּפִיר בֵּין אֲרָיוֹת!", ובעשרות הספדים נוספים.⁵³ והינה, אף שיל"ג נתפס – בצדק או שלא בצדק – כמי שאינו מזדהה כל־כולו עם יעדיה של התנועה הציונית, ואף שהשירה העברית צמחה והשתכללה לאין ערוך עם הופעתם של ביאליק וטשרניחובסקי ובני זמנם, הרושם ארוך הטווח של שירת יל"ג ונוכחותו נותרו שרידים וקיימים. עצרות אזכרה נערכו לו בארץ ישראל לפחות עד מלאת מאה שנה להולדתו ב־1930, שירתו נעשתה נושא לפולמוסים בין־דוריים, ונותרה סעיף חיוני בתוכניות הלימודים בבתי ספר עוד עשרות שנים,⁵⁴ עד שגם הנוכחות הזו דהתה והתפוגגה במחצית השנייה של המאה העשרים.

51 מכתבה של מרים מארקל מוזסון ליל"ג, "כבוד ראש המשוררים ונזר החכמים יקר הרוח", י"ט בתמוז תרכ"ח, כפי שמובא אצל שמואל ורסס (עורך), ידידתו של המשורר, ירושלים: מוסד ביאליק, 2004, עמ' 117.

52 ראו בפירוט, שמואל ורסס, "שירת יל"ג במבחן הדורות", ביקורת הביקורת: הערכות וגלגוליהן, תל אביב: יחדיו, 1982, עמ' 11–33.

53 חיים נחמן ביאליק, "אֶל הָאָרְיָה הַמֵּת", פרדס ב (1894), עמ' 248–249; שאול טשרניחובסקי, "על מות למשורר", ראובן בריינין (עורך), ציון למשורר יהודה גורדון, אודסה: דפוס דוכנא, 1894, עמ' 7. לרשימה מפורטת של ההספדים והמספידים ראו, יצחק יעקב ווייסבערג, יהודה ליב גאָרדאָן ותולדותיו, מקצת אגרותיו ודבריו האחרונים, קיוב: חמו"ל, 1893, עמ' 13–16.

54 ראו בפירוט במאמרו של ורסס, הערה 52 לעיל, וכן ראו, חגית הלפרין, "ילגזם ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", זיוה שמיר (עורכת), סדן, כרך ג: עיונים ביצירת י"ל גורדון, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1998, עמ' 331–338.

ליליינבלום, יל"ג וסמולנסקין יצקו את הדגם הראשון של גיבורי תרבות עבריים בתוך המרחב הצר והדחוס של ספרות ההשכלה. בתום תקופת ההשכלה, כשהפציע עידן הלאומיות, חיפשה התרבות העברית גיבורים אחרים ללכת לאורם, והצורך בהם נעשה חיוני אף יותר בתקופה של בניין אומה הנזקקת למושאי הזדהות חדשים. כך בא לעולם עוד בחייו של יל"ג השיח על תכונותיו הנשאפות של המשורר הלאומי, ולא ארך הזמן עד שהופיע בזירה חיים נחמן ביאליק, בבחינת מימוש מושלם של אותן ציפיות.⁵⁵ בצידו של ביאליק, ומחמת צרכים דומים, הופיע י"ל פרץ כגיבור תרבות מרכזי בספרות יידיש, ואישים אחרים מן הזמן ההוא שאפשר לסמנם כגיבורי תרבות הם אחד העם ואולי גם ברדיצ'בסקי, ולאחר מכן יוסף חיים ברנר. כולם מילאו תפקיד חיוני בעידן המהפכה היהודית המודרנית: הם נעשו למקורות סמכות ולמוקדי הזדהות חדשים, כתחליף להנהגה הרבנית שאיבדה את הרלוונטיות שלה לאנשי התרבות החילונית וכחלופה להנהגה הפוליטית שטרה התגבשה. יפה לחתום את עיונו בדבריו הקולעים של עמוס עוז, שנעשה בעצמו לאחד מגיבוריה של התרבות הישראלית מאה שנים אחרי מאבקם של ליליינבלום, יל"ג וסמולנסקין בממסד הרבני:

אולי מיטב מחשבת ישראל, מיטב היצירתיות, אגב מיטב התיאולוגיה, מיטב ההגות היהודית, מיטב ההטחה כלפי שמים, מיטב החשבון עם אלוהים, יצא מחזקתם של הרבנים למיניהם והגיע לחזקתם של ביאליק ושל ברנר ושל ברדיצ'בסקי ושל הצעירים מהם. הם לקחו בעצמם גם את הליכה הדתית החיה של תרבות ישראל ונשאו אותה והם
דְּבָרֶיהָ.⁵⁶

החוג לספרות, אוניברסיטת תל אביב

55 ראו, יהודית בראל, "המשורר הלאומי: עלייתו של מושג בביקורת הספרות העברית (1885–1905)", בְּרִבְּוֹת שֶׁל קְטִיפָה: מִסּוֹת וּמְחַקְרִים עַל הַסְּפָרוֹת הָעִבְרִית הַחֲדָשָׁה, ירושלים: מוסד ביאליק, 2009, עמ' 158–174.

56 עמוס עוז, "בינינו לבין האבדון עומדים גם ספרים", מעריב (8/10/1999), עמ' 29. על מעמדו של עוז עצמו כגיבור תרבות ראו, יגאל שוורץ, פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.

התקווה שסוכלה: השיבה אל העתיד האבוד בספרות הישראלית שלאחר עידן אוסלו

שירה סתיו

קראתי פעם לציונות אידיאל אין סופי, ואני מאמין באמת כי גם לאחר השגת ארצנו, ארץ ישראל לא תחדל מלהיות אידיאל.

בנימין זאב הרצל¹

אם אתה קורא אלפי טקסטים של הספרות העברית החדשה מ־1850 ואילך, אף סופר, אבל אף אחד, לא האמין שהפרויקט הציוני יכול להצליח. כולם פינטזו על הצלחה, אבל תמיד איכשהו נשאר הפער בין מה שאנחנו רוצים שיקרה לבין מה שבאמת יקרה. [...] יש להם פחד עצום שברגע שמהוו מתממש, הוא כבר לא יהיה קיים [...] כי אם הוא קיים, סימן שהחלום התממש, ואם הוא התממש, אז מה אנחנו עושים פה? [...] אנחנו אף פעם לא נהיה עם נורמלי ונגיד 'אנחנו פה' [...] כל העם הזה הוא נפקדנוכח. עדיין חי עם רוחות של גלות, נדודים, של מתים מאחוריו.

יגאל שורץ²

"עוד לא אבדה תקוותנו / התקווה בת שנות אלפיים / להיות עם חופשי בארצנו": האין זה מוזר מעט כי במדינת ישראל הריבונית, במושבי הכנסת, בטקסים לאומיים, בבסיסים צבאיים ובבתי הספר עומדים אזרחים ישראליים ושרים על תקוותם למדינה משלהם? בערך "שירת התקווה" בלקסיקון כנסת ישראל נכתב כי "התקווה", שנבחרה בקונגרסים הציוניים להמנון התנועה הציונית, "התקבלה באופן טבעי כהמנון המדינה"³, אך דומה כי מה שהיה "טבעי" באותם עשורים של חתירה עיקשת לכינונו של בית לאומי לעם היהודי שוב אינו טבעי כלל, כשהמדינה כבר קיימת ועומדת. השיר, שנפתי הרץ אימבר חיבר ב־1877 (כותרתו המקורית: "תקוותנו"), כשבעים שנה קודם לקום המדינה, וביטא את עצם המשאלה לכונן מדינה ריבונית לעם היהודי בשטחי ארץ ישראל, נבחר כהמנון

1 בנימין זאב הרצל, "תקוותנו", כתבי הרצל, כרך ח: בפני עם ועולם ב: נאומים ומאמרים ציוניים 1899–1904, מגרמנית: י' יבין, ח' איזאק וש' מלצר, ירושלים: הספריה הציונית, 1976, עמ' 285.

2 אלון הדר, "יש משהו בנפש הישראלית שגורם לה להתנגד לנורמליות" [ריאיון עם יגאל שורץ], הארץ (8/1/2008).

3 לקסיקון הכנסת, ע"ע "המנון, ההמנון הלאומי", גדלה בתאריך 27 באוקטובר 2022, <https://main.knesset.gov.il/About/Lexicon/pages/hatikva.aspx>

המדינה בה-בשעה שעצם המשאלה זכתה להגשמה.⁴ בחירתו טומנת בחובה אנומליה מרחבית וטמפורלית גם יחד: אזרח ישראלי שר במדינתו את ההמנון על "נפש יהודי הומייה" שעינו "צופייה" אל ציון, משל היה בגופו מחוץ לארצו, ומייחל לחופש ריבוני, בה-בשעה שהוא מצוי במדינתו הריבונית של עמו-שלו. הבחירה בשיר להמנון מנציחה את מעמד הציפייה, התקווה והמשאלה דווקא, ואינה נותנת כל ביטוי לעובדה כי אלו נשאו פרי בדמותה של המדינה שכבר הוקמה, ולפיכך הוא מותיר את המרווח בין התקווה לבין התגשמותה על כנו. נדמה שאין גילום ברור יותר מן ההמנון הלאומי למרכזיותו של מצב הציפייה ברעיון הציוני, כמו גם להכרה הסמויה בשבירותה האפשרית של הריבונית שהושגה.

בספרו הידעת את הארץ שם הלימון פורח עומד יגאל שוורץ על מרכזיותו של הפער בין המשאלה לבין הגשמתה בקורפוס היצירה הספרותית העברית משחר ימיה. בדיונו על הדומיננטיות של רובד החלום בספרות העברית הוא מראה כי קורפוס זה "מיוסד על מה שניתן לכנות 'קטור תשוקה' בעל שני מאפיינים ברורים". המאפיין הראשון הוא כיוון התשוקה, מן הגולה לארץ ישראל; המאפיין השני הוא הקרע הגדול בין הפזיס לבין האידאה ("ליבי במזרח ואנוכי בסוף מערב"). שוורץ מדגיש כי "לספרות העברית היה תפקיד ראשון במעלה בבנייה של התרבות העברית החדשה", וסופריה זכו לעיתים למעמד השמור לנביאים ולמנהיגים. עם זאת, הקמתה של מדינת ישראל וסופריה "הישראלים הראשונים" (כגון עוז ויהושע) הביאו ל"היפוך מלא בכיוונו של וקטור התשוקה ששלט בספרות העברית [...] – הגוף [...] נמצא בישראל, אבל הלב [...] נמצא ב'מקום אחר'".⁵ מאמרי יצביע על מנגנון נוסף של "היפוך וקטור התשוקה", כזה המתחולל לאו דווקא במונחים מרחביים, אלא במונחים טמפורליים – ובפרפרזה על ניסוחו של שוורץ: הגוף נמצא בזמן אחד, אבל הלב נמצא בזמן אחר, זמן שחלף זה כבר, או זמן שאיחר מלהופיע. נקודת המוצא למאמר היא שורה של רומנים דומיננטיים שפורסמו בשנים 2014–2015, המשקפים עיסוק מוגבר בתקווה שסוכלה או בציפייה שנתבדתה. רומנים אלה, מאת מחברים מרכזיים מן השורה הראשונה של הספרות הישראלית בימינו – ובהם טוס אחד נכנס לְבָר של דוד גרוסמן, הבשורה על פי יהודה של עמוס עוז, גדר חיה של דורית רביניאן, כאב של צרויה שלו, השלישי של ישי שריד, וניצבת של א"ב יהושע – מבטאים מגמה עכשווית שאכנה, בהשראת סבטלנה בויס בספרה עתיד הנוסטלגיה,⁶ "נוסטלגיה אל עתיד אבוד". הם מכוונים את מבטם אל העבר, אך זהו עבר שהמאפיין העיקרי שלו היה מבט השלוח קדימה, בהתכוונות חזונית ומלאת ציפייה לעתיד טוב יותר. עם התנפצות התקוות לפתרון קבע לסכסוך בין העמים, תקוות שהיו מגולמות בהסכמי אוסלו, הפכה

4 על גלגולי השיר והפיכתו להמנון הלאומי ראו, גיש עמית, "האומה והתקווה: כיצד זכרנו ומדוע שכחנו את נפתלי הרץ אימבר", מכאן ו (דצמבר 2005), עמ' 86–105.

5 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, עמ' 11–12, 19, 13.

6 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, NY: Basic Books, 2001 6

הציפייה (מבט קדימה) לנוסטלגיה (מבט אחורה), אך הנוסטלגיה היא אל מצב הציפייה עצמו: מצב הקשור אינהרנטית למבנה העומק של הציגונות.

מצב ציפייה

בין שלל התופעות שהוליד העשור האחרון – על אסונותיו האקלימיים, משבריו הכלכליים, הפוליטיים, הדמוגרפיים, החברתיים והבריאותיים – ולנוכח התגברותן והתעצמותן של תחושות חוסר הוודאות, חוסר האונים והחרדה הממשית מפני קיצו של המין האנושי על כדור הארץ, צמחה דיסציפלינה חדשה: "Anticipation Studies", המפרנסת כבר כמה כתבי עת וסדרת ספרי מחקר בהוצאה אקדמית יוקרתית,⁷ וכנסים ברחבי העולם. Anticipation: מונח זה, המציע מודעות או התכוונות כלפי דבר-מה המתעתד להתרחש, אינו מיתרגם בנקל לעברית. בהיעדר תרגום מדויק יותר אגדירו כאן כ"ציפייה", אף שבאנגלית טווח המשמעויות רחב בהרבה, ועניינו גם חיזוי, הטרמה, ניבוי, פוטנציאל, הסתכלות קדימה, ייזום פעולה מקדימה, התכוונות או התלהבות נרגשת כלפי העתיד לבוא. כפי שמצינית קלייר בישופ, לעומת העשורים שלאחר מלחמת העולם השנייה, שתוארו במונחים של "פוסט" (פוסט-מלחמתי, פוסט-מודרני, פוסט-קולוניאליסטי, פוסט-קומוניסטי וכן הלאה), ראשית המאה העשרים ואחת היא עידן של ציפייה לקראת והתכוונות אל הבאות.⁸ השדה המחקרי הרב-תחומי של "לימודי ציפייה" כולל חוקרים ממדעי הטבע, החברה והרוח העוסקים ביחסים המורכבים שבין תפיסות של העתיד לבין פעולות בהווה. זהו שדה מחשבה המאתגר את המושגים הרווחים בדבר הזמן, ומציע תפיסה טמפורלית רב-ממדית. בבטאה ניסיון "לחיות את הזמן בטרם זמנו", מגלמת הציפייה תפיסת זמן רב-רובדית ובלתי ממוקמת, החורגת מזמן השעון הקונבנציונלי, הנע מן ההווה אל העתיד. רעיון הציפייה או ההטרמה מאפשר הבנה שונה של המושג "עתיד", המנוסח דרך שגרה באמצעות תפיסה ליניארית סדורה של תנועת הזמן, הנקשרת לרעיון הקדמה. המחשבה החדשה על הציפייה ממסגרת באופן אחר את השיח על הזמנים שיבואו ועל טבע היעשותם בעודם בהווה – לא כהתמדה אוטומטית של התנאים העכשוויים, אלא מתוך השתוקקות לעולם שונה, לבלתי ידוע שטרם הופיע.

כאן אצביע על המתח שבין הטמפורליות הרב-רובדית שבמצב הציפייה לבין האפשרות (והאי-אפשרות) לדמיין עתידים בלתי צפויים ובלתי ידועים בספרות הישראלית של הזמן הזה. הרומנים של 2014–2015, כעשרים שנה (מהלך דור אחד) לאחר עידן אוסלו, בנויים על טמפורליות סבוכה, שבה הציפייה החֲרָדה לעתיד נכרכת לבלי הֲתַר במבט לאחור, ותחושת "קץ ההיסטוריה" אוטמת את המבט קדימה. הם מבטאים את התחושה כי הזמן

7 רואו, "Book Series: Routledge Research in Anticipation and Futures", Routledge, <https://www.routledge.com/Routledge-Research-in-Anticipation-and-Futures/book-series/RRAF>

8 Claire Bishop, *Radical Museology, Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013, p. 62

חרג ממסלולו, ומשקפים אמביוולנטיות כלפי העמדה ההיסטורית של סופרי ישראל כ"נביאים חילוניים", שביקשו להורות את כיוון העתיד ולעצבו, שכן הציפייה קדימה נעלמת במבט הנמשך אחורה אל עבר גדוש תקווה. ועם זאת, החזון האבוד שהתגלם באוסלו הופך בהם ל"רוח רפאים חיונית" המפיחה בספרות חיים ותנועה.

ציפייה היא מבנה טמפורלי הנטוע ביסודו של המפעל הציוני. מראשית התהוותה הופיעה הציפיות כתנועה של anticipation, ובהיותה תנועה מהפכנית, גילמה תנופה והתלהבות הממוקדים בעתיד. אלטנוילנד מאת תאודור הרצל (1902), טקסט ההשראה המכונן של החזון הציוני, הוא רומן אוטופי המדמיין חיי רווחה בחברת מופת משגשגת ושלווה, במדינה יהודית ריבונית עתידית בפלשתינה. הפיגורות היסודיות ביותר של הספרות הציפיות הן פיגורות של ציפייה: כך, למשל, היא דמותו של "הצופה לבית ישראל": "מחליפו של הנביא, השופט, הרב, הנושא על כתפיו את מורשת האומה וצערה",⁹ בניסוחו של שוורץ. מונח זה, שטבע יצחק ארטור במחצית המאה התשע-עשרה, נעשה למטבע לשון רווח לתיאור תפקידו של הסופר העברי כלפי האומה והמודוס הנבואי המיוחס לו. כפי שכותב חנן חָבֵר, עמדתו הביקורתית של "הצופה לבית ישראל" נושאת ממד מובהק של כוח, של רצון ושל תקווה. במבטו רב-העוצמה מבשר הצופה לבני עמו פן של תקווה וגאולה על אף הייאוש וחוסר האונים שבמצבם.¹⁰ עמדת הציפייה המרחיקה ראות היא אפוא בה-בעת גם עמדה של ציפייה – חיזוי, ניבוי ומבט שלוח קדימה, אל העתיד.

עם זאת, הדברים מסובכים יותר: המבט קדימה המתבשר בעמדת הציפייה הציפיות כרוך מיסודו בהתבוננות הרחק לאחור, כפי שמלכתחילה העידה הכותרת האוקסימורונית "אלטנוילנד". המחשבה על "ארץ ישנה-חדשה" מייצגת כפילות פרדוקסלית של עבר ועתיד המתקיימים באופן סימולטני. את הסימולטניות הזאת שוורץ מסמן גם כתו ההיכר המובהק של הטקסטים הזוכים למעמד לאומי מכונן. בספרו מַגְנֵשׁ הַקֶּסֶף הוא מתאר "שני וקטורים של תשוקה, הפוכים ומשלימים":

1. נהייה לעבר הקדום וחיידוש איזו ברית בראשיתית עם ישות גדולה כלשהי, 2. נהייה לעתיד ריאלי או אוטופי/דיסטופי מסוים: לאומי-פוליטי, דתי, חילוני-הומניסטי וכו'.
- קיומם הבר-זמני של שני הווקטורים הללו הוא תנאי הכרחי ליצירתו של המגה-נרטיב המכונן קהילות ולייסודם של המטא-נרטיבים (התקופתיים) והנרטיבים (הדוריים) המאשרים אותו בגרסאות שונות: קרי, כאמור, לייסודם, שינויים ושימורם של מערכים סיפוריים-פרשניים שעל פיהם בני אדם בקהילות מסוימות נקראים לכתוב, לקרוא, לחשוב, להרגיש, לחיות ולמות.¹¹

9 יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2014, עמ' 40.

10 חנן חָבֵר, "ספרות ישראלית עכשווית על ספה של בגידה", תיאוריה וביקורת 45 (חורף 2015), עמ' 284. ראו גם, דן מירון, אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987.

11 יגאל שוורץ, מַגְנֵשׁ הַקֶּסֶף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020, עמ' 46.

הנהייה הכפולה – אל העבר ואל העתיד – קשורה בטבורה אל הטמפורליות הרב-רובדית של הציונות, המערבלת תפיסת זמן פרוגרסיבית ליניארית, המדמינת עתיד כקו ישר של התפתחות, בתפיסת זמן משיחית, הקשורה בנשגב ובקפיצות זמן המבקשות להחיש את הגאולה. כלומר, טמפורליות שאינה פועלת על פי ציר ליניארי-היסטורי של "זמן הומוגני ריק", אלא נשענת על "בו-זמניות אנכית" של אירועים מן העבר הקדום ומן ההווה, באופן כזה שההווה נחווה כרה-אקטואליזציה של העבר, המוטען ברלוונטיות חדשה.¹² ההתכה הציונית בין שתי תפיסות הזמן המנוגדות האלה מולידה לעיתים פקעות מוטציוניות, שדומה ששוב אי אפשר להתיר, כגון זו המגולמת בדמותו של ראש הממשלה לשעבר נפתלי בנט – בין קדמה רציונליסטית (אומת ההייטק והסטארט-אפ) לבין ציפייה רומנטית (החזון המשיחי על ארץ ישראל השלמה).

נְקַע גִּלְגַּל הַזְמַן¹³

הסימולטניות של העבר והעתיד בתפיסה הטמפורלית היא סביבה נוחה במיוחד לתצורות החורגות מזמן השעון הליניארי הקונבנציונלי – תצורות שונות של "אי מיקום בזמן", של ציפייה ועיכוב, איחור, געגועים ושיבה לאחור – כולן תצורות אנכרוניות, המבוססות על כשלים כרונולוגיים היוצרים פער ומרווח בין החוויה לבין משמעותה או בין התוכנית לבין מימושה. תכונה זו מסמנת את הציונות בכלל, ואת הספרות הישראלית בפרט, כמודוסים מובהקים של "Hauntology" (מילולית: הלוגוס של הרדיפה),¹⁴ מונח שטבע ז'ק דרידה

12 וראו, ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996. בספרו קהילות מדומינות נשען אנדרסון על מושגי הזמן שהציג בנימין, וטוען כי אחד התנאים העיקריים להיוולדותה של אומה כקהילה מדומינת נעוץ בשינוי שורשי של התפיסה הטמפורלית ובמעבר מתפיסת "הזמן המשיחי", שאפיינה את שלטון התרבותי של הדתות הגדולות, לתפיסת "הזמן ההומוגני הריק", הזמן המחולק, הנמדד בשעות ובשנים. וראו, בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, מאנגלית: דן דאור, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2000, עמ' 55. בציונות נראה כי שתי תפיסות הזמן מתלכדות ופועלות באופן סימולטני. בצד ראיית הציונות כפועלת ונעה אל עבר שכלול וקדמה, המאפיינים את הזמן ההומוגני הריק, ראו בה גם מימוש, תיקון והגשמה, רה-אקטואליזציה של חזון עתיק שהונח לאבותיה המקראיים של האומה. תפיסה זו יוצרת "קפיצה" דיאלקטית נוסח בנימין, וקושרת את ההווה החלוץ, בדילוג על פני אלפי שנים, עם העבר העתיק והאגדתי של העם הנבחר.

13 ויליאם שייקספיר, המלט: נסיך דנמרק, מרוסית: אברהם שלונסקי, תל אביב: ספרית פועלים, 1990, מערכה ראשונה, תמונה חמישית.

14 למונח "hauntology" אין תרגום לעברית המניח את הזעת. מיכל בן-נפתלי תרגמה אותו "רדיפת-דעת", ואריה בובר תרגם אותו "רדיפולוגיה" (וראו: ז'אק דרידה, דרידה קורא שייקספיר, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 92; סטיוארט סים, דרידה וקן היסטוריה, מאנגלית: אריה בובר, תל אביב: ספרית פועלים, 2002, עמ' 47). מטעמי נוחות, וכדי לשמר את קרבתו הצלילית למילה "אונטולוגיה", דבקתי לאורך המאמר בכתיב האנגלי של המושג.

בספרו *Specters of Marx* כקריאת תיגר על מושגי הנוכחות.¹⁵ "Hauntology" היא מצב שבו "נקע גלגל הזמן", כמאמרו של המלט. המושג ממשיך את הגיונם של כמה ממושגי הקודמים של דרידה, כמו העקבה או הדיפראנס. כמוהם הוא נוגע לאופן שבו דבר אינו מתקיים באופן פוזיטיבי טהור, אך הוא מתייחד בעיסוקו בממד הטמפורלי של שאלת הנוכחות: "לרדוף אין פירושו להיות נוכח, ומן ההכרח לכלול את הרדיפה בעצם מבנהו של מושג. של כל מושג, החל במושגי ההווה והזמן. זהו מה שאני מכנה "hauntology".¹⁶ הקרבה הלשונית בין מונח זה לבין המונח הפילוסופי המסורתי יותר "אונטולוגיה" אינו מקרי. האונטולוגיה מנסחת את הישות כנוכחות זהה לעצמה, ואילו ה-"hauntology" עוסקת בקטגוריה החמקמקה של רוחות רפאים, מי שנוכחותו מוחשת אך אינה מלאה או נגישה. כפי שכותב מרטין האגלונד, רוחות הרפאים מופיעות בתווך שבין ה"כבר לא" לבין ה"עדיין לא".¹⁷ הן מסמנות את היחס אל מה ששוב אינו בנמצא אך ממשיך להשפיע באופן וירטואלי (כך, למשל, פועלת הטראומה), ואת היחס אל מה שעדיין לא קרה אך כבר מעצב את אירועי ההווה בעצם הציפייה לו (כמו, למשל, ההמתנה לקטסטרופה אקלימית צפויה).

15 למעשה, רבות מיצירות הספרות שנכתבו זמן קצר לאחר קום המדינה כבר מבטאות תחושה חזקה של "hauntology". נדמה כי משעה שהחזון הציוני הוגשם, החלו רוחות הרפאים שלו לרדוף את הסוכנים התרבותיים המרכזיים ולבטא נוסטלגיה כלפי המצב החזוני, הקודם להגשמה. יוצרים מן הזרם המרכזי, שזכה בשלטון ובהנהגה, לא איחרו לבטא את התחושה כי לאחר השגתה של המטרה העליונה – הקמת המדינה – האופוריה הראשונית דעכה, ופינתה מקומה לדכדוך, לעמידה במקום ולריקון היצירה מתוכן, בעיקר בשל התחושה כי המטרה הנאצלת מכול כבר הוגשמה וכעת לא נותר לאן לשאוף. וראו: גרשון שקד, "מבוא", גרשון שקד וירון גולן (עורכים), חיים על קו הקץ: אנתולוגיה לסיפורת ישראלית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982; חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מנדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2006, עמ' 43; שוורץ, הערה 5 לעיל; אמיר בנבגי, מנדלי והסיפור הלאומי, אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2009, עמ' 69-79; חנוך חבֵר, אנחנו שבדי חרוזים: פוליטיקה של טראומה בספרות הישראלית, ירושלים: מאגנס, 2017; מיכאל גלזמן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים, חיפה: אוניברסיטת חיפה וידיעות אחרונות, 2018. טיפוסים בהקשר זה הוא המניפסט של חבורת "לקראת", שהתגבשה בשנות החמישים של המאה העשרים. שם החבורה ממחיש את פיגורת הציפייה ואת תחושת הדריכות אל מול הצפוי, אך דבריהם מבטאים דווקא מלנכוליה, הקשורה באפרוריות שלאחר השיא: "המציאות של ימינו אינה המציאות המלהיבה של שנות המלחמה שהעלתה חבורה מרובת-גוונים של יוצרים בשירה ובפרוזה. מציאותנו אפורה ודהה וזעופת קלסתר [...] חלפה-עברה מן הלב אותה תמימות, אותה אמונה של נעורים, כי אפשר 'לכבוש את העולם' בכוחנו אנו. את מקומן ירשו הספקנות, הציניות והמבוכה הרעה". לקראת: בטאון פנימי של חוג סופרים צעירים 1 (סיון תשי"ב), עמ' 2.

16 Jacque Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Peggy Kamuf (trans.), New York and London: Routledge, 1994, p. 202. התרגום כאן וכל התרגומים בהמשך המאמר שלי, אלא אם כן צוין אחרת, ש"ס.

17 Martin Häggglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2008, p. 82

רוח הרפאים מחזיקה זמנים שונים. מאפיין מובהק של רוח הרפאים הוא שאין לדעת לבטח אם בחזרתה היא מעידה על חיי העבר או על חיי העתיד, שכן כל שיבה מן המתים עשויה לסמן את חזרתה המובטחת של רוח הרפאים של ישות חיה, את האי-הלימה של העכשווי, את היותו שלא בעיתו [...]. רוח לעולם אינה מתה, היא תמיד עשויה לשוב ולחזור.¹⁸

הספר *Specters of Marx* נכתב בהקשר ההיסטורי של נפילת חומת ברלין והתפרקות האימפריה הסובייטית, ובין השאר כתגובה נוקבת לספרו המשפיע של פרנסיס פוקוימה קץ ההיסטוריה והאדם האחרון, שראה אור ב-1992. לפי פוקוימה, התמוטטות הקומוניזם הכריעה באופן סופי את הקונפליקט הממושך שבין האידאות המתחרות של הקפיטליזם והמרקסיזם, והביאה את ההיגיון ההיסטורי אל קו הסיום ואל נקודת הסוף של האבולוציה האידאולוגית, שכן דבר אינו מהווה עוד אלטרנטיבה לכלכלת השוק החופשי, ועל כן צורת החיים של הדמוקרטיה הליברלית יכולה לשלוט במלואה.¹⁹ דרידה התנגד עמוקות לתפיסתו של פוקוימה, שבה ראה "אסכטולוגיה" מסוג "הקלאסיקות של הקץ";²⁰ וטען כי מה שפוקוימה מכנה "קץ ההיסטוריה" אינו אלא קיצה של תפיסה מסוימת של היסטוריה, המבוססת על מושגי הנוכחות שדרידה יוצא כנגדם. פוקוימה מבסס את תיאורו על תפיסה היסטורית התפתחותית, עקבית וטלאולוגית, ולכן רואה בניצחון הקפיטליזם ובצורת הדמוקרטיה הליברלית את התוצאה הסופית, ההגיונית ואף הטובה ביותר של ההתפתחות האנושית. ההגעה אל "קץ ההיסטוריה" היא לדידו מיצוי האידיאל הדמוקרטי-ליברלי, שאי אפשר עוד לשפרו וממילא הוא הפתרון הטוב ביותר לבעיות החיים על פני כדור הארץ. לעומתו, דרידה מדגיש כי נפילת המרקסיזם אינה יכולה בשום פנים ואופן לסמן את היעלמו מן הבמה או את סילוקו מן התודעה, שכן הוא מתקיים ויוסיף להתקיים כרוח רפאים, וההבטחות, האפשרויות והאופקים שהוא מציע ימשיכו "לרדוף" את הקיום ואת ההיסטוריה:

אם ירצו בכך או ידעו זאת וגם אם לאו, כל הגברים והנשים על פני האדמה הם כיום במידה מסוימת יורשיו של מרקס ושל המרקסיזם [...]. איננו יכולים שלא להיות יורשיו. אין ירושה ללא תביעת אחריות. ירושה תמיד מאשררת את דבר קיומו של חוב [...]. חוב כל יימחה ובלתי ניתן לשילום כלפי אחת הרוחות החקוקות בזיכרון ההיסטורי תחת שמם של מרקס והמרקסיזם. גם כשחוב זה אינו מיכר, גם כשהוא נותר מוכחש או לא מודע, החוב ממשיך לפעול.²¹

18 Derrida, הערה 16 לעיל, עמ' 123.

19 פרנסיס פוקוימה, קץ ההיסטוריה והאדם האחרון, מאנגלית: נדיבה פלוטקין, תל אביב: אור עם, 1993.

20 Derrida, הערה 16 לעיל, עמ' 16.

21 שם, עמ' 113-115.

דרידה אומנם מדבר על מרקסיזם, אך לתפיסתו בדבר הלוגיקה של הרדיפה השתמעויות החורגות מן האירוע הספציפי של נפילת הגוש המזרחי, והן קשורות באופן שבו אנו מבינים את הזמן ואת המושגים הכרוכים בו – היסטוריה, זיכרון, שיבה, דחייה, ציפייה ועוד. לפי דרידה, הציפייה היא מצב מתמיד, שכן תמיד יש – ותמיד יהיה – פער בין החוויה לבין משמעותה, בין ההבטחה לבין מילויה, בין הזמן לבין תחושת הזמן. לעומתו, נראה כי רעיון "קץ ההיסטוריה" של פוקוימה סותם את הגולל על מצב הציפייה, שכן עם הגשמת יעדיה של הדמוקרטיה הליברלית שוב אין, לכאורה, למה לצפות. מנקודת מבט מסוימת ניתן לראות כי משקפיו הוורודים של פוקוימה הבליעו בתוכם גם תובנה קודרת יותר, הנוגעת לקטיעתם של אופקי הדמיון ולסיכוי ליצור חלופות למצב הקיים או לשוות לנגד עינינו אפשרויות לשינויו.

אחד מסימני הזמן הבולטים לרוח האופטימית והפוזיטיבית שהשרתה תפיסתו של פוקוימה היה פתיחתו של תהליך השלום בין ישראל והפלסטינים, עם החתימה על הסכם אוסלו באוגוסט 1993. לכאורה, קץ ההיסטוריה בצורת סוף הקונפליקט בין גושים אידאולוגיים עשוי להוביל גם לקץ הסכסוך הטריטוריאלי המדמם ארוך השנים ולכינונו של "מזרח תיכון חדש" בחסות אידיאל הדמוקרטיה הליברלית. אך בפועל, הסכמי אוסלו לא גילמו תפיסה לינארית של ההיסטוריה כנוכחות וכמימוש אידיאל, אלא דווקא את שימורו של הפער – האופייני כל כך לצינונות – בין המשאלה למימושה, והותירו את מצב הציפייה על כנו. נראה היה כי קץ הסכסוך רק הולך ונדחה, שב ומתרחק.

לעומת הסכמי השלום עם מצרים ועם ירדן, שהובילו במהרה להסדרי קבע, הסכמי אוסלו הכריזו על תחילתו של "תהליך" שלום רב-שלבים. מלכתחילה הניעו ההסכמים מנגנון של ציפייה אל עתיד, שצורתו המוגמרת רחוקה ועל כן עדיין אינה ידועה. אומנם, באופן מוצהר, בעתיד הרחוק היו ההסכמים עשויים להוביל לפתרון שתי המדינות, אך בפועל, בינתיים, החזיקה המדיניות הישראלית באינטרס ברור להשהות את מימושו של פתרון זה ככל האפשר ולשמור את קיום התהליך במצב של "הידברות" ושל "שיחות" על העתיד לבוא. התהליך הובנה כמתמשך ונטול מועד סיום מוסכם, והותר את הציפייה תלויה מנגד. כידוע, עד מהרה סוכלה גם ציפייה זו. רצף האירועים האלימים שלאחר חתימת הסכם אוסלו ב-1993 – ובהם רצח רבין, כישלון ועידת קמפ דייוויד ומהומות אוקטובר 2000; מלחמת לבנון השנייה; הנתק בין הרשות הפלשתינית לבין שלטון החמאס ברצועת עזה וסדרת ההתנגשויות ומבצעי הלחימה בגבול הרצועה – הוליכו להשעיית ההידברות, למבוי פוליטי סתום ולעמדה ציבורית רחבה בקרב ישראלים ופלסטינים כאחד כי "אין פתרון לסכסוך". שכנוע זה בוצר וחושל עוד עם עלייתן של מפלגות הימין לשלטון, ושיקע את שני העשורים האחרונים בקיפאון פוליטי מתמשך.²² משנה לשנה שקעה ההכרה כי חזון אוסלו לא יוגשם.

As'ad Ghanem, Mohanad Mustafa, and Salim Brake, *Israel in the Post Oslo Era: 22 Prospects for Conflict and Reconciliation with the Palestinians*, New York, NY: Routledge, 2019

הנוסטלגיה אל הציפייה

מבוי סתום או אופק חסום, מצב שבו תחושת העתיד מיתרגמת לכדי תחושה ש"אין עתיד" (או, בניסוחו של מארק פישר, "כישלון העתיד")²³ הוא מצב משברי הטומן בחובו סכנה של תקיעות והיעדר המצאה – לספרות ולחברה כולה. ורד קרתי שם-טוב ואילנה גומל כותבות כי במצב זה של "משבר בהיסטוריות" או "חוסר יכולת לדמיין את העתיד" (כהבחנתו הנוקבת של פרדריק ג'יימסון באשר למצב הפוסט-מודרני)²⁴ תשומת הלב עוברת "מהתמקדות במה שיהיה להתמקדות במה שקיים כרגע. זהו מעבר מכרונולוגיה למשך-זמן. במקום להתמקד באפשרויות שפותח לפנינו העתיד, תשומת הלב שלנו מופנית לריבוי האפשרויות בהווה, הנפתחות בכל עת".²⁵ הן מזהות ז'אנר דומיננטי בספרות ישראלית עכשווית, המאופיין בטמפורליות "לימבוטופית": "קטגוריה שבה ההווה המתמשך הוא מצב-ביניים שאינו משתנה ואינו ניתן לשינוי", ומבטא תחושה של סטטיות, קיפאון, הווה נצחי וחוסר התקדמות בזמן.²⁶

בצד הז'אנר הלימבוטופי שקרתי שם-טוב וגומל מזהות ביצירות משל אורלי קסטל-בלום ואתגר קרת, ברצוני להצביע על סוג נוסף של טמפורליות המאפיין את העת הנוכחית בספרות הישראלית, ספרות שאינה "תקועה" בהווה אלא מצויה במעין הוויה בלתי ממוקמת של "עתיד עָבְרִי" – שכן המבוי הסתום אינו מוליך רק ל"היתקעות" ולקיפאון; בהיעדר אופק, עוד מגמה אפשרית היא הפניית המבט לאחור. אם מתבוננים ביורשיו העכשוויים של "הצופה לבית ישראל" – סופרים ישראלים מרכזיים הרואים בכתבתם שליחות ותפקיד בעל אחריות חברתית ולאומית – נראה כי אנרגיית המבט גדוש הציפייה אינה יכולה להרשות לעצמה להתבוסס בהווה נצחי, והיא חייבת למצוא לה אפיק אחר – זה המסתמן ב"לוגיקה של הרדיפה" ובטמפורליות ה"נקועה" של מצב הציפייה המאפיין את הצינונות מראשיתה. כיוון שסמכותה הווירטואלית של רוח הרפאים פועלת גם כשזו אינה נוכחת באופן פיזי, הספרות עשויה להירדף גם בידי אירועים שלא התרחשו למעשה – כלומר, בידי עתיד שלא זכה להתממש, ונעשה לרוח רפאים.²⁷ עידן פוסט-אוסלו מאופיין אפוא בהתגברותה ובהתחזקותה של הנטייה ה"הונטולוגית", ביחוד בעשור האחרון, עם ההכרה בכך שישראל חגה במעגלים של לאומנות ופופוליזם שמרני, ועם הנסיגה הבלתי נמנעת מחזון אוסלו ומ"פתרון שתי המדינות".

23 Mark Fisher, "What is Hauntology?" *Film Quarterly* 66, 1 (Fall 2012), p. 16

24 פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, 2008.

25 ורד קרתי שם-טוב ואילנה גומל, "אוטופיה, דיסטופיה, לימבוטופיה: על הרחבת הז'אנרים של העתיד בספרות העברית העכשווית", אות 7 (סתיו 2017), עמ' 94.

26 שם, עמ' 95.

27 Mark Fisher, *Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester and Washington: Zero Books, 2013, p. 92

כוונתי ליצירות של כמה מן הסופרים הדומיננטיים והמצליחים ביותר בישראל, המפנות את מבטן אחורה אל העבר – אך זהו עבר שמה שאפיין אותו הוא התכוונות גדושת ציפיה לעתיד כלשהו. היצירות שבהן אתמקד ראו אור ב־2014 (מלבד השלישי של ישי שריד וכאב של צרויה שלו, שנדפסו ב־2015) – שנה עקובה מדם בתולדות הסכסוך עם הפלסטינים.²⁸ במובן־מה, עצם הצטופותן של היצירות בשנים אלה מעיד על היותן "שנות מפתח" בספרות העברית, או מה ששוורץ מכנה בעקבות אבנר הולצמן, "רגע מרוכז". על פי שוורץ והולצמן, ישנן שנים מסוימות שבדיעבד אפשר להגדירן כשנות מהפך או מפנה ספרותיות, שנים שהסתמנו בהן בביורר תהליכים רחבים ומכוננים ששינו את פני הספרות והצמיחו בה כיוונים חדשים.²⁹ אומנם מוקדם מכדי לקבוע אם 2014 היא אכן שנת מפנה, וספק אם הנטייה הרגרסיבית של היצירות עשויה לפתח מהלכים מצמיחים. עם זאת, הופעתה החוזרת של הטמפורליות ה"עתידי־עברית" בספרים אלה מצינת את השנים 2014–2015 כ"רגע מרוכז", ומעידה על צביון מובהק המאפיין את הרומנים שנדפסו בהן. אלה הם רומנים "רדופים" בדרך זו או אחרת: הם אינם מבקשים לדמיין עתידים בלתי צפויים, אלא מנסים "לחיות מחדש" את מצב הציפיה, באמצעות שיבה אל עבר גדוש פוטנציאל שכבר אבד. יצירות אלה מבטאות את האופן שבו האליטה התרבותית בישראל נרדפת בידי נוכחותו הרפאית של עתיד אבוד – כגון זה שהסתמן בחזון אוסלו.

אומנם, אף לא אחד מן הרומנים הללו עוסק בהסכמי אוסלו כתמה, אינו מתרחש בזמן חתימתם ואינו מציגם ישירות כמציאות הנתונה ברקע. עם זאת, מציאות זו מסתמנת בכל אחד מהרומנים, בתוויהן העמומים של רוחות רפאים שפעולתן והשפעתן נוכחת על אף היעדרן הפיזי: אם בהתייחסות למבוי הסתום שהסכסוך נקלע אליו, ואם בהתייחסות לפיגועי הטרור, למצב הכיבוש, לקרע הפוליטי בין חלקים בחברה הישראלית סביב שאלת האפשרות לפיוס בין העמים, או לחרדה מפני השמדת המדינה.

כל אחד מן הרומנים הללו מוצא את הדמויות בזמן הסיפר בנסיבות שבהן הן מופקעות מזמן או ממקומן (או גם מזמן וגם ממקומן), ושרויות במצב של המתנה, של ציפיה או של הישארות בין לבין, לפני הכרעה, במרחב או בזמן ביניים שבו הן מורחקות מביתן (באופנים פיזיים וסמליים) ומצפות לראות כיצד ייפול דבר, בשעה שמבטן מופנה אל בירור אירועים מן העבר. בהבשורה על פי יהודה של עמוס עוז שוהה שמואל אש בביתו של גרשום ואלד לפרק זמן מוגבל ובלתי ידוע, ממתין פסיבי לאהבתה של עתליה והוגה בשאלת הבגידה המתגלמת באירוע צליבתו של ישו ובקרע שבין גישות פוליטיות

28 במהלך 2014 התרחשו אירועי דמים רבים, שהגיעו לעיצומם ביולי–אוגוסט ב"מבצע צוק איתן", אשר נפתח סמוך לאחר רצח שלושת הנערים החטופים נפתלי פרנקל, גיל־עד שער ואייל יפוח בידי אנשי חמאס, ורצח הנער מוחמד אבו־ח'דיר בידי טרוריסטים יהודים. במבצע צוק איתן נהרגו שמונים ישראלים (שישים ושמונה חיילים ושנים־עשר אזרחים), ויותר מאלפיים פלסטינים (המספר המדויק נתון במחלוקת).

29 יגאל שוורץ, "1986: שנת מהפך בסיפורת הישראלית: סדרת ספרי ה'אשכבה', וספרי 'הגל השמן'", זיוה שמיר ואבידב ליפסקר (עורכים), ארצות הציב: מחקרים על נוף ואדם בספרות העברית מוגשים לצבי לוז, ירושלים: כרמל, 2022, עמ' 329–378.

שונות לפני קום המדינה; נגה, נגנית הנבל מניצבת של א"ב יהושע, באה ארצה מהולנד לפרק זמן קצוב וממתינה להכרעתה של אימה בדבר מגורים בדיר מוגן, בשעה שבעלה לשעבר מבקש לברר עימה את פשר החמצה של זוגיותם; מְסַפְרו של השלישי של ישי שריד כותב מן המאסר את תולדות מלכות ישראל השלישית וממתין להוצאתו להורג; גיבורת גדר חיה של דורית רביניאן שוהה בניו יורק בביקור ארוך אך קצוב בזמן, ופרשיית האהבים שלה עם צעיר פלסטיני גדושה בהיזכריות, בשיתוף חוויות ילדות והתבגרות בשני צידי הארץ ובהתלבטות מתמשכת בדבר אפשרות הצלחתה של הזוגיות ביניהם; בטוס אחד נכנס לבר של דוד גרוסמן שב הסטנד-אפיסט דובלה ג'י אל החוויה המכוננת של נעוריו בעוד הקהל ממתין לשמוע את סוף סיפורו ואת "גזר הדין" של חייו; ולבסוף, כאב של צרויה שלו נפתח בשובם – לאחר שנים – של כאב פציעת הגיבורה באירוע טרור ושל אהובה האבוד מימי נעוריה, ושני אלו מעוררים בה דחף לשחזור עבר שהסתמן כמבטיח, והכיזב.

רומנים אלה, הטבועים כולם בחותם "קץ ההיסטוריה" שהסתמן בחזון הליברלי-דמוקרטי הכוזב של הסכמי אוסלו, מגלים מעין נוסטלגיה אל מצב הציפייה עצמו, שבא לידי ביטוי בעצם התקווה לעתיד טוב יותר, שאבד זה כבר. בספרה עתיד הנוסטלגיה כותבת סבטלנה בויס על הדומיננטיות של פרצי נוסטלגיה קולקטיביים בזמנים שלאחר מהפכות ושבירים היסטוריים, ומציעה כי מושא הנוסטלגיה אינו המלכות או האימפריה שנפלו, אלא דווקא חלומות העבר שלא הוגשמו, האפשרויות שהוחמצו וחזונות העתיד שהתיישנו ויצאו מכלל שימוש. זוהי "נוסטלגיה ציפיה" ("anticipatory nostalgia") – כזו המעוררת את זכרו של דבר שלא התרחש אף שציפו לו, סיכוי לחיים טובים יותר, שכבר אבד.³⁰

ייאמר מייד: השימוש שלי במונח "נוסטלגיה" מכוון להבנתו לא כהתרפקות סנטימנטלית ולא כניסיון לאידיאליזציה של עבר בעייתי, אלא כמנגנון טמפורלי של רדיפה, של אי-מיקום, הנובע מתחושות חריפות של החמצה ושל אובדן. בויס סוקרת מגוון הנחות שוללניות הרואות בנוסטלגיה כישלון אתי ואסתטי – לא רק התנערות מאשמה ומאחריות היסטורית, אלא גם קיטש המבקש לייפות את תמונת העבר ולהתעלם מכתמיה, מבקיעיה ומפשעיה. אך לדבריה, נוסטלגיה משקפת לא רק עניין בעבר, אלא גם יחס כלפי העתיד, שכן הפנטזיות על העבר, הנקבעות על פי תביעות ההווה, משפיעות באופן ישיר על מציאויות העתיד. המחשבה על העתיד תובעת מאיתנו אחריות לסיפורים הנוסטלגיים שלנו.³¹ במובן זה, השיבה של הספרות הישראלית למצבי הציפייה אינה מבטאת מגמה סנטימנטלית בהכרח, אלא מבט אל עבר הבטחות שהכיזבו, שנכתב בכמיהה לעצם קיומו של חזון לחיים טובים יותר ולעצם האפשרות להמשכיות ולהתקדמות היסטורית. זוהי שיבה אל עבר ש"היה לו עתיד", מתוך מחשבה חֲרֵדָה על העתיד.

30 Boym, הערה 6 לעיל, עמ' 21.

31 שם, עמ' XVI.

בוים מבחינה בין נוסטלגיה "רסטורטיבית", משמרת, לבין נוסטלגיה רפלקסיבית: בראשונה יש ממד של הכחשת האובדן, זוהי נוסטלגיה השרויה באשליה כי אפשר לבנות מחדש את תמונת העבר האבוד ולשחזרה, או אפילו "לפחלץ" אותה; ואילו השנייה מתמקדת בעצם הגעגועים ובכמיהה אל מה שהיה ואבד, ובכך מחזקת את ההכרה בכך שעבר זה אכן אבד למעשה, שאי אפשר לשחזרו ושהוא אינו עשוי להשתלב בשום תמונה תרבותית עכשווית.³² ברומנים שאעסוק בהם להלן הנוסטלגיה למצב הציפייה היא ברובה רפלקסיבית, ומבוטאת בתוך בירור העבר וטווח האפשרויות שהתגלמו בו מתוך הכרה באובדן, הכרה שאינה ממתנת את עצם הכמיהה אל החלום שהיה.

הנוסטלגיה כלפי החזון האבוד שהתגלם באוסלו היא גם נוסטלגיה אל עצם מצבי הציפייה והתקווה שאפיינו את הציונות מאז ומתמיד, ובכך היא משמרת את נאמנותה ומחויבותה של הספרות לתווי היסוד של התרבות הלאומית. עם זאת, נראה כי הקושי להרפות מן העתיד האבוד מותיר על כנם את אותם אופקי דמיון שהתוו את מערכות הציפייה של העבר, ומונע מן הרומנים לדמיין ולהתוות עתידים חדשים ואחרים – אפשריים ובלתי אפשריים.

"ונאילו הכל עוד ינול לתקון": סוס אחד נכנס לַבֵּר

סוס אחד נכנס לַבֵּר מאת דוד גרוסמן הוא רומן "רדוף" מובהק, המשחזר ציפייה פרפורמטיבית בעודו מתאבל על עתיד שאבד. הרומן כולו בנוי כמופע סטנד-אפ המועבר כאירוע חי, בזמן הווה: האומן דובלה ג'י נושא מונולוג על במת המועדון, ובו הוא חוזר אל פרשת נעוריו ואל רגע דרמטי בילדותו: כשהיה במחנה גדנ"ע בבאר אורה, בסמוך לגבולה הדרומי של ישראל, הודיעו לו שעליו להגיע בדחיפות ללוויה בשל מוות במשפחתו. הילד, בן יחיד להוריו ניצולי השואה, אינו יודע מי מהוריו מת וחרד מכדי לשאול. נתח נכבד מהרומן מוקדש לסיפור נסיעתו מן המחנה אל הלוויה, בציטוט הבדיחות שהנהג הצעיר המסיע אותו מרבה לספר לו בניסיון להסיח את דעתו מן האסון, בשעה שהוא עוצמו "עושה את החשבון המסריח שלו"³³ ושוקל בדעתו מותו של מי מהוריו יהיה אסוני יותר בעבורו. כך משחזר האומן לפני הקהל את מצב הציפייה לידיעה בדבר מוות שכבר התרחש. אף שבזמן הפרפורמנס הגיבור יודע את אחרית האירוע הוא אינו חושף מי מהוריו מת, אלא משתף את קהלו במצב האי־ידיעה. הקריאה טעונה אפוא בציפייה לקראת המידע שיגיע, מידע מן העבר שאולי יסביר את המתרחש בהווה, הנחוה ככישלון – כישלון המופע וכישלון חייו של דובלה. אנו שבים אל נקודת זמן בעברה של הדמות, שבה, כביכול, נקבעו גורלות ומסלולים הוצרו. שיבה זו משקפת את הנוסטלגיה כלפי עתיד אפשרי שהוחמק, ואת האופן שבו הוא רודף את ההווה ומעצב את פניו.

32 שם, עמ' 41.

33 דוד גרוסמן, סוס אחד נכנס לַבֵּר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 185.

זהו אפוא פרפורמנס מובהק של הציפייה הרדופה: אנו לכודים בין ה"עדיין לא" של הציפייה שלא מולאה, של האי־ידיעה בדבר זהות ההורה המת, שההמתנה לה מתווה את ההווה של הפרפורמנס, לבין ה"כבר לא" של המוות הטראומטי שאירע בעבר, אך מופיע כאן כעמיד. קוראי הרומן ומספר הרומן אבישי – שופט מחוזי בדימוס שהכיר את הסטנד־אפיסט בילדותו, שהיה נוכח באירוע הטראומטי אך לא ראה את דובלה מאז, ושדובלה הזמינו לצפות במופע – ואיתם גם שאר הצופים באולם, נכפים כולם לעמדה של ציפייה למידע קריטי בעת שהם עדים למסעו המר והנוסטלגי של האומן אל עתיד עברו שלו־עצמו. זוהי עמדה הגדושה ברגעים של תקווה שסוכלה, של החייאת רגע מבטיח וקורץ מן העבר הנחשף ככוזב או מכזיב. במהלך המופע נזכר אבישי ברגע משותף מילדותם הרחוקה:

ופתאום על הבמה מולי החיוך שלו מִפְעַם, שובה־לב ונלהב, ואפשר קצת לנשום, וכאילו מתפוגגת מעט המועקה שמלווה את ההופעה מתחילתה, ואני מתפתה ומחייך אליו, וזה רגע טוב, רגע פרטי של שנינו, ואני נזכר איך הוא היה מדלג סביבי בצהלות וצועק וצוחק, כאילו האוויר־עצמו מדגדג אותו, ובעיניו עכשיו אותו האור, משפך קטן של אור מוטטה אלי, מאמין בי, וכאילו הכל עוד יכול לְתַקֵּן, אפילו לנו, לי ולו. וגם הפעם נמחה החיוך בכת־אחת, כאילו משך האיש את חיוכו בחטף מתחת לרגלינו, והפעם, נדמה לי, יותר מכל מתחת לרגלי, ושוב חולפת בי תחושה של אחיזת־עיניים עמוקה, אפלה, כזו שמתרחשת במקום שהמלים לא מגיעות אליו.³⁴

סוס אחד נכנס לְבָר מסרטט את דיוקנם של אדם ושל חברה הנרדפים בידי עבר שלא הושלם, עבר של תקווה כוזבת וציפייה שסוכלה כאילו באחת. באופן דומה מוצג במופע גם הסכסוך עם הפלסטיניים כ"משחק סכום אפס", שבו הדיכוי חסר המעצורים – המהנה אפילו – של הנכבשים עשוי להתהפך באחת בידי פִּיית ההיסטוריה. כיוון שגלגולי הזמן עשויים להשיב רוחות רפאים ולאפשר להן לנקום, ה"פתרון" הקומי־סאטירי למהפכי הכוח האפשריים הוא סיכול מנגנוני החיזוי, התכנון והציפייה והתבוססות בהוויה נטולת עתיד:

כי מסתבר [...] שהפִּיה הטובה היא בעצם די קְרִיזְיוֹנֵרִית, ככה זה פִּיות, ואחר־כך הכל יתהפך, ככה היא אוהבת את זה, ואז זה אנחנו – סוֹפְרִיזו! – שנשיר ליד המחסומים שלהם את בילאדי בילאדי [...]. ולמה לחשוב על זה בכלל? יש המון זמן עד שזה יקרה, ויואב צודק מאה אחוז, בלי פוליטיקה! ממילא רק בזמן של הילדים שלנו זה יקרה, בעיה שלהם, מי אמר להם להישאר כאן ולאכול את מה שאנחנו חירפנו? אז למה להתעצבן על זה מעכשיו ולריב ולהתווכח ומלחמת אחים, ולמה לחשוב על זה ולמה לחשוב בכלל, כפיים ללא לחשוב!³⁵

34 שם, עמ' 46–47.

35 שם, עמ' 59. ההדגשות במקור.

כותרת הרומן, "סוס אחד נכנס לבר", היא שורת פתיחה המוליכה מספר רב של בדיחות ומניעה המשכים אפשריים רבים. בכך היא פועלת כמבע פרפורמטיבי, "פעולת דיבור" של ציפייה.³⁶ סיפורו של דובלה נקטע שוב ושוב לשם סיפור בדיחות, שהן חובו של האומן לקהלו. זוהי שכבה נוספת של ציפייה ברומן, המתווספת לעצם הציפייה למידע הקריטי בדבר זהות ההורה המת, שכן בדיחה היא ז'אנר הבנוי על ציפייה: המבנה השגור ביותר של בדיחה מבוסס על ציפייה לדבר אחד אשר מסוכלת באמירתו של דבר אחר, בלתי צפוי. הצחוק הוא למעשה תוצר של הכזבת הציפייה, של אכזבה. קאנט מגדיר את הצחוק כתגובה רגשית הנוצרת בשל ציפייה מתוחה שהומרה בפתאומיות לכדי מאומה.³⁷ מבנה זה, של ציפייה שסוכלה ושל הבטחה שהופרה, משמש את גרוסמן כמנגנון המפתח של הרומן. מעניין אפוא שדווקא הופעתה של הכותרת כשורת פתיחה של בדיחה המסופרת במופע אינה זוכה להמשך.³⁸ סיפור הבדיחה נקטע לטובת רצף אסוציאטיבי והיא נותרת ללא פאנץ' – הציפייה שהיא יוצרת אינה מסוכלת ואינה מתפרקת דרך הצחוק, אלא נותרת תלויה מנגד ונזנחת. הפיכתה של בדיחה לא גמורה זו לכותרת הספר מסמנת את הציפייה הבלתי פתורה, חסרת המענה, בנושא העמוק של היצירה.

בסוס אחד נכנס לבר מגולמת הציפייה המסוכלת לא רק בעצם השימוש במנגנון הבדיחה ובסטנדרט אפ כז'אנר של שבירת ציפיות, אלא גם, באופן הופכי, באכזבתו הגוברת של קהלו מן המופע. זהו קהל שהתאסף בציפייה לשכחה העצמית נטולת המחשבה שמציע הבידור ("כפיים ללא לחשוב"), אך מוצא עצמו בערב של חשבון נפש וחשבון חיים, ורבים בקהל חשים מרומים ונוטשים את המופע ("מישהו מנסה לעכב את הזוג, מפציר בהם להישאר. קאָלס, זורק הגבר, כמה אפשר? הבנאדם בא לבלות, סוף־שבוע, בא לנקות ראש, מקבל תשעה באב").³⁹ דמותו של דובלה ג'י מגלמת התנגדות לא רק למהלכו ולהגיונו התקין של מופע סטנדרט אפ (להצחיק ולא להבכיא), אלא גם למהלכו התקין והקווי של הזמן. כפי שמתגלה במופע, בילדותו נהג דובלה ללכת הפוך, על הידיים: בכך הוא מציע שינוי של כיוון ההסתכלות, ומתבונן בדברים "מלמטה". מי שרוצה לראותו צריך לפתל את גופו ולסובב את ראשו כלפי מטה, כלומר להתבונן בדברים לא בהיפוך מבטו לאחור, מן ההווה אל העבר כדי להבין "מה היה", אלא מן העבר אל ההווה, באופן המשחזר וממחזי מחדש את מצב הציפייה.

כך ממקם גרוסמן את הגיבור, את המספר, את קהל הצופים ואותנו הקוראים בעמדה הטרגית הפרדוקסלית של מי שכביכול בוחרים מי משני ההורים ימות – האם החלשה

36 בספרו איך עושים דברים עם מילים מבחין ג'ון אוסטין בין מבעים לשוניים תיאוריים לבין מבעים לשוניים ביצועיים, שהם אמירות פרפורמטיביות, המתפקדות כפעולות וכמעשים של ממש: עצם האמירה הוא כבר פעולה. בשונה מבע תיאורי, אין דרך לקבוע אם מבע פרפורמטיבי הוא אמת או שקר, אלא רק אם הוא מבצע פעולה או לא. וראו, ג'ון ל' אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, 2006.

37 ובתרגומם של הוגו ברגמן ורוטנשטרייך: "הצחוק הוא הפעלה, הנוצרת מתוך גלגול פתאומי של ציפייה מתוחה באָפּס". עמנואל קאנט, ביקורת כוח השיפוט, מגרמנית: שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטנשטרייך, ירושלים: מוסד ביאליק, 1961, חלק ראשון, חטיבה 54, עמ' 147.

38 גרוסמן, הערה 33 לעיל, עמ' 142.

39 שם, עמ' 131.

וחסרת האונים או האב העצבני והסגור, המעורר אף הוא חמלה בדרכו. זוהי עמדה המכוננת אשמה בלתי אפשרית ונטולת מוצא, הקשורה בחזקה לסינדרום האשמה של ניצול השואה. למעשה, זהו מעין היפוך של מצב הבחירה הפרדוקסלית המתואר ברומן כגון בחירתה של סופי ובסיפורי שואה אחרים, שבהם הורים כביכול "בחרו" מי מילדיהם יחיה או יומת. כזכור, גם אשה בורחת מבשורה, הרומן של גרוסמן שקדם לסוס אחד נכנס לְבָר, הציב את האם אורה בעמדה דומה של בחירה דמיונית – לקבל את הבשורה או לא לקבלה – לנוכח חוסר השליטה שלה במציאות. הפרדוקס של בחירה אומניפוטנטית במצב עקרוני של חוסר אונים ואי שליטה במציאות, יש בו כדי לרכך את תוויו הנצלניים והפוגעניים של אומן הסטנד-אפ: על אף גסות רוחו, ביקורתו הנוקבת, שיפוטו העצמי המחמיר ואירוני הכאתו את עצמו על הבמה (ליטרליזציה של מושג ההלקאה העצמית), הוא מצטייר כאדם חף שפנימיותו טובה ויפה. אף שהוא מגנה את עצמו כשטוף טינופת, מוכה אשמה על "החשבון המסריח" שעשה בדרכו אל הלוויה, הוא נתפס כיתום פגיע ותמים הראוי לאהבה שמעולם לא זכה בה: קורבן. אף שהוא מציג את עצמו כתוקפן הוא ראוי לסליחה, כיוון שבו פגעו קשה יותר, וכיוון שהוא נושא עימו מטען כבד של אשמה בלתי אפשרית.

ההעמדה הפרפורמטיבית של סיפור מסע החניכה של דובלה הילד אל עבר יתמותו ממחיזה, באמצעות תנאיו של מועדון הסטנד-אפ, את המשולש המורכב מקבוצה מתעללת, מקורבן המשמש כשעיר לעזאזל ומעדים, הצופים מן הצד ללא התערבות. משולש מעין זה כבר היה גלום בסיטואציה הטראומטית של הילד, ובאופן שבו מצא בבידור מפלט-מה מן ההתעללות. זימונו של עד מן העבר – אבישי המספר, שבינתיים נעשה לשופט בדימוס – לאייש עמדה של שיפוט ביחס לדובלה הופכת את זירת המופע לזירת בית משפט, שגם הקוראים משתתפים בה. אך בניגוד ל"גזר הדין" מסיפורו הידוע של קפקא, שהטקסט של גרוסמן מרפרר אליו בגלוי, המשפט הנערך במועדון הסטנד-אפ מוביל לזיכוי. מאחר שדמותו של דובלה ג'י אינה מוצגת כמקרה סינגולרי, אלא כסובייקט לאומי-אלגורי (בן לשורדי שואה המציג את עצמו באופן סאטירי כ"פעולת תגמול", כיוון שנהרה בזמן מבצע סיני), מהדהדת הציפייה מצב קיומי רחב החורג מן הטרגדיה האישית של הדמות. באמצעות דמותו של דובלה מופיעה החברה הישראלית ככורעת תחת משא של אשמה בלתי הוגנת על אירוני המתקפה שלה-עצמה. זוהי, כאמור, אשמה פרדוקסלית, שאין בה אחריות. גם בחירתו של גרוסמן "להרוג" את האם, מי שהייתה קורבן שואה חסרת אונים (הרומן רומז בחזקה לכך ששלחה יד בנפשה), ולא את האב, שאומנם איבד את כל משפחתו בשואה, אך ניצל משום שבא לארץ מייד לפניו, כחלוץ (כלומר, פרדיגמת הציפייה הציונית היא שהצילה אותו), משקפת את הנוסטלגיה של גרוסמן כלפי עמדת הקורבן של הנפש הישראלית, זו הקורבנות המספקת צידוק ומזכה מפשעים.

במאמר העוסק בפרקטיקות של צדק משפטי המחלחות אל שדה הספרות בעידן שלאחר אוסלו טוענים רננה קידר ורון דודאי כי ארגונים בחברה האזרחית והספרות הישראלית בזמן הזה מבקשים להציב חלופה למוסדות השלטוניים שאינם מקדמים פתרון, ולהניע מהלך של התמודדות עם עוולות העבר:

בנסיבות המקומיות נוצר מצב פרדוקסלי שבו דווקא משום שהמשא ומתן לשלום שוב אינו אפשרות מיידית, נפתח מרחב ביקורתי לעיסוק בשאלות של אחריות היסטורית לעולות. [...] עצם פעולת הדמיון, אשר מבקשת לאמיתו של דבר "להטרים" את פעולת מוסדות השלטון, היא כלי פוליטי אופוזיציוני.⁴⁰

קידר ודודאי מבחינים בין "אוסלו" ל"פוסט-אוסלו" כשתי תקופות ספרותיות שונות: הראשונה מאופיינת בהכרה בעוול שנעשה לפלסטינים, המלווה בחפותם האישית של הדמויות הישראליות ברומן ומאפשרת להסיט את חקירת העבר אל המישור החברתי-לאומי. בתקופה השנייה, לעומת זאת, ניכרת פנייה מביקורת של מנגנוני ההכחשה הקולקטיביים אל בחינה ביקורתית של אשמה אישית ומתאפיינת בניסיון לעשיית צדק ולתיקון עוולות הסכסוך, באמצעות דמיון הליכים משפטיים בטקסט הספרותי. אף שקידר ודודאי מזהים כי מרביתן של יצירות "פוסט-אוסלו" חותרות לזיכוי הדמויות שעוללו, הם טוענים כי משפטים מדומיינים הנערכים ביצירות משל גרוסמן, עוז, קניוק ואחרים פותחים פתחים לחשיבה ביקורתית על התפיסה האתנית הפוליטית השלטת.⁴¹ אני סבורה כי באקלים הפוליטי הנוכחי יש ערך רב לעצם הניסיון לערער את תמונת העולם הקודרת העולה מן הנרטיב השלטוני ולהציג אתיקה ביקורתית, ובהתאם להבחנתם של קידר ודודאי, אני מזהה כי גם בששת הרומנים שאני דנה בהם חוזרת הנטייה ליצור "מעמדים משפטיים" מסוגים שונים, שכן כל אחד מגיבוריהם נושא באשמה כלשהי שהוא מבקש לברר ולהתנקות ממנה. אך להבדיל מגישתם של קידר ודודאי, נראה לי כי עצם הדמיון של המעמד המשפטי הוא פתח לא רק לבחינה פוליטית ביקורתית, אלא גם למסע נוסטלגי אל העתיד שהסתמן באותה ציפייה גדושת תקווה, שהפכה כבר לנחלת העבר. באותה נוסטלגיה אל מצב הציפייה טמונה גם הטענה לחפזות: המנגנון הטמפורלי הסבוך, ולעיתים אף פרדוקסלי, שמעמידים הרומנים לוכד את גיבוריהם הרדופים בין ה"עדיין לא" לבין ה"מאוחר מדי", ובכך מאפשר להם להיות בעמדה נטולת השפעה כלפי "העתיד העָבְרִי" שהם עוסקים בו, לנטרל את שאלת האחריות ולזכותם מאשמה.

"הסדר חלוקה מקומט, אכזר מְשֻׁנים": גדר חיה

בספרה של דורית רביניאן מרבית עלילת הרומן ממוקמת בניו יורק של שנת 2002 – כלומר, זמן קצר לאחר נפילת מגדלי התאומים ובעיצומה של "אינתיפאדת אל-אקצה", בשיאו של חוסר ודאות פוליטית ובימים שבהם המשבר בתהליך השלום נמצא בעיצומו. רביניאן מתבוננת אפוא ברגע של שבר, ודווקא בתוכו ומתוכו נרקם סיפור אהבים סוחף

40 רננה קידר ורון דודאי, "משפט מדומיין: חברה אזרחית, ספרות וצדק מעברי ביקורתי בישראל", תיאוריה וביקורת 50 (חורף 2018), עמ' 371, 376.

41 שם, 383.

42 דורית רביניאן, גדר חיה, תל אביב: עם עובד, 2014, עמ' 193.

בין ישראלית לפלסטיני. ליאת וחילמי נפגשים במהלך שהות זמנית של כל אחד מהם בניו יורק, והעיר הקוסמופוליטית משחררת אותם לנהל רומן מתוך הריחוק היחסי שהיא מזמנת מן התביעות המשפחתיות, השבטיות והלאומיות, המגנות קשרים מסוג זה. אך ככל שהרומן מתפתח פולשות התביעות הללו אל תוך מערכת היחסים ומרחיקות בין האוהבים, והקשר הרומנטי אינו צולח לבסוף.⁴³ גם הגעגועים לארץ, לחוויות החושיות בנוף, באדמה ובחוף הים, המלכדות את האוהבים הרחוקים מכור מחצבתם, מנצחים לבסוף את הברית ביניהם, ומעידים על האי־הדדיות שבקשר, ועל ההייררכייה הברורה בין אזרחית ריבונית, החופשית לנוע בארצה ולממש את בעלותה על הנוף, לבין מי שמורחק מנוף זה, העתיד גם להביא לכילונו. חילמי הוא בבירור הצד החלש בזיווג – הוא צעיר מליאת, אינו יודע לאחוז בנשק (ואילו היא שירתה בצבא), אינו יודע לנהוג ואינו יודע לשחות.⁴⁴ לא־ידיעת השחייה שלו סיבה פוליטית: מצב הכיבוש הרחיק אותו בעקביות שיטתית מפיתוח מיומנות זו. בסוף עלילת הרומן חילמי טובע כשוהה בלתי חוקי בחוף בלתי מוסדר על שפת ימה של יפו, בדיוק במקום שאליו פיתתה אותו ליאת ללכת בשיחותיהם החוזרות על הים.⁴⁵

פרשיית האהבים עם חילמי מספקת לליאת היוודעות לנקודת התצפית של "הצד השני" – הן באופן תודעתי והן באופן פיזי. באמצעות סרטונים ביתיים הנשלחים אל חילמי מרמאללה זוכה ליאת "לראות את ישראל כפי שהיא נראית בעיני הנץ הצרות של אויביה. את הבית שלי, כמו מבעד לכוונות טילים, מכני שיגור של תותחים, דרך עדשות ומשקפות טלסקופיות".⁴⁶ כך מתחוויר גם ההבדל המכריע בין תפישותיהם השונות באשר לאפשרות פתרון הסכסוך: מחד גיסא גישתה של ליאת, שהתבטאה בחזון אוסלו: "שתי מדינות לשני עמים", ומאידך גיסא רעיון "המדינה הדו־לאומית" שבו מחזיק חילמי:

הוא עם ההזיות הדו־לאומיות העיוורות שלו, אוטם את האוזניים ודופק כמו ילד את הראש בקיר – הכול או כלום. ואני שוב עם אותה נוסחת פשרה ותיקה וחיזור, מדוקלמת לעיפה, של שתי מדינות. הוא עם החולמנות הג'ון־לְנוֹנית התובענית הזאת שלו, יפת הנפש כאילו, האידיאלית, עדיין מייחל בעיניים בורקות, בתנועות ידיים רחבות, לפיוס בין העמים. ואני מתעקשת שוב, רוקעת ברגליים, מנופפת מולו בהיגיון המעשי הזה, הצנוע, מתחננת בשמו של אותו הסדר חלוקה מקומט, אפור משנים, קטנוני. איך שנאתי את נאיביות הסיקסטיז שלו, הפרחונית, העל־לאומית, את הביטחון שלו שכל

43 בדצמבר 2015 פסל משרד החינוך את הכללת ספרה של רביניאן בתוכנית הלימודים בספרות, בנימוק שהוא עשוי לעודד התבוללות, אף שעלילתו מסכלת למעשה את הצלחתה של הזוגיות בין ליאת וחילמי, ומכירה בכך ששני העמים רחוקים מפיס.

44 רביניאן, הערה 42 לעיל, עמ' 34, 258.

45 בעבודת הדוקטורט שלו מפרש תומר גרדי את ספרה של רביניאן כעלילת רצח: ליאת מביאה למותו של חילמי במטרה לפתור את הקונפליקט הסבוך הכרוך באהבה למי שנתפס כאויב. תומר גרדי, "גלובליזציה וספרות עולם עברית בת זמננו", מחקר לשם מילוי חלקי של הדרישות לקבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2021.

46 רביניאן, הערה 42 לעיל, עמ' 191–192.

ערכי ההומניזם מונחים בכיסו. הוא היה המואר, מתקן העולם, בעל חזון אחרית הימים – ולעומתו נשארתי אני עם הכובע טמבל הפטריוטי הזה, הלא סקסי, ציונית בורגנית שמרנית. הוא האוניברסליסט, רודף השלום שמתנער מהגדרות ארכאיות של דת ומדינה, מהבלים כמו דגלי לאום והמנונים, ואילו אני, איך שנאתי להידחק לתפקיד הזה, הייתי גברת פרגמטיסטית מפוכחת שמתעסקת בהסדרי שלום פרקליטיים, בזוטות כמו גבולות מדיניים וריבונות.⁴⁷

מילותיה של ליאת מסגירות כי בעיניה, בעוד חילמי הוזה עתיד אוטופי נאיבי, "חזון אחרית הימים", חזונה־שלה, אף שהיא טוענת לגישה פרגמטית, כבר התיישן; למעשה היא מודעת לכך שהוא שייך לעבר. החיוויים המקושרים בחילמי מתייחסים לעתיד: "מיחל", "מתקן עולם", "בעל חזון"; ואלו המקושרים בליאת מיוחסים לעבר: "נוסחת פשרה ותיקה", "הסדר חלוקה מקומט, אפור מְשָׁנִים", "נשארתי אני עם הכובע טמבל". לכאורה, שניהם נושאים את מבטם קדימה בתקווה לפתרון הסכסוך, אך למעשה הם עומדים בצומת טמפורלי, שבו כל אחד מן האוהבים פונה לכיוון אחר, וליאת נאחזת בפתרון לעתיד שזמנו כבר עבר.

באופן בלתי נמנע, המשבר הרומנטי בין השניים מתגלע על בסיס השבר הפוליטי. העלילה מביאה את הזיווג בין השניים אל חוסר מוצא, ששיאו במבוי הסתום המסתמן בוויכוח מלא להט עם ואסים, "צעיר ערבי משכיל" (בלשונו של מאיר אריאל בשירו "שיר כאב"), "הגרסה המתוחכמת האלגנטית של אחיו"⁴⁸ חילמי. ואסים טוען כי פתרון שתי המדינות אינו אפשרי, וחוזה כי הילודה הפלסטינית עתידה להכריע את הכף מול הרוב היהודי, ולהוביל למדינה דו־לאומית. הוא מאשים את הציבור הישראלי – ובכללו ליאת – בהיעדר ראייה נכוחה של פני העתיד: "אתם כל כך מתאמצים לדחוק את העבר הפלסטיני אל מחוץ לתודעה שלכם, שאתם כבר לא רואים קדימה, מתכחשים למה שצפוי לקרות בעוד שלושים, ארבעים שנה בסך הכול."⁴⁹ אף שתמונת העתיד שהוא מציע, "ריבונות דמוקרטית משותפת"⁵⁰, כרוכה לשיטתו באמצעים בלתי אלימים, ליאת מגיבה לדבריו באופן קשה וקורבני, וטוענת לאופיו החרדתי והטראומטי של עם ישראל, הרדוף בידי רוחות עברו האסוני. מנקודת מבטה, ללא חלוקה טריטוריאלית שתפריד בין העמים יפתר הקונפליקט באלימות בלבד. רעיון המדינה הדו־לאומית (ובמשתמע, אהבה דו־לאומית) מחדד אפוא את מצב "משחק סכום אפס" המאפיין את הסכסוך: "משחק" שבו כל צד חייב להגביר את כוחו ואת עוצמתו, שאם לא כן ייתפס בחולשתו ויוכחד. בפרקו האחרון של הרומן הוגה ליאת בכך שלא נותר לה ולחילמי שום תצלום משותף מאהבתם. כשהתכוונו להצטלם ביוםם האחרון יחד בניו יורק התברר כי שכחו להטעין את סוללת המצלמה, כלומר לצפות את העתיד הקרוב, להתכונן אליו מראש ולהכין את

47 שם, עמ' 193.

48 שם, עמ' 197.

49 שם, עמ' 202–203.

50 שם, עמ' 204.

האמצעים הדרושים להוצאת תוכניתם אל הפועל. "נשארה רק תמונת הרפאים שלא צולמה אז, באור הזהוב הכתמתם בווינגטון סקוור, התמונה שלא נראתה אלא בעיני רוחנו, רגע לפני שעמדנו ללכת".⁵¹ רביניאן מדגישה אפוא את קיומו הרפאי ה"צף", נעדר הממשות הריאלית, של הקשר הזוגי הדו־לאומי. גם השם שהיא מעניקה לאהוב הערבי "חילמי" יכול להיקרא כציווי שהושת על הגיבורה לחלום. בסופו של דבר, השיתוף, האחוה, הטיפול ההדדי של השניים הסועדים זה את זה בשעותיהם הקשות והאהבה ביניהם מוצגים כחלום וכפנטזיה, אך אין זה חלום מעורר ציפייה, בנוסח "אם תרצו אין זו אגדה", אלא חלום שהיקצה ממנו מסמנת את אי אפשרות התממשותו. קיצו של חילמי, הטובע בימה של יפו, הוא קץ החלום, קץ הציפייה.

"הוא היה שייך לזמן אחר":⁵² הבשורה על פי יהודה

הרומן של עמוס עוז, הממוקם בירושלים בסוף שנות החמישים של המאה העשרים, יוצר אנלוגיה בין בגידתו של יהודה איש קריות בישו לבין "בגידתו" של חבר המוסדות הציוניים – דמותו הבדיונית של שאלתיאל אברבנאל – שהתנגד לדרכו של בן־גוריון בהקמת המדינה, והציע פתרון של דו־קיום עם האוכלוסייה הערבית בארץ. באמצעות האנלוגיה בין שתי הפרשיות עוסק עוז בשאלת הבגידה, ומצייר את מי שנחשבים לבוגדים כנאמנים האמיתיים. זהו רומן "רדוף" רוחות מן העבר ההיסטורי והמיתולוגי בעודו הוגה במובלע בעברה הקרוב יותר של מדינת הלאום היהודית, ובעתידה. למעשה, עוז כותב את הרומן גם כמעין כתב הגנה – לא רק על השמאל הישראלי, אלא גם (ובעיקר) על מעורבותו שלר־עצמו בתהליך אוסלו, הנתפסת בקרב חלקים מן הציבור הישראלי כבגידה. באמצעות הרומן רומז עוז לנאמנותם הפטריוטית של סוכני חזון אוסלו, ובהם הוא־עצמו.

במסה מקורית ועתירת המצאה על יצירתו המופתית של אלתרמן שמחת עניים מפרש מרדכי שלו את עקרון הבגידה לא רק כמוטיב יסודי במורשת היהודית (סימן להתרחקות העם מאלוהיו), אלא גם כאופן מסוים של הקרבה ודאגה לכלל. בפרשנותו לשיר "הבוגד" הוא מראה כי ההאשמות החריפות שמטיח "המת החי" בבוגד מתהפכות על אומרן בסוף השיר, ומערערות את עצם החלוקה בין נאמנות לבגידה. שלו כותב:

הבוגד אינו סתם בוגד. במובן מסוים הוא אמנם בוגד, בוגד במורשת, ולא רק מדומה, שהרי כך הוא נקרא, אולם במובנים אחרים הוא מגלם בדרך התשליל את ההיפך הגמור משתיקתו ואפס מעשהו של מי שכביכול אינו בוגד [...]. מיהו אפוא הבוגד? – מי שבגד במורשת אבותיו, אך גילה אומץ לב, יוזמה ותושייה וחירף נפשו למען "האחים", או מי שנשאר נאמן למורשת זו אך גילה אולת יד מוחלטת באפס מעשיו ובקוצר ראותו ועוד

51 שם, עמ' 343.

52 עמוס עוז, הבשורה על־פי יהודה, שירה חדד (עורכת), ירושלים: כתר, 2014, עמ' 131.

הרהיב עוז לייך ולהפחיד את העומדים בשער? [...] דווקא הבוגדים במורשת, או בחלק גדול ממנה – לא "שתקו עד בוש" ולא "כבשו ראשם בבשר הפרורים" – אלא ניסו למצוא פתרון למצוקת אחיהם ואף הקריבו עצמם לצורך זה, בעוד שהנאמנים למורשת – לא בלבד שלא סייעו בידם אלא לא פסקו מלהפריעם ולייראם. במילים אחרות: מכלל לאו אתה שומע הן.⁵³

עוז, המצטט במוטו לספרו משירו של אלתרמן "הבוגד" – ודווקא את השורות שבהן הבוגד מוכה ו"נבגד" ("הנה הבוגד רץ בפאת השדה / לא החי כי המת בו האבן ידה") – מציע הבנה דומה של מושג הבגידה. אני מרשה לעצמי לשער כי עוז הכיר היטב את מאמרו של שלו, והושפע ממנו. במאמר אחר, רחב ומקיף המוקדש לסיפור על אהבה וחושך של עוז, שב שלו אל שמחת עניים של אלתרמן ומציע להבינה כמודל קבוע של תקווה מכזבת: "השלום הוא 'שמחת עניים' של הדור הזה, שעל דלתו היא התדפקה באוסלו, את נפשו היא הפעימה [...] ואת לבבו היא שברה".⁵⁴ שלו קורא במאמר זה את סיפור על אהבה וחושך כרומן הכותב באופן לא מודע את קריסתו של תהליך אוסלו, ואת "בגידתו" של עוז בייעוד המקורי שלו-עצמו כסופר, כשהתפתה לאפשרות להפוך לדמות בעלת השפעה ציבורית ופוליטית, והתערב במהלכים המדיניים של תהליך אוסלו. נראה לי כי במובנים אחדים נוכל לקרוא את הבשורה על פי יהודה כרומן שנכתב במענה לטענות החריונות שהעלה שלו כנגד עוז.

שאלתיאל אברבנאל מסולק מן הוועד הפועל ומהנהלת הסוכנות היהודית משום שביקש להשמיע דעת מיעוט לפני הוועדה המיוחדת של האו"ם ב-1947, ולהציע פתרון של שלום לסכסוך היהודי ערבי, והוא מוקע בשל כך בקהילתו כבוגד. גרשום ואלד מספר: "הם כולם חשבו שדעתו נטרפה עליו. פה ושם גידפו אותו והכפישו, קראו לו בוגד, קראו לו אוהב ערבים, אפילו הפיצו בירושלים שמועה עקשנית שאחד הסבים שלו היה גנן ערבי מבית לחם",⁵⁵ אך דבריו של ואלד מהדהדים בבירור שיח עממי וציבורי שנפוץ בימי תהליך אוסלו כלפי הדמויות המובילות רבין, פרס ואף עוז עצמו. ואילו הסטודנט הצעיר שמואל אש, המתאהב עשר שנים מאוחר יותר בעתליה, בתו המבוגרת של אברבנאל, מהרהר באוזני ואלד באופן אחר על מושג הבגידה, "שבעצם מן הראוי לראות בו דווקא עיטור של כבוד":

53 מרדכי שלו, "מי מפחד מ'שמחת עניים'?" דקל שי שחורי (עורכת), גונבים את הבשורה: מסותיו הספרותיות של מרדכי שלו, אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2018, עמ' 179–180.

54 מרדכי שלו, "הולדת הטרגדיה מתוך רוח המוזיקה: מאוסלו עד ז'נבה דרך 'שמחת עניים' שיר לשלום, ו'סיפור על אהבה וחושך'", דקל שי שחורי (עורכת), גונבים את הבשורה: מסותיו הספרותיות של מרדכי שלו, אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2018, עמ' 334.

55 עוז, הערה 52 לעיל, עמ' 209.

"הנה בצרפת נבחר לא מזמן הנשיא דה גול בקולותיהם של נאמני אלג'יריה הצרפתית ועכשיו מתברר שהוא אכן מתכוון לקלף כמו ידיו את השלטון הצרפתי מאלג'יריה ולהעניק עצמאות שלמה לרוב הערבי. תומכיו הנלהבים מאתמול מכנים אותו עכשיו בוגד ואף מאיימים להתנקש בחייו. ירמיהו הנביא נחשב לבוגד גם בעיני האספסוף הירושלמי וגם בעיני בית המלוכה [...] אברהם לינקולן, משחרר העבדים, נקרא בוגד בפי מתנגדיו. הקצינים הגרמנים שניסו להרוג את היטלר נורו באשמת בגידה. בדברי הימים הופיעו כפעם בפעם אנשים אמיצי לב שהקדימו את זמנם ומפני כן נקראו בוגדים או תימהוניים. הרצל נקרא בוגד רק מפני שהעז לשקול הקמת מדינת יהודים מחוץ לארץ ישראל [...]. אפילו דויד בן גוריון, כשהסכים לפני שתיים-עשרה שנים לחלוקת הארץ לשתי מדינות, יהודית וערבית, רבים כאן קראו לו בוגד [...]. מי שמוכן להשתנות", אמר שמואל, "מי שיש בו העוז להשתנות, תמיד הוא ייחשב בוגד בעיני אלה שאינם מסוגלים לשום שינוי ופוחדים פחד מוות מפני שינוי ואינם מבינים שינוי והם מתעבים כל שינוי. שאלתיאל אברבנאל חלם חלום יפה, ובגלל חלומו היו שקראו לו בוגד".⁵⁶

שמואל מונה שורה של גדולי רוח ואישים בולטים מן ההיסטוריה הקרובה והרחוקה ומן המיתוס, ש"בגידתם" התבררה בדיעבד כתעוזה של מי שהקדימו את זמנם, מי שראו כיצד לשנות את מהלכה של ההיסטוריה כדי להטיב, בין השאר, גם עם מי שעדיין אינם שותפים לראיית תוצאותיו המיטיבות של המהלך. אך הקוראים יכולים בקלות להשלים את הרשימה בדמויות מן העבר הקרוב יותר, הקשורות בחזון אוסלו ובקריסתו – ולא במקרה הדמות המגלמת את חזון השלום ברומן היא דמותו של אברבנאל – אדם שקרס, שהאופציה שהציע, כמוהו בדיוק, נמחקה מטווח האפשרויות הקבילות בתודעת הציבור. גם אין זה מקרי כלל שהסופר שותל את שמו שלו "עוז" בדברי שמואל על האמיצים המעייזים לחלום חלום אחר, ובשל חלומם מתויגים כבוגדים ("מי שיש לו העוז להשתנות"). בסמוי ובמובלע הוא כולל את עצמו בין דמויות החולמים ששאפו לטוב אך הוקעו בשל קוצר הרואי של קהילתם.

ואף ששמואל מונה שורה של דמויות שכאמור, "הקדימו את זמנן", שנבדלו מקהילתן בזכות מבטן מרחיק הראות, כאותו "צופה לבית ישראל" המחזיק בעמדה נבואית מלאת אחריות וחזון, נראה כי הבשורה על פי יהודה נכתב מתוך עמדה הפוכה, מלנכולית: עמדתו של המביט לאחור, של מי שכבר "איחר את זמנו", ולא הקדים אותו. יגאל שוורץ מזהה את הבשורה על-פי יהודה כגרסת כיסוי קומית-מקברית של אלטנוילנד.⁵⁷ במובן זה, האוטופיה הרומניסטית של הרצל, המונעת מן השאיפה למזג בין המקום (ארץ ישראל הממשית) ל"המקום" (ארץ ישראל האידילית), כפי שהראה שוורץ במקום אחר,⁵⁸ וזו הנכתבת כחזון וכחלום, באוריינטציה כלפי העתיד, הופכת בהבשורה על פי יהודה לחלום

56 שם, עמ' 254-255.

57 יגאל שוורץ, "דת, פוליטיקה וארוטיקה: 3 המפתחות של עמוס עוז", הארץ (2014/11/14).

58 שוורץ, הערה 5 לעיל, עמ' 84.

טקסטואלי,⁵⁹ הפוער מחדש את הקרע בין המקום ל"המקום", ונכתב מתוך אוריינטציה כלפי העבר הרחוק, בימים שהיה ספוג עדיין בהתכוונות חזונית אל העתיד. זה המנגנון המקנה לריומן מעין מתיקות נוסטלגית-מלנכולית. והמלנכוליה, כידוע, היא מבנה שבו הזמן חורג ממסלולו התקין ("זָקַע גִּלְגַּל הַזְּמַן").

הספר הבשורה על פי יהודה רדוף בידי הזמן, וכך גם דמויותיו. שמואל אש חולה הקצרת (כלומר, נשימתו אינה מותאמת לקצב זמן סדיר) מתואר בפי מעסיקו ואלד כ"נפש חשופה כמו שעון יד שמישהו הסיר ממנו את מכסה הזגוגית שלו".⁶⁰ ללא זגוגית יכול כל מגע קל לסובב את מחוגי הזמן, להשחיתו ולשבש את סדרו. הזמן נעשה פגיע, חשוף, נטול מסך מגונן ומרחיק שיאפשר להתייחס אליו באופן אובייקטיבי ומדוד. כמוהו גם גרשום ואלד וכלתו עתליה, מעסיקיו, היושבים בבית שכמו קפא אל מחוץ לזמן השעוני. "הוא לא היה שייך לזמנו. אולי איחר. אולי הקדים. הוא היה שייך לזמן אחר",⁶¹ אומרת עתליה אברבנאל על אביה. ההיסוס באשר לשאלת הקדמת הזמן או האיחור אליו בדמותו של אברבנאל מאפשרת לשייך אותו באופן כפול: הן כחלק משורת החוזים האמיצים שהקדימו את זמנם והן כחלק משורת החוזים הכושלים – יוצרי חזון אוסלו, ובהם עוז, שאיחרו את זמנם.

בכל בוקר היה שמואל אֶש מתעורר משנתו בתשע או בעשר, אף על פי שהבטיח לעצמו שוב ושוב להשכים לפני שבע ביום הבא, [...] ומתחיל להתווכח עם עצמו בקול רם, "תקום כבר [...]". והיה מתפשר עם עצמו בכל בוקר במילים: " [...]. הרי אתה בכלל באת הנה כדי להירגע מן המירוץ שבחוץ, לא כדי להיות שוב רדוף".⁶²

ה"רדיפה" – רדיפת העבר שהתאחר ונותר בלתי פתור – אינה מניחה לגיבור ואינה מניחה לסופרו.

"העתיד פה לא בטוח"⁶³: ניצבת

מחשבת הבגידה והקונסטלציה הטמפורלית הסבוכה מופיעות גם בספרו של א"ב יהושע ניצבת, הסובב סביב ההחלטה שהחליטה הגיבורה בעבר שלא להביא ילדים לעולם, ושיבה מאוחרת אל העיסוק בהחלטה גורלית זו בשלב שבו נראה כי ממילא מאוחר מכדי לשנותה. במרכז הרומן דמותה של נוגה, נגנית נבל בתזמורת סימפונית בהולנד הבאה ארצה לביקור בן שלושה חודשים כדי להתגורר בבית ילדותה בירושלים, ו"לשמור על

59 וראו את מילותיו הראשונות של הרומן: "הנה כאן סיפור מימי החורף". עוז, הערה 52 לעיל, עמ' 9.

60 שם, עמ' 103.

61 שם, עמ' 131.

62 שם, עמ' 61.

63 א"ב יהושע, ניצבת, מנחם פרי (עורך), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 193.

הבית" בשעה שאימה מתנסה במגורים בדיר מוגן. בזמן שהותה בישראל היא מעסיקה עצמה בתפקידים של ניצבת בסרטים ובהפקות תיאטרון. השוליות המוצהרת של עמדת ה"ניצבת" – מי שאינה ממלאת תפקיד אקטיבי בהנעת האירועים אלא רק חולפת בהם באופן ארעי ובלתי מחייב – משמשת את יהושע לבחינה ביקורתית של בחירות שנעשו בעבר וממשיכות לעצב, בדרכן, את ההווה.

ביקורה של נוגה מפגיש אותה עם בעלה לשעבר אוריה (שלא במקרה מעניק לו יהושע את שמו של הנבגד המקראי המובהק), שנפרד ממנה עשר שנים קודם לכן משום שסירבה ללדת ילדים ואף הפילה את ילדם המשותף לאחר שהרתה. אף שכבר נשא אישה שנייה ונולדו לו ילדים, אוריה קשור עדיין אל נוגה בעבותות אהבה, עוקב אחריה באובססיביות בניסיון לברר עימה את עברם המשותף ו"מקונן ותובע את הילד שלא נולד לו".⁶⁴ במסווה של מלודרמת משפחה קלילה עוסק יהושע בסוגיות פוליטיות כבדות משקל של היצמדות ונאמנות לבית לעומת התרחקות ותלישות, של דבקות רומנטית באמונה לעומת מעשיות קרת רוח, של הנכונות לשאת תקווה ולאייש עמדה של ציפייה ופוטנציאל עתידי לעומת האפשרות (או האי אפשרות) לשוב אל העבר ולשחזרו. סוגיות אלה מגולמות בעיקר באמצעות בני הזוג לשעבר. לעומת נוגה, המגדירה עצמה כ"אישה סבירה, הגיונית" שאינה שקועה בעבר, שאינה מתיימרת לשער את העתיד ושאינה מתכננת את צעדיה מתוך שיקולים של פחד או תקוות אוטופיות,⁶⁵ אוריה הוא נציגה של מחשבת "זכות השיבה". הוא שומר במשך שנים את המפתח לבית ילדותה של נוגה (המקום שבו מימשו לראשונה את אהבתם), זוכר פרטי-פרטים מעברם המשותף ואף עובד במשרד לאיכות הסביבה כמנהל אגף המִחְזוּר, כלומר הוא מגלם את תשוקת השחזור והמחזור – התשוקה לשוב ולממש עבר שאבד.

סירובה של נוגה להרות וללדת גם הוא סירוב לאייש עמדה של ציפייה, שהרי היריון הוא האמבלמה של מצב הציפייה, ההמתנה והפוטנציאליות, ולידת ילדים היא אמבלמה של אחיזה בעתיד. לעומתה, אוריה מגלם את ההיאחזות במצבי הציפייה והתקווה, אלא שבאופן אירוני תקווה זו מכוונת אל עבר אבוד, שכבר מאוחר מכדי לחדשו. בדומה לאוריה, גם אימה של נוגה מחזיקה בעמדה משמרת: היא מסרבת לבחירה ההגיונית והרציונלית לעזוב את ביתה שבירושלים, וממשיכה לקוות שבתה עוד תלד ילד לאוריה, "וכך גם יישאר בעולם משהו ממשי ממך, לא רק צלילי נגינה שמתפוגגים באוויר", תקווה שנוגה עצמה מגדירה כ"הזיות".⁶⁶

אומנם עזיבתה של נוגה את הארץ מנומקת כבחירה שנעשתה מטעמים מקצועיים גרידא, אך הרומן מהדהד גם נימוקים אחרים, למשל כשנוגה מהרהרת על ישראל כ"מדינה שאינה פוסקת לאיים על עצמה", או כשהיא משתאה משלוותם היחסית של חבריה ההולנדיים: "אין להולנדים האלה דאגות אחרות, שוחקת נוגה בלבה. המלחמות שלהם נגמרו לפני שבעים שנה [...] הטרור החדש לא סופר אותם, האִירוֹ יציב, הכלכלה חזקה

64 שם, עמ' 214.

65 שם, עמ' 193, 195.

66 שם, עמ' 210, 211.

והאבטלה נמוכה⁶⁷ (כאן מהדהד יהושע את תגובתה של שרה לבשורת המלאכים על הולדת בנה בבראשית יח 12 – "וַתִּצְחַק שָׂרָה בְּקִרְבָּהּ לֵאמֹר אַחֲרַי בְּלִתי הִיְתָה לִי עֶדְנָה"). בחירתה של נוגה לחיות את חייה כנגנית זוטרה למדי במדינה זרה, מדינה שאינה תובעת ממנה תחושות שייכות או הזדהות שביכולתן להוליד דאגה לעתיד האישי והלאומי גם יחד, מאפשרת לה להחזיק בעמדה בלתי מעורבת ובלתי מחייבת (כמעין "ניצבת") בחייה בכלל, ולא רק בביקורה בארץ. כמוה גם הבחירה שלא להיות לאם מרמזת במובלע על הימנעות מכוונת מקשר מחייב, קשר האוחז בשותפים לו לשארית חייהם, כקשר אל צאצאים, ועל הימנעות מהותרת חותם וזכר. נוגה עצמה אינה מספקת הסבר מניח את הדעת להחלטתה שלא להביא ילדים לעולם. אוריה הוא המעלה את האפשרות שהנימוק לכך נובע מסיבות פוליטיות דווקא:

– כאיש צעיר, ובתחילת סערת האהבה, יכולתי לפרש את ההיסוס שלך כסוג של מחאה רדיקלית, חולפת, של מתבגרת נגד המדינה או אפילו נגד העולם.

– המדינה?

– במובן הנדוש, שאם ישראל מידרדרת, עדיף שלא יולידו לה ילדים.

– מעולם לא אמרתי כך ולא חשבתי כך. וגם אם הייתי לפעמים קצת רדיקלית לטעמך,

– הרי הייתי יכולה להביא לעולם ילדים רדיקלים שיעזרו לרדיקליות שלי.

– ועדיין. זאת-אומרת, כאילו העתיד פה לא בטוח, מלא סכנות, הוא מתעקש.⁶⁸

על אף הצהרותיה התכופות של נוגה כי מאוחר מכדי להגשים את המשאלה העתיקה לילד מאוריה, שכן כשרה בשעתה "חדל להיות לה אורח כנשים", יהושע בוחר לסיים את הרומן בפתיחה מחודשת של האפשרות הפרדוקסלית לחדש את תקוות העבר האבוד, ובהזרקה אופטימית של אופציית המשכיות והאחיזה בעתיד ("הרי לא ייתכן שהאם שילדה אותי חושבת שאני אבודה"), והוא "משיב" לנוגה במפתיע לא רק את המחזור החודשי, אלא גם תשוקה מהוססת לדעת "שאני יכולה ללדת"⁶⁹ – כלומר, לא בדיוק תשוקה ללדת אלא תשוקה לגלם עדיין תקווה, פוטנציאל ואפשרות לאוריינטציה כלפי העתיד. זאת ועוד: ברומן הבא שכתב יהושע המנהרה⁷⁰ שבה דמותה של נוגה "הופעת אורח", ומתברר כי בסופו של דבר אכן שבה לישראל, בחרה באופציה החד-הורית וילדה ילד בגילה המבוגר. בכך מאותת יהושע – בניגוד, אולי, לעוז, לרביניאן ולגרוסמן – כי ההולדה המכוונת קדימה אל העתיד עדיפה על הפניית המבט לאחור. האחיזה בעתיד אומנם לא תשיב את שכבר אבד, אך היא עשויה להזריק כוחות חדשים בעצם ההבטחה שהייתה גלומה בו.

67 שם, עמ' 226, 234.

68 שם, עמ' 193.

69 שם, עמ' 296.

70 א"ב יהושע, המנהרה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2018.

"הטעות היא בציפיה":⁷¹ כאב

ספרה של צרויה שלֵו נפתח בשיבתו הפתאומית של כאב פיזי עז בגופה של הגיבורה איריס עשר שנים לאחר שנפצעה בפיגוע טרור. אומנם הספר ממעט בהתייחסויות למציאות הפוליטית בישראל, אך הפיגוע, בדרכו, מעיד על כישלון תהליך השלום, וחזרתו מלאת העוצמה של הכאב מסמנת את חוסר היכולת להעלים את הצורך – שטרם הוגשם – בפתרון. ברומן מובהר כי הפציעה בפיגוע אירעה בשל שיבוש בסדר הזמנים השגרתי והתקין של המשפחה: "הם יצאו מהבית באיחור קל, היא הגיעה למקום הלא נכון בזמן הלא נכון ונפצעה קשה".⁷² הפגימה הטמפורלית משבשת גם את מנגנוני ההחלמה, והכאב שב ומפציע. במרפאת הכאב מתברר כי זהו כאב "פוסט-טראומטי", השב לרדוף את הגיבורה אף שאין "שום בעיה ברקמות", ופועל כמעין רוח רפאים: "מערכת העצבים [...] היא כמו גלאי עשן שממשיך לצפצף גם אחרי שהאש כבתה".⁷³

יגאל שוורץ טוען כי שלֵו מהפכת את יחסי החשיבות בין הממד הלאומי לממד הביתי, ומקנה למישור הפוליטי מעמד שולי במכוון. אומנם מסורת הקריאה בסיפורת הישראלית המרכזית מרבה לקרוא את העלילות והגיבורים כאלגוריה לאומית, אך אצל שלֵו –

הבית הלאומי הוא מטפורה בלבד, ולעתים אף מטפורה ריקה, ומטרתה להאיר, באורות בהירים ומתעתעים, את הבית הפרטי [...] אם באמת המישור האישי היה אמור לשרת כאן את המישור הקולקטיבי, הספר היה ודאי נקרא "פיגוע" ולא "כאב".⁷⁴

אך על אף מעמדו השולי במכוון של הממד הפוליטי ביצירתה של שלֵו, אני מציעה כי המנגנון הטמפורלי המוצג בספרה מנכיח את הכמיהה היסודית אל מצב הציפייה האופיינית לרגע המרוכז של 2014–2015.

שובו של הכאב מביא את איריס אל מרפאתו של רופא כאב, שם היא מגלה במפתיע כי הרופא הוא איתן, אהובה הראשון שנטש אותה בנעוריה, מייד לאחר מות אימו ממחלת הסרטן. הופעתו המחודשת של הכאב מעוררת בה דחף עז של שחזור העבר, שהסתמן כמבטיח והכזיב – ואולי אפילו תיקונו. דרך סיפורה של איריס מציעה שלֵו פנטזיה רומנטית מציפה בעוצמתה – את האפשרות הקסומה לנצח את אי־הפיכותו של הזמן,⁷⁵ האפשרות לשוב לאחור ולחיות מחדש אהבת נעורים עזה וטוטאלית כאילו לא חלפו מאז יותר מחצי יובל שנים. השיבה אל הנעורים היא בה־בעת שיבה אל מצב של קסם האפשרות, הפתיחות והפוטנציאל, שיבה אל משאלות העתיד שסיכוייהן להתגשם עודם

71 צרויה שלֵו, כאב, ירושלים: כתר, 2015, עמ' 183.

72 שם, עמ' 148.

73 שם, עמ' 35.

74 יגאל שוורץ, שי צור ונופר רשקס, מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלֵו, באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן־גוריון בנגב וידעיות אחרונות, 2017, עמ' 279.

75 וראו, Boyim, הערה 6 לעיל, עמ' XV.

לפנים. איריס, שבילדותה התייתמה מאביה במלחמת יום הכיפורים, זקוקה לציפייה, ובלעדיה הופכות המשאלות לחששות:

האובדן הנורא ביותר עבורה היה אובדן הציפייה, כי לפתע פתאום לא היה לה למה לחכות. עד אז התנקזו שעות היום אל הציפייה לשובו בערב, אל הפטפוטים שלהם, הישיבה על ברכיו, חבוקה בין זרועותיו, מביטה בעולם במבט מנצח, ואובדן הציפייה היה קשה יותר מאובדן האב, כי אביה ליווה אותה שעתים או שלוש בלבד ואילו הציפייה ליוותה אותה לאורך רוב שעות היום, ובלעדיה הפכה לילדה עמלנית וקודרת, ילדה שעוזרת לאמא לגדל ללא שמחה שני תינוקות מיותרים, וכל משאלותיה על דרך השלילה, שלא יתעוררו בלילה, שלא יהיו חולים, שאמא לא תכעס.⁷⁶

הצורך הדוחק בציפייה מסביר בעקיפין גם את הוויתור על הפנטזיה הרומנטית הטוטאלית לחזור אל העבר ועליו, משום שהקשר המחודש עם איתן ספוג כל העת בערגה למצבים סטטיים של קיפאון וחוסר תנועה, השולפים את הזוג מזרם החיים.⁷⁷ "הזמן קפא פתאום, זה לא דומה לכלום", מכריזה איריס באוזני חברתה, ואילו זו מפצירה בה לנקוט גישה מעשית יותר: "תשכבי אתו כבר ותתפכחי ותמשיכי הלאה. החיים הולכים קדימה, לא אחורה".⁷⁸ אך המבט לאחור מושך את איריס כבכבלי קסם ומפתה אותה להיכנס לבועת אשליה ולהתנתק מבעיות היום-יום שלה, ובייחוד מהמצב המסוכן שנקלעה אליו בתה, שנסחפה אחר מנהיג כת מפוקפק.

פגישתם האחרונה של איריס ואיתן מתרחשת במסעדה כפרית מחוץ לירושלים, שם מארח אותם מוסא, בעל המסעדה הנשוי ליהודייה. בעיניה של איריס הטריטוריה הזאת –

היא ממילא אוטופית כמעט, כפר ערבי יפהפה וידידותי בהרי ירושלים, תחת קורת הגג של זוג מעורב המגשים את הפנטזיה המלהיבה ביותר באזור, של דו-קיום. [...] אם הם מצליחים גם אנחנו נצליח, היא מבטיחה לעצמה, הרי לא קיבלנו הזדמנות שנייה כדי להיכשל שוב.⁷⁹

שוורץ מאבחן היטב את המקום כ"אקס־טריטוריה" פסטורלית, כביכול "המקום הנחמד" האופייני ליצירות לאומיות או קולוניאליסטיות, המקום שבו חיים בשלום, לפחות למראית עין, נציגים משני המינים של שני מחנות יריבים. אך ההרמוניה המרומזת כאן

76 שלו, הערה 71 לעיל, עמ' 125.

77 בעבודת המאסטר שלה קוראת יעל בארי את הרומן כאב דרך הופעותיה והיעדרויותיה של תחושת הכאב, על הציר שבין חיוניות עזה לקיפאון סטטי. וראו, יעל בארי, "ושוב הציף הכל, ושוב הכל הסעיר": אפקט, גוף ונפש ביצירתה של צרויה שלו", עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2022.

78 שלו, הערה 71 לעיל, עמ' 138, 139.

79 שם, עמ' 179.

חסרה תוקף של ממשות ומתקיימת מחוץ למסגרת הקיום.⁸⁰ אולי משום כך המפגש של זוג האוהבים בכפר הפסטורלי אינו עולה יפה. במהלכו מגלה איתן כי במרוצת השנים שחלפו מאז נעוריהם הפכה איריס לצמחונית יחד עם בן זוגה, והוא מתרעם על כך. בעודו לועס בהתרסה את נתחי הבשר איריס מבחינה ב"ענן של דם שרוף עולה משולחנם ומעלה קבס בגרונה".⁸¹ סוגיית הצמחונות הופכת להתנצחות בין השניים, מעין הדגמה של האי אפשרות לחיות עם ההבדל. בעת נשיקה איתן דוחף עיסת בשר לעוטה מפיו אל פיה של איריס ואינו מניח לה לפלוט אותה החוצה, עד שהיא נאלצת לבלוע אותה "בתחושת תבוסה צורבת".⁸² מזועזעת וכועסת היא קמה לשטוף את פיה בסבון ומנסה להיפטר מן הטעם והריח, ללא הצלחה. בסוף אותו הלילה היא מקיאה את הבשר שנכפתה לבלוע,⁸³ אקט לא רצוני המרמז על סופה של מערכת היחסים. פיסת הבשר הלעוס, מעורר הבחילה, היא צידה הבזוי והנתעב של המנחה הרומנטית הקוסמת שמציע איתן לאיריס: לשוב לאחור כדי לחוות וללעוס מחדש עבר גדוש ציפייה שכבר נלעס ונבלע. לחיות את העבר מחדש פירושו גם להפנות עורף לשלל השינויים וההתפתחויות שהתחוללו בשנים שחלפו בכל אחד מהם, ולהתעלם מאתגרי ההווה. הכפייה לבלוע מזון בלתי רצוי מוליכה את איריס לחבור מחדש אל בעיות ההווה. היא מזדהה עם בתה, שהיא-עצמה, כאם מודאגת, אילצה אותה לבלוע מזון נגד רצונה, וחשה בחריפות מחודשת את חובתה כאם הנזעקת להציל את בתה שהסתבכה. אך ככל שמדובר בבעיות ההווה והעתיד, לאיתן, השרוי בעבר, אין מה להציע לאיריס:

לראשונה מאז פגשה אותו שוב היא חשה בחלקיות של קיומו בחייה, לעולם לא יהיה פתרון כולל, מוחלט. זה בסדר, גם אם היית נשאר כאן עוד עשר שעות לא היית יכול להציע מענה למצוקה שמענה אותי עכשיו, אבל גם זה בסדר, כי אינך אמור להציע, הטעות היא בציפייה.⁸⁴

"הטעות היא בציפייה": העלילה הקסומה שבונה שלו, המאפשרת לחיות מחדש ובמלוא העוצמה עבר שחרב, מוליכה אל העדפת ההווה – שגם אם הוא חיזור ונטול הריגוש שבציפייה יש בו יותר ממשות מאשר ברוח הרפאים של חלומות העבר. איריס שבה אל משפחתה ואל עקרונות המציאות, האימהות והנאמנות מתוך הבנה כי אלה מחייבים פשרה, ומתוך הכרה בכך ש"לעולם לא יהיה פתרון כולל, מוחלט", שכן המוחלטות שייכת לתחום הדמיון והפנטזיה, ולא לחיי המעשה. הכרה זו מתאפשרת רק מתוך השלמה עם סיכולה של התקווה לחבר את העבר אל ההווה ולהגשים את הציפייה. הטעם החמצמץ מעט הנותר בתום העלילה קשור בויתור על הטוטאליות הסוחפת של הרומנטיקה,

80 שוורץ, צור ורשקס, הערה 74 לעיל, עמ' 282.

81 שלו, הערה 71 לעיל, עמ' 180.

82 שם, עמ' 181.

83 שם, עמ' 200.

84 שם, עמ' 183.

שהדלת נטרקת עליה משעה שהיא מוגדרת כלא יותר מאשר פנטזיה ספרותית, במילים המסיימות את הרומן כולו: "זה סיפור ישן".⁸⁵

"חזיון התעתועים"⁸⁶: השלישי

ספרו של ישי שריד הוא רומן דיסטופי המציג ישראל עתידית: על חורבות מדינת ישראל שכמעט והושמדה כליל בהפצצה גרעינית כמה מלכות יהודה השלישית, מונרכיה המרוכזת סביב בית המקדש השלישי. עלילת הרומן, המוליכה אל חורבן בית המקדש ואל הרס הממלכה, מסופרת מפי יהונתן, בנו הצעיר והנכה של המלך יהועז והיחיד ששרד מבית המלוכה. יהונתן בן יהועז מעלה את סיפורו על הכתב בזמן מאסרו, בעת שהוא צופה שעתידים להוציא אותו להורג, וממתין לגזר דינו. מצבו מהדהד את מצב הקוראים, שסוף המעשה מוכרז לעיניהם מראש: על פי המתכונת המקובלת בקרב סופרי התחייה, נפתח הרומן בהערה מקדימה מטעם גורם חיצוני, כביכול, המדגישה את מעמדו הטקסטואלי. כאן זוהי "מועצה מדעית" כלשהי, המציינת כי הטקסט הוא תרגום של כתב יד שהיה שמור בארכיון במשך חמישים שנה, שכתב הנסיך יהונתן בן יהועז בעת מאסרו, סמוך לאחר חורבן ממלכת יהודה האחרונה. מלכתחילה יוצר שריד קונסטלציה טמפורלית מורכבת: סיפור עתידי אפוקליפטי המגולל עבר חרב שכבר תם ונשלם. הסוף ידוע מראש, והקוראים נטענים בציפייה לסיפור שיסביר כישלון מן העבר הרחוק של העתיד (הדמיוני). זוהי ציפייה "רדופה", הלכודה בין ה"כבר לא" של החורבן לבין ה"עדיין לא" של החרדה מפני העתיד.

הרומן מספר את העתיד באמצעות שימוש גלוי בחיויים מוכרים מן הפוליטיקה של ההווה והעבר הקרוב (כגון הטענה כי חלקים מהעם טיפחו שנאה עצמית, או גינויה של ממשלה קודמת על שעסקה "בויתורים ובכניעה לאויבינו כדי לפייסם")⁸⁷ ובדגמים מקראיים מוכרים (ברית בין הבתרים, סיפור העקדה, סדרי המשכן, הלכות הקורבן ועוד). העתיד הדיסטופי נבנה על פי תבניות מן ההווה ומן העבר באופן הממלא את הרומן ב"רוחות רפאים" טקסטואליות. בדומה לכך, הממלכה המוצגת ברומן היא חדשה וישנה בעת ובעונה אחת, מעין "אלטנוילנד", ומערבת יחדיו הן קדמה טכנולוגית של סוף המאה העשרים ואחת: מצלמות מעקב, טילים גרעיניים ושלב זיהוי המושתל בגוף היהודים, והן פרקטיקות עתיקות שעברו מן העולם: הקרבת קורבנות, הקמת סנהדרין, שימוש בשעיר לעזאזל ובענישות קדמוניות (כגון סקילה) וכדומה. שריד משיב את היהדות אל עולמה הפולחני, ופרטים רבים שעברו זה כבר סובלימציה וקיבלו מעמד סמלי או

85 שם, עמ' 287.

86 ישי שריד, השלישי, תל אביב: עם עובד, 2015, עמ' 222.

87 שם, עמ' 38.

מופשט – כפי שהתפילה או סדר הפסח ממירים את פולחן הקורבנות⁸⁸ – שבים וזוכים בקיום אונטולוגי ממשי וריאלי בתוך הבדיון. נטישת השדה המטפורי-סובלימטיבי מוצגת כהרסנית, והחלפת הציפייה היהודית הקדומה למשיח בהגשמה ומימוש לכאורה של בואו נעשית למאיץ תהליכים רב-עוצמה: הגאולה היא המחישה את החורבן.

בסצנה מרכזית קרוב לסוף הרומן, זמן קצר לאחר ששמע את נאומו הלוחמני (אך הנואש) של אביו המלך יהועז, המציע לבני עמו מות קדושים במלחמה אבודה, מתעורר המספר בן המלך יהונתן משינה טרופה. רגע לפני נפילתה הסופית של הממלכה נשטפת רחבת בית המקדש בירושלים בחיזיון אורקולי המעלה לפני הקהל את דמותו של יצחק רבין הנואם את נאומו האחרון בעד השלום, רגע לפני הירצחו בתל אביב, עיר שבזמן ההתרחשות הבדוי של הסיפור שוב אינה קיימת, כיוון שנחרבה כליל בהשמדה גרעינית.

באמצע הלילה העיר אותי רעש ההמון, שהתעצם כמו גל שמאיים לשטוף את העיר. לבי האיץ את מהלכו. קמתי על רגלי, חשתי צריבה בעיני, וניגשתי למרפסת. לא הבנתי מה רואות עיני. תמונה כחלחלה מרצדת הופיעה מעל ההר, כעין החשמל, תלויה באוויר: כיכר גדולה בעיר לא מוכרת, מלאה ברבבות אנשים גלויי ראש, שטופה באור זרקורים. על דוכן הנואמים הופיע איש מבוגר מרכיב משקפיים, פניו עדינים, שערו לבן ודליל, לבוש בחליפה, ופנה אל הקהל. ראיתי את אנשי משמר האמונה רצים לעבר התמונה, עומדים תחתיה, מנסים לטפס אליה, מטכסים עצה כיצד לכבות אותה.

“תרשו לי לומר לכם, שאני גם מתרגש”, אמר הנואם. “אני רוצה להודות לכל אחת ואחד מכם שהתייצב כאן נגד האלימות ובעד השלום. הממשלה הזו, שיש לי זכות לעמוד בראשה, החליטה לתת הזדמנות לשלום, לשלום שיפתור את מרבית בעיותיה של מדינת ישראל. עשרים ושבע שנים הייתי איש צבא. נלחמתי כל עוד לא היה סיכוי לשלום. אני מאמין שיש סיכוי לשלום, סיכוי גדול, וחייבים לנצל אותו למען אלה שעומדים פה, למען אלה שאינם עומדים פה, והם רבים בעם.”⁸⁹

האנשים שברחבת ההר שפשפו עיניים ורחש של תימהון גדול עלה מקרבם. אולי הקשישים שבהם ידעו מיהו הדובר. הוא המשיך לנאום בנימה נרגשת, כל מילה אני זוכר: “תמיד האמנתי שרוב העם רוצה בשלום, מוכן ליטול סיכון כדי לכוון שלום. ואתם כאן, בהתייצבותכם בעצרת הזו, מוכיחים עם רבים אחרים שלא הגיעו לכאן, שהעם באמת רוצה בשלום ומתנגד לאלימות. האלימות היא כרסום יסוד הדמוקרטיה הישראלית. יש לגנות אותה, להוקיע אותה, לבודד אותה. זו לא דרכה של מדינת ישראל. יש דמוקרטיה, יכולות להיות מחלוקות, אך הכרעה תהיה בבחירות דמוקרטיות. זה כרוך בקשיים, גם במכאובים. אין דרך לישראל בלי מכאובים. עדיפה דרך השלום מאשר דרך המלחמה.

88 וראו דיונה של חנה סוקר שווגר בפסוק 'וְנִשְׁלַמָּה פְּרִים שְׁפָתֵינוּ' (הושע י"ג 4): "ביטוי זה משמש את הנביא הושע בתקופה שלאחר חורבן בית שני לתיאור לשון התפילה כנושאת בקרבה את זכר הקרבת הקורבנות שהיו נהוגים בימי בית המקדש, כתחליף וכתשלום עבורם". חנה סוקר-שווגר, מחשבות מיותרות: עודפות בספרות העברית 1907-2017, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2022, עמ' 24.

89 שריד, הערה 86 לעיל, עמ' 220-221.

עצרת זו חייבת לשדר לכל הציבור הישראלי, לציבור היהודי בעולם, לרבים-רבים בעולם הערבי ובעולם החיצוני, שעם ישראל רוצה בשלום, עם ישראל תומך בשלום – ועל כך אני מודה לכם מקרב לבי”.

מחיאות כפיים סוערות נשמעו בקהל שנראה בחזיון התענועים. בקהל שלנו – דממה ותדהמה. התמונה נעלמה. צחוק צרוד ולעגני נשמע בתוך ראשי.⁹⁰

שריד מצטט את הנאום ההיסטורי כמעט מילה-במילה, ומסמן בבירור את נקודת השבר שסיכלה את סיכויי ההגשמה של חזון אוסלו. רוח הרפאים של ליל הרצח שבה לרדוף את ישראל ולבשר את חורבנה שבא עליה משום שזנחה את אופציית השלום. קהל התל אביבים חדורי התקווה מן החיזיון וקהל המאמינים המורעבים והנואשים ברחבת בית המקדש מועמדים כאן זה כנגד זה, כשתי אופציות המבטלות זו את זו, אופציות שהן למעשה שני אירועים “צפים” נטולי קיום ממשי – האחד שייך לעבר והאחד לעתיד. פיצול זה מהדהד את כפל רוחות הרפאים הרודפות את יהונתן – רוח רפאים דתית, רוחו של מלאך אלוהים העוקב אחריו ומציק לו בדבר דרכו של אביו, ורוח רפאים לאומית, המתגלמת בחיזיון התענועים של ראש הממשלה הרצות.

שריד מדגיש את הממד האודיטורי, הנתפס באוזן, של החיזיון: רעש הקהל, הדהוד הנאום, מחיאות הכפיים והצחוק הלעגני בראשו מבליטים את נוכחותו הרפאית של הקול העולה מאוב. חזון אוסלו מופיע כאן כתזכורת טרגית ל”חטא קדמון”, או לכך שבעבר הייתה אפשרות אחרת ושהיא הוחמצה. בתפיסת ה-“hauntology” של דרידה, נרדפות היא עקבה של אבל שנכשל. הסירוב לוותר על רוח הרפאים – או סירובה של רוח הרפאים לוותר עלינו – מבקש שלא להניח לנו להסכין להתמסמות התקווה לאפשרויות חיים אחרות.⁹¹ במובן זה, שיבתו של שריד אל ההחמצה מן העבר אינה מבקשת להשלים את עבודת האבל ולחתום את פרשיית העבר ההיסטורי, אלא להשתמש בה כהתרעה למען העתיד.

מיכל בן-נפתלי כותבת בעקבות דרידה:

[נקיעת הזמן] היא כמו קריאה, צו קריאה, קול הקורא לנו (מנין? מקרבנו? מן החוץ? מן השמים? מבתי הקברות?) להתארגן מחדש, כליל, ביחס לעצמנו, לאחרים, לעולם. קול שאינו נותן מנוח, קול שרודף ומעורר קולות אחרים, רדומים, כבפעולת שרשרת, מחולות שדים המתרגשים בנו ללא הכנה.⁹²

שריד, בדרכו, מבקש לכונן “צו קריאה” שכזה, להנכיח את קולות הרפאים של העבר בעתיד הדמויני, כדי להתרות כי מוטלת עלינו החובה ליצור עתיד אחר. עם זאת, העתיד

90 שם, עמ' 222.

91 Fisher, הערה 27 לעיל, עמ' 28.

92 מיכל בן-נפתלי, “מסה מבארת: היסטוריה של הפרט – על המלט”, דרידה, הערה 14 לעיל, עמ' 160.

שהוא מדמיין גזור כולו מאריגיהם של מלבושי העבר. ספרו, הספוג בחרדה מפני אפשרות השמדתה של ישראל וכיליונו של העם היהודי, מדמיין את עתידה הדיסטופי על פי דגמי אסונותיו הקודמים של העם – חורבן, גלות ושואה. חרדה זו היא צידו האחד של המטבע, שצידו האחר היא הכמיהה הנוסטלגית אל מצב הציפייה, אל התקווה האבודה.

* * *

הרומנים שסקרתי כאן מהדהדים כולם את קולות האוב של תקווה אבודה. אלה הן יצירות המושתתות על קונסטלציה טמפורלית של עבר הנחווה מחדש, בדרכים שונות, כזמן עתיר-ציפייה לעתיד. כעשרים שנה לאחר עידן הציפייה שהתגלמה בחזון אוסלו, עידן התקווה לסיום הסכסוך ולהשכנת שלום של קבע בין העמים, הספרות העברית נרדפת בידי נוכחותו הרפאית של אותו עתיד אבוד, ונתונה לפיכך במנגנון של זמן נקוע, שחרג ממסלולו ונותר בין ה"עדיין לא", הציפייה שטרם מומשה, לבין ה"מאוחר מדי", התקווה שסוכלה. במחשבה הציונית, מצב הציפייה הוא פיגורה יסודית שבה המודעות לעבר והקשר האמיץ עימו הם נקודת הזנקה לדמיונם של מסלולים המוליכים קדימה, אל העתיד. "הצופה לבית ישראל" נתפס כממלא מקומו של הנביא, ומבטו השלוח הרחק אחורה אל העבר והרחק קדימה אל העתיד מקנה לו כוח, ידע ואחריות. על כן הוא גם הדמות המגלמת לעמו את בשורת התקווה. לסופרים של הזמן הזה, כך נראה, "מאוחר מדי" לאייש עמדה מעין זו, אך הם מלאי נוסטלגיה כלפי המצב התשתיתי של העמדה הציונית, המצב שבו "עוד לא אבדה תקוותנו", ושהמבט בו שלוח קדימה בהתכוונות חזונית ומלאת ציפייה, אל עתיד טוב יותר.

"הרגע המרוכז" של 2014–2015 הוא רגע שבו הציפייה ספוגה בתקוות אבודות, שהתכונו על פי דגמים שזמנם עבר, תקוות המותרות את גיבוריהן מנוטרלים מכוחות הפעולה של מי שעשויים לעצב את עתידם במו ידיהם ולדמיין מסלולים אחרים, חדשים ובלתי צפויים. ההילכדות בציפיות העבר מעלה את השאלה כמה מקום, אם בכלל, מותרים סופריה הדומיננטיים של הספרות העברית היום לבלתי ידוע, לסינגולריות הבלתי צפויה של עתידים שטרם התגלו וטרם נחו, אפשריים ובלתי אפשריים. ועם זאת, אפשר שבדרכם, סופרים אלו מבקשים להשמיע את הצורך הדחוף בהולדתן של תקוות חדשות, לקרוא להתעוררות ולהנכיח את רוחות הרפאים של העבר כדי להתארגן מחדש אל עתיד אחר מן הצפוי לנו.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ספרים נסביבה ספרותית מדומיינת: היסטוריה

וניבליוסופיה בקורות בתינו לש"י עגנון*

אבידב ליפסקר

בדברים המובאים כאן אני מציע הרחבה של המונח "סביבה ספרותית" על יסוד מה שהצגתי בשני ספריי, אקולוגיה של ספרות ואקולוגיה של סביבות ספרותיות.¹ בחיבורים אלה ביקשתי להציב תיץ בין היסטוריוגרפיה של החיים הספרותיים ב"רפובליקה הספרותית" והתאזרחות של הסופר בתוכה, לבין היקום הספרותי הפנימי שהוא מכונן, באמצעות הזיקות שלו – הממשיות והמדומיינות – לסביבה המנטלית שהוא מצטלב בה או מדמיון, ובעיקר באמצעות כינון ספרייתי שהוא מצהיר עליה כסביבת הכתיבה החיצונית והפנימית שלו. המקרה של עגנון בכתיבת קורות בתינו הוא בוחן מובהק לסוגיה הזו, שכן הכותב פרס את תהליכי האריגה הממשית והבדיונית של המצע הספרייתי המנטלי הזה, ועשה אותם לתמה מרכזית בספרו.²

הספר קורות בתינו לש"י עגנון ראה אור בשנת 1979, לאחר מותו, והוא מהדורה מורחבת של מחזור סיפורים שעגנון החל לפרסם בשנות השישים של המאה העשרים, ולאחר מכן כינס בספרו האש והעצים.³ כהבחנה כללית, שאינה ממצה את חד-פעמיותו התמטית והסגנונית של ספר זה, המשבץ מומנטים תרבותיים קמאיים בכרוניקה משפחתית, הצהיר עגנון ב"ראש מילין" בפתח ספרו כי ביקש להעמיד גנאלוגיה של משפחתו על יסוד כתבים שקיבל מדודו. אך גנאלוגיה שבטית זו, של משפחתו מימי

* מחקר זה (572\20) נתמך על ידי "הקרן הלאומית למדע" לשנים תש"פ-תשפ"ד. המחקר בשלמותו עתיד לראות אור כרך שלישי בסדרת ספריי מחשבות על עגנון.

1 על המונחים "סביבה ספרותית", "אקלים ספרותי" ו"גומחה ספרותית" ראו, אבידב ליפסקר, אקולוגיה של ספרות, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2019, עמ' 114-123, ועל ההבחנה בין "השתייכות לסביבה ספרותית מנטלית" לבין "התאזרחות בחיים הספרותיים", אבידב ליפסקר, אקולוגיה של סביבות ספרותיות, ירושלים: כרמל, 2022, עמ' 9-17.

2 דברים אלה מצטלבים עם טענה שהשמיעה רחל אלבק-גדרון בנוגע ליצירתה של רונית מטלון, ובעיקר בנוגע ל"יומן הקריאה" הסמוי שלה. ראו, רחל אלבק-גדרון, "ספרייה מנטלית, טקסטואליות ושיוך קהיליתי של יצירות ספרות בעבודותיה של רונית מטלון", שמאניזם וחקר הספרות, ירושלים: כרמל, 2021, עמ' 93-110. אני טוען כי חלק ניכר מהספרייה המנטלית הוא כשלעצמו מבדה ספרותי, כלומר מעשה פואטי המכוון את הפבולה.

3 שמואל יוסף עגנון, קורות בתינו, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1979 (מהדורה מורחבת בידי אמונה ירון); שמואל יוסף עגנון, האש והעצים, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1962. בהאש והעצים כלל את הפרקים "קורות בתינו" (עמ' כג-לח), "דלתי לאורח אפתח" (עמ' לח-מד), "לעבד נמכר יוסף" (עמ' מד-נא), "ר' משה מבקש" (עמ' נא-עט). מחזור סיפורים זה נדפס בעיתון הארץ (28 בספטמבר 1962).

יסוד קהילות היהודים באשכנז ובגליציה במאה השלוש-עשרה ועד לימיו-שלו, מדומיינת. מעולם לא נמצאו בארכיונו כתבים מעין אלה שעליהם סיפר בפתח ספרו. ההבחנה הסוגתית, הרואה בקורות בתינו סאגה משפחתית, מחמיצה אפוא את ייחודו של סיפור זה, שהוא מעבודותיו המקוריות והמורכבות ביותר של עגנון, שאותה ביקש להשלים בשנות כתיבתו האחרונות.⁴

בעת התקבלות פרסומו הראשון של קורות בתינו במלואו, כחטיבה מובחנת בספר האש והעצים, זיהתה הביקורת תמה מוטיבית חוזרת בספריו, וביקשה לסרטט קו שגור של הבנה רציפה שתוליך אל קורות בתינו מכתביו הקודמים, כמו עד הנה, סיפור פשוט והרומן המאוחר בחנותו של מר לובלין, כיצירה הממשיכה את העיסוק בסוגיות הסובבות את ה"בית" ואת המשפחה בכתביו. התמה הזו הכילה ממוארים שלו מגליציה, מולדתו, שכינס בפרק "באהל ביתי" בספרו אלו ואלו, וכן תיאורים חברתיים של חיי הבורגנות היהודית החדשה של גליציה והארכיטקטורה של נופיה התרבותיים במערבה, כפי שהשתקפו בסיפורי האהבה שלו בספר על כפות המנעול. המגמה ההיסטוריוגרפית הזו התמידה גם בביקורת על כתביו המאוחרים, שני הרומנים עד הנה ובחנותו של מר לובלין, שבהם גולל את תולדות ימי שהותו בגרמניה משנת 1912 ועד 1924, בברלין, בלייפציג ובבאד-הומבורג.

ובאמת, כל אותה הווייה עירונית משפחתית, בתיה ודייריהם, שלהם הקדיש עגנון תיאורים רבים ומפורטים כל כך בכלל עבודותיו, נעדרת לחלוטין מיצירת הזקונים שלו קורות בתינו. תווי הסביבה הממשית של המרחב הקהילתי באשכנז של המאה השנים-עשרה, של ארץ ישראל במאה השש-עשרה ושל גליציה במאה השבע-עשרה נעלמו מדפי ספרו. נראה כי רק כותרתו של הקובץ שימרה מובן ארכיטקטוני זה, והביקורת, מחמת ההרגל, התמידה לייחס לטקסטים של קורות בתינו תכונה של המשכיות לעבודותיו הקודמות, וביקשה למצוא בספר מגילת יוחסין משפחתית שתאשש את סיפורי גליציה. הסבר היסטוריוגרפי זה טשטש את המובן המטפורי הטבוע בכותרת הספר – אותו מובן חומרי ציורי וארכיטקטוני של "קורות הבית", שהצטיירותו כה בולטת בפסוק משיר השירים א' 17: "קְרוֹת בְּתֵינוּ אֲרָזִים רְהִיטְנוּ בְּרוֹתֵינוּ". זהו מובן המתייחס אל שלד

4 על תיוג הספר כ"סאגה משפחתית" ראו, דן לאור, "קורות בתינו לש" עגנון", הספרות ג, 2 (נובמבר 1971), עמ' 312-325. התקבלות הספר קורות בתינו הייתה צוננת ביותר. עם המסתייגים מיצירת הזקונים הזאת של הסופר נמנה הלל ויס, "שמואל יוסף עגנון וכת-דיליה", מעריב (31 באוגוסט 1979), עמ' 37. ויס ראה בו בליל טקסטים, העשוי מסיפורי עם וממחקרים אקדמיים. גם א"ב יהושע ביטא את אכזבתו במאמר שכותרתו: "אנו צמאים לעגנון כבימים ראשונים", הארץ (2 באוגוסט 1968), והביע רתיעה מתוכנו האורתודוקסי של הסיפור. בדבריו ביקש שעגנון ישוב ויהיה מודרניסט, כביצירותיו הידועות. היו גם תגובות מאוחרות, כמו זו של מלכה שקד, חוליות ושלשלת: הרומן העברי על תולדות משפחה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990, שמצאה בספר קְשָל מובנה בפרגמנטריות נטולת לכידות פנימית, והוא נראה בעיניה כניסיון לפאר את עברו הביוגרפי של מחברו, המחמיץ בכך את סיפורה ההיסטורי של משפחת עגנון. לימים הביע עגנון עמדה עקרונית בנוגע לאי-הבנה זו של עבודותיו האחרונות אצל החשובים שבמבקרו, כפי שהעיד בנו חמדת: "קורצווייל מבין רק את הדברים המודרניים שלי. את הדברים הטובים באמת הוא איננו מבין". הובא אצל דן לאור, חיי עגנון: ביוגרפיה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' 613.

הקונסטרוקציה האדריכלית של הבית, אל יסודות התִּמְךָ של המבנה הממשי, שחומריו הנסתרים אינם נראים במתארו החיצוני של הבית.⁵

השלד הארכיטקטוני בקורות בתינו אינו מתגלה כממשות גנאלוגית היסטורית של תולדות בתי המשפחה שהספר מדבר על קורותיה. מהן אפוא הקורות הללו, שהעברית מייחסת להן גם משמעות חומרית של עמודי השלד של מבנה ארכיטקטוני וגם מבנה מוכלל של תולדות היסטוריים – של "קורות משפחה אחת"?⁶ כדי להשיב על שאלה זו יש לטעמי לחזור ולבחון את כוונות העריכה המקורית של עגנון, אלה שהפעיל בימי חייו, שכניס לראשונה את פרקי קורות בתינו בספרו האש והעצים. כוונות עריכה אלו לא התממשו כולן בעריכה המחודשת של הספר, שראה אור תשע שנים לאחר מותו של עגנון בעריכתה של בתו אמונה ירון.

במהדורת ספרו האש והעצים הציב עגנון פתיחה סיפורית המקדימה את ארבעת סיפורי קורות בתינו – מעין שער שדרכו יפסע הקורא לתוך הטקסט המכונס הראשון בספר. המבואה הזאת היא הסיפור "לפי הצער השכר", מעשה בחכם הקדמוני בן המאה העשירית מר ריבי צדקיה, שהיה פייטן מחונן וחיבר פיוט מיסטי מופלא שעניינו עקדת יצחק.⁷ בסיום כתיבת הפיוט חלשה דעתו של צדקיה; הוא סבר כי הפיוט פגום והעלה אותו באש. לימים הבין ששגה, וביקש להשיב לפיוט את חייו הכתובים, ואף שידע אותו על פה לא יכול היה להעלותו על הכתב. הכליָה הזו שבאה על יצירתו של פייטן קדום, שהעלה את כתב הפיוט שלו־עצמו באש – היא התמה שביקש עגנון להציב בראש מחזור הסיפורים קורות בתינו שבספרו האש והעצים, ספר שכתורתו מצביעה אל סיפור העקדה בבראשית כב, שבו ראה עגנון מבוא לקורות בתינו.⁸

מבוא זה הוא אינדקס המצביע, לפני ולאחור, על האופן שבו ביקש עגנון לצייר מחדש את חללי הבתים של שבט־משפחתו, שהם מקומות עקדה של טקסטים שרופים, שהמספר מתרפק על אפשרות שחזרם ושיקומם. שאלת ההגשמה של אפשרות אוטופית

5 כל אותן פרידגמות מבריקות שגסטון בשלר מחלץ מטקסטים ספרותיים לשם הבנת חללים אורבניים בנויים – ממשיים או מדומיינים – מתגלות כ"קבוצות ריקות" בכתיבה של עגנון בקורות בתינו. הקונסטרוקציה של קורות הבית, עם כל חשיבותה בספר, אינה נענית לניסיון לצייר חלל תלת־ממדי שימפה את "הבתים המסופרים" בו. Gaston Bachelard, *The Poetic of Space*, Maria Jolas (trans.), Boston, MA: Beacon Press, 1969, pp. 3-38

6 יש להניח כי בעת כתיבת קורות בתינו כפרקים בודדים כבר ידע עגנון על רבקה אלפר (1902-1958) ועל ספרה קורות משפחה אחת, תל אביב: דבר, תשט"ו. נדמה כי כתיבתו באותה עת נוהלה במידה רבה כתגובת אנטי־ז'אנר לסאגה היישובית על משפחת דנין, שלה הוקדש הרומן של אלפר.

7 שמואל יוסף עגנון, "לפי הצער השכר", האש והעצים, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1962, עמ' ה-יט. עגנון העיר על מעמדו האקספוזיציוני של סיפור זה ב"התנצלות" שצירף כנספח לכרך: "סיפורי לפי הצער השכר ראשון הוא לסיפורי על רבותינו הפייטנים הקדושים נוחי נפש [...] שני לסיפורי זה ספר קורות בתינו. מסורת סיפורים של משפחה אחת ששבעה הראשונים לא נתפרש זמנם ומקומם" (עמ' שלה).

8 את כותרת הקובץ האש והעצים העניק לו על ידידו הקרוב של עגנון הרב המקובל אפרים אברט (עבערט), שהיה גם האינפורמנט של עגנון לסיפורי גליציה בקובץ זה. ראו לכך כתבה של חן מלול, "הפוסט בפייסבוק שפתר את תעלומת ההקדשה מימי השואה", הספרנים: בלוג הספרייה הלאומית (2018/7/29), <https://blog.nli.org.il/teichtal>.

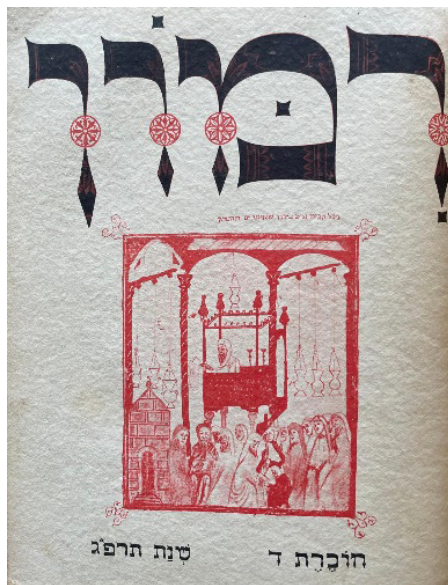
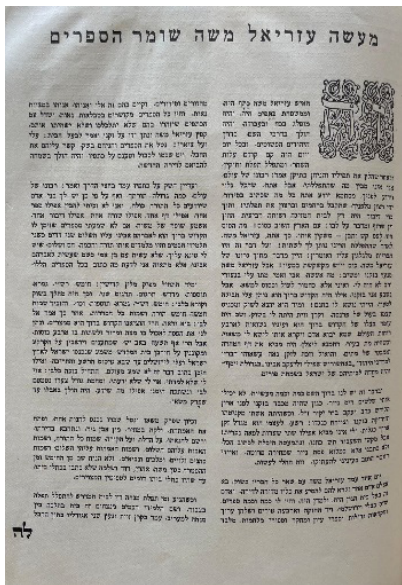
זו נידונה מזוויות מרובות בספר, והחשיבות הפואטית המכוננת שלה בנוגע לכלל יצירתו של עגנון הוחמזה כשהספר הוצג ככרוניקה משפחתית, שאינה אלא כרוניקה של **כתבים** – ולא של **דמויות**.

הסיפור "לפי הצער השכר" פרס לראשונה את מלאכת ההדהוד הסגנוני של המומנט הימי-ביניימי (האשכנזי והספרדי) שבסיפורי קורות בתינו, ההדהוד שעגנון ביקש לאתר את נס הופעתו החוזרת בכל דורות הכתיבה שקדמו לכתיבתו הקרויה "מודרנית". זהו פרויקט נואש, כמו של גיבורו הפייטן מר ריבי צדקיה, שבו ביקש הסופר לשעבד את "הסובייקט הכותב" שלו למגמה של שחזור קדמוניות החיים הטקסטואליים של אבותיו הקמאיים, ולכוננו כפנומן תודעתי בעל תולדות טיפולוגיים חוזרים, שהם-הם גזעיו-קורותיו של המבנה הארכיטקטוני בקורות בתינו.

ממה בניויות אפוא קורות הבית הזה ומהם "ארזיו", על פי שפת הפואטיקה העצמית של עגנון? תשובה חלקית לכך, אף כי מכריעה בחשיבותה, טמונה בביכורי כתיבתו, בימי ישיבתו בגרמניה, שבמהלכם חיבר את סיפורי הראשונים וכבר בהם הסתכל בעצמי הכותב שלו. הטקסט המובהק בנושא זה הוא סיפור המשל הארס-פואטי "אגדת הסופר", המסתיים, כידוע, בשרפת ספר תורה. לאחריו חיבר את הסיפור "מעשה עזריאל משה שומר הספרים", המסתיים אף הוא במעשה שרפה של ספרי תורה. בשני אלה יש לראות את שורשי היסוד של "מחשבת הספר" של עגנון, שמהם הצמיח בערוב ימיו את המבנה ההגותי של קורות בתינו.⁹

ב"מעשה עזריאל משה שומר הספרים" סרטט עגנון פרוטוטיפ ידוע בספרות היהודית בעברית וביידיש, של "פשוט עם" תמים באמונתו, נבער מוזר, היודע קרוא וכתוב אך נטול כל הבנה של המילים שהוא קורא או ממלל כתפילה. כשנשא על כתפיו, כסבל, חבילות ספרים מבית לבית, התייחס אליהם כאל עצמים של קדושה, כאילו היו רליקוויות קדומות ולא תעודות טקסטואליות.

9 הסיפור "מעשה עזריאל משה שומר הספרים" ראה אור לראשונה בקובץ *רמון*: מאסף עתי לאמנות ולספרות ד ברלין (תרפ"ג), עמ' לה-לו, ולאחר מכן כונס בקבצים שמואל יוסף עגנון, פולין, תל אביב: הדים, 1925, עמ' נז-סג; שמואל יוסף עגנון, *אלו ואלו*, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998, עמ' שפח-שצד.



איור 1. שמואל יוסף עגנון, "מעשה עזריאל משה שומר הספרים", רמון: מאסף עתי לאמנות ולספרות ד, ברלין (תרפ"ג), עמ' לה.

משום אותה יראה שהפגין כלפי ייצוגי הקדושה האיקוניים, שלא הבין, היה משנן על פה גם את שמות הספרים הטבועים על גבי הכריכות, כאותם משנני סוטרות בדתות המזרח הרחוק – כלומר כפרפורמטיביות ווקאלית וריטואלית, שמבצעה מייחסים לה מובן של קדושה טקסית, נטולת הבנה בסמנטיקה של סימניה הספציפיים.¹⁰ גיבורו הזה של עגנון המיר אפוא את המסומן של הטקסטים בשינון סימניו החומרניים (הכריכות והכיתובים שעליהן), ואתם חקק כאפיטפים על גבי קורות ביתו. כך מתאר עגנון את הריטואל של רישום הספרים:

ולקח לו במחיר, מין אבן גיר, ונתחבא בדירתו, ורשם להנאתו, על הדלת ועל הקורה, שמות כל התורה, ושמות האבות עליהם השלום, ושמות האמהות עליהם השלום, ושמות כהנים ולוויים, ומלכים ונביאים, ולא הניח שם מן החומש ומן ההפטרה כגון משה אהרן דוד ושלמה שלא כתבו בכתיב ביתו, עד שהיו כתיב דומים לטפיטין המצויירים.¹¹

10 קריאת הסוטרות בטקסים הבודהיסטיים היא הגייה של פונמות בקול ללא הבנת ההצטרפות המורפמית שלהן ליחידות סמנטיות (ובכללן מילים). אלה הם סימנים פונטיים שמבצעה משננים בעל פה ללא זייעת המסומנים ש"הולידו" אותם, והם מתפקדים כאותות קדושים של שפה המבוצעת בתרבות דיגלוסית, שבה השפה "הגבוהה-הקדושה" התפוגגה לחלוטין, ואין לה כל קשר עם השפה המשמשת את דובריה בחיי היום-יום.

11 עגנון, אלו ואלו, הערה 9 לעיל, עמ' 316.

המעשה ה"ביבליוגרפי" הזה, של מניית שמות הספרים וגיבוריהם וכתבתם על קורות ביתו, הוא כפעולת השבעה מאגית של רישום קמעות, ובחזרה עליו מכוון הסבל "ספריית שמות" – בית אוצר תחליפי לספרייה הממשית שהעביר על כתפיו ממקום למקום. הספרים שנשא היו ל"קהילת שמות ספרי הקודש", ל"סביבה מנטלית מסומנת" שבתוכה מתגורר הסבל כאדם בין סימנים, והוא מקיף עצמו בהם כאילו היו סובייקטים ממשיים, בני שבטו המשפחתי. בכתבתם בגיר על כותלי הבית הוא מכסה את מבנה היסוד של דירתו ומסמן אותה כ"קורות ביתו". הבית עומד אפוא לא על הפיזיס של עמודיו, אלא על רשימת הכתבים שהעלה עליו דיירו. המילים העבריות "קורות" ו"עמודים", המציינות חומרים של מבנים ארכיטקטוניים, מועתקות אל מישור הייצוג הטקסטואלי של כתבים מן העבר, והמבנה הזה של קורות ועמודים הוא המבנה שעגנון מבקש להעמידו כגנאלוגיה תודעתית של קורות בתינו.¹²

את סיפורו "מעשה עזריאל משה שומר הספרים" סיים עגנון במתכונת סיפורית של אקסמפלה מרטיולוגית על מותו של הסבל הביבליוגרף מידי פורעים, שהתעללו בגופו ושרפו את ספרי בית המדרש שהשתכן בו בעת פרעות שהתחוללו בעיר. התבנית האקסמפלרית-ביבליוגרפית הזו, שעגנון למד מספרייה מונחלת של מסורת הגיורפית, התרחבה למחזור ההגיורפי המרטירי גדל-המידות שבספר קורות בתינו. כל אחת ממערכות הסיפור על ענפי המשפחה – בארץ ישראל, באיטליה ובגליציה – מסתיים במותם של בני המשפחה, בגניזת כתביה ובהרס בתיה. זיכרון הכתבים שנגנזו מתלגלג בעמודי ספרים אחרים, ומסירתם בזה אחר זה היא מסירתם של "קורות בתיה". מקצת הספרים האלה הם בגדר שמועה – כלומר רק זיכרון כותרותיהם – והשמועות מצטברות לספרייה מדומיינת של קולקטיב, המשנן את הקטלוג של אוצרותיו האבודים בלי שיוכל לאחוז בממשותם בידיו.¹³

12 עגנון מתאר פעולה זו בלשון שנטל מהחיבור שפתי ישינים: "והוא קורא אלו השמות ונפשו חשקה בהם ובוכה שאינו מבינם, אז הוא מרוצה להשם יתברך, ויזכה לזה לעתיד לבוא". ר' שבתי משורר בס, שפתי ישינים, אמסטרדם: דפוס דוד בן אברהם תארתאס, 1680, הקדמה. טקסט זה שבספר שפתי ישינים נקרא במכוון על ידי עגנון "כפשוטו", דהיינו: את הביטוי "בכל כוחו" הוא מפרש ככוח הגוף ממש, כוח הסבל "שומר הספרים" לשאתם. בהמרת השם "כתף" (נוסח רמון) ל"סבל" (נוסח אלו ואלו), ביקש עגנון להטעין את המשמעות של כוח הסיבולת הגופנית במובן של סבל נפשי של עם הארץ, המצטער ובוכה שאינו מבין בטקסטים שהוא נושא על גבו. על חיבור זה כתעודה היסטורית של "ספרנות" קדומה בתולדות הספר העברי ראו, אברי בר לבב, "בין תודעת הספרייה לרפובליקה הספרותית היהודית", משה סלוחובסקי ויוסף קפלן (עורכים), ספריות ואוספי ספרים, ירושלים: מרכז זלמן שז"ר, תשס"ו, עמ' 207-208. למקומו המרכזי של החיבור שפתי ישינים בספר קורות בתינו ייוחד פרק בכרך השלישי של ספרי מחשבות על עגנון המצוי בדפוס.

13 "ספריית השמועות" היא כשלעצמה צורה ז'אנרית שעגנון הכיר, כמוכן, מן הספרות ההלכתית המדרשית ומספרות בת זמנו, כמו חיבורו של זאב יעבץ שיחות ושמועות מיני קדם, לונדון: הספר, תרפ"ז, אולם שורשה הספרותי המודרני מגיע לספרות היידיש הקמאית של סוף המאה השש-עשרה, דוגמת הספר איין שמועה פון דער ורומי שושנה: די שמועה פון דער יודית, קראקא: דפוס פרוסטיץ, של"א (1571). ספר זה הוא צורה עקיפה של מתן לגיטימציה להדפסת חיבורים מן הספרות החיצונית, כלומר קאנוניזציה עקיפה של טקסטים שנופו מהקאנון הלגיטימי של הקהילה הטקסטואלית.

בפני עגנון עמד עולם מוכן של קונבנציות מנטליות אלה, קודם שניגש לכתיבת הפרקים הראשונים של קורות בתינו, בשלהי שנות החמישים של המאה העשרים. כשהכין את הקובץ האש והעצים, בשנות השישים, עמד עגנון מול שאלת האינטגרציה השלמה של פרקי קורות בתינו, שהביא בכרך זה לראשונה כיחידה מקובצת, ואת הפרקטיקה של איחויים למחזור אחד ביקש ללמוד מאותה צורת הנחלה שהם עצמם מספרים בה. בפניו עמדו כמה וכמה דוגמאות מופתיות של מספרי עיתים שבטיים ומגוללי מגילות יוחסין, שהידועה בהן היא החיבור המקמי מגילת אחימעץ (איטליה 1054), פרי קולמוסו של רבי אחימעץ בירבי פלטיאל, שזכה בעצם זמן העריכה של קורות בתינו להדהרה חדשה ויפה במיוחד, בידי החוקר בנימין קלאר.¹⁴ חיבור אחר שהוא תעודה היסטוריוגרפית הלכתית של קהילות יהודיות, שראה אור גם הוא באותם ימים, הוא פנקס ועד ארבע ארצות, אוסף כרוניקאי ששיקף את הריאליה הקהילתית של המאה השש־עשרה והשבע־עשרה, והשפעתו על כתבי עגנון רבה מאוד בעיקר בקובץ עיר ומלוואה.¹⁵ עם זאת, דוגמאות בולטות אלו שעמדו לפניו לא היו בבחינת דגם מעצב לספר קורות בתינו.

לנגד עיניו של עגנון עמד דווקא חיבור שולי נטול מוניטין: כרוניקה משנת 1919, מאת ר' משה שמואל הרצוג, רבה של קהילת שטאמפי, סלובקיה (היום Stupava), במערב אוקראינה), שכותרתה ספר קרות [כך!] בתינו, ככתיב המדויק בשיר השירים א' 17.¹⁶

14 מהדורה זו היא הספר השביעי בסדרת דפוס תרשיש שנדפסו במהדורה מצומצמת (חמש־מאות עותקים) בידי משה שפיצר: רבי אחימעץ בירבי פלטיאל, מגילת אחימעץ (מהדורת בנימין קלאר), ירושלים: ספרי תרשיש בסיוע מוסד הרב קוק, תש"ד. לא יעלה על הדעת כי ספר מעין זה יחמוק מעיניו של עגנון, שהיה לו עניין ספרותי וסכולסטי עמוק בתולדות יהודי איטליה בשנים אלה דווקא.

15 ישראל היילפרין, פנקס ועד ארבע ארצות, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"ה. לספר צורפו תרשימים ומפות שעשויים היו לסייע סיוע רב לכותב סיפורי ועד ארבע ארצות שבקורות בתינו ובעיר ומלוואה. הפרטים שניטלו משני החיבורים האמורים רבים ביותר, וראו לכך בהמשך. עגנון הכיר, בוודאי, גם את האוסף החשוב שראה אור בברלין בשנה האחרונה לשיבתו בגרמניה: שמעון דובנוב, פנקס המדינה, או פנקס ועד הקהלות הראשיות במדינת ליטא, ברלין: עינות, 1925. חיבורים אלה אינם גנאלוגיה של אישים, אלא רישום כרונולוגי למחצה של הוויות הלכתיות שנפסקו כתקנות במאה השבע־עשרה והשמונה־עשרה.

16 משה שמואל (בן חיים) הרצוג, ספר קרות בתינו, פרעסבורג: דפוס אדולף אלקלאי ובנו, תרע"ח (1918). דב סדן הבחין בכך שכותרת ספרו של עגנון היא כחזרה על כותרת ספרו של הרצוג, אך לא ייחס לכך כל חשיבות, וראה בכך העתקה לשונית. בעקבות זאת העיר רק למשמעות הביטוי: "וכבר נמצא מי שנעזר בסמיכות זו לשם ספר – הוא ר' משה שמואל הרצוג בספרו קורות בתינו, לקורות הקהילה הישראלית, ותולדות הרבנים והפרנסים בעיר שטאמפי". דב סדן, על ש"י עגנון: מסה עיון וחקר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 197. ההדגשות במקור.



את החיבור הנקרוולוגי הזה כתב רב הקהילה סמוך לסיום מלחמת העולם הראשונה, בעת שהיה יכול כבר לחזות במו עיניו כיצד נסיבות היסטוריות קיצוניות הביאו כליה על שרידי קהילתו. אפשר כי עגנון נתקל בחיבור זה בספריות יהודיות בברלין, או אצל מוכרי ספרים, בימים שבהם סרק אלפי ספרים כדי לרוכשם לעצמו ולספריית פטרונו ש"ז שוקן, וכך יכול היה ללמוד פרקטיקה ספרותית ייחודית של ניהול זיכרונות קהילה באופן דומה לזה שיבחר בו לימים, כשיבוא לערוך את קורות בתינו. בפרקטיקה הזו הקדימו הרב הרצוג בעניינים עקרוניים – שאפשר לכנותם מתודולוגיים – ואשר על כמה מהם חזר עגנון בשער ספרו בהקדמה "ראש מילין". במבואו של הרב הרצוג נכתב כך:

ספר קרות בתינו כשמו בן הוא כי כולל תולדות של קורות בתינו (כמאמר הגמרא שבת קכ"ט ע"א לעולם ימכור אדם קורות ביתו) שהמה הארזים הגבוהים אדירי התורה דהיינו מגיני עדתינו אשר בארץ המה הרבנים הגאונים צדיקי עולם ששמשו פה בעדתנו קהלה ישנה ומפוארה קרתא קדישא שטאמפי יצ"ו בכתר הרבנות הנטמנים ונגננים במשכנות מבטחים בבית מועד כל חי [...] כבוד במקום אחר תקנותיהם הנהגותיהם והליכותיהם

בקדש ודבריהם וחדושיהם אשר הן הן זכרונם ורשימת כל הספרים הקדושים אשר שמם הופיע בהם, וגם אותיות החרותים על אבני מצבות קברותיהם, ותוכו רצוף ג"כ קורות בתינו ממש דהיינו כל הדברים שהגיעו לאבותינו מימי קדם לגדוליהם ולמנהיגיהם וכל המוצאות אותם כל אלה חברו לה יחדיו מאתי הצעיר זעירי דמן חברי.

מחבר הכרוניקה, הרב הרצוג, בחר לכתחילה להעמיד כרוניקה ה"מדלגת" על עקרון הקישור הסיפורי המשתלשל של האפיזודות שחיי הדמויות נטועים בתוכן, ובחר במקום זאת להציב אוסף מקטעים סיפוריים על דמויות מופת של הקהילה, אלה שהן "קורות הבית", במובן שהעניקה הגמרא במסכת שבת לביטוי זה: דמויות אקסמפלריות התומכות בבית ונושאות אותו, ובלשונו של המחבר, "המה הארזים [...] מגיני עדתינו". התפקוד הזה של הגנה אופייני לסיפורי שבח (הגיוגרפיה), המציגים פעם אחר פעם את המסורת המופתית של מעשי הגיבורים שיש בהם צד פלאי וניסי.

אף שהרב הרצוג לא התכוון לכך במפורש, אלא ביקש רק להציב ספר זיכרון ללומדי התורה הגדולים של קהילתו, הצד ההגיוגרפי בולט מאוד בבחירותיו. הדמויות שבחר ממלאות תמיד את תפקיד מגיני הארץ. זהו גם התפקוד שעגנון הציב במרכז הקונטרסים, כלשונו, של חיבורו, והוא חושף אותו בפתח הקונטרס המוקדש לסיפורי ר' יוסף בן רבי שמואל ויוכבד (עמ' 111-117), שבהיותו נער נשבה בפרעות ת"ח-ת"ט, ובעת שביזו נשמרה בפיו מסורת הפיוט של אבותיו ובכך נעשו אלה למגיניו.¹⁷

בחיבורו של ר' משה שמואל הרצוג קרות בתינו הציב הכותב סימן מטרם (precursor), שנעשה לימים למוטיב מנחה בקורות בתינו של עגנון: יחסו הבלתי ארכאולוגי של הכותב למצבות בבית הקברות של קהילתו, שאין הוא רואה בהן כשלעצמן תעודות היסטוריות של מתים שהלכו לעולמם או אביזרים קדושים, אלא הוא מחשיב אותן כספרייה חקוקה באבן, שבה אותיות חרוטות מצטרפות לתוכן "רצוף ג"כ קורות בתינו ממש". ספרו של ר' משה שמואל הרצוג הוא מעשה מובהק של הפיכת הארכאולוגי לטקסטואלי, ובכך לסביבה ספרותית מנטלית שממנה יבקש עגנון להצמיח את קורות בתינו שלו.

לקוראי עגנון המצויים בתמות הספרותיות שלו ובסגנונו הייחודי, מפתיע ביותר מבואו ה"עגנוני" הארוך של ר' משה שמואל הרצוג, המתאר את התנסותו בכתיבה רציפה של מגילת יוחסין קהילתית על פי הכתב על מצבותיה. אלה הם טקסטים מקוצרים החקוקים באבן, שלא היה בהם די כדי למלא את הכתוב, ועל כן פנה הכותב אל רשומות שברשות הקהילה. תיאורו המפורטים דומים לפתח הדבר של עגנון ב"ראש מילין", שבו הוא מספר על נסיבות העברת ספר המשפחה הבלוי והמתפורר מידי דודו לידינו. הרב הרצוג תיאר בדרך דומה את מפגשו עם כתבי קהילתו המתפוררים כשנצרך להם לכתובת הכרוניקה שלו:

והרהבה נפשי וגם חגרה עז ויצאתי לרעות בגנים ללקוט שושנים לקוטי בתר לקוטי גלות רזים לפענח מצפונים, להוציא לאור תעלומים להיות דורש על המתים אשר המה

17 שמואל יוסף עגנון, "לעבד נמכר יוסף" [סיפור כ"ו], קורות בתינו, הערה 3 לעיל, עמ' 108.

חיים עדנה ולחפש באמתחת מכתבים של עדתנו וראיתי איך חשך משחור תארם ולקו בחסר ויתור וחלוף מוחלפת השיטה וערוב פרשיות ורובם ככלם בלו והורקבו ולא הי' רשומם נכר כלל עד כי היו כספר חתום לפני [...] כי זה הרבה יותר ממאה שנים היו גנוזים בטמיר ונעלם וברכות בשנים איך היו לשמה, ספו תמו מן בלהות ואין לנו שיעור רק משנת תפ"ב לפ"ק והלאה [1722], וגם המכתבים הנשארים מסוכסכים ומדולדלים וחלק גדול מהם כבר אכלו עש והיו מונחים בקופסא כאבן דומם שאין לה הופכין ומחמת העפוש והרקבה היו מתמעטין והולכין כפרי החג מיום ליום.¹⁸

כתבי הקהילה התכלו כמו הקהילה עצמה, והרב הקורא בהם נרעש מכך שלא יוכל לשחזרם כמוצגים ארכאולוגיים. הרב הרצוג, מחבר מגילת היוחסין, חייב היה אפוא להשלים את הכתובים ממה שחוקק באבן. משימת ההעתקה של כתובות המצבות ושל הכתבים המתפוררים העמידה פנומן ספרותי חדש – אובייקט שניזון מהבנה אינטואיטיבית של זיכרון קהילתי, בלי שתוכנו יתייצב בירור לעיני הכותב. הכרה זו, שמבואר של הרב הרצוג ספוגה בה, היא כנראה זו שמצאה לה הד בפתח קורות בתינו של עגנון. כשקרא עגנון בספר זה בשנות השלושים של המאה העשרים הבין, כקודמו הרב הרצוג בשנת תרע"ח, כי את השימור הארכאולוגי – העתקת כתבים – צריכה להחליף כתיבה חדשה, שאת כלליה הפואטיים יש לייסד מתוך תוכני התודעה הסובייקטיבית של הכותב. ר' משה שמואל הרצוג ניסח זאת בלשון משכילית־רבנית ארכאית במקצת, כמן חידוש מודרני שלידתו בשנת 1918, והניח אותו לסופר שייטול לימים את המשימה הזו על עצמו:

ע"כ אזרחי כגבור חלצי ונטיתי שכמי לעמוס עלי כל המשא הכבד הזה, [...] והלכתי בכשיל ובכלפות לבית היוצר לטהר אבני זכרון המתנוצצים ולפענח נעלמים [...] הטמונים פה בבית החיים של עדתנו, [...] וחברתי האותיות פורחות באויר אחת אחת בלולאות להיות אחד ושמתי העקוב למישור והסירותי בהם כל נפתל ועקש ובכך בדקתי בין המכתבים בחורין וסדקין עד מקום שידי יד כהה מגעת לתת לפני הקורא הנכבד איזה ציורים מגדולי עדתנו זי"ע.¹⁹

המודרניות, ואולי יש לדייק ולומר הפוסט־מודרניות האינטואיטיבית של כותב שורות אלה, ניבטת באופן מפתיע מן המטפורה של "כתיבה מן החרכים והסדקים". הכרוניקה המודרנית מציצה מן החרכים של הטקסט המרוסק והשבור, ורואה שם, מבין שברי הטקסט שאינו חרוט באבן, את אפשרויות השלמתו.

אפשר רק לשער מה עלה בדעתו של עגנון, שבשנת תרע"ח כבר היה לאחר כתיבתו של הסיפור "והיה העקוב למישור", כשראה את הצירוף הזה מופיע כאן, בתיאור הרב החופר בין הקברים ומבקש – כגיבורו־שלו, מנשה חיים – לספר את סיפור האובדן של משפחתו בין שברי המצבות של קהילתו. ואפשר להתבונן מחדש על הבחירה של עגנון

18 הרצוג, הערה 16 לעיל, עמ' ג.
19 שם, שם.

לכנות את חלקי חיבורו קורות בתינו כ"קונטרסים" כעל בחירה שאינה מקרית, כמן הד מצטלצל מחיבורו של הרב משה שמואל הרצוג:

וקראתי בשם את קונטרסי זה "קרות בתינו" [...] כי לקוטים אלו כוללים תולדות הארזים הגבוהים אדירי התורה ז"ל שהיו פה קורות בתינו בחייהם ואף כי אחרי מותם המה מגינים על העיר אשר שוכנים בה במנוחת כבודם וגם בתוכם רצוף אהבת קורות בתינו דהיינו כל מה שאירע לאבותינו ולאבות אבותינו בשנים קדמוניות, וגם מספר ב' תיבות "קורות בתינו" מלא "ו" עולה למספר שמי ושם אבי מורי ז"ל (והוא גם שם בני ע"ה).²⁰

האפשרות כי הכרוניקה השבטית משפחתית נעשית לכרוניקה מנטלית שסימניה טבועים באותיות כותרת הספר אינה חדשה לחלוטין. דרוש רבני זה מציב את דגם ההגיוגרפיה המנטלית המתפענחת משרידי סימנים שבורים שסביבתם היא גם ארכאולוגית וגם תודעתית. זוהי צורה ספרותית שהייתה מסורת ספרותית פעילה בשולי הכתיבה הרבנית. כתיבה זו היא שעגנון יכול היה לפוגשה כבר בשנות העשרים של המאה העשרים, ואותה בחר להעביר אל לב הקאנון הספרותי המודרני של זמנו, כ"מסורת מומצאת" שלו.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בר-אילן

20 שם, עמ' ג-ד.

צד התפוך: זהויות ופרימטן

על אשכנזים ומיעוטים, או תורת היחסות של הספרות הישראלית

ירון פלג

מאז העשורים האחרונים של המאה העשרים אנחנו עדים לעלייה של מה שנהוג לכנות שיח זהויות בתרבות הישראלית, שיח שיובא מן החוץ והולך וצובר תנופה גדולה. אחד הדברים המיוחדים לשיח הזהויות הישראלי הוא עצם קיומו במדינה שהוקמה בידי מיעוט מובחן כדי לבטל את קיומו המוכפף, ולהיות לעם בארצו, במובן הלאומי המודרני. דא עקא, שהחלום הציוני בדבר אומה עברית מכונסת ומאוחדת מחדש בארצה החל להתפוגג בעצם ימי היווצרותו, בתהליך שגבר והתעצם ככל שהגיעו לישראל יותר עולים, מכל קצוות תבל. האשכנזים אדריכלי היישוב העברי בארץ, שביקשו לעצב את דמותו בצלם תרבותם, הבינו בחלוף השנים את גודל המשימה שעמדה בפניהם. ומי שהתקשה להבין זאת, באה הפוליטיקה וטפחה על פניו.

על המתח הזה עמדה הספרות העברית שנים רבות לפני שניתן לו ביטוי פוליטי, קודם כול ביצירות של סופרים מזרחים, שמצאו את עצמם בעמדת מיעוט גם במדינת היהודים, אך גם ביצירתם של אחדים מן הסופרים ממוצא אשכנזי, שזיהו את הסדקים הללו היטב – אם כי מעמדה אחרת לגמרי. אחד המעניינים שבהם הוא עמוס עוז, שהכתיר את עצמו עוד בצעירותו לסופר הבית של התנועה הציונית, ועמל קשות לתקן אותה מבפנים. באותן השנים, שנות השישים של המאה העשרים, עוז לא חשב על עצמו כסופר אשכנזי, אלא כנציגה של אומה עברית או יהודית-ישראלית מאוחדת, כפי שהופיעה בחזונו של אבות הציונות ובממלכתיות הבן-גוריונית. הקיבוץ באוסף סיפוריו הראשונים של עוז ארצות התן היה משל לאומה כולה, ולא סיפור של מיעוט אידאולוגי קטן. זה לא נמשך זמן רב. כבר בספר המסות שלו פה ושם בארץ ישראל, שפורסם שנים מעטות בלבד לאחר המהפך הפוליטי של 1977, קלט עוז את הרעד העמום שאיים על האידיליה הציונית הלאומית, שנהפך לבסוף לרעידת אדמה פוליטית ברורה.¹

מה שמעניין פה לדעתי הוא לא חושיו החדים של סופר הבית הישראלי של פעם, אלא עמדתו הרגשית לממצאים שלו-עצמו, עמדה של פליאה אנתרופולוגית-משהו, לנוכח מציאות שכלל לא עלתה בדמיון הממלכתי לפני כן. בספר שפרסם בשנת 2002 נתן עוז ביטוי מוחשי אחר לגמרי לשינויים הגדולים שהתחוללו בחברה ובתרבות בישראל בעשרים השנים שחלפו מאז קודמו. בספרו הביוגרפי סיפור על אהבה וחושך המספר

1 עמוס עוז, ארצות התן, תל אביב: מסדה, 1965; עמוס עוז, פה ושם בארץ ישראל, תל אביב: עם עובד, 1983.

כבר אינו נציג של רוב גְּבֵה־רוח המביט משועשע במיעוט שובב, אלא נציגו של מיעוט חדש, אשכנזי, שעוז מדברר כחלק משיח זהויות ישראלי שהפך מאז לדומיננטי עוד יותר. הוכחות מרתקות לכך הביא חתן שמחת הספר הזה יגאל שוורץ בספרו פולחן הסופר ודת המדינה.²

אני מזכיר את עוז דווקא בגלל העמדה הנבואית שאימץ, שתאמה במידה רבה את משנתו של אידאולוג ציוני אחר, מבקר הספרות גרשון שקד. עוז ושקד הופיעו על במת הספרות העברית יחדיו, הראשון כמספר צעיר ונמרץ, שנעמד בשער התרבות הציונית והתנבא עליה, והשני כמי שמשח אותו לנביא. שקד הושיב את עוז תחת התומר בשל הביקורת שהלה מתח על מעשיהם הדורסניים של האבות המייסדים, שהצלחת המפעל הציוני סחררה את ראשם ופעולותיהם נגדו את האידאולוגיה שנעשו בשמה. לימים היה עוז לנקודת ציון חשובה בהיסטוריוגרפיה שחיבר שקד, שכינה "עלילת-העל הציונית". כינוי מליצי חובק דוב זה הציג את 1948 כ"שנת האפס" של הספרות העברית החדשה – שנה שאליה התנקזה הספרות שקדמה להקמת המדינה וממנה הסתעפה ויצאה לאחר מכן. אין זה מן העניין, כמובן, לבקר את האמונה הרבה של עוז ושל שקד במפעל הציוני ואת המאמצים הגדולים שהקדישו לו, הראשון בניסיונות תיקון מכמירי לב והשני במחקרים שנועדו לתת לו תוקף היסטורי או אף נבואי. אבל חשוב להזכיר כיצד העבודה שלהם ושל רבים אחרים יצרה היסטוריה ספרותית לאומית ומגמתית, שהתעלמה מהיבטים אחרים וחשובים בדברי ימיה של הספרות העברית. כששקד פרסם את חיבורו הגדול בן חמשת הכרכים הסיפורת העברית,³ הייתה הספרות העברית המודרנית בת כמאתיים שנים, ושקד התעלם ממאה שנותיה הראשונות. גם אם עשה זאת מסיבות מעשיות, ולא רק סובייקטיביות – מאתיים שנה הן תקופה ארוכה מאוד – לבחירה הזאת קיים פירוש בכוח. הסימנים שטבע שקד בספרות העברית המאוחרת יותר היו פירוש ציוני בפועל. את ההיסטוריוגרפיה המונומנטלית הזאת אני מציע לגוון באמצעות דיון בארבעה סופרים וסופר, שלצורך הטיעון ובהקשר שיח הזהויות שהזכרתי קודם, אכנה "סופרים אשכנזים". את הסופרים האשכנזים הללו אחלק לשתי תקופות: אפרים קישון וחנוך לוין בתקופה שקדמה לשיח הזהויות, מתן חרמוני וירמי פינקוס בתקופה הנוכחית, המקבילה לשיח הזהויות, וחיים באר, הקושר בין הארבעה באופן אחר ושונה. מדוע "אשכנזים"? משום שיצירתם, באופנים שונים, מתייחסת לספרות העברית שנכתבה במזרח אירופה מסוף המאה השמונה-עשרה כאל ספרות של קהילות יהודיות מקומיות, ולא כאל ספרות קדם-ציונית, כפי שראו בה שקד ואחרים; ספרות שעסקה בחיי היהודים במזרח אירופה, ונבעה מהם ישירות.

מה הופך יצירה לאשכנזית? את הדיון בשאלה הזאת אפשר להתחיל מן הכיוון ההפוך דווקא, הדיון ביצירות מזרחיות, שאפיון המוקדם ככאלה הוא שסימן את ראשית שיח

2 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים: כתר, 2002; יגאל שוורץ, פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.

3 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרכים א-ה, ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1977-1998.

הזהויות בישראל. מה הופך אפוא יצירה למזרחית? שני מאפיינים מרכזיים, הקשורים זה לזה, הם מוצאו של הסופר (שייכותו העדתית) ונושאי יצירתו, כמו למשל תרנגול כפרות של אלי עמיר או שווים ושווים יותר של סמי מיכאל. הביקורות שדנו ביצירות המזרחיות התמקדו לרוב בהדרה תרבותית, כלכלית ופוליטית בעקבות המוצא העדתי, אך היצירות הללו גיוונו את התרבות הישראלית המוקדמת והעשירו אותה בדרכים רבות אחרות, בכך שהטילו אור על תרבויות יהודיות לא אשכנזיות, על מנהגיהן המשפחתיים והקהילתיים ועל צורות הדיבור השונות שלהן – שפה, כינויים, שמות וכן הלאה – ואף הוסיפו לה מבחינה סוגתית, כפי שהראה יגאל שוורץ בחיבורו המקיף על הרומן החברתי והייחודי של סמי מיכאל.

התמורות השונות שחלו בחברה בישראל במשך השנים השפיעו גם על הספרות המזרחית, ובסופו של דבר זו נטמעה בספרות הישראלית באופן הרמוני יותר, ושיח הזהויות מצא ביטוי גובר בפוליטיקה. מבקרי שיח הזהויות מציגים אותו לעיתים קרובות כשיח מקטב, שרווחו יוצא בהפסדו, משום שהעטרה הקבוצתית שהוא מחזיר ליושנה באה על חשבון אחדות קבוצתית גדולה יותר. במובן הפוליטי זו ביקורת חשובה, משום שהיא מתמקדת ביחס שבין רווחת הפרט והכלל. אך מבחינה תרבותית (או רבת-תרבותית) ביקורת זו פחות רלוונטית, משום שריבוי זהויות הוא מרכיב מחדש, מגוון ומעשיר. זאת ועוד, חשיבה "מקוטבת" כזאת מאפשרת מבט שונה בהיסטוריוגרפיה הספרותית מבית מדרשו של שקד ובערכיה ההגמוניים, והופכת דיון ביצירה ספרותית כ"אשכנזית" לדיון מובן ואף מתבקש.

הטיפול באשכנזיות של יצירה ספרותית לא בא במטרה להעמיד מענה קטנוני לאסכולה המזרחית. שיח הזהויות הוא מסגרת התייחסות חלופית לשיח הלאומי של שקד ואחרים, ומאפשר לדון בספרות העברית החדשה בהקשרים רחבים יותר, שאינם מוגבלים לציונות ולטריטוריה. ראו, למשל, את אפרים קישון וחנוך לוין, שניהם סופרים שלא נכנסו להיסטוריוגרפיה הספרותית הלאומית של שקד. למה? גם קישון וגם לוין היו יוצרים פורים ואהובים. את התעלמות הממסד הספרותי מן היצירה העממית של קישון אפשר אולי להבין, בעידן שבו התרבות שמרה עדיין בקפדנות על הגבול בין נמוך לגבוה, אך המקרה של לוין מובן פחות, משום שייצירתו נחשבה גבוהה, ובחלקה אף נחשבה ליותר מזה, לאזוטרית. במה אפוא חטאו יצירותיהם של השניים הללו? הייתכן שחטאו באשכנזיות, כלומר בגלותיות, שלא הייתה לרוחו של הממסד הספרותי באותם הימים? אשכנזיות זו, מהי? ביטוייה הבולט ביותר אצל שני היוצרים היה בנומנקלטורה, מופע מרהיב של שמות משפחה וכינויים יהודיים מזרח-אירופיים, שאצל לוין הגיע לאבסורד בעל משמעות קיומית, משם אשכנזי מוכר ומאפק למדי כהניה גֶלְרֶנְטֶר באורזי מזוודות המוקדם לאבסורד פולני דוגמת קֶשֶׁפְּשֶׁפֶה בשזזס ובז'ז'ינה המאוחר יותר. קרנבל השמות הזה ביטא בירור את רוחה של איזו זעיר-בורגנות מרכז-אירופית, ברוחה של השטעטל, שגם אם נכחדה מזמן הרי שהיא ממשיכה לנשב מן היצירות האשכנזיות של ארבעת סופרינו: קישון, לוין, חרמוני ופינקוס, אם כי באופנים שונים ומסיבות אחרות. לעומת קישון ולוין, הנעים בין סלידה ממופעיה של אותה קרתנות לבין הפוטנציאל האישי והאזרחי המשחרר שלה בחברה הישראלית הלאומנית, אצל חרמוני ופינקוס נוסף על

המתח הזה היבט נוסטלגי חתרני. ולעומת הארבעה הללו, באר המשיך את הקשר לקהילה היהודית במזרח אירופה בדרכים אחרות, המבחינות בין קהילה לבין חברה במובן הווריאני של שני המושגים.

אחת ההמצאות הספרותיות המוצלחות של קישון הייתה הדרך שבה שתל את העיירה היהודית לתוך ישראל הצעירה, שתושבי שכונותיה העירוניות במגוון יצירותיו מתנהלים מתוך פנקסנות משפחתית וקהילתית קטנונית של קנאה, נקמנות, קנטרנות ושמחה לאיד. התכונות האלה – שפגשונו כבר במגלה טמירין של יוסף פרל בתחילת המאה התשע־עשרה, הרבה לפני שמנדלי מוכר ספרים קשר אותן באופן ברור יותר לחרדה הקיומית של מיעוט יהודי נרדף – מבטאות אצל קישון את חרדתו של אזרח בחברה מדינית חדשה, "gesellschaft" לפי וֶבֶר, שהסדר החברתי בה עדיין מתפתח. נדמה לי שזו אחת הסיבות המשמעותיות להצלחה הכמעט מיידית שזכה לה קישון שנים ספורות לאחר שהגיע לישראל מהונגריה. החיים הקטנוניים שתיאר היו חיים של מי שמכונים "אנשים קטנים", שדיברו, מן הסתם, אל ליבם של אנשים רבים יותר מאשר הציווי להלך בשדות. הפרודיה של קישון עבדה בדיוק על המתח הזה, שבין סתמיותם של החיים לבין החשיבות הקיומית של "סתם" זה בחברה שבה ערכים אחרים בורגניים־קפיטליסטיים עממיים, מידיים או טבעיים, נאבקו בערכים לאומיים־סוציאליסטיים מוכתבים.

לזין לקח את הסתמיות הזאת והעלה אותה לרמות אבסורדיות, שבמסגרת הטעון כאן אכנה "פולניות". שם התואר "פולני" בעברית ישראלית כבר מזמן אינו מכון לתכונה לאומית מובחנת של העם הפולני או של היהודים ממוצא פולני. מדובר בתכונות או בהתנהגות – שילוב של ערך עצמי גבוה ואגו שביר, פסיביות־אגרסיביות, הקפדה על "פאסון", מהוגנות בורגנית ותרבותיות – שיכולות לאפיין כל אדם, לרבות אתיופית צעירה שתיארה כך באוזני את אימה לפני כמה שנים. ברקע המוכר הזה משתמש לזין במחזותיו כדי ללבן שאלות קיומיות־מטאפיזיות החורגות הרבה מעבר לו. "אומרים שעד היום האחרון הוא לא הצליח לעשות", אומרת לולה בהלווייתו של שבתאי שוסטר באורזי מזוודות.⁴ לולה מדברת על העצירות ששבתאי סבל ממנה, אך כיאה לפולניה, אישה תרבותית, אינה מוסיפה את המילה הגסה "קקי", שבהיעדרה מקבל תואר הפועל "לעשות" משמעות פילוסופית המכוונת לתכלית חיי האדם.

קישון ולזין נמנים עם מעט היוצרים שלא השתתפו בניתוק שהחברה הציונית האידאולוגית קדמה מן העבר התרבותי במזרח אירופה, אף שהם עיבדו את העבר הזה והלבישו אותו בלבוש ישראלי, ובכך טשטשו את המקור הגלוי שלו. חרמוני ופינקוס, בני העידן הזהותני, כבר לא ראו צורך להסוות את הקשרים הללו, ויכלו אף להביע געגוע אליהם. שני הרומנים הראשונים של חרמוני היברו פבלישינג קומפני וארבע ארצות עושים זאת באופן מובהק.⁵ ברומן הראשון משוחזר העולם הנכחד של ספרות היידיש

4 חנוך לזין, "אורזי מזוודות: קומדיה עם שמונה לויות", סוחר גומי ואחרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 310.

5 מתן חרמוני, היברו פבלישינג קומפני, יערה שחורי (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2011; מתן חרמוני, ארבע ארצות, יגאל שורץ (עורך), אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2014.

בארצות הברית במחצית הראשונה של המאה העשרים. לא מדובר באלגיה, לדעתי, אלא בהעלאת זיכרון תרבותי נשכח, המעשיר את תמונת העבר ומכאן גם את התרבות בהווה, ואולי זה גם סיפור לקח על תהילת העולם החולפת. כזה גם הרומן השני של חרמוני. ארבע ארצות הוא, כמובן, לא רק שמו של רחוב בתל אביב ומקום מגורי הגיבור ברומן, כי אם גם שמה של האוטונומיה התרבותית של יהודי פולין בין המאה השש-עשרה למאה השמונה-עשרה. מעבר להקבלה הפרודית בין עולם ספרות התחייה העברית במפנה המאה העשרים לבין תכניו הטלנובליים של עולם הספרות הישראלי בהווה, בבחינת סנדא דארעא חד הוא, הספר מגשר בין הווה לעבר תרבותי ומקרב ביניהם מתוך מחווה של תיקון.

אצל ירמי פינקוס מדובר בקרנבל אשכנזי מסוג אחר. נדמה לי שבכל הרומנים שלו עד כה: הקברט ההיסטורי של פרופסור פבריקנט, בזעיר אנפין והחמדנים, וגם בספר הנובלות שלו רווקים ואלמנות, מקפיד פינקוס להיות ארכאי במכוון.⁶ מעבר למחרוזות של שמות וכינויים אשכנזיים כמו הדגים המלוחים, החמין ועוגות התפוחים עם הקצפת שזופיה, רגינה ובובק זוללים לתיאבון, גם העברית של פינקוס מהדהדת את עברה הספרותי ה"אשכנזי", ובמיוחד את העברית העשירה אך המלאכותית משהו של המתרגמים הגדולים מאמצע המאה שעברה לאה גולדברג, אברהם שלונסקי ומנחם וולפובסקי, שתרגמו בעיקר מן הספרות הרוסית. אצל פינקוס שוב אנשים משתמשים ברטיות קרות ובאֶלונטיות, הם מדמים לחוש ואינם "סתם" מרגישים, הם משליכים ולא זורקים, והם מסיטים במקום להזיז. נראה לי שזו ארכאולוגיה לשונית מכוונת, קצת כמו הארכאולוגיה המקראית של אמצע המאה שעברה, שחיפשה את הקשר הישראלי הקדום למרחב המזרח-תיכוני. פינקוס, כמו חרמוני, חוזר למחוזות גלותיים היסטוריים שנשללו בציונות המוקדמת ומחזיר אותם למדף הספרות העברית בחסות שיח הזהויות, שגם אשכנזים התחילו להשתתף בו בשנים האחרונות.

אבל הנוסטלגיה האמיתית אצל פינקוס היא לא לדג מלוח או לשכנים שהמושג "personal space" אינו אומר להם דבר. הגעגוע האמיתי הוא קהילתיות ישנה כלשהי, "gemeinschaft" ובוריאני של משפחה, של חברים ושל שכונה. הגיבור האמיתי בכל אחד מסיפוריו אינו היחיד, אלא הקבוצה ותחושת יחד – תחושה שהמקור לה אינו רק סמלי-לאומי, אלא אישי, ולכן מיושן קצת. הסלידה שרוחשות זו לזו הדמויות אצל פינקוס מבוססת על היכרות אינטימית, בדיוק כמו החיבה ההדדית שלהן ותחושת האחריות שלהן לזולת. זו גם הסיבה, לדעתי, שהמספר אצל פינקוס מתעכב על מראן החיצוני של הדמויות ומתאר אותן בסגנון מיושן, שסופרים מעטים נזקקים לו בעידן הנוכחי של עלילות נפש פנימיות. איזה סופר כיום מתאר דמות כ"גוצה חסונה ונמרצת" או כבעלת "גבות מלבלבות באון"?⁷ בפרפרזה על אמרתו הידועה של סארטר, חוסר הנוחות הפיזית

6 ירמי פינקוס, הקברט ההיסטורי של פרופסור פבריקנט, תל אביב: עם עובד, 2008; ירמי פינקוס, בזעיר אנפין: דרמה מחיי המסחר, ימפה בולסלבסקי (עורכת), תל אביב: עם עובד, 2012; ירמי פינקוס, החמדנים: קומדיה מחיי האמנים, עודד וולקשטיין (עורך), בן שמן: כתר, 2022; ירמי פינקוס, רווקים ואלמנות, עודד וולקשטיין (עורך), בן שמן: כתר, 2017.

7 פינקוס, החמדנים, שם, עמ' 12, 39.

מקרבנו של האחר מעיד על נוכחותו אולי יותר מכל דבר אחר, ומחייב התייחסות באופן המידי, הישיר והאישי ביותר. הסגנון המיושן הזה מעורר תחושה ישנה של קהילתיות, שנעלמת והולכת בעידננו המקוון.

אני לא בטוח אם הטענה שטענתי כאן מוכיחה את קיומה של אסכולה אשכנזית בספרות העברית, אבל אין צורך לחרוץ בעניין. כל שרציתי הוא לשחרר מעט את העניבה האידאולוגית של הספרות העברית, לגוון את ההיסטוריוגרפיה שלה ולהצביע על קשרים שונים עם עבר ספרותי שלעיתים קרובות ומסיבות שונות מתעלמים ממנו. אחד הסטראוטיפים האנטישמיים השגורים במאה התשע־העשרה היה דמות היהודי כאדם רע מראה וחולני. הספרות העברית בת הזמן "חטאה" גם היא בכך לעיתים קרובות, אם כי מסיבות אחרות. בסיפור "שם ויפת בעגלה" מתאר מנדלי מוכר ספרים את הדמות הראשית רב משה כ"יהודי בסימניו", איש כחוש, בעל צוואר דק, גב כפוף וחוטם ארוך (וראו הערתי על תיאוריו של פינקוס, לעיל).⁸ רב משה מלמד את שכנו, גוי פולני שפעם רדף אותו ועכשיו נהפכו עליו היוצרות והוא מגורש מגרמניה עם פולנים אחרים, "הלכות גלות", כלומר כיצד להיחפץ ליהודי כדי לשרוד.

הציונות קדמה דרך יהודית אחרת לשרוד, וספרותה כתבה גיבורים מסוג אחר, גיבורים שהלכו בשדות, שנולדו מהים, שנלחמו על צקלג, שניצבו מול יערות, שהיה להם דקדוק פנימי וכן הלאה. גם אם רבים מהגיבורים הללו הם מה שמכנים אנטי־גיבורים, דמותם נכתבה כנגד אידאל גיבורי אחר ושונה מאוד מזה שעמד לעיני הסופרים העבריים במאה התשע־עשרה. יצירות מן האסכולה האשכנזית בספרות הישראלית מחזירות אל דפיה דימויים אחרים וזמנים אחרים, המרחיבים את ההקשרים של הספרות העברית בישראל מעבר ל"פופיק" המזרח־תיכוני שלה, ומזכירים לה את מקומה היחסי בהיסטוריה ארוכה וענפה, שהתרבות במדינת ישראל הוסיפה לה ולא החליפה אותה.

זאת ועוד. בעידן של ריבוי זהויות, כשהלאומיות מאבדת ממשמעותה, נדמה שהיצירות הללו מתרפקות על הקולקטיביות היהודית הישנה במחווה של געגוע, ויותר משבאה מחווה זו לבטל את שלילת הגולה הציונית, היא מבקשת לזכור את כוחה המאחד של הגולה, את תחושת היחד ואת שותפות הגורל היהודי. לכאן נכנסת יצירתו של חיים באר, המבקשת לשלב יחדיו חברה וקהילה באמצעות מסעות פיזיים לתחום הגאוגרפי שבו ישבה בעבר יהדות אירופה ומסעות טקסטואליים לעולמה הספרותי של אותה קהילה. גשר המילים של באר סולל דרך מן ההווה הישראלי אל העבר היהודי הגלותי באופן שמזכיר את הגשר שיצרו משכילים במאה התשע־עשרה בין ההווה היהודי של אז לעתיד יהודי אחר. אצל באר מבקש גשר זה לאחד בין עולמות, ולא להפריד ביניהם.

הקתדרה ע"ש משפחת קנדי־לי, אוניברסיטת קיימברידג'

8 מענדעלי מוכר ספרים, "שם ויפת בעגלה" – סיפור המעשה, כַּוְרָת, אודסה: אבא דוכנא, 1890, עמ' 59–45.

”אדם הגון, לורק לא היה יהודי”: ייצוגים של יהודים/ות

באוספי פתגמים הונגריים מהמאות התשע-עשרה

והעשרים*

אילנה רוזן

הפתגם הוא סוגה ספרותית-עממית הנמנית עם הסוגות הקטנות או המינוריות של הספרות העממית, כגון בדיחות, חידות, כינויים, הקדשות וכיתובים קצרים (למשל על מצבות, או להבדיל, במודעות היכרות או שידוכים), ובעת האחרונה גם פרסומות, מדבקות או סטיקרים ושלטים במגוון סוגי המדיה. פתגמים, כמו יתר הסוגות הללו, הם יחידות שיח קצרות והצהרתיות, ומשום כך לרוב לא ייחקרו במבודד, קרי: לא ייחקר פתגם אחד, אלא תמיד מקבץ פתגמים, ותמיד יובא בחשבון הקשרם הרחב, כגון מטרות השימוש בהם, הדרכים שבהן נרשמו ותועדו ועוד. בתוכנם ובמטרתם פתגמים מעבירים מסרים פסקניים למדי על האופן שבו העולם פועל ועל האופנים שבהם עלינו לחשוב, להרגיש, לפעול ולחיות בו. הן בקרב אומריהם ואומרותיהם הן בקרב קהלי היעד שלהם, פתגמים נתפסים כאמיתות ומתקבלים כציוויים שיש להישמע להם. ישנם גם אנטי-פתגמים, שצורתם והופעתם היא כשל פתגמים מסורתיים אך מסריהם חתרניים – הן ביחס לתוכנם הן ביחס לעצם תוקפם;¹ וכן ישנן אמירות תיאוריות, נרטיביות או מטפוריות, השונות בצורתן ובמבנה שלהן מן הפתגם אך פעולתן דומה לשלו, כפי שאפרט בהמשך מאמר זה. בקרב קהילות הדוברים/ות כמעט אין הבחנה או הבדלה בין פתגמים ואמירות. משום כך, במאמר הנוכחי ובכלל עבודתי על פתגמים אני כוללת גם אמירות, ומבחינה בין אלה לאלה לפי הצורך והעניין.² פתגמים ואמירות עשויים לכלול חרוזים ומשחקי מילים כאמצעי לזיכרון ולשם שעשוע, או לחזור בפשטות על עובדות ידועות כדי להעביר מסרים של סמכות וכוח. חקר הפולקלור בוחן בין השאר את מעמדם של הפתגמים והאמירות כזיקוק של חוכמה עממית וכעין אמת, ולפיכך, בבחינתם בקרב

* מאמר זה הוא תרגומה של אילנה צ'יפמן למאמרי: Ilana Rosen, “The Representation of Jews in Nineteenth—and Twentieth-Century Hungarian Proverb Collections”, *Hungarian Cultural Studies* 10 (2017), pp. 68-80, שעודכן מאז פרסומו. אני מודה לצי'פמן על התרגום ועל התאמת הטקסט לקוראים ולקוראות בעברית.

1 Andrey Reznikov, *Old Wine in New Bottles—Modern Russian Anti-Proverbs*, Burlington, VT: University of Vermont, 2009

2 Ilana Rosen, *Soul of Saul: The Life, Narrative, and Proverbs of a Transylvanian-Israeli Grandfather*, Burlington, VT: University of Vermont, 2011, p. 26n35

קבוצות גדולות – כגון קהילות לאומיות, אתניות ואזוריות, קהילות גיל, מגדר, אמונה או דת, סגנון חיים, מקצוע ועוד – הם נתפסים כשיקוף של הרוח, הזמן והמקום של העם או הקבוצה המשתמשים בהם.

אפשר להגות פתגמים ואמירות, לאמצם ולחזור עליהם, לדחותם ולשנותם, ואפילו לעוות את משמעויותיהם כדינמיקת יצירה אנטי-פתגמית, אך ללא מפעלי תיעוד שיטתיים, הם לא יהיו ידועים לא/נשים שמחוץ למעגלי המשתמשים/ות המיידיים בהם. על כן, איסוף פתגמים ואמירות ושימורם – אם ברשימות אלפביתיות לפי מילות המפתח שבהם, אם בחלוקה לקבוצות לפי תוכניהם ונושאייהם ואם באופן אסוציאטיבי כלשהו – הם נוהג עתיק יומין. בתרבות היהודית, ספר משלי התנ”כי, המיוחס למלך שלמה, הוא דוגמה לאוסף פתגמים ודברי חוכמה עתיקי יומין המשמשים נר לרגלי א/נשים מסורתיים/ות עד עצם היום הזה; ובאירופה של המאה התשע-עשרה, בעת ההתעוררויות הלאומיות, רווחה בקרב מדינאים, הוגים/ות וסופרים/ות התפיסה כי רוח העם או האומה מוטבעת ומתבטאת בסיפורים ושירים עממיים ובדברי חוכמה כגון פתגמים ואמירות. בקרב חוקרי/ות פולקלור באותה עת הולידה התפיסה הזאת מפעלי ענק של תיעוד יצירות וסוגות עממיות שונות, כגון אגדות ומעשיות, וכמותן גם סוגות עממיות קטנות או מינוריות כגון פתגמים ואמירות. מפעלים אלה נמשכו גם לאורך המאה העשרים; חוקרי/ות פולקלור מקצועיים ואספנים/ות חובבים רשמו ותיעדו אקזמפלרים רבים מכל היצירות הללו, והעמידו אוספים שהיו הן למקורות חיוניים למחקר, הן לספרים פופולריים ואהובים על הקהל הרחב. כיום, לאור השפעתה המתעצמת של המדיה האלקטרונית, רבים מתוצריהם של כל מפעלי התיעוד הללו הולכים ונחשפים לקהלים גדלים ומתרחבים.

מאמר זה בוחן את אופני הייצוג של יהודים/ות בכמה וכמה אוספי פתגמים ואמירות הונגריים מהמאות התשע-עשרה והעשרים. כיום דווקא האוספים המוקדמים שבהם נגישים יותר, וזמינים ברשת תודות לספרייה האלקטרונית ההונגרית (*Magyar Elektronikus Könyvtár*), ואילו האוספים המאוחרים יותר נגישים פחות, כיוון שרובם עדיין קיימים רק בספרים מודפסים, שחלקם נדירים או קשים להשגה. בבסיס המאמר עומדים ארבעה אוספי פתגמים ואמירות מהמאה התשע-עשרה ושלושה אוספים מן המאה העשרים.

הראשון באוספים הוותיקים הוא ספר הפתגמים ההונגרי, שערך המשורר והפילוסוף יאנוש אָרְדֵי (Erdélyi, 1868–1814) ופרסמה האגודה הספרותית-תרבותית קישֶפֶלֹדִי (*Budapest Kisfaludy Társaság*). אגודה זו, ברוח זמנה, תמכה בשימור הפולקלור ההונגרי ובפרסומו ובהנחלתו בקרב הציבור, וארדיי נמנה עם חבריה הבולטים. האוסף השני הוא כרך בהוצאה עצמית מאת אַנְדוֹר שִׁירִשָּׁקָה (Sirisaka, 1859–1901), איש העיר פִּיץ (בזמנו, פִּיֶצְט), הנושא אותה כותרת בדיוק כמו הספר בעריכת ארדיי. השלישי הוא כרך ארוך ומפורט מאת אֶהָ מַרְגְּלִיץ (מרגליות, Margalits, 1849–1940), שכותרתו פתגמים ואמירות פתגמיות בהונגרית. אוסף זה הוצא לאור בידי האקדמיה ההונגרית למדעים (MTA, Magyar Tudományos Akadémia), בתמיכתה של אגודת קישפלודי (שפרסמה את ספרו של ארדיי), אם כי באותה עת היא כבר חדלה להתקיים כאגודה. מרגלִיץ, חוקר וסופר יהודי – שבניגוד למקובל בקרב האינטליגנציה היהודית-הונגרית

בזמנו ומאוחר יותר, מעולם לא שינה את שם משפחתו העבריי-יהודי לשם הונגרי – היה מחברם של עשרות מחקרים וחיבורים, שרבים מהם הוקדשו לפתגמים ולאמירות.³ בניסיונותיי להבין את פירושיהם של פתגמים או אמירות מזרחיים וסתומים שמצאתי בשלושת האוספים שלעיל, כגון "לא בפנים ולא בחוץ, כמו היהודי" בתוך הסוס" (Se) "kin se ben, mint a zsidó a lóban), ו"הוא נמצא בפנים, כמו היהודי בתוך הסוס" ("Benne van, mint a zsidó a lóban") (Margalits Ben/ne) (ואין הכוונה למעין סוס טרויאני, כפי שאסביר בהמשך המאמר), מצאתי מקור מוקדם משלושתם, שפורסם בראשית המאה התשע-עשרה, וזהו האוסף הרביעי העומד בלב מחקרי הנוכחי. מקור זה הוא קובץ של טקסטים שונים שכותרתו ביטויים ואמירות מופתיים בהונגרית.⁵ הוא חובר כספר ללימוד השפה ההונגרית בידי אַנְדֶרְשׁ דוּגוֹנִיץ' (Dugonics, 1740–1818), מחנך וסופר איש העיר סֶגֶד. אף שספרו של דוגוניץ', שראה אור אחרי מותו, אינו אוסף פתגמים ואמירות בצורתו ובהתכוונותו, הוא כולל פתגמים ואמירות רבים, וכן הסברים המשקפים את גישתו של המחבר, וסביר להניח שגם את רוח הזמן, המקום והחברה שבהם הוא חי ויצר. כיום מאוגדים יחדיו ספרו של דוגוניץ' ושלושת האוספים האחרים מן המאה התשע-עשרה שמניתי, בקובץ כולל של הספרייה האלקטרונית ההונגרית, שכותרתו אמירות פתגמיות ופתגמים ישנים בהונגרית, בצירוף הקדמה מאת חוקר הפתגמים טֶמֶש פוֹרְגָאֵץ'.⁶ בזמנתי, כאמור, כל אחד מארבעת האוספים הללו מופיע גם כקובץ עצמאי באתר הספרייה האלקטרונית ההונגרית.

זה כמה עשורים, נוסף על למידת טקסטים ספרותיים ותרבותיים במוצהר, עוסקים מחקרי תרבות ברחבי העולם גם בחומרים ובמקורות מידע "יבשים", כגון ספרים ללימודי שפות (כמו ספרו של דוגוניץ'), מילונים ולקסיקונים, כדי להבין לעומק את עולמותיהן של הקבוצות והחברות המשתמשות בהם. דוגמה למחקר מסוג זה בתרבות ההונגרית הוא מחקרה של אווה סולוֹשִׁי: דמויות נשים וגברים במילונים הונגריים מודרניים, שבו

János Erdélyi, *Magyar közmondások könyve*, Budapest: Kisfaludy Társaság, 1851, <http://mek.oszk.hu/09100/09112/html/0002/0.html>; Andor Sirisaka, *Magyar közmondások könyve*, Pécs: Szerző tulajdona, 1890, <http://mek.oszk.hu/09100/09112/html/0004/15687.html>; Ede Margalits, *Magyar közmondások és közmondásszerü szólások*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1896, <http://mek.oszk.hu/09100/09112/html/0003/0.html>. כל ציטוטי הפתגמים והאמירות במאמר זה לקוחים מן המקורות הללו ומן המקורות המוזכרים בהערות 5 ו-8 שלהלן, ומראי המקום שלהם יצוינו בסוגריים, בפירוט שם המחבר/ת ומקום הפתגם או האמירה בספר. כל התרגומים מהונגרית במאמר זה הם שלי, א"ר.

4 שלא כמו בעברית ובדומה לשפה האנגלית, בהונגרית כינויי הגוף אינם מזוהים מגדרית, אלא מצביעים על זכר/ים ועל נקבה/ות כאחד. בציטוטי במאמר הנוכחי, כדי להימנע מסרבול ומפני שרק מעט מאוד פתגמים ואמירות עוסקים חד-משמעית בנשים, נמנעתי מהוספה שיטתית של לוכסנים לסימון האפשרות של התייחסות לשני המגדרים.

5 András Dugonics, *Magyar példa beszédek és jeles mondások*, Szeged: Orbán Grün, 1820, <http://mek.oszk.hu/09100/09112/html/0001/27.html>

6 Tamás Forgács (ed.), *Régi magyar szólások és közmondások*, Budapest: Arcanum Adatbázis Kft., 2004 <http://mek.oszk.hu/09100/09112/html/index.html>

היא בוחנת את הסברי המונחים בכמה וכמה מילונים הונגריים עכשוויים מנקודת מבט מגדרית. סולושי מראה במחקרה כי במקרים רבים, ולמרות הטענות לשוויון מגדרי ברוח הקומוניזם ובהשפעתו, ההסברים המילוניים התמימים-לכאורה מציגים תפיסות אנטי-נשיות מובהקות. סולושי הציגה, למשל, את ההבדל בין המשפט המדגים "אביו היה פרופסור נערץ לבילוגיה" לבין המשפט המדגים "אימו הייתה רופאה כללית ללא התמחות"⁷. מן הפערים הללו עולה כי גם חומרי לימוד ויעץ ניטרליים לכאורה עשויים להכיל ולשקף את אמונותיהם והטיותיהם של מי שהכינו אותם, ובהרחבה: של החברה והתרבות שבה נוצרו. כך הוא הדבר גם בנוגע לארבעת האוספים שסקרתי כאן, ובייחוד לספר הלימוד של דוגוניץ'. בחינה רחבה של פרסומיהם האחרים של כל ארבעת המחברים והעורכים של האוספים הללו מבהירה עד כמה כולם, לרבות היהודי מרגליץ', היו שותפים להתעניינות שרווחה בתקופתם ובארצם ביחס לעם ההונגרי ולרוחו – התעניינות שבאה לידי ביטוי בשיירי עם, בסיפורי ילדים ובפתגמים ובאמירות. אולי משום כך זכו כל הארבעה לפרסומים רבים, שנכללו במפעלי תיעוד ושימור של אוצרות השפה, הספרות והפולקלור ההונגריים. כפי שאציע בהמשך, ייתכן שנקודת מוצא זו השפיעה על בחירותיהם של המחברים לכלול פתגמים ואמירות מסוימים או להשמיטם, ולהדגיש או להמעיט בערכם של חלקים בעבודותיהם, כחלק ממאמציהם לשמר דימוי מגובש למדי של העם ההונגרי, ולהתעלם מ"אחרים" שחיו בקרבו או אף להביע זלזול בהם – ובעיקר אמורים הדברים ביהודים ובצוענים.

הראשון משלושת האוספים מן המאה העשרים שסקרתי למאמרי הוא 750 פתגמים הונגריים של חוקר הפתגמים ההונגרי הנודע ג'ול'א פֶּצוֹלָאי. רבים מהפתגמים באוסף זה חוזרים ומופיעים גם בכרך השוואתי מאוחר יותר של פצולאי, הוא השני באוספים מן המאה העשרים במחקר זה, הכולל מאה ושישה פתגמים במגוון שפות: פתגמים אירופיים בחמישים וחמש שפות ומקביליהם בערבית, פרסית, סנסקריט, סינית ויפנית. האוסף השלישי והאחרון נערך בידי חוקרת הפתגם ההונגרייה גבריאלה וו, וכותרתו: אדם אמיתי מדבר אמת: פתגמים מהפולקלור הרומני-הונגרי.⁸ ישנם, כמובן, עוד אוספי פתגמים הונגריים בני זמנם, בעיקר קבצים פופולריים שנועדו לעיניהם ולהנאתם של קהלים משכילים אך לאו דווקא אקדמיים, אך שלושת האוספים המרכזיים הללו מייצגים את האחרים במלאות מבחינות רבות, ובהן, לענייננו, מיעוט ההתייחסות ליהודים/ות באוספי פתגמים הונגריים במאה העשרים.

חיפושיו בשבעת האוספים ההונגריים של פולקלור פתגמי מאתיים השנה האחרונות העלו כי בארבעת האוספים מהמאה התשע-עשרה נוכחותם של פתגמים ואמירות

Éva Szöllősy, *A férfiak és a nők képe modern értelmező szótárainkban*, Budapest: 7 Eötvös Loránd Tudományegyetem Kiadó, 2015

Gyula Paczolay, *750 Magyar közmondás*, <https://mek.oszk.hu/00200/00242/00242.htm>; Gyula Paczolay, *Európai közmondások: 55 nyelven—arab, perzsa, szanszkrit, kínai és japán megfelelőekkel*, Veszprém: Veszprémi Nyomda, 1997; Gabriella Vő, *Igaz ember igazat szól: közmondások a romániai Magyar folklórból*, București: Kriterion Könyvkiadó, 1989 8

העוסקים ביהודים/ות ניכרת, ואילו בשלושת האוספים מן המאה העשרים נוכחות זניחה. באוספי המאה התשע־עשרה מצאתי שלושים ותשעה אקזמפלרים בספרו של דוגוניץ', תשעה־עשר באוסף של ארדיי, אחד־עשר אצל שירישקה ויותר מארבעים באוסף הנרחב, בעריכתו של מרגליץ'. בסך הכול הניבו חיפושיי בחלק זה של הקורפוס כמאה ועשרה אקזמפלרים, אך בניכוי פתגמים ואמירות רבים שחזרו על עצמם, במלואם או בחלקם, הגעתי לכשבעים עד שמונים פתגמים ואמירות על יהודים/ות, ומהם אציג בלשונם במאמר זה כחמישים פתגמים ואמירות. לשם ההשוואה אציין כי ארבעת האוספים הללו עוסקים גם במיעוטים זרים אחרים בחברה ההונגרית: בספרו של דוגוניץ' ישנם כעשרים פתגמים ואמירות על א/נשי הרוֹמָה (שבזמנו נקראו צוענים/ות, ובהונגרית: Cigány או Czigány), וכן פתגמים ואמירות בודדים על בני ובנות העם הטורקי, הגרמני, היווני, הפולני והרוסי; באוסף של שירישקה היחס המספרי לעמים זרים בחברה ההונגרית דומה לזה שאצל דוגוניץ', בתוספת שתי אמירות על רומנים/ות ממחוז וולֶכְיִיָה (המכונים אולָה, Oláh); האוסף של ארדיי מתמקד בעיקר בצוענים/ות כעם זר או "אחר", ומציג יותר מחמישים פתגמים ואמירות בעניינם, וכן עשרה פתגמים ואמירות על טורקים/ות, עשרה על גרמנים/ות, ארבעה על יוונים/ות, שניים על פולנים/ות ואחד על איטלקים/ות; ובאוסף של מרגליץ' ישנם עשרים וחמישה פתגמים ואמירות על צוענים/ות, אחד על איטלקים/ות ואחד על רוסיים/ות. ככלל, הרוב המכריע של הפתגמים והאמירות הללו, בכל ארבעת האוספים ובהתייחס לכל הקבוצות שמנית כאן, הוא מזלזל ומלגלג, ולעיתים קרובות מבקר טיפשות או מגרעת סטראוטיפית אחרת המיוחסת לקבוצה האמורה. למשל, הצוענים והצועניות מוצגים באופן גורף כעצלנים, כמלוכלכים, כשקרנים, כראויים למכות, כחסרי טעם וכמופקרים. מסקירת ייצוגיהן של הקבוצות השונות בפתגמים ובאמירות ההונגריים מן המאה התשע־עשרה עולה כי רק הצוענים/ות זכו לאותה תשומת לב (שלילית) כמו היהודים/ות, במספר הפתגמים והאמירות ובתוכם, אך הדימוי הכללי של הצוענים/ות פחות מגוון, ולרוב גם פחות עוין כלפיהם מאשר הדימוי של היהודים/ות באותם אוספים.

גם נשים הן קבוצה מובחנת הזוכה להתייחסות משלה בארבעת האוספים מהמאה התשע־עשרה. כפי שעולה מכמה וכמה מחקרים שבחנו פתגמים ואמירות על נשים, במקומות רבים ובתרבויות שונות, הפתגמים והאמירות מסוג זה נועדו בעקיפין, גם אם לא בעידון רב, לחנך בנות ונשים להתנהגות הרצויה בעיני החברה שהן חיות בה: להיות צנועות, חרוצות, כנועות, פוריות ולא דברניות; ולפסול את התכונות ההפוכות לאלה.⁹ דוגמה לכך היא הפתגם ההונגרי "יפה שתיקה לאישה" ("Hallgatással szép az asszonyember" (Erdély, 284). ככלל, אף שהפתגמים והאמירות על נשים פוגעניים

9 Lois Kerschen, "Proverbs about Women: From the Pacific Northwest and California", *California History* 79, 1 (Spring 2000), pp. 62-69; Jeylan Wolyie Hussein, "A Discursive Representation of Women in Sample Proverbs from Ethiopia, Sudan, and Kenya", *Research in African Literatures* 40, 3 (Fall 2009), pp. 96-108; Grace Diabah and Nana Aba Appiah Amfo, "Caring Supporters or Daring Usurpers? Representation of Women in Akan Proverbs", *Discourse & Society* 26, 1 (2015), pp. 3-28

וסקסיסטיים, ניכר בהם כי נועדו לשפר את הנשים ולעצבן כחלק מן החברה, ובמקרה הזה החברה ההונגרית, ואילו הפתגמים והאמירות על מיעוטים זרים באותה החברה מוקיעים ומדירים אותם.

באוספים מן המאה העשרים, המשקפים את העידן הקומוניסטי והתקופה שאחריו, אין כמעט התייחסות ליהודים/ות, להוציא שתי אמירות באוסף הפולקלור הרומני-הונגרי (של חבל טרנסילבניה, ששתי המדינות חולקות) שפרסמה גבריאלה וו. באמירה הראשונה שבהן נמנו היהודים/ות ברשימה של “אחרים” שמוטב לחשוש מהם או לחשוך בהם: “יש לפחד מידידותו של רוזן, חיבוקו של יהודי ונקמתו של כומר” (Gróf barátságától, “zsidó ölelésétől, pap bosszújától kell félni” (Vöő, p. 98, F 150). באמירה השנייה ה“אחר” הוא קבוצה של יהודים ויהודיות: “תארזו, שרה, משה, יהודי, יום השוק כבר מסתיים” (“Pakolj, Sári, Mózes, zsidó, múlik a vásár”) (Vöő, p. 269, V 83). חוקר הדתות היהודי-רומני אנדרה אוֹיֶשְׁטַאָנוֹ, שבחן את היעלמות היהודים/ות מאוספי הפולקלור של רומניה ושל מקומות אחרים במרכז אירופה ובמזרח אירופה, מסביר שהיא אירעה בעקבות הטאבו שהטיל הקומוניזם על ההנחה וההצגה של יהודים/ות כקבוצה נפרדת בתרבויות אלה.¹⁰

כפי שאדגים בהמשך, במאה התשע-עשרה, כשהיהודים/ות עדיין נכללו באוספי הפתגמים והאמירות ההונגריים, הם הוצגו בעקביות כחסרי אמונה או כמי שמאמינים בדת הלא נכונה, כבלתי ישרים, כתאבי בצע, כחלשים פיזית וכמכוערים עד כדי דחייה. הייצוג השלילי והסטראוטיפי של יהודים/ות, כמו של מיעוטים דחויים אחרים בארצות אירופה, כפי שהראו זה כבר חוקרים כגון וולטר פ' זֶנְר ווולפגנג מִיֶדֶר,¹¹ וכן עצם נוכחותם באוספי המאה התשע-עשרה והיעלמותם מאוספי המאה העשרים, משקפים את ההיסטוריה המשותפת של הונגרים/ות ושל יהודים/ות-הונגרים/ות בשתי המאות הללו. לעניינינו של המאמר הנוכחי, המתמקד במאתיים השנים האחרונות, התולדות המשותפים של יהודים/ות והונגרים/ות בהונגריה קיבלו תפנית עם התפתחותן של תנועות השכלה והתעוררות לאומיות ברחבי אירופה במפנה המאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה. בשנת 1867, כתוצאה מן ההתפתחויות הללו, זכו יהודי/ות המדינה לשוויון זכויות או לאמנציפציה, ובשנים שלאחר מכן חיו במעין “תור זהב”. למרות היותה פרוגרסיבית יחסית לזמנה, בדיעבד ברור כי מלבד העמקת הפערים בין יהודים/ות מסורתיים ומודרניים, לא זו בלבד שהאמנציפציה לא פתרה את “שאלת היהודים” במדינה – הדיון שהתנהל בה באותה תקופה בדבר מקום היהודים/ות בחברה ההונגרית – היא אף החמירה אותה.

Andrei Oișteanu, 2009. *Inventing the Jew: Antisemitic Stereotypes in Romanian and Other Central-East European Cultures*, Mirela Adascalitei (trans.), Jerusalem, Lincoln and London: Hebrew University and University of Nebraska Press, 2009, pp. 25-26

Walter P. Zenner, “Stereotyping in Arabic Proverbs”, *Journal of American Folklore* 11 83, 330 (1971), pp. 417-429; Wolfgang Mieder, “Proverbs in Nazi Germany: The Promulgation of Anti-Semitism and Stereotypes through Folklore”, *Journal of American Folklore* 95, 378 (1982), pp. 435-464; Wolfgang Mieder, *The Politics of Proverbs: From Traditional Wisdom to Proverbial Stereotypes*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1997

בעקבות האמנציפציה התברר כי לעומת היהודים/ות המסורתיים, שחיו בעיירות מרוחקות ונתפסו כמתבדלים מחברת הרוב וכקבוצה חלשה מבחינה סוציו-אקונומית, יהודי/ות הערים הגדולות, המודרניים, המשכילים והמקצועיים, נתפסו כמי שמסותרים או מסווים את יהדותם בגינונים שאימצו מן החברה ההונגרית הכללית סביבם, וחומסים את משאביה היקרים, כגון השכלה גבוהה ומשרות נחשבות. בראייה זו, גם תהליכים כמו חילון, התבוללות והמרת דת לנצרות לא יכלו לשנות את מוצאם ומהותם של אותם יהודים/ות בעיני בני/ות זמנם הנוצרים. כמה וכמה מן הנובלות של הסופר אהרן אפלפלד, שעסק רבות ביצירתו הכוללת ביהודים/ות שחיו באזורים הצפון-מזרחיים של הממלכה האוסטרו-הונגרית במפנה המאות התשע-עשרה והעשרים ועד השואה, עוסקות במתח שבין היהודים/ות ה"שנים" וה"חדשים" באותם זמנים ומקומות. דמותו של קרל בספר טמיון של אפלפלד היא אולי האקזמפלרית ביותר להמחשת מצב דברים זה ולהמחשת חייהם של היהודים/ות כמי שנעים-ונדים ברוחם בתוכו.¹² במחקר, חוקרת התרבות האמריקנית מרי גלוק חושפת בספרה בודפשט היהודית הנסגרת עד כמה תרמו אותם יהודים/ות מתבוללים ומומרים, שיהדותם הפכה באותה עת למוסוית או לנסתרת, להתפתחות חיי התרבות בבירה ההונגרית במפנה המאות התשע-עשרה והעשרים.¹³

בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים הובילו ההאשמות נגד היהודים/ות לחוקי מכסה (נומרוס-קלאוזוס), שהגבילו את מספר היהודים/ות במערכות השכלה הגבוהה לכדי שיעורם בחברה הכללית. אומנם החוק המקורי, שנחקק ב-1920, תוקן ומותן במידת-מה ב-1928, אך גם לאחר מכן, לאורך כל שנות השלושים ועד סוף מלחמת העולם השנייה, המשיכו רוח החוק והמגמות שהביאו לחקיקתו להשפיע על היחס החשדני והמדיר כלפי יהודים/ות במערכות השונות של המדינה.¹⁴ בשנים 1938-1941 נחקקו בפרלמנט ההונגרי שלושה "חוקים יהודיים", שהגדירו את היהודים/ות במונחים גזעיים, שללו מהם בהדרגה את כל זכויות האזרח שלהם, ולבסוף, בהשראת "הפתרון הסופי" הגרמני-נאצי, הביאו לרדיפה, לגירוש ולרצח רוב יהודי המדינה במחי חודשים אחדים, באביב-קיץ 1944. אחרי מלחמת העולם השנייה, מסוף שנות הארבעים, באו ארבעה עשורים של שלטון קומוניסטי במדינות מרכז-מזרח אירופה, בהשראת ברית המועצות ובהנהגתה, ואיתם נכפו גם השתקה כללית של כל דיבור וכתובה על רדיפת היהודים/ות בזמן המלחמה או על סבלם בתקופה זו, ובכלל על עניינים דתיים ותרבותיים ייחודיים ליהודי/ות המדינות הללו, ובהן הונגריה. בשנת 1989, כשהתפורר הגוש הסובייטי, חזרו

12 אהרן אפלפלד, טמיון, ירושלים: כתר, 1993.

Mary Gluck, *The Invisible Jewish Budapest: Metropolitan Culture at the Fin de Siècle*, 13
Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2016

Mária M. Kovács, *Törvényről sújtva: a numerus clausus Magyarországon, 1920-1945*, 14
Budapest: Napvilág, 2012

סוגיות הנוגעות ליהודים/ות לשיח התרבותי בהונגריה, ועימן התעוררה גם האנטישמיות הישנה, שכעת נוספו בה גם גוונים חדשים כגון אנטי-ישראליות.¹⁵ לאורך המאה התשע-עשרה, הזמן שבו יהודים/ות עדיין יוצגו באוספי הפתגמים ההונגריים, גם אם כזרים, מוזרים, נלעגים ושנואים, סוגיית ייצוגם לפני תרבות הרוב הנוצרית העסיקה א/נשי רוח וספר יהודים/ות לא פחות מאשר את עמיתיהם ועמיתותיהם הנוצרים. החוקר והסופר מרגליץ, שהוזכר לעיל, שנולד וגדל בזגרב (כיום בירת קרואטיה ובעבר זגרב, עיר במחוזותיה הדרומיים של הממלכה האוסטרו-הונגרית) ועבר בבגרותו לבודפשט, היה בקיא בתרבויות העממיות של קבוצות שונות שחיו תחת השלטון האוסטרו-הונגרי. במחקריו הציג או אימץ נקודת מבט השוואתית, רלטיביסטית ובלתי אישית על טיבם ורוחם של חומרי התרבות העממית שחקר. אותו הדבר נכון גם לאַרְמִין פֶלְץ (Flesch, 1866–1944), רבה הראשי של העיירה מוהץ' שבדרום הונגריה, שנרצח באושוויץ. בתחילת המאה העשרים, מלבד כתביו הדתיים, פרסם פלץ' מאמר שבו סקר את מופעי ה"יהודי" בפתגמים הונגריים, ובו פירט בשוויון נפש אינטלקטואלי דומה לזה של מרגליץ' את תיוגיהם השליליים, החוזרים ונשנים, של יהודי/ות הונגריה בעיני בני/ות ארצם.¹⁶ שני המלומדים היהודים ההונגרים הללו לא יכלו לחזות את שארע בהמשך לרוב יהודי/ות אירופה, ובתוך כך גם ליהודי/ות הונגריה, שהרגישו כחלק מן החברה במדינתם. מנקודת המבט של זמנם, ליהודים/ות נאורים מסוגם של מרגליץ' ופלץ' הייתה רוח האמנציפציה סיבה טובה לראות בייצוג השלילי של יהודים/ות בתרבות ההונגרית שריד מזמנים קודמים, שבהם יהודים/ות הובדלו או התבדלו מכלל החברה, והם האמינו ששייר זה ייחלש, ואולי ייעלם, ככל שיהודים/ות רבים יותר יילכו ויתערו בה.

אך השואה ניפצה את תקוותיהם של אינטלקטואלים/ות יהודיים כגון מרגליץ' ופלץ', וכן של מתבוללים/ות ומומרים/ות אחרים, כמתואר בספרה של מרי גלוק. הקהילה היהודית שחייתה בהונגריה רבתי (ובכלל זה האזורים שהשתייכו בעבר לממלכה הדואלית, האזורים שהועברו לשכנותיה של הונגריה אחרי התפרקות הממלכה והאזורים שסופחו אליה מחדש בתחילת מלחמת העולם השנייה, בחסות הברית שכרתה עם גרמניה הנאצית) מנתה כשמונה מאות אלף נפש, ויותר ממחציתה – יהודים/ות מכל הסוגים והגוונים – נרדפו ונרצחו באופן שיטתי בשנה האחרונה למלחמה. השמדת יהודי/ות הונגריה בשואה בוצעה כחלק מ"הפתרון הסופי", שהחילה גרמניה הנאצית גם במדינה זו, לאחר שפלשה אליה באביב 1944, בסיוע מיליציות הונגריות פרו-פשיסטיות. רצח העם היהודי בהונגריה

15 סקירת תולדותיה של יהדות הונגריה במפנה המאות התשע-עשרה והעשרים נסמכת על המקורות שלהלן: Randolph L. Braham, *The Politics of Genocide: The Holocaust in Hungary*, 2 vols., revised and enlarged edition, New York, NY: Columbia University Press, 1994; Raphael Patai, *The Jews of Hungary: History, Culture, Psychology*, Detroit, MI: Wayne State University Press, 1996; Anna Szalai (ed.), *In the Land of Hagar: The Jews of Hungary: History, Society and Culture*, Tel Aviv: Beth Hatefutsoth, 2002

16 Ármin Flesch, "A zsidó a magyar közmondásban", *Izraelita Magyar Irodalmi Társulat IMIT Évkönyv* (1908), pp. 176-194

הסתייע גם בשיתוף הפעולה הנלהב – או, למצער (תרתי משמע) – באדישותה של חברת הרוב ההונגרית לסבלם של היהודים/ות, ובמעט מדי מקרי העזרה וההצלה שהיהודים/ות זכו להם ממכריהם וממכרותיהם מימים ימימה. לאור התולדות הללו, בבואנו לבחון את שבעים עד שמונים הפתגמים והאמירות מהמאה התשע-עשרה, שרובם מדירים או משמיצים יהודים/ות במפורש, לא נוכל שלא לקרוא אותם הן כטקסטים היסטוריים (כלומר, כמשקפי אירועים היסטוריים ותהליכים תרבותיים) הן כטקסטים גנאלוגיים (כלומר, כמעצבי דעות וכמשפיעים על אירועים היסטוריים ותהליכים תרבותיים). בכל מקרה, הקורפוס של עשרות הפתגמים והאמירות הללו משקף את מה שכלל ההונגרים/ות, לרבות פשוטי עם ומלומדים, יהודים ונוצרים כאחד, חשבו והרגישו – או חשבו שעליהם להרגיש – ביחס ליהודי/ות הונגריה בזמנם.

בחלקו העיקרי של מאמר זה אציג ואבחן עשרות פתגמים ואמירות המשתייכים לתתי-הסוגה הפרזיולוגית (phraseological) שיפורטו להלן: פתגמים של-ממש או משפטים תקינים, דהיינו טענות קצרות בעלות מבנה משפט תקני (הכולל נשוא או פועל בזמן מובחן), כגון "יהודי לא יחזיר חוב ישן" ("Zsidó nem ad a voltra") (Dugonics) (Erdély 8541; 89); אמירות פתגמיות, דהיינו תיאורים נרטיביים דמויי פתגם, כמו "הוא כבר תמך בחייו בחינוכם של ילדים יהודים רבים" ("Sok zsidó gyermeket felnevelt" (Margalits Felnevel) (már életében"); אמירות וביטויים מטפוריים, כלומר תיאורים דמויי פתגם המבוססים על מטפורות או על חשיבה מטפורית, כמו "אחותי, למטפחת שלך יש ריח יהודי" ("Zsidószagu a kendőd hugom") (Margalits Kendő) – אמירה שמשמעה הוא שהמטפחת נקנתה בהקפה מסוחר יהודי; וביטויים חסרי נשוא או פועל, אם מטפוריים ואם לאו, כמו "תפילת הערב של יהודים" ("Zsidó vecsernye") (Erdély) (Margalits Lárma 8555; 85) – מונח שנגזר מהמילה עֶרֶב ברוסית (вечер או vyecher) או בפולנית (wieczór).¹⁷

בבואנו לבחון את הפתגמים והאמירות על יהודים/ות שאספו ורשמו דוגוניץ', ארדיי, שירישקה ומרגליץ' לאורך המאה התשע-עשרה, ראשית עלינו לעמוד על התכונות הלשוניות המשותפות לכולם. בחינה שיטתית של שבעים עד שמונים הפתגמים והאמירות שבקורפוס שאיתרתי מראה כי הצורה והתפקוד של רובם הם אלו של קביעות סמכותיות. כלומר, רובם מבטאים דעות נחרצות שיהודים/ות הם כאלה או כאלה, או שיש להם תכונות כאלה ואחרות. לחלופין, הפתגמים והאמירות הללו יכלו להיאמר במבנה שיח פתוח יותר, כמו שאלות ותשובות או ביטויי תנאי. למשל: "מי שלא היה רוצה להזדקן, שיתלה את עצמו" ("Ki nem kíván öreg lenni, akaszsa fel magát") (Erdély 6091), או "אם תיתן לו נעלי בית, הוא יבקש גם את מגפיך" ("Ha papucsot adsz neki, csizmádat is kéri") (Margalits Papucs). דינמיקות שיח אלה, הנפוצות בארבעת האוספים בכללותם, גם אם לא ביחס ליהודים/ות דווקא, הופכות את הפתגמים והאמירות האלה לפחות החלטיים, שכן הן מאפשרות מגוון פרשנויות ואינן חותמות את

17 הבחנות אלה נסמכות, כאמור, על מחקרי הקודם והמקיף על פתגמים ואמירות של יוצאי/ות הונגריה בישראל, במיקוד ברפרטואר של דובר פורה אחד. Rosen, הערה 2 לעיל, עמ' 35ה2.

הדברים בפסקנות. יוצאי הדופן לכלל הזה בגוף הפתגמים והאמירות הוותיק יותר על יהודים/ות הם שני משפטי התנאי שלהלן: "אם אתה מכה את היהודי שלי גם מכה את שלך" (Erdély 8544) ("Ha te vered az én zsidómat, én is verem a tiedet"), ו"אדם הגון, לו (רק) לא היה יהודי" ("Becsületes ember, ha [cask] zsidó nem) (Margalits Becsületes) (volna)" נקל לראות כי בשני המשפטים שכאן גם הניסוח בצורת התנאי אינו משפר את האפיון או הגורל השליליים של היהודים/ות המדוברים. עוד דבר הניכר במשפטי התנאי שהוצגו לעיל הוא תפקידם התחבירי של היהודים/ות במשפט: ברבים מהפתגמים והאמירות עליהם בארבעת האוספים הוותיקים היהודים/ות מוצבים כאובייקט תחבירי (object) או כמקבל-פעולה סמנטי (recipient), ולא כנושא (subject) או כסוכן פעולה (agent). רבים מהפתגמים והאמירות עליהם גם מתחילים במילה "אף" או "אפילו", ובכך מוצגים היהודים/ות, חייהם ומנהגיהם כחריגים, כאפשרויות שאומנם היה אפשר להביא בחשבון, אך לא כברירת מחדל. ומכל מקום, כוונתם של הפגמים והאמירות האלה להדריך את בני/ות החברה הכללית כיצד להתנהג. להלן כמה דוגמאות להכללה מסויגת כזו: "הוא עשוי אף להמיר את דתו ליהדות" ("Még) (a zsidónak is ki tér" (Dugonics 4); "אפילו היהודי היכה את בנו כשניצח לראשונה" (כלומר כשהבן הצליח יותר מאביו) ("Zsidó is megverte fiát, mikor először nyert") (Erdély 8540; Sirisaka Zsidó); "אפילו אצל היהודים המבוגר ביותר נוהג בסוס" ("Zsidók közt is legöregebb hajtja a lovat") (Erdély 8542; Sirisaka Zsidó); "אפילו ליהודי מריה היא אישה קדושה" ("Zsidónak is szent asszony Mária") (Erdély 8553; Margalits Mária); "אפילו היהודי מעריץ את מריה, [כשהיא] חקוקה על זהב מקרמניצה" ("Zsidó is szereti Máriát, a körmőczy aranyon") (Sirisaka Zsidó; Margalits Körmöc); או, בשינוי קל: "אפילו היהודי אוהב את מריה על המטבע עם דמותה" ("Zsidó is szereti Máriát a márfáson") (Margalits Mária).

בפתגמים ואמירות רבים אחרים באוספים הוותיקים ההתייחסות ליהודים/ות ולמנהגיהם נדחית לסוף המשפט, באמצעות מילת היחס "כמו", ואז – לא פעם לאחר השהיה והיפוך ציפיות קומי – מופיעה דוגמה בלתי מחמיאה. קבוצת הפתגמים והאמירות הזאת, הגדולה למדי, נחלקת לארבע תתי-קבוצה אחרות. בתת-הקבוצה הראשונה השוואות בין הדתות והמסורות של נוצרים ויהודים/ות, שבסופן מוצגים האחרונים תמיד כנחותים. למשל: "אספה כזאת שבה האוזן לא מוצאת כל יופי, כמו בבית תפילה יהודי" ("Oly gyülekezet, melyben a fülnek semmi gyönyörűsége") (Dugonics 134) ("nincsen, mint a Zsidó templomban" (Erdély 8555); "Ugy lármáznak, mint a zsidó vecsernyén") (Margalits Lárma) ("פוחד כל כך, כמו יהודי על הצלב" ("Úgy fél, mint Zsidó a) (Dugonics 146) ("Fél, mint nagy) (Dugonics 208; Margalits Nagypéntek) ("Pénteken a Zsidó" (Margalits Remeg) ("Remeg mint a zsidó az akasztófa alatt") (Margalits Remeg); "התרגל לזה כמו שאברהם היהודי [התרגל] לרמות" ("Megszokta mint Ábrahám) (Margalits Ábrahám) (zsidó a csalást").

בתת־הקבוצה השנייה של הפתגמים והאמירות הכוללים "כמו" לקראת הסימות מפורטות התכונות השליליות של יהודים/ות ודברים שונים הקשורים אליהם באופנים אסוציאטיביים, באופן המציג את היהודים/ות כחסרי אמונה, כרמאים וכערמומיים. בקבוצה זו נכללים, למשל, הפתגמים והאמירות שלהלן: "חסר אמונה כמו היהודי" ("Hitetlen, mint a Zsidó") (Dugonics 221; Margalits Hitetlen); "מעשי כמו היהודי" ("Élelmes mint a zsidó") (Margalits Élelmes); "מתמקח כמו יהודי על צמר" ("Alkuszik mint zsidó a gyapjura") (Erdély 8550; Margalits Alkuszik); "ערמומי כמו היהודי" ("Ravasz mint a Görög-Zsidó") (Dugonics 176; Erdély); "אדוק כמו היהודי הקבצן" ("Ájtatos mint a koldus zsidó") (Margalits 8552); "מזויף כמו ליברה [מטבע] של יהודי" ("Hamis mint a zsidó fontja") (Ájtatos Dugonics 172.); "מרמה כמו היהודי" ("Csal, mint a zsidó") (Margalits Font); "רימה אותו כמו שיהודי מרמה את הסוס שלו" ("Megcsalta mint zsidó a lovát") (Margalits Megcsal); "אני חי וקיים כמו הליברה של היהודי" ("Megvagyok") (Erdély 8547; Margalits Font); "אפשרי כמו שליהודי יש קותלי חזיר" ("Van, mint a zsidónak szalonnája") (Erdély 8546), המתארת באופן ניטרלי יחסית מצב שלא יכול להתקיים, כשם שלא ייתכן שיימצאו אצל יהודים/ות (מסורתיים) קותלי חזיר.

בתת־הקבוצה השלישית מוצגים היהודים/ות כחסרי מנות, כחלשים וכאומללים. בתת־הקבוצה הזו נכללים, למשל: "אין לו מנוחה, כמו ליהודי הנודד" ("Nincs nyugta, mint a bolygó zsidónak") (Margalits Bolyong); "בא והולך כמו כאב אצל/בתוך יהודי" ("Jár/Mászkál mint a zsidóban a fájás") (Margalits Fájás, Mászkál); "מתייחס לשבע ארצות, כמו לוח שנה יהודי" ("Hét országra szól, mint a zsidó") (Margalits Kalendárium); "כפתור הבודד" ("Kipakkolt, mint az egygombu zsidó") (Margalits Kipakkolt); "רעש וצלולים" למרות שלא היה לו מה להציע; "יורק כמו היהודי" ("Köpköd mint a zsidó") (Margalits Köp); "מתרוצץ כמו היהודי פושט העורות" ("Lót-fut mint a bórzedő zsidó") (Margalits Lót-fut); "קרה לו מה שקרה ליהודי מ[העיריה] מאד" ("Megjárta mint a Mádi Zsidó") (Margalits Mád); "מתאים לו כמו רובה ליהודי" ("Illik neki, mint zsidónak a puska") (Margalits Puska); ו"לא

18 על אגדות ומסורות רווחות בפולקלור ההונגרי בדבר היהודי הנודד ראו, Alexander Scheiber, "The Legend of the Wandering Jew in Hungary", *Midwest Folklore* 4, 4 (1954), pp. 221-235

19 לעניין הזיהוי בין יהודים/ות לבין מכאובים ראו את הסקירה הרחבה על הומור יהודי עצמי אצל אמבר, Mária Ember, *Jár-ke, mint zsidóban a fájdalom*, Budapest: Origo-Press, 1988.

20 על מקרהו של היהודי מן העיריה מאד, שתכנן לעזוב את עיירתו אך כשעצר ללינת לילה הציב בטעות את נעליו כשפניהן לכיוון העיריה, במקום בכיוון ההפוך, ובהגיעו אליה התפלא עד כמה דומה העיריה ה"חדשה" למקומו הישן, ראו: Dan Ben-Amos (ed.), *Folktales of the Jews*, vol. 2: *Tales from Eastern Europe*, Philadelphia, PA: The Jewish Publication Society, 2007, pp. 407-409, Rosen, הערה 2 לעיל, עמ' 89.

מעסיק אותו, כמו שצִיָד לא היה מעסיק [עוזר] יהודי" ("Fel se veszi, mint a vadászó ember a zsidót" (Margalits Vadász). שתי האמירות האחרונות שכאן מציגות גברים יהודים כחלשים ופחדנים, או אולי כנטולי גבריות, נושא שאשוב אליו בהמשך המאמר, בדיון שיתמקד באפיון זה של היהודים.

תת-הקבוצה הרביעית והאחרונה היא מעין אוסף של "שונות", והיא כוללת שלוש אמירות מטפוריות מספרו של דוגוניץ' (מרגליץ', הנסמך עליו, מציגן כאמירות שבמרכזן מילת היחס "בתוך", "ben/ne") על יהודי הנמצא בתוך סוס – הכוללות את אותם תיאורים מזויעים שהזכרתי בתחילת המאמר. דוגוניץ' מבאר כי מקור האמירות הפתגמיות הללו בסיפור על שודדים שתקפו יהודי רכוב על סוס ולקחו את סוסו. לאחר מכן, כדי למנוע מהעוברים והשבים לזהות את הסוס, חתכו את בטנו ותפרו לתוכה את רוכבו היהודי, ליד זנב הסוס או מתחתיו, כך שרק שערו וזקנו בצבצו ממנה – וכך גרמו לעוברים ולשבים לתמוה על היצור המוזר שלנגד עיניהם (Dugonics 206). כאן המקום לציין כי בשפה ההונגרית הביטוי "הוא בפנים" (Benne van) שגור הן לציון הסכמתו של האדם לדבר-מה והן לציון הימצאותו בתוך משהו, והוא נאמר, ככל הנראה, במנותק מגרסתו המלאה, הפוגענית, שתוארה לעיל.

השוואה בין דבר אחד לאחר באמצעות מילת היחס "כמו" מבססת קשר רופף, משום שהיא מותירה מקום לדברים שאנו משווים ביניהם להיות דומים גם לדברים רבים אחרים. לעומתה, החיבור בין שני דברים באמצעות פועל מאגד או באמצעות מטפורה המציינת זהות או דמיון יוצר ביניהם קשר חזק וחד-משמעי. כך הסביר זאת תאורטיקן הספרות האמריקני הנודע נורת'רופ פריי:

במטפורה, שני דברים מזוהים זה עם זה בעוד כל אחד מהם שומר על צורתו-שלו. כך, אם נאמר "הגיבור היה אריה" נזהה את הגיבור עם האריה אך בה-בעת, הן הגיבור והן האריה מזוהים כהם-עצמם.²¹

מנגנון הזיהוי המחוזק והחד-משמעי הזה מתקיים באמירה המטפורית הפשוטה והישירה: "המקדח של השטן הוא יהודי" או "היהודי הוא המקדח של השטן" (התחביר כאן יוצר שקילות, שבה הן האיבר שבצידו האחד של האוגד הן האיבר שבצידו השני יכולים לעמוד בתפקיד הנושא) ("Zsidó az ördög fűrója") (Margalits Fűró; Sirisaka Zsidó). אמירה זו ואמירות דומות לה משקפות תפיסות ואמונות דתיות עממיות של נוצרים בימי הביניים, המייחסות ליהודים/ות כוחות נסתרים ויוצאי דופן או תכונות שטניות. כפי שהראה יהושע טרכטנברג במחקרו המקיף מאמצע המאה העשרים, תפיסות ואמונות אלה התפתחו במאות שאחרי ימי הביניים לכדי אנטישמיות מודרנית, כשהטיעונים בדבר

21 נורת'רופ פריי, אנטומיה של ביקורת: ארבע מסות, מאנגלית: אילנה בינג, אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2016, עמ' 167.

הדמוניות של היהודים/ות הותמרו בטיעונים בדבר שונותם התרבותית.²² מנגנון זיהוי דומה קורה גם באמירה המטפורית הקצרה: "זה הגיע לידיים יהודיות" ("Zsidó kézre került") (Erdély 8545). בשתי האמירות הללו נתפסים היהודים/ות כשטניים במובן עממי ויום-יומי, להבדיל מן המובן התאולוגי והמלומד – אם כי, כפי שהראו טרכטנברג ואחרים, חיי היום-יום של דוברי/ות פתגמים כגון אלה הושפעו מתכנים דתיים שנמסרו באירועים ובטקסים דתיים נוצריים. אמונות עממיות מסוג זה מבוטאות גם בפתגמים כגון "פגישה עם יהודי משמעה מזל" ("Zsidóval találkozni szerencsét jelent") (Sirisaka) ("Zsidó a"), ו"מי שאינו מברך יהודי לשלום [יזכה למזל רע ו]ימעד על המפתן" ("Aki a zsidónak nem köszön, átesik a küszöbön") (Margalits Átesik, Köszön).

אמירות מטפוריות המתחילות בביטוי "ישנו יהודי" ("Zsidó van") לרוב מתארות את היהודי/יה כ"אחר" אולטימטיבי, הבולט בשונותו ובאי-שייכותו לסביבתו. דוגמאות לאמירות כאלה הן, למשל: "ישנו יהודי בבית" ("Zsidó van a házban") (Erdély 8539; Sirisaka) ("Zsidó van a kártyában") (Sirisaka); "יש יהודי בחפיסת הקלפים" (Zsidó van a kártyában), בהצבעה על ילד או נער נוצרי שנשאר עם כובע לראשם המתבלטים בשונותם. באותו הקשר, של זרות ואי שייכות, נזכרים יהודים/ות במגוון רשימות של "אחרים". דוגמאות לכך הן, למשל, האמירות האלה: "שלושה יוונים, שלושה טורקים ושלושה יהודים: תשעה פגאנים" ("Három Görög, három Török, három zsidó") (Dugonics 69; Erdély 3513); "יד צוענית, יד יהודית, יד אחרונה" ("Zsidó: kilenc Pogány") (Margalits Cigánykéz), כלומר זו היד האחרונה שיש לסמוך עליה לעזרה בעבודה; וכן "יין צריך להיות קתולי-רומאי באמונתו (חזק), רפורמי (טהור), יהודי (שלא עבר טבילה) ולותרני (פושר)" ("A bor legyen római katolikus hitében [erős], legyen református [tiszt], legyen Margalits (zsidó [kereszteletlen] és legyen luteránus [se hideg, se meleg]) (Katolikus). על כל אלה נוספות האמירות שנזכרו לעיל, על היהודי היווני הערמומי ועל סילוק הסוחרים/ות או הקונים/ות היהודיים משווקים ומירידים, כי מן הסתם כבר הרוויחו דיים.

בבואנו לבחון את ייצוגן של קבוצות גיל ומגדר באוספים שנבחנו נראה שכמעט אין בהם שום אזכור של ילדים/ות וצעירים/ות, מלבד ההתייחסות העקיפה, שהוזכרה לעיל, לילד או לנער לא יהודי ששכח להסיר את כובעו כשנכנס הביתה ("כמו יהודי בבית"), או התייחסויות לילדים/ות היהודיים הרבים הנתמכים בידי מי שחבים כסף להוריהם. נשים נזכרות בביטוי הסתום "יהודי של נשים" ("Asszonyok zsidója") (Sirikasa).

Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism*, New Haven, CT: Yale University Press, 1943; Francesca Matteoni, "The Jew, the Blood and the Body in Late Medieval and Early Modern Europe", *Folklore* 119, 2 (2008), pp. 182-200; Irven M. Resnick, "Odo of Tournai and the Dehumanization of Medieval Jews: A Reexamination", *Jewish Quarterly Review* 98, 4 (Fall 2008), pp. 471-484

(Zsidó), שאפשר לפרשו כמצביע על גבר – יהודי או אחר – בלתי גברי או חלש פיזית, או לחלופין, כמצביע על הלכות האישיות היהודיות, התחומות את זמני ההתייחדות המינית של זוגות נשואים על פי מועדי הווסת של האישה, ולפיכך מותירות בידיה שליטה כלשהי בנוגע ליחסי המין של בני הזוג. אך ייתכן גם שזוהי התייחסות לגבר יהודי המתחבב דווקא על נשים לא יהודיות, או למשיכה של נשים לא יהודיות לגברים יהודיים, כפי שמתואר בכמה וכמה מן הנובלות של אהרן אפלפלד, אולי קאטרִינה בראש ובראשונה, וכן בסיפור "האדונית והרוכל" של ש"י עגנון.²³ מחקרים תרבותיים רבים שבחנו את תהליכי ההתעוררות הלאומית בקרב יהודי אירופה במאה התשע-עשרה עוסקים בדימוי הלא-גברי או ה"כמו-נשי" של גברים יהודיים הן בעיני סביבתם הלא יהודית הן בעיני יהודים/ות נאורים, מתחלנים או מחולנים או מתבוללים, ואחת היא אם מדובר בלומדי תורה אדוקים או באינטלקטואלים חילוניים. עבודותיהם של חוקרים וחוקרות כגון סנדר גילמן, שרון גילרמן וירון פלג, העוסקות בתפיסות הגוף היהודי בעידן של התעוררות הלאומיות באירופה, חוזרות וחושפות את הטענה שבמהלך מאות שנות גלות איבד הגבר היהודי את הקשר לטבע, על מחזוריו העונתיים ויכולת ההתחדשות שלו, ובתוך כך איבד את הטבעיות שלו-עצמו.²⁴ בזירות שיח משכילות ובקרב מעמדות גבוהים קיבלה הטענה בדבר הגבריות היהודית המוחלשת או המעוותת ביטוי נרחב יותר מאשר בקרב פשוטי העם, אך היא לא יכלה שלא לזלוג גם לזירות השיח הללו, כפי שעולה מן הפתגמים והאמירות העממיים שנזכרו כאן.

אשר לנשים יהודיות המוזכרות באוספים מן המאה התשע-עשרה, בשלושה מתוך ארבעת האוספים מצאתי את האמירה "משהו תמיד משתלשל על [צווארה של] אישה יהודייה" ("Zsidó asszonyon mindig/mindenkor fityeg valami") (Dugonics 222); (Erdély 8543; Sirisaka Zsidó), המציגה נשים יהודיות כחסרות חן, חסרות טעם או זולות ובוטות מינית – והשוו זאת לאמירה המטפורית "אחותי, למטפחת שלך יש ריח יהודי", שנזכרה לעיל, הפונה לאישה לא יהודייה שאין לה אמצעים לרכוש מטפחת או דבר מותרות אחר שנפשה חשקה בו, ומשום כך היא קונה אותם בהקפה, וייתכן שגם במחיר מופקע, מסוחר יהודי ערמומי. באמירה על המטפחת יש רמיזה לפתיינותו או רמאותו של היהודי, ואילו אזכור חושי המגע והריח מעורר קונוטציות מיניות וחושניות בוטות, כפי שקורה גם בשתי האמירות האחרות על נשים חזקות, גברים מוחלשים והמשיכה ביניהם. באופן מפתיע, מלבד האמירה על נדירותו של בשר חזיר אצל יהודים/ות, אף לא אחד מבין שבעים עד שמונים הפתגמים והאמירות המזכירים יהודים/ות בארבעת האוספים

23 אהרן אפלפלד, קאטרִינה, ירושלים: כתר, 1989; ש"י עגנון, "האדונית והרוכל", סמוך ונראה: סיפורים עם ספר המעשים, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1951, עמ' 92–102.

24 Sander Gilman, *The Jew's Body*, New York, NY: Routledge, 1991; Sander Gilman, *Jewish Frontiers: Essays on Bodies, Histories, and Identities*, New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003; Sharon Gillerman, "Samson in Vienna: The Theatrics of Jewish Masculinity", *Jewish Social Studies, New Series* 9, 2 (2003), pp. 65-98; Yaron Peleg, "Heroic Conduct: Homoeroticism and the Creation of Modern Jewish Masculinities", *Jewish Social Studies, New Series* 13, 1 (2006), pp. 31-58

מהמאה התשע־עשרה מזכיר את האתוס היהודי – המנהגים השונים מן המקובל בחברה הכללית, הקשורים למחזורי השנה והחיים היהודיים או לענייני כשרות, מאכלים ומופעים אחרים של התרבות החומרית ביהדות. כמו כן, לא מוזכרות בקורפוס דמויות בולטות בקהילות יהודיות, כגון רב, מורה או מלמד, תלמיד, דיין, שוחט או צדיק, ולא נשותיהם של מי מאלה. נעדרים מן הקורפוס גם יהודים/ות "יום־יומיים", המופיעים־גם־מופיעים בעבודותיהם של סופרים הונגריים נודעים בני המאה התשע־עשרה ותחילת המאה העשרים, כגון יוז'ף אטווש, מור יוקאי, קלמן מיקסאט, זולטאן אמברוש, מיהאי באביץ' וז'יגמונד מוריץ, כמפורט בספרו המקיף של רפאל פטאי על יהדות הונגריה.²⁵ החסרים או הפערים האלה מעידים, לפחות כפי שעולה מעיון בארבעת האוספים מן המאה התשע־עשרה, כי ההונגרים/ות הנוצרים שהתגוררו בצד היהודים/ות, אם בכפר, אם בעיירה קטנה ואם בבודפשט הבירה, לא ראו בהם קבוצה מובחנת, המקיימת חיים, כללים ומנהגים משלה, אלא רק – או בעיקר – "אחרים" מוזרים ודחויים שחיו בקרבם. יוצאי הדופן לכך הם זבנים ורוכלים יהודים תאבי בצע ורמאים, שההתייחסויות והתיאורים השליליים שזכו להם מצדיקים, לכאורה, את רצונה של חברת הרוב ההונגרית להיפרע או להתפטר מהם. משמעות כל זה היא שהפתגמים והאמירות בארבעת האוספים הללו משקפים באופן חלקי מאוד את מערכות היחסים האמיתיות שכלל הנראה התקיימו בין ההונגרים/ות ובין היהודים/ות ההונגריים בני אותה התקופה, כמתואר ביצירות הסופרים ההונגריים שמנתי. ייתכן שהטיה זו בהצגת הדברים מקורה במטרת האוספים לשקף ולבצר את הסנטימנטים הלאומיים ודוחי המיעוטים של העם ההונגרי, ומטרה זו הותירה מעט מקום להכלה מכבדת ואוהדת של קבוצות אחרות בחברה, כמו יהודים/ות, צוענים/ות ובני/ות מיעוטים אחרים.

במאמרה על האופנים שבהם זוכרים הכפריים/ות ההונגריים מצפון הונגריה את היהודים/ות שחיו בצידם עד מלחמת העולם השנייה ונרצחו בשואה, מציגה חוקרת הסיפורת האישית ההונגרייה אווה הוּשְׁבֵי־דֶרְוֹשׁ תמונה עשירה מזו המשתקפת פְּתַגְמִים, באמירות ובטקסטים כגון אלה שבחנתי כאן. הוּשְׁבֵי־דֶרְוֹשׁ מראה כי אומנם הכפריים/ות הזקנים שאת דבריהם תיעדה התייחסו ליהודים/ות ככלל ברוח הדרשות האנטי־יהודיות ששמעו בכנסיותיהם, אך כשיפרו על א/נשים יחידים או על משפחות יהודיות ספציפיות שהיו במגע עימם בחיי היום־יום בתקופה שבין שתי מלחמות העולם, ש"לא שבו" לכפריהם אחרי מלחמת העולם השנייה, זכרו אותם לטובה בלבד.²⁶ ורוניקה גורוג־קֶרְדִי, חוקרת תרבות הונגרייה אחרת, עמדה על קיומם של אגדות וטקסטים פתגמיים דתיים־עממיים שהנחילו את שנאת היהודים/ות המסורתית והעמיקו אותה בקרב קהלי שומעיהם בטקסים ובאירועים דתיים נוצריים, אף זאת ללא כל קשר ליהודים/ות

25 Patai, הערה 15 לעיל, עמ' 665–666.

26 Éva Huseby-Darvas, "Remembering Our Jews": I Complexity of Village Relations in North Hungary", *Jewish Folklore and Ethnology Review* 13, 1 (1991), pp. 5-7

אמיתיים בשר ודם שייטכן שאותם קהלים פגשו בשגרת חייהם.²⁷ טָמֵשׁ פורגין, שכתב את ההקדמה לקיבוץ ארבעת אוספי הפתגמים מהמאה התשע-עשרה, וכמוהו וולפנג מידר, שנזכר לעיל בהקשר הפולקלור הנאצי-גרמני, חקרו שניהם את הסטראוטיפים ואת תהליכי היווצרותם בדת העממית, בפולקלור ובתעמולה הפוליטית האנטישמיים במרכז אירופה ובמזרח אירופה בין מחצית המאה התשע-עשרה למחצית המאה העשרים.²⁸ מחקריהם של הושבי-דרוש, גורוג-קרדי, פורגין ומידר, וכן עושר החומרים שעליהם התבססו, חושפים את המנגנון השיטתי של הפיכת הזר, במקרה זה היהודי, מְשׁוֹנָה ומזרז בשל מראהו או מנהגיו לכדי "אחר" שלילי במהותו, מזיק ומאיים שראוי לסלקו. הקצנה זו של נתון השונות הבסיסית מושגת באמצעות שפה נחרצת, עוצמתית, משכנעת ורגשית, ומן המחקרים עולה כי המנגנון כל כך חזק וסוחף, עד שא/נשים וקבוצות עשויים להשתמש בעצמם בתייגים של יחידי/ות הקבוצה הדחוייה או המודרת, להדהד אותם, להעבירם הלאה ובסופו של דבר אף להאמין בהם – גם כשהם מנוגדים לחוויותיהם האישיות הבלתי אמצעיות.

לסיכום, במאמר זה בחנתי שבעה אוספים של פתגמים ואמירות הונגריים על יהודים / ות במאתיים השנים האחרונות: ארבעה אוספים מהמאה התשע-עשרה, הנגישים כיום ברשת, ושלושה מהמאה העשרים, שמתוכם רק אחד זמין ברשת ואילו שני האחרים קיימים רק בדפוס. האוספים מהמאה התשע-עשרה מכילים שפע יחסי של פתגמים ואמירות על יהודים/ות, שמתוכם התמקדתי בכשבעים עד שמונים אקזמפלרים, ואילו האוספים מהמאה העשרים כמעט שאינם מכילים התייחסויות ליהודים/ות. הפתגמים והאמירות על יהודים/ות מהמאה התשע-עשרה אחידים למדי בנימתם הסמכותית המשותפת ובמאפייניהם הלשוניים-תחביריים, כגון השמת היהודים/ות בתפקידים של אובייקטים תחביריים-סמנטיים ולא באלה של נושאים (סובייקטים) או של סוכני פעולה, שימוש נרחב במילות הסתייגות כגון "אפילו" לפני הצגת היהודים/ות ונטייה נרחבת עוד יותר לאפיונם או לאפיון יהדותם ומנהגיהם באור שלילי. כתוצאה מכל אלה מוצגים היהודים / ות כחסרי אמונה, כבלתי ישרים, כחלשים, כדוחים וכ"אחרים" מובהקים, לעיתים חזקים ומרתיעים ולעיתים עלובים ומעוררי רחמים. במאמר התייחסתי גם לחוסרים או לפערים בולטים בקורפוס שבחנתי, כגון היעדר כל התייחסות מכבדת – או לפחות ניטרלית – לאתוס ולמנהגים יהודיים, לחסרונן של דמויות חיוביות יוצאות דופן או יום-יומיות, ולחסרונן של שיקוף כלשהו של יחסי שכנות, קרבה, חברות או משיכה בין הונגרים/ות ליהודים/ות, יחסים שדווקא זוכים לתיאורים ולהנצחה ביצירות ספרות כתובה מאותה

Veronika Görög-Karady, "Ethnic Stereotypes and Folklore—the Jew in Hungarian Oral Literature", Reimund Kvideland (ed.), *Folklore Processed: In Honor of Lauri Honko on his 60th Birthday, 6th March 1992*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992, pp. 114-126

Tamás Forgács, "Cigány, zsidó meg a pap, hogy megcsaljon azon kap...—avagy: 28 hogyan születik és működik a nyelvi sztereotípiá", *Néprajz és nyelvudomány* 39 (1998), pp. 87-105. הערה 11 לעיל.

תקופה, וגם בסיפורת אישית שנרשמה מפי מי שהיו שכניהם ושכנותיהם של יהודי/ות הונגריה שנספו בשואה.

כיוון שפתגמים הם צורת ביטוי עממית, כלומר של העם, מפי העם ועל העם, אני מקשרת את ניתוח התוכן והלשון שלהם להיסטוריה של הונגריה ושל היהודים/ות שחיו בה במאתיים השנים האחרונות, ומראה כיצד התוכן והמסרים המדירים בפתגמים ובאמירות שבחנתי מיטיבים לשקף את ההיסטוריה של יהודי/ות הונגריה לאורך התקופה הנחקרת. במחקרה על תרומתם של יהודי/ות בודפשט המתבוללים במפנה המאות התשע-עשרה והעשרים לתרבות המטרופולין, הסיקה מרי גלוק שיהודים/ות אלה היו משפיעים אך "שקופים". מסקנת מחקרי הנוכחי, לעומת זאת, היא שהם נראו-גם-נראו – אך נתפסו כשליילים וכראויים לזלזול, לתיעוב ולדחייה מחברת הרוב ההונגרית, שבעשורים שאחרי מפנה המאות אכן פעלה ככל יכולתה לסילוקם מקרבה. סביר להניח כי הסיבה להבדל בין מסקנתה של גלוק ומסקנתי היא שגלוק עסקה במעמדות גבוהים, שהיהודים בהם לא הבליטו את יהדותם, ואילו אני עוסקת במעמדות נמוכים, שהיהודים בהם לא יכלו ולא רצו להסתיר את יהדותם. כמעט מאה שנה לאחר מעשה, וכמאתיים שנה לאחר פרסומו של הוותיק שבאוספי הפתגמים והאמירות שבחנתי במאמר זה, ספרו של אנדרש דוגוניץ', יש משום אירוניה מרירה, או אולי נקמה זעירה, בממצאי הסקר הגנטי שערכה חברת *MyHeritage* הישראלית בהונגריה, שהראו כי שיעור האנשים ממוצא אתני יהודי במדינה זו הוא השני בגודלו אחרי שיעורו במדינת ישראל, וכי הוא גבוה פי שניים משיעורם בארצות הברית.²⁹ אכן, לא קל להוציא מן הסוס ההונגרי את בעליו היהודי – גם אם זה נתפר לבטן הסוס הגנוב רק כדי שהסוס לא יזוהה, חלילה, כסוסו של יהודי.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

29 יצחק טסלר, "אישטנם: האחוז הגבוה ביותר של צאצאי יהודים – בהונגריה", *ynet*, (13/8/2019), <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5568245,00.html>

המיתוס המלאכותי של התשוקה: עיצוב הקהילות המזרחיות מתוך ההווה הישראלי בסוף המאה העשרים

נרית קורמן

בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים ראו אור כמה יצירות עבריות המעמידות במרכזן קהילות סגורות ומובחנות, בעלות קודים פנימיים פרטיים, שקוטלגו בחברה הישראלית כ"מזרחיות". הבולטות שבהן הן ויקטוריה מאת סמי מיכאל, סמטת השקדיות בעומדיג'אן מאת דורית רביניאן, עוגיות המלח של סבתא סולטנה מאת דן בניה סרי ועקוד מאת אלברט סויסה.¹ מתוך התופעה הרחבה יותר של ספרות קהילות סגורות ונבדלות, אתמקד במאמר שלהלן בשתי יצירות בלבד, שבחרו שתיהן לתאר קהילה יהודית במדינה מוסלמית בתחילת המאה העשרים, טרם הקמת מדינת ישראל: ויקטוריה למיכאל וסמטת השקדיות בעומדיג'אן לרביניאן. במאמרי אבחן את בחירתם של הסופר והסופרת לצאת מן ההווה הישראלי של תחילת שנות התשעים – שמתוכו ולמענו היצירות חוברו – ולהתמקד בקהילות היהודיות הסגורות של העבר.

שתי היצירות מעמידות קהילות שבהן רוחשות תשוקות סוערות, ומציגות גילויי מיניות בלתי קונבנציונלית ושייכות טוטאלית של היחיד לקהילה ולמקום. חוויית הקריאה של הקוראים הישראליים בסוף המאה העשרים ובתחילת המאה העשרים ואחת ביצירות אלו אפופה תחושה של זרות וריחוק, של מבט חיצוני כמו־אנתרופולוגי על צורת קיום אבודה – מבט שהיצירות עצמן מעודדות בשלל אמצעים, לרבות שימוש מופרז בחומרים בזויים. הדגשת הפער בין ההווה הישראלי לבין הקהילות המתוארות, שתויגו כ"מזרחיות", מייצרת סגרגציה והיבדלות שלהן מפני החברה הישראלית הכללית. השילוב בין הקרנבליות הפנימית והשימוש בבזות לבין התחושה שאי אפשר להבין את היצירות עד תומן מאתגר הן את מערך הכוחות החברתי־הפנים־ישראלי הן את תפיסת המרחב והאדם המאוּנים.

בספרו המשפיע הידעת את הארץ שם הלימון פורח טובע יגאל שוורץ מושגי יסוד לבחינת הספרות: הנדסת האדם ומחשבת המרחב, ודרכם הוא בוחן את "וקטור התשוקה" המרחבי והאנושי ביצירות מכוננות של התרבות העברית.² כפי שכותב שוורץ, במשך מאות שנים חלמו יהודים ברחבי העולם על השיבה לארץ ישראל, כשהם שרויים

1 סמי מיכאל, ויקטוריה, תל אביב: עם עובד, 1993; דורית רביניאן, סמטת השקדיות בעומדיג'אן, תל אביב: עם עובד, 1995; דן בניה סרי, עוגיות המלח של סבתא סולטנה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980; אלברט סויסה, עקוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991.

2 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.

במצב של קרע גדול ובלתי אפשרי לאיחוי בין המקום הפיזי שבו הם חיים, "הגוף", לבין המקום הקדוש שאליהם הם כמהים, "הרגש"³. הנרטיב התרבותי החדש, כפי שהוא נוסח ביצירת המופת אהבת ציון מאת אברהם מאפו, מניח שהקרע הגדול בין "המקום" המאוהה לבין "מקום" ההמצאות הפיזית אפשרי לאיחוי, ושעם ישראל יכול לשוב ולחיות בארץ ישראל⁴. אך כפי שמראה שוורץ בהמשך דינו, המעבר לארץ ישראל לא הוביל להגשמת החזון האוטופי, וביצירות רבות בספרות העברית המשיך להתקיים הפער הרגשי והמנטלי בין המקום הפיזי למקום הרגשי.

שוורץ מסמן נרטיב תרבותי: "פיתוח ושכלול של מערך סיפורי-פרשני שעל פיו אנשים נקראים לחשוב, להרגיש, לחיות ולמות", של סיפור "הלידה מחדש של עם ישראל בארץ ישראל"⁵. תחילתו של נרטיב זה באירופה, והשפעתו על ספרות התחייה ועל המשכיה לאחר הקמת מדינת ישראל, כשבצדדיו ולעומתו צמחו נרטיבים תרבותיים משניים, מכרעת. אך יצירות הספרות העברית מאת יוצאי מדינות המזרח התיכון וצפון אפריקה, קהילות שבמדינת ישראל הוכנסו לקטגוריה הכוללנית "מזרחיות" – אף שלא התקיים כל קשר ביניהן לפני המעבר לישראל – אינן שותפות טבעיות לנרטיב הזה.⁶ באמצעות העיון בשתי היצירות שהוזכרו לעיל אתור אחר נרטיב תרבותי שנוצר לעומת הנרטיב הציוני-אירופי ולעומת הנרטיבים ממשיכיו, שתפסו את המקום הדומיננטי בחברה הישראלית. זהו נרטיב תרבותי שהוא במידה רבה לעומתי, שכן הוא נוסח לאור המתחים הפנימיים בחברה הישראלית בין ההגמוניה האשכנזית לבין המהגרים העולים מארצות אסיה ואפריקה ולבין צאצאיהם, שנולדו לתוך החברה הישראלית המרובדת.

על פי הנרטיב התרבותי האירופי-ציוני, המקום המאוהה, מושא התשוקה המרחבי, הוא ארץ ישראל. ואף שהיצירות הנזכרות אכן נכתבו בארץ ישראל, בהווה הישראלי של סוף המאה העשרים, בויקטוריה ההווה הזו מוזכר לרגעים ספורים בלבד, ובסתם השקדיות בעומדיגיאן אינו מוזכר כלל. היצירות מתרחשות בקהילות יהודיות בעיראק ובאיראן, שבהן כוחה של הקהילה אבסולוטי ומצמית, והוא הקובע את גורל הפרט. הקהילות הללו, שיכולות להתקיים רק כל עוד חבריהן נשארים בתוכן, אינן יכולות להכיל כל תשוקה ליציאה מתחומיהן – מחשש לסבל ולחורבן שהתרחשות כזאת תמיט. את הרצון לתנועה ולשינוי, למטמורפוזה אנושית ומרחבית, מחליפה ביצירות הנידונות תשוקה מסוג שונה: תשוקה מעגלית שתכליתה שימור והיבדלות, המלווה בחשדנות כלפי כל מי שאינו נמנה עם חברי הקהילה. גיבורי היצירות אינם יכולים להעלות בדעתם אפשרות של תשוקה למקום אחר, ואינם חשים כל פער בין הגוף לבין הרגש. המקום היחיד הממלא תפקיד כלשהו בחייהם – אם פיזי-מרחבי ואם רגשי-אנושי – הוא הקהילה שבה הם חיים.

3 השימוש של שוורץ – וגם שלי, להלן – במונח "המקום" נבחר בעקבות מאמרם של זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4 (1991), עמ' 9–44.

4 שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 12.

5 שם, עמ' 13, 17.

6 ליטל לוי בוחנת את ההיסטוריה הספרותית והתרבותית של יהודים-ערבים. ראו, ליטל לוי, "יצירתם של יהודים-ערבים והיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: גאוגרפיה ספרותית חדשה", מכאן יב (דצמבר 2012), עמ' 210–227.

הפער בין "המקום" הרגשי המאוּוה לבין ה"מקום" הפיזי-מרחבי מתקיים כאן ברמה המטא-ספרותית בלבד, מכיוון שבגופם היוצרים נמצאים בישראל של שנות התשעים, והם מעלים ביצירותיהם את קהילות המוצא האבודות. ועדיין – לא מדובר כאן בהיפוך פשוט של הנרטיב התרבותי האירופי-ציוני, שבו וקטור התשוקה מופנה כעת מישראל לקהילות המוצא באיראן או בעיראק. היוצרים הנמצאים בארץ ישראל, הכותבים בעברית לקהל קוראי עברית ופועלים בשדה הישראלי, מייצרים מעין רקוויאם לצורת קיום אבודה וילידית, שבה לא התקיים פער בין "המקום" ל"מקום", ומאתגרים בדרכים יצירתיות וקרנבליות את הנרטיב הדומיננטי.

סמי מיכאל הוא אחד הבולטים ביוצרים המעמידים נרטיב תרבותי חלופי לזה ההגמוני בספרות הישראלית. קול המחאה הספרותית שלו נשמע בגלוי כבר בשנת 1974, בספרו הרדיקלי שווים ושווים יותר,⁷ שרוחו המיליטנטית, המביעה מחאה גלויה וצודקת נגד האפליה המתמשכת, בולטת כבר בכותרתו ובכריכתו, המציגה אגרוף על רקע אדום בוהק ובו נלחמות דמות בהירה ודמות כהה שעל כתפה רובה צה"לי. אין להמעט בחשיבותה של יצירה זו, שהעלתה על סדר היום הספרותי בצורה ישירה את קשיי ההגירה של יוצאי מדינות המזרח התיכון, שזכו לכינוי המקטין "עדות המזרח", ואת קשיי התקבלותם בישראל. עם זאת, כפי שכתב שוורץ במקום אחר, במידה רבה, בחלוקתה הברורה והדיכוטומית בין "מזרחים" ל"אשכנזים", היצירה משכפלת את הנרטיב שהיא יוצאת נגדו.⁸ בהשאלת טרמינולוגיה מהשיח הפמיניסטי, מיכאל השתמש בספרו הראשון ב"כלי אדון" בניסיון לפרק את "ביתו של האדון",⁹ ניסיון המצביע על הבעיה אבל כוחו לייצר שינוי אמיתי מוגבל. מייד לאחר ספר זה, כפי שטען שוורץ, פנה מיכאל לדרכי ביטוי מורכבות יותר ופיתח מערך כלים חדש – לכתובה הנטועה עדיין בהקשר חברתי מובהק, אך דוחה מעליה חשיבה סטראוטיפית או דיכוטומית.

ויקטוריה הוא בעיני הרומן המורכב ביותר מכל יצירותיו של מיכאל. עלילתו מתרחשת ברובה בתוך גבולותיה של קהילה יהודית בגדאדית בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. זוהי קהילה פטריארכלית, ששולטת בה הפרדה מגדרית ברורה ונוקשה: הגברים זוכים להשכלה ועליהם לשאת בעול הפרנסה, ואילו הנשים תפקידן ללדת ככל יכולתן ולבצע את מטלות הבית המרובות: בישול, כביסה, שירות הגברים ועוד. במציאות המתוארת, המקום המוקצה לאינדיבידואליזם ולבחירה חופשית מוגבל, ולנשים – אינו קיים. האינטנסיביות של הקהילה מורגשת במובן הפיזי ביותר, והגיבורים חיים בצפיפות תמידית. הרומן מתמקד בקורות "בית מיכל", בית אחד המאכלס חמולה שלמה: הסבתא הזקנה מיכל, שלושת בניה, כלותיהם וילדיהם, וכן נספחים, כגון אחיה של אחת הכלות

7 סמי מיכאל, שווים ושווים יותר, תל אביב: בוסתן, 1974.

8 יגאל שוורץ, "סמי מיכאל: נסיך, מהפכן וריאליסט: הרומנים החברתיים של סמי מיכאל והסיפורת הישראלית", יגאל שוורץ (עורך), נסיך ומהפכן: עיונים בפרוזה של סמי מיכאל, תל אביב: גמא, 2016, עמ' 7-31.

9 אודרי לורד, "כלי האדון לעולם לא יפרקו את ביתו של האדון", מאנגלית: עדנה גורני, דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה הפמיניסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 192-194.

ואשתו הצעירה. הצפיפות והקרבה הפיזית מוזכרים פעם אחר פעם, אם בתיאור המטבח המפויח, שבו שורת תנורים ארוכה שכל אחד מהם שייך לאישה אחרת, ואם בתיאורי הגברים המצטופפים במרתף בימי המלחמה, כשהם מסתתרים מחובת הגיוס, והצפיפות הולכת יד ביד עם היעדר מוחלט של פרטיות, למשל בתיאור לילות הקיץ שבהם דיירי הבית פורסים את יצועם על הגג, באוויר הפתוח:

בצפיפות ובדוחק כמעט לא היו מחיצות בין ילדים למבוגרים. כששה חודשים בשנה נפרשו מצעים על הגגות, מצע נושק למצע. באור הירח והכוכבים עלו גברים ונשים על משכבם עם רדת הלילה. היא ומרים שמעו הכל, וראו הרבה. נשים סרבניות נאנסו לילה-לילה מתוך קללות. אחרות פתחו שעריהן בצייתנות של בהמות אדשות.¹⁰

גם מעבר לתחומי הבית מורגשת הצפיפות האנושית. הספר נפתח בתיאור של ויקטוריה הולכת על גשר בדרכה להטביע את עצמה בנהר, ונחיל העוברים והשבים סביבה נצמדים אליה באופנים פיזיים מאיימים ומושכים גם יחד. לאורך הספר עירום, מין, אלימות, עשיית צרכים, מחלות ומוות, המתרחשים כולם בגלוי לעיני כול. ביצירה שימוש נרחב – ואפשר אף לומר מופרז – בחומרים השייכים לתחומי הבזוי, ובנושא זה אדון בהרחבה במקום אחר.¹¹

חיי המשפחה והקהילה כולה שוקקי חיים, תשוקות ויצרים – כאלו הנחשבים נורמטיביים וכאלו שיוגדרו באמות המידה החברתיות של ימינו כטאבו מוחלט. הרומן עצמו אינו מבטא ביקורת כלפי מקרים אלו, למעט מקרה גילוי העריות בבית הסמוך לבית מיכל, שבו עבדאללה נונו העשיר, שגירש את אשתו לאחר שילדה בן נכה, מקיים יחסים עם בתו היפיפייה נונה, בידיעת הכול ולמרות גינוים הגורף לכך. היצירה מעמידה שלל התנהגויות פורצות נורמות מיניות ותרבותיות על פי אמות המידה של החברה הישראלית, שמתוכה ולקהל קוראיה חוברה – לרבות אלימות פיזית ומינית חמורה כלפי נשים וקטינות. עם זאת, בעת הקריאה לא מורגשת ביקורתיות מצד המחבר המובלע. חוויית הקריאה מעוררת אפקט מלא חיות, מסעיר ומרענן במקומות רבים, הכולל גם, למשל, תיאור ילדות צעירות המשתינות בצוותא ומשוחחות על מין. זהו ויתור מוחלט ומודע על ערכי הפוליטיקלי-קורקט התופסים מקום דומיננטי יותר ויותר בחברה המערבית, כמו גם זו המבקשת לראות את עצמה כמערבית.

הבחירה להתמקד בקהילה היהודית בבגדאד בתחילת המאה העשרים, וכמוהו הבחירות האסתטיות המפתיעות והרדיקליות, מקבלות משמעות חברתית רחבה יותר בבחינת וקטור התשוקה. אליבא דשוורץ, וקטור התשוקה מורכב משני צירים משלימים: מחשבת המרחב והנדסת האדם. האחרון מתואר כך:

10 מיכאל, הערה 1 לעיל, עמ' 13-14.

Nirit Kurman, *Jewish Savages: The Abject in the Contemporary Mizrahi Novel* 11 (manuscript)

ציר הנדסת האדם מבוסס על מנגנון עלילתי הגותי, שעיקרו הצגה של מצאי אפשרויות של בני זוג וכנות זוג פוטנציאליים – שהוא גם מאגר גנטי מסוים – שמתוכו נברר בסופו של דבר, אחרי סדרת מבחנים ארוכה, הזוג הנבחר; זה הראוי לשמש כזוג הראשון בשושלת המובילה המתחדשת של עם ישראל.¹²

ניסוח זה, המתאים להפליא לרוח היצירות ששורץ מנתח כדי להציג את הנרטיב התרבותי האירופי-ציוני, כגון אהבת ציון, אלטנוילנד, "יואש" והוא הלך בשדות,¹³ מקבל ממד אירוני כשהוא נבחן ביחס לגיבורי הרומן ויקטוריה. ביצירות שנכתבו לאור הנרטיב התרבותי הציוני-אירופי עומד זוג המתבלט מעל השאר והוא המיועד להעמיד שושלת מפוארת. לעומתו, בקורפוס הנוכחי, הזוגות הנבחרים עלובים ופגומים, ובעיקר – כושלים במימוש הרעיון שנתפס כציווי לאומי, העמדת צאצאים ראויים שיתחילו שושלת החדשה. ברומן ויקטוריה הזוג "הנבחר" מתבלט כבר בעמודים הראשונים: ויקטוריה ורפאל. הרומן מייצר הזדהות טבעית עם ויקטוריה מתחילתו, בעצם הבחירה להתמקד בדמותה. ויקטוריה הצעירה עושה חיל במלאכות הבית, מחפה על אזלת ידה של אימה נג'יה זוכה להערכה על חוכמתה, אם כי תכונה זו חסרת ערך בשבילה כאישה, כפי שנאמר כמה פעמים ביצירה. רפאל מתנשא מעל לשאר יושבי החצר, הוא נמצא מעל החוק ועיני כולם נשואות אליו. כך מתוארת הופעתו הראשונה, כשהוא עולה מהמרתף שבו משפחתו חיה לאחר שאביו הלא יוצלח בזבז את כספו על שתייה וזונות:

יום אחד עלה רפאל מן העלטה המרודה שבמרתף בתחפושת מוזרה, והדהים נשים וילדים. ראשו היה מגולה ולשערו היה ברק מתכתי והוא היה מפוסק לו באמצע כדרך היועצים הגרמנים אצל הרשות העותמנית. גם החליפה הצחורה שלבש היתה יוצאת דופן. תחת עֶפִיִת צמר הגמלים וגלימת הפסים נמתחו המקטורן הקצר והמכנסיים ההדוקים על אבריו העדינים באותו לוכן תכריכים שהתקינה סבתא מיכל מכבר לעצמה. כיסי החליפה היו גלויים לעין ומופקרים לכל יד חמסנית, שלא כדרך יהודים יראי שמים שמצניעים את כיסיהם בין קפלי הגלימה. בנסיבות אחרות היו הנשים הצעירות שבחצר גועות בצחוק למראה מקל ההליכה הנוצץ שהניף בידו, אבל הן לטשו אליו עיניים משתאות וכמה מהן העבירו בבלי דעת את ידן על שיפולי כרסן אף-על-פי שעדיין לא היה גבר של ממש.¹⁴

הופעתו של רפאל מתוארת כמעין התגלות. הוא עולה מהמרתף האפל בבגדי מלכות, חליפה מודרנית לבנה ומקל הליכה נוצץ. הופעתו מעוררת פליאה, הערצה וריגוש מיני בקרב הנשים הבוגרות ממנו.

12 שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 15.

13 אברהם מאפו, אהבת ציון, ווארשא: ישראל ראוואווסקי, תרס"ג; תאודור הרצל, אלטנוילנד: ארץ עתיקה-חדשה, מגרמנית: שמואל שניצר, חיפה: חברה להוצאת ספרים, [1902] 1961; יוסף לואידור, "יואש", סיפורים, דב לנדאו (עורך), רמת גן: אגודת הסופרים העברים בישראל ומסדה, 1976, עמ' 63-90; משה שמיר, הוא הלך בשדות, תל אביב: עם עובד, 1948.

14 מיכאל, הערה 1 לעיל, עמ' 7-8.

רפאל מתגבר במהירות, וכצפוי, נהיה לגבר דומיננטי, אומניפוטנטי, המפרנס את אימו ואחיו – אך בה־בעת הוא הולך אחר תאוותיו, פגום וחולה, ופעמיים הוא נאלץ לנסוע למרחקים כדי להציל את בריאותו הרופפת. מערכת היחסים שבינו לבין ויקטוריה פגומה גם היא, על אף הקרבה, המשיכה והכבוד ההדדי ביניהם. מילדות היה ברור שרפאל יינשא לאחת משתי בנות דודותיו, ויקטוריה או מרים. לפני שהוא בורח מבגדאד לבצרה כדי להימנע מגיוס למלחמה הוא מבקש את ידה של מרים, ומבטיח לשלוח טבעת. משזו אינה מגיעה הוריה של מרים משיאים אותה לאחר בחתונה מפוארת. חודשים לאחר מכן רפאל שב ומוצא את מרים אישה נשואה, ומבקש את ידה של ויקטוריה. רק לאחר שבעלה של מרים מכה אותה מתחוויר הסיפור המלא: רפאל אכן שלח טבעת, אך השליח מעל בתפקידו ונעלם, והוריה של מרים שיערו שרפאל מת. אם כן, רק טעות בתקשורת פסלה את הזיווג. בחלוף השנים מתברר שעתידה של ויקטוריה היה טוב ויציב יותר לו נענתה לגבר שחזר אחריה לפני נישואיה, מעתוק נונו הגיבן, שגורש מבית אביו ולימים היה לגביר מבוסס. מעתוק מעניק לוויקטוריה עבודה בגלגול סיגרות כשהיא נמצאת בשפל המדרגה. רפאל, לעומת זאת, אינו מצליח לתמוך בה כלכלית לאורך זמן בשל מחלתו, ומוביל אותה לסף התאבדות.

רפאל וויקטוריה שייכים לאותו מעמד, לאותה קהילה ולאותה משפחה. הזוגיות ביניהם מצטיירת כמימוש השאיפות הקהילתיות של סטטיות, שימור המצב הקיים והישארות בחיק המשפחה והקהילה. אבל בניגוד למודל האהבה ה"טהורה" בין אמנון ותמר הצעירים והיפים באהבת ציון, כאן סיפור האהבה מלא חריקות, גם לאחר פסילת בני הזוג הפוטנציאליים האחרים, לפני החתונה. מתחילת הקשר ביניהם בגד רפאל בוויקטוריה עם נשים מזדמנות, והערעור החמור ביותר על הזוגיות שלהם מגיע בהופעתה של נעימה, שנהיית מאהבת קבועה לרפאל ואף יולדת לו בן. ויקטוריה, שידועת היטב שללא בעל מגן ומפרנס היה מצבה גרוע בהרבה, מוכנה לספוג את בגידותיו המשפילות ואת האלימות הפיזית מידי, הכול כדי לשרוד ולקיים את עצמה ואת ילדיה.

מראית העין המרשימה של רפאל מתגלה בסופו של דבר כריקה, וככל שהרומן מתקדם על ציר הזמן היחסים בינו לבין ויקטוריה מתגלים כרחוקים מאוד מאידיליה. ובמקביל להידרדרות סיפור האהבה של שתי הדמויות המרכזיות, הולכת ודועכת גם הפריצות הקרנבלית המשחררת ומלאת היצרים שאפיינה את תחילת הספר. גילויי היצירות והאלימות הופכים צפויים, אוטומטיים ונדושים, והשימוש במשלב הלשוני הנמוך והגס מאבד מקסמו והופך צורם ותפל. דמויות חדשות כגון פלורה "הזנונית" ונעימה המאהבת כבר אינן משלבות תמימות ילדית עם שבירה משחררת של נורמות המינויות המהוגנת, אלא מעוצבות באופן שטחי ובנאלי. ככל שעלילת הספר מתקדמת נדמה שהיא פועלת מכוח האינרציה, ושלביה המאוחרים של העלילה נראים כצל חיזור של שלביה המוקדמים, בימי הילדות הסוערים.

התפוררות הזוגיות, המתח העלילתי והחיוניות של היצירה מתרחשות במקביל להתפוררות הקהילה עצמה.¹⁵ תהליכי המודרניזציה ששטפו את בגדאד במהלך המאה העשרים נותנים בקהילה את אותותיהם – הגברים מחליפים את לבושם המסורתי בחליפות (כפי שניכר בתיאורו הראשון של רפאל), נבנות שכונות חדשות וצורת החיים הופכת מערבית יותר. ויקטוריה ורפאל, בצעד מרחיק לכת, עוזבים את בית מיכל לדירה פרטית, אך מהלכם הזה אינו מחזיק מעמד לאורך זמן. רפאל סובל ממחלה אנושה ונוסע להתרפא בלבנון, ובעזיבתו ויקטוריה מגיעה לשפל המדרגה וחוזרת לבית מיכל. שם היא נשלחת לחדר העלוב ביותר, אימה מתעללת בה והיא עובדת בגלגול סיגריות כדי לקיים את עצמה ואת שתי בנותיה הפעוטות. בנקודה הזאת ויקטוריה שוקלת לסיים את חייה ומנסה להפיל את העובר שהיא נושאת ברחמה, ואף תורמת בעקיפין למותה של בתה השנייה סוזאן, כשהיא משאירה בכוונה פתח לרוח פרצים:

בלילה ההוא השאירה את דלת המרתף פתוחה. מחמת הקור התכדרו הפעוטות הנמות לפקעות זעירות מתחת לשמיכות. לבה לא נתן לה להסיר את השמיכות מעליהן. אבל היא עצמה שכבה מגולה ושאפה את האויר הקר, והמתינה לשיעול הקטלני. האויר פלש חופשי לריאותיה וצינתו היטיבה עמה דווקא. לעזאזל, רטנה. גם הבל פיו של רפאל לא ניגע אותה כלל. חסונה היא כאמה, כאביה, כסבתא מיכל. נידונה לחיים ארוכים. לא כן סוזאן הקטנה. שיעולה גובר. היא מתעוררת, ונרדמת שוב.¹⁶

בסופו של דבר רפאל חוזר בריא ושלם ומתבשר על מותה של סוזאן ועל הולדת בנו אלבר. בד בבד, הדמויות מתקרבות לרגע מכונן ומשנה חיים – העלייה לארץ ישראל. לאורך הרומן כולו הדמויות מתייחסות בחשדנות ובאימה אל הלא נודע השוכן מחוץ לבגדאד – ודבר זה ניכר ביחסן ללבנון, שאליה רפאל נוסע כדי להירפא, לבצרה, שאליה הוא נוסע כדי להתחמק מחובת הגיוס, ולארץ ישראל, שאליה נודדת השכנה נונה נונו, שלאחר מות אביה מאהבה נותרה חסרת הגנה.

עליית הקהילה כולה לארץ ישראל בחלקו האחרון של הרומן אינה מתוארת במושגים אוטופיים, וודאי שאינה לוקחת חלק בנרטיב התרבותי של עם השב לעברו המפואר והופך את החזון הנשגב למציאות. בניגוד לתיאורים האוטופיים שהופיעו ביצירות העבר לאור הנרטיב התרבותי הציוני-אירופי, ההגירה בויקטוריה פרוזאית ואפרורית: הגירתם של פליטים הנעים מהעוני בעיראק המתפוררת אל המעברה המדכאת. גם רגעי ההצלחה המאוחרים של ויקטוריה ורפאל, בדירתם המרווחת ברמת גן כשהם מוקפים בצאצאיהם, אפופים עצבות ואפרוריות, ונעדרת מהם התשוקה שאפיינה את שנות ילדותם בבגדאד. אומנם ביצירה מסתמן מעין ניצחון על קשיי העבר, אך טעמו מר: ילדיה של ויקטוריה, מתלוננים על ימי ילדותם הקשים במעברה ושואלים מדוע נאלצו לעבוד ולא ללמוד,

15 שוורץ ציין את התפוררותו הפיזית של הבית בשל נוכחתם של דיירים סמויים כמו נמלים, פרעושים, תולעים, תיקנים וכן הלאה: שוורץ, הערה 8 לעיל, עמ' 17.

16 מיכאל, הערה 1 לעיל, עמ' 183–184.

ומדוע לא הגיעו לעמדות מפתח בחברה הישראלית. תכלית חייהם היא הישרדות, ואין בהם מקום לתשוקה הרעננה של ימי הילדות בקהילה הבגדאדית הסגורה. אם כן, חיי הקהילה זוכים ברומן לאידיאליזציה ומיתזיציה, וכל חריגה מהם – מרחבת או אנושית – מובילה להתפוררות ולחורבן.

כשהרומן יצא לאור נשמעו דעות חלוקות בנוגע לשאלה אם זהו אכן ספר מייצג, המציע תיאור מימטי של חיי קהילה ידועה כפי שאלו התרחשו במציאות – או שמא מדובר בתיאור בדיוני, מקרי, שאינו מייצג ואינו מימטי.¹⁷ נראה שהסיבות לוויכוח אינן נטועות ביצירה עצמה ולא באופי חיי הקהילה היהודית בבגדאד של תחילת המאה, אלא בשיח שרווח בישראל בשנות התשעים של המאה העשרים, ובמקום שהוקצה בה ליוצרים מזרחיים או ערביים-יהודיים. עצם הוויכוח מעיד על כך שיצירתו של מיכאל לא הייתה יכולה להיקרא כיצירת ספרות אוניברסלית, הנמדדת על פי אמות מידה אסתטיות בלבד, אלא ככל ספרות מינורית, היא נידונה לקריאה הרואה בה חלק מקולקטיב מוגדר.

ויכוח דומה מאוד עלה גם סביב ספרה הראשון של דורית רביניאן סמטת השקדיות בעומריג'אן, שבינו לבין הרומן ויקטוריה קווי דמיון רבים. גם כאן הנשים, וליתר דיוק הנערות, נמצאות בעמדת חולשה וחוסר אוניס, ללא אפשרות לרכוש השכלה או יכולת להתפרנס באופן עצמאי, ועיקר תקוותן הוא להינשא וללדת בנים זכרים. כמו בויקטוריה, גם ביצירתה של רביניאן ייצוג נרחב של חומרים נמוכים ובזויים המפתיעים בבוטות שלהם, והמשלב הלשוני נע בין לשון גבוהה ונמלצת למילים גסות והמוניות. הקוראים אינם זוכים לגישה לעולמות הפנימיים של הגיבורים ולא לצדדיהם האינטלקטואליים. כצפוי, הספר עורר התנגדות בקרב מי שזיהו את עצמם עם הקהילה המתוארת, וזעמו על הייצוג הסטראוטיפי המנמיך, המוביל לשאלת המימטיות של היצירה. בהקשר זה זכורה במיוחד רשימתה המיליטנטית של ויקי שירן,¹⁸ שבעודה תוקפת את הספר על לשונו הנמלצת באופן מופרז ועל ייצוגו המנמיך לקהילה היהודית הפרסית, הקפידה להצביע על חוסר דיוק גאוגרפי והיסטורי, כדי להוכיח שאין מאחורי הדברים כל "אמת".

אך בשונה מויקטוריה, בסמטת השקדיות בעומריג'אן אין כל התייחסות למדינת ישראל. לעיתים ישנה תחושה שמדובר בזמן ובמקום מיתיים או הטרוטופיים, שאינם מקיימים קשרים עם רשת מקומות מציאותיים. לדמויות אין הרהורים על הגירה ולא מוזכרות מלחמות ממשיות או אירועים היסטוריים. כוחה העצום והאכזרי של הקהילה כלפי מי שאינו עומד בסטנדרטים שלה – למשל, דמותה של נזי הקטנה – מורגש מייד.

17 שמרית פלד סוקרת דעות אלו בפתיח למאמרה החשוב על ייצוגי המיניות וסובייקטיביות נשית ברומן ויקטוריה. בין היתר היא מפנה לדבריהם של אהוד בן עזר ואירי ריקין, שראו ברומן תיעוד מייצג: אהוד בן עזר, "ויקטוריה היא ניצחון", הארץ (26/3/1993), עמ' 8ב; אירי ריקין, "עולם של קודים דרוויניסטיים נוקשים", מעריב (5/2/1993), עמ' 2, ומנגד היא מפנה לדבריו של נתן זך, שקבע כי "אין שום ניסיון לציור פרספקטיבי של עיראק או של בגדאד, או אפילו של חיי הקהילה היהודית שבה": נתן זך, "לדעת אשה", חדשות (11/3/1993), עמ' 27. לדיון רחב יותר בנושא זה ראו, שמרית פלד, "הבניית סובייקטיביות מינית נשית ב'ויקטוריה' לסמי מיכאל בראי פרוזה עברית וישראלית", מחקרי ירושלים בספרות עברית כז (תשע"ד), עמ' 233-262.

18 ויקי שירן, "אחרי 40 כוסות מים – מובטחת תחושת שובע גם על בטן ריקה", מאזנים ע, 1 (1995), עמ' 51-52.

נזי היתומה גדלה בבית דודתה והובטחה בינקותה לבן דודה מוסא, אך הבטחה זו תתממש רק לאחר שתהפוך לאישה, ובינתיים גופה הקטן אינו מראה סימני בגרות. אף שמדובר בנערה בת שתיים-עשרה בלבד, גיל שבו רבות עדיין נראות כילדות, הקהילה כולה לועגת לה ומקניטה אותה, משל היה גופה פגום. בכך מתגלה פער מהותי בין החברה שמתוכה ולמענה נכתבה היצירה – ישראל בשנות התשעים של המאה העשרים, שבה כל מחשבה על נערה בת שתיים-עשרה כ"אישה" נתפסת כמחשבה פדופילית וחולנית – לבין הקהילה הבדויה, המתפקדת כאתר מיתי הטרוטופי הפועל על פי מערך ערכים שונה במהותו. כפי שהראתה בהרחבה רוני הלפרן,¹⁹ נזי מצליחה לפרוץ את עמדת הנחיתות שהיא נמצאת בה באמצעות חיקוי של "היות אישה". היא לובשת את שמלת הכלולות של פלורה בת דודתה אף שהשמלה גדולה עליה, נועצת באוזניה את עגילי הדגים המסמלים פרוץ ויוצאת לחפש בעצמה היתר נישואים. לאחר שהיא מגורשת מביתו של ראש הכפר היא ממשיכה אל המולא המוסלמי, וביאוושה תולשת בכוח את עגילי הדגים מאוזניה ומעניקה לו אותם כשוחד:

סוגרי העגיל, שמרים חנום החדירה במרמה לפני שנים אל תוך הנקבים, חתכו בבשר התנוכים ופיצלו אותם לשני חצאים. הדם פרץ מתוך הבשר וקלח בשמחה כאילו המתין שם זמן רב. אוזן התחרתה באוזן, מי תגיר יותר דם על שמלת החתונה הגדולה. פניה נשברו בכאב, והיא ראתה טיפות גדולות נופלות על השטיח, מדממות על גוף האיילים ששיני האריות קורעים את בשרם. הגברים שאחזו בזרועותיה לגרור אותה החוצה נבהלו והרפו ממנה. את העגילים הרטובים שמה נזי בידיו של המולא שקם אליה נדהם, וסגרה עליהם את אצבעותיו. לסתו נשמטה בבהלה, עיניו יצאו מחוריהן, ונזי הישירה אליהן סוף-סוף את מבטה וביקשה שעכשיו, תמורת העגילים, ימלא את רצונה ויתיר לה להתחתן עם בן-דודה מוסא.²⁰

על ניתוחה של הלפרן אפשר להוסיף שאוזניה של נזי, המגירות דם על שמלת הכלולות הלבנה, ממחישות ביתוק סימבולי של בתוליה בידיה-עצמה. חיקוי הנשיות בגוף הילדי ממשיך כשמרים חנום, דודתה וחמותה לעתיד, מכינה אותה לחתונה ועוטפת את גופה בגרביים ממולאי נוצות, כדי לדמות את מראם של שדיים. נזי לוקחת את גורלה בידיה והופכת את עצמה לאישה טרם זמנה, כופה על גופה להיענות לדרישות ולציפיות הקהילה שהיא חיה בה נגד כוחות הטבע, באקט פרפורמטיבי המנסה נשיות ובה-בעת מערער על מעמדה המהותי של הנשיות עצמה.²¹ כשהיא גוברת על מגבלות הגופניות הטבעית היא משיגה לעצמה גורל טוב בהרבה מזה המצופה לבת דודתה פלורה.

19 רוני הלפרן, "שיחו של הגוף הסרבן – מורשת הגוף הקטן", גוף בלא נחת: ספרות הנשים הישראלית 1985-2005, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 86-114.

20 רביניאן, הערה 1 לעיל, עמ' 139-140.

21 Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York and London: Routledge, 1993, p. 10

כאמור, לחשיפת ציר הנדסת האדם ביצירה יש לזהות בה את הזוג הנבחר, המתעלה מעל שאר הדמויות. לעומת הרומן ויקטוריה, שבו זהות הזוג הנבחר ברורה, במרכז העלילה של סמטת השקדיות בעומריג'אן עומדים שני סיפורים אנלוגיים: סיפורם של נזי ומוסא וסיפורם של פלורה ושאהין. בתחילת הקריאה נראה שהדמות הנשית הנבחרת היא פלורה, הנהנית מכוחה של הראשוניות, שכן הרומן נפתח בתיאור שלה. פלורה היא נערה מפונקת השובה את לב כל רואיה במשמניה ובצחוקה, וכצפוי, כשהיא מגיעה לפרקה היא זוכה למחזורים רבים. לאחר שהיא משלחת בלעג חתן עשיר השולח לה משלוח עמוס בכל טוב, משפחתה סוגרת אותה בבית כדי לשמור על צניעותה ועל שמה. לתוך הבית הסגור חודר סוחר הבדים הנוכל שאהין, המשפיע על נשות הבית בקסמיו ומפתה את פלורה לנישואים, ונעלם לאחר ש"בבטן השאיר לה תינוק ובשערות כינים"²². אם כן, הרומן אומנם נפתח בפלורה, אך התיאור הוא תיאור של אסונה, ובכך מסמן הרומן מתחילתו את סופה הטרגי. בדומה לבת דודתה, גם פלורה פועלת באופן אקטיבי כדי להשיג את חתנה, ויוצאת לחפשו לבדה וללא כסף.

לאחר תלאות הכוללות אונס במאורת אופיום ונסיעה לילית לעיירה מרוחקת כשרק כתונת לילה רטובה לגופה, מצליחה פלורה למצוא את שאהין – ומגלה שהוא נשוי לאישה אחרת, שהרתה לו גם היא. שאהין הנוכל, חלק הלשון, מפתה את פלורה להישאר בביתו, בהבטחה שיעזוב את אשתו החדשה לאחר שיגנוב את כספה. אך בלילה פלורה מרגישה כיצד הוא מקיים יחסי מין עם אשתו החדשה כשהיא עצמה ישנה איתם במיטתם. פלורה הנעלבת מגששת את דרכה בחשכה כדי לצאת מהחדר, אך היא פותחת את דלת המרפסת ונופלת אל מותה.

יחסיהם של פלורה ושאהין הם פארסה המסתיימת באסון, ופלורה משלמת מחיר כבד על היציאה מגבולות הקהילה הסגורה. תחילת האסון טמונה בעצם נישואיה של פלורה לסוחר זר, שאינו מבני הקהילה ואיש אינו יודע עליו דבר, והבירורים עליו אינם מבשרים טובות:

כדי להיות בטוחים בטיב הזיווג, פנו מרים חנום ובעלה לעזיזולָה מנחש העתידות, שיצא לו גם שם של מומחה בתורת הלחשים. תחילה חשבה מרים חנום שתוכל להסתדר בלעדיו, כיוון שייחסה לעצמה כשרון טבעי לפתירת חלומות. היא כתבה קמיע דרווישי, והתיישרה בקרן הסמטה המובילה לחמאם להקשיב לדברי האנשים שחלפו על פניה. אם ידברו על ילדיהם, על דגים שהם מתכוונים לקנות בשוק, על להט הקיץ המתקרב – סימן שהזיווג טוב והיא לא תזדקק לניחושיו של עזיזולה. אבל העוברים ושבים שוחחו ביניהם דווקא על מות יקיריהם, על עוניים ועל מחלותיהם. ומרים חנום, אחוזת אימה, משוכנעת שמזל רע צפוי לפלורה, מיהרה עם בעלה לביתו של המנחש. [...] תמורת שלושה מטבעות קבע שגורלם של פלורה ושאהין מבורך.²³

22 רביניאן, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

23 שם, עמ' 51-52.

הבירור כולו מצטייר באור אירוני, שכן הוא נמסר לאחר שהקוראים כבר יודעים על טיבו האמיתי של שאהין, המשתמש בכישורי המסחר ובבדיו היפים כדי לגעת בגופן של נשים ולפתותן, ולאחר מכן לדרוש מבעליהן שכר ולהיעלם מהעיר. לאחר נישואיה לזר פלורה יוצאת מהמרחב המוגן של הקהילה כדי לחפשו, ובתום נדודיה במרחבים הלימינליים החיצוניים לעיר היא אינה מגיעה לארץ המובטחת, אלא לארץ שממה מאימת. שם היא מבינה את גודל אסונה, ומייד לאחר מכן מוצאת את מותה. סיפורה של פלורה הוא סיפור על שבירת הגבולות הנוקשים של הקהילה, העדפת התנועה והנדודים על פני הסטטיות – והמחיר הכבד הכרוך בכך.

גם הזוג השני, נזי ומוסא, אינו מאפשר יצירת שושלת חדשה. השניים נישאים בחתונת עניים עלובה ובלתי חוקית (בשל גילה של הכלה), ובסופה גונבת מהם השכנה את כיבוד האירוע ואף מאימת שתלשין עליהם. נזי מציעה פרפורמנס פרודי של אישה וכלה, אך למרות הצלחתה לזכות בבעל ובמעמד בקהילתה, גופה אינו נתפס כראוי להעמדת צאצאים, וודאי שלא שושלת מפוארת – לא באיראן ולא בארץ ישראל. אם כן, שני הזוגות הבולטים ברומן אינם מסמנים אפשרות להמשכיות, ומסיפוריהם עולה כי כל יציאה מהמרחב הסגור תוביל בהכרח לאסון. הקהילה היהודית בעומריג'אן נותרת בסוף הספר במצב שבו החלה – בועה הטרוטופית, ספק מיתית-מוגבהת ספק פרוזאית, בזויה ועלובה.

הקהילה המתוארת היא כאמור קהילה יהודית, אך נראה שהאמונות שלאורן הגיבורים מנהלים את חייהם אינן קשורות בזהותם היהודית, אלא בשלל האמונות העממיות היצירתיות והמפתיעות, המייצרות במידה רבה את אופייה המיתי של היצירה. אמונות אלו פעמים רבות מערבות את הקהילה כולה, כלומר אינן עניין של היחיד אלא של הרבים. הרומן נפתח בתיאור "ליל האבטיח" – כשפלורה ההרה משתוקקת לאבטיח באמצע החורף, ותשוקתה מעוררת בהלה מכיוון שידוע לכול שאם לא תקבל את מבוקשה התינוק ייוולד עם כתם בצורת אבטיח על מצחו. לאחר שהיא זוכה לשלל קללות עסיסיות ממוסא אחיה ומהומה אחותה, יוצא מוסא מהבית, מידפק על דלתות הכפר כשגביע בידו ומבקש מכל השכנים לירוק לתוכו, כדי להשקות את פלורה בתכולת הגביע ולרפאה משיגעונה. אף שלבסוף פלורה ניצלת בזכות אחת השכנות, המעניקה לה אבטיח ששמרה במזווה, ניכר שהדמויות מאמינות בכוח הקהילה כגוף מאוחד, רעיון שמסתמן בגביע בתוכו נבלל רוקה של הקהילה.

גם סיפור הצלת חייה של נזי בינקותה דרש את התערבות הקהילה. נזי נולדה לאחר ארבע בנות שנולדו לאימה מתות, ובשנה שבה מגפת אבעבועות שחורות קטלה תינוקות רבים. נזי, פגה קטנה וחולנית ומכוסה פצעים, שרדה אף שכל סובביה, לרבות אביה, המתינו למותה. הרופא "רק רכן עליה ומישש את צווארה הנפוח, וכבר קבע שאין תקווה, והתינוקת עומדת למות".²⁴ כדי לחסוך טרחה לקהילה הרופא מעכב מסע לווייה אחר, בהנחה שבעוד רגע קל תצטרף התינוקת. מהסטי, אימה של נזי, מגרשת את כולם

24 שם, עמ' 94.

ומחליפה את הרופא המלומד בשראפת האילמת, וזו מפשיטה את התינוקת, מושחת את עורה בשמן מבהיק ומאפרת אותה:

שראפת איפרה את פניה של התינוקת בקפדנות כאילו היא מציירת ציור, משחה אודם עז על שפתיה, קרעה בפוך את עיניה, משכה עליהם קווים של כחל, ומרחה סומק כורכום בלחייה.

”כמו כלה בתולה,“ לחשה שראפת האילמת.²⁵

שרפאת מתכננת להשאיר את התינוקת המאופרת לילה שלם “בבור סיד מלא בעקרבים צהובים ובקיפודים מחודדי חרטום”,²⁶ אך כשמהסטי מתנגדת הן מוצאות פתרון אחר. שרפאת אוספת מבתי השכנים נעליים בודדות, מניחה את התינוקת הפצועה והחולה על כף אחת של מאזניים ומוסיפה נעליים לכפן השנייה עד שהכפות מתאזנות, ואז מודיעה שהשדים אינם חפצים בתינוקת.²⁷ תמונת הצלתה של נזי כתינוקת המאופרת בכבודת מקיימת אנלוגיה מפורשת לפרשת כלולותיה: בשתייה נעשה פרפורמנס נשי בגוף ילדי והתוצאה היא מחרידה גרוטסקית, ובשתייה חייה של נזי – הפיזיים או הנפשיים – ניצלים.

אף שהדמויות מקבלות על עצמן את ההיגיון הפנימי הקהילתי ואינן מערערות על תקפותם של המנהגים המשונים ולא על כוחה המוחלט של הקהילה בקביעת גורל היחיד, נראה שלקוראיה היצירה מאותתת אחרת, ושדעות המחברת המובלעת שונות מדעותיהם של גיבוריה. הדוגמה המובהקת ביותר לכך נראית כשפלורה מוצאת את שאהין בתום מסע נדודיה ושואלת בפליאה: “ולא שמעת את השיר ששרתי לך על הגג, ולא בכית כשהשתנתי על הביצים של התרנגולת, שאהין? ולא התעוררת מהשינה כשנשמתי את האספנד לתוך הנשמה ופיהקתי ופיהקתי?”²⁸ המחברת המובלעת, המייצרת את המעמד האירוני, קורצת לקוראיה מעל ראשי הדמויות, וברמה המטא-ספרותית מאותתת שאין כל תועלת במעשיה של פלורה, ושזוהי אך תמימות או טיפשות להניח ששתן על ביצת תרנגולת ישיב בעל אבוד לביתו.

הפער בין המחברת המובלעת לדמויותיה מדגיש את המלאכותיות של היצירה, ובאופן כללי יותר, את המלאכותיות שבתיאור הקהילות היהודיות של העבר מתוך ההווה הישראלי. שתי היצירות מתמקדות בחיי קהילה ומציבות את כוחה האבסולוטי על היחיד. כפי שמראה שוורץ בעקבות פרדיננד טוניס, לעומת המסגרת החברתית, שבה הקשרים מבוססים על אינטרסים והסכמיות, המסגרת הקהילתית נשלטת בקשרי דם, שכנות וקשרים דתיים:

25 שם, עמ' 100.

26 שם, עמ' 101.

27 שם, עמ' 102.

28 שם, עמ' 173.

הגורם המחולל של הקהילה (Gemeinschaft) הוא, על פי טוניס, "הרצון הטבעי" של האדם (Wesenwille) המשתקף במעשיו "הנעשים כשלעצמם" ("לגרד", "לאכול", "לאהוב"). הגורם המחולל של ה"חברה" (Gesellschaft), לעומת זאת, הוא "הרצון הרציונלי" של האדם (Kürwille) המשתקף בהכרעותיו; בבחירה המודעת שלו בין האפשרויות היכולות לקדם אותו למטרותיו.²⁹

היצירות מעמידות "קהילה" במובן הטוניסיאני המובהק, שבו הפיזי והחושני מועדפים על המופשט בבריור וזוכים לייצוג מופרז, ואין מקום לאידיאלוגיה או לתשוקות החורגות מהקיום המידי הקהילתי. אבל – וכאן טמון עיקר העניין – כשהיוצרים המעלים ביצירותיהם את ייצוג הקהילה חיים בעצמם בתוך חברה מדובר בייצוג מלאכותי ועשוי מטיבו, שהמלאכותיות שלו מפרקת את המיתוס שהוא-עצמו מייצר. רולאן בירת כותב ש"הנשק הטוב ביותר נגד המיתוס הוא אולי המיתוּציה של המיתוס, כלומר יצירת מיתוס מלאכותי: ומיתוס משוחזר זה יהיה מיתולוגיה אמיתית".³⁰ זוהי, במידה רבה, הפעולה החבלנית שמציעות שתי היצירות ברמה המטא-ספרותית. ויקטוריה וסמטת השקדיות בעומריג'אן נכתבו שתיהן מתוך מרחק של מקום וזמן; הן מעלות באוב קהילות שכבר אינן קיימות בהווה כתיבתן – ישראל בשנות התשעים של המאה העשרים – והופכות אותן באופן מלאכותי ומכוון למיתוס. באמצעות המיתוס ה"משוחזר" הזה, של תשוקות, יצרים, חושניות ואמונות שונות ומשונות, היצירות פועלות נגד המיתוס הישראלי המאוחר של הקהילה המזרחית כקהילה פרימיטיבית. הן מייצרות מיתוס חדש, מופרז ומלאכותי מטיבו.

אף שבתחילה נראה שמדובר כאן בווקטור תשוקה מהופך לזה האירופי-ציוני, הנע מההווה של ארץ ישראל אל קהילות המוצא, ניכר כעת כי ההיפוך אינו פשוט, שכן קהילות המוצא מתקיימות ביצירות רק בגדר מיתוס מלאכותי. חיי קהילה החושניים והמסעירים מתפקדים כחלופה מיתית, ובשום אופן לא ריאליסטית, להווה הישראלי המהוגן והמשמים. זוהי גם הסיבה שציר הנדסת האדם פגום, וששתי היצירות אינן מותירות כל אפשרות לשושלת המשך ראויה – לא מדובר כאן בתקווה אוטופית לעתיד, אלא ברקוויאם לעבר, המחבל במוסכמות ההווה.

מחשבת המרחב ביצירות מגלה גם היא הבדל מהותי ועקרוני מהנרטיב התרבותי האירופי-ציוני, המבוסס על פער רגשי ופיזי בין "המקום" ל"מקום". מיכאל מיקם את העלילה של ספרו בזמן ובמקום שאינם זרים לו: שנות ילדותו ונעוריו עברו בבגדאד בשנים דומות לאלו המתוארות ביצירה. אומנם, כאמור, אפשר להתווכח על מידת המימטיות של היצירה ועל השאלה אם היא מעבירה תמונה מהימנה או מייצגת של החיים היהודיים בבגדאד בתחילת המאה העשרים, אך ההקשר הביוגרפי של כתיבתו של מיכאל ברור. במקרה של רביניאן המצב מסובך ומלאכותי עוד יותר, שכן היא מעלה

29 שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 16.

30 רולאן בירת, "המיתוס היום", מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: בבל, 1998, עמ' 264. ההדגשה במקור.

בכתביה עבר שמעולם לא הייתה חלק ממנו. רביניאן נולדה בכפר סבא בשנות השבעים של המאה העשרים, וכפי שאמרה בריאיון, הספר מספר את הסיפור שסבתה מעולם לא סיפרה.³¹ רביניאן מצטטת את דבריה של סבתה לאחר פרסום הספר: "מתי שדורית פרסמה ספר ראשון שלה עליי, זה היה כאילו אנחנו, את כל הארץ ישראל אנחנו קנינו".³² באמצעות דמותה של סבתה רביניאן מייצרת סיפור של תיקון, המעניק במה לקולות שהודרו מהחברה הישראלית ומזכה אותם בהכרה פומבית, וכעת גם לבעלות או לחלק בבעלות על "כל הארץ ישראל".

בד בבד, דבריה של רביניאן מבליטים את המלאכותיות של הקניית הבעלות המאוחרת, כשהיא משמרת בכונה את הטעויות הלשוניות של סבתה, באופן הממחיש עד כמה לא "טבעית" הייתה בעלותה של זו על הארץ ועל לשונה הרשמית. רביניאן מעניקה לשון דיבורית דומה גם לדמויותיה, שפעמים רבות עוברות לשפה גסה או עילגת. בכך בולט עוד קו דמיון בין סמטת השקדיות בעומריג'אן לבין ויקטוריה – בשתי היצירות ישנם מעברים בין לשון גבוהה וציורית לבין לשון דיבור של הדמויות, שהיא פעמים רבות גסה ועילגת. הבחירות הלשוניות בשתי היצירות מסמנות אקט מובהק של ספרות מינורית, המאופיינת בדה־טריטוריאליזציה של הלשון, המפרקת את העברית הרשמית כשהיא מתיקה אותה מהטריטוריה הטבעית לה בארץ ישראל אל איראן או אל עיראק.³³ הגיבורים לא היו יכולים לשוחח ביניהם בעברית, והעברית הדיבורית, הנעה בין לשון ציורית לעילגות, ממחישה ביתר שאת את המלאכותיות של ייצוג הקהילות, ומערערת את הניסיון לקרוא את היצירות כייצוג מימטי־ריאליסטי.

לפעולת פרסום הספרים בשדה הכוחות של החברה הישראלית בשנות התשעים של המאה העשרים, על המתח המזרחי־אשכנזי שנכח בהן, חשיבות מכרעת. יצירות אלו חוברו בידי יוצרים שמוצאם מעיראק ואיראן, ואפשר למצוא בהם מאפיינים קהילתיים כגון מאכלים מקומיים, תלבושות מסורתיות, כינויי חיבה, מנהגי מסורת ועוד. השילוב בין המוצא הביוגרפי לתוכן הפולקלוריסטי לא אפשר ליצירות ליהנות ממעמד של יצירות ספרות "אוניברסליות", ומלכתחילה הן נקראו כיצירות "מזרחיות", מצב שמוחמד שבונגו כינה "ההכרח האתנוגרפי".³⁴ בעשור שבו היצירות ראו אור, בצד המאבק להכרה באפליה המתמשכת ולתיקון חברתי שהובילו תנועות כגון "הקשת הדמוקרטית המזרחית" שנוסדה ב־1996, התעורר גם ויכוח על עצם הרלוונטיות של הנושא, ונשמעו קולות

31 שירי לב־ארי וענת שרון־בלייס (עורכות ראשיות ומגישות), "סמטת השקדיות בעומריג'אן" מאת דורית רביניאן, 70 שנה 70 ספרים, כאן תאגיד השידור הישראלי, 2019, <https://www.kan.org.il/podcast/item.aspx?pid=13760>

32 שם, 25:13–25:23.

33 על ספרות מינורית ודה־טריטוריאליזציה של הלשון ראו, ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי־אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 46–62.

34 Mohammad Shabangu, "Refusing Interpellation: A Double Bind of African Migrant Writing", *Safundi: The Journal of South African and American Studies* 19, 3 (2018), pp. 338-356

שהטילו ספק בקיומה של אפליה וקראו להפסיק להעלות את "השד העדתי".³⁵ בהקשר החברתי הזה יצירות כגון ויקטוריה וסמטת השקדיות בעומריג'אן סיבכו את התמונה. מצד אחד, הן העלו למודעות הציבורית את הקהילות שמדינת ישראל הדירה והרחיקה מהזהות הישראלית הכללית, ובכך הקנו להן זכות על הארץ, כפי שאמרה רביניאן, ומן הצד האחר, אופן הייצוג הסטראוטיפי שנקטו והבחירה להתמקד בהיבטים בזויים העלו ספקות, ואף נתפסו כפוגעניים בעיני אחדים מן הקוראים והמבקרים שזיהו את עצמם בקהילות המתוארות.

כפי שתיאר סמי מיכאל בראיונות רבים, הגעתו למדינת ישראל לא הייתה פרי של תשוקה ציונית רוחנית להגיע לאדמת הקודש, אלא תולדה של מקרה. מיכאל כותב כך: "יהדות המזרח [...] עלתה בהמוניה לישראל משום שקיומה בארצות ערב נעשה בלתי אפשרי. הייתה זו עלייה של פליטים, של חילופי אוכלוסין, יותר מאשר עלייה אידיאולוגית".³⁶ מיכאל טוען שלא חש בפער שבין "המקום" ל"מקום", בדומה לאופן שבו עיצב את דמויותיו ברומן ויקטוריה. על כן, וקטור התשוקה המרחבי ברמה הפנים-ספרותית בספרו אינו מכוון לתנועה, אלא להישארות במקום, והוא שונה מנרטיב המוצא, המניח פער בין המקום הפיזי למקום התשוקה האוטופי. הדמויות בשתי היצירות "ילידיות" במובהק: היליד הוא "אדם שאינו נוסע הרבה, הוא פחות או יותר נעול באדמתו, כבול לכפרו ולאדמה, והוא זה שמייצר דבר-מה שנועד לשימוש מעשי לקהילה שלו".³⁷ ובניגוד לנרטיב הציוני-לאומי המושתת על פער, "היליד הוא תמיד במקום. הוא נולד במקום ומתוכו, ומאז הוא שוכן בו – בעריסה, בבית, בקבר. המקום הוא כהמשך גופו".³⁸

הטרגדיה בשני הספרים, הנוכחת ברמה הפנים-ספרותית בוֹיקטוריה וברמה החוץ-ספרותית בסמטת השקדיות בעומריג'אן, היא שמדובר בדמויות ילידיות המחוברות בכל נימי נפשן למרחב שהן חיות בו, שעל קהילתו נגזר להפסיק להתקיים. בספרה של רביניאן מתגלה תנועה מעגלית עקרה הסוגרת על דמויותיה ואינה מאפשרת להן להעמיד שושלת, ובספרו של מיכאל ההכרח להיעקר מהקהילה הסגורה מופיע יחד עם דעיכת התשוקה. אותן דמויות ילידיות נוצרו מתוך מקום אחר ובשפה אחרת, מתוך שדה ישראלי שכונן הנרטיב הציוני-אירופי-לאומי. הלאומיות, מטיבה, משתמשת ברעיון הילידיות כדי לבסס את עצמה, שכן הלאומיות תשאף תמיד להציג את עצמה כ"טבעית", אך בסופו של דבר, מדובר בקהילה "מדומיינת" ומלאכותית. חמוטל צמיר טענה כי היליד הוא "חוליה חשובה בתהליך הקונקרטיזציה של הקהילה המדומיינת [...] הוא מגלם ומסמל את הקשר

35 רואו, דרור משעני, בכל העניין המזרחי יש איזה אבסורד: הופעת המזרחיות בספרות העברית בשנות השמונים, ניר ברעם ומאיה פלדמן (עורכים), תל אביב: עם עובד, 2006, עמ' 11–37.

36 סמי מיכאל, "מבוא: שותפים או בבוזים?" אלה שבטי ישראל, תל אביב: ספרית פועלים, 1984, עמ' 16.

37 מצוטט אצל חנן חבר, מראשית: שלוש מסות על שירה עברית ילידית, תל אביב: קשב לשירה, 2008, עמ' 12.

38 גורביץ' וארן, הערה 3 לעיל, עמ' 9.

המשולש הנכסף קהילה-טריטוריה-עבר".³⁹ בניגוד לילידיות המדומיינת, בעלת התפקיד האינסטרומנטלי בביסוס הלאומיות ובהצדקת כיבוש המרחב הישראלי, יצירות אלו מציבות מיתוס אחר ומלאכותי של "ילידיות", שאכן התקיימה בארצות המזרח התיכון ונגזר עליה לחדול.

היצירות חוברו מתוך שדה שונה בתכלית מזה המוצג בהן: מתוך צורת חיים של "חברה" לאומית ולא של "קהילה", והן נכתבו בשפה העברית, שפת הלאומיות הציונית, ולא השפה הילידית של הדמויות המשוחרות זו עם זו. אך וקטור התשוקה שבהן מסמן מצב אחר מווקטור התשוקה הלאומי-ציוני: ישנן בו מעגליות, עמידה במקום והיבדלות. שני הספרים מעמידים הוויה מיתית ופרועה, בלתי מבויתת, שפעמים רבות מכוננת את עצמה כבלתי אפשרית להבנה מלאה בידי רוב קוראיה, שאינם נמנים עם קבוצת יוצאי הקהילות המתוארות, ומעוררת תחושת חוסר נוחות בקרב אלו הרואים את עצמם שייכים להן.

סמטת השקדיות בעומדינין אינה מזכירה כלל את ארץ ישראל, והיצירה ויקטוריה מראה מימוש אפרורי ונטול תשוקה וחיות של ההגירה. שתי היצירות דוחות את הנרטיב הציוני-אירופי של "תחיית עם ישראל בארץ ישראל", ומצטרפות לנרטיב תרבותי-לעומתי. את הנרטיב הזה יש לקרוא מתוך יחסי כוחות פוליטיים פנים-ישראליים שראשיתם בשנות החמישים של המאה העשרים, יחסי כוחות שגובשו הן בעת המפגש הראשוני, הטעון, בין מוסדות המדינה האירופיים-האשכנזיים לבין גל גדול של מהגרים-עולים ממדינות מוסלמיות, והן לאור האפליה המתמשכת כלפי המהגרים-העולים האלה וכלפי צאצאיהם. לאור דעיכת גל המחאה המזרחית הראשון והתעוררות הוויכוח על עצם רלוונטיות הנושא המזרחי, שלדבריו של דרור משעני זכה ל"פרידה בטרם עת",⁴⁰ היצירות מציעות זווית מהפכנית. חיי הקהילה הקרנבליים, מלאי החיות, היצרים והסטיות מהנורמות המיניות התרבותיות, מאתגרים את הניסיון לקרוא את היצירות באופן מימטי-תיעודי. האמונות והמנהגים הבלתי מוכרים, המסעירים והמפתים, מייצרים מערך סרגטיבי ואפקט של זרות, ומונעים מקוראיהם, כביכול, את האפשרות להבין את הקודים הפנימיים השונים. זהו סירוב לעמדת הנחיתות שבה היצירות ויוצריהם מוקמו בשדה הישראלי בשליטת ההגמוניה האשכנזית, כשתיוגו כיצירות "מזרחיות".

הקהילות מתקיימות כהטרופיות בעלות ממד מיתי, אך אינן מסמנות שום אפשרות להמשכיות או ליצירת שושלת, לא בארץ המוצא ולא בארץ ישראל. התשוקה המסעירה יכולה להתקיים אך ורק בתוך הקהילה, וכשזו מתפוררת התשוקה נעלמת איתה. העדפת ה"קהילה" ההומוגנית, המרוחקת בזמן ובמקום, על פני ה"חברה" הישראלית מייצרת נרטיב תרבותי אחר מזה האירופי-ציוני. זוהי הכרה בכישלונה של המדינה לייצר אינטגרציה אמיתית, להביא את "העם היהודי" ל"ארצו" באקט הרמוני ואוטופי של שיבה מאוחרת הביתה. לדמויות ביצירות, המערך המדיני של "חברה" רחבה, אידאולוגית ופוליטית חסר

39 חמוטל צמיר, "אהבת מולדת ושיח חירשים: שיר אחד של אסתר ראב והתקבלותו הגברית", תיאוריה וביקורת 7 (חורף 1995), עמ' 128.

40 משעני, הערה 35 לעיל, עמ' 11.

קיום ממשי, והכוח הוויטאלי בעולמן נמצא באופן בלעדי בתחומי הקהילה הפיזית, שכל חבריה מכירים זה את זה ומנהלים אורח חיים דומה זה לזה, והשייכות אליה מוחשית. יצירות אלו מציבות מיתוס מלאכותי של תשוקה מעגלית, סרגטיבית ובלתי חדירה.

המחלקה לכתיבה, ספרות וקולנוע, אוניברסיטת אורגון סטייט

שנת המהפך הספרותי - היורש לשמעון בלס כמקרה מבחן

בתיא שמעוני

שמעון בלס היה סופר יהודי יליד בגדאד (1930). בהיותו בן שש־עשרה הצטרף למחתרת הקומוניסטית בעיראק, וב־1951 היגר לישראל עם אימו אחיו ואחותו, וחי במעברה במשך כשנה. כבר בבגדאד החל לכתוב סיפורים ומאמרים לעיתונים, אך לפני שעזב שרף את כל יצירתו. לישראל היגר לא מסיבות אידאולוגיות, אלא משום שנאלץ לחדול מפעילותו הקומוניסטית עקב רדיפת השלטונות. כשהגיע לארץ התחיל דרך ספרותית חדשה, ויצר לעצמו נישא ספרותית ואידאולוגית שונה וחריגה. בשנים שבהן שלט בישראל השיח הציוני־לאומי שסימן את הערבים כאויבים, הציב בלס ביצירתו את התרבות והזהות הערבית בלי להתנצל ובלי להציגן באופן פולקלוריסטי, נוח לעיכול. לכל אורך הדרך, אף ששילם על כך מחיר כבד של הדרה לשולי השיח התרבותי הישראלי, שלרוב התקשה להבינו, נותר בלס נאמן לעולם התרבות הערבי, שראה בו חלק דומיננטי מזהותו.¹

הספר היורש,² שבו ידון מאמר זה, פורסם ב־1987 והתקבל בקול דממה דקה. זה אולי לא מפתיע, לאור מקומו השולי של בלס בשדה הספרותי. מבחינה דורית אפשר לשייכו לדור "הישראלים הראשונים", כפי שמכנה אותם יגאל שוורץ בספרו מַנְגֵּשׁ הַכֶּסֶף,³ אך מכל בחינה אחרת – פואטית, תמטית, התקבלותית – הוא היה חריג. לעומת שאר חברי הקבוצה, שניהלו דיאלוג מורכב עם הנרטיב הציוני והזהות הלאומית, בלס בחר בנרטיב־נגד מובהק וסיפר את סיפורם של המהגרים העיראקים ושל פעילי המחתרת הקומוניסטית היהודים והערבים, את סיפור המאבק הפלסטיני בישראל ואת סיפורם של גולים ופעילים אחרים, שלא קיימו כל זיקה עם הזהות הלאומית־ציונית. כל גיבוריו הם עקורים או בעלי זהות כפולה, הן מבחינה מרחבית (רבים מהם גולים או מהגרים) והן מבחינה חברתית או דתית. בלס היטיב לנסח זאת בתמציתיות בכותרת שנתן לאחד מספריו לא במקומה.⁴ ברוב שנות יצירתו הייתה הספרות שכתב זרה בנושאה ובערכיה מן הספרות המרכזית, ולכן כמעט לא נקראה או נחקרה אלא על ידי קהל מצומצם של קוראים, שהשתייכו למלייה של בלס. רק בראשית שנות האלפיים התחיל מעמדו להשתנות: צעירים שנמנו עם המשמרת החדשה של השיח המזרחי "גילר" אותו, וראו

1 ראו, למשל, הפולמוס עם גרשון שקד, מההיסטוריונים המרכזיים של הספרות העברית בשנות השמונים של המאה העשרים, ובו האשים בלס את שקד בתפיסה גזענית של יצירתו. שמעון בלס, בגוף ראשון, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 127–129.

2 שמעון בלס, היורש, תל אביב: זמורה־ביתן, 1987 כל הציטוטים שלהלן לקוחים ממקור זה.

3 יגאל שוורץ, מַנְגֵּשׁ הַכֶּסֶף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020.

4 שמעון בלס, לא במקומה, תל אביב: זמורה־ביתן, 1994.

בו מעין אב ספרותי או תרבותי.⁵ ההכרה המחודשת בו גם בקרב חוקרים ותיקים יותר התחברה לאופנה הביקורתית של הפוסט-קולוניאליזם ושיח הזהויות, שהפכה בשנים אלה ל"בון טון" המחקרי.⁶

ייתכן כי סקירה קצרה זו מסבירה מדוע הירוש כמעט לא זכה להדהוד מחקרי בצאתו לאור, אך גם לאחר הפריחה המאוחרת של בלס, כשחוקרים אכן נפנו לספריו הוותיקים – גם אז מקומו של הרומן נפקד מן הדיון. נדמה כי הסיבה לכך נעוצה בזרותו של הרומן גם לעולם הספרותי של בלס עצמו. אפשר לומר כי זה הרומן הישראלי ביותר של בלס עד לנקודה זו בכתביו, וכי הוא עוסק בו בסוגיות המרכזיות של החברה הישראלית בת זמנו. כל מה שאפיין אותו עד אז מבחינת נושאים וזהויות, ובמידה רבה גם מבחינה מבנית, עובר כאן רוויזיה, ובאופן מפתיע, גם הזהות המזרחית – שמעולם לא הוצגה אצלו באופן סטראוטיפי או פשטני – ממודלת על פי התבנית האוריינטליסטית המקובלת בספרות ההגמונית. בלס לא נענה כאן אפוא לציפיות של קהל קוראיו המצומצם, שחיפש ביצירתו את קולו של היהודי-הערבי. זה אכן מעורר תהיה: מה קרה לבלס, שפתאום נכנס אל תוככי השיח על הזהות הציונית? מדוע עיצב דמות מזרחית סטראוטיפית ודוחה כל כך? איפה השסע הזהותי-מרחבי-תרבותי-לשוני שכל כך אפיין אותו? על שאלות אלה ואחרות הקשורות אליהן אני מבקשת להשיב במאמר שלהלן, כאשר המפתח לקריאתי ברומן הוא שנת פרסומו: 1987.

במאמרו "1986: שנת מהפך בסיפורת הישראלית"⁷ בוחן יגאל שוורץ את ה"בום הספרותי" הגדול שהתרחש בשנה זו ובשנים הסמוכות לה. הפריחה הספרותית המדהימה בשנים הללו באה לידי ביטוי בכמות הספרים שיצאו לאור ובאיכותם, ובכלל בתסיסת "החיים הספרותיים". זו הייתה שנת צומת, שפעלו בה במקביל סופרים וסופרות מארבעה-חמישה דורות ספרותיים, והופיעו בה כיוונים פואטיים חדשים וקולות חדשים של יוצרים ויוצרות ממגזרי אוכלוסייה שעד אז כמעט לא היה להם ביטוי. במיפוי התקופה שוורץ מזהה שני גלים ספרותיים: גל ספרי אשכבה, מאת מי שנמנים עם הסופרים הישראלים הראשונים הבכירים (עוז, יהושע, אפלפלד), וספרי "הגל השמן", מאת סופרים בני אותו דור שהיו אז פחות מרכזיים, ולכן מכונים "האחים הצעירים". ספרי הגל השמן, לפי שוורץ, סתמו את הגולל על תקופה ספרותית אחת ופתחו דרך לתקופה חדשה. מאפייני ספרו של בלס מתאימים לגל ספרי האשכבה. ועם זאת, שוורץ מתמקד בסופרים

5 למשל אלמוג בהר, מתי שמואלוף ויובל עברי, ועוד יוצרים וחוקרים השייכים לקבוצת הדור השלישי ומקדמים שיח מזרחי, ובכללו מחקרים רבים העוסקים ביצירתו של בלס. ראו, לדוגמה, אלמוג בהר, "זריאציות של אחרות: בחינה של והוא אחר לשמעון בלס על רקע מכלול יצירתו", פעמים: ספרות וחברה במאה העשרים 137 (תשע"ד), עמ' 9-35.

6 למשל, חנן חבר עורך הסדרה "הכבשה השחורה", שפרסם את הטרילוגיה מאת שמעון בלס, תל אביב מזרח, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2003, והקדיש לה אחרית דבר מקיפה. כמו כן ראו את מאמרם של חנן חבר ויהודה שנהב, "שמעון בלס: קולוניאליזם ומזרחיות בישראל", תיאוריה וביקורת 20 (אביב 2002), עמ' 289-303 (החוברת כולה מוקדשת ל"מבט פוסטקולוניאלי").

7 יגאל שוורץ, "1986: שנת מהפך בסיפורת הישראלית: סדרת ספרי 'אשכבה', וספרי 'הגל השמן'", זיוה שמיר ואבידב ליפסקר (עורכים), ארצות הציב: מחקרים על נוף ואדם בספרות העברית מוגשים לצבי לז, ירושלים: כרמל, 2022, עמ' 329-378.

המרכזיים, ההגמוניים, שעיימם בלס אינו נמנה, והוא גם אינו מזכיר את ספרו ברשימה המקיפה של הספרים שהופיעו בשנות המהפך, שהוא מונה במאמרו. בגל ספרי האשכבה, שהחל בראשית שנות השמונים של המאה העשרים והגיע לשיאו ב־1986, כלולים ספרים שכתבו חברי המשמרת הבכירה של סופרי דור המדינה, הישראלים הראשונים. מייד אחריו, ב־1987, כבמעין מרוץ שליחים שבו מועבר המקל ממשמרת אחת לחברתה, מתחיל הגל השני. החלוקה הזאת מחדדת את מקומו האחר, הלא טבעי, של בלס; היורש, שפורסם ב־1987, מצוי בתפר שבין הגלים. מבחינה ביוגרפית ותמטית הוא שייך לגל הראשון, ומבחינת שנת פרסומו, שהיא אומנם טכנית אך גם סמלית, הוא משתייך לגל השני. אפיון זה נכון גם למקומו של בלס עצמו בספרות העברית. לעומת שאר סופרי הגל השני, שביססו בפרסומיהם בתקופה זו את מקומם העתידי כחלק מן הסופרים ההגמוניים והנחשבים, ספרו של בלס הודח לירכתי השיח על התקופה. מבחינה תמטית נקשר היורש לגל ספרי האשכבה, ששורר מתארו כך:

על מפתן שנת המהפך 1986 יהושע ועוז חשו מה עומד לקרוס ומה עתיד לתפוס את מקומו. אצל שניהם הנרטיב הציוני מודרניסטי החבול שעמד לקרוס מתואר מזווית של פרידה ואבל. אבל אצל עוז המצב הזה מתואר מפרספקטיבה אלגית ופתתית ואילו אצל יהושע אותו מצב עצמו מתואר מפרספקטיבה קומית־גרוטסקית. ובהתאמה, אצל שניהם תופס נרטיב הזהויות השבטי את מקומו של הנרטיב הציוני מודרניסטי החבול. ובמילים אחרות אצל שניהם מומרת האסטרטגיה של כור ההיתוך הציוני, שסיסתה הייתה "משבטים לעם", באסטרטגיה חדשה, בפועל הפוכה, שאפשר היה להצמיד לה את הסיסמה "מעם לשבטים" או "איש לאוהליך ישראל".⁸

בדומה ליהושע ועוז, גם בספרו של בלס נקודת המוצא היא קריסתו של הנרטיב הציוני המודרניסטי שעייב את כור ההיתוך הציוני, אך בשונה מהם, ביצירתו של בלס נתקשה למצוא כל נימה של אבל או של פתוס, מכל סוג שהוא. כפתולוג קר רוח הוא בוחן את הגווייה (הציונית) המוטלת לפניו ומנסה להתחקות על נסיבות מותה. יותר מכך, בפריסה המרובדת של ההתפצלויות האידיאולוגיות המרובות שחלו בחברה הישראלית, ולמעשה ייסעו אותה, הוא מסמן במיוחד את המפנה הכוחני והמעוות של הזהות המזרחית בחברה הישראלית. ולפיכך, לעומת עוז ויהושע, המבשרים את עלייתו של נרטיב הזהויות השבטי (והמזרחי בפרט) ואת כוח המשכה הוויטלי שלו, המוצג אומנם באופן אמביוולנטי,⁹ אצל בלס ניכרת דווקא קריסתו של נרטיב זה, כפי שיוצג להלן.

* * *

8 שם, עמ' 349.

9 ראו שם, עמ' 349–350, את דיונו של שורר בסיפור "דרך הרוח" מאת עמוס עוז.

כפי שציינתי לעיל, הספר היורש אכן עוסק בתמות חריגות ביחס לכלל יצירתו של בלס, אך הדבר הבולט ביותר הוא דווקא השינוי המבני שבו. זהו מבנה מורכב של מיז-אנ-אבים, ובו שלושה מעגלים סיפוריים המהווים רומן בתוך רומן בתוך רומן. שלושת המעגלים הסיפוריים קשורים זה לזה ביחסים אנלוגיים בולטים, והרמות הסיפוריות שמתחת לסיפור המעשה המרכזי כמוהן כהשתקפויות המכפילות אותו.¹⁰

הרמה הסיפורית הראשונה נמסרת בפי מספר בגוף ראשון ששמו אינו מוזכר (להלן, "המספר הראשי"). האיש הוא סופר העובד גם כמתרגם. לאחר גירושו הוא יוצא לחופשה מעבודתו כדי לעבוד על רומן חדש – הוא הרמה הסיפורית השנייה – ובמקביל הוא כותב גם יומן ובו תיאור של אירועי היום-יום שלו. המספר הראשי מעורב בשלוש מערכות יחסים מרובות דמויות. הראשונה במעגל המשפחתי המצומצם: גרושתו נורית ושתי בנותיהם, בנו הבוגר מאשתו הראשונה שנפטרה דורון, והצייר רפי, מאהבה של גרושתו. מערכת היחסים השנייה שהוא מעורב בה מתפתחת בעטיו של מכתב וידי שהתנגלגל לידי ממכונתו של יורם עדן, אדם זר לו שנהרג בתאונת דרכים. הוא מתחקה אחר סיפורו של יורם ואט-אט חודר לתוך משפחתו ומשכפל את קשריו של המת עם הקרובות לו: פילגשו זיוה, אשתו אביבה ובתו ענת. מערכת היחסים השלישית מתנהלת עם גיבור הרומן שהוא כותב, כפילו, יואב סביר. בציר זה עולות סוגיות שונות הקשורות לכתיבה וליחסים עם הקהל, עם המבקרים וכן הלאה.

הרמה הסיפורית השנייה, כאמור, היא הרומן שכותב המספר הראשי, שבמרכזו הסופר יואב סביר. יואב חי חיים לא מספקים עם אשתו דליה ועם שתי בנותיהם התאומות, ומנהל קשרי ידידות גם עם אריק, מאהבה של אשתו. כמו המספר הראשי, בוראו, גם יואב מתייסר בכתיבת רומן ששמו היורש. בין שני המעגלים יש קשרים אנלוגיים מרובים. הדמויות הראשיות משתקפות זו בזו: שניהם סופרים הנאבקים בכתיבת רומן ומתפרנסים בעבודה אחרת; שניהם מצויים במערכת יחסים משולשת הכוללת את בת זוגם (האחד גרוש והשני במשבר יחסים) ואת מאהבה; שניהם אבות פעילים לשתי בנות קטנות למרות גילם המתקדם (אמצע שנות החמישים לחייהם, כמו בלס באותה העת); ושניהם מקבלים מכתבים מסתוריים המהווים זרז לפעולתם. כמו כן נוצרות אנלוגיות עלילתיות והדהודים של דמויות המשנה זו בזו.

ולבסוף, הרמה הסיפורית השלישית היא הרומן היורש שכותב יואב סביר, שבמרכזו דמותו של "דני" המזרחי. דומה כי מעגל פנימי זה פורע את הסדר האנלוגי הסימטרי כמעט שנוצר בין שני המעגלים הראשונים, כפי שאף נטען בסקירות המעטות שפורסמו על הספר בצאתו לאור. למשל, בהתייחסה למבנהו המורכב של הרומן טוענת תמיר-סמילנסקי כי כל הנושאים המוצפים בו (היחסים המשפחתיים המעורערים מכאן והאירועים הפוליטיים והסוגיות האידאולוגיות מכאן) אינם אלא "אירוס לנושא המרכזי

10 במבנה ניכרת השפעת יצירתו של אנדרה ז'יד, מְיִפִּי המטבעות (מצרפתית: יהושע קנז, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1977. המקור פורסם ב-1925). ז'יד גם מוזכר ברומן כמקור השפעה על המספר הראשי. ראוי לציין כי מְיִפִּי המטבעות נחשב מבחינות רבות למבשר הרומן החדש.

של הרומאן: תהליך היצירה של הסופר. נושא זה הוא גם התימה המרכזית וגם התחבולה המבנית המארגנת את הסיפור.¹¹ הבחנתה נכונה חלקית. אומנם, תהליך היצירה הוא אכן תמה מרכזית ברומן זה, אך קשה לקבל את הטענה כי שאר הנושאים הם בבחינת "אירורים" בשוליו. ואכן, ניכר כי הכותבת אינה מצליחה לשלב בדיון המטא-ספרותי את המעגל הסיפורי השלישי. כך היא כותבת:

"היורש" הוא רומאן בעל תבנית פונקציונלית, כשנושא הסופר ויצירתו חוזר לאורך כל הרומאן בווריאציות ובגילגולים שונים. [...] תכונה זו מתבטאת בקשרים האנאלוגיים שבין שני המעגלים הסיפוריים הראשונים, אך היא מבליטה את הבעייתיות של המעגל השלישי, שבמרכזו עומדת דמות בלתי-מסתברת (יוצא שכונת מצוקה עברייני ושיכור, רטוריקן המרצה על בעיות חברה ומדינה בידענות נאורה).¹²

בחוסר הבנת המעגל הפנימי מחמיצה הכותבת, לטעמי, את האמירה המרכזית של בלס בְּרוֹמָן, אמירה שאפשר להבינה על רקע כללי יצירתו ועל רקע המשבר החברתי-פוליטי של שנות השמונים של המאה העשרים, שמתבטא גם ב"בום הספרותי" ובמהפך שיצר. מה מתרחש במעגל הסיפורי השלישי, ואיזו עמדה הוא מבטא? מעגל זה, כאמור, הוא הרומן שכותב יואב סביר: וידוי בגוף ראשון שבמרכזו דמותו של דני. סביר הסופר מתלבט בין שתי גרסאות של אותה דמות. בגרסה הראשונה מדובר בבחור מזרחי צעיר שגדל בשכונת התקווה ולאחר מכן נשלח להתחנך בקיבוץ, חש עצמו זר ומנוכר לסביבתו ובוחר בחיי פשע מתוך אידאולוגיה: "החברה הקיבוצית לא הולמת אותו. הצדק הקיבוצי מזויף. הוא מורד. שונא עשירים, שונא פקידים, שונא חנוונים. השוד נקמתו בהם, נחמתו מהם" (עמ' 15). דני ביצע כמה מעשי שוד, אך יושב בכלא על רצח שלא ביצע. הוא שם לעצמו למטרה להתעשר, להקים מפלגה שתייצג את החלכאים והנדכאים ולזעזע את הממסד (עמ' 24). בעיני יואב סביר זוהי דמות של "שודד רומאנטי, אידיאליסט ואינטלקטואל. ז'ן-ואלז'ן מודרני, בן המאה העשרים, בן העם היהודי" (עמ' 132), אך בהמשך הוא מחליט לשנותה, ולהציג דווקא את גרסתה האפלה: "כפילו של דני, בבואתו המעוותת במראה קעורה וסדוקה. דני הראשון יחכה בינתיים, יהיה תשובה לדני המעוות: נפש רומנטית טהורה כנגד נפש שאפתנית מזוהמת, שני פנים לאחד!" (עמ' 56).

מכאן ואילך מופיעים מונולוגים סוערים בגוף ראשון החושפים את תהליך הקצנתו של דני הזה, שאף שהביוגרפיה הראשונית שלו דומה לזו של דני הראשון, הפשע שבגיניו הוא יושב בכלא הוא פשע ממשי, שנבע מהקצנה אידאולוגית לאומנית. בהיותו קצין בשטחים איים על פלסטיני זקן במטרה לשכנעו למכור אדמות למתנחלים. כשהאיש סירב לשתף פעולה ואף הפגין אדישות כלפיו, דני איים כי יירה בבנו הצעיר. הזקן המשיך

11 נורית תמיר-סמילנסקי, "תרגיל לקורא פעיל", מאזנים סא, 3-4 (1987), עמ' 76.

12 שם, עמ' 77. ראוי לציין כי הכותבת החמיצה לחלוטין את דמותו של דני. הוא לא מופיע ברומן כשיכור, ואף קשה לומר כי הוא "מרצה על בעיות חברה ומדינה בידענות נאורה". היא נמנעת מהגדרתו כמזרחי, אך נותנת בו מאפיינים מזרחיים העוקפים את האמירה המפורשת, כאילו הייתה זו מילת גנאי.

בסירובו ואף תבע מבנו להיות "גבר" ולהפסיק לבכות. דני פקד על חייליו לקשור את עיני הילד ואת ידיו ולהוציאו החוצה, והוסיף לתבוע מן הזקן לחתום על נייר המכירה, אך הלה קרע את הנייר מול עיניו. דני היכה אותו בזעם ופקד "אש", ואז נשמעו מבחוץ שני צרורות ירייה. לא ברור מן הסיפור אם הרגו את הילד, אבל בתוך הבית פרצה מהומה, הנשים זעקו והזקן קילל, ודני סיים את סיפורו ב"צריך היה להשתיק אותו, והשתקנו אותו" (עמ' 125). הסיפור מדגים את תהליך ההקצנה של דני, שרק לאחר מלחמת ששת הימים מצא מזור לזהותו המנוכרת לחברה הישראלית. לפני כן היה בן קיבוץ שהפנים את העליונות האשכנזית וביקש להיות כמו הצברים. הוא עשה זאת בדרך המלך הישראלית: התגייס לצבא, יצא לקצונה, חתם קבע והגיע לדרגת סא"ל. מלחמת ששת הימים פקחה את עיניו והחזירה את גאוותו, והוא החל לגבש אידאולוגיה לאומנית אדנותית (עמ' 72). כעת הוא יוצא נגד המוסר היהודי, המבטא לדבריו חולשה ופחדנות, ותחת הציונות האשכנזית הוא מבקש לכונן ציונות ישראלית מקומית מזרחית, שמנוע הצמיחה שלה הוא התורה, ושערכיה המרכזיים הם כוח ועבודה. בלס מתאר כאן את עליית כוחם של המתנחלים והציונות הדתית לאחר כיבוש השטחים, ואת התבססות חזון ארץ ישראל השלמה. עם זאת, גם בתיאור הזקן הפלסטיני אינו נמנע מביקורת, כשהלה מבכר את האדמה על פני חייו של בנו. גם הכובש וגם הנכבש מתגוששים במאבק דמים אכזרי, שבו האדמה זוכה לקדימות על פני חייו של אדם.

אציין כי הסיפור של דני לא נכתב בידיו, אלא נמסר מפיו לדמות עלומה שאליה הוא פונה בלשון נוכחת, תוך שהוא נותן לה הנחיות כתיבה ועיבוד: "אני סומך עלייך שתדעי להכניס כל דבר במקומו ולא כמו שאני מדבר. שיהיה סדר בספר" (עמ' 137), וכך נוסף ברומן עוד מעגל כתיבה של סיפור, המנכיח שאלות הנוגעות לסוגיות מטא-ספרותיות השזורות לאורך הרומן כולו – כמו ארגון הסיפור, הקשר בינו לבין המציאות, התפקיד של הסופר ועוד. ספר זה, של דני, נקרא הירוש – כשם הרומן כולו.

המבנה יוצר רשת של הדהודים ואנלוגיות כמין אלמנט משחקי לקורא, המנסה "לצוד" לאורך הקריאה את נקודות ההשקה ולקשור ביניהן קשרי משמעות. עם זאת, המבנה המסועף גם מאיר את עמדתו של בלס בנוגע לאירועים האינטנסיביים של התקופה. למשל, דמותו הבדויה של דני אנלוגית לדמותו של דורון, בנו הבוגר של המספר הראשי, שגדל בקיבוץ מנוכר לאביו ולמשפחתו החדשה לאחר שאימו מתה. גם דורון הולך ומקצין בדעותיו הלאומיות לאורך העלילה, ואף מאמץ לעצמו נוהגים דתיים, בניגוד לאביו החילוני, השמאלני בעמדותיו. עניין זה נשזר יפה באנלוגיה כשיואב סביר הסופר שוקל את האפשרות שדני יחזור בתשובה, אך חושש שמהלך כזה ייתפס כקיצוני מדי ובלתי מסתבר. מייד לאחר מקטע זה מתאר המספר הראשי את המפגש שלו עם בנו דורון בבית הקברות ביום השנה למות האם. הוא מקווה כי הליכתם יחד, לאחר זמן ארוך שבו לא עשו כן, תיצור פתח להתקרבות, אך נדהם לראות כי דורון מוציא כיפה וסידור ומתפלל על הקבר. מייד לאחר מכן, במקטע הבא, דני, גיבורו של יואב (שאותו כותב, כאמור, המספר הראשי), מספר כי החליט לחזור בתשובה. נדמה כי ההדהוד האנלוגי הזה, אין עניינו רק בתהליכי הסיפור והיצירה, אלא הוא נושא משמעות הנוגעת לקשר שבין מציאות ובדיון. מה שנדמה כי לא יעלה על הדעת מבחינת ההסתברות הספרותית,

מתגלה כחלק מן המציאות הסוערת בישראל של שנות השמונים של המאה העשרים, שבה ההקצנה והקיטוב הפכו לנורמה החדשה.

כזכור, הגל הראשון ששוורץ מסמן במאמרו על שנת המהפך הספרותית הוא גל ספרי האשכבה: בכירי הסופרים מקבוצת הישראלים הראשונים, ובהם עוז ויהושע, מזהים ביצירתם את קריסתו של הנרטיב הציוני המודרניסטי ומבשרים את הנרטיבים שיבואו במקומו. נדמה כי בלס, שעמד תמיד בשולי המערכת, מצטרף לגל זה. האומנם? מה לו ולאשכבה על קריסתו של הנרטיב הציוני, שהדיר אותו ואת המהגרים האחרים הדומים לו והשונים ממנו? הרי מלכתחילה בחר שלא לעסוק בסוגיות העוסקות באבני היסוד של הציונות.

התשובות לשאלות אלה טמונות במעגל העלילה השלישי, אותו מעגל שחרג מן המבנה הסימטרי, כפי שתיארה תמיר-סמילנסקי. בלס אומנם עוסק בקריסתו של הנרטיב הציוני המאחד, אך עמדתו החיצונית לנרטיב זה ניכרת. בניגוד לנקודת המבט האלגית-פתטית-קומית של עוז ויהושע, ניתוח המצב שבלס מציג נובע ממצב נפשי אחר לחלוטין: הוא כמו פתולוג סקרן שהגווייה מוטלת לפניו והוא מבקש להבין את סיבת מותה. הדבר ניכר היטב בנרטיב הבלשי, כביכול, המוביל את העלילה המרכזית, זו שכותב המספר הראשי, הבורא גם את שאר עולמות הסיפור המקבילים.

המספר הראשי מתחיל את סיפורו בתיאור מבולבל למדי של תאונת דרכים שנקלע אליה בדרכו הביתה ממש ביום גירושיו. בעקבות התאונה עצר בצד הכביש ויצא מרכבו, ואז הגיע אליו אדם מכיוון המכונית המרוסקת וביקש ממנו לקחת "את זה". בטרם הספיק להשיב פתח האיש את דלת רכבו של המספר והטיל פנימה תיק ג'יימס בונד וצרוור חפצים שנלקחו מן הרכב שנפגע בתאונה. אירוע מוזר זה הופך להיות המוליך של הסיפור הראשי, שעליו המספר מדווח ביומנו. הוא מתבקש לנסוע אחרי הרכב המוביל את הפצוע, יורם עדן, לבית החולים, שם הוא מתוודע לבני משפחתו ולאישה נוספת, שבהמשך מתברר כי הייתה מאהבתו. הפצוע מת זמן קצר לאחר מכן, ואף שאין למספר הראשי כל קשר למשפחתו הוא חודר לתוכה כשהוא מנסה לתהות על קנקנו של המנוח, שטרם מותו הפקיד בידי את סודו. במעטפה שנשארה ברכבו הוא מוצא מכתב וידוי כואב ומחליט שלא לחשוף אותו לבני המשפחה, אלא לנסות להתחקות אחר הסוד. נקודת המוצא הזו מכתובה את השתלשלות העניינים, שבה הוא הופך לבן בית במשפחתו של יורם, ונעשה מעורב בחייהן של אשתו אביבה, בתו ענת ומאהבתו זיוה.

אני רוצה להציע כי דמותו של יורם עדן היא ייצוג סמלי של הישראליות ההגמונית של הסדר הציוני הישן, אותו סדר שאת קריסתו מבטאים ספרי האשכבה. יורם הוא איש עסקים ישראלי בן חמישים ושש, מלח הארץ, נשוי ואב לבת ולבן, גבר אלפא המתרועע עם נשים אחרות בנסיעותיו הרבות לחו"ל ואף מקיים קשר רומנטי ארוך עם זיוה, דיילת שהכיר בנסיעותיו: "איש העולם הגדול, מנכ"ל קונצרן ליצוא ויבוא, תת-אלוף במילואים, גבר מצליח" (עמ' 39). בצד תמיכתו בדמותו המיליטנטית של אריק שרון ובעמדות הלאומניות של גוש אמונים, הוא חילוני מובהק, המתנגד לכל כפייה דתית. כל המאפיינים הללו מייצגים תמונה בוטה של החברה הישראלית, שהפכה יותר ויותר כוחנית לאחר מלחמת ששת הימים. והינה, מקריאה בווידי הסודי שנפל לידי מתברר למספר הראשי

כי המאצ'ו הישראלי הזה סבל מבעיית אין-אונות, שהביאה אותו לייאוש מוחלט.¹³ הוא למד כי יורם המזדקן התקשה לספק את זוגתו "ניבה" (שאותה הוא מזהה כבת דמותה של זיוה, מאהבתו). בצר לו פנה יורם לרופא וזה תבע ממנו בבוטות להתחשב בגילו, לא לנסות לעצור את האורגזמה כדי לספק את בת זוגו, ולעשות אמבטיה קרה לאחר כל מגע מיני. מצבו של האיש, ההמום מתביעותיו חסרות האמפתיה של הרופא, הלך והסתבך, והוא כתב: "אני מיואש [...] החיים תוססים סביבי ואני קמל, האנשים צועדים קדימה ואני נזרק לצד הדרך, גוף בלי נשמה" (עמ' 64-65). הווידוי הזה, שהגיע למספר הראשי באקראי, מעורר את סקרנותו ושולח אותו לעמוד על דמותו החמקמקה של יורם. תחושת חוסר המנוחה שתוקפת אותו נובעת, כפי הנראה, מן הפער בין הדמות החזקה, המצליחה והמאצ'ואית, לבין הווידוי על כשלונותיה המיניים. זהו פוסט-מורטם של המצב הישראלי באמצע שנות השמונים של המאה העשרים.

ממצאי "נתיחת הגופה" מתבררים מאליהם תוך כדי התחקותו של המספר הראשי אחרי דמותו של יורם במטרה להבין את נפילתו: האירועים המתרחשים סביבו, שעליהם הוא מדווח ביומנו, משקפים את תהליך הקריסה של החברה הישראלית ואת התפצלותה לשבטיה האתניים והאידיאולוגיים. בצד הדיווח היומני אותם תהליכים ממש מתייצגים בכתבת הרומן שגיבורו הוא הסופר יואב סביר, שגם הוא מתחקה, בדרכו הספרותית, אחר אותן סוגיות. כך נוצר מבנה של מיז'אנ-אבים, שבו אותו רצף נרטיבי משתכפל שוב ושוב ומוצב לתוך האינ-סוף. במידה רבה, השרשור הזה אל האינ-סוף מתחבר לסיפור המיתי-היסטורי של קריסת החברה הישראלית וחורבן הבית (בית המקדש והבית הלאומי) עקב מאבקים פנימיים, כמוכר לנו מן ההיסטוריה היהודית.

מוטיב מרכזי בכל רובדי הסיפור הוא המבנה המשפחתי המעורער, המרמז למבנה הלאומי המעורער. המוסד המשפחתי ההטרונורמטיבי הפטריארכלי מאבד את יציבותו. הוא אינו קורס בבת אחת, אלא ניבעים בו סדקים ועיוותים שהסביבה כל הזמן מנרמלת, כמו מתוך עצימת עיניים למציאות הממשית ולתוצאותיה המרות. הבית הפרטי המשוכפל שוב ושוב הוא מטפורה לבית הלאומי. מעגלי הסיפור השונים ברומן מקיימים ביניהם זיקות ויחסים של דומות, ומסתדרים במעין צמדים: המספר הראשי, בן חמישים וארבע, גרוש מאשתו הצעירה נורית ואב לשתי בנות (ולבן בוגר מאשתו שנפטרה, המתנכר אליו). לגרושתו יש מאהב – רפי חצב, צייר וארכיטקט נשוי שאינו מתכוון לעזוב את אשתו. אף שמדובר בזוג גרוש כולם ביחסי חברות. רפי (שנורית למדה אצלו והתאהבה בו, ולכן דרשה להתגרש) הפך להיות גם חברו של המספר, והם מנהלים חיים חברתיים כאילו דבר אינו יוצא דופן. האנומליה מתבטאת, למשל, בסצנה שבה המספר מתארח בשבת בצוהריים אצל חמיו עם גרושתו והבנות. בשלב זה הקורא עוד לא מכיר את מערך יחסי הדמויות, ומצטייר לפניו בילוי משפחתי רגוע: "נורית והילדות יצאו מהמקלחת ומיד ישבנו לשולחן בגינה. נורית ישבה מולי בין מירב וטלי, לבנה ישבה לצדי ויצחק בראש השולחן [...] רוח קרירה נשבה מהים שנשאה עמה ניחוח דשא קצוץ" (עמ' 16).

13 הווידוי אינו מופיע במלואו ברומן, אלא מתווך בפי המספר הראשי, המתאר את עיקרי הדברים שבמכתב ומצטט מתוכו.

בהמשך הוא חש בזרותה של הסיטואציה: "חלפה בי הרגשה מוזרה, שהנה עדיין אני בחיק המשפחה, סועד צהריים של שבת בבית חותני, כאילו דבר לא קרה" (עמ' 17). גם עם רפי היחסים חורגים מן הנורמה. בשלב מסוים מבקר המספר הראשי בתערוכת הציורים של רפי עם אביבה (אשתו של יורם המת), שעימה קשר קשרי ידידות, וכשהיא מבקשת לקנות את אחת התמונות ושואלת לדעתו, הוא אומר:

"אני ממליץ על כל התמונות!"

"מפני שהן טובות או מפני שהוא חבר שלך?"

"הוא גם המאהב של אשתי."

"אתה מתלוצץ?"

צחקתי. "זו האמת לאמיתה." (עמ' 98)

כפי שצוין, השניים גרושים, ועם זאת הוא מכנה אותה "אשתי", ואף ממליץ בחום על הציורים של המאהב שלה, אף שקודם נמסר כי לא התלהב מהם. אביבה (היודעת שהוא גרוש) מקבלת את הווידי הזה בהפתעה גמורה, וממשיכה לאחר מכן לנסות להבין את פשר היחסים המוזרים.

כזכור, המספר הראשי כותב רומן שבמרכזו דמותו של סופר החולק עימו מאפיינים רבים: יואב סביר גם הוא בשנות החמישים לחייו, והוא חי עם אשתו דליה, הצעירה ממנו בשנים רבות, שגם היא, כמו נורית מקבילתה, נישאה לסופר המבוגר מתוך הערצת מעמדו ומתוך רצון להיות מעין עזר כנגדו. גם להם שתי בנות קטנות ונספח גברי: אריק, מאהבה של דליה וחברו של הסופר. היחסים גלויים לכולם ואינם נתפסים כחריגים, והסופר, שיחסיו עם אשתו רעועים והוא איבד עניין בה, מקבל את המצב כנתון. בשלב מסוים, כשמתגלה שהיא הרה, הוא תוהה אם הרתה מזרעו-שלו או של אריק. אריק אינו נשוי אך אינו מעוניין בכל קשר מחייב.

לשני הסופרים הללו – המספר הראשי ויואב סביר – יש קשר עם בן סורר הנמצא מחוץ למעגל המשפחתי אך משפיע עליו בצורה משמעותית. אצל המספר הראשי זהו דורון, בנו מאשתו הראשונה שנפטרה. לאחר שהמספר נישא בשנית (לאישה צעירה הקרובה בגילה לבנו יותר מאשר אליו), חש דורון זעם קשה כלפי אביו שנטש אותו, ולא הצליח להשתלב בחיי המשפחה החדשה. הוא נשלח לקיבוץ, ושם גדל והתחנך כמעט ללא קשר עם אביו. רק לאחר הגירושים הוא שב למשפחה שנעזבה – כלומר לנורית ולבנות, שאת ליבן הוא קונה בבילויים ובמתנות – והוא מבקר את אביו על כך שנטש גם אותן. נדמה כי דורון מבקש להיות אב חליפי לבנות הקטנות, שאביהן (ואביו) הכזיבן. עם זאת, ראוי לציין כי נורית היא שדרשה את הגירושין, והמספר הראשי נעתר לה. דורון הוא צעיר שהשתחרר כעת משירותו הצבאי לאחר שירות בלבנון, ובמהלך הרומן הוא הולך ומקצין בדעותיו ומביע עמדות לאומניות פשיסטיות, המנוגדות לעמדותיו של אביו הסופר ומהוות רקע לוויכוחים קשים עם רפי, מאהבה של נורית.

"בנו" הסורר של יואב סביר הוא בן ספרותי: דמותו של דני, המופיעה ביצירתו בגוף ראשון בסגנון מתלהם ולא מהוקצע. כפי שצינתי, לדמות זו שתי גרסאות, והבחירה של

יואב להמשיך את הרומן עם הדמות השנייה, שהיא קיצונית ואלימה יותר, נובעת מרצונו להגיב על המצב. זוהי סוגיה מעניינת, שכן גם יואב, כמו בוראו המספר הראשי, מקבל מעטפה ובה מכתב המבקש להניע אותו לפעולה. המספר הראשי יצא למעקב אחר יורם מיוזמתו-שלו, ואילו ליואב כותבת אם שכולה אלמונית התובעת ממנו לפעול. אף שיואב נרתע מכך, הקשר ביניהם ממשיך ומתפתח.

כמו סיפור האיץ-אונות של יורם עדן, המייצג את שקיעתו של הסדר הציוני הישן, גם מכתבה של האישה העלומה (בהמשך מתברר שמה, יעל רביב) עוסק במשבר הציוני-לאומי. היא שכלה את בנה בלבנון ומבקשת מיואב לכתוב על הטרנדיה שלה. ראשית היא כותבת לו מכתב ומצרפת את מכתבי בנה המת: "מכתבים רגישים, מלאים געגועים. ילד שנעקר מחום הבית ונזרק לארץ זרה, לגרש פליטים, להפחיד נשים, לאיים בכוח הנשק" (עמ' 34). האירועים מתרחשים במחצית הראשונה של שנות השמונים של המאה העשרים, ברקע מלחמת לבנון וטבח סברה ושתילה (1982) ולאחר ועדת כֶּהָן, שפרסמה את ממצאיה ב־1983. אך יואב לא מעוניין לכתוב על "המצב", ובכלל הוא נמנע מהצהרות פוליטיות גלויות, אף שעמדותיו מגובשות (עמ' 13). הוא מתחרט, למשל, על שחתם על גילוי דעת פוליטי (שפשרו אינו נמסר ברומן). הוא עשה זאת בעקבות לחצם של דליה ואריק, ובוויכוח עם אריק הוא מתעקש כי סופר אינו צריך לבטא את דעותיו אלא ביצירתו. אך אז האם השכולה מתקשרת אליו והשיחה איתה מערערת אותו. בנקודה זו ממש אנחנו נחשפים ללבטים של המספר הראשי, איך לקדם את עלילת הרומן על יואב סביר. הוא מתאר כיצד הוא מתלבט במשך שעות איך להמשיך בכתבה: "עכשיו אני בבעיה ולא תהיה לי ברירה אלא לעשות כמה שינויים בעלילה" (עמ' 42). הוא אינו רוצה לוותר על מה שכבר כתב, ומחפש פתרון כדי שהשינוי במהלך העלילה יתקבל כנובע ממנה מלכתחילה. וכמובן, במקביל לבוראו המספר הראשי, גם יואב עובר משבר כתיבה: הוא מתלבט כיצד להתקדם עם העלילה על דני.

בסופו של דבר יואב בוחר במסלול שבו דני הופך למתנחל ימני קיצוני בדעותיו, הלוקח את שיח הזהויות המזרחי לכיוונים חדשים. זו נקודה חשובה בדיון על שנת המהפך הספרותי. המספר הראשי (אולי מייצגו של המחבר) נתבע להציג את עמדתו הפוליטית, ונע בין שתי אופציות. האחת היא סיפורו של דור מלחמת לבנון הראשונה, בפרט לאחר אירועי סברה ושתילה – דור שאיבד את ההצדקה האידאולוגית ללחימה, הנלחם במלחמת ברירה שנויה במחלוקת בארץ זרה. האופציה האחרת, שבה הוא בוחר לבסוף, היא סיפורה של קבוצה אחרת – המזרחים ומקומם הן בחברה הישראלית והן במרחב חיכוך אחר, שאינו צפוי בהקשר המזרחי: ההתיישבות היהודית בשטחים ודחיקת רגליהם של הפלסטינים בשנים שקדמו לפרוץ האינתיפאדה הראשונה. לאחר שיואב מחליט הוא חש פרץ של אנרגיה יצירתית. פתאום אינו צריך לתכנן, כהרגלו, בנייר טיוטה את מבנה הסיפור או את הסתעפות העלילה והדמויות – הכול מוכן בראשו. עוד בטרם הספר נולד כבר יש לו כותרת: "היורש". מעניין כאן שבניגוד לגל ספרי האשכבה – ששוורץ סימן בהם את עלייתה של פוליטיקת הזהויות, ובמרכז עליית הקול המזרחי – בלס כבר מזהה גם את ההסתאבות והנפילה של הזהות המזרחית שבחרה במסלול הלאומני. שוורץ

מציין כי אצל שני בכירי הסופרים של דור המדינה מוצגת עמדה אמביוולנטית ביחס ל"יורש" המזרחי:

מ"ספרי האשכבה" של עוז עולה שהוא התפעם מהוויטליות של "הכוח המזרחי העולה", אבל גם חש סלידה מהאופי ה"חייתי" שלו וגם ממה שניתן לכנותו "הזעיר בורגנות הגסה" ו/או "הדתיות הדביקה" של ה"מגזר" הזה. הדיאלוג של יהושע עם המזרחיות מסובך יותר. משיכה ודחייה, סקרנות וספקנות משמשים בו בערבוביה, בין השאר בשל מוצאו המזרחי ועמדתו "האנטי יהודית גלוית".¹⁴

דני מתואר בכל הסטראוטיפים המזרחיים המוכרים: דמות קיצונית, מתלהמת ומלאת שנאה, לאומנית וגזענית כלפי ערבים וכלפי שמאלנים. הוא עצמו נשוי לאשכנזייה, מה שלדעתו מוכיח כי "זה לא עניין של אשכנזים וספרדים" (עמ' 64). אבל זה בהחלט עניין של שמאלנים עוכרי ישראל מול ימנים אוהבי המדינה. קשה מאוד להימנע מהשוואה לשיח החברתי והפוליטי המתחולל בחברה הישראלית בשנים האחרונות. דומה כי בלס זיהה כבר אז, כששיח הזהויות רק התחיל לפרוח, לאן הדברים עלולים להגיע: "אז אומרים אשכנזים וספרדים. רוצים לעשות מהומות, מתים שיהיה דם, שתהיה מלחמת אזרחים" (עמ' 64). במונולוג שהוא נושא למאזינה האלמונית האמורה לכתוב את ספרו הוא מצהיר כי הסיפור שלו יעמוד במרכז הספר, והסיפור הזה מתחיל באביו: "לא הכי נעים להגיד את הכול, לספר דברים לא יפים על אבא ז"ל, אבל אני מוכרח לומר שהוא היה טיפש, יהודי טוב וטיפש" (עמ' 64). כאן מזהה בלס את תחילת הקץ של הזהות הערבית-יהודית, שכה היטיב לתאר את מורכבותה ביצירתו.

בלס מכיר את הסיפור המזרחי לפני ולפנים. ביצירתו, כבר בספרו הראשון, החלוצי, המעברה וגם הלאה, עד היורש ואחריו,¹⁵ הוא מציג גלריה מרתקת ומורכבת של דמויות "מזרחיות" – יהודים (בעיקר יוצאי עיראק), ערבים ופלסטינים – והוא מתאר את חייהם בלי ליפול לרומנטיקה, לפולקלוריסטיקה או להכללות סטראוטיפיות גסות. והינה כאן, דני מיוצג כסטראוטיפ בהתגלמותו: יהיר וגס רוח, מלא שנאה עצמית. זה מתחיל, כאמור, בחיסול החשבונות שלו עם אביו, עם עברו ועם מוצאו. בלס ראה במוצא הערבי יתרון ולא חיסרון, והציע נרטיב שונה בתכלית מן הנרטיב הציוני שהיה מקובל בספרות ובחברה הישראלית בעשורים הראשונים למדינה. בספרו המעברה הציג את עמדתו של אחד הגיבורים, המכונה חיים-ועד, כי תפקידם של היהודים העיראקים "להנהיג את המדינה ולשאת ולתת עם הערבים בלשונם, מפני שאין כמוהם קרובים לתרבות הערבית".¹⁶ גם בלס עצמו ראה את תפקידו כמתווך בין החברה הישראלית ובין העולם הערבי.¹⁷ הוא

14 שורץ, הערה 7 לעיל, עמ' 349, וכן ראו, Batya Shimony, "The Mizrahi Body in War Literature", *Israel Studies* 23, 1 (Spring 2018), pp. 129-151

15 שמעון בלס, המעברה, תל אביב: עם עובד, 1964; בלס, הערה 2 לעיל.

16 בלס, הערה 6 לעיל, עמ' 74.

17 ראו, בלס, הערה 1 לעיל, וכן עמיאל אלקלעי, "גולה בביתו: ריאיון עם שמעון בלס", הכיוון מזרח: כתב עת לתרבות וספרות 37 (סתיו 2020), עמ' 63-71.

מעולם לא התבייש במוצאו הערבי, אלא הפך אותו למקור ליצירתו.¹⁸ והינה כאן הוא מציג את האב המזרחי הנלעג, שבנו מתבייש בו ואינו רואה בו מודל ראוי. לא במפתיע סיפורו של דני מתחיל במות האב. הוא מתאר את ההלוויה שבה הרגיש זר ומנוכר מול המשפחה הגדולה והמיילת, ומציין שלא היה יכול לסבול את אביו, אך אינו מוצא סיבה הגיונית לכך: "בעצם, הוא לא היה אדם רע. הוא לא התעלל בי כמו שאנו שומעים על אבות שמתעללים בילדים שלהם" (עמ' 70). הוא היחיד בין האחים שסלד מן האב. לאט-לאט נחשף כי שנאתו לאביו נולדה עם בושתו בו. לאחר מות אימו אביו נשבר לגמרי, והיה "יושב ומיילל כל היום. [...] מיילל כמו אשה" (עמ' 70). השימוש התכוף במילה "מיילל" מתקשר היטב לתפיסה האוריינטליסטית של המזרח הנשי, ההיסטרי הבכיון, שאינו לוקח אחריות על גורלו. האב הפסיבי מפסיק ללכת לחנות הירקות בשכונה שלו, שכונת התקווה, ומפסיק לתפקד, עד שמוצאים לו אישה צעירה והוא מתחתן איתה. ההבדל בין דני ובין אחיו ביחסם אל האב נובע מכך שהוא התחנך בקיבוץ, שם עיצב את השקפת עולמו ביחס לבית הוריו: "הוא סימל בעיני את היהודי הגלותי, אדם בלי כבוד" (עמ' 71).

במהלך אוריינטליסטי קלאסי דני מפנים את האופן שבו הסביבה רואה אותו; התיעוב המתפתח בו כלפי אביו אינו אלא תיעוב כלפי עצמו. הוא שונא את שמו פריד (על שם הזמר הערבי פריד אל-אטרש), וגם את שמו היהודי יחזקאל, ומציג את המורשת המזרחית שנהגה בעיראק כמורשת גלותית חסרת ערך: "בשכונה היו מספרים שהערבים בעיראק, כשהיו רוצים להעליב מישהו, היו אומרים לו: אתה מחזקאל, כלומר, אתה רמאי ומתנהג כמו יהודי" (עמ' 71). כשעבר לקיבוץ הציג את עצמו בשם דני ו"נולד מחדש". אך התהליך לא היה חלק. דני חווה את הקונפליקט הפסיכולוגי המוכר של הילד במרחב הקולוניאליסטי, של יצירת תודעה כפולה, כפי שהציגה דו בוז, ¹⁹ אותה חוויית פיצול פנימי שחווה מי שהחברה ההגמונית שהוא חי בה מגדירה כ"אחר". עם זאת, בעוד בכתביה המזרחית, ובמיוחד זו של בלס, יש הכרה בעיוות המבט הכפול הזה על העצמי, והכרה זו מיתרגמת להכרה בזהות העצמית כזהות לגיטימית שיש להנכיח בזירה הציבורית, הרי שכאן חווית הזהות הכפולה מביאה לתובנות חדשות באשר למהפכת הזהות שיש לחולל בחברה הישראלית.

18 ראו, למשל (על פי מפתח), בתיה שמעוני, על סף הגאולה: סיפור המעברה: דור ראשון ושני, יגאל שוורץ וטלי לטוביצקי (עורכים), אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2008; וכן הגיליון שהוקדש במלואו ליצירתו של בלס במלאות שנה לפטירתו, אלמוג בהר ויובל עברי (עורכים), "שמעון בלס: פרידה ופגישה מחדשת", הכיוון מזרח: כתב עת לתרבות וספרות 37 (סתיו 2020).

19 ויליאם אדוארד בורגהרד דו בוז, נשמתם של השחורים, מאנגלית: רעיה ג'קסון, שושי מירן (עורכת), בנימינה: נהר ספרים, 2009, עמ' 25 (המקור פורסם ב-1903). דו בוז היה לוחם זכויות אזרח אפרו-אמריקני, ובספר מסותיו הגדיר את מצבם המורכב והבלתי אפשרי של השחורים בחברה לבנה.

דני הוא אנרכיסט, הוא דוגל בפתרונות קיצוניים. המזון הרוחני שלו הוא החינוך הקיבוצי, הערצת המעשה החלוצי הציוני שביצעו האשכנזים והפנמת שלילת הגלות.²⁰ בשנים הראשונות לאחר צאתו מן הקיבוץ הוא מבקש לבסס לעצמו ערך עצמי באמצעות שירות קבע בצבא והקמת משפחה. המהפך האידאולוגי שלו מתחולל במלחמת ששת הימים, אז הוא חש את פעמי ההיסטוריה. עד כה היו אלה האשכנזים ש"עשו היסטוריה", והינה עתה גם לו יש כוח לעצב ולהשפיע: "גם אני משכונת התקווה עושה היסטוריה" (עמ' 72). שוב מהדהד כאן נרטיב־העל הציוני על המזרחים, כפי שמתארת אותו אלה שוחט. מנהיגי הציונות, לדבריה, תיארו את חייהם של יהודי המזרח בגלות כמצב ש"מחוק" להיסטוריה, כמעט מחוק להתקדמות הציויליזציה, לעומת חייו של ה"קולוניאליסט" – החזק, הכובש, הפעיל, וכמובן הלבן או האירופי – שתמיד "עושה היסטוריה".²¹ תחושת ההיסטוריה שמפעמת בדני מביאה אותו לסרט תוכנית ציונית חדשה ולתקן את הטעויות של הציונים האשכנזים, שמצד אחד הוא רואה בהם אליטה שליטה שהדירה את המזרחים ואת הערבים, ומן הצד האחר הוא רואה בהם שמאלנים ורכווכים וחסרי כבוד עצמי החוששים מן העולם. התיקון שהוא מציג: "אנחנו נהיה מחדשה של הציונות [...]. היהודי המזרחי הוא איש מעשה, והציונות היא מעשה בראש וראשונה. זאת תהיה ציונות ישראלית, מקומית, ולא ציונות שצמחה בגולת אשכנז!" (עמ' 72). בקטע הבא שנמסר מפיו של דני מתבררת עוד הקצנה בדעותיו, כעת הוא מציג את תורת ישראל כציונות האמיתית: "תורת ישראל יש בה הכול. היא המקור" (עמ' 80). הוא דורש חילוף תפקידים בהנהגת המדינה: מי שצריך לעמוד בראש המחנה לדידו הם אנשי הציונות הדתית. בתיאורו האקסטטי של השינוי שחל בו הוא מסכם: "לפעמים, נדמה לי שיש בתוכי דני אחר, לא זה משכונת התקווה או מהקיבוץ, ולא זה הקצין בצה"ל, לא. זה דני בן אלפיים שנה, זה קול אבותי היוצא מגרוני!" (עמ' 81).

גם הוא, כמו הוגי הציונות, מנתר אחורה על פני אלפיים שנות גלות ומוצא את הזכות לקיומו בתורת ישראל ובחיים המקראיים. בשיבתו בכלא פגש באנשי גוש אמונים והם הורו לו את הדרך הנכונה. צדקת דרכו מתבטאת ביחסו למקרה שנשפט בגינו. לדעתו, לא הייתה כאן אלא תקלה, שהרי, לו הצליח לחייב את הזקן למכור את האדמות היה מקבל צל"ש, אך משהעניין נגמר במותו (ואולי גם במות הילד) הוא נשפט לחומרה. עם זאת, בעיניו מעז יצא מתוק, כי בכלא מצא את דרכו האמיתית. הוא חוזר בתשובה ומגבש את דמותו של היהודי המושלם – לא כזה החי על מענקים ותקציבים, אלא יהודי מאמין, בריא בנפשו ובגופו:

20 לרבות עמדה של מיאוס כלפי השיח המזרחי החדש, המבקש להציג את העבר התרבותי והחברתי בארצות המוצא באופן חיובי, למשל בהדגשת יחסי השכנות הטובים עם הערבים, מצבם הכלכלי ועוד (ראו בלס, הערה 2 לעיל, עמ' 101, 138–139).

21 אלה שוחט, "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת מבטם של קרבנותיה היהודים", זכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב־תרבותית, מאנגלית: יעל בן צבי, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 146.

הגוף חשוב. חקלאי, פועל, חייל, פקיד, כולם צריכים להיות בריאים וחזקים, בשעת תפילה יפסיקו את העבודה ויתפללו. [...] אני רוצה שעם ישראל יהיה בריא בנפשו ובגופו. ספר תורה בכיס ונשק ביד. זה היהודי המושלם! (עמ' 113)

דני הוא אפוא ייצוג קיצוני לדמות הימני הלאומני, שעמדותיו נמנות עם אלה של הצינונות הדתית המתנחלת. הסיפור שלו הוא הסיפור הפנימי ביותר בשרשרת הסיפורים במבנה של סיפור בתוך סיפור, הליבה של העמדה הבלסית.

באופן כללי, קשה לחלץ מן המבנה הסיפורי המורכב עמדה ברורה של המחבר המובלע. בתיאורו הפוליפוני בלס מתאר מגוון רחב של דמויות, שכל אחת מהן מייצגת עמדה אידאולוגית אחרת. העלילה עצמה כמעט חסרת חשיבות, הסופרים-מספרים עסוקים בעיקר בכתיבה, במחשבות על כתיבה, במצוקות של סופר המתלבט כיצד לפתח את העלילה והדמויות ועוד, וההתרחשויות מעטות. רוב הפעולות מינוריות ויום-יומיות – טיפול בילדות, הכנת אוכל, הליכה למסעדה או לסרט, אירוע בבית הסופר, ביקורים אצל מכרים, ושיחות, הרבה מאוד שיחות. יש מתח כלשהו בין המישור הטופוגרפי המסורטט – מרכז תל אביב, על רחובותיו המתוארים בפירוט, בתי הקפה והמסעדות: הבורגנות בהתגלמותה – ובין המערך המבני של הרומן, הפורע את הסדרים ומייצר, באמצעות מבנה המיז-אנ-בים, תחושה של כליאה במעגל אין-סופי, שבו הגיבורים מתחפרים עוד ועוד באידאולוגיות עד למצב הקיצון, שמבטאת דמותו המעוותת של דני. במילים אחרות, אם המסע בסיפור המרכזי נע בעקבות דמותו של יורם עדן, המייצג כאמור את הישראלי הצינוני, "מלח הארץ"²² שאיבד את אוניו, בניסיון להבין מה קרה לו, הרי שהתשובה לכך מסתמנת בדמותו של דני, המתנחל הלאומני האדנותי שהמיר את הישראליות ביהדות השרירים. דני הוא דמות המראה של יורם, הוא הביטוי המבעית לשינוי שחל בחברה הישראלית מאז מלחמת ששת הימים.

בניגוד לעוז ויהושע, בלס אינו מבכה כלל את נפילתו של הנרטיב הצינוני המודרניסטי, בעיקר משום שמעולם לא חש זיקה אליו. מה שאכן עולה מהיורדש היא דווקא הקריסה של הנרטיב היהודי-ערבי שהניע את יצירתו עד כה. הדבר ניכר בבחירתו לתאר את הדמות של דני כמתנחל מזרחי, כמעט בניגוד מוחלט לייצוגי המתנחלים בשיח הציבורי, וכמובן, באופן שונה מהותית מתפיסותיו-שלו. במאמר קצר שכתבה חוה ליאון היא מתחקה אחר ייצוגי המתנחלים בספרות היפה, ומופתעת לגלות כי אלו מועטים מאוד. יתרה מכך, בטקסטים הבודדים שאכן תיארו דמויות של מתנחלים, מדובר בעיקר במתנחלים ממוצא מזרחי:

זהו נתון מפתיע, בעיקר לאור העובדה שהן הדימוי והן המציאות הסוציולוגית ביישובי יש"ע שונה לחלוטין: האליטה, הדור הראשון וה"גרעין הקשה" של המתנחלים הנם

22 ראוי לציין כי בלס אינו מתרפק על תדמית חיובית כלשהי של ארץ ישראל הישנה והטובה. יורם מוצג כמאצ'ו הבוגד באשתו עם נשים מזדמנות, התומך בשרון ובעמדותיו הניציות.

אשכנזים במפגיע. לא פעם גם יוחסה למתיישבים, המקפידים לצרף ליישוביהם אנשים "משלנו", מעין גזענות סמויה.²³

בניסיונותיה להבין מהלך ספרותי זה של ייצוגה של קבוצה אחת דווקא באמצעות זהות העומדת בשוליה – ולעיתים אף מודרת ממנה²⁴ – היא אומרת כך:

בסיפור המזרחי אין יסודות מהפכניים, הכרוכים גם בהפניית עורף לדת ולמסורת האופיינית לצינות האשכנזית, ואין בו אותו מהלך אידיאולוגי מקיף, מצמית, המתנשא לחלוש על כל התופעות, שאפיין את תנועת גוש-אמונים. זהו סיפור ייחודי של המשכיות יהודית בלבוש ישראלי חדש. עיצובו הספרותי של המתנחל כבן עדות המזרח חושף אפוא את התחושה שההתנחלות אינה ממשיכה את המהפכה הצינונית, שכן היהודי המזרחי רחוק מאוד – בתודעתו ובדימויו התרבותי – מדמות החלוץ הצינוני שאנשי גוש-אמונים שואפים להידמות אליה ברובד הגלוי של הוויכוח הציבורי.²⁵

תובנותיה של ליאון, שלא עסקה במאמרה הקצר בספרו של בלס,²⁶ מציגות את האחרות המוחלטת של המזרחי בשיח הספרותי והאידיאולוגי. לא רק שמקומו (הממשי) בקרב המתנחלים לא הובא בחשבון,²⁷ אלא אף כשהוא אכן מיוצג הדבר מעיד דווקא על הדרתו מן הדימוי החלוצי שמפעל ההתנחלות נשען עליו. העמדה של בלס בהיורש, כפי שמעידה כותרת הרומן, הפוכה לחלוטין. דווקא במזרחי שהתקלקל, שעזב את המורשת התרבותית שלו בגלל בושה והפנמה של הקודים ההגמוניים, שנסחף לקיצוניות לאומנית והוא כיום שיכור כוח וכבוד – דווקא בו בלס רואה את היורש של הצינוני החילוני הלבן, בן דמותו של יורם עדן. בהציגו כך את דמות המזרחי – כמי שבושתו בזוהות הביאה אותו להתכחשות עצמית ולבריונות לאומנית – הוא מצביע על קריסתו של המודל שהוא עצמו ביקש לקדם, מודל היהודי הערבי (או המזרחי) המשכיל, היונק מן התרבות הערבית והמערבית, שנועד לתווך בין הערבים ובין היהודים וליצור כאן חברה רב-תרבותית, פתוחה ומגוונת.

23 חוה ליאון, "חלק ונחלה", ארץ אחרת 10 (מאי 2002), עמ' 37.

24 אומנם לא מבחינה מספרית, שכן 30-40 אחוזים מן המתנחלים הם אכן מזרחיים, אך בוודאי בהיבט התודעתי והאידיאולוגי הם קבוצה שקופה ובלתי מיוצגת, כפי שמראה ריבי גיליס, "האתניות (כן) עוצרת במחסום: לשאלת הזהות האתנית בהתנחלויות", תיאוריה וביקורת 47 (חורף 2016), עמ' 41-63.

25 ליאון, הערה 23 לעיל, עמ' 38. ההדגשה שלי, ב"ש.

26 דבר זה אינו מפתיע, בהינתן מקומו השולי של בלס במערכת הספרותית, וכן, כפי שכבר ציינתי, חריגותו של הרומן הזה ביחס לכלל יצירתו, שגרמה להתעלמות כמעט מוחלטת ממנו גם בקרב קוראיו ומבקרי הנאמנים. ליאון נסמכת בעיקר על קופסה שחזרה ופה ושם בארץ ישראל מאת עמוס עוז, עוול מאת אהרן מגד, כך הקלע מאת שמואל לרמן ושותפי סוד מאת מירה קדר. נדמה כי העובדה ששני הסופרים האחרונים שייכים למגזר הדתי-לאומי, ואחד אף מתנחל, אינה עולה בקנה אחד עם התובנה של ליאון שצוטטה במאמר, כי הייצוג המזרחי של מפעל ההתנחלות רומז לכך שהוא אינו ממשיך את המהפכה הצינונית.

27 כפי שמתארת גיליס (הערה 24 לעיל). כמו כן, גם כשהמחקר אכן מתייחס למזרחים בהתנחלות, הרי שהם נתפסים כמתנחלים לא אידיאולוגיים, שביקשו לשפר את מצבם החומרי-כלכלי.

בלס אינו אבל על נפילת החזון הציוני בנוסח הישן, אלא דווקא על שכפולו והקצנתו באמצעות שיתוף הפעולה של המזרחים – והחזון הבלסי הוא הקורס.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הנוף האילם של פלסטין: מטונימיות של חורבן מקומי ביצירתה המאוחרת של לאה גולדברג

דינה בודיץ'נסקי

א.

עבודתו המחקרית של יגאל שוורץ, הנפרסת על פני כארבעה עשורים (עד כה), עסקה מראשיתה בצמתים השוקקים של החיים הספרותיים, החיים החברתיים-לאומיים של הספרות העברית במאתיים השנים האחרונות. בפתח ספרו הידעת את הארץ שם הלימון פורח הצביע שוורץ על מה שעומד במוקד דיוניו בעלילת-העל של הסיפורת העברית המודרנית. אלה הם, לדבריו, אותם צירים מצטלבים ומשתלבים של "הנדסת האדם" ו"מחשבת המרחב" שעליהם מושתת הנוסח של הספרות העברית הלאומית.¹ הדיונים של שוורץ בתחנות ההתהוות השונות של מסורת הפרוזה העברית, ממאפו ועד עוז, מאירים שאלות של זהות באמצעות ניתוח הצורות השונות שבהן התרבות מדמינת את מרחביה. אידאולוגיה לאומית מצטיירת כאן לא כתוכן רעיוני, אלא כאותו ממד חברתי-פוליטי של המרחבים המדומיינים של הספרות העברית, לרבות אוטופיות של גן ואוטופיות של עיר, "מפות חזית" ו"מפות רקע", "מפות עיליות" ו"מפות תחתיות", גבולות ופרצותיהם, ערים מיושבות ומדבריות של נוודים.

אומנם שוורץ, שעסק רבות בפרוזה העברית, לא נדרש במחקרו לשירת לאה גולדברג, אבל דומתני שלא היה חולק על מקומם החשוב של נופיה בעיצוב מחשבת המרחב והאדם ביצירתה בפרט ובתרבות העברית בכלל. קשה לחשוב על שורות קאנוניות יותר משורות שיר כמו "ארץ", המתארות את "הַקָּאָב שֶׁל שְׁתֵּי הַמוֹלְדוֹת"² כמיצוי המזוקק ביותר של המתח הקיומי שחשו המתיישבים הציונים. הרגשת היתמות של המרחב החדש, הגעגועים לנוף המולדת והקרע שבלב – כל הערכים האלה, המזוהים עם שירתה של גולדברג, הפכו את המשוררת לבת דמותה של אשת לוט, מי שהעזה להביט לאחור ולעשות את שיריה לאותו נציב מלח מטפורי, חותם החורבן וגילום כאבו. לא במקרה הפכה המילה "נוף" למילת מפתח בחקר שירתה והיא מתנוססת בראש חיבורים מקיפים ושלמים על יצירתה, כמו עבודתו של גדעון טיקוצקי על ייצוג הנוף הארץ-ישראלי בשירת גולדברג או ספרה

1 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, עמ' 15.

2 לאה גולדברג, "א. ארץ", טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 143.

של נטשה גורדינסקי בשלושה נופים, הכורך בדיונו גם את הנופים האירופיים שלה.³ אך המתח שבין "כאן" ל"שם" אינו המסגרת הקונספטואלית היחידה למחשבה על הנופים אצל גולדברג. הבלטת כאב שתי המולדות, הנובעת ממרכזיותו של מתח זה בשירתה, הייתה נוחה מראשיתה לשיח הציוני משום שבמרכזה דרמה נפשית, ולא דווקא מוסרית, שכן העלילה הזאת שייכת לקולקטיב אחד, לזהות אחת ולמסע התיישבות אחד – שיעדו ברור. אך באופן טבעי, כאב שתי המולדות סייע להאפיל על כאבים אחרים, טעונים יותר מבחינה פוליטית ומוסרית, והם העומדים במרכז דיוני כאן.

מאמר זה בוחן את אופן עמידתה של השירה בנוף המקומי של פלשתינה-ארץ ישראל, וכורך את ייצוגיה של פליטות אחת, זו של גולדברג ושל אנשי דורה, בייצוגיה של הפליטות מן הנוף הזה – זו של יושבי הארץ הפלסטיניים, שגם להם מקום חשוב ב"מחשבת המרחב" של לאה גולדברג, או ב"הרגשת המרחב", כפי שהיא-עצמה בוודאי הייתה מעדיפה לכנותה (כשם שהעדיפה לדבר על "הרגשת עולם" ולא על "תפיסת עולם"). העיסוק במטענים הפוליטיים של ייצוג הנוף הארץ-ישראלי עומד בניגוד לתדמיתה של לאה גולדברג כמשוררת לא פוליטית, שנמנעה מתגובה ציבורית לתהפוכות הפוליטיות הדרמטיות שהתחוללו בפלשתינה בשנים 1947–1948. בין שירה ורשימותיה לא נמצא כל ביטוי לאופוריה של החלטת האו"ם בנובמבר 1947, לא להכרזת המדינה במאי 1948, לא למלחמת 1948 ולא לנכבה הפלסטינית. בזה היא הייתה, כמובן, שונה מן האינטלקטואלים הבולטים של דורה; שונה מנתן אלתרמן, שהתייצב לצד בן-גוריון בנושא דבר התנועה וביסס באותם ימים את מעמדו כמשוררה של האומה המתחדשת; שונה מאורי צבי גרינברג, תומך לח"י ומשוררו הרשמי של הזרם הרביזיוניסטי המתחרה; ושונה מאבות ישורון, שביטא אז בשירתו אז את תחושת האסון לנוכח חורבנם וגירושם של הפלסטינים ב-1948. לעומתם הציגה עצמה גולדברג כתמימה גמורה בכל עניין מדיני. כשאברהם בן יצחק התרעם לפניו על טרור האצ"ל והלח"י, ענתה לו: "אבל למה אתה אומר לי את כל הדברים האלה? הרי יכול אתה להגיד זאת לאנשים שהדברים באמת בידם" – כך לפי עדותה בפגישה עם משורר, ולפני קוראיה התוודתה בנימה מתנצלת כי אינה מוסמכת אפילו "להרצות את השקפותיו הפוליטיות", הרי אחרים ייטיבו לעשות זאת ממנה.⁴

לא קשה לשער מדוע אינטלקטואלית רחבת-אופקים, בוטחת וסמכותית כגולדברג נזקקה לדבר לפניו בן יצחק ולפני קוראיה בטון כמעט מתיילד, של מי שענייני פוליטיקה הם מעבר לגבולות השגתה. היא הייתה אישה, והבינה היטב את התפקיד המיועד לנשות תרבות בספירה המדינית, ובייחוד בעיתות חירום. לא מן הנמנע שלמדה היטב את לקחי השיעור שלימדוה עמיתיה המשוררים בשנת 1939, כשהרהיבה עוז לקרוא מעל דפי עיתון השומר הצעיר שהיא נוטלת לעצמה את "תפקידו של הקופץ בראש", האומר

3 גדעון טיקוצקי, "ייצוג הנוף הארץ-ישראלי בשירת לאה גולדברג כזירת התמודדות עם מוסכמות ספרותיות ואידיאולוגיות", עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2006; נטשה גורדינסקי, בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג, ירושלים: מאגנס, 2016.

4 לאה גולדברג, פגישה עם משורר (על אברהם בן-יצחק סונה), תל אביב: ספרית פועלים, [1952] 2009, עמ' 42. ההדגשה במקור.

בעצם ימי הלחימה "לא אכתוב שירי מלחמה"⁵. עמדתה זכתה לביקורת לא רק ממתנגדיה בקרב אנשי השומר הצעיר, אלא גם ממשוררי חוגה אלתרמן ושלונסקי, אשר, כפי שכבר כתב חנן חבר, "העלו נגדה נקודות אחדות, ובטון פטרוני בלתי מוסתר של מורי דרך, הורו לה כיצד עליה לתקן את טיעוניה"⁶. גולדברג בוודאי נשאה איתה את רגש הגיחוך שנלווה למעמד שנטלה לעצמה, להיות ל"קופצת בראש", ובאמת, מאז ולהבא נמנעה ממחוות נחשוניות שכאלה ומביטוי עמדתה בשאלות ציבוריות ופוליטיות מובהקות. בימי התחדשות הלחימה, בשנים 1948 ושוב ב-1956 וב-1967, אומנם ביטאה באחדים משיריה וברשימותיה את תחושת המחנק תחת מכבש הלחץ הפוליטי לגייס את היצירה למטרות לאומיות, אבל את עיקר מחשבותיה על האירועים הפוליטיים שמרה לעצמה, ורק פיזרה פה ושם רמזים לרושם שהותירו עליה האירועים בשעתם. ובכל זאת, ככל אחד מבני דורה, גולדברג חוותה על בשרה את המאורעות הגדולים של ימי מלחמת 1948 וחזתה בהם בעיניה, היא ראתה את ההתיישבות המואצת שלוותה בתכנון ובבינוי הערים, ראתה את גלי ההגירה שמילאו את הארץ פליטים מאירופה ואחר כך מארצות ערב, וכפי שראו גם אחרים, ראתה בעיניה כיצד התרוקנו השכונות והכפרים הפלסטיניים מיושביהם, כיצד יושבו אחר כך בידי דיירים חדשים, וכיצד כוסו כפרים שהכירו יושבי הארץ יערות, כבישים ופארקים. אומנם היא נמנעה, כאמור, מביטוי "עמדות" ברורות בסוגיות פוליטיות וציבוריות, אבל רישומם של המאורעות המטלטלים נחקקו בשירתה המאוחרת, ונתנו אותותיהם בצורת עקת נוף קשה, היא עקת נוף הארץ החרב שידובר בה כאן.

1.

יוצרת כלאה גולדברג בוודאי לא יכלה שלא להגיב באיזה אופן שהוא למציאות המוחשית והנראית של ההרס שעייניה חזו בו ב-1948. מציאות ההרס של צורות החיים, הנוף והסביבה הייתה המציאות הטרגית שהכירה וחוותה על בשרה מנעוריה, וגולדברג לא חדלה מלנסות לתת לה צורה ביצירתה. ילידת 1911, גולדברג השתייכה לאותו דור של יוצרים יהודים אירופיים שילדותם עמדה בסימנה של מלחמת העולם הראשונה, וזו נחקקה בתודעתם בשנות חייהם הראשונות, ועיצבה את אישיותם. לעיני דור זה נחשף העולם כבר בשחר החיים כשהוא מצוי בתהליך חורבנו. ברשימה שפרסמה ב-1938 מסרה גולדברג בלשון תמציתית ומאופקת את זיכרון האימים של מעבר הגבול בין רוסיה וליטא שעברה ב-1918 עם הוריה, בשובם לארצם בתום שנות הפליטות של ימי מלחמת העולם. אביה נעצר בגבול ליטא בחשד שהשתייך למפלגה הקומוניסטית, ועבר עינויי גוף ונפש במשך עשרה ימים. את מאורעות עשרת הימים ההם ריכזה גולדברג בתמונה אחת של

5 לאה גולדברג, "על אותו הנושא עצמו", השומר הצעיר (12/10/1939), עמ' 9-10.

6 חנן חבר, "הזְמֵר תָּם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה", רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 117.

הישיבה שלה לבדה בשדה, בשעה שאימה הלכה להשתדל אצל הקצינים כדי לשחרר את אביה:

אני נשארתי לשמור על המזוודות. לבדי. בשדה. היה קר מאוד. כמה "בתי אצבעות" בכסיותי היו חסרים. ידי קפאו. איש לא היה בסביבה. שדות קירחים. רק פעם בפעם עברו חיילים. הם לא נגעו בי. המשכו את דרכם. ועברו שעות, והיום החל להחשיך. קפאו גם הרגליים. פחד איום הגיח מן השדות. ולא בכיתי. לא פחדתי מחיות רעות. פחדתי מן האדם ומהיעדר האדם שבסביבה. כבר מלאו לי שמונה שנים, וידעתי, כי הרעה באה מן האדם ומן העזבות.⁷

בהמשך תיארה גם את רגעי הנחמה, כשפתאום לאחר הגשם נראתה לעיניה צפרדע ירקרקה בתוך מה שנגלה לפתע באור חדש – "שדה רחב ידיים ודגניות בין השיבולים המזדקנות" – והיא, הילדה, החלה לדבר עם החיה הקטנה.⁸ השדה שגולדברג תיארה בשורות המצוטטות, פעם כמקור של אימה גדולה ופעם כאתר של צמיחה ונחמה, שב והופיע בשירים שונים שלה, ונעשה אצלה לסמל של חורבן מוחלט. אבל חשיבותו של זיכרון הטראומה המוקדמת, זיכרון ציפייתה של הילדה לאימה בשדה הנטוש, אינה רק ביוגרפית. אריאל הירשפלד לימד על תמונת הזיכרון הזאת, שבה טמון גם המפתח להבנת דרך ההתמודדות האומנותית של גולדברג עם הרס המלחמה והחורבן, ביצירתה. התמודדות זו כרוכה, הוא כתב, בהפעלת המנגנון המכונה בפסיכואנליזה הפרוידיאנית "פיקסציה", המחולל גם במקרה זה, אצל גולדברג, "נסיגה פתאומית אל מצב ראשוני, ילדותי", והקפאתו. "האדם הפגוע נאחז באימה בחוויה הקודמת לשבר והופך אותה לכלי זהות, לקווי מתארו". כך קורה גם בייצוג תודעת הילדה בשדה אצל גולדברג, בפנייתה בבת אחת מתיאור חוויית הקור והעזובה לרגע ההתגלות של הטבע הצלול היפה. "על רקע המשבר הזה ועל רקע הפתרון הפואטי-פסיכי שנבנה עליו, מובנת הנטייה הנאיבית של גולדברג, אבל בעיקר – מוחשת עד כמה היא כרוכה באל, בהבלגה ובהגלדה". מנגנון ההעברה, הפיקסציה, אומנם מעמיד לעינינו תמונת טבע יפה ומפויסת, אבל "עצם קיומו של השיר מושתת על סיטואציה של קינה, שהדיבור שלה מנותק מן המציאות החווייתית המתוארת בה".⁹

ראשית ההתמודדות של גולדברג עם האלימות המוחלטת של המלחמה ועם ההרס שזו מחוללת נעוצה אפוא בילדותה המוקדמת, שעיצבה, ככל הנראה, את הרגשת עולמה לכל חייה. מי שהאשימו את גולדברג כי הייתה נאיבית כשכתבה ב־1939, מייד בפרוץ

7 לאה גולדברג, "ילדות", גדעון טיקוצקי וחמוטל בר-יוסף (עורכים), יומן ספרותי: מבחר רשימות עיתונות, כרך א: 1928–1941, תל אביב: ספרית פועלים, 2016, עמ' 319. ראה אור לראשונה בטורים (28/12/1938).

8 שם, עמ' 320.
9 אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג", רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 145–146.

המלחמה, "לא אכתוב שירי מלחמה", טעו בוודאי. אם הייתה בה נאיביות, הייתה זו נאיביות מהסוג שתיאר הירשפלד: נאיביות שלאחר התפכחות, שכמעשה השיר עצמו כרוכה כבר מראש "באבל, בהבלגה ובהגלדה". את הצהרתה "לא אכתוב שירי מלחמה" אין להבין כפשוטה, כלומר כסירוב לכתוב על המלחמה, אלא כביטוי למה שלא יכלה לאומרו אז בפה מלא: שלא תגייס את שירתה למלחמה. מה גם שעל המלחמה עצמה גולדברג כתבה הרבה. יותר מאשר מושאים ליריים כטבע וזמן, כאהבה ושברונה או כהזדקנות ומוות, כבר לפני 1939 וביתר שאת אחריה עמדה לנגד עיני גולדברג המציאות הפוליטית של הרס עולם. הספר הראשון שכתבה בארץ ישראל מכתבים מנסיעה מדומה היה ספר מסות על שקיעתה של אירופה, שהתאמץ להתאים את עצמו לקונבנציות של רומן סנטימנטלי כלמידותיה של חליפה לוחצת; מסתה המפורסמת "האומץ לחולין" משנת 1938, וכן מסות אחרות מן התקופה ההיא, עסקו בהתפוררות החברתית, בטוטאליטריות ובאימת ההמון; ודרך הצורות הז'אנריות השונות שבקובצי השירים והמסות מביתי הישן ושיר בכפרים, שפרסמה בשנות המלחמה ואחריה, וכן בממואר פגישה עם משורר – התמודדה עם מציאות החורבן ועם האובדן שגרמו המלחמות.

א.

ערנות עיקשת למראה של נוף חרב כעמדה נפשית ויוצרת עמדה למבחן בשנית לנוכח חורבן החיים הפלסטיניים במהלך מלחמת 1948 ואחריה. בשעה שהתרחש היה החורבן למציאות מוחשית, נראית לעין, של הרס ועזובה, ושירת גולדברג הגיבה לה בלא אומר. "בלא אומר" – פשוטו כמשמעו, שכן השירה הייתה אילמת לנוכח החורבן המקומי אך לא עיוורת לו, והאלם, באופן פרדוקסלי, הפך בעבורה לדרך של ביטוי אומנותי.

שירי הנוף המקומיים של גולדברג שנשקפים מהם סממני החורבן אינם רבים (כאן אדון בשלושה ואזכיר עוד אחדים), אבל במעט שכתבה עולה פעם אחר פעם אותו כוח של ביטוי אילם, שכן הם טבועים ברישומו של אירוע שקדם להם, שניתק את הקול מהגוף ונתן לו ביטוי אחר, חדש, של קול רפאים הנישא בנוף. הקול הזה נושא קובלנה מרה על עוול, אבל מושאיה אינם בני האדם, אלא האבנים, העצים והרוח – מי שהוטל עליהם, כניצולים, להיות לנושאי הזכר. לכן השיר, ככל שיר, אינו "אילם" לגמרי; הוא מעביר שיחה. אבל סיטואציית השיחה, שיחת העצים והאבנים, מסגירה ממילא את צידה האחר, את שתיקתם-אילמותם של מי שבשמם נחוץ לעצים לדבר. כך אנו קוראים בשיר "עֵצֵי זֵית", השלישי במחזור "מְשִׁירֵי צִיּוֹן", שראה אור ב-1956:

ג. עצי זית

”עמדו בנסיון השָׁרֵב
 וכאו בסוד הסֶעֶר –
 וכנצח ניצבו במוֹרֵד
 הגִּבְעָה מול הפֶּפֶר שְׁחָרֵב
 מְכַסִּים בְּאֹרֹז הַצֹּגֵן שֶׁל הַסֶּהַר.
 [...]”
 הקֶשֶׁב, הקֶשֶׁב לְמִשָּׁב
 הָרוּחַ בְּנוֹף הַיְּתִים.
 אִיזוֹ צְמִיחָה עֲנָה!
 הַתְּשֻׁמָּע? הֵם אֹמְרִים עֲקֹשׁוּ
 דְּבָרִים נְבוֹנִים וּפְשׁוּטִים.¹⁰

כמו בשירי נוף אחרים של גולדברג, גם כאן הטבע הוא בוזמנית זירת חורבן והבטחה להתרפאות. ראשיתו של המהלך הלירי בתיאור הנשיאה הקשה בעול, נטל החורבן, הזדקנות העצים, וסופו בהצבעה על יפי הדברים – דברי העצים הפשוטים הנשיאים ברוח השקטה. קוראי שירתה של גולדברג מכירים בתפקידם של העצים, יותר מכל גורמי הטבע, לייצג גורלות אנוש. וכפי שכבר נאמר, האורן במחזור “אֵילָנוֹת” ניצב כמייצגם של הנודדים והמהגרים ששורשיהם בנופים אחרים, כשם שהאקליפטוס עשוי בדמותם של ניצולי כריתה והחוח הוא שורד עיקש. הזיתים, ששייכותם הטבעית היא לנוף המקומי, וכמותם הכפר החרב בבית הראשון מזוהים באופן סימבולי עם יושבי הארץ הפלסטיניים, וגבורתם היא גבורת הנושאים את משאם בשתיקה.

כוח העמידה בניסיון, העובר בפועלי העמידה (“עמדו בנסיון השָׁרֵב”, “וכנצח ניצבו”), הוא נושא עקיב וחשוב ביצירת גולדברג ובשיחותיה. בריאיון שהעניקה ב־1961 לגליה ירדני שאלה המראינת את גולדברג בדבר יחסה לקונבנציה בשיר. גולדברג ענתה כך: “הראיית פעם ערביה נושאת על ראשה משא כבד וצועדת בגרציה גמורה? זהו בעיני סמל האמנות – היכולת לשאת בקלות, מתוך גרציה, דברים שאינם קלים כלל.”¹¹ דמותה של האישה הערבייה מזכירה את עצי הזית בשיר; היא והם מייצגים את גבורת הנשיאה בעול החיים בהתמדה ובשתיקה. דומה להם דמותה של האם במחזור “מְשִׁירֵי הַבֵּן הָאוֹבֵד”, המצטיינת בכוח הנשיאה בעול ובאומץ לעמוד – גם בסופה, כמו העצים – ולעבוד, לדעת כי הדרך ארוכה ולהמתין לבן האובד בשתיקה, בלא אומר;¹² והיא, בתורה, מזכירה

10 לאה גולדברג, “עצי זית”, טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 221.

11 גליה ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים, עין חרוד: הקיבוץ המאוחד, 1961, עמ' 124.

12 לאה גולדברג, “מְשִׁירֵי הַבֵּן הָאוֹבֵד”, טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 66–69.

את דמותו של אברהם בן יצחק, שהילל בשירו את מי שחוקם התמיד היה "בְּלִי אִמֶּר"¹³, וגולדברג תיארה אותו כמי שמיעט לכתוב שירים וכמי ש"פרש אל עולם של שתיקה עיקשת, סרבנית, טראגית"¹⁴. חוטים שונים של קרבה ודמיון נמתחים כך בין הזיתים הללו אל גולדברג עצמה, וקושרים גורל אל גורל. גורלה־שלה היה זה של התפרקות המשפחה, של עקירה ופליטות מבית, וגורל הזיתים הללו היה ניסיון השרב והסער וניסיון חורבנו של הכפר מנגד.

עצי הזית של גולדברג אינם אילמים. בשורות הסוגרות את השיר פונה הדוברת אל נמענה ומבקשת: "הַקֶּשֶׁב, הַקֶּשֶׁב לְמִשָּׁב / הַרוּחַ בְּנוֹף הַזֵּיתִים. / אִיזוֹ צְמִיחָה עֲנָה! / הַתְּשֻׁמָּה? הֵם אוֹמְרִים עֲכָשׁוּ / דְּבָרִים גְּבוּזִים וּפְשׁוּטִים". ובכל זאת, דומה כי שתיקה מעיקה אופפת את מראה הנוף הנגלה. יותר משתיקה "סתמית", האלם נעוץ ביחסים המתוחים שבין שלוות העצים לבין הרגשת החורבן האופפת את הכפר. כבר נאמר כאן קודם שעצים מתפקדים כנושאי גורלות אנושיים בשירת גולדברג. בקריאה ראשונה של השיר שלפנינו, כמו בקריאת השירים "אֶרֶן", "אִיקְלִפְטוּס" או "הַחוּחַ", נדמה שהם ארכיטיפיים לחלוטין, או אלגוריים לבני אדם, משל ניצבו בנוף במקומם, כמי שהוסמכו לייצגם על בסיס איזו תכונה מובהקת (סתגלנות, זקיפות קומה, כוח) או אירוע מכונן (כריתה, עקירה, נטיעה, סערה) המשותפים לשניהם. אבל לאמיתו של דבר, העצים אינם אלגוריים לחלוטין. מעמדם ביחס למדומה כאן – בני האדם – נותר רב־משמעי. בשונה מן הקונבנציה של הייצוג האלגורי שבו האובייקט המייצג – חיה, עץ, גרם שמיים – חסר מעמד משל עצמו ומשמש דוגמה או מעין תחליף לדמות המדומה, השיר "עֵצֵי זֵית" מביא את שניהם, את האדם (הנעדר) ואת העץ (העומד). המסמן והמסומן, לכאורה, אל לב זירת האירוע, ומסב בכך את תשומת הלב ליחסים השוררים ביניהם. העצים בשיר שלפנינו נטענים משמעות מתוך שייכותם המרחבית־ההיסטורית לכפר ולחיי הכפר, שייכות המופרת ברגע החורבן. במילים אחרות, השבר מוחש בשיר דווקא בגלל ייצוג העצים כשרידים של חיים העומדים מול הכפר שחרב, ולכן נכון יותר לומר שעצי הזית אינם אלגוריים לאנשי הכפר, אלא מטונימיים להם.

מטונימיה, השימוש באחד לייצוג אחר קרוב או סמוך, מאפשרת לייצג אדם באמצעות העץ השייך לסביבת חייו על בסיס שיתוף של תכונה, ובר־זמנית, שיתוף של מקום. ככזאת, המטונימיה משקפת אסטרטגיה מנטלית מובחנת. לעומת האלגוריה, המתאפשרת הודות לכושר ההמרה של דבר באחר, סימן בסימן, ולעומת המטפורה, המתאפשרת הודות לכושר האינטגרציה של אובייקטים משדות רחוקים, המטונימיה, כפי שכתב רומן יאקובסון, דורשת תשומת לב לאזורי המגע וההמשכיות שבין אובייקטים קרובים. תשומת לב שמבנה הייצוג המטונימי ליחסים במרחב אינה נשענת על כושר האינטגרציה, אלא כפי שקורה במקרה לפנינו, דווקא על תשומת לב ליחסים בין דברים נבדלים, שאינם מתאחדים.¹⁵ כאן, בשיר "עֵצֵי זֵית", העצים אומנם מייצגים את האנשים בכפר, אבל אינם מחפים על היעדרם של

13 אברהם בן יצחק, "אֶשְׁרֵי הַזֹּרְעִים וְלֹא יִקְצְרוּ...". שירים, ירושלים: ספרי תרשיש, 1967, עמ' 22.

14 גולדברג, הערה 4 לעיל, עמ' 6.

15 Roman Jakobson, "The Metaphoric and Metonymic Poles", René Dirven and Ralf Pörings (eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin and New York: de Gruyter, 1971, pp. 74

האחרונים. אדרבא, הסמיכות המרחבית של העצים לכפר רק מבליטה את הפערים: העצים צומחים והכפר חרב, הם מדברים והוא דומם. במילים אחרות, עצי הזית אינם ניצבים כסמל חיים מלא, אלא כמצבה ריקה להם, בנוף שהתרוקן. הם אומנם מדברים, כפי שנמסר בשורת הסיום "דְּבָרִים נְבוֹנִים וּפְשׁוּטִים", אבל דיבורם רק מהדהד את שתיקת הכפר. אם לצטט שוב את דבריו של הירשפלד על הנטייה הנאיבית של גולדברג, עצם קיומו של השיר כאן "מושגת על סיטואציה של קינה"¹⁶; שפת העצים כבר מופיעה כבלתי נפרדת מן הסיטואציה של הכתיבה בחלל נטוש וריק מאדם; והדברים הנבונים והפשוטים של עצי הזית הם דברי הספד.

ד.

צידה המשלים של שיחת העצים בשיר "עֵצֵי זֵית" הוא האלם האנושי. האלם הזה נחשף לנוכח מגבלות הפוטנציאל האלגורי של העצים – כלומר, לנוכח מגבלות כוחם כמסמנים נושאי משמעות ומכוחה הסוגסטיבי של החריגה הזאת. המשמעות אינה נבנית כאן דרך האנלוגיה בין אובייקטים, אלא בתווך שבין לבין, מתוך יחסים מתוחים ומקוטבים בין הדברים. לכן השיר אינו מוסר את מעמד הנוף כמייצג החיים האנושיים, אלא את עמידת האדם בתוך הנוף וביחס אליו, עם כל חיות הסיטואציה של העמידה בו ועם החורבן האנושי שהנוף מסגיר בשתיקה, במשחקי הנוכחות וההיעדר. כך ב"עֵצֵי זֵית", וכך ביתר שאת גם ב-"Illuminations".

ב

עַל פְּנֵי אַחַת הַגְּבָעוֹת
מִתְעוֹפֶפֶת צְפוֹר כְּתָמָה
שְׁאִינֵי יוֹדַעַת אֶת שְׁמָה.
אֲבָל עֵצֵי הַזֵּית מְפִירִים אוֹתָהּ,
וְהָרוּם רוֹדֵף אֶתְרִיהָ וְשָׁר:
פֹּה בֵּיתָךְ.

בְּעֵינֵי יְלֵדָה עֲרֵבָהּ,
בְּמְבוֹאוֹת הַכֶּפֶר הֶהָרוּס
מְרַחֶפֶת צְפוֹר כְּתָמָה
שְׁאִינֵי יוֹדַעַת אֶת שְׁמָה.¹⁷

¹⁶ הירשפלד, הערה 9 לעיל.

¹⁷ לאה גולדברג, "ב" ["Illuminations"], טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 281.

הסצנה הנבנית בחמש השורות הפותחות כבר תופסת את ממדי הסיטואציה ההיסטורית של מהגרת המתיישבת במקום רחוק וזר לה. הדוברת, הניצבת במקום ללא שם, "על פְּנֵי אַחַת הַגְּבְעוֹת", עומדת לבדה ואינה מדברת עם איש. היא מתבוננת בציפור ואינה יודעת את שם הציפור. מצב האילמות של המתבוננת מוחש הודות למתח – המסומן במילה "אָבֵל" – בינה, כמי שחסרה לה מילה, לבין הטבע, היודע להכיר ולשורר: "אָבֵל עָצִי הַזֵּית מְפִירִים אוֹתָהּ, / וְהָרוּחַ רוֹדֵף אַחֲרֶיהָ וְשָׁר: / פֶּה בֵּיתָךְ". בין הרוח, עצי הזית והציפור אין לא שתיקה ולא זרות. הרוח רודף אחרי הציפור ושר לה שירת נחמה מאשרת המקדימה את כינוי המקום, ו"פה" לשם העצם "בֵּית". הרוח מבליט את ה"פה" כמו ביקש לשלול את היפוכו ההיפוטטי, את האפשרות המזוהה עם עמדתה של האישה הזרה בנוף, שבית הציפור במקום אחר. הזרות שעליה דיווחה בראשונה הדוברת עצמה מקבלת תוקף חדש בדברי הרוח, והפעם – כהאשמה כלפיה, כמי שבעצם קיומה מאיימת על המקום ועל יושביו.

אבל מלוא מטען האילמות של הנוף מתקבל במעבר נקודת המבט בין הבית הראשון לשני, ובמעבר הזה נעוץ כוחו של השיר, הנושא את השם "Illuminations" (כשם ספר שיריו הנודע של ארתור רמבו) – שם העשוי לציין כאן "הארות", הצטללויות או השתקפויות מגוונות של תמונה. משחק הפרספקטיבות הוא אכן הנושא כאן, משום שהבית השני חוזר ברובו על המידע שניתן בראשון, אבל מגלה דבר שלא ידענו קודם: מראה הציפור, הרוח, האבנים והדוברת ממוקם "בְּמְבוֹאוֹת הַפֶּר הָהָרוּס", ובעיקר – בשדה הראייה של הילדה הערבייה. הציונים הללו ועולם המיז'אן-אבים (Mise en abyme) שהם בונים מעבירים למן ההתחלה הרגשת זרות חדשה, מאיימת. זרותן המאיימת של עיני הילדה קשורה בזרותם של מי שאינם עוד כאן, מי שנפקדים מן הנוף בגופם ונוכחים רק במבטם האילם המגיח – כמו מבטה שלה – אל תוך השיר במפתיע, כמציצן-מסתנן.¹⁸ לכאורה, הילדה שם, היא אינה פליטה, אבל בעמידתה הלא מוסברת במבואות הכפר ההרוס, ובעיקר באופן ייצוגה המתמקד במבט לבדו, מבודדות עיני הילדה מגופה, והיא מוצבת בהכרח כנגד הנוף ומחוצה לו. הפעם, מבעד להשתקפות זו, הדוברת מצטיירת כמי שניצבת בתוך הנוף, כחלק ממנו, נצפית ונלכדת בעדשת בת דמותה הערבייה. הילדה מצטיירת כעין דמות מראה של הדוברת, ואולי אפילו של אותה ילדה בשדה שעל גבול רוסיה וליטא. כמו הדוברת גם היא עקורה העומדת מחוץ למקומה; אין לה לא גוף ולא קול, רק מבט.

במבואות הכפר ההרוס מצטלבים גורלות של פליטות לא כדי להתאחד לאחד, אלא כדי להשקיף זה על זה. הצטלבות הגורלות היא הצטלבות מאוימת של מבטים זרים; כל זוג עיניים מאיין את זולתו. לעיני הילדה הערבייה, זו שהיא מבט ללא גוף, מתגלה זרות הדוברת לנוף ופוקעת תחושת הבית שלה – מי שהפקיעה מן הילדה את ביתה-שלה. פעם

18 על היסודות המאוימים בשורש פרוסופופאה – שיחת העצמים וחילופי נקודות המבט – אצל גולדברג קראו גם דיונה של רינה ז'אן ברוך, "אין המציאות חוזרת פעמיים": על הרגע האוטוביוגרפי בשירתה של לאה גולדברג, נכאן טז (מרץ 2016), עמ' 190–265, ובעיקר עמ' 272–275.

נוספת, כמו בשיר "עֵצֵי זַיִת" אך בעוצמה רבה יותר, שירת הנוף ממחישה את שתיקת האדם, שעל היעדרו אי אפשר "לפצות", לא בסמל של עץ ולא של ציפור.

ה.

מרשימות וקטעי יומן אחדים שגולדברג חיברה בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים של המאה העשרים עוברת הרגשה חזקה של סכנה, עזובה וחרדה מהתחדשות המלחמה. עוברת מהם גם אותה מועקה פוליטית, המקבלת צורת אלם הדומה לאלם הפוליטי הטעון של הדוברת לנוכח הציפור במבואות הכפר ההרוס. בקטע יומן מאוגוסט 1950 גולדברג מתארת באיפוק, מבעד למסכי הרחקה והסוואה, את רגש האסון למראה החורבן שנראה כבר לעין בשעתה:

הבוקר נתעוררתי עם משהו בין חלום למחשבה: אילו היו עכשיו מציעים לפני את קאסטאליה מן ה-"Das Glasperlenspiel" [משחק פניני הזכוכית, ד"ב] של הסה, הייתי בוחרת להיות בה. היחידים אינם יכולים בין כה וכה בזמננו להשפיע על מהלך העניינים בעולם. אין בכוחנו לעצור את האימה, את הטבח, את ההתפתחות לקראת השלטון הטוטאליטארי. היה איזה קטע של מחשבה: להציל את הנפש של העולם. אנחנו האשמנו את הגרמנים באדישות לגורלנו ואנו תומכים באמריקה הרוצחת בליניץ' 3000 כושים לשנה, וחיים כאן בקרבת אבר-גוש.¹⁹

הדיבור, האפוף אווירה חלומית, מתקדם בתנועה ברזמנית של חשיפת המציאות הממשית, ההיסטורית והקונקרטית, ושל הסתרתה. הפתיחה באזכור ספרו של הסה מאפשרת להרחיק עדות. את הרומן המוזכר הסה פרסם ב-1943 בשווייץ, ובו הגיב הוא-עצמו לפרוענות ההיסטורית של זמנו ומקומו בדרך ההרחקה של העדות אל עולם העתידני האוטופי של קאסטאליה. בקאסטאליה הרחוקה מחיי העולם הזה, מהטכנולוגיה, מהפוליטיקה ומהכלכלה, מקדישים האנשים את ימיהם לעבודת הרוח המיוצגת במשחק פניני הזכוכית שהם משחקים. אבל לעומת יצירתו של הסה, השוללת את דרך ההסתגרות והנסיגה מן הממשות אל מגדל השן של הרוח הטהורה, גולדברג נמשכת לקאסטאליה ומבקשת למצוא בה מחסה מפני האכזריות של העולם, שאת טיבו, היא יודעת, אין לשנות. כל שנותר הוא להציל את נפשו. הרגשה דומה עוברת משורות היומן שרשמה ב-30 ביולי 1951: "היום לא נסעתי לבחור לכנסת. יש לי הרגשת השתמטות מחובה, לא נעימה מאוד. עם זאת, אני נהנית משיבתי כאן", או מרשימותיה שנתיים קודם לכן, בעת המלחמה, ב-17 באוגוסט 1949:

19 רחל אהרוני ואריה אהרוני (עורכים), 'יומני לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים, 2005, עמ' 291 (5/8/1950).

היום מעלים את עצמות הרצל לירושלים. בעצם, אינני יודעת למה אין דבר זה מעורר בי שום "רגש לאומי". [...] אני רק שמחה לזאת שכל האנשים עזבו את השכונה, וכאן שקט מוחלט ואי אפשר לנסוע העירה ולבוא מן העיר, ואני באיזה אופן שהוא "מוגנת".²⁰

המרחק שהתודעה מבקשת מן ההתרחשות הממשית אינו ביטוי לאדישות כלפיה, אלא, כפי שמגלה גם אותו קטע יומן משנת 1950 שאחזור אליו מייד, ניסיון התגוננות מפני עוצמת הכאב המבטאת את הרגשת החידלון וחוסר האונים לנוכח פורענות גדולה. מה שבחיים מקבל צורה של מרחק הגנתי מתגלגל בספרות לכדי ריחוק אסתטי, ואף מטאפיזי. גולדברג, כפי שקראנו, אומרת: "אין בכוחנו לעצור את האימה, את הטבח, את ההתפתחות לקראת השלטון הטוטאליטארי. היה איזה קטע של מחשבה: להציל את הנפש של העולם". הרוח והיופי, המגולמים במושג היווני העתיק "נפש העולם", הם מה שנותר להציל מן התופת. המושג האוניברסלי חובק הזמן, מקום השלמות, נעשה בלתי נפרד מחזיון החורבן;²¹ הדבר השלם ביותר ניצב כאן בדמות שריד אחרון, פליט מן השׁרפה.

רק בשורות הסיום, בתנועה המנוגדת בתכלית לתנועת ההרחקה מן הקונקרטי, ניתנת תמונת מציאות אקטואלית מאוד: "אנחנו האשמנו את הגרמנים באדישות לגורלנו ואנו תומכים באמריקה הרוצחת בלינץ' 3000 כושים לשנה, וחיים כאן בקרבת אבו־גוש". כאן מתברר כי דבריה – קודם שנסובו על אימה, על טבח ועל התפתחות לקראת שלטון טוטאליטרי – רומזים למציאות הקרובה. "שם", בארצות הברית (וגולדברג רומזת כנראה לאלימות הקו־קלוקס־קלאן), ו"כאן", באבו גוש. האזכור של אבו גוש מתמיה בהקשר הזה, משום שאבו גוש היה היישוב היחיד ששמר על ניטרליות במאבק הציוני־פלסטיני לפני 1948, ובמהלך המלחמה שיתפו תושביו פעולה עם צה"ל, ובכך ניצלו ברובם מגירוש. עורכי היומנים העירו גולדברג ככל הנראה התכוונה לטבח בכפר דיר יאסין, השוכן בקרבת אבו גוש. לטבח הזה גולדברג הגיבה גם במחזור שירים שפרסמה חודשים ספורים אחרי, באוקטובר 1948, הנושא את השם "פְּרֵשׁ בְּכֶפֶר הָרוֹס".²²

יש אירוניה לא מבוטלת בהוכחה שמספקות שורות היומן לרעיון הפיוטי המובע בשיר "Illuminations", בדבר זרותם של שמות המקום לדוברת. מתברר שהדוברת באמת אינה יודעת את שמותיהם של הדברים במרחב. אבל בצד האירוניה, בלבול השמות מוסיף אמינות לחוויית הזרות, הוא מצטייר כסימפטומטי לתחושה העמומה והמעיקה של הנוף כסביבה עוינת וחסרת שם. מתגלה שגם בשירים וגם בקטעי היומן התודעה הרושמת מפעילה מנגנון של הסוואה או צנזורה פנימית, מנגנון ממוסך, מעומעם, המושלך אל מרחבים אחרים, המניח לאירוע להבליח רק בדרכי עקיפין. תיאור כמו זה של החלום

20 שם, עמ' 301 (30/7/1951), עמ' 285–286 (17/8/1949).

21 לדיון נרחב במקורותיו של מונח זה עיינו, Leo Spitzer, "Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung': Part I", *Traditio* 2 (1944), pp. 409-464

22 לאה גולדברג, "פְּרֵשׁ בְּכֶפֶר הָרוֹס", טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ג, תל אביב: ספרית פועלים, [1973] 1986, עמ' 199–201.

שצוטט פה, חושף ביתר שאת את השורשים היסודיים של המטונימיה כפואטיקה של ייצוג הכרוכה בהטיית מבט חלקית. אסטרטגיית הייצוג המטונימית המתייחסת לדבר אחד באמצעות דבר אחר השוכן בקרבתו, מקבלת כאן משמעות של תעייה או נדידה במרחב האובייקט הנעדר. תודעה הפונה לדבר על אבו גוש, על עצי זית הנושאים דברים נבונים ופשוטים, על ילדה המתבוננת בציפור כתומה, היא תודעה הנוודת אל המרחב של הדבר החסר ונותנת סימנים להיעדרו בנוף. בזירת ההרס יכולות העיניים להתבונן בשרידים ולתווך – תמיד למחצה – את מה שהפה לא יכול לאומרו. אבל הודות לאלחוש החלקי של ההכרה במרחב יכול איזה דבר להיחשף, גם אם באופן משובש, בלי להימחק כליל.

ברבים ממאפייניה, הפואטיקה המטונימית של גולדברג מזכירה את מנגנון העיבוד של החלומות כפי שתיארו פרויד בפשר החלומות. פרויד טען כי תוכן מודר השייך אל התת־מודע אינו יכול לחדור את תחומו של הקדם־מודע, אל החלום, בצורתו הראשונית, אלא בדרך ההתקה בלבד.²³ התקה זו מתאפשרת מתוך היקשרות של התוכן המודר לתוכן אחר השייך כבר לתחום הקדם־מודע, ומוכר לו. התוכן המודר מסתווה לתוכן המוכר, ומטעין אותו במטעניו. את השם "אבו גוש" בתיאורה של גולדברג אפשר אפוא לתאר כגילום מרחבי בנוף של מעין עבודת חלום. הוא, המוכר, הנוכח עדיין ונראה לעין בנוף, מופיע ברשימה בדמות אחרת – בדמות הנעדר והמודר דיר יאסין, ש"הסתווה" לאבו גוש והעניק לו את תכונותיו.

מנגנון מעין זה עולה גם מתיאור חלומותיה של גולדברג עצמה ביומניה. בחודש בספטמבר 1950 היא כותבת:

הבוקר עשיתי טיול נהדר בג'יפ לכפר מלחה עם אבי ובלה שפגשתי במקרה בדרך. היה בוקר רענן מאוד, קריר, והייתה שוב הרגשה של עירנות וצעירות שאין לי לעתים קרובות [...] רק בלילות חונקים אותי סיוטים, והכול על רקע פוליטי. [...] הרגשת חורבן שאני חייתי בו מלווה אותי כל העת. רק, לאושרי, יש ימים כשאפשר שלא לחשוב על כך, ופשוט – לנשום ולחיות. אבל הלילה חלמתי על תימנים מן המחנות, מתמרדים ושוחטים אותנו, אותי. וידעתי שהם צודקים, ולא היה לי מפלט שבעתיים. אבל הם שחטו אותי בחלום בפועל ממש, במאכלת.²⁴

החלום המתואר כאן מאיר פעם נוספת כיצד מיוצגת מציאות החורבן אצל גולדברג בתנועת המעבר מעניין לעניין ומאתר לאתר. הקטע פותח בתיאור של טיול "נהדר" לכפר מלחה הנטוש, אבל ההתפעלות מתחלפת באימה פוליטית בחלום. "הלילה חלמתי על תימנים מן המחנות", כותבת גולדברג. נדמה כאילו מתוך היסח הדעת אינה קוראת למעברות בשמן המקובל, אלא בשם "מחנות". התימנים באים לשחוט אותה בנקמה על

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, James Strachey (trans.), New York, NY: 23 Basic Books, [1955] 2010, p. 562
24 אהרוני ואהרוני, הערה 19 לעיל, עמ' 295 (14/9/1950).

עוול, והיא מודה ואומרת: "ידעתי שהם צודקים". כמו השם "אבו גוש", משהו באופן התיאור של מחנות התימנים משובש, אלו מחנות טעונים מוטיבים שמוצאם במקום קרוב, במחנות הפליטים ובשיח על הפליטים הפלסטיניים של שנות החמישים. לא רק ציון המחנות, אלא גם אימת השיבה העולה מן התיאור וההודאה הברורה, "ידעתי שהם צודקים" – כל אלו מעלים על הדעת את הפליטים הפלסטיניים, וכבר לא ברור, כפי שניסחה זאת חנה סוקר־שווגר (באוזני), מה כאן התקה של מה ומה מודחק יותר, הפחד מן הפלסטינים או הנכונות להכיר בפחד מן התימנים ובאחריות לחורבנם־שלהם?

מכל מקום, באשר לחורבנם של הפלסטינים, בשנת 1950, כשגולדברג דיווחה על החלום ביומנה, אימת השיבה והנקם המיידית עוד הייתה קרובה מאוד ומוחשית, בשל תנועות ההסתננות הרבות – החל באלה של האיכרים שעוד התגנבו בלילות לאסוף את תבואת השדות שהותירו מאחור וכלה בחמושים שארבו בגבול. לאותה אימה ממש, האימה מפני השנאה המוצדקת של הפליט, נתן הרמטכ"ל דאז משה דיין את הביטוי המובהק והקאנוני ביותר בהספד שנשא על קברו של רועי רוטברג בשנת 1956. דיין אמר אז שאין להאשים את הרוצחים היושבים במחנות הפליטים ורואים כיצד אנו הופכים את אדמתם וכפריהם לנחלתנו. שם, מעבר לשערי עזה הנעולים, "מצטופפים מאות אלפי עיניים וידיים המתפללות לחולשתנו כי תבוא, כדי שיוכלו לקרענו לגזרים"²⁵.

אימת שובו ונקמתו של המנושל התובע את שלו בדין מאירה בדימוי התימנים במחנות הן את פליטותם של ה"עולים" התימנים, ועימה את פליטותם של העקורים האחרים, הפלסטינים, והן את שיבתם המאיימת מעבר לגבול, כשהם חמושים. אבל התוכן במקרה הזה מעניין לא רק במה שהוא חושף – האינטואיציה הכורכת את הדיכוי הפנימי של התימנים ואת הדיכוי המופנה החוצה, כלפי הפלסטינים המגורשים, ההכרה בצדקת טענתו של המנושל – אלא גם באופן שבו התוכן מעובד, בתהליך של הרחקה והסוואה, בהחלפת מילים וזהויות, במשחקים מטונימיים ובדרכי עקיפין, ללא אומר. מטונימיות של חלום מערערות אצל גולדברג על ההבחנות שהמחשבה הבהירה מבקשת להשליט במילים ובדברים.

1.

המגורשים חסרי השם והזהות חוזרים בשנית באותו מארג תיאורי של גילוי והסוואה, של הצבעה והרחקה ושל החלפת תפקידים והמרה במחזור שירים מאוחר יותר, שנכתב קרוב למותה של גולדברג, וראה אור רק אחרי פטירתה, בקיץ 1970. המחזור "על האַבְנִים" כולל שלושה שירים: "שִׁבְת", "הַלְכְתִי לְבִקֵּשׁ" ו"הָאָדָם צָרִיךְ לְחַיֹּת". השיר "שִׁבְת" מתאר נוף של התחדשות, התיישבות ותקומה לאומית. השיר "הַלְכְתִי לְבִקֵּשׁ" מגולל פנייה, בקשת סליחה מאת האבנים וההרים הכורעים תחת עול הבנייה של בני האדם החיים במקום. והשיר "הָאָדָם צָרִיךְ לְחַיֹּת", הנמסר מפי האבן, הוא דיבור מפויס וסולח. השירים האלה

25 משה דיין, אבני דרך, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1976, עמ' 190–191.

מאירים בשנית את פואטיקת הנוף האילם של גולדברג, ובהיותם בין האחרונים שחיברה, הם גם מלמדים דבר על המקום של חורבן זה, צידה האחר של התקומה הלאומית והד חורבנה "שלה", בהרגשת העולם היוצרת של משוררת זו.

על האבנים

א. שבת

במקום שהעץ הנה עומד
 היינו כחולמים,
 במקום שהעץ הנה עומד
 רעו כבשים
 ועזים שחורות.
 עכשיו עומד פה העץ הנה
 ובבית שממול
 דולקים גרות.

ב. הלכתי לבקש

הלכתי לבקש את סליחת האבנים:
 עוד מעט
 יעמד פה בית אפור
 והרבה שנים
 תהיה פה שממה של
 גרוטאות וקרעי עתונים.
 מי יזכרם
 הררי היפים!

ג. בין נעלים בלות

בתוף האשפה
 מהלכים נערים יחפים.

ד. האדם צריך לחיות

האדם צריך לחיות
 באיזה מקום שהוא,
 אפילו בבית מכער מאד
 צריך לחיות האדם —
 עם נג ורצפה וחלון,
 כי איפה יחיה האדם?

כָּךְ אָמְרָה לִי אָבֶן אַחַת
 כְּהָרִים
 אָבֶן אֶלְמַת אָמְרָה
 וְאֲנִי הִרְכַּנְתִּי רֹאשִׁי.²⁶

השיר הראשון פותח באלוזיה לפסוק הראשון במזמור תהלים קכ"ו, המתאר את שמחת שיבת ציון במילים "בְּשׁוֹב ה' אֶת שִׁיבַת צִיּוֹן הֵינּוּ כְּחֻלְמִים". הסיטואציה של השיר מעוגנת בשיבת ציון החדשה, ההתיישבות הציונית בארץ ישראל, שסממניה כאן הם שתילת עצים, בניית בתים והדלקת נרות השבת. אבל בגלל העימות בין הבית והעץ לבין מציאות העבר – הזמן שקדם לשיבה, זמנו של הטבע, של הכבשים והעיזים – נטענת השיבה השנייה משמעויות הרסניות. השורות הפותחות את השיר "הִלְכָתִי לְבִקְשׁ" מחזקות עוד יותר את המטען השלילי הנקשר בתנועת השיבה המודרנית, ומציירות אותה כתנועה הרסנית: "עוֹד מְעַט / יַעֲמֹד פֹּה בֵּית אָפֶר / וְהִרְבֵּה שָׁנִים / תִּהְיֶה פֹּה שְׂמֵמָה שָׁל / גְּרוּטָאוֹת וְקִרְעֵי עֵתוֹנִים". שורות השיר מהפכות את הניגודים הרווחים בין הקדמה, המזוהה, בפרט בהקשר הציוני, עם צמיחה והתחדשות, לבין זמן הטבע כזמן קדמון, פרימיטיבי, שלא הבשיל. כאן מבשרות בניית הבתים וצמיחת העיר הרס ועזובה, וכמו זורקות את הקוראים אל מחוץ לזמן, אל "שְׂמֵמָה שָׁל / גְּרוּטָאוֹת וְקִרְעֵי עֵתוֹנִים". כוח עלום משבש את ההבנות בין הזמנים. "זמן עיתונים" מודרני, המזוהה עם גשוג ותנועה, נקשר לקיפאון ולסטגנציה של עולם שעצר מלכת, זמן גרוטאות. החדש ממחר מכולם לצאת משימוש, וגאולה לאומית משולה לפחית שימורים או לכוס פלסטיק חד-פעמית. משהו מְרָגֵשׁ העזובה, מן ההרס שחוללו מפריחי השממה בנוף, עובר גם משורות יומן שכתבה בעקבות טיול לליפתא באוקטובר 1951: "הנערה הכובסת על מרפסתו של בית – יופי מזרחי, איטליה דרומית. אבל העצים מוזנחים וכל מה שהותירו הערבים ילך לאיבוד".²⁷ הנוף, העצים, האבנים, כל אלו מתחבטים בין זעם למחילה. כאן האבן סולחת, אבל בשיר "חֲמִסִּין שָׁל נִיסָן" משמיע הנוף החרב של הארץ בקשת נקם: "נִיחֻחָה שָׁל פְּרִיחָה מְאֻחֶרֶת. / בְּאֹוִיר הַתְּרָג, הַדְּחוּס / קוֹל צְפוֹר פְּקִיָּאָה לְמֶרֶד, / קוֹל אֶכְזָר, לֹא יִסְלַח, לֹא יָחוּס".²⁸ נוף זה אינו מפצה על ההרס שחולל האדם במקום ואינו מכסה עליו, וגם לא על גירוש האדם ממנו.

כמו ב"עֲצֵי זֵית" וב-"Illuminations", גם כאן הנערים היחפים הם השותקים והאבנים הן שמדברות, גם כאן הנערים מייצגים בנוכחותם היעדר אחר, וגם כאן לא ברור לגמרי של מי. הנערים האלה אינם דרי הבתים שתוארו בבית הראשון, הבתים המטופחים שנרות השבת דולקים בהם. אלה נערים אחרים, יחפים, עזובים בני בלי בית. הם דומים יותר למסתננים שגולדברג תיארה בחלומה על התימנים, לילדים ניסים ואליהו, גיבורי

26 לאה גולדברג, "על האבנים", טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ג, תל אביב: ספרית פועלים, [1973] 1986, עמ' 294-296.

27 אהרונזי ואהרונזי, הערה 19 לעיל, עמ' 308-309 (1/10/1951).

28 "חֲמִסִּין שָׁל נִיסָן" ראה אור במקור בעל המשמר (9/4/1952), עמ' 5, ונכלל במהדורת השירים בעריכת ריבנר, שירים, כרך ג, תל אביב: ספרית פועלים, [1973] 1986, עמ' 233.

סיפור הילדים נָסִים וְנַפְלְאוֹת, ולילדה הערבייה במבואות הכפר ההרוס.²⁹ הדוברת אינה מדברת איתם, היא יראה מפניהם, ככל הנראה, ואולי גם הפעם אומרת לעצמה "וידעתי שהם צודקים", אבל את סליחתה היא מבקשת מן האבנים, לא מהם. שוב אנו עדים לסגולת המטונימיה, סגולת ההתקה, במונחיו של פרויד – יכולתה לומר על האחד את מה שלא יכול להיאמר על האחר; לדרוש מהאבן את המחילה שלא ימחלו הנערים היחפים – ואף לקבלה. והאבן אכן מוחלת – בשיר השלישי. "הָאָדָם צָרִיךְ לְחִיּוֹת", אומרת לה האבן המפויסת. אבל גם היא אינה משככת את מועקת ההתיישבות ולא את טעמו של ההרס. הנוף המדבר, המבקש לפצות, כאמור לעיל, על אילמות האדם, ממחיז אגב דיבורו את האלם וחושף את מנגנון הפיצוי ככזה. הנוף המדבר הוא אשליה, הוא הפלגה רגעית המסתיימת עוד לפני סיום השיר עצמו, כשבהמשך למילות הסיכום "כָּךְ אֶמְרָה לִי אֶבֶן אַחַת / בְּהָרִים", מופיעה הבהרה: "אֶבֶן אֶלְמַת אֶמְרָה / וְאֲנִי הֶרְפַּנְתִּי רֵאשִׁי". הביאור מזכיר שהאבן אילמת, שאינה מדברת ושממילא אין בכוחה למחול או למחוק את רגש האשמה שנושאת הדוברת, והיא מסיימת במילים "הֶרְפַּנְתִּי רֵאשִׁי".

החוג לספרות, אוניברסיטת תל אביב

29 החיים שסדרם הופך, הנערים היחפים והפליטים אורבים לדוברת בפניות הנידחות, לא רק בשירה וברשימות, אלא גם בספרות הילדים. בספרה של גולדברג נָסִים וְנַפְלְאוֹת פגישתה של המספרת, אישה ערירית ודחוויה, חסרת שיניים קדמיות, הסובלת מנזלת כרונית, עם הילד ניסים, מוכר שרוכים יחף שנמלט מן המעברה, מאחורי פחי האשפה שבחצר ביתה. לאה גולדברג, נָסִים וְנַפְלְאוֹת, מרחביה: ספרית פועלים, 1954 ומהדורות אחרות.

קריאה של היענויות בערבסקות מאת אנטון שמאס, או: מאמר אפיסטולרי

חנה סוקר־שווגר

אני כותבת ליגאל שוורץ ושואלת אותו אם כתב אי־פעם על ערבסקות. הוא עונה: "לא, שנים אני כמעט כותב".

יגאל שוורץ פותח את ספרו מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף במוטו מאת הפסיכואנליטיקאי וילפרד ביון, המפציר בנו לחקור את הסזורה, המושג שפרויד שואל מן השירה כדי לדבר על "הסזורה המרשימה של אירוע הלידה"¹ וביון ממשיך אותו, כדי לקרוא לנו להשתהות במה שהוא מכנה "מרחב סזוריאלי" – מה שנראה כחתך, כהפסק, ובה־בעת הוא גם המשך, חיבור, סינפסה, מרחב ביניים, מרחב של תנועה ותנועה כנגד.² יגאל שוורץ מצטט מביון כדי לחשוב מחדש על ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית ועל יחסי הדורות בה – לא כעל מאבק אדיפלי חסלני, כפי שהוצג לעיתים קרובות בביקורת,³ אלא כעל מרחב ביניים בין הדורות, כמרחב של דיאלוג, מסירת המקל במרוץ שליחים, והוא מתמקד במרחב הביניים שבין דור תש"ח לדור המדינה. בתוך כך מעז שוורץ לחשוב מחדש את ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית גם כנגד מחשבתו־שלו, כפי שעלתה ממחקריו הרבים.

כהומאז' למחשבת הדיאלוג ששוורץ פורס בספרו בתנופה מרשימה, אני מבקשת להמשיך ולהעמיק בה כאן באמצעות "קריאה של היענויות", תוך כדי השתהות בסזורה הגועשת שברומן המופת ערבסקות מאת אנטון שמאס.⁴ מושג היענויות מתגבש

1 ביון מצטט את פרויד, מתוך "עכבות, תסמינים וחרדה": "בין החיים בתוך הרחם לבין הינקות המוקדמת ביותר יש המשכיות רבה יותר מכפי שהסזורה המרשימה של אירוע הלידה מאפשרת לנו להאמין". וילפרד ר' ביון, סזורה, מאנגלית: חגית אהרוני ואבנר ברגשטיין, תל אביב: תולעת ספרים, 2012, עמ' 27.

2 "חקרו את הסזורה, לא את האנליטיקאי, לא את האנליזנד, לא את הלא־מודע. לא את המודע, לא את השפיות, לא את הטירוף; אלא את הסזורה, את החיבור, את הסינפסה, את ה־counter-transference, את מצב הרוח הטרוניטיבי־לא טרוניטיבי". שם, עמ' 65–66. ראו המוטו לספר של יגאל שוורץ, מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020.

3 בספרו מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף מציין שוורץ את גרשון שקד כמי שתיאר את יחסי הדורות כמרד של דור המדינה בדור תש"ח. שוורץ מפנה גם לחוקרים אחרים, כגון נילי סדן־לובנשטיין, אברהם בלבן ועוד, ומייחס לאבידב ליפסקר את הכינוי "השיח החסלני של המודרניזם". שוורץ, שם, עמ' 15–17, 18.

4 אנטון שמאס, ערבסקות, תל אביב: עם עובד, 1986.

במחשבת בעקבות סדרה של התכתבויות בין שמאס לביני על הרומן עצמו ועל מה שמתפתל סביבו.⁵ באותה מסכת של התכתבויות אני מוצאת את עצמי כחוקרת במצב משונה: במכתבי אל שמאס אני מעלה מחשבות פרשניות, ולהפתעתי שמאס נענה להן ומפתח אותן, ואף אני, מצידו, נענית להצעותיו. בשלב זה או אחר אני מרגישה שרחקתי מן הקריאה הביקורתית שגדלתי לאורה, ואף יותר מכך: שהגבולות בין היוצר לחוקרת מיטשטשים בצורה מסוכנת. עם זאת, אני חשה עונג רב והכרח פרשני כבוננון מחדש של המרחק הביקורתי, בהצעת מנעד של מרחקים, היענויות והתנגדויות ביני לבין הטקסט. בדיעבד אני קוראת לסוג הביקורת הזו "קריאה של היענויות" כהד לאותן התכתבויות, כשאני בוחרת במילה "היענויות" בעקבות אחד התרגומים לשירו הידוע של בודלר "Correspondances" לעברית.⁶

אל תוך הסזורה ששוורץ מסרטט בצורה מרשימה כל כך בספרו, כמרחב ביניים סוער ומורכב של היענויות ומחוות בין דור תש"ח לדור המדינה,⁷ אני "מטילה" אפוא את ערבסקות, רומן שכל-כולו מיטלטל במרחב הסזוריאלי הזה של רגע הקמת המדינה, שלעריבי ישראל/פלסטין הוא רגע של תבוסה ושל אסון, רגע של כניסה להוויה מתעתעת, ממשית ומוחשית עד כאב, שבה־בעת, כפי שיוצג להלן, נמוגה אל האין. איזה דיאלוג יתקיים בין מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף לבין ערבסקות? מן ההכרח להודות, יש משהו מצמרר בהסמכת יצירתו של שמאס למונח "מגש הכסף", על כל הדהודי האיקוניים בתרבות הישראלית. עכשיו, כשאני מסמיכה אותם זה לזה, צמרמורת של אי־נחת עוברת בי, שכן באירוניה אכזרית ומקאברית, אפשר לומר שערבסקות הוא־הוא מגש הכסף שעליו ניתנה מדינת היהודים. ועם זאת, דווקא מתוך ההסמכה הזו, מתוך תחושה של קרבה מחקרית חזקה מצידי למחשבה הדיאלוגית־סזוריאלית ששוורץ מציע, מתוך הערכה

5 אני מודה לאנטון שמאס על נדיבותו האין־סופית במהלך ההתכתבות, ועל האישור לצטט מתוכה.
6 שארל בודלר, "היענויות: השוואת תרגומים", מצרפתית: עזרא זוסמן, ישראל זמורה, ראובן צור, יצחק עוגן וה' בנימין, מאזנים נח, 5-6 (אוקטובר-נובמבר 1984), עמ' 40-41. ראובן צור תרגם: "היענויות".

7 למשל, בשיר "מַגֵּשׁ הַכֶּסֶף" של אלתרמן מסמן שוורץ קו חד בין המיתו־פואטי להיסטורי: הוא מראה כיצד השיר עמוס ביטויים של "זמן צל", זמן ביניים לימינלי של מרחב־סף שבו מצויים בני היישוב בהמתנה "קְרוּעַת לֵב אֶךְ נוֹשְׁמָת". אלא שאז, במחי שורת מחץ אחת שוורץ מראה כיצד ההוויה המיתו־היסטורית הזאת, על כל "עוצמתה הדרמטית הקמאית, ומוטב אולי הרומנסית־מלודרמטית" נפרצת במעבר חד וחותר אל הזמן ההיסטורי, בשורה החותמת את השיר: "וְהַשְּׁאֵר יִסְפָּר בְּתוֹלְדוֹת יִשְׂרָאֵל!" (שוורץ, הערה 2 לעיל, עמ' 49). בכך מוותר אלתרמן על הזמן המיתו־פואטי הגרנדיוזי שאפיין אותו, ומושיט את הלפיד לדור שאחריו, שיספר את ה"שאר". אך יש בו בחיתוך הזה גם מן ההמשכיות, מתת־קורבן של דור תש"ח המוגשת לדור המדינה לצורך המשך ודיאלוג. ואכן, קריאה דקה נוספת ששוורץ מציע מצביעה על המשכיות בצד שינוי רדיקלי. הוא מפנה את תשומת הלב לאופן שבו משה שמיר כותב מחדש את האתוס האלתרמני, כשהוא כביכול מצטט מתוך "הָאֵם הַשְּׁלִישִׁית" את השורה "הוא הוֹלֵךְ בְּשָׂדוֹת", אבל מסלק אות אחת קטנה, הווי"ו מן המילה "הולך", ומעביר את הפועל מזמן הווה נמשך לזמן עבר: במקום "הוא הוֹלֵךְ בְּשָׂדוֹת" הוא הלך בשדות". וכך, שוב, באמצעות המעקב אחר הדיאלוג העדין המתקיים בין הדורות, מראה שוורץ כיצד מסמן שמיר שתקופה אחת – תקופת היישוב, שזמנה הוא הזמן המתמשך, זמן ההמתנה ההוית – נסתיימה, ותקופה אחרת – תקופת המדינה – מתחילה (עמ' 63).

והשתאות לנוכח יכולתו הפרוטאית לשובר מוסכמות וסוגות,⁸ ומתוך קריאת ההיענויות המוצעת כאן, אפשר שבעתיד ייכתב מחקר שיבחן את אזור הביניים הסזוריאלי בספרות העברית גם לנוכח יצירתו של שמאס. בהקשר זה, ובהמשך להתכתבות הקצרה בין שוורץ לביני שפתחתי בה כמותו, עולה לפתע המחשבה שמא תקווה זו תתממש במעין "כתיבה משותפת", בהיענויות, המהדהדות אולי כבר ב"סזורה המרשימה" ששוורץ מסרטט בתשובתו לשאלתי אם כתב אי פעם על ערבסקות – "שנים אני כמעט כותב".

"המישאלה להיות אינדיאני" בערבסקות: תחביר והוויה נמוגים כמלמלה הנפרמת מאליה

"וְאֶרְדָּה, וְאֶרְדָּה", מלווה הקריאה את הרומן ערבסקות לכל אורכו – אזהרה המושמעת כנוהל קבע לפני פיצוץ מבוקר, אות שיש להתרחק.⁹ ואכן, בערבסקות נשמעת שוב ושוב אזהרה מפני פיצוץ שימוטט את הלב ואת האגדה: על פי האגדה הרווחת, בלב הכפר פסוטה, שבו אנטון שמאס גדל, חבויה מערה מימי הצלבנים שבמעמיקה צפונים אוצרות זהב. במצוות הג'ינים שומר על פתחה התרנגול אֶרְסָד, ובחלוף כל שבעים שנה נושרת נוצה מזנבו. באזהרת הפיצוץ הנשמעת שוב ושוב לאורך הרומן אחוזות אנרגיות נרטיביות וליבידינליות, שהן לטעמי ליבו המסעיר של הרומן. אני פותחת באזהרת הפיצוץ כדי להתריע שתחמת ערבסקות רק במסגרת המאבק הפלסטיני/ישראלי או רק במסגרת פוליטית הזהויות דלה מכדי ללכוד את רעד הפיצוץ שברומן ואת העושר האצור בו. אך בה־בעת, דומה שאין ברומן ולו מילה אחת שאפשר לחלצה מתחושת האסון, הנכבה, תבוסת הפלסטינים ב־1948 והייאוש של מי שביתו נמוג אל האין. יש בו, בערבסקות, מתח קבוע בין האנרגיות המסעירות של הרומן לבין הכאב ההיסטורי-ביוגרפי של הנכבה, בין תשוקה לייאוש ובין קריאה של זהות לבין סטייה ממנה, וכדי ללכוד את המתח הזה אני מציעה לסטות להרף עין מן הזהות הישראלית/פלסטינית ולשוב אליה בהמשך, להבינה דרך הסטייה אל "המישאלה להיות אינדיאני" של קפקא, המשל הקצר שאפשר לומר עליו, בהשאלה מדבריו של בורחס על קפקא, שהוא אחד ממבשריו של ערבסקות.¹⁰

8 כפי שהיא באה לידי ביטוי, למשל, ברומן הנפלא ויוצא הדופן שלו מקהלה הונגרית, השובר כל גבול בין רומן, מסה ומחקר, או בספרו למה לחתול יש מנפיים, האפוף תחושה של רחיפה כנגד כוח הכבידה של כל המסורות הפרשניות ששוורץ מלהטט בהן, נעזר בהן ובה־בעת דוהר כנגדן, או בהצעות הפרשניות המקוריות והמפתיעות, כמו אלו המבחינות בין ספרות הפה והאוזן לספרות העין בספרו האשכנזים: המרכז נגד המזרח. יגאל שוורץ, מקהלה הונגרית, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014; יגאל שוורץ, למה לחתול יש מנפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021; יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר־אילן וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.

9 למשל, שמאס, הערה 4 לעיל, עמ' 35, 40. ההפניות לערבסקות יופיעו מכאן ואילך בגוף הטקסט.
10 חורחה לואיס בורחס, "קפקא ומבשריו", גן השבילים המתפצלים, מספרדית: יורם ברונובסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 156–158.

את ערבסקות פרסם אנטון שוואס ב־1986, והותיר אותנו לפותים לעד במארג ערבסקי ללא מוצא בעודו נוטל את מיטלטליו ונוטש אותנו ואת ארצו האהובה והמתנכרת. אבל במקום לזוז כמאה מטרים מזרחה, למדינה הפלסטינית שאו־טו־טו עמדה לקום, כפי שהציע והבטיח לו א"ב יהושע,¹¹ עלה שוואס על מטוס לאמריקה, התיישב באן ארבור כמרצה לספרות השוואתית באוניברסיטת מישיגן, ומאז לא שב אל ישראל/פלסטין, מותיר אחריו רק את אבק דהרותיו של הסוס האדום הנמוג של הדוד יוסף.

אבק דהרותיו של סוסו האדום של הדוד יוסף מתאבק באותו אפוריזם מאת פרנץ קפקא שבאמצעותו אני מבקשת לייצר דיסאוריינטציה במחשבה על האוריינט¹², לסכסך את הקואורדינטות הנדמות מוצקות, ולקרוא את ערבסקות – ואת המתח האצור ברומן בין ישראל לפלסטין ובין יהודים לערבים – דרך האפוריזם "המישאלה להיות אינדיאני":

אילו רק היית אינדיאני, נכון תמיד ורכוב על הסוס הדוהר – נוטה לעומת הרוח – ברטט מתחדש וחוזר על גבי הקרקע הרוטטת, עד להשיל דרבנות – כי אין דרבנות – עד להשליך מושכות – כי אין מושכות – וכמעט לא לראות, שהאדמה לפניו הינה ערבה כסוחה למשעי, כבר בלא צוואר סוס ובלא ראשו.¹³

כוחו של הטקסט הקפקאי הזה שהוא מכניס אותנו לתוך התנועה – ואת התנועה לתוכנו. אנחנו חשים במשב הרוח בעת הדהירה, ברטט הקרקע תחת שעטות הסוס, מצטרפים לפרש בתנופת ויתורו על כל מה שמגביל את התנועה, על הדורבנות ועל המושכות, ודוהרים אל האופק. הוויתור על המושכות ועל הדורבנות, אפשר שיובן כוויתור למען חופש התנועה, להשגת הדהירה הקלה ביותר, אך בה־בעת אי אפשר שלא לחוש שיש בו **מפרימת הטקסט והממשות**, שכן, בעצם, אין דורבנות, אין מושכות, ואפילו הסוס נמוג אל האין ללא צוואר וללא ראש. אפשר אפוא שמה שהובן כוויתור למען חופש התנועה אינו אלא הכרה במציאות של ריק, של אין ושל היעדר. אין זו אלא מציאות שהיא כולה במעמד של משאלה, רצון, פנטזמה. במונחיו של ז'אק לאקאן אפשר לתאר זאת כמתח בין חיותה הוויזואלית־קולנועית של הפנטזיה לבין העצירה החדה של התנועה, הקיפאון רגע לפני ההתרחשות הטראומטית.¹⁴ במונחים תחביריים מדובר במודוס של איווי, של

11 אנטון שוואס, "אשמת הבבושקה", פוליטיקה 5-6 (1986), עמ' 44-45.
12 אני מודה לגלילי שחר, שהזמין אותי בשלהי 2019 לשאת הרצאה בסמינר המחלקתי של בית הספר לתרבות באוניברסיטת תל אביב בנושא "דיסאוריינטציות – מזרח/מגדר, המרחב הספרותי", ובמסגרתה החלו להתרקם הדברים הללו.

13 פרנץ קפקא, "המישאלה להיות אינדיאני", סיפורים ופרקי התבוננות, מגרמנית: ישרון קשת, תל אביב וירושלים: שוקן, [1913] 1977, עמ' 25.

14 לאקאן משתמש במילה "פנטזמה" לציון פנטזיה לא מודעת, ומדמה את זירת הפנטזיה לדימוי קפוא על מסך קולנועי: "כשם שניתן לעצור את הסרט בנקודה מסוימת כדי להימנע מלהראות סצנה טראומטית העומדת להופיע, כך גם הסצנה המוצגת בפנטזיה היא הגנה המסתירה את הסירוס", את החסר. דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, מאנגלית: דבי אילון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 207. הפנטזיה מתאפיינת באיכות של קיבעון ונייחות, כותב אוונס, אבל חשוב להדגיש את הקיבעון והנייחות כמה שמפתיע בעצם התנועה העזה, הנוכחת אף היא במלוא חיותה.

משאלה,¹⁵ המעיד שאין מדובר אלא באפשרות בלבד. אפשר אף לנסח זאת ביתר חריפות, ולומר כי מדובר בטקסט שכל-כולו משפט תנאי: הוויה על תנאי התלויה במציאות, בתנאי האפשרות ובחסידי הדמיון. הינה התמונה קורמת עור, גידים ושירים, ואלו נעים בעוצמה כנגד הרוח לנגד עינינו ממש, ובה-בעת היא מתפוגגת ומתאיידת, משל הייתה "מלמלה הנפרמת מאליה", כבשירו של סטפן מלארמה.¹⁶

נראה שאת ערבסקות צריך לקרוא לאור המשאלה הפנטזמטית, הבלתי אפשרית ועם זאת מלאת החיות, של קפקא. כך מוחש התחביר המשפטי והנרטיבי של הרומן, המציע נוכחות ויזואלית מהפנטט ומצליח להעמיד עולם שלם, נוכח והווה, על כל פרטיו ודקדוקיו: חיי כפר אחד – פסוטה, וחיי משפחה אחת – משפחת שמאס. זוהי רקמה צפופה, ארוגה זיכרונות, חפצים ומקומות, המנכיחה קיום המתורגם מערבית לעברית ולהפך. לפנינו עומדים ה"חמאם" (עמ' 9), הרחצה השבועית בגיגית במים שחוממו על פרימוס, והנה פרפר ה"בשורה" (עמ' 9), פרפר נושא בשורה, לטוב ולרע, המעיד בפרפרו על קרבת הלשוניות. והנה ה"מג'וז" (עמ' 18), אותו אבוב רועים בעל שני קנים, הגרסה הערבית של חמת החלילים, שבו ניגן הדוד ג'ריס, בחוג שהקים לריקוד אֶ-דֶבְקָה אֶ-שִׁמְאֵלִיָה, כלומר, הדבקה הצפונית הסוערת, בטרם היגר לארגנטינה, מותיר על הרציף בבירות את אלמאזה אשתו ואת תינוקם, התינוק אנטון שמאס, שייעלם בגיל שנה ויצוץ לאורך הרומן כתג נסתר-גלוי שלו, ככפילו של אנטון שמאס המספר, תחילה בשם מישל אַבִּיד ואחר כך בשם ד"ר מייקל אַבִּיד, וכל אותה עת תהלך אימו כמי שדעתה נטרפה עליה, מחבתת את כרית בנה הנעלם (עמ' 16-18). ולא נפקד מן הסיפור גם ארון המזרנים, הסְמַנְדְרָה (עמ' 43), וארון הספרים, שהוא לב הבית ולב הרומן. זהו עולם שלם חי ורוטט שאינו אלא גלעד לעולם שנמוג – **עולם שלם שרק התחביר מצליח לאחוז בו**, להשתתות ולהשהות, רגע לפני הקריסה הידועה מראש. זהו תחביר האוחז ומתאדה, רוקם ופורם; תחביר פלאי שכמו מתאדה מאליו, כמלמלה ערבסקית הנפרמת מאליה ונמוגה.

הסמכת "המישאלה להיות אינדיאני" לערבסקות נעשית אפוא, ראשית לכול, כדי לתאר את המבנה התחבירי והנרטיבי של הרומן, שיש בו מן המודליות והפנטזמה, כביטוי של משאלה ורצון, שבה בעת ניכר מעמדו כמשפט תנאי. מציאות הנרקמת בזמן תחבירי מיוחד, בין ממשות לבדיה, היאחזות בפרטי מציאות קונקרטיים מעולם ממשי שנמוג, כאילו לא היה אלא הוויית אגדות ברוח אלף לילה ולילה, דון קיחוטה של סרוונטס או גן השבילים המתפצלים של בורחס – אם למנות רק אחדות מן האגדות שבין ממשות לבדיה ובין משאלה למפח נפש הארוגות ונפרמות חליפות במארג הערבסקי הזה.

15 המודוס שעניינו רצון או משאלה מכונה "תילוי" (subjunctive). בעניין זה, ראו גם מאמרו של אריאל הירשפלד כאן, עמ' 301.

16 את הציטוט ממלארמה אני פוגשת ראשית לכול בביקורת שכתב עמינדב דיקמן, "תמצית המשאלה להיות אינדיאני: שירת היואתה אפוס אינדיאני", הארץ (11 במרץ 2002). דורי מנור תרגם את השורות הללו מצרפתית ("une dentelle s'abolit") "תְחָרָה נְעִשְׁתָה לא-הִיְתָה". סטפאן מלארמה, הרעם האילם: מבחר שירים, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמפעל לתרגום ספרות מופת, 2012, עמ' 16. אני חבה תודה גדולה לעמינדב דיקמן ז"ל, שהיה לי השראה גדולה בהתוודעות לאותה מלמלה הנפרמת מאליה של מלארמה.

ערבסקות בנוי כמבנה תחבירי של פרימת הטקסט בכל הרמות: המשפט, הפסקה והסיפור כולו. שוב ושוב טווה המספר אירועים שלמים, על כל פרטיהם ודקדוקם, אך בפרק העוקב הוא מודיע שכל זה לא היה ולא נברא אלא במוחו הקודח. כך הדבר, למשל, במקרה הטיוול ב"פֶר לְשֵׁז" עם נאדיה בת דודתו – סיפור־אהבה־אסור־וכובש־לב הנרמז בינו לבין בת דודתו הנשואה, המתפרס על פני פרק שלם (עמ' 96–99), מוכחש כעבור כמה עמודים, בפרק "המספר, 'מִיפֶלֶאוֹאֹר' א'", ומוצג כבדיה, כפיקציה, או שמה כמשאלה (עמ' 121). ואכן המוטו לפרק הזה, הלוקח מוולטר אָביש, מעיד שהסופרים בלתי מהימנים, ושגם אין לסמוך עליהם בתור מאהבים (עמ' 119). משהו מתחושת התנועה והרחיפה של "המישאלה להיות אינדיאני" נוכח בטקסט הזה, שיופיו בחיותו ובפרימתו, במגע־לא־מגע של המספר בצלקת הניתוח בבטנה של נאדיה, מבעד לשמלתה, שהייתה או לא הייתה.

גם המפגש הארוטי עם סוֹרִיָה סעיד, הנפרס על פני עמודים רבים בתנועת סיפר גלית, השבה ומתעצמת, מתברר שלא התקיים באמת, כפי שמצהיר המספר בפתח הפרק העוקב: "אלא שמעולם לא דרכה כף רגלי בכפר סְלֹאֵד, וכל המסע אל סוֹרִיָה סעיד אינו אלא בדיה" (עמ' 54). ובכל זאת, אף שהוכחש ונפרם, כעבור שנתיים וכמה עשרות עמודים שב סיפור המפגש שלא היה ונרקם מחדש מול עינינו – וכמעט באותן המילים ממש שהוכחשו קודם לכן והוצגו כבדיה!¹⁷ מה יהיה עם הבחור הזה, אני כותבת לעצמי בשולי הספר, נואשת מן האפשרות להבחין בין מציאות לבדיה. איש מן המשתתפים במפגש הארוטי הסוער המתואר אינו שומר על זהותו, הכול מתחלפים בכפליהם המתרבים והולכים: אנטון שמאס המספר אינו אלא תחליפו וכפילו של אנטון שמאס התינוק, שלימים הפך למישל אָבֵיד ולאחר מכן לד"ר מייקל אָבֵיד; וסוריה סעיד מתגלגלת בלילה ח'ורי, כפי שנקראה בעודה ילדה יתומה בטרם התאסלמה, והיא מתמזגת במעין כפילה נוספת, בנֶאָל, הנערה בת השכנים, מן הסצנה המרטיטה והיפה מכול, שבה היא מורדת אל בור המים לסייע לנער אנטון במבחן הגבריות הראשון שלו.

ראשיתו של המפגש שהיה־או־לא־היה בידיעה קטנה שמופיעה בעיתון בדבר סוריה סעיד, שהחייילים התעמרו בה ושפכו על רצפת ביתה את פחי השמן. מיד טווה המספר עלילה דמיונית ותופר את סיפורה לזה של לילה ח'ורי, הילדה הבלונדינית מבית היתומים שאת סיפורה שמע תכופות בילדותו. וכמו אצל קפקא, הכול חי כל כך ובה בעת מצוי במעמד של אי־ודאות ושל לחישת הלב:

והיתה בי גם אי־ודאות אחרת. מהו שאני מחפש? אמת, משהו בכֶּתְבָה, משהו בדברים שהובאו מפיה של סוֹרִיָה סעיד, הזכיר לי את הלהג של אנשי פֶסוּטָה, שנשאר דבוק

17 תיאור המפגש בפעם השנייה נחתם בהצהרה: "עד כאן היתה פגישתנו מתוכננת לפרטי פרטים בדמיוני. מכאן ואילך מתחילה ההרפתקה הגדולה שלא שיערתי אֵילו כיוונים יהיו לה ולאֵילו מחוזות תוליד אותי" (עמ' 218, ההדגשה שלי, חס"ש). כל זאת כשבמקומות 214–223 חוזר המספר ומתאר את נסיעתו כעבור שנתיים לפגוש בכל זאת את סוריה סעיד, וחוזר בתיאורו על אותן המילים שהופיעו קודם, בסיפור שהוצג כבדיה – קטעים שלמים חוזרים כמעט מילה במילה. השוו, למשל, עמ' 42 ו־47 ועמ' 216.

בלילה-סוף־יה זו ככתם לידה. אבל כל ההתרשמות כולה עמדה על מלים בודדות, חמקניות, מתורגמות לעברית, ועל לחישת־לב. (עמ' 34)

לחישת הלב רוקמת סיפור פנטזמטי של התמזגות הדמויות, כאותה דהירה של הסוס האינדיאני במשאלה של קפקא. וכל התמונה כולה נשענת על "מלים בודדות, חמקניות" ועל מלאכת תרגום, המחדירה בהכרח את הזרות ללב הטקסט: מלים מתורגמות לעברית. כמו הרומן ערבסקות, המגשים את משאלת הלב השועטת של מחברו אנטון שמאס לכתוב רומן ישראלי שיהיה ישראלי יותר מזה של א"ב יהושע,¹⁸ עם שהוא יודע שמשאלה זו מבוססת בהכרח על **תודעת זרות ותרגום**.¹⁹ והינה מצטרפת מייד עוד אי־ודאות המאיימת לפרום את מלמת הסיפור עד כלות:

והיתה בי גם אי־ודאות אחרת [...] שהנה שיִיתִי בנפשי כי אֶל־אֶסְבֹּחַ זה נתן בידי לסיים את סיפורו כפי שנסתיים בפרק הקודם, ובזה תם תפקידו במסכת הסיפור, והנה אני נוסע בדרך לסְלֵאָד ואוחז בקצה החוט שניפֵץ הוא ושזר למרקם השתי וערב של חיי, וכאורג הזה אני מפקיע את החוט במשיכה פוחזת ומוצא את עצמי מהרהר באפשרות שנזדמנה לי מכוח המציאות החדשה, ובטרם יהיה סיפק בידי לכלכל את מעשי בתבונה אני מנפֵט את החוט הפרום ושב ומנפצו, ומשתדל לשוות לו צבע שונה בתכלית ולשוב ולהשחילו בתוך המסכת הפגומה ולפְרֹף מה שנבצע. ומי ערב לי שאין במעשה זה משום קריאת דרור מסוכנת לחוט הזה, משום שילוח הרסן מפניו. שהנה הסיפור שתם ונשלם לכאורה נחשף פתאום לחוט גחמן, וזה ימשוך אותו למחוזות לא צפויים בהרפתקה שסופה מי ישורנו. (עמ' 34-35)

הינה שוב הסיפור הנרקם לנגד עינינו מוחשי כל כך, חי ושועט, וגם – נפרם ונמוג בעצם שילוח הרסן ואינו. אין מנוס מלהיזכר באותו מנגנון קפקאי המושך את השטיח מתחת לרגלינו, שאך לפני רגע נפרס ברוב טקס.

המשפט המתעתע בערבסקות, המצוי בין טווייה לפרימה, משמש בראש ובראשונה כדי למסור בטלטה אחת את העולם שנתהפך בהוויה הפלסטינית ב־1948, עולם שדבר בו לא נותר זהה לעצמו: "השביל, שלימים ייקרא ח'ט אֶל־הַזִּימָה, כלומר, שביל המנוסה", הוא השביל שנסלל תחילה כשביל ניצחון: "ויועד לבואם של צבאות ערב עטורי הילת הנצחון ביום שתשוחרר הארץ, לימים המולדת הכבושה" (עמ' 104). ערבסקות כתוב אפוא באותה תנועה שבה אימת הגורל הפלסטיני מתאחה עם התנועה הסגנונית הקפקאית, תנועה מתעתעת **בין משאלה לתבוסה**, בין התשוקה לדהירה ברוח החופש למפח הנפש, ללא רסן, ללא דורבנות וללא מושכות, בלא צוואר סוס, ובלא ראשו.

18 ראו שמאס, הערה 11 לעיל.

19 כפי שהדגיש שי גינזבורג, "ארון הספרים ושפת החסד ביצירת אנטון שמאס", מכאן יד (מרץ 2014), עמ' 239-263. במאמרו מיטיב גינזבורג לתאר את מורכבות היחס בין מקור, העתק ותרגום בערבסקות, ומציג את הלז שבו בהיותו רומן מתורגם מלכתחילה, ללא מקור, על תודעת הזרות הכרוכה בכך.

הסוס האדום הנמוג של הדוד יוסף

מנגנון הפרימה נוסח "המישאלה להיות אינדיאני" של קפקא מצוי ברומן של שמאס לא רק במונחים נרטיביים-סגנוניים. בערבסקות אפשר למצוא את הסוס המתואר ממש – סוסו האדום של הדוד יוסף, שמשאת נפשו של הילד אנטון, המספר, הייתה לדהור על גבו פעם אחת לבדו, כ"פרש ערירי":

סוס אדום היה לדודי. ולא שהיה צבעו אדום, אלא שכך קראנו לו. סוס תשוש ושבע ימים, וצבעו חום דהוי. בשלהי האביב של שנת 1957, בעונת שתילת הטבק, נתליתי אל דודי ואל סוסו [...] כדי לעזור לו במלאכת השתילה. [...] דודי הטוב הבטיח לי שבסוף היום, אם ירצה אללה ברוב חסדו, ישים אותי על גב הסוס וישלחני, פֶּרֶש ערירי, הביתה. היה יום חם וארוך, הרכיבה המיוחלת על הסוס היתה לי כסככה על ראשי. והנה השתילים כבר עומדים זקופים, שורות-שורות, לאורך התלמים, והנה העבודה המפרכת תמה. והנה הסוס התשוש ושבע הימים ודהוי הצבעים, שעמד כל היום בדומיה מוחלטת בצלו של אחד העצים, הסוס הזה שואף מלוא ריאותיו הסוסיות משב של כוחות אבודים, קורע את הרסן בתנופת צוואר, ושועט כלפי הכפר. (עמ' 57)

גודל הציפייה גודל הפרימה: הינה הסוס האדום,²⁰ השואף מלוא ריאותיו כוחות אבודים, וכמו הסוס האינדיאני, קורע את הרסן ושועט בתנופת צוואר – שאף הוא כמו ניתק בתנופת הדהירה. וגם כאן, המשאלה לרכוב על הסוס מתנפצת באותו **תחביר מוחשי הנמוג אל האין**, שכן הסוס האדום אינו אדום כלל! צבעו חום דהוי וכוחותיו אבודים. "הסוס האדום" אינו אלא כינוי, משאלה, פנטזמה, הבטחה שנמוגה. בצר לו, בשובו הביתה, מוציא הילד מתוך ארון הספרים חוברות של כתב עת מצרי, לוקח בגנבה עט אדום מילקוט אחיו –

[ו]כל סוס שנלכד כוסה סבך עבות של קוים אדומים ובתוך כך אני מארר ומקלל את הסוס האדום. [...] הסוס האדום עצמו לא האריך ימים לאחר המעשה ההוא, והשעיטה המופלאה היתה בבחינת שירת הברבור שלו. וביום מותו אספתי את כל החוברות שנמסרו לנקמת העט האדום והנחתי אותן על אדן החלון, ועמדתי והתפללתי בכננה גדולה שיקום הסוס לתחייה. (עמ' 58)

אכן, השעיטה המופלאה של ערבסקות, עוצמתה בשירת הברבור של ההוויה הישראלית-פלסטינית, העולה ממנה כנהי, כקינה. סוס שכל קיומו אינו אלא בַּתחביר הפנטזמטי. ובכל זאת, גם הסוס האדום שלא היה אדום זוכה בסופו של דבר להגשמת המשאלה,

20 באנגלית תורגמה הכותרת: "The Wish to Be a Red Indian".

ועוטה על עצמו את הצבע האדום תחת הקווים האדומים שביקשו בחמת זעם שיימחק ויימוג.

הדוד יוסף הוא שהנחיל למספר את אומנות הסיפור הערבסקי, על "המעגליות המחזורית, המפותלת והמקמקה, [ש]יש בכוחה לעמוד בפני החדלון" (עמ' 204). אך הדוד יוסף הוא גם שבחר לתת בידו רק מפתח חלקי, פגום, שלא יוכל באמת לפתוח את פתח המערה, שכן אם יתמסר לפענוח סודה תותיר אותו לעד בפסוטה הכבושה, המתמסרת להזיותיה. תחת זאת, מטמין הדוד יוסף בידו של המספר בצד המפתח הפגום גם מפתח זעיר חליפי:

שהנה אני עומד בפתח המערה, ומפתח אין בידי, לא כי, אלא מפתח פגום יש בידי, והדוד יוסף, בערמתו כי רבה, נותן בידי מפתח זעיר, חליפי, כדי שאמצא את דרכי אל מחוץ למעגליות-התעתועים של הערֶבֶסְקָה ואעמוד לפני הפֶּשֶׁשׁ הניבט אל סיפור אחר שאינו נשמע לחוקים הישנים. (עמ' 203-204)

הינה כי כן, הדוד יוסף, שהוריש לו את יכולת הסיפור הערבסקית, על מעגליות-התעתועים שלה, הוא גם שסימן את דרכו אל מחוץ לערבסקות, אל מחוץ למציאות הכלואה בתוך ה"בבושקה" מדינת ישראל, כפי שהיטיב שמאס לתאר במסתו המופתית "אשמת הבבושקה", היולדת את בניה "ערביי ישראל" פנימה, והם נידונים למוות בחניקה.²¹ ועוד פעם אחת מושיט הדוד יוסף את מושכות סוסו האדום, הדהוי והנמוג, ונותנן ביד המספר:

נתתי בידך את הכלים הדרושים לְקֶרֶשׁ-הסיפורים ושילחתי אותך אל העולם הגדול ובאמתחתך מעשיות לרוב להדיד שינה מעיני הבריות, והנה אתה שב אלי, צפֹר אל יד יְקֹשׁ, כדי להשתחרר מן הפח שטמנתי לך בעודך ילד. מה כיוון תאבה לך עכשיו לשלח בו את הסוס האדום של הסיפור? (עמ' 205)

הסוס האדום (שאיננו אדום) הוא שיקבע את כיוון המילוט. האם יחליט אנטון לשלח את הסוס לאמריקה, מתוך משאלה להיות אינדיאני? או שמא אמריקני? לבחור לעצמו ה**סטה אתנית** – לבחור אחרות אחרת, פנטזמטית, אינדיאנית, לשנות כיוון ולהתנתק מן המעגליות חסרת המוצא של הווייתו כפלסטיני אזרח ישראל? הינה שוב הדחירה המכוננת עולמות, שבה-בעת נמוגה אל האופק.

21 שמאס, הערה 11 לעיל, עמ' 45.

"המישאלה להיות אינדיאני" – פנטזיות ההסטה לאמריקה: הסמות מרחביות, אתניות ומגדריות

"המישאלה להיות אינדיאני" היא אפוא לא רק עיקרון תחבירי ונרטיבי, אלא גם משאלה להימלט אל מרחבים אחרים: אמריקה, אֵיוֹנָה, המקום שבו מתרחשים מחצית פרקי הספר, המגוללים את קורות שהותו של המספר אנטון שמאס בסדנת כתיבה בין-לאומית לסופרים, שבה משתתפים הוא, סופר ישראלי-ערבי, וכן סופר ישראלי-יהודי, סופר פלסטיני, סופרת יהודייה-מצרייה-פריזאית, ועוד. זו המשאלה למרחבים אחרים שאולי בעזרתם יצליח לייצר דיסאוריינטציה, לערער גבולות וטריטוריות, לבעוט ולדהור הרחק מן העלבון הצורב שבדברי א"ב יהושע, שכאמור, ביקש לשלוח את שמאס הסופר למדינה פלסטינית כדי לממש את זהותו הלאומית.²² זו המשאלה לשבש את הקואורדינטות ולחרוג מן המזרח התיכון, עמוס הקונפליקטים והטרגי, אל המערב התיכון – היכן שהאדמה היא "ערבה כסוחה למשעי" – ובהסטה החדה הזאת לנסות להיות בן בית באמריקה, אף שבוודאי גם בה יוותר זר, בהיפוך הכיוון שקומם כל כך את שמאס, שאפשר לסוֹזן, היהודייה-האמריקנית בת השבע-עשרה, להיות בת בית בישראל, כפי שלא נתאפשר לו מעודו.²³

אני מתבוננת בכריכה של ערבסקות, והינה, בקווים עדינים ומתמוססים, מצויר בה סוס שנמוג. כשאני מתפעלת מעדינות הציור שעל הכריכה. שמאס, שאני מתכתבת איתו באותה עת, מספר לי שהציור בכריכה הוא פרי מכחולו של ידידו הטוב מני סלאמה, שצייר על מרצפות ישנות שאסף מבתים נטושים בירושלים. הציור על המרצפות הממשיות מעצים את תחושת המגע עם חפץ ממשי המלווה את ערבסקות. בוודאי, אי אפשר להתעלם מן הקריאות שהדגישו את הביקורת הפוסט-קולוניאלית החריפה ברומן, או את האינטרטקסואליות העשירה שבו, דוגמת זו הנגלית מבעד ל"ברכה" של ביאליק, המהבהבת לקראת סוף הרומן, כפי שהפליא לתאר זאת מיכאל גלזמן.²⁴ אבל ציור המרצפת שבכריכה מחזיר אותי באחת ללשון הסיפור הערבסקית, המדגישה את **המלאכה** שבכתיבה, המקימה גלעד גם לאומנות שאפיינה את חיי הכפר בפסטה ולמעשה

22 שם, עמ' 44-45.

23 במסתו "אשמת הבבושקה" התייחס שמאס לסירובה של סוזן שפירו, תלמידה בת שבע-עשרה בארצות הברית, לעמוד בעת הנפת דגל אמריקה, כנהוג בבית ספרה בכל בוקר. היא הייתה מצוידת בפסק דין עקרוני של בית הדין הגבוה לצדק בארצות הברית משנת 1943, שקבע שהמדינה אינה יכולה לכפות על תלמיד לומר מה שאינו מאמין בו, ובמקרה זה, טענה, עמידה כמותה כאמירה. שמאס כתב שהוא מקנא בה על כך שיש לה מולדת וחוקה שתגן עליה, ושם תבחר תוכל גם להגיע לישראל, ומתוקף חוק השבות תיקרא "אזרחית ישראל" ותחוש בבית יותר מכפי שנתאפשר לו – אף שנולד בישראל, והתגורר באותה עת בלב ירושלים. שם, עמ' 44.

24 מיכאל גלזמן, "לזרוק פחית משקה אל תוך 'הברכה' של ביאליק: אינטרטקסואליות וזהות פוסט-קולוניאלית בערבסקות" של אנטון שמאס, מחקר ירושלים בספרות עברית יט (תשס"ג), עמ' 327-347.

הממשי – אומנות העבודה בעץ, אומנות כלי הנגינה, האפייה, הדיש, עצירת השמן ועבודת החקלאות. כפי שהיטיבה לתאר זאת רות צופר, ערבסקות היא יצירת אומנות הארוגה כמעשה אומנות ומלאכה, יצירת מופת המפליאה בכוחה כמעשה אתנוגרפי.²⁵

בהערה במאמרו של שי גינזבורג הוא מציין שטרם נכתב על הפואטיקה של המוחש אצל שמאס, ולא על הפנייה בערבסקות לכל החושים.²⁶ צודק גינזבורג, אלא שאת המוחש הזה יש לקרוא כמוחש מתעתע, משל היה אודראדק של קפקא,²⁷ יצור מוחשי מאין כמותו ובה־בעת יצור שאינו אפשרי לא לזיהוי ולא לציור. "אין לצייר את השרץ על הכריכה", נזעק קפקא אל המו"ל של "הגלגול".²⁸ הציור בכריכת ערבסקות, יש בו מן הפיגורטיביות הנמוגה. דמות הרוכב שליד הסוס מתעתעת, יש בה מעין אחרות מגדרית, ספק־אישה־ספק־גבר, והיא נמוגה אל האין, קטועת איברים, וקווי המתאר של הציור כולו כמו זולגים אל הכריכה האחורית, מתמוססים אל האין. טוביה ריבנר מצטט מקפקא, המתאר את מעשה הלהטוטם הבלתי אפשרי של הספרות, שרק לכאורה מתקיים במוחש, על פני האדמה:

משימה עדינה לִילֵךְ על קצה האצבעות על גבי קורה רעועה שמשמשת כגשר, פְּלִימָה תחת פפֹּת רגליך, ואך ברגליך לגרור־ולצבור את הקרקע שעליה אתה עתיד לילך, ולא תלך אלא על פני בבוֹאֶתך שמשתקפת במים שמתחתך.²⁹

כך יש לתאר את מעשה הכתיבה בערבסקות: על שמאס נגזר לגרור במו רגליו את האדמה שהוא מהלך עליה בכל פסיעה ופסיעה כדי שלא יצלול לתהום בבואותיו, כדי שלא ימוג מעשה הכתיבה בטרם יספיק לצבור עוד גוש עפר להלך עליו בצעדו הבא.

את הדיסאורינטציה שמייצר שמאס בערבסקות יש להבין גם כאחרות מגדרית, דרך הדהודה של "המישאלה להיות אינדיאני" ברומן אנטוניה שלי,³⁰ הארוג אל תוך ערבסקות כאילו היה השתי שלו, שעליו הוסיף שמאס את הערב. בלב הרומן מתאר המספר כיצד מצא בילדותו בספריית ביתו את הספר אנטוניה שלי מאת וילה קאתר בתרגומו לערבית, ומאז נצרב הרומן בליבו. בתוך ערבסקות אורג שמאס פסקאות שלמות מספרה של קאתר (כפי שתורגמו במהדורה העברית), והמספר אף מתוודה שנענה להשתתף בסדנת היוצרים

25 רות צופר, "מניפסט הפליטות: ערבסקות של אנטון שמאס", עמרי גרינברג, חנן חבר ויפתח אשכנזי (עורכים), פתרון כלשהו לשתיקה: על ספרות ערבית מודרנית בעברית, תל אביב: עולם חדש, 2018, עמ' 98–131. צופר מציעה תפיסה אתנוגרפית חדשה, המחליפה את הביטוי "ethno-graphy" בביטוי "ethno-reading" (עמ' 103ה13). זוהי הצעה רבת השראה, שנדמה לי כי היא עולה בקנה אחד עם ההצעה שלי ל"קריאה של היענויות".

26 גינזבורג, הערה 19 לעיל, עמ' 243ה7.

27 ראו, פרנץ קפקא, "דאגתו של אבי המשפחה", סיפורים ופרקי התבוננות, מגרמנית: ישורון קשת, תל אביב וירושלים: שוקן, [1913] 1977, עמ' 128–130.

28 טוביה ריבנר, "למה לא לצייר את השרץ?" סימפוזיון קאפקא, תל אביב: אוניברסיטת חיפה וספרית פועלים, 1982, עמ' 9.

29 קפקא, מצוטט שם, שם.

30 וילה קאתר, אנטוניה שלי, מאנגלית: ע' ארבל, ' אליאב (עורך), תל אביב: עם עובד, תשנ"ג.

הבין-לאומית באיווה רק בשל זיכרון העשב האדום המתואר בספרה, המכסה את ערבות נברסקה והמערב התיכון של אמריקה (עמ' 123).

לאורך הטיסה, במבט למטה מן המטוס, מתברר שאין שום זכר לעשב האדמדם (עמ' 125), אך אנטוניה שלי וערבות העשב האדום שלה מוסיפות לרחף על פני הסיפור. "תראה איזה צירוף מקרים", אומרת המארחת באיווה לבן זוגה: "יִלָּה קאת'ר, שאני תירגמתי אותה לסינית, הביאה את היהודי הנחמד הזה לאִיוֹנָא סיטי" (עמ' 129), היא אומרת, ובטעות אירונית מזהה את שמאס המספר כיהודי חביב, ובהמשך מתאר המספר את "האורות המבליחים בנוף הערבה האינסופית, הרמץ שהוא כל מה שנותר מן העשב האדמדם" (עמ' 132). ובכל זאת, העשב האדום והרגשה הכרוכה בו ובאנטוניה עוברים לאורך הרומן – אם בדמויותיו הנשיות, דוגמת אמירה ועור יערת הדבש שלה, או שלומית ושערה האדום כמכווה של אש,³¹ ואם באזכור הקיץ האינדיאני, ביטוי המסמן את ימי החום הפורצים לפתע באמצע הסתיו: "ובעד החלון הכפול דממה אדומה של קיץ אינדיאני בעלות האָדר, מתמהמהת בפארק העיר, משתהה מעל למימי הנהר, ונופלת ברחיפה עם פתותי השלכת" (עמ' 159), ברחיפה אינדיאנית.

עד כמה נצרבה אנטוניה שלי בלבו של הנער אנטון אפשר להבין ממסתו, "The Drowned Library":

ועדיין אין ביכולתי להעלות בדעתי שום טקסט אחר שבכותרתו ספון שמי שלי, שמי שאינו ניתן לתרגום, כפי שארון הספרים היה ספון בקיר. באורח מיסתורי, זהו הטקסט היחיד שמעניק לשמי, ולי עצמי, משמעות כלשהי. וקרוב לוודאי שזהו הטקסט היחיד שאינו מתרגם אותי אלא הופך אותי ליתום בן העשר ששמו ג'ים פֶּרְדֵּן, החי עם סבו וסבתו בנברסקה, מקום שלא הייתי בו מעודי, אך שנדמה עדיין כאילו הוא חלק מנוף ילדותי בצפון פלסטין.³²

אנטוניה שלי מתפקדת בערבסקות כמעין שם קוד, פנטזיה, קצת בדומה ל"אינדיאני" ב"מישאלה להיות אינדיאני". שמו של אנטון ספון באנטוניה שלי, אך אינו ניתן לתרגום. הוא ספון בשם ובטקסט שאינו מכיל אותה באמת, אלא כחוויה חושית, כאפקט, ובה בעת כאין, כמשאלה, כחוויה על תנאי. לא באמת.

31 הוא נזכר בכול לנוכח זיכרון אמירה המתמתחת על המרפסת בערב הראשון: "ימים רבים לאחר-כך אשוב ואזכר במעמד הזה, בכפות ההדוקות לעורף, בצמרמורת המרטיטה את עור יערת-הדבש, באור המפלח המונף בינינו" (עמ' 132). על שערה האדום של שלומית ראו עמ' 96 (הביטוי "שערה האדום כמכווה של אש" לקוח מן ההתכתבות עם שמאס).

32 Anton Shammass, "The Drowned Library (Reflections on Found, Lost, and Translated Books and Languages)", Isabelle de Courtivron (ed.), *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003, p. 116. הציטוט מתוך המסה מופיע אצל גינבורג, הערה 19 לעיל, עמ' 251–252, בתרגומו.

הרומן אנטוניה שלי נפתח בתנועת רכבת, המתחלפת בתחושת רחיפה במרחבי אין-סוף בתוך העשב האדום כתנועה עולה ויורדת, נמוגה חליפות, עמוסת תחביר מאין, בדומה לזה שמצאנו אצל קפקא ושמאס:

הזדקפתי על ברכי והצצתי מעל לדופן העגלה. נדמה לי שאין מה לראות; לא משוכות, לא נחל ולא אילן, אף לא גבעה ושדה. אפשר שהיתה שם דרך, אך לא יכולתי להבחין בה לאורם הקלוש של הכוכבים. דבר לא היה מסביב, אלא אדמה: לא היתה זו ארץ, כי אם חומר שממנו נעשות ארצות. לא, דבר לא היה שם מלבד אדמה — והיא עולה ויורדת, יורדת ועולה. [...] העגלה התנהלה בכבדות ונשאתני בלי שאדע אנה. [...] בין אותה אדמה ובין אותם שמים חשתי כאילו נמחקתי, נמחיתי כליל.³³

העולם ננטש מאחור ונמוג, ואף ה"אני" מתאייד ונמחה כליל.³⁴ נותרת רק השעיטה, התנועה, המרחב. פסקה דומה מאנטוניה שלי מצוטטת בערבסקות:

בהשקיפי על סביבי הרגשתי שהעשב הוא הארץ, כשם שהמים הם הים. אדמומית העשב צבעה את כל הערבה רחבת-הידיים בצבע של כתמי יין, או של עשבי-ים מסויימים בפלוט אותם הים לראשונה. ומה רבתה כאן התנועה! כל הארץ כולה נראתה, משום-מה, כדוהרת.

[...] יתכן שתנועת המסע הממושך ברכבת עדיין פעמה בגופי, מפני שיותר מכל דבר אחר הרגשתי בתנועה שבנוף, בצפריים הרעננים שנשבו קלות ובאדמה עצמה, כמו לו היה העשב הסבוך מין עור רפוי, שמתחתיו דהרו עדרי בופאלו, דהרו ודהרו...³⁵

חינה גם כאן התנועה, הדהירה, הרטט, והמעמד ההיפותטי, כמו לו. לשון הספק-משאלה-ספק-תנאי מתקיימת גם כאן – "כמו לו היה העשב הסבוך מין עור רפוי, שמתחתיו דהרו עדרי בופאלו, דהרו ודהרו..."

התכתבויות/היענויות: "אין פלסטינים בעולם, כמו שאין אינדיאנים בעולם, כי הסוס של אלה ואלה נגמר"

כאמור, אני מתכתבת עם אנטון שמאס תקופה ארוכה. תוך כדי קריאה בערבסקות אני כותבת לו ש"בעצם, ביחס שבין האמת והבדיה, וגם מבחינה תחבירית, 'ערבסקות' מזכיר

33 קאתר, הערה 30 לעיל, עמ' 11-12. ההדגשות שלי, חס"ש.

34 "הייתי כמין חפץ המוטל בחמה והחש אותה, דוגמת הדלועים, ויותר מכן לא ביקשתי להיות. הייתי מאושר לחלוטין, אפשר כך אנו מרגישים במוותנו שעה שאנו נהיים לחלק מכליל השלמות, ותהא זו שמש ואויר, או חסד ודעת. מכל מקום אושר הוא: להימוג בתוך משהו שלם ושגיאי". שם, עמ' 18.

35 שם, עמ' 16; שמאס, הערה 4 לעיל, עמ' 132.

לי את 'המישאלה להיות אינדיאני' של קפקא, ואני תוהה בסוגריים: "(יש כזו משאלה באנטוניה שלי?)"³⁶ ושמאס משיב לי:

אני נורא אוהב את המשל הנפלא הזה של קפקא, שאותו בעצם קראתי לראשונה באנגלית, באיווא. ועכשיו שאת מעלה אותו באוב: העטיפה של מני סלאמה דומה והיא רצה איתו עד הסוף המר, ועד בכלל [...] ואגב, ב"אנטוניה שלי" אין בכלל זכר לאינדיאנים. הם פשוט לא היו קיימים בתודעה המדחיקה שלה. אין פלסטינים בעולם, כמו שאין אינדיאנים בעולם, כי הסוס של אלה ואלה נגמר, עד עולם, ולא תהיה להם תקנה, לא עכשיו ולא בימים האחרים. (8/7/2019)

כפי שאתם רואים, אנטון שמאס נענה בנדיבות למשאלה הקפקאית שהעליתי ולתחביר הסוסי הנמוג. עם זאת, מתברר ששמאס היה טוטלי מדי בקביעתו. ההדחקה, מתברר, אינה שלמה. האינדיאנים נוכחים באנטוניה שלי כמעין רוחות רפאים, אם כדימוי, אם כאיום ואם כמשאלה. הינה, כבר בפתיחה, אוטו, הפועל המגיע לאסוף את הנער ג'ים ברדן, מתואר כמי ש"עור פניו היה חום כעורו של אינדיאני. קלסטר-פנים של הרפתקן עז-נפש"³⁷, והעכסן האימנטי שג'ים ברדן מצליח לרוצץ את ראשו במעדר מתואר כ"שריד מתקופת הבופאלו והאינדיאנים"³⁸. אפשר אפוא לומר שלא רק הבופאלו כמו-דוהרים מתחת לעשב האדום, אלא גם האינדיאנים – כנוכחות רפאית מאיימת וקוסמת כאחד, חיה ונוכחת בתנועתה; מתיישבים קדמונים שהוכחדו מן המציאות ומן הסיפור אך עדיין צצים בהם, אם כדימוי, אם כנוכחות עתיקה, ואם כאותה צורת עיגול עתיקה המתגלה בשלג הראשון, כ"מעגל גדול, שנסתמן במטושטש על פני משטח העשב ובו נהגו האינדיאנים לרכוב"³⁹.

באחד ממכתביו אליי מציע אנטון לקרוא להרצאתי "המשאלה של אנטון להיות אינדיאני (שאיננו) באנטוניה שלי". אני נרגשת לנוכח היענות המוחלטת של שמאס להצעה הפרשנית שלי, מתפתה לרגע לכותרת שהוא מציע, מודדת בזהירות את אזורי הגבול, את המרחב הסזוריאלי שנפתח בין מחבר הרומן לחוקרת הספרות. השם אנטוניה שלי כשלעצמו מעצים בערבסקות את הדיסאוריינטציה המגדרית: ערבסקות נחתם כאשר מישל אַבִּיֵד, שנולד, כאמור, בשם אנטון שמאס, מוסר לאנטון שמאס המספר כתב יד שבו הוא טוען שהוא מגולל את סיפורו של אנטון שמאס המספר! האם אפשר אפוא שכתב יד זה שמסר אינו אלא ערבסקות, הרומן המונח לפנינו ושבה הרגע אנחנו קוראים בו?

36 מכתב ששלחתי לאנטון שמאס בתאריך 4 ביולי 2019. תאריכי המכתבים יציינו מכאן ואילך בגוף הטקסט.

37 קאתר, הערה 30 לעיל, עמ' 11.

38 שם, עמ' 36.

39 שם, עמ' 45.

החלטתי לכתוב את האוטוביוגרפיה שלי בשמך, ולהיות נוכח בה בדמותו של הילד המת. משהו שיכלבל את המלך שלמה של הגורל הפלסטיני. [...] קח לך את התיק הזה ותראה מה אפשר לעשות. תתרגם, תעבד, תוסיף או תגרע. אבל תניח אותי בפנים. לא תרחתי לערוך את החומר. אפילו שם הולם עדיין לא מצאתי... (עמ' 233-234)

המספר חוזר כאן כמעט מילה במילה על מילותיו ומחוויתו של המספר באנטוניה שלי, מאמץ את מילותיה של סופרת אישה הכותבת בקולו של גבר הכותב על אישה, על אנטוניה, שלעיתים מתוארת כ"גברית" ואפילו מדמה לחוש כי צמח לה שפם קטן.⁴⁰ בתוך כך נרמזת האפשרות ה"שערורייתית" שערבסקות אינו אלא תרגום לעברית של כתב היד שכתב מייקל אַפֶּיֶד (באנגלית? בערבית?). אכן, כפי שציין שי גינזבורג, השאלה מהו תרגום ומהו מקור קריטית בערבסקות, ובעולמו של אנטון שמאס בכלל.⁴¹ אלא שאז, כדרכו של שמאס, הוא פורם את המשפט שכתב רגע אחד קודם, ושב ונוטל את מושכות הסוס הדוהר לידיו:

אילו היה הוא [מייקל אַפֶּיֶד] המספר, חזקה עליו שהיה מסיים כך: "הוא פתח מגירה ולקח עפרון ורשם על התיק: 'הסיפור שלי'. רגע הביעו פניו אי־רצון. מיד מחק והניח רק מלה אחת: 'הסיפור'. זה, כנראה, הניח את דעתו".
ואולי, מתוך יוהרה מנומסת, היה מסיים בפּראפּאזה על בורקס: "אינני יודע מי משנינו כתב את הספר הזה". (עמ' 234)

כשהוא מצטט שוב מאנטוניה שלי – בהיפוך – הוא מוסיף משפט תנאי: "אילו היה הוא המספר", ובכך הוא פורם את הפסקה המופיעה מייד אחר כך, מסמנה במחיקה, ואז קופץ ועולה על הסוס של בורחס, שאי אפשר להפריז בחשיבותו להבנת הפואטיקה הנמוגה של שמאס.

רגע לפני שניגש אל בורחס, חשוב להדגיש שוב עד כמה המחווה לווילה קאתר ולאנטוניה שלי מאתגרות את השיח הגברי ומחדירות אליו את המחשבה הנשית, תוך

40 הרומן אנטוניה שלי נפתח בדברי הקדמה מאת המספרת, ובהם היא מעידה על מפגש עם ידיד נעוריה ג'ים ברדן, שיום אחד, בבגרותם, מגיע אל ביתה ומניח את הרשימות של זיכרונות ילדותו, המסופרים דרך דמות אחת משמעותית שהכירו שניהם בעברם בערבות נברסקה: נערה בוהמית, בת נוכרים, שסימלה לידים יותר מכול את ארצם ואת החוויות העזות של ילדותם. הוא מתיישב לשולחנה וכותב את הכותרת "אנטוניה". פניו מביעות אי־שביעות רצון והוא מוסיף עוד מילה: "אנטוניה שלי". "זה כנראה, הניח את דעתו". (קאתר, הערה 30 לעיל, עמ' 6). לאחר שנשאתי את הרצאתי בתל אביב בדצמבר 2019 (הערה 12 לעיל) קרא אנטון שמאס את דבריי והוסיף הערה בשולי הטקסט: "במקור האנגלי, קול המספר בהקדמה אינו ברור מגדרית, כי באנגלית הדיבור בגוף ראשון יכול להטעות. משום כך, ההנחה שקול המספר הוא קולה של אשה, מכיוון שקאתר היא אשה, היא הנחה בלתי ניתנת להוכחה. המתרגם לעברית, שהיא שפה מגדרית, לא היתה לו ברירה, והיה צריך להחליט בסוגייה, והוא בחר לומר: 'אינני מחבבת את אשתו [של ג'ים ברדן]', כי היה בטוח שקאתר היא הדוברת. אני בטוח שקאתר היתה מעדיפה שהמספר שלה יאמר: 'אינני מחבב את אשתו'" (13/12/2019).

41 גינזבורג, הערה 19 לעיל.

סכסוך הקואורדינטות המגדריות המקובלות. בצדק מדגישה רות צופר ש"קריאה מתוך העיקרון הפנימי של הערבסקות פירושה לפתוח בפני הקורא העברי מחוזות קריאה חדשים ולהיכנס לתהליך קריאה שבו הישראלי לומד 'לקרוא כערבי' טקסטים ערביים ועבריים". כדי "לקרוא כערבי" מאמצת צופר את המושג הפמיניסטי "לקרוא כאישה", כפי שבחנה אותו אורלי לובין, "אקט שמעדיף להתרכז באתיקה של קריאה ולא בפוליטיקה של זהויות".⁴² המסה שלפנינו מבקשת להדגיש ששמאס מלמד אותנו לקרוא כערבים דווקא דרך הסטה – לקפאק, לוילה קאתר, לבורחס, שאצלם נידונה הזרות והנוכריות בכל מורכבותה, תוך שיבוש שיח פוליטיקת הזהויות.

"אבן רושד ובורחס – שני האינדיאנים על הסוס האדום שהולך ונפרם, הולך ונעלם"

מן ההכרח אפוא להוסיף עוד סוס שעליו דוהר המחבר בערבסקות, סוסו של בורחס. פעמים רבות נזקק בורחס ביצירתו לחקר השירה וההגות הערבית, והוא מדגיש את היותם המסד לספרות ולהגות האירופיות. כשאני קוראת את ערבסקות אני חושבת תחילה על הסיפור "חורבות מעגליות" של בורחס: סיפורו של אדם הבורא בחלומו נער, וזה הופך לממשי. החולם מאושר בנער ושולח אותו להתגורר בחורבה מעגלית לא רחוקה מזו שלו, במורד הנהר. יום אחד מתלקחת אש סביב האיש החולם. כשהוא מתקרב אליה היא לוחכת את רגליו, ואז הוא מגלה שאינו חש בכאב האש השורפת. ברגע זה עולה בדעתו המחשבה המבעיתה, שמא אף הוא חלומו של מישהו אחר: "הן לא צרבו את גופו, רק ליטפוהו וחיבקוהו בלי שיישרף ובלי שייכוהו. מתוך תחושת הקלה, מתוך השפלה ומתוך אימה הבין שהוא עצמו אינו אלא חלום-תעתועים, שמישהו אחר חולם אותו".⁴³ אני נזכרת בחורבות המעגליות הללו כשאני עוקבת אחר היחסים בין יוש בר־און, הסופר הישראלי-יהודי הנמצא אף הוא בסדנת הכתיבה באיווה, לבין אנטון שמאס, המספר ה"ערבי-ישראלי",⁴⁴ שיוש בר־און מבקש להופכו לדמות בדיונית בספרו הבא. כשעולה בערבסקות השאלה "מי הוא הוֹנטרילוקיסט של מי" (עמ' 130) – האם אנטון שמאס הוא הפיתום של יוש בר־און או להפך? – אני חושבת על "חורבות מעגליות" ושואלת מי הוא חלומו של מי. מי עלול להישרף באש ומי חסין מפניה – במחיר קטלני לא פחות: אי-קיומו בממשות.

42 צופר, הערה 25 לעיל, עמ' 115, וראו, אורלין לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: זמורה-ביתן ואוניברסיטת חיפה, 2003. לפי צופר, זמן כיבוש מחייב פרמטרים פנימיים, אינטימיים, והוא נמדד – מתוך המרחב המגדרי של שמאס – בזמן תפיחת הבצק (עמ' 118).

43 בורחס, "חורבות מעגליות", גן השבילים המתפצלים, מספרדית: ירום ברונובסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 131.

44 כאמור, אנטון שמאס קרא את ההרצאה שלי אחרי שנישאה בתל אביב, וגם בעניין זה הוסיף בשוליה: "בסוגריים, כי אין דבר כזה. 'ערביי ישראל' זאת המצאה של הממשל הצבאי בשנות החמישים והשישים. בעצם, אין 'ישראלים' בישראל, כי ה'לאום' בישראל נקבע על-פי הזהות האתנית: יהודי, ערבי, דרוזי" (13/12/2019).

אני משתפת את שמאס במחשבתי הזאת, בתהייה אם דמותו של אנטון היא שחולמת את יוש בר־און, המזוהה בביקורות כבן דמותו של א"ב יהושע, או להפך, אך שמאס מוחה נמרצות על עצם הזיהוי, שנעשה למרות אי־אלו רמזים שפיזר ברומן כדי להפריכו. בהתכתבות שלנו הוא מתעקש שיוצרים אחרים מדור הפלמ"ח היו ההשראה לדמותו של בר־און, ואני, כמו שאר המבקרים, מסרבת להיעתר למאמצי השכנוע שלו. לבסוף הוא מסגיר פרטים מ"בית מטבח" של היוצר. "גילוי נאות", הוא כותב:

הדמות המיידית שהיתה לי מול העיניים בעיצוב הדמות של יוש בר־און היתה זו של ישראל פנקס, שאכן היה איתי באותו מחזור באיווא, ועזב את התוכנית וחזר לארץ אחר יבוע. אבל בר־און כשבילי הוא בעיקר תערוכת של אהרון מגד וחנוך ברטוב. ליהושע אברהם אין בו שום חלק.

אני עומדת במריי. על אף מאמצי השכנוע מצד שמאס, אני מכווצת את שרירי הסירוב ומתעקשת: "זה לא יהושע", אני כותבת לו, "כמו שזו לא מקטרת, בצירוף של מאגריט", ושמאס משיב: "חורבות מעגליות" הוא אחד הסיפורים הכי אהובים עליי [...] ולא – אם זה "לא מקטרת", אז במיוחד "לא המקטרת" של יהושע", הערה שמעלה כמובן חיוך על פניי, אך מחזקת אצלי את הזיהוי עם יהושע, שאכן היה מוכר גם במקטרתו. אבל חשוב מזה: דרך אותן התכתבויות אני מתוודעת כמו באקראי לטקסט אחר של בורחס. בספטמבר 2019 כותב לי שמאס על הטקסט שפתח בו את שנת הלימודים בקורס שלו על תרגום באוניברסיטת משיגן: "מחקרו של אַבְרוֹאָס". ואז, באחת, מכה בי ה"תגלית", שהינה נגלה לי הסוס האמיתי הרוטט מתחת לעור של ערבסקות. הסיפור מתמקד באַבְרוֹאָס (Averroes), הוא אבן־רושד, ההוגה הערבי מן המאה השנים־עשרה, שהשפיע רבות על הפילוסופיה האירופית בימי הביניים. בורחס מתמקד במאמצי התרגום של אבן רושד ל"פואטיקה" של אריסטו, ובתסכולו הרב לנוכח שתי מילים ה"מסרבות" להיתרגם – שתי מלים הנשמעות לו זרות וחסרות כל פשר, שכן מעולם לא נחשף לתיאטרון היווני – "טרגדיה" ו"קומדיה". משהו מן הזרות הבסיסית הזו מצטיירת לי בערבסקות: **זרות לסוגה, לז'אנר**. כיצד אפשר להבין רומן עכשווי כל כך כמו ערבסקות, מודרני כל כך וחי ורוטט, שבכל זאת יש בו מן הזרות לעברית ולפרוזה שלה. או שמא היא, הספרות העברית, הביקורת והקוראים, הם הזרים לרומן, ואינם יודעים כיצד לתרגמו. אכן, ערבסקות מערער באופן "שערורייתי" כמעט את הגבול שבין הרומן המודרני – אפשר אף לומר לרגעים, הרומן הפוסטמודרני, שיש בו מן הערעור על הממשות ברוב בורחס, בקט ואחרים – לבין סיפורי עמים, שבדמותם הוא מתעקש להיכתב, ארוג במארג אתנוגרפי צפוף, אפוף ניחוח אגדות אלף לילה ולילה. רומן שכולו חוויות אוטוביוגרפיות, ובה־בעת יש בו משהו מן הקטלוג הבורחסי, העולה על הדעת למקרא כל השמות,

החפצים והמקומות בערבסקות, המוכפלים לאין־סוף, משתקפים במראות שחורות, מתפרטים בעברית ושוב בערבית, עד כדי להביס את הקורא המיומן ביותר.⁴⁵ במקום אחר שאלתי באשר להאופטימיסט של אמיל חביבי, בתרגומו של שמאס, אם זו טרגדיה או פארסה.⁴⁶ בערבסקות יש לשאול אם זו טרגדיה או קומדיה שנטרפו הגדרותיהן ונשכח פשרן, וכבר אין לדעת מהי טרגדיה ומהי קומדיה, שכן המילים והדברים איבדו משמעותם. אין אלא לספר מחדש את סיפור הכישלון הטרגי של ערביי ישראל/פלסטין ואת סיפור תבוסתו של אנטון שמאס עד אין־סוף, שהאירוניה המרה וההומור המאקברי ספוגים בהם ללא הפרד. כך חותם המספר של בורחס את סיפורו:

ניסיתי לספר את תולדותיו של כשלוין. [...] נזכרתי באַבְרוֹאָס, הסגור במעגל האיסלאם, שלא הצליח מעולם להבין את המלים "טרגדיה" ו"קומדיה". סיפרתי את מקרהו. בעת הכתיבה חשתי מה שחש מן־הסתם אותו אַל [...] אשר החליט לברוא שור וברא תאו. חשתי שהיצירה לועגת לי. חשבתי שאַבְרוֹאָס, המבקש להבין דראַמה מהי, בלי שיהיה לו מושג כלשהו מהו תיאטרון, איננו אבסורדי יותר ממני, המבקש להבין מיהו אַבְרוֹאָס [...] עם סיום העמוד האחרון חשתי, שסיפורי הוא דיוקנו של אדם כפי שהייתי אני בעת הכתיבה, וכי למען אוכל לכתוב את הסיפור הזה עלי להיות אותו האדם, ולמען אהיה אותו האדם עלי לכתוב את הסיפור הזה – וכך עד אינסוף. (ברגע בו אני חדל להאמין בו — "אַבְרוֹאָס" נעלם).⁴⁷

תהיתי אם המאמץ שלי להבין את שמאס אינו אבסורדי יותר מזה של בורחס המנסה להבין את אברואס, ואינו אבסורדי יותר ממאמצו של אברואס להבין את המונחים היווניים של טרגדיה וקומדיה, הזרים לגמרי למעגל האיסלאם שחי בו. הבנתי את המאמץ המעגלי של בורחס להיות אותו אדם: לחוות את מצוקותיו והתלבטויותיו, ובה־בעת, ולשם אותה המטרה, לכתוב את סיפורו – וכך עד אין־סוף. לאור הניסוח המעגלי הזה נדמה לי שאני מבינה כעת טוב יותר את פשר הפיצול בין הסיפור למספרו בערבסקות,

45 אני חושבת על ערבסקות כרומן המממש באלף דרכים את טענתו של פול דה מאן, שאוטוביוגרפיה היא השחתת פנים. היא "העמדת פנים", על שתי משמעויותיה הסותרות: כעיוות, שקר, ובה־בעת כהענקת פנים, קימום פנים, רסטורציה שלהם. אני חושבת על תחושת הסחרור ועל הדלתות המסתובבות שדה מאן מתאר באמצעותן את יחסי האספקלריה המתקיימים באוטוביוגרפיה בין המחבר לקורא, יחסים שאינם שיקוף אלא היסט (trope), הסטה, עיוות ו"השחתה" הכרחיים – של פני המחבר וכמותן, של פני הקורא. ראו, פול דה מאן, "אוטוביוגרפיה כהשחתת־פנים", מאנגלית: שי גינזבורג, מכאן ט"ז (מרץ 2016), עמ' 244–255. על הפיצולים וההכפלות בדמות המספר בערבסקות עד כדי הפרכה הדדית ראו, חנן חבר, "עברית בעטו של ערבי: שישה פרקים של 'ערבסקות' מאת אנטון שמאס", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 283–307.

46 חנה סוקר־שווגר, "איזוהי הטרגדיה, ואיזוהי הפארסה?": פארסה כפואטיקה של עודפות בהאופטימיסט לאמיל חביבי", מחשבות מיותרות: עודפות בספרות העברית 1907–2017, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, 2022, עמ' 281–323.

47 חורחה לואיס בורחס, "מחקרו של אַבְרוֹאָס", גן השבילים המתפצלים, מספרדית: יורם ברונובסקי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 45–46. ההדגשות שלי, חס"ש.

את פשר הכפילים והפרימות הנרטיביות, כסיפור שיש להוסיף ולספרו, עם שבכל רגע ורגע הוא נמוג.

אני כותבת לשמאס כמה ממחשבותיי, והוא משיב:

גם בחלומותיי הכי פרועים [...] לא הייתי יכול לסדר בשביל העיסוק המחודש שלך ב"ערבסקות" מסגרת יותר מתאימה מהסיפור הזה של בורחס. עכשיו שאני חושב על זה, קשה לי גם לדמיין מצב שבו יכולתי לכתוב בלעדי הנוכחות שלו ברקע. יש ב"ערבסקות" הופעת אורח של בורחס, של "בורחס ואני", בדיאלוג מדומה עם ויילא קאת'ר של סוף ההקדמה של "אנטוניה שלי". אבל זאת סתם הולכת שולל. אבן רשד ובורחס הם שני האינדיאנים על הסוס האדום שהולך ונפרם, הולך ונעלם. (3/10/2019)

אני רואה ששמאס אימץ לגמרי את המשאלה שהצעתי לו, להיות אינדיאני רכוב על סוס, וכדרכו הוא מכפיל ומשלב אותה. במקביל מתחדדת בי ההכרה שיש להבין את שמאס דרך קפקא, אבל לא פחות מכך, דרך השתקפותו באברואס אליבא דבורחס. ועוד נותר לברר מי מבשרו של מי. אבל הרי ברור: מבשרם של כולם הוא אבן רושד, הפילוסוף המוסלמי הגדול שעם השנים סוסו דהה ונעלם, כתבי היד שלו הועלו על המוקד עוד בימי חייו, ויצירתו נשתמרה בעיקר בערבית-יהודית. ורק בורחס, הער לזרויות ולכוחו של המזרח שדהה, משיב את דהרתו.

זאמו אפיסטולרי

ההתכתבות בין אנטון שמאס לביני הולכת ומסתעפת. אני מזמינה ממנו מאמר לכתב העת זכאן שאני עורכת, והוא, חצי בצחוק, מציע שנכתוב ביחד "מאמר אפיסטולרי". אט-אט, אף שהמאמר האפיסטולרי לא נכתב, אנחנו מתחילים לכנות את ההתכתבות בינינו בשם "המאמר האפיסטולרי". נראה שבמאמר הזה אנחנו קצת מתבלבלים בתפקידים.⁴⁸ בהתכתבותנו אנחנו "גונבים" זה מזה בלא בושה, ממשיכים זה את רעיונו של זה, וכבר לא ברור לי מיהו הכותב ומיהו הפרשן. אבל החילופים בין המספר לסיפור ובין המספר לפרשנו הם הרי לב הרומן, כפי שראינו, למשל, ביחסים בין אנטון שמאס המספר ליוש בר-און, הסופר הישראלי. הם מצטרפים לסדרת החילופים המתקיימים לאורך כל ערבסקות בין הדמויות מרובות השמות ובין הכפילים. החילופים הללו הם גם ביטוי למבוכה ול"בלבול" בדבר שייכות הרומן לספרות העברית/הישראלית/הפלסטינית. "עברית בעטו של ערבי", כתב חנן חבר.⁴⁹

48 אנטון שמאס, "הוא התבלבל בתפקידים", רפי בוקאי, אוונטי פופולו: תסריטים, ירושלים: כינרת, 1990, עמ' 7-17.

49 חבר, הערה 45 לעיל, עמ' 283-307.

והינה, נוספת כאן אפוא עוד דיסאוריינטציה: בין המחבר לחוקרת. היא מצטרפת להסטה התחבירית-נרטיבית של ערבסקות ברוח התחביר והתמונה הנמוגים ב"המישאלה להיות אינדיאני", להסטה האתנית דרך המשאלה להיות אינדיאני (שאיננו) באנטוניה שלי, וכן להסטה המרחבית-מגדרית, דרך איווה ואנטוניה שלי – מן המזרח התיכון אל המערב התיכון של אמריקה, דרך היסטים במרחב, כפילים וחילופים מגדריים.

הדיסאוריינטציה שנוספה מסעירה אותי, שכן היא חוברת למחשבה המחודשת שלי על המרחק הפרשני הנכון. אחרי שנים של קריאה ביקורתית ואימוץ העמדה של ולטר בנימין, בדבר החובה להבריש את הפרווה כנגד כיוון הצמיחה, אני מוצאת את עצמי מהרהרת בדבר המרחק הביקורתי שיש לאמץ, חושבת מחדש על הרמנויטיקה של חשד, כפי שכינה זאת פול ריקר, או על הרמנויטיקה פרנואידיה, במונחיה של איב קוסופסקי סדג'וויק, המציעה להגמיש את המנעד באמצעות פרשנות המתקרבת ומתרחקת חליפות ממושג המחקר.⁵⁰ באפשרות לכתוב "מאמר אפיסטולרי" אני רואה הצעה לכתובה המכווננת מחדש את תדר הביקורת, את המנעד שבין מרחק וקריאה ביקורתית לבין התקרבות והיענות. בהתכתבותנו אני רואה אפשרות למחשבה מחדש על ה-"critique", על הביקורת, כיחסים של היענויות, זיקות והקבלות – אם להדהד גם את מקצת התרגומים האחרים שניתנו לשירו של בודלר.⁵¹ אני מגלה שניסוח מחשבת הספרות במונחים של הקבלות, זיקות או היענויות בין המחבר לחוקרת עולה בקנה אחד עם תפיסת ה-"postcritique" המתגבשת במחקר בשנים האחרונות.⁵² זו ללא ספק חשיבה דיאלוגית-סזוריאליה, המבקשת לחקור את הסזורה, את מרחב הביניים שבין הספרות למחקר הספרות. ועוד יותר מכך, בטרם יוצע הפירוש ההולם, זו בקשה להשתוות בסזורה, לחוש ברטט הדחירה, בעדר הבופאלו הרועד מתחת לטקסט, לחוש ברעד הפיצוץ בעת הקריאה "וארדה", בתשוקה הנלווית אליו, ובה-בעת, בתחושת התבוסה והיאוש לנוכח הממשות והבית שנמוגו אל האין.

* * *

בינתיים, אנטון שמאס לא כל כך יודע כיצד להמתין מרחוק עד שאסיים את קריאתי בערבסקות. על כן הוא מציע תוך כדי התכתבות:

50 Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, Denis Savage, (trans.), New Haven, CT: Yale University Press, 1970, pp. 33-34; איב קוסופסקי סדג'וויק, "קריאה פרנואידיה וקריאה מאחה, או: אתה כל כך פרנואידי, אתה בטח חושב שהמסה הזאת היא עליך", אות 9 (סתיו 2019), עמ' 145-173.

51 ראו, בודלר, הערה 6 לעיל.

52 על כך ראו: Elizabeth S. Anker and Rita Felski, *Critique and Postcritique*, Durham: Duke University Press, 2017; הת'ר לאב, "הפיתויים: דונה הראווי, אובייקטיביות פמיניסטית ובעיית הביקורת", מאנגלית: יוני ליבנה, מכאן כג (ספטמבר 2022), עמ' 281-303; יוני ליבנה, "על שירת הסירנה ועדשת המיקרוסקופ: דונה הראווי בין ביקורת לפוסט-ביקורת", מכאן כג (ספטמבר 2022), עמ' 305-317.

ואני בינתיים חשבתי (חצי בצחוק) שאולי, כמו שעושים לפעמים במאי קולנוע, אכין את "גירסת המחבר", אלה-דרידה: טקסט רץ בתחתית העמוד, שבו אעיר ואסביר ואשנה את העלילה ואפריך ואסכים עם הנחות המבקרים, 33 שנה אחרי הפשע שלא חל עליו חוק ההתיישנות. סבתא עליא היתה אומרת על זה: בטלנות וחוסר מעש מלמדים את האדם אפילו לארוג.

משועשעת ונלהבת, אני משיבה לו שכבר שינה די והותר את הגרסאות בתוך הספר עצמו! כדרכן של היקריות-ביחד, אני מוזמנת בקיץ לסדנה על אפיסטולריות בשיקגו, שרק אגם משיגן מפריד בינה לבין אן ארבור, שבה מתגורר אנטון שמאס. מן הסדנה אני שולחת לשמאס ציטוט ממכתבים מנסיעה מדומה של לאה גולדברג, המתקשר לנושא המחקר שלי על העודפות: "תוכן המכתבים האלה", כותבת גולדברג, "ניתן להתבטא בשמו של ספר לטיני אחד מימי הביניים – 'על כל הדברים שבעולם ועל עוד משהו'⁵³. בתגובה, שמאס שולח אליי את ההרצאה של בורחס על אלף לילה ולילה, ומוסיף שזהו "הספר שהוא המקור של כל העולם ועוד משהו". אחר כך הוא כותב שבפסוטה מכנים את המשהו הנוסף הזה "חֶבֶת מֶסֶק", כלומר "גרור של מושק" (5/9/2019). ללא ספק ריחו של אותו גרור של מושק ששמאס מוסיף למחשבותיי נישא כאן. באותה עת שמאס שולח אליי גם הרצאה שנשא בבירות ב-2003.⁵⁴ כעבור חודשיים אני מבקשת ממנו שיתרגם למעני פסקה מנוסח ההרצאה ששלח לי באנגלית, מנומרת במילים ערביות, שלא הצלחתי להבין לגמרי, ובה הוא מספר מה ביקשה ממנו אימו, תושבת חיפה, שיביא לה מן העיר צור, שבה נולדה ב-1920. כעבור כמה שעות הוא שולח אליי את הדברים האלה:

בבירות דיברתי כמוכן בערבית, ואת הפיסקה הזאת ניתן לכתוב רק בערבית. אבל הנה ניסיון חראיקרי בתרגום הבלתי ניתן לתרגום:
 "הייתי מתה לעמוד שוב על החוף של צור, כשאני בת שמונה, ולנשום את רוח הים",
 לנשום את הווא אל-בַּחֵר, הווא הבַּחֵר. והמלה "הווא", הווא, כדרכן של המלים המתעתעות בערבית, יכולה להפוך את הרוח הנעימה של הים לתשוקה ואהבה וגעגועים ונוסטלגיה;
 להפוך את המקל האנכית של האות "אלף" בערבית, האות הסופית במלה [הווא] "הווא",
 כלומר רוח, ל"אלף מְקֻסָּנָה", "הווא", כלומר אהבה, אלף סופית שנראית על הדף כמו ערש מאוזן של חום ועדנה.

ואני חושבת עד כמה יפה הטקסט הזה שלא ניתן לתרגום, וכיצד הוא נושא את רוח הכתיבה של שמאס, הנעה בין שלוש שפות, בלתי ניתנת לתרגום ובכל זאת אינה מוותרת

53 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, [1937] 2013, עמ' 8. ההדגשה במקור.

54 Anton Shammas, "Return to Beirut", *Home Works II: A Forum on Cultural Practices*, Beirut: Ashkal Alwan, 2003

על הלשון, על המוחשיות והציוריות שלה, הבלתי אפשריים בשפה האחרת. כדי להבין את הפסקה הזו אין לי ברירה אלא להתנסות בערבית, לזהות את אותיותיה, להתאמץ לבטא אותה, להבחין בין אלף לאלף סופית, להבחין בהיותה מקל אנכי ולדעת מהי "אלף מקסורה", הנראית על הדף כמו עריסה מאוזנת להכיל בתוכה את האהבה.⁵⁵ אכן, אי אפשר לנתק בערבסקות בין סיפורו של מקום לסיפורו של זמן, בין הנכבה, תחושת התבוסה והגעגועים למקום שלא יהיה עוד, לבין התקווה, החום והעדנה שנושאת עימה האהבה, למרות הכול.

למרות התרגום הנפלא של שמאס, אני מעיזה להתערב בתרגומו ולהציע להחליף את הביטוי "הייתי מתה לעמוד שוב על החוף של צור",⁵⁶ בביטוי "אילו הייתי עומדת שוב על החוף בצור", או "הלוואי והייתי עומדת שוב על החוף בצור", כל זאת, כמובן, כדי להדהד את תחביר המשאלה והמודליות, אותו תחביר פנטזמטי-נמוג מן "המישאלה להיות אינדיאני", אותה מלמלה הנפרמת מאליה בערבסקות. תחביר שיש בו ממעמד הפנטזיה המתממשת לרגע, ובה־בעת לשון תנאי והכרה באי־אפשריותם של הדברים.⁵⁷ אני נוסעת לספרייה בתל אביב כדי לשאול את אנטוניה שלי, ובמבואה חוגגים מאה ועשרים לבורחס. מתוך הכוונת אני שולפת את הספר שלו שבעה לילות, ומתיישבת לקרוא את הרצאתו על אלף לילה ולילה. כדרכו של בורחס, הוא מייצר רשימות כמעט קטלוגיות של התייחסויות למזרח, אך אז הוא מבקש להתעכב על כותרת אחת, שהיא מן היפות בעולם:

בכותרת הזאת יש יופי אחר. הוא טמון, כך נדמה לי, בעובדה שלגבינו המילה "אלף" היא כמעט נרדפת למילה "אינסופי". לומר אלף לילה, כמוהו לומר אינסוף לילות, המון לילות, לילות רבים מספור. לומר "אלף לילה ולילה", פירושו להוסיף עוד לילה אחד לאינסוף. כאן כדאי להיזכר בביטוי אנגלי מעניין. לפעמים, במקום להגיד "לעד", for ever, אומרים for ever and a day, "לעד ועוד יום". מוסיפים יום אחד למילה "עד". וזה מזכיר לי משפט שכתב פעם היינה לְאִיֶּשָׁה אֲהוּבָה: "אוהב אותך לנצח ואף לאחר מכן".⁵⁸

55 מכיוון שלא הייתי משוכנעת שאני מצליחה לבטא במדויק את המילים, שלח לי שמאס הקלטה בקולו של הטקסט. לראשונה נוסף בהתכתבותנו ממד של קול – שכן עד כה כל התקשורת נעשתה במילה הכתובה.

56 ביטוי שנדמה לי כי אט־אט נשמת מן העברית וכבר נשמע זר בה, הד לימים שאנטון שמאס חי בישראל ובעברית.

57 רגע לפני סגירת הגיליון כתב לי שמאס: "אולי מאוחר מדי, אבל נזכרתי במשהו שרציתי לומר ואיכשהו שכחתי, בעניין 'הייתי מתה' של אמי. השתמשתי בביטוי הזה לא בגלל שאין לי קשר הדוק עם העברית המדוברת של ימינו (באמת שאין לי), אלא מכיוון שכך אמא שלי אמרה את המשפט בערבית: כְּנֶתַּ בְּמֹות" (14/2/2023).

58 חורחה לואיס בורחס, "אלף לילה ולילה", שבעה לילות, מספרדית: אורי פרויס, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 58–59.

אי אפשר שלא לחוש באותו גרגר של מושק שהוסיף אלף לילה ולילה על ערבסקות של שמאס, כמובן גם דרך תיווכו ותרגומו של בורחס. את ערבסקות חותמת בסופו של דבר "נוצת ארגמן, סובבת-סובבת, סחרחרנית, צונחת לאטה מעל ללוע שנפער, ונוחתת על רגבי העפר בלטיפה" (עמ' 238), נוצתו של התרגול א-רסד, הנגלה אחת לשבעים שנה. הנוצה החותמת את הרומן היא ללא ספק ה"עוד אחד" הזה, "גרגר המושק" שהוא-הוא ההופך את ערבסקות לרומן מסעיר, שכן בלעדיה היינו מחמיצים את ריח המושק, את ה"עוד אחד" שמעבר לאין-סוף. זו המשאלה האגדית המרחפת באוויר וצונחת כלטיפה, על מעמדה הכפול כממשות וכבדיה.⁵⁹

בהתכתביות האחרונות שלנו באותה עת, בקיץ 2019, כותב לי שמאס על הדירה החדשה בברוקלין, ששוכרת בתו עליא, בבת עינו, הקרויה על שם סבתו. הוא מתאר כיצד מתעקשת עליא לשלוח משאית עם רהיטים מביתם שבאן ארבור לברוקלין, ובהמשך מדווח שהמשאית בדרך ל"עליא-סקארלט". "עוד מעט המשאית מגיעה", הוא כותב ומוסיף:

זה נורא משונה, כל הקונוטציות של המלה הזאת בעברית. אני לא יודע איזו משאית העבירה את הרהיטים של אמי מביירות לפְּנֵת־גִ'בְּייל, שזאת התמונה שהיתה בְּרַקע העיסוק שלי בהכנת המטען של עליא למשלוח. אבל לאט לאט מחמוד דרוויש נכנס לתמונה, עם המשאיות של ארבעים ושמונה, והאיקונוגרפיה של אותה שנה. במיוחד המשאיות שממשלת לבנון דאז, בשיתוף פעולה עם ההגנה, שלחה לדרום לבנון כדי לפנות את הפליטים שהתאספו שם ולהעביר אותם למה שנהפך אחר כך ל"מחנות פליטים", בעיקר מסביב לביירות. וכך לשים נקודה בסוף משפט הגירוש הפתוח לרווחה. משפחתו של דרוויש היתה על אחת המשאיות ההן. אחר כך הם החליטו ל"הסתגל" בחזרה. (23/8/2019)⁶⁰

59 מתברר שבדיוק את ההיגיון הזה, את ה"עוד אחד", החמיצו בעם-עובד, שכן בהדפסה השלישית של ערבסקות השמיטו, משום מה, את שני הפרקים האחרונים בספר, את הסיום הזה של הנוצה, והחליטו לסיים במגע המיני בין המספר ללילה-סוריה ובבצק הגולש העוטף את עירומה (עמ' 223). כנראה סיום זה הלם יותר את החשיבה המערבית והגברית, המחפשת אחר השיא ואינה מתמסרת למחשבה הערבסקית העודפת, שתמיד יש בה "עוד אחד". אך הוא הטעם של הרומן, גרגר המושק שלו. כשסיפרתי לשמאס שהגיע לידי סוף-סוף עותק של ערבסקות, מיהר לברר איתי בחרדה באיזה עמוד הוא מסתיים.

60 שמאס מוסיף: "באיקונוגרפיה האישית שלי, זה מתקשר עם עימות דווקא נחמד שהיה לי בזמנו עם משה ארנס. כשהוא נבחר בראשית 1987 להיות השר לעניני ערבים (או 'מיעוטים' בלשון נקייה) בממשלתו של שמיר, כתבתי בטור שלי ב'כל העיר' הירושלמי שאני שומע כבר את אוושת המנועים של המשאיות. זועף וזועם, ארנס התקשר אישית לעורך כל העיר, יואל אסתרון, ונוף בו ואמר לו שהוא רוצה לדבר איתי באופן אישי. הלכתי אליו למשרד בחיל ורעדה, ותוך כמה דקות, שהוא חזר והדגיש שאינן לפירסום, הוא שטח בפניי את המשנה המדינית שלו: הענקת זכויות חברתיות ופוליטיות ומדיניות שוות לכל הפלסטינים בין הנהר לים, כולל בחירת פסלטיני לראשות הממשלה. דברים כאלה איש לא שמע אז, מלבד בחוגים הפלסטינים שדגלו במדינה חילונית ודימוקרטית אחת ממערב לירדן. ביקשתי לראיין אותו לגיליון הבא, והוא חזר על הדברים האלה בריאיון. כמה חברי ליכוד, בעידודה של גאולה כהן, ביקשו לגרש אותו מהמפלגה. איש מאז לא חזר על הרעיון הזה, במיוחד לא בקרב מה שנקרא 'שמאל ציוני'. ללמדך".

במייל הבא הוא כותב:

ובינתיים, back at the ranch, כפי שהיו אומרים ב"חלף עם הרוח", עליא-סקארלט החליטה שהיא לא רוצה את שידת המגירות הלבנה שעמדה בחדר שלה, אותה רוקנתי וניקיתי וצבעתי מחדש בימים האחרונים. עבודה לבטלה. את מעונינת אולי בשידה כזאת? בשמחה אשלח לך. (31/8/2019)

ואני חושבת שזו הדרך הנכונה להעביר את ערבסקות לאמריקה, דרך חלף עם הרוח, בצד אנטוניה שלי, תוך התמודדות עם ההזדהויות המסוכסכות והמטלטלות שלנו עם הדרום, עם המתיישרים, עם הצד "הלא-נכון". השבילים המתפצלים בערבסקות קורעים את ההזדהויות שלנו; מייצרים בנו דיסאוריינטציה. כל כך הרבה פעמים מוצאת עצמה הקוראת מולכת שולל, נמשכת אחר החוט שהרומן טווה. אלא שאז הרומן קורע אותו ומשליך אותנו באחת, כשהשרפרף מתנדנד תחת רגלינו, לאור הגחלילית המהבהבת (עמ' 116). ובעודנו מפרפרים אנחנו מוסיפים להשתאות לנוכח הסימטרייה המטורפת והנפלאה שבתוך כל הריבוי, הזהויות המתנגשות, העודפות והדחיסות, כשני צידי הקמע שיש לאָהד כדי לפתוח את המערה, כשתי כנפי הפרפר.

אחרית דבר: תחרת האבן השקופה

ב-2021 לימדתי את ערבסקות בקורס שנקרא "קריאה של היענויות: לקראת פוסטקריטיק". בקריאה חוזרת של הרומן אני מופתעת לגלות מה שלא הבחנתי בו בקריאות קודמות, שהמלמה הנפרמת מאליה בערבסקות אינה אלא **תחרת עשויה אבן!** אותה רשת של חוטים מנופטים שצוטטה בראשית הדברים מתגלה "כמין כילה שקופה של קולות ניסור והולֶם-פֶּעַם". הינה הציטוט המלא:

וכל המחשבות האלה צפות ועולות בראשי במבואות הכפר בִּיתִין, בדרך לסְלֵנָד, על-יד מחסום הצבא, לקולן של מנסרות האבן ולהלמות פטישי הסתים, העוטים על המעמד דוק טמיר של קצב קמאי, והם עולים ובאים משני צדי הדרך ומעמידים לארכה כמין כילה שקופה של קולות ניסור והולֶם-פֶּעַם, ושורת המכוניות המתקרבות אל המחסום בעצלתיים; חודרת לתוך הכילה ומשתלבת בקצב הליכתם של החיילים, ובקצב שמכתיבה הלמות פטישי הסתים, וידידי העיתונאי מעלה הרהורים בדבר נצחיותה של האבן המקומית לעומת השלטון. אבל כשהוא נוכח שהקולות זורמים מעל לראשינו, הוא משתלב אף הוא במקלה ומתחיל לטפוח באצבעותיו על ההגה לפי קצב הסיתות (עמ' 35). ההדגשה שלי, חס"ש

אין זו אפוא מלמלת חוטים הנפרמת מאליה, אלא **כילה שקופה של אבן** הארוגה מרעש המנסרות ומהולם פטישי הסתים. תחרת שהיא מעשה של סינסתזיה, המשתרגת בין

מראות, קולות וטעם האבק החודר אל הפה, ומכליבה את חוטי הכילה בדוק טמיר של קצב קמאי. גם הכריכה של ערבסקות, הסוס הנמוג שצייר מני סלאמה בקווים דקיקים על אבן מרצפת שאסף מבית ערבי נטוש, מתגלה ככילה שקופה של אבן. זו מחזקת עוד יותר את כוחה של מלאכת הכתיבה ברומן, שיש בה ממוחשיות האבן וקשיותה, ובה בעת, כמעשה פלאים, שקיפות. בכילת האבן השקופה יש מן הפיתוי להכריז על "נצחיותה של האבן המקומית" לעומת השלטון המקומי, ובה בעת יש בה מאינותה הפואטית של "השירה הטהורה", ברוח מאלרמה: "תַּחְרָה נְעִשְׂתָה לֹא-הֵיְתָה", "שכמו ממחיזה את תהליך ההתאיינות של עצמה, מתוך שהיא עשויה כולה רצף של שלילות, של רמיזות ושל השתקפויות", כפי שכתב דורי מנור.⁶¹ אך שמאס אינו מאפשר לנו לרגע להתעלם מכך שהמעשה הפואטי האסתטי העדין הזה, הדק מיני דק, הסינסטיזה המרהיבה הזו, מולחן מקולות המנסרה, אך לא פחות מכך, מקצב צעדי החיילים סביב המחסום, הנישא במארג הקולות ובדוק האבק האופף מכל עבר. הינה, שוב, המעשה הפואטי של שמאס מעיד כי אי אפשר לרגע לנתק את התחרה הנפרמת מאליה מתחושת האסון, הנכבה, מהוויית הכיבוש וקצב הליכת החיילים.

נרגשת, אני כותבת לשמאס על ה"גילוי", והוא כדרכו מצטופף מתחת ל"כילת האבן השקופה", ומוסיף כי בעקבות דבריי הוא הולך ופותח את ערבסקות כדי לבדוק אם הוא "זוכר נכון: האם יש הד מספיק מוחשי לפיסקה הזאת בעמ' 35 במעמד הכניעה בפסוטה ב-48 (עמ' 110), שבו דוק לבן של אבק מכסה את החיילים ואת הנכנעים". אחר כך הוא פוסק: "לא. יכול היה להיות קצת יותר מוחשי".

ואף אני לא מתאפקת ופותחת בעמ' 110: "בין כך ובין כך, עד שלא נתעייפו הרגליים ונצטננה גחמנות הנכנעים, נתכסו כל באי הטקס דוק לבן של אבק, וכדרך האבק לא הפלה בין חייל מנצח לכפרי מנוצח", ושוב אי אפשר שלא לחוש בטעם האבק בפה. לימים הבנתי בצער שלעולם לא נכתוב, שמאס ואני, את המאמר האפיסטולרי שלנו. אבל רגע, אולי הינה הדברים שלי שהגיעו כעת לסיימם נושאים עימם בכל זאת את אותו "גרגר של מושק", חֲבַת מֶסֶק, שמץ מאותו מאמר אפיסטולרי שנכתב מבלי דעת כ-"postcritique", תוך כדי היענויות, הקבלות, זיקות והתכתבויות, ולא היה יכול לבוא אל העולם לולי אותן אגרות שנדדו בין תל אביב לאן ארבור.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

61 דורי מנור, "הרעם האילים: על שירת מלארמה ועל תרגומה לעברית", מלארמה, הערה 16 לעיל, עמ'

גומחה: יוצרים ויצירות

מדדש ואדריכלות שימור במסעות בנימין השלישי למנדלי מונר ספרים

מוריה דיין קודיש

כדי לטעון טענה פרשנית יש לסרטט לה בית: להעמיד קירות תומכים, לייצב אותה, להכניס בה אור ואוויר. לעיתים החומר שהפרשנות נטוית סביבו כבר זכה לשכון במבנה או בכמה מבנים, ולא פעם אחד מהם הופך לבעל נוכחות מיוחדת, מוסכמת, קאנונית. במקרה כזה התשוקה הפרשנית עומדת בקנה אחד עם התשוקה לחשוף את מגבלותיו של הבית הקודם – שהפך מזוהה עם הסיפור או עם היוצר – לנכש עשבים בחצרו, לפתוח חלון בקירותיו, ולעיתים אף לנתץ את מבנהו הישן ולהעמיד אחר במקומו. אם הבית עשוי מבטון תהא המלאכה קשה בהרבה מאשר אם הוא עשוי מקש, ובכל מקרה, תנועת הבנייה, השיפוץ, השבירה והוספת הקומה השנייה היא מאבני היסוד של הפעילות האקדמית בפרט, ושל הפעילות הפרשנית בכלל.

יגאל שוורץ הוא אומן יצירת המבנים. בעבודתו המחקרית נטה, כבר מראשית דרכו, אל דרך ההתבוננות ההיסטוריוגרפית, שאינה מסתפקת בדרך צר של תופעה, אלא מבקשת להבין אותה מכל צדדיה, לבנות סביבה מבנה שלם ויציב, הכולל רצפה, תקרה, קירות ואף שולחן וכיסאות. מחקריו – על ספרות ההשכלה, ספרות התחייה וספרות דור המדינה, על המעבר בין ספרות דור הפלמ"ח לספרות דור המדינה, על הפער המנטלי-סגנוני בין הספרות העברית המזרח-אירופית והספרות העברית המרכז-אירופית, ועוד¹ – הם כולם עבודות בעלות חדשנות אדריכלית מתפרצת: שוורץ מקפיד לשטוח בהרחבה את המפה הפרשנית הקיימת ולהדגים את הסדקים בקירות, ואז בונה מבנה חדש. גם למחקריו על יוצרים בספרות העברית אותה חשיבה חובקת-כול. שוורץ אינו מסתפק בבחינת סיפור או רומן אחד, אלא שואף לחשוף את הדי-אן-איי של היוצר ולהעמיד מערכת של זיקות בין אגפים שונים ביצירתו. כך, למשל, עשה במחקריו על אהרן אפלפלד, אהרן ראובני,

1 יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2005; יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלוס (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2007; יגאל שוורץ, מַגֵּשׁ הַקֶּסֶף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית, תל אביב: קדימה, 2020; יגאל שוורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2014. לסקירה מקיפה של פועלו המחקרי של יגאל שוורץ ראו מאמרה של מיטל נדלר כאן, עמ' 9.

צרויה שלו, עמוס עוז, סמי מיכאל ועוד,² תוך שהוא מעמיד חיבורים בעלי מוטת כנפיים רחבה במיוחד, השואפת לכונן מבנה שריר, רב־ממדי.

הנוכחות המרכזית של שוורץ ברפובליקה הספרותית קשורה, בין היתר, לחדשנות שלו, ליסוד הרפורמטיבי בכתיבתו, המזהה כשלים וממיר אותם בהסברים חלופיים, איתנים יותר, ולשליטתו הנרחבת בסרטוטים האדריכליים של קודמיו, המאפשרת לו להכיר את החומרים לעומק ולהתאים להם פתרונות. אך לנוכחותו המרכזית בשדה יש גם הסבר אחר, כמעט הפוך: החשיבה החובקת־כול מייצרת שרשרת מסירה שבבסיסה רצון בשימור הקיים. אין המדובר באמצעי רטורי בלבד, שמטרתו להכשיר את השטח לשינוי, אלא בפעולה ששוורץ מבצע באדיקות, מתוך אמונה בחשיבותם – ובשבריריותם – של חקר הספרות העברית בפרט, ושל הספרות העברית בכללה.

השאיפה של שוורץ להעמיד מבנה גדול ומקיף מחייבת מבט יוצא דופן, כוללני ורב־אגפי, על הקיים. לא מבט צדדי, לא "מצוות אנשים מלומדה", לא בילוש בבחינת "דע את האויב", אלא בחינה מעמיקה של האדמה, האבנים והמים. שיח של ממש, ולא גיחה חטופה. והשיח הענף הזה, הגם שיש בו לא פעם יסודות של פירוק, מאפשר, באופן פרדוקסלי, שימור: שימור של הדעות הקודמות ושל הפוזיציה המסוימת הזו בשדה: הידברות, נוכחות, "שיח".

כל מי שמכיר את כתיבתו של שוורץ מכיר את היסוד הדואלי שבה,³ את העובדה שדברים יכולים להתפרש בכמה צורות, ואת ההכרה, הגלויה והסמויה, בחלקיותם של הדברים. מעשה "הפירוק" בעבודותיו, הקשור בטבורו למעשה הבנייה, מייצר שיח פורה בין חוקרים, וכן בין הישן לבין החדש. במחקריו מכונן שוורץ רפובליקה שיש לה מוענים ונמענים. שוורץ הוא אפוא רפורמטור לא שגרתי – הוא מבקש לחדש ולשמר בה־בעת. הוא הופך את האדמה תוך מבט קבוע על סביבותיו: מוודא שהשדה מניב, שיש תנועה, שהישן והחדש, הקאנוני והצדדי, מתחככים זה בזה.

* * *

2 יגאל שוורץ, אמנות הסיפור של אהרן אפלפלד, באר שבע ואור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר ואוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2014; יגאל שוורץ, לחיות כדי לחיות: אהרן ראובני – מונוגרפיה, ירושלים: מאגנס ויד יצחק בן־צבי, 1993; יגאל שוורץ, אהרן ראובני: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992; יגאל שוורץ, שי צור ונופר רשקס, מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו, באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן־גוריון בנגב וידיעות אחרונות, 2017; יגאל שוורץ, פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2011; יגאל שוורץ, נסיך ומהפכן: עיונים בפרוזה של סמי מיכאל, תל אביב: גמא, 2016.

3 להרחבה על כך ראו מאמרו של איתי מרינברג־מיליקובסקי כאן, עמ' 31.

מנדלי מוכר ספרים, שבו יעסוק מאמרי,⁴ היה אף הוא חדשן גדול, שעשה שימוש מתוחכם בביטויים שונים של אדריכלות שימור. החדשנות שלו באה לידי ביטוי, בראש ובראשונה, ב"נוסח" האופייני לו – שימוש מגוון ברבדיה של השפה העברית: לשון המקרא, המשנה והמדרש, וגם במקורות מאוחרים יותר, דוגמת הרמב"ם, רש"י, הספרות החסידית ועוד. בניגוד ליצירות משכיליות קלאסיות, שעשו שימוש טהרני בשפה העברית ונסמכו על דוגמות משכיליות, לוותה הפרוזה של מנדלי בתחושת חיות. תיאוריו המדוקדקים, עשירי הפרטים ומרובדי השכבות, יצרו לראשונה סיפורת בעלת גוון ריאליסטי, עד כי, לטענת פרישמן, "בשעת קריאת ספר אין הקורא מרגיש שום הבדל בין זה שהוא קורא ובין זה שמסביב לו".⁵

חידושי הפואטיים גרמו למבקרים רבים להצביע על יצירתו (בעיקר אחרי סיפורו הראשון שפורסם בעברית, "בסתור רעם")⁶ כעל הנקודה הארכימדית שבה הספרות העברית השתנתה מספרות קפואה ופלקטית לספרות חיה ונושמת. קלזנר טען כי "מתחלת [...] תקופה חדשה בסיגנונו של הסיפור העברי כולו",⁷ מירון קבע: "מנדלי העמיד מערכת ספרותית [...] חדשה";⁸ ובקון הכריז: "כאן בא לעולם סגנון עברי חדש".⁹

אך האם אכן שיקפה החדשנות הפואטית שלו אידאולוגיה מהפכנית, או שמא להפך – אספירציות של שימור? המחנה הראשון של מבקרי המוקדמים (ביאליק, פיכמן, אלטר ופרישמן) ראה בייצוגי העיירה היהודית עולם שמנדלי אינו מבקש לשנות, אלא לתאר כפי שהוא. לדידם, מנדלי תיאר את השטעטל מתוך קרבה, סקרנות וצורך עז בשימור; העיירה שלו היא כמעט מוצג מוזאוני, שתווי תיאורו המדוקדקים מקנים לו חיי נצח, בניגוד להיסטוריה המאיימת, העומדת עליו לכלותו. פיכמן גרס כי "תפקידו, תפקיד משורר, היה לא להכריע לזכות או לחובה, כי אם לראות ולהראות",¹⁰ והגדיל לעשות פרישמן, בקביעתו:

נניח-נא, למשל, כי בא איזה מכול לעולם ומחה מעל פני האדמה את כל היקום אשר ברחוב היהודים עם כל החיים אשר שם [...], ונשארנו לנו על-פי איזה מקרה רק ארבעת

4 מאמר זה מבוסס על עבודת הדוקטור שלי, "גרידת קולמוס שלו צריכה לימוד": פואטיקה מדרשית ביצירתו של מנדלי מוכר ספרים" (אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2021), שנכתבה בהנחייתם של פרופ' חיים וייס וד"ר ענת ויסמן. ברצוני להודות להם עמוקות על הנחייתם החכמה, העמוקה והנדיבה.

5 דוד פרישמן, "מנדלי מוכר ספרים", ילקוט מסות, תל אביב: יחידו, 1974, עמ' 157.

6 את הסיפור "בסתור רעם" פרסם מנדלי בשנים 1886–1887 בהמשכים, ביומן העברי היוזם.

7 יוסף קלזנר, הסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ו: השמרנים והווציאליסטים בתקופת ההשכלה. מנדלי מוכר ספרים (1860–1917), ירושלים: אחיאסף, 1960, עמ' 364.

8 דן מירון, "ש"י אברמוביץ בין יידיש לעברית: אמנות נשימה 'בשני הנחיריים'?", מיכל ארבל, מיאל גלזמן וג'ידי נבו (עורכים), עתות של שינוי: ספרויות יהודיות בתקופה המודרנית: קובץ מאמרים לכבודו של דן מירון, באר שבע ושדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל, 2008, עמ' 48.

9 יצחק בקון, מנדלי, שלום עליכם: בחינה מחודשת: א נייטר אריינבליק, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1995, עמ' 38–39.

10 יעקב פיכמן, "הקדמה: שלום יעקב אברמוביץ", כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, תל אביב: דביר, 1947, עמ' ix. ההדגשה במקור.

ספורי מנדלי הגדולים, [...] וכן עוד גם הספורים והציורים הקטנים שלו, אז אין שום ספק, כי על-פי השיורים האלה היה יכול החוקר הבא לחזור ולהרכיב שנית את כל הציור של חיי היהודים ברחוב העיר הקטנה ברוסיה במשך המחצה הראשונה של המאה הי"ט, באופן שלא היה חסר לנו אפילו קוץ אחד של יו"ד אחת.¹¹

מנגד, המחנה השני של מבקריו המוקדמים (לחובר, קורצווייל, קריב וברנר) קבע כי המוטיבציות של מנדלי רפורמטיביות. אלו מצאו בייצוג הפרודי של העיירה מטרות אידאולוגיות-פוליטיות, וטענו כי הוא משקף את הניוון והעיוות בחיי האומה, ואת הצורך ברענון ובהתחדשות.

במאמר זה אני בוחנת כיצד הישן והחדש, היסוד השמרני והיסוד המהפכני, שלובים ביצירתו של מנדלי זה בזה. הפולמוס שניטש בקרב מבקריו – בשאלה אם מנדלי רצה לשמר את העיירה היהודית או לחשוף את ליקוניה לצורך פעילות רפורמטיבית – מייצג, לטענתי, סוגיה מורכבת ורחבה בהרבה. מהו מקומה של המורשת היהודית כולה בעידן של רפורמציות – פוליטיות, חברתיות, לשוניות ותאולוגיות? באיזה אופן מעובדים המקרא, המשנה, ובעיקר התלמוד, שזכה אצל מנדלי למקום של כבוד והערצה,¹² בתוך מחשבת ההשכלה? מה מקומו של סגנון החשיבה המדרשי הפתלתל, שמנדלי התחנך על ברכיו, בתוך הספרות החדשה, שביקשה להידמות למודלים אירופיים?¹³ ואיך אפשר להבין את הפואטיקה של הספרות היהודית הקדם-מודרנית בתוך תהליכי החישול הפואטיים של הספרות הצעירה?

לטענתי, החדשנות הפואטית הניכרת של מנדלי קשורה, בין השאר, דווקא ליכולתו לבצע משחק מורכב של שימור עם הספרות הקדם-מודרנית, ובעיקר עם ספרות המדרש. בניגוד לסופרים לא מעטים בתקופת ההשכלה והתחייה, מנדלי לא ביקש להתנער מן המסורת היהודית, אלא השתמש, בהנאה מרובה, בארגז הכלים הפואטי שהיא מציעה. כפי ששלף את הלשון מן הסד הצר שהקצו לה סופרי ההשכלה, כך נע בחופשיות במודלים הפואטיים שהעמידה ספרות המדרש, ובחן את תקפותם בעת המתחדשת.

11 דוד פרישמן, "מנדלי מוכר ספרים", כל כתבי דוד פרישמן, כרך ו, ורשה וניו יורק: פ. פרישמן, תרצ"ה, עמ' עו.

12 ראו למשל את האופן שבו הוא מתאר את התלמוד בקטע הבא, מתוך אחד ממאמריו הבלטריסטיים: "והתלמוד הוא העוף הפלאי **פעניקס**, אשר מתוך אפרו במערכת עצים ואש בספרד וביתר הארצות התעופף שנית לחיים איתן וחזק כשהיה. [...] המו גוים מטו ממלכות, צורים נעתקו וגבעות מש והוא על מקומו יעמוד בשלום! נחלים יבשו ונשתו מים מנהרות וים התלמוד עוד מלא, כי עמו **מקור חיים!**" שלום יעקב בן-חיים משה אברמוביץ', גיין קְשֶׁפֶט, זיטאמיר: א"ש שאדאוו, 1867, עמ' 71. ההדגשות במקור, מ"ד.

13 ראו, למשל, את דבריו של יוסף קלוזנר: "בשם 'הספרות העברית החדשה' יש לקרוא לספרות העברית של העת החדשה, מסוף המאה הי"ח ועד סוף המאה הי"ט, שהיא חולונית [חילונית] בעצם ושהתחילה בכיוון חדש – להשכיל את העם ולהתקמות בצורתה ותכנה פחות או יותר לספרויותיהם של כל עמי-אירופה". יוסף קלוזנר, הסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך א: מבוא כללי: דוד "המאספים" (1781–1820), ירושלים: אחיאסף, 1960, עמ' 9.

לצורך בחינת יצירתו של מנדלי מוכר ספרים אני מניחה על גביה, כביכול, מעין שקף מדרשי, המאפשר לי לראות את הזיקות בין יצירתו לבין ספרות המדרש, ובכך לערער על ההרמטיות המשוקעת בחלוקה המודרנית בין הספרות הקדם-מודרנית לבין הספרות החדשה, ולדבר על הספרות במונחים של רצף. הניתוק הכפוי בין הספרות המדרשית לספרות החדשה, שפרנס קרוב למאה שנות קריאה ומחקר, מתגלה כבעייתי פעמיים. פעם אחת בויתור על מחשבת הספרות החדשה ככלי פרשני לקורפוס החז"לי, ופעם שנייה בניסיון הביקורתי לאפיין יצירות המשלבות היבטים מהספרות המסורתית ומהספרות המודרנית. כתיבה עשירה ומרובדת, ככתיבתו של מנדלי מוכר ספרים, אינה זוכה למבט הכפול – המשלב את מחקר ספרות המדרש ואת מחקר הספרות העברית החדשה – שהיא ראויה לו.

הנוכחות של ספרות חז"ל בתוך הטקסט של מנדלי מ"ס מתבטאת לא רק באמצעות שזירה אינטרטקסטואלית מתוחכמת; יצירתו של מנדלי מתאפיינת בפואטיקה ייחודית, שאני מכנה "פואטיקה מדרשית". באמצעות חקר הלשון, המבנה הפרגמטרי, הדיאלוגים, הכוח הפרשני המוטל על הקוראים, וכמובן, רשת האזכורים האינטרטקסטואלית המונחת בתשתית היצירה, אני בוחנת את האופן שבו מנדלי מטמיע יסודות מדרשיים בספרות המודרנית, או לחלופין, את האופן שבו המודרנה מוטמעת בצורה המדרשית. את הפואטיקה המדרשית של מנדלי מוכר ספרים אבחן במאמר זה באמצעות עיון ברומן מסעות בנימין השלישי.¹⁴

א. דמות המספר

אחד המאפיינים הנשנים ביצירותיו של מנדלי מ"ס הוא הפיצול בין מנדלי הדמות, הנוכח בסיפורים כמספר שעד להתרחשויות, לבין מנדלי המספר היודע-כול, הניצב ממעל להתרחשויות ומוסר אותן מעל לראשי הדמויות. השניות הזאת ממקמת את המספר המנדלאי בעמדה יוצאת דופן, ששקד מגדיר כך: "פרשן וכגיבור, העומד [...] מחוץ לדברים ובתוכם".¹⁵ את השניות הזאת, לטענת מירון ושקד, מנדלי הצליח לסנתז. לפי מירון, מנדלי עובר "חינוך סנטימנטלי", שבסופו מתחלפים הניכור, הבוז והביקורת באמפתיה ובהבנה;¹⁶ ולפי שקד, מנדלי מצליח לפתור את הקונפליקט בין "שני המנדלים" באמצעות

14 מסעות בנימין השלישי יצא לראשונה בידיש בשנת 1878, ולאחר מכן תרגמו מנדלי מוכר ספרים לעברית, ופרסמו באסופה פרדס בשנת 1896. מענדעלי מוכר ספרים, מסעות בנימין השלישי, פרדס, כרך ג, אדעסא: א"מ בעלינסאן, תרנ"ז, עמ' 3-72. הציטוטים במאמר לקוחים מן המהדורה שפורסמה בעריכת בני מר: מנדלי מוכר ספרים, מסעות בנימין השלישי וסיפורים אחרים, בני מר (עורך), תל אביב: עם עובד, 2007, ומכאן ואילך יופיעו ההפניות למקור זה בסוגריים בגוף הטקסט.

15 גרשון שקד, בין שחוקק לדמע: עיונים ביצירתו של מנדלי מוכר ספרים, גבעתיים: מסדה, 1965, עמ' 64. עוד על הפיצול בדמות המספר ראו, פישל לחובר, ראשונים ואחרונים: מסות ומאמרים, כרך א, תל אביב: דביר, 1935, עמ' 71.

16 דן מירון, "אחרית דבר: 'החינוך הסנטימנטלי' של מנדלי מוכר ספרים", שלום יעקב אברמוביץ' [מנדלי מוכר ספרים], ספר הקבצנים, תל אביב: דביר, 1988.

תנועה ביצירה בין שחוק לדמע, מעבר מלעג עוקצני כלפי ייצוגי העיירה אל אמפתיה והבנה שעיוותי היהודים נובעים מהמצב הגלותי שהם נתונים בו, מצב זמני במהותו.¹⁷ לעומת זאת, חוקרים אחרים סבורים שהייצוגים אינם מצליחים להתלכד. שוורץ, ויסמן, בנבגי, פלק ואחרים מדגישים את הפיצול העמוק בנפשו של מנדלי, וטוענים שאינו מגיע לכלל פתרון סימביוטי.¹⁸ לטענתם, מנדלי קרוע בין ניסיון לתאר את העיירה ולשמרה לבין הדחף לבקר אותה; בין חיבה וחמלה לבין סלידה וגועל; בין רצון להיות חלק לבין ניכור עמוק וקודר. את חוסר היכולת להעמיד מודל אחד של העיירה ולגבש את ייצוגיה לכדי תמונה ברורה הם מפרשים כחוסר יכולתו של מנדלי – או כחוסר רצונו – ללכד את מגוון עמדותיו כלפי העיירה בתוך נפשו-שלו.

מורכבות זו עומדת בהלימה לא מעטה עם דמות המספר בדיונים החז"ליים. דיונים אלו עשויים ליצור את הרושם המוטעה כאילו אין להם מספר מובחן, אבל יש לזכור שתמיד יש מספר לטקסט. בניגוד למספר המקראי, העומד בגאון מחוץ למסופר ומוסר את המתרחש מתוך עמדה של מספר יודע-כול, בספרות חז"ל המספר חבוי. הסתר הפנים של האלוהות, המתרחש בתום עידן הנובאה וחורבן הבית, מתבטא גם בדמות הנסתרת של המספר החז"לי.¹⁹ אך החכמים בהחלט נוכחים בטקסט; הם נמצאים בו מתוך עמדה דיאלוגית, שלוינסון מתארה: "להיות בתוך הטקסט ומחוצה לו בעת ובעונה אחת",²⁰ ניסוח הדומה לעילא להגדרתו של שקד ("פרשן וגיבור, העומד מחוץ לדברים ובתוכם"). אף הם, כמו המספר של מנדלי, נוכחים בדיונים כמספרים עדים וכמספרים יודעי-כול, ובתוך המורכבות הפואטית הזו הם נעים ומסווים את עמדותיהם. דינה שטיין מפרשת את הנוכחות הכפולה של חכמים בטקסט באמצעות טרמינולוגיה של שיקוף. לדידה, המדרש הוא מושא של התבוננות עצמית לחכמים. הם המייצרים אותו, והם גם אובייקט ההתבוננות. כשחכמים דנים בפסוק כלשהו הם דנים בעצמם, כאילו התבוננו במראה, ובמובן זה המדרש מסייע לחכמים לבסס את זהותם. המדרש מספק מרחק הכרחי בין האדם לבין מושא החקירה.²¹

17 שקד, הערה 15 לעיל, עמ' 22-35.

18 יגאל שוורץ, "בקיצור, איך שיהיה הדבר, בין כך ובין כך לא טוב!" הערות פתיחה לדיון מחודש בספר הקבצנים", שוורץ, הערה 1 לעיל, עמ' 87-124; ענת ויסמן, "בסתר רעם": כסלונאי, דבר עברית; עברי, דבר כסלונאי", שלום יעקב אברמוביץ', מנדלי העברי, בן שמן ותל אביב: מודן וחרגול, 2013, עמ' 133-160; אמיר בנבגי, מנדלי והסיפור הלאומי, אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2009; Jeffrey Fleck, "Mendele in Pieces", *Prooftexts* 3, 2; (May 1983), pp. 169-188

19 Meir Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987, p. 309; ענבר נווה, מעש מהרבה: מעשי חכמים – מבנים ספרותיים ותפיסת עולם, יגאל שוורץ וטלי לטובצקי (עורכים), אור יהודה ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים, 2008, עמ' 73-75.

20 Joshua Levinson, "Dialogical Reading in the Rabbinic Exegetical Narrative", *Poetics Today* 25, 3 (September 2004), p. 254. התרגום שלי, מ"ד.

21 Dina Stein, *Textual Mirrors: Reflexivity, Midrash, and the Rabbinic Self*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2012

שלא כמחבריו העלומים של התלמוד, מנדלי מו"ס הוא מחבר מובחן. יתרה מזו, ביצירותיו נוכח גם קול ברור של "מספר", שאינו נוכח בבהירות בתלמוד. ועם זאת, נדמה כי בדומה למספרים התלמודיים, מנדלי נמשך להביע את רעיונותיו הדיאלוגיים דווקא באמצעים של פיצול וקידוד. בבחירה לפצל בין דמותו כמספר יודע-כול לבין דמותו כנוכח עד לסיטואציה ישנם אלמנטים המזכירים את ה"אנונימיות" של המספר החז"לי, המאפשרת לחכמים לדון בעצמם ממרחק בטוח. הפיצול בדמות המספר של מנדלי מאפשר לו לטשטש את דמותו-שלו, ולהצפין מסרים מורכבים. נתבונן בפתיחה של מסעות בנימין השלישי, מזווית המספר:

אמר מנדלי מוכר ספרים :

יתברך הבורא וישתבח היוצר, שהוא מנהיג את הגלגלים בעולמות העליונים ואת בריותיו בעולם התחתון ומבין לכל הליכותיהם. אין לך עשב שאין לו מלאך, שמפכה ואומר לו "גדל!" ואם עשב כך, קל וחומר בן אדם, וקל וחומר בן בנו של קל וחומר אדם מישראל [...]

כל זה לא אמרתי אלא בשביל לספר לכם, רבותי, מעשה באדם מישראל, שהרים רגליו והלך על פי היבור למדינות הים [...]

ואני מנדלי, שכל כוונתי תמיד להועיל לאחינו בני ישראל כפי מיעוט כוחי, לא יכולתי לכבוש את רוחי ואמרתי: עד שאחינו הסופרים, אשר קוטנם עבה ממותני, יתעוררו מתרדמתם להעתיק את כל סיפורי מסעות בנימין מתחילתם ועד סופם ולזכור בהם את ישראל, אשתדל להדפיס מהם לפי שעה קיצור המסעות. (עמ' 7-10)

במסעות בנימין השלישי ניצב מנדלי בבטחה בעמדת המספר היודע-כול. ולא די שהוא יושב ממעל ומספר את סיפורם של בנימין וסנדרל תוך שתילת הערות המכוונות ישירות לקוראים מעל ראשיהם, הוא עוסק גם בהסברים על הצורך ביצירת הסיפור ועל תהליך היצירה. בזאת הוא מדגיש את מקומו ואת מעמדו כבעל השליטה בטקסט, ואגב כך משווה את עצמו למספר היודע-כול האולטימטיבי – אלוהים בכבודו ובעצמו.²²

המספר היודע-כול הוא אדם אירוני, בעל ידע, המודע לעצמו. זהו מספר היושב בבטחה בעמדת הצופה לבית ישראל ומחלק ציונים לאחיו, הסופרים השרויים ב"תרדמתם", ולפיכך מתמהמהים בהדפסת סיפורי נסיעתם של בנימין וסנדרל. את הסופרים הללו מכנה מנדלי באירוניה "אחינו הסופרים, אשר קוטנם עבה ממותני", ובכך הוא מרמז לעצות שנתנו לרחבעם יועציו הצעירים והאגרסיביים (מלכים א יב 10): "וַיִּדְבְּרוּ אֵלָיו הַיְלָדִים אֲשֶׁר גָּדְלוּ אֹתוֹ לֵאמֹר כֹּה תֹאמַר לְעַם הַזֶּה אֲשֶׁר דָּבְרוּ אֵלֶיךָ לֵאמֹר אֲבִיךָ הִכְבִּיד אֶת עֲלָנוּ

22 בשורת הפתיחה "אמר מנדלי מוכר ספרים", כפי שטענו מירון ונוריץ, מייצר מנדלי דמיון רטורי בין המספר-מחבר לבין האלוהות. ראו: Dan Miron and Anita Norich, "The Politic of Benjamin: Intellectual Significance and its Formal Correlatives in Sh. Y. Abramovitch's *Maso'es Benyomin Hashlishi*", Marvin I. Herzog (ed.), *The Field of Yiddish*, fourth collection: *Studies in Language, Folklore, and Literature*, Philadelphia, PA: Institute for the Study of Human Issues, 1980, p. 10

ואתה הקל מעלינו כה תדבר אליהם קטני עבה ממתני אבי". לטענת יועציו של רחבעם עליו לדחות את דרישת העם להקלה במיסים, ולהראות לעם שאפילו איברו הזעיר של מלכם החדש עבה ממותני אביו. באמצעות היפוך הפסוק ממלכים א המספר היודע-כול אצל מנדלי מקטין את עצמו ביחס לסופרים האחרים, וטוען: "קוטנם עבה ממותני". אך זוהי הקטנה לכאורה בלבד, כי הוא אינו רואה עצמו כקטן יותר מאף אחד, להפך. שכבת האינטרטקסט, המלווה בנימה גסה ופרודית (מהו אותו "איבר קטן"), מעידה כי המספר תופס את עצמו כאדם מושחז, מרובד וביקורת, והוא חושף את תחלואיה ופגיעיה של החברה מתוך עמדה מרוחקת.

מנדלי הדמות, לעומת זאת, הוא איש תם, חובב ספרים ומסעות, שנקלע להרפתקאות שונות ומשונות ונחלץ מהן לא בשל תושייתו, אלא בשל מזלו הטוב. כך, למשל, הוא כותב בספר הקבצנים:

כיון שנושב רוח חם וימות החמה מגיעים, ובעולמו של הקדוש-ברוך-הוא אורה ושמחה — ימי אבל וצום וככי ממשמשים ובאים ליהודים בזה אחר זה, מתחילת ספירת העומר עד ימות הגשמים. והשעה שעת עבודה לי, מנדלי מוכר ספרים, לחזור בעיירות שבתוך התחום ולהספיק לבני ישראל שם מכשירי-הבכיה, דהיינו קינות וסליחות ומיני תחינות, שופרות ומחזורים, מענה-לשון ותפלה-זכה וכיוצא באלה שיפים לשפיכת דמעות. ישראל עמנו סופדים ומבלים ימות החמה בבכיה — ואני עושה בה סחורה. אבל אין זה מעניני.²³

תועפות האירוניה של המספר היודע-כול עוברות מעל לראשו של מנדלי הדמות. אחד הביטויים לכך הוא השימוש במטבע הלשון המפורסם "אין זה מעניני",²⁴ שבאמצעותו מתבצר המספר העד בעמדה אנטיטטית לעמדת המספר היודע-כול. הוא לא מבקש לבלוש, להכיר ולהבין; דברים אלו אינם מעניינו. הידע, ההכרה, הפרשנות ושכבות הטקסט נדחקים כולם הצידה מפני אורה של החוויה. אם מנדלי המספר העילי דורש את הטקסט — מנדלי הדמות הוא-הוא הטקסט.

תמונת הראי בין המנדלים מייצרת מערך של שיקופים, המאפשר לנו לשאול שאלות על מקומו וזהותו של שלום יעקב אברמוביץ. מדוע נדרש הסופר ליצירת שתי דמויות, מנדלי המספר ומנדלי הדמות, שיאירו זו על זו? האם רק דרך הפער ביניהן הוא יכול לחקור את עצמו בבטחה?

עמדה כזו מביע בווארין ביחס למספר החז"לי. לטענתו, המערך הדיאלקטי המורכב של "מספרים", שבו שוכנים הגבוה בצד הנמוך והמגוון בצד הרציני, מאפשר לחז"ל לייצר מעין "תהום" שהם מביטים בה, אך לא נופלים לתוכה.

23 שלום יעקב אברמוביץ' [מנדלי מוכר ספרים], ספר הקבצנים, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 7.
 24 לטענת מירון, אמירה זו משקפת את חוסר היכולת של מנדלי למתוח ביקורת מאוזנת על החיים בעיירה. החינוך הסטימנטלי שהוא עובר לבסוף מצמיח אותו מעמדת ה"אין זה מעניני" לעמדה אמפטית. מירון, הערה 16 לעיל. בנבג'י, לעומת זאת, מציין כי הביטוי מציין את החיכוך, הלא פתור במכוון, בין שיפוטו השולל של מנדלי המספר ובין מעשיו של מנדלי הבדיוני. בנבג'י, הערה 18 לעיל, עמ' 208.

דומה כאילו העורך הלוחמני (הפילוסוף/בעל ההלכה) קם בבוקר (לפתע פתאום או לעתים קרובות) ואומר לעצמו: "אבל מה אם אני טועה?" הקול הבלתי פוסק של ביקורת עצמית, קולו של הדיאלוג, מתנצח עם קולה של המחויבות הלוחמנית, שהיא "ההדגשה" השלטת בטקסט, ומאפשר להעיף מבט אל התהום כאשר בעת ובעונה אחת הפרקטיקות שמונעות את הנפילה אל התהום (הפילוסופיה/התורה) זוכות לאישור נלהב.²⁵

נדמה כי גם הייצוגים השונים שמנדלי משתמש בהם (מנדלי הדמות ומנדלי המספר) מאפשרים לו לבחון את עומק השסע בנפשו־שלו, ממרחק ספרותי. הפיצול הפואטי מדגים הלכה למעשה את הקרע המתרחב בתוכו ואת הקושי להחזיק את הדיאלוגים. במובן הזה, הקביעה החוזרת ביצירתו "אין זה מענייני" יכולה להתפרש כהרמת ידיים טרגית־משהו. הריבוי הדרשני מייצג את טיבו האין־סופי של הדיבור האלוהי, אך גם את הפער ואת הכישלון המובנה בעצם פעולת המדרש, את חוסר היכולת של המסמן הלשוני לתפוס את האיכות הנצחית של דברי האל. הדיאלקטיקה של המסומן המדרשי נובעת, בחלקה, מן הפער המובנה, הבלתי ניתן ליישוב, בין הטקסט המקודש לבין פרשניו, וגם אצל מנדלי נדמה שקיים שבר כזה. בצד שיטוט נלהב בין שכבות הטקסט חושף הפיצול בדמות המספר מאמץ אינטנסיבי ויגע ללכוד את המסומן. בקביעתו "אין זה מענייני", המשקפת עמדה של ניכור (בניגוד לפרשנות הרווחת, שלפיה מדובר באמירה אירונית), מנדלי מביט בכישלון פעולת הייצוג ומתבונן בשסע המתרחב בעומק נפשו־שלו. במקום הזה מתאחדים המספר היודעי־כול והמספר העד, הצופה לבית ישראל והיהודי הנודד, הדרשן ומוכר הספרים – ושותקים.

ב. אינטרטקסטואליות

מושג האינטרטקסטואליות הפך זה כבר לעקרון יסוד בהרמנויטיקה, המשקף את תפקידו הפעיל של הקורא ביצירה הספרותית. הקריאה האינטרטקסטואלית המסכסת בין שכבותיו השונות של הטקסט, באמצעות חישוף של רשת אלוזיות החבויות בו. הדיאלוג בין שכבות הטקסט עשוי להיות גלוי או סמוי, שמרני או חתרני. האינטרטקסטואליות היא כלי יסוד בחקר המדרש, והיא גם אחד המאפיינים המרכזיים בכתיבתו המרובדת של מנדלי מ"ס.

כפי שראינו לעיל, דברי השבח לאל שמנדלי פותח בהם את סיפורו יוצרים בראשי תיבות את שמו המפורש של אלוהים: "יתברך הבורא וישתבח היוצר". פתיחה זו מובילה אותנו לתוכנה הגלוי של הפסקה: הכול בידי שמיים. האל מנהיג את הגלגלים בעולם העליון ואת בריותיו בעולם התחתון, ולא די בכך: אף העשבים נתונים להשגחתו הפרטית. כאן מצטט מנדלי מדרש מפורסם מתוך בראשית רבה י, ו (מהדורת תורת אמת):

25 דניאל בויאריין, "קרנבל בפומבדיתא: בחטין והתלמוד", מאנגלית: רותי בר־אילן, תעודה: מחקרים במדעי היהדות כח (2017), עמ' 64.

אמר רבי סימון: אין לך כל עשב ועשב שאין לו מזל ברקיע שמכה אותו ואומר לו גדל. הדא הוא דכתיב: (איוב לח, לג): "הַיְדַעְתָּ חֻקֹת שָׁמַיִם אִם תְּשִׁים מְשֻׁטְרוֹ כְּאַרְץ וּגּוֹ" לשון שוטר: (איוב לח, לא): "הַתְקַשֵּׁר מְעַדְנֹת כִּימָה אוּ מְשָׁכוֹת כְּסִיל תִּפְתָּח".

מדרש זה מדבר על השגחתו הפרטית של האל, המלווה את צמיחתו של כל עשב פעוט. רבי סימון מסתמך על פסוקים מספר איוב (לח 1-4, 29, 31), הלוקוחים מפרק שלם שבו מבהיר אלוהים לאיוב כי הוא אדון הארץ ומחוללה:

וַיַּעַן ה' אֶת אִיּוֹב מִן הַסַּעֲרָה וַיֹּאמֶר: מִי זֶה מְחַשֵּׁף עֲצָה כְּמַלְיָן בְּלִי דַעַת. אֲנִי נָא כִנְבֵר תְּלַצֵּיף וְאֲשַׁאֲלֶךָ וְהוֹדִיעַנִי. אִיפֹה הֵייתָ בְּיַסְדֵי אֶרֶץ תְּהַד אִם יִדְעַתָּ בִינְהָ. [...] מִכֵּתָן מִי יֵצֵא הַקָּרָח וּכְפָר שָׁמַיִם מִי יֵלְדוּ. [...] הַתְקַשֵּׁר מְעַדְנֹת כִּימָה אוּ מְשָׁכוֹת כְּסִיל תִּפְתָּח.

אלוהים מזכיר לאיוב כי הבריאה כולה, הנדמית לעיתים ככזו הפועלת מכוח חוקיה־שלה, מופעלת ישירות בידי האלוהות ונתונה להשגחתו.

השימוש של מנדלי במדרשים ובפסוקים מייצר לא פעם, כפי שטען שקד, הנמכה אירונית.²⁶ כך מפרשים גם מירון ונוריץ' את קטע הפתיחה שלעיל. לדידם, ניסוח העליבות של הקבצנים במונחים אפיים של השגחה אלוהית ("אף קבצנינו, אֶרְחֵי־פְרָחֵי שלנו, מלאכי השרת מכים אותם ואומרים להם: 'פרו רבו, קבצנים!' עמ' 8) מבטא כפירה באתוס ההשגחה הפרטית, ובאלוהות בכלל.²⁷ ואכן, כאשר ההוד וההדר הנוצרים מן השימוש במדרש, הנשען על נאום התוכחה מאיוב, נפגשים ב"אֶרְחֵי־פְרָחֵי שלנו" – מוגחכים במקביל הן ההשגחה האלוהית, העומדת בסימן שאלה לאור מצבם של קבצנינו, והן קבצנינו עצמם. אך יש לשים לב כי כשם שאפשר לפרש את השימוש של מנדלי במדרש במונחים של חילון, הנמכה וריקון, אפשר לפרשו גם באופן הופכי: הטקסט מדגיש כי "אֶרְחֵי־פְרָחֵי שלנו" אינם טפילים עלובים, אלא בריות המגשימות את ייעודן האלוהי. כשם שהשימוש במונחים אפיים עשוי להגחך את מצבם של הקבצנים, הוא עשוי לגרום להם לזהור באור יקרות.

ובצד הכפילות הזאת מתבהר גם רובד אחר: המדרש גופא אינו נאמר על בני האדם, אף שמנדלי דורש אותו בפלפלות אופיינית: "קל וחומר בן בנו של קל וחומר". הוא נאמר על הטבע, שהוא המרחב השלם, האורגני, נעדר השניות, ביצירתו של מנדלי. במידה רבה, הטבע עומד בניגוד לעולם המסוכסך ורב־הסתירות, ולפיכך, אפשר להבין את מנדלי גם אחרת: ההשגחה האלוהית אכן באה לידי ביטוי מושלם ומדויק בטבע, בניגוד לביטוייה ביחס לבני האדם.

משפטי הפתיחה יכולים להתפענח גם כמעשה הבריאה הספרותית: "יתברך הבורא וישתבח היוצר, שהוא מנהיג את [...] בריותיו בעולם התחתון ומבין לכל הליכותיהם".

26 גרשון שקד, "שתי פנים ללשון", הערה 15 לעיל, עמ' 84-98.
 27 Dan Miron, *A Traveler Disguised: The Rise of Modern Yiddish Fiction in the Nineteenth Century*, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1973, pp. 141-147

ואם מנדלי הוא הבורא את דמויותיו, משגיח עליהן ומכה אותן, ריבוי המשמעויות שהוצעו ביחס לאלוהות חל גם עליו. האם הוא אכן דואג לדמויותיו שיתפתחו כשורה? האם הוא יודע לאן הן צריכות לגדול? האם גדילתן נובעת מהליווי שהוא מעניק להן, או מתרחשת כנגדו?

בצד פרשנויות אלו כדאי לשים לב לכך שהפסקה עצמה אינה רק עוקרת מדרש מהקשרו המקורי ושותלת אותו בהקשר אחר, אלא, באמצעות שכבת האינטרטקסט, עוסקת ישירות בקשירת קשרים ובהתרתם. את הפסוק מאיוב המופיע במדרש בבראשית דב"ה י, ו (מהדורת תורת אמת) מפרש הרשב"ם כך: "כימה – קבוצת כוכבים שנקראת כימה. כסיל – קבוצת כוכבים שנקראת כסיל. התקשר – אם תקשר קישורי כימה, שלא יאירו ביום? תפתח – אם תתיר משיכות קבוצת כסיל, שיאירו בלילה?" כימה וכסיל הן קבוצות כוכבים. האל שואל את איוב: האם אתה מסוגל לבצע ולפרום את הקישורים בקבוצות הכוכבים? אינך מסוגל. זהו תפקידו של האל.

היכולת לחבר ולפרום היא-היא הבריאה, היא המאפשרת לאור לזרוח. כך בקבוצות הכוכבים וכך, בהשאלה, בטקסט. האפשרות לבצע קריאה אינטרטקסטואלית, לפרום ולחבר ולהעניק לפסוקים מובן חדש, מקרבת את הדרשן לאל ומאפשרת לסופר לברוא עולם חדש, נוסף על העולם המתואר.

במסעות בנימין השלישי עוסק מנדלי רבות בנטייה היהודית "לברוא עולם" המנותק מהעולם הארצי גופא, באמצעות הישענות על צורת מחשבה סכולסטית ופעילות דרשנית נמרצת. כך, למשל, מתאר מנדלי את הגעתו של אדם מן השורה אל בטלון, עיירתם של בנימין וסנדרל:

בטלון היא עיר קטנה באחד המקומות הנשכחים מרגל אדם ודבר אין לה כמעט עם היישוב, וכשיודמן לשם פעמים אחד מעוברי דרך, משגיחים לו מן החלונות ומציצים מן החרכים, משתוממים ומשתאים: מי הוא זה ומאין זה, מה לו פה ומי לו פה, ולמה נתכוון בביאתו? מפני שפיאה קַעֲלָמָא בלא כלום אי אפשר; וכי לחינם נושא אדם את רגליו והולך ובא על לא דבר! מסתמא יש דברים בגו, ואין המקרה הזה אומר אלא דרשני – הבה נתחכמה לו! ... והנה המולה וקול דברים ובטלונים נאספים – זה בא בחוכמתו וזה בא בבקיאיתו בהוויות העולם, ולהשערות וסברות אין קץ. (עמ' 12-13)

הפסקה עצמה משופעת אזכורים אינטרטקסטואליים, שבחלקם אדון בהמשך. שפעה זו מייצרת הנגדה בין "פני השטח" של הטקסט לבין "עומקו". הפער בין "הפשט" ל"דרש" רלוונטי גם בנוגע לתוכן הפסקה: מנדלי לועג לאנשי היישוב, שאינם מוכנים להסתפק ב"פשט" הדברים וטוענים בתקיפות "אין המקרה הזה אומר אלא דרשני". ואיך דורשים את ביאתו של עובר האורח? בהמלות קולות אופיינית: "ולהשערות ולסברות אין קץ [...]" השיחה בעניין זה מתגלגלת מבית לבית, ככדור של שלג, ובדרך הילוכה היא מתגדלת יותר ויותר עד שהיא מתגלגלת ובאה ללשכת אחורי התנור בבית המדרש" (עמ' 13). הכול מתחיל ונגמר במדרש. כדור השלג יוצא למסלולו בעקבות הצורך לדרוש את המציאות –

צורך הנדמה, לכאורה, מגוחך ומיותר – ומסיים את מסלולו בטריטוריה של בית המדרש, המנביעה את הלך המחשבה היהודי, וחוזר חלילה. אך בצד הלעג הגלוי, מתברר כי הרצון לדרוש את מניעיו של עובר האורח, וכמוהו הקביעה "אין המקרה הזה אומר אלא דרשני", משקפים חרדה שיש לה על מה להסתמך. התיאור של עובר האורח במילים "מי הוא זה ומאין זה" שולח אותנו אל אחד הצוררים הגדולים בהיסטוריה היהודית: המן הרשע. במגילת אסתר (ז 4-6) נכתב:

כי נִמְכַרְנוּ אֲנִי וְעַמִּי לְהִשְׁמִיד לְהָרוּג וְלֵאבֹד וְאֵלּוּ לְעַבְדִּים וְלִשְׁפָחוֹת נִמְכַרְנוּ הַחֲרָשִׁי כִּי אֵין הָצַר שָׁהָה בְּנֶזֶק הַמֶּלֶךְ. וַיֹּאמֶר הַמֶּלֶךְ אַחְשׁוּרוּשׁ וַיֹּאמֶר לְאַסְתֵּר הַמֶּלֶכָה מִי הוּא זֶה וְאֵי זֶה הוּא אֲשֶׁר מְלֹא לְבוֹ לְעִשׂוֹת כֵּן. וַתֹּאמֶר אֶסְתֵּר אִישׁ צַר וְאוֹיֵב הֵמֶן הִרְעֵה הָהָה וְהֵמֶן נִבְצַע מִלִּפְנֵי הַמֶּלֶךְ וְהַמֶּלֶכָה.

אם כן, ה"סתם איש" שנכנס לרחובה של בטלון אינו "סתם איש" כלל; הוא נושא את זרע הפורענות, את רדיפת היהודים מדורי־דורות. המן האגגי ממגילת אסתר הוא אב־טיפוס של שנאת ישראל. את כינויו "האגגי" נוהגים לקשר לאגג מלך עמלק: "וַיִּתְּפֹשׂ אֶת אֲגַג מֶלֶךְ עַמְלֵק חָי" (שמואל א טו 8). המן הוא נצר לשושלת של שונאי ישראל, ומתשוקתו העיוורת "לְהִשְׁמִיד לְהָרוּג וְלֵאבֹד" (אסתר ג 13) צריכים ישראל להישמר. המאבק בהמן הוא המאבק באנטישמיות הלובשת ופושטת צורה לאורך ההיסטוריה.

זיהוי עובר האורח ככזה הנושא מטען פוטנציאלי של שנאה והשמדה מנכיח בעוצמה את החרדה השורה תדיר על היישוב היהודי, גם בתקופות אופטימיות כתקופת ההשכלה. כל אדם אומר דרשני; במניעיו של כל גוי יש לחשוך. החרדה אינה מנותקת מהמציאות, כפי שנדמה בקריאה ראשונית בטקסט, אלא היא ציווי דתי: "זְכוֹר אֶת אֲשֶׁר עָשָׂה לָךְ עַמְלֵק" (דברים כה 17). לפתע, הבדיקה המדוקדקת בסימניו של ה"סתם איש" אינה נראית מנותקת מהמציאות, אלא מובנת כתולדה ישירה של חרדה ארוכת שנים, ביטוי להסתגרות היהודית הנובעת מהצורך הבלתי פוסק להיבדל ולשמור על הקהילה מן הצורך הנוכרי.

קריאה מעמיקה במסעות בנימין השלישי מגלה כי מנדלי שב ומזכיר את מגילת אסתר בשכבת האינטרטקסט לאורך הרומן כולו. נתבונן בכמה דוגמאות:

"גם את היהודים האדמונים, את בני משה, לקחו והעלו על הבמה והפליגו לספר **במעשי תוקפם וגבורתם**. ממילא מובן, שגם אֶלְדָד הַדְּנִי היה **זכור לטוב**" (עמ' 19. ההדגשות שלי, מ"ד). מנדלי מצביע אל שני פסוקים ממגילת אסתר. הראשון הוא: "וְכָל **מַעֲשֵׂה תִקְפוֹ וְגִבּוֹרָתוֹ וּפְרָשֵׁת גְּדֻלַּת מְרַדְּכִי אֲשֶׁר גָּדְלוֹ הַמֶּלֶךְ**" (י 2), והשני עניינו הסריס הידידותי חרבונה, שעליו אמרו חז"ל בבראשית רבה מט, א (מהדורת תורת אמת): "אמר רבי פנחס חרבונה **זכור לטוב**". ודוגמה אחרת: "ראוי היה רבי אייזיק־דוד להיות אחד משרי המדינות, **היושבים ראשונה במלכות**" (עמ' 21. ההדגשה שלי, מ"ד). כאן נעזר מנדלי בתיאור של ממלכת אחשוורוש (אסתר א 14): "רֵאִי פְּנֵי הַמֶּלֶךְ הַיֹּשְׁבִים **רֵאשֶׁנָה בַּמְּלָכוֹת**". אזכור אינטרטקסטואלי אחר של מגילת אסתר אנו מוצאים בתיאור המפגש הקומי בין בנימין לאשתו זלדה, לאחר שזה ברח ממנה באישון ליל: "רעש והמולה, והעיר בטלון

הומייה! כל יושביה, לְמַגְדוֹל עַד קֶטֶן, רְצִים דְּחוּפִים לְקַבֵּל אֶת פְּנֵי בְּנִימִין, [...] וּפְתָאוּם בְּתוֹךְ הַמַּהוּמָה נְדַחְפָּה זֹלָה [...] וְהִיא נְבוּכָה וְאִינָה יוֹדַעַת מַה לַעֲשׂוֹת לְבַעֲלָהּ" (עמ' 34. ההדגשות שלי, מ"ד). בשלוש שורות אלו שלושה אזכורים שונים למגילת אסתר. יושביה של בטלון מוקבלים ליושבי שושן הבירה: "וּבְמִלּוֹאֵת הַיָּמִים הָאֵלֶּה עָשָׂה הַמֶּלֶךְ לְכָל הָעָם הַנִּמְצָאִים בְּשׁוֹשַׁן הַבֵּירָה לְמַגְדוֹל וְעַד קֶטֶן מִשְׁתָּה שְׁבַעַת יָמִים בַּחֲצַר גִּנַּת בֵּיתוֹ הַמֶּלֶךְ" (א 5), הריצה הדחופה של הבטלונים מושווית לריצת השליחים, נושאי פתשגן הכתב: "הָרְצִים יֵצְאוּ דְּחוּפִים בְּדַבַּר הַמֶּלֶךְ" (ג 15), ומבוכתה של זלדה למראה בעלה הבטלן מרמזת על מבוכתו של המן לנוכח הגילוי כי נפל הוא-עצמו בפח שניסה לטמון למרדכי: "וַיִּשֶׁב מְרַדְכִי אֶל שַׁעַר הַמֶּלֶךְ וְהָמֵן נִדְחַף אֶל בֵּיתוֹ אֲבָל וַחֲפוּי רֹאשׁ" (ו 12).

והדוגמאות עוד רבות. מה פשר האזכורים התכופים של מגילת אסתר לאורך הרומן? איזה רובד פרשני נוסף ליצירה באמצעות שכבת האינטרטקסט? מגילת אסתר היא טקסט פרדוקסלי. זוהי מגילת שמד, אך אוירת עליצות שורה עליה; היא מאופיינת ביסוד משחקי, קרנבלי ואירוני. אדל ברלין מסווגת אותה כפארסה:

סוג של קומדיה שמטרתה לעורר אצל הצופים צחוק פשוט ובריא. היא משתמשת בטיפוסים של דמויות קריקטוריות מוגזמות מאוד, וממקמת אותן במצבים מגוחכים או בלתי סבירים [...] לאור זאת עלינו להבין את מגילת אסתר. קשיי הפרשנות הגדולים ביותר נעלמים משעה שהסיפור מובן כפרסה או כקומדיה הקשורה לחגיגה דמוית-קרנבל. המגילה מציגה איום על היהודים, כך שהקהל היהודי יכול לצפות בהנאה ולצחוק בתחושת רווחה כאשר האיום נעלם.²⁸

אך זהו גם סיפור על חרדה מתמדת מהאיום הנוכרי ועל תחושת אימה בעידן של הסתר פנים. לא זו בלבד שארץ ישראל אינה מוזכרת במגילה כולה, והמקדש אינו מוזכר בה, ואין במגילה כלל אמירות גלויות בנוגע לשכר ועונש, הרי שבכל המגילה כולה גם שמו של האל אינו מוזכר אף לא פעם אחת.²⁹ גם חז"ל נדרשו לסוגיית הסתר הפנים, וניסו להבהיר את היעדרו התמוה של שם האל מן המגילה. בתלמוד בבלי, חולין קלט ע"ב, מבצעים חכמים מדרש שם לאסתר: "אסתר מן התורה מנין? ואנכי הסתר אסתיר". חז"ל מבארים את שם המגילה באמצעות פסוק מספר דברים (לא 18) המתאר מצב עתידי של גלות: "וְאֶנְכִי הִסְתַּר אֶסְתִּיר פְּנֵי בְּיוֹם הַהוּא", ולפיכך, מה שנדמה כהיעדרו של האל נרמז בשמה של המגילה כביטוי לנוכחותו – הסמויה אומנם, אך הקבועה.

דוד הנשקה טוען כי ההיפוכים עומדים בתשתית המגילה, ומדגימים את הרעיון המרכזי העומד בבסיסה. לכאורה, נדמה כי במגילת אסתר מובא סיפור של הצלה וישועה, אך ישועה זו עומדת על שתי רגליים רעועות: אסתר ומרדכי. אסתר, מחליפתה של ושת,

28 אֶדֶל ברלין, מקרא לישראל: פירוש מדעי למקרא – אסתר, מאנגלית: דורון כהן, שמואל אחיטוב (עורך), ירושלים: מאגנס, 2001, עמ' 6, 9.

29 סיכום של עמדות ביחס להיעדרו של שם ה' מהמגילה ראו אצל, Michael V. Fox, *Character and Ideology in the Book of Esther*, Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers, 2001, pp. 244-247

עלולה בכל רגע להיות מוחלפת באחרת, וכך גם מרדכי – מחליפו של המן. זאת ועוד, המסגרת המדגישה את תפארתו של המלך מדגישה בה־בעת גם את האלמנט המגוחך שבו. אחשוורוש מנופח כמו בלון – שבסופו של דבר יתפוצץ. חוקי המלך מוזכרים שוב ושוב; הכול שרירותי ומוגזם. כל אלו חושפים את העמדה האירונית של המחבר ביחס לסיטואציה: זוהי מלכות הפור הסתום, המתחפשת למלכות הסדר והחוק. שרשרת ההיפוכים מגלה שאין הבדל עקרוני בין מרדכי להמן, שניהם סטטיסטים בתיאטרון האבסורד של מלכות הארץ.³⁰

כמו מגילת אסתר, גם מסעות בנימין השלישי עוסק בחויית הגלות מתוך נקודת מוצא קרנבלית, הרואה בהתחפשות ובשרשרת ההיפוכים עמדה הכרחית בעידן של הסתר הפנים. בנימין וסנדרל נעים בעולם מלא סדרים שבעיניהם, אנשי הרוח והבטלה, נראים שרירותיים ומנופחים. בבסיס מגילת אסתר עומד יסוד קומי, המגיע לשיאו כשהמן מוביל את מרדכי היהודי ברחבי הממלכה: זהו הפער בין הציפייה לבין התגשמותה או התרסקותה; בין האופן שבו הגיבור רואה את עצמו לבין האופן שבו אחרים רואים אותו. היבטים אלו חוזרים ומלווים את בנימין וסנדרל לאורך כל מסעם הקרנבלי.

מנדלי מדגיש את האופן שבו בנימין וסנדרל תופסים את חוכמתם וידענותם הרבה (בנימין תופס את עצמו כחכם וסנדרל תופס את בנימין כחכם) לבין האופן שבו נשותיהם עולבות בבעליהם הבטלנים ומכות בהם. בטרם יוצא בנימין לנסיעתו כותב עליו מנדלי: "מאותה השעה נתעלה בנימין בעיניו [...] התחיל מחשב את עצמו לחקרן שיש לו ידיעה בכל שבע החוכמות" (עמ' 36). עם יציאתו לדרך גדל ומתרווין בנימין, נדמה לו שכל העולם אחוז התרגשות ממסעו, ושהציפורים שרות לו: "הנה זה בנימין הגדול, שיצא כשמש מתוך אוהלו וישיש כגיבור לרוץ אורח בתרמילו על שכמו, עז הוא כנמר וקל כנשר לעשות רצון אבינו שבשמים! נקדמה פניו בתרועה! טרילילי-טרילי! [...] טרילילי-לו! (עמ' 51). ה"טרילילי-טריל", אולי יותר מכול, מסרטט לנו, הקוראים, את עומק הבור שבנימין הולך ליפול אליו בעוד רגע קט. ואכן, לפתע:

נראה לו מרחוק כדמות בן אדם, ספק סנדרל ספק אינו סנדרל, וכמדומה שהדמות העולה שם עוטה שמלת אשה ועל ראשה מטפחת. בנימין נתחלחל פתאום, ופניו חוורו כסיד. איקונין של אשתו נראה לו, אשתו הולכת אצלו! [...] עוד מעט והנה זו באה, מתנפלת עליו בזעם אפה, מכלה בו את חמתה ורוחה הקשה, ומושכתו לביתו בבכי ויללה. (עמ' 54)

הקטע שהובא מכיל שרשרת של היפוכים: ראשית, הפער בין האופן שבו בנימין תופס את עצמו כאדם אמין וחכם, לבין האופן שבו הוא מתכווץ ומתבטל לפני אשתו, אשת המעשה. דומה הדבר לאופן שבו המן רודה בתושבי הממלכה ובה־בעת עומד כעלה נידף מול אחשוורוש. שנית, הגלגל מתהפך שוב, במהירות שיא, והפעם מבירא עמיקתא

30 דוד הנשקה, "מגילת אסתר – תחפושת ספרותית", מגדים: בשאון לענייני מקרא כג (שבט תשנ"ה), עמ' 57-70.

לאיגרא רמא, לאחר שבנימין מגלה שאין זו אשתו המכשפה, אלא רעו האהוב סנדרל: "לאחר שעה קלה קפץ בנימין ויצא ממסתרו, קופץ ושואג בקול, כשאגת איש משוגע: – הללויה... סנדרל!" (עמ' 54). ושלישית, לפנינו יסוד פורמלי של ממש: ההתחפשות. בשל המטפחת על ראשו נדמה סנדרל בעיניו של בנימין לזלדה (ובזה הוא מתחפש גם מ"כל-גבר" ל"כל-אישה", ועל כן הוא מכונה "סנדרל האישה").

הן מעל למגילה המקראית והן מעל לטקסט המנדלאי שורה אווירה של עליצות, היפוך ואירוניה, אך בצידן קיימות גם תחושות מורכבות בהרבה. שני הטקסטים אפופים ברגעים של אימה וחרדה. בנימין וסנדרל נתקלים במסעם שוב ושוב ביחס עוין, ובהתאם לראיית עולמם המשובשת הם מפרשים אותו באופנים שונים ומשונים ואינם מניחים לרוחם ליפול. מסעם האופטימי מקבל תפנית עלילתית חדה ברגע לכידתם של השניים בידי שלטונות הצבא. הטון הסיפורי משתנה, וריאליזם חד מכה בקורא. לא עוד נהר סמבטיון הדומה לנהר סרחון. כאן ההיפוך הקרנבלי, מלמעלה למטה, אינו מצחיק כלל:

כשהוציאו לאחר כך את בנימין וסנדרל מן הבית היה קשה להכירם, כל כך נשתנו פניהם: הראש מגולח, אין זקן ואין פאות, העיניים קמות ונוגה משונה להן כעין הזכוכית, המצח טיפות-טיפות זיעה עליו, טיפות גדולות וקרות, ועל פניהם צלמנות. הם כפופים ומשתוחחים, מזדעזעים ומרעידים, וסביבם אנשי חיל מזוינים. [...] ונטפי גשם, נטפי דמעות-שמים נטפו, ובתוכם טיפות זיעה ודמעות תיירנו העשוקים מתערבות ויורדות. (עמ' 137-138)

הדיאלוג הרב-קולי שברומן, לפי בכטין, מתקשר למציאות החברתית והפוליטית באמצעות מוסד הקרנבל. הקרנבל מדגים אפשרויות של תנועה בין עמדות פוליטיות ואסתטיות שונות ואף מנוגדות זו מזו.³¹ הנפילה של בנימין וסנדרל אל בור הצבא מייצגת בדיוק את אותה תנועה קרנבלית: היפוך של הסדר הרגיל; היפוך הטון העליז שהתרגלנו אליו בשיקוף מפתיע של מציאות גאו-פוליטית מורכבת; ערבוב הגבוה עם הנמוך, המשעשע עם הקודר.

הטקסט המנדלאי, כפי שאפשר לראות מעיון במסעות בנימין השלישי, עמוס אזכורים אינטרטקסטואליים, המייצרים מערך דיאלקטי מורכב. רובדי המשמעות מעניקים לטקסט את האיכות הניגודית המאפיינת רבים מן הטקסטים החז"ליים. הדבר נכון לפסקת הפתיחה, שנידונה בתחילת המאמר, המכילה ריבוי מתפרץ של אפשרויות פרשניות, וכן לשימוש התכוף במגילת אסתר, המעשיר את רובדי הפרשנות של הרומן. באמצעות השימוש התכוף במגילת אסתר מתבררת לנו ביתר חדות התמונה העולה מן הטקסט, המשלבת יחדיו פורענות והצלה, חרדה וגיוחן. מנדלי מייצר הדהוד מודרני לצורת מחשבה הקיימת בעומק הקיום היהודי: הוא ממשיך מסורת ארוכה של שיבוץ אינטרטקסטואלי, עירוב מין בשאינו מינו, הצמדה של מסורות וקריצה פרודית לצד

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Hélène Iswolsky (trans.), Bloomington, IN: 31 Indiana University Press, 1984

רצינות תהומית. הפסוקים והציטוטים לא רק מייצרים עמדה פרודית כלפי נושאים שונים תוך הנמכה וריקון של המקורות; הם גם מעניקים לטקסטים היהודיים תיבת תהודה, ולפרקטיקה המדרשית – בית משכן מודרני.

ג. מבנה

הסוגיה הבבלית היא מבנה מורכב העשוי פרגמנטים השונים זה מזה בסגנונם ובתוכנם, בזמני ההיווצרות שלהם ובזמני האיחוי. בתוך הסוגיה היבטים רבים של חיכוך והרמוניה, סדר וכאוס, חיבור וניתוק. המחקר המודרני מתמקד בשאלה אם התלמוד התהווה באופן מתמשך, או שעיקר התהוותו התרחשה בבת אחת, בסוף תקופת האמוראים. הטענה הרווחת היא כי הסבוראים, שהגיעו אחרי האמוראים, הרימו תרומה מכרעת לגיבוש התלמוד, וכי, ככל הנראה, הם ששכללו וסידרו אותו לצורה המוכרת לנו כיום.³²

לתלמוד מבנה פרגמנטרי רב־זרועות. הוא מציג דעה המובילה לדעה הנשענת על פסוק המוכיח דבר והיפוכו; שצף רטורי שהקשרים בין חלקיו מזמינים עבודת משמוע נמרצת. חקר מבנהו הפתלתל של התלמוד, ושל הסוגיה הבבלית בפרט, הצמיח שפע עמדות פרשניות. לפי אפשטיין, הפרגמנטריות של הטקסט החז"לי נובעת מהמתח המתמיד בין חידוש לשימור ומהרצון להדגיש את המפריד בין מקורות מובחנים.³³ יונה פרנקל ממשמע את הפרגמנטריות של הסוגיה בכלים ספרותיים, ומפרק את הטקסט ליחידות אנלוגיות, מקבילות או מנוגדות. ההנגדה, המתרחשת גם באמצעות הדחיסות הסמנטית של הלשון, ממשמעת את הסיפור ומאחדת בין חלקיו הנדמים כמנותקים זה מזה.³⁴ חוקרים אחרים התמקדו בקשרים בין־טקסטואליים בין הסיפורים (לוינסון), במסגרת המאחדת של המקורות (פרידמן), במתודה הפולקלוריסטית (חזן־רוקם), בחיבור צברי סיפורים באמצעות תנועה בין בסיס תרבותי־ספרותי לבסיס היסטורי (וייס), בבחינת

32 כפי שהראו שמה פרידמן ודוד הלבני, הסוגיה היא שלב אחרון בתהליך ארוך של סידור, עיבוד והוספה. בתחילה היה הטקסט מסודר בברייתות ובמשנה, מאוחר יותר נוספו מימרות האמוראים, ואז השקלא והטריא של הסתמאים. ה"סתמאים" הם שיצרו את המשא ומתן התלמודי; הם לא רק פירשו וסידרו, אלא הוסיפו מסורות משלהם. ראו, David Weiss Halivni, *Midrash, Mishnah, and Gemara: The Jewish Predilection for Justified Law*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986

33 יעקב נחום אפשטיין, מבואות לספרות האמוראים: בבלי וירושלמי, ירושלים: מאגנס, 1962.

34 יונה פרנקל, "שאלות הרמנויטיות בחקר ספרות האגדה", תרביץ מ"ז (תשל"ח), עמ' 139–172.

הכשלים הצצים בבחינת המסגרת המאחדת (מרינברג-מיליקובסקי), ובתהליכי ההיגוד השונים, הממשמעים את הטקסט ביחס להקשר (מאיר).³⁵ יצירתו של מנדלי מוכר ספרים – המורכבת פיסות-פיסות של אירועים, המתנגדת לא פעם לציור הכרונולוגי ונעה לעומק ולרוחב בשוטטות בלתי פוסקת, נרטיבית וטקסטואלית – זכתה אף היא לניסיונות משמוע מרובים. על רקע מודל הרומן האירופי, החותר להתרת קונפליקט מרכזי הנעוץ בליבו, התקבל המבנה של יצירתו בחשד גדול. "דרך סיפורו של מנדלי – הבלתי-מסודרת, הפטפטנית, כביכול, הקרועה ורבת הסטיות – הביכה את הביקורת", טען פרי,³⁶ ואכן, נדמה כי המבקרים התחרו ביניהם מי ילטש בעטו את מבנה היצירה לדימוי מפולש ומבוזר יותר. פרי מצטט במאמרו את גולדין: "בספריו המקרים לא יתלכדו אלא כמו יתפרדו, כל אחד בודד במועדו", את דרויאנוב: "כל מקום שאתה פותחם, שם תחילתם ושם גם סופם", את פרידמן: "יצירתו היא בטבעה 'אמנות תשבץ'", ואת ריבולוב: "כל ספריו אינם אלא מגילות, מגילות, פרקים, פרקים".³⁷ המבנה הפרגמנטרי והפתלתל יצר "אי-נחת ספרותית" שהובילה את המבקרים לשתי אסכולות הרמנויטיות מנוגדות: פרשנים המתבוננים ביחידות הטקסט כשלעצמן, מדגישים את החיכוכים והתפרים הגסים ומוצאים בהם אתרים פוריים למשמוע ולחשיפת אתרים לא מודעים ולא מוכללים (שוורץ, פלק, בנבג'י, ויסמן), ובצידם פרשנים ומבקרים המוצאים זיקה הרמנויטית בין היחידות ומציעים הסברים פרשניים מאגדים (שקד, מירון). ממש כמו בקרב חוקרי חז"ל, חוקרים אחדים ביקשו לסנתז את הפרגמנטריות, ואחרים – להדגיש את מוקדי החיכוך.

ראו, למשל, את הדומות בתהליך ההרמנויטי שנוקטים יונה פרנקל ומנחם פרי: שניהם ממשמעים את הפרגמנטריות באמצעות התבוננות בתבניות האנלוגיות של הטקסט. פרנקל רואה בתבניות האנלוגיות אבן יסוד פרשנית בחקר התלמוד. הוא טוען להרמוניה של צורה ותוכן המתקיימת בסיפור החז"לי, ומפרק את הטקסט ליחידות אנלוגיות הממשמעות את הסיפור ומאחדות בין חלקיו.³⁸ פרי, במאמרו על דרכי הסיפור של מנדלי, מציע אף הוא מתודה אנלוגית לקריאה של מסעות בנימין השלישי. לטענתו, "מבנהו של

35 יהושע לוינסון, הסיפור שלא סופר: אמנות הסיפור המקראי המורחב במדרשי חז"ל, ירושלים: מאגנס, 2005; שמא יהודה פרידמן, "לאגדה ההיסטורית בתלמוד הבבלי", שמא יהודה פרידמן (עורך), ספר הזכרון לרבי שאול ליברמן, ניו יורק וירושלים: בית המדרש לרבנים באמריקה, 1993, עמ' 119-164; גלית חזן-רוקם, רקמת חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל, מדרש האגדה הארץ ישראלית איכה רבה, תל אביב: עם עובד, 1996; חיים וייס, "חומץ בן יין? מאבקים פוליטיים, לימוד תורה וזהות במשפחת רבי שמעון בר יוחאי", אבריאל בר לבב (עורך), שלום ומלחמה בתרבות היהודית, ירושלים: מרכז זלמן שזר, עמ' 67-70; חיים וייס, ומה שפתר לי זה לא פתר לי זה: קריאה במסכת החלומות שבתלמוד הבבלי, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011, עמ' 92-94; איתי מרינברג-מיליקובסקי, לא ידענו מה היה לו: ספרות ומשמעות באגדה התלמודית, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2016; עפרה מאיר, "הסיפור תלוי ההקשר בתלמוד", בקורת ופרשנות 20 (1984), עמ' 103-119.

36 מנחם פרי, "האנאלוגיה ומקומה במבנה הרומאן של מנדלי מו"ס", הספרות א, 1 (1968), עמ' 66.

37 שם, שם.

38 פרנקל, הערה 34 לעיל.

הרומן מפורר ותלוש. האירועים עומדים בנפרד כשלעצמם, מתייגעים ומתמהמהים³⁹. פרי גורס כי בניגוד לקשרים התמטיים הרופפים, מבנה הקשרים האנלוגיים יציב ואיתן. החלק הראשון ברומן, שבו בנימין וסנדרל מתכוננים לנסיעה, אנלוגי לחלק שבו השניים לכודים בעבודת הצבא. בכל אחת מן העלילות בנימין מתנהג באופן הפוך מן הצפוי. יציאתו לדרך עומדת בניגוד לרפיסותו הכללית, והמחשבה כי החטפנים הם יהודים כשרים עומדת בניגוד לשכל הישר. כמו כן, תופעה מדומה בעלילה אחת הופכת לתופעה ממשית באחרת. השאיפה של בנימין להיות גיבור ואיש חיל בחלק הראשון מתממשת, למרבה הצער, בחלק השני. ההקבלה בין שני הצירים מתגלה גם באמצעים לשוניים, למשל במילה "שפיפון" ובביטוי "אריה בסוכו", המתאר את האופן שבו בנימין מסתתר מאשתו. את אותו הפרק בדיוק קורא סנדרל כאשר הוא נמסר לצבא. האלמנט הלשוני הזה מייצר חיבור וקושר יחדיו את העלילה הרופפת כביכול. אומנם, פרנקל מדבר על מבנה אנלוגי ניכר בין יחידות טקסט קצרות ואילו פרי טוען למבנה אנלוגי נסתר בבסיס הדברים כולם, אך הקשר בין שתי צורות הפרשנות מקורו בנקודת מוצא דומה: הרצון לייצר תפיסת עולם הרמונית בטקסט המכיל חיכוכים רבים.

נסיעתם של בנימין וסנדרל אפיזודיאלית במובהק. מנדלי מסכסך באופן עקיב את האפשרות לקשר באופן חלק וליניארי בין האירועים, ומעמיד מודל פרגמנטרי ביצירה במגוון אמצעים – תמטיים וצורניים. ראשית, הרשת האינטרטקסטואלית הענפה הקיימת ביצירה בולמת את הקריאה הרציפה ואת האורגניות של הטקסט. שנית, מנדלי משתמש באמצעים מבניים כדי לפצל את הכתוב ליחידות שונות. הפרולוג של מנדלי, המספר היודע-כול, שבו הוא מבאר את הצורך בכתיבת הרומן, מייצר מעין "סיפור מסגרת". זה נחתם באפילוג שלהלן:

אמר מנדלי מוכר ספרים: עד שאני עסוק בהדפסת סיפורי מסעות בנימין השלישי, שמהם הוצאתי לפי שעה, בסִיעָתָא דְשִׁמְיָא, חלק זה שלפניכם, רבותי, העבירו כתבי־העתים השמועה, שבנימין שלנו בעל המסעות עובר עכשיו בפעם שנית בראש חברת תיירים לאותן מדינות הים ואיים רחוקים מעבר להרי החושך, שהיה שם בתחילה. [...] והריני מברכו ממצמקי לב: יצליח ה' את דרכו ויחזירו לנו בשלום, ואשתדל להודיע בשבטי ישראל גם את סיפורי נסיעתו השנייה. (עמ' 152-153)

הופעת המספר היודע-כול מתנגדת לרצף הסיפורי של העלילה, ומנכיחה את מקומה של דמות חיצונית למתואר. אורציון ברתנא גורס כי יש להופעה זו תפקיד הקשור לאיכות הפרגמנטרית של היצירה:

39 פרי, הערה 36 לעיל, עמ' 75.

תפקידו כעורך הספר מוסבר בהופעתו בפרולוג ובאפילוג. אלה משמשים, כביכול, לצורך דברי הסבר על הדחפים לעריכה ומהותה. אולם חשיבותם המרכזית בכך שהם מציגים את "מסעות בנימין השלישי" כיצירה פרגמנטלית-קטעית וקטועה.⁴⁰

לא רק הרשת האינטרטקסטואלית ויצירת סיפור המסגרת תורמים לפרגמנטריות של הרומן; אף העלילה עצמה אינה מתקדמת באופן ליניארי ועקיב. האירועים שבנימין וסנדרל חווים אינם נובעים זה מזה ואינם ממשיכים זה את זה. "לא זו בלבד שהעלילה רופפת", כותב שקד, "אלא גדולה מזו: היא אינה קיימת כלל. בעצם זהו רצף אירועים, שקשריו יוצרים סיפור מעשה ולא תבנית סיבתית המוגדרת כעלילה".⁴¹

הסוגיה הבללית נוצרה בכריכת מסורות רבות זו בזו, בתהליך ארוך ומורכב של עיבוד, הוספה ועריכה. משום כך, היא עשויה בדים שונים ותפורה בתפרים מגוונים. אך המבנה הזה אינו רק תוצאה של תהליך היסטורי: הוא משקף הן את הדיאלוגיזם של חז"ל, והן את תפיסת המציאות המניחה את קיומו של הדרש מתחת הפשט, מעליו ובצדדיו. דברי חכמים המבקשים לאתר את קולו הייחודי של אלוהים באמצעות ריבוי המסמנים האנושי חייבים להיאמר בצורה מורכבת, מרובה ומשונה, וגם חלקית, סותרת ולא קוהרנטית. יצירתו של מנדלי מו"ס מאופיינת אף היא בשניות עזה, ולפיכך, מבנה ליניארי, עקיב ומסודר לא יוכל לשקף את רשת ההשפעות הטקסטואלית וההיסטורית. ה"תוכן" של יצירותיו אינו מתקדם לקראת אפיפניה, אלא מסתחרר במעגלים, מגלה תיבה אחת ומכסה אחרת. ומסעם של שני יהודים קבצנים בעקבות מיתוס הוא מסע פנימה יותר משהוא מסע החוצה: פנימה אל הספרים, אל ההיסטוריה, אל התרבות. השוטטות של בנימין וסנדרל היא ביטוי הולם לשוטטות המספר, לשוטטות הקוראים בשבילי האינטרטקסט. אף יצירותיו האחרות של מנדלי שולחות זרועות אל התרבות הלוקאלית וההקשר ההיסטורי כשהן נמשכות אל טקסטים קדומים. הספרות המדרשית נמשכת לשיטוטים טקסטואליים ממין שונה, נרטיבי פחות, אך המבנה הפרגמנטרי, הלא-עקיב, של יצירתו של מנדלי עומד במידה רבה של הלימה הן עם המהות המדרשית והן עם ביטוייה הספרותי בתלמוד.

ד. תפקיד הקורא

לקוראים יש תפקיד מרכזי בהגשמת הפוטנציאל הדיאלקטי של הכתיבה המנדלאית. הצפנים התרבותיים והטקסטואליים נתונים בטקסט באופן גולמי, והגשמתם ופענוחם כרוכים בעמדתו של הקורא, שבעצם פרשנותו מחיל על הטקסט את הקולות המהדהים בו-עצמו ומעצים את הדיאלקטיקה של הטקסט. וולפנג איזר, אחד התאורטיקנים

40 אורציון ברתנא, "בדיקת תבניות, משמעותן, ודרכי השמוש בהן ביצירת ש. י. אברמוביץ", עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 1973, עמ' 21. ההדגשה במקור.

41 שקד, הערה 15 לעיל, עמ' 119. ההדגשות במקור.

המרכזיים באסכולת "ביקורת תגובת הקורא", מפענח את הטקסט הספרותי כמערך של הוראות. "תגובה אסתטית", לטענתו, "נזקקת אפוא לניתוח במונחים של מערכת יחסים דיאלקטית בין הטקסט, הקורא ויחסי הגומלין ביניהם"⁴². בקריאת טקסט הפעילות התקשורתית מורכבת במיוחד: פערים שונים מניעים את הקורא להשלים את הכתוב ולשייף את פרשנותו, ומשום שהטקסט עצמו אינו יכול להשתנות, מערכת יחסים מוצלחת מתרחשת רק כשהקורא מאפשר לעצמו לחוות שינויים בעמדותיו ובהשלכותיו. מנדלי, כך נדמה, מכיר בתפקידו רב־המשמעות של הקורא, וכן הוא מכיר בקשייו של זה לצלול אל מלוא התפקידים שיועדו לו בטקסט מרובד ורב־משמעי. הוא־עצמו אף מקשה לא פעם על הקורא המנסה למשמע את הכתוב. בתחילת מסעות בנימין השלישי, כשמנדלי המספר מסביר את המוטיבציה להעלות על הכתב את מסעותיהם הנפתלים של בנימין וסנדרל, הוא כותב:

הייתי מרגיש בנפשי כאילו רוח ממרום כופאני, מכה ואומר: "הקיצה, מנדלי, צא צא מאחורי התנור! לך ומלא חופניך בשמים מאוצרות בנימין ועשה בהם מטעמים לאחריך, כאשר אהבה נפשם!" ובעזרת הנותן ליעף כוח קמתי ויצאתי והכינתי מטעמים, והריני משים אותם פה לפניכם. אכלו, רבותי, וישישו בני מעיכם! (עמ' 10-11)

הביטוי "עשה מטעמים לאחריך", מצביע ישירות אל גַּבַּת הברכה של יעקב מעשיו. בבראשית כז 1-4 מסופר על יצחק:

תִּכְהֶינּוּ עֵינָיו מְרָאת וַיִּקְרָא אֶת עֵשָׂו בְּנוֹ הַגָּדֹל וַיֹּאמֶר אֵלָיו בְּנִי וַיֹּאמֶר אֵלָיו הֲנִי. וַיֹּאמֶר הִנֵּה נָא זָקְנָתִי [...] צֵא הַשָּׂדֶה וְצִנְדָה לִי צִידָה. וְעֲשֵׂה לִי מְטַעְמִים כַּאֲשֶׁר אֶהְבֶּתִי וְהִבִּיאָה לִי וְאֶכְלָה בְּעִבּוֹר תִּבְרַכְךָ נַפְשִׁי בְּטָרִם אָמוֹת.

רבקה, אימו של יעקב, שולחת את בנה האהוב להתחפש לעשיו ולהגיש לאביו מטעמים, וכך, בגיבבה ובעורמה, משיג יעקב את ברכת הבכורה. ואם אכן המטעמים הם העלילות הנפתלות של בנימין וסנדרל, דהיינו הטקסט, מי שבולעים את הפיתיון ברעבונם ובעיוורונם אלו אנחנו, הקוראים. כמו יצחק העיוור, האוכל מן המטעמים של יעקב, גם אנחנו "אוכלים" את הסיפור של מנדלי במהירות ובחיפזון, ללא שהות מספקת ובלי שיהיה בידינו סיפק לעמוד על טיבו של המזון או על כוונותיו של המאכיל. באמצעות השימוש ברפרנס המקראי מנדלי עוקץ את עצמו (או את בן דמותו המספר), וחושף את הגַּבַּה, ההתחפשות, המשחק והעורמה החבויים במעשה הכתיבה הספרותי. אך את עיקר עוקצו הוא מכוון אלינו, הקוראים העיוורים, הרעבים. קריאתו "אכלו, רבותי, וישישו בני מעיכם!" מוסיפה על עיוורונו של יצחק עוד רובד, באמצעות ההצבעה על סיפור ממסכת

42 וולפג איר, מעשה הקריאה: תאוריה של תגובה אסתטית, מגרמנית: אביבה גורן, ירושלים: מאגנס, 2006, עמ' י.

בבא מציעא, המדגיש כי כשם שאנו, הקוראים, כסילים, כך אנו מתפלשים בחשיבות עצמית ובצדקנות:

הביאו את רבי אלעזר בן רבי שמעון והיה תופס גנבים. שלח לו רבי יהושע בן קרחה: חומץ בן יין. עד מתי אתה מוסר עמו של אלוהינו להריגה! שלח לו: קוצים אני מכלה מן הכרם. שלח לו: יבוא בעל הכרם ויכלה את קוציו. יום אחד פגש בו כובס אחד וקרא לו חומץ בן יין. אמר: משהתחצף כך, משמע רשע הוא. אמר להם תפסוהו. תפסוהו. לאחר שנחה עליו דעתו הלך אחריו לשחררו ולא מצאו. קרא עליו: "שמר פיו ולשונו שמר מצרות נפשו". תלו אותו, עמד תחת עץ התליה ובכה. אמרו לו: רבי, אל ירע בעיניך, שהוא ובנו בעלו נערה מאורסת ביום הכיפורים. הניח ידו על בני מעיו, אמר: שישו בני מעי, שישו! ומה ספקות שלכם כך, ודאית שלכם על אחת כמה וכמה, מובטח אני לכם שאין רימה ותולעה שולטת בכם. ואפילו כך לא התיישבה דעתו. השקו אותו בסם של שינה והעלו אותו לבית השיש וקרעו את כרסו. היו מוציאים ממנה סלים של שומן ומניחים אותם בשמש תמוז ואב לא היו מסריחים [...] קרא על עצמו: אף בשרי ישכון לבטח.⁴³

בסיפור הגרוטסקי שלפנינו אנו נחשפים לרבי אלעזר, אשר היה "משת"פ של השלטון הרומאי, ומסר גנבים לשלטונות. רבי יהושע כינה אותו בכינוי הגנאי "חומץ בן יין", וקבל על בחירותיו המוסריות המפוקפקות של בן הצדיק רבי שמעון בר יוחאי. כאשר הכינוי שב ומושמע באוזניו של רבי אלעזר, והפעם מפיו של כובס אקראי, הוא מחליט לשלוח את הכובס אל מותו. כנגד המיתה האכזרית של הכובס מוצף רבי אלעזר ברגשי אשם. תלמידיו מבקשים לנחם אותו, והוא מניח את ידו על בני מעיו וקורא, "שישו בני מעי, שישו!" כלומר, אין בכם – מעיי – רימה ותולעה, וזהו סימן לכך שלא חטא כלפי הכובס. אך דעתו אינה נוחה, והוא עושה מעשה: נכנס ל"ביתא דשישא", מקום שבו עושים ניתוחים, ושם קורעים את כרסו ומוציאים ממנה סלים של שומן. סלי השומן העומדים בשמש ואינם מסריחים הם הוכחה ברורה לכך שרבי אלעזר צדיק הוא, שכל שעשה – כהוגן עשה, ושבני מעיו אכן ששים, שכן אין בהם רימה ותולעה.

43 המקור: "אתיה לרבי אלעזר ברבי שמעון, וקא תפיס גנבי ואזיל. שלח ליה רבי יהושע בן קרחה: חומץ בן יין, עד מתי אתה מוסר עמו של אלוהינו להריגה! – שלח ליה: קוצים אני מכלה מן הכרם. – שלח ליה: יבוא בעל הכרם ויכלה את קוציו. יומא חד פגע ביה ההוא כובס, קרייה חומץ בן יין. אמר: מדחציף כולי האי – שמע מינה רשיעא הוא, אמר להו: תפסוהו. תפסוהו, לבתר דנח דעתיה אזל בתריה לפרוקיה ולא מצי. קרי עליה דשמר פיו ולשונו שמר מצרות נפשו. זקפוהו, קם תותי זקיפא וקא בכי. אמרו ליה: רבי, אל ירע בעיניך, שהוא ובנו בעלו נערה מאורסת ביום הכפורים. הניח ידו על בני מעיו, אמר: שישו בני מעי, שישו! ומה ספיקות שלכם כך, ודאית שלכם על אחת כמה וכמה, מובטח אני בכם שאין רמה ותולעה שולטת בכם. ואפילו הכי לא מייחבא דעתיה, אשקוהו סמא דשינתא, ועיילוהו לביתא דשישא, וקרעו לכריסיה. הוּוּ מפקו מיניה דיקולי דיקולי דתרבא ומותבי בשמשא בתמוז ואב ולא מסרחי [...] קרי אנפשיה: אף בשרי ישכון לבטח". תלמוד בבלי, בבא מציעא פג, ע"ב. תרגום: חיים וייס.

ההקבלה בינינו, הקוראים, הטובלים ומתבוססים בפרשנותנו – השגויה, העקומה, היהירה – לבין אותו רבי אלעזר, שסלים של שומן הוצאו מכרסו להוכחת חפותו, גרוטסקית ומתמיהה. גם אם נניח כי לא פעם אנו עושים שגגות פרשניות, וגם אם לעיתים אנו עיוורים, כיצחק בשעתו, מדוע מסלים מנדלי את התיאור וקורא לנו בלעג: "אכלו וישישו בני מעיכם", ובכך הופך אותנו לרוצחים בפוטנציה (בדומה לרבי אלעזר, ששלח כובס תמים אל מותו), הנלחמים מלחמה תמוהה ועלובה להוכחת צדקתנו? ריבוי הארמזים המורכבים במשפט שבו מנדלי מגיש את הסיפור לקוראיו חושף שפעה של רגשות שליליים מצידו של המספר: תסכול, כעס, לעג ובדידות.

מנדלי, כך נדמה, מבקש לחנך את קוראיו, אף שהוא מבין את חוסר התוחלת שבדחף זה. הוא מצפה מאיתנו לגדלות ונצורות – ומייד מתאכזב. עוצמת הרגשות המובעת בטקסט עשויה להתבהר באמצעות הבנת החשיבות שמנדלי מייחס לקוראיו. איכותם הדיאלוגית של יצירותיו, העובדה שמנדלי זקוק לקורא כדי להחיות את יצירתו המרובדת ולהגשימה – הן ההפוכות את התסכול לרב כל כך. יצחק, יש לזכור, לא היה בסוף ימיו רק זקן עיוור – הוא היה בעל הסמכות שביכולתו להעניק ברכה לבניו. מנדלי, ככל יוצר, זקוק להבנה, לברכה ולהכרה. אך את אלו, כך נדמה, אינו מקבל באופן שהוא מצפה לו. על אף האירוניה והמבע המלגלג, מנדלי מבקש שייכות. הקודים שהוא משתמש בהם מייצרים מערך של קרבה פוטנציאלית, וכאשר מי מקוראיו אינו מפענח אותם, או כשהוא מפרש אותם באופן שגוי, הוא לא רק "מפספס" את המשמעות, אלא דוחה, במובן־מה, את מנחת הקרבה שהגיש לו מנדלי.

יש להניח כי חלק מהכעס של מנדלי קשור לביקורת העזה שחש כלפי המשכילים בני דורו וכלפי פעילותם האינטלקטואלית והאומנותית, ובפרט לדקדקנות, לקיבעון, לעיוורון, לחשיבות העצמית ולהיעדר הרפלקסיה. עם זאת, נדמה לי שהכעס של מנדלי מכוון לא רק אל בני דורו, אלא אל כל קוראיו הפוטנציאליים, שפרשנותם מוגבלת מתוקף היותם לכודים בגוף אחד, מובחן, שאינו יכול להדהד את כל ההשפעות של הטקסט – בדיוק באותו האופן ששני המנדלים, הדמות והמחבר, אינם יכולים להיות ערים להן. כשם שאפשרות הייצוג קורסת לא פעם במהלך המעשה האומנותי, כך גם נחשף הכשל הפרשני.

מוצא אפשרי מן הכישלון, הקדרות והכעס עשוי להתגלות דווקא באמצעות ההשוואה בין תפקיד הקורא המנדלאי לתפקיד הקורא המדרשי. נקודת המבט של הקורא בפרקסיס המדרשי אינה מעידה על מוגבלות, אלא על עומקו של הטקסט המקודש. תצורות קריאה שונות מייצרות את הטקסטים עצמם, ולכן כאשר אמוראים קוראים את הטקסט המקראי הם מקוממים אחדים מהיבטיו ומעלימים אחרים, וכאשר דרשנים בימי הביניים או בעת החדשה מפרשים את אותם הטקסטים, אתרים אחרים נגלים. זוהי למעשה המהות של

הקריאה המדרשית: למצוא את איי הרלוונטיות בתוך הטקסטים המקודשים והנצחיים, דרך תצורות קריאה משתנות.⁴⁴

אם כך, האינטרפרטציה החלקית של אחדים מן המבקרים בני דורו של מנדלי או של בני הדורות המאוחרים יותר אינה משקפת רק את כישלון הפרשנות או את כישלון הטקסט לייצג מסמן שיצמיח פרשנות הולמת, אלא גם את תפיסת עולמם של הקוראים, המוצאת את הד בטקסט. זוהי עוצמה לא מבוטלת. יכולתו של הטקסט המנדלאי לספח אליו אופני פרשנות מנוגדים ומשתנים היא עדות לאיכותו הוורסטילית ולגוני הטעם הרבים החבויים בו.

* * *

יצירותיו של מנדלי הצמיחו לאורך השנים שפע אפיקים פרשניים. במאמר זה הצעתי מודל פרשני נוסף: הצבה של ספרותו בהקשר של פעילות מדרשית. כפי שהדגמתי במאמר, כתיבתו עומדת בהלימה עם היבטים רבים ברטוריקה, בלוגיקה ובפואטיקה המדרשית. הפיצול בקולו של המספר, הפרגמנטריות המבנית, הדיאלוגיזם הרטורי, התשתית האינטרטקסטואלית והדגשת מקומו הפעיל של הקורא – כל אלו נוכחים ביצירתו ומעמיקים את הדיאלקטיקה שלה, ומשקפים היבטים נרחבים בספרות חז"ל. הפרקטיקה המדרשית נשענת על המתח הקיים בין ישן לחדש. חז"ל פעלו בתוך עולם משתנה, ויצקו את רעיונותיהם החדשים באמצעות הפסוקים הישנים, ומנדלי אף הוא השתמש במתודה המקובלת בקרב דורות של יהודים שהתחנכו בבית המדרש, ויצק לתוכה תכנים מודרניים. הוא מחקה את הרטוריקה החז"לית תוך שהוא בוחן את טיבה ואת צורתה. ביצירתו מתנסחת הצורה המדרשית על מגבלותיה, על כוחה הבלתי נתפס, על קירותיה המפולשים ועל עומקה הדיאלוגי. מנדלי לא רק נשען על המדרש, הוא מוסיף לו נדבך. כשם ששני המנדלים מייצגים את יכולתו לחקור את העולם מבפנים ומבחוץ, כך הוא נוהג גם ביחס לפרקסיס המדרשי: הוא מסתכל על תוויו מבחוץ ובמקביל נוכח בתוכו גופא, ומוסיף מדרש חדש לארון הספרים היהודי.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

44 על כך ראו, למשל, את לוינסון, המדגיש את תפקידו המשמעותי של הקורא בסיפור הדרשני: יהושע לוינסון, "דמותו של האנטי גיבור בסיפור הדרשני: תחילתה של אנתרופולוגיה ספרותית", אריה אדרעי, משה בר-אשר, יהושע לוינסון וברכיהו ליפשיץ (עורכים), מחקרים בתלמוד ובמדרש: ספר זיכרון לתרצה ליפשיץ, ירושלים: מוסד ביאליק, 2005, עמ' 217-229.

”גם ציפור מצאה בית ושוועל חור לו“: היציאה מן העלילה היהודית והחזרה אליה בסיפור ”שם ויפת בעגלה“ מאת מנדלי מוכר ספרים*

ענת ויסמן

מהי, אם־כן, אמת? צבא נייד של מטפורות, מטונימיות, האנשות — בקצרה, סך כל יחסי־אנוש שהוגברו, הומרו וקוּשטו פואטית וריטורית וש אחרי שימוש ממושך בידי העם נדמו כיציבות, מיוסדות־בחוק ומחייבות. אמיתות הן אשליות שבני־האדם שכחו כי כאלה הן, מטפורות שחוקות שאיבדו את כוחן לעורר את החושים, מטבעות מחוקים הבאים עתה בחשבון רק כמתכת ולא עוד כאמצעי תשלום.

פרידריך ניטשה¹

א. הקדמה

הנוסח הראשון של הסיפור ”שם ויפת בעגלה“ ראה אור בקובץ הספרותי כַּוְרֵת בשנת תר”ן (1890).² מאסף ספרותי זה יצא ביוזמת אגודת בני משה באודסה, ונערך, ככל הנראה,

* המאמר מבוסס על הרצאה שנישאה במסגרת הכנס הדרך לכסלון ובחזרה, שהתקיים באודסה, אוקראינה, במלאת מאה שנה לפטירתו של שלום יעקב אברמוביץ, בדצמבר 2017.

1 פרידריך ניטשה, ”על אמת ושקר במובן החוץ־מוסרי“, דיוניסוס ואפולו: מסות על האמנות, מגרמנית: יעקב גולומב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, 1990, עמ’ 58–59.

2 מענדעלי מוכר ספרים, ”שם ויפת בעגלה – סיפור המעשה“, כַּוְרֵת, אודסה: אבא דוכנא, 1890, עמ’ 45–59. הסיפור התפרסם בחילופי גרסה קלים במהדורות הכינוס השונות של כתבי מנדלי מוכר ספרים. לפרטי הביבליוגרפיה של נוסחי הסיפור ותרגומו ליידיש ראו: יהודה אריה קלאוזנר ונפתלי בן־מנחם, ”כתבי מנדלי מוכר ספרים שבדפוס – ביבליוגראפיה“, שמואל ורסס וחנא שמרוק (עורכים), מנדלי מוכר ספרים: רשימת כתביו ואגרותיו להתקנת מהדורתם האקדמית, ירושלים: מאגנס, 1965, עמ’ 18, 21; יחיאל שיינטוך, ”סיפוריו הקצרים של מנדלי מוכר ספרים על נוסחאותיהם“, הספרות א, 2 (קיץ 1968), עמ’ 400. במאמר שלהלן יובאו מראי המקום לסיפור בסוגריים בגוף הטקסט, על פי הנוסח האחרון: שלום יעקב אברמוביץ, מנדלי העברי, ענת ויסמן (עורכת), תל אביב: חרגול ומודן, 2013, עמ’ 67–99.

בידי אחד העם.³ הסיפור נכתב במקורו בעברית, ועלילתו נטועה בהקשר היסטורי ממשי: הגירוש של יהודים ופולנים חסרי אזרחות מן הרייך השני בפקודתו של ביסמרק, בשנת 1885.⁴ סבל הגירוש ושמו של ביסמרק כאחראי לו מופיעים לראשונה בסיפור כשמנדלי, בדמותו כנוסע ברכבת, מתבונן בזוג יהודי המנסה "לשכנע" את תינוקו להתגבר על רעבו:

ועוד אני שקוע במחשבותי וילד אחד מתחטא לפני אמו, מבקש אוכל להשיב נפשו, והיא מפייסת אותו בדברים:

— הן עוד היום גדול, יענקלי, לא עת האוכל היא. חכה-נא עוד מעט.
— הס יענקלי! — השיב האב אמריו גם הוא בעקימת שפתיים כמשחק — ביסמארק גזר על האכילה. (עמ' 75)

הסוגה היא סיפור מסע המושתת על עקרון הסיפור בתוך סיפור. במרכזו גילויי אחווה ורעות בין מגורשים: משפחה יהודית ופולני נוצרי. עצם אפשרות הקרבה בין יהודי לגוי מוצגת כחידה מפליאה בפי המספר-עַד מנדלי, הנוסע אף הוא עם מרכולתו ברכבת, ופתרונה מוגש לקורא באמצעות הסיפור הפנימי של משה החייט, אב המשפחה היהודית. לכאורה, החידה נפתרת וסיגור הסיפור שלם: בממד הסנטימנטלי מתוארים יחסי רעות מכמירי לב בין אנשים שגורלם לא שפר עליהם, המתגברים באמצעות סולידריות על העוינות שמכתיבים להם ההיסטוריה, הלאום, הדת והגזע; ובממד הסאטירי, היהדות עוברת רדוקציה לתורת הישרדות בתנאי גלות. בעלילת הסיפור – השרשור הלוגי הרציני-מצחיק (כלומר הסנטימנטלי והסאטירי כאחד) מסתיים כשיפת (הפולני) נהפך לחניך

3 המאסף פְּנֵרֶת יצא לאור בלא ציון שם עורכו. על פי משה גליקסון, "שמו של אחד-העם בתור עורך ומו"ל לא נקרא עליו, לפי שאחד-העם לא ראה את עצמו עוד בימים ההם, אף לאחר 'לא זה הדרך', כסופר ולא רצה להוציא את שמו לרשות הרבים". משה גליקסון, אֶחָד־הָעַם: חַיִּיו וּפְעָלוֹ, ירושלים: קרן הקימת לישראל וקרן היסוד, תרפ"ז, עמ' 45. גליקסון סומך את דבריו האלה על פרקי הזיכרונות של אחד העם: "במשך ימי החורף שנה הנ"ל עסקתי בעריכת המאסף 'פְּנֵרֶת', אשר הוצאתי לאור בחודש אדר, מבלי לקרוא שמי עליו בתור עורך ומו"ל, כי בעת ההיא לא נחשבתי בעיני כסופר ולא חפצתי להוציא את שמי לרשות הרבים. ולפי שהמאסף הזה היה כְּעֵין כלי מבטא לְחֵבֶר חובבי ציון שלנו וכל סופרי עירי השתתפו בו, לכן הסכים רמ"ל ליליענבלום לפרסם את שמו במודעות שנדפסו בכתבי העת, לאמור: כל החפץ במאספנו יפנה אליו. ועל ידי זה החזיקו רבים עד היום הזה בטעות זו, שרמל"ל היה עורך ה'פְּנֵרֶת'". אשר צבי גינצברג [אחד העם], "פרקי זכרונות", כל כתבי אחד העם, תל אביב: דביר, 1947, עמ' תע.

במקומות אחדים מצאתי כי מייחסים את עריכת פְּנֵרֶת ל"ח רבניצקי. רבניצקי אומנם השתתף בְּקוֹבֵץ והיה חבר באגודת בני משה, ונכון כי הוא שערך את הנוסח המתוקן של "שם יופת בעגלה", על פי תיקונו של מנדלי לקראת כינוסם הראשון של "הסיפורים הקטנים" בשנת תר"ס (אודסה, 1990), אך למעורבותו בעריכת פְּנֵרֶת או בעריכת "שם יופת בעגלה" – סיפור המעשה" לא מצאתי כל סימוכין.

4 על הרקע ההיסטורי לגירוש היהודים והפולנים ממזרח-פרוסיה החל באפריל 1885 ועל הדיון על כך בעיתונות הגרמנית, היהודית, העברית והפולני, ראו, שמואל ורסס, "בין יהודים לפולנים בסיפורים של מנדלי מוכר ספרים (ש"י אברמוביץ)", גלעד: מאסף לתולדות יהדות פולין י"ד (1995), עמ' קנ-קנד.

מצטיין בהלכות הישרדות בתנאי גלות (להלן: "היהדות"), והמספר מנדלי מעיר מטעמו לפני שהוא נפרד מן החבורה המשונה כי הינה, נמצא הפתרון לבעיית האנטישמיות:

כשיצאתי מהעגלה עם חבילות בידי ראיתי, והנה פולני זה עומד בחוץ ומתלחש עם אחד הממונים על הסיעה בהכנעה גדולה וברוח נמוכה ונותן לתוך ידו מטבע כסף. מיד נתברר לי פירושה של השיחה הזאת וסוד המטבע הזו ומה תלמידו של רבי משה החייט מבקש... נשאתי עיני לשמים, ובאנחה יוצאת ממעמקי לבי אמרתי: — ריבונו של עולם! עוד תלמידים בעלי-נסיגות קִוה — וישם ויפת אחים, ושלום על ישראל... (עמ' 99. ההדגשה במקור.)

למראית עין, האירוניה זועקת לשמיים: מגוחך לחשוב כי שותפות הגורל שהולידה רגשות אחווה עזים בין פולני אחד למשפחה יהודית אחת, בנסיבות הייחודיות של נסיעת הרכבת, עשויות להפוך לכלל חובק-כול, לעיקרון גואל ול"שלום על ישראל". כך גם התזה המוצהרת של הסיפור – כי הדרך להבין את נשמת היהודי היא להלך בנעליו, בחוויית גלות משלך – אינה יכולה, מן הסתם, להיתפס כרצינית. האומנם האירוניה, המובעת בהיפרבוליות המצחיקה ובטיעונים המופרכים, היא העמדה השלטת בסיפור, או שמא אינה אלא הפשט שלו?⁵ האם מנסח אברמוביץ באמצעים סיפוריים את תקוותו, תקוותם של היהודים, לשינוי נקודת המבט של העמים שבתוכם הם יושבים? והרי, כאן אנו חוזרים לפרשנות אוטופית המבטלת את האירוניה. ואולי התקווה עצמה היא העומדת כאן למשפט, ואנו חוזרים למבט אירוני על תקוות מופרזות?

התנועה בין השכבות הביקורתיות, המשחקיות והסנטימנטליות מאפיינת את יצירת אברמוביץ בכללה, אך דווקא ב"שם ויפת בעגלה", על רקע פשטותו היחסית של הסיפור בעלילתו, בלקסיקון ובתחביר שלו, מפתיעה המורכבות התמטית, האידיאולוגית והאומנותית. גם בסיפור זה, כרגיל אצל הסופר הגאון, טמונים סודות וסדקים הקוראים לנו להשתתף במשחק מחשבה מתוחכם ולהעמיק עם המחבר ועם הדמויות בתסבוכת הממשית, הרגשית, האתית והפוליטית של הקיום היהודי בכל העולמות האפשריים, כאז כן עתה. לטעמי, הניסיון להתיר את התסבוכת הזו באמצעות מבט-על פסקני חוטא ליצירה, כלומר פוגע בערכיה האסתטיים. על כן יקשה עלינו, למשל, לסכם את מחשבת הסיפור המנדלאי כעמדה השוללת את הגלות או את שלילת הגלות, או כעמדה המחייבת

5 בחרתי במאמר זה לא להתפלמס ישירות עם פרשנויות מלאות קודמות של הסיפור, אלא להביא את רוח דברי הכותבים על פי הגיונה של קריאתי בסיפור. הפניות לפרשנויות קודמות אפשר למצוא בשתי קריאות עדכניות של הסיפור: אמיר בנבגי, "בין אלגוריה לסמל, בין שחוק לדמע: מנדלי מוכר ספרים ושלילת הגלות", עיונים בתקומת ישראל: מאסף לבעיות הציונות, היישוב ומדינת ישראל 17 (2007), עמ' 103-106; מוריה דיין קודיש, "גרירת קולמוס שלו צריכה לימוד": פואטיקה מדרשית ביצירתו של מנדלי מוכר ספרים", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2021, עמ' 154-176. אציין כי פרשנותו של בנבגי מעדיפה את הקריאה האירונית של הסיפור. לטענתו, עלילת הקשר בין היהודים לגוי מאופיינת כ"אוטופיה בלתי סבירה". על פי קריאתה של דיין קודיש, החריגה מן הסדר הרגיל של המציאות באמצעות פתרון אוטופי מהדהדת את קריסתה של הריאליה כביטוי לפואטיקה או לאסתטיקה המדרשית של אברמוביץ.

את דרך החיים היהודית בגולה. יתר על כן, אף שקריאה ה”משתמשת” ביצירת מנדלי לצורכי ההיסטוריה המונומנטלית של זמנה תמיד אפשרית, שכרה יוצא בהפסדה. ההנאה האסתטית ביצירתו של אברמוביץ עומדת על סוד ההתמסרות השלמה לתחבולותיו המענגות של הטקסט, לחוויית הפסיחה על שתי הסעיפים (שלילה-חיוב, אוטופיה-פרודיה, שמרנות-הומניזם). ל”אין מוצא” המושך אותנו בכיוונים מנוגדים. ל”אין מוצא” של מנדלי (בניגוד ל”ללא מוצא” הברנרי) איכות מהפנט ומערפלת: לעיתים, בזכות הבהירות והאיכות האנליטית של הטקסט, אפשר לדמות את החוויה לרכיבה על מטוטלת, ולעיתים – כשחושינו מתערפלים מן הגודש הטקסטואלי, לחוויה של נדנדוד בערסל. יגאל שוורץ כבר הקדים אותנו בהתמסרותו למטוטלת של מנדלי (ההיבט האנליטי של יצירתו) ובאי-כניעתו המודעת לערפל הסמיך של השפע הטקסטואלי (גודש, צפיפות ודוחק של תיאורים, ציטוטים, רמיזות, תמות ועמדות סותרות) שהוא מציע לקוראיו, באפיינו את ספר הקבצנים כיצירה המסרבת לפרשנות כוללת, למשל בהיבט הז’אנרי. הוא כתב:

העובדה שספר הקבצנים נענה במסגרת אותו מודל חשיבה לשני קונצפטים תיאוריים, המייצגים תפישות עולם שונות, ואפילו סותרות – האחת ”הסנטימנטלית”, אופטימית מעיקרה, והשנייה ”האנטי-סנטימנטלית”, פסימית-צינית – אומרת דרשני.⁶

שוורץ הראה כיצד ספר הקבצנים מפתה אותנו לפרשנות עקיבה וחד-משמעית, אך מסרב לתת לנו אותה. הבחנה זו לגבי ספר הקבצנים יפה לכל יצירתו של אברמוביץ, ובוודאי ל”שם ויפת בעגלה”. יתרה מזאת, הן בספר הקבצנים הן בסיפור העלילתי הקצר שלפנינו, התנגדותו של הטקסט לפירוש הסנטימנטלי כואבת במיוחד, שכן היא מנוגדת לריפוי, למזור ולניחומים המצופים משכבה אחת לפחות של הסיפור – זו הרוויה בערכים ורגשות כמו ידידות, חיבה ודאגה לזולת. ערכים ורגשות אלה נוכחים בשתי היצירות באופן שאין לו אח ורע ביצירתו של אברמוביץ. ”הפואטיקה הסרבנית”, כביתויו של שוורץ,⁷ מגבירה אפוא את עוצמתה של תנועת המטוטלת בין פיתויו הנעים של האופטימיזם הרך לבין אסטרטגיות קריאה הדורשות מאיתנו להקשות את ליבנו (אירוניה, היתוליות וכדומה). באופן זה, בצד העונג המתעצם בקריאה מן הפיתויו ומן הסרבנות, גובר גם הצורך שלנו למצוא מנוח בתוך היצירה.

אך ייחודו של הסיפור ”שם ויפת בעגלה” הוא כי בניגוד ליצירות אחרות של אברמוביץ (ובכלל זה ספר הקבצנים), הוא מציע לדמויותיו (ולקוראיו) את האפשרות לא להתבוסס כליל בעלילת הסבל היהודי כאילו היה הסבל היחיד בעולם. הפגישה עם אחר ממשי, האפשרות לחוות לרגע איזו זרות רדיקלית, שאינה כוללנית ואינה מופשטת,

6 יגאל שוורץ, ”בקיזור, איך שיהיה הדבר, בין כך ובין כך לא טוב! ’ הערות פתיחה לדיון מחודש בספר הקבצנים”, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2005, עמ’ 118. המאמר ראה אור לראשונה בכתב העת עכשיו 57 (סתיו-חורף 1991), עמ’ 145–168, ובשנת 2005 כונס כפרק בספר בשינויים קלים.

7 שם, עמ’ 91.

קוראת לנו, בכל זאת, להשתקע בו לרגעים במעין חוויה של הומניזם יציב (הביקורתיות וחירות המחשבה שאינן משועבדות לגחמותיה של ההיסטוריה והפוליטיקה), או לפחות להשתעשע בנייעור כמה מן המושגים הדבוקים לעלילה היהודית. הייתכן כי גם היציאה לרגע מן האקסקלוסיביות ההרמטית של העלילה היהודית והסבל היהודי היא אך ורק תחבולה, שנועדה לגרום לנו לחוות את הנכון ואת הלא נכון במסגרת החוויה הסיפורית, האומנותית וההרמנויטית, כדי לייצר חוויה הפוכה; כדי להרגיש שאין "חוץ", ושאינן דבר מ"חוץ ליהדות"? ואולי ההיבט המורליסטי של הסיפור הוא ביצירת חשד עמוק בכל נקיטת עמדה האורבת לנו מחוץ לטקסט, עמדה שאנו תופסים מתוך הרגל לשוני ואשליה של יציבות מחשבתית כאמת יציבה?

עולמו הספרותי של מנדלי הוא עולם יהודי שאין לו "חוץ". בכך אין חדש. אפשר לאשש אמירה זו באמצעות הצבעה פשוטה על העובדה כי הגויים בסיפוריו מדברים בלשון התלמוד, בעמידה על מקומה הייחודי של דמות המספר, שניסיונותיה להיבדל מן ההווה היהודית הקרתנית נכשלים שוב ושוב, ובעיצובה של העיירה היהודית, המוצגת כצורת קיום שממנה אין יוצא ואין בא – כל המנסה לצאת ממנה מגלה כי נשאר במקום.⁸ ייחודו של "שם ויפת בעגלה" נעוץ אפוא בהכנסת ה"חוץ" לתוך העלילה היהודית (המסע ברכבת), וכן בהתמודדותו עם האנטישמיות החדשה, ה"מדעית", המחליפה בשלהי המאה התשע-עשרה, ובעיקר בגרמניה, את שאלת הדת והלאום בשאלת הגזע ובהתערעה מפני הסכנות הכרוכות באידאולוגיות של ההשכלה היהודית. האידאולוגיות האלו, כך אפשר לגזור מעמדתו של המחבר המובלע של הסיפור, עלולות לשתף פעולה בלי משים עם הגדרת היהדות כגזע, ובזה לוקות בפגם אתי חמור, העלול להוביל לאסון של דה-הומניזציה – של היהודים עצמם ושל אחרים. כפי שנראה בהמשך הדברים, הנחותיהן של הגישות הפוזיטיביסטייות באשר לשאלות הגזע והעם מוצגות כמופרכות באמצעות עלילה מופרכת (לכאורה או שלא לכאורה), עלילת קרבת הלב בין משפחה יהודית לגוי. הסיפור מחזיר אותנו שוב ושוב לעלילה היהודית, ליהודים של יום-יום ולבני אדם של יום-יום, שאינם נתונים לגחמות אידאולוגיות, ולא להגדרות הנובעות מהן ומייצרות אותן. האופנות המתחלפות, המבטאות אמונת-יתר באפשרות של היפוך או שינוי רדיקלי של הסובייקט היהודי, אומנם מובאות בחשבון, אך אינן מכות שורש. את המהות היהודית אי אפשר להביע בנוסחה. בעולמו של מנדלי מוצבות האידאולוגיות השונות במעמד של סטראוטיפים, הן משמשות כעוד "דמויות מלאי" המלוהקות לתפקידן כדי להניע את המטוטלת. התבניות השבלוניות ו"מיתוגי הזהויות" הן עובדות שיש לחיות עימן ללא הכחשה ובלא כניעה: עולם כמנהגו נוהג. השאיפה לחרוג מן הנהוג והמוכר מגוחכת ונשגבת כאחד.

8 על הסיפור "בסתר רעם", על חוסר האפשרות לצאת מן האקזיסטנציה ה"כסלנית" ועל הביטוי "ותשובתי כסלון כי איוויתיה" ראו במאמרי, "מנדלי חוזר לכסלון, אברמוביץ חוזר לעברית: קריאה ביצירה 'בסתר רעם'", חנן חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 78–89.

כדרכם של מורליסטים מן המאה השבע-עשרה והמאה השמונה-עשרה, הסאטירה של אברמוביץ צולפת בכל אפשרות, בוחרת תמיד להאריך בתיאור. זאת האידאולוגיה שלה וזו הפרקטיקה שלה. במקום פוליטיקה מציע לנו אברמוביץ את הקיום הפיזי (הגולמי, ללא כחל ושרק) והלשוני (המעורר מודעות רדיקלית לחומרי המציאות). כמו הדמויות של סרוונטס (דון קיחוטה), של רבלה (גרנגטואה ופנטגרוואל), של סטרן (טרסטראם שנדי) או של וולטר (קנדיד), יצירי הרנסנס והנאורות – גם עלילותיהן של דמויות התחייה העברית וההשכלה העברית בנוסח של מנדלי חוברות להן יחדיו ליצירת סיפור על גבול המסתבר והאפשרי. לעיתים קרובות, החריגה מן האפשרי היא הדרך להתנחם בפנטזיה על קדמה, על השכלה ועל הומניזם בלי לרכך את האנליזה המבריקה של הריאליה. על כך נוספת התגרנות הטקסטואלית, הנהפכת לכתיבת "קרן השפע" ("Cornucopia") – כתיבה המדמה עושר שאינו מתכלה לעולם, הנאחזת בפוטנציאל האין-סופי של הלשון.⁹ האנציקלופדיזם ההומניסטי של הרנסנס כלל את הקלאסיקה של יוון ורומי. אברמוביץ משתמש באוצרות הספר העברי ובאופי המיוחד של התגרנות הטקסטואלית התלמודית לצרכים דומים. בכתיבתו, כמו בכתיבתם של אנשי הרנסנס וממשיכיהם המורליסטים של הנאורות, עושר זה מתפקד כ"מכונת עשן" המעצימה, מן הצד האחד, ומטשטשת, מן הצד האחר, את האפקט של העמדות הקוטביות ביצירה: החתירה העיקשת לקידום ערכים הומניסטיים והיאוש העמוק מטבע האדם, אוטופיה ופרודיה, שמרנות וסובלנות רדיקלית. "ליהודי יקראו היום שם ולשאינו-יהודי יפת".

הסיפור "שם ויפת בעגלה" מתחיל בתיאור היהודים הצובאים על בית הנתיבות, תיאור מקיף וארסי מן הסוג שהוציא לאברמוביץ את המוניטין שלו כגדול שוללי הגולה וכמי שלוקה באוטו-אנטישמיות. היהודים צועקים וזועקים, מייבבים ודוחפים, טרודים, מתנודדים, כורעים וקורסים, מתרפקים על סמרטוטיהם, מזיעים ומתחננים. הנשים כרסניות, חוטמניות ודברניות, או רעות מראה ומצומקות. הם מדומים ל"דגים מלוחים בחבית אחת" (עמ' 72), לחיות ולתרנגולי הודו, ואילו "שאר הנוסעים מאומות העולם" מתהלכים להם בתחנת הרכבת כבעצרת בית המקדש "וממתנינים עד שיצלצל הפעמון בשנית או בשלישית וייכנסו לתוך העגלות [הקרונות, ע"ו] במתינות וכל איש על מקומו יבוא בשלום" (עמ' 70). כתיבת קרן השפע של האנתרופולוגיה היהודית בחסות השימוש הפרוע בשברי פסוקים מארון הספרים היהודי – השליטה בלשון, יצירת הצורות החדשות בה והבקיאות במקורות: ההתבוססות במגילת אסתר, ביציאת מצרים, בספר יחזקאל, בחלומותיו של יוסף, בספר תהלים ובמסכת ברכות, כמו הנשים ה"מתבוססות בכרים וכסתות", בלשון הסיפור (עמ' 69) – היא המאפשרת את ההשגחה האנציקלופדיסטית, את האחיזה בידוע ובמה שכבר קיים, והיא היוצרת את אפקט המרחק והניכור המשועשע.

9 גרנגטואה ופנטגרוואל הוא טקסט קלאסי של "קרן שפע", ובעידן המודרני אפשר לחשוב גם על *Finnegans Wake* של ג'יימס ג'ויס. ראו, למשל, את התיאור בספרו של טרנס קייב ודיונו בטקסט "קרן השפע" (Cornucopian): "יצירה ספרותית מפליאה ומפליגה בעושרה, פרדיגמה חיה ובלתי נדלית של האנציקלופדיה ההומניסטית". Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems in Writing in the French Renaissance*, Oxford: Clarendon, 1979, p. 7

המספר מקלל את מזלו הרע, שבגיננו נגזר עליו לבלות במחיצה אחת עם "בריות משונים וטרחנים כמותם" (עמ' 74), אך לאט-לאט נכנע לסיפורו האישי והבלתי שגרתי של החייט, לסנטימנטלי ולרגשי, מוותר על המבט מבחוץ ומתמסר לייחודיותו של האנושי. שגרת השרשור של התיאורים האנתרופולוגיים נעצרת תחילה בביטוי של רגש וחרטה, הנשען על שבר פסוק מפרשת יוסף וחלומותיו מספר בראשית ("את חֶטְאִי אני מזכיר, כי מתחילה מאסתי את שכני אלה, היו עלי לטורח כמסיגי גבולי". עמ' 74). שגרת התיאור של הטיפוסי וההטפסי נעצרת לחלוטין בהופעתו המפתיעה של אדם זר לבוש "בגדי נוכרים – מכנסיים בלים ואצטלה פולנית, רכוסה בקרסים של נחושת כלפי החזה וקצרה עד הברכיים" (עמ' 76), הקם משנתו מתחת הספסל שעליו המשפחה היהודית יושבת.

מנדלי המספר לובש את דמותו של היהודי הפשוט והנאיבי, שאינו מבחין בין גוי לגוי, בתארו את הבלבול האוחז בו למחשבה שהדמות הדלה שלפניו היא ביסמרק, מי ששמו הוזכר קודם לכן כאשם בכל הסיטואציה.

אבל מיד נתוודע לי שטעיתי, כי האשה [היהודייה, ע"ו] קראה לפנים החדשות בשם, וכך אמרה לו בשפה בלולה חציה פולנית וחציה יהודית:
— למה אתה עומד, פאני פרזשעקסזשווינזשיטצסקי? שב פה על מקום איצקי, ואיצקייל ילך ויישען שם על הספסל אצל אביו. (עמ' 77)

כבר בסצנה הזאת מתחילים להיטרף הקלפים. הידוע נעשה פחות מובן מאליו. מן הצד האחד, מודגשת הזרות המוחלטת של הפולני באמצעות שמו המוזר, הבלתי אפשרי להגייה, ומן הצד האחר, זרותו הרדיקלית מופרכת ביחסה של המשפחה היהודית אליו. לחיה, אשתו של משה החייט, אין כל בעיה להגות את השם "של כ"א אותיות" (עמ' 77), והקרבה הלשונית והרגשית ל"אחר" המוחלט נתמכת באמצעות תיאור ההרמוניה השוררת בינה לבין מי שהגיח לפתע כנטע זר בהוויה היהודית המוכרת. האחר אינו עוד קונסטרוקט מופשט, אלא סובייקט המציב בפנינו זרות רדיקלית. הכינוי "פאן" בפולנית, פירושו "מר", "אדון" (לשון כבוד), ואילו צליל השם "פרזשעקסזשווינזשיטצסקי" מעורר בקרב דוברי הלשונות הסלאביות, כפי שגורס ברוך קורצווייל, אסוציאציה של חזיר ("Swinia").¹⁰ לטעמי, פרשנות זו אינה עולה בקנה אחד עם הסיפור. בעקבות הצעתו של דוד וינפלד (בשיחה בעל פה), אני מאמינה כי השם טומן עמדה שלילית פחות ועובדתית יותר כלפי זרותו של הידיד המפתיע. מצלול השם מבוסס על המילה "Przechswieicki" בפולנית, שפירושה "הנטבל". על פי הצעה זו, השם מצביע על העובדה הפשוטה כי יפת הוא נוצרי, "הנטבל", ולמרות קרבת הגורל והנפש עימו אין כל כוונה ליהד אותו. וגם

10 ברוך קורצווייל, "עולמו האפי של מנדלי", ספרותנו החדשה: המשך או מהפכה? ירושלים ותל אביב: שוקן, 1971, עמ' 185.

אם למד קצת יידיש, הוא ה"אחר".¹¹ אפשרות אחרת, הפוכה, היא דווקא באזכור הטבילה כרמז להלכות גיור יהודי: יפת מועמד לטבילה לשם גיור.

כך או אחרת, המשפט הראשון של הזר הוא ביטוי פשוט של אהבה, שאינה נענית להבדל בין גויים ליהודים (כזכור, בפתחת הסיפור ידוע לנו מיהם היהודים ומיהם הגויים על פי אורחותיהם):

אל נא תדאגי לי, חיה, נשמתי. אני את איצקי יקירי אקח ואושיבנו על ברפי, גם בלעדיו רבו היושבים על הספסל אצל רבי משה בעלך — השיב האיש, בעל השם של כ"א אותיות, גם כן אשדודית, חציה יהודית וחציה פולנית. (עמ' 77)

ההגזמה הבלתי מתקבלת על הדעת של השם המסובך וההיפרבוליות הפנטסטית של זרות השם הפולני למנדלי, שאינו דובר פולנית (כמו אברמוביץ, יוצרו) מצטרפות להפתעה המוחלטת מן האפשרות של סולידריות בין גויים ליהודים. מנדלי נזקק לתיווך היהודים הפולנים כדי להבין את הזר המדבר בשפה בלולה, לשון כלאיים "אשדודית", שהפעם אינה מיוחסת ליידיש, אלא לעירוב בין יידיש לפולנית, והוא נזקק לסיפור של משה החייט כדי להבין את מה שאי אפשר להעלות על הדעת. כך מתחילה להתרקם ההתרסה המרומזת הראשונה של הטקסט נגד פוליטיקת הזהויות של שלהי המאה התשע-עשרה.

בְּתִמְיָה גְדוּלָה פִּעְרָתִי פִּי וְנִסְתַּכְלָתִי בְּפָנֵי רַבִּי מֹשֶׁה, מַחְרִישׁ לְדַעַת פִּירוּשׁ הַעֲנִיין הַמוּזָר הַזֶּה, וְהוּא הַבֵּיין אֶת רוּחִי וְיִפֶּן אֵלַי וַיֹּאמֶר:
 — בֶּן־אָדָם זֶה, הַיּוֹשֵׁב פֶּה לְפָנַיךָ, פּוֹלְנִי הוּא מִבֶּטֶן, וּמוֹלְדָתוֹ עִיר מְצָעֵר בְּמַדִּינַת פּוֹלִין.
 — וְלִמָּה זֶה אַתָּה קוֹרָא לוֹ יִפֶּת?
 — כִּי שָׂמוּ פְרוֹזֶקְסוֹזְשׁוּיִנְשִׁיטְצֶסְקִי יִגְרָס כַּחֲצֵץ שְׁנַיִ. וְהַשְּׁנִית, שְׂמוּ יִפֶּת נָא לּוֹ וְהוּא נָא לְשִׁמוּ בְזִמְן הַזֶּה.
 (עמ' 78)

אם כן, הקיצור יפת אינו אך ורק קיצור לשמו הארוך והמסובך של הפולני. ישנו גם הסבר אחר ("והשנית, שמו יפת נאה לו והוא נאה לשמו בזמן הזה"), והוא מוסבר לנו הקוראים בחלקו השני של הסיפור:

— עכשיו לא עוד יהודי אני ואין עוד בכלל יהודים בארץ — ענני החייט בשחוק — כפי הנראה אינך יודע הזמן שאנחנו חיים בו היום.

11 תודה לדוד וינפלד על הצעתו. על פי פרשנותי נראה כי אברמוביץ משחק גם עם אפשרות הגיור של יפת רק כדי לדחותה בהמשך.

— אני איני יודע!.. הרי לפניך זה הלוח שלי, הנדפס בהשתדלותי ועל חשבוני. היום יום ד', פרשה קִרְח, שנת חמשת אלפים שש מאות ארבעים... לפ"ג¹² — ספרתי מספר השנים והימים לבריאת העולם בקול רם ובנשימה אחת, מוציא אחד מהלוחות הקטנים שהיו מונחים בחיקי, מגביה אותו ומראה הכתב לעיני משה, ומתכוון בזה אגב גם לשם מודעה, למען ידעו שיש אצלי לוח השנה למכירה.

— ולפי האשכנזים לא כן הוא — אמר רבי משה בנחת ומתינות — האשכנזים, הממציאים נפלאות בחקירותיהם, החזירו אִפְּן הזמן אחורנית לאלף דור והרי אנו חיים היום כולנו בזמן המבול. ליהודי יקראו היום שֵׁם ולשאינו־יהודי יִפְתָּ. (עמ' 80. ההדגשות במקור).

האשכנזים הם הגרמנים, וכאן משה החייט מתייחס בלעג מר לשימוש בשמות בניו של נוח "שם" ו"יפת" כדי לתאר, בהתאמה, את העם (הגזע?) היהודי ואת העם (הגזע?) הגרמני (אשכנז הוא בנו של יפת ונכדו של נוח). הגדרות חדשות אלה, הלקוחות "מזמן המבול", היו נפוצות בתנועת ההשכלה של יהדות גרמניה במקום המושגים הדתיים והלאומיים (יהודי-נוצרי, יהודי-גרמני). הטקסט מצביע אפוא על התפתחות התורות האנטישמיות בשלהי המאה התשע-עשרה בגרמניה ועל התוצאות ההרסניות של החילון, כגון שנאת יהודים מסוג חדש, שהגדרותיה חלחלו גם לעיתונות היהודית.¹³

באמצעות דיאלוג זה ובאמצעות המשך סיפורו של משה החייט וסוד ידידותו עם הנוכרי הפולני מבקש אפוא אברמוביץ, מלבד מסירת המסר ההומניסטי, להזהיר את קוראיו מפני ה"שיגעון" החדש של זמנו ומפני הסכנה הטמונה בתמונת העולם האתנולוגית החדשה, הנשענת על חיפוש מאפייני הגזע היהודי הנבדל מגזעים אחרים.¹⁴ בד בבד, הוא רומז לקוראיו כי המחשבה על "עם סגולה", שאינו צריך לעשות עבודה רוחנית כדי להיחשב ככזה, דמוגית לא פחות מן הטענות האנטישמיות החדשות, הממירות ריב בין־דתי לכדי ריב בין־גזעי, המבוסס על תפיסת היהודים כ"גזע". ואומנם, כבר היו יהודים משכילים, במיוחד בגרמניה, שהתחילו להשתמש במושגים אלה מתוך רצונם להשתלב בעולם ה"נאור". בהקשר זה, אפשר לראות את "שם ויפת בעגלה" גם כמסה סיפורית כנגד דה־הומניזציה של יהודים בפרט, ושל בני אדם בכלל.

12 ראשי תיבות: "לפרט גדול", לפי מניין השנים מבריאת העולם כולל מספר האלפים. זמן התרחשות הסיפור הוא אפוא התר"ם לפ"ג (קייץ 1880). התאריך אינו תואם את זמן ההתרחשויות ההיסטוריות, כחמש-שש שנים אחר כך.

13 בעניין זה ראו, יעקב שביט ויהודה ריינהרץ, "בין דת, לאומיות וגזע", דרווין וכמה מבני מינו: אבולוציה, גזע, סביבה ותרבות – יהודים קוראים את דרווין, ספנסר, באקל ורנאן, ירושלים ובני ברק: ספריית הילל בן חיים והקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 228–301.

14 שם, עמ' 235.

ב. סוד המטבע (הלשונית) וסוד המטבע (הממשית), או: מיהו יהודי?

במאמרו "בין יהודים ופולנים בשני סיפורים של מנדלי מוכר ספרים (ש"י אברמוביץ)"¹⁵ כותב שמואל ורסס:

לעומת נטייתו הרווחת של מנדלי בשאר יצירותיו לשחזר קטעי שיח בין יהודים לאיכרים אוקראינים בלשון הדיבור האוקראינית, המצביעים למעשה על הנתק ביניהם, שכן הם מושתתים על אי הבנות מבדחות בעטייה של שליטה לקויה של היהודי בלשון זו, בסיפור שלפנינו הוא עוקף לחלוטין את לשון הדיבור הפולני – שהיא לשון שיחותיהן של דמויותיו.¹⁵

בסיפור זה אין כל קצר תקשורת בין הדמויות המשוחחות. משה החייט מספר את סיפורו למנדלי ביידיש ומשוחח עם הידיד הפולני בפולנית (מוצאו מליטא), ומפתיע עוד יותר: בניגוד לדרכו של המספר בכתבי אברמוביץ בעברית לייצר רשת לשונית יהודית שאין ממנה מוצא (גם הדמויות שאינן יהודיות משתמשות, כידוע, בפסוקים מן התנ"ך והתלמוד), בסיפור זה אנו נתקלים בתופעה ייחודית שבה הסיפור "מתיר" לגוי לדבר בשפתו-הוא, שפת הדת הנוצרית, והיא "מולחמת" לשפה היהודית:

— הנני הולך בסימטה זו לאכסניה שלי — אמרתי לחברי — ולאן אתה הולך?
 — אל אשר יובילוני רגלי — ענני באנחה.
 — וכי אכסניה אין לך ומקום ללון? — שאלתי בתמהון לבב.
 — אבוי! — נאנח במרירות — גם ציפור מצאה בית ושועל חור לו, ולי בן-אדם אין מקום להניח את ראשי. (עמ' 95)

המשפט "גם ציפור מצאה בית ושועל חור לו, ולי בן-אדם אין מקום להניח את ראשי" משלב יחדיו את תהלים: "גַם צִפּוֹר מְצָאָה בַּיַת וְדוֹרֹר קֹן לָהּ" (פד 4) ואת הברית החדשה: "הַשּׁוֹעֲלִים חָרְיָם לָהֶם וְצִפּוֹר שָׁמַיִם קֹן לָהּ וּבֶן-הָאָדָם אֵין לוֹ מְקוֹם לְהִנָּח אֶת רֵאשׁוֹ" (לוקס ט 58, בתרגום יצחק זאלקינסאן). כדי להבין את הרגע הזה – "חור וסדק" שבו הברית החדשה, המוקצית מחמת מיאוס, צצה בתוך העלילה היהודית – ניזכר במהלך המוביל אליו ובהיסטוריית היחסים המטלטלת בין שם ויפת.

משה החייט מספר למנדלי את השתלשלות האירועים בעברם של השניים בזמן ההווה הסיפורי, ברכבת, כסיפור בתוך סיפור: ראשית היחסים בין שם ויפת בידידות אגבית ופשוטה, מזדמנת ומתמשכת ("ככה היה דרך חיינו כל הימים"), המתוארת כ"ברית שלומנו על גביעי שִׁכר". הוויכוחים התאולוגיים בבית המרזח ("הוא משבח את דתו, ואני משבח את דתי", עמ' 85) הסתיימו תמיד על פי המסופר בפשרה נדיבה ובדו-קיום

¹⁵ ורסס, הערה 4 לעיל, עמ' קנה.

נעים: "ובפירוש אמר שמצדו אינו מקפיד אם גם לישראל יהיה חלק לעולם הבא, וכנגד זה התנהגתי אף אני מצדי במידת החסד והתרתני להם בשר החזיר", "הוא מגביה כוסו ומצליב באצבעו על לבו, כדרכו, ואני מגביה כוסי ומברך שֶׁהַפֶּל [נעשה בדברו, ע"ו]" (עמ' 85. ההדגשות במקור).

אך המשך היחסים ביניהם במפח נפש גדול, בהתנכרות עוינת מצד יפת ובנאצות שיכורים. הטיעונים האנטישמיים, שאינם נכנעים לקול ההיגיון והידידות, אינם מאפשרים עוד את הפולמוסים החביבים: להזמנתו של שם "רב לך, אחי, להשתובב ולהשתגע. הנה ערב שבת מחר, שמעני ובוא אלי ואכבדך בדגים", עונה יפת: "שקץ הם לי דגים של זה שמשקץ את חזיריו!" (עמ' 89, ההדגשות במקור). לכאב על אובדן הידידות מצטרף כאב הגוף בדמותה של מכת אגרוף: "על השאלה הזאת נעניתי במתנת ידו החזקה של חברי זה ואגרופו הקשה, וכהרף עין – ודודי חמק־עבר ואיננו" (עמ' 89). המשפט המסיים חלק זה בפרשת היחסים עם הידיד הגוי, וגם את פרק ב ביצירה, הוא זה: "מהעת ההיא לא ראיתיו עוד, וכפי ששמעתי היה גם הוא בין הפורעים פרעות בעיר שטעטין, כששרפו בית־כנסת שם, ובביזה שלח ידו" (עמ' 90).

במשפט זה נגלים אי־דיוקים מתמיהים בנוגע לאירועים היסטוריים ממשיים. ראשית, בלבול בין שמות דומים של מקומות שונים. שַׁרְפֶת בית הכנסת בעיר הקטנה נוישטעטין (Neustettin), במחוז פומרניה שבפרוסיה, התרחשה בפברואר 1881, ובעקבות הפרעות בעיר הזאת פרצו פרעות ביהודים גם בערים אחרות בסביבה. אכן, ישנן עדויות גם לתקריות אנטישמיות שאירעו בעיר שטעטין (Stettin), בירת המחוז – זו ששמה מופיע כמקום שַׁרְפֶת בית הכנסת בסיפור – אך אלו היו מינוריות יחסית, ובוודאי לא כללו שַׁרְפֶת של בית כנסת. זאת ועוד, שַׁרְפֶת בית הכנסת בנוישטעטין נחשבת נקודת מפנה בעליית האנטישמיות החדשה בגרמניה, שכן נבעה מסוג חדש של הסתה: ככל הנראה, המהומות הוצתו בעקבות נאומו של המורה האנטישמי הנריצי, שהגיע מברלין לנוישטעטין והסית את התושבים המקומיים נגד היהודים. לא מדובר במאורע זניח. שנית, וזו עובדה חשובה לא פחות, אין עדות בעיתונות התקופה להשתתפות פולנית בפרעות,¹⁶ ואין כל סיבה להניח כי פולנים השתתפו בפרעות, שהתרחשו, כאמור בפרוסיה המזרחית.

16 נוישטעטין (Neustettin, ובשמה הפולני כיום Szczecinek) ושטעטין (Stettin), ובשמה הפולני כיום Szczecin) הן ערים שונות, הרחוקות זו מזו כמאתיים קילומטרים. נוישטעטין היא עיר קטנה, ואילו שטעטין היא עיר גדולה, ששימשה כעיר הבירה של מחוז פומרניה בשני העידנים: הפרוסי־גרמני והפולני. אציין כי לא מצאתי במקורות אחרים התייחסות לבלבול המוזר בין נוישטעטין, מקום הפרעות הקשות, לבין שטעטין, מקומם של האירועים האנטישמיים המינוריים יחסית. על הפרעות בפרוסיה המזרחית, על העצומה האנטישמית שהוגשה לביסמרק ועל האירועים שקדמו לשַׁרְפֶת בית הכנסת בנוישטעטין, ראו, שמעון דובנוב, "העצומה האנטישמית והפרעות בפרוסיה המזרחית (1880–1881)", דברי ימי עם עולם: תולדות עם ישראל מימי קדם עד דור אחרון, כרך י: מהפרעות של שנות השמונים עד השואה, תל אביב: דביר, תשי"ח, עמ' 18. אציין גם מחקר עכשווי על מאורעות אלה, Manfred Gailus, "Political Culture and Violence Against Minorities: The Antisemitic Riots in Pomerania and West Prussia", Christhard Hoffmann, Werner Bergmann, and Helmut Walser Smith (eds.), *Exclusionary Violence: Antisemitic Riots in Modern German History*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2002, pp. 70-88

אם נסכם את תוצאות השיבושים הללו ניאלץ לשאול: מה ליפת הפולני ולשרפת בית הכנסת במקום שבו לא התרחשה? האם האי־דיוק ההיסטורי בנוגע למאורע חשוב בתולדות יחסי היהודים עם הגרמנים לפני גירושם מפרוסיה של ביסמרק הוא שיבוש תמים הנובע מדמיון צלילי? ואם הוא שיבוש מכוון – האם אפשר לנמקו בפשטות במסגרת ההרגל של הספרות והעיתונות היהודית להסוות את שמות האירועים והמקומות מפני הצנזורה של השלטון הרוסי? האם אפשר – והאם כדאי – לפרשו כחלק מן המארג הטקסטואלי, כלומר להבינו כפונקציונלי למשמעו של הסיפור?

לטעמי, סביר להניח כי השיבוש מכוון, וכי תפקידו בסיפור הוא בבחינת "סוד־סדק", מאותו מארג רצוף סדקים ומהמורות הקורא לנו לברר את הפערים בין אמת לבדיון, בין דעות קדומות ליחסים ממשיים בין בני אדם, ובין דימויים נדושים של גויים ויהודים לבין מורכבותה של המציאות שבה נידונו לחיות. על פי הנחה זו הסיפור טורח להאשים את יפת כי השתתף בשרפת בית הכנסת רק כדי לרמוז שזוהי האשמת שווא. כזכור, משה החייט מניח את השתתפותו של יפת בפוגרום על פי השמועה בלבד, ואינו בודק את היתכנותה, משום שבעולם שבו שולטים סטראוטיפים שליליים, כל היהודים רודפי בצע וכל הגויים משתתפים בפוגרומים. הפרטים הממשיים אינם חשובים על פי עמדה "נוחה" זו. על פי העמדה העממית היהודית, גוי שלא השתתף היום בפוגרום ישתתף מחר בפוגרום,¹⁷ והיא מקבילה לעמדתו המכלילה של יפת בפאזה האנטישמית שלו, כשהוא מאשים את משה החייט בחולֵיִים הקולקטיביים של בני עמו, בגזל ובעושק: "מִפְּשַׁע עֵמֶךָ נִגַּע לְךָ [...] זה דרככם מעולם להונות וללסטים את הבריות" (עמ' 88).¹⁸ מה זה משנה, חושבים הגויים, אם היהודי לא רימה אותך היום? הוא או יהודי אחר בוודאי ירמו אותך מחר. שם ויפת חטאו אפוא בעברם בהעדפת הסטראוטיפ המכליל והשגוי. פתרון סוד השיבוש ההיסטורי משחק לידו של הטקסט, בהנכיחו את התנועה בין ממשות ולקח היסטוריים לבין היציאה מחוץ להיסטוריה, אל עבר הקיום הפרטי, בין אמת רגשית או אידאולוגית לבין אמת היסטורית. לטובת הפרשנות הזאת, אזכיר כי ה"שגיאה" בנוגע לשרפת בית הכנסת בשטעטין מצטרפת לתיארוך השגוי של זמן התרחשות סיפור המסגרת, שאינו תואם את ההתרחשות ההיסטורית: מנדלי עולה לרכבת, על פי עדותו, בשנת התר"ם לפ"ג (קיץ 1880) (עמ' 80), ואילו ביסמרק הורה על גירוש יהודים ופולנים מן "הרייך השני" כחמש שנים מאוחר יותר.

גם אם לא נקבל את הפרשנות המייחסת לשיבושים הללו כוונות דידקטיות מופלגות, נראה כי נוכל לטעון בפשטות כי האשמות השווא והחשדנות ההדדית מניעות את עלילתו של הסיפור לקראת פיוס בין החברים בדרך של תקבולת ניגודית. והרי, רק כשיתוודעו זה לזה בזכות גורלם המשותף כמגורשים ייפטרו מן הסימטרייה של החשדנות ההדדית.

17 זוהי משמעות הביטוי היידי "אלע יוונים האָבן איין פנים", שפירושו המילולי הוא "כל היוונים פניהם דומים". כנראה, הביטוי המקורי הוא "אלע איוונים האָבן איין פנים", והוא שובש לצורך חשאיות הדיבור בפני האיוונים, אנשים ששמן "איוואן" – שם קוד לאוקראינים או לחיילי הצאר. תודה לרועי גרינוולד על הערה זו.

18 על פי ישעיהו נג 8: "מִפְּשַׁע עֵמֶי נִגַּע לְמוֹ". הכוונה כאן מחוץ להקשר הפסוק, כמובן: אתה מנוגע בפשעי עמך.

בין כך ובין כך, היה או לא היה, הידידות בין שם ויפת מתחדשת בחסות צו הגירוש של ביסמרק, לאחר ניתוק ארוך וכואב ובצוץ השמועות על השתתפות הידיד הפולני בפוגרום – וגם הסיפור על הידידות מתחדש בפי משה אחרי "הפסקה מתודית", כלומר אחרי גיחה קצרה להווה הסיפורי (סיפור המסגרת). פאזזה זו בסיפור שמספר משה החייט למנדלי מאפשרת לו (ולקוראים) לעכל את ששמעו, לתעב עוד קצת את הגוי החצוף ולהשתומם על הטרנספורמציה שלו כיפת, ידיד מסור, אוהב ומיטיב של המשפחה היהודית: כשהבת בריינדיל בוכה מרות על פְרֵדְתָה מארוסה זליג הרכבת עוצרת לרגע באחת התחנות, ויפת רץ אל הבאר כדי להשיב את נפשה בכוס מים.¹⁹ ואומנם, הפגישה האקראית בבית המרוח בגליציה לאחר הפְרֵדָה הארוכה בין הידידים היא המענה המוחלט לדברי יפת בפאזה האנטישמית שלו. עתה הם שוב בבית מרוח, אך היוצרות התהפכו: בעבר האשים הגוי את היהודי בגזל ובעושק, בהונאה ובטפילות, ואילו כעת היהודי מציל אותו מזעם ההמון על גִּבְנָה. כעת גם ליפת אין בית, וגם עליו "נגזרו טירודין" והוא נודד בארץ ומבקש לחם. כמו בתחילת ידידותם בבית המרוח, לפני שהפכו לגולים בעל כורחם, גם כעת משה החייט מלמד סנגוריה על עמו. מידת הרחמים והסלחנות, הערבות ההדדית וסגולת ההישרדות בגלות מתגלות כיתרונות מוכחים. על כן, מחוות הפיוס הקטנות והמצחיקות המאפיינות את אותו דו־קיום נעים של פגישותיהם הראשונות, הכרוכות בויתורים הדדיים, כביכול, כגון "ובפירוש אמר שמצדו אינו מקפיד אם גם לישראל יהיה חלק לעולם הבא, וכנגד זה אף אני מצדי במידת החסד התרתי להם בשר החזיר" (עמ' 85. ההדגשה במקור) – אינן נדרשות יותר. במקום ויתורים מצחיקים מציע הטקסט מחנות פיוס רצינית וגדולה לחיבור בין השניים: תמהיל בין לשון תהלים ובין לשון הברית החדשה שהמספר שם בפיו של יפת כשהוא מתלונן על מר גורלו.

כאמור, בניגוד לדרכו של אברמוביץ עד כה בסיפור (ובכל סיפוריו העבריים), לתת גם לגויים לדבר בלשון התנ"ך והתלמוד, כאן, במחווה נדירה התואמת את עלילת הסיפור, הרישא בלשון שם והסיפא בלשון יפת. כשם שדיבור הגויים בלשון המקורות בסיפורים אחרים של אברמוביץ אינו עומד במבחן המציאות, גם כאן המעמד פנטסטי. אך כאן אין הגחכה של הסיטואציה באמצעות יצירת פער בין בורותם של הגויים לבין לשונם הצחה. כאן האפקט אחר: הדיבור יוצר תמיהה של חיבה והפתעה. זאת ועוד: משלח ידו של יפת, הגוי בסיפורנו, הוא סנדלר – מקצועו של "היהודי הנודד" או "היהודי הנצחי", על פי חלק מן הגרסאות של האגדה הנוצרית האנטי־יהודית הידועה. יש כאן הטרמה להמשכו של הסיפור: יפת, הרוקח את תלונתו על קללת הנדודים באמצעות הֶלְחֵם בין הברית הישנה לברית החדשה, ייאלץ "להתייחד", ללמוד את שפת הנדודים. כמו צאצאיו של הסנדלר אחשוור או אחשוורוש, הפולני הגוי שנענש בעונשה של הגלות הנצחית ילמד למצוא חור

19 במישור העלילתי של סיפור המסגרת (המתרחש בהווה הסיפורי, ברכבת) משה החייט ממשיך לספר את עלילת היחסים לאחר הפסקה המעוררת ציפייה להמשך (עמ' 90–91).

ופרצה בכל קיר, יסתגל לקיום ללא קרקע, ויהיה מוכשר כיהודי לחזר על הפתחים ללא שגרת חוק וסדר.²⁰

אציין כי בניגוד לעמדות משיחיות הכוללות המרה או התפכחות לעבר גאולה, הסיפור דוחה בעקביות את אפשרות גיורו של הפולני. כנגד האמירה התלמודית "לא הגלה הקב"ה את ישראל לבין האומות אלא כדי שיתוספו עליהם גרים" (תלמוד בבלי, פסחים פז ע"ב), טוען משה החייט לפני ידו:

אלוהי העברים אינו אץ להעשיר עוד בנפש אדם אחד, והוא מסתפק ביהודים אלה שיש לו בעולמו. גם בלעדך מסופל הוא ביהודים אביונים וטרוד בהם להחיותם ולפרנסם במעשה נסים תמיד בכל שעה ושעה. (עמ' 96)

"להתייחד" משמע ללמוד את תורת הגלות מפי המומחים: "הִיָּה נוצרי ונצור דתך כבתחילה, אלא שתקנה לך דרכי היהודים בחיים ותדבק בהם ובמידותם, בשביל שתוכל להתקיים ולסבול עול גלות" (עמ' 96). איש באמונתו יחיה, היהודים יישארו יהודים והנוצרים יישארו נוצרים, "ובא שלום על ישראל". הנטבל פרזשעקסזשווינזשיטצסקי יישאר נוצרי, ולא יוטבל לשם גיור. סופו של הסיפור הוא גם השלמת הכשרתו של הפולני בהישרדות בתנאי גלות. כזכור, מנדלי נפרד מן המשפחה היהודית וידידם הפולני, ולאחר רדתו מן הרכבת הוא רואה את הפולני מתלחש עם "אחד הממונים על הסיעה". אחזור על הציטוט:

כשיצאתי מהעגלה עם חבילות בידי ראיתי, והנה פולני זה עומד בחוץ ומתלחש עם אחד הממונים על הסיעה בהכנעה גדולה וברוח נמוכה ונותן לתוך ידו מטבע כסף. מיד נתברר לי פירושה של השיחה הזאת וסוד המטבע הזו ומה תלמידו של רבי משה החייט מבקש... נשאתי עיני לשמים, ובאנחה יוצאת ממעמקי לבי אמרתי: — ריבוננו של עולם! עוד תלמידים בעלי-נסינות קְזָה — וְשֵׁם ויפת אחים, ושלוש על ישראל... (עמ' 99. ההדגשה במקור).

נשים לב כי הסיפור אינו נוקט בשמה המפורש של הפעולה המצינית את "התייחדותו" של יפת, וגם אינו מתאר את תוצאותיה. מנדלי אינו "מפליל" את גיבורו. הפולני סיים את התמחותו, למד את "סודות המקצוע" ואת "הלכות הגלות" מן היהודים, ואינו זקוק עוד להדרכה במשא ומתן כנוע עם הרשויות, ומנדלי, הבקיא אף הוא בשפת ההישרדות, אינו נזקק לשמוע את פרטי השיחה בין הפולני לפקיד. אנו הקוראים נותרים עם "סוד המטבע הזו", סודו של הסיפור המסרבל לקיבוע המשמעות. נשאל שוב: האם "שם ויפת בעגלה"

20 על המיתוס של היהודי הנצחי ראו, למשל, חביבה פדיה, "המשיח והיהודי הנודד: יהדות ונצרות כמבנה דו-ראשי ומיתוס רגלי ונעליו", אבי אלקיים וחביבה פדיה (עורכים), חלמיש למעיינו מים: מחקרים בקבלה, הלכה, מנהג והגות מוגשים לפרופ' משה חלמיש, ירושלים: כרמל, 2016, עמ' 67-93.

הוא פנטזיה אירונית על עצם האפשרות להסביר למישהו שאינו יהודי את סוד הקיום היהודי? האם זהו משחק־מחשבה מר־מתוק על האפשרות ועל האי־אפשרות להתמודד עם חוויית האנטישמיות ה"ישנה" ו"החדשה"?

ג. סוף דבר ומחשבה חדשה

ניסיתי להציג כאן כמה מסודותיו וסדקיו של הטקסט כחידה שאין לפותרה. הביטוי "חידה שאין לפותרה" אינו שגרת לשון. נראה כי הן המטבעות הלשוניות של הסיפור הן המטבע הממשית הניתנת בידי יפת בסופו אינן ניתנות להמרה לכדי מטבע פרשנית שערכה נקוב. עניין זה מעלה על הדעת את חיבורו של ניטשה "על אמת ושקר במובן החוץ־מוסרי", שבו הוא מתאר את האמת כמטבעות שנמחקו מרוב שימוש והפכו למתכת צרופה.²¹

בהשראת הדברים האלה, "שם ויפת בעגלה" מראה לנו כי הניסיון להבהיר את הסיפור ולהנהירו באמצעות מעקב אחר סוד מטבעותיו הלשוניות ואחר סודה של המטבע הממשית, לא יוכל להותיר אותנו בסופו של דבר עם מתכת צרופה בלבד, עם אמת הנותרת שלמה לאחר שחיקת המילים, העלילות, הפולמוסים והתיוגים של זמן הפקתה. המטבעות עוברות מיד ליד, מן היהודים לגויים, מן החייטים לסנדלרים ומן הסנדלרים לקונדוקטורים, מן היהודים מליטא ליהודים מגרמניה, ומן היהודים מסוף המאה התשע־עשרה ליהודים של המאה העשרים ואחת. מנדלי הוגדר תמיד כמי שנתפס לטיפוסי יותר מאשר לחד־פעמי.²² והינה, אברמוביץ מראה לנו כי בסיפור אחד קטן אפשר לחרוג לרגע מן הטיפוסי אל החד־פעמי. אך בל נטעה. האומנות – כמו החינוך או האתוס המדעי – אינה יכולה להחזיר לממשות את הדיוקן החרוט עליה. האמיתות עוברות מיד ליד וחותרמן המקורי נשחק, ובהתאם לכך, לא נוכל לחזור למקור תם של איזו מהות יהודית בלתי תלויה בחותם התקופה ומוראותיה. ועם זאת, הופעתו של יפת באוהלי שם לא תושיע אותנו מן העלילה היהודית ומ"צרת היהדות".

ציינתי בתחילת דבריי כי הסיפור נדפס לראשונה בַּבְּרִית, מיסודה של אגודת הסתרים בני משה שייסד אחד העם. ייתכן כי דמותו של אחד העם, הנוכחת־נפקדת מעריכתו של כתב העת,²³ מתקיימת־נעדרת גם בסיפור שלפנינו. אגודת בני משה הוקמה בתאריך ז' באדר, שעל פי המסורת הוא יום הולדתו ויום פטירתו של משה רבנו. והינה – שמו של הגיבור הראשי, אב המשפחה היהודית, הוא "משה"; והינה – קטע הפתיחה כולו רומז ליציאת מצרים;²⁴ והינה – התמה המרכזית של הסיפור היא ברית אחווה בין משה

21 ניטשה, הערה 1 לעיל, עמ' 58–59.

22 ראו, גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880–1980, כרך א: בגולה, ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 80.

23 ראו הערה 3 לעיל.

24 ראו למשל התיאור של "אחינו בני ישראל" המטפסים אל הקרון של המחלקה השלישית "בשביל לכבוש שם מקומות לישיבתם ביד חזקה ובזרוע נטויה" בפסקה הראשונה של הסיפור (עמ' 3).

(היהודי, "שם") לבין יפת (הפולני הגוי), וייתכן שהיא רומזת לברית האחוה היהודית "בני משה", המבקשת לשמור על כוחות היצירה היהודיים המעולים ביותר לטובת חינוך לשוני-ספרותי-לאומי. זיקותיו האנלוגיות והניגודיות של הסיפור לאידאולוגיה של אגודת בני משה, כלומר לשאלת הקשר בין הסיפור לאכסניה שבו נדפס לראשונה, טרם נידונו במחקר. קריאה אפשרית של סיפור זה עשויה להביא בחשבון גם את העובדה הביבליוגרפית הזאת, ולהציע, למשל, כי כדרכו הערמומית של אברמוביץ, הסיפור משתעשע באנלוגיה ניגודית בין יעדיה הרוחניים והחינוכיים של אגודת בני משה לבין חניכתו של יפת ליהדות בלתי רוחנית בעליל: שיאו של "החינוך הלאומי-יהודי" מוגש לנו בסוף הסיפור, בצלמה של מטבע קטנה אחת הנתחבת ברגע הנכון לנציג מקרי של רשויות הסדר והחוק ברוסיה הצארית.

זוהי אפוא אפשרות פרשנית אחת לקשר בין האכסניה של הסיפור לבין משמעותו, אפשרות שאי אפשר לדחות על הסף, והיא ניצבת בצד אפשרויות אחרות (וסותרות לעיתים), המחברות בין מציאות היסטורית (רגע הלידה של הסיפור) לבין המעשה האומנות הנצחי. "שם ויפת בעגלה" מציע לנו אפשרויות רבות לדרשנות מפליגה, אך לסיכום נוכל אך לומר כי הסיפור – על פיתוליו הריאליסטיים-פנטסטיים ועל שכבותיו האנליטיים-סנטימנטליים – נוטל חלק בחידה שאברמוביץ הקדיש לה את חייו: מהותם וגורלם של היהודים. גזע, עם, לאום או דת – למי אכפת? אלה הם האנשים היחידים שעל סגולותיהם, מנהיגיהם ופגמיהם הוא מסוגל לכתוב.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

על הוויזיויים בהתגנבות יחידים מאת יהושע קנז

חן שטרס

א. "הרומן הגדול" של קנז

התגנבות יחידים, כנראה היצירה המזוהה ביותר עם יהושע קנז, הוא רומן יוצא דופן בנוף יצירתו הכוללת.¹ הרומן מ-1986 מגולל את סיפורה של מחלקת טירונות "כושר לקוי" בשנות החמישים של המאה העשרים, ומתבונן בה מבעד לעדשת הסוגיות הפוליטיות והחברתיות שהעסיקו את הציבור הישראלי המפולג בשנות כתיבתו. הוא מקיף שלל דמויות מסקטורים חברתיים שונים, פורס בפירוט ריאליסטי את קורותיהן של אחדות מהן, ומצטט רבי-שיח העוסקים בסוגיות זהותיות ופוליטיות מובהקות. הייתה זו התנסותו הראשונה של קנז – מחברם של שני רומנים שסיפרו על עולמות שוליים שהטרוף והבדידות שולטים בהם וקובץ סיפורים אוטוביוגרפי לירי – בכתיבת "רומן גדול", מז'ורי, אקטואלי במפגיע. אומנם גם המבנה של הרומנים הקודמים (אחרי החגים, 1964, והאשה הגדולה מן החלומות, 1973) התבסס על ריבוי דמויות ופרספקטיבות, אך אלה לא התקבצו לכדי דיוקן חברתי וקיומי פרדיגמטי דוגמת זה העולה ומתגבש בשש מאות עמודיו של התגנבות יחידים.

הריאליזם החברתי-פסיכולוגי ורוחב היריעה של הרומן תרמו לקאנוניזציה המוגברת של כלל יצירתו של קנז לאחר פרסום התגנבות יחידים, ולהעמדתו בשורה אחת עם הפרוזאיקונים המרכזיים של דור המדינה, כותבי הגרסה של דור הבנים לסיפור הציוני: עמוס עוז, א"ב יהושע ויעקב שבתאי. דן מירון טען כי עד התגנבות יחידים, "לא נעשה קנז דמות 'מרכזית' בתודעה הספרותית הישראלית", מכיוון שסיפוריו "לא 'נגעו' בצומת הרגישויות של קוראי הספרות הישראלית ומעריכיה".² התגנבות יחידים, לעומת זאת, נגע בצומת זה בחריפות, ואחת הראיות לכך היא הקריאות ברומן של המבקרים שראו במחלקת הטיירוני מיקרוקוסמוס של המדינה בראשית דרכה.³ המתחים האתניים והמעמדיים בין

- 1 יהושע קנז, התגנבות יחידים, תל אביב: עם עובד, 1986. כל הציטוטים שלהלן מהרומן לקוחים ממקור זה, ומספרי העמודים מצוינים בסוגריים בסופם.
- 2 דן מירון, "מן השוליים אל המרכז ובחזרה", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחיים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 86. המאמר פורסם לראשונה ב-1986.
- 3 ראו, למשל: דן לאור, "פצצה בלב המיתוס", הארץ (1986/12/19); ניצה בן-דב, "ספרטה וילדיה האבודים: על מקומו של המקום בכתבי יהושע קנז וב'התגנבות יחידים'", עלי שיח 33 (סתיו 1993), עמ' 113–119.

החיילים האשכנזים למזרחים, בין חילונים לדתיים ובין "צברים" למהגרים נקראו כייצוג של המצב חברתי בשנות החמישים ולא פחות מכך, כהטרמה מאיימת של הקונפליקטים החריפים שיתפוצצו בסוף שנות השבעים.

כמו שהדגישו מבקרים אחרים, התגנבות יחידים הוא גם רומן חניכת האומן – חניכתו של מלבס – המספר, בן דמותו של קנז.⁴ כמו מלבס, קנז נולד במושבה פתח תקווה, התגורר שנים אחדות בחיפה עם הוריו, ניגן בילדותו בכינור וגויס לטירונות לבעלי "כושר לקוי". באחד מראיונותיו המעטים סיפר כי כמו בן דמותו ברומן, גם הוא "זה שמספר, שמתבונן על מה שעושים אחרים. [...] אני אדם צדדי. אני לא שייך. [...] אני סקרן, אני אוהב נורא לראות את הדברים שקורים – אבל לא לי. לאחרים."⁵

הילד המתעתד להיות אומן עמד כבר קודם במרכז קובץ הסיפורים מומנט מוסיקלי, שעקב אחר ילדותו וחניכתו אל הסדר הלאומי-הבורגני.⁶ גיבור הסיפורים הוא ילד רגיש ומסוגר, המבכר את ההתבוננות האסתטית בסביבתו על פני מעורבות פעילה בה. הוא נרתע מאינטימיות, מקרבה ומגילויי רגש, שאותם הוא תופס (בהקשר של סגנונות נגינה בכינור) כ"התערטלות פומבית" או "חרפת הגופים המתחככים".⁷ בהתגנבות יחידים מתרחש השלב הבא של החניכה של המספר, שהופך ל"מלבס" – תהליך שבו ההתבגרות האסתטית והרגשית כרוכה ביתר שאת בהתמודדות עם החניכה הקולקטיבית הנכפית על הטירונים במרחב ההתכה האולטימטיבי של הישראליות המתגבשת.⁸ המרחב הצבאי מפגיש אותו עם שלל מופעים של התערטלות הגוף והנפש, ובמובן אחר – עם הפוליטי, במובנו הממשי והחשוף ביותר. לעומת מומנט מוסיקלי, המספר בהתגנבות יחידים נחשף לסיפורי החיים המלאים של סובביו, כפי שהם מספרים אותם בעצמם ועל עצמם. פעמים הוא מדווח על כך לקוראי הרומן כמספר גיבור בגוף ראשון המאזין לחבריו המתוודים

4 על השילוב הז'אנרי בין רומן חברתי פנורמי לרומן האומן ועל החניכה האסתטית של המספר ראו עוד אצל מירון, הערה 2 לעיל; קרן דותן, "נולדתי לפניך תאומים": המזרחי ורומן החניכה של האמן אצל קנז", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 332-359.

5 צליל אברהם, "העסק הזה של בני אדם יותר מדי קשה לי" [ריאיון עם יהושע קנז], ידיעות אחרונות (22/2/2013), עמ' 22-24.

6 יהושע קנז, מומנט מוסיקלי: סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980. על החניכה בסיפורי הקובץ ובפרט בהקשר של המבט והראייה, ראו, חן שטרס, "חניכתה של העין: כינון המבט והחניכה האוקיולרית במומנט מוסיקלי ליהושע קנז", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 297-331.

7 שם, עמ' 74, 81.

8 בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים היה צה"ל מרכיב מרכזי במנגנון שנועד לאחד את מאפייניהם התרבותיים של העולים מהארצות השונות לשם גיבוש שייכותם ללאום. הביקורת המאוחרת של דוקטרינת כור ההיתוך הצביעה על כך שהמאפיינים התרבותיים שטושטשו היו בעיקר של העולים והעולות מארצות האסלאם, וכי היא שימשה אמצעי להבטחת שלטונה של תנועת העבודה ושל האליטה האשכנזית הוותיקה. דני גוטוויין, "שלילת הגולה, כור היתוך ורב-תרבותיות: בין אידיאולוגיה לאתוס", ניר מיכאלי (עורך), כן בבית ספרנו: מאמרים על חינוך פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון מופ"ת, 2014, עמ' 210-234.

לפניו, ופעמים כמספר יודע-כול – הצופה האולטימטיבי והשתלטי מכולם, החודר לתודעותיהם הכמוסות של הטירונים.

מאמר זה עוסק באחת מטקטיקות הסיפר המשמשת את קנז בהתגנבות יחידים: הווידוי, ומבקש לקרוא את הרומן לא רק כרומן חברתי, אלא כרומן המסתמך על המסורת הווידויית של הספרות המודרנית. הווידוי יבחן להלן כהתמודדות פואטית-רטורית עם הקונפליקט המעצב את תהליך החניכה האסתטי והפוליטי של המספר, בן דמותו של קנז, המתעצם ומסתעף במהלך התהוות היחסים בינו לבין שאר הטירונים ועם התודעותו ליחסי הכוח המנהלים את המרחב הצבאי-לאומי. את המרחב הטקסטואלי של הרומן (שתואר במחקר כ"מעבדה חברתית")⁹ אני מציעה לקרוא כמרחב המורכב מסך כל "תאי הווידוי" הפועלים בו סימולטנית: אבנר המתוודה לפני מלבס על חוויותיו ותשוקותיו המיניות, על יחסו למזרחיותו ועל תפיסות העולם שלו; מיקי המתוודה לפני אלון על בתוליו; אלון המתוודה לפני מיקי על יחסיו עם חברתו, על חריגותו בחברה הקיבוצית ועל תשוקתו לאדמה; ולבסוף – וידוייו של מלבס לפני אבנר ולפני טריבונל הנמענים המדומיינים של הרומן.

התגנבות יחידים נכתב בתקופה שבה, כפי שכתב יגאל שוורץ, "פסה מן העולם הספרותי הישראלי, לפחות במרחב המזרחי שלו, האנרגיה שהניעה את וקטור התשוקה הציוני חלוצי"¹⁰. בשנות השמונים של המאה העשרים, על פי אריאל הירשפלד, הייתה הספרות העברית שותפה בפירוק הדיוקן האחיד של הישראליות, והעמידה "יחס חדש בין חלקי החברה הישראלית ובין המושג 'ישראל'".¹¹ קנז כותב אפוא את הרומן החברתי והפוליטי ביותר שלו בתקופה שבה הספרות הישראלית מביעה עמדות ביקורתיות ביחס לנרטיבים הלאומיים השליטים ומערערת על דיוקנה האחיד, האשכנזי, של החברה הישראלית. אך בד בבד, דווקא ברומן חברתי זה קנז מתנסה גם בכתיבה וידויית – מודוס רטורי מרכזי של הרומן המודרני המזוהה עם חשיפה של תכנים אישיים ואינטימיים ביותר. הטענה שאפרוס להלן היא כי הטמעת המודוס הווידויי בתוך הצורה של הרומן החברתי מתפקדת כניסיון ליישב בין כתיבת העצמי לבין כתיבת החברה, בין היחיד המתבונן לבין ייצוג שקף חברתי רחב והטרונגי, בתקופה של משבר זהות ישראלי קולקטיבי. המתחים בין הקטבים הללו מתגלמים בצורה של הרומן: התנועה הדיאלקטית שמוליך קנז בין שני סוגי מספרים (מספר יודע-כול ומספר גיבור) ובין שתי עמדות אסתטיות-פוליטיות – הגיבור (המתוודה) והצופה-המאזין מהצד (המוודה). התגנבות יחידים, שעלילתו מבוססת בעיקרה על היחסים הבין-סובייקטיביים המסובכים בין דמויותיו, ייקרא כאן כרגע חד-

9 במאמרו החלוצי על תחלופת המספרים ועל המזרחיות ברומן אריאל הירשפלד זיהה בהתגנבות יחידים שילוב של רומן חברתי, רומן מטאפיזי ורומן על האומנות, והשווה את העיצוב של בה"ד 4 לפנסיון ווקר של בלזק: "מעבדה חברתית. אוסף מיוחד במינו של יוצאי-דופן, מרוכז בתוך בועה ומשקף דרך היוצא מן הכלל את הכלל". אריאל הירשפלד, "נגמרת זהות ומתחילה אחרת", פוליטיקה 33 (1990), עמ' 53.

10 יגאל שוורץ, "1986: שנת מהפך בסיפורת הישראלית: סדרת ספרי 'האשכבה', וספרי 'הגל השמון'", זיוה שמיר ואבידב ליפסקר (עורכים), ארצות הצב: מחקרים על נוף ואדם בספרות העברית מוגשים לצבי לוז, ירושלים: כרמל, 2022, עמ' 375.

11 הירשפלד, הערה 9 לעיל, עמ' 50.

פעמי ביצירתו הספרותית של קנז, המסמן את אופק האפשרויות שלו בהשתלבותו בפרויקט כתיבת העצמי של הספרות המודרנית ושל הספרות הישראלית.

ב. יקיצה

התבגרותו של מלבס הצעיר, כפי שהיא מתוארת ראשית במומנט מוסיקלי, מאופיינת בהיקסמותו מן החוץ ובמשיכתו אליו – ובעיקר אל הדמויות החורגות מהדקורות הבורגני וממראית העין המהוגנת שעל ברכיה חניכוהו הוריו. בה־בעת היא אפופה חרדה מתמדת מפני אותו חוץ מאיים, שמלבס מזהה לא רק עם אותן דמויות חריגות אלא גם עם הזולת באשר הוא – חוץ החודר אל הפנים של האני ושל בית המשפחה המגונן.¹² תהליך התבגרותו, האחוז חרדה מפני בלילתם של הפנים והחוץ זה עם זה, מוביל לצמצום מעורבותו החיה של המספר בעולם החיצוני, ומכתיב את התרחקותו מתפקיד הגיבור ואת נטייתו ההולכת וגוברת אל עמדת הצופה. אך במהלך התגנבות יחידים נתקלים דבקו של המספר בעמדת הצופה הבלתי מעורב וניסיונו להחליף את העין הצופה של הפנאופטיקון הצבאי בעינו־שלו במכשולים בלתי נמנעים. מכשולים אלה נוצרים בעקבות קולותיהם ההטרורגניים של חבריו הטירוניים, הנשמעים ברמה, ובשל היחסים הנרקמים בינו לביןם – ובעיקר יחסי הווידיו שלו עם אבנר.

הפרקים הראשונים ברומן מתארים את הרתיעה של מלבס מהאחווה המתחילה להיווצר בין הטירוניים ואת סירובו להיטמע בה: "לא רציתי להיות חלק מהם. הקול הפנימי אמר לי שהמבחן יהיה קשה ועלי לשמור על כל כוחותי [...] לצמצם ככל האפשר את מגעי עם החוץ, להתכווץ ולהתכנס בתוך עצמי" (עמ' 12). אולם במהלך אירוע שמתרחש ימים מספר אחר כך (ומופיע בפתח הרומן), מלבס מתחיל להבין שפעולות הימנעותיות כמו הצטמצמות והתכווצות לא יעמדו לו במחנה הטירוניים, וכי אם ירצה ואם לאו, הוא "אחד מהם". זרעי הבנה זו מתגבשים בו במהלך תרגיל "הורדת זקיף", מבחן חניכה המדמה חניקה מידי היריב. מלבס מתעלף ורואה לנגד עיניו את "קורות חייו" בשורה של תמונות המתכלות במגען עם החוץ:

ברגע האחרון התחילו קורות חיי להתגלגל לנגד עיני. כמו בסרט קולנוע ואולי כמו צרור של שקופיות דוממות הניתכות במהירות רבה אך לא קבועה. [...] תחושת חירום עזה היתה בקצב חילופן, ומשהו עצבני, קדחתני מאוד, משהו סופי, נחרץ, חד־פעמי, כאילו סרט התמונות הזה מתכלה מאליו עם שימושו זה, הראשון והאחרון, מעצם חשיפתו. [...]

12 עם הדמויות הללו נמנים ילדי המהגרים הנריק ואחותו ואנדה הרוקדת עם חיילים בריטים בסיפור "סודו של הנריק"; הורי חברו של מלבס ללימודי הנגינה בסיפור "מומנט מוסיקלי", המתבזים במריבה פומבית לעיני כל המושבה; ופסח, בן העגלון הדחוי בנובלה "בין לילה ובין שחר", החושף את ערוותו לעיני בני כיתתו.

התמונות פסקו פתאום ואור לבן ירד כמו מסך על עיני העצומות [...]. חשתי את הולם לבי ואת נשימתי ושיערת כי אינני מת. אך עד שפקחתי את עיני לא חזרה אלי הרגשת הזמן במלואה ולא ידעתי היטב מי אני. [...]

חשתי שהפכתי שבה אלי אבל איזה יצר מקופח, שכוח, חסר-שם דחק בי שלא להיסקף עם ההפרה הזורמת אלי בחזרה אלא להיצמד בכוח אל התמונות ההן, וביתר דיוק: אל המעט שעוד שרד מהן, צללים בהירים על דפנות שקופות, ואף זה דהה אט-אט מפני האור הנשפך מן החוץ. כמה מן התמונות הצליחו בכל-זאת להישמר במחשבתי מכוח הרצון, מגובשות למדי, כמו רעיונות, אך כבר התקשיתי לחזור ולשפצן בתוך הרצף שנתן להן לפני-כן את משמען הסיפורי. [...]

עד שנעשו הדפנות שקופות ומאחוריהן הסתמנו נקודות פזורות באקראי, אבל ידעתי שהן ערוכות בסדר כלשהו, שנבצר מהבנתי. אט-אט נהפכו הנקודות לעיגולים קטנים, שחורים, על ראש קו מאונך, כרבעים של תני נגינה [...]. רעד עבר בהם, כמו לפעימה שבאה אי-משם והחלה להניעם, פרעה את הסדר המסתורי שהיו ערוכים בו, אט-אט התנועעו, התעבו ונעשו מגושמים. ראיתי צללי בני-אדם שלא הכרתי, ידעתי שאני אחד מהם אך לא ידעתי מי אני בתוכם. (עמ' 7-8)

מלבס, הנזקק לשלל דימויים ממגוון סוגי אומנות, מתאר את קורות חייו כשורה של תמונות המתכלות מעצם החשיפה לאור, המעלה על הדעת "יציאה לאור" – יציאה של יצירה אל הספירה הפומבית. המעט שנותר מן התמונות הולך ומתפורר בתחילת ההתעוררות, שהיא גם תהליך הפיכתם של ה"עיגולים" הקטנים והשחורים מנקודות מופשטות ומתווי מוזיקה לצלליותיהם של בני אדם. בניגוד לניסיונו של מלבס, הסופר בפוטנציה, לשמור על תמונותיו ועל "משמען הסיפורי", "הסדר המסתורי" של העיגולים-האחרים הללו נפרע וחורג משליטתו. פריעת הסדר מראה כי האחרים הם הפרעה שאי אפשר לשלוט בה, איום על זהותו ועל יכולתו לדעת מי הוא כשהוא "בתוכם" – אימת היבלעות שעושה את החשיפה מסוכנת עד לכיליון של ממש. אך הטירונים, הזרים למלבס, שביום הראשון לטירונות נראו לו כ"חיות ירוקות", הופכים כעת ל"חברי המתעוררים" המחזירים "לי את צורתו כמו מראָה" (עמ' 9), והם שנהיים למוקד הסיפור שיגולל מכאן והלאה.

ניסיונו של מלבס להיאחז בכוח בתמונות העבר ולהשהות את השיבה להכרה, פירושה סירוב להתמסר לשלב הלימינלי של החניכה הצבאית הטקסית. השלב הלימינלי של טקסי חניכה מדומה פעמים רבות למוות, ומאפייניו הם "כתישה" של החניכים לכדי מצב אחיד, הפיכתם לישויות אנונימיות והשכחת עברם.¹³ כלומר, החזרה להכרה פירושה עבור מלבס ציות לתביעה להיטמע בתודעה קולקטיבית, שאין בה מקום לעבר וליחודיות של הסובייקט, המבדילים בין טירון אחד למשנהו. אך מלבס מתעורר ומשלים את התרגיל, ובכך מתחיל אפוא תהליך לידתו מחדש – כחייל בן האומה וכאומן, כפרט בתוך קולקטיב

13 ויקטור טרנר, התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה, מאנגלית: נעם רחמילביץ', תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 88.

וכסובייקט סינגולרי (תהליך שאמור להגיע להשלמתו המלאה בסיום הטירונות). יקיצתו של מלבס היא גם רגע "יקיצתו" של יהושע קנז אל מעמדו הפוטנציאלי כסופר מז'ורי. זהו רגע מכריע של "יציאה לאור", המעצים מאבק פנימי של שמירת גבולות בין המחבר הביוגרפי, המגדיר את עצמו כאדם "צדדי" וידוע בפרישתו מן הציבורי ובקנאותו לפרטיותו, לבין העולם החיצוני, שאינו רק המרחב החברתי הצבאי, אלא גם הספֵרה הפומבית של הספרות המז'ורית. המאבק הזה, שעקרוני ליצירתו של קנז, עובר בהתגנבות יחידים תהליך של פוליטיזציה ולוקאליזציה, ומלמד על האופנים שבהם קורות החיים, הסיפור הפרטי (של מלבס, של קנז) והספרות הישראלית בשנות השמונים של המאה העשרים אינם יכולים שלא להיות רוויים בביוגרפיות ההטרוגניות המרכיבות את הסדר הלאומי-החברתי. ניצניה של הלידה הכפולה של מלבס מתגלמים בטרנספורמציה של העיגולים לטירונים וביקצתם המשותפת. ה"אחר" הראשוני של מלבס הוא "עיגול שחור" – קטגוריה אוניברסלית מופשטת שאינה ניתנת להגדרה פוליטית ספציפית. אל מול האחר הראשוני הזה עומדת האחרות שהממסד הצבאי מתווה כמנוגדת לדגם האידיאלי של ה"זהה" – הסובייקט האשכנזי יליד הארץ, בעל הגוף התקין.¹⁴ על אף היותו "צבר" בן המושבה הראשונה (כפי שמוטעם בכינויו), גם מלבס שייך כעת למחלקת ה"אינְאָלִידים" (עמ' 28).

בדומה לעושר הדימויים מתחום האומנות שאפיין את תיאור קורות חייו של מלבס, גם בתיאור המרחב הוא מאמץ בחדווה שלל דימויים ואזכורים – הפעם של כליאה ושבועוד מהתרבות וההיסטוריה האירופיות: "ילדיה האבודים של ספֵרטה" (עמ' 47), ספינה טרופה, מושבת עונשין, מחנה שבויים גרמני. השוואת בסיס הטירונים למקומות היסטוריים הנושאים מטען סמלי ומיתי קשורה לנטייתו של מלבס להיאחז בכוחה המגוון של הבדיה, "לברוח מראיית הדברים כאמתם וכפשוטם, מקבלתם במלוא עליבותם. [...]" לדחוק כל דבר אל גבול האגדה" (עמ' 78). אולם מהלך החניכה הקולקטיבית מאלץ אותו להתוודע לתוכן הפרטיקולרי מאוד של האחרות **המשותפת** לו ולשאר טירוני המחלקה, שבה־בעת גם **מבדיל** ביניהם: בצד הקיבוצניק, בני המושבות האשכנזים והנערים חובבי המוזיקה הקלאסית והלועזית משכונת רחביה בירושלים, סובבים אותו ספרדי מירושלים, עולים חדשים ממרוקו, מעיראק, מרומניה ומבולגריה החיים במעברות, וניצול שואה גרמני. אחד הקולות הראשונים שמלבס שומע לאחר שהוא מתעורר מעלפונו בתרגיל הורדת הזקיף הוא קולו "המזרחי" של אבנר, שהרגיז אותו כבר ביום הראשון של הטירונות: "שוב שנאתי את חיתוך הדיבור החגיגי שלו, את היגיו המזרחי, המוטעם, כקורא את פרקי היום בתנ"ך" (עמ' 9).

כמה מהמחקרים המרכזיים על התגנבות יחידים, שעסקו בייצוג המזרחיות ברומן, קישרו בין האלסטיות של הסיפור (המשלב מספר בגוף ראשון ומספר יודע־כול) לבין

14 על מחנה הטירונים כאתר של "ביו־פוליטיקה" בהקשר מגדרי ראו, מיכאל גלזמן, "הגוף שלך עוד יהודי, הוא לא יודע שנהיית ישראלית: על גבריות כפויה ב'התגנבות יחידים' ליהושע קנז", הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 235–209.

זהותו של המספר האשכנזי, כמי שביכולתו לייצג בעת ובעונה אחת את הפרטי ואת הלאומי. דרור משעני טען כי "מלאבס הוא אולי היחיד האולטימטיבי של האלגוריה הלאומית, הוא האנ' הפרטי המחביא מאחוריו את 'האנחנו' המדומיין ונטמע לתוכו"¹⁵ ואילו קרן דותן, שדנה בחניכה ברומן על רקע הדגמים האירופיים של רומן החניכה ורומן חניכת האומן ולאור השבר בדיוקן העצמי של האשכנזיות הישראלית בסוף שנות השבעים של המאה העשרים, טענה כי "הסובייקטיביות הכפולה של המספר – הן כיחיד מיוחד והן כחלק בלתי נפרד מהקבוצה הלאומית – 'מטבעתת' (היינו מבצעת נטורליזציה) בדמותה את הסובייקטיביות הלאומית"¹⁶. מיזוג זה מתחייב מהז'אנר של רומן החניכה המודרני, המציע, על פי פרנקו מורטי, פתרון הרמוני לקונפליקט שבין "האידיאל של ההגדרה העצמית" לבין "התביעות התקיפות" של החברות. רומן החניכה מעודד את האזרח לראות בנורמות החברתיות "את הנורמות שלו עצמו"¹⁷ – הנחה העומדת גם בבסיס הסובייקטיביות הלאומית ברומן המז'ורי.¹⁸

ראשית הההיטמעות בסדר הצבאי, כלומר דווקא תהליך החברות אל הסדר הלאומי (הנבחן מבעד למבט המאוחר של שנות השמונים) מבהירה למלבס כי את ההבדלים בין הטירונים אי אפשר למצות באחרות האינהרנטית ליחסים שבין האני לזולת, אלא הם מותווים על פי קטגוריות פוליטיות. תיאור מחנה הטירונים ברומן מבליט את יחסי הכוח הממשמעים את החלוקות המרחביות והאנושיות ואת ההבדלים המעמדיים והאתניים בין הטירונים (שכור ההיתוך ביקש לבטל רק לכאורה). לעומת הרומנים הקודמים של קנז, שבהם שוליותן של הדמויות כולן הייתה חריפה עד כדי כך שהמרכז ההגמוני לא יכול להיות להן נקודת ייחוס או אופק אפשרי, התגנבות יחידים מעלה על פני השטח המפורשים את מקור ההבדלים בין היחידים הללו ובין עמדותיהם כלפי התפרקות ה"יחד" הישראלי. מתוך כך מסורטטים היחסים בין מלבס לחבריו לטירונות כיחסים חסרי נחת, העומדים בסימנה של אחרות משולשת – האחר כלא-אני; האחרות כמצב המשותף למלבס ולשאר הטירונים; והאחרות האתנית-מעמדית.

מושג האחרות המשולש של מלבס מוליך את תנועת הרומן בין ציר החניכה הקולקטיבית-לאומית לבין ציר החניכה האינדיבידואלית-אסתטית, וכן בין שתי עמדות סיפר. המספר היודע-כול מלווה את דמויותיהם של אבנר, אלון, מיקי ובן-חמו מפרספקטיבה חיצונית, ואילו מלבס כמספר בגוף ראשון מגולל את חוויותיו הרגשיות-קיומיות בטירונות, ובעיקר, לענייננו, את שיחותיו עם אבנר, המתוודה לפניו וידויים רבים לכל אורכו של הרומן והופך לידידו הקרוב. מערכת היחסים הסוערת עם אבנר מעמתת

15 דרור משעני, "מולדת אבודה: על עיצוב המזרחיות ועל תפקידיה ברומן 'התגנבות יחידים' ליהושע קנז", מכאן ג (דצמבר 2002), עמ' 55. ראו גם הירשפלד, הערה 9 לעיל.

16 דותן, הערה 4 לעיל, עמ' 334.

17 פרנקו מורטי, "דרך העולם: רומן החניכה בתרבות האירופית", מאנגלית: שירה סתיו, מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 170.

18 ראו, David Lloyd, *Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1987

את מלבס עם שתי האופציות האסתטיות-קיומיות שאליהן מתנקז תהליך ההתבגרות שלו (שהחל כבר בסיפורי מומנטו מוסיקלי): להביט במציאות מעמדה מרוחקת ובטוחה (המתגלמת בין היתר בהצצה, אחד המאפיינים הבולטים של הגיבור הקנזי), או לפעול בעולם מתוך מעורבות שיש בה תמיד חשיפה לפגיעה, האינהרנטית לכל מפגש קרוב עם הזולת, וגם מידה של הצגה.¹⁹

ג. פוליפוניה והרומן הוויזי

התגבבות יחידים זכה לתשומת לב ביקורתית רבה, בין היתר בזכות השיחות והדיאלוגים הרבים הפרוסים בטקסט, שהביאו להגדרתו כ"רומן פוליפוני" – רומן המממש באופן אינטנסיבי את מה שראה מיכאיל בכטין כמאפיינו היסודי של ז'אנר הרומן באופן כללי: "רב־דיבוריות [...] חברתית ורב־קוליות של יחידים, כשהכול מאורגן יחד ארגון אמנותי".²⁰ מיכאל גלזמן טען כי הישראליות המתהווה ברומן מתוארת "כחסרת תוכן ברור ומוסכם; מרכיביה שנויים במחלוקת, נתונים לוויכוח בלתי־פוסק בצריף הטירונים ההופך לאתר של פוליפוניה והטרוגלוסיה", ואילו הגבריות שבו היא ה"תוכן היחיד של הישראליות הזוכה למעמד כמו־קונסנזואלי".²¹ שלל קולות הטירונים מובאים בתיווך המספר, הכוח המאחד של לשון הרומן, המצרף יחדיו את קולותיהם של הטירונים האשכנזים והמזרחים, הצברים והעולים החדשים, ואף כמה תודעות מפורטות מאוד – ובעיקר אלו של אבנר, אלון ומיקי. אך "הלשון הספרותית" המאחדת של הרומן אינה אלא תת־לשון אחת בתוך המרחב הרב־דיבורי.²² בתוך מרחב זה משתלב מגוון של תתי־לשון ותפיסות אידאולוגיות (שמובעות ברבי־השיח הרבים ובכמה מונולוגים מורחבים הנמסרים כדיבור וידוי), שאינן חופפות לא לאידאולוגיה של נקודת התצפית השלטת (מלבס) ולא לזו של המחבר. כרומן פוליפוני, התגבבות יחידים הוא לכאורה היפוכו של רומן הוויזי המונולוגי המודרני (דוגמת סונטת קרויצר לטולסטוי, הבחילה לסארטר או החייל הטוב של פורד מדוקס פורד, ובספרות העברית – בחורף של י"ח ברנר ומיכאל שלי של עמוס עוז). אולם דווקא ברקע יצירתו המז'ורית, החברתית ביותר של קנז, ניצבת במובהק מסורת זו

19 לניסוח שונה של האופציות שביניהן מתלבט המספר ראו אצל חנה הרציג, המתארת את עיצוב הזהות של המספר כתנועה בין קוטב "העמידה לבד" לבין קוטב ההשתייכות ל"ביחד" אישי וקבוצתי. חנה הרציג, "על היחסים בין 'להיות לבד' ל'להיות ביחד': מבקיעת האני ב'התנגדות בעלת שלוש הרגליים' ועד לתחנה האחרונה ב'דרך אל החתולים'", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 203–227.

20 מיכאיל באחטין, הדיֶיֶר ברומן, מרוסית: ארי אבנר, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1989, עמ' 50.

21 גלזמן, הערה 14 לעיל, עמ' 225–226. לדיון נוסף בפוליפוניה ובייצוגי דיבור של דמויות של "אחרים" ביצירה של קנז ראו, נעמה צאל, הם דיברו בלשונם: הפואטיקה של יהושע קנז, ירושלים: מאגנס, 2016, עמ' 53–88.

22 באחטין, הערה 20 לעיל, עמ' 60.

של רומן הוידוי המודרני. הרטוריקה הוידוית מופיעה לא רק בחלקים מן הסיפור בגוף ראשון של מלבס, אלא אף יותר מכך בהעדפה הברורה של קולו האינטנסיבי של אבנר, השב ומשמיע באוזני מלבס את דעותיו על עצמו ועל העולם, על חברות, על אומנות, על אהבה ועל מין – וכן על מלבס עצמו.

במרכזו של רומן מז'אנר הוידוי (confessional novel) עומד גיבור ראשי המגולל בגוף ראשון את לבטיו, את סכסוכיו הפנימיים ואת משבריו הקיומיים, בוחן את עברו וחותר להבנה עצמית ולמציאת האמת של הקיום שלו. אחד הנושאים המרכזיים של רומן הוידוי המוקדם, שיסודותיו הונחו בווידיים של אוגוסטינוס, הוא התמודדות האדם עם קיומו בעולם כאוטי, הרצוף בגילויים של רוע.²³ נושא זה מעסיק את מלבס מאוד כשהוא מתבונן במערכות היחסים בין המפקדים לטירונים ובין הטירונים לבין עצמם. ואילו אבנר מתוודה לפני מלבס על רגשי הנחיתות והאלימות האצורים בו, ועומד על הקשר שבין כוח לרוע: "אני מתבייש נורא. [...] פתאום התחשק לי גם כן לקום ולהרביץ לו [לבן-חמו] מכות רצח". והוא מוסיף: "לא האמנתי שזה יקרה לי. מאיפה באה השנאה הזאת, מאיפה בא הרוע הזה? לא יודע. אבל יש בתוכי המון רוע. ואיזה כוח זה נותן לי!" (עמ' 118).

עוד מאפיין של הרומן הוידוי הוא החיפוש הרטרופקטיבי אחר דפוס נפשי או רוחני החוזר לאורך החיים.²⁴ החזרה לאירועים מכוננים מן העבר ופירושם על רקע ההיסטוריה של האני מושפעים מחדירת הפרדיגמה הפסיכואנליטית ללב התרבות והמחשבה המודרנית. כמו הפסיכואנליזה, שהעמידה את הוידוי התרפויטי כפרקטיקה מרכזית, כך גם רומן הוידוי המודרני הוא תגובה לאובדן הפתרון התאולוגי ולכורח של הגיבור למצוא את "משמעות החיים" בתוך פנימיותו-שלו.²⁵ חלחולן של מוסכמות השיח הפסיכואנליטי, כמו גם של מאפייני התרבות המודרניסטית-בירוקרטית ניכר בכינונו של סובייקט שהוא אשם במהותו – אשם כלפי החוק ומפירו גם אם לא חטא בדבר. החיפוש אחר דפוס קבוע או גורם מאחד שיקנו לסיפור היגיון וסדר (שנפרעו כשמלבס הקיץ בתרגיל הזקיף) – וכמוהו, העיסוק באשמה – בולטים ביותר בסצנה שבה מלבס בטוח שמפקדיו יחשבו אותו לאשם גם אם יציית לכללים, ומהרהר באפשרות קדימותה של האשמה למעשה:

היתה בי ודאות מרה שאי־פס, על לא-דופי, כל כמה שאתאמץ ואפגין את דבקותי ונאמנותי לכל הכללים. כך אני חש עד היום בהיִכְנָסִי לחנות כל-בו גדולה, בטוח שכל מצלמות הטלביזיה הסמויות כבר מכוונות אלי ואנשי-הבטחון צופים עלי בדריכות ממסתוריהם [...] חשבתי שאם זו הרגשת האשמה שעדיין לא התגשמה במעשה, ואם אמנם [...] האשמה קודמת לזימון או למושא האמור לעורר אותה [...] אולי נכון יהיה

Peter Axthelm, *The Modern Confessional Novel*, New Haven, CT: Yale University Press, 1967, p. 2

Marianne Hirsch, "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions", *Genre* 12, 3 (1979), p. 297

Axthelm, *op. cit.*, הערה 23 לעיל, עמ' 2-5.

לנהוג יתר נאמנות כלפיה ולעשות את המעשה שיוציא אותה מן הכוח אל הפועל. (עמ' 49-48)

חנה נזה מגדירה את סיפור הווידי כטקסט שבמרכזו וידי ארוך מפי דמות אחת, שלרוב אינו מופנה לנמען ממשי. פעמים רבות הווידי ממוען לחלק אחר בעצמי המתפקד כנציג הסדר החברתי, ומתבצע מתוך כוונה סמויה לשוב ולהתקבל בחיק החברה. כשישנה דמות של נמען בסיפור היא לרוב שותקת ואינה שותפה פעילה בדיאלוג אמיתי.²⁶ נקודת המוצא של הווידי הספרותי נעוצה בווידי הדתי הממוסד ובהגמשת גבולותיו בתקופת הרפורמציה, אז ניתנה לגיטימציה לווידי הפרטי הנעשה בדל"ת אמות. תופעה זו קושרה גם לטיפוחה הגובר של הכתיבה האוטוביוגרפית הספרותית, ומאוחר יותר לווידיים האוטוביוגרפיים של הספרות הרומנטית והסנטימנטליסטית.²⁷ ההבדל העקרוני בין הווידי הדתי לווידי החילוני הספרותי הוא שהווידי הדתי נובע מחובתו של המאמין כלפי רשות גבוהה שהוא כפוף לחוקיה, ואילו הווידי החילוני הוא ולונטרי וחופשי, ונעדר רשות מוסמכת שתעניק מחילה.²⁸ מכיון שהמוטיבציה לווידי החילוני פנימית, גם אם לא תמיד מכוונת, "יש בו הרגשה של אמת".²⁹ אומנם, גם במרכז הרומן הווידי החילוני עומדת התוודות על חטא כלשהו (למשל, אשמה אקזיסטנציאלית), אך לעומת הווידי הדתי, ההתוודות ותחושת האשמה לרוב אינם מספיקים כשלעצמם, ואינם מביאים להארה העצמית המצופה.³⁰ הבדל נוסף ומרכזי לענייננו הוא הנמען של הווידי החילוני – נמען שהמתוודה בוחרו, והוא אינו כבול לאתיקה מוסכמת ולדיסקרטיות, אלא נתבע להבנה ולהזדהות.³¹

הווידיים בהתגבחות יחידים ממחישים את הזיקה בין ההתוודות החילונית, המודרנית-רפלקסיבית, לבין מוסד הווידי הדתי, לא רק משום שהם נערכים בסיטואציה רוויה ביחסי כוח, שבה הטירונים נתונים לפיקוח וענישה תמידיים, אלא גם משום שהם מתקיימים בזירת ההתגבשות – בה"א הידיעה – של הסובייקט הישראלי בשנים המתוארות. על פי מישל פוקו, פרקטיקת הווידי המודרנית היא הליך מרכזי של ייצור אמת וידע ה"מרושת כל כולו ביחסי כוח".³² פוקו מקשר בין הדומיננטיות של הווידי כטכניקה של ייצור אמת

26 חנה נזה, סיפורת הווידי: הז'אנר ובחינתו, תל אביב: פפירוס, 1988, עמ' 14, 11-12. על פי ההגדרה הז'אנרית המצומצמת של נזה, התגבחות יחידים לא ייחשב כרומן וידי.

27 Ulrich Breuer, "Confessions", Martina Wagner-Egelhaaf, (ed.), *Handbook of Autobiography / Autofiction*, Berlin: De Gruyter, 2019, p. 527. על הקשר בין אוטוביוגרפיה לספרות של "יודי הנפש" ועל הבעיות בזיהוי ביניהן ראו, מנחם בריןקר, עד הסימטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 29-64.

28 נזה, הערה 26 לעיל; תמי עמיאל-האזור, "אחרות בדיונית: אתיקה וביקורת הספרות", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2007, עמ' 109.

29 נזה, שם, עמ' 9.

30 שם, עמ' 62.

31 שם, עמ' 7-13.

32 מישל פוקו, תולדות המיניות, כרך א: הרצון לדעת, מצרפתית: גבריאל אש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 44.

לבין התמורה שהתחוללה בספרות המערבית המודרנית: מסיפור העוקב אחר עלילות גבורה ומבחיני אומץ וקדושה ל"ספרות שנשלטת על-ידי המשימה האניסופית להעלות מעומקי העצמי, מבין המלים, אמת שצורת הווידי אופפת אותה בהילת הבלתי-מושג".³³ כלומר, "וידוי האמת" של גיבור הרומן הוא שחקן מרכזי בכינון הליכי האינדיבידואציה של הסובייקט.

בתולדות הספרות העברית, השיח הווידיי האקזיסטנציאלי הוא מאפיין פואטי מרכזי של מספרי תקופת התחייה (בסיפוריהם של מ"י ברדיצ'בסקי, מ"ז פיאברג, י"ח ברנר וא"נ גנסינ). גרשון שקד כתב כי חתירת ה"תלושים" של ספרות התחייה לחשיפת הנפש והספק ביחסם לחברה נערכים מעמדה של נידוי ודחייה שחברת המוצא שלהם משיתה עליהם, בדומה לדמות השוליים המתוודה ברומן האירופי של שלהי המאה התשע-עשרה.³⁴ ההתוודות מובילה פעמים רבות מהאמונה אל הכפירה דווקא, אך זוהי "כפירה השקועה עד צוואר במסורת, ועם זאת תרה אחרי אמונה חדשה. לאמור: האמונה הלאומית הופכת תחליף לאמונה הדתית".³⁵ הספרות הווידיית העברית עולה ומשגשגת אפוא בתקופה של התמוטטות סמכויות ושל חיפוש אחר סמכות מודה ומקור גאולה חדש³⁶ – סמכותה של הספרות הלאומית המז'ורית.³⁷

כתיבת הווידיים בהתגנבות יחידים נובטת גם היא בתקופה של הבשלתם של שינויים מכריעים בחברה ובתרבות הישראלית, שבה הקאנון של הספרות הלאומית דווקא הולך ומתבזר. יגאל שורץ טוען כי 1986, השנה שבה ראה אור התגנבות יחידים, הייתה שנת מהפך ספרותי. במחצית השנייה של שנות השמונים התפרסמו רומנים תקופתיים עבי-כרס מאת סופרים וסופרות בני "הגל השמן" – מי שעד פרסומם נחשבו "האחים הזוטרים" של סופרי דור המדינה המרכזיים. רומנים אלה הם מעין "בנים חורגים" במכלול יצירתם של סופרים כגון קנז ורות אלמוג, שנטו בדרך כלל לכתיבה "קאמרית" בעלת התכוונות חברתית קולקטיבית מצומצמת יותר. לטענת שורץ, רומנים כגון התגנבות יחידים, שורשי אוויר של אלמוג ונת הזמיר של חיים באר, מתאפיינים בכרונוטופ שעיקרו

33 שם, עמ' 43.

34 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך א: בגולה, ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 210, 363.

35 שם, עמ' 212.

36 שם, שם.

37 אחדים מהגיבורים המתוודים של ספרות התחייה מעוצבים במתכונת הסגנונית שיגאל שורץ כינה "נוסח הפה והאוזן" המזרח-אירופי. אחת מנקודות התצפית הבולטות בנוסח זה היא מעין מונולוג פנימי, "שהוא, לאמיתו של דבר, רב-שיח המתרחש במסגרת כמו-מונולוגית", המתאפיין ברטוריקה פולמוסית המגיבה לריבוי "דיבורים זרים" (יגאל שורץ, האשכנזים: המרכז נגד המזרח, רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן ודביר, 2014, עמ' 25-26). קנז, סופר מובהק דווקא של "נוסח העין" המרכז-אירופי (שגיבורו הוא אדם מתבונן, ועניינו במושאי ההתבוננות הוא יותר סוציו-פסיכולוגי מאידאולוגי, עמ' 36-41) – עושה בהתגנבות יחידים שימוש יוצא דופן בכמה מהמוסכמות הסגנוניות של נוסח הפה והאוזן.

”מהלך גורף של דגנרציה, ניוון וקריסה בשל שחיתות אידאולוגית, מוסרית, וחברתית-תרבותית”.³⁸

העמדה הרטרוספקטיבית שממנה נכתב התגבבות יחידים מאפשרת לקנז להתבונן בדינמיקה הפוליטית-החברתית הישראלית בחלוף שלושה עשורים מהקמת המדינה, ובהשלכותיה על המציאות של שנות השמונים. מגוון הקולות המצוטטים, המייצגים יחידים וקבוצות אתניות ומעמדיות המחזיקות באידאולוגיות ובאמונות שונות, חושף את אחידותה ואחדותה המדומות בלבד של החברה הישראלית ואת ההומוגניות של הסיפור שהיא מספרת על עצמה – הומוגניות שהיא כסימפטום של אותו ניוון אידאולוגי-חברתי. מבנה הסיפור המשולב של הרומן (מספר בן מושבה בגוף ראשון ומספר יודע-כול החודר לתודעותיהן של דמויות מגוונות, חלקן מזרחיות) מיוסד על פתיחת השיח הישראלי לקולות חדשים, ובהבעת חושף את הממד המאיים שבהשתנות דינמיקת יחסי הכוח בשנות השמונים בעיני סופר ומספר בני ההגמוניה האשכנזית. התגבבות יחידים בוחן את דינמיקת הכוח בין הקבוצות והנרטיבים השונים באמצעות עיצוב הדיבר והמבנה המיוחד של הוויזיות בו. בשונה מדגם הרומן הוויזי המונולוגי, תפקידו של המתוודה הראשי כאן עובר מהמספר אל דמותו של אבנר, ידידו הקרוב והדמות האופוזיציונית לו. יחסי הוויזי שביניהם הם שיעמדו במרכז הדיון שלהלן.

ד. הוויזיות של אבנר, הוויזיות של מלבס

דיבורו של אבנר מתפרס על פני הרומן כולו ומופיע הן בחלקים שבהם מלבס מתפקד כמספר בגוף ראשון, הן בפרקים שבהם המספר היודע-כול מלווה את אבנר בחופשותיו בעיר הולדתו ירושלים. צירוף השיחות עם מלבס, המונולוגיות בעיקרן, מתלכדות לכדי ויזי מקיף, המשלב רגשי נחיתות עם תודעת נבחרות וייחודיות. נושא מרכזי בוויזיון של אבנר הוא הפער האתני-מעמדי בינו לבין חברת הטירונים האשכנזים מרחביה ובית הכרם וטינתו כלפיהם:

”תסתכל עליהם, לחש פתאום אבנר באָזני. ”אני מכיר אותם מירושלים. הילדים המתוקים של רחביה ובית-הכרם. [...] הם יִדְעוּ תמיד להסתדר ואחרים יצטרכו להזיע בשבילם. כך הם גדלו. אמא שלי היתה הולכת לעבוד אצלם בבתיים, משק־בית, כמו שאומרים. בבקרים, כשעוד היה חושך, היא היתה הולכת ברגל מהשכונה שלנו עד הבתים שלהם, גם בחורף, גם בשלג. לא היה לה כסף לאוטובוס. לפעמים היתה מביאה הביתה את הבגדים הישנים של החמודים. תאמין לי, הגעיל אותי ללבוש את זה”.

38 שוורץ, הערה 10 לעיל, עמ' 362. ההדגשה במקור. שוורץ מונה כמה אירועים ותהליכים פוליטיים שהובילו לאווירה ציבורית-וספרותית זו, ובהם מלחמת יום כיפור, חילופי השלטון ב-1977 ועליית הימין הלאומני והימין הליברלי ומלחמת לבנון הראשונה.

מלבס אינו מגיב. הוא מעיד כי אינו יודע מדוע אבנר מספר לו זאת, "ומדוע בחר דווקא בי לוידי כזה. אבל הקרבה הזאת היתה אלימה ומרתיעה כל-כך שלבי צידד מיד עם ילדי השכונות ששמותיהן התנגנו באַזְנֵי עַרְבִים, פּיוּטִים, מלאי נועם פסטורלי" (עמ' 17). רתיעתו מהקרבה שאבנר מבקש לכפות עליו כשהוא הופך אותו למוודה בעל כורחו דומה לתגובה של אבנר לקרבה הפיזית המשפילה שאימו כפתה עליו כשהביאה לו את הבגדים המשומשים של ילדי רחביה ובית הכרם. אך מלבס נרתע לא רק מהחשיפה הכפויה לתכנים הפרטיים של הווידי, אלא גם מקולו הפיזי של אבנר ומחיתוך דיבורו ה"מזרחי": "נוכחותו לצדי היתה מעיקה כל-כך, כאילו היה עלי לשאתו על גבי. קולו וחיתוך דיבורו התנ"כי, עם החית הלוחשת והעין המלעלעת והריש הרועמת והטעמת העיצורים בסופי ההברות העבירו בי צמרמורת של זעם" (עמ' 43).

על פי פוקו, הווידי כפרקטיקה של ייצור האמת הוא בראש ובראשונה ייצור האמת על המין – האובייקט של הכוח הדיסציפלינרי המודרני.³⁹ המין הוא הנושא המרכזי בווידין של אבנר (וכן בווידין של מיקי הבתול).⁴⁰ הינה דוגמה אחת מני רבות לווידי כזה, שבו אבנר מספר על תשוקתו למד"סית של המחנה ומגלה את סוד אין-אונותו במפגש עם חברתו הנשואה:

"אני כל-כך רוצה לדעת את כל הסודות והמחבואים של הגוף שלה, ללמד אותה איך לאהוב גברים! היום לפני שנרדמתי לא יכולתי להפסיק לחשוב עליה, התגריתי נורא. חשבתי שאני אשתגע. [...] התחלתי לחשוב על החברה שלי ופתאום אמרתי לעצמי: אולי אני כבר לא אוהב אותה. [...] אז מה, אני כבר לא אוהב אותה? השאיפה לשבור את ההתנגדות, לכבוש, חזקה יותר מההתמסרות ההדדית? איזה מין עולם מחורבן זה? אם היית יודע מה היא מקריבה בשבילי [...] אז כל זה כבר לא שְׁהָ כלום?"
השאלה הפותחה אלי בכל חומרתה ואני לא ידעתי מה להשיב לו. (עמ' 46)

כפי שמתברר מהדברים הללו, מלבס אינו הנמען האידיאלי לגילוי הלב של אבנר. הוא אינו מציע לאבנר אמפתיה והזדהות, אלא נרתע מההתערטלות הגסה של המתוודה ומהאינטימיות שהשיתוף בסוד כופה עליו. אך דווקא שתיקותו הניטרלית של מלבס ונטייתו להימנעות ולפסיביות היא שמדובבת את אבנר ומעודדת אותו לפרוס לפניו את קורות חייו, את חטאיו ואת לבטיו. אל מול הדיסקרטיות של מלבס לא נותר לאבנר אלא לדבר. מלבס ממשיך ומשתף פעולה עם הצורך של אבנר להיחשף, וכך הוא מתוודע לחוויות, צרכים ורגשות אינטנסיביים משלו. כך, למשל, הוא בוחן במבטו את אבנר לאחר חזרתו ממעצר בכלא הצבאי, ומבקש ללמוד ממנו על טיבו של הסבל:

39 פוקו, הערה 32 לעיל, עמ' 46-47.

40 כפי שטען דרור משעני (הערה 15 לעיל), הממשיות של הגופניות ושל המיניות מיוחסת ברומן לדמויות הטירונים המהגרים, בעיקר המזרחים שבהם.

חשוב היה לי להינכח בהשתנות; צמאתי מאד לדעת מה הסבל משנה ועד כמה. [...] לא יכולתי לכלוא את סקרנותי ואת צמאוני לדעת איך קורה הדבר, איך מתחוללת התמורה הפנימית [...].

[...]

"נשברתי שם, אמר אבנר חרש, "פעם אחת."

"מה קרה?"

"התחלתי לבכות." [...] "כך נשברים, לא?"

והוא תלה בי מבט של קוצר-רוח, אולי של תרעומת, כחושש שמא אין השבר הזה גדול דיו בעיני זולתו. (עמ' 63, 66-67)

רשות השליטה, על פי פוקו, נמצאת בידי המוודה – "לא בידי מי שיודע ונותן תשובות, אלא בידי מי ששואל ואינו אמור לדעת".⁴¹ למאזין תפקיד פרשני, הוא נחוש "לכונן, מבעד לווידי ומתוך פענוחו, שיח של אמת".⁴² תפקידו של מלבס אינו לספק לאבנר אמצעי לטיהור וגאולה, אלא לפענח את האמת בווידי ולפרשה, ובכך לממשה במלואה. כאומן-מספר המבקש לחדור לנבכי האנושיות הבזויה והמעורטלת החושפת את עצמה לפניו במרחב הצפוף של מחנה הטירונים, עיקר עניינו של מלבס הוא בצורה של הווידי, ולא בתוכנו. כך מלבס מפרש את המוטיבציה הכוחנית של הווידי של אבנר – הוא סבור כי "וידויי האישיים" של אבנר הם "דרכו לכפות קרבה ומעורבות על זולתו" (עמ' 47-48). אבנר, שלחש הווידי שלו מדומה ל"לחישת נחש" (עמ' 66), מעוניין לפתות ולשדל אותו להכיל את סודותיו, ובכך לקרבו ולשלבו בסיפור שהוא מספר על עצמו. הוא עושה זאת, בין היתר, באמצעות הבטחות חוזרות לספר לו "יום אחד" את סודותיו (למשל, עמ' 67). נעמה צאל תיארה את היחסים הללו בין מלבס ואבנר כמבוססים על "דינמיקה מתוחה בין תשוקת ההתכנסות הסוליפיסטיטית של מלבס, לבין דרישתו הדיאלוגית של אבנר: מאבק כוחות בתוך הטקסט, בין המבט לדיבור".⁴³

כוחו של מלבס במערך הכוח של יחסי הווידי בין השניים נעוץ בהיותו מדיום למסירת הווידיים לנמעני הרומן, ובכך שאינו משיב לווידין של אבנר ואינו מחזיר בווידי משלו עד שלב מאוחר ברומן. הוא מאזין ומדובב פסיבי של רבי-השיח בין הטירונים ושל המונולוגים של אבנר, וכשהוא מתחלף במספר היודע-כול, הוא מצותת לתודעותיהם הפנימיות ומצטט משיחותיהם האינטימיות. כך הוא מחזיק בכוח ידיעת סודותיו של אבנר ובתיווכם (המצטרפים לסודות של הטירונים האחרים שאליהם הוא מתוודע כמספר יודע-כול). אך לטענתי, יחסי הכוח בין מלבס ואבנר הם, כדרכו של קנז, הדדיים ומסובכים הרבה יותר, והם מפתחים נושא מרכזי ביצירתו, שהחל להתגבש כבר במוזנט מוסיקלי: הנזילות של מיקומי הסובייקט המביט והאובייקט של המבט, הנושא המושא, המספר והמסופר. מלבס אומנם מחזיק כעת בסודותיו של אבנר, אך הידע שלו

41 פוקו, הערה 32 לעיל, עמ' 45-46.

42 שם, עמ' 48.

43 צאל, הערה 21 לעיל, עמ' 15.

על המין וההנאה המציצנית ממנו כפופים לחלוטין להנאתו של אבנר ממין ומהדיבור עליו, ולחשיפתו לפני מלבס חסר הניסיון. יתרה על כך, אבנר מחזיק לא רק בידע על המין, אלא גם בגישה לקיום פוליטי מלא ובעמדת סובייקט רב-ממדית. הוא מנוסה ממלבס גם מבחינה פוליטית, שכן הוא חווה על בשרו את מה שבשביל מלבס הוא נושא לשיחות ולמריבות בין הטירונונים ותו לא. הפערים המעמדיים והתרבותיים בין אשכנזים למזרחים טבועים בחווייתו הממשית של אבנר, שעבד כסבל בחנות המוזיקה שהילדים מרחביה הגיעו אליה, אותם הילדים שאימו ניקתה את בתיהם. אבנר מזמין את מלבס, בן המושבה הבורגני, להשתתף בסיטואציה פוליטית חיה, החורגת ממופיעה הוולגריים ב"כור ההיתוך" של הטירונונות. הוא רומז למלבס על עליונותו עליו כשהוא מסביר כי "לא יודעים על זה כלום עד שלא עוברים את זה. פה הדמיון לא עוזר" (עמ' 67).⁴⁴

הדיאלקטיקה של הכוח המרשת את סיטואציית הווידוי מגיעה לשיאה בסצנת מפתח שלאחריה גם מלבס המופנם הופך למתוודה. יחסייהם של מלבס ואבנר עומדים בסימנו של "ליל הבגידה" – אבנר נרדם בשמירתם המשותפת ומלבס לא העיר אותו למרות שראה את המפקדים מתקרבים, עבירה שהביאה למאסרו של אבנר. מלבס בוגד בו מכיוון שאבנר ביקש ממנו להיות "חבר" ולהעיר אותו אם המפקדים יתקרבו, ובעצם מפני שביקש לכפות עליו "קרבה ומעורבות", ובכך לעשותו מעורב באירוע ואחראי עליו. הוא בוגד גם בגלל שאבנר מייצג את מי שמסוגל להיות אוטונומי באמת, בניגוד אליו. אבנר מתגרה בחוקי הממסד ומותח את גבולותיהם: "הצורך הפפייתי של אבנר בשינה הצטייר לי עכשיו כיצר בהמי, מכוער, שנועד להרוס איזה סדר חברתי מתוקן, הרמוני, שוויוני וצודק" (עמ' 50).

מלבס מוסיף חטא על פשע ובוגד באבנר שוב כשהוא דוחה את מחוותו החברית – "מנת הפלאפל החמימה, הארורה" שהוא מביא לו מ"אפטר" בעיר (עמ' 139). מלבס אינו יכול להתגבר על רתיעתו מהפיתה העטופה בעיתון שהתקמטה בכיסו של אבנר:

זה היה עתון לועזי, מוכתם בשמן ובבהרות אדומות, חמימות לחה ומרתיעה דבקה בכף-ידי ולפי ניבא לי רעות. הוא עקב אחר הבעת פני, מצפה לראות את שמחת ההפתעה מסתמנת עליהם. [...] מתוך פתחה של הפיתה הספוג ברוטב הפלפל החרף, האדום, כשפתי פצע פתוח מגואל בדם המשחיר והולך, הוקא חלק מן הטחינה אל קפלי העתון והעיסה הלבנה שנבללה על הנייר עם הנוזל האדום ושחור הרפוס, נקרשה בינתיים והעלתה קרום צפור ומקומט. (עמ' 138)

הפיתה מגלמת את כל אותם חומרי חיים רוטטים, גופניים ומיניים שמלבס מעולם לא היה מסוגל לבוא איתם במגע אלא ממרחק אסתטי בטוח, ואומנם הוא אוכל אותה

44 בכמה מקומות ברומן מלבס "סופח" אל תוכו את הרגשות שאבנר מבקש לסלק מתוכו, בדומה לפסיכולוג המתבקש "להחזיק" אצלו את רגשות המטופל, אך כאן בהזדהות עודפת: "חזותו לא גילתה מאומה מן המתרחש בלבו, ואולם אני חשתי איך פחדו הלא-מוגשם של אבנר עובר אלי. לבי התמלא והלך בפחד שלו. כתפי רעדו ולא ידעתי איך אסתיר זאת. מדוע ביקשתי להציל את הפחד הזה, כמו שמנסים לשמר אש יקרה מאד שלא תדעך?" (עמ' 54).

לבסוף, אך המנחה המינית שהקריב לו אבנר דוחה אותו בממשיותה ובחושניותה – בהתפקעותה מרוב אמת – אמת שאבנר דורש ממנו לעכל אל תוך גופו ממש. הבחילה והצחוק הפרוע שמעלה בו אותה מנחה של אמת, שאינה טהורה ואינה מטהרת, אלא לחה, בלולה ונקרשת, היא הגוררת בסופו של דבר את וידויו של מלבס, שעד עתה הקפיד להצטנף בהאזנה פסיבית. הווידוי נועד לפצות את אבנר על בגידתו הכפולה בו ולהסבירה כפגם מהותי, קונסיסטנטי באישיותו. תביעתו של אבנר לידידות מעמתת את מלבס שוב ושוב עם חולשותיו, ומלבה את מאבקו התמידי לשמירת הגבולות בין האני לאחר ובין היצירה לעולם:

בכל מקום שראיתי שהולכים מכות, ידעתי תמיד להסתלק בזמן ולהיעלם. בכל מצב שהסתבכתי בו או שהסתבכתי עם מישהו, העדפתי תמיד לִוְתָר, לשקר, להיפְנֵע, לבגוד, לברוח. [...] ואני לא יודע אם זה מתוך הפחד מהכאב [...] או הפחד מהקרבה שבהתכתשות, שאני לא יכול לסבול אותה. (עמ' 144)

אבנר כביכול בוחר את מלבס להיות המוודה שלו משום שהוא מייצג בעיניו את הממסד האשכנזי שומר החוק ומנחילו, או לחלופין, משום שהוא רואה בו אומן קר רגש: "חצי-מת. אתה לא מתקשר לשום דבר, אתה פוחד כל הזמן מקרבה, מהתחייבות, מכשלון [...] כאילו אתה אורח בעולם" (עמ' 154). אך למעשה, כוחו של אבנר מצוי במודעותו המוחלטת לאחורי הקלעים של סיטואציית הווידוי, ההופכת אט-אט להיות הדדית. הוא בוחר אותו למוודה מתוך קריאה רגישה ומדויקת של הקושי של מלבס להתקשר, לנקוט עמדה ולחוות את הדברים בגוף ראשון, וגם בשל תשוקת הידע והמציצנות שלו. התכונות הללו בדיוק הן שמדרבנות את אבנר להמשיך באקט הכוחני של הווידוי, לשוב ולנסות להפיל את מלבס ברשת האינטימיות. למראית עין, דמותו של אבנר נענית לייצוג סטראוטיפי של "המזרחי" (רגשי ויצרי לעומת מלבס, האשכנזי הרציונלי והמאופק). אך חלוקת התפקידים הסטראוטיפית מדרבנת את אבנר להציג לפני מלבס ולהגחיק את התפקיד שמלבס והחברה ליהקו אותו אליו⁴⁵ – ה"דון ז'ואן" המזרחי, ה"משתכנז" המאזין למוזיקה קלאסית, שמזרחיותו, כפי שטענה דותן, "היא תוצאה של פעולת הגדרה לאחר שצובעת בדיעבד את חניכותו שלו בתור 'שחור'".⁴⁶

45 תופעה דומה אך מפותחת יותר, הקשורה גם היא להבדלים אתניים, אפשר למצוא ברומן מולכו לא"ב יהושע (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987). אמיר בנבגי טוען כי תושבי זרועה (מושב של עולים מהודו) מתאימים את עצמם למבטו של מולכו, נציג משרד הפנים, ומציגים לעיניו תמונה משוחקת-היטב של שורשיות "אותנטית": "זרועה מעניקה למולכו בדיוק את מה שהוא מחפש – תמימות פריפריאלית, שורשיות תמציתית [...] ומקבלת ממנו את מה שהיא צריכה: סיוע בהתחמקות מכללי המנהל התקין. [...] זרועה, שמולכו רצה להאמין ביכולתו להבינה, נחשפת כמעין 'פרצה' בחטיגנית, תודעה המסרבת להפוך לאובייקט יציב של ידיעה". אמיר בנבגי, "הכישלונות של מולכו: ראלזים, מודרניזם, מזרחיות", אמיר בנבגי, ניצה בן-דב וזיוה שמיר (עורכים), חבטים מצטלבים: עיונים ביצירת א"ב יהושע, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 183.

46 דותן, הערה 4 לעיל, עמ' 353.

מתוך יחסי הכוח המורכבים שבין מלבס ואבנר מתבררת ועולה הבנתם המשותפת את הטירונות (ואת המרחב החברתי בכלל) כהצגה מתמדת, הכוללת כמה תפקידים: שחקן, צופה ומספרו של הסיפור. לשיטתו של מלבס, "אין דרך אחרת לברוח מן התלאה, לשכוח את האחריות, אלא לעבור מזירת ההתרחשות אל יציע הצופים", לראות את הדברים "רְאִיָּה אמנותית" (עמ' 393). מלבס עושה כל שביכולתו כדי לא לתפקד כגיבור הראשי של הסיפור, ומסיט את הזרקור אל אבנר ואל הטירונים האחרים. כך, למשל, הוא נחרד כאשר שותפתו ב"ליל הבגידה" ממקמת אותו במרכז הסיפור:

בעת רחצת הבוקר והגילוח דיברו הכול אך בזה. סיפור המעשה עורר שמחה והתרוממות־נפש מוזרה בכולם. [...] ככל שניסיתי להתנער משייכות לענין, מצאתי את עצמי במרכזו. הסבְּרִי כי לא הייתי שם בעת ההתרחשות לא הועילו, אלא עוררו עלי טינה, כאילו שמרתי לעצמי את כל הטוב כדי שלא להנות בו את זולתי. (עמ' 53)⁴⁷

הקבוצה מטעינה את הסיפור בערכים הזרים לרוחו של מלבס, ובכך היא גוזלת ממנו את השליטה בסיפור, ובניגוד בוטה לרצונו ממקמת אותו במרכזו. אבנר, לעומת זאת, הוא, בעיני עצמו, גיבור של עלילה מתמשכת:

לא היה לאבנר שום ספק כי רק בו מדובר הערב; השעה הזאת, כל המסיבה הזאת, הן סיפורו האישי, סיפור התאהבותו, וכל שאר הדמויות הן שחקני־משנה, סְּטִיִּסְטִים, אבזרי לַאֲי בסיפורו. [...] כל השאר הוא תפאורה. (עמ' 301)

לעומת מלבס, אבנר – שאפשר לראות בו גם את גיבור הרומן כולו – הוא מי שיכול לשמש בתפקיד הצופה והשחקן בו־זמנית. הוא מבין כי "דק ומתוח מאוד" הוא "המיתר המחבר בין המשחק ובין הצופה" (עמ' 307).⁴⁸ הוא יודע כי אדם יכול לצפות גם בסרט הקולנוע שבו הוא־עצמו משחק; והוא מפריד בין עצמו לבין גיבור סיפורו: "היו דברים רבים כל־כך שהוא ידע וגיבורו לא ידעם" (עמ' 308).⁴⁹ זאת ועוד, אבנר הוא למעשה גם **הבמאי** של סיפור הידידות שלו עם מלבס ושל יחסי הווידוי ביניהם, כפי שאפשר ללמוד

47 ההדגשות כאן ובציטוטים הבאים הן שלי, ח"ש.

48 ראו אצל רונית רפ על תפיסת האומנות של אבנר על רקע מסורות של אומנות פלסטית. רונית רפ, "למה אבנר שבר את הגיטרה? אקפרסיס ואיקונוקלזם בהתגנבות יחידים מאת יהושע קנז", חן שטרס וקרן דותן (עורכות), יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, תל אביב: עם עובד, 2017, עמ' 405–409.

49 בעיבוד הרומן לסרט קולנוע מלבס מופיע כדמות משנית בלבד, שתפקידה בעיקר להתלוות לאבנר, ואילו אבנר הוא אחד משתי הדמויות הראשיות (בצד אלון הקיבוצניק). במובן זה, הסרט תופס משהו עקרוני מאוד ברומן: הוא ממחיש את העובדה שלמעשיו של מלבס אין השפעה ממשית על הפבולה, סיפור המעשה (יוצא דופן בסרט הוא סיפור הבגידה באבנר, המיוצג בקצרה מאוד ורק כאמצעי לקידום קו העלילה של אבנר ולהמחשת הסדיום של המ"כ בני). דובר קוסאשווילי (במאי), התגנבות יחידים, דובר קוסאשווילי וראובן הקר (תסריטאים), על פי ספרו של יהושע קנז, סופי דולאק הפקות, טרנספקס הפקות, 2010.

מווידויו האחרון של מלבס, לקראת סיום הרומן, כשהוא סוף-סוף מתוודה על חטאו הגורלי ב"ליל הבגידה". הווידי של מלבס מגלה כי אף שהוא המחזיק, לכאורה, במבט ובסיפר, ואף שהוא זה שמתווך ומאגד את שלל הקולות לאחדות הלשונית-ספרותית ההרמטית של הרומן, אבנר הוא למעשה מי שמחזיק גם במבט וגם בקול. הוא **משחק**, כלומר מדבר ומשמיע את קולו, אך גם **צופה** בסרט הקולנוע שהוא-עצמו גיבורו, והוא אף **מביים** אותו, רואה-כול ובוחרן כליות ולב – גם כשעיניו עצומות:

אמרתי לו: "יש משהו שאני צריך לספר לך."

[...]

"בשמירה ההיא, שתפשו אותך ישן והלכת בגלל זה לכלא..."

"אתה ראת אותם באים ובכוונה הסתלקת ולא הזהרת אותי."

"ידעת את זה?"

"בטח."

"איך?"

"ראיתי הפול."

"ולא ישנת?"

"ישנתי ועוד איך."

"אז איך ראת?"

"יש דברים שאפשר לראות גם בעינים עצומות," אמר ולא יסף. הוא התעטף שתיקה ומסתורין.

"למה לא אמרת לי אף פעם שום דבר על זה?"

"חכייתי שאתה תגיד."

"אני לא יודע למה עשיתי את זה אז. היה איזה כוח שלא יכולתי להתגבר עליו."

"קוראים לזה שנאה."

"יכול להיות."

"גם הרגיו אותך שאני מצפצף על החוקים שלהם, שאני לא נהיה עבד שלהם, שאני לא מפחד."

"גם זה ייִתכן."

"קיִנִּיתִי שיום אחד תרגיש שאתה חייב להגיד לי את זה. תשמע, אתה נהיה בן-אדם!"

[...]

"אני זוכר למשל שהחלטתי אז שדברים מסוימים שרציתי לספר לך על עצמי, על מה שעבר עלי פעם, ושאמרתי לך אפילו שיום אחד אני אספר לך — החלטתי שאני לא אספר לך. לא בתור עונש, אבל מפני שהבנתי שזה לא מתאים, שזה לא נכון, אחרי כל מה שהיה.

ואני באמת לא אספר לך." (עמ' 506-507)

מהלך ילדותו והתגברותו של מלבס עומד, כאמור, בחותם של אי הגשמה, הימנעות ממימוש. אך הדיאלקטיקה של הכוח העומדת בבסיס הידידות בין אבנר ומלבס, לצד הבשלתה של קרבה אמיתית, בין היתר בזכות פעולת הווידי הטרנספורמטיבית, אינן

מאפשרות עוד מלבס להיותר "חצי־מת [...] לא מתקשר לשום דבר" (כפי שמאשים אותו אבנר), אלא הופכות אותו, לפחות לשיטתו של אבנר, ל"בן־אדם".

בסיום הרומן ברי למספר, וכמותו לקוראים, כי שתי האופציות הקיומיות שמלבס התלבט ביניהן (התבוננות חיצונית לעומת פעולה מתוך מעורבות בעולם) אינן נענות לניגוד אומנות־חיים. שתיהן עוברות אסתטיזציה ומנוסחות כבחירה בין שני תפקידים או עמדות אומנותיות: עמדת ה**צופה**, המספר או הסופר אל מול עמדת ה**גיבור** או השחקן. במהלך התפתחות מערכת היחסים בין מלבס ואבנר משתנים יחסי הכוח והתפקידים מתהפכים, כשמלבס עצמו מתוודה על חולשותיו, ואילו אבנר מתגלה כמי שמוביל ואף "מביים" את יחסי הווידוי. יחסי הווידוי הדיאלקטיים בין השניים מאתגרים את הקטגוריזציה הקשיחה של שתי העמדות, ומאפשרים לגיבור הקנזי לנוע בין פוזיציות הגיבור (המתוודה) לזו של הצופה־המאזין (המוודה). השילוב בין העמדות מתפקד כפתרון סימבולי למאבקים בספרה הפוליטית, ומפלס לקנז דרך ביניים לכתיבת סיפור המשבר של החברה הישראלית בשנות השמונים. דרך זו מחוררת את סיפורם של האחרים שהוא מתבונן בהם, ומערערת על יכולתו ועל יכולתם של גיבוריו להיאחז באחד התפקידים באורח בלעדי.

מסירת הווידוי של אבנר וההיענות לו בוודוי משל עצמו מתבררת כאחת הדרכים של מלבס להתוודות על חולשותיו ותשוקותיו שלו־עצמו בלי להיות גיבור הרומן, ובלי להכפיף את הווידוי לסמכות קבועה, בעלת מעמד יתר. נדמה כי דרך ביניים זו הכרחית לא רק לכתיבת הסיפור החברתי, אלא גם לכתיבת העצמי של קנז וסיפור ההתבגרות האוטוביוגרפי שלו. בעמדת הסיפור המשולבת של מלבס ובחילופי התפקידים של המוודה והמתוודה נמצאה לקנז גם דרכו לכתוב את עצמו – דרך עקיפה ומוצפנת, המתאפשרת מתוך הפניית הזרקור מהעצמי אל האחרים ומתוך כתיבת העצמי כפי שאחרים רואים אותו.

תיאורו של ריצ'רד רורטי את המסורת ה"אירונית" המודרנית עשוי להבהיר טוב יותר את דרך הסיפור הייחודית של קנז, על רקע פרויקט כתיבת העצמי המודרני. על פי רורטי, סופרים כמו מרסל פרוסט מבקשים לברוא את עצמם ולחתור ל"תיאור מחדש" של הדברים, דרך "כתיבת נרטיב על אודות האנשים שהציעו להם תיאורים של עצמם; הם ביקשו להיעשות אוטונומיים על ידי תיאור מחודש של מקורותיהם של תיאורים הטרונומיים".⁵⁰ קנז דומה בכך לפרוסט, המשלב גם הוא בסדרת הרומנים בעקבות הזמן האבוד מספר בגוף ראשון עם מספר יודע־כול.⁵¹ פרוסט נחרד מהאפשרות להפוך לאובייקט באמצעות מבטו של האחר, אך גם מבין את עצמו כישות המשתנה במסגרת יחסי גומלין עם אנשים אחרים.

50 ריצ'רד רורטי, קונשינגנטיות, אירוניה וסולידריות, מאנגלית: אהד זהבי, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 143.

51 קנז רמז להשפעתו של פרוסט עליו בריאיון: מאיה פלדמן, "ואף שעלה הקול מתוכי, לא היה זה קולי" [ריאיון עם היושע קנז], *ynet* (18/4/2006).

הדרך שלו לשחרר את עצמו מן האנשים הללו – להיעשות אוטונומי – הייתה לתאר מחדש את האנשים שתיארו אותו. [...] על ידי כך הבהיר שאף אחד מן האנשים הללו אינו ניצב בעמדה עדיפה. [...] הוא תיארם מחדש כמי שהם תוצר גישותיהם של אנשים אחרים כלפיהם באותה מידה שפרוסט עצמו הוא תוצר גישותיהם שלהם כלפיו.⁵²

דבריו של רורטי מאירים את המאמץ של קנז לתאר את תהליך ההשתנות של אבנר, מיקי, אלון ובן-חמו, המציעים, בתורם, תיאור של מלבס – כ"ילד אבוד של ספרטה" (כמותם), או כ"חצי-מת" ההופך להיות "בן-אדם". כמו אצל פרוסט, תיאור מרובה זה יכול להתאפשר רק מתוך אתגור פונקציית המספר הקונבנציונלי ומציאת דרך הביניים שבין צופה לגיבור. הקונפליקט הפנימי של המספר בין ריחוק אסתטי ורגשי למעורבות ובין צפייה להצגה, וכן ההכרה בפוליטיות של ליהוק תפקידי הצופה, המספר והגיבור – שני אלו אומנם מכתבים את העברת תפקיד המתווה הראשי לאבנר, אך לבסוף גם מחוללים את וידוי של מלבס עצמו. הסגנון הוויזיווי הנכתב מנקודת מוצא אוטוביוגרפית גלויה וישירה הרבה יותר, ייעשה בחלוף כעשרים שנה מפרסום התגנבות יחידים לאחד הסגנונות הסיפוריים הבולטים ביותר בספרות הישראלית.

* * *

בריאיון מ-2006 סיפר קנז על יחסו המיוחד להתגנבות יחידים: "הספר הזה אהוב עלי יותר מכל ספרי מפני שהשקעתי בו מעצמי (מנפשי, אני מעז לומר) יותר משהשקעתי בספרי האחרים. הוא השאפתני מכל הספרים שכתבתי".⁵³ ספרו האהוב ביותר, זה שהשקיע בו יותר מכל ספר אחר את עצמו ואת נפשו, הוא גם זה שהסב לו בזמן אמת את ייסורי הכתיבה הקשים ביותר, אולי מכיוון שהמספר של קנז והמחבר הביוגרפי קנז סמוכים בו זה לזה יותר מבשאר יצירותיו: "אני מעולם לא התנסיתי בייסורי כתיבה, בתסכול ושנאה למלאכה הזאת כפי שידעתי בשנתיים האחרונות, שבהן אני מקדיש זמן רב, כה רב, לספר הארוך שקיבלתי על עצמי לכתוב".⁵⁴

דרך רוח לקידום מדעי הרוח הישראלי

52 רורטי, הערה 50 לעיל, עמ' 145.

53 פלדמן, הערה 51 לעיל.

54 קנז כתב דברים אלה במכתב מ-1983 לרות אלמוג, ולאחר מותו אלמוג פרסמה את המכתב. רות אלמוג, "יהושע קנז, 1937-2020 | הספר הארוך שקיבלתי על עצמי לכתוב", הארץ (13/10/2020).

הכתיב החסר-חסר בשירת אבות ישורון: על מינימליזם

פיסולי*

רות קרמון בלום

אני זוכרת את הקריאה הראשונה שלי בשירת אבות ישורון המאוחרת ואת התמיהה שהיא עוררה בי: נאלצתי לקרוא אותה בקול לעצמי כדי להרגיש שאני על קרקע יציבה. ההזרה וההפרעה שישורון חולל בעברית הכתובה ובממד הגרפי של הטורים השיריים בלבד וערערו אותי כקוראת של השירה העברית.

לערך עשור לפני מותו עבר אבות ישורון לכתוב בכתיב חסר, או במה שאני מכנה – "כתיב חסר-חסר": הוא השמיט באופן רדיקלי את אותיות התנועה מן השפה, ובעיקר את הווי"וים ואת היו"דים, והביא את הכתיב לחישובו המוחלט, כאילו חתר אל סף שתיקה. בעבר עסקתי רבות בייחודיותה של עבודת המשורר העברי בשפה, בשל היות העברית בנויה משורשים, ובקשר בין שיטת הכתיב והניקוד לבין השיריות של הטקסט.¹ בשונה מן הפרוזה, הנכתבת כיום בכתיב מלא, העובדה שהשירה העברית מנוקדת, ולכן נכתבת ללא רוב אותיות התנועה, מבליטה את נוכחות השורש, אם בגלוי ואם במובלע. בשירה, בשל הבולטות החזותית המיידית בטקסט המנוקד, נעשה השורש (המורפמה, הצורך המופשט) פעיל במיוחד בדמיונו של הכותב ובדמיונו של הקורא, לעיתים באופנים שאינם מודעים. מצב מיוחד זה מִזְמֵן מגע עם החומרים הראשוניים, ומאפשר ללוש אותם ולבצע טרנספורמציות של משמעות באמצעות השפה. ומכיוון שהן העברית המודרנית והן העברית העתיקה עומדות על אותן אבני בניין, על אותם שורשים, יכול הקורא בן ימינו לחרוג מגבולות הזמן והמקום של הקריאה, ולנוע בחופשיות על הציר שבין הזמן הקדום לבין ההווה.

המשורר העברי עובד באבני בניין חשופות ובשדה קונוטטיבי עשיר, טעון ומסוכן (ובעניין זה ראוי לזכור את המכתב הידוע של גרשם שלום לפרנץ רוזנצווייג, אומנם בהקשר אחר). העברית הישראלית החדשה, ובעיקר הלשון השירית, ממחיזה שוב ושוב – לעיתים בעל כורחה – את המשקעים המיתיים הקדמוניים. נדמה ששום משורר עברי לא עסק במופגן ובמודע במלאכת החישוב, הערטול וההבלטה של אותיות השורש והכתיב החסר כמו אבות ישורון, בפרט בשירתו המאוחרת (מסוף שנות השבעים של המאה העשרים), בשאיפתו לצמצם כל מילה לאבני היסוד של השורש, לסלק את אותיות התנועה ולהחליפן בניקוד (בריאיון שהעניק לבתו הלית ישורון שננות המילים "שורש" או

* המסה מרחיבה הרצאה שנשאתי בכנס NAPH באוניברסיטת בוסטון, יוני 2019.
1 דיון נרחב בסוגיה זו ראו בספרי סיפור כמאכלת: עקדה ושירה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, ובעיקר עמ' 22–25.

”שורשים” ללא הרף: ”האדמה היא כולה שורשיות, [...] מזמרת שורשים ושרה שורשים. [...] שפת האדמה היא שפת השורשים. אין שפה אחרת.”²

דוגמה לחיפוף המחזק את המילה חבויה בזיכרון אחר שלי, שרישומי לא פג עד היום. כוונתי לקסם הפסוק בספר שמוות המתאר את הנשים המחוללות עם מרים הנביאה: ”וַתִּקַּח מִיָּמֶיךָ הַנְּבִיאָה אַחֹת אֶהְרֹן, אֶת הַתֵּף בְּיָדָהּ וַתִּצְאֶן כָּל הַנְּשִׁים אַחֲרֶיהָ בְּתַפִּים וּבְמַחְלֹת” (טו 20). הנו”ן הסופית קמוצה, ובצורתו החריגה הפועל הזה מפעיל את הקורא ומעורר את תשומת ליבו. הקמץ תלוי על בלימה ונמנע מן החגיגות של גוף שלישי רבות; האות ה”א נופלת וגורמת להזרת המילה. כלומר, הקמץ בנו”ן הסופית נחרט בזיכרון לשנים בזכות זרותו. הניקוד בא לפשט את הקריאה ולקרבה, ואילו אצל ישורון הוא יוצר הזרה וריחוק, בקריאה שעשויה להיות סתומה למראית העין. שהרי, לא פחות דרמטית מן התמורה שבהחלפת צורתו החיצונית של הכתב (מן הפיניקי-העברי הקדום לאשורי-העברי המרובע) הייתה ההחלפה של השיטה העיצורית בשיטת ייצוג של חלק מן התנועות. בלא אותיות התנועה הופכת פונקציית הניקוד לא רק מעשה אפקטיבי של הזרה, אלא גם הוראת קריאה חיונית. בתשובה לשאלת בתו באותו ריאיון על השימוש בכתיב החסר בשירתו, עונה ישורון בהגדרה משלו להזרה:

המסך הזה, הניקוד הזה, זה משמש לי. לא נוח לי שאחרים יקראו הרבה את השיר, שיעשו מזה חתיכת נייר. פחדתי שאני חי על חתיכת נייר. ואם הקורא ייקח את זה כחתיכת נייר, זה אובדן חיי, ייאוש חיי.³

ככל הידוע, ישורון לא הסביר את החלטתו הזאת בצורה שיטתית, לא בעל פה ולא בכתב. בריאיון הוא משיב בעניין זה תשובות מתחמקות וסותרות, אבל לענייננו חשובה החתימה של תשובותיו בסוגיה במשפט הזה: ”מלבד זאת אני לא יודע למה. זה חלק ממני עכשיו וזה לא ייפרד.”⁴ כנגד זה הוא מפזר רמזים שונים בתוך שיריו.

2 הלית ישורון, ”אני הולך אל הכל: אבות ישורון”, מנחם פרי (עורך), איך עשית את זה: ראיונות חזרים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ’ 61.

3 שם, עמ’ 50.

4 שם, שם. על תגובתו האינטנסיבית, הגופנית, של ישורון לתיקוני ניקוד מעיד חיים באר (מסע דילוגים, תל אביב: עם עובד, 2019, עמ’ 280-281) בזיכרון חיוני מאמצע שנות השישים של המאה העשרים:

בערב אחד החגים הגיע צרור של שירים מאחת ממערכות העיתונים ובתוכו גם שירי של אבות ישורון. בן-עטר, שכמנהגו בחול כן מנהגו בקודש, העביר קולמוסו על השירים ומסרם לסדר. למחרת הופיע אבות ישורון, מסלסל בשערו ומגונדר בחולצה שעינה כעין התכלת, לקרוא הגהה. שעה ארוכה גהר על השיר, קורא בו קריאה אינטנסיבית מאוד, ולפתע פתאום נפנף ביריעה ובכתב היד וזעק, ”מי הפך את הפתח לקמץ? ! מי?”

”אני”, אמר בן-עטר.

”באיזו זכות?” שאל אבות.

בן-עטר הביא ראיות מחוקי הרקדוק ומן התנ”ך.

”זה לא מעניין אותי”, קצף אבות, ”אני רציתי שזה יהיה בפתח, פתוח, חופשי, עם אוויר, עם רוח, ואתה עשית לי את זה מכונן, סגור, סתום, מקומץ”.

זאת הייתה הפעם הראשונה שבן-עטר הוכנע ונאלץ להרים ידיים.

להיבט הזה של שירת ישורון התעוררתי דרך חוויה ויזואלית. תשומת ליבי הוסבה לזהות התמונית והאיקונית של המילים, שבשביל ישורון הן מעין אידאוגרמות – לשון תמונות ודפוסים גרפיים חוזרים – ובעיקר למה שיעמוד במרכז הדיון שלהלן: צורת האלכסון במבנים שונים של שירתו. האלכסון בשירת ישורון הוא חוויה פסיכופיזית חריפה, חוויה גופנית המשפיעה על הבחירות הפואטיות. אפשר לומר שהאלכסון הוא מִח העצם של לשונו השירית, תחושת חיים. כך אמר בווידי יסיר בריאיון לאידה צורית, כותבת הביוגרפיה שלו: "אני, איך אגיד לך, אני גדלתי הצידה. [...]. גדלתי באלכסון. עם עצמי הייתי עסוק"⁵, המערך הנפשי הזה משתקף גם בעיצוב תבנית הסטרופה, הטיפוגרפיה, הכתיב והניקוד בשיריו. כל זה הוביל אותי לנסות לפענח את הפונקציה הפואטית של החוויה הגאומטרית; את המשמעות של האלכסון המושך לאחור בשיריו.⁶

* * *

בשירתו של אבות ישורון מחליף הקבוצ את השורוק ואת הווי"ו, ושכיחותו מלכסנת את הכתב. הקבוצ הוא התנועה היחידה בכל תנועות העברית הנכתבת משמאל לימין, נגד כיוון כתיבת השפה. הוא התנועה היחידה המושכת לאחור ומעוצבת באלכסון (וילהלם גזניוס [1786–1842], מאבות ביקורת המקרא, מכנה את הקבוצ "תנועה אחורית"). כלומר, הקבוצ הוא "outsider", הוא הסורר בסימני הניקוד. על הקישור של הקבוצ לפואטיקה של ישורון מעיד שירו "לְחֶם וְמֶלֶח", בספרו אֶדְוַן מְנַחֵה (1990), שהוא במובן־מה שיר ארס־פואטי. הקבוצ הופך כאן לתואר הפועל:

שִׁיר נִכְתָּב לְמַעַן תִּקְרָן יְחָסִים ?
שִׁיר נִכְתָּב לְמַעַן שָׁמוּ.

לְמַעַן כָּל מְלֵא תִפְנֶה אֵלַי. בְּמִפְנֵה. בְּמִקְבֹּץ. בְּנִטִּי. כְּלִי חֶסֶם וְאֶף.
לְחַשׁ אֶת הַמְּלִים בְּרִגְלִים.
לְחַשׁ אֶת הַשִּׁירָה. בְּרִגְלִים, בְּיַחַף⁷

הקבוצ, קובעת האקדמיה ללשון העברית, כפי שנקבע לדורות בניקוד הטרבני, הוא תנועה קטנה, ולפי חוק ניקוד ההברות יופיע רק בהברות סגורות לא מותאמות. בניקוד העברית החדשה הקבוצ אינו מופיע בהברה האחרונה במילה, וישורון, כמובן, מפר כלל זה בבטות. כך אומר ישורון על הקבוצ:

5 אידה צורית, שירת הפרא האציל: ביוגרפיה של אבות ישורון, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 15.

6 כל שירי ישורון המצוטטים במאמר לקוחים מאבות ישורון, כל שיריו, כרכים א–ד, הלית ישורון ובנימין הרשב (עורכים), בני ברק: הקיבוץ המאוחד, תשנ"ה–תשס"א.

7 אבות ישורון, "לְחֶם וְמֶלֶח", ישורון והרשב, שם, כרך ד, עמ' 35.

שפת הרחוב גם היא שפה שמעקמת את עצמה, שהיא עקומה כמו קיבוץ, שהיא חלולה כמו כתיב חסר. הסלנג הוא כתיב חסר, הוא מין הלעגה עצמית. הוא דומה לכתיב הזה שהוא כתיב לא לגאלי. מה פתאום חסר וויים ומלא קיבוצים? זה יותר קרוב ללא-נורמלי, הכתיב הזה. אני רוצה שהמלה תהיה חירקה של לשון.⁸

תפוצתו של הקבוץ נובעת גם מגרסא דינקותא. בשירו "שֶׁלֶשׁ שָׁרֵת בְּנֶתֶן זָךְ", שכתב לרגל יום הולדתו השישים של זך (ובו כל סטרופה בת שלוש שורות), חבוי אחד המפתחות לבחירתו של ישורון בקבוץ: "חִידְעֵר־יִינְגֶל – בְּחִידְעֵר לְמַדִּים יָמָם וְלַיְלָה / קֶמֶץ אֶלֶף – אָ. קֶמֶץ בֵּית – גָּ. קֶמֶץ גִּימֶל – גָּ."⁹. זאת צורת הלימוד ב"חידר". בהיגוי היידי-פולני, כפי שלמד אותו ישורון בילדותו, כל קמץ נהגה כקבוץ. אלה הקולות בתיבת הזיכרון שלו.

* * *

כדי להמחיש את נושא העיצוב הגרפי והתנועה הפלסטית בשירת ישורון המאוחרת כדאי להרהר בפסל התרוממות של מנשה קדישמן, המוצב ברחבת הבימה בתל אביב: שלושה עיגולים מונחים זה על זה באלכסון. התחושה המיידית שהפסל מעורר היא של ערעור, שכן חוקי הפיזיקה גוזרים שעייגולי הברזל הענקיים יקרוו ויפלו. התגובה האחרת היא של פליאה על כך שאינם נופלים, ואולי זו ההשתדלות האומנותית להתגבר על הכללים הטבעיים של זמן ומרחב. כפילות מעין זאת זיהה ישורון בקבוץ, המושך כנגד תנועתו הטבעית של הכתב העברי מימין לשמאל. יתר על כן, אפשר לראות בפסלו של קדישמן ובקבוץ המחשה של הביטוי המקראי הנפלא: "נָטָה צָפוֹן עַל תְּהוֹ תִלָּה אֶרֶץ עַל בְּלֵי מָה" (איוב כו 7). התמונה המקראית מהדהדת בדימויים שונים בשירתו של ישורון, למשל בשיריו למשוררת יוכבד בת-מרים בספרו הַשֶּׁבֶר הַסוּדִי אֶפְרָיִקְנִי (1974): "תִּלָּה אֶת הָאֶרֶץ מוֹל הָאֶרֶץ. / תִּלָּה אֶת הַיָּרֵחַ מוֹל הַיָּרֵחַ. / מִן הַחֲלָל הַזֶּה יוֹצְאִים. / אֵין בְּעִוֹת"¹⁰. צריך כוח רב לתלות ארץ על בלימה, זוהי פוזיציה הדורשת תעצומות, וזו החוויה שישורון מבקש להפנות אותנו אליה. כמו בשירו "שָׁרֵשׁ עֵץ יֵשֵׁב עַל רֶגֶל אַחַת"¹¹ – החולשה היא החוזק. האלכסון מייצר תחושה כפולה, סכמת ניגודים באותה התנועה: ערעור וחוסר יציבות מזה וכוח מזה. ונזכור את האלכסונים בסרטיו של היצ'קוק, כמו מזימות בינלאומיות (North by Northwest). הסרט פותח בצילומי בניינים אלכסוניים, בקווים אלכסוניים,

8 ראו ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 49.

9 אבות ישורון, "שֶׁלֶשׁ שָׁרֵת בְּנֶתֶן זָךְ", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 203.

10 אבות ישורון, "מְשִׁירֵי לְבַת־מְרִיָּם", הערה 6 לעיל, כרך ב, עמ' 24.

11 אבות ישורון, "שָׁרֵשׁ עֵץ יֵשֵׁב עַל רֶגֶל אַחַת", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 147.

והרושם החזותי חותר לערער את הצופה, שכן הוא צופה במשהו שאין לו אחיזה.¹² האלכסון מייצר גם תנועה: הגב הנטוי של ההולך, הכפיפה האלכסונית המאפשרת לצבור כוח לזינוק, לריצה או לקפיצה לבריכה – זוהי העברת אנרגיה מהציר האנכי אל האופקי, או מן ההווה אל העתיד. זאת ועוד: כידוע, בציור, פגישת הקווים האלכסוניים היא היוצרת את אשליית העומק, את נקודת המגוז. באלכסונים יש מתיחות אנרגטית גבוהה בין קריסה לזינוק, בסכמת חילופין באותה תמונה עצמה; והם יוצרים ניגודים באותה תנועה. הכפילות הזאת, של שֶׁבֶר מול תנועת חיים ומול דינמיות, ואיתה הוויטאליות הנובעת מליבת הטמפרמנט השירי של ישורון – שתיהן מייצרות תנועה, שהיא כוח מניע בשירתו. האלכסון הוא אפוא תגובה גופנית חזקה, גם כרעיון אסתטי וגם כחוויה גאומטרית, המכתיבה בחירות שונות הנוגעות לכתיב, לניקוד ולטיפוגרפיה.

עיצוב חלל הדף והטיפוגרפיה בספר שירה נקבעים באמצעות פריסת הבתים. אידאה פיסולית שונה מעצבת אותם. הינה, לדוגמה, סוגים שונים של אלכסון, שאני מכנה "אלכסון צומח" ו"אלכסון נגרע", בשני הבתים המסיימים את השיר "לְהִתְעַטֵּף בָּהֶם". כיווני האלכסון בונים את תנועת הזמן בזיכרון:

כָּל מַה שְׁאֲנִי אָמַר בְּנִי עַל אֲבִיךָ.
כִּי כָּל מַה שְׁחָסַר לִי הָא אֲמִי נָאֲבִי וְנָאֲחִתִּי
וְנָאֲחִי — רִיקְלִי וּבִרְךָ וְלֹאֲהֲטָשָׁה וְחַיִּים מְאִיר וְשְׂמוּלֵאֵק
וְשֵׁנֵי הַחֲדָרִים וְקַרְסְנִי־טָטָאוּ וּפְשָׁדְמִי־שִׁצְיָה וְטַחְנַת הַמַּיִם בְּכַפָּר וְהַנְהָר.

וְיָכַל לְהִיֵּת שְׂבִינְתִים אֵלַף לִי מִן הַמָּקָם, וְאֵלֵי אֲעֵבֵר
לְמָקָם אַחֵר, וְיִשׁ גֶּרֶל שְׁכָל אֵלֶּה
לֹא יַעֲבֵר אֲתִי יַחַד.
וְאֵלֵי כֵן?¹³

אחת הדוגמאות המובהקות לטיפוגרפיה אלכסונית היא מבנה הסטרופות ברקוויאם שְׁלִשִׁים עֲמוּד (1964), מכתבי המתים, מכתבי בני המשפחה שלא נענו. האלכסון החזותי נוצר בתמונת מבנה הסטרופות בגלל התמעטות מספר המילים בהדרגה משורה לשורה – כלומר באלכסון נגרע המוביל להתאינות.

12 בשנות העשרים של המאה העשרים השתלב היצ'קוק בתעשיית הקולנוע הגרמני שהובילו האקספרסיוניסטים, והאלכסון, שהיה לדגל התנועה האומנותית הזאת, מלמד על משיכתו אליה. גם את האלכסון בטיפוגרפיה ובצורות הניקוד בשירת ישורון יש לבחון בהקשר האקספרסיוניזם, השם דגש על צורות פרוצות ועל טיפוגרפיה יוצאת דופן הן באומנות החזותית הן בפואטיקה. גם בציור האקספרסיוניסטי האלכסון רווח, למשל בסדרת ציורי הצעקה של מונק, שבה הגשר הוצא את התמונה באלכסון חזק משמאל למרכז, או בציוריו של פרנץ מארק, שהאלכסונים בהם היוצרים צורות פרובוקטיביות מערערות ומטלטלות. גם אצ"ג, שעיצב לבדו את כריכות ספריו, הציב אלכסון בחזית אימה גדולה וירח. סוגיית זיקתו של ישורון לאקספרסיוניזם דורשת הרחבה במקום אחר.

13 אבות ישורון, "לְהִתְעַטֵּף בָּהֶם", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 157.

יום יבוא ואיש לא יקרא מקתבים של אמי.
יש לי מהם תבילה.
לא של מי
ולא מלה.¹⁴

* * *

השמטת אותיות התנועה, היו"דים ובעיקר הווי"ים, מזרימה דינמיזציה לתוך הכתב המרובע. החסנוות של העברית אינה מספיקה לשיטת המניימליזם הקשוח של ישורון. הוא מבקש שפה העומדת על רגל אחת וגם משולחת ונטויה, שפה החסרה וי"ים ויו"דים, המפעילה לחץ על היחידה הגרפית של המילה ומפירה בה איזון ומנוחה. אפשר לראות זאת בעיקר כאשר הקובץ החביב עליו משמש כעין פן שעליו האות עומדת, כציפור על רגל אחת, וב-בזמן דורך את הלשון. האות וי"ו, בהיותה האות הקרובה ביותר לישר, לאנך, מצויה בשיווי משקל כמעט מוחלט, ועל כן מנהל כלפיה ישורון מלחמת חורמה, ומסלקה מן השיר כדי להכחיד את היסוד המאוזן.

אחד השירים הארס-פואטיים הראשונים של ישורון, שבהם הוא מציג דיווח שירי על תהליכי הבחירה שהחיל על לשונו וקובע נוסח חדשני וקדמוני יותר, הוא השיר "בי, במילתי של" (החתימה בשולי השיר היא ערב יום הכיפורים, שהוא ערב יום הולדתו של ישורון), מתוך ספרו הומוגנרף (1985):

הרדתי את הנן
והרמתי את האף.
מי יריד ומי ירים
שפה אמרת "שאי את הנער".

שאי את הנער.
שימי גרף.
החזיקי גרף
על חנה הנער.

כששלח אברהם
את הגר המדברה,
שלח אלהים
איש להגר.

14 אבות ישורון, "יום יבוא", הערה 6 לעיל, כרך א, עמ' 181.

כְּשֵׁי־שֶׁבַח הַמַּלְאָכִים
וְאֶכְלִים אֶצֶל שְׂרָה,
אָמַר רַשׁ"י:
נִרְאָ כְּאֶכְלִים.

הֵי כְּאֶכְלִים.
הֵי כְּאֵלֵהִים.
הֵי כְּמַלְאָכִים.
הֵי כְּאִישׁ.

שָׂאִי אֶת הַנֶּעַר —
אָמַר — הַחֲזִיקִי יָדָי.
כְּלָמֶר, לְשֵׁים יָדָה
עַל חֲזוֹה הַנֶּעַר.

הַשְּׁלֶשָׁה מַלְאָכִים שֶׁל הַמַּצִּיר שְׁאֵגָל,
הַיֹּשְׁבִים לִפְנֵי שְׂרָה וְשְׂרָה מְשַׁרְתָּנָם,
יֹשְׁבִים נִבְדָּל.
לֹא חֲמִימִים.

וּבְהִיֵּת אָנִי בֶן שְׁמֹנֶת יָמִים
צָחָק מִן הַמִּלָּה שְׁלִי.
הַרִיד לִי שֵׁם אִיזָה וְו.
וְזֶה עֵבֶד.¹⁵

הורדת האות וי"ו היא גם סימן מיוחד וגם לידה מחדש. בהורדת הווי"ו נולד המשורר, ולפנינו שיר הקדשה (אינטימי) על הולדתו. הכותרת "בִּי, בְּמִלְתִּי שְׁלִי" נשמעת כלשון שבועה, ההופכת את הלשון לקדושה. הוא עורך את ברית המילה בלשונו שלו. ישורון כותב את עצמו לתוך המיתוס באמצעות החיבור בין ברית המעור (ברית המילה) לברית הלשון.¹⁶

הקשר בין שתי הבריות מבוסס לא רק על זהות אטימולוגית, אלא על זיקות מהותיות ועמוקות בין שתיהן. כריתת העורלה נעשית לצורך יצירת המילה (The Word); מילת המעור היא אות לברית הנפשית המתקיימת בין הסובייקט לבין האב – האלוהים. על פי המקור המקראי הקשר התקיים בדמותו של אברהם אבינו, ואת הרגע המיתי הזה ישורון

15 אבות ישורון, "בִּי, בְּמִלְתִּי שְׁלִי", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 160–161.
16 אומנם ישורון איננו משתמש במונח "ברית המעור", אבל בדף המצוי בין הטיטות שבארכיונו כתובות המילים: מערה, עור, עריה.

מחיה בשירו באמצעות הזיקה בין שתי הבריתות. האינטואיציות שלו חופפות במידה רבה את הפרשנות של ספר יצירה, הכורך יחד את מילת הלשון ואת מילת המעור ברבדים שונים. על פי המסורת, אברהם הוא מחברו של ספר יצירה. יהודה ליבס, המציע קריאה חדשה בספר יצירה, אומר: "כבר לפי המסופר במקרא, שלמותו של אברהם התבטאה לא רק בהוספת האות אלא גם בברית המילה, שעליה נצטווה באותו מעמד"¹⁷. עוד מוסיף ליבס ומציין שבעיני חז"ל, הוספת האות לשמו של אברהם מסמנת את העובדה שהוענק לו כוח היצירה, הן במובן כוח ההולדה ("אב המון גויים") הן במובן בריאה.¹⁸ לפי המדרש, מכוח האות ה"א שנוספה לשם נבראו שמיים וארץ.

אך יחסו של ישורון לתפיסה המקראית, לחז"ל ולהגות הקבלית מנוגד לתפיסה שמתאר ליבס. בכל הטקסטים הללו הוספת האות ה"א (לאברהם ולשרה) מפורשת כהענקת כוח: "אֲנִי הִנֵּה בְרִיתִי אֶתְּךָ וְהֵייתָ לְאָב הַמּוֹן גּוֹיִם. וְלֹא יִקְרָא עוֹד אֶת שְׁמֶךָ אֲבָרָם וְהֵיאָה שְׁמֶךָ אֲבָרָהּ כִּי אָב הַמּוֹן גּוֹיִם נִתְתִּיךָ" (בראשית ז 4-5), ואילו בשירת ישורון היצירה קשורה דווקא בגריעה, בחיתוך. אפשר להסיק שתנועת השיר, אולי ברוח ספר יצירה, גורסת כי העודפות בולמת (ובלשונו של ביאליק במסה "גילוי וכיסוי בלשון", "בלימה – בלום פה מלדבר").¹⁹ כלומר הכריתה והגריעה הן תנאים ליצירה, לבריאה. החיתוך בבשר החי מרמז על עודפות האצורה בגוף; זה המקום שממנו מפציע הדיבור. הכתיב החסר-חסר הוא אפוא מנוע ליצירה.

זאת ועוד: הברית שקיים ישורון בלשונו אירעה בשלבים המאוחרים בביורפיה השירית שלו, ואילו בשיר "בֵּי, בְּמִילְתִּי שְׁלִי" הוא מתארה כלידה מחדש. בעיניו זהו מעשה אטביסטי, מוטבע בגוף. ישורון מבין שלהחלטתו האקסצנטרית, הקיצונית, בעניין הכתיב החסר-חסר נדרש הסבר. השיר "בֵּי, בְּמִילְתִּי שְׁלִי" הוא סוג של דרשנות בבחירה, שהרי אם זאת זכות מולדת הרי אי אפשר להתווכח עימה; זו זכות טבעית, ולכן הנוסח החדש הוא לידה מחדש. שיריו מתקופה זו משווים איכות טרנסצנדנטית לאותיות.

בסוגיית שני האספקטים של הברית – אספקט הבשר ואספקט הרוח – מתנסח כבר בפתיחת השיר מה שנשלל ומה שהתרומם באופן דיאלקטי. מה שהוסר הוא בלשון ומה שהתגלה הוא בבשר. מצב זה הוא היפוכה של הברית הקבלית, שבה יש לוותר על הממשי למען המופשט. יש כאן מסלול ניגודי בין לידת אברהם ללידת המשורר. כדי להעצים את סוגיית היחס בין המוחשי למופשט מגייס ישורון את פירושו של רש"י לנושא המלאכים המבשרים. על התהייה כיצד יכולים מלאכים לאכול אומר רש"י "היו כאוכלים", וברובד הסמוי, באמצעות משחקי השורשים, מנכיחים המלאכים בתיאור זה גם את סיפור העקדה, שכן השורש אכ"ל מייצר סביבו מתח על כל איבריו. התיבות "מאכלות", "מאכלת" ו"מאכל" דומות אך אינן זהות, וגם "מלאך" היא שיכול אותיות של מאכל(ת). בסיפור העקדה המקראי השחקן ה"מסכל" את המאכלת הוא מלאך, הוא מופיע ברגע שבו אברהם אווז במאכלת כדי לשחוט את בנו, ומרגע זה אין המאכלת נזכרת עוד

17 יהודה ליבס, תורת היצירה של ספר יצירה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2000, עמ' 99.

18 שם, עמ' 101-103.

19 חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", דברי ספרות, תל אביב: דביר, תש"ט, עמ' כו.

– והמלאך תופס את מקומה. פירוש אחר למילה "מלאך", המובא אצל בן יהודה על פי נחום ב 14: "והַכְרַתִּי מֵאֶרֶץ טָרְפָּךָ וְלֹא יִשְׁמַע עוֹד קוֹל מְלֹאכְכָה", הוא לעיסת דבר קשה בין השיניים, ולפיכך המלאך מצטרף לאש ולמאכלת כאובייקט "מאכל". כאן משחק השורשים של העברית משמר רובד עתיק מאוד, אולי גם פגאני, של משמעות.²⁰

הַיְּכָאֲכָלִים.

הַיְּכָאֲלֵהִים.

הַיְּכַמְלָאֲכִים.

הַיְּכָאִישׁ.

החזרה המרובעת "הַיְּ" הופכת את המילה ליחידה מצלולית. יש לה משמעות גרפית של חסר, והקורא חווה את ההיעדר באופן חריף יותר. בשיר מופיע מצב דיאלקטי מעניין, שבו בתחילה קובע הדובר כי הוא שהוריד את הווי"ו והרים את האף, כלומר שירתו היא מעשה עיצוב עצמי. וכיוון שישורון קושר זאת במיתוס העקדה המעמד משתנה. הסובייקט השירי מקבל את תפקיד הנעקד, ובבית האחרון הוא מספר: "וּבְהִית אֲנִי בֵּן שְׁמֹנֶת יָמִים / צָחַק מִן הַמִּילָה שְׁלִי. / הַרִיד לִי שֶׁם אֵיזָה נוּ. / וְזֶה עָבַד". הווי"ו נגזרת מראש, כמו גורל. בראשית השיר מזהה עצמו הדובר כלא-יצחק ואחר כך הוא הופך להיות יצחק, אבל אחר – זה שצוחקים מן המילה שלו, מושא ללעג, בשונה מהצחוק שעורר יצחק הקדמוני (אולי נרמז כאן המעבר מהמעמד של אבות ישורון כמשורר צידי למשורר המאוחר המרכזי, שהתקבל בהתלהבות בקרב קהל הקוראים והמבקרים, וכיום יכול לצפות במעמד זה מתוך אירוניה שביעבד).

מתקיימת כאן תנועה של היפוך הזמנים, סיפור נבדלות, אך לא של יצחק, אלא של ישמעאל. כאילו אמר, הלידה שלי הייתה אחרת: "הַרִיד לִי שֶׁם אֵיזָה נוּ" ובכך התכוון לכתוב שאני מכנה חסר-חסר. שפה זו נבדלת גם מטקסט המקור המקראי. ישורון נוקט כאן בשפת ההתנגדות לסיפור המרכזי. הוא מציין את החמימות של הגר, מה שיהפוך בשירתו למיתוס נוצרי, לפִיטָה ולסְטֶאבֶט מְאֻטָּר שיפעמו בחוזקה ביצירתו. כלומר, הוא מאמץ את הקאנון השולי ומהפך את התמונה, סיפור האם ולא סיפור האב: לא "אֵל תְּשַׁלַּח יָדְךָ אֶל הַנְּעָר" (בראשית כב 12), אלא "שְׂאִי אֶת הַנְּעָר. / שִׁימִי יָדְךָ. / הַחֲזִיקִי יָדְךָ / עַל חֵזֶה הַנְּעָר". וכך נעשית הגר לפייטה החובקת את הנער (ואגב, גם בחיבוק האימהי נשלחות הזרועות בתנועה אלכסונית).²¹

מסלולי הבחירה של ישורון ביחס למקור המקראי ניגודיים. ההתנגדות לסיפור המקראי משתקפת לא רק בבחירת סיפורה השולי של הגר, אלא גם בפוזיציה הפוכה בזמן, כאיכות אנטי-אברהמית. אברהם מצווה לוותר על בנו למען עם גדול ("אַרְבָּה אֶת זַרְעֲךָ כְּכֹכְבֵי הַשָּׁמַיִם וְכָחֹל אֲשֶׁר עַל שְׁפַת הַיָּם", בראשית כב 17), וישורון מצווה לוותר

20 דיון מפורט בסוגיה זו ראו בספרי. קרטון-בלום, הערה 1 לעיל, עמ' 24.

21 ואולי נחשפת בשיר תפיסה של תאומות יצחק וישמעאל.

על הוריו, על עמו. השואה היא אנטי־אברהמית, ואולי זו המשמעות של הניגוד בין תוספת האות ה"א במקרא לבין תהליך הגריעה בשירת ישורון.

* * *

את המטאפיזיקה של האלכסון אפשר לזהות בשירי "הבית" שבספר אין לי ענֶשֶׁן (1992), שנכתבו בינואר 1990, שנתיים לפני מותו, ואפשר לקוראם כמחזור שירים ארס־פואטיים. הפרדיגמה של בניית בית כמשל למעבר ממחשבה לקול, לדיבור, מצויה כבר בפירוש ספר הזוהר (עד ע"א) לתיאור בניית בית המקדש בידי שלמה, כפי שהוא מופיע במלכים א ו 7: "וְהַבַּיִת בְּהַבְנָתוֹ אָבֵן שְׁלֵמָה מִסָּע נִבְנָה וּמִקְבֹּת וְהַגְרָזָן כָּל כְּלֵי בְרָזֶל לֹא נִשְׁמַע בְּבַיִת בְּהַבְנָתוֹ"²². ישורון כותב ספר שלם על הבית שנבנה, שאפשר לקוראו ברובד הארס־פואטי, ולכן הקישור מעניין במיוחד. הוא מדגיש את ממד הקול בתיאורי הבית הנבנה ברחוב בריצ'בסקי, את רעש הבנייה ואת קולות כלי המתכת. בשיר "אַקְסֵטִיקָה" מתוך אותו מחזור מעוצבות הקורות המחברות בין הרצפה לגג כאלכסון, בדימויים שהצליל [k] החוזר בהם מאפשר לקולות הבית להישמע: "פְּקָרְנִים תִּמְכַּת / בְּעֵקֶם בְּרָקִיעַ, / כֵּן בְּאַלְכֶסֶן / בִּיקֶם סִמְכַת"²³.

השיר "הֶרְצָפָה", המתאר את מלאכת היציקה של רצפת הבית, עוסק באזור המסדים ומקביל אליו את הניקוד במעשה הכתיבה. לכאורה, רצפה היא תבנית שאנו חווים בדור־ממד, אבל ישורון מבליט דווקא את קו האלכסון התומך במישורים הישרים ובתבניות הריבועיות: "דְּפָקְ הָאֶלְכֶסֶן - / הַצְדָּה. דְּפָקְ / הַתִּמְכִּים - הַצְדָּה. / דְּפָקְ הַסִּמְכִים. // כְּשֶׁהָיָה לָהֶם / תִּפְקִיד הָיָה / חֹן, וּכְשֶׁאִין - / אִין. עֲכָשׁוּ"²⁴. כלומר, בתום העבודה האלכסון מסולק ונעלם, אך במהלכה הוא הקו התומך המחזיק את המישורים במקומם. האלכסון משמש בשלבים הקריטיים של נטילת העומס, במעבר ממצב רטוב ליבש, מנוזל למוצק; וייתכן שהוא אנלוגי לחיי השיר בתוך המפעל של בניין הארץ (בשנות השלושים של המאה העשרים עבד ישורון בבנייה, בעיקר בריצוף, והיה ער לתואם המטפורי שבין תהליכי הבנייה למלאכת השירה).

כידוע, ישורון ביקש להיות חלק מן העולם החומרי, מן הבטון, הקרשים והברזל, מחומרי הגלם. ואל נשכח גם את התואם המטפורי שבין המטא־לשון של הדקדוק לבין מונחי הבנייה, כמו בניינים, נטיות ועוד. שירת ישורון חותרת להיות האלכסון הנעלם,

22 פירוש הזוהר לפסוק במלכים הוא שמלאכת הבנייה נעשתה כביכול מעצמה, ולכן הוא נכתב בלשון פסיבית, בלי לייחס את מעשה הבנייה לשלמה או לאומנים שביצעו את המלאכה. אך משהגתה את רעיון הבנייה, התפשטה המחשבה האלוהית הסתומה והולידה את הרצון האלוהי לגלותה ולממשה – ראשית בקול, בדיבור (מצוות הבנייה), ולאחר מכן במעשה, הוא מעשה ידיהם של שלמה ושל האומנים שביצעו את רצון האל שלא מדעתם. את שלמה קורא הזוהר לתוך הפסוק אף ששמו אינו נזכר בו כלל, בהתאמת הכתיב חסר הניקוד של תואר השם "שְׁלֵמָה", ובכך יש רמז לדעת הזוהר על שלמה. על הדמיון בין תפיסותיו של ישורון ביחס ללשון לבין תפיסות קבליות של הניקוד, כהפחת רוח או כהנעה של האותיות, ארחיב במקום אחר.

23 אבות ישורון, "אַקְסֵטִיקָה", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 184–185.

24 אבות ישורון, "הֶרְצָפָה", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 182–183.

התומך הסמוי של המבנים הגאומטריים, של הפאה, של הריבוע. אבות ישורון הוא הבן ה"צידי", שגדל באלכסון. הוא חושב על עצמו כעל מי שמאפשר את הישרים, את הישורון, כעל מי ששירתו חוצה את הממדים בין הפאות לבין העומק. האלכסון הנעלם הזה, כמו הקוביץ שכמעט נעלם מן השפה, נמשך לאחור כמו הזיכרון, וכשם אחד משיריו: "זְכַרְנָת הֵם בַּיָּת". גם האוהל המורכב מאלכסונים היה פעם בית. אלכסון הוא המוליך, איבר הקישור הנעלם. הוא מעביר אנרגיה אנכית לאנרגיה אופקית. במובן זה השירה אינה רק מדיום לאלכסון-הזיכרון של המשורר, אלא היא אלכסון-הזיכרון של השפה, הזוכרת את עצמה; זכר צירופי האותיות הראשונים לכדי צמתים של משמעות. כי ישורון עוסק במהות הפיסולית של האותיות עצמן כמו פּסֵל, העובד בחומר ומגלף מתוכו את "הבבואה הכמוסה"; ומגלף מן השיש את הדמות. ואכן, מן "האומנויות האחרות" היה ישורון קרוב במיוחד למוזיקה ולפיסול. כך כתב בשיר ארס-פואטי מרתק שהקדיש לפסלת בתיה לישנסקי, שגם בו נקשר מעשה היצירה בברית המילה (בפעולת הגילוף מהדהד מעשה הברית):

יוֹצֵר קִנְיָם יִצְיָהּ
חַיֵּב לְהִתְאַהֵב עִם הַחֶמֶר.
כְּגוֹף כְּעֵרְמָה עֶפֶר.
כְּאִישׁ בְּאִמְבִּטְיָה צֶקֶץ.

פַּחְמֵר שְׂבָא אֲלִינוּ
וְטַעְמוֹ מֵר, נוֹלְדָנוּ
אֲלִיוֹ וְגִישׁוֹ כְּלוֹם,
כֵּן עֲרַלְתוֹ לִיּוֹצֵר.²⁵

מילת היחס המשבשת – "לְהִתְאַהֵב עִם הַחֶמֶר", ולא "בְּחֶמֶר" – משקפת את יחסו החושני של ישורון אל החומר; את הממד הארוטי בעבודת הפסל ("כְּאִישׁ בְּאִמְבִּטְיָה צֶקֶץ"). האלכסון בשיריו הוא המיתולוגיה של צירוף האותיות, ואולי מעורר את השאלה מה היו האותיות לפני שהייתה השפה. במחזור המאוחר "שְׁמִשׁוֹן וְעֶצְמָתוֹ"²⁶ – שנכתב ביולי 1990, כשנתיים לפני מותו, כשהיה מאושפז בבית החולים – אפשר למצוא משהו משפת הסתרים המהותנית ששירתו שואפת אליה. ישורון מסמן את העיוורון, את אובדן הכוח ואת ההשראה של שמשון בשורות "עֵינָיו לֹא רֵאת / כְּתָב אֲשֶׁר מְרַבֵּעַ". האותיות מסמנות מהות.

25 אבות ישורון, "בְּתִיָּה לִישְׁנִיקִי", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 46. עורכי הספר מעירים בשולי השיר כי הוא "מגלגל את פרשת גוש העץ שמסר המשורר לפסלת בתיה לישנסקי כדי שתעשה ממנו פסל. הוא גם צירף סרטוט של הפסל המוזמן: אדם וחווה. העץ היה מונח אצלה שנים אחדות ועד שהפך לפסל שימש עילה לחיכוכים ומריבות בין שניהם".

26 אבות ישורון, "שְׁמִשׁוֹן וְעֶצְמָתוֹ", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 213–238.

את הלשון מזהה ישורון בתור הממד הממשי, המרחב הפיזיקלי שבו כוח יכול להתממש או להתחסר. האות אינה סימן, אלא היא יסוד באבן בניין, כמו הווי"ו המזדקרת מעלה, והיא החוזק של שמשון. העיסוק בווי"ו ובמחיקתה קשור גם במתח שבין חוזק לבין חולשה ובמתח שבין גאווה לבין שפלות ("חֶזֶק כְּמוֹ וו" בשר "אֶפְתּוֹ וְחֶזְקָתוֹ" העוסק במשורר ברגעי חולשתו). הווי"ו והיו"ד, בהיותן אותיות שותקות, מעין מסמנים אילמים, חלשות, ואילו הוא צמא לחוזק ולחוסן. בהסרתן ובהחזרת הניקוד הוא מדובב את הקול. לא עוד יו"ד שותקת או וי"ו שותקת, כי אם צליל בדמות הניקוד. הורדת הווי"ו כברית מילה (תרתי משמע) פותחת פתח בגוף המילה אל שורשי הדברים. כשמורידים את אותיות הניקוד חוזרות המילים אל השורש, והמטענים הנסתרים נחשפים. עוד חיבור הקיים במחזור "הַפִּית" הוא החיבור בין הריבוע למשולש. בצד מדרשי האותיות האידיויסינקרטיים המתפרצים, אפשר למצוא כאן גם מדרשים מספריים. הפנייה שלו לגאומטריה ממחישה לא פעם את כוח המספרים, ודרכם הוא חותר ליסודות, למעין ארכיטיפים. העיסוק בבית וביציקת הרצפה, למשל, הוא עיסוק במישור ובצורת הריבוע, וכנגדם צורת האלכסון חושפת את הרכבו הבסיסי של הריבוע כשני משולשים (בדומה להרכב הרווח של השורש, המשולש). בשר "שִׁמְשׁוֹן בְּמִשְׁלֵשׁ הַגָּן" קושר ישורון הן את כוחו של שמשון הן את חולשתו באותו משולש:

שִׁמְשׁוֹן מְשַׁרְרֵל בְּמַחְסֵן חֶסֶנוּ.
שִׁמְשׁוֹן מְפָלֵשׁ בְּפִלְשֵׁתִים וּמְשַׁלֵּשׁ:
רָחֵב. דְּלִילָה. שִׁמְשׁוֹן.

בְּמָה כָּחוֹ גָּדֵל? — אָנֹכִי אָנֹכִי אֶמְרָתִי לְשִׁמְשׁוֹן בְּמָה כָּחוֹ גָּדֵל.²⁷

הממד המטאפיזי בשיריו המאוחרים נוצר גם באמצעות קוסמולוגיה מסוג חדש. למשל, בשר "הַקִּיר הַחֲמִישִׁי": "אָנִי לָךְ / וְאַתָּה לִי. / אָנִי לְעֶלְם / וְהָעֶלְם לִי. // אַרְבָּעָה קִירַת / יֵשׁ לְעֶלְם. / וְאַחֲרֵי הָרְבִיעִי / גַּם אֱלֹהֵי".²⁸ הקיר החמישי – אלוהים; העולם – ארבע; והמשולש – האדם. גם ישו הצלוב, באחד משיריו האחרונים, מופיע עטוי סינר משולש. כאמור, גם בשר "שְׁלֵשׁ שָׁרֵת בְּנֶתֶן זָךְ" (אהבה רבה שררה בין שני המשוררים), שהוא מעין אודה לזך, מקיים ישורון את הרעיון האסתטי של השלוש בתכנון מוקפד: השיר מורכב כולו מסטרופות בנות שלוש שורות. וכמובן, המשולש הוא גם שלוש הנקודות של הקובוץ.

* * *

את סוגיית הניקוד בשיריו של ישורון יש לבדוק גם בהקשר יחסו לשתי השפות – יידיש ועברית. הוא מתייחס לא מעט למתחים ביניהן ומשלב מילות יידיש בשירתו. אבל היידיש

27 אבות ישורון, "שִׁמְשׁוֹן בְּמִשְׁלֵשׁ הַגָּן", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 215.
28 אבות ישורון, "הַקִּיר הַחֲמִישִׁי", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 232.

היא, כידוע, שפה אירופית – ישורון עצמו מכנה אותה כך בשירו "שִׁפְתָח" שבספרו קִפְלָה קוֹלוֹת (1977): "בְּמִסְגֵּרַת נִימוּסִים וְאַהֲבַת הָעוֹלָם וּמְחֹהָ לְאִירוֹפָּה, / נוֹלְדָה לִּי שֵׁם שִׁפְהָ אִירוֹפִית יְהוּדִיָּה"²⁹ – ויש בה אותיות תנועה המאריכות מאוד את המילים.³⁰

בשירו "שֶׁרֶשׁ עֵץ יֵשֵׁב עַל רֶגֶל אַחַת", פואמה העוסקת בשאיפה למינימליזם, מדמה ישורון את השימוש בשפה להתלבשות. הוא מבקש מעצמו –

לֹא לְקַחַת מִן הַמַּחְסָן, לֹא לְקַחַת
מִן הַמָּכֵן, מְכַנְסִים עִם שְׁלֵעִיקֵעֵס.
לְלִבֵּשׁ בְּעֵד מָה שְׁאֲנִי עִירֵם.
כָּל מָה שְׁבָא לְהַתְלַבֵּשׁ.

לְקַחַת אֶתִּית בְּעֵד מָה שְׁאֲנִי
יְהִדִי. אֶכָּל לֹא בְּרוּחִים
גְּדִלִים. רַק מָה שְׁנַחֵץ
מְקֵם לְחִירִיק וּלְחִיָּלֵם.

לֹא לְצַרְף הַרְבֵּה מְלִים
שְׁלֹא לְצַרְף הַרְבֵּה
שֶׁרַת. רַק תְּכַתֵּב שְׁתִּים שֶׁלֶשׁ אַרְבַּע
שֶׁרַת – הַשְּׁתַּחֲוָה נְלָף.³¹

רבות דובר במחקר, ובצדק, על הרב-לשוניות של ישורון (גם במובן הבכטיניאני). אני מציעה כי הרדיקליות של הכתיב החסר היא המבליטה את ההבדלים בין שתי השפות בשירתו, את ההבחנה בין העברית, על צמצומה ועל הדרישה שתבטא בהווה את ה"ערטילאיות" (מושג חזק בשירת אצ"ג), לבין היידיש, שאינה מותאמת לעירום הרגע (אצל ישורון העירום גופני יותר ממושג ה"ערטילאיות" אצל אצ"ג). ועם זאת, שירתו של ישורון רצופה אשמה על הכחדת היידיש, וניסיונות להציב לה יד ושם, ומן הזווית הזאת – אולי חבויה בה גם אירוניה עצמית על הצנע של העברית המכווצת, הגולמית, השלדית.

29 אבות ישורון, "שִׁפְתָח", הערה 6 לעיל, כרך ב, עמ' 170.

30 בסוגיה זו, יש להזכיר את הניסיונות של משוררי יידיש מודרניים שיצרו קליגרמות (בהשפעת אפולינר ומשוררים אחרים), שבהן כווצו והורחבו השורות לצורך יצירת תמונת כתב המשרתת את משמעות השיר, ולעיתים גם נשברו או הולחמו מילים לצורך כך. דוגמה מובהקת היא שיריו של דוד הופשטיין, למשל "דר ליד פון מיין גלייכגילט", שעוצב בידי יששכר בר-ריבק, ובהם הכיווץ או ההרחבה גם מכתיבים את קצב הקריאה; והקליגרמה הידועה שלו "זון פארגאנ" (שקיעת השמש), שעוצבה בידי מארק שאגאל (ראו דוד הופשטיין, "שקיעה", אברהם נוברשטרן ודורי מנור (עורכים), זר שלגים: מבחר שירת יידיש, מיידיש: בני מר, תל אביב: אפרסמון, 2021, עמ' 43).

31 ישורון, הערה 11 לעיל. החיריק והחולם הם שתי התנועות הקטנות שנשארו בשירים אחרי שהחסיר את היו"דים והווי"ים.

* * *

בשירו הארס־פואטי "מְלִים וְשֵׁרֵת"³², מתוך ספרו אָדָן מְנַחֵה (1990), ניכר עד כמה הסצנה המילולית של העקדה היא מראה שתייה לישורון, חומרי שפה קמאית שהמשורר העברי נזקק להם כדי להבין את העולם. בשיר זה, המופיע בספר לאחר השיר "שִׁפָּה תְּלַאֲבִיבְרִית" (כשהעברית והברית מהדהדים בנאולוגיזם), נתפסת השירה כעין מעשה של חיסול חשבונות, והאסוציאציה המיידית מכך היא לשון המריבה של שירת העקדה: "כָּל זֶה חֲשַׁבְנֵן אֶחָד שֶׁל חֶסֶל חֲשַׁבְנֵת. [...] אִיךְ בָּא לִי לְהַתְּנַעֵנֵעַ לְכֶתֶב שִׁיר. / לְהַצִּיג. לְהַפְגִּין. 'קַח נָא אֶת בְּנֶךְ'. 'אֵל תִּשְׁלַח יָדְךָ'". אלו משפטים הצפים מעומק העברית, מעומק השפה. "השפה של אברהם אבינו: אברהם אברהם"³³.

השפה, בעיני ישורון, יורשת את פשעיהם המשותפים של אלוהים ושל אברהם, ולכן מוטל בה מום ונלקחים ממנה הווי"ים שבשמות ובהטיות הפועל. נשאות רק אותיות השורש החשופות: "לא מְחַקְתִּי אֶת הַמֶּלֶה. הַשְּׂאֲרָתִי: הַתְּחַבֵּקֵנִי". העמדה של שירת ישורון את־פואטית, שהרי כל מעשה הכתיבה הוא כדי לבוא חשבון. הוא ראה בלשון ציווי מוסרי. ומה הם שירי העקדה, אם לא תהליך שבו התרבות מתחשבת עם עצמה באמצעות חומרי הגלם של הלשון? הפגימה בשפה (כמו המום של השמאן) מאפשרת סוג אחר של ידיעה, ראייה מזווית אחרת, תפיסת השלם דרך החסר.

אפשר לראות בהתייחסות הזאת התבוננות הפוכה בתופעה המתוארת בשיר "בִּי, בְּמִלְתִּי שְׁלִי"; פעם אחת הורדת הווי"ו בטקס ברית מילה, הקרבת דבר־מה כדי לאפשר קרבה, ופעם אחת כפי שזה מוצג בשיר שצוטט זה עתה "מְלִים וְשֵׁרֵת", החסרת הווי"ו כמעין אות קין, שכר ועונש המסמנים את הנידוי והפשע העתיק. כמו כל תופעה בשירה, קשה לפרש את הבחירה בכתיב הגדוע בדרך אחת, שכן תהליכים שונים והפוכים מתרחשים בה־בעת.

השמטת אותיות הניקוד וי"ו ויר"ד (אותיות שם ההוויה) נובעת אפוא מתוך תחושה של השבר במציאות, אולי גם תגובה למלחמת יום הכיפורים, שישורון היה בין הראשונים לדובבה, בספרו הַשֶּׁבֶר הַסּוּרִי אֶפְרָיִקָנִי (1974) – מן הספרים המרעישים והמכאיבים על המלחמה הזאת. כאילו ביקש לצמצם את המרחק בין האסון לשפה ולקרוב את המילים לקריאת שבר. לכך אפשר למצוא חיזוק בכמה משיריו, שבהם אלוהים מכונה "ה", כגון השיר "מִשָּׁה בְּעֵינָיו" (שנכתב לאחר פטירתו של משה דיין, שבפרשנותו של ישורון מת בהרגשת אשמה על מלחמת יום הכיפורים). כאן משתקף רגש זה בַּשּׁוֹרֹת הַבוֹטוֹת: "אֵלֶּיךָ נָתַן לָךְ לָמֵת / בְּהַרְגֵּשְׁתָּ אֲשָׁמָה / כָּתַב לְמַרְמִים / הֵ עֲזַב אֶתְּךָ"³⁴ – הכינוי הרומז "הוא", המצביע אל האלוהים, נכתב רק "ה" בלי וי"ו ואל"ף.

שירתו של אבות ישורון חושפת את המצב המעורטל של האותיות, את הפיזיות שלהן. הגדיעה והפירוק מבליטים אותן; את הלב הנגזר מן הצלב (כמו בשיר "סְעִיף עֶטְף"):

32 אבות ישורון, "מְלִים וְשֵׁרֵת", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 74-75.

33 קרטון-בלום, הערה 1 לעיל, עמ' 24-25.

34 אבות ישורון, "מִשָּׁה בְּעֵינָיו", הערה 6 לעיל, כרך ג, עמ' 179.

"כְּשֵׁאִשָּׁה רִקְמַת / רִקְמָה אֶצְבְּעוֹתֶיהָ / מִלְּהַצֵּב אֶצְבְּעוֹתֶיהָ / מִלְּהַלֵּב".³⁵ השפה צריכה לכתוב אותו עירום ועריה.

* * *

בספר שיריו האחרון אין לי עִכְשָׁו שהופיע יום לפני מותו של המשורר, מתגבר התדר המטאפיזי של שירתו, ועימו – הכתיב החסר-חסר נעשה רדיקלי יותר ויותר. המבט מופנה עתה אל החלל, אל הגלקסיות. רגעי קסם חד פעמיים נדמים "כְּכִכְבִּים שֶׁלֹּשָׁה בְּאַלְכֶסֶן שְׂרָאִיתִי בְּשָׂמִים בְּשֶׁקֶף".³⁶ כנראה התכוון לתמונת שלושת הכוכבים בחגורת האוריון. על שאלת בתו בריאיון "אתה מאמין בחיים אחרי החיים?" הוא עונה: "ראית פעם איך כוכב מנשק כוכבת? גם אני לא, אבל אני מרגיש שזה ישנו. כוכב מוצא פעם כוכבת ממרחקי הגלקסיה".³⁷ תנועת האוריון האלכסונית כומסת הפעם געגועים מטאפיזיים. באחד משיריו האחרונים "פְּתַח נְעִילָה" – מן היפים והמרגשים בשירי בן לאם בשירה העברית – כתב אבות ישורון ביום הכיפורים האחרון לחייו, שהוא גם יום הולדתו:

קָם בָּא
אֶל הַמָּקָם
אֲשֶׁר אֶרְאֶה
מִמֶּנִּי יֵצֵאת

אֶל הַמָּקָם.
פְּתַח נְעִילָה
לִי וּלְאִמִּי
וְאֲנִי נִלְדָתִי.³⁸

התוואי שישורון הולך בו מהפואמה "בְּלִדָה שֶׁל מְרִים הַמְגִדְלִית וּבְנֵה הַלְבָן", שירו הראשון, ועד "פְּתַח נְעִילָה", האחרון, כאילו יד מכוונת את שירתו מראשיתה ועד סופה. זהו שיר על הולדת המשורר ("פְּתַח נְעִילָה" – פתיחת הרחם בעת תפילת הנעילה; כזכור, התאריך המדויק של לידתו). כמו במקומות אחרים, ישורון מתייחס לצד הנשי המושתק בבטן ההידות, ונוקק על כן לפרדיגמה הנוצרית.³⁹ כל שירתו היא תפילה לפתוח את הנעילה, שנעלה כשהגורלות שלו ושל אימו התפצלו. הבן קיים את הציווי המקראי

35 אבות ישורון, "סְעִיף עֶטֶף", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 240.
36 אבות ישורון, "רְגִיעֵי קָסִם", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 206.
37 ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 45.
38 אבות ישורון, "פְּתַח נְעִילָה", הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 248.
39 בשירו הראשון "בְּלִדָה שֶׁל מְרִים הַמְגִדְלִית וּבְנֵה הַלְבָן" (הערה 6 לעיל, כרך א, עמ' 13) מתוארת לידה, וכך נכתב: "וְהִתְפָּצְצוּ וּבָאוּ הַשְּׂדוֹת גַּם הֵם / וַיַּעֲרְמוּ אֶת חֲסִיָּהֶם כְּבִטָּן שְׁלִזוֹ, / וְאֵז רָאוּ כָלָם כִּי הִיא הָאֵם / וַנִּתְקַדְּשׁוּ כָלָם מִבִּטָּן זֹאת".

"לָךְ לָךְ", מסיפור העקדה, ואת הציווי הביאליקאי "קוֹם לָךְ לָךְ", מפתח "בְּעִיר הַהֲרָגָה". זהו סיפור על עקדת האם והצלת הבן. אך ההיעקדות היא גם רגע לידתו כמשורר. זהו המקום שבו נחתך משהו בו וממנו. "הוא" הופך להיות "ה..." , המטפורה של הגריעה. הנטישה באשמתו, כאילו סייע לדבר עבירה, ולכן עליו לחתוך את המילים, כמו בטקס הברית. זהו שיר על פתיחה ונעילה, וזוהי נעילתה של השירה לעבר הפתיחה המוקדמת. בשירו הראשון "בְּלָדָה שֶׁל מְרִים הַמְּגֵדְלִית וּבְנֵה הַלְבָן", בפירושו – אימו של ישו, האומרת: "אֶךְ אִם אֲנִי וְלֹא נֹלְדָתִי", ובמובן זה גם מסלול שירתו של ישורון מכוון אל הראשית: אל השיבה אל הרחם.

חבל הטבור הוא גם האלכסון הראשון והאחרון.

החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים

סבל וזיכוכו אצל אהרן אפלפלד ודוד שייך

תמר סתר

מבוא: המודל הרליגיזי מול המודל חסר הגאולה

במאמר זה אציע פרשנות לרומן הראשון של דוד שייך (1941–2017) העשב והחזל,¹ שבו מתוארים קורות חייו של עמנואל המיוסר, בן דמותו של שייך, נצר למשפחה אלימה, מנוכרת ולא-מתפקדת. הרומן, המבוסס על ז'אנר רומן המשפחה, כתוב בפואטיקה אקספרסיוניסטית, ואינו מציע בסופו כל מוצא לייסורי האדם. בחלק השני של המאמר אציע פרשנות לרומן והזעם עוד לא נדם,² מאת אהרן אפלפלד (1932–2018), על בסיס טענתו של יגאל שוורץ כי השאיפה התמידית ביצירת אפלפלד אל הרליגיזיות מספקת מוצא נפשי וספרותי מן הסבל הרב המתואר בה.³ לאורך המאמר אשווה בין שני היוצרים, השוואה ראשונה עד כמה שידיעתי משגת, לאור סיפור חייהם ונושאי כתיבתם הדומים, וגם לאור השוני התאולוגי והסגנוני שביניהם. מאמר זה מוקדש לשוורץ, שמחקריו על שני יוצרים אלה עומדים בבסיס מחשבתי על יצירתם; המאמר נולד מקריאתו הפרשנית של שוורץ ומבוסס על הידע שרכשתי כתלמידתו, ממחקריו ומהוראתו.

שוורץ, שערך עשרים מספריו של אפלפלד, הוא החוקר המובהק של יצירתו,⁴ והוא הגדירה כיצירה מודרניסטית השואבת את שורשיה מגדולי המודרניסטים של המאה העשרים, כפרנץ קפקא ואלברט קאמי, אך גם ככזו החותרת נגד הזרם המודרניסטי, מכיוון שהיא מבקשת להתחבר אל התשתית הרליגיזית של השבט, העם היהודי. לפי שוורץ, השקפת העולם העולה מיצירת אפלפלד מזהה את המודרניות עם אובדן ורואה ברליגיזיות את אפשרות החיים וההמשכיות, וזהו אופק הגאולה היחיד הקיים בה.⁵

1 הספר ראה אור לראשונה בשנת 1978, ולאחר מכן נערך בשנית ויצא במהדורה מחודשת בסוף שנת 1991. הציטוטים שיובאו במאמר זה לקוחים ממהדורה זו: דוד שייך, העשב והחזל, ירושלים: כתר, 1992.

2 אהרן אפלפלד, והזעם עוד לא נדם, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2008.
3 ראו בשער השלישי ("בצלם אלוהים או עפר ואפר: ספרות ומצוקה רליגיזית") שבספרו של יגאל שוורץ, אמנות הסיפור של אהרן אפלפלד, באר שבע ואור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014, עמ' 172.

4 ב-2014 פרסם שוורץ מונוגרפיה מקיפה על אפלפלד (שם), הכוללת שלושה שערים, ועליה קיבל את פרס ס' יזהר לחקר הספרות והוראתה לשנת 2015.

5 שוורץ, "פתח דבר", הערה 3 לעיל, 13.

שוורץ ערך גם חמישה מספריו של שייך, וגם כתב מאמרים ורשימות על יצירתו.⁶ לעומת הבחנותיו על אפלפלד, את יצירתו של שייך שייך שוורץ למהלך קולקטיבי של פירוק מודל הפסיון של ישו – מסכת הייסורים שעבר בדרכו לצליבה – המאפיין את קורפוס ספרות השואה שכתבו סופרי דור המדינה. במהלך קולקטיבי זה העולם מוצג כריק ממשמעות, וחייהם של הגיבורים, העוברים בו מסלול ייסורים חסר גאולה, מתפרשים כתבנית טראומטית המנציחה את עצמה.⁷

דוד שייך נולד בשם דיטמר אינגרבר מולנר באייר שייך בברלין בשנת 1941, לאם יהודייה למחצה ולאב נוצרי. בשנות מלחמת העולם השנייה חי עם אהיו ושתי אחיותיו בפינופורט, כפר קטן ליד ברלין, אצל משפחת אומנה. ארבעתם, וככל הנראה גם רוב סביבתם, לא היו מודעים למוצאם היהודי, וכך שרדו את שנות המלחמה. בשנים אלה חיה אימם בזהות בדויה בגבול של גרמניה עם צ'כוסלובקיה, וניהלה מפעל תפירה עם אביו של שייך. לאחר המלחמה אספה את ילדיה ועברה לחיות עימם בברלין. כמה חודשים לאחר מכן עברו שייך, אחיו ואחותו לחיות בבית היתומים היהודי בברלין, בזמן שאימו ואחותו הבכורה חיו יחדיו בדירה בברלין. כשהיה בן שבע עלה ארצה בעליית הנוער עם אחיו. השניים הגיעו ערב הקמת המדינה לנמל חיפה והועברו למחנה מעבר בעתלית, ובו חיו כמה חודשים. לאחר מכן הופרד שייך מאחיו, ולאורך שנות נעוריו עבר בין כמה משפחות אומנה ומוסדות נוער ברחבי הארץ, עד גיוסו לצה"ל. את אביו מעולם לא פגש, לדבריו, ועם אימו, שנשארה לגור בגרמניה, ניהל קשר רופף לאחר שעזב את ברלין בגיל שבע. לאורך השנים התראו השניים כמה פעמים ושמרו על קשר במכתבים, ולמרות זאת, נקודת המוצא ליצירתו היא נטישת אימו על רקע מאורעות מלחמת העולם השנייה. הרומן הראשון שלו העשב והחול, המגולל את תולדות משפחתו במאה העשרים, ובתוך כך את תולדותיו שלו, הוא יצירתו האינטימית והחושפנית ביותר, ואותה כינה "האוטוביוגרפיה המיתית שלי".⁸

אפלפלד נולד ב־1932 בצ'רנוביץ, בן יחיד להורים יהודים אמידים, משכילים ומתבוללים. כשהיה בן שמונה רצחו הנאצים את אימו לנגד עיניו, ולאחר מכן נדד עם אביו בין מחנות בטרנסניסטריה. השניים הופרדו זה מזה, ואפלפלד בן השמונה הצליח לברוח לבדו מן המחנה אל יערות אוקראינה. ביתר שנות המלחמה הסתיר את זהותו היהודית ושרד כמשרתן של זונות וכנופיות גנבים ביערות, ולאחר המלחמה הצטרף לצבא האדום. ב־1946 עלה ארצה בעליית הנוער, ובארץ חי בפנימיית הנוער של רחל ינאית בן־צבי בעין כרם ובבית הספר החקלאי בנהלל.⁹

6 אלו החשובות שבהן: יגאל שוורץ, "מטוטלת הכוח של דוד שייך", שייך, הערה 1 לעיל, עמ' 209–216; יגאל שוורץ, "אופרה סריה? גרנדיוזיות וגבריות בסיפוריו של דוד שייך", דפים למחקר בספרות 18 (2012), עמ' 189–207; יגאל שוורץ, "דוד שייך: גרסת העורך", מאזנים צא (דצמבר 2017), עמ' 27–41.

7 יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2005, עמ' 259–260.

8 אתי חסיד, "עוד עולם אחכה לה", חדשות (15/5/1987), עמ' 33.

9 שוורץ, הערה 5 לעיל, עמ' 9–10.

שייך ואפלפלד שניהם בחרו לחיות את חייהם הבוגרים בירושלים, ושניהם למדו באוניברסיטה העברית לתואר ראשון ושני. שניהם גם כתבו בתחילת דרכם שירים ולאחר מכן סיפורים קצרים, ורק אז עברו לכתוב רומנים ונובלות.¹⁰ אפלפלד פרסם ארבעים ושישה ספרים, והם תורגמו לעשרות שפות, והוא זכה לפרסים יוקרתיים בארץ ובחו"ל ולתוארי דוקטור לשם כבוד מכמה אוניברסיטאות ברחבי העולם. שייך פרסם תשעה ספרים וזכה בכמה פרסים בארץ (אך מעולם לא פרסים מן השורה הראשונה). יצירתו תורגמה בעיקר לגרמנית, אך גם לצרפתית ולאנגלית. בגרמניה זכה להצלחה מסחרית ובעיקר ביקורתית רבה מזו שזכה לה בישראל, שבה עמד תמיד על סיפו של הקאנון, כפי שהראתה מוריה דיין קודיש.¹¹ גם בהקשר השפה קיים דמיון בין שני היוצרים. מושג שפת האם טעון ומורכב במיוחד לשניהם: שייך הרבה לספר כי "הדודה", במילותיו, האישה שבביתה חי בשלוש שנותיו הראשונות בארץ (בבית יצחק), הסכימה לתת לו לאכול ולשתות רק אם ביטא את בקשתו בעברית (אף שגם היא, שהגיעה ארצה ערב מלחמת העולם השנייה, דיברה גרמנית). משום כך למד עברית על בורייה בעל כורחו בתוך שבועות ספורים – אך הדבר עלה לו במחיר שכחת הגרמנית ושכחת עברו;¹² ואפלפלד, שגדל בעיר צ'רנוביץ – מרחב רב-לשוני באותה התקופה, שדיברו בו יידיש, רוסית, רותנית, גרמנית ורומנית – כתב בבגרותו בעברית בלבד. בעברית של אפלפלד ושייך שניהם אפשר אפוא לראות שפת אם שאומצה בשלב מאוחר יחסית בחיים, שהיא להם שפה ראשונית ושפה משנית גם יחד.

שני היוצרים היו ניצולי שואה וכתבו עליה ביצירתם, אך שניהם גם העידו פעם אחר פעם כי הם זוכרים מעט מאוד מעברם, ולכן יצירתם מתבססת על רשמים ותחושות – ולא על זיכרונות מוצקים. שייך חזר ואמר בכל הזדמנות כי אינו זוכר דבר משנות המלחמה, וכי אחד מזיכרונות הילדות היחידים שנותרו בו מחיינו בגרמניה הוא הצלחות המעוטרות בסמל המפלגה הנאצית שהיהודים שרידי השואה אכלו מהן בבית היתומים

10 שייך כתב סיפורים קצרים במשך עשור לפני תחילת עבודתו על העשב והחזול ב-1974, ובהמשך שב לכתוב סיפורים קצרים, אף שבשלושים שנות יצירתו התמקד בכתיבת רומנים. גם אפלפלד כתב סיפורים קצרים במשך עשור: ב-1962 פרסם את קובץ הסיפורים הקצרים ענן (ירושלים: 'מרכוס) ואחריו עוד שלושה קובצי סיפורים, ב-1971 פרסם את הרומן הראשון שלו העוד והכותונות (תל אביב: עם עובד), ומאז לא שב לכתוב סיפורים קצרים.

11 מוריה דיין קודיש, "שייני המשחירות של העבר: אחרית דבר", דוד שייך, שעת החתולים, יגאל שוורץ ומוריה דיין קודיש (עורכים), חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016, עמ' 172-173. בשנות התשעים של המאה העשרים הוזמן שייך להשתתף בסימפוזיונים בגרמניה אחת לכמה חודשים, והיה למשתתף קבוע שזכה לאהבת הקהל הגרמני. בשנים אלה תורגמה רוב יצירתו לגרמנית, והוצאת Claassen אף שילמה לו מקדמה לכתיבת אוטוביוגרפיה המסתמכת על רשמיו מביקוריו בגרמניה ומילדותו בה. בשיחה שניהלתי באוקטובר 2021 עם העורכת שלו בגרמניה מריאנה שובנך למדתי כי היא שיזמה את כתיבת האוטוביוגרפיה, בתקווה שבצאתה לאור יהפוך שייך לסופר מוכר יותר בגרמניה, ויצטרף לשורת הסופרים הישראלים הפופולריים ביותר בה (כמו, למשל, דויד גרוסמן), אך לדאבונה הדבר מעולם לא קרה.

12 רות שפירא, "משאל סופרים: לעולם לא ארגיש בטוח עם העברית" [ריאיון עם דוד שייך], מעריב (3/6/1988), עמ' 2.

היהודי בברלין.¹³ את כתיבתו על העבר האירופי שלו ושל משפחתו הגדיר כמעשה בדיה, ואת העשב והחולל הגדיר כ"אוטוביוגרפיה מיתית". גם אפלפלד העיד שיצירתו אינה מספרת את קורותיו בתקופה זו, אלא מבקשת להחיות את העבר שזכר ממנו מעט מאוד:

באמצעות הכתיבה החייתי את הורי, את הבית שלי, את הרחוב שבו נולדתי, את הכפרים של הסבים שלי, את מה שעבר עלי בגיטו, במחנה [...] הרי יש הבדל בין טראומה של אדם מבוגר לבין טראומה של ילד. המבוגרים זכרו את הכרונולוגיה, אני אפילו את הכרונולוגיה לא זכרתי. על כן הייתי צריך לדמיין את המצב הזה, לשחזר אותו – היו לי קצת זכרונות מהבית ועליהם הייתי צריך לבנות, כמו רופא שיניים שבונה שן על גבי שורש. כך הגעתי אל הספרות. ספרות מטבעה איננה ניזונה רק מן הזכרון.¹⁴

אם כן, שני היוצרים כתבו בשפה שלא הייתה שפת אימם על עבר שזכרו ממנו מעט מאוד,¹⁵ ושני ההיבטים האלה – אובדן השפה ואובדן הזיכרון – כרוכים האחד באחר ומשווים ליצירתם פן של אגדה לוֹטָה בערפל.¹⁶

ההגדרה הקלאסית של "סופר שואה" אינה חלה לא על שיץ ולא על אפלפלד, משום ששניהם כתבו לא על מחנות הריכוז וההשמדה, אלא על היהודים המתבוללים והמשכילים במערב אירופה ובמרכז במחצית הראשונה של המאה העשרים – על תקוותיהם להשתלב בחברה האירופית, על המצוקות והלבטים שליוו את חייהם, על מערכת היחסים הסבוכה שניהלו עם שכניהם הנוצרים ועל תפיסתם העצמית האוטו-

13 חסיד, הערה 8 לעיל, עמ' 37.

14 מיכאל גלזמן, "עד עכשיו כתבתי את השליש הראשון: ראיון עם אהרן אפלפלד", מכאן א (מאי 2000), עמ' 153. במורכבות הזיכרון ביצירת אפלפלד עסק שוורץ בשער הראשון של ספרו אמנות הסיפור של אהרן אפלפלד (הערה 3 לעיל), "קינת היחיד ונצח השבט" (עמ' 21-62). אחת מטענותיו בפרק זה היא כי אפלפלד "איתר בשלב די מוקדם את עקב האכילס שלו, חסרונו של עולם זיכרוני-חוויתי של ממש, והפך אותו, או ליתר דיוק את ההתמודדות הרגשית וההגותית עם קיומו, לאחת הסוגיות המרכזיות ביצירתו" (עמ' 28). לדעתי, טענה זו תקפה גם ליצירת שיץ.

15 אפלפלד אמר בריאיון: "למזלי באתי ארצה בלי שפה. באתי בגיל מאוד צעיר. באתי בלי שפה. ידעתי קצת רוסית, קצת גרמנית, קצת יידיש. בלי שפה. ואימצתי לעצמי את השפה העברית. זה הפך להיות חלק ממני. שפה זה מכשיר". אורי ליפשיץ (במאי), "פגישה עם סופר: שיחה עם אהרן אפלפלד", אבנר מרגלית (מנחה), המרכז לטלוויזיה לימודית, ללא תאריך. דקה 11:01-11:22, <https://www.youtube.com/watch?v=osuaCLn69V8>

16 מעניין ההשוואות בין יצירתם של שני יוצרים אלה ובין יצירתו של יואל הופמן, שאיבד גם הוא את אימו, את שפת אימו (גרמנית) ואת מולדתו בשנות חייו הראשונות, בתקופת השואה. לפי שוורץ, בעולם הפוסט-אפוקליפטי שהיא מתארת, מבקשת יצירתו של הופמן להתמודד עם הטראומות האלה בדרכים החדשות לספרות הישראלית, המושפעות מזרם האיגיון ושירי הטנקה היפניים. יגאל שוורץ, "עלילות הלב: הצעה לקריאה ביואל הופמן", אודות 1 (פברואר 2017), <https://www.reviewbooks.co.il/single-post/2016/12/25/עלילות-הלב-הצעה-לקריאה-ביואל-הופמן>.

אנטישמית, המשכילית והמנוונת.¹⁷ כשתיארו שני היוצרים את קורות גיבוריהם בשנות השואה עסקו בעיקר בהסתתרותם בזהות בדויה בכפרים מרוחקים מהמחנות. אך לעומת אפלפלד, שאצלו השואה – או מוטב להגיד רדיפת היהודים בידי הנוצרים – נמצאת בלב ההווה של הדמויות ולא ברקע העלילה, ברומנים של שיץ השואה מוצבת ברקע. בהעשב והחול, למשל, השואה ממיטה אחד מיני החורבנות הרבים הנוחתים על ראשה של המשפחה המקוללת, האוסטרית-גרמנית היהודית-נוצרית, שכל דור בה זונח את ילדיו. לא השואה מובילה לגורלה המר של המשפחה – הוא נחרץ מראש בגלל אופיים הבוגדני של בני המשפחה. התרחשות העלילה בתקופת השואה מחריפה את תחושת הבגידה שהילדים חשים בעקבות נטישת אימם, ובה־בעת מדגישה את העובדה כי בבריחתה ובמסירתם לאומנה אצל משפחה נוצרית הצילה את חייהם.¹⁸

בפרשנותי לשתי היצירות אראה כי אפלפלד מספק ביצירתו מוצא ספרותי ונפשי באמצעות האפשרות הרליגיוזיות, שגם אם אינה מושגת במלואה היא נוכחת כאידאה רעיונית וסגנונית בבסיס היצירה,¹⁹ ואילו שיץ אינו מספק פתרונות קטרטיים ומטאפיזיים כגון זה או בכלל, מאחר שהוא מספר את סיפור הייסורים חסר הגאולה של גיבורו, בן דמותו, העובר את הווייה דלורוזה בלי שתחכה לו ישועה בסופה.²⁰ האופציה הרליגיוזית שאפלפלד מציע ביצירתו, הכרוכה בשיבה אל השבט היהודי ובהתבוננות ילדית־נאיבית של המספר בסביבתו,²¹ נדחית שוב ושוב ביצירתו של שיץ, המתארת חטא שנעשה בתוך המשפחה, שמרגע היעשותו הפך לחסר־תיקון ולחסר־תקנה, וחרץ את גורלם של דורות העתיד.

העשב והחול: קורותיה האפלים של משפחה יהודית־נוצרית במאה העשרים

העשב והחול מספר את תולדות משפחתו של עמנואל, בן דמותו של שיץ, מסוף המאה התשע־עשרה באימפריה האוסטרו־הונגרית ועד לשנות השבעים של המאה העשרים בישראל. הרומן מחולק לשמונה פרקים: בפרק הראשון שב עמנואל בן השלושים לדירתו

17 לעומת אפלפלד, שהקדיש לנושאים אלו את רובה המכריע של יצירתו, שיץ הקדיש להם את הרומן הראשון שפרסם, ובספרו השלישי (עד עולם אחכה, תל אביב: זמורה־ביתן, 1987) פנה לכתוב על ההווה הישראלי. אציין כי שיץ המשיך לשלב ביצירותיו דמויות ישראליות בעלות עבר אירופי, ואת סיפורן בזמן המלחמה קבע כסיפורי הרקע לעלילה הישראלית הראשית. תמר סתר, "דוד שיץ: מונוגרפיה", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2021, עמ' 133–144.

18 דוגמה אחרת היא עלילת המשנה בשבע נשים, הרומן האחרון שכתב שיץ, שבה תיאר את תקופת המחבוא של אחת מגיבורות הספר בכפר מרוחק מברלין ודיון שנערך בבית משפט נאצי בזמן המלחמה. דוד שיץ, שבע נשים, ירושלים: כתר, 1995, עמ' 56–94.

19 אפלפלד אמר שלכל אדם יש ערגה דתית, ושבאומנות תמיד יש משהו מן התפילה, כי היא פונה אל התכנים הכמוסים של הנפש. שחף דקל ירון (במאית ומראיית), "שיחה עם אהרן אפלפלד", 2016, דקה https://www.youtube.com/watch?v=jJkkAP_5eNQ, 31:00.

20 שוורץ, "גרסת העורך", הערה 6 לעיל, עמ' 32.

21 אפלפלד אמר שחשוב שכל אומן ישמור בתוכו את הילד שהיה. דקל ירון, הערה 19 לעיל, דקה 1:52.

הריקה בירושלים מביקור משפחתי בגרמניה; בפרק השני, הנקרא "האם הגדולה", מתוארים חייה של סבתו של עמנואל במפנה המאה העשרים: עזיבתה בגיל שבע-עשרה את ביתה בכפר אל העיר הגדולה וינה, היכרותה עם יהודי צעיר ועשיר, נישואיהם, הולדת בתם ופְרֵדְתָם ממנה ערב מלחמת העולם הראשונה; בפרק השלישי חייה של אימו מגיל עשרים, מאהביה ולידת ילדיה בתקופת המשטר הנאצי; בפרק הרביעי חייה של אחותו הבכורה של עמנואל, ההופכת לקתולית אדוקה ומתחתנת עם חייל אמריקני לאחר המלחמה; בפרק החמישי חייה של אחותו הצעירה והפריגי'דית, החוסמת את עצמה מן העולם וחייה כתפוסה במלעותיה של האם; בפרק השישי חייו המופקרים של עמנואל במוסד נוער אלים בישראל של שנות החמישים; בפרק השביעי חייו של מיכאל, מלח צעיר המנהל רומן עם אם חד-הורית; ובפרק האחרון מכתב האשמה שכותב עמנואל לאחיו מיכאל, שבסופו הוא נותן לו גט כריתות על כל המרורים שהאחרון השביע אותו בחייו. לאורך כל הפרקים דמותו של עמנואל נוכחת במידה זו או אחרת בחייהן של דמויות בני משפחתו, ואלה נבחנות ביחסן המנוכר והאדיש אליו: עצם נוכחותו מפריע להן ומטריד אותן.

העשב והחזול עונה להגדרה של רומן על תולדות המשפחה לפי מלכה שקד, שהבחינה בין הרומן ההיסטורי לרומן התולדותי על פי תפקידה של ההיסטוריה ברומן. "מחבר הרומן התולדותי", היא מסבירה, "שותל את המציאות הפרסונלית של הדמויות לתוך מסגרת של משפחה, אשר חוקי קיומה והתפישה הכוללת של המערכת המשפחתית בגלגולה משפיעים על אופן ואיפיון של הדמויות לא פחות מן ההיסטוריה וההיסטוריוסופיה"²². ואכן, כל אחת מן הדמויות בהעשב והחזול נמדדת על פי מקומה במשפחה ועל פי חוקי קיומה הפסימיים והדטרמיניסטיים, ולא על פי המאורעות ההיסטוריים הנחשוליים המקיפים אותה. בתחילת הרומן מצטיירת סבתו של עמנואל כנערה תמימה בעלת תושייה ומלאת שמחת חיים, שהצליחה להימלט מהתעללות מינית ב"טירה" מרוחקת ואפלה, הגיעה לווינה ונישאה לבן למשפחה עשירה. בהמשך, ברקע מלחמת העולם הראשונה, היא מאבדת את יצר החיים ונפרדת מבתה ומן הבעל, ובכך מסמנת את הניוון שימשיך ללוות את המשפחה לאורך המאה העשרים. בפרק העוקב, שכותרתו "לוטה-מרים", מתואר סיפור חייה של הבת. בשנות העשרים והשלושים לחייה החליפה לוטה מרים מאהבים רבים ולאחר המלחמה נאלצה להתפרנס מזנות. בהמשך שכבה עם בן זוגה של בתה, בגדה בילדיה ואכזבה אותם בכל הזדמנות. הבת הבכורה, המבקשת להתנתק ממנה ומחפשת גאולה בדת הנוצרית, עוזבת את משפחתה ואת מולדתה לאחר המלחמה, ואילו הבת הצעירה נותרת בסביבתה הקרובה ומתנתקת מן העולם החיצוני: בנעוריה היא מסרבת לדבר, ובבגרותה נמנעת מקשרים אינטימיים ונותרת לא־מושגת בבתוליה הקדושים. הבן הבכור חי חיי נדודים ופריצות, והבן הצעיר מסרב להתבגר ואינו שוכח את נטישתו.

22 מלכה שקד, חוליות ושלשלת: הרומן העברי על תולדות משפחה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990, עמ' 18.

גם בתיאור שרשרת הדורות עונה העשב והחזל לז'אנר הרומן התולדותי. מלכה שקד כותבת:

ברומן תולדות משפחה שהוא רומן דורות, כלומר, ברומן מהטיפוס הגניאלוגי, הגיבור המופיע כגיבור ראשי בפתיחת הרומן מת במהלך העלילה ומפנה מקומו ליורשו במשפחה, עד שגם זה מת ומוריש את מקומו לבא אחריו. במהלך העלילה מתחלף מעמד הגיבור הראשי בין היורשים הביולוגיים לפי תורם, ובסיום הוא מוקנה לנכד, לנין או לצאצא אחר.²³

בפתיחתו של הרומן העשב והחזל מתוארים חייו הבודדים של עמנואל בדירתו העלובה בירושלים, בשובו מהמפגש המשפחתי בגרמניה בשנות השבעים של המאה העשרים, ומייד לאחר מכן עובר שיץ לתיאור השושלת המשפחתית בסיפורה של הסבתא. אך היא, המופיעה בפרק השני של הרומן כגיבורה הראשית, מתה ו"נוטטת" את העלילה כבר בתחילתה, ומפנה את מקומה לבתה, יורשתה במשפחה – ומאוחר יותר מפנה זו את מקומה־שלה לארבעת ילדיה. בכל פעם מישהו אחר מן המשפחה מקבל לידיה את "רשות הדיבור", ומגולל את סיפור שקיעתו האישי ואת סיפור שקיעת המשפחה מן הפרספקטיבה שלו. אך כאמור, הפרק הראשון של הספר אינו עוסק בסיפורה של הסבתא, אלא בסיפור שיבתו של עמנואל מן הביקור בגרמניה, ובכך מסמן שיץ כי הרומן עוסק ראשית כול בעמנואל, וכי את כל הדמויות האחרות יש לבחון לאורו, ולאור אמירתו הפותחת את הרומן: "רע היה לשוב הביתה". גם הפרק השני, המספר את הסיפור של סבתו, נכתב כולו בגוף ראשון מפיו, ומשובצים בו פרטים הידועים לו בלבד – על אימו, הבת שתיוולד לסבתו, התרה אחר אימה־שלה שישים שנה לאחר נטישתה. ולבסוף, הרומן גם נגמר בנקודת מבטו של עמנואל, בחלומו – במטוס בדרכו מגרמניה לישראל – על פולחן שבסופו בני משפחתו כורתים את ראשו.

בניגוד לרומן התולדותי, בהעשב והחזל לא מופיעה גזרת הירידה או ההתרוששות הרוחנית והכלכלית המכלה את המשפחה מדור לדור²⁴ – כפי שקורה, לדוגמה, ברומן המונומנטלי בית בודנבורק של תומאס מאן (שהיה הסופר האהוב על שיץ), שברור כי עמד

23 שם, עמ' 20-21.

24 שם, עמ' 32.

לנגד עיניו שככתב את תולדות משפחתו²⁵ – מכיוון שכל הדורות במשפחתו של עמנואל אינם שייכים למעמד גבוה ובטוח שאפשר לאבד ממנו משהו. חייהן של כל הדמויות במשפחתו מעוררים וחסרי בסיס פסיכולוגי, כלכלי, דתי, גאוגרפי או לאומי איתן, והן כולן נעות בתנועה עצבנית ותזזיתית ממקום אחד לאחר אחת לכמה שנים. אפילו דור ההורים של משפחת פריילינג, לכאורה בורגנים משכילים ואמידים שחיהם יציבים ובטוחים, מוצגים חסרי אונים לנוכח מינויו של ראש העיר האנטישמי וינה קארל לואגר בווינה ב-1895. כשמלחמת העולם הראשונה פורצת דמויות ההורים נגוזות מן הרומן. בכל מופעיהם ביצירה הם עומדים חסרי אונים אל מול ההתרחשויות החיצוניות, ובכך מראה לנו המחבר המובלע שיציבותם, לכאורה, עומדת על כרעי תרנגולת בשל יהדותם, וכי הם מנוונים מכדי להבחין באימה המתגעשת סביבם – הם אדישים לסביבתם ולעצמם. בני הזוג מתגלים כפסיביים, קולם הישיר נעדר מכלל היצירה, ובפעמים הספורות שבהן הוא אכן נשמע הוא מתווך באמצעות המשרתת הנוצרייה, המביטה במעסיקה בהערצה, בבלבול ובפחד, כמי שמביטה בפוחלץ של זן שנכחד במוזאון טבע.

לעומת בית בודנבורק, בהעשב והחזול לא מתוארת משפחה מתפרקת היורדת מנכסיה, מכיוון שקשה להגדיר את אסופת היחידים שברומן כ"משפחה". אומנם יש הורים וצאצאים, אך הם אינם מתלכדים לכדי קבוצה, בראש ובראשונה משום שאינם חווים את עצמם כקשורים זה לזה, וחיים את רוב חייהם בנפרד: מלבד אינגריד ומיכאל כל אחד נולד במקום אחר ולאב אחר, חי במקום אחר ונקבר במקום אחר, וחייהם נושקים אלה לאלה לפרק זמן קצר ומוגבל. כמו כן, בניגוד לרומן התולדותי היהודי אליבא דשקד²⁶ שורש ההרס של המשפחה בהעשב והחזול אינו טמון בהיסטוריה האלימה,²⁷ אלא באלימותם של בני המשפחה, ואף שהוא מספר על משפחה יהודית (למחצה) הוא אינו עוסק בשאלות ובפרקטיקות יהודיות, אלא במופרעותן של הדמויות ממשפחתו של עמנואל. ההיסטוריה היהודית-נוצרית האלימה היא תפאורה הולמת לקללה המשפחתית העוברת מדור לדור, ונעשית, לפיכך, לשחקן משני בדרמה האישית והמשפחתית.

האכזבה מן הדמויות ושיפוטן בפי המחבר והמספר הן החוט המקשר בין כל הסיפורים ברומן. קטעי החיים המסופרים על סבתו של עמנואל, לדוגמה, נכתבו במטרה "להוכיח" כי

25 את הערכתו למאן ציין שייך בכמה ראיונות, ובהם, למשל, זוהרה רון, "מלאך לבן מלאך אדום", כלבו (2/8/1991), עמ' 53. כמו כן סיפרה לי על כך אשתו ציפי שייך בראיוני עימה (ירושלים, דצמבר 2017). מעניין שמאן כתב את הרומן בדיוק במפנה המאה העשרים, נקודת הזמן שבה עלילת העשב והחזול מתחילה, והוא מתאר ארבעה דורות במשפחה עשירה של סוחרים בצפון גרמניה לאורך המאה התשע-עשרה. מאן השלים את כתיבת הרומן ב-1900 ופרסם אותו ב-1901, כשהיה בן עשרים ושש בלבד. גם ברומן הזה היבטים אוטוביוגרפיים מובהקים רבים, ודודו של מאן אף פרסם הצהרה לעיתונות שתיים-עשרה שנים לאחר הוצאתו לאור, ובה הכחיש כל דמיון בין משפחת בודנבורק הדמיונית ומשפחת מאן האמיתית. את ההצהרה חתם במילים הזועמות: "עלובה הציפור המטנפת את קנה". נילי מירסקי, "אחרית דבר", תומאס מאן, בית בודנבורק: שקיעתה של משפחה, כרך ב, מגרמנית: נילי מירסקי, תל אביב: עם עובד, 1985, עמ' 689.

26 למשל: אהרן אברהם בקק, תולדות משפחה אחת, תל אביב: עם עובד, 1953–1955; נעמי פרנקל, שאול ויוהאנה, מרחביה: ספרית פועלים, 1956–1967; חיים הזז, היושבת בנגנים, תל אביב: עם עובד, 1956.

27 שקד, הערה 22 לעיל, עמ' 54.

השושלת המשפחתית הוקמה בחטא הקנאה בין שני האחים למשפחת פריילינג, שחשקו בה שניהם; כי בינה ובין בעלה מעולם לא שררו אהבה ואינטימיות, רק תשוקה; וכי חיי הבדידות, המריבות והמרירות שלהם יהפכו בהמשך למנת חלקם של ממשיכי השושלת, שלא יצליחו להימלט מן הגורל שיועד להם.

האווירה שמעצב הנוסח האקספרסיוניסטי של העשב והחול: געשיות, חושנית, מהכנסת וחסרת-מוצא

את קורותיה של משפחתו עיצב שייך בהעשב והחול בפואטיקה אקספרסיוניסטית, ההולמת את ההגדרה שטבע קזימיר אדשמיד (Edschmid), שלפיה היצירה האקספרסיוניסטית נגזרת ממחלה: "החולה אינו רק בעל-המום הסובל, הוא הופך להיות המחלה עצמה. סבלה של כל הבריאה מזדהר מתוך גופו ומושך את חמלת-היוצר אל-מטה"²⁸. סבלה של הבריאה אכן מזדהר מגוף היצירה של שייך, שכל דמויותיה סובלות, ובראש ובראשונה עמנואל, בן דמותו-שלו. אך בניגוד להגדרתו של אדשמיד, העשב והחול אינו מושך את חמלתו של הסופר-הגיבור-המחבר מטה. נהפוך הוא, ייצוג הסבל ביצירה הופך למכשיר של נקמה, "חיסול חשבונות". הסופר-הגיבור-המחבר אינו חוסך שבטו מכלל המשפחה, שכל פרטיה פוגעים בעמנואל כך או אחרת. בשל האמצעים האקספרסיוניסטיים ששייך עיצב בהם את נרטיב הפגיעה והנקמה, שייך גרשון שקד את העשב והחול למסורת האקספרסיוניזם הגרמני ההיפר-ריאליסטי, שנועד לחשוף את הנפש יותר מאשר את המציאות. לכן, לפי שקד, מהימנות הפרטים המתוארים ביצירתו של שייך אינה נקבעת לפי העולם החיצון ליצירה, אלא לפי העולם הפנימי, והוא שיבח את "המגע עם הבשר החי המכוסה ברפש (בלא שהמחבר מוותר על עיצוב מסוגנן והוגן)" ואת אופן תיאור "הפרטים האלימים והמלודרמטיים, שהם ביטוי לזעקת הבודד שאיבד כל מחסה ומגן"²⁹.

העשב והחול מעצב חזון אקספרסיוניסטי של פגיעה מזוקקת העולה מנפשו של שייך, התר אחר עיצובה הטהור של הפגיעה, ואת המציאות, כפי שכותב אדשמיד, עלינו ליצור:

עלינו לחפור ולהגיע אל משמעותו של העצם. אין להסתפק בעובדות, שמאמינים בהן, סוברים אותן, רושמים אותן לפנינו. יש לשקף את תמונת-העולם טהורה ובלתי-מזוייפת. אולם זו נמצאת רק בתוכנו.

כך הופך כל המרחב של האמן האקספרסיוניסטי לחזון. אין הוא רואה, הוא מסתכל. אין הוא מתאר, הוא חווה. אין הוא מוסר, הוא מעצב. אין הוא נוטל, הוא מחפש.³⁰

28 קזימיר אדשמיד, "על האקספרסיוניזם בשירה", מגרמנית: יצחק קליין, בנימין הרשב (עורך), מאניפסטים של מודרניזם, מהדורה מורחבת ומתוקנת, ירושלים ותל אביב: כרמל והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיולוגיה ע"ש פורטר, 2001, עמ' 98.

29 גרשון שקד, "נקודת תצפית: עולמם של בני הקוקיה", דבר (1979/25/5), עמ' 20.

30 אדשמיד, הערה 28 לעיל, עמ' 98.

הרומן של שייך מבוסס על רשפי אש של עצימות, ואינו מאפשר כל דינמיקה של התפתחות פסיכולוגית; הוא מתפקע מרגש עודף של נקמה ואובדן. גורלם וייעודם של בני משפחתו – לנטוש ולהינטש, לפגוע ולהיפגע – אינם נגזרים מן המאורעות ההיסטוריים האכזריים שברקע המלודרמטי לעלילה. המאורעות הם המאפשרים את פריחתה של התנהגותם האנושית הקלוקלת במציאות הכאוטית, המופקרת וחסרת ההשגחה. באותו ביקור גורלי בגרמניה שבו מתאחדת משפחתו של עמנואל מכל קצוות תבל, כשהוא תובע מאימו שתאמר לו מדוע נטשה אותו, היא מתארת לו זיכרון מקיץ 1941, שבו הייתה בהיריון מתקדם עימו. רגע לפני הימלטותה מברלין סעדה, בשארית כספה, במסעדה יוקרתית, ושם הייתה עדה למונולוג נסער שנשא גרמני זקן לאוזני בתו. הדובר, המייצג את העולם הבורגני הישן, הביע את הבוז והפחד שחש כלפי המפלגה הנאצית הצעירה ועזת המצח – שאותה גילמה בתו לבושת מדי המפלגה:

את חושבת שאינני מבחין בהמולה שסכיבי, בהתקשרויות שלך עם סרסורי בתים, במלמולים שלך בחדר המבוא, שם את מקבלת לפנות ערב את פניהם של השודדים הללו ומתמזמזת עמם בחשאי? את מדמה לעצמך שאינני מבחין, באור הקלוש, בשדייך המלבינים בין אצבעותיהם, בראשיהם הגוהרים אל עבר פיך ונצמדים אליו בתאוה? בעין בהירה אני רואה את כל בוזזי הקברים הללו מתפלשים על גופך, את זרמת תשוקתם הנאלחת אני רואה. [...] איך הנחת לנחש הזה לתפוח בין כפות ידיך, להצמיח בנחת את שיני הארס הדקות, לגדוש את שקי הרעל בשיקוי הממית. בחלומות הלילה אני שומע את אישתי המנוחה לוחשת לי בידיים שלוכות, ככתפילה: קום והרוג אותה לפני שיהיה מאוחר מדי. רוצץ את ראשה בגרזן לפני שתושלם מזימתה. ואני מתעורר, כבד ושטוף זיעה, מאזין לשקט הלילה, לוחץ על לבי בשתי ידי, מתאמץ להשתיקו.³¹

תיאור ימיה האחרונים של האם בברלין בזמן השלטון הנאצי, כפי שהיא מציגה את הדברים, אינו ריאליסטי – החל מבחירתה לאכול ארוחת מלכים במסעדה במרכז העיר בזמן שהמשטרה הנאצית דולקת אחריה, וכלה במונולוג הפאתטי של נציג העולם הישן, המסביר בצורה נרגשת, פיוטית ומסודרת לעילא כיצד העולם החדש החרیب את עולמו בצעדים ערמומיים, מהירים ומפלצתיים. המונולוג התיאטרלי אינו עונה לשאלתו של עמנואל: מדוע נטשה אותו אימו לאחר המלחמה, כשיכלה לגדלו? מטרתו של המונולוג היא להסביר את הסתלקותו של הסדר הבורגני הישן מן הבמה ואת תחילתו של הסדר החדש, השטני. שייך מתאר את עליית הנאציזם לשלטון ואת אחיזתו בעם הגרמני לא באמצעות תיאור הנסיבות ההיסטוריות, אלא באמצעות מטפוריזציה של תנועה נפשית, בפריסת חזון אקספרסיוניסטי-חלומי-מסויט – חזון המנגיד צבעים בהירים אל מול כהים, עמידה אל מול תנועה, דממה אל מול רעש, מוות אל מול חיים – בעת שהשאלה הגדולה, הסיבה לנטישת האם, נותרת ללא מענה.

31 שייך, הערה 1 לעיל, עמ' 70–71. ההדגשות שלי, ת"ס.

לאחר האירוע הזה מימיה האחרונים של לוטה-מרים בברלין, אירוע שתיארה באופן כה אקספרסיוניסטי בשיחתה עם עמנואל, היא שבה להסתתר בבית סבה. כך חתמה בשיחתם את סיפור חייה בתקופת הנאציזם: "כשהכול חרב, חזרתי למקום שבו צומחות פטריות רעל מתחת לרקב עלים"³². הרעל, הריקבון והמוות יוצרים את חזון האימה האקספרסיוניסטי שלאורו שייך מעצב את הדמויות והסיטואציות בהעשב והחזול; ואווירה זו אף מודגשת בטשטוש הגבולות שבין אמת לבין הזיה ובין ממשות לבין חלום – טשטוש שמקורו בפואטיקה האקספרסיוניסטית שנוקטות הדמויות, ובראשן דמות האגם, בסיפוריהן על עברן, כשאינן נותנות דין וחשבון על מעשיהן ואינן מסבירות את מניעיהן. ברומן זה לא נמצא תיאורים מלוטשים של הבית הקטן, האינטימי ורב-הניואנסים, אלא תיאורים גסים, המביאים לקרבת הבמה את המחוספס, את הנמרץ ואת המהיר, ומבטאים את קצב מהומת העיר הגדולה. כאן מגיחים בני משפחתו של עמנואל, האונסים והנאנסים, בשלל סיטואציות גרוטסקיות, מקצתן מופרכות, ומתפוגגים אנונימיים אל ההיסטוריה. אומנם העשב והחזול הוא רומן על בני משפחה, אך רובו מתרחש מחוץ לכותלי הבית, ובמעט הסיטואציות שאכן מתרחשות בו בין כותלי הבית מדובר בבית ארעי, עני וריק, לא נעים, קטן ומכוער, שבקרוב יושביו יעזבו אותו. ברומן המעוצב בצורה אקספרסיוניסטית, ששולטים בו המקריות, הכיעור והעיוות, האפשרות לחום, לאנושיות, לנוחיות ולביתיות אינה קיימת אפילו בדמיון.

ניכר אפוא כי שייך כותב את תולדות משפחתו ברומן מנקודת מבט דטרמיניסטית של אובדן וכאב בלתי ניתנים לאיחוי. הוא מבקש לתפוס ביצירה זו את שהתהווה באותם רגעים גורליים של המאה העשרים, שבהם רקמותיו שלו החלו להירקם וגלגלי ההיסטוריה האלימה נעו בדהרה. את הרגעים האלה ביקש שייך ליצור מחדש שוב ושוב ביצירת האומנות, ובכך להעניק להם נצחיות ושרידות.

אימפרסיוניזם אלים ברומן והזעם עוד לא נדם

לעומת הפואטיקה האקספרסיוניסטית המאפיינת את העשב והחזול, יצירתו הענפה של אפלפלד אימפרסיוניסטית. אין בה סימני קריאה אלא רשמי התבוננות עדינים³³, והיא מבכרת את השקט של המתבונן-העד, המשמר את נקודת המבט התמימה והילדית. ועם זאת, עדינותה והחרישיות שבה מופרות תדיר בידי כעס עמום ועיקש הנמצא ברקעה

32 שם, עמ' 76.

33 איריס מילנר הגדירה את הפואטיקה של אפלפלד כ"חסכנית, חרישית, מאופקת, אילמת", ובהרצאה שנשא שוורץ לכבוד יצירתו השירית של אפלפלד ציין את השיר "יתמות" כמקום האחרון ביצירתו שבו מופיע סימן קריאה – לאחר המילה "אמא" בשיר. איריס מילנר, "בשם האם: טראומה של אובדן ופרובלמטיקה של זהות", מכאן ה (ינואר 2005), עמ' 41; יגאל שוורץ, "זעקת לידה גדולה: קריאה בקובץ שיריו הגנוזים של א. אפלפלד", <https://www.youtube.com/watch?v=HNpmml77-UI>, 13/10/2021, 17:11. השיר פורסם בבמעלה כה, 11 (מאי 1955), עמ' 147.

ואינו מרפה. היא גם מביעה שיפוטיות, שלעיתים קרובות מוחקת את החמלה כלפי הדמויות היהודיות והלא־יהודיות המתוארות בה. דבריו על הסיפור "אביב קר" מן הקובץ עשן³⁴ היטיב מיכאל גלזמן לתאר את הממד הגזעי־המפוחד המצוי במבט האימפרסיוניסטי בכלל יצירתו של אפלפלד:

המבט הזה "מוגזע" (racialized). זהו לא מבט ניטרלי ש[ל] סובייקט אוניברסלי המתמקד בנוף אלא מבט יהודי על כפרים המסמנים מרחב גויי עוין. זהו מבט פוליטי על מרחב פוליטי, מבט מבחון, של מישוהו שהחיים מאלצים אותו להיות בתנועה מתמדת, במנוסה. המבט המוגזע, שהוא מבט מן השוליים, הופך את אקט ההתבוננות האימפרסיוניסטי לאקט הנטוע בתוך הפוליטי. [...] הוא עוקר את המבט האימפרסיוניסטי מההוויה האריסטוקרטית והמעודנת של היחיד [...], ונטוע אותו בהקשר של הזהות הקולקטיבית.³⁵

האימפרסיוניזם הפוליטי־גזעי־קולקטיבי שמצוי ביצירת אפלפלד קשור לרוצחים הממלאים אותה, למשתפי הפעולה ולגויים ולגויות "מן הרחוב" המשנים בה את עורם: יום אחד הם מפגינים הבנה ואמפתיה כלפי הנער היהודי המבקש מחסה אצלם, וביום שלמוחרת, לאחר ליל שכרות וזעם, מפנים לו את גבם. מלבד אלו, מלאה יצירתו גם ביהודים עיוורים, פחדנים ואוטו־אנטישמים, המוצגים כמתים־מהלכים עוד טרם פלישת הנאצים לארצם בשל התכחשותם לשבטם, שהובילה לאובדן כוח החיים שלהם. מהות זו של יצירתו עומדת בניגוד לאמירתו של אפלפלד כי אינו שופט את בני האדם משום שרובם יפים ולא רוצחים, וכי הוא מבקש לתאר ביצירתו את בני האדם היפים,³⁶ ונראה כי אמירה זו מעידה על נקודת עיוורון עצומה של אפלפלד בנוגע למבט האלים המצוי ביצירתו.

אפלפלד, כשייך, עוסק באפלה הקיימת באדם, ביצר החייתי, המסתורי והלא־מפוענח שבו, והוא כותב על כך מנקודת מבט שיפוטית. עם זאת, מטרת המבט של אפלפלד היא להפיג את הסבל שנגלה לפניו, להתמירו ולזככו במטמורפוזה רוחנית. על כוונה זו אפלפלד אף הצהיר ברומן האוטוביוגרפי שלו סיפור חיים: "ככל שאתה מתבונן יותר הכאב פוחת".³⁷

והזעם עוד לא נדם מספר על משפחה יהודית ממעמד בינוני־גבוה, והוא נפתח בימים שלפני פרוץ מלחמת העולם השנייה. במשפחה אב, אם וילד קטן ששמו ברוננו, שאיבד את ידו בנסיבות מסתוריות כשהיה ילד רך בשנים. אפשר לראות בשלוש הדמויות ברומן כשילוש הקדוש של האלוהות הנוצרית: האב (האלוהות האולטימטיבית), הבן (האלוהות שבבשר) והאם (האלוהות שברוח הקודש). הבן שורד את המלחמה ואילו הוריו נרצחים

34 אהרן אפלפלד, עשן, הערה 10 לעיל, עמ' 127–138.

35 מיכאל גלזמן, "זיכרון ועיוורון: אפלפלד והפוליטיקה של האימפרסיוניזם", מכאן ה (ינואר 2005), עמ' 95–96.

36 דבריו של אפלפלד בסרטה התייעודי של דקל ירון, הערה 19 לעיל, דקה 14:38.

37 אהרן אפלפלד, סיפור חיים, ירושלים: כתר, 1999, עמ' 122.

בה, והוא מבקש לשמור על היסוד האלוהי שבו ולהפיצו, גם כששתי צלעותיו האחרות של המשולש האלוהי נעדרות. תחילה הוא עושה זאת באמצעות התקשורת העל-טבעית שלו עם הגדם, ולאחר המלחמה הוא עושה זאת בהקמת "בית מקדש", כביכול: ארמון לשרידי השואה שמנוגנת בו מוזיקה קלאסית במטרה לרפא את שומעיה ולהעבירם לספרת קיום רוחנית עליונה.

כבר בעמודים הראשונים של הרומן עולה כי האלוהות של הוריו של ברוננו כרוכה גם בבגידתם בו. המספר, שהוא גם הגיבור, אומר: "אהבתם, במיוחד לאחר שנפגעת, לא ידעה שיעור"³⁸, ואת האהבה העזה המתגברת, לדבריו, לאחר הפגיעה בידו אפשר לפרש כביטוי לרגשות אשם. ייתכן שהמחבר המובלע רומז כאן למידע שנרכש בהמשך הרומן: ברוננו איבד את ידו בשל מטען חבלה שהונח בבית כנגד פעילותם הקומוניסטית של הוריו, ואולי אובדנה היה יכול להימנע לו פרשו מפעילותם הפוליטית, או לכל הפחות הרחיקו את בנם מאזור הסכנה שהיה ביתם. כלומר, ייתכן שרגשות האשם שלהם נובעים מהעדפתם את האידיאל הקומוניסטי הן על ביטחוננו של בנם והן על חיבורם לשבט היהודי.³⁹

אם כן, כבר בעמודים הראשונים של הרומן מוצגות התפיסה והאווירה שתלווינה את כולו: בהוריו של ברוננו מצוי היסוד האלוהי, ובעצם האיחוד המשפחתי בין ההורים לבנם מצויה האלוהות השלמה והמוחלטת, הכרוכה בשלוש ישויות אלוהיות בלתי נפרדות. כל זאת בזמן שההורים גם בוגדים בבנם בהתמסרותם העיוורת לאמונה הקומוניסטית ולתפיסת הקדמה, המוצגות ברומן כאמונות דתיות שאינן פחותות מכל אמונה דתית אחרת, ובכלל זה האמונות הדתיות המתקיימות בהווה של הסיפר, בסביבתה היום-יומית של המשפחה.

על הנובלה "מסילת ברזל"⁴⁰ כתב שחר פינסקר כי "כמו גם בחלק גדול מיצירתו", אפלפלד בונה בה "מערכות עלילתיות וסמליות שונות שעומדות בסתירה זו לזו".⁴¹ גם ברומן והזעם עוד לא נדם אפלפלד מעמיד מערכות סותרות: הוא מתאר את האם כמי שממשיכה לשמור על רוח הקודש שלה גם לאחר שנטשה את השילוש המשפחתי הקדוש, באמונתה היוקדת בקומוניזם ובהפיכתה למעין רוח, הנוטשת את הבשר למען השגת לחם (הקודש) לעניי הגטו: "היא הולכת ורזה מיום ליום, אך אינה מתלוננת. [...] אמא שלי היא עתה רוח בלא גוף".⁴² כלומר, הרוח האלוהית נותרת באם גם כשהיא מכוונת ליעדי הקדמה, ובמקרה זה שוויון בין בני האדם וחלוקה שוויונית של הרכוש. במילים אחרות, מערכת הקדמה הקומוניסטית אינה עומדת בניגוד מוחלט למערכת האלוהית היודו-נוצרית שביצירה, מאחר ששתיהן מתערבבות זו בזו לכל אורכה: אמונתה של האם

38 אפלפלד, הערה 2 לעיל, עמ' 8.

39 זוהי גם טענתו של יוסף אורן, "והזעם עוד לא נדם" – אהרן אפלפלד, צ'וקריאה לספרות הישראלית: מסות על הקיטוב הרעיוני בספרות הישראלית, ראשון לציון: יחד, 2009, עמ' 98–99.

40 אהרן אפלפלד, מסילת הברזל, ירושלים: כתר, 1992.

41 שחר פינסקר, "הרכבת הדוהרת פנימה: תבנית המסע ושיקוף המצב היהודי בנובלה 'מסילת ברזל'",

מכאן ה (ינואר 2005), עמ' 82.

42 אפלפלד, הערה 2 לעיל, עמ' 46.

בקדמה מבטאת את היסוד האלוהי שבאם. כמו שייך, אפלפלד מושפע ממערכת עלילתית וסמלית נוצרית העוסקת בדימויים של סבל והישרדות אנושיים, והוא מאמץ אותה לתוך עולמו הפואטי כדי לעצב את האווירה החלומית והמיתית שלו, אווירה של גורל יהודי מיוסר ורווי התמודדויות עם קשיים בלתי אפשריים.

לאורך כל הרומן מוקבלת היד שניתקה מגופו של ברונו לניתוקם של הוריו משבטם ומאורח החיים הרליגיוזי-יהודי, ומעברם אל אמונתם היוקדת בדת החדשה – הקומוניזם. אך דווקא בתוך הגדם, בתוך השבר, הפצע והנתק מצויה התקווה הרליגיוזית, ועימה גם האושר. אלו באות לידי ביטוי בדברי נחמה שהגדם לוחש לברונו לאורך שנות ילדותו הסוערות והקשות בכיתתו, כשהוא מוחרם בשל נכותו, ומאוחר יותר, בשל יהדותו. יתר על כן, דרך הגדם ברונו מצליח לראות את אימו ואת אביו לאחר שנספו במחנות, וכך הגדם מחבר בין שני העולמות: עולם המתים ועולם החיים.

אם כן, קיומו של הגדם בעולם חומרי ורוחני-מאגי ברזמנית. הוא המקום שבו הייתה ידו של ברונו, והוא מעביר תשדורות לברונו מן העולם שמעבר. בדומה לתשתית יצירתו של אפלפלד, גם הגדם של ברונו מצוי בקו התפר שבין הקיים ללא-קיים, בין הנראה ללא-נראה, בין ההיסטורי למטאפיזי, בין הרוח לבשר. יצירת אפלפלד מבוססת על תנועה דואלית זו, ונוטה אל האידאיו-רוחני: היא שואפת למטמורפוזה מיסטית בקיום הרוחני של האדם דרך השבר, הניצוץ התובע את תיקונו. אפלפלד אף העיד על נטייה מיסטית זו, שנועדה להתמודד עם השבר, בספר המסות שלו:

כשם שאצל קפקא הרגשנו את הנהייה של היהודי המתבולל אל עצמו ואל נדבכיו הנסתרים, מצאנו במיסטיקה שפה רליגיוזית שתאמה יותר מכל את נסיונו ואת השגותינו: "השבירה", כוחות הרע שנפוצו, הדמונים המתגרים, הניצוצות התובעים את תיקונם. קירבה של ממש חשנו לשפה זו. התירגום, כמובן, היה סובייקטיבי מאד אך האימפאקט היה לאורך ימים.⁴³

כשברונו מבקש לברר עם הוריו את מהות אמונתה של קארולה, המשרתת הנוצרייה בביתם, הם פוטרים אותו באמירה כי אמונותיה ישנות, אמירה המבליעה את ההנחה כי אמונותיהם-שלהם חדשות, ועל כן יש לדבוק בהן. בדומה לקארולה, גם הוריו של ברונו מבקשים פתרונות מטאפיזיים של "גירושי שדים", המצויים מחוץ לעולם הנגלה ומבוססים על אמונה, ולא על תפיסה רציונלית.⁴⁴ אף שמקובל לראות בקומוניזם ביטוי לתפיסת עולם מודרנית ומטריאלית, ברומן הוא מוצג כתפיסת עולם מטאפיזית ואידאית, המבטאת אמונה, ולא ניתוח שכלתני של הווה פוליטי. לראיה, הוריו של ברונו מתעלמים מגילויי האנטישמיות הגוברים בסביבתם ומנטישתה של המפלגה, ונדמה שאינם מצליחים לפרש את המציאות. באופן הזה מורה המחבר המובלע כי אמונתם ה"חדשה" בקומוניזם

43 אהרן אפלפלד, מסות בגוף ראשון, ירושלים: הספריה הציונית, 1979, עמ' 16.

44 אפלפלד, הערה 2 לעיל, עמ' 27.

אינה שונה מאמונתה ה"ישנה" של קארולה בנצרות, ואינה נפרדת ממנה: בבסיסן של שתי האמונות עומד הרצון להכניע את הדמונים המתגרים.

בתחילת המלחמה נלקח האב מן המשפחה, ללא שוב. קארולה מגיעה לבקר את ברונו ואת אימו ומבקשת להצילם – דווקא היא, הפשוטה וחסרת ההשכלה, מבינה את שעומד להתרחש, ומבקשת לקחת את ברונו ולגדלו כבנה – אך האם מסרבת ללכת עימה לביתה. האם מסרבת גם לשלוח את בנה למזר ערב כניסתם לגטו, וברונו אכן עובר לגטו עם אימו. בסירובה להימלט מהשלטון הנאצי, אף שניתנה לה האפשרות לכך, מראה המחבר המובלע שהאמונה החדשה של אימו של ברונו מעוורת את עיניה ומונעת את הצלתו. סירובה מוסיף נופך ישועי לדמותה המרטירית, המקריבה את חייה למען עניי הגטו, והיא מסכנת את חייה ואת חייו של בנה שלוש פעמים. היא פועלת במישור האידיאלי בלבד, משום שהיא פועלת למען השגת האידיאלים הנעלים ביותר של צדק ויושרה, ומקריבה למענם את הבשר. ההקרבה תופסת את מקומה של הקרבה בין האם לבין בנה.

ברונו נלקח מן הגטו למחנה לעבודות כפייה, ולאחר מכן מצליח לברוח לבדו. הוא חובר לשלושה אסירים אחרים שברחו מן המחנה, ויחדיו הם מסתתרים ביערות. לפי שוורץ, הרליגיוזיות אצל אפלפלד נותרת כשאיפה שלרוב אינה ממומשת ובאורח פרדוקסלי דווקא בשואה מצליחה להתממש, מאחר שבשואה נוצר החיבור המיוחל בין היחיד לשבט ובין היחיד לספרה המטאפיזית. מן הסיבה הזאת, מסביר שוורץ, השואה היא חוויה יקרת ערך לאפלפלד.⁴⁵ החיבור המיוחל בין היחיד לשבט מתרחש בחייו של ברונו בימי המחבוא שלו ביערות עם חבריו מהמחנה יהודים מרקעים שונים – בן להורים קומוניסטים, חרדי, פיזי ומתבולל – חווים יחדיו תחושות עמוקות של הרמוניה, קדושה ושלווה בטבע, שאליו ואל עונותיו הם מתמסרים, ודרכו הם גם נרפאים, ולו חלקית, מאימת חוויותיהם בגטו ובמחנה. בימים שלאחר בריחתם הם מעבירים את רוב זמנם ביער בשינה בבונקר: "בינתיים נהיו החיים נמנום נמשך",⁴⁶ והם מתהפנטים מן הטעמים והריחות העולים מסביבתם: "שתינו את המים הרתוחים, והם חילחלו בנו כשיקוי טוב".⁴⁷ היער מחולל בארבעה הליך אלכימי של ריפוי; הגוף והנפש של כל אחד מהם מבקשים להתרפא לא רק מן החוויה של הגטו, אלא גם מן החוויה היהודית של ערב המלחמה, שבה היו אחוזים בקונספציות שגויות.

זהבה כספי כתבה כי היצירה של אפלפלד שואפת לקלף קליפות ולחתור אל גרעין, וכי "שיבתו של האדם למקום ממנו בא אינה שיבה אל הדת ואף לא אל אורח החיים, אלא אל משהו קדום, גנטי, שבטי, סמוי מן העין, כמעט מיסטי".⁴⁸ ביער, במסע של טיהור וזיכוך, מקלפים ארבעת החברים את קליפותיהם וחוזרים אל גרעין קדום וסמוי מן העין הקיים בתוכם:

45 שוורץ, הערה 3 לעיל, עמ' 189.

46 אפלפלד, הערה 2 לעיל, עמ' 81.

47 שם, עמ' 71.

48 זהבה כספי, "לקלף את הקליפות ולחשוף את הגרעין: זהות ואחרות בשני צמדי נובלות מאת אהרן אפלפלד", מכאן ה (ינואר 2005), עמ' 50.

לאחר מכן ישכנו ליד הפלג והתכוננו במימיו. המים היו צלולים ובקרקעיתם שטו כמה דגיגים כסופים. התנועה האיטית והרגועה שלהם כמו לא היתה שייכת לחיינו אלא לחיים הסודיים שלנו. בעוד כמה ימים לא נהיה עוד בעולם הזה, חלפה מחשבה בראשי, אך לא נאחזה בי.

ובכל זאת עטף פלא את ישיבתנו כאן. הרש מדבר אלינו ואנו מדברים אליו. זה דיבור מלא קולות בלועים ותנועות קטועות. [...] הוא שם לב, למשל, שנעלי נקרעו. מיד שלף חוט ברזל מכיסו וחיבר את גוף הנעל אל סולייתה, ובאין משים השיב לי את האמון ברגלי. [...]

כך ישכנו עד הערב. כשהחשיך יצאנו לדרך. צר היה לי על הפלג שאנו משאירים מאחורינו. נדמה היה לי שלא רק העניק לנו נזולים טובים אלא גם צייד אותנו באומץ לב לימים הבאים.⁴⁹

שיקוי היער אינו כרוך רק בריפוי הפיזי של הארבעה, אלא גם בריפוי הרוחני והנפשי שלהם. המים נוטעים בליבם אומץ הכרחי למסעם בעתיד ולהתגברותם על מאורעות העבר. הרש אף מבצע תיקון בחומר, בנעל של ברונו, והתיקון בחומר הופך גם הוא לתיקון ברוח – הוא משיב לברונו את אמונו ברגלו, ביכולתו לשאת את עצמו על פני האדמה. שלושת היהודים המתחבאים עם ברונו ביער – יוסף-חיים החרדי, הרש הפיזי והלא-ורבאלי, החצי בריון והמסוגר בעולמו, וזיגפריד היהודי המתבולל – הם שלושה צדדים הקיימים, לפי אפלפלד, בברונו ובכלל היהודים המתבוללים כדוגמת הוריו של אפלפלד וברונו ערב מלחמת העולם השנייה. אפלפלד מבקש לאחד בין צורות הקיום האלה ולחבר בין הרליגיוזיות לטבע, כדי להפיח חיים בקיום היהודי.

"הניצוצות התובעים את תיקונם"⁵⁰ – החיבור אל השבט ואל הרליגיוזיות כפתח הצלה

אחרי המלחמה ברונו הופך לסוחר ממולח ועשיר בנאפולי. דווקא בנם של קומוניסטים אדוקים הופך לאיש עסקים מצליח, המזהה הזדמנויות עסקיות רבות הנקרות בפניו בשנות הכאוס ומשכיל לנצלן. על עצמו הוא מעיד שהוא איש עסקים "שמאות אנשים עברו ברשת המסחרית [שלו]".⁵¹ אין תיאור מוצלח מזה למהות הקפיטליסטית שמבקשת לעצמה עוצמה והתפשטות אין-סופיות, ושבמסגרתה בני אדם מתוארים כדגים הנתפסים ברשת מסחרית עד שהם-עצמם הופכים לסחורה ותו לא.

אך ברונו אינו עסוק אך ורק בחיי החומר. דרך החומר הוא מבקש להכניס יופי לחייהם של הפליטים היהודים, יופי שיושג לא באמצעות פעילות פוליטית, כבדרכם של הוריו, ולא באמצעות דבקות בדת, כבדרכם של קארולה או יוסף-חיים החרדי, אלא באמצעות מימוש אידאות רוחניות-מוזיקליות-אינטלקטואליות. לעומת הוריו של ברונו, שביקשו להציל את העולם באמצעות שינוי מערכת היחסים בין מעסיקים לעובדים, ברונו מבקש

49 אפלפלד, הערה 2 לעיל, עמ' 72.

50 אפלפלד, הערה 43 לעיל, עמ' 16.

51 אפלפלד, הערה 2 לעיל, עמ' 8.

להציל את היהודים – שבהם הוא רואה מלכים – באמצעות הרוח, בשינוי מערכת היחסים של האדם עם עצמו ובשינוי האידאה "יהודי".

מן הרומן עולה כי החטא האמיתי מצוי בפנימיותו של האדם ולא מחוצה לו, ביחסי הקניין, ולכן הקלקול החיצוני בעולם, שמצא את ביטויו הקיצוני ביותר בשואה, מבטא מעל לכול את הקלקול הפנימי שבאדם.⁵² גם במובן זה יצירתו של אפלפלד מצויה לא בעולם החומר ולא בפוליטיקה, אלא בעולם האידאות. אפלפלד מבקש לתקן את פנימיותו של האדם באמצעות העלאת הרגש הרליגיזי הנשגב המצוי בו, באמצעות המוזיקה והכתיבה.

מן הרומן עולה כי גם בילדותו לא חיו ההורים של ברונו איתו ב"כאן ועכשיו" הממשיים. גם תפילותיה של קארולה וגם הכינוסים המפלגתיים שנערכו בלהט דתי בביתם כלאו את ברונו במצב של המתנה, ציפייה לנס. במילים אחרות, ילדותו הייתה אפופה ציפייה מתמדת לעתיד מתוקן ומקודש, וגם בזקנתו ברונו ממשיך ומייחל לו, כשהוא שוכב על ערש דווי. בחירת המחבר המובלע לספר את הדברים מנקודת מבטו של ברונו הבוגר, היודע שהעתיד המיוחל לא התממש והוא עדיין מייחל לו, מדגישה את נקודת המבט האירונית של המחבר כלפי המורשת שהנחילו לברונו הוריו.⁵³ המטרה שברונו ייעד לה את הארמון בנאפולי, וכמוה, המטרה שייעד לארמון בתל אביב, הייתה להחזיר את היהודים להיות אדוני-העולם, ובכך לממש את הכמיהה הרליגיזית שאבדה להם טרם השואה, בכניסתם אל המודרניות והתכחשותם לשבטם. אך ברונו נכשל במשימה שקבע לעצמו, מכיוון שהרגשות הרליגיזיים-הרוחניים לא הפכו להיות נחלת הכלל של היהודים, והוא לא הצליח לחולל תמורה באידאה של "היהודי". ההווה הישראלי נותר סתום לדידו, בחוסר הקדושה שבא לידי ביטוי בחומריותו הזעיר-בורגנית, וברונו נמלא מרירות ואכזבה כלפיו.

הרומן נחתם בתחושת החמצה, ולא ריפוי: בישראל ברונו אינו מצליח לשחזר את הצלחת הארמון שניהל בנאפולי, ופליט אחר תוקף אותו. בעקבות התקיפה פעימות הגדם חדלות, וברונו מעביר את זמנו בכתיבה כדי לחבר את קטעי חייו לכדי שלשלת אירועים רציפה, על אף הקושי שבדבר וחוסר תוחלתו, לדבריו.⁵⁴ בערוב ימיו הכתיבה מחליפה

52 חנה יעוז-קסט חילקה את סיפורת השואה בעברית לסיפורת היסטורית וטרנס-היסטורית. לעומת הסיפורת ההיסטורית, שהעמידה במרכזה יחסי סיבה ומסובב המעוגנים בתהליכים היסטוריים מובחנים וציירה את שואת יהודי אירופה כאירוע חד-פעמי שאפשר להסבירו, הסיפורת הטרנס-היסטורית ראתה בשואה אירוע שאי אפשר לתארו במערכת הכלים ההיסטורית השגורה של סיבה ומסובב. השואה, לפי ספרות זו, היא מצב יהודי קיומי החורג מן ההיגיון האנושי. חנה יעוז, סיפורת השואה בעברית כסיפורת היסטורית וטרנס-היסטורית, תל אביב: עקד, 1980, עמ' 136, 181. יצירת אפלפלד שייכת באופן חד-משמעי לסיפורת הטרנס-היסטורית.

53 גם הנובלה "מסילת ברזל" מתארת מהלך דומה מבחינה רעיונית וסגנונית. שחר פינסקר כינה זאת "יודי מנוכר רטרוספקטיבי" הנמסר מפי הגיבור לאחר שהסתיים המסע האחרון. באופן כזה, הטקסט פורס את התחנות של אותו מסע אחרון, אך צורת הסיפור מאפשרת למספר לצלול בזיכרונו אל רגעים חשובים במהלך ארבעים השנה שבהן הוא מתנהל בדרכו, וגם אל שנות ילדותו שלפני המלחמה. פינסקר, הערה 41 לעיל, עמ' 78.

54 אפלפלד, הערה 2 לעיל, עמ' 237.

אפוא את התקשורת עם הגדם, ואף שלכאורה, אפשר לטעון כי בניגוד לאופייה המאגי של תקשורת זו, הכתיבה הייתה לברונו ריפוי אומנותי מקובל בעולם המודרני, נראה כי שתי החלופות הובילו את ברונו לחוות תופעות מעולם הנסתר, חסרות הסבר רציונלי או מדעי. כמו התקשורת שלו עם הגדם, גם כתיבתו של ברונו הייתה לפעולה של העלאה מן האוב: היא העבירה אותו אל העבר, הציבה אותו שוב בבית הוריו ואפילו בבית סביו, ובמילים אחרות, היא שליבתה את האש האלוהית והיצירתית שבו, האש המבקשת לתקן את הניצוץ.

בין אפלפלד לשייך: "גם בסבל יש אושר"⁵⁵

בחירתו של שייך לפרסם רומן ראשון אוטוביוגרפי כמוה כהצהרה על חשיבותו של ההיבט האוטוביוגרפי ביצירתו. הדבר דומה לניסיונות הניכרים ביצירתו של אפלפלד לחבור אל דור הוריו ודור סביו, ולהביא את העבר אל ההווה, בעודה מחיה את רסיסי זיכרונות הילדות והנערות של כותבה. אך ההיבט האוטוביוגרפי אצל שייך חובר להיבט המשפטי והשופט, והוא דומיננטי בה מאוד. יצירתו של שייך שופטת את בנות משפחתו ואת בני משפחתו ומבקשת לנקום בהם. לעומת זאת, הטון ביצירת אפלפלד מעודן יותר, ועל כן, גם כשמובעת בה שיפוטיות כלפי המשפחה הגרעינית, היא מאופקת ומרומזת.

בדומה לשייך, גם אפלפלד מתאר בצורה שיפוטית סבל רב שנגרם מנטישה ומבגידה בתוך התא המשפחתי. אך את מסע הייסורים של בן דמותו של שייך בעקבות הבגידה שבגדה בו ההיסטוריה, ואימו בפרט, שייך מתאר באופן אקספרסיוניסטי, ואילו יצירתו של אפלפלד אימפרסיוניסטית, והיא זרועה ברסיסים רבים של רליגיוזיות, באפשרות לתיקון, למטמורפוזה רוחנית. אפלפלד קושר בין סבל, רליגיוזיות, תקווה, יצירה, ילדות, נשגבות, עבר ואושר, וכפי שהגדיר זאת במילותיו־שלו: "גם בסבל יש אושר". מצד אחד, יצירתו דואלית מאוד, שכן מתוך השבר והסבל של זוועות המלחמה היא כמהה לתיקון אלוהי, וגם יוצרת חוצץ בין יהודים לגויים. אך מן הצד האחר, יצירתו של אפלפלד מבקשת לשבור את הדואליות באמצעות הסרת גבולות דמיוניים בין תופעות הנדמות לשונות, כמו האמונה הקומוניסטית והאמונה הנוצרית.

הסבל הרב ביצירת אפלפלד, שהולידו ניסיונותיו של השבט היהודי להינתק מן המקורות, מקרב את האדם לניצוץ האלוהי שבו ומחזיר את השבט היהודי לנקודת ההתחלה. יצירתו מציגה אפוא תפיסת עולם מהפכנית וקשה לעיכול, שלפיה ייסורי העם היהודי בשואה היו הכרחיים, שכן הם היו שער שהיהודים נדרשו לעבור דרכו כדי לעבור התמרה רוחנית. הסבל שנוצר בשואה מלמד את הגיבור לצפות במתרחש סביבו – בעיר, בגטו, במחנות העבודה ובטבע – בסבלנות ובמתנות, ללמוד את הקצב ואת האופי של כל הקיים בעולם, ובאופן הזה להיחפך לאומן. מה שמאפשר לברונו ולדמויות האחרות

55 אפלפלד, בריאיון שהעניק לדקל ירון, הערה 19 לעיל, דקה 4:52.

בספרו של אפלפלד לשרוד ביער הוא המאפשר לאפלפלד להיות סופר: התבוננות עמוקה, המובילה להישרדות וליצירה.

בשתי היצירות שנידונו במאמר זה אין היוצרים אפלפלד ושיץ מתארים את "הכאן והעכשיו" הישראלי, ולא את "הכאן והעכשיו" של העבר האירופי, אלא את זה המיתי. שיץ מציג גרסה מודרנית של מסע הייסורים של ישו ומחסיר ממנו את ממד הגאולה, ואילו אפלפלד ממחזי את המצב הקיצוני של "עידן מושבת העונשין" לקפא, שדרכו הוא מבקש לבקע את האטום הצפוד והנוקשה של השכחה, כדי להציץ אל החומר הקדמוני של ילדותו ושל תולדות משפחתו ועמו.⁵⁶ עוד משותף לשתי היצירות הוא שגיבוריהן, בני דמותם של הסופרים, הם ילדים יתומים ללא כל אדם בעולם מלבד עצמם, המונעים שניהם מיצר נקמה.

העשב והחזול מציע תנועה קדחתנית ממקום למקום, ואילו ברבים מן הרגעים המתוארים בזהזעם עוד לא נדם הגיבור נמצא במצב מדיטיטיבי, שבו הוא שרוי בנוכחות מלאה עם הטבע, עד כדי קיומה של מערכת יחסי גומלין מרפאת עימו. אפלפלד כותב רבות על יחסי גומלין בין גיבוריו לבין הטבע. בכריכה הקדמית של ספרו ימים של בהירות מדהימה⁵⁷ אף מופיע תצלום שלו, שצילמה אשתו יהודית, כשהוא הולך ביער ומתבונן ברכות ובסקרנות בעצים הגבוהים המסוככים עליו, ודמותו משתלבת ביער ומתמזגת איתו.

אם כן, שני היוצרים כותבים על סבל אנושי קיצוני בנסיבות השואה, אך אינם חולקים גישה דומה לתפקידו: אפלפלד מציג ביצירתו מוצא רליגיזי לסבל, בעצם החיפוש של גיבוריו אחריו ובעצם מערכות היחסים שלהם עם הטבע ועם המוזיקה, שתי איכויות המעניקות להם שיקוי מרפא, ואילו שיץ אינו מאפשר לגיבורו אפילו לתור אחר אפשרות של ריפוי. אצל שניהם נושא הסבל תפקיד ארס-פואטי בלתי מבוטל: הוא ההשראה ליצירתם והוא חומר המילוי שלה. ללא הסבל לא הייתה יצירתם נולדת, ובלעדיו לא היה האדם הופך ליוצר. הסבל ביצירתם הוא מתנה קדושה באנושיותה, הוא מרומם את היוצר אל מקומות נשגבים של אומנות, ואף מצליח לטלטל את תפיסת הזמן והמרחב השגורה בכך שהוא משיב את הגיבורים ואת הסופרים הכותבים אותם אל העבר שנלקח מהם. השיקוי שיצירתם מציעה הוא התנועה האלוהית מן ההווה אל העבר, ובמילותיו של ברונר, החותמות את זהזעם עוד לא נדם: "לפרקים מקומות שלא הייתי בהם נהירים לי יותר מן המקום שאני חי בו עתה".

המחלקה לספרות עברית ומכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

56 אבידב ליפסקר, "הסֶדֶק – אקולוגיה תרבותית בסיפורת של אהרן אפלפלד", מכאן ה (ינואר 2005), עמ' 19.

57 אהרן אפלפלד, ימים של בהירות מדהימה, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014, עמ' 237.

יהודה עמיחי: "היי שלום" ופירוט אחרות

נילי רחל שרף גולד

היי שלום

היי שלום, פני את וכבר פני זכר.
נרוד עולה מאוב; ועף ועף.
פני חיות, פני מים ופני לכת,
ויצר לחישות, פני חיק, פני טף.

לא לנו שוב שעה שבה נוכל לגשת,
לא לנו להגיד: עכשו. עכשו.
שם של רוחות היה לך, פעם אשת
הפוינים וכננות מראה וסתו.

כי מה שלא הבנו, הן זמרנו יחד.
דורות וחשף, פני הסרוגין.
ולא שלי עוד, לא מפענחת,
סגורת פטמות, אכזם, פיות, ברגים.

לכן שלום לך, לעולם לא נרדמת,
שהכל היה בדברנו, שהכל של חול.
מכאן ולהבא את מחלמת
לחלומות שלך: תכל וכל.

היי שלום, צרורות ומזודות המנות.
חוטים, נוצות, בליל משפן. משכון שער.
כי מה שלא יהיה, אף יד אינה כותבת,
ימה שלא היה של גוף, לא יזכר.¹

1 יהודה עמיחי, "היי שלום", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 219.

כששירו של יהודה עמיחי "היי שלום" הופיע בהארץ בחורף 1959,² וגם כשהופיע אחר כך בקובץ שירים 1948–1962, ואף במשך יובל השנים שלאחר מכן, לא נודע עדיין שהמשורר חתם במילים שבכותרתו, "היי שלום", גם על מכתבי אהבה שכתב כעשור קודם לכן. לשון אחר, עמיחי אימץ את הנוסח הגבישי הזה של ברכת הפְּרָדָה זמן רב לפני שהציבו ככותרת לשיר שיידפס בעיתון. זאת ועוד, "היי שלום" אינו הביטוי המכתמי היחיד שוותיקותו במרחב העמיחי נעלמה מעין, כמוהו נסתר גם "אהבנו כאן". צירוף מקורי ומבריק זה, שהכתיר ב־1955 את מחזור הסונטות שבסוף הספר ענשיו ובימים האחרים, נרשם לראשונה בכתב ידו של עמיחי כבר בשנת 1947, שמונה שנים לפני פרסום המחזור, הנחשב כיום קאנוני.³

עתה, שלא כבעבר, כבר נגישים למחקר המסמכים המלמדים על הגנאולוגיה של האידיולקט העמיחי. הם שמורים, כמו אוצרות רבים אחרים, בארכיון "הישראליים הראשונים" שבמכון הקשרים באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. הקשרים היא אכסניה מפוארת, שנוסדה הודות לחזונו, כישרונו, יוזמותיו ועבודתו הבלתי נלאית של יגאל שוורץ, ונצורים בה כתבים המעידים על תולדות הדור שכוון את הספרות הישראלית. שוורץ, במקרים רבים גם אֶפְשֶׁר את איסופם או את רכישתם של פריטים יקרים ונדירים השוכנים בו. פעמיים, לשמחתי, היה לי חלק בהבאת תעודות חשובות הקשורות לעמיחי לארכיון: כאשר הייתה לי גישה אליהן פניתי ליגאל, והוא לא חסך מאמצים לרכישתן. כך העניק למחקר חומרים שאלמלא הוא, היו נפוצים לכל עבר או משוכנים בספריות מעבר לים. יהיו דבריי על "היי שלום", הנסמכים, בין השאר, על החומרים השוכנים בארכיון שהקים, משום ברכת הדרך ליגאל.

בקיץ 2003, בזכות מידע מדויק שהמשורר עצמו העניק לי יותר משנתיים לפני שנפטר, הגעתי למי שהייתה חברתו כשהיה בן עשרים ושלוש, האישה שחשב שתהיה אשתו. היא נסעה לשנת לימודים באמריקה בעידודו, אך בסופו של דבר נשארה שם. כשנפגשנו היה שמה רות זילנזיגר, ובתקופת היכרותה עם עמיחי – הרמן. בביקורי הראשון אצלה, משזכיתי באמונה, העלתה בפניי זיכרונות מילדותה, מנעוריה ומשירותה בצבא הבריטי, וכן את סיפור יחסיה עם עמיחי בשנים 1946–1947. באותו ביקור גילתה לי גם את סוד מכתבי האהבה שעמיחי שיגר אליה לאמריקה: מאה איגרות דואר אוויר שהסתירה מעין זר ולא שבה לעיין בהן מאז הגיעו לידיה לראשונה.⁴ בהמשך הרשתה לי לקרוא את המכתבים, וכדי לסייע למחקרי הסבירה בנדיבות את הרקע למאורעות האישיים וההיסטוריים הנזכרים בהם. כשהשלמתי שלב זה בעבודתי החליטה למכור את המכתבים.

2 יהודה עמיחי, "היי שלום", הארץ (20/2/1959), עמ' 10.

3 יהודה עמיחי, "אֶהְבְּנוּ כָּאֵן", ענשיו ובימים האחרים, תל אביב: לקראת, 1955, עמ' 57–81. על הרקע הביוגרפי של הצירוף "אהבנו כאן" ומופעיו אצל עמיחי ראו, נילי רחל שרף גולד, והגנאולוגים סגורים ב': יהודה עמיחי: צמיחתו של משורר, מאנגלית: יהונתן דייך, ירושלים: מנגד, 2019, עמ' 140–141, או בגרסתו המקורית והרחבה של הספר: Nili Scharf Gold, *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*, Hanover and London: Brandeis University Press, 2008.

4 לפרטים על גילוי המכתבים ראו, שרף גולד, שם, עמ' 19–22.

ארכיון ביינקה לכתבי יד באוניברסיטת ייל היה המועמד המוביל, כי בו נמצא רוב עיזבונו של עמיחי, אך אני השתדלתי שהאוסף יעבור לארכיון "הישראלים הראשונים". ואכן, שם הפקידה רות זילנזיגר את האיגרות שעמיחי כתב לה בין אוגוסט 1947 לאפריל 1948.⁵ כשעמיחי חשף בפניי את זהותה של חברתו לשעבר הוא לא הזכיר את המכתבים, אך על סמך היכרותנו ועל סמך עמדתו האוהדת במוצהר לפרשנותי, אני משערת שכיוון כי אם שָׁרְדו אפדה אותם ואאיר באמצעותם את ראשית יצירתו. ואכן, כעת, כשהאיגרות שוכנות בארכיון, אפשר לראות שהופעת הבכורה של הביטוי "היי שלום" אצל עמיחי קדמה בהרבה לשירו המפורסם, ושמידות הפְּרָדה, שהפכו ברבות השנים לנכס צאן ברזל של השירה העברית, מתנוססות בסופיהן של כתריסר מאיגרותיו לרות הרמן. לעיתים חתם "היי שלום, יקירתי" ולעיתים "היי שלום, אהובתי". מופעו הכמעט-אחרון של הביטוי היה בתאריך 12 במרץ 1948: "היי שלום ילדונת, אשתי".⁶ בדיעבד, קיבלה אמירה זו משמעות טרגית-אירונית, שכן המכתב – החתום באינטימיות כזאת – נשלח פחות מחודש לפני שרות הרמן הודיעה על אירוסיה לאחר. דומה שהעלם הצעיר והמאוהב סירב לראות את "הכתובת שעל הקיר" ולהבין שלא תשוב, והטביע את נוסחת הפְּרָדה שלו בתמימות, בהתעלם ממה שהיא מבשרת. אך גם אם בשעתו לא התכוון עמיחי לבטא ב"היי שלום" את חרדת הנטישה שאחזה בו, הטון הדרמטי של הברכה, החורג מלשון המכתבים, רומז לרחשי לב מודחקים.⁷ מכל מקום, איגרות הגעגועים היפהפיות לא השיבו לעמיחי את אהובתו. הן שמורות בארכיון ונגישות למחקר אך עדיין אינן זמינות לקהל הרחב.⁸

אבל כשעמיחי חיבר את השיר "היי שְׁלוֹם", בשלהי 1958, הוא לא כיוון לרות הרמן, כי אם לאהובה אחרת: קלריס קסטנבאום. שמה המשיך להתקיים בשולי ביקורת עמיחי – שלא כמו שמה של רות הרמן, שנמחק במכוון מההיסטוריה האישית של המשורר, ולפיכך גם מהמחקר.⁹ ספרי השני על עמיחי, *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*,¹⁰ שיצא לאור בארצות הברית ב־2008, גילה לראשונה את

5 עמיחי מכר את ארכיונו לאוניברסיטת ייל שבארצות הברית כשנה לפני מותו. Yehuda Amichai papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, CT [להלן: ארכיון ביינקה]. האיגרות נרכשו למשמר בארכיון הודות ליגאל ובסיעו של אבישי ברוורמן, אז נשיא האוניברסיטה. מכתבי עמיחי לרות הרמן, 11/4/1948–31/8/1947, הארכיונים לספרות עברית, מכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב [להלן: ארכיון הקשרים]. המכתבים שיוזכרו בהמשך יזוהו לפי מספורו של עמיחי במקור ובציון תאריך כתיבתם.

6 מכתביו של עמיחי להרמן, 25, 28 ו־87, 22/10/1947, 30/10/1947, 12/3/1948 (בהתאמה), ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל.

7 לשאלת חששותיו של עמיחי כי רות הרמן תעזוב אותו ראו, למשל, הדיון בטור "וְלֹא יָדַע נְשִׁיבָר עוֹד עַל שׁוֹבְרָ", מסונטה טו במחזור "אֶהְבֵּנוּ כָּאֵן", אצל שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 207–208.

8 על כך ראו, מיה סלע, "איך נתקע הסרט על יהודה עמיחי בגלל מאבק בין אלמנתו לבין הבמאי", הארץ (13/4/2014).

9 עקבותיה של רות הרמן ושירים הקשורים בה ישירות נמחקו מתולדות החיים ומהקורפוס הרשמיים של עמיחי. ראו, שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 22–23.

10 Scharf Gold, הערה 3 לעיל. ספרי הראשון הוקדש לשירתו המאוחרת, נילי גולד, לא כברוש: גלגולי אימז'ים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994.

סוד אהבת המשורר לרות הרמן, ובחלקו הסתייע במכתביו אליה להבנת שורשי יצירתו וצמיחת זהותו האומנותית והלאומית. בכללותו מצייר הספר את דיוקן עמיחי כאיש צעיר, דיוקן הכולל את קליטתו בארץ; את השפעתם של רשמי התרבות, הנוף והשפה הגרמניים, שבחיקם גדל, על כתיבתו; ואת המקום שתפסה בנפשו חברת ילדותו רות הנובר, שנספתה בשואה.

אחת הקוראות הראשונות שהגיבו לספרי עם פרסומו והתקשרו אליו ישירות הייתה הפסיכואנליטיקאית ד"ר קלריס קסטנבאום. על יחסיה עם עמיחי שמעתי קודם בעקיפין, והינה, התברר שהיא מתגוררת קרוב למקום מגוריי במנהטן. הפגישה עם האישה הכריזמטית, הרגישה והחריפה הייתה מרתקת, והסבה לי קורת רוח רבה. קסטנבאום אמרה שדיוקן עמיחי המתואר בספרי דומה ביותר לצעיר ששמרה בזיכרונה; ושהוא אכן היה קשור לשפה ולתרבות הגרמניות, ורדוף בזכרה של רות הנובר, קורבן הנאצים. כמו כן סיפרה לי קסטנבאום על בית הוריה בקליפורניה, על בואה לארץ בעקבות בעלה בשנות החמישים של המאה העשרים ועל בגידתו בה, על הדמויות מפנתאון המחשבה היהודית שהתרועעה עימן בירושלים, ועל היכרותה עם עמיחי בזמן שלמדה שם רפואה: חיזוריו החינניים, ביקוריו במרפאתה בתירוצים שונים וטיוליהם ברחבי הארץ.

"יש רק פסקה אחת בספר שחיברת, שעליה אני חולקת", הצהירה קלריס קסטנבאום בפגישתנו, ופתחה את הספר במקום שסימנה מראש. זו הייתה הפסקה שבה ציינתי כי עמיחי נסע לעיר הולדתו וירצבורג בשנת 1959 כשהיה נתון בדיכאון, בעקבות סיומה של פרשיית אהבים עם אישה אמריקנית.¹¹ "אבל הוא לא היה מדוכא", טענה באוזניי, "הרי הוא שיזם את הפרדה". עניתי שכפסיכואנליטיקאית היא יודעת בוודאי שגם מי שיוזם פרדה עלול להתייסר בעקבותיה. קלריס חייכה בהסכמה. כעבור זמן־מה, והודות להיכרותנו, העניקה קסטנבאום לראשונה ריאיון פומבי על עמיחי. הריאיון עם הבמאי יהודה קווה נועד לסרט תעודה בבימויו ונערך בדירתה שבניו יורק. קווה, שאימץ את מסקנות מחקרי ביצירת הסרט, נסע עם צוותו גם לגרמניה, לצילום נופי ילדותו המכוננים של עמיחי. אך הסרט, שאמור היה להיות משודר בטלוויזיה הישראלית ביום השנה העשירי למות המשורר, נגנז.¹²

בראשית שנת 2010 טלפנה אליי קסטנבאום נסערת. צרור מכתבים ישנים הגיע לפתחה בדרך־לא־דרך.¹³ היו אלה איגרות דואר אוויר שהיא עצמה כתבה לעמיחי, ושלחה מקליפורניה לירושלים במשך כשלוש שנות התכתבותם. עתה, כשחזרו האיגרות לידיה, הבחינה שעמיחי הוסיף בהן סימנים וכתב הערות. היא ביקשה שאקרא אותן ואייעץ לה

11 Scharf Gold, שם, עמ' 64; שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 77.

12 ראו, למשל, סלע, הערה 8 לעיל.

13 חסר בית פלש לדירה ירושלמית ריקה שבעליה היו קרובי משפחה של עמיחי, ומצא את צרור המכתבים הישן במגירה. הוא איתר את כותבת המכתבים קלריס קסטנבאום, ובתמורה על עזרתה בהכוונה רפואית הביא אותם לביתה בניו יורק.

מה לעשות בהן; עודדתי אותה להעבירן להקשרים, שם כבר שכנו מכתבי עמיחי לרות הרמן.¹⁴

קלריס ואני מוסיפות להתראות עד היום, ועמיחי עולה תמיד בשיחותינו. לעיתים אנחנו גם דנות בשירים ששאבו השראה מהימים ההם. היא גילתה לי סודות כמוסים במחזור "בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׁבָא"¹⁵, והביעה גאווה על כך ש"הֵי שְׁלוֹם" היפהפה נכתב עליה. כששאלתי אותה על הדימוי המוזר "פְּנֵי חַיֹּת" בבית הראשון של השיר פרצה בצחוק: "שמי העברי הוא חיה", אמרה. ואכן, "הֵי שְׁלוֹם" יועד לקלריס קסטנבאום רבת־הקסם, שמבעד לעיניה נשקף עמיחי אחר. היא תרמה לפירושיי חומרי חיים שהיו שמורים איתה בלבד, אישרה שאשתמש בהם ותמכה ללא סייג בקריאה המוצעת כאן. הדיון שלהלן מדגים אפוא סוג פרשנות שונה, אישי במהותו, ונדרש למקורות שמקומם במחקר נפקד בדרך כלל.

* * *

בירושלים הקטנה של שנות החמישים במאה העשרים הכירו רבים את הנמענת היפהפייה של "הֵי שְׁלוֹם", וידעו על התאהבות המשורר בסטודנטית האמריקנית לרפואה ועל פְּרֻדְתוֹ ממנה בשנת 1958. ואף שבמקרא הארוך שפרסם דן מירון לשיר בשנת 1962 נמנע, ברוח "הביקורת החדשה", מלנקוב בשם האהובה במפורש, הוא בכל זאת בחר להצביע לעברה בהפניות מדויקות לרומן המפתח לא מעכשיו לא מכאן, שבו שָׁחַז עמיחי את סיפור האהבה הסוער.¹⁶ ואכן, רבים מפרקי ירושלים, השזורים לסירוגין ברומן וממלאים בערך את חציו, מתארים את יחסי הגיבור עם "פְּטְרִיס", הלוא היא קלריס.¹⁷ מטבע הדברים, ברומן חשופות הדמויות – ובהן אותה אישה גדולה מהחיים – הרבה יותר ממושא השיר הקצר, הלוט בערפל מטפורי. שלא כמו מאמרו של מירון, דיון שפרסם עידו בסוק לאחרונה לא נרתע מזיהוי נמענת "הֵי שְׁלוֹם".¹⁸ בסוק הסתמך, בין השאר, על החומרים שהופקדו בתיווכי בארכיון הקשרים, הפותחים צוהר לעולמה של קלריס

14 מכתבי קסטנבאום לעמיחי, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל. המכתבים שיוזכרו להלן יזוהו בציון תאריך כתיבתם. גם במקרה זה שוורץ הוא שדאג להעברת המכתבים ולשימורם.

15 יהודה עמיחי, "בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׁבָא", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 164–173.

16 יהודה עמיחי, לא מעכשיו לא מכאן, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1963. מירון כתב כי השוואה בין השיר "הֵי שְׁלוֹם" לבין "פרקים רבים ברומאן" תסייע להבנת השיר, והשווה, למשל, את "עֲכָשׁוֹ, עֲכָשׁוֹ" שבשיר לעמוד 360 ברומן, שבו מופיע בדיוק אותו צירוף מילים בתיאור ליל אהבה. דן מירון, "מקרא בשני שירי אהבה מאת יהודה עמיחי", יהודית צויק (עורכת), יהודה עמיחי: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 178. מירון מרחיב בניתוחו, ואף שלא אפרט, אתיחס בהמשך לאחדות מהבחנותיו.

17 הרומן בנוי משתי עלילות המתרחשות לכאורה בזמנית, הנשזרות לאורכו לסירוגין: פרק בירושלים, פרק בגרמניה.

18 עידו בסוק, ספקות ואהבות: יהודה עמיחי – חיים, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2019, עמ' 198–199. מניעי הפרדה שבסוק מייחס לקסטנבאום שונים מגרסתה.

קסטנבאום דאז, והורה על קשרים בין הטקסט לבין אירועים קונקרטיים בחיי המשורר, אך לא נגע בליבת השיר.

כפי שמובן מקריאת הכותרת, "היי שְׁלוֹם" הוא שיר פְּרָדָה. הוא מציג את פנייתו האחרונה של דובר שבור לב למי שהייתה שלו עד לאותו הרגע, ומתאר את אופייה המיוחד, את מה שהיה ביניהם ואת אתר הפְּרָדָה. על אף העצב השורה עליו יש בשיר נימה של השלמה עם המציאות החדשה, מבט נטול נוסטלגיה לאחור והבחנה חותכת בין מה שהיה למה שיהיה. טיזטה עתירת מחיקות שהופקדה בארכיון ביינקה זמן קצר לפני מות המשורר מגלה שעמיחי התחיל לחבר את "היי שְׁלוֹם" סמוך למועד נסיעתה של קלריס קסטנבאום. בפנקס קטנטן שבכריכתו נרשם "אוקטובר/נובמבר 1958" משורבטות המילים והשורות שבתוך זמן קצר תצטרפנה לְשִׁיר המוכר לנו מן הפרסום בהארץ. בלשון מקודדת, מזוקקת ודחוסה לְכַד עמיחי את עומק תחושת האובדן שפקדה אותו כשהקשר בין קלריס לבינו נגמר. אך הזיהוי המוחלט של הנמענת ב"היי שְׁלוֹם" כקלריס קסטנבאום ופירוש הפְּרָדָה שבלב השיר כפְּרָדָה ממנה בלבד, אינם ממצים את החוויה המוצפנת בשורותיו. קריאת "היי שְׁלוֹם" כניסיון להבין את אידאת האהבה ואת משמעות ה"מוות" הבא, כביכול, בהיגמרה, כפי שהוצע, אף היא אינה מתמודדת עם כל הטמון בשורותיו. "היי שְׁלוֹם" אינו רק ביטוי לאבלו של אוהב על אהובתו שהלכה זה עתה, הוא גם שיר קינה על נטישות אחרות שהתחוללו בחייו של המשורר.

בכל פְּרָדָה נחוות מחדש פְּרָדוֹת שקדמו לה. הכאב שגרמו שב ומתעורר, והיא הופכת למעין תיבת תהודה לסופים אחרים. כשמבצעים קריאה "ארכאולוגית" ומנסים לחתור לעומק רבדיו של השיר אפשר לגלות מתחת להריסות העיר האחת, כביכול, את חורבותיה של עיר אחרת. ובאמת, אין זה מקרה שגיבור הרומן האוטוביוגרפי שעמיחי כתב הוא ארכאולוג. זהו מימוש בדיוני של מודעותו הנוקבת של עמיחי לכוח ההישרדות של שכבות הנפש שמתחת לפני השטח, מתחת לחוויות ההווה, ולכך שכדי להגיע לאמת יש להסיר את השכבות העליונות גם בתחום הרגש.¹⁹

גישה זו של עמיחי מוטמעת באורח מוצפן וקצרני גם בבית הראשון של "היי שְׁלוֹם". לעומת הכותרת והשורה הראשונה, הפונות ישירות ל"אֵת" מסוימת, האמירה בשורה השנייה סתומה: "נְדוּד עוֹלָה מְאוֹב; וְעֵץ וְעֵץ".²⁰ במשלבה הלשוני, בתוכן ובתמונה מפליגה שורה זו הרחק מן ההתרחשות האחת ומן האישה האהובה שהפְּרָדָה ממנה עומדת במרכז השיר. עמימות השורה וסטייתן הן מהסביבה הלשונית והחוויתית של הפתיחה הן מנוסח הפנייה בגוף שני מסמנות שעיקר הנעשה בשיר מתקיים מעבר לאירוע העכשווי,

19 עמיחי דיבר על עבודתי המחקרית בהשקת לא כְּבוֹדֵש בניו יורק ב־1994. כשהתייחס לשימושי בדימויי צמחים לתיאור השינויים בפואטיקה שלו השווה אותי לארכאולוגית. הוא תיאר ארכאולוגים החופרים עיר שְׁלֵמָה כדי להגיע לתגליותיהם וארכאולוגים הקודחים חור צר אחד דרך שכבות רבות כדי להגיע לאמת, ואמר, "נילי דומה לקודחים בדייקנות".

20 המילה "אוב" שאובה מהמקרא; מקור המונח "נדוד" הוא שירת ימי הביניים. עמיחי השתמש בשירתו בשני מקורות עתיקים אלה לעיתים קרובות, אך חיבורם כפי שנעשה בשיר זה נדיר, ובולט ביותר לאור המשלב הלשוני המודרני, הדיבורי של השיר. גם הטור "עֵיט! עֵיט עַל הַרְיָד" משירו של שאול טשרניחובסקי נרמז כאן, בייחוד בחזרה "וְעֵץ וְעֵץ".

שהליבה הלא מדוברת בו – או המטריצה שלו, בלשון ריפטר – חבויה באותו "נדוד" בלתי מובן.²¹ ה"נדוד" הוא מימוש מטפורי של מועקתו הנפשית של הדובר, פחדו הראשוני והעמום מנטישה. בנבכי עולמו הפנימי שוכן, כביכול, יצור מיתולוגי מעופף, הנסתר בימים כתיקונם אך מגיח "מאוב" ההדחקה כשמגיע הרגע להיפרד מן האהובה. "נדוד" זה מייסר את הדובר, נציגו של עמיחי למוד הפְּרָדוּת: הגבר העומד להינתק מקלריס; העלם שבחירת ליבו "נסעה לאמריקה";²² הילד שגלה ממולדתו. החשש התמידי מפְּרָדה קנה לו מקום בלב עמיחי מאז למד בילדותו את כוחה המצמית.

אישור לפירוש כזה נמצא, כבדרך פלא, באיגרות שהשתמרו בידי רות זילנזיגר. הן משקפות את נפש כותבן בן העשרים ושלוש, ומאירות למפרע את השיר שכתב בהיותו גבר בן שלושים וארבע. באחד באפריל 1948, עשרה ימים לפני שבגידתה של רות נודעה לו, צפים במכתבו של עמיחי הפחדים שניסה להדחיק. הוא מספר לה על סיוט שחוזר אליו מאז ילדותו, שבשיאו הוא קורא למישהו שהוא אוהב, אבל קולו "אינו נשמע". בייאוש הוא "צונח ארצה בכבודות כציפור כבדה" ואילו האהוב, שאת קרבתו ביקש, נעלם. בגוף אותו מכתב מציע עמיחי גם פשר לחלומו: "זהו הפחד בפני הנתוק" הוא מסביר, ומדייק: "כמו ילד" שהלך לאיבוד לאימו. בהמשך הוא כותב: "הפחד של הנתוק מקונן [מקנן] בי".²³ נראה אפוא כי כבר לפני שעמיחי למד על עוף ה"נדוד" הימי-ביניימי בבית הספר מעלה או אצל פרופסור שירמן באוניברסיטה, לבשה אצלו חרדת הנטישה דמות ציפור כבדה, וזו שבה לרדוף אותו בסיוטיו גם כשגדל. שורה משיר אחר מתקופת "היי שְׁלוֹם" מחזקת אף היא פירוש כזה: "וְעוֹד מְעֵט יָבֹא הַחֶרֶף וּנְבֹאוֹת הַנְּדָד / תַּעֲבֹרְנָה מְעַלְנוּ בְּמֶסַע עֵינַי". גם כאן מייצג שם העצם הנדיר "נדוד" דאגות מודחקות של דובר מובס, וגם כאן לובש הנדוד דמות ציפור שמעופה מבשר רע.²⁴ אך התמונה ב"היי שְׁלוֹם" מאימת יותר: עוף הנדוד העולה בוקע, כביכול, מביצת האוב, עף ועף – ואינו חדל. ה"אוב" קושר אותו לעולם הרפאים ומעלה על הדעת עיט החג מעל גופתו של מת. יתר על כן, מעצם הצבת ה"נדוד" בראש השורה השנייה של שיר הפְּרָדה משתמע קשר בין הפְּרָדה למוות – קשר שילך ויגבר לאורך השיר, ויגיע לשיאו בבית האחרון.

הפְּרָדה הגדולה והטראומטית בילדותו של עמיחי הייתה יציאתו המאולצת מביתו בוורצבורג בשנת 1936, שגררה גם ניתוק מהילדה בת גילו שליוותה אותו במשך חייו שם. זכר הילדה רות הנובר, שכינויה היה "רות הקטנה", התמיד בתודעתו של עמיחי, כפי

Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 21 1978, pp. 6, 12-13

22 יהודה עמיחי, "משק כנפי ההיסטוריה כפי שאמרו אז", שלווה גדולה: שאלות ותשובות, תל אביב: שוקן, 1980, עמ' 38.

23 מכתבו של עמיחי להרמן, 94, 1/4/1948, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל.

24 יהודה עמיחי, "מתוך מכתב", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948-1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 233. כמו "היי שְׁלוֹם", גם שיר זה נכלל ביחידה "המקום שלא הייתי בו", הפותחת את חלקו השני של הקובץ שירים, ובו שירים שהופיעו לראשונה בספר. ביחידה זו יש גם שירים אחרים שרקעם החווייתי קשור לנדודים ולנסיעות.

שידוע מהרומן שכתב, מראיונות שהעניק, מערבי קריאה שקיים בארץ ומחוצה לה ואף משירתו המאוחרת.²⁵

אירועי חייה הקצרים, תאונת האופניים שגרמה לנכותה שבסוף מנעה ממנה להיחלץ מציפורני הנאצים, לא הניחו לו. בגיחת הנדוד מתוך האוב ב"היי שלום", וכפי שאראה, גם בדימויים אחרים בסוף השיר, אפשר לזהות את עקבותיה של פְּרָדָה מכוונת זו. אמת, את מעוף הנדוד אפשר לפרש גם כסיוור אחרון מעל נופי עבר זוהר, ובהם "יער לחישות" ו"פני מים" המוזכרים מייד אחר כך. אפשר גם, כפי שכבר נעשה, להחיל את ה"נדוד" על ה"את", כמייצג את תשוקת המסע שלה. אך פירוש ה"נדוד" כמימוש מטפורי של פְּרָדָה הדובר מאפשר קריאה רב-ממדית יותר של השיר. בעזיבתה של קלריס עלתה ילדותו של עמיחי מן האוב, ועימה עלתה נטישתה הצורבת של זו שקיווה לשאת לאישה. המכתבים שעמיחי כתב להרמן בחודשים הארוכים שציפה שתשוב אליו משקפים את הפגיעה שהליכתה גרמה לו, ולפיכך יש בכוחם לסייע בהבנת תגובתו הרגשית – ואף האומנותית – לפְּרָדָה. למרות ההבדלים בין שתי החוויות, הרי שבדיעבד, יש במכתבים לרות הרמן מעין הטורמה לתהליך יצירת "היי שלום", ולעתים הם מאירים את לשונו הדחוסה. כאשר קלריס עזבה ב-1958 נייעור בעמיחי הכאב החריף משנת 1947, ועימו אולי גם הברכה המליצית שבה חתם אז על איגרותיו. עתה הציב עמיחי אותה ברכה, "היי שלום", בראש השיר.

ב"היי שלום" נוכחים עוד רסיסים מתקופת רות הרמן: המעבר החד מההווה לעתיד, אותו רגע שנלכד בגביש המלוטש "פני את וכבר פני זכר", נתפס גם באיגרת שעמיחי שלח להרמן ביום הפלגתה. בנמל חיפה הביין ש"רק מטרים מספר מבדילים בין העומדים" על הרציף לבין "העומדים על הסיפון", אך לאמיתו של דבר, "אוקיינוס שלם מפריד ביניהם".²⁶ החיבור בין האוהבים נקטע באבחה הן בשיר מחורף 1959 הן במכתב מסתיו 1947. ברגע אחד ה"את" קרובה ומחששת, ובמשנהו היא "כבר" זיכרון; ובמונחים מרחביים – ברגע אחד השניים מתחבקים לפני העלייה לאונייה, ובמשנהו הים הגדול נח ביניהם. – "היי שלום" מכיל גם שרידים אחרים מתיאורי הפְּרָדָה שבאיגרות. למרבה האירוניה, רות הרמן, וכמוה קלריס קסטנבאום, נסעו שתיהן בסוף הקיץ, ראשית הסתיו.²⁷ אומנם, ב"היי שלום" המילה "סְתו" נזכרת בלי כל הסבר מלווה, ובלי להסגיר שזה היה מועד נסיעתה של קלריס, אך עצם מקומה של המילה בסוף הבית השני ועצם היכולת לזהות את הנמענת

25 "רות הקטנה" היה כינויה של רות הנובר בפי כול מאז מות אימה ונישואיו השניים של אביה. לאימה החורגת (שהייתה גם דודתה, אחות אימה) הייתה בת מבוגרת יותר, ששמה אף הוא היה רות. מאז כונו השתיים "רות הגדולה" ו"רות הקטנה". עמיחי מעולם לא התייחס לעובדה זאת, וקוראיו חשבו (ורבים עדיין חושבים) שהוא המציא את הכינוי. על רות הנובר, גורלה ומקומה ביצירת עמיחי ראו בספרי, שרף גולד, הערה 3 לעיל, בעיקר עמ' 85–100.

26 מכתבו של עמיחי להרמן, 1, 31/8/1947, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל. הד לחוויה זו אפשר למצוא בסונטה טו ב"אֶהְבְּנו כָּאֵן", בשורות "מִי שֶׁהִגְדִיל בֵּין מִים וּבֵין מִים, / יִבְדִּיל בֵּינֵינוּ שׁוֹב וּבָלִי גֶשֶׁר". עמיחי, הערה 3 לעיל, עמ' 67.

27 מכתבה הראשון של קסטנבאום לעמיחי נכתב ב-26 בספטמבר 1958, כשלושה שבועות אחרי שהגיעה לקליפורניה, ומכתבו הראשון של עמיחי להרמן נושא את תאריך הפלגתה: 31 באוגוסט 1947. וראו, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל.

הדקדוקית כ"אשת־סתיו" (את המילה "סתיו" אפשר לקרוא כאחד הסומכים של המילה "אשת", הסוגרת את השורה הקודמת), מעידים על חשיבותה של המילה, ומציעים כי לשימוש בה ישנם מניעים אחדים. הסתיו ב"היי שְלוֹם" הוא אכן מחווה ספרותית לסוגת שירי הפְּרָדָה הרווחת בשירה האירופית שעמיחי הכיר, אך מלבד זאת הוא טעון כאן גם במשמעויות ביוגרפיות. מכתבי עמיחי לקסטנבאום מסתיו 1958 אבדו, אך במכתביו לרות הרמן מהעונה המקבילה בשנת 1947 היה הסתיו אורח קבוע: "הלכת הפלגת לך והסתיו בא", "כל זמן שְׁאֵת היית פה / הוא לא העיז [העז] לבוא", ובמקום אחר: "הנה הֶלְכְתָּ וְבֵאתָ הסתיו".²⁸ באיגרות הבאות הוסיף עמיחי להזדקק לסתיו, על שפע הדהודיו בטבע ובספרות, לביטוי געגועיו לרות. לעומת זאת, ב"היי שְלוֹם", הכתוב כמו בצופן, מסתפק עמיחי במילה הבודדת "סִתְּו" ובתפקודה בשיר כדי לבטא את הלך רוחו, אך גם כדי לרמוז לזמן האירוע. כששאלתי את קלריס על השורה "אֶשֶׁת / הַפְּוֹיִם וְכָנֹת מְרָאָה וְסִתְּו" ענתה בלי להניד עפעף, "אני הרי עזבתי בסתיו".²⁹ ואכן, הסתיו ב"היי שְלוֹם" אינו רק מעצב את הנמענת כ"אשת סתיו" מטפורית, אלא הוא גם מנציח את מועד נסיעתה. בנוסף: מרחב המגורים הנעזב, המוכר מ"היי שְלוֹם", שהעצמים הדוממים נותרו בו מיותמים, דומה לשיר מקורי שעמיחי העתיק במכתב עגום ששיגר לרות שישה ימים אחרי צאתה. בדירה הריקה, המשמשת לו ב"היי שְלוֹם" תפאורה ומטונימיה לפְּרָדָה, מפוזרים חוטים ונוצות, ואילו בשיר הגנוז מתנווד קולב: "נפער ארון הבגדים / רַק [ריק] ושחור... [...] קולב אחד ירעד עוד ויָנַע / כאילו [...] נטלת שמלה".³⁰ דומה שהאבל הישן על רות הרמן מהדהד בשיר שייוחד לקלריס קסטנבאום.

במעמקי "היי שְלוֹם", מתחת לתילי העזיבות והנטישות שהנודד מרגיז מאוב, יוכל הארכאולוג לחשוף גם את הפְּרָדָה הראשונה והבלתי נשכחת – מן הבית בעיר המולדת ומהילדה רות הנובר – פְּרָדָה שחומריתה הובנה רק כעבור שנים. אומנם הפרדה מחברת ילדותו הוזכרה בשירת עמיחי המוקדמת רק לעיתים נדירות ובמעטה סמין, אך היא צְבֵעָה, כביכול, את כל הפְּרָדוֹת שבאו אחריה.³¹ כיובל אחרי שלשלת האירועים הטרגית שהובילה לאובדנה של רות הנובר, כתב עמיחי את השיר מלא החרטה "רות הֶקְטְנָה".³² בפרקי גרמניה שברומן לא מעכשיו לא מכאן, שחובר סמוך למשבר הפְּרָדָה מקלריס, ממלאת "רות הקטנה" תפקיד מרכזי. יתר על כן, עצם מבנה הסירוגין של אותו רומן, הנע בין ירושלים לגרמניה, רומז לכך שהכאבים נטוויים זה בזה: צער הפְּרָדָה מהילדות ומ"רות הקטנה" ויגון הפְּרָדָה מהאהובה האמריקנית; אשמת ההחלטה להינתק מקלריס נמהלת באשמה כלפי הילדה שמתה. בדרכו העקיפה מתעמת אפוא "היי שְלוֹם" עם שתי

28 מכתביו של עמיחי להרמן, 8 ו-2, 14/9/1947, 3/9/1947, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל.
29 המידע מקסטנבאום על "היי שְלוֹם" לוקט בשיחותינו בניו יורק מאז 2008. לאחרונה נפגשו ב-25 בספטמבר 2021.

30 מכתבו של עמיחי להרמן, 4, 6/9/1947, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל.

31 "רות הקטנה" נוכחת בגלוי ובכינויה הזה בשירת עמיחי המאוחרת.

32 יהודה עמיחי, "רות הֶקְטְנָה", גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1989, עמ' 70-71.

מיתות, ואף שהוא מוקדש ליום הפְּרָדָה מקלריס, הומות במסתוריו גם הפְּרָדוֹת שקדמו לאותו היום.

* * *

טרם פרסום השיר "היי שְׁלוֹם" היה צירוף המילים שבכותרתו נדיר בספרות העברית, ונקרא כמוגבה ומליצי.³³ הסופיות הגלומה במילותיו מועצמת באמצעות צליל המ"ם הנועלת אותו. האות מ"ם מסמנת את העיצור היחיד שניתן לבטאו לאורך זמן בפה סגור, ומכיוון שכך דומה שהצליל [m] שבכותרת השיר ממשיך להדהד לאורכו. בהיותו מבוטא בשפתיים נעולות הוא מוסר, כביכול, שאין חזרה מן המעשה שהוא מסמן. אפילו הריבוע הסגור – צורתה הגרפית של המם הסופית בדפוס העברי (ם) – תורם לתחושה זו. המילה "שלום" נקשרת גם לביטוי "תם ונשלם", דבר שהיה ונגמר. אם כן, ההכרזה הכפולה "היי שלום", הנשמעת בכותרת ובמילים הראשונות, היא גם הצהרה כי הפְּרָדָה היא עובדה מוגמרת.

לנופך הטְקְסִי או הדרמטי של ברכת הפְּרָדָה שבראש השיר יש מקבילה גרמנית, וייתכן שזו שימשה לעמיחי השראה בחגיגותה ובמבנה כפול האיברים. הכוונה למילה "Lebewohl" ("לְבוֹוהל", הלחם המילים "Lebe" ו-"wohl"), שמובנה "פְּרָדָה" ומשמעותה המילולית של מרכיביה היא "חיי בטוב", "היה בטוב" או "היי בטוב", בנועם, בשלום ובשלווה. הניסוח המוגבה של הברכה מבליע הנחה שנמעניה יוצאים לדרך ארוכה, ושבעתיד הקרוב יגורו הרחק מן המברכים. הביטוי "Lebewohl" רווח בטקסטים רומנטיים וקלאסיים, שמקצתם הולחנו וזכו לפופולריות רבה.³⁴ קרוב לוודאי שעמיחי הכיר רבים מהשירים הללו – שחלקם חוברו בידי משוררים כמורגנשטרן או היינה ומשוררים אחרים שאהב – וכחובב מוזיקה מושבע, האזין לגרסותיהם המולחנות.³⁵

33 זאת על סמך חיפוש הביטוי במאגר הנתונים *HebrewCorpus*, מטעם אוניברסיטת בריגהאם יאנג. בחיפוש הצירוף במקורות מן השנים שלפני פרסום שירו של עמיחי עולה הביטוי לעיתים נדירות (0.8 מתוך 100,000), ובפרוזה בלבד (למשל: בחורף לברנר, האילמת לפרץ, התועה בדרכי החיים לסמולנסקין ועורבא פרץ לברדיצ'בסקי). לדעתי, הביטוי הפך שכיח רק אחרי ששירו של עמיחי פורסם והולחן. כלומר, הצירוף "היי שלום" נשמע שגור כיום לא במעט הודות לשירו המפורסם של עמיחי. לעומת זאת, לעמיחי, כשכתב את מכתביו להרמן וכשחיבר את השיר לקסטנבאום, היה הביטוי נדיר – ולפיכך עז יותר. סביר להניח שעמיחי הכיר את הביטוי הן מהמדרש (שיידון בהמשך) והן מיצירות הפרוזה שהוזכרו, שלפחות בחלקן נכללו בתוכנית הלימודים בתיכון בזמנו.

34 ארכיון הלידר ברשת מכיל כמאה שירים שהמילה "Lebewohl" (פְּרָדָה) מופיעה בשורתם הראשונה או בכותרתם, ומשמשת זמון נוגה, החל בשיר בכותרת זו מאת אדוארד מוריקה (בהלחנת הוגו וולף), ועד "Lebt wohl ihr Berge" של פרידריך שילר או "Lebe wohl! du lieber Freund!" של פרנץ שוברט, השיר היחיד ששוברט חיבר לו מילים. מונח זה מרכיב גם בשירי המשוררים כריסטיאן מורגנשטרן והיינריך היינה, שעמיחי אהב. לפני 1936, כשעמיחי היה עדיין בגרמניה, נפוצו שם פזמונים שזו כותרתם. https://www.lieder.net/lieder/find_titles_and_first_lines.html?pat=Lebewohl

35 עמיחי העתיק לאיגרותיו להרמן שירי אהבה של המשוררים שהוזכרו וכן של אחרים. וראו, שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 111–114, ועוד.

אין זה מן הנמנע אפוא שבבואו לכתוב את מילות הפרדה לאהובתו צלצל באוזנו הביטוי הגרמני והתגלגל ב"היי שלום".

אך עבריותו המובהקת של הציורף הטעון ניכרת בעליל. יש דמיון רב בינו לבין הברכה "היי שְלוֹם בְּחַיִלְךָ" המכוונת לירושלים (תהילים קכב 7). ייתכן שהאזכור רומז לאתר ההתרחשות, שהרי פרשת האהבה וגם סופה התחוללו בעיר זו. הקשר בין השיר לירושלים מתחזק גם לאורו של טקסט עתיק אחר, הלוא הוא המדרש על השכינה הנאלצת לעזוב את בית המקדש:

משהייתה שכינה יוצאת מבית המקדש הייתה חוזרת ומגפפת ומנשקת בכותלי בית המקדש [...] ובוכה ואומרת: הָיִי שְלוֹם בֵּית מִקְדָּשִׁי, הָיִי שְלוֹם בֵּית מְלֻכּוֹתֵי, הָיִי שְלוֹם בֵּית יִקְרִי, הָיִי שְלוֹם מִן כְּדוֹן הָיִי שְלוֹם.³⁶

הדהודיו של הטקסט הקדום, החותרים מתחת ללשון המאופקת של השיר, מסגירים את גודל אבלו של הדובר ואת מיאוונו לעזוב. הגיפופים, הנשיקות והבכי הנמצאים במדרש נעדרים מפני השטח של השיר המודרני, אך בה־בעת, הקריאה החוזרת בו "היי שלום", המקבילה העברית של הביטוי הארמי "היי שלום", אינה משאירה מקום לספק ביחס לעוצמת רגשותיו של הדובר. חזרה זו מביעה בצורה חיה את תחושת האובדן של הנפרד כנגד רצונו.³⁷ כפי שיפורש בהמשך, ההקבלה בין כותרת השיר לבין המדרש מקבלת משנה תוקף בביטוי "בְּלִיל מְשֻׁכָּן" שבבית האחרון (ההדגשה שלי, נ"ג). המילה "מְשֻׁכָּן" מחברת את דירת האהובה עם בית המקדש, את הפרדה עם החורבן ואת השיר "היי שְלוֹם" עם הטקסט הנוגע ללב על סירוב השכינה להיפרד ועל מחוות אהבתה.³⁸

אחרי ברכת "היי שלום" הכפולה שבראש השיר נמשכת פנייתו הישירה והכמעט רצופה של הדובר אל הנמענת בשעת הפרדה. לאורך חמישה בתים הוא מסכם, אם כי באורח מוצפן, את פרשת היחסים עד לסופה, מביע את סערת הנפש שחוה תוך כדי ההתרחשות, ובד בבד רושם איור דחוס, ונאמן למדי למציאות, של פרטי השעות האחרונות שבילה עם הנמענת בדירתה.

בתחילה מתייחס הדובר לפניה של הנמענת, ומכנה אותם בלשון לא תקנית "פְּנֵי אֶתְ" במקום "פנייך". הודות להימנעות בעת הפרדה מנטיית השם המקובלת ולפירוק הצורה הנכונה למרכיביה, נשארת המילה "אֶתְ" כפי שהיא, בשלמותה. כך, בפעם האחרונה, נוכחת ה"אֶתְ" הנמענת כולה – בגוף ובנפש! בעוד רגע היא תהיה רק "זְכָר", דיוקן הקיים בזיכרון, שארית למה שהייתה לדובר כשהיו יחד. המקבילה היחידה בשירת עמיחי לאסטרטגיה

36 איכה רבה פתיחתא, כ"ה (מהדורת בובר, עמ' 29).

37 אין בכוחי להוכיח בוודאות שעמיחי הכיר את המדרש, אך זה ייתכן, מכיוון שלמד בבית ספר דתי עד לבגרות. הניב "היי" או "היה שלום" אומנם מופיע בספרות החדשה, אך אינו שכיח (ראו במאגר הנתונים *HebrewCorpus*, הערה 33 לעיל). סביר אפוא שעמיחי הכיר גם את מקורו העתיק והתכתב עימו בשיר זה.

38 על האופי הארוטי של מדרש זה עמדה גלית חזן־רוקם, "קינת אימהות על חורבות ירושלים: מחוות ביצוע במגילת איכה ובמדרשים עליה", נכאן יט (אפריל 2019), עמ' 77–78.

דקדוקית זו נמצאת בשיר "עֲרָבִים אַחֵרִים", הקשור בקשר סמוי ל"היי שלום". שיר זה, שמעולם לא כונס בספר, פורסם בגיליונות בשנת 1951, כשלוש שנים לאחר הפרדה מרות הרמן, ומעלה תמונה נוסטלגית ומדויקת להפליא משנת 1947, שבה בילו עמיחי והרמן יחדיו: "וְאֵנִי זֹכֵר עֲרָבִים אַחֵרִים [...] / עֲרָבִי אֶתְּ".³⁹ כמו ב"היי שלום", ההימנעות מנטיית השם והשארית המילה "אֶתְּ" כצורתה מנכיחות את מלאות הווייתה של הנמענת. אך הסימטרייה המעממת ב"היי שלום" את "פְּנֵי אֶתְּ" עם "פְּנֵי זֵכֶר" מעמיקה את התהום הפעורה בין הווה לעתיד יותר מאשר הצירוף "עֲרָבִי אֶתְּ".

זאת ועוד, העובדה ששם העצם "פנים" מוטה בעברית בלשון הרבים מסייעת לעיצוב הנמענת כמי שתמיד היו לה פנים רבות, אך איכותן הקליידוסקופית מתבטאת רק בעת הפרדה וכתוצאה ממנה. הפנים שהיו פעם "פְּנֵי אֶתְּ" שלמות מתנפצות, ומעתה תהינה רק שברים של מה שהתקיים: "פְּנֵי חֵיוֹת, פְּנֵי מַיִם וּפְנֵי לְכֶת, / וַיַּעַר לְחֵישוֹת, פְּנֵי חֵיק, פְּנֵי טֹף" (ההדגשות שלי, נ"ג). הצירוף "פְּנֵי חֵיוֹת", הקשור ל"חיה", שמה העברי של קלריס, אולי רומז גם למעשי אהבה לוהטים; הפריטים האחרים בקטלוג הפנים מכילים אף הם מגוון משמעותות. "פְּנֵי מַיִם וּפְנֵי לְכֶת" עשויות להצביע על משיכתה של הנמענת לשֵׁט ועל עזיבתה המתקרבת, ו"פְּנֵי חֵיק, פְּנֵי טֹף" מגלות בה תכונות נעימות ואימהיות. המילה "פְּנֵי" תחזור רק עוד פעם אחת בשיר, באמצעו: "פְּנֵי הַסְּרוּגִין", ואף במופעה הזה משתמע ממנה ריבוי וחילופין. כשמתרגמים את הצירופים המכילים את המילה "פְּנֵי" לשפות שבהן שם העצם "פנים" הוא ביחיד, נראה שלנמענת היה בתחילה פרצוף אחד ואחר כך הוא התפצל לשלל פנים. כך הדבר באנגלית ובגרמנית, השפות שעמיחי ידע.⁴⁰ בעברית, לעומת זאת, שאת גחמות דקדוק עמיחי מנצל לצרכיו הפואטיים, נדמה שלאישה האהובה היו מאז ומתמיד פנים אחדות, "פְּנֵי אֶתְּ", אך עובדה זאת טושטשה באמצעות הדקדוק העברי. עכשיו, בעת הפרדה, כשה"אֶתְּ" הנוכחת הופכת לזיכרון, מתברר שמלכתחילה היו לה הרבה פנים, אחדות מהן אולי זרות. בטיוטה המשורבטת בפנקסון רשום: "היי שלום פני את [...] פני הנֶכֶר" (הניקוד במקור, נ"ג). "נֶכֶר" מביע את הזרות הפתאומית המשתררת בין הנפרדים, ואילו "זֵכֶר", המילה שהועדפה בגרסה הסופית, מעלה תמונה מלאה יותר, ומתחברת, כפי שמתברר בהמשך, לסוף השיר.

ואכן, הבית הראשון מציג את תוצאות המפץ שהפרדה גרמה – עליית הנדוד מן האוב והשינויים בפניה של האהובה. הבית השני, לעומת זאת, מְשווה בין קרבת הלב בעבר לריחוק בהווה:

לֹא לָנוּ שׁוֹב שְׂעָה שְׂבָה נוֹכַל לְגֶשֶׁת,
לֹא לָנוּ לְהֵגִיד: עֲכָשׁוּ, עֲכָשׁוּ.
שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת הָיָה לָךְ, פְּעַם אֶשֶׁת
הַכּוֹוִינִים וְכַנְנוֹת מְרָאָה וְסֶתֶר.

39 יהודה עמיחי, "עֲרָבִים אַחֵרִים", גליונות כה (תשי"א), עמ' 350. ההדגשה שלי, נ"ג.

40 בגרמנית "Gesicht", ובאנגלית "face".

הקלות שב"לְגֶשֶׁת" זה לזה, להתעלס ולקרוא "עֲכָשׁוּ, עֲכָשׁוּ" מעומתת עם ההכרה שכל זה כבר "לא לָנוּ". ה"רוחות" המופיעות מייד אחרי ההשוואה בין אז לעתה מצביעות, אולי, על תודות שהיו ביחסים, אך גם על אישיותה של הנמענת: חילופי מצב רוחה, מזגה הסוער ונטייתה "לנשוב" לכל העברים בלי להשתהות בשום מקום.⁴¹ ה"רוחות" עצמן ו"הַפּוֹנִים" המופיעים בשורה שאחריהן שייכים לשדה הסמנטי של רוחות שמיים, מסעות ושיט, ומעלים על הדעת גם מפרשים, שְׁמַבְדֵם נתפרה לקלריס חצאית שעמיחי אהב.⁴² אותו בגד מבשור פְּרָדָה התגלגל באורח מפורש יותר לשיר אחר: "כֶּלָּה / לְעוֹלָם לֹא אוֹכֵל לְהִיּוֹת, / שְׁלֵבִשְׁתִּי שְׁמָלָה / מִבֶּד מִפְּרִשֵׁי אָנִיּוֹת".⁴³ אך ייתכן שנמענת "הִי שְׁלוֹם" זכתה ב"שם שֶׁל רוחות" דווקא בהשראת איגרת שקלריס שלחה מקליפורניה בספטמבר 1958, עוד לפני שהשיר נולד. במכתבה ניסתה לשכנע את עמיחי שפְּרָדָה הייתה מחויבת המציאות, מכיוון שהם שונים מדי זה מזה: "אני שואפת לנוע בחיי בחופשיות ובמהירות, ורק לפעמים לעצור; אתה מוכרח לחיות במפרץ שקט ורק לפעמים להתפתות על ידי סופות פראיות כדוגמת".⁴⁴

על כל פנים, לעומת המילים "שֶׁם שֶׁל רוחות" שאפשר להסבירן בהיגיון בקלות יחסית, מילותיו האחרונות של הבית מציבות מכשולים לפירושן. הדקדוק, התחביר, הפיסוק והחלוקה לשורות עושים יד אחת בסרטוט דמותה התזזיתית והקשה-להגדרה של הנמענת. למשל, השם הנסמך "אֶשֶׁת" סוגר שורה, וסומכו "הַפּוֹנִים" מתמהמה, כביכול, עד השורה הבאה. פיצול לא דקדוקי ומלאכותי זה בין הנסמך לסומך אינו מונע מן החרוז בלבד.⁴⁵ "אשת" נעדרת-הסומך-כביכול, העומדת לבדה, רותמת את הדקדוק (או את ערעורו) לציור דיוקן הנמענת כ"אשת" (או אישה) שאינה נשמעת לכללים, "לא דקדוקית", ישות עצמאית שניצבת בלי מורא בסוף הטור השירי. הסומך המתאים לה איפוא הוא זה שעמיחי ממציא: "אֶשֶׁת / הַפּוֹנִים". היא השולטת במטרותיה, ב"פּוֹנִים" שתפנה אליהם וב"כוונות" שתגשים.

41 "שֶׁם שֶׁל רוחות" אולי מצפין גם את שם הסופה הטרופית "סנטה קלרה" משנת 1956, הדומה לשם קלריס.

42 קסטנבאום סיפרה שעמיחי התעניין במלבושיה, ושחצאית המפרשים שאהב עוצבה בידי מעצבת אופנה מפורסמת. חיבתו של עמיחי לבגדי אהובותיו מתועדת גם במכתבים להרמן, שבהם הוא מדמיין אותה במעיל פרווה שחור או בשמלה לבנה. גם בשיר "עֲרָבִים אַחֲרֵים" (הערה 39 לעיל), למשל, נכתב: "וְשִׁמְלַתְךָ הָאֲדָמָה זְרוּעֵת נִקְדוֹת לְבָנוֹת".

43 יהודה עמיחי, "ביגינה הציבורית", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 196.

44 מכתבה של קסטנבאום לעמיחי, 26/9/1958, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל. קסטנבאום כתבה לעמיחי באנגלית: "I want to move freely and swiftly, and stop sometimes; you, must live in a quiet bay, and only sometimes be tempted by wild storms, like me". וההדגשות שלי, נ"ג.

45 "אשת" מתכתב גם עם "אשת בעלת אוב בעין דור" (שמואל א כח 7). בקריאה זו מקרין האינטרטקסט העתיק ("אוב") שבבית הראשון על הנמענת כ"אשת הכיוונים" ומייחס לה תכונות של בעלת אוב המכוונת את לקוחותיה, מבהירה להם את כוונותיהם ו"מחלמת חלומות", כדברי השיר.

משמעות עשירה זו שיש לעצם מקומה של "אַשֶׁת" בשיר מוכחת גם בבחינת הטיוטה, המראה שההפרדה בין הנסמך לסומך נקבעה כבר בשלבים הראשונים של הכתיבה: "שם של רוחות לך פעם. אַשֶׁת / הכיוונים". מטיוטה זו מתברר לא רק שהמילה "אַשֶׁת" לא הוזרה בשינוי השורה בנוסח הסופי, אלא גם שדיוקן הנמענת פָּלַל את שיוכה ל"כיוונים" ול"כוונות" מההתחלה.

עוד תובנות בנוגע ל"כּוּוֹנִים", ל"כּוֹנֹת" וליסודות אחרים ב"היי שְׁלוֹם" אפשר לקבל ממחזור השירים המשחקי "בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׁבָא". על אף הטון השונה של היצירות, אפשר לראות במחזור זה, שחובר כשקלריס עוד שהתה בירושלים עם עמיחי, מעין אינטראקטסט אינטימי של רעהו הקודר.⁴⁶ קלריס סיפרה לי שטיוֹל קצר שהיא ועמיחי ערכו בניגון מלון המלך דוד, שרצפתה הייתה עשויה זכוכית או ראי, הוא שהצית בעמיחי השראה לתמונות אחדות מ"בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׁבָא". יצירה זאת מייחסת ל"כּוּוֹנִים" משמעות ארוטית מובהקת: "קְבֻרָנִיטִים / כּוּוֹנֵי לְפִי מִפֶּת כְּמִיָּהָה"⁴⁷, כלומר: המלכה כיוונה את מאהביה למקומות הנכונים בגופה, שיענגוה.

השורה השלישית בביתו השני של "היי שְׁלוֹם" מצהירה: "שם שְׁל רוחות הָיָה לְךָ", כלומר **בעברה** הייתה הנמענת בעלת "שם שְׁל רוחות".⁴⁸ השורה הרביעית והאחרונה בבית היא לכאורה חסרת זמן ופועל, ומציגה רק שמות עצם ("הכּוּוֹנִים וְכּוֹנֹת מְרָאָה וְסָתוֹ"). אבל אם נקרא במילה "מְרָאָה" גם את המובן "מציגה", כלומר לא רק אספקלריה, אלא גם נטיית הפועל רא"ה בהווה יחידה בהפעיל, ונשכלה עם קודמתה (כלומר כך: "פעם אשת / הכיוונים ומראה כוונות וסתיו"), יתבררו לפחות שתי אפשרויות חדשות לפירוש. לפי הראשונה, הדובר פונה אל הנמענת כאומר, "פעם היית אשת הכיוונים, והיית מראה כוונות ומראה גם סתיו": פעם היית אישה השולטת בכיווני חייה ומראה את כוונותיה בגלוי, אך בסוף את מראה את הסתיו, עונת הפְּרָדָה. לעומת זאת, הקריאה החלופית, המציינת לחלוקת השורות, תישמע כך: "פעם היית אשת", כלומר אשת איש או אשת חיק, אישה התלויה במישהו אחר, ואילו עכשיו את "אשת הכיוונים ומראה כוונות", את קובעת את כיווני חייך ומרָאָה את כל כוונותיך בגלוי, לרבות כוונת הפְּרָדָה בסתיו. אם כן, השורה האחרונה בבית נפרדת מן העבר וגולשת להווה האירועים בשיר. קריאת השורה בעקבות "בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׁבָא" מחזקת את הפן הארוטי של הפועל "מְרָאָה" וכן של "וְכּוֹנֹת מְרָאָה". הנמענת, אותה "אַשֶׁת", מכוונת את הגבר במעשה האהבה ומרָאָה לו את כוונותיה. המילה "מְרָאָה" הועדפה אפוא בשיר זה בשל דו־משמעותה, ולא רק בגלל התאמתה לקצב, והיא מתפקדת כאן הן במובן "ראי" והן במובן "מציגה".⁴⁹ ב"בְּקוֹר

46 באינטראקטסט הכוונה לטקסט אחר מהקורפוס של אותו יוצר המתכתב עם הטקסט הנידון. בהרצאותיו באוניברסיטת קולומביה בסתיו 1980 אמר ריפטר שהאינטראקטסט עשוי להיכתב שנים רבות אחרי הטקסט.

47 עמיחי, הערה 15 לעיל, עמ' 167.

48 בנוסח הסופי: "שם שְׁל רוחות הָיָה לְךָ, פְּעַם אַשֶׁת", ובטיוטה המנוקדת חלקית: "שם של רוחות לך פעם. אַשֶׁת", בלי פסיק לפני המילה "פְּעַם". ההדגשות שלי, נ"ג.

49 ראוי לציין שברוב שיריו השתמש עמיחי במילה "ראי" לציון אספקלריה, ולא ב"מראה", כך גם ב"בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׁבָא" ואפילו בטיוטה ל"היי שְׁלוֹם" – שבה נאמר: "כוונות ראי".

מְלֶכֶת שְׁבָא" וב"היי שלום" מנצל עמיחי את שפע ההשתמעויות הארוטיות של השורש רא"ה ושל נגזרותיו. ב"בְּקוֹר מְלֶכֶת שְׁבָא", למשל, משתקפת "עֲרֹוֹתָה" של המלכה ב"בְּרַצְפָּת הַרְאִי" בעוד המלך "רָאָה בְּרָאִי גוֹף וְגוֹף"⁵⁰. אכן, מעשה האהבה המתגלה באורח כמעט בוטה ב"בְּקוֹר מְלֶכֶת שְׁבָא" רק מהדהד עמומות בשיר הפרדה. על כל פנים, אף ששורותיו האחרונות של הבית השני ב"היי שלום" מטשטשות את מקורן החווייתי, הן עשויות להיכנע לפירוש יותר ממה שנדמה ממבט ראשון.

באמצע השיר הולך ונמוג הפן המשחקי שהתקיים ביחסי האוהבים, והתהום ביניהם נפערת.

פִּי מָה שֶׁלֹּא הִבְנִי, הֵן זְמַרְנֵנוּ יַחַד.
דוֹרוֹת נְחֻשָׁךְ, פְּנֵי הַסִּירוֹגִין.
וְלֹא שְׁלִי עוֹד, לֹא מְפַעֲנַחַת,
סְגוּרַת פְּטוּמוֹת, אֲכֹזֶם, פִּיּוֹת, כְּרָגִים.

באומרו "מִה שֶׁלֹּא הִבְנִי", בלשון רבים, מודה הדובר בפתח הבית השלישי שלעיתים לא הבינו שני בני הזוג זה את זה. אך לפי הטיוטה, שבה כתוב "גם מה שלא הִבְנִית", אפשר להסיק שרק הנמענת טעתה, אולי בשל שליטתה המוגבלת בעברית (ההדגשות שלי, נ"ג). בכל אופן, בעבר הייתה המוזיקה מיישרת את ההדורים. קסטנבאום, שאימה הייתה פסנתרנית והיא עצמה פורטת על פסנתר, סיפרה שהייתה שרה להנאת עמיחי קטעים ממחזות מוזיקליים של קול פורטר, ועמיחי היה מדקלם באזניה את השיר הציוני הישן של ביאליק, שאת מנגינתו למדה בילדותה בבית הספר העברי, "מְעַבֵּר לַיָּם, / מְעַבֵּר לַיָּם, - / הַתְּדַעוּ, צַפְרִים, / הַדְּרֹךְ לַשָּׁם"⁵¹. אבל אחרי "זְמַרְנֵנוּ יַחַד" העליז מופיעה שורה עמומה ומקוטעת: "דוֹרוֹת נְחֻשָׁךְ, פְּנֵי הַסִּירוֹגִין". החושך והסירוגין מממשים את התהום שנפערה בין ימי הזמרה שהיו לבין הזרות בהווה. עם זאת, אפשר שהביטוי "דוֹרוֹת נְחֻשָׁךְ" מתייחס דווקא לאופי הזמרה המשותפת שקירבה ביניהם, כאילו נבעה משירתו של עמם עתיר הדורות. שימוש פרטי במונח הקולקטיבי "דורות" נמצא במכתבו של עמיחי להרמן מאוקטובר 1947, שבו ציטט מ"שיר ערש למרים" של ריכרד בר הופמן. התפעמותו הלאומית של הופמן מן הדם היהודי הזורם במחשך מדור לדור הופכת במכתבו של עמיחי להצהרת אהבה לרות הרמן: דמה ודמו יתמזגו יחד בנהר הדורות.⁵² לאור המכתב, ייתכן שהצירוף המוזר "דוֹרוֹת נְחֻשָׁךְ" רומז לעבותות הלאומיים הקושרים את עמיחי וקלריס, למרות אחרותה כאמריקנית דוברת אנגלית. שניהם היו ציונים נלהבים; וכבת להורים

50 עמיחי, הערה 15 לעיל, עמ' 169, 170.

51 אפשר שהשיר "מְעַבֵּר לַיָּם" הזכיר לעמיחי כי קסטנבאום האמריקנית אכן באה מעבר לאוקיינוס האטלנטי, כביכול מאיי הזהב הרחוקים, מחוז הציפורים הנזכרות בשירו של ביאליק.

52 מכתבו של עמיחי להרמן, 22, 16/10/1947, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל. ריכרד בר הופמן "שיר ערש למרים" (1897) לפי הבית האחרון, דמי דורות העבר של העם זורמים בעורקי היהודים כיום וימשיכו לזרום עד נצח.

יהודיים מזדהים זכתה קסטנבאום לחינוך ציוני מובהק. אין שחר, כמובן, לספק שהעלה בסוק בספרו בנוגע למוצאה.⁵³

הצירוף התמוה "פְּנֵי הַסְּרוּגִין", שמופיע בדיוק באמצע השיר, חוצה אותו בבית השלישי מתוך חמישה ובשורה העשירית מתוך עשרים, מסמן מפנה. אחרי הבית הראשון, זוהי החזרה היחידה בשיר על צורת הסמיכות של "פנים", "פְּנֵי". האיכות הרבגונית של הפנים האהובות צפה שוב משום שהצירוף מכיל, מצד אחד, את הפנים המתחלפות שניבטו קודם: פנים של חיות, של מים, של חיק, ומן הצד האחר הוא מנבא, דרך העיצורים ס [s], ר [r] ו־ג [g], שהסגירה תבוא, וּשְׁיִשׁוּת "סגורת פְּטָמוֹת" תגית. ה"סירוּגִין" משקפים גם את החילופים התדירים במצב הרוח של הנמענת, ש"נִפְּשָׁה / זָבְרָה שֶׁל [...] טוֹב וְרָע", בלשון המשחק של "בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׂבָא",⁵⁴ וגם את התלבטויותיו של הדובר, המתנווד בין אהבתו לבין חובות המשפחה ומסורת הדורות. מייד אחרי "פְּנֵי הַסְּרוּגִין", ואולי בעטיין, חלה הידרדרות בטון הדובר, והוא מצהיר שהסוף אכן בא: "וְלֹא שְׁפָלִי עוֹד". חידת האישה ה"לא מְפַעֵנַחַת", בעלת ה"שם שֶׁל רֵחוֹת", רבת הכוונות והכווונים, מגיעה כאן לשיאה. השיר מעבד את ארגז הנסיעות האמריקני ("trunk"), רב־האבזמים והברגים, שבו נעלה קסטנבאום את חפציה כדי לשלחם באונייה, והופכו למטוניה לנמענת. הארגז, שעמד סגור בחדר בעת הפְּרָדָה, נוכח ב"הֵי שְׁלוֹם" רק בחלקיו ומייצג את האישה שהפכה בן יום לבלתי מושגת, "לא שְׁפָלִי עוֹד", ולבלתי פתורה, "לא מְפַעֵנַחַת". לא רק פיה וגופה חסומים ועטויים, אלא היא עוצמה סגורה באבזם ומחוזקת בברגים. השוואה ל"בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׂבָא" מדגימה את המהפך הדרמטי שחל ביחסים. שלא כמו קטלוג הפריטים הנעולים בשיר הפְּרָדָה, עומד רעהו המשועשע בסימן פתיחה אפילו כשאוצר המילים דומה. במקום "סְגוֹרֵת פְּטָמוֹת" ב"הֵי שְׁלוֹם", נראה ש"קְפָסוֹת / לֹא נִסְגְּרוּ / אַחַר הַמְּשָׁק" ב"בְּקוֹר מְלֶפֶת שְׂבָא"; במקום סְגוֹרֵת [...] אֲבָזִים" נאמר "מְחֻסְנֵי סִתָּר נִפְתָּחוּ, / אֲבָזִים וְנִדְרִים הִתְרוּ"; ולעומת הנמענת ה"לא מְפַעֵנַחַת" ב"הֵי שְׁלוֹם" פותחת מלכת שבא את ליבה ואת גופה: "פְּתָחָה מְעַט / אֶת עֲצָמוֹת הַבְּרִיחַ, / שְׁיֹכַל לְהַרִיחַ / אֶת רֵיחַ לְבָה".⁵⁵

רבים מהצירופים האניגמטיים בשיר מצפינים פרטי חיים קונקרטיים. מוקדם יותר באותו שבוע נענתה קסטנבאום לעמיחי וניאותה להינשא לו. היא הייתה אמורה לטוס לחופשה בביתה שבקליפורניה ואז לשוב אליו, אך ביום שלפני הטיסה, כששוטטה בירושלים לסידורים אחרונים, הבחינה במקרה בעמיחי מסתודד עם אשתו תמר בקפה עטרה – ומשפת גופם של השניים הבינה שעמיחי ישוב לאשתו. למוחרת בא עמיחי בדחילו לדירה ההולכת ונארזת ברחוב עזה כדי לומר לקסטנבאום ששינה את דעתו, אך היא הקלה עליו ואמרה, "אני כבר יודעת".

53 בסוק (הערה 18 לעיל, עמ' 199) אומר על קסטנבאום: "לטענתה [...] אימה יהודייה" (ההדגשה שלי, נ"ג), ובכך מטיל ספק ביהדותה. בסוק מסתמך בטעות על ריאיון שבו עמיחי, כנראה כדי לטשטש את זהותה של קסטנבאום, סיפר כי ביסס את גיבורת הרומן שלו על אישה נוצרייה.

54 עמיחי, הערה 15 לעיל, עמ' 166.

55 שם, עמ' 172, 165, 171, 164, בהתאמה. כל ההדגשות בפסקה שלי, נ"ג.

כעת הפכה אריזת הדירה לסופית, והפרדה למוחלטת. הבית השלישי, שיאו המבני של "הַי שְׁלוֹם", הוא גם השיא בעלילת הפרדה, שכן הוא לוכד את השעות שבהן התחולל המהפך. הבית הרביעי מתייחס לעתיד הקרוב, ופותח במילה "לְכֹן":

לְכֹן שְׁלוֹם לָךְ, לְעוֹלָם לֹא נִרְדָּמַת,
שֶׁהַכֹּל הָיָה בְּדַבְּרָנוּ, שֶׁהַכֹּל שָׁל חוֹל.
מִפְּאֵן וּלְהִבָּא אֶת מַחְלָמַת
לְחֻלּוֹמוֹת שְׁלָךְ: תִּבֵּל וְכָל.

עמיחי, אומן מילות הקישור והטענתן במשמעויות, מנצל את ה"לְכֹן" כשם שניצל את ה"כְּבֵר" שבבית הראשון; מילות קישור שוליות, כביכול, המשקפות מציאות שנשתנתה מן הקצה אל הקצה. בהרף העין של ה"כְּבֵר" הפכה ה"אֶת" לזְכָר, ואילו במילה "לְכֹן" מתבשר המוות שהתממה עד כה. מיקום "לְכֹן" בראש בית, מייד לאחר תמונת הסגירה ההרמטית שבסוף הבית הקודם, מצביע על כווד משקל. ברצף "סְגוֹרַת פְּטוּמוֹת, אֲבָזִם, פִּיּוֹת, בְּרָגִים. // לְכֹן שְׁלוֹם לָךְ" מובלע טיעון הגיוני, לכאורה: את נסגרת בפניי, ולכן שלום לך. זהו מעין היפוך של טיעון התפילה "אל מלא רחמים". לפי התפילה, האָבֵל נודב צדקה ולכן האל מעניק מחסה למתו ("לְכֹן בעל הרחמים יסתירהו"). בשיר, לעומת זאת, את "סגורה" (קפוצת יד, ההפך מנדיבה), ולכן לא תזכי עוד במחסה אהבתנו.⁵⁶

מלבד צל המוות שניטש כאן מכוונים חומריו הלשוניים והחוויתיים של הבית לשעות הלילה שבהן נחשפות מזוריותה של הנמענת. היא "לְעוֹלָם לֹא נִרְדָּמַת" ולמרות זאת חלומותיה הם מרכיב מרכזי באישיותה. החשש מפני "אשת הכיוונים" תאבת הנסיעות הערה תמיד נמהל במשיכה אליה גם בשיר אחר: "הַחֲלֻקְתִּי עַל שְׁעָרֶךָ בְּכוּוֹן נִגְדִי לְמִסְעֶיךָ; נִנְעַמְתִּי בִּדְרֶךְ שְׁמַעוֹלָם לֹא יִשְׁנָה".⁵⁷ היזכרות דובר "הַי שְׁלוֹם" בלילות שבילו יחד בעודה "לֹא נִרְדָּמַת" מחזירה לרגע את אשליית הכוח של האוהבים ואת יכולתם לברוא יש מאין: "הַכֹּל הָיָה בְּדַבְּרָנוּ". אלא שמה שנבנה – נשלל, וישטף כארמון חול. בטיטה מבוטא הניגוד בין שפע האונים בעבר לאין־אונים בהווה ביתר חדות: "שהכל שלנו שהכל של חול", חול ים מתפורר או חול שכבר אין בו קודש.⁵⁸

בעתיד הקרוב, "מִפְּאֵן וּלְהִבָּא", תיפתח תקופה שבה יהיו השניים רחוקים זה מזו. בביטוי "מִפְּאֵן וּלְהִבָּא" מהדהדות מילות הפרדה הארמיות האחרונות במדרש שצוטט, "מן כדון הַי שְׁלוֹם", כלומר מעתה והלאה היה שלום. בשיר, מן היום הזה והלאה תרקום הנמענת חלומות לבדה, בלעדי הדובר. כעסו על אובדן החלומות המשותפים מובלע בטיטה, בתואר "קטנים" הנלווה לחלומות ("מִחְלָמַת / לחלומות קטנים את התבל.

56 בתפילה: "בְּעֵבֹר שְׁנִדְבוּ צְדָקָה בְּעַד הַזְכָּרַת נְשָׁמְתָהּ, לְכֹן בְּעַל הָרַחֲמִים יִסְתִּירָה בְּסִתְרָה כְּנִפְיוֹ". כל ההדגשות בפסקה שלי, נ"ג.

57 יהודה עמיחי, "בְּאֲמִצֵּעַ הַמַּאָּה הַזֹּאת", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 216, 217. השיר נכלל ביחידה "המקום שלא הייתי בו".

58 מירון (הערה 16 לעיל) מתעכב על אזכור ברפת הנהנין ("שהכול נהיה בדברו"). בעבר השניים היו בבחינת "נהנין", שהקדושה שורה עליהם.

הכל"⁵⁹). עם זאת, המילה "מחלמת", המופיעה בנטייה הנדירה של השורש חל"ם בפיעל ("את מחלמת"), מדגישה את תפקידה הפעיל של החולמת בבריאת חלומות. בטיוטה כתובה מילה זו באותיות גדולות ומנוקדת במלואה (המילים בטיוטה בדרך כלל מנוקדות באופן חלקי, אם בכלל). הנמענת המחלמת היא היוצרת, והמכירת את חלומותיה. הם שלה, פרי רוחה בלבד.

היי שלום, צרורות ומזודות המנות.
 חויטים, נוצות, כלייל משפן. משפון שער.
 כי מה שלא יהיה, אף יד אינה כותבת,
 ומה שלא היה של גוף, לא יזכר.

המילה "יזכר" חותמת את "היי שלום" בעוד "יזכר" חתמה את השורה הראשונה בו. השורש זכ"ר ממסגר אפוא את השיר ומהדק את החיבור בינו לבין תפילת "יזכור". אך לא רק מסגרת השיר מעלה על הדעת טקסי זיכרון למתים. השורה עזת הביטוי והמטלטלת "היי שלום, צרורות ומזודות המנות", הפותחת את הבית האחרון, מוסכת אל תוכו טון אפל. המילים "היי שלום", שהובנו בתחילה כברכת פרדה עזובה, נטענות במשמעויות חמורות יותר כשהן סמוכות למילים "צרורות" ו"מנות", המאותתות אל הנוסחה החקוקה במצבות או כלולה בתפילות על המת (תנצב"ה; "ויזכר בצרור החיים את נשמת"). אומנם המוות כבר הציץ בבית הראשון, במילים "יזכר" ו"אוב", אך אלה היו פרלוד חיוור למה שימומש בבית האחרון. אומנם שרידים לשוניים מן התפילה "אל מלא רחמים מפוזרים לאורך כל השיר – "לכן", כמפורט לעיל, והמילים השכיחות "זכר", "שלום", ו"לעולם" – אך שרידים אלה עשויים להיתפס כמקריים.⁶⁰ לא כך המילה "צרורות", בייחוד כשהיא נסמכת ל"מנות" ("צרורות ומזודות המנות"). אכן, עדיף היה לתאר את חפצי הנוסעת האלגנטית כ"תיקים", אך "צרורות" מאותתת ל"ויזכר בצרור החיים".

הפרדה מקלריס לוותה בתחושת אבל על מת, אך זכרי הלשון הטמונים בשיר נוגעים גם בפרודות האחרות. הטור "היי שלום, צרורות ומזודות המנות" מכיל את הצער על רות הנובר ("רות הקטנה"), וכן את המשאלה שנשמתה תהיה צרורה בצרור החיים. כשלושה עשורים אחרי "היי שלום", בשיר הספד שעמיחי הקדיש במפורש לילדה מוויצברוג, הופיע הדימוי שובר הלב של מזודה שלאיש אין חפץ בה והיא מסתובבת על הסרט הנע בשדה התעופה: "ויש מזודה אחת שחוזרת ושוב נעלמת / ושוב חוזרת, לאט לאט, באולם המתרוקן".⁶¹ את שנות חייה "הלא משמשות" של הילדה הוא משווה לחבילות ארוזות, דימוי שכמו המזודה, חוזר לשדה הסמנטי של "היי שלום".

59 השורש חל"ם מופיע במקרא בפיעל רק בדבר ירמיהו על נביאי השקר (ירמיהו כט 8), מה שהוביל את מירון (שם) לפירוש "מחלמת / לחלמות" באור שלילי.

60 "היי שלום" ו"שלום לך" (ובתפילה: "תנוח בשלום על משכבה"). בבית הרביעי, כנוצר לעיל, "לכן שלום לך" ("לכן בעל הרחמים יסתירה"); "לעולם לא נרדמת" ("שהלכה לעולמה"); "בסתר כנפיו לעולמים"; "פני יזכר" ("בעד הזכרת נשמתה"). כל ההדגשות שלי, נ"ג.

61 עמיחי, הערה 32 לעיל, עמ' 71.

גם את השורה "חוטִים, נוצות, בָּלִיל מְשֻׁכָּן. מְשֻׁכּוֹן שְׁעָר", הבאה אחרי המופע הדרמטי של "מְזוּדוֹת הַמֶּנֶת" ב"הֵי שְׁלוֹם", אפשר להחיל על רות הקטנה ועל ביתה, שהוחרב בליל הבדולח. אך נראה שדווקא שורה זו חוזרת אל הסיטואציה המרכזית בשיר ואל המרחב האינטימי הפנימי של הדירה הירושלמית. הצירוף המוזר "מְשֻׁכּוֹן שְׁעָר" מסתיר פרט ספציפי מטקס הפְּרָדָה. קלריס אמרה לי שעמיחי גזר אז תלתל מתלתליה, ושם אותו בקופסה למשמרת, כעין משכון. הדבר נרמז גם באחד ממכתביה: חודשים רבים אחרי שנפרדו ביקש עמיחי להיפגש עימה באירופה. היא סירבה, וכתבה שאינה רוצה להידמות לקווצת שיער שמוציאים מקופסתה רק בגבור הגעגועים.⁶² אם כן, סמיכות המילים "מְשֻׁכּוֹן" ו"מְשֻׁכּוֹן" בשיר אינה לשון נופל על לשון בלבד. המילה "מְשֻׁכּוֹן" נוגעת ברסיס מציאות, ואילו ב"מְשֻׁכּוֹן" מהדהדת, כאמור, הקינה העתיקה מהמדרש, ועימה קדושת האהבה שהייתה. ה"נוצות" הן כנראה נוצות טווס שניתנו לקסטנבאום במתנה ועתה נידונו לכיליון, וכמוהן חפצים אחרים שאינם מפורטים בשיר, ונכללים בכינוי הסתמי "בָּלִיל".⁶³

פני הדירה והעצמים שהיו בה מופיעים בשיר כשהם מפורקים לחלקיהם, ניטרליים ואנונימיים, והם מתחזים למטפורות או למשחקי לשון כדי שייתפסו כלא יותר מיוצרי "אווירה". אך לפי קלריס קסטנבאום, השיר משחזר את יומם האחרון של השניים בדירה המתרוקנת שברחוב עזה. ליד הדלת עמדה כבר שורה של מזוודות מוכנות, ובאמצע נח אותו ארגז רב-ברגים. בתשתית התיאור עומדת הידיעה החותכת שמה שהיה ביניהם בעבר וכל מה שהתרחש בדירה לפני הנסיעה לא יקרה שוב. עצב הידיעה שמתעלסים בפעם האחרונה וששותים יחד קפה בפעם האחרונה, המישוש האחרון של חפצים אהובים. הסטקאטו "לא לָנוּ [...] לא לָנוּ" מדגיש את סופיותן של הפעולות השונות. עתה ניסו יחד למיין ולהחליט מה גורל הדברים שעוד לא נארזו – מה יישלח לארצות הברית, מה יישמר למזכרת בידי עמיחי ומה ייזרק.

את שורות השיר האחרונות אפשר לקרוא כהשלמה עם הגורל, אך למעשה הן משקפות את אחת התכונות היסודיות של עמיחי ושל שירתו:⁶⁴ רתיעתו מן המופשט וחיבתו ל"דברים" שאפשר לגעת בהם, למששם או להריחם – דברים "שֶׁל גּוֹף". לפיכך, "מֵה שֶׁלֵּא הִיָּה שֶׁל גּוֹף" דינו להיעלם בתהום הנשייה.⁶⁵ ואין הכוונה כאן למגע הארוטי בהכרח, כי אם גם לכל החפצים והעצמים שהיו קשורים לאהובה: חצאית המפרש, חולצות מסוימות,

62 במכתבה של קסטנבאום לעמיחי מתאריך 2/1/1959 כתבה: "[B]ut you have my hair in a little box, you know", ובמכתבה אליו מ-8/2/1959 כתבה שאינה רוצה שיוציאוה לפעמים, כשיער מקופסה: "Like my hairs in a box to be taken out every once in a while". מכתביה של קסטנבאום לעמיחי, הערה 14 לעיל.

63 ב"בְּקוֹר מְלֶכֶת שְׂבָא", שנכתב קודם, נוצות הטווס הן חלק ממעשה האהבה של שלמה ומלכת שבא: "שֶׁר הִטְכָּסִים הַגְּזִים / בְּטַנְסִים"; "הוֹבְאוּ נוּצוֹת / לְדַגְג אֲזֵנוֹ". עמיחי, הערה 15 לעיל, עמ' 164–165.

64 גם בחייו וגם בשירתו (בהשפעת רילקה) חיבב עמיחי את העצם המוחש "Ding". וראו, שרך גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 265.

65 בטייטה כתוב "ומה שלא היה בְּגוֹף". "בגוף", כדומה, מוחשי וקונקרטי אף יותר מאשר "שֶׁל גּוֹף", שבגרסה שנתפרסמה.

נוצות טווס, ריח בגדיה, ריח הקפה. "ריח ההל שהיה מרתיח לפעמים עם הקפה", חייכה קלריס בשיחתה עימי, והוסיפה שתחננוניו שתישאר והניסיון לשנות את שנגזר גלומים במילים "מה שְׁלֹא יִהְיֶה". בשנים שיבואו יכתוב עמיחי בגעגועים את שהיה, יחבר רומן שיתאר את אהבתו הגדולה, וישוב בשירתו לאתרים היקרים, אך לא ידמיין דברים שלא יקרו. השורה "כִּי מֵה שְׁלֹא יִהְיֶה, אֶף יָד אֵינָה כּוֹתֶבֶת" מצביעה, ככל הנראה, על "ספרם" של האוהבים, שכתבתו כאילו נפסקה באמצע. דימוי זה מופיע במכתבים להרמן וגם במחזור כ"ג הסונטות, המזכיר ספר שהרוח מעלעלת בו בכלות האהבה. מה שלא ייכתב מרמז גם לכך שאהבה שנגמרת לא תיכתב בספר החיים. יד המשורר, שעטו הוא נשקו ומגינו, "אינה כותבת" סיפור שלא יתקיים.⁶⁶

* * *

הקריאה שהצגתי כאן אינה מתיימרת למצות את "היי שלום". מטרתה להגיע למרחבי הקורפוס העמיחי כדי להבין את המקורות המגוונים שהתחברו ליצירה זו. למטרת המאמר, הקורפוס העמיחי הוא מה שנדפס לאורך חיי המשורר גם בשנים שאחרי כתיבת "היי שלום", וכן מה שנגנז או נועד לנמענת אחת, או הדברים שקלריס קסטנבאום הייתה מוכנה לספר על החוויה שממנה השיר נבט.

באחת משיחותינו אמר לי עמיחי: "יש שירים שרק אדם אחד בעולם יודע על מה הם". קלריס היא אחת מאותם מעטים. עם זאת, נראה שעמיחי השאיר גם שביל קליפות תפוזים למי שבאמת רוצה להבין את שפת הסתרים שלו.

האוניברסיטה של פנסילבניה

66 למשל, "ספרנו נכתב והולך" מכתבו של עמיחי להרמן, 63, 14/1/1948, ארכיון הקשרים, הערה 5 לעיל; "בְּתוֹךְ סִפְרֵנוּ הַמְּפֹקֵר עֲלֵעֵל הָרוּחַ", הערה 3 לעיל, עמ' 68; וראו את דיוני, שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 210-211.

הכניסיני" לביאליק: קריאה עכשיו

אריאל הירשפלד

ליגאל שוורץ, בידידות ארוכה

א.

אני זוכר היטב את הפעם הראשונה שבה לימדתי את "הכניסיני תחת כנפך". זה היה לפני יותר מארבעים וחמש שנה. הייתי מורה צעיר מאוד בכיתה י"א בבית הספר התיכון בית חינוך בירושלים. משום היותי טירון – עדיין לא השלמתי את לימודי התואר הראשון, ולא קיבלתי עדיין תעודת הוראה – שלחו אותי ללמד בסניף בית הספר ברחוב הורקניה שבשכונת קטמון, כמעין טירונות חי"ר של מורים. התלמידים "קשים", הזהירו אותי. הייתי זר ומוזר לתלמידים, והם בהו בי באדישות מסתגרת. מלכי הכיתה וסגניהם ישבו בירכתיים, מתנדנדים אל הקיר שמאחוריהם, ראשם נטוי מעט לאחור ועפעפיהם כמעט עצומות תחת בלוריות "ג'ון טרבולטה" מפוארות.

אבל זה דורש מבוא קצר נוסף: אני עצמי עברתי אז מהפך בזיקה לשירת ביאליק. כרוב התלמידים היוצאים ממערכת החינוך הישראלית, למדתי בעיקר לשנא את שיריו. הם נלמדו כחובה מעיקה, והמורים חזרו באוזנינו על מוסכמות (שהיו כבר אז זקנות ומאובנות) באשר ל"פירוש" השירים. לא ראיתי דבר כמעט מעדינותם הבלתי רגילה – גם כשהם "חזקים", כמו "לא זכיתי באור מן ההפקר", ובעיקר כשהם חרישיים ורוחפים, כמו "לבדי" או "הכניסיני תחת כנפך". לא האמנתי כלל כי הוא משורר של אמת. במקום שיריו נחרטו באוזניי משפטי המורה על מבטאם המשונה בדבר המשורר "הפונה לעמו" או "המבקש מן השכינה". על דיוקנו של ביאליק המודפס במהדורת דביר לעם, ששימשה אותי בימי התיכון, שעברה אליי בירושה מאחיותי, הוסיף מישהו לפניי קרניים ושפם מסתלסל כשל קוזק. סביב השירים ריחפו הערות של אחיותיי וקודמיהן, עדות לסבלם של תלמידים רבים לפניי. אי אפשר היה כמעט להבקיע מבעד לשכבות הטרשת והעובש הללו שאפפו את השירים.

שיעורי המבוא לשירה עברית של דן מירון, באולם מיזור ב הענק, הגדוש תלמידים, בגבעת רם, באוניברסיטה העברית, הסירו באחת את השכבות האלה מעל "בתשונבתי", "בשדה" ו"על סף בית המדרש". לא זו בלבד שהם הופיעו בפנינו כשירים חדשים לגמרי, שלא היו כמותם בעברית מעולם, אלא שהיה ברור כי מציאותם חשובה במידה שעדיין לא למדנו להכיל ולהבין. היה מוחש בעליל כי הם אירוע גורלי, לא פחות מזה, לא רק בתולדות התרבות העברית, אלא גם בנו, ברגע ההוא בירושלים. ביאליק קם והיה לנגדי,

בבת אחת, לענק שירי, מעורר מורא ואהבה. קראתי בחדרי במעונות הסטודנטים את כל שיריו בהתפעמות גוברת והולכת. לא תיארתי לעצמי מעולם, עד אז, שייתכן מהפך תפיסתי כזה. אולי מאז השתכנעתי שבלימודי הספרות בצורה הזאת יש טעם. אולי הטעם העיקרי בעולם הלימוד באשר הוא.

ואז, כשעמדתי מול תלמידי רחוב הורקניה, שהביטו בדמותי בסקפטיות השמורה רק לנעורים כאלה, ידעתי שאני עומד במבחן גורלי. לא רק היותי מורה תלויה בשיעור הזה, אלא – ובעיקר – מה יהיה ביאליק לתלמידים היושבים מולי. החלטתי להתחיל ב”הכניסונו תחת כַּנְפָּךְ”, כדי להיבנות מעט מהעובדה שהשיר מוכר ומולחן, ואפילו פופולרי (ביצועה הנודע של ריטה היה עוד טמון עמוק בעתיד). הם ראו היטב את ביישנותי, אבל לא ניצלו אותה מייד כדי לערער אותי. אני חושב שדווקא הביישנות הזו היא שהצמיחה את ניצניו של אמון כלשהו בינינו. הם הרגישו, בצדק, שאיני מתנשא עליהם.

איני זוכר, כמובן, את פרטי השיעור ההוא, אבל אני זוכר את מה שהכריע בו את הכף, ואולי אפילו הכריע את גורלי כמורה: לקראת סוף השיעור צמחה בו איזו רצינות, והייתה אולי גם ראשיתו של קשב דרוך, ואז, אחרי קריאה נוספת של הבית הרביעי ”עֲתָה אֵין לִי כְּלוּם בְּעוֹלָם – / אֵין לִי דְבָר”, עצר רגע אחד ממלכי הכיתה את נדנדוד כיסאו, התייצב ופקח מעט את עיניו, והפטיר, בדרכו הגברית מאוד – ובכל זאת, בשקט ובכוונה גמורה – ”השיר הזה הוא עצוב הרבה”. המילים האלה שינו באחת את מהלך הדברים, הרבה יותר מאשר מהלך השיעור ההוא.

הכיתה הגדולה דממה. דבריו חדרו אל כולם. היה ברור, גם לו ולכל התלמידות והתלמידים, וגם לי כמובן, כי אירע משהו שאין ממנו חזרה. איזו אמת מכריעה נחשפה. ואני הבנתי משהו שאומנם שינה דבר מהותי בכל עמידתי מול הכיתה הזאת והכיתות הרבות שלימדתי מאז ועד היום: שאסור לקלקל את זה. אסור להמשיך ולהיות ”מורה” המסביר משהו אקס־קתדרה, היודע משהו הבא אל תלמידיו מגבוה. מן הרגע הזה ברור היה לתלמידים כי ”הכניסונו” זקוק להם, וכי בלעדיהם ימשיך לקפוא בתרדמתו המודפסת על הנייר המצהיב. רק אחר כך, ובלי לומר זאת, יכולה הייתה לצמוח התחושה כי גם הם זקוקים לו, וכי השיר נתן פתחון פה לדבר החי וכמוס בהם. ואולי, בהמשך, גם התחושה כי השיר הזה אמר זאת בעוצמה וביופי נדיר, שלא היה אלא גילומה של אותה היעילות בביטוי העצב הזה.

איני יכול להתהלל כי כך היה בכל פעם. גם אני וגם ההקשרים המורכבים של המציאות לא תמיד נתנו לצירוף הקרניים הזה להתגשם – צירופו של אותו כובד ראש ממשי, הנוצר בקבוצה של אנשים סביב שיר או סיפור עד כי הוא מערער כליל את ההייררכייה בין המורה לתלמידים, ובעיקר בין הטקסט ה”קלאסי” לבין הקוראים בו, ונותן לתודעות להיפגש בעל־זמן של הקריאה.

ועוד דבר: ל”הכניסונו” יש אומנם, לגביי, תפקיד גורלי במהלך ארוך השנים הזה של היותי מורה, ואני חושב שיש בשיר הזה משהו שאפשר את הרגע ההוא ברחוב הורקניה יותר מרוב השירים האחרים, והוא אולי הסיבה לכך שאני, המורה בן העשרים וחמש, ”בחרתי” אותו. כי הרי לא הבנתי מלכתחילה כלום. אנסה לכתוב כאן משהו על האיכות הזאת של ”הכניסונו”, כפי שניתן לי לתארה היום, ארבעים וחמש שנים אחר כך. לא

אתיחס כאן לדברים הרבים שנכתבו על השיר במשך הדורות, מאז ראה אור ב-1905, גם אם חלקם מקובלים עליי ומבטאים תובנות חשובות על השיר ועל מקומו במהלך התפתחותו של ביאליק כמשורר; גם אם למדתי מהם רבות וכולם חלק בסימפוזיון המרתק ההולך ונמשך בביקורת העברית על שירת ביאליק.

1.

הדבר העיקרי הקובע את קולו של "הכניסיני", את הטון שלו, מתחת למכלול המורכב של היסודות הצליליים והסמליים, הוא מצבו הדקדוקי: הנטייה הדקדוקית של עצם הדיבור שבו, השרוי בתוך פנייה (אפוסטורופה) אל נוכחות נשית. אלא שכבר בניסיון ההגדרה הזה השיר מסבך את קוראיו וקוראותיו, משום שהביטוי "נוכחות נשית" (או "זולת נשי") כבר צובע את תיאור הדברים בצבע גס מדי, הנובע מן ההנחה הגלומה בעצם הניסוח כאילו יש בעולמו של השיר נוכחות של זולת כלשהו. משום שהפנייה היא פניית משאלה, וככזאת היא מושלכת אל העתיד; אל זמן שאין לו קיום. ומתוך כך ברור כי לא זו בלבד שעצם המשאלה ("יְהִי לִי", "יְהִי וְכוּלִי) תלוי בעל-זמן ואינו מתקיים בעולם כלשהו, אלא שעצם קיומה הממשי של "אֶתְּ" כלשהי תלוי על בלימה.

הדבר הזה פשוט ויסודי. המצב הדקדוקי התלוי בתנאי או בזמן שלא התקיים או שלא יתקיים לעולם (subjunctive mood) – הכרוך לא פעם בעמדת משאלה או תפילה, במודוס האופייני לעברית (jussive mood) – נמצא בגלוי ברבים משירי ביאליק ("יְהִי כִּי תִמְצָאוּ", "יְהִי חֶלְקִי עִמָּכֶם", "וְאִם-יִשְׁאַל הַמַּלְאָךְ" ועוד), הוא מובלע במרביתם, והוא רכיב אופייני בעצם מצבו של הדובר בשיר לירי, החופשי מזמן ומקום ממשיים. אלא שהפשטות והיסודיות של המצב הדקדוקי הזה, היוצר תמונות השרויות בריק תפיסתי ואינן קיימות בשום ממד זולת המשאלה, אינה פשוטה כלל לתפיסה. ולאמיתו של דבר – היא מתחמקת מתפיסתם של רוב קוראי השירה, וקוראיו של "הכניסיני" בכלל זה. יותר מכך: רוב המורים לספרות שפגשתי בחיי אינם מבינים זאת, ואף מפריעים לתלמידיהם להבין זאת (די אם נזכור את אין-ספור הפעמים שבה נשאלה השאלה המשמימה בדבר "זהותה של הנמענת" ב"הכניסיני" בבחינות בבתי הספר).

המצב הפשוט והיסודי הזה, המובן היטב בזיקה לתפילה – שבה ברור למתפלל כי משאלתו נשלחת אל השמיים בלא כל יכולת לדמיין את נמענה ובלא כל ידיעה על אפשרות היענותה – הוא הנוצר מתוך הדיבור של "הכניסיני". האיכויות ה"אלוהיות" של ה"אֶתְּ" מעניקות לה אומנם קדושה ויפעה נשגבות, אבל הן גם מרחיקות אותה עד פאתי התפיסה הרחוקים ביותר. הדיבור ב"הכניסיני" אינו חלק מדיאלוג. ההבנה כי הוא מביע משאלה וגעגוע בלבד וכי השיר הוא מהלך שלא קורה בו דבר למעשה, היא התנאי לכניסה אל עולמו החד-פעמי של השיר. חד-פעמיותו אינה בעצם היותו שיר על כסופים לאהבה, אלא בהיותו שיר המצליח, חרף הבנאליות של נושאו, להביע אותו ולהכילו בעוצמה חווייתית, המבקיעה כמעט כל מסגרת מקובלת בשיח הפואטי והמטא-רגשי בעידן מאוחר, על סף המודרניזם.

גם במבטא הישראלי, וכמובן, בהברה האשכנזית שבה נכתב השיר ומתוכה הוא מתנגן, מוחשת היטב המלוויה היורדת של משפטי הפתיחה בבית הראשון, המבשרת, לפני כל דבר, את קדורתו הגוברת והולכת של התיב השירי הנפתח כאן. יופייה המופלא, הזוהר, של המשאלה המנוסחת בבית הראשון, על איכותה המכוננת של הנוכחות שהיא "אם ואחות", על האיכות הפגיעה של מקום האספן של התפילות כ"קן", מקרין צל גדל והולך אל מקום היאמרו של הדברים הללו – הצומח להיות "נידח" יותר ויותר. סיום הבית ב"נְדָחוֹת" הוא סימונו הנחרץ של הדיבור; של הדובר. התפילה עצמה היא הנידחת. המלוויה של המשפט הזה, הנחלקת לארבע פריודות, מלווה את הדיבור בנימה חרישית של קינה; מעין סולם כרומטי יורד, המגיע אל התו הנמוך ביותר בסיום המילה ה"נְדָחוֹת". כאן המקום להזכיר את הבעיה התפיסתית האופפת את השיר מסיבה אחרת, משום שהוא מפורסם ופופולרי, וגם מולחן כמה פעמים. פרסומו הרב, ובעיקר המנגינות האופפות אותו בתודעתם של רבים, מקנים לשורותיו איכות של דבר מובן מאוד, אפילו מובן מאליו. כלומר, עצם ההיכרות ועצם ההתנגנות בקולות של זמרים נודעים מקהים את המילים, ובעצם מסתירים את ייחודן. במקרה של "הכניסיני" זו כמעט מכת מוות הניחת על השיר, משום שהאיכות הראשונה, המכריעה יותר מכל שאר האיכויות, היא נימתו החרישית של השיר, עדינותו הבלתי רגילה ובנייתו של מהלך (שיתואר להלן), הסותר מעצם טיבו את האפשרות לשיר את השיר בקול.

פשטותו היסודית של מצב התנאי של הדיבור גם היא כמעט מסתירה את הדבר הגורלי הגלום בו: העובדה שהמצב הנכסף המתואר בו, אותה "עַתְּ רַחֲמִים, בֵּין־הַשְּׁמָשׁוֹת" שבה תרד אליו ותשתוחח אותה "אַתָּה", ושבה יוכל "סוד הייסורים" להיאמר, אינו מתקיים ואינו יכול להתקיים. שעת הרחמים וסוד הייסורים מתגלים בשיר כדברים שאינם קורים ואינם מתרחשים. "סוד הייסורים" בשיר הוא דבר שאין כל יכולת ודרך לאומרו.

המהלך הנוצר בבתים השני והשלישי של השיר מרתק ביותר: ממד הדיבור שהוא בונה פורס דברים שלא הפכו למילים כלל. לא זו בלבד שהם בבחינת סוד המבקש מצב של קשב קרוב וחמלה, ולו היה נאמר היה זה צקון לחש חסר קול, אלא שמצב התנאי שאינו מתקיים מבהיר כי הדברים לא נאמרו, ולא ייאמרו לעולם.

פשטותו של מצב התנאי של הדיבור אינה צריכה להסתיר את היעילות הבלתי רגילה, המתוכננת להפליא, של ההפעלת הדרמטית של המלה "סוד" בשיר. "שְׁחִי וְאַגֵּל לְךָ סוֹד יִסְרוּךְ", ובבית הבא: "וְעוֹד רַז אֶחָד לְךָ אֶתְנֶה", כלומר אין זה רק "סוד", אלא "סוד בתוך סוד". הבית השלישי הוא אפוא שכבה פנימית ביותר, שלא הייתה מתגלה אלמלא התגלה קודם "סוד הייסורים". אבל היות שהדברים לא נאמרו בעליל מעולם, הרי שה"סוד בתוך סוד" נשתק עוד יותר מאשר "סוד הייסורים" שהקדימו. הקורא נכנס אפוא לממד דומם וכמוס יותר ויותר; פנימי שבפנימי.

איך קוראים בכלל דבר כזה בקול? ברור כי ביאליק מלווה את מילות השיר בסימן דינמיקה המקביל לפיאניסימו במוזיקה, המגיע בבית השלישי ל-ppp: לחש גמור. אבל זה נכון בוודאי על שירים ליריים רבים. הדבר היחיד במינו ב"הכניסיני" הוא התחושה כי הקריאה מפירה את מצב השתיקה שבו הדיבור מתרחש. על הקורא להתמודד עם

פנומנולוגיה טקסטואלית נדירה ביותר, שבה הדיבור מסמן דיבור שלא נאמר; שלא יכול להיאמר.

א.

כאן יש לעצור רגע ולהתבונן במהותו של "סוד הייסורים". "אומרים, יש בעולם נעורים – / היכן נעורי? מדוע יש כאן סוד? הסוד אופף חוויה של בושג גדולה; של מום יסודי. הדבר שאותו "אומרים" הוא נחלת כל האדם, והדובר מגלה את היותו בלתי מתאים, מוקע מאחזות המין האנושי ומודר ממהות הנעורים שבקיום החי. השאלה "היכן נעורי" אינה מבטאת אי־הבנה בדבר מהותם של הנעורים, אלא ידיעה כי אלו נגזלו, כי מהות גורלית במבנה האישיות והתודעה נחתכה ממנו, וכי קיומו מקיף היעדר נורא של מהות נפשית שבתוכה מפעמים הארוס, האהבה, המיניות וההולדה. הווייתו הודרה מן המיניות. ומכאן אילמות; היעדר לשון ויכולת ביטוי למיניות.

הבושג הגדולה, המעיקה, הגוזרת את מעטה הסוד הגדול, טעונה מבט נוסף: הבושג נוגעת בממד החורג הרבה מעבר למושגים כ"נורמליות" ו"אי־נורמליות". תליית הבושג במילה "אומרים" מהותית: מדובר בלשון, לשון האב והעם. כאילו נאמר: "יש מילה בלשון שאינה חלה בי ואינה קיימת בחיי". המשורר מעלה כאן ממד מטא־לשוני ראשון במעלה: מהי ידיעת הלשון, ובאיזה מישור הכרתי מתרחשת ישותה? הבית הזה ב"הכניסיני" מזניק את הביטוי הלשוני הלירי (והעברי בכלל זה) אל התבוננות בעצמו ואל תוקף ישותו. השאלה בדבר הנעורים מוקרנת מיניה וביה על כל מילה בשיר, והיא מכינה את ההפתעה הגלומה בשאלה שבבית הבא, בדבר האהבה.

הבית השלישי, ובו "הסוד בתוך סוד", מבהיר היטב: הדובר יודע דבר עז מאוד על היצר הבורע בו – "נפשי נשָׁרְפָה בְּלִהְבָה" – אך הוא מבדיל הבדל נחרץ בינו לבין האהבה שהוא מודר מתחומה. ביאליק מתמודד כאן עם אתגר מטא־פואטי כבד ביותר, אולי הכבד מכולם. השאלה בדבר מהות האהבה היא בוודאי השאלה הגדולה ביותר של התרבות האנושית, המסתורית והמורכבת ביותר מן השאלות הרוחניות של האדם. אבל היא גם השאלה שהפכה לאורך התרבות לשגורה, שחוקה מרוב דיבור וחיטוט. מבחינה תרבותית, כלומר – אפשרות השיח המסוגל עדיין להביע משהו – היא כמעט אבודה. היא אפופה ייאוש. היא הפכה לגרוטאה רעיונית שמקומה לכל היותר בשירי זמר פופולריים. מי יעז לשאול "מה־זאת אֶהְבָה" בקול? ובעיקר: ברצינות, בתום לב?

"הכניסיני" מחולל את הבלתי אפשרי. ראשית: המשורר קושר את השאלה לשאלת־העל בדבר "ידיעת הלשון", החורגת הרבה מתחומי הבנת הסימנים: האם האהבה, כמושג נפשי, רוחני ותרבותי, זו שלשון האב מנסחת את זיקותיה בסיפורי התורה ובשיר השירים, בתפילות ובדיבור היומ־יומי ("אומרים"), האם האהבה הזאת אומנם חלה בי, בגופי ובכל הוויית? האם אני (כאדם, לא־דווקא כדובר בשיר) אומנם מבין את המילה כהווייה? האם הבנת המילים, ובכלל זה סמלי החוויה האנושיים הגדולים ביותר, היא אומנם נחלת

הכלל? האם האדם מבין באמת את כל שנאמר בלשון? האם באמת כל אדם יודע מה זאת אהבה?

שנית: הוא מבדיל באורח נחרץ בין הכיסופים לאהבה (כל הנאמר בבית הראשון) לבין האהבה. ההבדלה הזאת מרתקת במיוחד. הרי הבית הראשון מבטא ידיעה מקיפה ומעודנת מאוד על אפשרות התקיימותה של אהבה. אין זה רק בבחינת דימוי מרפרף. מצב הכיסופים מקרין במילים העזות של הבית הראשון הווייה בעלת תוקף ומתאר מדויק (וטעות גסה היא לזהות את האמור בבית הראשון כאילו התייחס לאהבה אימהית בלבד, הנבדלת מאהבה ארוטית, הן מצד המהות והן מצד מהלך השיר). ההבדלה בין הכיסופים לאהבה לבין האהבה מכוננת טענה גורלית בהגות הגלומה בשיר: האהבה היא מציאתו של זולת, בן זוג ממשי, והתרחשות נפשית־רוחנית המתגלמת בגוף, במיניות, בפועל ממש. לא פחות מזה. המשורר מחולל זאת באמצעות הצימוד הצלילי: התמורה בין "לְהִבָּה" של הנפש לבין אותיות "אַהֲבָה" תהיה אפוא לא רק חיבור בין היצר לבין הכיסופים, אלא בין היצר לבין הלשון.

ההישג הנדיר שביכולת לשאול "מֵה־זֹאת אַהֲבָה?" במלוא עוזה של השאלה, חרף מותה התרבותי, הושג אפוא בדרך המפתיעה מכל דרכי הדיבור: השתיקה. "מה שאי אפשר לדבר עליו – אותו צריך לשתוק"¹, וביאליק מצליח ליצור מקום שירי שבו הוא מייצג דיבור שתוק.

T.

הבית הרביעי, הנראה כה פשוט – אמירה ישירה ונחרצת על רמייתם של "הכוכבים" (כלומר של כל מערכת הסמלים של השיח הרומנטי על הכיסופים ועל האהבה) – עומד על יסוד חדש ומוזר. מצבו של הדובר בו שונה, ובעצם אינו ניתן להתפענח בדיוק. במבנה המשפט הוא אינו ממשיך את עמדת הפנייה המדומיינת אל "אַתָּה", ועם זאת הוא אינו מנתק את ערוץ הפנייה הזה. הנובע מכך הוא שבתוך התרחשות הפנייה של השיר (הממשיכה וחוזרת בבית החמישי), הדובר מדבר אל עצמו, ומרוקן את הפנייה מתוכנה. חלל הדיבור לקראת זולת כלשהו, מדומיין ככל שיהיה, מתרוקן מכל נוכחות. הדיבור חסר כיוון ונמען. הסיום: "עֲתָה אֵין לִי כְּלוּם בְּעוֹלָם – / אֵין לִי דְבָר" מוחק הרבה יותר מסמלים ו"חלום". ה"אני" נותר נתוק ומשולל כל עוגן תפיסתי לעצמיותו זולת קולו־שלו, המבשר את השלילה הזאת. הקול מבטא אפוא מחיקה.

החזרה על הבית הראשון כמעין רפריזה בצורה מוזיקלית היא האירוע הקודר ביותר בשיר. קודר אף יותר מהבית הרביעי. חזרה על הבית הראשון בתמונת ראי מדויקת הופכת אותו לאירוע מעגלי, שאין לו תכלית. פעמון זכוכית המהדהד את ענבלו בלא

1 "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen". Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* [bilugual edition], C. K. Ogden (trans.), London: Routledge, 1981, §7. התרגום שלי, א"ה.

יכולת לצלצל אל – או על – העולם. תמונת הראי מכפילה את הבית עוד ועוד, ויוצרת תהום של שיקופים. לא רק שהשיר יאבד בתהום ההיעדר, אלא שהוא מחולל את תהום האבדה אל תוכו.

החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים

רמרו: בין עבר להווה בספרות העברית

סיפור נה נפלא

שמעון אדך

א.

ליל כלולות. חדר מיטות. מלך נבגד רווה את דודיו עם כלתו, שלמוחרת תישלח אל הגרדום. אלא שבפינת החדר יושבת, על פי מצוות הכלה, אחותה הצעירה, והיא מבקשת מן הבכירה לספר לה סיפור. תמונה זו חקוקה בדברי הימים של ספרות העולם ובתודעה של קוראות וקוראים אין-ספור כאבן השתייה של יצירה שעיקרה אומנות הסיפור, וחקוק גם כוחה להעביר את רוע הגזרה, לדחות את הקץ ולרצף את הזמן במבדה המתחרה בחיים, הנעשה למסגרתם ולרחמם. אין תמה שאישה היא גיבורתה – תנאי האפשרות של הקיום: פרי ליל הכלולות והמשגל אינו ולד, אלא דפוס הסיפור גופו.

אבל בטרם תפצה שהרזאד את פיה, תפתח במזימתה להשעות את הוצאתה להורג, בטרם יישרו ממנו מילות המעשייה הראשונה בסדרה של מעשיות פתלתלות, עתירות תפניות ודמויות של מספרים המגוללים את סיפוריהם-שלהם – שגם בהן אורבים מספרים אחרים ומישורי עלילה מרובדים, גדושי שדים ומכשפות, גזרות גורל ותאוות אנוש, משובה וחידות – תהיה היא-עצמה מאזינה של סיפור. לפני כשלוש שנים הופקד אביה, הווזיר, על מציאת נשים שישמשו את המלך לילה אחד בלבד כל אחת, וכעת, כעבור אלף לילות, כלתה מכסת הבתולות בממלכה. שהרזאד, המתנדבת להיות הכלה התורנית, הוגה תוכנית להציל את כלל הנערות מנקמת המלך במין הנשי, ואביה, המבקש להניאה מלהקריב את עצמה, ממשיל לה משל. מעשה בסוחר שניחן בכישרון להבין את לשונות בעלי החיים, וברשותו חמור ושור. את השור מעבידים עד אפס כוחות, ואילו החמור רובץ באבוסו באין מפריע. החמור יועץ לשור שיתחלה, ואינו יודע שהסוחר מאזין לשיחתם. השור מתחלה והחמור נשלח תחתיו לעבודות הפרך. יומיים הוא נושא בעול, וכשהוא מבין שהחליפו תפקידים הוא מתחכם, ומספר לשור ששמע כי אם יפסיק להביא תועלת יובל לשיחיה. גם לשיחה הזאת הסוחר מקשיב. למוחרת מקדם השור את פני הסוחר בקפיצה ובנפיחה של אושר, והסוחר מתפקע מצחוק. אשתו, העדה לתמונה המבדחת, תובעת לדעת מדוע צחק, ואינה נסוגה מתביעתה גם כשהסוחר נשבע כי גילויו סודו יביא עליו את קיצו. לא עוזרים תחנוניו והפצרותיו; לא משנה לה שימות, ובלבד שתדע. הסוחר מקבל עליו את הדין ונפרד מבני ביתו. שוב הוא הולך אל בעלי החיים, והפעם מצותת לשיחה בין תרנגול וכלב. התרנגול, הידוע באימה שהוא מהלך על חמישים בנות זוג, אומר לכלב שהפתרון פשוט: ייטול הסוחר כמה שבטי תות, יסגור את אשתו בחדר וילקה אותה עד שתשווע להצלה, ותתחייב שלא תחקור ולא תפשפש בסודו. זה מה

שיקרה גם לך, אומר האב לבתו. ומה יקרה, תוהה בחוכמה שהרזאד, שהרי איזה גורל גרוע ממוות יכול לצפות לה, והאב ממשיך ומספר כיצד אימץ הסוחר את המלצת התרנגול, וקרא את אשתו לחדר האוצר, שבו הטמין מבעוד מועד שבטי תות. הוא הצליף בה עד שנתעלפה, ולבסוף נשקה את ידיו ורגליו וחזרה בתשובה.

אם מתעלמים משנאת הנשים המזוועה ומן האלימות המרחפת מעליהן, הקושרות בין כוונתה הנאצלת של שהרזאד לבין סיפור אשת הסוחר וסקרנותה החולנית, תשוקתה לדעת, קשה לחשוב על רלוונטיות המשל של האב. ואולי כלל אין זה משל? אולי מדובר באנקדוטה המתחזה למשל, והיא כל שיכול האב להציע לבתו באותם רגעים – סיפור שיאלחש את החרדה המוסווה כבעל משמעות, ערך? הרי כל הרכיבים החשובים בו, המקנים לו את העניין שבו – הבנת לשון החי, מתת שהדיבור עליה יהרוג אותו (אולי האב מזהיר את בתו מפני חשיפת כישרונה?), חוכמתו של החמור הפונה נגדו עד שהוא נדחק לעורמה (ואולי את זה מבקש הוויזר לומר לשהרזאד – חוכמתך שמורה לך לרעה, ואם לא תתעשתי ותצילי את עורך במחיר עורן של אחרות מרה תהיה אחריתך?) – טפלים למוסר ההשכל. ובעצם, מה העיקרון הסיפורי פה? מהו היחס המתרקם בין המשמעות שרכיבי הסיפור מאצילים על הקיום לבין העונג או שכחת המצוקה שבהאזנה להם, בין ערכם החינוכי ובין תכליתם המוצהרת, המשוכפלת לאורך המעשיות: להציל את מספריהם ממוות ודאי, שרירותי לרוב, שבעלי הכוח דנו להם?

אותם מספרים שבים ומכריזים, "לי ספור נפלא, שאֵלו נכתב בְּחֵדִי מְחֻטִּים בְּזוּיוֹת הָעֵינִ, הָיָה לְמִשְׁלַל וּמוֹסָר לְכָל לֹקְחֵי מוֹסָר"¹. כמובן, לא תמיד ההכרזה מתאמתת, אבל תמיד הסיפורים מתחרים על מעמדם כ"נפלאים" – מפעימים, מעוררי השתאות או נאדרים. ומה עושה אותם לכאלה? האם השיעור הצפון בהם? כאשר מנסים לבחון אותם, לדוגמה בסיפור החמור והשור, נדמה שאת המשימה החינוכית של המשל, ששיאו מוסר ההשכל, מסכל כורח הסיפור לדרוך את המאזינים באמצעות השעיה בלתי פוסקת של הזמן ושל המשמעות הסופית, ובאמצעות מתח מתמיד – הנבנה מכברת תפניות והפתעות ומהשתבללות משוכללת. גם מן הסיפור הראשון, על אף כוונותיו הטובות של הוויזר, אי אפשר להפיק ערך בשמיעה אחת. והדימוי המרהיב בהצהרת המספרים כבר מסגיר את העובדה הזו: על הטקסט להיות מקועקע על גלגל העין ולהפוך לאופן התבוננות בעולם או למופת בשר ודם המוצג בו. כל צידוד מבט יכפה על המקועקעים לתפוס את המראות מבעדו, או על המתבוננים בהם להיווכח בו, אותות יצעפו את הסתכלותם של בעלי המוסר וקהלם, משפטי חוכמה ומילים יעמדו בין ההכרה לבין הממשות. הטקסט יעשה אותם לפרשנים תמידיים, לקוראים.

את זה יודעת שהרזאד מניסיונה־שלה, כי עוד בטרם האזינה לסיפור אביה השתלמה בקריאה. אפיונה הראשון הוא לא יפי תארה, האפיון הקבוע של נשים ועלמים במעשיות שתספר, כי אם השכלתה: "כְּבָר קְרָאָה הַסְּפָרִים וְדַבְּרִי יָמֵי עוֹלָם וּפְרָשִׁית חַיִּי מִלְכֵי קְדָם

1 אלף לילה ולילה, כרך א, מערבית: יוסף יואל ריבלין, ירושלים: קרית ספר, 1964, עמ' 71. ההצהרה הזאת חוזרת בפרפרזות רבות לאורך הכרכים.

ומאָרעוֹת הָעַמִּים שְׁעָבְרוּ וְחָלְפוּ. אָמְרוּ עָלֶיהָ שְׂאֲסָפָה אֶלֶף סָפְרִים מִסָּפְרֵי דְבָרֵי יָמֵי הָעַמִּים שְׁקִמּוּ לְפָנִים וְסָפְרֵי הַמְּלָכִים שְׁבַזְמָנָה וְהַמְּשׁוֹרְרִים.² ובאמת עולה השאלה, במה מכלה שהרזאד את עיתותיה עד רדת החושך ושיבתה לחדר המיטות ולעמדת המספרת? נדמה שבהכנת הסיפורים האחרים, בלימודם, בשינונם, במחשבה על שרשורם זה בזה, ובהתקנתם לכדי רשת. עלות השחר לעולם אינה מבשרת את סופי הסיפורים, היא קוטעת אותם; זמן העלילה ומרוץ חלקי היממה אינם חופפים, ורק התחרות ביניהם משאירה את המספרת בחיים. היא מכשירה את נמעני הסיפור למתח, לדריכות, לא רק ביחס לתוכני הסיפורים, אלא כעמדה נפשית.

עוד בטרם יופיע הסיפור הראשון במחזור נפרסים קורותיו של המלך שהריאר ואחיו שאהזמאן, שאותו הזמין לביקור. לאחר שיצא מארמונו שב האח על עקבותיו לחפש דבר־מה ומוצא את אשתו בזרועות עבד שחור, ודכדוכו אינו סר ממנו עד שהוא צופה באשת שהריאר מתענגת גם היא באהבים עם עבד. המחזה מרומם את רוחו והוא כומס אותו בליבו, עד שאחיו משביע אותו לגלות את סוד התאושותו המפתיעה. גילוי הסוד משניא על שני האחים את קיומם, והם נמלטים מהארמון בעד פשפש צדדי ונוסעים. לאחר ימים ולילות הם מגיעים למקום לא נושב, ובו אילן הצומח על שפת מעין מים באמצע כיכר, לא הרחק מן הים המלוח. למראה עמוד שחור העולה מן הים המלכים נבהלים, והם מטפסים אל צמרת האילן. מן העמוד עולה שד אימתני, ועל פדחתו תיבה. הוא מתיישב בצל העץ ומחלץ קופסה מן התיבה, וממנה מגיחה נערת זקופת גו, בתולה שחטף ערב חתונתה. השד שוקע בשינה, והנערה מפתה את שני האחים ומחייבת אותם להתעלס עמה, פן תעיר את חמת השד עליהם. עם חמש מאות ושבעים גברים שכבה, היא מתוודה לפניהם. אך מהו המקום שבו פגעו המלכים בשד ובנערותו? המרחב עמום, בלתי מזהה, רחוק מן הכרכים ומריכוזי התרבות, באחד האזורים הלא נודעים שבהם מצוי המופלא, העל טבעי והחריג. הוא חלק מסדר הדברים, כך מסיקים הקוראים, נלווה אליהם, צילם, אך הוא מופיע בתחומים לא מצויים. גם סיפוריה של שהרזאד זרועים במקומות סתר: ארמונות קבורים, ערים תת־קרקעיות, ורוויים התנהגויות לא מוסברות, תעלומות ורזים שהדיבור עליהם נאסר, ושתכלית הסיפור לחשוף. אך החשיפה אינה מלמדת דבר על סדרי הקיום, רק על קיומה של החידה. היא מבליחה, אפשר לרדת לחקרה, אבל לא לפוגג את ערפל האי־ידיעה עד תומו. הסיפורים, העשויים כאסירה בקופסה החבויה בתיבה, חונכים את המאזינות לארוב להבהוב הנסתר והחשאי ולהשתהות על מפתנו. זה יסוד הדרישה הבלתי נלאית בו.

כי עוד בטרם יפגעו האחים המלכים בשד ואשת חיקו המקרננת אותו כגמול על שבייה, והתשוקה והעורמה הנשיות ייסמכו ליצר השדי משולח הרסן, הם מצויים בתוך סיפור: "סָפְרוּ – וְאַלְהֵימָם הוּא הַיּוֹדֵעַ וְהַחֶכֶם וְהַגְּבוּר וְהַנְּדִיב מְכַל – שֶׁהָיָה לְפָנִים בְּיָמֵי הָאֲשׁוּנִים שְׁחָלְפוּ וּבְזִמְנֵים וְדוֹרוֹת קְדוּמִים שְׁעָבְרוּ וּבְטָלוּ, מֶלֶךְ מִמְּלֹכֵי סָאסָאן בְּאֵי הַדוֹ וְסִין".³ מי המספרים שהניעו את מכונת הסיפור? מדוע הם חבויים? בין הידיעה לבין

2 שם, עמ' 18.

3 שם, עמ' 12.

האידיעה ניצב האל, שברשותו האמת, והוא היודע להבחין בינה ובין כזב, בדיון, מעשה כחש, מרמה. לבני האדם יורשי הסיפורים – הנחשדים כמשלים שנמשליהם עמומים ולא מתאימים – אין דרך אלא לסמוך שפענוחם יגלה דבר מן האמת המוחלטת הזאת. ומפתיע עד כמה נקודת הפתיחה הזאת, אף שהיא מוצהרת בעצם מקומה בראש המחזור (ואחרי הקדשה, המפרטת את אופי הקובץ ומדגישה היבט זה), חומקת. נדמה שרק בגלילת הסיפור לאחור אפשר להבחין במהלכו המחוכם. התקבעות התמונה של שהרזאד, הפורסת את שושלת המעשיות כנגד אובדנה הצפוי, היא המאפשרת את השיבה אחורה, אל שורשיה העקרוניים, והמטאפיזיים. משהוכשרה התודעה באמצעות הסיפורים יוכלו הקוראות והקוראים לתפוס את הנעלם הזה, האגבי. ולא רק ביחס אליו התחדדו כישוריהן, אלא גם ביחס לחומר הנילוש של הזמן – שוב ושוב העבר מתורגם להווה כמהות מפרפרת, נושמת. התקופות שעברו ובטלו, העידנים הנשכחים, בעצם המחזתם כתחבולת שרידה נעשים למשך קיומי, ואין בהם מוקדם או מאוחר. שהריאר, ממלכי סאסאן, שומע סיפורים על הכליף הארון אַלְרַאשִׁיד, שעתידי להיוולד שנות דור אחריו. הם נשזרים בהווה הזה, שבו לילה רודף לילה, והוא מבתר אותם, תופר ומכליב, מכייר. הם הופכים להיבט של מציאות בו, אבל הוא אינו משתלט עליהם. הריאליה היחידה, זו ששבים אליה, היא הריאליה של חדר המיטות, של סצנת הסיפור – הסצנה הראשונית, אם להפריז, ואולי אין בכך הפרזה – שבה המרחק בין הארוס הנמוך, של סיפוק יצרי המין, ובין הארוס הגבוה, של היצירה הלשונית והבירור השכלי, הוא הקצר בתולדות הספרות. אף שהעולם מלא פלאות ואירועים טמירים ואיים כמוסים של קסם, ואף שהאל הוא הפוסק בין ממשות ותעתוע, הסמכות נתונה בידי המספרת שלו.

1.

התיאור הזה אולי מוטע; גם בו צריך לחשוד. הוא עשוי על פי קווים מוכרים, מוכרים מדי, אבל אינו גזור על פי מידותיהם ואינו מגודר בהם. כוונתי שהוא מזכיר את צורת הסיפור התלמודית, בעיקר זו של הבבלי, את מנגנוניו ואת התאולוגיה המותחת את קפיצייהם ומתלבה בכוריהם.

השתקפות שטחית מבצבצת מייד – מאורעות שהריאר ושהרזאד מתרחשים בימי האימפריה הסאסאנית, שתחת שלטונה גם עוצב חלק ניכר של התלמוד הבבלי. אבל ישנם גם הדהודי מעמקים, לא רק שגרת הדרש ואימון התודעה אליו, כעמדה קיומית, כי אם הגיונה, והאופן שבו הוא מושתת על אדני הדמיון, קרי: הכושר המנטלי האמון על שיווי הדברים – איסוף נתוני החושים והעמדתם זה ביחס לזה, התמרתם לכדי חומרי התודעה או העלאת מראות החוץ בעיני הרוח, עיצובה של תמונת מציאות בצורתה של משאלת הלב או ההיגיון הסמלי.

בית המדרש, שבו מתהווה השיחה שלימים תתקבע כנוסח התלמודי, גם הוא אתר של ריאליה בלעדית. לא רק הסדנה שבה אורחות החיים נוצקים ומזוקקים, נפרטים לפרטיהם, מפולחים וממוינים, ולא רק הזירה שממנה המחשבה נוסקת אל עליונים

וצוללת אל תחתונים, נושקת אל קצווי תבל ומשוטטת בין העיתים – הוא גם הזירה, שאליה המחשבה חוזרת, ומצויים בו מספרים רבי־תחבולות ועתירי המצאה, ויש שיטענו, פרועים ומשולחי רסן.

המוניטין של רבה בר בר חנה הולכים לפניו כגוזמאי שבהם, או הנועז שבהם. במסכת בבא בתרא בתלמוד הבבלי, בתחילת דיון על מסחר במיטלטלין, שדגם האב שלו הוא קניית ספינה, רבה בר בר חנה פותח בסדרת דיווחים על מסעותיו ועל הפלאים שראה בהם: זיכרונותיו מהפלגתו בימים, מפגשים עם ישויות על טבעיות, יצורים מסמרי שיער, שאולי השתמרו מימות העבר. הוא חוזה בצפרדע שגודלה שני בתים, שנבלעת בפי תנין, שנטרף בעצמו במקור עורב, והלה מעופף אל צמרת עץ והעץ לא כורע תחת משקלו. נדמה שבשלב הזה אמור לעצור אותו אחד החכמים המשתתפים בדיון ולתהות על מהימנות הרשמים שלו. אבל דווקא רב פפא בר שמואל מאשש את דבריו, באמירה הפשוטה, "אלמלא הייתי שם, לא הייתי מאמין"⁴, וסיפור התעותעים קולח, ומופסק רק באבחנה זואולוגית מצידו של רב אשי ובאבחנה דרשנית.

אך טון הסיפורים משתנה כשהאמורא מגיע אל מוצאותיו במדבר. סיפורי המדבר הם החטיבה המגובשת ביותר במחזור הסיפורים, משום שהיא מבוססת על תבנית של סיפור מסע, של כיבוש המרחב ושל התקדמות מתחנה ולתחנה, ומשום שהיא מאזכרת דפוס מוכר, הטבוע כבר בזיכרון הקיבוצי של המידיינים, מסעות בני ישראל והיציאה ממצרים. כבר בפתח המדבר, ובפתח החטיבה, נתקל רבה בר בר חנה במחזה שלא די לו לשזוף בו את עיניו או להשתאות נכחו, והוא תובע פשר: אוזים שכנפיהם שמוטות מרוב שומן, והשומן מנטף מהן. רבה שואל אותם, "יש לנו בכס חלק לעולם הבא?"⁵ אוז אחד מרים כנף והאחר מניף רגל. רבה בר בר חנה, לדבריו, בא לפני רבי אליעזר, וזה פוסק שבני ישראל עתידין לתת את הדין על האווזים. וסותם. יותר משחשובים משמעותו של סמל האווזים, שאלתו של רבה, מענה האווזים או תגובתו של רבי אליעזר, האמורה לפענח אותה,⁶ חשוב עצם ההזדקקות לדרש, הרגע שהוא מתחיל לפעול וכישלוננו הראשון של רבה בר בר חנה להשתמש בכליו, בסדרה של כישלונות המאיימת על תוקפו של הדרש עצמו.

רבה בר בר חנה מצטרף לפמליה שנלווה אליה ערבי המצוי באורחות המדבר ובנתיביו. האמורא מנסה להעמיד את מיומנותו במבחן, והערבי צולח אותו בלא כל קושי. הוא המומחה המקומי. הוא מוביל את החבורה אל מתי מדבר, בני הדור שיצא ממצרים ונגזר עליו להתבלע בנדודים ולא להיכנס לארץ המובטחת, שבגרסתו של רבה בר בר חנה הם ענקים השוכבים אפרקדן. רבה בר בר חנה קורע קצה מן הטלית שלגופם, והפמליה אינה יכולה לעזוב את תחומם. על פי עדותו, כשהוא מדווח על כך לחכמים הם מתרעמים ומכנים אותו שוטה. לא משום מופרכותו של הדיווח הוא זוכה לגינוי, ולא משום עזות

4 "אי לא הואי התם לא הימני". תלמוד בבלי, בבא בתרא עג ע"ב.

5 "אית לן בגוייכו חלקא לעלמא דאתי". שם, שם.

6 רש"י מפרש את תגובתו של רבי אליעזר כך: "בטומאתם מתעכב משיח ויש להן צער בעלי חיים לאותן אווזים מרוב שומנן". כלומר, תשובת האווזים חיובית, יש לבני ישראל חלק, ולכן ישלמו על הנזק ששיהוי הגאולה מסב לסדרי העולם הבא.

המצח על שהוא מספר אותו כמעשה שהיה. לא. אלא משום חוסר הטעם שבחיתוך האריג – אילו רצה האמורא לדעת אם נהגו בעניין הציצית כבית הלל או כבית שמאי, כל שהיה עליו לעשות היה למנות את הפתילים. כישלון שני: רבה בר בר חנה לא מסוגל ליישם את הידע ההלכתי שברשותו.

משם מוליך הערבי את רבה בר בר חנה אל הר סיני, ובו נשמעת בת קול האומרת: "אוי לי שנשבעתי ועכשיו שנשבעתי מי מפר לי".⁷ רבה בר בר חנה ניצב הלום, ככל הנראה, כי כשהוא בא לפני חכמים, על פי עדותו, שוב גוערים בו על איוולתו: המענה המתחייב הוא "מופר לך", ולמה נמנע רבה בר בר חנה מתיתו? משום שסבר שאותה שבועה שבועת המבול היא. אבל מה חשבו רבנן, תוהה הסיפר ורומז שהמפתח לתלונת הבת קול הוא דווקא הצירוף "אוי לי", כלומר, המצוקה שבה היא שרויה כשהיא מוסרת את הדברים. כישלון שלישי: חוסר היכולת של רבה בר בר חנה לעמוד על טיבו וכוונתו של הדיבור האלוהי.

ומאתר הברית בין האל לבני ישראל אל הכופרים בה. הערבי מוליכו אל המקום שבו נבלעו קורח ובני עדתו, ומן הבקעים הוא שומע אותם מודים בצרחה שהם בדאים, ואילו משה ותורתו אמת. מדוע היה על האמורא הנוסע לשמוע אישוש לעיקר שהוא מאמין בו בכל ליבו, שהוא עמוד התווך של קיומו?

את סדרת הכישלונות אפשר לקרוא כנסיגה בכוחו של הדרש – אובדן היכולת להפעיל את כליו, הסרבול ביישום הידע המופק ממנו, חירשות לקול האלוהי, שחוקי הם מקור הדרש ועליהם פרנסתו.

התחנה האחרונה במסע מתבקשת אפוא. רבה בר בר חנה מובל אל קצה הארץ, מקום שהיא נושקת אל גלגל הרקיע. המרחב והזמן סוגרים עליו, אין עוד לאן להתקדם, והיממה היא תנועה מעגלית.

אבל לא דין מחזור הסיפורים של רבה בר בר חנה כדין הדיון שבמסגרתו הוא מסופר. המבוי הסתום אינו של הדרש, הוא ניסוי מחשבתי החוקר את החרדה מפני הידלדלותו, התערערותו, ומעלה אותה כמחזה. שבים אפוא אל בית המדרש, והינה מתברר שרבה בר בר חנה, שסיפורי נקראים לא פעם כיחידה נפרדת, בעלת מהות סגולית,⁸ אינו הנוסע היחיד שהתנסה ברזיה המסעירים של הבריאה – רבי יוחנן, רבי יהודה, רבי אליעזר ורבי יהושע, גם הם ירדו בים וחזו במפלצות איומות כנדגלות. וכיוון שכך, אפשר לדון במעשה בראשית, וסיפורי החכמים האחרים נזנקים אל מעמד הבריאה ומתגלגלים אל חיי העולם הבא ובניין ירושלים כמין חד, או תשובה סמויה, מרובדת, לסיפורי רבה בר בר חנה. ובכולם מוכח כוחו של דרש, תחולתו המוחלטת, הוא המאפשר לרדת לחקרי האל, לתוכניותיו, לצלול אל תהומות ולהרקיע שחקים.

7 תלמוד בבלי, בבא בתרא עד ע"א.

8 הסתימות הסמלית של הסיפורים משכה את ליבם של פרשנים והוגים גדולים, ובהם המהר"ל, הרב קוק ור' נחמן, שטען שרבה בר בר חנה התגלה אליו ומסר לו את הסודות והרזים המקודדים בהם. אבל נדמה כי התשוקה לעמוד על פשרם היא העושה אותם לחטיבה נפרדת, וכי אין היא עולה בקנה אחד עם הפונקציה הנפשית והאינטלקטואלית שלהם בדיון.

כאן מתבלט השוני הגדול בין הדגם התלמודי לבין סיפורי אלף לילה ולילה, התכלית הנורמטיבית שיש לזה הראשון, ההיבט ההלכתי, בלשון המקובלת. איש מבין המספרים והמספרות של אלף לילה ולילה אינו מוציא פסיקה על סמך הסיפור ששטח, ואינו משתמש בו כתשתית ערכית או מטאפיזית מחייבת. אבל דווקא ההשוואה מעוררת ביתר שאת את שאלת ההזדקקות של חז"ל להתפרעות הדמיון כדי שהדיון ההלכתי יוכל לזרום בנתיבותיו. רצף המדרשים סביב מסעותיו של רבה בר בר חנה, שיכולים היו להיות משובצים בבטחה בין סיפורי אלף לילה ולילה, כפי שהתגלגלו ונשזרו ביצירה הערבית מעשיות יהודיות אחדות, אינו חריג. גם לא רכיביו. לא יקשה למצוא כדוגמתם בסוגיות נוספות.⁹ הוא רק הקצנה של מבנה שכיח שכמעט בלתי אפשרי לחזות את מופעיו. הניסיון לאתר את הפרט בדיון ההלכתי המוליד את הצורך במדרש כה משוכלל ומקיף, סופו שיעלה בתוהו. ואף שאפשר לתת סימנים – למשל, הרב עדין שטיינזלץ משער שחכמים פונים לאגדה ולשפעת המדרשים כאשר הדיון ההלכתי נוגע לצדדים המוסריים או האתיים של הפסיקה, בניגוד למעשיים – שיטה סדורה אין בנמצא. ודווקא בשל כך מתבררת עוצמתו של הרצוא ושוב בין השקלא והטריא, שעניינם אורחות החיים, ובין ההפלגות הסיפוריות. לשון החוק מסתבכת בלשון התשוקה, המתקוממת כנגד חרצובותיה, ולשון התשוקה מאולפת בכללי גזירה והיסק.

מוכרת היטב השגתו של ביאליק על ההנגדה הקטגורית בין "הלכה" ו"אגדה" במסה הנושאת שם זה ממש, "הלכה ואגדה"¹⁰. האפיונים של שני תחומי היצירה הנבדלים, אומר ביאליק, חומרית וזעפה של ההלכה, מידת הדין שבה, ורכותה ושחוקה של האגדה, מידת הרחמים שבה, אינם מבטלים זה את זה, אלא משלימים. המדרש, סופו שיתגלגל בפסיקה או בתקנה, והליבון החוקי גונז בתוכו אוצר של דעות ואמונות שמלבושיו הם חומרי האגדה. הם בלתי נפרדים. אך עולה השאלה, מדוע התעצבו כפי שהתעצבו?

לא נוכל ללכת אל מקומם של האמוראים ולשחזר את כוונותיהם, ואין בכוחנו לפשוט מעלינו את התודעה המודרנית, החותכת בין ריאליזם ופנטזיה, בין ממשות חיצונית והשלכה נפשית, אבל כן מותר לנו – ומוטל עלינו – לתהות, מתוך היכרות עם המסורת, מתוך הנחות מסוימות באשר לטבע האנושי, מתוך ההתנסות שמזמנת לנו הספרות הקרובה אליהם בתפיסתה, על הדחפים והנחיצויות אשר להם אנחנו מייחסים את הרגישויות השונות של צורות ההלכה והאגדה.

9 לדוגמה, מופיעה המרובים של הבת קול במדרשי התלמוד הבבלי. תגובתם של חכמים ודינם במסריה מכסים את כל אפיקי החקירה האפשריים של הדיון ותוקפו: הפרשנות הסגורה של הדברים (סיפור ר' יוסי בחורבה בתלמוד בבלי, ברכות ג ע"א), הפרשנות האישיית התובעת הסבר (סיפור ר' אליעזר בן דורדיא בתלמוד בבלי, עבודה זרה יז ע"א), התנצחות איתה על דבריה (סיפור תנורו של עכנאי בתלמוד בבלי, בבא מציעא נט ע"ב) והחידתיות שלהם, כפי שהיא מתבטאת בסיפור רבה בר בר חנה בהר סיני.

10 חיים נחמן ביאליק, "הַלְכָה וְאַגָּדָה", חיים נחמן ביאליק (עורך), כְּנָסֶת: דברי ספרות, אודיסה: הקרן לתמיכת סופרים מיסודו של הלל ולטופולסקי, תרע"ז, עמ' 12–26. ראוי לציין שההבחנה בין השתיים מאוחרת, והאמוראים כלל לא נקטוה. היא נעשתה לראשונה בימי הביניים, אף שקדמו לה המאמצים הנמשכים מימי הגאונים לחלץ את קודקס המצוות והפסיקות מן התלמוד, וליצור גוף הלכתי סדור – מאמצים המגיעים לשיאם במפעל של הרמב"ם ובשולחן ערוך של קארן.

כל השבילים והמסילות והמתכונות ערוכים לפני האל וצפונים במחשבתו. אבל איזו ערובה יש לפוסקים שידעו להציל מה מהם, קל וחומר לגזור מהם מצוות ואיסורים, עשו ואל תעשו. הוראות ונהגים? כללי הגזירה וההיקש עשויים להיות אמצעים לקביעת ודאויות ולרדיית ידע המתגלגל באורחות חיים, מתוך הקול המפעם עוד בחוקים שנתן לבני אדם בלזו מאמריו. אולם גם את האמצעים הכרח להעמיד לבחינה מתמדת, יש לאשש את תקפותם בכל מצב שיעלה על הדעת, בהול או זניח, עיקר או טפל. ואלה כליה של האגדה – יכולת הבדיון, ההפלגה, ההשערה, סרטוט כל המציאויות האפשריות. הדמיון הוא תנאי ההיתכנות של הדיון ההלכתי. הוא עשוי להתפרץ בכל רגע ולערער את המוסכמות המסתיידות בסוגיות שלובנו יתר על המידה, ולכפות את השאלות – מה נוגע לעצם העניין ומהו סטייה ממנו או תעייה מיותרת? איך מבחינים? אם על פסיקה לשמש בכל מצב מסתבר, איך מבררים מה מסתבר וכיצד?

אולי כדאי, לפיכך, לחשוב על המדרש או על האגדה כממלאים תפקיד כפול, שֶׁהפן האחד שלו הוא התעמלות שכלית, שכן הוא מחדד את היכולת הספקולטיבית, את כושרי ההשערה והניחוש, והאחר הוא כינון מחודש, נשנה, של סמכות החכמים ביחס לבריאה, על כל ממדיה – ובכלל זה החוק האלוהי, כפי שהוא מתווך במשנה, והקול האלוהי, כפי שהוא מפכה עדיין בפסוקי המקרא לגבי דידם.

א.

אך מה פשר הסיפור הזה שאני מספר, שאני מתחקה אחרי הסתעפויות והתפצלויות צדדיות שלו? מה אני מחפש בשני מקורות אלה?

ככותב של ספרות עברית, שאולי הפשפוש במופלא טבעי לו, אני תוהה על דגמים סיפוריים שבהם העיסוק באומנות הסיפור ובאופק המטאפיזי, המיסטי והמוסרי שלה אינו תותב או סרח עודף, אלא עצם מעצמם, יסוד מוסד שלהם, קטע של רעיונם. הסחרור הנרטיבי של אלף לילה ולילה והדינמיקה של הדיון התלמודי, השותפים לאותה תפיסה סיפורית, הם אולי הדגם המשוכלל ביותר, העומד מנגד לרוב המוסכמות של הספרות המערבית. משהו מהמורכבות שלהם אפשר לתלות במקורם האוראלי ובריבוי של יוצריהם, שהם משכפלים כתחבולה פנימית. אבל גם המקרא וגם האפוסים האחרים הקדומים לא פחות מהם, כגון עלילות גילגמש או השירה ההומרית, היו מתחילתם יצירות שבעל פה, שנוגנו ודוקלמו ושוכתבו בידי משוררים רבים, עד שהיו לבסוף לדגם שספרות המערב אימצה כמוסכמת יסוד, אם לא כדוגמה.

בספרו "מימיזיס"¹¹ ממחיש אריך אוארבך כיצד התחבולות והאופנים של גילום המציאות בספרות המערב נסמכים על שילובים שונים בין הגישה המקראית (או הנוסח האלוהיסטי והיהוה־יסטי, כלשונו) ובין זו היוונית (ההומרית, בעיקרה). הוא מונה שורה

11 אריך אוארבך, מימיזיס: התגלמות המציאות בספרות המערב, מגרמנית: ברוך קראו, ירושלים: מוסד ביאליק, 1958.

של הבדלים בין הגישות: אופי המוצג שלהם – האם הוא ניתן לייצוג ישיר, כמו האלים היוונים, או שמא יכול להיות מיוצג רק בעקיפין, באמצעות הקול, כמו האל המקראי; המתח שבין פני שטח מוצגים ובין עומק חבוי, בין חזית ובין רקע, הניכר גם בעיצוב הדמויות – ביצירה היוונית, הפלסטית בטיבה, תודעת הדמויות, מניעיהן ורגשותיהן נמסרים כהווייתם, ואילו במקרא הם מוסגרים ברמז, רק ההיבטים הדרושים לסיפור ולמוסר ההשכל שלו מופגנים, אבל הם נצברים ממקרה למקרה לכדי חלל פנימי עשיר, ובו זכות פעולותיהן להד גדול; התודעה ההיסטורית של הנוסחים – זו היוונית נטולה זמן ממשי, ואילו זו המקראית טוענת למעמד של דברי הימים.

אבל כאשר מעמידים אל מולם את הדגם החז"לי-האלף לילה ולילה¹¹, מתברר ששני הנוסחים היריבים נמצאים באותו צד של המתרס, שכן הם אמונים על גילום המציאות, וסוד כוחם בהצלחתם לתרגם את תפיסת העולם של העמים שיצרו אותם לכדי מבדה – שיש בו דמויות, עלילה, נופים ותחושות. אבל כיצד נעשית המלאכה הזו? והיכן רישומה? שני הנוסחים מבליעים אותה בחושך של היוולדם. אבל בדגם החז"לי-האלף לילה ולילה-י סוגיית גילום המציאות משנית. מה שמגולם בו אינו מציאות, אלא מגנוני הכינון שלה, המרחב שבה הקיים מתהווה ונחשב. אפשר אפוא לבדל את הדגם שעניינו גילום מציאות מן הדגם שעניינו כינון מציאות.¹²

ההבחנה אינה מלמדת דבר באשר לאופי הספרות הנוצקת מן התבניות השונות, אם הוא פנטסטי או ריאליסטי, אם הוא עתיק או בן זמננו, אם שמרני או מהפכני, דתי או חילוני. כי אין ספרות הפטורה מאומנות הדמיון, וההנחות באשר לטיבה של המציאות גוועות ומתחדשות. הייצוג האמין של אשתקד, אפשר שייחווה כמופרך היום.¹³ וכן, כי התגובות הנפוצות לאופי ספרותי מבוססות על שמועה או על תגובה לא רצונית, שנרכשה בהתניות תרבותיות. ברובה המכריע של הספרות הפנטסטית המודרנית, למשל, אפשר לשייך את אופני גילום המציאות לתחבולות שמחלץ אוארבך מן הקריאה בספרות מערבית קאנונית, למן גר"ר טולקין, שלהערכתו הוא ראשון הכותבים שספרות הפנטזיה שלהם היא נגזרת של תאולוגיה מדוקדקת, ועד לאורסולה לה גוויין, שלהערכתו היא האחרונה שבהם.¹⁴

12 להבדיל אלף הבדלות מן הספרות הפוסט-מודרניסטית, הקוראת תיגר על קווי התיחום בין המדומיין ובין הממשי. זו מצטיינת אומנם בפיתוח המודעות למרקם הסיפורי של הקיום, אבל מועדת במחויבותה לאמת או למהלך אתי מעמיק.

13 מלאכת הדמיון בספרות ריאליסטית מודרנית משוקעת ברובה בדמיון האחר. במיטבה היא חוקרת את הנטייה להטיל על האחר צלם לא-לו ואת המחיר הרגשי והמוסרי של העיוורון הכרוך בכך. כשאינה במיטבה, העיוורון העריץ נעשה למוסכמת הייצוג שלה.

14 אף שהתאולוגיה בספרי הארץ התיכונה של טולקין ובספרי ארץ-ים של לה גוויין בדויה, אפשר בהחלט להתחקות אחר השפעתה על ההכרעות האומנותיות ברמותיה השונות – דמות המספר, הבניית המרחב והזמן ותפיסות הטוב והרע שהיצירות מציגות. קל לראות כיצד ההשפעות הללו מחקות את תחבולות גילום המציאות שאורבך מציג במחקרו החלוצי.

ובכל זאת, לשימור הדיבור בדגם החז"לי-האלף לילה ולילה-י תפקיד מפתח. נרקמת בו שיחה לאין קץ, שפניה אל נוסח כתוב שהוא מיניה וביה מבוע של ידע ושל תעלומה.¹⁵ השיחה, על מבוכה ופיתוליה, היא סדנה שבה נארגים הזמן והמרחב, ומחושלת סמכות המספר של החכמים – הערעור על יכולתו של הסיפור להושיע את המספרים, או על כושרם של המספרים לשטוח את סיפור. היעשות הזמן וההטענה הסימבולית של המרחב היא מהלך מרכזי שלהם. פרשנות המקרא בידי חז"ל אינה רק פרשנות חוקי האל, אלא גם שכתוב של הממשות הגאוגרפית, הבוטנית והזואולוגית, ושל הממד הטמפורלי של פעילות האל, שלוחיו ונבחריו. קפיצת הדרך, זיהוי שמות האתרים, הצמחים ובעלי החיים ומניית תכונותיהם המאגיות הם טכניקה של מיפוי פנטזמטי ומיתולוגי של המקום. חישובי העיתים על פי שיעור התקופות שבהן חיו דמויות ידועות וחיבורם יחדיו פורמים את יריעת הזמן ומאחים אותה, או מחריגים ממנה את הדמויות.¹⁶ פרשנות חז"ל נוטלת לה את החירות הגדולה ביותר לנסח ללא הרף את היחסים שבין הנוכרי ובין המוכר, בין הניתן לידיעה ובין החומק ממנה, בלי שתאיטם אזנם של חכמים לקריאתם של האמית, של הנשגב, של הנכון.

קקורא של ספרות עברית אני מבקש לתהות על העקבות שטבעו בה כושרי הספקולציה היהודיים, בין שהטמיעה אותם ובין שדחתה אותם במפגיע. ב"הֶלְכָה וְאֶגְדָּה" מלין ביאליק על הספרות של ימיו שהיא כולה אגדה, ושאף החיים מחושלים באותה מפחה. האגדה לדידו היא ההבעה הרגשית, הפיוט, ההרווחה שביופי, ואילו ההלכה היא הפלפול השכלי ומנגנון הפסיקה, היקש והיסק של אורחות החברה, הדרך שבה אמונות ודעות מתגלמות בדפוסים של מעשים, בשלד של קיום.¹⁷ גדול הפיתוי להצטרף לקובלנתו, ולו בשל התפקיד המרכזי שהוא מקצה לספרות בהתנהלות האומה. אבל לשם כך יש לקבל את הצביון שהוא מקנה להלכה ולאגדה, ולקשרים ביניהן. לעומת זאת, אם מאמצים את המחשבה על פראות הדמיון של האגדה כאמצעי לתרגול הכשרים שיספקו כושר התמצאות ופענוח של המציאות, ויעניקו להלכה את תוקפה, הרי שצורת ההסתכלות מותמרת וגם יחסי הגומלין בין אגדה והלכה כבסיס לקריאת ספרות הם אחרים. השאלה נסובה במקרה זה על המעמד שמועידים לדמיון ולחירותו, כזירה וכאמצעי. מעניין לסרטט מנעד שבקוטב

15 ושיחה זו אף עוסקת בשכפול הנוסח ובתפוצתו. הכליף הארון אלרראשיד פוקד לתעד את הסיפורים הנושאים חן בעיניו ולפרסמם בקרב בני האדם, והתלמוד מקדיש סוגיות להעתקת ספרי קודש. למשל, האזהרה שמזהיר רבי ישמעאל את רבי מאיר להימנע ממסיכת קנקנתום – גופרת עופרת לדילול הדיו – בקסת, ולהקפיד במלאכת הבלרות, שאם יחסיר או ייתר אות אחת ייצא מחריב את העולם כולו (תלמוד בבלי, עירובין יג ע"א).

16 כך הוא, לדוגמה, מקרה שרח בת אשר, הנמנית במקום אחד עם היורדים עם יעקב מצרימה, ובמקום אחר מזכרת טרם כניסת שבטי ישראל לכנען. המדרש מגשר על פער הזמנים באמצעות ייחוס אריכות ימים לשרח, שמעניקה לה גם סגולות מאגיות וידע נסתר. הם שמים בפייה עדויות ראייה לניסים ביציאת מצרים, מזהים אותה עם האישה החכמה שניהלה משא ומתן עם יואב בן צרויה במהלך המצור ששם על אבל בית מעכה במצוות דוד המלך, ואף מכלילים אותה בין עשרת הצדיקים שזכו להיכנס לגן עדן בעודם בחיים.

17 מסקרן לחשוב על היחסים שבין השירה באלף לילה ולילה, שבאה לאייר את נימי הרגש והלכי הרוח של הדוברות והדוברים, לבין הפרוזה, המיוחדת לשטיחת המאורעות, ולהקביל את הפונקציות של השירה והפרוזה בסיפר לאפיון ששוטח ביאליק לצביון האגדה וההלכה.

האחד שלו הדמיון הוא מובלעת במציאות, החצנה של התנסות במלבושו של הסמל או מכשיר של ייצוג עולם הפנים, ובקוטב האחר שלו הדמיון הוא תנאי האפשרות של ייצוג המציאות, ואת המנעד הזה להפוך לעדשה מנטלית.

לתחושת ישתכנו אז בקוטב החז"ל-אלף לילה-ולילה פואטיקות מן הספרות העברית החדשה הנדמות בלתי קשורות, וחוט הלהט של הקרבה ישפוך אור על מהלכי מפתח בהן: הקרע והפיס בין הפונקציה האלגורית והפונקציה האסתטית בסיפורי המעשיות של ר' נחמן;¹⁸ המחזות משבר הדמיון היהודי במסעות בנימין השלישי של מנדלי מוכר ספרים; הדבקות של עגנון בהמחשת עמדת המספר שלו, אף שאין לה לכאורה חלק בסיפור, ותנודתו התדירה בין חלום, משל וריאליה; הכלכלה של ביטול העצמי בפרוזה לילדים ולמבוגרים של נורית זרחי ויחסו למנגנון הבקעת המופלא בהם; תבניות הסיפור המתגוששות בסיפור על אהבה וחושך של עמוס עוז והאופנים שמאמציהן לדובב את רגע המוות של האם יוצרים את הדרמה האישית, המשפחתית והציבורית; עירוב נוסחי הדרש והרטוריקה של תורת הסוד, פירוקם וצירופם, המודרניזציה והפסידו-אפיגרפיה שלהם בבעין החתול ובחזותיות של חביבה פדיה; המתח שבין הדפוסים ההלכתיים ובין גיבוש ריבונות היצירה והדעת בכתיבתה של שבא סלהוב ומחול ההזדהות וההתנכרות שהוא מצעו; ועוד רחוקה הרשימה מחתימתה.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

18 גם כשלוקחים בחשבון את כוונתו המוצהרת של ר' נחמן עצמו – שמודגמת בפרשנותו לסיפורי רבה בר בר חנה – לראות בפונקציה האסתטית שלהם תכונה של פני שטח, ובזו האלגורית למיניה אפיון של רובדי העומק.

סוכנים וסוכנים חשאיים: כמה הערות על מספרים,

רושמים ועורכים בארכיון הסיפור העממי בישראל

ע"ש דב נוי*

דינה שמיין

האמירה על ספר כלשהו שהיה יוצא נשכר לו עבר עריכה קפדנית יותר, או על סופר זה או אחר שהוא זקוק לעורך או עורכת טובים, היא ביקורת שגורה כיום בממלכת הספרות הכתובה, ואינה כרוכה בהסגת גבולות המחבר, בעל הסמכות.¹ לעומת זאת, הטענה כי סיפור עממי, שסופר בעל פה, נערך בעת העלאתו על הכתב נושאת על פי רוב מטען שלילי מובהק, ולכל הפחות, הסתייגות. הטענה מופנית נגד דמויות מתווכות: רושמים, מחברי אסופות, וכיוצא באלו. בפער שבין המוצר המוגמר הכתוב, פרי עבודתם של אותם מתווכים, לבין הטקסט המקורי לכאורה, האוראלי, מהדהדת הקינה העתיקה כי המקור הישיר, הדבור, אבד, וכי הכתוב אינו אלא תחליפו הנחות. ההנחה המגולמת בקינה זו, בדבר פער והייררכייה בין הכתוב לבין האוראלי, מבטאת כמיהה מטאפיזית ל"מקור" אבוד, כפי שכתב ז'אק דרידה.² ומכיוון אחר: עריכה היא עוד מסך שעל החוקרת להרים כדי להגיע לטקסט האותנטי הנכסף, דוגמה נוספת למה שרגינה בנדיקס הצביעה עליו כפרקסיס שהגדיר את תחום הפולקלור בכלל: החיפוש אחר האותנטי.³ אך למרבה ההפתעה, כפי שציין לאורי הונקו, "הכמיהה לאותנטיות לא הובילה לטקסטים 'טהורים יותר' בהכרח, אלא העמידה את מושג האותנטיות באור יחסי, ויש לקוות שהובילה

* תודה מקרב לב לגלית חזן-רוקם, נטשה גורדינסקי, חיים וייס, צפי זבה-אלרן, חיה מילוא, גל סלע, ואסנת שרון פינטו על הערותיהם. תודה גם לנוף אופיר על סיוע טכני ויותר. המאמר נכתב כחלק מפרויקט בתמיכת הקרן הלאומית למדע, ISF 477/20.

1 השו, למשל, למעמדו הסמכותי והשנוי במחלוקת של ח"נ ביאליק כעורך "מקסימליסטי", שהעריכה בידי – מי שהיה הפיגורה המרכזית ברב-מערכת הספרותית הריכוזית בת התקופה – הייתה לאמצעי לקביעת הקאנון המבוקש ולהתוויית פניה של הספרות העברית. שמואל אבנרי, כמה ביאליק יש? על ריבוי פניו של המשורר הלאומי, ראשון לציון: ידיעות אחרונות, 2021, עמ' 344–227.

2 ז'אק דרידה, על הגרמטולוגיה, מצרפתית: משה רון, תל אביב: רסלינג, 2015, למשל עמ' 83–103.
3 Regina Bendix, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, Madison, 1997, WI: University of Wisconsin Press. על שימוש בכלים שונים לבירור האותנטיות של הסיפור, כלומר לבידוק הטקסט על פי הקריטריונים המגדירים, לפי נוי, סיפור עממי, ראו, דב נוי, "רישום סיפורי-עם מפי מספרים בישראל (עשורו של מפעל)", בתפוצות הגולה ח, 39 (חורף 1967), עמ' 142–144.

להבנה טובה יותר של התהליכים מרובי הפנים של טקסטואליזציה בעל פה ובכתב.⁴ מתוך העמדה הרפלקסיבית שהונקו מסמן עולה גם שאלת תפקידן ואחריותן של הדמויות המתווכות בין האוראלי לבין הכתוב, אם בשלב הרישום ואם בשלבי העריכה וההתקנה לדפוס.

בדברים שלהלן אני מבקשת להתחקות אחר מעמדם וסמכותם הנרטיבית של הסוכנים האנושיים הפועלים, או ליתר דיוק – שפעלו – בארכיון הסיפור העממי בישראל ע"ש דב נוי (אסע"י). הארכיון, שנוי ייסדו ב-1955, כולל כיום כעשרים וחמישה אלף סיפורים, רובם מפי מספרים ורושמים יהודים (כששת אלפים מספרים ואלף ושבע מאות רושמים), מרביתם שמורים כטקסטים כתובים בלבד (ומיעוטם בקלטות וידאו). מלבד הטקסטים של הסיפורים עצמם שמורים בארכיון תיקים המכילים חומרים הטרוגניים על המספרים, ובעיקר על הרושמים. בתיקים אלו מצויה לעיתים עדות לתקשורת – הרשמית והבלתי רשמית – שבין אגפיו השונים של מפעל הכינוס הלאומי, על כיווני המגוונים ועל הייררכיות הסמכות המובלעות בו.⁵ בתוך כך איחד את דבריי הן לפיגורות הרושמים הן לדב נוי, כפיגורת-על: מי שפעל כעורך בהתקנת סיפורים שהתפרסמו מטעם אסע"י באחת מני הסדרות והמונגרפיות הרבות שהופקו. אומנם, הנוסחים שיש בידינו על פי רוב מתווכים, אך להלן אטען כי ההבחנה בין "טקסט מקורי" של המספר לבין הנוסח המעובד, ה"לא אותנטי", המצוי בידינו, היא הבחנה מטעה. אין בכך משום הקלת ראש בתיעוד מילולי מדויק, ולא בפירוט המרכיבים הקונטקסטואליים של אירוע ההיגוד, כפי שנעשה בכמה מהטקסטים השמורים בארכיון.⁶ אך אין לכרוך את המודוסים השונים של התיעוד או את סוגיית העריכה של הטקסט בשאלת מעמדו של הסיפור המתועד כאותנטי או מהימן. אין סיבה להניח שגרסת הסיפור שבעל פה עדיפה על גרסתו הכתובה. יתר על כן, קביעה כזאת חותרת תחת מאפייניו העקרוניים של הסיפור העממי, המתגוון בביצועיו השונים: בעל פה ובכתב. את החשש מפני חוסר נאמנותו, כביכול, של הנוסח שכתב הרושם לנוסח ששמע בעל פה אפשר להמיר בתפיסה הרואה בנוסח הכתוב גרסה מקבילה לגרסאות האוראליות, ובכלל זה לגרסה שהמספר עצמו שמע וסיגל לצרכיו. כשם שאין בפנמנולוגיה של הספרות העממית – מספר לא מהימן, החותר תחת גרסה סיפורית

4 Lauri Honko, "Text as Process and Practice: The Textualization of Oral Epics", Lauri Honko (ed.), *Textualization of Oral Epics*, Berlin and New York: Mouton De Gruyter, 2000, p. 3. התרגום שלי, ד"ש.

5 Dina Stein, "Archival Negotiations: Samaritan Narratives in the Israel Folktale Archives", *Narrative Culture* 15 (forthcoming)

6 ראו, למשל: אסע"י 6512; אסע"י 11911; גלית חזן-רוקם, "הפתגם כמפתח למורכבות עלילתית", מחקרי המרכז לחקר הפולקלור ז' (תשמ"ג), עמ' שז-שצז; גלית חזן-רוקם, "לראות את הקולות": עיון בהיגוד הסיפור העממי מבחינה תפקודית, סמיטית ופרשנית", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי י' (תשמ"ח), עמ' 21-31; תמר אלכסנדר, "האגדה הספרדית-היהודית על רבנו קלונימוס בירושלים: לחקר דרכי-ההסתגלות של הסיפור העממי", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ה-ו (תשמ"ד), עמ' 85-122. ראו גם דברי תמר אלכסנדר כי בכל הקשור להיגוד הסיפורים המידע השמור באסע"י דל. תמר אלכסנדר, מעשה אהוב וחצי: הסיפור העממי של יהודי ספרד, ירושלים: מאגנס ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תש"ס, עמ' 29.

קאנונית, כך אין צידוק להתוויית רושם לא מהימן, שהנוסח שלו אינו אלא ביצוע נוסף של הסיפור שבעל פה. וכפי שהטקסט האוראלי מוטמר לנוסח כתוב, לא אחת קורה שהטקסט הכתוב מניב גם הוא ביצועים חדשים – הן בעל פה הן בכתב – השונים ממנו-עצמו.⁷ לסיפור העממי יש מספר, לא מחבר (author). הסמכות (authority) המזוהה עימו והמוניטין שלו נגזרים פחות מבעלותו על טקסט "מקורי", ויותר מהאיכות הפרפורמטיבית שלו כבלדר של מסורות נרטיביות. עם זאת, החלוקה שבין מספר לרושם מהותית לתפיסה העצמית של הרושמים עצמם, שיחסם לתפקידם קשור לא פעם במגוון רחב של רכיבי זהות: משפחתיים, חברתיים, מוסדיים ואקדמיים.

במרכז הדיון כאן יעמדו סיפורים של שלושה דורות של בני משפחה אחת: סבא שלמה בן-חיים; בנו הצעיר חיים בן-חיים; וישראל גיטלמן, נכדו של שלמה ובנה של חנה. רישום הסיפורים מפי סבא שלמה הוא-עצמו סיפור של הגירה, שרצף וקטיעה משמשים בו בערבוביה: שלמה בן-חיים, יליד 1894, היגר ב-1950, בגיל 56, מטנג'יר שבמרקו למעברת רמת ישי. ב-1954, עם חיסול המעברה, עבר למגדל העמק; בנו הצעיר חיים, שנאלץ להיפרד מהוריו במרסיי ועלה לארץ בגפו כשהיה בן 15, גר עימם ברמת ישי ולאחר מכן נקלט בבית הספר האזורי של קיבוץ גבת, ואליו הצטרף בבגרותו כחבר. הוא-עצמו לימד במוסד החינוכי, למד ספרות עברית באוניברסיטה, ועסק בכתיבה; הנכד ישראל גיטלמן, בן אחותו של שלמה, שהיה יליד הארץ, חי עם אימו במגדל העמק, בסמוך לסבו וסבתו. אביו נפטר ב-1954, כשהיה בן שנתיים. גם ישראל גיטלמן, בהשפעת דודו חיים בן-חיים ובהדרכתו, למד במוסד החינוכי שליד קיבוץ גבת. בהמשך היה גם הוא חבר בקיבוץ זה שנים אחדות, ולאחר מכן שב למגדל העמק ועבד שם בבנק. חייה של חנה, אימו של ישראל, לא היו קלים: היא סבלה מנכות כתוצאה משיתוק ילדים, התאלמנה ונישאה שוב – אך נישואיה האלה לא צלחו. היא עבדה קשה לפרנס את חמשת ילדיה, ולצורך הטיפול בהם נעזרה בהוריה.⁸ הפרטים הביוגרפיים הללו, כלליים וחלקיים ככל שיהיו, אינם מיותרים להבנה של היגוד ורישום הסיפורים כתופעה פואטית-סוציולוגית. יתר על כן, שאלות של סמכות ובעלות רלוונטיות בתחום ההגירה והמוסד המשפחתי, ממש כשם שהן שייכות לתחום הטקסטואלי והארכיבי.

7 ראו, למשל, עלי יסיף, "תרומתו של ס' עשה פלא לסיפורת העממית היהודית" מחקר ירושלים בפולקלור יהודי ג (1982), עמ' 47-66.

8 הפרטים הביוגרפיים נלקחו מתיקי המספרים והרושמים. ביוגרפיה מפורטת של שלמה בן-חיים מופיעה בספר סבא שלמה מספר (שלמה בן-חיים, סבא שלמה מספר: לב סיפורי-עם מרוקאים מפי שלמה בן-חיים, מערבית מוגרבית: חיים בן-חיים, חיפה: גבת, 1980, עמ' 9-20). ראו גם: Dina Stein, "Diaspora and Nostalgia: Traveling Jewish Tales in the Mediterranean", *Mediterranean Historical Review* 1 (2019), pp. 60-61

מספר אחד, רושם אחד ונמה גרסאות

הקורפוס שיעמוד במרכז הדיון כאן כולל כחמישים סיפורים. רובו (שלושים ושניים סיפורים) סופר מפי שלמה בן-חיים ונרשם בידי בנו חיים בן-חיים, וחלקו (חמישה עשר סיפורים) נרשם בידי נכדו ישראל גיטלמן. שלושים ושניים הסיפורים שרשם חיים שמורים באסע"י בשלושה פורמטים: בעבודה סמינריונית גדושה ומפורטת שהגיש בשנת תשל"ד, בעת לימודיו בחוג לספרות עברית באוניברסיטת חיפה, לפרופ' (אז ד"ר) עליזה שנהר; בתיקי הסיפורים באסע"י; ובנוסח מוקלד השמור במחשב בארכיון. כמו כן, הם כלולים בספר שהוציא בן-חיים באופן עצמאי ב-1980: סבא שלמה מספר, שהוא עיבוד קל של עבודתו הסמינריונית. הנוסחים אחידים מבחינה העלילה והמבנה, אך אינם זהים מילולית, ולפחות עד כמה שזה נוגע להבדלים שבין הנוסחים הכתובים בכתב יד בעבודה הסמינריונית לבין הנוסחים שבספר סבא שלמה מספר, הסוכן האחראי הוודאי לשינויים הוא הרושם חיים בן-חיים. זאת ועוד, בהערות לסיפור האחרון בעבודתו הסמינריונית מפנה בן-חיים למקור נוסף: את הסיפור של אביו "המלך הרשע והשד"ר" (11255) ציטט גם בספר שפרסם ב-1974 קונדסים בסימטת החמאם, על ילדותו של אליהו, בן דמותו שלו, בטנג'ר.⁹ להלן תצוגה סינופטית של הסיפור הזה, בהצגת ההבדלים שבין נוסח העבודה הסמינריונית, נוסח הספר קונדסים בסימטת החמאם והנוסח המוקלד באסע"י (המקביל לנוסח שבסבא שלמה מספר):

כתב היד, העבודה הסמינריונית (אסע"י 11225, סיפור 32)	סבא שלמה מספר (אסע"י 11225)	קונדסים בסימטת החמאם
מעשה ב"חכם", שליח מירושלים שהיה עובר בערי מרוקו והיה אוסף כספים לאחינו בא"י.	מעשה ב'חכם' שליח מירושלים שהיה עובר בערי מרוקו ואסף כספי תרומות לאחינו בארץ ישראל.	מעשה ב"חכם" יהודי הדור וקדוש, שליח מירושלים עיר קודשנו. הלך סבב הרב בקהילות ישראל שבחבל המגרב, מלקט נדבות מיהודים לאחיהם בירושלים.
באה השמועה על בואו לפאס ונאספו היהודים לקבלו בשערי העיר.	נתבשרו יהודי פאס על בואו ויצאו לקבל את פניו בשער העיר.	בא היום, ונתבשרו יהודי העיר פס – בירת הממלכה – על בואו של ה"חכם" הקדוש. שמחו יהודיה ונאספו בשערי העיר להקביל את פניו. ורבתה השמחה שעה שנכנס ועבר בשערים, מוקף פרנסי עיר הבירה ועשיריה.
נדבו יהודי פאס ועשיריה תרומות לרוב, והרבו לעשות העשירים וראשי הקהל.	נדבו יהודי פאס תרומות לרוב והגדילו לעשות העשירים וראשי הקהל.	בהתלהבותם, נדבו יהודי פס תרומות לרוב, והרבו לעשות – העשירים וראשי הקהל.

9 חיים בן-חיים, "המלך הרשע והשד"ר", קונדסים בסימטת החמאם, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980, עמ' 99-101.

<p>לאחר זמן, נטל אותו "חכם" רשות כדי ולכת לשוב לירושלים. בדרך את אחיו, ויצא לדרך כשהוא נושא בכליו את כסף התרומות.</p>	<p>לאחר זמן נטל מהם רשות ושב לירושלים עם הכסף.</p>	<p>לאחר זמן, נטל אותו "חכם" רשות ושב לירושלים עם כסף התרומות.</p>
<p>לימים, הגיע לאוזני המלך דבר ההמולה והנדבות שהרעיפו היהודים על אחיהם בירושלים, ורגז מאד. מה עשה? קיבץ את עשירי הקהילה וראשיה, נטל מהם את כל הונם והחרים את רכושם. ירדה אז לארץ תפארת נדיבים ונותרו בחוסר כל רחמנא ליצלן, עניים מרודים. ועוד הוסיף וגזר גזרות על היהודים. וכך עברו שנים קשות על אחינו.</p>	<p>לימים הגיע לאוזני המלך דבר ההמולה והתרומות שהרעיפו היהודים על אחיהם בירושלים ורגז מאד. מה עשה? כינס את ראשי הקהילה אליו וגזר על היהודים חרם של כל הונם ורכושם. ירדה לארץ תפארתם מגזרה זו ונשארו כולם חסרי כל רחמנא ליצלן, עניים מרודים. לזה הוסיף עוד גזרות קשות כהנה וכהנה.</p>	<p>לימים הגיע לאוזני המלך דבר ההמולה והתרומות שהרעיפו יהודי פאס על ראשי אחיהם בירושלים ורגז מאד. מה עשה? אסף את כל ראשי הקהילה וגזר להחרים את כל הונם ורכושם של היהודים. ירדה לארץ תפארתם ונותרו כולם בחוסר-כל רחמנא ליצלן, עניים מרודים. ועוד הוסיף וגזר עליהם גזרות קשות.</p>
<p>באחד הימים, נראה אותו "חכם" קדוש עובר שוב בשערי העיר פס. ומה עיניו רואות? את אחיו בני ישראל, עניי הארץ, ערומים וחסרי כל. נתחלחל למראה מסכנותם של בחירי הקהילה, שירדו מגדולתם ושאל אותם לפשר הדבר:</p>	<p>באחד הימים חזר אותו השליח והיה עובר בשערי העיר. ומה רואות עיניו? כל אחיו ישראל עניים, ערומים וחסרי כל. נתחלחל למראם ושאל אותם לפשר הדבר:</p>	<p>באחד הימים נראה שוב אותו "חכם" עובר בשערי פאס. ומה עיניו רואות? אחיו בני-ישראל, עניים עירומים וחסרי-כל. נתחלחל למראם ושאל אותם לפשר הדבר:</p>
<p>אחי, וכי מהו השבר הזה שבא עליכם? עמדו וסיפרו לו. לכשסיימו, ציווה עליהם כך: — הבו לי מביניכם עשרה בחורים גיבורי חיל וישרי אמונה, והלילה בחצות יתייצבו לפני.</p>	<p>— אחי, וכי מהו השבר הזה שבא עליכם? עמדו וספרו לו. משסיימו אמר להם כך: — הביאו לי עשרה בחורים גיבורים ובעלי אמונה, והלילה בחצות יתייצבו לפני.</p>	<p>"אחי וכי מהו השבר הזה שבא עליכם?" עמדו וסיפרו לו. משסיימו ציווה עליהם כך: "הביאו לי עשרה בחורים גיבורים וישרים, והלילה בחצות יתייצבו לפני."</p>
<p>באפלת הלילה באו העשרה והתייצבו לפניו. מה עשה? הלבישם בגדים שחורים כשדי השאול, אחר שם ידו על מצחו וקרא בקדושה לאלוהי ישראל ב"שם המפורש". מיד באה הרוח ונכנסה בעשרת הבחורים והפכו לרוחות רפאים. ריחפו ובאו עד לארמון המלך ועמדו ליד מטתו. נטלוהו העירוהו והפליאו בו מכותיהם. זעק המלך בכאביו ואין שומע, כי נפלה תרדמה על כל שומרי הארמון. כך נשנה וחזר הדבר בלילה השני ובלילה השלישי. ביקש המלך רחמים וענו לו:</p>	<p>בחצות הלילה התייצבו העשרה לפניו. מה עשה? הלבישם בשחור כשדי השאול, אחרי כן שם ידו על מצחו וקרא לאלוהי ישראל ב"שם המפורש". מיד באה רוח שנכנסה בבחורים ונהפכו לרוחות רפאים ריחפו ובאו עד לארמון המלך וניצבו ליד מיטתו. העירו אותו והפליאו בו מכותיהם. צעק וצווח המלך מהמכות, ואיש לא איש לא שמע כי נפלה תרדמה על אנשי המשמר. כך חזר הדבר בלילה השני ובלילה השלישי. ביקש המלך רחמים וענו לו:</p>	<p>בחצי הלילה באו העשרה והתייצבו לפניו. מה עשה? הלבישם שחורים כשדי השאול, אחר שם ידו על מצחו וקרא לאלוהי ישראל ב"שם המפורש". מיד באה הרוח ונכנסה בעשרת הבחורים והיו לרוחות רפאים. ריחפו ובאו עד לארמון המלך ועמדו ליד מיטתו. מיד העירו אותו והפליאו בו מכותיהם. זעק וצווח המלך מהמכות ואיש לא שומע כי נפלה תרדמה על אנשי המשמר. כך חזר הדבר בלילה השני ובלילה השלישי ביקש המלך רחמים, וענו לו:</p>

<p>— רחם על יהודיך, כי רק המרחם ירוחם. החזר להם את הונם וכבודם ויתענגו מטוב הארץ. ודע, שאם לא תעשה כן, נשוב אליך מדי לילה.</p>	<p>— רחם על יהודיך, כי רק המרחם ירוחם. עליך להחזיר להם את הונם ואת כבודם כמקודם. דע, שאם לא תעשה כן נשוב ונחבוט בך לילה לילה.</p>	<p>— רחם על יהודיך, כי רק המרחם ירוחם. עליך להחזיר להם את כל הונם ואת כבודם כמקודם. דע, שאם לא תעשה כן נשוב אליך מדי לילה.</p>
<p>בבוא הבוקר נודעק הארמון מן הצו שיצא: — "לכבד את היהודים ולהשיב להם את כל ממונם ורכושם". אז גדלה השמחה ורבו הנדבות, ועלתה על כולן נדבת המלך...</p>	<p>לבוקר נודעק הארמון מהצו של המלך: — לכבד את היהודים ולהחזיר להם את ממונם ורכושם! היתה אז שמחה גדולה מאוד ורבו התרומות, ועלתה על כולם תרומת המלך...</p>	<p>בבוקר נודעק הארמון מן הצו של המלך: "לכבד את היהודים ולהשיב להם את כל ממונם ורכושם". הייתה אז שמחה גדולה מאד ורבו התרומות, ועלתה על כולן תרומת המלך...</p>

הנוסח בעמודה הימנית מופיע, כאמור, בכתב יד בעבודה הסמינריונית, וצילום שלו ושל יתר הסיפורים הרשומים בעבודה שמורים בתיק הסיפורים בארכיון. אבל על פי עדותו של הרושם עצמו, אין זה הרישום הראשון של הסיפור ששמע מפי אביו. קדם לו נוסח מודפס, שונה מעט מילולית, בספר קונדסים בסימטת החמאם. גם הנוסח שהתפרסם ששנים מאוחר יותר, ב־1980 – בעיבוד העבודה הסמינריונית לספר טבא שלמה מספר – אינו זהה לנוסחים שקדמו לו (אם כי הוא קרוב יותר לנוסח המוקלד באסעי¹⁰). במילים אחרות, הסיפור ששמע חיים בן־חיים מאביו בהזדמנות אחת או יותר נערך לשונית באופן שונה באירועי הרישום או הפרסום, ואפשר גם לומר: בהקשרים השונים.¹⁰

הפרסום הראשון של הסיפור, בספר קונדסים בסימטת החמאם, מופיע בהקשר היגוד עלילתי פְּגִימ־טקסטואלי המותאם אליו. לפי המסופר בספר, לדמות האב שמעון אמזלג יש מוניתין כמספר סיפורים, ובני ביתו נוהגים לבקש ממנו – בדרך כלל בשבת או בחג, לפני תפילת המנחה – לשעשע אותם בכישרונו. הם אף מכירים את הרפרטואר שלו, ומבקשים סיפורים שכבר שמעו בעבר – הענק מבני משה, סול, במברה שהלך לסודן, ג'וחה. האב פותח בסיפורי ג'וחה – שונים מאלה הרשומים על שמו באסעי¹¹ – והדודה ממשיכה.¹¹ הקשר ההיגוד הבדיוני של סיפור השד"ר והמלך מפורש: בשבתם ליד מיטתה של אשת בנם היולדת, בערב הראשון לשובה הביתה (המכונה ליל ה"טלמון") ולאחר ששמעון אמזלג מסיים לערוך טקס (המכונה "ברזול")¹² שנועד להגן על האם הטרייה מפני שְׂדוּת ומזיקים, הוא נענה לבקשת רעייתו: "הבה לנו מאותם סיפורי מעשיות שבאמתחיתין", ושולף מתוך רפרטואר – שאינו משופע בשדים – סיפור התואם ברוחו

10 להקשרים טקסטואליים כהקשרי היגוד ראו גם, עפרה מאיר, "סיפורי־האגדה בהקשרים ספרותיים כתופעה מקבילה למצבי־היגוד משתנים", מחקר ירושלים בפולקלור יהודי יג-יד (1991), עמ' 81-97.

11 בן־חיים, הערה 9 לעיל, עמ' 55.

12 טקס הטלמון מבוצע בידי אם היולדת, וטקס הברזול בידי האב. הטקסים נועדו להגן על היולדת ועל תינוקה מפני עין הרע. שם, עמ' 98-99.

לטקס שקדם לו.¹³ בבחינת תפקידם של הסיפורים העממיים בספר כולו, אפשר לראות בהם מאפיין מטונימי של העולם המעוצב בידי המחבר הבוגר, שחייו רחוקים – גאוגרפית ובייחוד מנטלית – מילדותו. הסיפורים ממחיזים לא רק את העולם המיוצג, אלא גם את יחסו לעולם האבוד. ההבדלים בין הנוסחים, אף שאינם רבים, אינם חסרי חשיבות. למשל, בספר מתוארת פעילותו של השד"ר כאיסוף "נדבות" ואילו בנוסחים המקבילים – כאיסוף "תרומות". הסמנטיקה של "נדבות" מנמיכה את גיוס הכספים לכדי קבצנות, ומסמיכה את היישוב הישן בארץ ישראל לציבור היהודי בגולה: אלה וגם אלה חיו חיי ניוול כלכלי. בהבדל המילולי הזניח לכאורה, מגולמת אפוא בתמציתה הציפייה לגאולה הציונית המונחת בבסיס הספר. אך כשהסיפור הוצב כשלעצמו, כביכול, שלא כחלק מרומן שלם ומורכב, המילה "נדבה" עלולה הייתה להישמע כביקורת בוטה מדי על החיים היהודיים שלפני קום המדינה, ולכן היא הוחלפה ב"תרומה". כך או כך, אין בידינו לקבוע מיהו סוכן השינוי: המספר או הרושם. עם זאת, הנוסח המופיע בספר הוא נוסח אחד המותאם להקשרו, כפי שגם נוסחיו הכתובים האחרים של הסיפור – וכמותם האוראליים – הם ביצועים שהותאמו, ולו מזערית, להקשרים שונים. המספר במישור הבדיוני הוא אביו של אליהו, בן דמותו של המחבר חיים בן-חיים – כלומר בן דמותו של שלמה בן-חיים. אף כאן מתקיים תהליך של רישום סיפור שמקורו אוראלי, אך תהליך זה הוא חלק ממבדה, רומן. גם בספר טבא שלמה מספר, הכולל דיון אקדמי בסיפורים, משתמעת המחזה ברורה של תפקיד הרושם מול המספר: הרושם הוא המתווך ההכרחי להעברת מסורת אוראלית שנידונה לשכחה; כמי שנטוע בעולם המודרני והכתוב, בידי הן הכישורים הביוגרפיים להעברת הסיפורים שליוו את ילדותו, שאת עולמם הוא מכיר היכרות אינטימית, הן הכלים וההכשרה האקדמיים, המקנים לו ריחוק מעמדי-חברתי מעולם העבר הזה. חיים בן-חיים למד לימודים אקדמיים (לרבות סמינר בספרות עממית), היה חבר קיבוץ ומדריך במוסד החינוכי שפעל בו, ופרסם ספרים. ציוני דרך ביוגרפיים אלו מבטיחים עמדה ברורה, שכביכול אינה מותירה מקום לבלבול בין זהות האב, השייך לעולם הישן-גלותי, לבין הזהות הכמעט ילידית של הבן; בין המספר לבין הרושם.

מספר אחד (לרוב), שני רושמים ושתי גרסאות

עד כה דנתי בהבדלים בין גרסאותיו השונות של רושם אחד לסיפור ששמע מאותו המספר. עתה אבחן את גרסאותיהם של שני רושמים (חיים בן-חיים וישראל גיטלמן), על פי רוב לסיפורו של מספר אחד. המספר העיקרי הוא שלמה בן-חיים, הדובר – לעיתים לבדו ולעיתים בלוויית אשתו כוכבא – אל נכדו; ומספרת אחרת היא חנה גיטלמן, בתם של שלמה וכוכבא, המספרת את הסיפור לבנה. אם כן, לעומת חיים בן-חיים, שרשם את הסיפורים מפי אביו בלבד, ישראל גיטלמן שמע אותם מסבו, מסבו וסבתו יחדיו ומאימו. הקורפוס, שבו כחמישים סיפורים, נשלח למעבדה הספרותית באוניברסיטת בן-

13 שם, עמ' 99-101.

גוריון בנגב במטרה לברר את שאלת קיומו של סגנון ייחודי לכל אחד מן הרושמים ואת שאלת זיהויו של קול המספר מבעד לרישום. בעניין האחרון ניתנה המסקנה המתבקשת, שאין בידו כלים לשחזור הטקסט של המספר, נטול תיווך. באשר לסגנון הרושמים העלה הדוח, בין היתר, את הדברים שלהלן (חשוב לציין שהתבוננות שלהלן נסמכות על הטקסטים של הסיפורים, ללא כל מידע חוץ-טקסטואלי):

הרושם חיים בן חיים נוטה יותר לפרסוניפיקציה וקונקרטיזציה של האירועים בסיפור. שני התהליכים הללו באים לידי ביטוי במסגור הסיפור במקום גיאוגרפי קונקרטי, במתן שמות לדמויות, בהנחת דמות המספר ובשימוש בגוף ראשון ובלשון יחיד. ההוויה הממשית של הסיפורים מהדהדת יותר אצל הרושם חיים בן חיים, מה שכמוכן בא לידי ביטוי בסגנון הכתיבה שלו: הוא עושה יותר שימוש במושגים בערבית, בקיא יותר במסורות המקומיות ומציין יותר מונחים מתוך המסורת היהודית. ככלל, המשלב הלשוני של ישראל גיטלמן נמוך יותר מזה של חיים בן חיים: אוצר המילים שלו מגוון פחות והוא נוטה לשלב ביטויים מודרניים שלא תמיד מתיישבים עם הקול הכללי של הסיפור.¹⁴

עניין נוסף שיש לו משמעות בהקשר התפיסה העצמית של הרושם הוא סוג ההסברים שהרושם מוסיף: חיים בן-חיים מנהיר מושגים הלקוחים מהעולם המתואר (כגון מילים בערבית); וגיטלמן מוסיף הבהרות לעלילה עצמה.

בקורפוס הסיפורים של שני הרושמים, חיים בן-חיים וישראל גיטלמן, ישנם שלושה סיפורים משותפים, שנרשמו מפי האב או הסב שלמה בן-חיים, ובמקרה אחד מפי הסב והסבתא יחדיו. להלן הסיפור על המושיע מארצם של השבטים האבודים, כפי שרשמו אותו חיים בן-חיים וישראל גיטלמן מפי שלמה בן-חיים, באירועי היגוד נפרדים:

14 ליה שרביט (עם איתי מרינברג-מיליקובסקי), "חיים בן חיים וישראל גיטלמן: דמיון ושוני בסגנון רישום הסיפורים", דוח מסכם במעבדה הספרותית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2021. בפתח הדוח של שרביט נכתב: "שאלת היסוד שהניעה את העבודה הייתה שאלת היחס בין המספר לבין הרושם, ובאופן מוגדר יותר – האם אפשר להצביע על מאפיינים צורניים או תוכניים מובהקים יותר-אר-פחות שבהם סגנונו של הרושם מאפיל על זה של המספר, או מתערב בו באופן כזה או אחר. הממצאים שיפורטו להלן מעלים כיווני מחשבה שונים המתייחסים לשאלה זו ולנגזרותיה במישורין ובעקיפין, אך אין בהם בהכרח כדי לענות עליה במלואה; זאת, בשל קשיים מתודולוגיים שונים". למרות ההסתייגויות הללו, נראה כי הדוח הצליח להאיר היבטים סגנוניים מרכזיים. לעניין ההבהרות הלשוניות בהנגשת סיפורים לקהל הישראלי, שאינו אמון על המסורת התרבותית שבבסיסם, ראו, גלית חזן-רוקם, "חקר תהליכי התמורה של הסיפור העממי", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ג (1982), עמ' 137.

<p>ישראל גיטלמן אסעי" 13947</p>	<p>חיים בן-חיים אסעי" 11248</p>
<p>בעיר מראקש אשר במארוקו היה בה יהודי שהפך להיות למוסלמי. הוא רצה להיות חבר המלך, הוא הלך למלך ואמר לו: — ליהודים יש מלך, ואתה משמש להם רק כמלך משנה. כל חודש הם יוצאים החוצה ומברכים את הלבנה ואומרים: "דוד מלך ישראל חי וקיים". ואם אינך מאמין, בוא אתי וראה במו עיניך איך היהודים עושים זאת.</p>	<p>מעשה במומר אחד שהיה שונא ישראל. פעם הלך אל המלך במראקש ואמר לו: — אדוני המלך, דע לך שהיהודים מזלזלים בך כמלך כי בסוף כל חודש הם מתפללים למלך משלהם. אחרי שהם גומרים את תפילת הערבית הם יוצאים מבית הכנסת אל הגג, מברכים את הלבנה וקוראים בקול: — דוד מלך ישראל חי וקיים. זהו אם כן מלכם האמיתי וכלפיך הם נוהגים מן השפה ולחוץ, חיים ואוכלים ונהנים אך מאמינים במלך משלהם. לשמע הדברים האלה אמר המלך למומר: — ואיך אוכל להיווכח בכך? ענה המומר: — בוא עמי ונכנס אל המלאח בזמן שהם עושים זאת.</p>
<p>אמר לו המלך: — בזמן שהיהודים ירצו לברך את הלבנה, בוא אלי ואמור לי ואני אתחפש לאדם מן העם ואלך לראות במו עיני אם שקר בפך אם לא. הם הלכו לראות. המלך ראה שבאמת היהודים עושים את כל מה שהמומר אמר לו. למחר קרא המלך לחכמי העם היהודיים ואמר להם: — דינא דמלכותא? ענו לו היהודים: — דינא.</p>	<p>התחפש המלך והלך איתו למלאח. כשעבר בסמטאות שמע את היהודים אומרים: — דוד מלך ישראל חי וקיים. שסיים יצא וחזר לארמון. כשהגיע ציווה על המומר לאמור: — למחר תאסוף את היהודים ותאמר להם: — דינא דמלכותא, והם יענו לך 'דינא. הלך ועשה כך.</p>
<p>אמר להם המלך: — אתמול בלילה הלכתי ברחוב ושמעתי אתכם מברכים את מלככם "דוד מלך ישראל חי וקיים". ולכן אני גוזר עליכם להביא את המלך שלכם. ואם לא, אני אהרוג את כל היהודים במארוקו.</p>	<p>אחרי כן עמדו לפני המלך ואמר להם: — אתמול נכנסתי מחופש לתוך המלאח וגיליתי שאתם מאמינים למלך משלכם שאותו אתם מזכירים מדי חודש. ועתה הריני מצווה עליכם שתציגו בפני את מלככם זה, שאם לא, אעשה בכם כליה.</p>
<p>ביקשו ממנו היהודים זמן. המלך נתן להם זמן, ארבעים יום. היהודים שלחו מכתב לעיר טנג'יר, ולכל היהודים אשר במארוקו כדי שיצומו ויתפללו, כדי להעביר את רוע הגזירה מעליהם. היהודים של טנג'יר כתבו לכל היהודים הנמצאים בעולם. המכתבים הגיעו עד אחרי נהר הסמבטיון. היהודים שאחרי נהר הסמבטיון רצו לעזור ליהודים במארוקו, אך לא יכלו, בגלל שבנהר הסמבטיון היו אבנים יורדות ועולות בו והוא היה גועש ורועש כל השבוע ובשבת היה נח, ואיש לא יכול היה לעבור אותו. היהודים הפילו גורל ביניהם והגורל נפל על יהודי צעיר. הוא אמר להם: — התפללו בעדי, ואני אניד את השם המפורש ואעבור את הנהר ואלך להציל את היהודים במארוקו. המכתב הגיע אליהם אחרי שלושים ותשעה ימים, מיום שהמלך נתן ליהודים זמן של ארבעים יום. אותו היום, השלושים ותשעה, שלח המלך את נתיניו כדי לראות מה היהודים עושים. מצא אותם בוכים ומתפללים, והילדים היו קשורים כדי שגם הם יבכו. באותו זמן, היהודי שמאחרי נהר הסמבטיון קרא את השם המפורש, עבר את נהר הסמבטיון ומיהר להציל את היהודים.</p>	<p>בקשו ממנו ארכה ונתן להם ארבעים יום. מה עשו? שלחו מכתבים לטנג'יר ומטנג'יר לארצות הנוצרים וכן הלאה. עד שהגיעו הדברים לארץ שמעבר לסמבטיון. לשם הגיע המכתב ביום השלושים ותשע. משקבלו שם אותו מכתב וקראו בו, ראו שנגזרה גזרה על יהודי המרוק. — ועכשיו, כך נכתב שם לסיום, תנו דעתכם על כך ובאו להצילנו. קם שם בחור אחד ואמר להם: — התפללו בעדי כדי שלא אלכד באבני סמבטיון. עשו לו תחינה והתפללו. זינק ונחת במלאח של מראקש. נכנס ומצא את הילדים כפותים, הנשים מתגודדות, והגברים נתונים בכבי ותחנונים נכונים ליום המחר. ובאותה שעה כבר היו מחנותיו של המלך ערוכים כדי לצאת ולהרוג.</p>

<p>הוא הגיע למארוקו ושאל את היהודים: מדוע אתם בוכים? מה אתם עושים? אמרו לו: — איפה היית! מה עשית! כל היהודים במארוקו בוכים ומתפללים ואתה בא ושואל אותנו מה קרה!</p>	<p>ניגש אל אחיו ושאל: — וכי מה יש לכם? על מה אתם בוכים? ענו ואמרו לו: — וכי מה, לא ידוע לך כלום? אמר להם: — לא, מה הדבר? אמרו לו: — כך וכך נגזרה עלינו גזרה.</p>
<p>אמר להם: קומו ולבשו בגדים חדשים ועשו חגיגה גדולה ושירו שירים ותהיו שמחים, אל תדאגו. עשו היהודים כדברו. בערב יום הארבעים, שוב שלח המלך את נתיניו. הם מצאו את היהודים שמחים ושרים ומעדנים מכל טוב ברחובות. המלאח היה מקושט, החנויות היו פתוחות והשמחה היתה רבה. הנתינים באו וסיפרו למלך את כל מראה עיניהם.</p>	<p>אמר להם: — קומו! טאטאו את הרחוב ופירשו שטיחים, התלבשו במיטב בגדיכם, הכינו מאכלים טובים והגישו, כעני כעשיר. אם יש לכם מר ובשמים הוציאו התבשמו, שמחו וריקדו. חלק מהם האמין לו וחלק לא האמין. והמאמינים אמרו: — האיש הזה צודק, הבה נבזבז את הוננו, נלבש מיטב בגדינו, נאכל נשתה ונשתכר ואם יבוא מחר להורגנו לא נחוש בכך בגלל השיכרות. אמרו ועשו. בערב הגיעו שליחי המלך לראותם. נכנסו ה'מח'אזנים' (שוטרי המלך) והריחו ריח טוב הנודף מהמלאח ומשכר את הנחיריים. מצאו את היהודים שיכורים, אוכלים ושותים, והנשם מתהללות ורוקדות בשמחה. מששמע זאת המלך אמר: — האמנם אלה הם היהודים שבכו והתענו כל החודש? אמרו לו משרתיו: — לא תוכל להיכנס לתוך המלאח מעצמת הבשמים הנודף בסמטאות.</p>
<p>המלך קרא למומר ושאל: — נכון שלא בא המלך שלהם? אמר לו המומר: — לא ולא. היהודים עושים את השמחה הרבה רק כדי שלא ירגישו מחר כיצד הם נהרגים. למחרת בבוקר הוא היום האחרון, שלח המלך לקרוא לחכמים היהודיים ואמר להם: — תביאו את מלככם! באותו זמן הכין המלך מחנה צבא גדול, כדי להשמיד את כל היהודים אם המלך דוד לא יופיע.</p>	<p>ציווה המלך ושלח לקרוא למומר. כשבא אמר לו המלך: — מה יש לך להגיד על כך? ענה המומר ואמר: — הנה אתה רואה את פקחותם של היהודים. מאחר ועומדים למות מחר מבזבזים ונהנים, מתלבשים ואוכלים ומשתכרים, וכשיבואו מחר כדי להרוג בהם יהיו סבואים ולא ירגישו כלום. הנה לפניך אדוני המלך ערמומיותם של היהודים. אמר לו המלך: — טוב, נמתין למחר ונראה. ליום המחרת הגיע הצו לאנשי המלאח לבוא ולהתייצב לפני המלך.</p>

<p>בא אל המלך היהודי מנהר הסמבטיון ואמר לו המלך: — האם אתה מלכם של היהודים? ענה לו: — כן. אמר לו המלך: — היכן מחנה הצבא שלך? אמר לו היהודי: — אתה עם מחנה, ואני בלי מחנה. אמר לו המלך: — הבה ננסה את כוחנו. קודם אני אראה לך את כוחי ואחר כך תנסה אתה להראות את כוחך. — המלך אמר לחייליו: — עימדו בשורה וירו במלך דוד שלוש פעמים. בכל פעם היה היהודי קורא את השם המפורש והיה נעלם בעשן היריות ולא היה קורה לו כלום. כשהיה העשן נעלם, ראה המלך שהוא עוד חי. ואז אמרו נתיני המלך למלך: — למה לנו לבזבז את הכדורים שלנו, אמור לו שעכשיו הוא יראה את כוחו שלוש פעמים.</p>	<p>אמר להם אותו שבתי: — איש מכם לא ילך ורק אני לבדי אחייצב לפניו. קם והלך והתייצב לפני המלך. אמר לו המלך: — האם אתה הוא מלך היהודים. אמר לו: — אני הוא. אמר לו המלך: — ובכן, קום והכה. אמר לו: — הכה אתה ראשון, שכל חילותיך ערוכים לקרב. ציווה מלך שיכו בו. התנפלו עליו כל מחנותיו והכו ולא פגעו בו לא בפעם הראשונה, לא בשנייה וגם בפעם השלישית לא נפגע. באו הואזירים היועצים ואמרו למלך: — וכי טוב הדבר שאנו מבזבזים זמננו ותחמושתנו על יהודי אחד שצונק עלינו? אמור לו שיכה ונראה מה כוחו. אמר המלך לשבתי: — הכנו שלוש פעמים וכעת תורך להכות שלוש פעמים.</p>
<p>היהודי הרים את רגלו הימנית, נתן מכה באדמה ואמר: — אלוהי אברהם! — וכל מחנהו הצבאי של המלך שקע באדמה עד הברכיים. נתן מכה באדמה בפעם השנייה ואמר: — אלוהי יצחק! — והחיילים שקעו באדמה עד לבטנם. נתן מכה בפעם השלישית ואמר: — אלוהי יעקב! — והחיילים שקעו באדמה עד גרונם. רק הראשים שלהם נשאר גלויים, כמו אבטיחים בשדה. המלך נשאר עומד לבד ורואה את הפלא הגדול ואת כוחו הרב של מלך ישראל. אמר היהודי ליהודים: — קחו סכינים וחיתכו את האבטיחים האלה. — אמר לסולטאן: — אם רוצה אתה להיות חי, אז קיים את הדברים הבאים: היהודים לא ילכו לצבא, לא יקבלו מכות והחיילים לא יכנסו למלאכה.</p>	<p>מה עשה? קרא את השם המפורש ואמר: — אלהא דאברהם! ומיד כל החיילים שעמדו שם ערוכים שקעו באדמה עד ברכיהם. אחר כך קרא שנית: — יא אלהא דיצחק! מיד שקעו על מותניהם. בפעם השלישית קרא: — אלהא דיעקב! ושקעו מיד עד צוואר. נשאר שם תקועים עד שנזנקו ומתו.</p>
<p>אחרי כל זאת לא יכול היה היהודי לחזור לאחרי נהר הסמבטיון, כי האדמה אחרי הנהר קדושה. ובמקום ששם עשה את הפלא הגדול היתה האדמה טמאה. לכן הוא ציווה על היהודים: — איני יכול לחזור, אני אמות פה. כשמת קברו אותו היהודים. הערבים חטפו את גופתו, קברו אותה והקימו על קברו מסגד גדול כדי שהערבים יתפללו שם. היהודים קוראים למסגד זה: "מולאי א־שבתי", כלומר: "בעל השבת". והערבים קראו למסגד זה: "ג'מע להכה", כלומר: מסגד המוות. ועד היום קיים מסגד זה.</p>	<p>אחרי כן חזר אל אחיו למלאכה ואמר להם: — אחי, איני יכול לשבת בעולם הזה ואין בכוחי לחזור לשם. העולם הזה טמא ואין בכוחן של תפילות כדי להחזירני למקומי. נגזר עלי מאת אדוני למות אצלכם. סיים לדבר ומת. קמו היהודים ובנו בית כנסת על שמו. כשחלפו הימים השתלטו עליו הערבים והעבירוהו לרשותם. בנו שם מסגד וקראו לו בשם 'מולאי (אדון) השבתי'. עד היום נמצאים במרקאש העיר שני המסגדים, האחד נקרא 'מסגד הכליה (ע"ש הכליה שעשה בהם) והשני הוא מסגד מולאי השבתי.</p>

ההבדלים הסגנוניים ברורים למדי: שפתו של בן־חיים גבוהה יותר, והוא מסמן קרבה גדולה יותר להוויה הריאלית הקונקרטי: היהודים עולים לגג בית הכנסת לברך את ברכת הלבנה, והם גרים ב"מלאכה", רובע היהודים. לעומת זאת, אצל גיטלמן נאמר רק שבזמן

התפילה היהודים יוצאים "החוצה" ושהמלך מבקר באזור מגוריהם, אך זה אינו מכונה בשם המקומי. המלאח נזכר אצל גיטלמן לקראת סיומו של הסיפור, בדרישה שלא ייכנסו אליו "חיילים" (אולי בהשפעת ריאליה ישראלית מקומית של חיילים בקסבאות); אצל בן-חיים אלה ה"מחזנים" – השוטרים – שנכנסים, ואילו אצל גיטלמן אלה "נתינים". אצל גיטלמן הריאליה החקלאית בישראל (וכנראה גם במרוקו) היא המעצבת את סצנת הרג חיילי המלך, שראשיהם מזדקרים על פני האדמה כבשדה אבטיחים, ואצלו גם נפתרות אי בהירויות עלילתיות (המצויות בגרסתו של בן-חיים), כגון טבעו של הסמבטיון כמכשול – שאי אפשר לחצותו; הסיבה שבעטיה הילדים כפותים – כדי לעורר את בכיים; וקיומו של מסגד אחד בעל שני שמות על קברו של המושיע – בפי יהודים ובפי ערבים, ולא שני מסגדים בעלי שמות שונים כבגרסתו הלא מנומקת של חיים.

אומנם אי אפשר לייחס את הבדלי הניסוח והסגנון לרושם בלבד, אך סביר להניח שההבדלים ברובם אינם נובעים משינויים בגרסאות המספר שלמה עצמו. הדעת נותנת שסגנונו של חיים בן-חיים מוטבע בסיפורים, ולו בגלל השפה הגבוהה והמונחים ה"אותנטיים" המשובצים בהם. כאמור, חיים בן-חיים פרסם גם ספרים אחרים. מלבד סיפורי אביו והרומן האוטוביוגרפי, הוא פרסם קובץ סיפורים המבוססים על סיפורים עממיים (בארץ הַדְרָדִים) ורומן על חברת הנוער במוסד החינוכי שהדריך בו (תולעים בבטן).¹⁵ חיים הוא אפוא מחבר ומספר מודע ומיומן, שביטחונו המקצועי ניכר בהחלטתו להוציא את סיפורי אביו בהוצאה עצמית, אף שאסע"י הביע רצון לפרסם אותם בקובץ מטעמו. החלטתו הזאת נבעה מהדרישה של נוי להתאים את הספר לפורמט הרגיל של סדרת הקבצים של אסע"י, מה שדרש ממנו להשקיע בסיפורים עוד עבודה והיה מעכב את הפרסום. אך על הלגיטימיות – אפילו ההכרח – שמצא בעריכת הטקסטים אפשר ללמוד ממכתב ששלח לארכיון, שבו הציג את עבודת הגמר של אחיינו ישראל וכתב שהסיפורים זקוקים לעריכה. פעולת העריכה מוצגת כאן אגב-אורחא, כשלב ברישום הסיפור לקראת תיעודו בארכיון. סגנונו של חיים בן-חיים – השפה המדוברת הפשוטה כביכול, המתובלת לא מעט בערבית וממוסגרת בשפה גבוהה ועשירה – ממחיז את דמות המספר-רושם כמי שרגליו נטועות איתן הן בעולם הישן הן בעולם החדש, וכמי שחש שעליו לתת קול לעולם ספרותי-תרבותי אוראלי שהספרות הכתובה דוחקת לאבדון. יתר על כן, חיים בן-חיים מבקש לתעד לא רק את תוכני המסורת הסיפורית, אלא גם את מאפייניה הצורניים, ובכלל זה הדיבור הפשוט והשימוש במונחים "מקומיים". כרושם הוא מתרגם את הסיפורים מערבית לא רק מילולית, אלא גם סמיוטית, כשיח בעל מאפיינים לשוניים המייחדים אותו ברב-מערכת הספרותית, הכתובה.¹⁶

15 חיים בן-חיים, בארץ הַדְרָדִים: סיפורים מחיי היהודים במאגרב הקיצוני, תל אביב: הוצאת ירון גולן, 1999; חיים בן-חיים, תולעים בבטן: נעורים שלמדו להקשיב, תל אביב: הוצאת ירון גולן, 1997. ספרו האחרון, נכון לרגע זה, יצא לאור בשנה שעברה: ח' בן-חיים, כזוהר הרקיע: שישים הימים בחייה של סול, תל אביב: סטימצקי, 2022.

16 על הספרות העממית כמערכת סמיוטית נבדלת ראו, למשל, רומאן יאקובסון ופטר בוגאטיריוב, "הפולקלור כצורה מיוחדת של יצירה", מגרמנית: גבריאל צורן, איתמר אבן-זהר וגדעון טורי (עורכים), סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשמ"ו, עמ' 276–286.

גרסאותיו של ישראל גיטלמן לסיפורים נרשמו בערך בשנת 1972, כחלק מעבודת הגמר שלו בבית הספר האזורי שבקיבוץ, שכותרתה: "סיפורים ואגדות מפי יהודי מרוקו". דבר קיומה נודע לדודו חיים באקראי כתשע שנים לאחר כתיבתה, והוא ששלח אותה לאסע"י כדי שהסיפורים יקוטלגו בארכיון. חיים בן-חיים מציין את אביו שלמה ואת אחותו אילנה גיטלמן כמספרים, אף שישראל גיטלמן ציין במפורש גם את סבתו כוכבא כמספרת בצד סבו. קשה לדלות מן העבודה מוטיבציות וכיוונים רעיוניים מובהקים. גיטלמן מציג את הסיפורים כמושכים את הלב ובעלי מסרים דידקטיים, וניכרים בדבריו החום והאהבה כלפי סבו וסבתו. גיטלמן, יליד הארץ, התייתם מאביו בגיל שנתיים, וגדל בקרבת סבו וסבתו במעברת רמת ישי. בהמשך עבר לקיבוץ גבת, שבו חי דודו חיים, ושם למד והתקבל כחבר, ומאוחר יותר עבר למגדל העמק. נראה כי גיטלמן מקיים אף הוא, כדודו – בביוגרפיה הגלויה לפחות – זיקה לשני העולמות, ולפחות על פניו, אינו תופס את הזהויות כנתונות במתח. על מעמד יוצאי מרוקו בחברה הישראלית הוא כותב בעבודתו:

[יהודי צפון אפריקה] נתקלו בקשיים לא מעטים אך הם התאקלמו במהרה, ונהיו מעורים בחיי החברה במדינה. מצבם השתפר בהרבה מכל הבחינות [...] ארץ ישראל זוהיא [!] הארץ או המקום היחיד המשמש כמולדת בגולה באשר הם.¹⁷

יש לזכור עם זאת, כפי שאפשר לשער על פי שם משפחתו, שמלכתחילה שיוכו העדתי היברידי. לבד מהמחווה כלפי סבו, סבתו ואימו, מצהיר גיטלמן בהקדמה שהוא מבקש את הנאת קוראיו:

שכל מי שיקרא חוברת זו יהנה בצורה שבה הוא נהנה ויבין את המוטיבים היפים שהשפיעו לדורות על בניהם ועל בני בניהם של המספרים אם זה לגדולה לעוצמה ולאוויר ולאמונה באל היחיד של עמנו. אני מאחל לך הקורא(ת) קריאה מהנה.¹⁸

הוא מסיים בחתימה "המחבר / ישראל ג". החיפוש אחר היופי, ובעיקר הנגשת הסיפורים לנמענים שאינם אמונים על המסורת הסיפורית הזאת, עשויים להסביר את הסגנון של גיטלמן, הקומוניקטיבי והנהיר.

העורך הראשי: דב נוי

כאמור, חיים בן-חיים הוא רושם מודע ובקיא בדיסציפלינת הפולקלור. אבל גם הוא לא היה חסין מפני עריכה כשאחד הסיפורים שרשם – סיפור על ר' אבנר צרפתי – עמד להתפרסם בסדרה חודש חודש וסיפורו, סדרת כרכים שנתיים בני שנים עשר סיפורים כל אחד, המלווים

17 ישראל גיטלמן, "סיפורים ואגדות מפי יהודי מרוקו", עבודת גמר, בית הספר האזורי, 1972, עמ' 12.

18 שם, עמ' 1.

בהערות ובפרטים ביוגרפיים על המספרים ועל הרושמים.¹⁹ להלן נוסח כתב היד של הסיפור, שנכלל בעבודה הסמינריונית של בן־חיים, בצד הנוסח שראה אור אחרי עריכה:

<p>עריכה של נוי/ נוסח שפורסם גם ב'סבא שלמה מספר' / 11249 / בזכותו של ר' אבנר צרפתי</p>	<p>סיפור 12 בקלטר העבודה הסמינריונית / חיים בן־חיים / כתב יד / זכותו של ר' אבנר צרפתי</p>
<p>מעשה בערביה עשירה שהיה לה בן יחיד. הבן היה חולה במחלה חשוכת מרפא: הוא לא היה יכול לעמוד על רגליו. לא נותרה עיר במרוקן שבה לא פקדה אמו את קברות הקדושים שבה לא עזר. ולאיתה ערביה היתה שכנה יהודיה ושובה אמרה הערביה לשכנתה: "הנה, את כל המקומות הקדושים פקדתי ודבר לא עזר. אם ימות ימות ואם יחיה יחיה". אמרה לה היהודיה: "לכי לך אצל קברו של ר' אבנר צרפתי, יקחי עמך את הילד".</p>	<p>מעשה בערביה עשירה שהיה לה בן יחיד. אותו בן היה חולה במחלה חשוכת מרפא: הוא לא היה יכול לעמוד על רגליו. לא נותרה עיר במרוקן שבה לא פקדה אמו את קברות הקדושים שבה לא עזר. ולאיתה ערביה היתה שכנה יהודיה ושובה אמרה הערביה לשכנתה: "הנה, את כל המקומות הקדושים פקדתי ודבר לא עזר. אם ימות ימות ואם יחיה יחיה". אמרה לה היהודיה: "לכי לך אצל קברו של ר' אבנר צרפתי, יקחי עמך את הילד".</p>
<p>קמה הערבייה, הכינה שבעה אוהלים ולקחה עמה מלווים רבים, שומרים ומשרתים. בהגיעה אל הקבר, השתטחה ואמרה: — הו, יא קדוש! הנה ביקרתי את כל קברותיהם של הקדושים המוסלמים ואף אחד מהם לא עזר לי ועכשו הנה הבאתי לך את הילד".</p>	<p>קמה אותה מוסלמית הכינה שבעה אהלים ולקחה עמה הרבה מלווים שומרים ומשרתים. באה אל הקבר ואמרה: הו, יא קדוש! הנה ביקרתי את כל קברותיהם של הקדושים המוסלמים ואף אחד מהם לא עזר לי ועכשו הנה הבאתי לך את הילד".</p>
<p>הלילה הזה היה ליל שבועות והילד ישן עם אמו באוהל. עודו ישן והנה בא אליו החכם ומקלו בידו ושאל אותו: — מה אתה עושה כאן? נעמד הילד על רגליו הזדקף ואמר לו בקול תחנונים: — אמי שהביאה אותי לקדוש הקבור כאן. עודו מדבר ואמו פקחה את עיניה וראתה אותו עומד. אחר כך אמר לו החכם: "קום ולך! כי אין לך מה לחפש כאן"! והלכה לה</p>	<p>אותו הלילה היה ליל שבועות והמוסלם ישן עם אמו באוהל. עודו ישן והנה בא אליו החכם ומקלו בידו ושאל אותו: "מה אתה עושה כאן?" נעמד אותו הנער על רגליו, הזדקף ואמר לו בקול תחנונים: "אמי כבר התיאשה מלמצוא רפואה למחלתי, היא שהביאה אותי לקדוש הקבור כאן". עודו מדבר ואמו פקחה את עיניה וראתה אותו עומד. אחר כך אמר לו החכם: "קום ולך! כי אין לך מה לחפש כאן"! והלכה לה</p>
<p>מאז נהגה הערבייה להביא מדי שנה, בחג השבועות שני סלים עמוסים סוכר ותרנגולות, הסבלים של האישה נהגו לפזר את קוביות הסוכר על ימין ועל שמאל, ואנחנו הילדים, היינו מזנקים כדי לזכות באחת מהן. שוחט אחד בשם ר' יעקב ז'זי היה שוחט את התרנגולות ומחלק את הבשר. הכל בזכותו של ר' אבנר צרפתי.</p>	<p>מאז נהגתה אותה הערביה בכל יום שבועות שני סלים עמוסים סוכר ותרנגולות, הסבלים נהגו לפזר את הסוכר על ימין ועל שמאל, ואנחנו, הילדים, היינו מזנקים כדי לזכות באחת הקוביות. ושוחט אחד בשם ר' יעקב ז'זי היה שוחט את התרנגולות ולוקח אחר כך חזרה הערביה לביתה. הכל בזכותו של ר' אבנר צרפתי.</p>

19 דב נוי, "סיפור ה", חודש חודש וסיפור: 1975-1976, ירושלים: המרכז לחקר הפולקלור, אסופה 39, עמ' 77-78. זהו סיפור 12 בעבודה הסמינריונית של גיטלמן (הערה 17 לעיל), שקוטלג בארכיון אסעי"י 11249.

לבד משינויים תחביריים והבהרות עלילתיות וכיוצא באלו, נוי העלה את המשלב הלשוני, הידק את הסיפור כקשור לפקידת קבר קדוש ולז'אנר אגדות הקדושים, וניקה את הטקסט מטרימין ערבי ומקומי – המילה "מוסלם" תורגמה ל"ילד". על כך ששינויים מן הסוג הזה לא נתפסו כמעשה הפוגע בנוסח אותנטי יותר תעיד גם העובדה שחיים עצמו, בספרו סבא שלמה מספר, פרסם את נוסח הסיפור הערוך בידי נוי. האלסטיות הפואטית המזוהה עם ההיבט הפרפורמטיבי המשתנה מביצוע לביצוע של הסיפור העממי מתקיימת אפוא, באופן מפתיע, גם בפעולת הרושם, ואפילו בזו של העורך. אומנם, השינויים והעריכות שנעשו לא הגיעו לידי "אויקוטיפיקציה" מובהקת – דהיינו סיגול תוכני של הדמויות, העלילה והסוגה לקהלים שונים – אך הרישומים הנבדלים, ולו בדקות, הם בבחינת מופעים שונים שהקשר ביצועם וקהל היעד המדומיין שלהם מתנים את צורתם.²⁰ השינויים קרובים יותר לתיקוני עורך סגנוני, כדוגמת הוספת הערות הבהרה (וכדוגמת ההערות שבעטיין ייחס דן בן-עמוס תכונות של עורך למספר שהופיע לפניו בניגריה).²¹

מספר ורושם כדמות אחת

של מי הסיפור? של המספר, שהרושם מתווך את הגישה אליו? של הרושם, המתרגם – לעיתים תרגום משה זרה לעברית – את דברי המספר? השאלות הללו מקבלות תפנית מפתיעה, ואולי אף אירונית, כאשר המספר והרושם חד המה. כאלפיים ושבע מאות סיפורים באסע" נרשמו מפי רושמים שהכירו את הסיפור "מזיכרונם", ובהם כעשרים סיפורים שרשם נוי-עצמו. במקרים הללו הרושם מתעד את "הזיכרון" שלו-עצמו. המושג "זיכרון" מורכב, אך בכל מקרה אינו נדרש למהימנות אובייקטיבית. ההתכה שבין פעולת המספר לפעולת הרושם מתקיימת בתוך הזיכרון, והזיכרון – אותו מנגנון המחבר הווה ועבר – הוא העומד ביסוד הנוסח הסיפורי המסופר או הרשום. כאן, בתופעה הייחודית של האחדת דמות המספר ודמות הרושם והכנסת מושג הזיכרון כמה שמפריד ומחבר ביניהם, נרמזת שאלה עקרונית בנוגע לטיבו של מושא התייעוד בארכיון ובנוגע להקשר ההווה, המכתיב את הסלקציה של מסורות העבר ואת אופן עיצובן. בהקשר הדיון הנוכחי אפשר, לכאורה, לשאול מה בין המספר לבין הרושם-עורך: האם האחד נטוע יותר ב(פואטיקה של) העבר, ואילו פניו של האחר להווה? אך המענה לכך יהיה רדוקטיבי בהכרח. דווקא המקרה הייחודי של התכת שתי הפיגורות זו בזו מחדדת, מכיוון אחר ומטאפיזי משהו, את חוסר היכולת לאתר את ה"מקור" של נוסח הטקסט, את הסמכות העומדת ביסוד הדברים, ממש כשם שאי אפשר לייחס בוודאות מוחלטת את הפואטיקה של סיפור כלשהו למספר או לרושם-עורך.

20 לאורי הונקו, "ארבע צורות של הסתגלות למסורת", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ג (תשמ"ב), עמ' 139–156.

21 "The Narrator as an Editor", Dan Ben-Amos, בתוך Honko, הערה 4 לעיל, עמ' 279–287.

מלאכת האובדן של אסע": מספרים, רושמים והגירה

לסוגיית סמכות המחבר הביוגרפי נדרש מחקר הספרות מכיוונים שונים, החל בהתרעת הביקורת החדשה מפני סכנת "הכשל הביוגרפי" או ה"התכוונותי", וכלה בדבריהם של רולאן בארת ומישל פוקו על הסוגיה.²² בשתי מסות, שנהיו לקלאסיקות ושהדגימו בתמצות את התפנית הפוסט-סטרוקטורלית בביקורת הספרות, עוסקים בארת ופוקו במשמעותו החמקמקה של המושג. לפי בארת, המחבר נבלע בטקסט, ולפיכך כינון הטקסט, ועוד יותר מכך, כינון הקורא החזק, מתאפשרים רק במחיר "מותו" של המחבר. לפי פוקו, למחבר, או ליתר דיוק לשמו של המחבר, תפקיד דיסקורסיבי כנקודה המחברת בין שיחים שונים. כאמור, הסיפור העממי אינו מזוהה עם מחבר בעל-שם; האנונימיות היא מסימני ההיכר המובהקים שלו. מעניינת לפיכך תשומת הלב הרבה שניתנה באסע"י לשמות המספרים והרושמים ולתיעוד פרטיהם הביוגרפיים בקלסרים השמורים בארכיון וברוב הפרסומים מטעמו. אומנם, כיום יש מספר לא מבוטל של מונוגרפיות על מספרי סיפורים, אך כשמפעל התיעוד של אסע"י החל בפעילותו, תשומת לב רבה כל כך למבצעים, ובייחוד בהקשר ארכיבי, הייתה בבחינת חידוש.²³ לבד מהמודעות לערכו של הביצוע הבודד ולמחוללו (מודעות שגברה בעקבות כיוון המחקר האנתרופולוגי-פרפורמטיבי בחקר הספרות העממית), ביסוד השיום עמד גם רצון למצב את הסיפור העממי כהון תרבותי שיעשיר את העוסקים בו – המספר והרושם. יתר על כן, אם את העלמת המחבר אליבא דבארת ודפוקו יש לראות בזיקה לאירועים הפוליטיים בצרפת בשלהי שנות השישים של המאה העשרים ולמהפכה האנטי-ממסדית שהניעה אותה, הרי שגם את השיום באסע"י יש לראות בהקשר הפוליטי של ייסוד הארכיון.²⁴ כור ההיתוך הלאומי שבו נטל חלק גם אסע"י ביקש למחוק זהויות אתניות פרטיקולריות ו"גלותיות", ולכן, בצד השתתפותו במפעל הציוני, נתן אסע"י במה לא רק לקולות קולקטיביים שנדחקו לשוליים, אלא גם לקולות של יחידים, מזוהים בשםם.²⁵

22 W. K. Wimsatt, Jr. and Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", W. K. Wimsatt, Jr. (ed.), *The Verbal Icon*, Lexington, KY: University of Kentucky Press, 1967, pp. 3-19; רולאן בארת ומישל פוקו, מות המחבר | מהו מחבר? מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005.

23 Anna Leena Siikala, *Interpreting Oral Narrative*, Helsinki: Dugmaut Lemuogorfiot: Academia Scientiarum Fennica, 1990; Annikki Kaivola-Bregenhøj, *Narrative and narrating: Variation in Juho Oksanen's storytelling*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1996

24 דרור משעני, "בעם האחרונה שהסטרוקטורות ירדו לרחוב: אחרית דבר", בארת ופוקו, הערה 22 לעיל, עמ' 81-107.

25 על המוטיבציות הסותרות בייסוד הארכיון – ככלי להאחדה לאומית מצד אחד, וכביטוי לגיוון תרבותי ולמסורות גלותיות מן הצד האחר – ראו, Galit Hasan-Rokem, "Textualizing the Tales of the People of the Book: Folk Narrative Anthologies and National Identity in Modern Israel", *Prooftexts* 19, 1 (1999), pp. 71-82

בעצם ההקפדה על תיעוד שמות המספרים והרושמים ופרטיהם הביוגרפיים נרמזת המציאות החיה, הפרפורמטיבית, העומדת ביסוד סיפורי הארכיון, שבו הסיפורים נשמרו על פי רוב כטקסט בלבד. בכך מועצם מפעל כינוס הסיפורים כמפעל ששם לו למטרה להציל מסורות סיפוריות שהלאומיות המאחידה והקאנוניות של הטקסט הכתוב בחברה המודרנית איימה לכלותן. בתיעוד השמות ובהנחתם אסעי" הוא אתר זיכרון לא רק לסיפורים, אלא גם לפרפורמטיביות של אנשים בשר ודם, ובכך יש משום צמצום נוסף של הפער בין המונחים ההופכיים לכאורה: ארכיון ורפרטואר.²⁶ עם זאת, נשאלת השאלה איזו פרפורמטיביות היא המתועדת – של המספר או של הרושם? השאלה הזאת חשובה במיוחד לארכיון ששם לו למטרה לשמר מסורות הנתונות בסכנת הכחדה, שבחלקן הגדול משויכות לקהילות טרם הגירתן לישראל, שהרי סיטואציית ההיגוד והרישום ממילא בתר-הגירתית. ישנן דוגמאות מובהקות לתהליכי הסיגול (אויקוטיפיקציה) שעברו סיפורים בהגירתם למרחב הלאומי החדש של מדינת ישראל. למשל, הסיפור "האיש שלא נשבע מימיו" א"ת 938 ("פלאקידאס") מופיע באסעי" ביותר מעשרים גרסאות, ובהן שינויים מורפולוגיים, פונקציונליים, ז'אנריים ותמטיים, שאת חלקם אפשר להסביר על רקע ההקשר המודרני-לאומי ומבנה המשפחה שלאחר ההגירה.²⁷ לשאלת הסוכן האחראי לשינויים – המספר או הרושם – משמעות פואטית-חברתית. בהקשרה של משפחת בן-חיים, למשל, התמונה תשתנה אם נניח, לצורך הדיון, שהסב שלמה הוא סוכן השינויים: נגזרת מכך לא רק ורסטיליות פואטית, אלא אולי אף הסתגלות חברתית של המספר. לעומת זאת, אם השינויים הם פרי עיבוד של הבן או של הנכד, נרמז בכך שכוחם גובר על זה של הסב, כלומר שהוא איבד מסמכותו, אף שהם עדיין נסמכים עליו.

זיהוי סיפור עממי (לאו דווקא נוסחיו, הסוגיה שבה פתחתי) כ"אותנטי" עמד במרכז חקר הפולקלור, ומדדים שונים נקבעו לבחינת מקור ה"סמכות" שלו. את המדדים – הכלליים, יש לומר – שלפיהם יתועד סיפור באסעי" ניסח נוי; הוא שקבע כי רישום המסורת מותנה בהיותה "נמסרת ע"י החברה מדור לדור בעל-פה".²⁸ הגדרה זו באה להבטיח שהסיפורים המתועדים לא יהיו יצירות עצמאיות של מספריהם, מצד אחד, ולא יהיו תיעוד של סיפור קדום שאינו מסופר עוד בהווה, מן הצד האחר.²⁹ הדגש על המודוס האוראלי של הסיפורים מבדיל אותם מיצירות כתובות ברב-מערכת הספרותית, ונוגע בעקיפין (לשיטתם של המחזיקים באוראליות כמדד) ב"קיום המרובה", קיומם של נוסחים מרובים של אותו סיפור.³⁰ הקולקטיביות, המסורתיות רבת-השנים והאוראליות

26 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London: Duke University Press, 2003

27 גלי יסיף, "הסיפור על 'האיש שלא נשבע מימיו': מאויקוטיפ יהודי לאויקוטיפ ישראלי", מחקר ירושלים בפולקלור יהודי ח (תשמ"ה), עמ' 7-32.

28 נוי, הערה 3 לעיל, עמ' 142.

29 דינה שטיין, זיכרון פואטי: עיון במסורות קדומות בארכיון הסיפור העממי בישראל ע"ש דב נוי, ירושלים: מאגנס (בדפוס).

30 גלי יסיף, סיפור העם העברי: תולדותיו, סוגיו, ומשמעותו, ירושלים ובאר שבע: מוסד ביאליק ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1994, עמ' 5.

הן אפוא מסימני האותנטיות של הסיפורים המתועדים באסע"י, ומהן נגזרת סמכותה. ריבוי נוסחים כמדד לזיהוי סיפור כ"עממי" הוא המעניק סמכות למי שממלא סמכותו נגזרת מהיותו סוכן אחד מני רבים; ולכן אין זה משנה אם במספר או ברושם עסקינן. הדוגמאות הקצרות שהובאו כאן – הסיפור על השד"ר, המושיע מעשרת השבטים, והערבייה הפוקדת קבר של קדוש יהודי – כולן מוכרות, בגרסאות דומות או במקבילות קרובות מבחינה תמטית. כפי שהצעתי בפתח הדברים, הרושם הוא בבחינת מספר כשלעצמו, ומלאכת ה"עריכה" שלו אינה נתפסת כפגימה בסמכות או באותנטיות של הסיפור, אלא כבשר מבשרה של הפואטיקה של הספרות העממית.

למעשה, הרושם הוא "המקור" הוודאי לנוסח הסיפור שבידינו. ה"מקור" האוראלי, שהפרפורמטיביות שלו מונכחת בתיעוד שמו ופרטיו הביוגרפיים, לעולם יישאר חמקמק. בדינמיקה הסבוכה של שיתוף ודחייה של אידאולוגיה לאומית הגמונית, אסע"י מילא תפקידים סותרים: הן כמאגר של מורשת משותפת של קהיליה מדומיינת, והן כמפעל המנכיח את ריבוי הפנים של קהילות יהודיות גלותיות, שלא הותך בסיר הלאומי.³¹ האמביוולנטיות של אסע"י באה לידי ביטוי גם בתפקידם של סוכניו ובמעמדם הפרקטי והסמלי. מצד אחד, המספר, כ"מקור", זוכה למעמד מפורש בתיעוד ובפרסום הסיפורים, ומן הצד האחר, בפועל, הסמכות הממשית הוודאית של הטקסט היא סמכות הרושם, הסוכן המתווך, העורך. הטריטוריה המונכחת היא טריטוריית ביניים עמומה, ובהשאלה: לא ה"גולה" בהרתה, וודאי לא המרחב הציוני-ישראלי, אלא טריטוריה לימנילית. שם וכן, לא שם ולא כאן. הנכחה שיש בה היעדר מובנה.

"מלאכות של אובדן", לפי סומאתי ראמסוואמי, הן פרקטיקות תרבותיות המתוות את מושא האובייקט האבוד (כגון מסורות על יבשת ששקעה ואבדה או על עשרת השבטים האבודים) ואת הדיסציפלינות, האופנים, המשמשים לגילוי והשבתו. האופנים הללו לא רק "חושפים" את האובדן, אלא במידה רבה קובעים את טיבו.³² אסע"י, כאמור, נוסד כדי לשמר מסורות שעמדו בפני סכנת אובדן. לא רק הקריטריונים הכלליים שלפיהם הטקסטים נבחרו, אלא גם דרכי קטלוגם, ובכלל זה הייחוס השמי של סוכניו, הם מרכיב במלאכת האובדן המגולמת בפעולתו. הייחוס השמי מסמן בעת ובעונה אחת את ההווה הפרמורמטיבית שהוא מבקש להנכיח ואת חוסר אפשרותו לעשות כן. לא זו בלבד שגרסת הרושם היא בבחינת גרסה נוספת של טקסט המתאפיין ממילא בריבוי נוסחים, אלא שמעמדו של הרושם כמתווך בין דורות ומרחקים מגלם בתמצות את פעולת האובדן של הארכיון כולו, על חוסר מסוגלותו העקרונית – שאינה תלויה בטיב הסוכנים המתווכים – לשמר את ה"מקור" האבוד, בהיעדרו של מקור כזה בפנומנולוגיה של הסיפור העממי. להיעדר סמכות מקורית משמעות חברתית: אם, כפי שהצעתי, שאלת הסמכות הפואטית אינה נפרדת – כמו במקרה של משפחת בן-חיים – מסמכות דומסטית, הרי שהעמיות

31 ראו: Hasan-Rokem, הערה 25 לעיל; שטיין, הערה 29 לעיל.
 32 Sumathi Ramaswamy, *The Lost Land of Lemuria: Fabulous Geographies, Catastrophic Histories*, Berkeley, CA: University of California Press, 2004; Zvi Ben-Dor Benite, *The Ten Lost Tribes: A World History*, Oxford & New York: Oxford University Press, 2009, pp. 21-28. ראו גם שטיין, שם.

סביב הבעלות הפואטית מוקבלת למתרחש בתחום הביתי, על סמכות אבות ובנים בישראל שלאחר ההגירה.³³ דרמת הארכיון כאתר המשמר מסורות העלולות להיכחד בכור ההיתוך הלאומי שלאחר ההגירה היא בבואה, לעיתים נפתלת, של עלילות סוכניו.

החוג לספרות עברית והשוואתית, אוניברסיטת חיפה

33 מעניינת בהקשר הזה ההתייחסות של נוי (הערה 3 לעיל) למספרים ולרושמים כ"משפחת המספרים והרושמים", כינוי המופיע פעמים רבות בכתביו.

"צלליהן של ציפוריות": מיתולוגיה ומאגיה ב"מדירה"

לדירה" לש"י עגנון

חיים וייס

עבודתו ההיסטוריוגרפית המקיפה של יגאל שוורץ מציגה פרדיגמות שונות ומגוונות לבחינת תולדותיה של הספרות העברית: צירים אידאולוגיים, פוליטיים ועדתיים משמשים אותו בבואו להציע כיוונים אפשריים להבנת הצמתים המרכזיים שהספרות העברית עמדה בהם.¹ עם זאת, נראה כי בבואו לבקש את הסבר-העל, את הווקטור, בלשונו המחקרית של שוורץ, המאחד את כלל הציירים הללו ועומד בבסיס מחשבתו ההיסטוריוגרפית, הרי שזה המתח המתעתע, שלעד אינו מוכרע, בין ההיסטורי למיתולוגי. המיתוס נוכח בכתיבתו על שלל גווניה המחקריים, הביקורתיים, המסאיים והאישיים כמרחב של תשוקה וגעגוע, כמרחב ה"אחר" – ככלי אלכימי להמרת המציאות ולבחינתו של מרחב חלופי, שחוקיו גמישים ופתוחים יותר, ויכולים להתחולל בהם שינויים מהירים ודרמטיים.² בחתימת אחד מספריו האחרונים למה לחתול יש מגפיים, לטעמי מהאישיים ביותר שלו, הוא מסביר את כוחה המטמורפוזי של החשיבה המיתית-מאגית:

זהו חלל-זמן שבו פורחות ההיברידיות והמטמורפוזה, שעליהן מנצח מספר/סופר טריקסטר, היוצר בעבורנו נשף מסכות מתעתע, שבמהלכו, בכמה רסיסי רגעים, אנו נחשפים לפנים העירומים, המוכרים-זרים, כפי שהם נראים, ברגע שבין החלפת המסכות.³

לאור חשיבותם של אותם "רסיסי רגעים" הנפערים בחללו של עולם בין הורדתה של מסכה אחת להנחתה של אחרת, אציע קריאה בסיפור "מדירה לדירה" של ש"י עגנון שתעמוד על תפקיד המאגיה בחשיפת "פניה העירומים, המוכרים-זרים" של המציאות. זו תהא קריאה כפולת-רבדים, כשקף המונח על גבי שקף שקדם לו, ובה אתבונן הן בסיפור

1 לסקירה מקיפה על עבודתו ההיסטוריוגרפית המקיפה של שוורץ בארבעים השנים האחרונות ראו מאמרה של מיטל נדלר כאן, עמ' 9.

2 בהקשר זה ראו גם מאמרו של איתי מרינברג-מיליקובסקי כאן, הקובע כי "המיתולוגיה עבור שוורץ היא מה שהמקרא עבור אריך אוארבך: לא רק מאגר של תכנים, תמות וסיפורי יסוד, כי אם אפשרות צורנית עקרונית, פואטית ורטורית, בעלת תוקף מוסרי מוגדר, שיכולה להתממש בשלל דרכים" (עמ' 36).

3 יגאל שוורץ, למה לחתול יש מגפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021, עמ' 143-144.

עצמו הן בקריאה שמציע לו יגאל שורץ, קריאה הטוענת למתח מיתי לא מוכרע בבסיסו של הסיפור, ומדגישה את התשוקה אל המיתי ואת הידיעה הכואבת והמפוכחת שלא נוכל להגיע לשם.⁴

* * *

הסיפור "מדירה לדירה" פורסם לראשונה בעיתון הארץ בדצמבר 1939, ומאוחר יותר נכלל בחטיבת סיפורי ספר המעשים, שראו אור תחילה בכרך אלו ואלו, ולאחר מכן בכרך סמוך ונראה.⁵ דב סדן טען כי עיקרם של סיפורי ספר המעשים "משקפים את חזיונה של הנפש לאמיתת-חוייתה ולפי חויית-אמיתה". לטענת סדן, כדי להגיע לאותה אמת, "הגבולות בין הרחוק והקרוב, בין אתמול והיום, בין החיים והמתים נטרדים והולכים, ואנו רואים בעליל מה ואיך הם פני הנפש".⁶ לכאורה, גם אם הסיפור "מדירה לדירה" אכן מבקש להגיע ל"אמיתת-חוייתה" של הנפש, הוא אינו נדרש לאותו טשטוש גבולין המאפיין את רוב סיפורי ספר המעשים; עלילתו, ברמתה הגלויה, רצינית, ואין בה דבר מאותה איכות חלומית המאפיינת את שאר סיפורי החטיבה.

גיבור הסיפור "מדירה לדירה", המתגורר ככל הנראה בירושלים, חולה, ורופאו, שאינו מוצא תרופה למחלתו המסתורית, ממליץ לו לרדת לתל אביב "ולהתענג על אוירו של ים". הגיבור יורד לתל אביב, וכמו מתוך רצון שאינו מחוור בשלב זה להפר את הוראותיו של הרופא, מוצא לעצמו דירה דווקא בטבורה של עיר, סמוך לתחנת אוטובוסים עמוסה ורועשת ובינות לחנויות הומות. בתיאור החדר ששכר נכתב כי "צר היה ונמוך היה וחלונותיו פונים לרחוב", והחמה מלהטת אותו כחדרי "גיהנם" (עמ' 171). על סיפו של אותו גיהנום, על אסקופת הבית, יושב תינוק קטן ומזוהם, "מלחך עפר וקולף סיד מן הקירות ואוכל" (עמ' 172). המספר נוטל מפעם לפעם את התינוק המזוהם על זרועותיו, ואילו התינוק, בתגובה, דוחף אצבעות מטונפות לתוך עיניו וקורא לו "דיוט", כלומר "דוד". חבריו של המספר, המבקשים להצילו מן הגיהנום שנקלע אליו, מוצאים למענו חדר בדירה מושלמת בסמוך לעיר, מעין גן עדן שיתגלה בעומקה של העלילה כגיהנום:

בין כרמים ופרדסים מבצבצת גבעה מוקפת מארבע רוחותיה באילנות נאים. ועל הגבעה עומד לו בית קטן. עולים לשם במדרגות שמגדלות דשאים. וגדר של עצי פרי מקיפה את

4 יש לומר כי שורץ לא הרבה לעסוק ביצירתו של עגנון, ולמיטב ידיעתי, זהו הסיפור היחיד של עגנון שהציע לו קריאה שלמה ומקיפה. בעיניי, כמובן, אין זה מקרה ששורץ בחר דווקא בסיפור הזה: כפי שאנסה להראות, מלבד תַּמַּת ה"בית" והתשוקה אליו, המוכרת לנו היטב מכתבתו המחקרית והאישית של שורץ, הרי שבלב בחירתו עומד רובדו המיתולוגי והמאגי של הסיפור.

5 בכרך אלו ואלו, שפורסם בשנת 1941, נכללו שלושה-עשר מסיפורי ספר המעשים. בשנת 1954 הורחב מספרם לעשרים, והחטיבה כולה הועברה לכרך סמוך ונראה (שוקן: ירושלים ותל אביב 1979). כל הציטוטים מסמוך ונראה במאמר לקוחים ממקור זה, ומכאן ואילך יופיעו ההפניות ברצף הטקסט.

6 דב סדן, 'לענין ספר המעשים', יובל שי: מאמרים לכבודו של שמואל יוסף עגנון, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1958, עמ' 31.

הבית שמצלים עליו הדשאים. נכנסים לחצר שבכיכה של מים עשויה שם ובהם מיני דגים קטנים. (עמ' 174)

הגיבור עוזב את דירתו הקטנה והרועשת בתל אביב ואת התינוק המונח לפתחה, יוצא למסע של שמונה ימים ברחבי הארץ, בכוונה להיכנס בסיומו למשכנו החדש, באותו גן עדן שמצאו לו חבריו. אלא שדבר־מה מונע ממנו להיכנס: "אותו תינוק לא ישב שם ולא קפץ עלי ולא נתלה בי ולא פשט את ידיו כנגדי. דמומים נעו צללי הפרחים על האסקופה וכל תינוק לא היה שם" (עמ' 180). בסופו של הסיפור חוזר המספר ל"אכסניא ראשונה" ומוצא, על אף הרעש, העזובה והזוהמה, את שלוות נפשו שם, עם התינוק המוזנח הממתין לו על אסקופת הבית. כאמור, מקריאה ראשונה של הסיפור, נראה כי "מדירה לדירה" אינו שייך לאסופת ספר המעשים. שהרי כפי שמציין הלל ברזל –

הסיפור 'מדירה לדירה' הוא, לכאורה, יוצא דופן ב'ספר המעשים'. ה'ערכוביה החיצונית', היא התכונה המציינת את כל הסיפורים האחרים, אינה קיימת בו. ניתן לקרוא את הסיפור כאילו היה בנוי על אדני הסיבה והמסובב, בלא שיתערבבו זה בזה החלום והמראה בהקיץ. המעבר מן העיר האחת, קרוב לוודאי ירושלים, לתל אביב, מן הבית ובו התינוק אל הבית אשר על הגבעה וחוזר חלילה, מצויר כחילופי תחנות שבממש.⁷

אך לא רק הרצף ההגיוני לכאורה של העלילה, שכל פעולה בה מוליכה לפעולה וכל דבר בה מוביל לדבר, אלא גם סיומה, אקט ההחלטה המוסרית והבחירה הברורה של הגיבור להעדיף את השהות עם התינוק בדירה הטחובה והרועשת על פני גן העדן שהוצע לו בבית על ראש הגבעה – גם הסיום הזה עומד בניגוד למהלכם של רוב סיפורי ספר המעשים, המסתיימים במה שמיכל ארבל הגדירה "חדלון המעשים". לטענתה:

אי היכולת של הגיבור לעשות את המעשה הנדרש. חדלון המעשים הוא נקודת המוקד העלילתית, הנרטיבית והתמאטית של סיפורי הקובץ. [...] חדלון המעשים הוא הסימפטום להתפוררותם של סדרי העצמי, להתפרקות החשיבה הרציונלית, תפיסת המציאות והעולם הרגשי; הוא המוביל את הגיבור לניתוק גמור, הן מן העולם שסביבו והן מעצמו, לאובדן של כל נקודות האחיזה והעיון, להתפוררות השייכות והזהות.⁸

7 הלל ברזל, בין עגנון לקפקא: מחקר משווה, רמת גן: בר אוריין, 1972, עמ' 160. ראו גם, נילי לוי, "אסקופת הגאולה: מוטיב גאולת האני' בסיפור 'מדירה לדירה' לשי' עגנון", מאזנים סד, 3-4 (נובמבר-דצמבר 1989), עמ' 91-93.

8 מיכל ארבל, כתוב על עורו של כלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2006, עמ' 84.

לפיכך, היא ממשיכה, יש לראות בסיפור "מדירה לדירה" חריג לקובץ, משום שבלבו עומד "לא חדלון המעשים אלא כשרון המעשים".⁹

עם זאת, השכבה הרציולית המכסה על "מדירה לדירה" שהלל ברזל ומיכל ארבל הצביעו עליה היא מעין שכבת קרח דקה ופריכה; תחתיה רוחשת הוויה מיתית-מאגית, הפועלת אל מול מהלכיו ההגיוניים לכאורה של הגיבור ומציעה להם עולם חלופי סוער ומסוכן.¹⁰ כמו רבים מסיפורי ספר המעשים, גם "מדירה לדירה" מעמיד במרכז את מסעו המיתי של הגיבור אל עבר ה"בית", יהא זה בית מוכר שאליו הוא מבקש לשוב או בית חדש זר שאליו הוא מבקש להגיע לראשונה.¹¹ בכל הסיפורים נשענת התנועה או התשוקה אל עבר הבית על יסוד של אי-הלימה בין מושגי הזמן והמרחב לבין התהליכים שגיבורי העלילה חווים. המועקה ותחושת חוסר האונים העולות מסיפורי ספר המעשים נובעות מעיכובים בלתי מוסברים ביכולת התנועה במרחב, המחוללים שרשרת של טעויות. למשל, בסיפור "לבית אבא", מסיבות לא ברורות, הרכבת מתעכבת בדרך והגיבור מגיע לעירו רק לאחר התקדש החג, מה שמוביל לעוד ועוד עיכובים במימוש המפגש המקווה בין הבן לאב;¹² ובסיפור "אל הרופא" הגיבור מנוע מתנועה במרחב בגלל שרשרת של חרדות ועיכובים, ואינו מסוגל לעשות את המרחק הקצר מביתו לבית הרופא כדי להציל

9 שם, שם, ראו גם, ניצה בן-דוב, "תינוק על אסקופת הבית: עיון בסיפור 'מדירה לדירה' של עגנון", גבורות למאזניים, תל אביב: אגודת הסופרים העבריים, 2009, עמ' 244-250, בייחוד עמ' 244.

10 חריגת הסיפור מהסדר הרציולני אל המרחבים המיתיים-מאגיים עולה כבר מבחירתו של עגנון בשם "מדירה לדירה", הרומזת לטקסט מדרשי שבו הקב"ה מתואר כמלך הגולה מדירה לדירה בעקבות חטאי בניו: "מלך שנסע כבודו ממקום למקום, מדירה לדירה, מעליה לעליה, מפלטין לפלטין, מרקיע לרקיע, שבעון האדם הראשון שחטא". שלמה אהרן ורטהימר, "מדרש אלפא ביתא", בתי מדרשות: עשרים וחמשה מדרשי חז"ל על פי כתבי יד מגניזת ירושלים ומצרים, חלק ב, ירושלים: כתביד וספר, תשמ"ט, עמ' תכ"ז. אני מבקש להודות לחיים באר על הפניה זו. להתייחסות נוספת לכותרת הסיפור ראו, בן-דב, שם, עמ' 245.

11 על מעמד הבית כמוטיב מרכזי ביצירתו של עגנון ראו: Arnols J. Band, *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of S. Y. Agnon*, Berkeley, CA: California University Press, 1968, pp. 220-221; of California Press, 1968, pp. 220-221; איריס מילנר, "מדירה לדירה": קריאת התיגר על הבית בסיפור והיה העקוב למישור מאת ש"י עגנון", אות 11 (סתיו 2021), עמ' 277-300, בייחוד חלקו הראשון של המאמר.

12 מתוך "לבית אבא" (עמ' 103-104): "עליתי לבית הנתיבות ונכנסתי לרכבת ההולכת לעירי. מסיבה שאינה תלויה בי שהתה הרכבת בדרך, וכשנכנסתי לעיר כבר קידש היום והגיע ליל פסח". בסיפור "על התורה" שרשרת של עיכובים מונעת מהגיבור להתלבש ולרדת לבית הכנסת הספרדי הסמוך לביתו ולהפריק את הטענה כי מת (עמ' 126-127); בסיפור "טלית אחרת" סדרה של עיכובים מונעת מהגיבור להגיע בזמן לבית הכנסת ביום הכיפורים ולהתפלל עם זקנו (עמ' 202-204); והדוגמה הבולטת והארוכה ביותר לסוג זה של עיכוב תנועה היא, כמובן, הסיפור "פת שלימה", שבו הגיבור מנסה לשווא להגיע מביתו לבית האוכל (עמ' 143-155).

את אביו ואחותו החולים מאוד (עמ' 106-107).¹³ ב"האבות והבנים" הגיבור מתעכב במסעו אף שהגיע בקלות רבה אל האונייה, משום שאינו מוצא בה את ילדיו, והוא נדרש לשוב על עקבותיו – לבית שעזב – כדי להביאם. מסע החיפושים אחר הילדים האבודים (המתגלים בסוף, כמובן, על האונייה עצמה) חושף את החרדה העומדת בבסיס המשאלה למסע (עמ' 156-160).¹⁴

דרמת המסע אל ה"בית" העומדת בליבם של רבים מסיפורי ספר המעשים מגיעה לשיאה בשני סיפורים במרכז האסופה שבהם הבית עצמו חדל מלתפקד כבית, ומכיוון שאינו מממש יותר את ייעודו העיקרי, היות מרחב מוגן לגיבור, יש להמירו בבית אחר. הסיפור הראשון שבהם הוא "הבית", ששמו מעיד על תוכנו. הבית המתואר בו עומד "מתוקן לפסח", קירותיו בוהקים מניקיון והרצפה מצוחצחת כשיש: "הכלים עמדו טהורים ומסודרים [...] ואף אנו מתוקנים היינו לכבוד החג. אילו היה נכנס מיד היה מוצא אותנו מוכנים" (עמ' 161). אך כמובן, החג לא נכנס מייד, ובמקומו פלש לבית באמצע הלילה מעין יצור ספק-ממשי-ספק-מיתי: "ערבי קטן, אדמוני ושמן, מאותם שנשתיירו בארץ מזרעם של הצלבנים", הגורם לגיבור להבין כי הבית היפה והנקי אינו יכול יותר לממש יותר את ייעודו:

לסוף התחלתי מהרהר בדירתי. פעמים הרבה נטרדתי מדירה לדירה ואין לך כל דירה ודירה שאין צרה עמה. כאן שריפה וכאן רעש, כאן פרעות וכאן תחלואים. ומי יודע מה צפוי לי בדירה זו. היום אני יושב בשלווה, מי יודע יום מחר. (עמ' 162)

במעין השלמה של תבוסה קובעים הגיבור ואשתו כי "בית שאפשר להוציאנו משם אינו ביתנו" (עמ' 169), ולפיכך הם מוותרים על ביתם הנקי והיפה, המוכן כולו לחג אך מועד לפלישה; ובאכסנייה הזרה שהם עוברים אליה הם מתקבלים לא כבני בית, אלא כעניים שיש לארח.

"הבית", החושף את האימה מפני פלישתו של אחר, מטרים את הסיפור "מדירה לדירה", שבו העילה לעזיבה אינה אלימותו של גורם חיצוני זר החודר לבית ומאיים על שלוות יושביו, אלא אלימות פנימית: גופו החולה של הגיבור הוא המונע ממנו להישאר

13 כך הדבר גם בסיפור "האבטובוס האחרון", הבא אחריו בכרך, הבנוי על פער בין קלות התנועה לביתו של מר שריט בתחילת הסיפור ("הלכתי אצל מר שריט"), לבין שרשרת העיכובים האין-סופית המונעת מן הגיבור את התנועה ההפוכה בחזרה לביתו-שלו (עמ' 106-113). עיקרון דומה עומד גם בבסיס הסיפור "ידידות", שבו בני זוג מגיעים בקלות לביתה של מרת קליגל, ואילו הדרך חזרה מביתה לביתם הופכת לאודיסאה מייגעת (עמ' 120-125); וכן בסיפור "הפקר", שבו הגיבור אינו מצליח להגיע לאוטובוס הנוסע לביתו, נחטף ומגיע לבית אחר, שבו יושב זקן ה"מפליט מילים של פריצות בניגון של תפילה" (עמ' 191-195).

14 כך הדבר גם בסיפור "הפנים הפנים", שגיבורו מבקש לעלות במהירות על רכבת ולנסוע לעיר הולדתו לראות את אימו, שלא ברור אם היא חולה או שמה כבר נפטרה. כשהגיבור מגיע לחצר בית הנתיבות הוא מגלה כי חזר לו "כתב תיור" ששכח בביתו (עמ' 205-210).

בדירתו.¹⁵ גופו של הגיבור מתואר כמחולל קמאי של חולי ההופך את הדירה למרחב של מוות:

ימות החורף עברו בלא טובה. לא נרפאתי מחולי אחד עד שנחליתי בחולי אחר. הרופא נעשה אורח קבוע אצלי. פעמיים שלוש בשבוע היה בא לבדקני [...] כל השעות כולן נעשו צייתניות לרופא וכל הבית נתמלא דברים שמתרפאים מהם, וריחם כאחד מששים מסימני המות. (עמ' 170)

חוליו של המספר אינו ברור, מחלה רודפת מחלה וחולי מחליף חולי, והרופא עומד אובד עצות: "מוסיף סממנים על סממנים ומשנה שם מחלתי. בכל זאת שינוי לטובה לא ראינו" (עמ' 170).¹⁶ הרופא אומנם אינו מצליח לרפא את החולה השרוי בביתו־קברו, אך הטבע עושה זאת. האביב מפציע בכל עוזו ומתואר כמרחב חסר גבולות של חיות ופריון:

השמים הסבירו פנים לאדמה והאדמה הסבירה פנים לבריות, העלתה ציצים ופרחים, עשבים וקוצים. כבשים נתגלגלו ובאו וכיסו את הארץ ותינוקות בצבצו מכל בית ומכל צריף. זוג צפרים בא מן השמים ובפיהן עלים וקשים. (עמ' 170)

התפרצות זו של כוחות הטבע האביביים והפוריים מסמנת לחולה כי רפואתו אינה מצויה בסממנים כאלה או אחרים, כי אם במה ששוורץ מגדיר כיצירת "קשר רגשי מחייב", שיסיים את בדידותו ואגב כך יגאל אותו מחוליו המשונים.¹⁷ אך מחלותיו של הגיבור קשות ומסתוריות, ולפיכך יציאה פשוטה אל הטבע האביבי רווי כוחות החיים והארוס, אין בכוחה להציע לו מזור שלם ומלא. כדי לשנות את טבע מחלותיו של הגיבור יש לשנות את טבעו של הטבע עצמו. כמעט בלי שנרגיש, דרך מה ששוורץ מכנה "גינונים משונים", מעין אנומליות טקסטואליות קלות ולא מורגשות, מהפך המספר את טבעו של האביב, ואגב כך את טבעו של הרופא עצמו – והופך אותם לייצוגים מיתיים המבקשים, בכוחה של המאגיה, לחולל טרנספורמציה בחייו של הגיבור.

התינוקות שזה עתה נולדו מתוארים בפי המספר באופן מעט משונה, כמי ש"בצבצו מכל בית ומכל צריף". תיאור שפע הילדים העודף, העל־טבעי, באמצעות המונח "בצבצו" – המתאים יותר לתיאור ראשיתם של גידולים חקלאיים – אינו מקרי, והוא מפנה את תשומת הלב לאחד המרחבים המיתיים שחז"ל הרבו לעסוק בו: מצרים של ימי גזרות

15 הבנה כי לפנינו מערכת של שני סיפורים הכרוכים זה בזה עולה מבחירתו של המספר לציין את שמו של הסיפור הבא "מדירה לדירה" בדברי הגיבור: "פעמים רבות נטרדתי מדירה לדירה" (עמ' 162).

16 ראו גם, יאיר קורן-מימון, "זמה מועיל הרופא?: על גישות טיפול אלטרנטיביות סיפור מדירה לדירה", חמדעת יב (2020), עמ' 159–172, בייחוד עמ' 160–161, שם הוא טוען כי הגיבור סבל ממחלה פסיכוסומטית כלשהי.

17 יגאל שוורץ, מעת לעט: היסטוריה, ביוגרפיה וספרות, מיה מרק (עורכת), אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2017, עמ' 229.

פרעה.¹⁸ הגמרא במסכת סוטה מתארת באופן הבא את לידתם הפלאית וההמונית של ילדי ישראל בימי גזירת פרעה:

דרש רב עזירא: בשכר נשים צדקניות שהיו באותו הדור נגאלו ישראל ממצרים בשעה שהולכות לשאוב מים הקדוש ברוך הוא מזמן להם דגים קטנים בכדיהן ושואבות מחצה מים ומחצה דגים ובאות ושופות שתי קדירות אחת של חמין ואחת של דגים ומוליכות אצל בעליהן לשדה ומרחיצות אותן וסכות אותן ומאכילות אותן ומשקות אותן ונוקקות להן בין שפתים [...] וכיון שמתעברות באות לבתיהם וכיון שמגיע זמן מולדיהן הולכות ויולדות בשדה תחת התפוח [...] והקדוש ברוך הוא שולח משמי מרום מי שמנקיר ומשפיר אותן כחיה זו שמשפרת את הולד [...] ומלקט להן שני עגולין אחד של שמן ואחד של דבש [...] וכיון שמכירין בהן מצרים באין להורגן ונעשה להם נס ונבלעין בקרקע ומביאין שוורים וחורשין על גבן [...] לאחר שהולכין היו מבצבצין ויוצאין כעשב השדה [...] וכיון שמתגדלין באין עדרים עדרים לבתיהן.¹⁹

בחירת המספר לתאר את הילדים כ"מבצבצים" מזמנת באחת לתוך הטבע הירושלמי המתעורר בבוא האביב את המרחב המיתי שחז"ל בראו כדי לתאר את ימי שהותם של ישראל במצרים. זהו עולם שבו נשים "צדקניות" הופכות את הטבע למרחב של מיניות, פיתוי והולדה. הן מפתות את בעליהן, רוחצות אותם, נדרשות להם במקום המוזר בעל השם הטעון "בין שפתיים"²⁰ ושותלות את הילדים בשדות כדי להצילם מידי המצרים, ולאחר שהמצרים הולכים הילדים "מבצבצים" להם מתוך השדות כעשב.

הנכחתו של מרחב הפיריון מעברו המיתי של העם במצרים מציינת, לחולה ולרופא גם יחד, את הציר שעליו יש להלך כדי להחלים. על שניהם מוטלת החובה לנוע אל המרחב המיתי שמעבר למופר, שחוקיו ומהלכיו שונים. על החולה לוותר, כלשונו של יגאל שוורץ, על "הנרקסיזם" החולני שלו, לאפשר לעצמו לחוות זוגיות ולאחר מכן הורות, ועל הרופא לסייע לו בכך. אך מכיוון שאין אנו עוסקים עוד במרחב היסטורי-ריאלי, כי אם במרחב בעל מאפיינים מיתולוגיים, על הרופא לעבור טרנספורמציה ולהפוך מרופא הרוקח סממנים ותרופות למאגיקן הכותב שמות, לחשים והשבעות כדי לרפא את החולה.

18 במונחיו של ההיסטוריון פול ון, חז"ל התייחסו לתקופת שהותם של בני ישראל במצרים כמעין "היסטוריה שלפני ההיסטוריה", כלומר כאל מרחב היסטורי-מיתולוגי שחוקיו שונים באופן מהותי מאלו המוכרים להם: "קודם לזמן שבו חיו, חיצוני לו ושונה ממנו". פול ון, האם האמינו היוונים במיתוסים שלהם? מצרפתית: דן דאור, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2003, עמ' 25.

19 תלמוד בבלי, סוטה יא ע"ב; שמות רבה א, י"ב. ההדגשה שלי, ח"ו.

20 מקורו של הביטוי (שאליו מפנה גם הטקסט התלמודי) הוא בפסוק סתום מספר תהילים סח 14: "אם תשכבון בין שפתים כנפי יונה נחפה בכסף וְאֶבְרֹתֶיהָ בִּירְקֶקֶת חָרוֹץ". על פי פרשני התלמוד השונים, הכוונה במונח "בין השפתים" היא לקו התיחום שבין שתי חלקות שדה או לאזור הפתוח שבין גדרות צאן. מובן שאי אפשר להתעלם גם מהקונוטציה הארוטית הברורה שיש לפסוק בהקשר שבו הוא מובא, המעצים את מיניותן של נשות ישראל הפתייניות.

הפיכת הרופא ממי שמעניק שמות מדעיים למחלות, כפי שהוא מתואר בפסקה הראשונה של הסיפור ("היה מוסיף סממנים על סממנים ומשנה שם מחלתי"), למי שעוסק בכתיבת "שמות", כלומר כתיבת קמעות מאגיים לרפואת החולה, מסומנת בשני משפטים קצרים, זניחים וכמעט לא מורגשים, אך עם זאת – זרים למהלך הטקסט: "עדיין היה בודקני כדי לכתוב לי רפואה. עם שהוא כותב היה כותב שם אשה ומניחו בבגדו או משימו ברצועת שעונו שבשמאלו" (עמ' 170). כלומר, תוך כדי כתיבת מרשם רפואי ("לכתוב לי רפואה") הוא החל לפעול גם כמאגיקון, לרשום שם אישה על פתק, וכנהוג בפרקטיקות מאגיות שונות, להניחו קרוב לגופו.²¹

ההבנה כי לפנינו פעולה מאגית נשענת על שני אדנים האחד הוא הביטוי "שם אשה" והשני הוא הטמנת השם, כמקובל בקמעות מאגיים צמוד וקרוב לגוף בקפלי הבגד או ברצועת השעון.²² הביטוי "שם אשה" מופיע במרשמים מאגיים, ותפקידו כפול פנים: האחד הוא סימון המרשם המאגי ככזה העוסק ביחסים בין גברים ונשים (כגון לתת אהבה בליבה, לגרום לה למלא את רצונך וכולי); והשני הוא סימון המקום שבו כותב המרשם ממלא את שם האישה הספציפית שהמרשם מכוון אליה. כך, למשל, אנו מוצאים במרשם המאגי שלהלן, הלקוח מספר הרזים, ספר כישוף יהודי מן המאה השלישית לספירה.

אם בקשתה לתת אהבת איש בלב אשה או לעשות איש רש לוקח אשה עשירה, קח שני טסי נחושת וכתוב עליהם שמות המלאכים האלה משני עבריהם ושם האיש ושם האשה ואמור כך: מבקש אני מכם המלאכים המושלים במזלות בני אדם וחוה שתעשו רצוני ותקריבו מזול פ'ב'פ' לאשה פ'ב'פ' [מזול פלוני בן פלוני לאשה פלונית בת פלונית] וישא בעיניה חן וחסד.²³

כפי שמציין יובל הררי, הקמע הוא חפץ "בעל כוח ביצועי", ששימוש נכון ומדויק בו יש בכוחו לכפות את רצונם של כותב הקמע או בעליו על המציאות.²⁴ הקמע כופה את כוחו

21 לא ברור עד הסוף בבגדו או בשעונו של מי שם הרופא את הפתק. הדעת נותנת כי הכוונה היא לבגדו או שעונו של החולה, שהרי הוא הנמען של המרשם המאגי. אפשרות אחרת היא שהרופא טומן את הקמע בבגדו או בשעונו שלו. כך או אחרת, אין מדובר בפעולה הנסתרת מעיניו של הגיבור, שהרי מדובר במספר בגוף ראשון המדווח את שהוא רואה.

22 על מיקומו של הקמע המאגי על הבגד או בצמוד לעור הגוף ראו, יובל הררי, הכישוף היהודי הקדום: מחקר שטיפה מקורות, ירושלים: מוסד ביאליק ומכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח, 2010, עמ' 168. קורן-מימון רואה גם הוא בכתיבת השם ובהטמנתו ביטוי לטרנספורמציה בתפקיד הרופא, אלא שהוא, בהתאם למהלכו הכולל של מאמרו, טוען כי הרופא מסמן בכך שהחולה זקוק לטיפול פסיכולוגי ולא רפואי. וראו, קורן-מימון, הערה 16 לעיל, עמ' 3-4.

23 מרדכי מרגליות (מהדיר), "הרקיע השני", ספר הרזים, ירושלים: קרן יהודה ליב ומיני אפשטיין, 1967, מעלה ב. יש לומר כי חלקיו השונים של ספר הרזים פורסמו לראשונה על ידי מרדכי מרגליות בסוף שנות השישים של המאה העשרים, שנים רבות לאחר כתיבת הסיפור "מדירה לדירה". המרשם הזה מובא אך ורק כדוגמה לסגנונם של קמעות מאגיים, וכמובן, ישנם גם אחרים.

24 "תכליתם הייתה להשתלט על כוחות על-טבעיים נמעני ההשבעות הכתובות בהם – מלאכים, שדים, שמות קדושים, אותיות, כוכבים ומזלות, השמש והירח ואף האל עצמו – ולקשור אותם בכוח הלחש כדי שיפעלו לטובת בעל הקמע". הררי, הערה 22 לעיל, עמ' 169.

על המציאות כולה, ובמקרה זה על הגבר והאישה גם יחד. במעברו מפרוצדורות רפואיות מדעיות לפרקטיקות מאגיות מבקש הרופא לכפות זוגיות הן על החולה הן על האישה שהמרשם המאגי מכוון אליה, שהחולה אמור לפגוש באותו גן עדן, לכאורה, שבראש הגבעה. הרופא נואש, ככל הנראה, מיכולתו של החולה ליזום קשר עם נשים באופן טבעי, והוא מציע לו מסלול עוקף, מאגי, שבכוחו לכפות את רצונו על המציאות.

לאחר כתיבת הקמע והטמנתו הרופא-מאגיקון משלח את החולה לתל אביב, שבה יוכל לממש את ציווי הקמע, למצוא את האישה הממתינה לו ולהחלים משלל מחלותיו המסתוריות: "לסוף כמה ימים יעץ לי לשנות את מקומי ולהחליף את האויר, כגון לירד לתל אביב ולהתענג על אוירו של ים" (עמ' 170). לכאורה, כל שהיה על הגיבור לעשות כעת הוא לרדת לתל אביב, להתענג על אוויר הים הטוב ולהבריא, ואגב כך למצוא את אותה אישה הממתנת לו מכוחו של אקט ההשבעה המאגית שערך הרופא. אלא שכבר כאן הדברים מתחילים להשתבש. כמו ברבים מסיפורי ספר המעשים – ואף שחיי תלויים על הכף – הגיבור מתמהמה ומסרב לממש את המלצת הרופא, ורק כאשר כורח חיזוני וזר מופיע, במקרה שלנו: סיום חוזה השכירות שלו כדיר בירושלים, הוא מחליט לממש את המלצת הרופא: "כשהגיעו ימות 'המשך' והוצרתי לעקור את דירתי" (עמ' 170).²⁵ התמהמהות זו גרמה לכך שהגיבור ירד לתל אביב לא בימות האביב הפורחים והנעימים, כפי שהמליץ הרופא, אלא דווקא בשיאו של הקיץ, והחדר הקטן, המטונף והרועש שמצא בלב-ליבה של העיר ההומה מתואר כתופת של חום: "ובאה החמה וליהטה את חדרי כגיהנם" (עמ' 171).

אך לא רק תופת של גיהנום יש באותו החדר, אלא גם אופציה של גאולה ותיקון, בדמותו של ילד קטן, חולה, מטונף ודחוי המצוי בכל שעות היום על אסקופת הבית "ומלחץ עפר וקולף סיד מן הקיר ואוכל" (עמ' 172).²⁶ התינוק הדוחף בכוח את אצבעותיו המזוהמות לעיני הגיבור גורם לו סוף-סוף לראות את נתיב הגאולה הראוי והמתאים לו לכאורה: אהבה ודאגה הורית. רגע המפגש עם הילד מסמן את שני הצירים הקוטביים שילוו את הסיפור עד סופו. האחד הוא הציר הארוטי-מאגי (הרווי גם אלימות, כפי שנראה) שמכוונו הרופא, ולפיו רפואת החולה וגאולתו כרוכות באקט מאגי של מציאת אישה שתגאל אותו ממחלתו; והאחר, בשל התנגדות הגיבור לציר הקודם, הוא ציר גאולה נטול ממד ארוטי, ולא פחות חשוב מכך: נטול ממד מאגי, שבו הגיבור מוותר על האופציה הארוטית לטובת האופציה ההורית, של טיפול בילד המוזנח המצוי על אסקופת הבית.

25 על משמעות המונח "ימות המשך" כסוף תקופת שכירות הדירה ראו בן-דב, הערה 9 לעיל, עמ' 246 וכן שוורץ, הערה 17 לעיל, עמ' 232. הגיבור רואה בפרקטיקה ההימנעותית שלו, באותה רפיסות של היעדר מעשה, תפיסת עולם שלמה, והוא מנמק אותה מאוחר יותר בעלילה: "אם בעל מעשים הוא משתדל להסיר צרתו על ידי מעשה ואם בעל מחשבות הוא ממתין עד שתכלה צרתו מאליה. ופעמים שהיא הולכת או שצרה אחרת באה ומשכיחה את הראשונה. אני שלא הגעתי למעלת צנועים ולא לזריזותם של אנשי מעשה יושב הייתי ומהרהר" (עמ' 173).

26 לסקירה קצרה על מקומם של תינוקות ביצירת עגנון ראו בן-דב, שם, עמ' 246. עוד על דמותו של הילד ראו קורן-מימון, הערה 16 לעיל, עמ' 5.

כדי להעמיד את שתי האופציות הללו זו מול זו על הגיבור לעזוב את חדרו הלוהט והרועש ולצאת למסע אל מרחב חדש ואחר, אלא שכפי שנהג בירושלים כך הוא נוהג גם במשכנו החדש בתל אביב. הוא אינו מוותר על עמדתו הפסיבית ואינו עושה דבר כדי לעזוב את הדירה שבה הוא שוכן. חבריו, המדברים עימו ”כמו שמדברים עם החולה“ (עמ’ 174), מנסים לשכנעו לעזוב את החדר ולמצוא דירה אחרת, שקטה ושלווה, שבה יוכל לנוח ולהחלים.²⁷ אך לעומת חבריו, המתפללים עימו על הצורך לעבור דירה ואינם עושים דבר בפועל,²⁸ מי שמוצאת למענו חדר נאה ”בין כרמים ופרדסים“, ”גבעה מוקפת מארבע רוחותיה באילנות נאים“, היא ”אשה אחת“ נטולת שם, שלא ברור כלל מהיכן הגיעה לעלילה. הופעתה הפתאומית מסמנת לגיבור את כיוונו של הציר הנשי-מאגי שכונן הרופא במרשם המאגי שהטמין בבגדו או ברצועת שעונו. לא רק ש”אשה אחת” המגיחה אל העלילה משום מקום ונעלמת מייד כלעומת שבאה היא המוצאת את החדר, ולא רק שהחדר שנמצא הוא חדרה של אישה אחרת – בתם של בעלי הבית ש”יצתה לקבוצה ונשתייר חדרה ריק“ (עמ’ 174), אלא שהדמות הראשונה הפותחת לו דלת הבית גם היא אישה, בעלת הבית, וכפי שאנסה להראות, היא-היא האשה שיעיד הרופא-מאגיקון לגיבורו.

בעקבות המלצתה של אותה ”אשה אחת“ הולך הגיבור לראות את הבית ואת סביבותיו, ומי שמקבלת את פניו היא בעלת הבית: ”יצתה בעלת הבית וקיבלה אותנו בשמחה ונתנה עיניה בי לטובה והכניסה אותנו לתוך חדר נאה שלא ניכר בו חומו של יום והביאה לנו מים קרים לשתות“ (עמ’ 174).²⁹ אלא שאין זו קבלת פנים תמימה של בעלת בית לאורח העתיד להתאכסן בביתה. בחירת המספר בביטוי ”נתנה עיניה“ מכניסה מייד ממד מאגי ומיני אסור לסיפור. כפי שעולה ממקורות תנאיים ואמוראיים מגוונים, ”נתנית עין“ היא פעולת מאגית שיש ביכולתה לפגוע במי שמתבוננים בו. כך עולה, למשל, בתיאור ר’ שמעון בר יוחאי ובנו היוצאים מהמערה לאחר שתים-עשרה שנות בידוד:

27 כאן, בשונה מעמדתו הפסיבית סביב עזיבת הדירה בירושלים, מבקש הגיבור לגבות את חולשתו ואת חוסר נכונותו לפעול באמצעות טקסט: ”ביקשתי לפטור עצמי במאמר הגמרא לעולם אל ישנה אדם מן האכסניא שלו“ (עמ’ 174). קביעה זו נסמכת על הגמרא במסכת עירובין (טז ע”ב): ”מניין שלא ישנה אדם באכסניא שלו“, כלומר: מאיזה פסוק אנו יכולים ללמוד על כך שאל לו לאדם להחליף את האכסניה הקבוע שלו. דברי הגמרא המנוסחים כשאלה הופכים לוודאות בדבריו של הגיבור העגנוני.

28 ראו גם, קורן-מימון, הערה 16 לעיל, עמ’ 3.

29 גם בהמשך העלילה לא מתחוויר מי נלווה אל הגיבור בביקורו בבית ומדוע הוא נוקט לשון ”אותנו“; האם אותה אישה, או שמא מי מחבריו? וגם אם נתלוו אליו האישה או החברים, הרי שאינם אומרים דבר ואינם משפיעים על אופי המפגש בין הגיבור לבעלי הבית. יכול להיות שבחירתו של המספר בלשון רבים נועדה לעמעם, ולו במעט, את המתח הממשי שבין בעלת הבית בעלת הפוטנציאל הפתייני לאורח ולשמר אותו כמעין פנטזיה שאל לה להתממש. אני מודה לטלי בלייכר על הערה זו.

"כל מקום שנותנין עיניהן מיד נשרף [...] נתן בו עיניו ועשהו גל של עצמות".³⁰ הקב"ה, המבוהל מעוצמת האלימות שהאב והבן מפקים במבטם, משלח אותם בחזרה למערתם לשנה נוספת כדי להציל את העולם מכיליון ("להחריב עולמי יצאתם חזרו למערתכם"). בהקשר נשי, במקרים רבים, נתינת העין מסמלת תשוקה לחטא מיני או למשאלת האישה לקיים יחסי מין עם הגבר שנתנה בו את עיניה – משאלה שלרוב אינה ממומשת, או מוצגת ככזו שלא מומשה. הגמרא במסכת סוטה קובעת כי "סוטה נתנה עיניה במי שאינו ראוי לה. מה שביקשה לא ניתן לה ומה שבידה נטלוהו ממנה שכל הנותן עיניו במה שאינו שלו מה שמבקש אין נותנין לו ומה שבידו נוטלין הימנו",³¹ וחז"ל גם מדגישים כי נתינת עין האישה בגבר אינה חייבת להיות מלווה במימוש כדי להפוך לחטא, שהרי המעשה המיני האסור יכול להתבצע גם בכוח הדמיון בלבד:

אמרו רבותינו בזמן שהאשה מיחדת עם בעלה והיא משמשת עמו ולבה לאיש אחר שראתה בדרך, אין לך נאוף גדול מזה, שנאמר (יחזקאל טז, לב): "האשה המנאפת תחת אישה תקח את זרים", וכי יש אשה שמנאפת תחת אישה, אלא זו היא שפגעה באיש אחר ונתנה עיניה בו, והיא משמשת עם בעלה ולבה עליו.³²

אם כך, בעצם נתינת עיניה באורח בוראת בעלת הבית המקבלת את פניו עולם שלם של חטאים מיניים אסורים. באותו גן עדן מדומיין, על ראש הגבעה בין כרמים ופרדסים, ממתין לגיבור מרחב הזמין אותו למעשה ניאוף עם אשת איש, מעשה שעונשו – הן לנואף הן לנואפת – מוות, שהרי "וְאִישׁ אֲשֶׁר יִנְאֹף אֶת אִשְׁתוֹ אִישׁ, אֲשֶׁר יִנְאֹף אֶת אִשְׁתוֹ יָרְעוּהוּ, מוֹת יוֹמַת הַנְּאֹף וְהַנְּאֹפֶת" (ויקרא כ 10).³³

30 תלמוד בבלי, שבת לג ע"ב-לד ע"א. לדוגמאות נוספות ראו סיני תוראן, "כל מקום שנתנו חכמים עיניהם או מיתה או עוני: לתולדות המסורת על מבטם ההרסני והקוטל של החכמים, דימויהן ולשוונותיהן", סידרא כג (2008), עמ' 137-205. היבט נוסף וקרוב של "נתינת עין" הוא השימוש הרווח בספרות חז"ל ב"עין הרע" או "עינא בישא". כפי שמציין הררי, המוטיבציות לשימוש המאגי בכוח ההיזק של העין נוגעות ל"רגש קנאה כלפי הזולת, שנאתו ויחס חברתי שלילי כלפיו". הררי, הערה 22 לעיל, עמ' 298, וכן ראו, מירה בלברג וחיים וייס, קרובים נעשו רחוקים: זיקנה וזקנים בספרות חז"ל, ירושלים: מאגנס, 2023, עמ' 145 וההפניות שם.

31 תלמוד בבלי, סוטה ט ע"א. ההדגשה שלי, ח"ו.

32 במדבר רבה ט, לד. ההדגשה שלי, ח"ו. עוד דוגמה ישנה בתלמוד בבלי, נדרים צא ע"א-ע"ב: "ההיא איתתא דכל יומא דתשימיש מיקדמה משיא ידיה לגברא. יומא חד אתיא ליה מיא לממשא. אמר לה: הדא מילתא לא הות האינדא! אמרה ליה: אם כן, חד מן נכרים אהלווי דהווי הכא האינדא, אי אנת לא – דלמא מנהון. אמר רב נחמן: עיניה נתנה באחר, ולית בה מששא במלה" [אישה אחת בכל יום לאחר שהייתה משמשת עם בעלה הייתה קמה ורוחצת את ידיו. יום אחד הביאה לו מים לרחצה. אמר לה: דבר זה לא עשינו כעת. אמרה לו: אם כן אחד מן הנוכרים מוכרי הסבון שהיו כאן כעת. אם אתה לא – אולי מהם. אמר רב נחמן עיניה נתנה באחר ואין בדבר ממש]. ההדגשה שלי, ח"ו.

33 האופציה הארוטית העולה מנתינת העין של בעלת הבית מועצמת על רקע תיאורו של בעל הבית, זקן חביב ונטול אָרוס לחלוטין, כמי שגופו כבר נטש אותו: "נכנס בעל הבית, זקן כבן ששים, בעל קומה ודל בשר, שראשו מוטה קצת לצד שמאלו ועיניו הכחולות מלאות עצב, אבל חיבת הבריות האירה מהן" (עמ' 174-175).

אך אימתו של אותו הבית אינה מתמצה בדמותה המפתה והמסוכנת של בעלת הבית. היא נוכחת גם בדמותו של בעל הבית ובמרחב הפסטורלי שבו הוא מצוי. שכן, כהרגלו של עגנון בסיפור הזה, ברמיזות קלות וכמעט לא מורגשות, שעליהן אנסה להצביע, הבית מעוצב כגיהינום אלים, מעין תיאטרון רומי ששוהו שואבים הנאה מצפייה באלימותם של אחרים.

בניתוחו הקפדני לדמותו של בעל הבית ולמרחב שהוא ברא, היטיב יגאל שוורץ לחשוף את כפל הפנים העומד בבסיס פעולותיו: ”בכל שלב הוא [בעל הבית] משמיע תחילה, במחוות גדולות, הסבר יפה נפש שכולו כזב ואחידת עיניים, ואחר כך, כבדרך אגב, את ההסבר האמתי, שכולו שיקולי רווח ונוחות”.³⁴ בעל הבית, במונח ששוורץ מרבה להשתמש בו, הוא טריקסטר, תחבולן, המסווה את תשוקתו לרווחים כלכליים במעטה של שפה יראית, אהבת הארץ ונדיבות.³⁵

אך לא רק בעל הבית תחבולן. הבית כולו, על גנו הנהדר, הוא מרחב מתעתע שתחת חזותו השקטה והשלווה רוחשים כוחות קמאיים ואלימים, והם שיגרמו לגיבור בסופו של דבר, גם אם באופן לא מודע, לוותר על השהות שם ולחזור לחדרו המטונף והלוהט שילד מונח על אסקופת ביתו. בתום מסעותיו בארץ, לאחר שפגש בבתם של בעלי הבית, מגיע המספר לחדרו החדש והנעים. רגע הגעתו מתואר כרגע הגעה למקום יפה אך שומם, דומם וריק, שרק צללים נעים בו:

דמומים עלינו במדריגות הדשא, רוח נישבה מן הגן ועמה כל ריחות טובים. צפוריות טסו למעלה ולמטה מהן שוטטו הדגים בבריכה ועשו קניגיאי עם צלליהן של ציפוריות. יצא בעל הבית וקיבלני בסבר פנים יפות ואמר לסבל העלה את המטלטלין. נפל בי לבי פתאום והבטתי על אסקופת הבית. נקיה וצחה עמדה האסקופה וצללי פרחים השתעשעו עליה. אבל אותו תינוק לא ישב שם ולא קפץ עלי ולא נתלה בי ולא פשט את ידיו כנגדי. דמומים נעו צללי הפרחים על האסקופה וכל תינוק לא היה שם. (עמ' 180)

המרחב שהמספר מגיע אליו אינו שקט, כי אם דומם. התנועה המתרחשת בו אינה של הדברים עצמם (ציפוריות או פרחים), כי אם של צילם, צל שאין בכוחו להכניס חיים למקום, אלא אך ורק להעצים את אימתה של הדממה: ”דמומים נעו צללי הפרחים על האסקופה”.

באותה תמונה קפואה של דממה משלב המספר תיאור קצר ומוזר של הדגים בבריכה, העושים ”קניגיאי עם צלליהן של ציפוריות”. גם כאן, במילה אחת בלבד: ”קניגיאי”, הופך המספר את מרחבו של הבית הפסטורלי לזירת התגוששות וציד, הלקוחה מזוועות מתקני השעשועים האכזריים של התרבות הרומית. כפי שמציינת ציונה גרוסמרק:

34 שוורץ, הערה 17 לעיל, עמ' 237.

35 לפרשנות שונה לדמותו ראו, קורן-מימון (הערה 16 לעיל, עמ' 167-168), הרואה בזקן מעין דמות מטפל, ”הוויה רוחנית בנפש המספר” המשקף עבור הגיבור את לבטיו הנפשיים.

בין המופעים שנערכו במתקני-השעשועים הרומיים נמנו גם מחזות הצייד (bestiarius ludus או venationes). [...] לצורך מחזות אלה עוצבה הזירה בתפאורה של יער או חורשה.

מחזות ציד מכונים בספרות חז"ל "קניגיון" (מיוונית – *kunegion*), שמשמעה ציד. [...] בדרך כלל נפתח יום המופעים בתהלוכה מפוארת, שבה נטלו חלק כל המשתתפים במופעים השונים. בתהלוכה נהגו להציג גם את בעלי-החיים שנידונו להיות מוצגים במחזות הצייד בזירה באותו יום.³⁶

בכמה מקרים משתמשים חכמים בדמוי האכזרי של אותם מופעי קניגיון כדי לתאר דווקא את המתרחש בגן העדן ואת ההנאות הצפויות לצדיקים שם. במעין תבנית היפוך, המבקשת להעניק לגיטימציה לתשוקה האנושית לאלימותם של משחקי הצייד, בוראים חכמים תיאטראות מדומיינים ללחמתם של יצורים מיתיים אלו באלו, להנאתם הרבה של חכמים הצופים בהם:

אמר רבי יודן ברבי שמעון כל בהמות ולויתן הן קניגין של צדיקים לעתיד לבוא, וכל מי שלא ראה קניגין של אמות העולם בעולם הזה, זוכה לראותה לעולם הבא, כיצד הם נשחטים, בהמות נותן ללויתן בקרניו וקורעו, ולויתן נותן לבהמות בסנפיריו ונוחרו.³⁷

במעין שכפול של הזירה הרומית, שבה שוסו חיות טרף כגון דוב ואריה אלו באלו, יושבים חכמים בעולם הבא וצופים כיצד שני יצורים מיתולוגיים, בהמות ולויתן, נלחמים זה בזה: בהמות קורע בקרניו את הלוויתן, והלוויתן הורג את בהמות בסנפיריו האדירים. כמו במעין מיניאטורה, משחזרים הדגים בסיפור שלנו, הרודפים אחר צלליות הציפורים, את אותו מאבק אדירים בין בהמות ולויתן, והופכים את מרחבו של הבית כולו לזירה שבה בעלי הבית ואורחיהם מוזמנים ליהנות מהאלימות הרוחשת בין צללי המקום.³⁸ בנקודה זו בדיוק נדרש הגיבור להחליט אם יממש עד תום את המהלך המאגי שסימן הרופא באותו מרשם שהטמין בבגדו או בשעונו, או שיוותר עליו, יפנה עורף לטירה המכושפת שבראש הגבעה ויחזור לבית המוזנח והרועש בתל אביב. יש לומר כי בשונה מכל מהלכיו של הגיבור, המצטייר לאורך הסיפור כולו כמעין דמות אובלומובית, שאינה מסוגלת

36 ציונה גרוסמרק, "דימויי האל בספרות חז"ל השאלים מתרבות השעשועים הרומית", דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות 12, ב (1997), עמ' 81. כפי שנראה מייד, לעיתים המילה היא "קניגיון" ולעיתים "קניגיא", המופיעה בסיפור שבענייננו. בהקשר זה ראו גם, זאב וייס, "תרבות הפנאי הרומית והשפעתה על יהודי ארץ-ישראל", קדמוניות: כתב עת לעתיקות ארץ-ישראל וארצות המקרא 109, 1 (1995), עמ' 2-19, ובייחוד עמ' 15.

37 ויקרא רבה יג. בהקשר זה ראו גם: "אמר רבי יונתן עתיד גבריאל לעשות קניגיא עם לויתן שנאמר 'הַתְּמַשֵּׁךְ לְלוֹיִתָן בְּחֶפְזָה וּבְחֶבֶל תִּשְׁקִיעַ לְשָׁנֹו' (איוב מ 25) ואלמלא הקדוש ברוך הוא עוזרו אין יכול לו שנאמר 'הָעֵשׂוֹ יִגֵּשׁ תְּרֵבָו' (איוב מ 19)". תלמוד בבלי, בבא בתרא עד ע"ב-עה ע"א.

38 בחירתה של בתם של בעלי הבית לעזוב ולעבור לקבוצה נובעת מכך שהקבוצה, בניגוד גמור לאותו בית כשפים מתעתע, היא כהדרתו של שוורץ "גן עדן חברתי. אתר של טבע מתורבת שהזולת בו הוא בגדר 'תענוג'. הקבוצה מוגדרת כ'גן אלוהים'". שוורץ, הערה 17 לעיל, עמ' 231.

להגיע לכדי הכרעה והיא מובלת תמיד במעשיהם ובבחירותיהם של אחרים, הרי שכאן, לראשונה בעלילה, הגם שבהיסוס רב, הוא מחליט החלטה ברורה: ”יצתה בעלת הבית ונענעה לי ראשה בחיבה ואמרה חדרו מוכן. הרכנתי ראשי לפניו ואמרתי מה שאמרתי. או אפשר שלא אמרתי כלום, וחזרתי לאחורי. נגרר הסבל אחרי ומטלטלי על כתפו” (עמ’ 180). כמו במפגש הראשון ביניהם, גם כאן יוצאת בעלת הבית לכיוונו של האורח ומסמנת כלפיו (”חדרו מוכן”) את האופציה המינית החוטאת הטמונה במפגש ביניהם.³⁹ בתגובת בהלה הגיבור ממלמל לעברה דבר־מה, סב על עקביו ובורח ממנה, מבעלה האגוצנטרי ומהאלימות הקמאית הרוחשת תחת שלוותו המדומה של הבית. מייד לאחר מכן הוא שב אל הבית הישן והמוזנח, שבו ממתין לו על האסקופה אותו ילד שהוא מתגעגע אליו:

הלכתי לי עד שהגעתי אצל אכסניא ראשונה. [...] על אסקופת הבית שכב התינוק מלוכלך בפצעים. ריסי עיניו מעוררים זה בזה ומין לפלוף ירקרק חיפה עליהם. [...] משראני פשט את אצבעותיו הקלושות וקרא דויט דויט, כלומר דוד דוד. [...] נטלתיו על זרועותי וניענתי מעלה מטה, צפון דרום. חיבק את צוארי ודבק בי בכל כחו. (עמ’ 180-181)

כפי שציין יגאל שוורץ, בחירתו של הגיבור לשוב על עקביו ולשוב אל ”אכסניא ראשונה”, אל אותו בית מוזנח ומטונף שעל אסקופתו יושב הילד, מעידה על נכונותו לקבל על עצמו ”קשר עמוק ומחייב עם אדם הזקוק לו”, ובכך לוותר על הנרקסיזם הטבוע עמוק באישיותו, שהוא־הוא ראשית צרותיו ומחלותיו.⁴⁰

אלא שהגאולה המוצעת בסוף הסיפור, הממירה זוגיות בהורות, יש בה, בצד הגאולה, גם ממד של ויתור ואובדן. בחירת הרופא בראשית הסיפור לכרוך את המיניות והזוגיות עם מאגיה מסמנת את המרחב הזוגי כמסוכן ואסור, כמרחב שמימושו כרוך במעבר על איסורי תורה שעונשם מוות. סירוב הגיבור לקבל על עצמו את גזרת הגורל המאגית והחלטתו להמירה ביחסי הורות עם הילד הקטן והמוזנח שאינו ילדו־שלו, יש להם מחיר. שהרי, כפי שלמדנו מהמיתולוגיה, מגורל לא ניתן לברוח, וכמו גיבורים מיתיים שקדמו לו, שנענשו על עצם סירובם לקבל את הגורל שגזרו עליהם האלים, גם הגיבור שלנו נענש בסופו של דבר על בחירתו לברוח מהגורל שזימן לו הרופא. הוא נשאר גלמוד, ללא זוגיות, בלא קשר של ממש עם העולם הסובב אותו, כשהוא חי בבית מוזנח ומטונף ומתנחם ב”בת קולו של תינוק” (עמ’ 181) שאינו תינוק־שלו.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

39 כדאי לשים לב להבדל שבין קבלת הפנים של בעלת הבית לאורח לזו של בעל הבית. לעומת בעל הבית, הפונה לסבל בראותו את האורח ומזמינו להעלות את המיטלטלין, הרי שבעלת הבית מתעלמת מהסבל, פונה ישירות לאורח ומציינת כי ”חדרו מוכן”.

40 שוורץ, הערה 17 לעיל, עמ’ 244. ראו גם: לוי, הערה 7 לעיל, עמ’ 92; קורן־מימון, הערה 16 לעיל, בייחוד עמ’ 2. הלל ברזל רואה במפגשו של האיש עם הילד החולה ובקשר הנרקם ביניהם מעין ייצוג או הד לסיפור החייאת הילד בידי אליהו בספר מלכים א’ יז. וראו, ברזל, הערה 7 לעיל, עמ’ 162-163.

רשימת פרסומיו של יגאל שוורץ

ערך אילן ברזוד

רשימת פרסומיו של פרופ' יגאל שוורץ המובאת להלן מקיפה, אך עדיין חלקית. מטרתה להעניק מבט כולל על רחב יריעת פעילותו בשדה הספרות בכלל ובמחקר הספרותי בפרט, והיא מתמקדת בתחומי כתיבתו האקדמית ועריכותיו הספרותיות.

ספרות יפה

1. עם זהר שוורץ. *מִקְהָה בְּאֶמֶת עֲשׂוּי הַיָּרֵחַ*, בעריכת יעל גובר. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010.
2. מקהלה הונגרית, בעריכת הילה בלום. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
3. "הברז", בעריכת חגי ליניק, דבר הדומה לצלצול פעמון, תל אביב: פחם, 2023, עמ' 54-57.

מחקר וביקורת

ספרי מחקר

1. לחיות כדי לחיות: אהרון ראובני – מונוגרפיה. ירושלים: מאגנס ויד יצחק בן-צבי, 1993.
2. קינת היחיד ונצח השבט: אהרון אפלפלד – תמונת עולם. ירושלים: מאגנס, 1996.
3. *Aharon Appelfeld: From Individual Lament to Tribal Eternity*, translated by Jeffrey M. Green. Hanover, NH: Brandeis University Press, 2001
4. מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2005.
5. הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, בעריכת הילה בלום. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2007.
6. מאמין בלי כנסייה: 4 מסות על אהרון אפלפלד, בעריכת הילה בלום. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
7. פולחן הסופר ודת המדינה: זמר נוגה של עמוס עוז, בעריכת הילה בלום. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.

8. אמנות הסיפור של אהרן אפלפלד. באר שבע ואור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014.
9. האשכנזים: המרכז נגד המזרח. רמת גן ואור יהודה: אוניברסיטת בר-אילן וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
10. *The Zionist Paradox: Hebrew Literature & Israeli Identity*, translated by Michal Sapir. Hanover, NH: Brandeis University Press, 2014
11. *The Rebirth of Hebrew Literature*, translated by Hannah Komy. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2015
12. מעת לעט: היסטוריה, ביוגרפיה וספרות, בעריכת מיה מרק. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2017.
13. מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק. חיפה: פרדס, 2020.
14. מְנַשׁ הַפֶּסֶף: הרגע שבו נולדה הסיפורת הישראלית. תל אביב: קדימה, 2020. מהדורה שנייה פורסמה בשנת 2021.
15. למה לחתול יש מגפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו. ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021.
16. 希伯来文学的再生, 浙江人民出版社, 2022年. תרגום הספר לסינית מאת צ'ונג צ'ינג (Zhong Zhiqing). [The Rebirth of Hebrew Literature (in Chinese), China: Zhejiang People's Publishing House]

רשימות ומאמרים

1. "הפואטיקה של האימה: על 'מסות בגוף ראשון' לאהרן אפלפלד". דבר (28/12/1979), עמ' 18.
2. "כמו ציפור בכלוב: ילדי השמש לִדן צלקה". סימן קריאה 10 (ינואר 1980), עמ' 480-481.
3. "חוויה מחפשת צורה" – ביקורת על 'ההזדמנות האחרונה' לדוד שייך. סימן קריאה 11 (מאי 1980), עמ' 139-141.
4. "דגם המחנה הסגור: דרך המוצא?" – ביקורת על 'מכוות האור' לאהרן אפלפלד. סימן קריאה 12-13 (יוני 1981), עמ' 357-360.
5. "בלי תופים וחצוצרות: לרגל הענקת פרס ישראל לאהרן אפלפלד". ידיעות אחרונות (31/12/1982).
6. "כנידון אל התנועה המתמדת: תבנית היסוד וגלגוליה בפרוזה של אהרן אפלפלד". ידיעות אחרונות (15/4/1983), עמ' 5.
7. "הטרילוגיה הירושלמית של א. ראובני כצומת בסיפורת הארץ-ישראלית של תחילת המאה". דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות 9, ג (1985), עמ' 265-272.
8. עם תלמה אדמון. "ספרות עברית וחברה עברית: על הכנס הבינאוניברסיטאי השני לחקר הספרות העברית". מעריב (29/3/1985), עמ' 31.

9. "באין רואה תבואנה התמורות: הסיפור 'במלוא הסתיו' כנוסח מוקדם של 'כאישון העין' ושל 'תור הפלאות', הערות למבנה ההתפתחות הפנימית בפרוזה של אהרן אפלפלד". עלי שיח 23 (קיץ 1985), עמ' 175-181.
10. "בין דירה לקיבוץ: מעמדה ותפקידיה של ההתיישבות העובדת ביצירתו של ש"י עגנון". עתון 77: ירחון לספרות ולתרבות 66-67 (יולי-אוגוסט 1985), עמ' 28-29.
11. "התימה בסיפורת של אהרן אפלפלד". מחקרי ירושלים בספרות עברית ט (תשמ"ו), עמ' 201-214.
12. "בין הספרותי לחברתי: לרגל הענקת פרס ביאליק לגרשון שקד". ידיעות אחרונות (14/2/1986), עמ' 21.
13. "בין תומאס מאן לאלתרמן: על פן אחד ב'שיחות המילואים' של נתן זך". סימן קריאה 18 (מאי 1986), עמ' 417-413.
14. "הזמן הקרפאטי: דיבור, תודעה ואילמות בפרוזה של אהרן אפלפלד". מאזנים נט, 9 (מאי 1986), עמ' 10-12.
15. "על 'ונרד מצריימה - רשמי דרך'". מאזנים ס, 4 (אוקטובר 1986), עמ' 40-41.
16. "רומאן על תקופה: אחרית דבר". עדיירושלים, מאת אהרן ראובני, עמ' 409-423. ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1987.
17. "The Past Unsheathed: Motivation and Artistic Expression in *The Grass and the Sand* by David Schütz". *Modern Hebrew Literature* 89 (Spring/Fall 1987), pp. 36-39
18. "עניין של כשרון או שאלה של פרספקטיבה: הערות פתיחה לדיון בפרוזה הארץ ישראלית של אהרן ראובני". מחקרי ירושלים בספרות עברית י-יא (תשמ"ז-תשמ"ח), עמ' 325-337.
- "A Matter of Talent or a Question of Perspective: Aharon Reuveni's Prose of Eretz Israel". *Modern Hebrew Literature* 13, 3-4 (Spring 1988), pp. 37-45
19. "פקק בגדה". פוליטיקה 26 (1989), עמ' 14-17.
20. "Alice in Tel Aviv: Orly Castel-Bloom's *Where Am I?*" *Modern Hebrew Literature* 6 (Spring/Summer 1991), pp. 18-19
21. "מדוע אוציא מחדש את 'העשב והחול'". מעריב (6/9/1991), עמ' 56-57.
22. "בקיזור, איך שהיה הדבר, בין כך ובין כך לא טוב! הערות פתיחה לדיון מחודש ב'ספר הקבצנים'". עכשיו 57 (סתיו-חורף 1991), עמ' 145-168.
23. "מבוא: יצירתו של אהרן ראובני בעיני הביקורת". אהרן ראובני: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, בעריכת יגאל שורץ, עמ' 5-56. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992.
24. "מטוטלת הכוח של דוד שיען". העשב והחול, מאת דוד שיען, עמ' 209-216. ירושלים: כתר, 1992.
25. "משימה מוסרית בהחלט: עוד על 'אגדת האגמים העצובים'". אפס שתיים 1 (אביב 1992), עמ' 121-125.

26. "אותיות לחוד ושמש וירח לחוד: על 'אותיות השמש אותיות הירח' לאיתמר לוי". מאזנים סו, 7-8 (יוני-יולי 1992), עמ' 32-35.
27. "שולחן עורף". אפס שתיים 2 (חורף 1993), עמ' 7-13.
28. "יצר החיים וחמדתם: ביקורת על 'שלכת' לגרשון שופמן". הארץ (15/6/1994).
29. "הסיפורת העברית: העידן שאחרי - הערות נוספות על מצבה של הספרות העברית". ידיעות אחרונות (14/10/1994), עמ' 29-30. פורסם בשנית בכתב העת אפס שתיים 3 (חורף 1995), עמ' 7-15.
- "Hebrew Prose: The Generation After". *Modern Hebrew Literature* 15 (Fall/Winter) 1995, pp. 6-9
 - "Narrativa Israeliana: La Nuova Generazione". (Italian). *Linea D'Ombra* 120 (December 1996), pp. 21-24
 - "Littérature Hébraïque: La Nouvelle Génération". Traduit de l'anglais par Marc Cohen. *Europe Revue Littéraire Mensuelle* 834, 76 (October 1998), pp. 16-25
 - "Proza Hebrajska Nowa Epoka", przeł. Leszek Kwiatkowski. *Literatura NA Swiecie* 11-12 (2004), pp. 390-402
30. "מ'מקום אחר' ל'דולי סיטי': הרהורים על אדם ומקום בסיפורת העברית בשנות השישים ובשנות התשעים". הארץ (16/6/1995).
31. "שהרי שם נשמתי לראשונה את הפריחה - אהרן אפלפלד: ספרות וזיכרון". בין כפור לעשן: מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד, בעריכת יצחק בן-מרדכי ואיריס פרוש, עמ' 59-82. באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1997.
32. "הפוך על הפוך: ביקורת על 'סמטאות הזעם' לאתגר קרת ואסף חנוכה". הארץ (14/5/1997), עמ' 6, 12.
33. "ללכת בין הטיפות ולהירטב: על 'דיוקן הצבר' לעוז אלמוג". הארץ (20/8/1997), עמ' 1, 14.
34. "עזרת גברים: ביקורת על הספר 'קריאת הגבר' - פנייה של הגבריות, סיפורים עבריים". הארץ (12/12/1997).
35. "'מילים שזוחלות כמו תולעים ישר אל הלב': ביקורת על ספרו של יהושע קנז 'מחזיר אהבות קודמות'". ידיעות אחרונות (19/12/1997), עמ' 26. פורסם בשנית באסופה יופיים של המנוצחים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, בעריכת חן שטרס וקרן דותן, עמ' 121-124. תל אביב: עם עובד, 2017.
36. "In God's Image or Dust and Ashes: Literature and Religious Anguish". *Jewish Studies Quarterly* 5, 1 (1998), pp. 26-79
37. "Caminhos da Prosa". (Portuguese). *Literatura de Israel* 2 (April 1998), pp. 23-27
38. "מסעות מיתולוגיים וניחוחות ים-תיכוניים: ביקורת על 'קסטוריה' לבנימין שבילי". ידיעות אחרונות (3/4/1998), עמ' 26.

39. "בין הרצון לבין היכולת נופל הצל": ביקורת על 'אבן תחת אבן' לבתיה גור". מעריב (29/5/1998), עמ' 42-43.
40. "עד הגלעין הלבן של הנפש": ביקורת על 'שתהיי לי הסכין' לדוד גרוסמן". ידיעות אחרונות (26/6/1998), עמ' 26.
41. "כפלנטות הסובבות על צירן ופונות אל השמש: ביקורת על 'עד כאן' לגידי נבו". דימוי 16 (1998-1999), עמ' 60-62.
- "Like Planets Spinning and Turning to the Sun: On Gidi Nevo's *So Far*", translated by Miriam Talisman. *Modern Hebrew Literature* 20-21 (Spring/Summer 1998), pp. 93-96
42. "רצח זדוני של מיתוס הנעורים: על 'חסד נעוריך' לאייל מגד". הארץ (30/3/1999), עמ' 1, 17.
- "The Malicious Murder of the Myth of Youth: On *Early Grace* by Eyal Megged". *Modern Hebrew Literature* 24 (Spring/Summer 2000), pp. 42-43
43. "ההלך, המרינוטה, הצליין, הנווד, התייר והטרנדיסט: היסטוריה של סוגיית הזהות בספרות הישראלית". הארץ (20/4/1999), עמ' 13.
- "The Person, The Path, and the Melody: A Brief History of Identity in Israeli Literature", translated by Jeffrey M. Green. *Prooftexts* 20, 3 (Fall 2000), pp. 318-339
44. "שושלת, שכוח החיים שלה נובע, אולי, מקירבתה לתשוקת המוות: ביקורת על 'הסיפורת העברית: 1880-1980' לגרשון שקד, כרכים א-ה". מעריב (24/9/1999), עמ' 35-36.
45. עם תמר ס' הס. "חשבונה של מציאות" [פתח דבר]. בין ספרות לחברה: עיונים בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד, בעריכת יהודית בר-אל, יגאל שוורץ ותמר הס, עמ' 7-12. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000.
46. "היפיפיה שבחרה להמשיך לישון: על העמדה הנשית-חתרנית של צרויה שלו ברומן 'חיי אהבה'". צפון ו (2000), עמ' 89-113.
47. "מחשבת-המקום בסיפורת העברית הבתר-קלאסית ('מעבר לנהר' מאת מ"י ברדיצ'בסקי)". בין ספרות לחברה: עיונים בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד, בעריכת יהודית בר-אל, יגאל שוורץ ותמר הס, עמ' 455-468. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000.
48. "תיבת פנדורה של הזהות הנשית: ביקורת על 'האגם הפנימי' לרות אלמוג". הארץ (19/4/2000), עמ' 1-2.
49. "הנדסת האדם' ועיצוב המרחב בתרבות העברית החדשה". מכאן א (מאי 2000), עמ' 9-24.
- "Human Engineering and Shaping Space in the New Hebrew Culture", translated by Yael Chaver. *Jewish Social Studies* 11, 3 (Spring-Summer 2005), pp. 92-114

50. "שירת הכוכבים: ביקורת על 'הלב הוא קטמנדו' ליואל הופמן". הארץ (26/5/2000), עמ' 14.
51. "מהלך דקדוקי זעיר שיש לו השתמעות פסיכו־קיומית אדירה: ביקורת על 'כתבי קודש חילוניים': השתקפויות הדיאלוג עם התנ"ך בשירה העברית המודרנית לרות קרטון־בלום". הארץ (31/5/2000), עמ' 12.
52. "בגלל המלחמות ההן: הערות לדיוקנו הספרותי של 'דור יום כיפור'". מעריב (7/7/2000), עמ' 27-28, (14/7/2000), עמ' 29.
- "Noi e la nostra ombra: la 'generazione del Kippur'", traduzione di Elisa Carandina. *Tre generazioni di scrittori a confronto: Saggi sulla letteratura israeliana*, a cura di Yigal Schwartz & Gabriella Steindler Moscati, pp. 137-159. Napoli: Editoriale Scientifica, 2009
53. "כמו עכברים מסוממים: ביקורת על 'מין בבית העלמין: סיפורים' לאסף גברון". ידיעות אחרונות (22/9/2000), עמ' 27-28.
54. "לא על הגלות באירופה הוא כותב, אלא עלינו, כאן בישראל: ביקורת על 'עוד היום גדול: ירושלים, הזיכרון והאור' לאהרן אפלפלד". מעריב (15/6/2001), עמ' 27-28.
55. "האורגזמות שלכם (הגברים) זה הסרקאזם שלנו". מעריב (26/9/2001), עמ' 21-22, (28/9/2001), עמ' 28-29.
56. "'ספר התקנות הנעלם': לשאלת דוריותו של 'דור המדינה'". דברי הקונגרס העולמי השנים־עשר למדעי היהדות, כרך ב: תולדות עם ישראל, בעריכת רון מרגולין, עמ' 18-30. ירושלים: מאגנס, 2002.
57. עם מעין הראל, שלומית זערור, דרור משעני ושירה סתיו (מראיינים). "'כמו אחד שהגיע ממקום אחר': ריאיון עם יורם קניוק". מכאן ג (דצמבר 2002), עמ' 180-199.
58. "מצד החומר, מצד הרוח: פתיח למאמרו של דיוויד הארווי". מכאן ג (דצמבר 2002), עמ' 134-139.
59. "ירושלים וארץ ישראל ב'ספרות המנדט'". ירושלים בתקופת המנדט: העשייה והמודרנות, בעריכת יהושע בן־אריה, עמ' 401-404. ירושלים: משכנות שאננים ויד יצחק בן־צבי, 2003.
60. "הביצה שהתחפשה, בפברואר כדאי לקנות פילים: דן פגיס, יואל הופמן, מודרניזם ופוסט מודרניזם". צפון ז (2004), 277-296. פורסם בשנית בכתב העת עיונים בספרות ילדים 26 (2016), עמ' 5-25; וכן באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 80-117. חיפה: פרדס, 2020.
61. "Holocaust Literature: Myth, History and Literature". *Literary Response to Mass Violence*, edited by Daniel Terris, pp. 97-108. Waltham, MA: Brandeis University Press, 2004
62. "הצל שלנו ואנחנו: המקרה של 'דור יום הכיפורים' בסיפורת הישראלית". מקרוב 15 (2005), עמ' 9-23.
- "Our Shadow and Us: The 'Yom Kippur Generation' In Israeli Fiction". *BGU Review: A Journal of Israeli Culture* 4 (Summer 2017)

63. "אהרן אפלפלד: על אהבה ומיניות". מכאן ה (ינואר 2005), עמ' 21-34.
64. עם דנה בן-זקן, מעין הראל, שלומית זערור ושירה סתיו (מראיינים). "המרחב המילולי, שבו הכל נעשה אחר": ראיון עם רות אלמוג". מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 190-208.
65. "נוסע ומגלה יבשות תרבותיות: פתיח לחיבורו של פרנקו מורטי". מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 159-160.
66. "פתח דבר". מכאן ה (ינואר 2005), עמ' 9-10.
67. "נכנסת לארמון מכושף ושחררת אותו מהכישוף": על 'סיפור על אהבה וחושך' כספר פולחן". ישראל 7 (אביב 2005), עמ' 173-209.
68. עם זהבה כספי, יפעת הכט, יעל חזן, טלי לטוביצקי, סבטלנה נטקוביץ, גיש עמית וענבר רווה (מראיינים). "טוב לי שם בארצות התפר": ראיון בהתכתבות עם יצחק אוורבוך אורפז". מכאן ו (דצמבר 2005), עמ' 199-224.
69. "ואז הייתה דממה". עישים ונבלות, מאת יורם קניוק, עמ' 195-206. תל אביב: ידיעות אחרונות, 2006.
70. "ואנו גורשנו משם בלא שיאמר איש, צאו": שני עיבודים לטראומה (ביוגרפית) אחת בכתביו של אהרן אפלפלד". מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית מוגשים ליואב אלשטיין, בעריכת אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי, כרך א, עמ' 321-348. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2006.
71. With Vered Shemtov. "Epilogue: Sami Michael's *Victoria*". *Victoria*, by Sami Michael, translated by Dalya Bilu, pp. 345-348. Haifa: El Ray Publishers, 2007
72. "The Other Side of Gershon Shaked". *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 5, 2 (June 2007), pp. 145-151
73. "מלאכים מנייר: עבדות, גלות וגאולה בסיפורת של רות אלמוג". מעיל קטון, מאת רות אלמוג, עמ' 165-187. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2008.
74. "Le choc de la création de l'État", traduit de l'hébreu par Michèle Tauber. *YOD: revue des études hébraïques et juives* 14 (2009), pp. 13-30
75. "Note introduttiva alla letteratura israeliana di fine millennio", traduzione di Elisa Carandina. *Tre generazioni di scrittori a confronto: Saggi sulla letteratura israeliana*, a cura di Yigal Schwartz & Gabriella Steindler Moscati, pp. 21-42. Napoli: Editoriale Scientifica, 2009
76. "דאוס אָקס מִכִּינָה: אלוהים, מכונות ובני אדם בסיפורת של א"ב יהושע". מבטים מצטלבים: עיונים ביצירת א"ב יהושע, בעריכת אמיר בנבג'י, ניצה בן-דב וזיוה שמיר, עמ' 507-515. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010.
77. "מטיף בלי דוכן, מאמין בלי כנסייה: בעקבות הרומן 'פריחה פראית' לאהרן אפלפלד". עשרים וארבע קריאות בכתביו אהרן אפלפלד, בעריכת אבידב ליפסקר ואבי שגיא, עמ' 383-403. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן ומכון שלום הרטמן, 2011.

- “Aharon Appelfeld. Ein Prediger ohne Kanzel, ein Gläubiger ohne Kirche. Oder: ‘Mit den Toten sprechen’”, übers. von Shula Mintz, herausgegeben von Anat Feinberg, *Rück-Blick auf Deutschland: Ansichten hebräischsprachiger Autoren, Schriften der Gesellschaft für europäisch-jüdische Literaturstudien*, band 2, pp. 119-133. München: Richard Boorberg Verlag, 2009
- 78. “שיבה מאוחרת הביתה: הערות פתיחה לדיון מחודש בספרות התחיה”. הספרות והחיים: פואטיקה ואידיאולוגיה בספרות העברית החדשה – למנחם ביניקר, ביובלו, בעריכת איריס פרוש, חמוטל צמיר וחנה סוקר-שווגר, עמ’ 399–427. ירושלים ובאר שבע: כרמל ומכון הקשרים, 2011.
- 79. “אופרה סריה? גרנדיוזיות וגבריות בסיפוריו של דוד שיץ”. דפים למחקר בספרות 18 (2012), עמ’ 189–207. פורסם בשנית בכתב העת עמדה 40 (קיץ 2018), עמ’ 140–164.
- “‘Outside Child’: Grandiosity and Masculinity in the stories of David Schütz’s”. *Sprachheimaten und Grenzgänge: Festschrift für Anat Feinberg*, edited by Johannes Becke & Roland Gruschka, pp. 273-289. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2022
- 80. “הסיפורת הישראלית”. שני עמים כותבים מימין לשמאל: אנתולוגיה של שירה וסיפורת פלסטינית וישראלית, בעריכת נאוה זוננשיין ואחמד חג’אזי, עמ’ 260–264. נוה שלום וירושלים: בית הספר לשלום, וואחאת אל סלאם ואמרזיאן, 2012.
- 81. “המצב המנטלי של הגיבורים”. ארץ אחרת 65 (אפריל 2012), עמ’ 76–80.
- 82. “כשחוני המעגל נפגש עם איקרוס: פריפריה ומרכז ברומן בחורף ל”ח ברנר וברומן הלב הקבור לשמעון אדף”. מכאן יב (דצמבר 2012), עמ’ 171–191. פורסם בשנית בכתב העת מכאן כא (נובמבר 2021), עמ’ 19–38.
- 83. “חיים באר: הקריפט של שחרזדה”. מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית מוגשים ליזאב אלשטיין, כרך ג, בעריכת אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי, עמ’ 367–389. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2013. פורסם בשנית באסופה מלאכת החיים: עיונים ביצירתו של חיים באר, בעריכת חנה סוקר-שווגר וחיים וייס, עמ’ 54–82. תל אביב ובאר שבע: עם עובד ומכון הקשרים, 2014.
- 84. “Aharon Appelfeld: Editor’s cut”, translated by Nili Gold. *Jewish Quarterly Review* 103, 4 (Fall 2013), pp. 446-458. Republished in *Tablet* (5/1/2018)
- 85. “The Leah Aini Project: Literature as an Act of Survival”. *BGU Review: A Journal of Israeli Culture* 3 (Fall 2013)
- 86. “And the Accounting is Not Yet Over: Europe in the Writings of Aharon Appelfeld”. *Europe in the Eyes of Survivors of the Holocaust*, edited by Zeev Mankowitz, David Weinberg, & Sharon Kangisser Cohen, pp. 37-54. Jerusalem: Yad Vashem, 2014

87. "Le'at (Slowly): The Orchestration of a Motif in Appelfeld's Fiction", translated by Hannah Adelman Komy Ofir. *YOD: revue des études hébraïques et juives* 19 (2014), pp. 123-170
88. "זוה שאינו יודע לשאול: ביקורת על ספרו החדש של עמוס עוז 'הבשורה על פי יהודה'". הארץ (14/11/2014), עמ' 1-2.
89. "האשכנזים – המרכז נגד המזרח: הזמנה לדיון מנטלי-סגנוני בספרות העברית החדשה". גלויות ישראליות: מולדת וגלות בשיח הישראלי, בעריכת עופר שיף, עמ' 177-195. שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2015.
- "The Ashkenazim: East vs. West: An Invitation to a Mental-stylistic Discussion of Modern Hebrew Literature". *Around the Point: Studies in Jewish Literature and Culture in Multiple Languages*, edited by Hillel Weiss, Roman Katsman, & Ber Kotlerman, pp. 39-69. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014
90. עם יוסף צרניק. "יד ענקים זדונה ובוטחת". טחנת החיים, מאת יצחק שמי, עמ' 305-365. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2015.
91. "הסיפור הקצר – הארכיטקטורה של האשליה". עשרים סיפורים קצרים: במה לסיפור הקצר לזכרה של עפרה אליגון, בעריכת עלמה כהן-ורדי, עמ' 251-256. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2015.
92. "קללת ברנר רודפת את יצירתו של יצחק שמי עד היום". הארץ (22/4/2015), עמ' 3.
93. "Common sense, Nonsense" וטראומה ביצירתו של יואל הופמן". מכאן טו 2 (אפריל-מאי 2015), עמ' 745-774. פורסם בשנית באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 39-80. חיפה: פרדס, 2020.
94. "להכריע סוף סוף מיהו באמת האשם". הארץ (22/5/2015), עמ' 6-7.
- "To Finally Decide who is Guilty: On Zeruya Shalev's *Pain*". *Haaretz* (22/5/2015), pp. 6-7
95. "איזה ילד אחד רזה ושחור שנראה כמו ערבי", ניסיון לאתר את מנגנון הפעולה של סיפורי אתגר קרת". הארץ (25/9/2015), עמ' 2.
96. "היום ההוא שלא היה חם מידי ולא קר מידי: כאב, מחלה ומוות ביצירתה של צרויה שלו". הדור ז (2016), עמ' 58-87. פורסם בשנית באסופה מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו, בעריכת יגאל שוורץ, שי צור ונופר רשקס, עמ' 257-297. באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב וידיעות אחרונות, 2017.
97. "נוף, אדם ותפיסת עולם בדרומית לאנטארקטיקה". דרומית לאנטארקטיקה, מאת ראובן מירן, עמ' 135-166. בנימינה: נהר ספרים, 2016.
- "The Cypresses Were the Limit, But It Was No Sign of Anything": Reexamination of the Novel *South of Antarctica*" [part 1], *Haaretz* (14/10/2016)
 - "The Uniqueness of Reuven Miran" [part 2], *Haaretz* (21/10/2016)

98. "נסיך, מהפכן וריאליסט: הרומנים החברתיים של סמי מיכאל והסיפורת הישראלית". נסיך ומהפכן: עיונים בפרוזה של סמי מיכאל, בעריכת יגאל שוורץ, עמ' 7-31. תל אביב: גמא, 2016.
99. "ספרות כפעולת טרור: חירות ויצירה בכתביה של לאה איני". מכאן טז (מרץ 2016), עמ' 324-344.
100. "סופר יהודי וישראלי אבל לא ציוני. לא ציוני אבל גם לא אנטי-ציוני: על סמי מיכאל". הארץ (28/8/2016), עמ' 1, 4.
101. "האופציה הפריג'ידיית: על העמדה הנשית-חתרנית ב'חיי אהבה'". מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו, בעריכת יגאל שוורץ, שי צור ונופר רשקס, עמ' 55-99. באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב וידיעות אחרונות, 2017.
102. "The Frigid Option: A Psychocultural Study of the Novel *Love Life* by Zeruya Shalev". *History and Literature: New Readings of Jewish Texts in Honor of Arnold J. Band*, edited by William Cutter & David C. Jacobson, pp. 479-488. Providence, RI: Brown Judaic Studies, 2020
103. "מקוננת במכנסי נמר: מופע העצמי ב'רקדתי עמדת'". מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו, בעריכת יגאל שוורץ, שי צור ונופר רשקס, עמ' 21-53. באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב וידיעות אחרונות, 2017.
104. "A Lament in Leopard-print Pants". *YOD: revue des études hébraïques et juives* 20 (2015), pp. 23-49
105. "הסופר, האידיאולוג ואלוהים: עוד על יחסו של עגנון לצינונת החלוצית". הדור ח (2017), עמ' 60-97.
106. "פחות טבעי אבל יותר הומאני: האדם המורד ומשמעות הקיום ב'שארית החיים'". מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו, בעריכת יגאל שוורץ, שי צור ונופר רשקס, עמ' 219-255. באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב וידיעות אחרונות, 2017.
107. "פתח דבר". מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו, בעריכת יגאל שוורץ, שי צור ונופר רשקס, עמ' 9-19. באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב וידיעות אחרונות, 2017.
108. "A Story or a Bullet Between the Eyes": Etgar Keret: Repetitiveness, Morality, and Postmodernism". *Hebrew Studies* 58 (2017), pp. 425-443. Republished in *BGU Review: A Journal of Israeli Culture* 5 (Winter 2018)
109. "But at Night, at night, I Still Dream in Spanish. The Map of the Imagination of Israeli Literature: The South American Province". *Jews and Jewish Identities in Latin America: Historical, Cultural and Literary Perspectives*, edited by Yaron Harel, Margalit Bejarano, Marta Francisca Topel, & Margalit Yosifon Boston, pp. 326-347. Boston, MA: Academic Studies Press, 2017

110. "Literature of the Mouth and the Ear and Literature of the Eye: A Reexamination of Modern Hebrew Literature". *The Trilingual Literature of Polish Jews from Different Perspectives: In Memory of I. L. Peretz*, edited by Alina Molisak and Shoshana Ronen, pp. 353-378. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
111. "עלילות הלב: הצעה לקריאה ביואל הופמן". אודות 1 (פברואר 2017).
112. "The Adventures of the Heart: An Introduction to Yoel Hoffmann". *The 9th Cismor Annual Conference on Jewish Studies*, pp. 18-37. Kyoto: Doshisha University, 2018.
113. "יוד שייך: גרסת העורך". מאזנים צא, 6-7 (דצמבר 2017), עמ' 27-41.
114. "ילד שנראה כמו ערבי: על תפקידם של הקוראים בסיפוריו של אתגר קרת". הדור ט (2018), עמ' 47-63.
115. "רעל בכפית של דבש: על 'סיפור שמתחיל בלוויה של נחש'". סיפור שמתחיל בלוויה של נחש, מאת רונית מטלון, עמ' 169-178. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018. פורסם בשנית באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 135-144. חיפה: פרדס, 2020.
116. "שני צילומי ילדות של אהרן אפלפלד מספרים את הסיפור כולו". הארץ (8/1/2018).
117. "הצורה החדשה: כמה מילים על הפואטיקה של אהרן אפלפלד". הארץ (12/1/2018).
118. "אני עיראקי-פיג'מה, אשתי רומנייה, והבת שלנו היא הגנב מבגדד". הארץ (23/3/2018).
119. "אז יאללה, תהיו כבר מדינה". הארץ (30/3/2018), עמ' 8.
120. "שילוב מרתק בין רביזיוניזם ומפא"י". הארץ (5/4/2018), עמ' 1.
121. "היום אני מדבר לזכר המילים שפעם נתקעו לי בפה". הארץ (10/4/2018), עמ' 1.
122. "עולם שאין בו עוד עמוד ענן ועמוד אש להורות את הדרך". הארץ (25/5/2018), עמ' 1.
123. "סוס טרויאני: הכניסה המתוחכמת של רונית מטלון ללב הסצנה של הספרות העברית". מכאן יח (ספטמבר 2018), עמ' 89-103. פורסם בשנית באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 119-134. חיפה: פרדס, 2020.
124. "משורר נחמה: הערות המשך לדיון בפואטיקה של רוני סומק". מילת הכבוד של הרחוב: עיונים בשירתו של רוני סומק, בעריכת נועה שקרג'י, יגאל שוורץ וקציעה אלון, עמ' 226-241. תל אביב: גמא, 2019. פורסם בשנית באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 203-224. חיפה: פרדס, 2020.
125. "המג'ארים באים, המג'ארים באים: מנטליות וסגנון אמנותי אצל יוצרים יהודים ממוצא הונגרי". אודות 11 (ינואר 2019). פורסם בשנית באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 13-38. חיפה: פרדס, 2020.

126. "עמוס עוז: המגדלור". הארץ (4/1/2019). עמ' 1. פורסם בשנית באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 175-182. חיפה: פרדס, 2020.
127. "Amos Oz: The Lighthouse". *Journal of Israeli History: Politics, Society, Culture* 38, 2 (December 2020), pp. 415-422
128. עם רחל שרייבר. "כאילו היינו אחרונים על החומה". בשדה הקרב של הזיכרון, מאת תומר לויסמן. בעריכת יגאל שוורץ, עמ' 8-12. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2020.
129. עם נירית קורמן. "סל תרבות: איך ומתי נולדה הסיפורת העברית החדשה? פרק בהיסטוריוגרפיה סינכרונית". מחשבת הספר: מחקרים בספרויות יהודיות מוגשים לאבידב ליפסקר, בעריכת יגאל שוורץ, לילך נתנאל, קלאודיה רוזנצווייג ורונה טאוזינגר, עמ' 161-182. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2020. פורסם בשנית בכתב העת מכאן כ (אפריל 2020), עמ' 312-332.
130. "ספרות כאובדן שליטה". הו! 20 (2020), עמ' 298-299.
131. "צופה ואנייה נטרפת: הפואמות הפוסט-אפוקליפטיות של יואל הופמן". הדור י (2020), עמ' 113-131.
132. "הקתדרלות ההומניסטיות של יובל שמעוני". היד הזאת הכותבת: על יצירתו של יובל שמעוני, בעריכת ירון פלג, יגאל שוורץ ומוריה דיין קודיש, עמ' 152-170. תל אביב: עם עובד, 2020. פורסם בשנית באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 183-201. חיפה: פרדס, 2020.
133. "הבשורה על פי עמוס עוז". אודות 14 (פברואר 2020). פורסם בשנית באסופה מכאן ומכאן: מסות ומאמרים על ספרות ישראלית, בעריכת מיה מרק, עמ' 145-173. חיפה: פרדס, 2020.
134. "The Gospel of Amos Oz". *The 10th Cismor Annual Conference on Jewish Studies*, pp. 66-84. Kyoto: Doshisha University, 2020
135. "1986: שנת מהפך בסיפורת הישראלית. סדרת 'ספרי האשכבה' ו'ספרי הגל השמן'". ארצות הצבי: מחקרים על נוף ואדם בספרות העברית מוגשים לצבי לוז, בעריכת זיוה שמיר ואבידב ליפסקר, עמ' 329-378. ירושלים: כרמל, 2021. פורסם בשנית בכתב העת הדור יא-יב (2022), עמ' 82-119.
136. "האור בשולי הענן" [על הספר הבת היחידה לאברהם ב' יהושע]. פנס 1 (אפריל 2021).
137. עם רינה ז'אן ברוך (מראיינים). "'האין-סוף קל מדי': ריאיון עם שמעון אדף". מכאן כא (נובמבר 2021), עמ' 265-301.
138. "הרווח שבין הסופר למספר המתחזה לסופר" [על הספר צל ידו לחיים באר]. פנס 9 (דצמבר 2021).
139. "אחרית דבר". סיפורים, מאת יואל הופמן, בעריכת יגאל שוורץ ויערה שחורי. פתח דבר: ירמי הופמן, עמ' 49-63. חיפה: פרדס, 2022.

140. "נער פחז כמים": יוסף לואידור כסופר 'הלום עלייה/הגירה'". נער פחז כמים, מאת יוסף לואידור, בעריכת יגאל שוורץ ונעם קרון, עמ' 279-291. חיפה: פרדס, 2022.
141. "צופה לבית ישראל. אבל אחר". ידיעות אחרונות (18/2/2022).
142. "נא ומבושל" [על הספר כולנו החמישה לסמי ברדוגו]. פנס 14 (מאי 2022).
143. "החליטין מהמלין" או סיפורם העגום של מי שנשארו מאחור". אודות 20 (ספטמבר 2022).

עריכה

ספרי מחקר

1. אהרן ראובני: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992.
2. עם יהודית בר-אל ותמר ס' הס. בין ספרות לחברה: עיונים בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד. תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 2000.
3. Con Gabriella Steindler Moscati. *Tre generazioni di scrittori a confronto: Saggi sulla letteratura israeliana*, traduzione di Elisa Carandina, Anna Lissa, Alessandra Shomroni, Napoli: Editoriale Scientifica, 2009
4. עם יפתח אשכנזי. נסיך ומהפכן: עיונים בפרוזה של סמי מיכאל. תל אביב: גמא, 2016.
5. עם שי צור ונופר רשקס. מקוננת במכנסי נמר: אמנות הסיפור של צרויה שלו. באר שבע וראשון לציון: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב וידיעות אחרונות, 2017.
6. עם מיה מרק. אני אחרים, מאת שמעון אדף. חבל מודיעין ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2018.
7. עם איריס פרוש (עורכים אחראים). מה את מבינה: נשים כותבות על מלחמה בספרות העברית, מאת יעל לוי חזן, בעריכת מאירה טורצקי. שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2019.
8. עם נועה שקרג'י וקציעה אלון. מילת הכבוד של הרחוב: עיונים בשירתו של רוני סומק. תל אביב: גמא, 2019.
9. עם ירון פלג ומוריה דיין קודיש. היד הזאת הכותבת: על יצירתו של יובל שמעוני. תל אביב: עם עובד, 2020.
10. עם לילך נתנאל, קלאודיה רוזנצווייג ורונה טאוזינגר. מחשבת הספר: מחקרים בספרויות יהודיות מוגשים לאבידב ליפסקר. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2020.

סדרת ספרי המחקר מושג

עם רות קרטון-בלום ועוזי שביט

1. ספרות ואמנות פלסטית, מאת אבנר הולצמן. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.
2. שירת החול העברית בימי הביניים, מאת טובה רוזן. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.
3. ספרות ופסיכואנליזה, מאת מרדכי גלדמן. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998.

4. סימבוליזם בשירה המודרנית, מאת חמוטל בר־יוסף. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000.
5. שרשרת הזהב: הסונט העברי לדורותיו, מאת דבורה ברגמן. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.
6. תם ונשלם? על דרכי הסיום בסיפורת, מאת מיכל ארבל. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008.

סדרת ספרי המחקר מסה קריטית [בשנים 2005-2017]

1. היושבים בחושך: עולמו הדרמטי של חנוך לוין: סובייקט, מחבר, צופים, מאת זהבה כספי. ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2005.
2. הלב והמעייין: מבחר חוויות מיסטיות, חזיונות וחלומות מן העת העתיקה עד ימינו, מאת יוסף דן. ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2005.
3. בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, מאת חמוטל צמיר. ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2006.
4. כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, מאת מיכל ארבל. ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2006.
5. חיי פועלת בארץ: אוטוביוגרפיה, מאת הניה פקלמן. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2007.
6. צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מאת מיכאל בכטין, מרוסית: דינה מרקון. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2007.
7. שאלות נכבדות: מבחר מאמרים, מאת אברהם בנד, מאנגלית: נילי אלכסנדרוביץ וניצה בן-ארי. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2007.
8. אנשים קשים: מחזות 1963-2010, מאת יוסף בר יוסף. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2011.
9. ספריית הלב, מאת בנימין שבילי. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2011.
10. טראומה בגוף ראשון: כתיבת יומנים בתקופת השואה, מאת עמוס גולדברג, בעריכת אמיר בנבג'י, חיים וייס וטלי לטוביצקי. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2012.

עם טלי לטוביצקי

1. מעט מהרבה: מעשי חכמים: מבנים ספרותיים ותפיסת עולם, מאת ענבר רוה. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2008.
2. מעיל קטון, מאת רות אלמוג. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2008.
3. ספר הכליונות, מאת דב קמחי, אחרית דבר: שלומית זערוור. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2008.

4. על סף הגאולה: סיפור המעברה: דור ראשון ושני, מאת בתיה שמעוני. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2008.
5. יום שני: על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך, מאת נסים קלדרון. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2009.
6. מנדלי והסיפור הלאומי, מאת אמיר בנבג'י. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2009.
7. תמונה קבוצתית: היבטים בספרות ישראל ובתרבותה, מאת גרשון שקד. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2009.
8. מושב לצים: הרטוריקה של הסאטירה העברית, מאת גידי נבו. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2010.
9. "ומה שפתר לי זה לא פתר לי זה": קריאה ב"מסכת החלומות" שבתלמוד הבבלי, מאת חיים וייס. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2011.

עם אמיר בנבג'י וחיים וייס

1. דרך הבימוי: על במאים בתיאטרון הישראלי, מאת דורית ירושלמי, בעריכת אמיר בנבג'י, חיים וייס ומעין הראל. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2013.
2. כאב בשר ודם: קובץ מאמרים על הגוף החולה, הסובל, המתענג, בעריכת אורית מיטל ושירה סתיו. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2013.
3. מילון הסמלים, מאת חואן אדוארדו סירלוט, מספרדית: יורם מלצר. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2013.
4. עם אמיר בנבג'י, חיים וייס ואלה גולן. אבא אני כובשת: אבות ובנות בשירה העברית החדשה, מאת שירה סתיו. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2014.
5. עם אמיר בנבג'י, חיים וייס וטלי לטוביצקי. חיק'האם של זיכרונות: נשים, אוטוביוגרפיה והעלייה השנייה, מאת תמר ס' הס. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2014.
6. עם אמיר בנבג'י, חיים וייס ואיילת דרימלר. החמלה והזעם: על הסיפורת של א"ב יהושע, מאת גלעד מורג. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2014.
7. צבע השבועה, מאת יצחק מלר. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2015.
8. אנטומיה של ביקורת: ארבע מסות, מאת נורת'רופ פריי, מאנגלית: אילנה בינג. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2016.
9. דרקונים, שדים ומחוזות קטומים: על המופלא בסיפור העברי בימי הביניים, מאת דודו רוטמן. חבל מודיעין ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2016.
10. מסורת מגולמת בגוף: ביצועים תיאטרוניים של טקסטים יהודיים, מאת יאיר ליפשיץ. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2016.

11. השלישי האפשרי: מחקר מונוגרפי על עבודתו של יואל הופמן, מאת רחל אלבק-גדרון. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2016.
12. מקום לדור בו ושם לו: קריאה ספרותית ותרבותית בשמות הערביים של הארץ, מאת עאמר דהאמשה. חבל מודיעין ובאר שבע: דביר ומכון הקשרים, 2017.

כתבי עת ולקסיקונים

1. עם צרויה שלו. אפס שתיים: כתב עת לספרות 1 (אביב 1992).
2. עם צרויה שלו. אפס שתיים: כתב עת לספרות 2 (חורף 1993).
3. עם צרויה שלו. אפס שתיים: כתב עת לספרות 3 (חורף 1995).
4. מכאן: כתב-עת לחקר הספרות העברית ג (דצמבר 2002).
5. מכאן: כתב-עת לחקר הספרות העברית ד (ינואר 2005).
6. With Arnold J. Band, Nissim Calderon, & Yoram Meital. *BGU Review: A Journal of Israeli Culture* 1 (Spring 2005)
7. עם זהבה כספי. מכאן: כתב-עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית ו (דצמבר 2005).
8. With Batya Shimony. *BGU Review: A Journal of Israeli Culture* 3 (Fall 2013)
9. עם זיסי סתוי. לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2014.
10. With Batya Shimony & Ilana Rosen. *BGU Review: A Journal of Israeli Culture* 4 (Summer 2017)
11. עם ירון פלג ומיכל בן-נפתלי. מכאן: כתב-עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית יח (ספטמבר 2018).
12. With Dekel Shay Schory. *BGU Review: A Journal of Israeli Culture* 5.12 (Winter 2018)
13. עם רינה ז'אן ברוך. מכאן: כתב-עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית כא (נובמבר 2021).

ספרות יפה

פרוזה

1. בעת-זמנה אחת, מאת אהרן אפלפלד. ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1985.
2. בית נטוש, מאת יהואש ביבר. ירושלים: כתר, 1986.
3. נשים, מאת רות אלמוג. ירושלים: כתר, 1986.
4. כולל הכל, מאת אברהם הפנר. ירושלים: כתר, 1987.
5. כל הזמן שבעולם לקטוף שזיפים, מאת דניאלה כרמי. ירושלים: כתר, 1987.
6. מלאכים באים, מאת יצחק בן-נר. ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1987.

7. עד־ירושלים, מאת אהרן ראובני. כתר והקיבוץ המאוחד, 1987.
8. שורשי אוויר, מאת רות אלמוג. ירושלים: הקיבוץ המאוחד, 1987.
9. אופוס 1, מאת ענר שלו. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988.
10. עוגיות המלח של סבתא סולטנה, מאת דן בניה סרי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988.
11. רצח בשבת בבוקר, מאת בתיה גור. ירושלים: כתר, 1988.
12. רצפת אש, מאת אהרן אפלפלד. ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1988.
13. שושן לבן, שושן אדום, מאת דוד שיץ. ירושלים ותל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1988.
14. אבשלום והנזיר, מאת גדעון תלפז. ירושלים: כתר, 1989.
15. חיילי עופרת, מאת אורי אורלב. ירושלים: כתר, 1989.
16. עם גבריאל מוקד. ימים קדועים, מאת ישראל ברמה. ירושלים: כתר, 1991.
17. לינה משותפת: רצח בקיבוץ, מאת בתיה גור. ירושלים: כתר, 1991.
18. עם צרויה שלו. יונה וולך, מאת יגאל סרנה. ירושלים: כתר, 1993.
19. מכוות האור, מאת אהרן אפלפלד. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994.
20. עד שיעלה עמוד השחר, מאת אהרן אפלפלד. ירושלים: כתר, 1995.
21. קיטש, מאת גיל חובב. ירושלים: כתר, 1995.
22. אטיודים למורגנה, מאת איתמר לוי. ירושלים: כתר, 1996.
23. חיי אהבה, מאת צרויה שלו. ירושלים: כתר, 1997.
24. מכרה הקרח, מאת אהרן אפלפלד. ירושלים: כתר, 1997.
25. לשוט אל השקיעה, מאת אבנר שיץ. תל אביב: כנרת זמורה־ביתן דביר, 1998.
26. עליזה, מאת אברהם הפנר. ירושלים: כתר, 1998.
27. אישה יקרה, מאת יהונתן גפן. אור יהודה: דביר, 1999.
28. בעל ואישה, מאת צרויה שלו. תל אביב: קשת, 2000.
29. הירידה מן הצלב, מאת בנימין שבילי. ירושלים ותל אביב: שוקן, 2000.
30. מיומנו של מאתר ספרים: ספר זיכרונות, מאת איתמר לוי. חנות הספרים של איתמר, 2000.
31. האהבה משחררת, מאת רחל טלשיר. תל אביב: כנרת זמורה־ביתן דביר, 2001.
32. עם שמעון אדף. הבעל, המאהב והמלך, מאת רחל טלשיר. ירושלים: כתר, 2001.
33. חמסין וציפורים משוגעות, מאת גבריאלה אביגור־רותם. תל אביב: קשת, 2001.
34. נפש אחות, מאת אהוד אשרי. ירושלים: כתר, 2001.
35. עור, מאת רונית ידעיה. ירושלים: כתר, 2001.
36. איפה אני בסיפור הזה? מאת דפנה גולן־עגנון. ירושלים: כתר, 2002.
37. חומר טוב, מאת יהונתן גפן. אור יהודה: דביר, 2002.
38. כשהחיים יתחילו, מאת חנה גולדברג. ירושלים: כתר, 2002.
39. אפרים, מאת יואל הופמן. ירושלים: כתר, 2003.
40. לילות פרומים, מאת יעל ישראלי ש"י. ירושלים: כתר, 2003.
41. לראות בחושך, מאת אהוד אשרי. ירושלים: כתר, 2004.
42. קילומטר ויומיים לפני השקיעה, מאת שמעון אדף. ירושלים: כתר, 2004.

43. שוש, מאת רונית ידעיה. ירושלים: כתר, 2005.
44. תרה, מאת צרויה שלו. תל אביב: קשת, 2005.
45. תנין פיגוע, מאת אסף גברון. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2006.
46. אדום עתיק, מאת גבריאלה אביגור-רותם. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2007.
47. ללא מורא, מאת יפה גולן. תל אביב: י' גולן, 2007.
48. רומן אמריקאי, מאת יהונתן גפן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2007.
49. *Curriculum Vitae*, מאת יואל הופמן. ירושלים: כתר, 2007.
50. עם שמעון אדף. אש בבית, מאת איריס לעאל. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2008.
51. אשתי רוקדת ואני חולם, מאת קובי בן-שמחון. תל אביב ואור יהודה: הקיבוץ המאוחד וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2008.
52. עאידה, מאת סמי מיכאל. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2008.
53. והזעם עוד לא נדם, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2008.
54. זרה בגן עדן, מאת רות אלמוג. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2008.
55. מלכים ג, מאת יוכי ברנדס. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2008.
56. צללים בראי, מאת חנה בת שחר. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2008.
57. אל אחרון האלים, מאת אריאל הירשפלד. תל אביב: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
58. אל ארץ הגומא, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
59. אנחנו ננוח, מאת ציפורה רוזנשר דולן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
60. ורד הלבנון, מאת לאה איני. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
61. למי אכפת מחלומות, מאת יוסף בר יוסף. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
62. תורת הכאוס ומדע ההיסטוריה, מאת יוסף דן. תל אביב: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
63. האישי שלא פסק לישון, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010.
64. וודקה ולחם, מאת מירה מגן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010.
65. כפזר, מאת שמעון אדף. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010.
66. מצבי רוח, מאת יואל הופמן. ירושלים: כתר, 2010.
67. סונטה, מאת לילי פרי, בעריכת דן מירון. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010.
68. שבע אימהות: הנשים הגדולות של התנ"ך, מאת יוכי ברנדס. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010.
69. תור הפלאות, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010.
70. תמרה, מאת יוסף בר יוסף. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2010.
71. ארטור, מאת דן-בניה סרי. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
72. הביקור, מאת הילה בלום. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
73. היברו פאבלישינג קומפני, מאת מתן חרמוני, בעריכת יערה שחורי. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
74. יודאיקה, מאת אודי טאוב. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.

75. יומנה של אישה מודרנית, מאת ענת לויט. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
76. מדרש לילית, מאת יהודה איגוס. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
77. מוקס נוקס, מאת שמעון אדף. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
78. מים אדירים, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
79. מעוף הברבורים, מאת סמי מיכאל. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
80. שריקת האוקרינה, מאת רות אלמוג. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011.
81. עם נירית קורמן. אישה בגן, מאת רות אלמוג. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
82. אמא, מאת ענר שלו, בעריכת עודד וולקשטיין. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
83. יחסי הסודיים עם קרלה ברוני, מאת עלא חליחל. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
84. כשהמתים חזרו, מאת אילן שיינפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
85. כשנשארונו לבד, מאת אלון אלטרס. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
86. לילה אחד, מרקוביץ', מאת איילת גונדר-גושן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
87. מחול העקרבים, מאת שפרה הורן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
88. סוסית, מאת לאה איני. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
89. עד חוד הצער, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
90. עיניים כחולות מדי, מאת מירה מגן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
91. ערים של מטה, מאת שמעון אדף. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
92. הפרדס של עקיבא, מאת יוכי ברנדס. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
93. אבי ואמי, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2013.
94. אהבה גרמנית, מאת דניאל כהן שגיא, בעריכת נירית קורמן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2013.
95. איך שהעולם נהיה לבן, מאת דליה ביטאולין שרמן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2013.
96. אנשי פינות, מאת אסתי ג' חיים. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2013.
97. הבית אשר נחרב, מאת רובי נמדר, בעריכת חיים וייס. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2013.
98. כל סיפור הוא חתול פתאום, מאת גבריאלה אביגור-רותם. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2013.
99. אמא שלנו חיה כאן, מאת בנימין שבילי. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
100. ארבע ארצות, מאת חרמוני מתן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
101. בת המקום, מאת לאה איני. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
102. היהדות שלא הכרנו, מאת יוכי ברנדס. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
103. ימים של בהירות מדהימה, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.

104. להעיר אריות, מאת אילת גונדר-גושן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
105. לילה ולואיס, מאת חגית גרוסמן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
106. מבט חטוף של הנצח, מאת אליענה אלמוג. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
107. מקלחת של חושך, מאת מתי שמואלוף, בעריכת תמר ביאליק. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
108. מתנות החתונה, מאת שמעון אדף. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
109. אחותו של הנגר, מאת מירה מגן. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2015.
110. יהלום מן הישימון, מאת סמי מיכאל. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2015.
111. ים ביני לבינך, מאת נורית גרץ. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2015.
112. לילות קיץ ארוכים, מאת אהרן אפלפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2015.
113. צבע השבועה, מאת יצחק מלר. כנרת זמורה-ביתן דביר, 2015.
114. קובלנה של בלש, מאת שמעון אדף. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2015.
115. אחותי, מאת משה סקאל. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016.
116. בית על מים רבים, מאת אמונה אלון. כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016.
117. החיים: שנים-עשר סיפורים ונובלה, מאת רות אלמוג. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016.
118. כתר הברזל, מאת אהרן אפלפלד. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016.
119. רעידת האדמה של הוגו, מאת איתמר לוי. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016.
120. המועמד, מאת מירון ח' איזקסון. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2017.
121. מלאכים חסרי בית, מאת טה חאמד אל-שביב, בעריכת תמי ישראל. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.
122. מלך זהב ודם: מזיכרונותיו של ניקולאוס איש דמשק, מאת גבריאלה אביגור-רותם. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.
123. רוכבי הדלי, מאת אודי טאוב, בעריכת חיים וייס. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.
124. שמיטה, מאת אסתי הלפרין-מימון, בעריכת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.
125. תימהון, מאת אהרן אפלפלד. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.
126. אדל, מאת יוכי ברנדס. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
127. חיפה אהובתי, מאת נילי שרף גולד. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
128. מיכאלה, מאת מירה מגן. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
129. צבים, מאת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
130. רוחות פרצים, מאת חגית גרוסמן. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
131. הירדואן, מאת אליענה אלמוג. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
132. מחר אני הולכת, מאת נינה פינטו-אבקסיס. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
133. הפסגה, מאת אהרן אפלפלד. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.

134. הקשה של הלחם, מאת הילה טמור אשור. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
135. איך כדאי לחיות: סיפור מסע הרפתקני במרחבי התודעה, מאת רנה ורביץ. ישראל: ערבי הנחל, 2020.
136. ארבע מדברות ואחת שותקת, מאת גבריאלה אביגור-רותם. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2020.
137. בשדה הקרב של הזיכרון, מאת תומר לויסמן. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2020.
138. ולא כפי שפורסם, מאת יואב שפיר בירן. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2020.
139. החדקרון, מאת משה סקאל. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2020.
140. החיה בבטן, מאת ערן צור. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2020.
141. עם שלומציון קינן. מה שאבד בזמן: ביוגרפיה של ידידות, מאת נורית גרץ. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2020.
142. איך לאהוב את בתך, מאת הילה בלום. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2021.
143. בציפור נפשם, מאת רם אלישקביץ. ישראל: איפאבליש, 2021.
144. כשאלוהים היה צעיר, מאת יוכי ברנדס. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2021.
145. רק החולמים מגשימים, מאת רוביק דנילוביץ'. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2021.
146. אהבה יד ראשונה, מאת מירה מגן. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2022.
147. אף יהודי, מאת ענת עינהר. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2022.
148. את בתך את יחידתך, מאת עדנה נוי. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2022.
149. מיומנה של אישה מתה, מאת גואל פינטו. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2022.
150. מצבים בפוטנציה: נובלות וסיפורים, מאת בני ברבש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2022.
151. עם יערה שחורי. סיפורים, מאת יואל הופמן, פתח דבר: ירמי הופמן. חיפה ובן-שמן: פרדס וכתר, 2022.
152. על משכבי בלילות, מאת אושרת אסייג-לופז. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2022.

שירה

1. אביבה-לא, מאת שמעון אדף. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
2. לשון אטיות: שירים, מאת שירה סתיו, בעריכת דוד וינפלד. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
3. משא ניסן, מאת שמעון אדף. חיפה: פרדס. 2022.

סדרות

סדרת סיפורת

1. אפיקורוס בעל כורחו, מאת יהושע בר־יוסף. ירושלים: כתר, 1985.
2. בשלוש דרכים, מאת יהושע בר־יוסף. ירושלים: כתר, 1986.
3. גולם במעגל, מאת לילי פרי־אמיתי. ירושלים: כתר, 1986.
4. והרי את, מאת עדנה שבתאי. ירושלים: כתר, 1986.
5. מהחל עד כלה, מאת יצחק ארן. ירושלים: כתר, 1987.
6. סיפורים, מאת בנימין תמוז. ירושלים: כתר, 1987.
7. אליקום: טרילוגיה, מאת בנימין תמוז. ירושלים: כתר, 1988.
8. את והב בסופה, מאת עמוס קינן. ירושלים: כתר, 1988.
9. טיסת מכשירים, מאת אמנון נבות. ירושלים: כתר, 1988.
10. ימי הפקר, מאת ורדה רזיאל. ירושלים: כתר, 1988.
11. כפות רגליה העדינות של המאדאם, מאת איתמר לוי. ירושלים: כתר, 1988.
12. מוות בחוג לספרות, מאת בתיה גור. ירושלים: כתר, 1988.
13. סיפרתי את זה, יחזקאל, מאת יצחק בר־יוסף. ירושלים: כתר, 1988.
14. ציפורי צל, מאת דן בניה סרי. ירושלים: כתר, 1988.
15. הגבירה באפור, מאת הלית בלום. ירושלים: כתר, 1989.
16. הזיקית והזמיר, מאת בנימין תמוז. ירושלים: כתר, 1989.
17. מינוטאור וקוויאם לנעמן, מאת בנימין תמוז. ירושלים: כתר, 1992.
18. יעקב, מאת בנימין תמוז. ירושלים: כתר, 1994.
19. הפרדס | משלי בקבוקים | פונדקו של ירמיהו, מאת בנימין תמוז. ירושלים: כתר, 1994.
20. ספר יוסף, מאת יואל הופמן. ירושלים: כתר ומסדה, 1998.

סדרת צד התפר

1. אבישג, מאת דוד שיץ. ירושלים: כתר, 1989.
2. אגדת האגמים העצובים, מאת איתמר לוי. ירושלים: כתר, 1989.
3. ברנהרט, מאת יואל הופמן. ירושלים: כתר, 1989.
4. לדעת אישה, מאת עמוס עוז. ירושלים: כתר, 1989.
5. קאטרינה, מאת אהרן אפלפלד. ירושלים: כתר, 1989.
6. תעתועון, מאת יצחק בן־נר. ירושלים: כתר, 1989.
7. דרומית לאנטארקטיקה, מאת ראובן מירן. ירושלים: כתר, 1990.
8. חדר מלחמה, מאת יצחק בר־יוסף. ירושלים: כתר, 1990.
9. לקרוא לעטלפים, מאת חנה בת שחר. ירושלים: כתר, 1990.
10. פרופסור ליאונרדו, מאת יעקב חורגיין. ירושלים: כתר, 1990.
11. אברהם הפנר: ספר המפורש, מאת אברהם הפנר. ירושלים: כתר, 1991.
12. אותיות השמש אותיות הירח, מאת איתמר לוי. ירושלים: כתר, 1991.
13. כריסטוס של דגים, מאת יואל הופמן. ירושלים: כתר, 1991.

14. מסילת ברזל, מאת אהרן אפלפלד. ירושלים: כתר, 1991.
15. המצב השלישי, מאת עמוס עוז. ירושלים: כתר, 1991.
16. צבעונים אחינו, מאת עמוס קינן. ירושלים: כתר, 1991.
17. בוקר של שוטים, מאת יצחק בן-נר. ירושלים: כתר, 1992.
18. דודה אסתר, מאת אריה אקשטיין. ירושלים: כתר, 1992.
19. ונוס, מאת יצחק בר-יוסף. ירושלים: כתר, 1992.
20. חמניות מוכות ירח, מאת אבי שמואליאן. ירושלים: כתר, 1992.
21. ירדנה, מאת כרמלה לכיש. ירושלים: כתר, 1992.
22. לוכדי עריקים או: דומן על משטרה צבאית, מאת אמנון נבות. ירושלים: כתר, 1992.
23. מוצרט לא היה יהודי, מאת גבריאלה אביגור-רותם. ירושלים: כתר, 1992.
24. מישאל, מאת דן-בניה סרי. ירושלים: כתר, 1992.
25. משהו קיומי, מאת לאה אילון. ירושלים: כתר, 1992.
26. העשב והחול, מאת דוד שיץ. ירושלים: כתר, 1992.
27. אללים, מאת אברהם הפנר. ירושלים: כתר, 1993.
28. ברברוסה, מאת איל מגד. ירושלים: כתר, 1993.
29. גוטפרשה, מאת יואל הופמן. ירושלים: כתר, 1993.
30. חוות מרפא, מאת איריס לעאל. ירושלים: כתר, 1993.
31. טמיון, מאת אהרן אפלפלד. ירושלים: כתר, 1993.
32. נפוליון – חי או מת! מאת נסים אלוני, אחרית דבר: אורלי לובין. ירושלים: כתר, 1993.
33. ריקוד הפרפר, מאת חנה בת שחר. ירושלים: כתר, 1993.
34. רקדתי עמדתי, מאת צרויה שלו. ירושלים: כתר, 1993.
35. תיקון אמנותי, מאת רות אלמוג. ירושלים: כתר, 1993.
36. אל תגידי לילה, מאת עמוס עוז. ירושלים: כתר, 1994.
37. חזירים, מאת ישראל המאירי. ירושלים: כתר, 1994.
38. כפתורים רכוסים היטב, מאת מירה מגן. ירושלים: כתר, 1994.
39. ליש, מאת אהרן אפלפלד. ירושלים: כתר, 1994.
40. מענגלים מודפסים, מאת אבנר שיץ. ירושלים: כתר, 1994.
41. דובים ויער, מאת יצחק בן-נר. ירושלים: כתר, 1995.
42. חיות מתות ומזג אוויר, מאת אגור שיץ. ירושלים: כתר, 1995.
43. מרק צבים לארוחת בוקר, מאת ראובן מירן. ירושלים: כתר, 1995.
44. רחוב דולנה, מאת אריה אקשטיין. ירושלים: כתר, 1995.
45. שבע נשים, מאת דוד שיץ. ירושלים: כתר, 1995.
46. הבלתי מוסריים, מאת לאה אילון. ירושלים: כתר, 1996.

סדרת רטרו: סיפורת עברית

עם מוריה דיין קודיש

1. טחנת החיים, מאת יצחק שמי, אחרית דבר: יגאל שוורץ ויוסף צרניק. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2015.
2. המשומדת, מאת זלמן שניאור, מיידיש: בלהה רובינשטיין, בעריכת תמר ביאליק, אחרית דבר: לילך נתנאל. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2015.
3. שעת החתולים, מאת דוד שיץ, אחרית דבר: מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2016.
4. קזנובה מווילנה, מאת אברהם אורי קובנר, מרוסית: סבטלנה נטקוביץ', עריכה ואחרית דבר: סבטלנה נטקוביץ'. חבל מודיעין ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2017.
5. שמוות, מאת אהרון ראובני, אחרית דבר: חנה הרציג. חבל מודיעין ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2017.

עם דקל שי שחורי ומוריה דיין קודיש

1. השממית, מאת נסים אלוני, אחרית דבר: אילן בר-דוד. חבל מודיעין ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2017.
2. גונבים את הבשורה: מסותיו הספרותיות של מרדכי שלו, מאת מרדכי שלו, בעריכת דקל שי שחורי, אחרית דבר: שירה סתיו. אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2018.
3. סיפור שמתחיל בלוויה של נחש, מאת רונית מטלון, אחרית דבר: יגאל שוורץ. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
4. אהבה עד כלות: חילופי מכתבים בין המשורר דוד פוגל לבין רעייתו עדה נדלר-פוגל, מאת עדה נדלר-פוגל, בעריכת יגאל שוורץ, מבוא והערות: דן לאור ורחל סטפק. חבל מודיעין ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2019.
5. מסעות בנימין הרביעי: סיפורים, מאת צבי פרייגרזון, בעריכת חגית הלפרין. חבל מודיעין ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2020.

סדרת רוח צד: סדרה לכרוזה עברית

עם דקל שי שחורי

1. בואנוס איירס, איסטנבול, מאת עינה ארדל. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016.
2. הים של וינה, מאת גפנית לסרי קוקיא. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016.
3. לרגל עבוד מקום אחר, מאת אורין מוריס. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2016.

4. מכמונת געגועים לפניך, מאת אלכס אפשטיין. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.
5. סיפורים אינטימיים, מאת נינה פינטו אבקסיס. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.
6. קום קרא, מאת שמעון אדף. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.
7. תשאל, מאת לאה איני. אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2017.

עם דקל שי שחורי ומוריה דיין קודיש

1. בלוטת האושר, מאת טל עוקבי, בעריכת יגאל שוורץ. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
2. וולקשטיין, מאת עמיחי שלו, בעריכת דקל שי שחורי. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
3. ימים נוראים – גרסת הסופר, מאת שמעון צימר. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
4. לימבו, מאת עודד נעמן, בעריכת דקל שי שחורי. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
5. מוזיקת חתולים, מאת רון סגל, בעריכת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין ובני ברק: כנרת זמורה-ביתן דביר והקיבוץ המאוחד, 2018.
6. נעולה, מאת ורד זינגר, בעריכת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
7. הריקוד המודרני, מאת מיכל ספיר, בעריכת יגאל שוורץ. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2018.
8. אהבתי לאהוב, מאת שמעון אדף, בעריכת יגאל שוורץ. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
9. בשבח המלחמה, מאת עילי ראונר, בעריכת דקל שי שחורי. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
10. הסבך, מאת עודד וולקשטיין, בעריכת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
11. עד שנולדתי, מאת איתמר לוי, בעריכת יגאל שוורץ. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
12. על שפת חזר שחזר, מאת שמעון צימר, בעריכת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
13. שפת החטא, מאת רחלי דור רפפורט, בעריכת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2019.
14. אקדמיה לתינוקות, מאת עודד וולקשטיין, בעריכת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2021.
15. ארץ-סלע: סיפורים קצרים ונובלות, מאת ריטה קוגן, בעריכת יגאל שוורץ. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2021.

16. מוגבל, מאת אילה בן לולו, בעריכת מוריה דיין קודיש. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2021.
17. קליפות, מאת מור קדישזון, בעריכת דקל שי שחורי. חבל מודיעין: כנרת זמורה-ביתן דביר 2021.

סודת גומחה

עם מוריה דיין קודיש

1. אנדריאס איזה יופי! מאת איתמר לוי, בעריכת יגאל שוורץ. חיפה: פרדס, 2021.
2. ימים למחיקה, מאת סלין אסיג, בעריכת יגאל שוורץ. חיפה: פרדס, 2021.
3. הכלב הזה הוא אדם עצוב, מאת ניצה להט, בעריכת מוריה דיין קודיש. חיפה: פרדס, 2021.
4. הלשון נושלה, מאת שמעון אדף, בעריכת יגאל שוורץ. חיפה: פרדס, 2021.
5. אגדות, מאת אודי טאוב, בעריכת חיים וייס. חיפה: פרדס, 2022.
6. מחר ומה, מאת נדב פיידמן-רשף, בעריכת מוריה דיין קודיש. חיפה: פרדס, 2022.
7. השחקן: וסיפורים אחרים, מאת עילי ראונר, בעריכת עודד וולקשטיין. חיפה: פרדס, 2022.
8. שכול וזיקוקים, מאת שמעון צימר, בעריכת מוריה דיין קודיש. חיפה: פרדס, 2022.
9. תוגת צעצועיך הקדושים, מאת אלעד נבו, בעריכת מוריה דיין קודיש. חיפה: פרדס, 2023.

סודת חיי מדף

עם לי ממן

- נער פחז כמים, מאת יוסף לוaidור, בעריכת יגאל שוורץ ונעם קרון. חיפה: פרדס, 2022.

הארכיונים הספרותיים במכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

השתתפו בגיליון

שמעון אדף הוא משורר וסופר. פרסם שלושה קובצי שירה, שנים-עשר רומנים וספר מסות אחד, וספרו האחרון, הפואמה משא ניסן, ראה אור בשנת 2023 בהוצאת פרדס. "טרילוגיית אליש" שלו ראתה אור באוגוסט 2022 בארצות הברית בהוצאת פיקדור, בתרגום ירדן גרינספן. אדף מלמד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ומכהן בה כראש התוכנית לכתיבה יצירתית.

אילן בר-דוד הוא מנהל הארכיונים הספרותיים במכון הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב. הביוגרפיה שפרסם לאחרונה עמוס עוז: חיים ויצירה 1939-2018, הכוללת תמונות ופריטים מארכיונו של עוז, תורגמה לצרפתית וראתה אור כחלק ממבחר יצירותיו בהוצאת גלימאר. מלמד פילוסופיה בתוכנית דרך רוח לקידום מדעי הרוח בישראל, עורך וחבר בהוצאת רעב ספרים.

ד"ר דינה ברדיצ'בסקי השלימה את עבודת הדוקטורט שלה על יוסף חיים ברנר והמודרניזם העברי המוקדם באוניברסיטה העברית בשנת 2017. בשנים 2017-2019 השתלמה במכון לחקר היסטוריה ותרבות יהודית ע"ש שמעון דובנוב בליפציג שבגרמניה. מאז 2019 היא מרצה בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב ומתמחה בספרות העברית המודרנית, בספרות הרוסית ובזיקות ביניהן. מאמריה ראו אור בבמות שונות, בעברית ובאנגלית.

ד"ר מוריה דיין קודיש משלבת בעבודתה המחקרית היבטים מספרות המדרש ומן הספרות העברית החדשה. היא עורכת עיון ופרוזה בהוצאת הקיבוץ המאוחד ובהוצאת כנרת זמורה-ביתן דביר. ספרה צבים יצא לאור בכנרת זמורה-ביתן דביר בשנת 2019.

פרופ' אבנר הולצמן מאוניברסיטת תל אביב הוא חוקר ספרות עברית, מופקד הקתדרה לתרבות עם ישראל בזמננו ע"ש יעקב ושושנה שרייבר. הוא חבר האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים וחבר האקדמיה ללשון העברית. על פועלו המחקרי זכה בפרס לנדאו למדעים ולמחקר מטעם מפעל הפיס (2005), פרס האקדמיה ללשון העברית (2012), פרס ס' יזהר לחקר הספרות והוראתה מטעם מכללת לוינסקי לחינוך (2013) ופרס היצירה ע"ש לוי אשכול (2019). מספריו האחרונים: מפתח הלב: אמנות הסיפור של חנוך ברטוב (מוסד ביאליק, 2015); עד הלום: תחנות בספרות העברית (כרמל, 2016); *Hayim Nahman Bialik: Poet of Hebrew* (אוניברסיטת ייל, 2017); עין בעין: על עשרים חוקרי ספרות (כרמל, 2018). ערך מהדורות מקיפות של כתבי חיים נחמן ביאליק, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, חנוך ברטוב ויצחק אורפז.

פרופ' אריאל הירשפלד הוא חוקר ספרות ותרבות, ראש החוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים. עוסק בשירה עברית מודרנית, ביצירת חיים נחמן ביאליק, שמואל יוסף עגנון ונתן אלתרמן, בתפיסת המקום בספרות העברית, וכן בחקר מוזיקה ושירה. עם ספריו נמנים "אתן היודעות": על שיח האהבה באופרות של מוצרט (זמורה-ביתן, 1994); רשימות על מקום (עם עובד, 2000); אל אחרון האלים: מסה על מזרקות רומא (כתר, 2003); רישומים של התגלות (חרגול, 2006); כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק (עם עובד, 2011); לקרוא את ש"י עגנון (אחוות בית, 2012); הכוכבים לא רימו: **כוכבים בחוץ** מאת נתן אלתרמן – קריאה מחדש (עם דן מירון. עם עובד, 2019).

פרופ' חיים וייס מהמחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב חוקר את ספרות חז"ל ואת זיקותיה לספרות העברית החדשה. עם ספריו נמנים ומה שפתר לי זה לא פתר לי זה: קריאה במסכת החלומות שבתלמוד הבבלי (כנרת זמורה-ביתן דביר, 2011); שובו של האב הנעדר: קריאה מחודשת בסדרת סיפורים מהתלמוד הבבלי (עם שירה סתיו. מוסד ביאליק, 2018); *When Near Becomes Far: Old Age in Rabbinic Literature*; (עם מירה בלברג. אוקספורד, 2021). משמש כאחד מעורכי כתב העת לביקורת הספרות פנט.

ד"ר ענת ויסמן היא מרצה בכירה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. מייסדת ועורכת שותפה של אודות: כתב עת למסות וביקורת ספרותית (הקשרים), ומייסדת שותפה של כתב העת *Dibur: Literary Journal* (אוניברסיטת סטנפורד). מחקרה ומאמריה עוסקים בשירה ובספרות העברית החדשה. ערכה מהדורה מלאה של שירת דוד אבידן (עם דוד וינפלד) ומהדורה מוערת מסיפוריו של ש"י אברמוביץ: מנדלי העברי (חרגול, 2013). בשנים האחרונות עוסקת גם בחקר הכינוס של השירה העברית ובחקר סוגת המסה. בנושאים אלה פרסמה עד כה את המאמר "בשולי המהדורה: מחשבות על ספרי 'כל כתבי' והשירה העברית בכינוסה" (מחשבת הספר, אוניברסיטת בר-אילן, 2020) וכתבה (עם לילך נתנאל) הקדמה על סוגת המסה ומופעה בספרות העברית בספר מסה עכשיו (אוניברסיטת בר-אילן, 2023).

ד"ר דורון ב' כהן הוא בוגר האוניברסיטה העברית במחשבת ישראל ולימודי מזרח אסיה. סיים תואר שני ודוקטורט בתאולוגיה באוניברסיטת דוֹשֵׁיֶשָׁה, קיוטו, שבה הוא מלמד. פרסם ביקורות ומאמרים בחקר הספרות העברית והיפנית בעיתונים וכתבי עת בארץ ובחור"ל. מתרגם שירה ופרוזה מאנגלית, מערבית ובעיקר מיפנית. זכה בפרס שר התרבות על תרגום ספרו של הרוקי מורקמי יער נורווגי (כתר, 2015).

פרופ' ורד לב כנען מאוניברסיטת חיפה מלמדת בחוג לספרות עברית והשוואתית. היא עורכת כתב העת דפים למחקר בספרות (אוניברסיטת חיפה) ועורכת חברה בכתב העת *American Imago* (אוניברסיטת ג'ונס הופקינס).

פרופ' (אמריטוס) אבידב ליפסקר עמד בראש המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בר-אילן. הוא מחברם של הספרים אקולוגיה של ספרות (אוניברסיטת בר-אילן, 2019) ואקולוגיה של סביבות ספרותיות (כרמל, 2022), חיבורים על ספרות העלייה השלישית: שיר אדום שיר כחול: שבע מסות על שירת אורי צבי גרינברג ושתיים על שירת אָלְזָה לְסֶקֶר־שֵׁיֶלְד (אוניברסיטת בר-אילן, 2020), מהדיר יומן יצחק למדן (אוניברסיטת בר-אילן, 2015) ואגרות יצחק למדן (קרן ישראל מץ, 1998), והרומן השלם של חיים הזז בישוב של יער. חיבר מונוגרפיות על המשוררים ש' שלום, יצחק עגן ואברהם ברוידס. חיבר שלושה כרכים על כתיבי עגנון מחשבות על עגנון (אוניברסיטת בר-אילן, 2015). היה עורך כתב העת ביקורת ופרשנות (אוניברסיטת בר-אילן), עורך כתב העת צפון (אגודת הסופרים חיפה), ועורך הסדרות תימה: מחקרים בסיפורת יהודית, האנציקלופדיה של הסיפור היהודי ואופקי מחקר (כולן בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן). עורך המדור הספרותי בסדרת פרשנות ותרבות הרואה אור בהוצאת כרמל.

ד"ר איתי מרינברג-מיליקובסקי הוא מרצה בכיר במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, מייסד המעבדה הספרותית הפועלת בה והעומד בראשה. בשנים 2016–2019 ערך מחקר פוסט-דוקטורט באוניברסיטת המבורג שבגרמניה. תחומי התמחותו הם הספרות התלמודית, התאוריה הספרותית (בדגש על נרטולוגיה ועל ביקורת סביבתית-אקולוגית) ומחקר הספרות החישובי. רוב פרסומיו משלבים תחומים אלה יחד. הוא מחברם של שני ספרים עד כה: לא ידענו מה היה לו: ספרות ומשמעות באגדה התלמודית (אוניברסיטת בר-אילן, 2016); ומילים שקולות: צעדים ראשונים במחקר הספרות החישובי (האוניברסיטה הפתוחה, 2022), שהוא הספר הראשון בעברית המוקדש למדעי הרוח הדיגיטליים.

ד"ר מיטל נדלר היא פוסט-דוקטורנטית במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, מרצה במחלקה לספרות עברית ותרבות ישראלית במחלקה לספרות, לשון ואומנויות באוניברסיטה הפתוחה ובמחלקה לתרבות במכללת ספיר, עמיתת מחקר במכון הישראלי לדמוקרטיה, משוררת ועורכת. נדלר היא בעלת תואר שלישי מהמחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. מחקריה עוסקים בסוגיות של אתיקה ומרחב בספרות העברית כחלק מהשיח הציבורי בישראל. בימים אלו עובדת על ספרה תקשיב, לשבילים בארץ יש קול: שלוש מסות על הרומן הישראלי במפנה המאה המבוסס על עבודת הדוקטור שלה. הספר עוסק בהבניית מרחב אתי ביצירותיהם של עמוס עוז, א"ב יהושע ודויד גרוסמן לאור שינויים חברתיים, תרבותיים וכלכליים שהתחוללו בישראל באותם שנים, ובמרכזם אינתיפאדת אל-אקצה, מלחמת לבנון השנייה, התחזקות מגמות נאו-ליברליות בישראל ושינויים בתפיסת האומיות והנרטיב הציוני. ספר שיריה ניסויים בחשמל ראה אור ב-2014 בהוצאת ידיעות ספרים, וזכה בפרס טבע ובפרס גולדברג לספרות יפה. שיריה תורגמו לאנגלית, גרמנית, צרפתית והונגרית.

ד"ר לילך נתנאל היא מרצה בכירה בחוג לספרות עם ישראל באוניברסיטת בר-אילן. עם ספריה האחרונים נמנים שניאור: מן החיים והמוות – מונוגרפיה ספרותית (מוסד ביאליק, 2019) ונדון להיעלם: מסה על המכתבים האבודים של זלמן שניאור (מאנגס, 2023).

פרופ' חנה סוקר-שווגר מאוניברסיטת בן-גוריון בנגב מלמדת במחלקה לספרות עברית ועורכת את מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית (הקשרים ופרדס). ספרה מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית יצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון פורטר ב-2007. ספרו של פרידריק גיימסון הלא-מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי יצא לאור בתרגומה ובלוויית אחרית דבר פרי עטה בהוצאת רסלינג ב-2004. ערכה (עם חיים וייס) את הספר מלאכת החיים: עיונים ביצירתו של חיים באר (הקשרים ועם עובד, 2014). מאמרה "The Discipline of Literature as Superfluity", על הספרות כעודפות, התפרסם ב-*Poetics Today* (אוניברסיטת דיוק), ולאחרונה ראה אור ספרה מחשבות מיותרות: עודפות בספרות העברית 1907-2017 (אוניברסיטת בר-אילן, 2022). הספר כולל דיון תאורטי בתפיסת הספרות כעודפות, ופרקיו מוקדשים ליצירתם של י"ח ברנר, א"נ גנסיק, יורם קניוק, מאיר ויזלטיר, חיים באר, נורית זרחי, אמיל חביבי, חדוה הרכבי וסמי ברדוגו.

ד"ר שירה סתיו היא מרצה בכירה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. ספרה אבא אני כובשת: אבות ובנות בשירה העברית החדשה ראה אור בסדרת מסה קריטית של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב והוצאת דביר ב-2014. ספרה *The Return of the Absent Father: A New Reading of a chain of Stories from the Babylonian Talmud* נכתב עם פרופ' חיים וייס וראה אור באוניברסיטת פנסילבניה ב-2022.

ד"ר תמר סתר כתבה את הדוקטורט שלה על הסופר דוד שיץ במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב בהנחיית פרופ' יגאל שוורץ. פרסמה מאמרים אקדמיים ורשימות ביקורת על ספרים, מארגנת ומנחה אירועים תרבותיים וספרותיים, מרצה בערבי ספר ובכנסים אקדמיים בארץ ובחול. הייתה עורכת המשנה של סדרת ספרי העיון מסה קריטית, וערכה עם פרופ' שוורץ את אתר לקסיקון הקשרים לספרות ישראלית. מלמדת במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. מנחה את הסכת הראיונות ספרות זה הקול של המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, שבו התפרסמו 26 פרקים נכון להיום (פברואר 2023). כותבת פוסט-דוקטורט על יצירת אהרן אפלפלד בהנחיית פרופ' יגאל שוורץ במכון הקשרים.

פרופ' ירון פלג מלמד במחלקה לתרבות עברית מודרנית באוניברסיטת קיימברידג' בקתדרה ע"ש משפחת קנדי-לי. מספריו: דָּךְ דָּךְ גָּבַר: סיפורת הומו ארוטית בספרות העברית החדשה 1880-2000 (שופרא לספרות יפה, 2003), *Orientalism and the Hebrew Imagination* (אוניברסיטת קורנל, 2005), *Israeli Culture between the Two Intifadas, A*, *Brief Romance* (אוניברסיטת טקסס, 2008), *Directed by God: Jewishness in*

Contemporary Israeli Film and Television (אוניברסיטת טקסס, 2016) וכן כמה אסופות מאמרים, ובהן *Israeli Cinema: Identities in Motion* (אוניברסיטת טקסס, 2011), זאת עם הפנים אלינו: על יצירתה של רונית מטלון (הקשרים וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2019), היד הזאת הכותבת: על יצירתו של יובל שמעוני (עם יגאל שוורץ ומוריה דיין קודיש. עם עובד, 2020). העורך הראשי של כתב העת *Journal of Modern Jewish Studies* (טיילור ופרנסיס).

ד"ר נירית קורמן מלמדת במחלקה לספרות, כתיבה וקולנוע באוניברסיטת אורגון סטייט. לימדה באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ובמכללת ספיר, וניהלה את בית הסופרים באר שבע מטעם מכון הקשרים. עבודת הדוקטור שלה "ארוס תשוקה ותרבות" (2018) עסקה בשירה העברית של שנות העשרים של המאה העשרים מתוך פרספקטיבה של לאומיות ומגדר. פרסמה בכתבי עת עבריים מאמרים על שירת משוררי שנות העשרים: דוד פוגל, אסתר ראב, אורי צבי גרינברג ואברהם שלונסקי, ומאמרים פרי עטה על פרוזה עברית חדשה עתידים לראות אור בכתב העת *Journal of Modern Jewish Studies* (טיילור ופרנסיס) ובקובץ *State of Emergency: Israeli Culture Under Pressure*. מחקרה הנוכחי עוסק בשימוש עודף בחומרי הבזוי בייצוגים ספרותיים של קהילות מזרחיות בסוף המאה העשרים.

פרופ' רות קרטון-בלום מן האוניברסיטה העברית בירושלים, כיהנה כראשת החוג לספרות עברית וכראשת החטיבה לכתביה יוצרת. ב-2003 הוענק לה דוקטורט לשם כבוד מההיברו יוניון קולג', סינסינטי. מספריה: *Profane Scriptures: Reflections on the Dialogue with the Bible in Modern Hebrew Literature* (היברו יוניון קולג', 1999); והטרילוגיה על הדיאלוג בין השירה המודרנית לכתבי הקודש: הרהורים על פסיכותרפיה ופואטיקה בשירת נתן זך (הקיבוץ המאוחד, 2009); סיפור כמאכלת: עקדה ושירה (הקיבוץ המאוחד, 2013); המטפחת של ורניקה: הספרות הישראלית והברית החדשה (הקיבוץ המאוחד, 2019); מאין נחלתי את שירי: סופרים ומשוררים מדברים על מקורות ההשראה (ידיעות אחרונות, 2002). יזמה והשתתפה בעריכת שתי סדרות בהוצאת קרן תל אביב והקיבוץ המאוחד: מושג – סדרת ספרי מבוא המציגה את המילון המגוון של הפואטיקה והתאוריה הספרותית בנות ימינו, וריתמוס – סדרת ספרי שירה.

פרופ' אילנה רוזן מהמחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב היא חוקרת ספרות עממית ותיעודית (דוקומנטרית) של יהודים וישראלים במאה העשרים, ופרסמה בנושאים אלה כארבעים מאמרים וחמישה ספרי מחקר. בשנים 2013–2022 הייתה עורכת מדור הסקירות והביקורת בכתב העת למחקרי תרבות הונגרית *Hungarian Cultural Studies* (אגודת המורים והמרצים ההונגרית-אמריקנית, AHEA), היוצא לאור באוניברסיטת פיטסבורג, ארצות הברית. ספר הזיכרונות האישי-תיעודי שלה, משפחת שְאָדְלִי-בְאָדְלִי: זיכרונות גדילה ירושלמית הונגרית, ראה אור בהוצאת סיפור פשוט בשנת 2021.

פרופ' דינה שטיין עוסקת בספרות חז"ל ובספרות עממית. מלמדת בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. ראש אקדמי של ארכיון הסיפור העממי בישראל. ספרה האחרון: זיכרון פואטי: עיון במסורות קדומות בארכיון הסיפור העממי בישראל על ע"ש דב נוי עתיד לראות אור בקרוב בהוצאת מאגנס.

ד"ר חן שטרס היא חוקרת ומבקרת ספרות. כתבה את עבודת הדוקטורט שלה על יהושע קנז וישעיהו קורן במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, והייתה עמיתת מינרבה לפוסט דוקטורט בקתדרה לפילוסופיה ומחשבה יהודית ע"ש מרטין בובר באוניברסיטת גתה, פרנקפורט. כיום מלמדת ב"דרך רוח" לקידום מדעי הרוח בישראל באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. ספר המאמרים שערכה עם ד"ר קרן דותן, יופיים של המנוצחיים: ביקורת ומחקר על יצירתו של יהושע קנז, ראה אור בהוצאת עם עובד ומכון הקשרים ב-2016. מאמריה התפרסמו בכתבי עת שונים, ובהם ביקורת ופרשנות (אוניברסיטת בראילן) ומכאן, כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית (הקשרים ופרדס). מחקריה הנוכחיים עוסקים ברומן המשפחה העברי, באוטופיקשן ובכתביה אוטוביוגרפית ישראלית עכשווית.

ד"ר בתיה שמעוני היא מרצה בכירה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. תחום מחקרה המרכזי הוא ספרות מזרחית על היבטיה השונים – הגירה, מגדר, זהות והקשרים ליסודות מכוננים בשיח הציוני לאומי (שואה, צבא, מולדת). ספרה על סף הגאולה: סיפור המעברה דור ראשון ושני (הקשרים וכנרת זמורה-ביתן דביר, 2008) מסרטט את ייצוגי הקליטה המזרחית בשנות החמישים של המאה העשרים דרך קריאה דיאלוגית בספרות שכתבו סופרים ותיקים והעולים עצמם.

פרופ' נילי רחל שרף גולד היא פרופסור מן המניין לספרות עברית חדשה בחוג ללימודי השפות והתרבויות של המזרח הקרוב באוניברסיטה של פנסילבניה. נולדה בחיפה ולמדה באוניברסיטה העברית בירושלים ובארצות הברית. פרסמה מאמרים רבים על ספרות עברית וישראלית בכתבי עת בישראל, בארצות הברית ובאירופה. ב-2017 יצא לאור ספרה *Haifa: City of Steps* (אוניברסיטת ברנדיס) וב-2018 גרסה מקורית של הספר בשם חיפה אהובתי (כנרת זמורה-ביתן דביר). ספרה הראשון על עמיחי לא כבדש יצא ב-1994 בהוצאת שוקן, ובשנת 2008 יצא ספרה השני על המשורר: *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*, בהוצאת ברנדיס. תרגומו לעברית והגהגועים סגורים ב: יהודה עמיחי: צמיחתו של משורר ראה אור ב-2019 בהוצאת מנגד. עם מאמריה נמנים "לְהַקְשִׁיב לָהּ לְפָחוֹת עֶכְשָׁו: הבגינה בשפת האם ביצירתם של הופמן, זך, עמיחי ופגיס" (מכאן יב) ו-"Rereading It Is the Light, Lea Goldberg's Only" ("Prooftexts 17) Novel". לאחרונה הופיעו מאמריה "מקום החמדה של דליה רביקוביץ" (ארצות הצבי, כרמל, 2022) ו-"Reading The Heart's Library: Benyamin Shvili's Travelogues" (Sprachheimaten und Grenzgänge, 2022)

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