

# האב, הלב והלאבת היצירה: לשאלת הסוגה של "מקדמות" ואת ס. יזהר

## לאה פרייליך

חשבתי לעשות את שני הרברים יחד: שיהיה מדויק בתכלית וגם חופשי בתכלית [...] חופשי – אחרי שהכל נתון מדויק [...] זה חשוב לי. כי בזה אני משחק ועושה את הריאלי למטאפיזי. אני לא מתחיל במטאפיזי.

ס. יזהר, ראיון על "מקדמות" להלית ישורון<sup>1</sup>

1. הלית ישורון, "לומר את הסופי באין סופי: ראיון עם ס. יזהר", חדרים 11, 1994, עמ' 215-235.

בשנת 1992, בהיותו בן 76 ולאחר שתיקה שארכה כשלושים שנה, פרסם הסופר ס. יזהר את יצירתו "מקדמות"<sup>2</sup>, אשר זהות הסוגה שלה מוטלת בספק. במאמר שלהלן אעסוק בשאלה זו ובביטוי הפואטי העיקרי שלה: המתח שבין מאפיינים המסמנים את היצירה כבדיון לבין מאפיינים אחרים המשייכים אותה לאוטוביוגרפיה. מבחינת המשמעות הכוללת של "מקדמות" זוהי שאלה מכרעת, שכן היצירה עוסקת בשחזור התגבשות "מיתוס האני" של אמן. המתיחות בפואטיקה שלה עשויה, לפיכך, לשקף מתיחות הנוגעת למיתוס הזה, ואכן היא אחד המאפיינים המובהקים של היצירה.

2. ס. יזהר, מקדמות: סיפור, זמורה ביתן, תל-אביב 1992.

לטענתי, מקורה של מתיחות זו בעמדה אמביוולנטית של הסופר ביחס להיסטוריה הציונית כפי שהתגלמה עבורו על ידי אביו החלוץ, אחד מ"האבות המייסדים". אבל, בסופו של דבר, היא נעוצה באמביוולנטיות כוללת כלפי עצם העימות שבין ההיסטורי לאסתטי.

בחלקו הראשון של המאמר אציג את הסוגיות הללו באמצעות בחינת הזיקה המתוחה בין "מיתוס האני" ל"מיתוס האב" וביטויה ביצירה. בחלקו השני אתמקד בהתגבשות העיונית של זיקה זו לכלל הצהרות על טבע הממשות ועל מקומו של הייצוג האמנותי, כפי שהן עולות ב"מקדמות".

## חלק ראשון: המתח בין האסתטי להיסטורי והיבטי הנכשיים

### א. הערות על הגדרת הסוגה

שאלת זהות הסוגה של "מקדמות" נובעת, כאמור, ממתחות פנימית העולה מן המרקם הפואטי שלה. מחד, ניכרים בה ניסיונות להקנות לכתוב תוקף של עדות באמצעות אזכורים נרחבים של עובדות אישיות והיסטוריות, הסתמכות על מקורות היסטוריים ראשוניים ומשניים,<sup>3</sup> הנחשפות לעיתים באמצעות הפניות ביבליוגרפיות, ו/או ציטוטים מפורשים,<sup>4</sup> וכן נהייה אחר "פואטיקה של קטלוגים", כגון קטלוג הספרים, החוברות לבני הנעורים, העיתונים הספרותיים, ויתר דברי הדפוס, שנערמו על שולחן אביו של המספר והזינו את תאוות הקריאה שלו בקטנותו.<sup>5</sup>

אסטרטגיית עדות נוספת היא התייחסותו הישירה של הכותב לפעולת הכתיבה שלו, כגון תהיותיו על יכולתו להעיד על עצמו ועל בני דורו, ועל טיבה של עדות כזו. במקומות מסוימים פורצות האמירות הללו את הנרטיב הסגור ומפנות את תשומת הלב אל מעשה הכתיבה, כעין דיבור ישיר אל הקורא. מאפיינים אלה טיפוסיים לכתיבה האוטוביוגרפית.<sup>6</sup>

מאידך, מצטיינת היצירה "מקדמות" בספרותיות כבדה, כשעיקר תשומת ליבו של הקורא מופנית אל המדיום הלשוני היזהרי באופן הבולם את עניינו בעדות כשלעצמה. לכך מצטרפים הסממנים הבדיוניים המפורשים המאפיינים את ההיצג שלה, על עיצובם הספרותי המורכב – כגון הרושם העז של דרכי הארגון התודעתיים וההשלכות שיש לכך על חירויותיו של המספר הכליודע. מאפיינים אלה מעמידים בסימן שאלה את ההתכוונות האוטוביוגרפית של "מקדמות".

לפיכך נשאלת השאלה אילו מוסכמות צריכות להנחות את הקריאה ביצירה "מקדמות"? היש להתייחס אליה כאל נרטיב בדיוני העומד בזכות עצמו, כזה שעיקר כוחו נובע מהאסתטיקה הפנימית המופלאה שלו גם אם חומריו שאובים מחיי הסופר ומתולדות היישוב? ולחילופין, האם נכון יותר לקרוא את היצירה כטקסט שבמרקם הפואטי שלו שלובים יחסי הייצוג שלו עם היבטים שונים של המציאות החיצונית; לפרשו כעדות על התפתחות האמן נוכח בית אביו ו"אבות הציונות", כהרהור ארוך על היחס שבין האמן ואומנותו לבין זמנו ומקומו?

השאלות שלעיל כבר העסיקו את הביקורת. גרשון שקד מתבונן ב"מקדמות" כב"מרחב אסתטי עצמאי",<sup>7</sup> הנתפס כנעלה על הממשות ההיסטורית המתוארת על-ידו, כשם שהטבע המיתי עליון על המציאות בת החלוף. את מגמתו העיקרית של יזהר ב"מקדמות" רואה שקד ב"טרנספורמציה של חומרי מציאות אוטוביוגרפיים לקומפוזיציה מוסיקלית או לקומפוזיציה ציורית".<sup>8</sup> יוחאי אופנהיימר, לעומת זאת, נוקט בעמדה שונה. הוא בוחן את "מקדמות" כטקסט המתמודד עם ההיסטוריה הציונית מתוך זיקה מובהקת אל הממשות הריאליסטית שלה.<sup>9</sup> היצירה "מקדמות" היא, על-פי, האפוס הציוני החדש של יזהר, תגובת נגד לכישלון הציונות, ניסיון לשימור של

3. בין היתר כתבי א.ד. גורדון א-ב, הספרייה הציונית, תשי"א-תשי"ב (להלן כתבי א.ד. גורדון); י.ח. ברנר, "הערכת עצמנו בשלושת הכרכים של מנדלי מור"ס", כל כתבי י.ח. ברנר ג, עם עובד, תל-אביב תשי"א; י" שפירא, הפועל הצעיר: הרעיון והמעשה, עיינות 1967 (להלן שפירא 1967).

4. כך, למשל, בפרק הראשון, בעמ' 19, 20, 22, 33, 41, 42, 44, 45, 51, וכן הלאה.

5. עמ' 61-62. דומים לו באופיים הפרטני והיובשני משהו הקטלוג הנוגע לבי"ס גאולה ברחוב גאולה בתל-אביב, על מוריו, תלמידיו והוריהם באמצע שנות העשרים (עמ' 145-146), וכן קטלוגים רבים אחרים.

6. ראו W.E. Bruss, *Autobiographical Acts*, John Hopkins University, Baltimore 1976; מנחם ברינקר, *מבעד למדומה: משמעות וייצוג ביצירה הבריונית*, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1988.

7. גרשון שקד, ספרות או כאן ועכשיו, זמורה-ביתן, תל-אביב 1993, עמ' 187 (להלן שקד 1993).

8. שם, עמ' 181.

9. יוחאי אופנהיימר, "יזהר: השלב הפוסט-ציוני", דבר, 23.4.1992.

מציאות היסטורית העומדת להיעלם. אלא שגם אופנהיימר מזהה ברומן, לבסוף, תנועה חד כיוונית הניתקת מההיסטורי וחותרת אל הוויה מיסטית מופשטת. לדבריו, עבור יזהר המבוגר הרובד האפי של "מקדמות", המתאר מציאות ממשית על כל קסמי פרטיה, אינו אלא, ככלות הכל, מסווה ל"רובד עמוק ואמיתי יותר שבו אותה מציאות נחוות כבת ביטול", זהו הרובד האסתטי המופשט, שבמרכזו חוויה טרנסצנדנטית.

נדמה שגם דן מירון מסתייג מקריאה אוטוביוגרפית ב"מקדמות", בקובעו שאין זו "מסכת זיכרונות [...] ואף לא וידוי של אדם שאיזו אמת מעיקה דוחקת בו [...] אלא יצירת אומנות מובהקת, המצרפת שיחזור [...] חוויות ילדות עם מערכת של הפשטות [...]".<sup>10</sup> אבל מירון אינו רואה בהיבט האוטוביוגרפי של "מקדמות" רק קרש קפיצה אל מבנה אסתטי, אלא מצרף אותה אל מסורת עברית של יצירות ספרותיות בעלות הבט אוטוביוגרפי, מ"בימים ההם" של מנדלי מוכר ספרים ועד "הדום וכיסא" של עגנון, ומציע לשייכה למעין "ז'אנר ביניים", בין הבדיוני לאוטוביוגרפי. מירון מרחיב את הדיבור על התמטיקה האוטוביוגרפית של "מקדמות" שמשולבים בה האישי עם ההיסטורי, ועל מקומה בפואטיקה של היצירה, ומזהה בה שניות מתוחה באשר למושג הממשות: הטבע הפראי, הנצחי, מול ההיסטוריה והפוליטיקה בנות הזמן. נדמה, אם כן, כי הסוגיה המטרדה את שלושת המבקרים באשר ליצירה "מקדמות", היא שאלת מקומה של האסתטיקה מול ההיסטוריה.

סוגיה זו, הנובעת מן העיסוק בשאלת הסוגה של "מקדמות", שייכת להקשר רחב יותר – אותו מפגש בין הספרות להיסטוריה המתרחש באוטוביוגרפיה. במוקדם של מפגשים מן הסוג הזה, להבדיל מאלה החלים לא אחת בכתיבה הבדיונית, ניצב רצונו של היוצר לברר את זיקת זהותו ויצירתו למקום ולזמן. במסגרת שאלת הייצוג עתיקת היומין עולות, מאז אריסטו ועד לאסכולת ההיסטוריצים החדש בימינו, תהיות על מה שבין הכתיבה הספרותית לזו ההיסטורית.<sup>11</sup> אך בהקשר המשולש של אוטוביוגרפיה, ספרות והיסטוריה מוארת שאלת הייצוג מפרספקטיבה אישית מאוד. לא עוד דיון עיוני, אלא עיסוק בשאלות אישיות שעשוי סופר לשאול את עצמו על זהותו ופשר מלאכתו, בעיקר בנסיבות היסטוריות יוצאות דופן כאלה המאפיינות את חייו של יזהר, יליד המהפכה הציונית ומאנשי דור תש"ח.

כוונתי לתהיות האמנם יכול הסופר להעיד על ההיסטוריה כפי שחווה אותה, לתבוע לעדותו ערך של אמת, ואף לנסות ולהשפיע על קוראיו באמצעותה. מתוך שאלות אלו נגזרות גם שאלות הפוכות: האם יכול הסופר לפטור עצמו מתעותי ההיסטוריה, או שמא אין לו מנוס ממנה וחותמה טבוע בכתיבתו? ואולי יצירתו, ולפיכך גם זהותו, כמשתמע מתיאוריות מסוימות,<sup>12</sup> "מתחוללת" ממילא בריטוריה אסתטית סגורה, נפרדת מעיקרה מן המקום והזמן ההיסטוריים, לרצונו או שלא ברצונו? כלומר, בסופו של דבר נדמה כי לפנינו שני קשיים עיקריים: האחד נוגע

10. דן מירון, "אם הוא לא מת הוא יהיה", ידיעות אחרונות, 3.4.1992.

11. ראו למשל:

S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, University of Chicago, Chicago, Ill 1980; S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley 1988; H. White, *The Content of the Form*, John Hopkins University Press, Baltimore 1987;

יוסף מאלי, "הפואטיקה והפוליטיקה של ההיסטוריוגרפיה החדשה", בתוך: רעיה כהן ויוסף מאלי (עורכים), *ספרות והיסטוריה*, מרכז זלמן שזר, ירושלים 1999, עמ' 9-32.

12. J. Bruner, "Life as Narrative", *Social Research*, 54 (1) 1987, pp. 11-32; "Autobiographical and the Self", *Acts of Meaning*, Harvard University Press, Cambridge, Mass 1990, pp.

99-138.

למעמדה האפיסטמולוגי של היצירה האוטוביוגרפית, להצגתה כ"עדות תקפה" על העולם, בעלת סממנים המבדילים בינה לבין כתיבה בדיונית. הקושי השני נוגע לעצם מושג ה"אני". כנגד תפיסות מהותניות של ה"אני" התפתחו תפיסות הרואות בו מהות חמקמקה, לעולם לא גמורה וקבועה, ולפיכך גם לא נתפסת. מתוך כך הן מערערות גם על עצם האותנטיות של היומרה האוטוביוגרפית.<sup>13</sup>

Bruner, 1990. pp. 99-100; 13  
 J. Pilling, *Autobiography and Imagination*, Routledge and Kegan Paul, London 1981, pp. 117, 119; L.A. Renza, "The Veto of Imagination: A Theory of Autobiography", *New Literary History* 9, 1977, pp. 7-9, 22; C.D. Stanton, *The Female Autobiography*, University of Chicago, Chicago 1984.

לטענתי, בניגוד לקריאתם של שקד ואופנהיימר, אין ב"מקדמות" ניסיון לפתור קשיים אלה באמצעות הכרעה בין האוטוביוגרפי לבדיוני. אלא, היצירה מפתחת בריזמנית את שני הכיוונים וניתן לשייכה, כטענתו של מירון, לסוגת ביניים של אוטוביוגרפיות ספרותיות. שניות זו בולטת, בראש ובראשונה, לנוכח העובדה שהיצירה לא נכתבה כאוטוביוגרפיה חשופה וחד משמעית, למרות שאין היא נוטה להתלבט בקשיים האפיסטמולוגיים העלולים לטשטש את הגבול בין הכתיבה האוטוביוגרפית לבין כל רומן מפתח, או יצירה בדיונית בגוף ראשון המטפלת בשאלות של זהות, וגם ספקות עקרוניים ביחס למושג ה"אני" נפקדים ממנה.

P. Lejeune, "Autobiography. 14 in the Third Person", *New Literary History* 9, (1) 1977, pp.149-165.

באופן ספציפי יותר מומחשת שניות זו בחמקמקות באופני הזיהוי של האני: אמנם הוא מוצג על ידי הכותב בגוף שלישי באופן המשייכו, לכאורה, לסוגה של הבדיון. אך שיוך זה אינו חד-משמעי,<sup>14</sup> מה עוד שהכותב בוחר לא אחת, כנגד הגוף השלישי, בגוף ראשון רבים: "אנחנו", "לנו", "עלינו" וכו'. ואין מדובר בעניין דקדוקי פורמלי, שכן נדמה כי השימוש בגוף ראשון מבטא את העיסוק ב"חומרי זיכרונות רוטטים", כשם שהגוף השלישי מאפשר למחבר את המרחק האמנותי מהם.

אמביוולנטיות זו ביחס למוסכמות הסוגה האוטוביוגרפית היא אימננטית ליצירה. שאלת זהות הכתיבה מתעצבת לעינינו כשאלת זהות הכותב, שהרי לא ספקות אונטולוגיים או אפיסטמולוגיים ביחס ל"אני" מעוררים אותה, אלא סתירה פנימית, הנובעת מן האופן שבו מזהה הכותב את עצמו כאמן ביחס למקום ולזמן ההיסטוריים שבהם התפתח. זוהי הסתירה בין מחויבותו העמוקה להיסטוריה לבין נטייתו להסתלק ממנה אל המיתית-אסתטי, סתירה שיש לה גילויים תמטיים-מבניים שונים, הכוללים גם תהייה כאובה על אפשרות של סינתזה.

### ב. אקומו של מיתוס האב

על עוצמת הסתירה בעמדת הכותב כלפי ההיסטוריה, ועל חשיבותה המכרעת לגבי אופייה של היצירה "מקדמות", ניתן לעמוד, בראש ובראשונה, מתוך בחינת העימות המרכזי המתחולל בה בין מיתוס האמן לבין מיתוס האב: מכאן הולדת האמן וצמיחתו; מכאן עלילת האב, החלוצי האידיאליסט. מתח זה מוליד את ההיטלטלות בין האסתטי המופשט לבין האוטוביוגרפי-היסטורי. מקומו של מיתוס האמן במשוואת הכוחות הזו הינו כמעט מובן מאלי, והוצג בהרחבה בביקורת.<sup>15</sup> תכניו והיבטיו המבניים והאמוטיביים של מיתוס האב, לעומת זאת, דורשים הבהרה.

15. ניצה בן-דב, "לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת", עיתון 77, 151-152, 1992, עמ' 22-25; 54; זלי גורביץ', "ההייקו של יוהר", דבר, 21.8.1992; דן מירון, "יוהר חוזר לסיפורת" (א), "אם הוא לא מת הוא יהיה" (ב), ידיעות אחרונות, 3.1992; 3.4.1992; שקד, 1993.

ראשית, לבד מן ההיבט האישי שלו, מתרחב מיתוס האב לכדי מיתוס על "עלילת העל הציונית", כפי שתופס אותה הסופר. ב"מקדמות" מעוצב אבי הסופר כאחד האבות המייסדים של היישוב הארץ-ישראלי, חברם לדרך של א.ד. גורדון וי.ח. ברנר. אבל הוא מוצג גם כמי שהפק, בסופו של דבר, למעין סוכן מובס של המהפכה הציונית, המסמל עבור בנו את תבוסתה הכוללת. הלזו של מיתוס האב במובן זה אינו מאבקה ונפילתה של נפש מסוימת, אלא מאבקם ונפילתם של האבות המייסדים כולם, ואף יותר מכך – מאבקם של בני האדם באשר הם בכוחות ההיסטוריה. כישלון האב בהקמת בית למשפחתו הוא, על כן, סמל לכישלונם של אבות הציונות לבנות את הבית הלאומי ברוח חזונו. משום כך לא רק את נפילת בית אביו מתאר כאן הכותב, אלא גם את נפילת בית הדוד משה סמילנסקי, "עבה הקירות והאריחים [...] כבית איתן לא יימוט [...] גם הוא נמחק כמו כל השאר כרגיל", ולמעשה את נפילת כל אנשי העידן הציוני האינטימי, ש"את כולם בלע השיכון ובילע הכל ולא נודע כי באו אל קירבו, וככה זה ואין מה להוסיף".<sup>16</sup>

16. מקדמות, עמ' 197.

שנית, למיתוס האב יש חלק נכבד בעיצוב המבנה העלילתי של "מקדמות". אצביע, לדוגמה, על חלקו בעיצוב תבנית הזמן הכוללת, שבה גדר האמן את זיכרונותיו. ברומן מתוארות מעין שתי מסגרות זמן. ראשית, השנים שבין 1916 ל-1928/9. שנים אלו מספרות את עלילת לידתו וצמיחתו של הילד האמן עד סף הבשלה עם ראשית התבגרותו. במקביל הן מספרות גם את עלילת הנפילה של אביו, שראשיתה מתוארת כבר בסוף הפרק הראשון. סופה המשפיל, המתואר בפרק החמישי, מתרחש על רקע המשבר הכלכלי שפרץ לקראת סוף שנות העשרים: האב, איש קבוצת ההכשרה בחולדה, שהאמין בתורת העבודה של א.ד. גורדון, כבר הפנה לה עורף פעם אחת, כשעבר לחיות כפקיד בתל אביב. זה היה הקורבן שהתחייב בו, כמעין "פדיון הבן". עכשיו, ב-1928, על סף התבגרות הבן, איבד לפתע את משרתו ואת ביתו, נזקק לחסותו הכלכלית של דודו, משה סמילנסקי, ובנחלתו של זה ברחובות הפך, למרבה הבושה, למשגיח על פועלי הפרדסים.

את ההתפתחות הכואבת הזו בחיי אביו, שמודגש בה הפן ההיסטורי והאידיאולוגי, ואת הפגיעה שחוללה בדמות האב, כפי שנחקקה בנפשו שלו, בחר הסופר כרגע הסיום של זיכרונותיו. היא מקבילה לראשית התבגרותו המינית, כמו גם לראשית דרכו הספרותית, כמתואר בפרק החמישי. נפילת האב מסמנת, אם כן, את הולדת האמן. ובמבנה היצירה כרוך העימות עם הכוחות הכאוטיים של ההיסטוריה, כגון המשבר הכלכלי הגדול, בהתבגרות הפרטית ובפנייה אל הייעוד האמנותי.

לצד מסגרת זמן זו, רומז מיתוס האב למסגרת זמן שנייה, רחבה ויומרנית יותר, הכוללת בניסיון הארץ-ישראלי של הכותב את זה של אביו: "איך זה להיות בנו של מתיישב? להיות תינוקו של מי שהחליט לקיים בגופו את הרעיון", תוהה הכותב על ראשיתו, ומציין שאביו "קם ועלה לארץ באביב תרנ"א והוא רק בן שש עשרה ומחצה".<sup>17</sup> חתימת היצירה

17. שם, עמ' 21.

– קיץ 1991 – מקבלת, על כן, משמעות סמלית ומבהירה את מלוא הפרספקטיבה ההיסטורית שדחס הסופר לסיפור שלוש עשרה שנות ילדותו – מאה שנות ציונות, שתמצית עלילת אביו וסופה – "איך נופל אדם וכל האלים שלו נופלים עליו מנותצים"<sup>18</sup> – משמשת להן כאבן בוחן וכרמז לבאות.

### ג. מיתוס האב ומיתוס האמן כמשוואת כוחות

הנוכחות האינטנסיבית שהעניק הסופר לאביו ב"מיתוס האני" שלו יכולה ללמד על עוצמת הרגשות המעורבת בעיסוק בדמותו ובמענייה האידיאליים, ועל ההזדקקות העצומה למיתוס האב ונפילתו בהבניית זהותו שלו. די אם נציין בהקשר זה את פנייתו של יזהר ל"מיתוס האני" שהעמיד ביאליק בשירו "אבי", כשעיצב בפרק הרביעי את חווייתו של ילד-אמן נוכח ענות אביו. ב"מקדמות", כמו ב"אבי", נכרך הייעוד האומנותי במיתוס ייסורי האב ונפילתו, ובתגובה של אוזלת-יד ואשם שחש הילד. אלא שהעיסוק בכך אצל יזהר מפתיע לנוכח גילו של הסופר – גם בזקנתו הוא שב וחווה ללא הרף את התווה שחשפה בפניו נפילת אביו ומולה הוא מעצב את זהותו. אנו מסיקים זאת, בין היתר, ממבנה היצירה, שנוח להתבונן בו באמצעות קטע הסיום "מאחר".

בקטע זה מתחרה קול הכותב, המתייחס אל רגע הכתיבה העומד להסתיים, בקולו המספר על העבר. כך משולבים בסיפר, באופן בלתי צפוי, סיומים של שתי עלילות: סיום "סיפור החניכה" של הילד-האמן הנקשר לנפילת האב, לצד קצה של עלילה שנייה, מובלעת – עלילת תחייתו של הסופר הזקן, שלא כתב שנים כה רבות. אותו סופר שכבר ספדנו לו. תחייה מופלאה-מאוחזרת זו נכרכת שוב במפלת האב, ולו באופן סמלי, באמצעות מוטיב הבית, אשר ממחיש לכל אורך היצירה את משוואת הכוחות בין האב לבן: בתחילה, מפלת האב מידי הצרעות, שהסיטה אותו מנהלל לתל אביב, אך היוותה עבור הבן פלא של תחייה; בהמשך – נפילת בית האב בתל אביב, והמעבר המשפיל לרחובות ב-1928, שסימנו את ראשית דרך הכתיבה עבור הבן, ובסיום – ב-1991, כשהאב בין המתים כמעט יובל שנים, הוא שב ומובס כשביתו ברחובות נמכר לקבלנים לשם הריסה. אך כנגדו נולדת היצירה "מקדמות".

האנלוגיה בין חטיבות עלילתיות אלה, שבמרכזה עומדת משוואת הכוחות בין האב לבן, מצביעה על מבנה החזרות שבו לכוד המיתוס של האמן. מתוכו מחלחלת נימת העצב של "מקדמות", הנקשרת להכרה במוות ובכליה הניצבים מול יצר החיים.<sup>19</sup> בכל מקרה, המשפט שנאמר על העולל העקוץ "אם הוא לא מת [...] הוא יחיה"<sup>20</sup>, נכון גם לכותב בסתיו חייו, ודמות האב עודה ממלאה את חלקה במשוואת כוחות זו. נדמה ששלוש-עשרה שנות החיים המתוארות כאן ישירות, לצד אותן שנות חיים בוגרים שבהן נוגעת היצירה "מקדמות" בעקיפין, תלויות ועומדות כנגד מיתוס נפילת האב וכישלון הציונות.

19. זיגמונד פרויד, "מעבר לעיקרון העונג", מעבר לעיקרון העונג ומסות אחרות (תרגום חיים איזק), דביר, תל-אביב 1988, עמ' 95-137.  
20. מקדמות, עמ' 55.

## ד. חוּחַמו של אִיתוּס בֵּיתִי

את עוצמת מיתוס האב ניתן להבין בהקשר רחב יותר, כחלק מ"מיתוס ביתי". הכוונה להשפעת התא המשפחתי, והמיתוסים של הורינו שרווחו בו, על הסיפור האוטוביוגרפי שנבנה לעצמנו בבוא היום, כחלק מכינון ה"אני". כך גורסות, למשל, תיאוריות מאסכולת הפסיכולוגיה התרבותית.<sup>21</sup> ואכן, חותם המיתוס הביתי על אודות האב החלוץ ומפגשו עם ההיסטוריה ניכר היטב בפואטיקה של "מקדמות", ואולי יותר מכל – בהיאחזות הכותב בנוסח כמעט קבוע, כמו מזומן מראש, כשהוא משמיע לנו שוב ושוב את תמצית המוטיבים של המיתוס הזה: ענוות האיש שהלך לצד המנהיגים אך מעולם לא בראשם; הקורבן שהקריב למען הארץ שלא השיבה לו כגמולו; יגיעת פרנסתו; הוויתור הפטלי שלו על חלום נהלל למען שלום בית; העובדה שמעולם לא היו לו לא ספרייה ואפילו לא שולחן משל עצמו, למרות שכל חייו כתב בענייני היישוב; ולבסוף, נאמנותו וכוח אהבתו – לבני ביתו, לארץ הצומחת, אך גם למוזיקה, ליפה. כך, לדוגמה:

.Bruner, 1987, 1990 .21

אבא שתקן כזה. אבא תמיד נדחף הצידה. אבא חושב שכולם קודמים לו, ושהעבודה קודמת, ושאמא קודמת, ושהילדים קודמים, ושהארמא קודמת, לאחר שוויתר ועזב את האדמה [...] ולא הצטרף לחבריו שהלכו לבנות את נהלל, שכל כך הרבה דיבר עליה וכתב עליה [...] וכמעט והיה יכול להיות גם להם שדה [...] ולא יהיה עוד עוקר ונורד בכל שנה שנתיים [...] אבא וותרן. ויוצא והולך בבוקר בבוקר [...] ולפני שיוצא מכין ארוחת בוקר [...] ורואה שכולם מכוסים היטב [...] והולך לו בשקט, תמיד בשקט, שלא להפריע, האבא הזה [...] ואין היום על הקירות אף תמונה שלו.<sup>22</sup>

.22. מקדמות, עמ' 93-94.

## או בהמשכה של היצירה:

תראו מה נשאר ממנו מכל אבא. האיש שגידל את הארץ הקשה ופתאום נשמטה לו [...] הוא קם כל בוקר, הוא הולך לעבודה כל בוקר [...] וחוזר בערב הביתה [...] לפעמים אפילו מחייך חיוך מעוקם, אל הילד [...] כשהיה חוזר לא חי כמעט.<sup>23</sup>

.23. שם, עמ' 194-195.

בהמשך מצטט הכותב דברים כאובים־מרירים שמטיחה האם באב, ושמתוכם מהדהדים בבירור חומרי המיתוס הביתי על גורלו:

לא צריך לשתוק ואסור לשתוק [...] מה ככה זה, פשוט חוסר כבוד, זה חוסר כבוד לכל הראשונים, חוסר כבוד לאבות, למייסדי הארץ, והיא איננה יכולה להמשיך [...] לא נרגעת [...] ואבא לא רוצה להיות. וככה זה.<sup>24</sup>

.24. שם, עמ' 195.

הנוסח הזה בווריאציות שונות מלווה את היצירה כקול מספד מונוטוני מראשיתה עד סיומה.<sup>25</sup>

.25. ראו את התפתחותו בעמ' 21, 35,

.52-51, 95-93, 151-152, 194-195,

.211-210

השפעתו של "המיתוס הביתי" על הכותב ניכרת גם בפרספקטיבת הכתיבה: שלא כבתיאור עניינים שונים שבהם בולטת זווית ההסתכלות הבוגרת, הרי שבאזכורי המיתוס הביתי קשה למדי להבחין בין קולו לבין קול הילד:

תופס פתאום כמה עוול שלאבא אין. שלאבא הזה שלו אין, כשהיה נכון שגם לו תהיה ספרייה, אפילו אם קטנה יותר [...] שיוכל לשבת לעבור בה. והלא אבא כל חייו הכשיר את עצמו [...] בעבודה קשה, בעבודת היושר, בעבודת השלמות, שלושים או ארבעים שנה הכשיר עצמו ללכת לנהלל [...] ולא הגיע. ורק אל מה שכל חייו לא רצה – אליו הגיע: משיגה על פועלים.<sup>26</sup>

26. שם, עמ' 210.

גרסת מספר זו ממחישה היטב את הזדהותו הנמשכת של הכותב עם המיתוס על אודות אביו כפי שנוקם בביתו, בילדותו. בולטת בה בעיקר בחירת הכותב להיצמד ללשון "אבא", החוזרת שוב ושוב. נדמה כי רק הכתיבה בגוף השלישי היא החוצצת בינו לבין הילד, שהאב לדידו הוא עדיין אותו מרטיר של המהפכה הציונית, שנפילתו היא "פצע קדמון" שטרם נרפא.

אמנם, קולו הבוגר של המספר בכל זאת נוכח בה בעקיפין – באלוהי לשיר המספר של ביאליק "זוהיה כי תמצאו", המעצבת את הפן הטרגי של המיתוס. אצל ביאליק מדובר בפן הטרגי של מיתוס המשורר דווקא, הנרקם באמצעות נוסח אניגמטי – "את לא-ביקש לו ניתן, והאחת שביקש – / אותה / לא-מצא". אצל יזהר – "ורק אל מה שכל חייו לא רצה – אליו הגיע: משיגה על פועלים". נדמה, שבאמצעות פנייה זו אל השיר של ביאליק ביקש הסופר לגשר בין המיתוס ההיסטורי של האב לבין מיתוס האמן.<sup>27</sup> ובכל זאת, הקרבה הרגשית של הזקן אל הילד ניכרת יותר, משום האחידות הסגנונית של כל אזכורי המיתוס הביתי על אודות האב. את הקרבה הזאת ניתן לתלות גם באירוע חיצוני מקביל – הנפילה החוזרת של בית האב ב-1928 וב-1991. חזרה זו מפנה דעתנו אל ההבחנה הפרודיאנית,<sup>28</sup> התולה את מעשה היצירה בחוויה קדומה, החוזרת לפתע ותובעת מענה. הבחנה זו, המצביעה על פרשת מכירת בית האב ברחובות כגורם שעורר את הפצע הקדמון, נותנת עוד דגש על זיקת מלאכת "מקדמות" אל מיתוס האב.

הזיקה העמוקה אל מיתוס האב מעניקה פן פסיכולוגי לפואטיקה האמביוולנטית של "מקדמות" – בשורש "סיפור האני" נמצא קונפליקט בלתי פתיר ביחס לאב ולהיסטוריה: מצד אחד מתבלטת נטיית הכותב להסתגר בטריטוריה האסתטית, הנתפסת בהקשר האישי כתגובה לשרירות ההיסטוריה כפי שנגלתה לו דרך גורלו העגום של אביו. ההפשטה האסתטית מאפשרת לסופר להתרחק מחוויית כישלונו של האב וכישלון הציונות כולה. היא מאפשרת לו להציגם כפרדיגמה טרגית על קצם של ניסיונותינו ליצור לעצמנו עולם קטן במרחב המתעתע של "זמן ההיסטוריה", כמו גם במרחב חסר הפשר של "זמן הטבע". אבל

27. הכותב עשה כזאת בגרסת המספר הקודמת הנזכרת ב"מקדמות". הגרסה היא פנתה אל "אחרי מותי" של ביאליק, ומתוך כך הציגה את האב כדמות של משורר נסתר ואת מלאכת חייו כשירת חייו: "צנוע אחר עושה לבדו הכל, עד שכמעט שכחו אותו [...] ורק נזכרו בו כדי לפטרו, באמצע בתוך שהוא יושב וחורז מספרים בטורים ארוכים ונקיים" (עמ' 191).

28. זיגמונד פרויד, "המשורר וההזיה", מעשה היצירה כראי הפסיכואנליזה ומסות אחרות (תרגום אריה בר), דביר, תל-אביב, 1997, עמ' 1-8.



ההזדהות הנמשכת עם מיתוס האב מעוררת גם תגובה הפוכה: מחויבות עמוקה של הכותב לעולמו של האב – למסע הציוני הגדול שלו ושל חבריו במרחב ההיסטורי. שתי הפרספקטיבות המשולבות, של הילד ושל המבוגר, מאפשרות לו לחזור ולחוות את הלא ידוע בתוך הידוע – את גודל המעשה בטרם קפא בכישלונו. המסע הציוני הזה, על פרטיו ועל סתירותיו, חקוק לא רק בתודעת הכותב, אלא גם בפתוס שלו, בצורך שלו להעיד, וברצונו לברר את זהות כתיבתו ביחס אליו.

יש לשער כי סתירה פנימית זו ביחס להיסטוריה הועצמה על-ידי המפנים הדרמטיים שחוו התנועה הציונית והחברה הארץ-ישראלית אחרי 1928, ולאורך מרבית שנות חייו של הסופר. לחלקם הוא מתייחס ישירות וחלקם משוקעים ב"מקדמות" כרמזים לתבוסה. כך או כך, שאלת הייצוג ההיסטוריה וההתמודדות עמה יש לה מקום מכריע במבנה הכולל של היצירה. הפתרון הוא, כאמור, כפול פנים, ומחייב שימוש באסטרטגיות סותרות: מדובר בכתיבה אוטוביוגרפית שתוקפה מקועקע על-ידי הבלחות בדיוניות, והרוקמת מתוך כך את מיתוס האמן כבן חורין ביחס להבלי ההיסטוריה. אך בה בעת זוהי כתיבה הנוהה אחר הדרמה ההיסטורית וחותרת נמרצות לקנות לעצמה תוקף של עדות והשקפה כוללת: השקפה על זהות הסופר וכתיבתו ועל הסתירה הפנימית המכוננת אותן; על חיי אביו ובני דורו; על המהפכה הציונית ומאה שנות יישוב עברי חדש בארץ-ישראל; ועל גורלו של האדם, ושל האמן בפרט, בתוך ההיסטוריה. אם אכן כפילות זו היא בשורש היצירה "מקדמות", הרי שכל ניסיון ליישבה על-ידי תהליכי קריאה המתגדרים באחד מקטביה – זה הבדיוני, או זה האוטוביוגרפי – חוטא למורכבותה.

## חלק שני: השאגות הכותב על המעשיות ועל ערך האמת של "יצוגיה האמנותיים"

עד כה הצגתי את הפואטיקה הכוללת של "מקדמות" ובחנתי את כפל פניה לאור מניע אישי-פסיכולוגי – מיתוס האב. עתה אתאר את התנועה של היצירה בין האוטוביוגרפיה לבדיון דרך דיון ברובד העיוני שלה. ברובד זה מציג בפנינו הכותב את השגותיו על טבע הממשות, על ערך האמת של ייצוגיה האמנותיים, ועל ערך האמת של מלאכת הזיכרון.

מבחינה פואטית, רובד זה של היצירה ישיר וממוקד יותר, ושופך אור על עולמו האינטלקטואלי של המבוגר יותר מאשר על זה של הילד. הוא כולל שתי טקטיקות מרכזיות: "התפרצויות" ישירות של הכותב אל תוך הסיפר, המנסחות את השגותיו על המסופר מהפרספקטיבה המאוחרת שלו. הערות אלו בולטות בנימותיהן המלכדות מחשבה עם רגש, והנעות מהמור גרוטסקי ואירוניה דרך הפתוס ועד לאלגיה. הטכניקה השנייה היא זו של המשל – הכותב מעניק עומק רעיוני מופשט לחוויות ילדות מסוימות, וכמין מפענח של כתב הסתרים הוא הופך אותן לאבני יסוד של

עולמו המחשבתי. כצפוי, גם ברובד זה נמצא ביטוי למתח בין ההיסטורי לאסתטי, אלא שכאן חותר הכותב למעבר מהאישי אל אמיתות כלליות, ולבסוף לתפיסת עולם קוהרנטית ולסינתזה.

### א. מהי ההיסטוריה?

ראשית, יש לציין שבתפיסת הממשות שלו מתעלם הכותב כמעט בבוז ממה שנהוג לכנות "ההיסטוריה הגדולה". אין הוא מכנה בשם לא את מלחמת העולם הראשונה, לא את מאורעות תרפ"א ואפילו לא את מלחמת השחרור, אלא מצביע עליהם ועל אירועים דומים בעקיפין בלבד, דרך הפרספקטיבות האישיות של מי שחוו אותם – הוא עצמו, חבריו, הוריו וחבריהם, הערבים של 48 וכיוצא באלה. בפרק החמישי, בחלק הנקרא "אתון", הוא אף מתייחס בהומור גרוטסקי לכתיבה הנוטה לייחס להיסטוריה הזו חשיבות של ממש:

לא? אין זוכר? את עבדון בן הלל הפרעתוני? והלא היו לו ארבעים בנים ושלושים בני בנים. והלא כל הארץ רעשה כשנודע הדבר, איך יצאו כל השבעים והיו רוכבים על שבעים עיירים, וזה גם כל מה שמצא הספר הקדוש לספר על אותו שופט [...] זה הכל. וגם הנאמר יותר מדי.<sup>29</sup>

29. מקדמות, עמ' 198-199.

הסתייגות זו מייצג האירועים והגיבורים ה"גדולים" נובעת, כאמור, בעיקר מנטיית הכותב להעדיף על פניהם את האמת שבפרספקטיבות הסובייקטיביות המקריות, הרוטטות, למרות ודווקא משום מגבלותיהן. פרספקטיבות אלו משקפות את עיקר עניינו בהיסטוריה – גורלם וחוויותיהם של בני אדם דוגמת אביו, אנונימיים למחצה וחסרי אונים למדי נוכח תהפוכותיה. עמדה זו, הפונה ממילא אל הסובייקטיבי, מקלה עליו את הדילוג התדיר מהעובדות הבדוקות אל דרכי הבדיון, כפי שאפשר להיווכח, למשל, בייצוג זיכרונותיו ממאורעות תרפ"א בנווה שלם, בפרק השני של "מקדמות".

### ב. השגות רומנטיות על המעשוע ועל הכרת האמן

האם ההסתייגות מייצוג "ההיסטוריה הגדולה", האובייקטיבית כביכול, נובעת מספקנות אפיסטמולוגית? כבר טענו שספקנות זו אינה ממלאת תפקיד מרכזי בעיצוב "מקדמות". נדמה, כי הדגש הוא על ההבחנה בין יכולת הידיעה של "כל-אדם" לבין ידיעת האמן.

כל-אדם מוצג כאן תדיר כחסר יכולת לתפוס את אירועי ההיסטוריה עד אשר הוא הופך לקורבנם. כאותו תינוק שישב על חור של צרעות ולא ידע דבר על כך, עד אשר התנפלה עליו עדת הצרעות כולה, כאלה הם הנצורים הנבוכים בנווה שלם מול הפורעים הערביים, המגיחים למרבה הבהלה מיפו, שהיא "כעת יער גדול ושחור, שהולך ומתקרב".<sup>30</sup> גם קורבנותיו המופתעים של המשבר הכלכלי בסוף שנות העשרים דומים לתינוק ההוא,

30. שם, עמ' 59.

וגם פליטי זרנוגה וקוביבה בתש"ח. איש מהם לא שיער מה צפוי לו. בזמן אמת ניזון כל-אדם רק מפירורי שמועות, מלחישות מפה לאוזן, מהדים של היסטוריות כבושות.<sup>31</sup>

הדבר שונה כשמדובר ב"מיתוס האמן". זאת ניתן ללמוד מעיצובו של הילד-המשורר באמצעות "תבנית הרואה", הנביא, במובנה המקראי. כך, למשל, משתמע מתיאורו בפרק הרביעי, בחלק הנקרא "שקמה". בניגוד לחבריו "היושבים רבוצים האלה, שכבר מזמן נלאו מהבט למעלה", מוצג הילד כחלק מחזיון מופלא של מי שמטפס עד לגובה שאין בו אחיזה, ו"הנה הוא שם כעת מרפרף על חוט היקף כיפת השקמות".<sup>32</sup> מהרום הזה נפתח לו מראה שאין כל אדם רואה – אדמת הארץ כולה:

31. ראו, למשל, שם, עמ' 19, 72, 157-156.

32. שם, עמ' 171, 162 בהתאמה.

איך הכל [...] פתוח ולא מנוגע כלום ממעשי האדם הנמוכים והטורדניים, וגם איך קצת הירוק המשובץ פה ושם שעשו האנשים פה ושם, כעת ובכל הרורות, בטל ומבוטל כולו בתוך מהלך התנופה השקטה הזו של התמשכות יסוד האדמה, שכל ההיסטוריה כולה, הכתובה והמסופרת, לא תרצה בה אפילו סימן מחוק.<sup>33</sup>

33. שם, עמ' 171

המראה הנשקף לעיני הילד ונספג בו "עד שיהיה בא כך כולו",<sup>34</sup> דומה לדבר האל הממלא את מעי הנביא הצופה לבית ישראל (יחזקאל ג), ומבהיר לנו שלא בעיית הידיעה מרחיקה את הכותב מההיסטוריה הגדולה, ובהקשר זה גם לא עניינו האינטנסיבי בגורלם של בני אדם, כי אם יכולתו לתפוס תפיסה אחרת את הממשות. הערות הכותב על מראה הנוף, כמצוטט לעיל, מצביעות על תכניה של ממשות זו: טבע בראשית, טהור וערטילאי כמעט, ועם זאת בעל עוצמה בלתי משתנה ובלתי מתכלה. זוהי ממשות שאין לה כל נגיעה בגורל האדם, או במציאות ההיסטורית ה"נחותה" שאנו חווים.

34. שם, עמ' 172

כך מתפוגגת באירוניה המשמעות העצומה שאנו מייחסים ל"היסטוריה הגדולה" ולהיסטוריה בכלל. מן הפרספקטיבה הזו, החומקת מחברי הילד-האמן, אלה היושבים למטה וטרודים כאנשי מעשה לעתיד בקטנות האידיאולוגיה הציונית, אין כל חשיבות לשאלה האם ועד כמה מדייק האמן בשחזור קורותיהם, שהרי הם הבל. רק יסוד האדמה קיים. תפיסה טוטלית זו היא המביאה את הסופר להשקיף בקרירות, ממרחק אסתטי עצום, בתלאות המסע של האדם בתוך ההיסטוריה, עד לצמצומו לתמונה אלגורית של עגלה קטנה ואבודה, הרצה לשווא בתוך מרחב מינרלי עצום שלא לפי כוחה, ואינה מתקרבת לשום מקום.<sup>35</sup>

35. שם, עמ' 177.

**ג. התכיסה הסותרת: השגות חזריות על המצעות ועל "יצוגיה האוטונומי"**

השגה דומה על ראייתו האחרת של האמן, ששקד כבר ציין את זיקתה לחלום השיירה ב"ספיה"<sup>36</sup> משתמעת גם מתיאור הילד בראינוע "עדן". בסצנה זו הוא מתואר כצופה בסרט לראשונה בחייו. וכמין גרסה יזהרית על הפילוסוף במערה החשוכה של אפלטון, הוא היחיד מבין הילדים

36. שקד 1993, עמ' 195.

באולם הנושא את ראשו אחורה ומתבונן בקרן האור הנובעת מחור שבקיר  
בצימאון להבין ולדעת:

הוא מוכרח להבין את הכישוף הזה [...] הוא מזיע מהתרגשות, מצורך  
לדעת [...] מהרגשה שכעת הנה הוא הולך להיכנס אל ידיעה שלאחר  
שיידע הוא לא יהיה עוד מה שהיה קודם.<sup>37</sup>

.37. מקדמות, עמ' 128.

אך ככל שסצנת הראינוע דומה לסצנת השקמה, בייחוד שהיא מייחסת  
למבטו של האמן, היא שונה ממנה בתכלית בתפיסת מבנה הממשות.  
ההיבט האלגורי של סצנת השקמה מסתמך על מבנה של אופוזיציות;  
הסצנה מתרחשת בשני מישורים מקבילים – האחד מצומצם, סגור, חוסה  
תחת ענפי השקמים. שם מצטופפים חברי ילדותו של הגיבור ודנים בחלקם  
בבניית חברה ישראלית צודקת. זהו מישור הקיום ההיסטורי, שהפואטיקה  
של הסצנה מציגה אותו כפרי של פרספקטיבה מוגבלת. כנגדו, מעל כיפות  
השקמים, במקום שאין בו עוד שום אחיזה, ניצב הילד־האמן וצופה אל  
ממד קיומי אחר, פתוח לבלי קץ, נצחי, מיתי. ממדי ממשות אלה אינם רק  
מנוגדים זה לזה, אלא נדמה שהם נאבקים לבטל זה את זה מעצם מהותם,  
כמשתמע, למשל, מהקביעה האירונית של הכותב: "כל ההיסטוריה כולה

.38. שם, עמ' 171.

[...] לא חרצה בה (באדמה הפתוחה, הנצחית) אפילו סימן מחוק".<sup>38</sup>  
מהתמונה האופקית של הראינוע, לעומת זאת, לא משתמע עוד שני  
ממדי ממשות נפרדים המכחישים זה את זה. שוב לא נמצא כאן את  
ההבחנה בין המציאות ההיסטורית הנחותה והמדומה לבין זו הנצחית,  
המופלאה ביופייה, של מיתוס האדמה. ממה שמתגלה לילד בראינוע  
עולה, על דרך המשל, רצף הכרחי בין הממשות החומרית לבין הממד  
האסתטי. התמונות הבדויות על המסך מוצגות כהמשך רציף של הממשות  
הטכנולוגית. הגורם הפיזיקלי המאפשר רציפות זו, וגם מסמל אותה, הוא  
קרן האור העזה, המגיחה מהמקרון דרך החור שבקיר, נעה אל עבר מסך  
הבד ומטביעה בו את הדמויות הבדיוניות. הקרן שאליה מרותק הילד  
הנרגש, משקפת ומסמלת עבורו את ייעודו כאמן, כשיזהר אף מטעינה  
בעוצמתה הארוטית של היד המגיחה מהחור ב"שיר השירים". הסמל  
הזה מוצג כגורם המוליך מהחומרי אל האסתטי. אם נתבונן במאפיינים  
שמקנה לו יזהר, נמצא שהם כפולי משמעות – חומריים ורציונליים מחד  
ואסתטיים־מופלאים מאידך:

על המסך שהאיר מתחולל הבלתי ייאמן, ומגלים אז בתימהון אבל  
גם בחווה איזה אי־אפשר שהפך והיה פשוט לאפשר, את קרן  
האור העזה הזו שתחילתה בקיר שמאחור, קרן צרה ועזה ומלאה  
מין נסורה והבהובים כאילו מחנות זוכבים מתרוצצים בה, והולכת  
ומתרחבת ולבסוף [...] וכבר יש כמו צילומים שמתחילים ללכת,  
וכמו באמת אנשים כפי שהם רק גדולים יותר, שנראה גם כמוסבר  
ופשוט לגמרי וגם כפלאי פלאים.<sup>39</sup>

.39. שם, עמ' 128-129.

איכותו של תיאור זה, לבד ממצבו האקסטטי, נעוצה בשניות תארו: "אי אפשר", "פלאי פלאים", ומנגד: "פשוט", "אפשר", "מוסבר ופשוט לגמרי". שניות זו עולה באופן סוגסטיבי גם מן היחס שבין הפרטים הריאליים שבתיאור הקרן לבין דימוים ל"מחנות זבובים מתרוצצים". היא מצביעה על סתירה-לכאורה, ההופכת את הממשות כפשוטה לפלא, עד כי לבסוף אף נולדים מהפלא הזה "אנשים כפי שהם, רק גדולים יותר".

עיקר מהותו של התיאור היא הכחשת קיומו של גבול ברור בין הרציונלי למופלא, בין החומרי לאסתטי. ככזה, הרי הוא בבחינת דיון אלגורי לא רק באמון וביחסי אמנות-מציאות, אלא גם באיכות האוטוביוגרפית של "מקדמות". הרצף שבין המציאות, המצלמה שרשמה את דמותה, המקרן המשקף אותה בקרן האור שהוא שולח, ומסך הבד שממנו היא שבה ומזדקרת לעין, אמיתית ובדויה גם יחד, דומה לרצף שבין המציאות המוטבעת בתודעת האמן לבין ייצוגיה ביצירתו – קור-רצף מתמשך, ולא ניגוד, בין מה שמספקים לו זיכרונותיו ומחקרים שעוד לבין מה שמעניק לו דמיונו.

תפיסה כזו של יחסי אמנות-מציאות מבהירה את הנינוחות המוחלטת של הכותב נוכח התמהיל האופייני ל"מקדמות", זה שאינו נרתע מהשילוב בין מונולוגים פנימיים בדויים לבין קטלוגים עמוסים, המקפידים על דיוק היסטורי. יתר על כן, אני סבורה, כי מתיאור זה משתמעת גם התכחשות לתפיסה היררכית של אופני ייצוג שונים אלה הן ביחס לאמת והן ביחס ליפה.<sup>40</sup> נראה, כי פלאי הדמויות הווירטואליות אינם עולים על פלאי הקרן העזה המטביעה אותם על מסך הבד. יתר על כן, הקרן והדמויות הבדויות הנרקמות לעין הצופה מופעלות על-ידי אותה מערכת חוקים מכניסטיים, ומשום כך מגדירים הכותב כמשהו "מוסבר ופשוט לגמרי".

ההנחה בדבר קיומו של רצף בין הממשות לבדין שונה מאוד, בין היתר, מן התפיסות ההיררכיות של אפלטון מכאן ושל אריסטו מכאן בשאלת מעמדו של הייצוג הספרותי. אפלטון רואה בייצוג הספרותי את מה שמרחיק את האדם מהאמת, את צילם הנחות של צללי האידיאות. אריסטו רואה בו את מה שמקרב את האדם לאמת, את השגת המוכלל, האוניברסלי, כנגד הפרטי המוצג על-ידי ההיסטוריה. ואילו לטעמו של הכותב, החותר לבסס את זיקת האמנות לממשות החומרית, אין פער של ממש בין כתיבה עובדתית, "היסטורית", לבין קטעים המייצגים את העבר על דרך הבדיון, והדילוג ביניהם כלל אינו מתכוון לערער על אפשרותה ותקפותה של מלאכת הזיכרון.

תובנה זו שבה ומתחדדת בקטע המתייחס – באורח יוצא דופן – לספקות האפיסטמולוגיים הכרוכים בסוגה האוטוביוגרפית בכלל וב"מקדמות" בפרט. כוונתי להתייחסות מפורשת של הכותב לשאלת מהימנותו של זיכרון טראומת הינקות ושאר "אגדות הבית" המסופרים בפרק הראשון של "מקדמות": "מה הוא יכול לדעת", הוא שואל על זיכרונותיו כתינוק, וכמו מבטל את ערכם כעדות באומרו ש"כנראה שהם לאחר הכל מן הסיפורים שהפכו להיות מאגדות הבית". אך במהרה הוא חוזר בו, "כי משהו, בכל זאת

40. תפיסה שהשתמעה מפרשנותם של שקר ואופנהיימר, למשל.

41. מקדמות, עמ' 16.

[...] זוכר מאז [...] משהו שגם אם איננו הדבר עצמו הוא דומה לחתימתו של הדבר, כעקבות הללו שנשארים לאחר שההולכים הלכו.<sup>41</sup> זוהי טענה הנוגעת לאמת הייצוג של "מקדמות", שאינה נזקקת למיתוס האמן הרומנטי. היא רציונלית במהותה, כמו הדימוי החומרי שבו היא נעזרת. על דרך המשל מסביר הכותב, שה"קרקע הרופפת וחסרת שום מוחלטות של זיכרונותינו הקדומים", חתומה בכל זאת במגע ידה של המציאות, כפי שבעקבותינו טבוע החותם של שלד גופנו ומצורתן ניתן ללמוד עליו. הזיקה החומרית של התמונות הווירטואליות למקרה הראינע היא כזיקתם של אגדות ביתנו ושל סיפורי זיכרונותינו לממשות. סיפורים אלה הם גילוי מטונימי שלה, גם בהיותם מעורבים בדמיון ומעוצבים על דרך הבדיון. תודעת האמן על הבהובי זיכרונותיה־דמיונותיה היא, על כן, כקרה האור ההולכת מן המקרה אל תמונות הבד, ואפשר להסתמך עליה ו"להתחיל כעת ולספר [...] ולהקים את ממשות הדברים שהיו עד לדיוקם הגמור".<sup>42</sup>

42. שם.

על מנת להבין עד כמה רצינית עמדה זו, יש לתת את הדעת למחקרים המגוונים שבהם ליווה הסופר את מלאכתו, ולאופן שבו ארג אותם בסיפורו. מתוך עיון בחותם של מקורותיו ההיסטוריים־חברתיים, למשל, עולה העניין האינטנסיבי שלו לברר במדויק ולשחזר את המכניזם האידיאולוגי שבאמצעותו עיצבה הממשות הציונית את רוח האדם היהודי עד שהפך ל"חלוץ" או ל"בנו של חלוץ", כמתואר בפרקים הראשון וברביעי. מדובר, למשל, בשימוש שעשה יזהר בפרק הראשון בשיח שנשמע בוועידות "הפועל הצעיר" מהעשור השני והשלישי של המאה העשרים, שבהן השתתף אביו, ובעיקר – בוויכוח ספציפי בשאלה האם יש "לשבור את כוח הרצון" של אנשי קבוצת ההכשרה בחולדה, קבוצתו של אבי הסופר, כדי להכשירם סוף סוף לתכליתם הלאומית – להיות דור של מקריבי קורבן.<sup>43</sup> כילד היושב ב"עדן" ונושא את עיניו אחורה, שב הסופר אל מקורותיו לחפש בהם את שורשי נפשו ויצירתו.

43. שפירא 1967. וראו במיוחד בעמ'

166-165.

#### ד. סודות הטכנולוגיה

חיזוק לטענה בדבר עניינו הרב של הכותב במציאות החומרית, בניגוד מוחלט למשתמע מהערותיו הנלוות לתיאורי הטבע המיתי, ניתן למצוא בפרק השני של "מקדמות", בחלק הנקרא "מוט ברזל". זיכרונותיו מדגישים כאן באופן יוצא דופן את העניין שעוררו בו כילד קטן תנועת הרכבת ועוצמתו המהפנטת של הקטר. הקטר הוא אחד הסמלים של "מקדמות" שעוצמה ליבדיונית ומוות כרוכים בו לבלי הפרד. הוא קשור לעובדה שאחיו הבכור של הסופר נדרס תחת גלגלי הרכבת בראשית שנות הארבעים.<sup>44</sup> תיאור הקטר מצטיין, לפי כך, במאפיינים מיתיים:

44. כנרזם בעמ' 177 ושוב בעמ'

230.

איך מלא כוח ונושף כוח מושך ומסיע בכוח את כל זנב הרכבת הקטר השחור הזה, עם ראש הנהג מפתח חלונו ועם תנועת המסיק המטיל פנימה פחמים, את אחרי את, מואר אור אדום גיהנומי.<sup>45</sup>

45. מקדמות, עמ' 64.

אלא שהתיאור המיתי הזה משועבד לתיאור המכניקה של מוט התנופה של הרכבת, הפועל בתיאום עם גלגל התנופה. מאלה, אכן, נולד פלא, "כי מה בעולם יפה יותר ממסע הרכבת?"<sup>46</sup> אך לאור הדגשי הכותב מופלאים לא פחות הם הנתונים הטכנולוגיים המאפשרים את מסע הרכבת, ויש תענוג פיוטי לתארם בפרטי פרטים:

כמה מופלא כל זה, ועד כמה מרגש לדייק בכל פרטי הפרטים, ואיך למשל מוט התנופה של הקטר נבלע פנימה ומוקא החוצה משרוול המתכת הזה, שעדיין לא עולה על הרעת שקוראים לו בוכנה [...] והמוט הזה הולך ונפלט וחוזר ונבלע וחוזר ונפלט, וכל דוד הקיטור המתפוצץ כמעט מרוב כוח אינו אלא כדי לבלוע את המוט שלוקח ומסובב את הגלגל הגדול, ואתו שלושת האופנים האחריים, קשורים כולם כאחד, ועולים ויורדים יחד, וכל הזמן הקו הישר של מוט התנופה רץ רצוא ושוב והופך לקו מעגלי מסתובב עלה ורדת [...]. אתה קטן, אבל כבר יודע שזה בדיוק סודו של הקטר, וגם שלך, ושאלו אותו ג'ורג' סטיבנסון [...] לא היה ממציא את הקטר בשעתו הייתה אתה ממציא [...] ילד לא יודע להסביר [...] אבל אין לו שום ספק שמה שהוא רואה כעת הוא הגרעין של כל היפה שבעולם — האופן שתנועת הקו הישר הופכת לתנועת המעגל.<sup>47</sup>

46. שם, עמ' 63.

כאן מתוארת חדות הגילוי של פלאי הטכנולוגיה – סוד הפיכתה של תנועה ישרה לתנועה מעגלית. היא מעוצבת כאפיפניה שלהמחשת עוצמתה נעזר הכותב אפילו במראות האלוהיים המתוארים בספר יחזקאל פרק א'<sup>48</sup> התגלות זו אינה נופלת בעוצמתה משלל האפיפניות של "מקדמות", כולל אלו של נופי הבראשית.

47. שם, עמ' 64-65.

48. "ונגה לאש ומן האש יוצא ברק:

והחיות רצוא ושוב כמראה הבוק; וארא החיות והנה אופן אחד אצל החיות לארבעת פניו [...] ובלכת החיות ילכו האופנים אצלם [...] והאופנים ינשאו לעומתם כי רוח החיה באופנים" (פסוקים 13-15; 19).

49. מקדמות, עמ' 32-33.

מזווית זו מתוארת הממשות, על כל היבטיה וממדיה, כרוויה פלאים וסודות, ותודעת האמן מתחקה אחריהם בתאוות אין קץ: היא חוקרת את חור הצרעות, תוהה מהו סוד הכאב הנורא שנולד מעקיצתן, וכיצד נבראות ממנו התודעה, כוח היצירה, ועושר סיפורי התרבות.<sup>49</sup> במקביל, היא שבה ומבקשת לתפוס את הרגע שבו גלגל השמש "בכל מלכותו הרושפת" הולך ונכנס אל תוך הקוער הזה שבין הגבעות [...] ועוד רגע וכל מלוא הגלגל כולו, האדום החם המלא יהיה בה פנימה"<sup>50</sup> אבל באותו אופן בדיוק היא גם חוקרת את סוד הרגע שבו הופכת הטכנולוגיה את הקו הישר לעגול. לכן, נמנים ב"מקדמות" פלאי הכוח הממציא של האמנים בנשימה אחת לא רק עם פלאי כוחות הטבע, אלא גם עם פלאי הכוח הממציא של "אנשי התגליות הטכנולוגיות הגדולות", כזו של הראינוע, שעליה הוא מלא הכרת תודה.<sup>51</sup> עבור הכותב, אלה כאלה הם מקורות למיתוסים גדולים המושכים את הלב ומזינים את אמונתו.

50. שם, עמ' 198.

51. שם, עמ' 129.

על החשיבות שמייחס הכותב לממשות החומרית ניתן ללמוד גם מעצם הצירוף של המצאת הקטר וטכנולוגיית הראינוע כבסיס לדיונו האלגורי

בזיקת "מקדמות" אל הממשות, ולטענתו לערך האמת של ייצוגיה. הבחירה בזיווג זה אינה מקרית. מקורה באותו רגע במאה ה-19, שבו התפתחויות טכנולוגיות ומדעיות הציבו בפני הפילוסופיה והאמנות את התנועה והמהירות ואת ההשלכות האפיסטמולוגיות שלהן.<sup>52</sup> עם התפשטות מסילות הברזל באירופה ותנועתן המהירה על-פני נופיה, מוקם הנוסע בעמדת הצופה מבעד לחלון, בלא תנועה כביכול, במרחב הזורם לנגד עיניו ללא הרף, שבתוכו מתחוללת תנועה – בבחינת עולם המתרחש לעצמו, או שני עולמות מקבילים. חווית תנועה זו, שהבהירה לאדם את הפער בין רשמי החושים לאמת האובייקטיבית, הטביעה חותמה גם על האמנות. היא ניכרה בציור האימפרסיוניסטי, שנתון היה בעיקרו להסתכלות במציאות החומרית המתרחשת, ובאופן טיפולו בנושא התנועה, כגון בסדרת ציורי תחנת הרכבת של סנט לזר מאת מונה מ-1887, אך בעיקר באומנות הראינוע, שנולדה ישירות מהמצאה טכנולוגית ומשכלולה ההדרגתי. כל קסמו של הראינוע בראשיתו היה נעוץ בטכנולוגיה, בעצם תנועתן של התמונות, בדינמיזציה של מרחב הנחשף לעין הצופה: במראה המרגש של קטר הנכנס בדהרה לתחנת רכבת וממחיש תנועה בטוהרתה, במראות הנשקפים לעדשת המצלמה שהוצבה על-פני רכבת נוסעת.<sup>53</sup>

52. ארוורד מויברידג', למשל, הנציח לראשונה בתמונות נעות את רצף תנועות הדהרה. רגה, שהיה בעצמו צלם נלהב, עקב בחקרנות בלתי נלאית אחר תנועת הסוס (או הבלרינה) כרגע המושהה. ראו א' פאנובסקי, "על הסרטים", בתוך הלגה קלר, עולם כדים: אנתולוגיה לאמנות הקולנוע (תרגם אהרון אמיר), עם עובד, תל-אביב 1974, עמ' 237-248. (להלן עולם כדים).

53. פאנובסקי, שם; נ' ביארומנטה, "הערה על הסרטים", עולם כדים, עמ' 302-308; א' פיזיל, "ראייה במצלמה", שם, עמ' 237-248.

להשלכות האומנותיות של התפתחויות טכנולוגיות אלו הייתה וישנה עד היום נגיעה פסיכולוגית ישירה גם לסוגה האוטוביוגרפית. מטכנולוגית הצילום, שסיפקה לאדם ידע אובייקטיבי חדש על המציאות, צמחו אמנויות הצילום והקולנוע. גם הן, כמו הכתיבה האוטוביוגרפית, מטלטלות בין משאלות אסתטיות לבין המשאלה להקפאת העולם החיצוני ולהשבתו של העבר, המתגשמת לעינינו בחסד הטכנולוגיה.<sup>54</sup> בהן, כמו בכתיבה האוטוביוגרפית, ניכרת תשוקתנו הכמור-רליגיוזית להתבונן בשרידי עברנו, כגון אלבומי תמונות המשפחה שאנו הופכים בהם כבשרידים קדושים. זהו פן נוסף של הסתירה בין ההיסטורי לאסתטי ב"מקדמות", כשהכותב אינו מכריע בין הקטבים, ולעיתים אף כמה לסינתזה ביניהם.

54. ד' באזין, "הווייתה של הרמות המצולמת", שם, עמ' 242-255.

## ה. משול עול אידאל הייצוג של הממשות

הקטע האחרון שבו אדון שב גם הוא לאותה סתירה, ואף הוא מנוסח כמשל. אפשר ללמוד ממנו על מידת מודעותו של הכותב לסתירה ועל עיסוקו בה, ולראותו כניסיון להבהיר את ההיגיון שבה ולהכילה, אך בד בבד גם להתחמק ממנה. מדובר בהרהורים על משמעות הכתיבה המלווים, ספק בעבר ספק בהווה הכתיבה, במראה מרהיב של שיח ורדים. מתוכם מתנסח אידאל על אופן קליטת העולם וייצוגו:

לנסות כל הזמן אם אפשר בכת אחת גם לראות את כל גופיך לבן  
אחד אצל כל גופיך לבן אחד וגם את כל הלבן המלוכד ללבן  
שלם אחד.<sup>55</sup>

55. מקדמות, עמ' 126.



זהו ניסוח של משאלה לראייה סינכרונית של הממשות, שאינה מחמיצה את החלק מפני השלם ולא את השלם מפני החלק, משאלה לייצוג המבטא בעת ובעונה אחת אמת כוללת טהורה, לצד אמת הממשות החומרית. זוהי, לכאורה, תמצית הפואטיקה הדיאלקטית של "מקדמות", הנעה בין ייצוגי עבר המבוססים לעיתים על עומס פרטים היסטוריים יובשניים, לבין נסיקות חדות מהם והלאה אל ה"גבהים" המיתיים. אך בפועל היא מצביעה על היעדרה של הסינתזה המיוחלת, על מתח מתמיד בין הנהייה אחר יפי הקונקרטי לבין ההסתלקות אל האחד השלם, על דחייה הדדית.

אם נסכם את כלל ההשגות שהבאנו כאן, נוכל לומר שהכותב מציג בפנינו שתי אמיתות סותרות על אודות הממשות ועל ייצוגיה האמנותיים. האחת מצטיינת באידיאליזם רומנטי – היא מופשטת, אסתטית מעיקרה, וגלומה במיתוס האדמה של "מקדמות". בתנועתה המחזורית והנצחית היא מגמדת את האדם ותרבותו. לאורה מאבדים הזמן והמקום הקונקרטיים את חשיבותם, והתפיסה ההיסטורית הנמתחת על הציר שבין העבר לעתיד מתגלה כאשליה, אם לא כהיבריס כוזב. תפיסה זו מייחדת את האמנות מכל מפעלי האדם, ומצביעה על האמן כ"בעל העין הרואה", ועל יצירתו כנותנת ביטוי לראייתו הנבדלת. היא מקעקעת את זהותה האוטוביוגרפית של היצירה "מקדמות" מכיוון שערכי האמת שלה שונים לחלוטין מהמוסכמות של הסוגה – ייחוס ערך של אמת למיתוס יותר מאשר לעובדות האמפיריות. היא מעמידה במרכז את יפי טבע האדמה מכאן ואת האמן השר לה הלל מכאן, ובכך היא פוסחת על ההיסטורי ופונה לעבר האלגורי.

מנגד, מתבלטת עמדתו האחרת של הכותב, שניתן לראותה כגלגול מחשבת-לשוני של מיתוס האב, להבדיל ממיתוס האדמה. היא מחויבת לממשות של זמן ומקום קונקרטיים, שלתפיסתה הם המקור לכל. התרבות ובניה הם תולדה של נתונים חומריים ושל מכניזמים אידיאולוגיים קונקרטיים. האמן הוא יליד נוף מולדתו, והאסתטי אינו מרחף לו בספירה שכנגד המכחישה ממשות זו, אלא טבוע בחותם חומריותה. מעמדה זו, המייחסת משקל מכריע לממד ההיסטורי של חיינו, מתבקשת התייחסות אחרת של האמן להצגת המציאות בכלל ולהצגת סיפור חייו בפרט. להבהרת הדברים נשוב ונזדקק להכרזתו של הסופר: "כמה מופלא כל זה ועד כמה מרגש לדייק בכל פרטי הפרטים". מן ההכרזה משתמע מה שעולה מהיצירה "מקדמות" כולה – שהממשות החומרית, על עושרם הבלתי נדלה של מרכיביה ועל הדינמיות שלה, מפעימה את הכותב לא פחות משקוסם לו מיתוס האדמה. יותר מכך – ראוי לומר, גם אם לא כאן המקום לבסס טענה זו, שיופיו של מיתוס האדמה של "מקדמות", על כל חושניותו המופלאה, הוא מופשט ומרוחק מאוד, מצמית, וקשור אל יצרי מוות הנאבקים במיתוס הסתיו של הסופר עם יצרי החיים וחדוותם. ההיסטוריה הצינונית ולידתו של האמן ושפתו ברחמה הן, על כן, פלאיות עבורו לא פחות מהעלילה המתנהלת מאז ומעולם בין השמיים השרועים מעל והאדמה שמתחת. הן רוויות חיים גם אם סופן מפלה, כהשגתו של הכותב.

עמדה זו עשויה ליצור רושם שלפנינו סופר השבוי בקסם הממשות וההיסטורית, כפי שהתגלמה לעיניו בימי הבראשית של הצינונות, ושמכאן נולדה כוונתו האוטוביוגרפית "להקים את ממשות הדברים עד לדיוקם הגמור". אכן, מרבית הקטעים שאליהם התייחסתי ממחישים את דרכי המחשבה העולות מכוונה זו, אלא שכידוע, קסמי התיאורים המיתיים, המכחישים אותה כביכול, בולטים לא פחות. כן בולטת התנועה המתוחה בין אלה לאלה, שממנה מתרקמת ועולה הסתירה הפנימית המכוננת את "מקדמות".

## סוף דבר

האם, בסיכומי של דבר, ישנה ב"מקדמות" הכרעה באשר לעמדתה כלפי הממשות ובאשר לזהות הסוגה של היצירה? אפשר להצביע על ניסיון כזה בממד התמטי. ראוי לציין, שקיימת כאן השגה על אפשרות של סינתזה גואלת בין ההיסטוריה האנושית לטבע הבראשיתי, וזו נרמזת בתיאורים המופלאים של צמיחת עולמו הקטן של האדם בתוך המרחבים הספק־מאיימים ספק־מפתים המקיפים אותו. כוונתי לקסם שמהלך עלינו הכותב בתיאורי תל אביב הקטנה, קסם המקשה עלינו לתפוס את תבוסת הצינונות כהתפתחות דטרמיניסטית.

השגת הכותב על אפשרות של סינתזה מקבלת גם ביטוי מפורש יותר. מדובר בתמונה אפיפנית בדויה שבה מתגלים לעין האב, החורש את אדמות חולדה, האדמה ולשד האדמה בכל יופיים וחושניותם:

יפי הרגבים, למשל, כשהם עולים אחר סכין המחרשה ומתהפכים מכבשון ההידוק שהודקו ופתאום והם מתנצנצים אל אור השמש בניחוח טריות כזו ובהתבררות כזו כפי שמעולם לא היית משער וכפי שאינך חדל מלהתפעל ומנסות לדמות למה הדבר דומה, או כאילו לא ייתכן היות שני הדברים יחד [...] גם התנגדות האדמה לביתוקה, וגם היפתחה ליפי חידושה [...] אלא שייכתנות הלא ייתכן הזה לא היתה מתממשת [...] אלמלא ידיו של אבא המעיקות על ידות המחרשה.<sup>56</sup>

56. שם, עמ' 23-24.

גם לתיאור הזה מוענק ממד אלגורי: "אינך חדל לדמות למה הדבר דומה". הוא דומה לחזון גאולתו של האדם בתוך ההיסטוריה, כשיופי, ארוס, טבע והיסטוריה הופכים לאחד בחוויית האדם. אפיפניה זו טבועה בחותם תורתו של א.ד. גורדון, ובמיוחד בחיבורו "האדם והטבע".<sup>57</sup> לאורה עיצב הכותב את עלילת אביו והאבות המייסדים כולם; מולה תיאור את העלילה הצינונית כעלילת החמצה, אבל גם כזו שכוונה, אף אם לרגע בלבד, שיווי משקל הרמוני בין האדם לטבע. גם בלי להיכנס לפרטיה של תמה זו, ולמקומה במבנה של "מקדמות", ניתן לומר כי עצם נוכחותה מעידה על ניסיונו של

57. כתבי א.ד. גורדון ב, במיוחד עמ' 50-51.

הכותב לרכך את הסתירה המהותית ביחסו להיסטוריה בכלל ולחוויה הציונית בפרט. ועם זאת, המשקל שהוא מעניק לייצוגם של תהליכים דגנרטיביים של החברה הציונית הארץ-ישראלית, במיוחד בפרק האחרון, והעיונות שהוא מעמת אותם שם עם פלאי הטבע מכאן, ועם שיאי היצירה האמנותית מכאן, ממחישים כי הסתירה בעינה עומדת.

ניסיון מבני להכריע בשאלת זהותה של היצירה "מקדמות" ויחסה להיסטוריה מצוי בפואטיקה של חתימת "מקדמות", "מאחר". לאחר משחק דרמטי באשר לכוונתה הז'אנרית, שהתנהל לכל אורכה, וכנזכר – התבטא גם ביחסים הדקדוקיים החמקמקים בין הגיבור למספר, נדמה כי חל בסיימה מפנה. אף כי הסופר נמנע עדיין מן השימוש בגוף ראשון, הוא חושף את עצמו ככותב, ומבסס את זהותו כילד, באמצעות ההצהרה המסיימת: "ועל המגרש הזה החדש שעל גבול כל הפרדסים הנה הולך לקום הבית, ששמו ייקרא עליו מעתה פשוט, רחוב מוסקוביץ 14. קיץ 1991".<sup>58</sup> כך מזדהה המספר בפנינו באמצעות כתובת ביתו, שאינו אלא בית אביו. זהו הבית שחבלי הקמתו שימשו שלד עלילתי לחמשת פרקי היצירה, שסיפור הקמתו ב-1929 והחיים שהתנהלו בו מאז, במשך "ששים וארבע שנים טובות ולא כל כך",<sup>59</sup> נדחסו באירוניה כאובה לתוך שישים וארבע שורות החתימה. שישים וארבע שורות אלו רומזות לנו, אולי, גם על מה שהאיץ בסופר בכותבו את "מקדמות" – המוות הקרב של דור שלם, ועמו הבית, כמו הכותב עצמו. במקביל לתיאור המאמצים של אבא ואמא "לקום ולהתחיל מחדש" ולבנות את ביתם, הן משרטטות בפנינו את הכרוניקה המדויקת של מיתות בני הבית. אליה מתווסף הדיווח על מכירת הבית להריסה. דיווחים אלה מציגים את "מקדמות" כיצירה שאמורה להנציח את קורות המשפחה, ואולי גם לחתום סוף סוף את כובד השפעתה על הסופר.

לנטייה מפתיעה זו לחשיפה ישירה, המנוגדת כל-כך לאופייה המתחמק של הכתיבה עד כה, ישנה השלכה מבנית על היצירה כולה. היא מציבה במרכזה, ברגע האחרון, לא את הנרטיב הסגור המהוקצע לתלפיות אלא את הכותב וכתובתו. לפתע מתגלה "מקדמות" כאקט של דיבור רציני, שנועד להעניק לכותב כתובת במקום זו שההיסטוריה, לתחושתו, גזלה ממנו באופנים רבים. לפתע מתברר שהעניין העיקרי הוא ביצירה הספרותית כתחליף לבית, על כל הסמליות המשתמעת מכך לגבי עמדת הסופר לעת זקנה כלפי הבית הציוני. חשיפה חריגה זו מקבלת נופך דרמטי נוסף גם בתפקידה כאקורד הסיום, וגם משום הנימה האלגית שלה, המבכה את מותו של עולם המזוהה עתה במפורש כעולמו של הכותב. כל אלו יחד הופכים את חתימת "מקדמות" לנקודה הארכימדית שלה, התובעת מאתנו לפרשה כאקט אוטוביוגרפי. ולמרות הכל, אין בכוח חתימה דחוסה זו, שהיא מהקטעים היותר מופלאים של "מקדמות", אלא להבהיר לנו את עוצמת הסתירה בעמדתו של הסופר כלפי המציאות ההיסטורית. היא מעצימה את כל מגוון הנימות שאפיינו את קולו לאורך היצירה :

58. מקדמות, עמ' 231.

59. שם, עמ' 230.

בית חדש שיעמוד שם על תילו ששים וארבע שנים טובות ולא כל כך, עד שיימכר להריסה, ושלוש עשרה שנה לאחר שייבנה האח בן שלשים, וחמש עשרה שנה לאחר בנייתו האב בן [...] וארבעים ותשע שנים [...] האם בת [...] יהיו מוצאים ממנו על מיטת דרכם האחרונה [...] אלא שכל זה כעת בערב ראש השנה, כעת כשהיום והלילה הולכים ומשתווים, כעת כשהזריחות מופלאות והשקיעות נהדרות, כל זה לא ידוע עוד כמובן, ולא עולה כלל על הרעת, לאושרם, ובתום לב ובלי מחשבות [...] מרחיקות לכת יותר מיום התשלום הראשון של המשכנתא [...] כל דבר בעיתו במשך השנה הבאה עלינו לטובה.<sup>60</sup>

60 שם, עמ' 230-231.

שורות אלה, כמו החתימה כולה, הן תמצית היצירה "מקדמות" על כפל פניה. גודל האומץ שנדרשו לו הראשונים, דוגמת אביו, לקום מעפר ולשוב ולבנות את ביתם, שב ומתואר בה. היא חוזרת ונאחזת בהווה שבתוך העבר, בחדוות היש, גם אם הוא זמני – בבית שנבנה על גבעת הכורכר שעל גבול הפרדסים; בשמחת שנות ההתבגרות של האח במקווה ישראל; במצלמת הקודאק שקיבל הכותב בברי המצווה. כנגדם היא משמיעה את הקול האירוני של מי שיודע עתידות, אבל גם את חרדתו ואת רחמיו הגדולים כלפי מי שעדיין אינם יודעים, לאושרם. ועם זאת, היא חוזרת וחושפת לפנינו את נטיית הסופר להימלט מגורלם ומפני מה שחזק מכל – כליית כל מאמצינו – אל חיק ההרמוניות המופלאות-אדישות של מהלכי הטבע. אפשר לראות בנטייה זו אופן הכלה של סתירה פנימית כואבת, וגם – אם נרצה – בריחה מכובד המציאות ההיסטורית בכלל ומכובד התוצאות של הניסיון הציוני בפרט. מכל מקום, חתימה זו, על כל גווני נימותיה, שבה וממחישה כי דווקא אותה סתירה בעמדת הכותב כלפי הממשותף ההיסטורית חייבת להיות נקודת המוצא לקריאתנו ב"מקדמות".