

מכאן, כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

כרך מז', מרץ 2016, תשע"ו



דביר



הקשרים מכון והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

עורכת ראשית: חנה סוקר־שווגר

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

מרכזות המערכת: עירית רונן, מעין גלברד

מערכת צעירה: יעל בן־צבי, רינה ז'אן ברוך, חן בר־יצחק, עומר בר־עוז, מעין גלברד, תמי ישראלי, שחר לבנון, יונית נאמן, רחל מזרחי אדם, איתי מרינברג־מיליקובסקי, תמר סתר, יותם פופליקר, תהל פרוש, יערה קרן, אפרת רבינוביץ', יואב רונאל.

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויארין, דן בן־עמוס, ארנולד בנד, מנחם ברניקר, נילי שרף גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולץ, אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, בנימין הרשב, 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: ליאורה הרציג (עברית), דניאלה בלאו (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב־רדלמסר

סדר ועימוד: שרית רוזנברג

הכנה לדפוס: כנרת, זמורה־ביתן, דביר

תמונות הכריכה:

כריכה קדמית: קולות קטועים של ציפורים מאחורי המים, 1994, צבעי מים על נייר. 16x25.4. חדוה הרכבי

כריכה אחורית: קופצת מאסוציאציה לאסוציאציה, 2008, דיו שחור ופחם על נייר קרטון חום. 28.5x30.5. חדוה הרכבי.

מסת"ב: 0-000-566-965-978

כל הזכויות שמורות © תשע"ו 2016 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע וכנרת, זמורה־ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ, אור יהודה

נדפס בישראל

www.kinbooks.co.il

תוכן העניינים

מאמרים

לילך נתנאל ואבידב ליפסקר –

כתיבת המקום ברומנים מעגלות והשער נעול לדוד מלץ

תמר מרין –

השיר הגנוב: לאה גולדברג מתכתבת עם גנסין (ועם ציליה דראפקין) בספרה מכתבים מנסיעה מדומה

איריס מילנר –

זרים בבית: ה"אלבית" ביצירתה של יהודית הנדל

שחר ברם –

גילוי פנים: יחסי שירה, צילום וזיכרון במחזור השירים "עֶרְב יְהוּדֵי קְרֵאסְנִי־טָאוּ" מאת אבות ישורון

אילה עמיר –

"כמו דרך מסוננת קרועה": חזרה ויחידאיות ביצירתו של ישעיהו קורן

יצחק בנימיני –

על האנוכתב

רונית חכם –

על בעטלירס, קבצנים וגעגוע ביצירותיהם של רבי נחמן, מנדלי מור"ס ושי"י עגנון

משה לביא –

האחר המגיח מן הגוף – מגדר, זהות קבוצתית ושאלת הכוח והשליטה בהלכה ובאגדה

חיה שחם –

עץ הזית: סְמָן אידאולוגי לכל עת בספרות העברית והישראלית

תיאוריה ובעקבותיה

פול דה מאן –

אוטוביוגרפיה כהשחתת פנים (תרגום: שי גינזבורג)

שי גינזבורג –

מסכת המוות של פול דה מאן

רינה ז'אן ברוך –

”אין המציאות חוזרת פעמיים”: על הרגע האוטוביוגרפי בשירתה של לאה גולדברג

עומר שיבולת –

רגע אוטוביוגרפי: צלאן, דה מאן ודיבור

בעין הסערה: לאה איני

תמר משמר –

אפשרות העדות ואתיקה של חיוב החיים ברומן ורד הלבנון מאת לאה איני

יגאל שוורץ –

ספרות כפעולת טרור: חירות ויצירה בכתביה של לאה איני

טלילה קוש זוהר –

”להתגייס לחיל הפיקחון, להתחמש בעין נוקבת”: עין, מבט וראייה ברומן ורד הלבנון
מאת לאה איני

ננסי עזר –

הכלאת סוגות ספרותיות בשלושה רומנים מאת לאה איני: מישהי צריכה להיות כאן,
אשתורת וורד הלבנון

יעל לוי חזן –

”אני את המלחמה כבר הבאתי מהבית”: המלחמה שם בחוץ והמלחמה כאן בפנים ברומן
ורד הלבנון מאת לאה איני

עירית רונן –

אוטובורלסקה – טפיל בגוף האומה: על יצירתה של לאה איני

דיוקן

המְרָאָה אֲשֶׁר מְרָאָה שֶׁהִיא אֵינְנָה מְרָאָה שֶׁהִיא נִמְצָאת: ראיון עם המשוררת חַדְוָה הֶרְכָּבִי

ובעקבותיו: על שירת חדוה הרכבי

שמעון אדף –

”מה זה הדבר הזה שזוהר כל הזמן שאני מסתירה“: על ראנא של חדוה הרכבי

אריאל הירשפלד –

כאב החיבור עם הכאב: ארבעה פרקים על שירת חדוה הרכבי

דנה אמיר –

שֹׁתֶקֶת בְּשֹׁפָה שְׂאִינָה לְשֵׁתֵי פָּנִים: עיון פסיכואנליטי בשירת חדוה הרכבי

תמי ישראלי –

”יִכְשְׁתָּצְאֵי מִכָּאן בְּשִׁעָה בָּה אִישׁ כָּבֵר אֵינְנו הוֹלְדִי“: סיפור מאוחר של התחלה

אלי הירש –

ראנאלוגיה

חנה סוקר שווגר –

חתך בלב האוקיינוס: על שירתה של חדוה הרכבי

המשתתפים בחוברת –

הנחיות למחברים –

כתיבת המקום ברומנים מעגלות והשער נעול

לדוד מלץ

לילך נתנאל ואבידב ליפסקר¹

הוויכוח המתנהל בדיונים על מעגלות, אינו ויכוח על ספר אלא על הקיבוץ [...]. גישתי אני לעניין אחרת היא. אני שוכח כי המדובר הוא בספר. ולספר צריכה להיות גישה ספרותית.

דוד מלץ²

בפתח הדברים

מאמר זה, על שני חלקיו, מבטא הפניית קשב זהירה אל מלאכת הכתיבה של דוד מלץ. הוא בנוי כקריאה רציפה בשתי יצירות שונות, בניסיון לפענח את הסוגיה של כתיבת המקום ולחשוף מתחת לשיח האידאולוגי, החברתי והטריטוריאלי על אודות הקיבוץ את עצם פעולת ההתבוננות בו. מלץ מתבונן בקיבוץ ברצף חישית-תמטי, סגנוני ותחבירי, המפקיע אותו מן הראליזם ההיסטורי. זוהי התבוננות לשונית, מתרשמת ורושמת, המעצבת ייצוגים מטונימיים, החוזרת על יחידות מורפולוגיות וסמנטיות ואגב כך מחוללת בהן תמורה. יצירת מלץ היא אפוא חקירה המתמשכת מרומן לרומן, העומדת על דרכי ההינתנות של המקום אל המבט באמצעות עיצובו וניסוחו בכתיבה הספרותית. קריאתנו ביצירתו מבקשת לחשוף ולשחזר את החקירה המטא-פואטית הזו ממרחק של כחצי מאה ממועד כתיבתה.

מבוא

מעגלות הוא רומן שהתקבלותו אצל ציבור הקוראים והמבקרים חסמה את הקנוניזציה שלו משום שהובן כטקסט ביקורתי שהסופר מפנה אל בני זמנו, מייסדי קיבוץ ליד הגלבע. עם פרסומו בשנת תש"ח, נקרא הרומן הזה מתוך פרספקטיבה היסטוריוגרפית-חברתית אשר הולידה לטעמנו, ובעיקר לטעמו של הסופר, אי-הבנות טרגיות של הרומן, שפונה בפי אחד ממבקרו "יומנו של נודניק מר-לב". היו אלה אי-הבנות טרגיות משום שהוליכו להשתקה בלתי-מוצדקת של אחד הקולות החשובים בספרות העברית-הישראלית בסוף שנות הארבעים. קול זה עוצב מתוך עמדה פואטית ספרותית מבלי להיכנע לרטוריקה האידאולוגית וללוקליות שבתוכה נוצר.³

גם אם נטל מלץ את אביזרי המרחב הספרותי שלו מהקיבוץ ועיצב אותם כמטונימיות ייצוגיות להעמדת הרקע הראליסטי של הרומן, ההצטרפות של המטונימיות הללו זו לצד זו מייצרת שיח בעל אופק פנומנולוגי שאינו תלוי דווקא באונטולוגיה של הסביבה הקיבוצית; סביבה זו משמשת את מלץ כזירת התבוננות ככל זירה חברתית אחרת.

על ידי קריאה חוזרת ברומנים של דוד מלץ מעגלות והשער נעול אנו מבקשים להשעות מדיון זה את הסוגיה האידיאלוגית של ספרות הקיבוץ (שיצירתו של מלץ מזוהה עמה על פי רוב) ולחשוף את רצף ההתבוננות היוצרת שביסוד כתיבתו. בקריאה חוזרת זו של מעגלות ושל השער נעול – רומן נוסף פרי עטו שראה אור כעבור כארבע שנים⁴ – אנו מבקשים לשחרר את הדיון מן הזמניות ההיסטורית שבה נכתבו והתקבלו שני הרומנים האלה. בעיקר אנו מבקשים לשחרר אותו מן המקומיות הישראלית של הרומנים, כלומר הטיפוסיות של החברה הקיבוצית החקלאית, הקולקטיבית, הרעיונית, טיפוסיות שנוהגים לראות בה מרכיב מובהק של ספרות הקיבוץ או של ספרות ההתיישבות העובדת. באמצעות טיעוננו בזכות האוניברסליות של הראליזם הלוקלי, אנו מבקשים לטפל במרחב המיוצג של מלץ כמרחב שלידתו אמנם בסביבה הקיבוצית, אך הסוגיות המרכזיות שלו אינן ממוקמות בהכרח בשיח האידיאלוגי של סביבה זו. מלץ קשוב לסביבה זו, מכיר אותה ומשלבה בשפתו, אך מייצר ממנה שיח עצמאי שהמובן שלו מתעצב תוך כדי מעשה הכתיבה עצמו, כלומר מתוך ההיערכויות הפואטיות של המרכיבים הראליסטיים שהוא עוסק בהם.

שני הרומנים של מלץ הם שני דימויים של כתיבת המקום המתעצבים בתוך רצף אחד של התבוננות פנומנולוגית יוצרת. "פנומנולוגיה" – משום שהשיח שמלץ מססח ביצירתו יוצא מן התיאור התמטי-אידיאלוגי של הקיבוץ אל תיאור מלאכת ההתבוננות בו, אל האופן שבו מובא המרחב הקיבוצי עם סוגיות היסוד הכרוכות בו: הצבת מרחבי ביניים בין אדם וטבע, בין הפרט לקבוצה ובין אברי הדיבר במשפט. השאלות התמטיות-אידיאלוגיות המאפיינות את ספרות הקיבוץ, כגון העמדת האדם במצבי קונפליקט או השלמה, ביחסים משתנים של זיקות, בשיוך חברתי או בכפייה קבוצתית – כולן כאחת הן סוגיות-משנה הנלוות למלאכת ההתבוננות המתרשמת והרושמת של מלץ. באמצעותה הוא מבקש להעמיד למבחן את הקיבוץ כתופעה א-לוקלית ולהידרש לאופן שבו המרחב הקיבוצי נפרש לפני המבט, לפרוט את הממדים השונים שבהם הוא נחשף ואת התחביר שעל פיו הוא נערך.

חלקו הראשון של המאמר יוקדש לפענוח הייצוגים המטונימיים של חללים שונים ברומן מעגלות. המטונימיות המרחביות שמלץ מעצב בתוך וסביב החדר, השדה, הקן והקבוצה הן בחזקת היענות פואטית לקשיי תיאורו של מרחב אינטימי שהוא גם מרחב מפולש. האתגר חברתי של השתייכות היחיד לקולקטיב הופך אצל מלץ לאתגר של העין המתבוננת והרושמת. המטונימיה של מלץ מתארת את דרכי החישה של המרחב ולא את המרחב הקיבוצי עצמו. זה האחרון לעולם אינו מובא כשלעצמו, אלא כשהוא נגוע באופני הראייה שלו, בנקודות המבט עליו ובמלאכת הניסוח שלו בלשון.

מכאן נגזר חלקו השני של המאמר, שעוסק באופן שבו סגנון כתיבתו של הרומן השער נעול מבנה את המתח בין רשות הרבים לרשות היחיד. כמו בחלקו הראשון של המאמר, גם בחלקו השני נותרת בעינה הסוגיה התמטית המרכזית של היחס בין היחיד לבין הכלל בקיבוץ. עיקר תרומתו של חלק זה היא בהשלמת העיון במלאכת ההתבוננות של מלך באמצעות ניתוח מנגנוני החזרה והתמורה התחביריים האופייניים לכתיבתו. בדיונו זה יתברר כי דווקא הטכניקה של חזרה על אברי דיבר במשפט משמשת את מלך לתיאור התמורה הנרטיבית שבין הצטרפות לקיבוץ ובין הוקעה מן הקיבוץ.

מרווח השהות ומרחב האינטימיזם ברומן מעגלות

באמצעות ייצוגים מטונימיים של חללים שונים מבקש מלך להעמיד פנומנולוגיה ספרותית בשאלה המטרידה אותו ביותר: "מהו מרחב אינטימי?". בשפת הכתיבה הספרותית של מעגלות, שנולדה בתוך ההתנסות בחיי הקיבוץ, הגיע מלך לתובנות מפתיעות ביותר בשאלה זו כצורה של התנגדות הכותב לדידקטיקה החברתית של זמנו, וחשוב מכך – כאמירה פילוסופית ספרותית הייחודית לו.

כנקודת מוצא לרומן מעגלות בחר מלך בתיאור של אינטימיות זוגית, במשפחתיות מצומצמת שאליה אנחנו מגיבים בדרך כלל כאל הטיפוס המובהק ביותר של אינטימיות:

מששב מנחמקה עם ערב מהשדה, מצא את חֲנָקָה שוכבת על הספה מכורבלת, ומקופלת בתוך עצמה ותשובתה לברכת-השלום שלו העייפה היתה, שלא כרגיל אצלה, עמומה, טעונת-כוכב. הרים מנחמקה את עיניו מבעד לזגוגיות משקפיו וראה את דמותה של חֲנָקָה המכורבלת שהיא אפופה צער גדול וכבד. ידע שהוא צריך לגשת אליה, לשים את ידו על ראשה, לשאול לסיבת צערה, להקל עליה. אבל אותה שעה לא היה בו כוח לעשות כמחשבתו. עייף היה, עייף מאוד. היה זה ערב שלאחר יום עבודה, ארוך, ארוך ולוהט מאוד.⁵

החלל האינטימי נבנה כמשפט היפוטקטי; כלומר משפט שהחלק העיקרי שלו משעבד את החלקים הבאים המשתרשים זה מזה. הם אינם מונחים זה לצד זה, אלא מקופלים זה בתוך חולייתו המוקדמת של זה. הקיפול הזה הוא גם התמה התיאורית של המשפט המדבר בחנה שהיא "מכורבלת ומקופלת בתוך עצמה", אבל הוא גם "קיפול מצלולי" של הנושא שלו (הגיבור) והמושא שלו (רעייתו) שהם הומונימיים: מנחמקה המוצא את חֲנָקָה הוא אירוע לשוני, שבו צליל של שם הגיבור מוצא את עיצוריו בתוך שם זולתו, מעין צורת קיפול-כינוס של אני אחד באחר; מעשה ספרותי שמלך הכיר היטב ממורו הספרותי הבלתי-מוצאה אורי ניסן גנסין.

בקיפול הפנימי התיאורי-תמטי (האישה היושבת על הספה) ובצליל ההומונימי מתמצית ההבחנה הנוגעת לאינטימיות של סובייקטים המתכנסים אל עצמם, הבחנה שהביטוי הספרותי שלה הוא אותו תחביר של חזרות, שעליהן נעמוד בעת הצגת סגנונו של הרומן

השער נעול. בתחביר זה חותם מלץ את הפסקה הפותחת הזו: "עייף היה, עייף מאוד. היה זה ערב שלאחר יום עבודה ארוך, ארוך ולוהט מאוד". אף שהאירוע הזה של כניסה אל חלל אינטימי כָּשֶׁל, משום שמנחמקה לא יכול היה לשים את כף ידו על ראש רעייתו, מלץ נצמד לנתיב הכבוש של עיצוב האינטימיות כמקום של ה־intimus (לטינית) שהוא "הפנימי" ביותר, העמוק ביותר בתחום של קרבה לבבית, ידידותית, משפחתית ובייתית. מובנו של המונח הזה מכיל תנועה אופקית של התקרבות של סובייקטים זה אל זה, אך בעת ובעונה אחת האינטימוס מבוסס על תנועה אנכית פנימה לעומק של יחס שהוא באופן פרדוקסלי הבְּנֵה של מרווח אופקי בין הסובייקטים ואשר מתוכו הם יוצאים אל הקרבה האופקית האינטימית.

בפסקת הפתיחה העניק מלץ תפקיד מכריע דווקא לתנועת הכובד האנכית – הצלילה פנימה – שיש באינטימיות, תנועה שסגולתה המיוחדת מעומעמת בדרך כלל באפיונו של ה־"אינטימי", שהוויזואליות שלו היא צורה של התקרבות אופקית. הצער הכבד, ההשתקעות של חנקה אל תוך עצמה, ואפילו כובד הראייה של מנחמקה המתבונן בה מבעד למשקפיו, שייכים אפוא לְטוּפּוֹס אינטימי מיוחד שמלץ חותר אליו; זהו טופוס לְאָה, אטי ומצומצם, במרחב המקופל אל תוכו. ההכבדה של התנועה האנכית, שהיא למעשה "אי־תנועה", מממשת באמצעות בנייתו של המשפט את הגעגוע האינטימי, שחנקה היא המבטאת שלו: "ציפתה שיהא ניגש אליה, ילטף את שער־ראשה, בתנועת ידו הכבדה, יעודדה קצת מצערה בגמגומי לחשו הכבד, הטוב לה כה לעתים".⁶

הַכְּבֵדָה זו, שהיא הֶשְׁהִיָּה של תנועה, הֶהֱשִׁיָּה הנוספת של ראייה מבעד למשקפיים, או הֶשְׁהִיָּתוֹ של דיבור שמגמגם את המילים, כלומר מעכב את עיצוריהן לכלל חזרה נתקעת ונעצרת, היא הנושא הפותח את הרומן האינטימי הזה על חיי מנחמקה וחנקה. בכך, כמדומה, מלץ אינו מחדש הרבה ביחס למה שהספרות והאמנות כבר הכירו כמסורת של כינון "המקום האינטימי". את פסקת הפתיחה של הרומן אפשר לראות כווריאציה על ציור מסוף המאה התשע עשרה מאסכולת האינטימיזם בנוסח פנטן לְטוּר או מוריס דְּנִי, שעיצבו סגנון זה בעשרות תמונות ציוריות של ביתיות מן הסוג שאנחנו מוצאים בפתח הרומן הזה. החידוש של מלץ ביחס לאותה מלנכוליה שבאינטימיות, אותו יגון דק ורך שאנחנו מכירים מן המסורות הרומנטיות של עיצוב האינטימי כאובייקט של געגוע, מלווה אצל מלץ דווקא בעקה קשה. עקה זאת נובעת מעודף של הכבדה, של שקיעת האני אל תוכו באופן שמונע כמעט לחלוטין את התנועה האופקית אל הזולת. דווקא בשקיעה הזו מוצא מלץ למרבה הפרדוקס את המקום של האינטימי.

המומנט הספרותי הזה, שבו מלץ מציב דווקא את ההכבדה כמרכיב מהותי של האינטימי, אף שלכאורה היא מכשול, הוא מומנט ההכרעה הספרותית שלו. כלומר, בפרדוקס הזה הוא חושף ומגלה את השפה הספרותית שלו. לו היה משועבד לרטוריקה האידאולוגית הרווחת של הדיבור השורר בסביבתו, היה נענה לְקְרִיָּאה של גאולה מצדו של הקולקטיב, שהאידאולוגיה שלו מציעה צורה חדשה של אינטימיות חברתית. זהו השיח האידאולוגי שאנו מכירים מן הדיבור המטפורי והסימבולי של התנועות החברתיות והפוליטיות בתקופה שמלץ מתאר – בין שנות העשרים ושנות הארבעים. השיח הזה ניסה מתחילה למקם את

המשפחתי כזה לחברתי, כצורה זהה של זיקות היחיד למשפחתו ולמסגרות חברתיות שאליהן השתייך. כך למשל מתעד שלמה פרנק את המשמעות שהוקנתה למילה "קן" בקן "השומר הצעיר" בוילנה:

קראו לו "קן": לא מעון. לא מועדון. במעון – דרים. במועדון – מבלים. הקן היה משיב רוח אחרת. שהו בו שעות כה רבות עד כי כמעט גרו בו. [...] השם לברו היה בו משום טעם של יציאה מן העיר, מהרחובות הצרים, ממבוך הסמטאות, ממחנק הבתים, מפיסות הירק והעצים הכבולים – אל החיים האמיתיים. אל העצים המתנשאים אל-על, אל מסתורי החורש אל האחו הרשן בירקותו, אל חמימותו המוגרת של הקן, אל אמירי ענפים, המשקיף מלמעלה והנוצר בתוכו את החיים העתידיים, את האינטימיות של גוף אל גוף [...]?

בדבריו אלה של איש "השומר הצעיר" שלמה פרנק (וכמוהם אפשר למצוא למכביר ביומני הקבוצות נוסח קהילתינו או חיינו) המיר השיח הקולקטיבי על האינטימיות את השיח הז'אנרי המשפחתי. ההמרה הזו, בצורתה הפשוטה, החברתית והאידיאולוגית, נועדה לשלול את הבית כמקום של בורגנות מחניקה ולתאר את הטבע כמרחב של יציאה ממנו וכהקדמה לכניסה אל הקן החברתי החביב, החמים, ובעיקר זה שמציע אינטימיות חדשה של רעות רעיונית. פרנק מעיד כי השיח הזה הועתק כמעט כולו מן השיח של תנועת "הצופים" בארצות הדוברות גרמנית, והיה נחוץ לעיצובה של אותה צורת משפחתיות לא ביולוגית ונטולה יחסי שארות ב"קן" שאיננו "בית".

האידיאולוגיה של יציאה מן הבית, ובעיקר זו שמבקשת לכונן חלל אינטימי מומצא, מומשה לעתים בדרך של חיקוי תפיסות חברתיות שכנות (כמו תנועת "הצופים") ולעתים מתוך מחשבה "מדעית" פסיכולוגית או כלכלית-חברתית (למשל ייסוד בתי הילדים). אידיאולוגיה זו היא בדיוק אותה עריצות כופה, שהפרוזה של דוד מלך מתנגדת לה לא מטעמים של אידיאולוגיה-שכנגד, אלא מטעמים התנסותיים, שהפרי שלהם הוא "הפנומנולוגיה הספרותית" שאנו מזהים בעיצוב הספרותי של מלך לשאלת האינטימיות.

אך דווקא מתוך הגיונה הפנימי של לשונו הספרותית, שהיא מה שכינינו "שפה מקופלת בתוך עצמה", מבנה מלך את האינטימי לא כשהות עם מישו, אלא כהתכנסות אל תוך העצמי. את התמה הזו הוא מפתח בעצמה גדלה והולכת דווקא כשעלילת בניינו של הקיבוץ, כאירוע קולקטיבי, הולכת ומתעצמת עם המעבר ממחנה האוהלים שבעמק אל מבני הקבע שעל הגבעה. ההתנסות האישית במעשה הבניין מגלה לו את ההיפוך שבתנועה שלו עצמו. זהו הליך שחושף את הכינון הפנומנולוגי של תודעת האינטימיות של הגיבור. מלך בונה את התנועה של גיבורו בגילום עלילתי-סיפורי, כרתיעה מעבודת השדה בענף הפלחה, שהיא עבודה קבוצתית, דינמית ופעלתנית. במקומה בוחר הגיבור בעבודת גידול התלתן, זו שנעשית ביחידות ובעמל נסתר הרחוק מעיני כול. בעבודה זו של גידול התלתן, שהיא העבודה הקטנה המתבצעת מחוץ למעגל העבודה החקלאית הייצוגית, בא מנחמה "בסודה של האדמה. בא במגע ישיר עם אותו סוד גדול ונשגב, סוד הנביטה, הצמיחה והגידול".⁸ בכך מוותר מנחמה על עבודה שההון הסימבולי הקולקטיבי שלה גבוה, ושאת "האוירה החשובה הזאת מסביב

לפלחים" חנקה, רעייתו, מעריצה. חנקה אוהבת את השיר ששרים הפלחים: "פלחה, פלחה, מי ידמה לך, מי ישווה".⁹ כאן ובמקומות רבים אחרים ברומן מתבהרת ההבחנה היסודית כל כך עבור מלך, כי הפעולה הגדולה, הדינמית היא יסוד מצמית, שהמשיכה של חנקה אליו, ואל הדמות הייצוגית שלו – שמואל גרוסמן ("האיש הגדול") – מייצגת את היסוד החונק שמצוי בה עצמה, יסוד שנרמז בשמה המהופך באופן הומונימי לשמו המנחם של בן זוגה.

מלך מאמץ כאילו בבלי-דעת את עקרון ההתבוננות האימפרסיוניסטית, שלפיו ככל שהאובייקט הנצפה קטן יותר, ככל שמקרבים אליו את "הזכוכית המגדלת", האפקט הפואטי המתקבל הוא הגדלה של מרחב, ובמילים אחרות: פרישה של חלל עצום כי יותר יחידות פרקטליות (שברים שנחלקים לאינסוף יחידות שלמות) זוכות ל"מקום" של יחידה שלמה. היחס הזה שבין המיקרו-חומר האמנותי לבין המיקרו-קומפוזיציה שבה הוא מופיע, מוכר מאוד מהאמנות האימפרסיוניסטית של קלוד מונה, למשל. המסגור הקומפוזיציוני בציוריו של מונה גדל והולך ככל שמושאי התבוננותו הולכים ומתפרטים, כמו למשל בציורי הענק של שושני-המים בגן-המים בז'ורני (1890). הפרקטיקה המדיטטיבית הזו שמוצאים באמנות האימפרסיוניסטית מוכרת לקורא העברי בכתיבה האפית-לירית של אורי ניסן גנסין, בפרוזה התיאורית של "ממשיכו" ס' יזהר ובכתביו של יעקב שבתאי. אצל שלושתם מופעל שוב ושוב המנגנון השיחני והתיאורי הזה: התרחבותה של יחידת התיאור – המשפט – לפסקה או אף למספר דפים באמצעות התבוננות פרקטלית שהיא השתברות אינסופית של השלם לחלקיו.

כמו קודמיו האימפרסיוניסטים משחזר מלך את היחס הזה שבין הנופים האינטימיים הקטנים של ילדותו לבין הנופים הגדולים של שדות התלתן, הנגלים לו בקרבת הנחל המשקה אותם:

משהתחיל מנחמקה מתעסק בסכר כדי להוביל מים לערוגות התלתן, משהתחיל מכוון גובה המים על ידי העלאת הסכר והורדתו, רעדו ידיו מהתרגשות, שכן קם בו ממש אותו גוי מהטחנה שלהם, שהיה מרים ומוריד את הסכר ומכוון את המים. ורעש המים וקצפם, בפרצם מעל לסכר, העירו בו בכוח גדול את המית המים אשר ספג לתוכו כל ימי ילדותו. אלא שעתה לא היה פנוי לכך, לעמוד כאן ולהקשיב, להמיה הזו. המים חופזים עתה וזורמים לתוך התעלה המובילה לערוגות התלתן, ועליו למהר אחריהם. רק לעת ערב אחרי גמרו להשקות את הערוגות, משהעלה ופתח את הסכר, והמים ירדו והחלו זורמים להם חופשיים והיו אך מתעכבים קמעה, על קרשי הסכר התחתיים, הומים משהו, ממלמלים ומפטפטים על משהו בלתי-ידוע, היה עומד מנחמקה ומקשיב למלמול הזה שהיה צובט את ליבו ומעלה בו געגועים ונהיה ודמויות אהובות ופנים יקרים, שהיו שקועים בעמקי לבו.¹⁰

בתיאור ההתנסויות של גיבורו מייסד מלך מחדש את הפנומנולוגיה הספרותית של ההיזכרות באינטימי כניעורה לחיים מכוח הנופים הרחבים. זהו דיבור שמסורת הסיפור של גנסין ("ב'אצל") ושל יזהר ("ב'אפרים חוזר לאספסת") מציבה לצד יחסי גודל וזעירות, יחסים מיוחדים בין רעש לשקט, בין תנועה ליציבות. ביסודה של הצבה זו מונחת

עמדה פואטית, שהיא גם עמדה פנומולוגית, שלפיה אי־אפשר לייצר התבוננות ללא השתתות אינטימית במרחב הגדול דווקא. עמדה זו משתקפת במיוחד כהגלם ספרותי־תיאורי של השתקעות הפרטים במאות פרטים זעירים, שמכוננים בתיווך מדיטטיבי־הסתכלותי את המרחב העצום – הן של העולם הממשי של הטבע והן של היקום הבדיוני הנפשי.

באותו תיאור עצמו של העבודה בשדה התלתן מתבררת העמדה כי ההכרח לעבוד בלי להיפנות, כלומר בלי להשתתות, הוא מחסום בפני ההתבוננות. העבודה כתנועה היא מצב של אי־שהיה, של הפרעה לקשב. כזה הוא גם השאון השוצף של המים שמסכל את האפשרות לייצר שפה. כשהמים שוקטים, "הגוף העמל" הופך להיות "גוף עומד", גוף קפוא ומקשיב אל תוכו ושומע את מלמול המים וטפטוטם על משהו לא־ידוע. המלמול האונומטופאי הזה הוא שמעיר את החלל האינטימי שאוכלוסיו הן דמויות קרובות ואהובות ופנים ידועות. רק לעתים רחוקות מאתר מלץ את האינטימי בחללים סגורים או בחללים מאוכלסים. ההגשמה האינטימית בעלת המשקע המשמעותי ביותר, כמו זו שהוא מתאר במפגש שבין גיבורו ובין אהובתו, היא אפשרית במקום שבו האני שוהה בתוך חלל של גודל מפולש ואי־אינטימי והוא מתמסר מתוך "הזיה בהקיץ" לחלל שלו עצמו – כלומר אל תנועת ההכבדה אל נפשו שלו. לפי הנוסחה הפואטית של מלץ, האינטימי הוא מפגש עם גודל, עם עצימות מופלגת של חלל פנימי, שיסודות חיצוניים לאני (לרוב קטנים ופשוטים) הם שהעירו חלל זה וכווננו אותו בתוכו. לכך הקדיש מלץ עמוד מופלא ברומן שלו, שבו הוא מתאר שני מעמדים סמוכים של מפגש אינטימי־ארוטי עם חנקה, שהוא מפגש עם האין־סופי – ההליכה בחורשה הצעירה בלילה וההתגלות האפיפנית של "חללו הלבן של העולם" מעל גגות הקיבוץ:

משתתקים מנחמקה וחנקה. מפליגים לתוך שקט הלילה. עומדים. עומדים שנים. איש ואישה. רך הוא כקטיפה האוויר הלילי. והכוכבים מנגנים. מנגנים לתוך דממת קטיפה זו. הוא על אזנה ילחש לה והיא רק ראשה אט תניע. וכפרי בשל בכבדו נוטה ושח ראשה, שח ונופל על חזהו שלו. ידיו תרעדנה, בליטוף על שער ראשה, על גבה המרטיט. היא תאחז בו, זרועותיו מסביבה תלכדנה. – ושוב יתרום ראשה, כבוקע ועולה מאיזה מעמקים. טובלות עיניים, אלו באורן של אלו. שותות בצמא שפתים, אלו ממעינין של אלו – רוות נשמות שתיים, זו בנצחה של זו.

ובא עוד ערב, לתוך אפלולית החורשה הצעירה יזלוף אור הירח החיור. מבין לבדים הרקים, מבין לעלים יסתנן ויארז לרשת־פלא של צל ואור. מנחמקה וחנקה כצועדים על פני הרשת נזהרים לא להילכד בה... על גבי זיו אבן של חומה עתיקה יושב מנחמקה. את חנקה יושיב על ברכיו. צמודים ישבו, דמומים, סופגים משחק האור והצל אשר לפניהם, דממה גדולה מסביב, ציפור לנה על אחד העצים שקשקה רגע בכנפיה וחדלה. דממה גדולה בתוכם. עיניה של חנקה ספוגות זוהר לאין גבול. הן מביטות במנחמקה וגל חם יעלה בתוכן. נהיה בהן עד לכלות הנשמה. בתנועות ידיים שלוות, רכות אמהיות תפתח חנקה את קשורי חולצתה. תעניק למנחמקה מברכת גוה הטהור. מברכת שדיה המופלאים. זיו גדול יכה את עיניו של מנחמקה, אנקה כבושה תרעיד גוו. – יצאו חנקה ומנחמקה מאפלולית החורשה. גגות־הפחים

של צריפי החצר מבהיקים לבנים מאוד באור הכסף של הירח. עומדת חנקה רגע כנדהמת. שלג. שלג לבן, שלג מאיר יורח על הגגות. חנקה צוחקת. עיניה מזהירות, מבהיקות טובלות במעינות של אור. מנחמקה כורע על ברכיו. יכבוש ראשו בחום גופה של חנקה. יחבק ברכיה. צוחק ובוכה כאחד. רוצה לגעות, לצעוק לחללו הלבן, החוגג של העולם.¹¹

מול הדף המופלא הזה בכתיבה של מלץ אנו מבקשים לוותר על ניתוח סגנוני לטובת דיבור מדויק ומנוסח באופן מבריק של מבקר הספרות גאסטון באשלאר בפרק "עצימות אינטימית" בספרו הפואטיקה של המרחב:

העצימות [immensité] היא במובן מסוים קטגוריה פילוסופית ההולמת את החלום בהקיץ. החלום בהקיץ ניזון אמנם ממראות מגוונים, אך הוא נוטה על פי טבעו להרהר בגודל [la grandeur]. הרהור זה מעצב עמדה מיוחדת מאוד, מצב נפשי ייחודי, המנתק באחת את החולם מעולמו הקרוב ומציב אותו נוכח עולם המסתמן כאין־סופי [...] למעשה, החלום בהקיץ הוא מצב מכוונן בשלמותו כבר מראשיתו. אף כי לעולם לא ניתן להבחין בנקודת ההתחלה שלו, הוא מתחיל תמיד באותו אופן. החלום בהקיץ חומק מן האובייקט הקרוב וממשיך הרחק, למקום אחר [ailleurs], למרחב של המקום האחר. כאשר אותו מקום אחר נותר טבעי, כאשר הוא אינו שוהה במשכנות העבר, או־אז הוא עצום. וניתן לטעון כי החלום בהקיץ עצמו הופך אז להיות *הרהור ראשוני* [contemplation première].

אילו יכולנו לבחון את רשמי העצימות, את דימויי העצימות או את תרומתה של העצימות לדימוי נתון אחד, היינו נכנסים במהרה לתחום הפנומנולוגי הטהור ביותר – פנומנולוגיה [phénoménologie] ללא תופעות [phénomènes], או בניסוח פרדוקסלי פחות – פנומנולוגיה אשר אינה צריכה להמתין לכינון ולהתייצבותן של התופעות המדומיינות בתוך דימויים שלמים כדי להבין כיצד הדימויים האלה נוצרים.¹²

את מהלך הרהור הזה, של חלום בהקיץ, תולה באשלאר בעמדה מוקדמת הכרחית של בדידות מוחלטת, של אינטימיות של היחיד עם עצמו:

העצימות שוכנת בתוכנו. היא כרוכה במעין התפשטות של הישות, התפשטות הנבלמת על ידי החיים ונעצרת מתוך שיקולי־זהירות, אך שבה ומופיעה כל־אימת שאנחנו נותרים לבדנו. עם שאנחנו פוסקים לנוע, אנחנו במקום אחר; אנחנו חולמים בעולם עצום. העצימות היא התנועה של האדם הדומם. העצימות היא אחד ממאפייניו הדינמיים של החלום השליו בהקיץ.¹³

ייתכן כי הממד של הגודל, אותה עצימות שאין לה שיעור, נתפש בעיני קוראיו של מלץ כמין היפרבולה רומנטית, כמין הצפה רגשית שגיבוריו נתונים בה. בכך נחסם הקשב בפני סגנונו שהעמיד חללים אלה כשיטה פואטית, החושפת את הסוד של היקום הגדול שאתו הוא שרוי באינטימיות מופלגת כל כך. האסטרטגיה הפואטית הזו היא אותה פרקטיקה שבעקבות בשאלאר כינינו אותה "פנומנולוגיה ספרותית" והיא מופעלת גם במקומות

שבהם התמה הרומנטית אינה הנושא של כתביו. אך גם במובאה ה"רומנטית" של מעגלות אפשר לראות כי המרחב הלילי הוא אנלוגי לאותו כובד של תנועת הראש של האישה אל זהו של הגבר, או לתנועת ראשה העולה מן המעמקים; שתיהן צורות של פרקטיקה קונטמפלטיבית של מרחב גדול ודומם שעליו מדבר באשלאר. מהחוויה הזו עצמה נובעת ההזרה של המקום הרומנטי אצל מלך. ההזרה הזו אין כוונתה להתנגד לפולקלור החברתי של "הגורן הרומנטי" של הקיבוץ (שהוא מרחב ארץ ישראלי תנ"כי, מייתי, וחקלאי). "המקום האחר" הרומנטי של מלך הוא לילה שקט שצלילו בא ממנגינת הכוכבים, או חורשה צעירה ורגנת ההופכים למשטחי לובן של חלל-עולם גדול. זהו מקום "קוסמי" שמלך תופש אותו מתחילה כ"המקום האינטימי" שלו. בפנומנולוגיה הזו של הלוקוס הרומנטי, זו שדילגה על הגורן המיתית-התנ"כית-החקלאית-הארץ-ישראלית אל המקום הקוסמי, זיהה מלך סוג חדש של הלוך-נפש בתוך מרחב וזמן של "מקום אחר" – מרחב שקיבל לימים עיצוב מועצם בכתיבתו של עמוס עוז.

מלך הגן על העמדה הזו בחירוף נפש, ומכאן ורק מכאן משתמעת "החברתיות" החדשה שהוא מציע, שהיא חברתיות של "היות לבד". מן הטעם הזה הוא מעצב את הזוגיות של גיבוריו כשרויה בתוך מרווח ביניים זה מזה, שבחלליו הם מגלים את האינטימיות שלהם זה עם זה: "בימים, בעבודה, מרוחקים הם זה מזה. וכמעט נוח להם בכך. עם העבודה, תוך העבודה, טובה להם המיה זו בלבם: יבוא הערב. יבוא הערב. כעין סבלנות רחבת-לב ירדה עליהם כבר עם ראשית היצמדם".¹⁴ האינטימיות נבראת בתוך הרווח התחבירי שהקורא נושם אותו כהפסקה דרושה של קריאה בין האזכור הראשון של הביטוי "יבוא הערב" לבין האזכור השני שלו כאיבר תחבירי עצמאי. זהו אותו רווח של "סבלנות רחבת לב", שהוא "מרחב של שהייה" המכריח את הקורא להשתהות באותו אופן שבו הוא מתיר לגיבור להשהות את אהבתו בעבודה "נכונה" שהיא צורה של מנוחה. מן ההכרה הזו צומחת אותה רתיעה גנסינית מעמל היום-יום, ובעיקר מהצפיפות האנושית שמתלווה אליו ודורסת את המרחב האינטימי של היות לבד:

ובעיקר נטרדה עליו מנוחתו בעבודה. ניחושו כי בהתרחב העבודה, במגע עם עוד שותפים בעבודה ידחה הוא מנחמקה, לפינה, וכי תמה בשבילי אותה הרגשה נפלאה שבראשית עבודת התלתן, בשעה שנעשתה ברשות-היחיד שלו, ביזמתו שלו, ובהרגשת צירה – ניחושו זה נתקיים במלואו.¹⁵

כשם שהפנומנולוגיה הספרותית הזו מגלה את האינטימי בתוך המרחב הגדול, כך היא מגלה את הביתי בתוך מה שהוא מפולש. גם כאן מדלגת הפרוזה של מלך מעבר לדימוי המיתולוגי של אָהֶלִי הקבוצות, שכמוהו מוצאים בשירת העלייה השלישית, ובמיוחד אצל שלונסקי,¹⁶ כאביזר סמלי מרכזי לשבט-הרועים המייסד מחדש את העם התנ"כי בעמק יזרעאל, או כאמבלמה של האוהל שנדפסה על כריכת הקובץ הייצוגי ביותר של קהיליית החלוצים בימי העלייה השלישית – הקובץ קהילי־תנו. כדרכו משתמש מלך במטונימיה ראיסטית, אולם הוא עוקף את המשמעות הסמלית המיתית שלה ומייסד אותה מחדש כמרחב מיוחד לפואטיקה שלו. האוהל ברומן מעגלות הוא כמו החלל הלבן המתגלה מעל גגות הקיבוץ. האוהל הוא מקום מפולש פתוח, שהקורא פוגש את גיבורו לפתחו, במקום

שבו הוא נעשה ל"אין בית", כלומר למבנה שבגלל אופיו השברירי והפתוח הוא המשכו של מרחב חיצוני. מן הטעם הזה מתאר מלץ את המעבר אל הבית כרגע של שבר גדול:

באותם הימים עברו לגור בחדר של צריף. עזבו את אהלם הלכן אשר בתוך יריעותיו ראו את אור החיים ופלאם. ביום ההעברה עסקו שניהם בצרירת החפצים ובסידור החדר. מנחמקה עמד באוהל ליד חנקה בין הצרורות המקופלים והמיטות הריקות ונפשו עגומה עליו. לא יכול היה לזוז ממקומו, להתחיל בהוצאת הצרורות, בפניו אהלם. ישב פתאום על הרשת של המיטה הריקה, כבש ראשו בחנקה, קפא ודמם. חנקה העבירה ידה על שער ראשו. כתפיו הרחבות נרעדו, נודעזעו. יבבה חנוקה מורה טילטלה אותו. חנקה גחנה עליו, חיבקה ראשו וכתפיו והתחננה: – לא, לא, מנחמקה, יהיה טוב. תראה שיהיה טוב.¹⁷

כמין אסטרטגיה פואטית קבועה "צובע" מלץ בלבן את חדריו של מנחמקה בצריף ואחר כך את בית-הקבע שבמעלה הגבעה.¹⁸ בכך הוא מבקש "לשוב" אל אותו אוהל צח ומואר, שהוא חלק מהחלל הגדול שבו מתגלה לגיבורו "אור החיים ופלאם" ובו הוא מממש את חייו האינטימיים. ובלשונו המדויקת כל כך של מלץ: "הבית שהקים לו למסגרת להם. ארבעת קירות הבית הסוגרים בתוכם פירור קטן מהחלל האין-סופי – כאן בגבעה הזאת, שרק לפני זמן קצר היתה ריקה ושוממה, כאן – נמחש לו לאדם הפלא הזה ביותר."¹⁹

המסלול הזה של יציאת האדם מעצמו לשם מפגש אינטימי עם עצמו ועם זולתו הפך להיות הנושא העלילתי של הרומן. דוגמה לכך היא העלילה הארוטית המקבילה של חנקה עם שמואל גרוסמן, ובמיוחד תיאור מיניותו הדחוייה, שממנה היא נחלצת על ידי כך שהיא יוצאת מתוך עצמה אל חלל גדול וזוהר של לילה המואר בירח העומד באמצע הרקיע, והיא שבה אל בית המואר באור יקרות.²⁰

מלץ מעצב טקסט המתנגד לאידאולוגיה הקיבוצית של זמנו – תמיד מנקודת המוצא הפואטית שלו, ולא כצורה של הצבה אידאולוגית אופוזיציונית. התנגדותו היא תמיד צורה של רתיעה מן הגסות הפולשנית, הוולגרית והרועשת של דובריה הבלתי-אינטימיים של האידאולוגיה הקיבוצית. כמעט כל חלקו השני של הרומן עוסק בהוויה העריצה של חברת העבודה הפעלתנית הזו, שמלץ מכנה אותה "הוויה מכופתרת" ושהגיבור שלה הוא שלמה תמרי:

כאילו "כיפתר" עצמו על כל כפתוריו, הידק שיניו, לא לתת לשום הרהור-עברה חסו-וחלילה, לחדור לגבול מחשבתו [...] לא. לשלמה תמרי העבודה אינה משחק. הוא נאלץ להדק שיניו בשעת העבודה. והוא מהדקן. שלמה תמרי אומר: – צריך לעבוד. צריך להוציא עבודה. צריך להספיק וחוטמו מתחדד כחרטומו של עוף טורף. ועיניו מתחדדות כשל חסיד זועף וקנאי. שפתיו יבשות ודבקות ושיניו מהודקות הדק היטב.²¹

ההוויה המהודקת הצפופה במעשים ובדיבורים היא אויבתם של מרווח השהות והמרחב האינטימי הגדול של מלץ. העוינות הזו שמלץ ממקם אותה בתחום פילוסופי, הבחנתי

וניסיוני אינה דווקא אידאולוגית, ולפיכך אין בה אף פעם משטמה אל הסביבה החברתית שבתוכה היא מתגוררת. אבל היא מזהה פעם אחר פעם את ההבדל שבין פעולה מתוך שהות ופעולה מתוך בהילות ודחיפות. היא מזהה את הפיכת התנועה האנושית ממעשה משמעותי לתכנון מכני – למה שמכונה בעגה החברתית של הקיבוץ "ארגון". העגה הזו, שהגיבור נבחל ממנה, היא הנושא העיוני של הפרק ה-39 של הרומן.²² כאן מגיע מלץ מכוח הפנומנולוגיה שלו עצמו להבחנות עמוקות ביותר ביחס להבדל שבין ארגון חברתי שהוא מוכני, עמלני וכלכלי ("מכונה קבוצתית גדולה")²³ לבין "עדה" שהיא ברית אחרת, תפישה שאותה מציג מלץ דווקא מתוך גרונו של הציניקן הגדול של הקיבוץ שמואל גרוסמן. "העדה" מדברת, משוחח, ו"הארגון" מפטפט ו"מבטא".²⁴ דווקא מגרונו של גרוסמן משמיע מלץ את הביקורת שלו כנגד מה שהוא תופש כדיבור פטפטני, שהוא בבואה של התרוצצות של עשייה מכנית. דברים אלה גיבורו אינו מסוגל לשאת במרחב העבודה (בשדה הפלחה) של הקיבוץ ובמרחב הדיבור והאכילה של הקיבוץ (חדר האוכל).

יש להניח כי מלץ הכיר את ההבחנה הידועה שבין "ארגון" (Gesellschaft) ל"עדה/קהילייה" (Gemeinschaft) מבית מדרשו של גוסטב לנדואר, בתיווכו של מרטין בובר שפרסם את מסותיו של לנדואר "האדם בהתהוות" (1921) ו"התחלות" (1924),²⁵ ולאחר מכן תיווך אותו לקורא העברי בשנות השלושים באמצעות מסותיו שלו על "ברית הבריתות" ועל ה"חברותא".²⁶ השיח הזה כבר חלחל אל השכבה האינטלקטואלית דוברת הגרמנית של יהודי אירופה בעשור השני של המאה העשרים. צעיריו של אותו דור מצאו את דרכם אל גרעיני "השומר הצעיר", אולם הצד המפתיע הוא כי מלץ מגיע למיצוי הדיבור הספרותי של השיח הזה באופן שבו הוא משתמש במושגים "ארגון" ו"עדה", כנטוע עמוק מאוד בתוך השיח הפואטי שלו על החלל הגדול ועל החוויה האינטימית. בכך חשיבותו של מלץ כמי שעסק בסוגיה היסטוריוגרפית-תרבותית עמוקה, הנוגעת במסורות-היסוד של עיצוב שני סטראוטיפים יהודיים מוקצנים: הפעלתני, המתרוצץ והפטפטן הרועש בנוסח הקומי-סטירי של מנחם-מנדל מאת שלום עליכם ומנדלי מוכר ספרים בסיפורי שלום יעקב אברמוביץ. שני כותבים אלה ממקמים את הסטראוטיפים האקטיביים שלהם במרחב הקולקטיבי העירתי, הוולגרי והדורסני, שהאנטימיות שלו ספוגת מחנק של בית-מרחץ ויריד. מול אלה עוצבה מסורת של סטראוטיפים אינטימיים קונטמפלטיביים "בודדים במועדם" ו"בנים יקרים", כמו אצל ברדיצ'בסקי וגנסין, שכל אחד מהם הוא עדה של איש אחד, המתכתב עם אחיו הנסתרים בעדות גולות ורחוקות כמו שלו. אתם – וכנראה לא עם אלה שרואים בו כותב יומן של "נודניק מר-לב" – מתכתבת הפרוזה האינטימית של דוד מלץ, ובתוך המסורת הספרותית הזו הוא ממציא מחדש את מנחמקה שלו שבוחל בפלחה ומבקש לחזור לאספסת.

הטרגדיה של החזרה; המקום הסגנוני של השער נעול

צורת הקיפול-הכינוס של האני באחר, המרחב האינטימי המתעצב בתוך המרחב הפתוח, מרווח השהות המתגלגל בעיצומה של הפעולה הרציפה – כל אופני ההתבוננות אשר נחשפו ותוארו בחלקו הראשון של המאמר העוסק ברומן מעגלות, ממשיכים לנתב את

דרכו של מלך גם ברומן השער נעול.²⁷ התבוננותו של מלך במרחב היא התבוננות פעילה אשר אינה חדלה מלהתנסח מחדש באמצעות פיגורות לשוניות. הרומן השער נעול, אשר נדפס לראשונה בשנת תשי"ט, עשוי על כן להיקרא כמעין המשך למלאכת הניסוח של הקיבוץ כמרחב הניתן למבט, שבה החל מלך כבר בספרו מעגלות. ואכן, על העיון בספרו של מלך השער נעול להידרש ראשית כול למטפורה המרחבית המנוסחת בכותרת. בנבדל מן הביטוי השמני "השער הנעול", המצרף שם-עצם ושם-תואר, בחר מלך לכנות את ספרו בביטוי הפועלי "השער נעול", הכולל נושא ופועל-מצב. בניסוחה זה, כותרת הרומן משמשת פסוק נרטיבי הרומז על סיפור המעשה כולו כסיפור שביסודו פעולת קיטוע של מרחב, סרטוט של טווח מוגדר, הכרעה, קו-גבול.

הרומן השער נעול מגולל הליך של הוקעה מן המרחב הקולקטיבי, ששיאו התאבדות כפולה. ראשית סיפור המעשה בהגעתו של הסטודנט לפילוסופיה משה מאוחד אל הקיבוץ, לאחר שהחליט לעזוב את לימודיו וללכת "מן המיצר של האני אל מרחב האדם".²⁸ סופו של סיפור המעשה בעזיבתו את הקיבוץ בעקבות התאבדותו של שותפו לצריף, שאותה ישחזר בהתאבדות דומה החותמת את הרומן. התשתית התמטית של המרחב תומכת בסיפור המעשה ומציינת יחס של היפוך סימטרי בין "מעלה הדרך", שם פוגש משה מאוחד את עגלת חברי הקיבוץ העולים מן השדה ומצטרף אליהם: "בין כה וכה השיגה העגלה את נוסעי הרכבת שהיו צועדים במעלה הדרך לעבר שני הישובים שבמדרון",²⁹ לבין "מורד ההר". במורד ההר צועד משה מאוחד לבדו לאחר שעזב את הקיבוץ לקראת סוף הרומן: "לא נפרד מאיש [...] בילקוטו שלו, כפי שבא לכאן, לפני שנה, אל הקיבוץ, ירד עתה במורד ההר – מן הקיבוץ".³⁰

בסימטריה זו מתאפיין גם המרחב המילולי שראשיתו בדיאלוג וסופו במונולוג, כמו היו הדיבורים נגזרת של הנוכחים במרחב. שיחתו הראשונה של משה מאוחד עם חבר הקיבוץ אברהם חן מתאפיינת במטפורות המקנות למרחב משמעות חברתית: "אך הדרך אחת היא: אל האדם, עם האדם בחברותא, בהידבקות, באהבה. לגלות המעיין לצמאים, להורות לתועים דרך אל המקור".³¹ לעומת זאת, את דבריו האחרונים טרם התאבדותו משמיע משה מאוחד בינו לבינו במרחב מבודד הנמצא מחוץ ליישוב: "נשא עיניו על-פני השדות מסביב, ולא היתה לפניו אף נקודת-אחיזה אחת [...] 'אדרבא. הרי בשלווה גמורה אסתלק לי. כאן. בצד הדרך. אשכב לי ולא אפריע לאיש...".³²

ההבניה הנרטיבית של הליך ההוקעה – המתקדמת מרגע הגעתו של משה מאוחד אל הקיבוץ ועד עזיבתו את הקיבוץ ולבסוף את החיים עצמם – מונעת באמצעות הבניה של המרחב. אך כפי שיתחוויר להלן, המרחב אינו משמש תשתית תמטית בלבד, אלא יש לו גם ביטוי תחבירי, המתגלה בסידורם הייחודי של סימני-הפיסוק ואברי-הדיבר ברצף של הטקסט ובמשך של הכתיבה. התחביר הוא התגלמות סגנונית של המרחב, המקבילה להתגלמותו העלילתית-תמטית. לעתים הסגנון מדובב את צמתי-המשמעות העלילתיים-תמטיים, אך בפעמים אחרות הוא חורג מהם ונותר כ"ותרה" של משמעות. אז המרחב התחבירי של פיסוק וסידור אברי-הדיבר רחב כביכול מן המרחב התמטי של השדות וצריפי הקיבוץ המתוארים.

כפי שנראה להלן, קיימת אצל מלך אי־הלימה בין ההבניה הסגנונית לבין ההבניה העלילתית של הרומן. אי־הלימה זו ניכרת בייחוד בתופעה האופיינית לכתיבתו של מלך בכלל ולכתיבת השער נעול בפרט – הצטמצמות מגוון התכנים והרחבת מנעד המשמעויות. תופעה זו, המציגה מצב של מיעוט מידע ועודף משמעות, מתממשת באופן המובהק ביותר בחזרה. החזרה היא האמצעי הסגנוני המדגים אולי יותר מכל את העודפות של הביטוי ביחס לתוכן שהוא מייצג. החזרה מנטרלת את התכנים ומייתרת את הסגנון כמו בהליך של השעיה – השעייתו של התוכן המיוצג לטובת ההתמקדות בצורת הפנייה אל התוכן.³³

כתופעה סגנונית, החזרה תובעת להפנות את הקשב מן הספרות התוכנית, המציעה מכלול של סדרים תמטיים שכבר נכתבו, אל הספרות הנכתבת־עדיין. בעוד הפרשנות התמטית של השער נעול נדרשת למתח הראליסטי בין רשות־היחיד לבין רשות־הרבים בהקשר ההיסטורי של הקיבוץ, הפרשנות הסגנונית שננסח כאן משעה את הראליזם ההיסטורי בספרו של מלך לטובת הראליזם של תהליכי הכתיבה האופייניים לו. ריאליזם זה, שניתן לכנות אותו "ראליזם של הכתיבה", מתעתד לפרוט את האופנים השונים שבהם מלך פונה אל התכנים התמטיים.³⁴ ביסודו של ראליזם זה הטענה כי ספרו של מלך לא רק "מדבר על", אלא הוא "מדבר כך" (ולא אחרת). כתיבתו של מלך היא "פנייה אל" התכנים בתנאי שהפנייה משמעה שם פעולה. במובן זה הספרות היא פעולה של פנייה, כלומר היא מבטאת, היא מנסחת, היא מסגנת. היא איננה התוכן שעליו היא מדברת ואותו היא מתארת, אלא היא העשייה לקראת התוכן הזה, הכתיבה לקראת התוכן, החיפוש אחר התוכן. כאשר מנעד המשמעויות עובר מן התכנים אל הסגנון, הפיסוק והסידור מחדש של אברי־הדיבר ברצף התחבירי מבטאים את החיפוש, את הגיטוש, את משך הכתיבה שבספרות. מנעד המשמעויות עובר מן התכנים אל מה שאנו מכנים, בעקבות מרלו־פונטי, מחוות־הסימון.³⁵ מחוות־הסימון היא האופן הייחודי (ייחודי כפי שתנועה של גוף מסוים היא תו ההיכר שלו) שבו הסגנון (בתנאי שמבינים אותו כאקט) מארגן מחדש את המשמעויות השגורות לטובת משמעות חדשה. מערך מחוות־הסימון חוצה את מערך התכנים כאשר ניכרת עודפות של הביטוי ביחס לתכנים שהביטוי מייצג. נראה כי בכתיבתו של מלך החזרה היא שמייצרת עודפות מעין זו, וכי מערך המחוות שביסוד כתיבתו מתאפיין בכך שהוא "תחביר של חזרות" החוצה את המהלך העלילתי באמצעות מהלך תחבירי.

החזרה היא תשתית של זהות בין מסמנים. לכאורה, היא מצב שבו אותו התוכן מסומן פעמיים, פעם אחר פעם, באמצעות אותו מסמן. אך למעשה, לעולם אין פירושה של החזרה שוויון, אלא הנכחה של אי־השוויון הקיים בין מסמנים זהים. כדי להסביר את תופעת החזרה יש להשעות את היחס המוסכם בין מסמן ומסומן³⁶ ולפנות אל מחוות־הסימון המשוקעת בביטוי. מחוות־הסימון, המחווה הסגנונית של הכתיבה, היא שיכולה לייצר הבחנה בין מסמנים זהים לחלוטין. כמחוות־סימון, החזרה היא כתיבה מחדש של מה־שכבר־נכתב כפי־שלא־נכתב־מעולם. לשון אחר, החזרה מעדכנת את התוכן באמצעות עדכון האופן והתנאים של הכתיבה. מכאן שאי־השוויון בין שני מסמנים זהים נגזר מן התמורה במיקומם ברצף הכתיבה, במעמדם היחסי באשר לכתיבה שקדמה להם ולכתיבה שתבוא אחריהם. על כן, הדיון בתופעת החזרה ממוקם בהקשר כללי של דיון בסגנון התחבירי של המשפט. הצירוף, ולא המילה הבודדת, הוא יחידת־המשמעות המינימלית המאפשרת לזהות תופעה של חזרה. יחידה זו מופיעה

לאורך הרצף התחבירי של הניסוח ומתגבשת במשך של הכתיבה. כך אפוא החזרה מחייבת לחשוב על הכתיבה במונחים של פעולה זמנית, הניזונה מן הפערים היחסיים בין המוקדם למאוחר. ליתר דיוק, החזרה מחייבת להשעות את הכתוב ולחשוף את הערכים הזמניים השונים של פעולת הכתיבה הנעה בין מה־שנכתב־שוב לבין מה־שנכתב־מחדש והמייצרת טווח של אי־הלימה הנחשף תמיד על רקע יסוד של זהות.

* * *

המהלך העלילתי של השער נעול מנסח התרחשות, שכבר אפיינו בראשית דברינו כהליך של הוקעה, המתארת מעבר ממצב עניינים אחד – הגעתו של משה מאוחד אל הקיבוץ, למצב עניינים שני – הסתלקותו מן הקיבוץ ומן העולם.

עד כה התייחסנו לחזרה כמאפיין סגנוני ולא כמרכיב עלילתי. ואכן, נדמה כי בעוד העלילה מנסחת שינוי או התקדמות ממצב עניינים אחד למשנהו, החזרה איננה אלא הכפלה או שכתוב של מצב עניינים אחד ויחיד. עזיבתו של משה מאוחד את הקיבוץ איננה חזרה על ההגעה כי אם היפוך שלה. המתח התמטי בין רשות־היחיד של משה מאוחד לרשות־הרבים של הקיבוץ איננו מבנה של חזרה כי אם מבנה של ניגוד. החזרה אינה משרתת את המהלך העלילתי, אלא מייטרת אותו וחושפת מתחתיו מכלול של מחוות־סימון המדובבות דווקא את אזורי־האלם של העלילה: החזרה מנסחת את מה שאינו נכלל בעלילה, את השכתוב אשר אינו נכלל בשינוי, את השוות הסגנונית אשר אינה נכללת בהתקדמות העלילתית. ראשיתו וסופו של סיפור המעשה מעמידים בפני החזרה את מבחנה העיקרי, מאחר שהמעבר בין מצבי־העניינים מנוגד כאמור לשכתוב ולשֶׁהות שמנסחת החזרה. אך כפי שיתברר בהמשך הדברים, דווקא היחס בין העלילה לבין החזרה מאפשר לחשוף את מנעד המשמעויות הסגנוניות (שכתוב, שהות, עדכון) בצד מנעד המשמעויות העלילתיות (התקדמות, הנעה, תמורה).

העיון ברומן השער נעול נפתח במובאה מן העמודים הראשונים ובה מונולוג פנימי של חבר־הקיבוץ אברהם חן, העולה בעגלה מן השדה עייף ורצוף בתום יום העבודה. כשהוא בעגלה נזכר אברהם חן בהתייעצותו זה לא כבר עם רופא קופת החולים בעיר:

“הגד־נא לי, דוקטור, עד מתי אתקשה בעבודה?”

באותו רגע סיים הרופא רישום הפתק, נשא את ראשו וזקף באברהם חן את עינו, שכבר היו דהות, ללא זיק של עליצות, וענה לו בקול שנשמעה בו כעין חריקה:
“עד יום מותך”.

ולא היה בהן, בשלוש המילים האלה, כל זכר לאותן בדיחות עליזות והלצות מפולפלות, שהיו מעוררות צחוק בחדר־האכילה של פלוגת־העבודה במושבה הקטנה. עתה, בשבתו בעגלה בין חבריו לעבודה, מקשיב ולא מקשיב למשא־ומתן בעניין סידור העבודה ליום המחרת, וחש רעדה של צינה מלפפת ברכיו, נטפלו אליו שלוש המילים של הרופא הזקן וחרקו באוזניו עם תנורת אופני העגלה: עד יום מותך,³⁷

החזרה על הביטוי "עד יום מותך" מנומקת באמצעות תרחיש עלילתי של היזכרות. בעקבות התשישות שחש אברהם חן בגמר יום העבודה – "עדיין חש הוא ברגליו גם בשבתו בעגלה, וחולשה מוזרה מלפפת את ברכיו". הוא נזכר בביקורו אצל הרופא "לפני זמן-מה נזדמן בעיר למשרד של קופת-חולים, נכנס לשאול בעצת רופא". אך דיאלוג זה בין אברהם חן לרופא חודר אל ההווה הסיפורי לא רק באמצעות נרטיב של היזכרות, כי אם גם מתוך נימוק סגנוני של התמקדות בביטוי יחיד מן הדיאלוג, הביטוי "עד יום מותך", ושכתובו בדרכים מגוונות. החזרה על הפסוק "עד יום מותך" היא צומת פרשני. פסוק זה הוא מחד גיסא בעל ערך של הטרמה עלילתית ביחס לסוף הרומן, ובו מתואר לא יום מוות אחד בלבד אלא שניים: התאבדותו של אחד מחברי הקיבוץ הוותיקים ולאחריה התאבדותו של משה מאוחד אשר זה מקרוב בא. מאידך גיסא, החזרה על פסוק זה מבטאת מהלך סגנוני, שיטת עבודה בכתיבה שמלץ מנסח בראשית הספר ושתשמש אותו לכל אורכו.

מבחינת העלילה הראליסטית של השער נעול, החזרה על צירוף המילים "עד יום מותך" מחוללת אירוע בלתי-קביל כיוון שהיא משכתבת את יום המוות פעמיים, פעם בדבריו של הרופא ופעם בדבריו של אברהם חן עצמו, כאילו זה האחרון צפוי להכיר, כביכול, שתי מיתות. אך החזרה הסגנונית על הפסוק "עד יום מותך" איננה אירוע עלילתי, והכתיבה החוזרת של יום המוות איננה התרחשות חוזרת של יום המוות. מקרה מובהק זה מאפשר לנו להיווכח כי החזרה איננה מוטיב עלילתי-תוכני, אלא היא משעה את הראליזם העלילתי כדי ליצור יתרה סגנונית. במובאה זו החזרה פוערת מרחב אליפטי בין אזכרו הראשון של הביטוי בדבריו של הרופא לבין הציטוט המאוחר של אברהם חן, מ"יום המוות" הראשון ועד "יום המוות" השני. במרחב זה מתבצעת חזרה נוספת על אותו פסוק המופיע הפעם במובלע בתיאור "שלוש המילים האלה". תיאור זה משכתב את המילים המפורשות "עד יום מותך" בביטוי מקביל בן שלוש מילים גם הוא. אך חזרה מובלעת זו היא למעשה חזרה נשללת: "ולא היה בהן, בשלוש המילים האלה, כל זכר לאותן בדיחות עליונות והלצות מפולפלות". זוהי חזרה המנכיחה את התכנים אשר אינם נכללים בה. חזרה שבשלילה, חזרה בלתי-חוזרת, חזרה שאין בה כביכול "כל זכר" לפסוק שעליו היא חוזרת, ובכל זאת היא המניע לכתיבתה של הפסקה כולה.

אף כי נדמה שהחזרה אינה הולמת תמיד את הראליזם העלילתי, יש לה חשיבות בארגון הרצף הסיפורי. החזרה משולבת בתנועה, ואף ניתן לומר – במקצב של הכתיבה. כך ציטוטו של אברהם חן את דברי הרופא מונע או לחלופין מניע את אופני העגלה: "נטפלו אליו שלוש המילים של הרופא הזקן וחרקו באוזניו עם תנודת אופני העגלה: עד יום מותך, עד יום מותך". כאן החזרה היא מטונימיה של התרחשות. אך אין הכוונה רק להתרחשות העלילתית של הנסיעה בעגלה, כי אם גם להתרחשותה של מחוות-הסימון שביסודה של הכתיבה. החזרה על הפסוק "עד יום מותך, עד יום מותך" במקביל לחריקת אופני העגלה משמיעה את המחווה שבכתיבה, מנכיחה אותה בקול, קול חריקת הגלגלים, קול ערעור השוויון בין הפסוקים החוזרים.

החזרה היא אפוא דבר והיפוכו, היא מחייבת להגות בתמורה ולא דווקא בשוויון. החזרה לעולם איננה הלימה בין שני אירועים. היא איננה הלימה בין מה שכבר קראתי לבין מה

שאני קורא עכשיו, אלא היא חושפת מרחב של פער בין זהויות. החזרה מניעה את הכתיבה דווקא משום שהיא מכוננת מרחב של פער, של אי־שוויון בין מסמנים. כך, באופן פרדוקסלי, החזרה היא מנגנון של התקדמות, המתכוונן בתוך זהות. החזרה היא המנגנון המניע את הכתיבה משום שהיא יוצרת תמורה במה־שכבר־נכתב באמצעות מה־שנכתב־מחדש.³⁸

אך יש והתמורה נובעת דווקא ממה־שאינו־נכתב. יש והחזרה על סימנים זהים מסיטה את הקשב מן הדפוס לעבר המרווח הלבן הנוצר בין שתי כתיבות. סימני הדפוס הזהים הופכים לקווי מתאר סימטריים של צורה לבנה, צורתו של הדף הלבן הנחשף בין המילים. המרווח הלבן הנחשף בין סימני הדפוס הוא למשל דמות אמו של אברהם חן, שאותה הוא מדמה לראות ביושבו באותה עגלה העולה מן השדות אל הקיבוץ. זוהי אמו הנעדרת אשר נותרה "בגלות פולין", והיא מופיעה באותה שעת ערב בארץ ישראל כנעדרת בין נוכחים. כמרווח לבן המתגלה לפתע בין סימנים מודפסים, כך מתגלה לאברהם חן דמותה הנעלמה של אמו בין היורדים מקרונות הרכבת העוצרת בסמוך: "משנסתלקה הרכבת חצתה העגלה את הפסים והמשיכה בדרכה. אברהם חן חיפש לשווא את הדמות הקטנה שנגלתה לפניו בין היורדים מן הקרונות. זו נעלמה וכלא היתה. נתיבבה בו כל הויתו: – אמא, אמא."³⁹

הביטוי "אמא, אמא" מציע מקרה מדויק של חזרה, שבו מילה אחת חוזרת פעמיים בהפרש של פסיק. התמורה שמייצרת חזרה זו מקורה במרווח הלבן המסורטט בין שתי המילים. מרווח זה עשוי להיקרא הן כפיגורה מטפורית של דמות נעדרת בין נוכחים, סימן לבן בין סימנים שחורים, והן כפיגורה של דיבור. במובן שני זה, המרווח הלבן וסימן הפיסוק מייצגים את ההקשר ההיגדי (énonciatif) של היבבה: "נתיבבה בו כל הויתו: – אמא, אמא". לסימני הדפוס מעמד מימטי ביחס ליבבה. המרווח בין המילה הראשונה לשנייה הוא־הוא היבבה עצמה, הוא המציין את מנעד הצליל, ואילו הפסיק מציין את הנשימה המתנגנת ביבבה. כך אפוא, המילה החוזרת לעולם אינה שוות ערך למילה הראשונה, משום שהיא כוללת בתוכה את כתיבתה־הגייתה של המילה הראשונה, כעבר קרוב המעצב את ההווה שלה.

שימוש נוסף בחזרה עושה מלץ באמצעות ההומונימים. אלה מכוננים את משמעותם על בסיס ההבחנה בין הערך הפונטי של ההגייה לבין הערך החזותי של הכתוב וניסוח היחס ביניהם. "זה ימים רבים, ימי עמל ותלאה, ברשות־היחיד שלו וברשות הרבים של קיבוץ אנשים אלה אשר שיתף חייו עימם, היתה דמותה הרחימה של אָמו דחוקה באיזו קרן־זווית ולא עָמו.⁴⁰ מה בין "אָמו" לבין "עָמו"? בכתוב ניכר השוני המשמעי בין האות א' לאות ע', אך במציאות ההגייה של העברית הישראלית הוא נוטה להתמוסס. במקרה זה, התרחשותה של החזרה תלויה אם כן בזיקתה של הכתיבה להגייה. ההגייה מציעה אופק חדש של משמעויות בצד האופק המסומן על ידי הכתיבה, ומוסיפה על הביטוי המשתמע בפועל – "אָמו איננה עָמו", אפשרות ביטוי שבכוח – "אָמו איננה אָמו". במקרה זה החזרה היא אופק הזהות של שני מסמנים שונים, הנותר בלתי־ממומש בכתוב. החזרה הבלתי־כתובה היא חזרה בלתי־ממומשת, חזרה הנתרת כהבדל, חזרה היוצאת מתוך השוני בין המסמנים ופועלת במרחב החריגה ולא במרחב הזהות.

הדיון בהומונים כחזרה אפשרית ובלתי־כתובה בפועל מוביל למסקנה כי החזרה פועלת במקביל בשני מישורים של ייצור משמעות: המישור הפונטי הנהגה והמישור הגרפי הנכתב. אך יש מקרים שבהם החזרה מעצבת את המערך הגרפי של הפסקה המודפסת. כך, למשל, בתיאור אמו של אברהם חן בחנותה: "כל ימיה עשתה בחנות הקטנה והצרה לממכר דברי־חלב, חמאה וגבינה, שלא קל להישמר בה מן השמנונית הדביקה, ובכל זאת כמו לא דבקה בה השמנונית. לעולם נקייה וטהורה היתה, ושמלתה טהורה מכל רבב, וטהרה מפיק מבט עיניה הרך והלטיף"⁴¹.

היחס בין הכתמה לניקיון מועתק מן המישור התמטי אל המישור הטקסטואלי. ההכתמה הופכת להיות פיגורה טקסטואלית כאשר המילה "שמנונית" חוזרת ומופיעה בסוף כל אחד מן הפסוקים במשפט הבא: "לא קל להישמר בה מן השמנונית, ובכל זאת כמו לא דבקה בה השמנונית". התחביר של המשפט מתעמת עם תוכנו: אם משמעותו היא שהשמנונית אינה דבקה באם והיא מצליחה להישמר ממנה, אזי צורתו התחבירית של המשפט מביעה בדיוק את ההפך, שכן השמנונית "דבקה" בסוף כל פסוק, כך שההכתמה נראית על גבי הטקסט כמו ציור פיגורטיבי. התחביר מתכתב עם התוכן גם בשימוש בתואר "טהורה" במשפט הבא: "לעולם נקייה וטהורה היתה, ושמלתה טהורה מכל רבב, וטהרה מפיק מבט עיניה הרך והלטיף". החזרה על התואר "טהורה" בכל פסוק במשפט המצוטט היא בגדר היפוך אוקסימורוני של התוכן, שכן החזרה "מכתימה" את המשפט ב"כתמי טהור". "כתמים" אלה חוזרים ונכתבים עד שהם הופכים משם תואר לשם עצם (substantif), ועד שהחזרה הופכת את התואר למהות (substance) שהאם מפיקה: "וטהרה מפיק מבט עיניה הרך והלטיף".

באמצעות עיון במובאות שונות מראשית הרומן הדגמנו כיצד משמשת החזרה מנוע להתקדמות הכתיבה. מצאנו כי כל חזרה משנה את הנתון הראשוני שעליו היא חוזרת (זאת בהנחה שהנתון הראשוני אף הוא אינו ראשוני אלא לעולם חוזר). החזרה נושאת אפוא עמה סתירה מהותית של הזרת התוכן החוזר כך שאיננו הולם עוד את מופעו הראשון. אך נוכחנו לדעת כי החזרה מניעה את הכתיבה דווקא משום שהיא מייצרת מרחב של אי־הלימה בין המופעים החוזרים. כך היא חושפת למעשה את המשמעויות שמתכוננות ברצף התחבירי של הניסוח ובזמניות של פעולת הכתיבה.

דוגמה עיקרית לכוחה של החזרה כמנגנון כתיבה מצויה בפסקה הפותחת את סיפור המעשה. פסקה זו מתארת את הגעתו של משה מאוחד ברכבת העוברת על פני עגלתו של אברהם חן ושאר חברי הקיבוץ השבים כולם מן השדה. זהו אחד מקטעי־המפתח התמטיים של הרומן, ובו תנוסח לראשונה הגדרה של עצמיות הנולדת מן המתח בין רשות־היחיד לרשות־הרבים שבו עוסק מלך מתחילתו של הרומן ועד סופו:

גם בארצנו הקטנה יש ברכבת העוברת על פנינו מנשימתם של מרחקים לא־נודעים, והיא מעוררת ציפייה למשהו שאין אדם יודע מה טיבו, וכל עצמו אינו אלא איזה אולי. אולי ינצנץ אותו רמז מרענן המדליק זיק בעיניים. אולי תנשם אותה נשימה חופשית, חדשה, חדשה, המרחיבה את החזה ומפעימה את הלב. אולי יתגלה זה

שכאן, ביום-יום ובעמלו התדיר, איננו איתנו, שליח מעולם שעבר או עתיד לבוא. אולי תופיע נהרה של זיר-קלסטר פני-נערה מימי-נעורים ראשונים, צחים, זכים, או קלסטר של דמות שעודנה חבויה בקפלי הימים העתידיים לבוא. אם כה ואם כה, הלב יתפרפר כציפור בכלוב. אין פלא אפוא, כי בעבור רכבת-הערב הקטנה על-פני השבים מעמל יומם בשדה, יחדלו מכל דינ-ודברים שביניהם, ראשיהם ישתרבו ועיניהם תבלושנה אחר הבלתי-נודע, שאולי מסתתר הוא בפניות האפלות של קרונות הרכבת. הן ייתכן, כי הוא שלוח אליהם, דווקא אל אחד מהם.⁴²

בקריאה ראשונה ניכר כי קטע זה משופע חזרות האופייניות לטכניקת הכתיבה של מלך. חלקן הגדול אינו חזרות מדויקות אלא מקבילות רחוקות, המודדות את הפרדיגמות השונות של ביטויים דומים ומקשרות ביניהן באמצעות הרצף הסינטגמטי של הכתיבה. כך היא אותה נשימה חופשית "המרחיבה את החזה ומפעימה את הלב", או הביטויים העודפים "נהרה של זיר"; "קלסטר פנים" עם ההומונים הכלול בהם "נהרה", "נערה", או אותם נעורים "צחים, זכים". ביטויים אלה מורכבים כולם מצירופים חופפים בני שתי מילים או שני איברים, המעניקים לפסקה כולה מקצב מובחן של הכפלה, בצד כמה ממטבעות הלשון השגורים הגזורים ממקצב זה כגון "ביום-יום", "אם כה ואם כה", "דין-ודברים".

אך הפסקה המצוטטת לעיל מציגה נוסף לזאת גם את אחד המופעים המעניינים והבעייתיים ביותר של החזרה בכתיבתו של מלך, היא החזרה על המילה "אולי". השימוש החוזר במילה "אולי" הוא רב-משמעי: זהו איבר תחבירי הניצב בראשיתו של כל משפט; זוהי מילת תנאי המגדירה את תוכנו של כל משפט כמשאלה היפותטית; זהו מודוס הקיום האופייני לציפייה; ולבסוף – זוהי מחווה המציגה את הפנייה אל הבלתי-נודע כפנייתה של הספרות אל התכנים שהיא מבקשת לעצמה.

המילה "אולי" מופיעה לראשונה בתוך הקשר של ציפייה, ומסמנת חריגה מרומזת מן הציפייה עצמה אל הגדרת טיבו של האדם המצפה: "ציפייה למשהו שאין אדם יודע מה טיבו וכל עצמו אינו אלא איזה אולי". זוהי הגדרה מסקרנת במיוחד של העצמות משום שהחיוב בה כרוך בשלילה – "וכל עצמו אינו אלא", ובאי-הכרעה – "איזה אולי". אך בעוד המילה "אולי" משמשת בפסוק זה שם-עצם, בהופעותיה הבאות היא משנה את מעמדה התחבירי והופכת למילת תנאי. המידה השווה בין מכלול הופעותיה של המילה "אולי", הן כשם עצם והן כמילת תנאי, היא המעמד האונטולוגי המעורער שהיא מעניקה לתכנים שהיא מאפיינת. השימוש החוזר במילה זו בראשית כל משפט מקנה לתכנים מעמד היפותטי, ורומז בכך כי הספרות אינה מקיפה את התכנים שהיא מדברת עליהם, אלא מייחלת להם, מצפה לבואם בכתיבה עתידית.

החזרה על המילה "אולי" היא חזרה על האפשרי, כמו שינון פנייה אשר עוד לא ידוע כיצד תיענה: "משהו שאין אדם יודע מה טיבו". במובן זה, ראשית סיפור המעשה של השער נעול היא בריבוי העלילות האפשריות הממתנות להיכתב: שליח, נערה, דמות חבויה. כל חזרה על המילה "אולי" והפסוקים הנלווים לה מממשת מקטע מוגבל, תוכן מסוים, ביטוי

אחד מאופק האפשרויות שמנגד. כל שימוש כזה עורך מחדש את האופק הפוטנציאלי, כל חזרה היא בחזקת ניסוח שונה של האפשרי, כתיבה של אפשרות נוספת, כתיבה של מה-שטרם-נכתב. החזרה על המילה "אולי" היא מימוש של מה-שיכול-להיות, כלומר של מה-שאיננו-למעשה. כל כתיבה חוזרת של המילה "אולי" המציגה סיפור-מעשה אפשרי, היא כתיבה המממשת דבר-בלתי-ממומש, או לפי ניסוחו של מלך עצמו: "אולי יתגלה זה שכאן, ביום-יום ובעמלו התדיר, איננו איתנו". כלומר, אולי יתגלה ההיעדר בתוך מבנה של נוכחות.

הטיית-העתיד של הפעלים במשפטים אלה, הטיית התנאי ההיפותטי, מביעה את מה שיכול להתקיים בכוח, כאפשרות, אך איננו קיים בפועל. הטיית-העתיד של הפעלים הללו אינה מביעה זמניות, אלא מודאליות (=אֶפְנוֹן), של מה-שיכול-להיות-ואיננו). עניין זה מנוסח בטקסט באופן הבא: "שליח [...] מעולם שעבר או עתיד לבוא"; "פני נערה מימי נעורים ראשונים [...] או קלסתרר של דמות שעודנה חבויה בקפלי הימים העתידיים לבוא"⁴³. זוהי חזרה על מה שאיננו מתקיים בפועל, על מה שהתקיים בעבר ואולי עתיד להתקיים שוב. החזרה, שכביכול אמורה לשכתב את העבר בתוך ההווה, היא כרגע משוללת הווה. החזרה על התנאי ההיפותטי של האפשרות המגולם במילה "אולי", היא חזרה של מה-שעוד-לא-התרחש על מה-שכבר-התרחש. זמן החזרה, המתגלה מתוך כפילויות ובבואות של זמנים שונים ממנו, הוא זמן כתיבתו של מלך.

אירוע הגעתו של משה מאוחד חורג מן התנאים המרחביים-תמטיים של מסילת הרכבת, של הדרך המובילה מן השדות אל הקיבוץ, של הזמן הנרטיבי המתאר את סוף יום העבודה. האירוע הפותח את סיפור-המעשה מעיד על פעולת הכתיבה עצמה, שכן מלך אינו מנסח בראשית הרומן את התשתית לסיפור-המעשה בלבד, כי אם את מנגנון הכתיבה אשר ישרת אותו לאורך הרומן כולו.

אבל גם הכתיבה אינה ניצלת בחשבון אחרון מערעור יסודי של אמות המידה שלה עצמה, שכן החזרה בכתיבתו של מלך סופה להתעמת עם האקט המובהק שעליו לא ניתן לחזור. האקט שמציב את כל שאלת החזרה בספק ומביא אותה לכלל משבר. כוונתי להתאבדותו של משה מאוחד החותמת את הרומן. ההתאבדות היא הפעולה המובהקת שאין לה ממד של חזרה, משום שהיא בלתי-הפיכה והשלמתה פירושה כיליונה של הפעולה עצמה – היא עם מושאה. בפנייתו אל ההתאבדות של גיבורו, כאילו שומט מלך מתחת רגליו לא רק את האפשרות להמשך סיפור המעשה, אלא גם ואולי ובעיקר את מנגנון החזרה המאפיין את כתיבתו, דהיינו את האופן שהוא יודע לייצר משמעות.

ברומן מתרחשות שתי התאבדויות ולא אחת: הראשונה היא התאבדותו של חבר הקיבוץ הוותיק אליהו הסניטר, השותה בקבוק של ליזול ומרעיל את עצמו למוות. לאחריה באה התאבדותו של משה מאוחד, הנוטל אף הוא בקבוק של ליזול דוגמת אליהו הסניטר ומריק אותו אל קרבו. אף שזוהי התאבדות של שניים, המבצעים בזה אחר זה פעולה דומה, נותרת בעינה השאלה האם התאבדות כפולה זו היא גם התאבדות חוזרת. האירוע של ההתאבדות מופיע בסוף הפרק השלושים ואחד של הרומן, בפסקה המתארת את

החלמתו של אליהו הסניטר מתאונת עבודה. תיאור הכאב מן הפציעה ניצב בתוך מסגרת של תיאור-זמן, החותם את פרשת חייו במילים "עד ששכך כאבו" ומבשר את פרשת מותו במילים "לאחר ששכך כאבו":

עד ששכך כאבו, היה משגע את החברות המטפלות בו. חורק שיניים, מתפתל, קופץ ממיטתו ושב ושוב, ושוב קופץ ושוב – ביום ובלילה. ולא היה להן מנוח ממנו, ולא ידעו במה להרגיעו ולהפיק רצונו. לאחר ששכך כאבו שכך אף הוא מסער. שכב במיטה כמעט בנחת ובמאור פנים. קיבל את טיפולן של החברות כילד המקבל טיפולה של אמו. לכן כה השתוממו המטפלות על מה שאירע אחרי־כן.⁴⁴

על אף הרמז המטרים החותם את הפסקה לגבי אותו "אירוע" שעליו "השתוממו המטפלות", התאבדותו של אליהו הסניטר איננה מתוארת כהתרחשות. היא איננה מופיעה בטקסט בזמן ההווה של הפעולה, אלא מתוארת בדיעבד כתמונת מוות, לאחר שנפרצה דלת תא השירותים שנעלה מבפנים ומתגלה גופתו של אליהו הסניטר:

מוזרה ביותר היתה הבעת־פניו: כמו באסיפה הכללית, שישב שותק אל השולחן ליד בן־יעקב המזכיר, פניו חיוורים, עיניו עצומות, וקמט עקשני חמור מסביב לפיו, כאומר: לא אוזו מכאן עד שתעשו כרצוני ותחזירו לי זכותי במלואה. אלא שחיוורון פניו עתה שונה היה, מבעית. זה בודאי מה שאומרים חיוורון־מוות, נתרפרף כמוחו של משה מאוחד. מבעית היה חיוורון זה מסביב לחוטם, שהזדקר מחדוד. הקמט העקשני מסביב לשפתי פיו היה מעוקם במקצת. השפתיים שחורות וצרוכות. לרגליו של אליהו הסניטר, שנדחקו אל הכותל עם פריצת הדלת, נתגלגל בקבוק שעלה ממנו ריח חריף של ליזול.⁴⁵

תמונת המוות המתוארת בפסקה זו חורגת מן הדימוי הפיגורטיבי אל רמיזה פואטית. המוות מתפרס על פניו של המת כאילמות, תיאור השפתיים הצרובות והקמט סביב הפה הוא תיאור מותו של הדיבור. עם זאת, נדמה כי האילמות שבתמונת מוות זו אינה תקפה לעניין הדיבור דווקא, אלא לביטוי הכתוב. "החיוורון המבעית" של הפנים חוזר ונזכר בפסקה, ועל פני חיוורון מוות זה נרשמים אברי הפנים והבעותיהם כמו כתב – החוטם המזדקר, הקמט סביב הפה, השפתיים השחורות. תמונת המוות הופכת לכתיבת מוות: הפנים החיוורים הם גיליון לבן וההבעה הצפודה היא הכתב.

המשמעות הנרטיבית הנלווית להתאבדותו של אליהו הסניטר מתגלה כבעלת ערך פואטי. אף שהתאבדות זו, המתרחשת במרחב הפרישות היומיומי של תא השירותים, היא אחד משיאיו של הליך ההוקעה מן המרחב הציבורי, נדמה כי מלץ מבקש להפנות את תשומת הלב של הקורא ממהלך העלילה אל ספקותיו באשר לאפשרות להתבטא. אך במקום שתוביל לאלם, להתאבדות זו יש ביטוי חוזר: היא משוכתבת בהתאבדותו של משה מאוחד. שלא כמו בתמונת המוות של אליהו הסניטר, בתיאור מותו של משה מאוחד מפורט לראשונה אקט ההתאבדות עצמו:

בעירה במעיו. באה רוח קלה ונשבה בענפי האילן. הפכה הרוח בעלים. צדם הרענן ריטט בירקות עמוקה כלפי תכלת השמים. נפקחו לרווחה עיניו של משה מאוחד. חמדת-החיים וחסד-אלוהים נשמו ברטט העלים הירוקים כלפי שמי התכלת. בעירה איומה במעיו. הושיט ידיו המתעוותות לפניו – אל העלים הירוקים אל שמי התכלת, וזעק זעקה גדולה. אוזן לא שמעה זעקת האחרונה. לא אוזן אדם, וכנראה גם לא אוזן אלוהים, אשר אל חסדו שלח ידיו ברגעיו האחרונים. מתפתל ומתעוות נפל לארץ.⁴⁶

תמונת המוות של משה מאוחד המתוארת בזמן ההווה של הגסיסה היא, מבחינות רבות, היפוך תמונת המוות של אליהו הסניטר, המתוארת לאחר מעשה: אילמות מול זעקה (השפתיים השחורות והצרובות מול הזעקה הגדולה), באין רואה מול באין שומע (התאבדותו של אליהו באין רואה, מול התאבדותו של משה באין שומע), מרחב סגור ונעול מבפנים (תא השירותים) מול מרחב פרוץ ובלתי-מוגדר (העלים הירוקים ושמי התכלת).

אך שאלת החזרה נותרת בעינה. הסתירה בין הכמיהה של משה מאוחד לחזור על ההתאבדות של אליהו הסניטר לבין היעדר ממד החזרה באקט ההתאבדות הזה היא בלתי-ניתנת ליישוב. משה מאוחד אמנם הולך בעקבותיו של אליהו הסניטר, אך למעשה חוזר על התאבדות שונה. גסיסתו של משה מאוחד קצובה על פי "הבעירה במעיו", בעירה המזמינה מכלול מגוון של מחוות-מוות: "נפקחו לרווחה עיניו"; "הושיט ידיו המתעוותות לפניו"; "זעק זעקה גדולה". בין מחוות-המוות של העיניים הנפקחות, הידיים המושטות והזעקה הגדולה יש למנות גם את מחוות הכתיבה.

בעוד הטקסט אשר נוסח בהתאבדותו של אליהו הסניטר הוא זה שנרשם על פניו החיוורים, בהתאבדותו של משה מאוחד המוות מקבל ביטוי מילולי בדמות אותה "זעקה גדולה". מותו של משה מאוחד מנסח מחוות כתיבה, הכותבת בזמן ההווה של הגסיסה, ואיננו משטח-כתיבה כתוב, הנקרא על גבי גיליון הפנים החיוורים. זעקתו הגדולה של משה מאוחד משולה למחוות הכתיבה הנחשפת מבעד לגיליון הכתוב. אך הזעקה, המשולה כאן למחוות הכתיבה, מנוכרת לחוקיות הדיפרנציאלית של הכתוב משום שהיא מונוטונית, בת הברה אחת ויחידה. מלץ עשוי היה לקדם את הזעקה עד למובנה זה של חריגה מכלל כתיבה, ולרשום למשל את האות 'א' ברצף. אוראז הייתה הזעקה הופכת למימיקה אקזיסטנציאליסטית,⁴⁷ לרצף קולי בלא מילה אחת, למהות של ביטוי בלי כל צורה. אז הייתה זעקת המוות של משה מאוחד מספקת דוגמה לחזרה מדויקת להפליא, ההופכת שני מסמנים זהים לסימן אחד, דהיינו בלא מרווח, בלא שהות, בלא שכתוב, בלא כל פתח לכתיבה.

אכן, הטרגדיה של יצירתו של מלץ בעלת סגנון החזרה היא שהמוצא התמטי שהיא בוראת להליך ההוקעה – ההתאבדות וזעקתה – מביא עליה גם את סופה שלה: "בכיס מכנסיו מצאו גיליון נייר ממועך. היה כתוב בו כמה פעמים, ישר והפוך: 'לא קומדיה'. לא קומדיה".⁴⁸

אוניברסיטת בר-אילן

הערות

- 1 מאמר זה הוא פרי עבודת מחקר משותפת בנושא "עקבות העבר בהווה" במסגרת סמינר ב"מכון שלום הרטמן ללימודים מתקדמים", ירושלים תשס"ט.
- 2 דוד מלץ, מעגלות, תל אביב: עם עובד, תש"ה; דוד מלץ, השער נעול, תל אביב: עם עובד, תשי"ט. המוטו מדברי דוד מלץ, "על מעגלות", דבר (22 ביוני 1945). הדברים הובאו אצל גרשון שקד, "יבוא דוד שלא יוכל לפסוח", הסיפורת העברית 1880-1980, בארץ ובתפוצה, ירושלים ותל אביב: כתר והוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 292.
- 3 על ההתקבלות המסויגת של מעגלות ראו שקד, שם, עמ' 292-296, ובעיקר הערות בעמ' 410. הכינוי האמור הוא של דב־בר מלכין, "ויכוח גדול על ספר קטן", על המשמר (30 במרץ 1945). וראו גם דבריו של הלל ברזל כנגד יתר הביקורת של מלץ על החברה הקיבוצית בשתי רשימותיו: "מטרה שהוחטאה", הארץ (28 במרץ 1956); "מחוץ למעגל", הארץ (29 באפריל 1960). וראו דברי תגובתו למבקרו: דוד מלץ, "על 'מעגלות'", דבר (22 ביוני 1945).
- 4 דוד מלץ, השער נעול, תל אביב: עם עובד, 1959.
- 5 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 5.
- 6 שם, עמ' 6.
- 7 ציפורה אפרת, שלום לוריא, שלמה פרנק (עורכים), מדורות השומר הצעיר בוילנה והגליל, גבעת חביבה 1991, עמ' 76.
- 8 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 50.
- 9 שם, עמ' 44.
- 10 שם, עמ' 51-52.
- 11 שם, עמ' 35.
- 12 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris: Puf coll. Quadrige, 1957; המובאות הן מהפרק "L'immensité" intime, עמ' 168-169 [התרגום שלי, ל"נ].
- 13 שם, עמ' 169.
- 14 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 35.
- 15 שם, עמ' 132.
- 16 ראו במיוחד מחזור השירים "אֶהְלֵנו", שנכלל בספר השירים גלבע מאת אברהם שלונסקי. אברהם שלונסקי, שירים: ספר שני, תל אביב: ספרית פועלים, תשל"ב, עמ' 50-70.
- 17 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 71.
- 18 שם, עמ' 38, 71, 128.
- 19 שם, עמ' 130.
- 20 שם, עמ' 119.
- 21 שם, עמ' 136.
- 22 שם, עמ' 132 ואילך.
- 23 שם, עמ' 122.
- 24 שם, עמ' 113.
- 25 החוברות ראו אור בסדרת חיבורים *Die Gesellschaft* מאת הוגי דעות שונים שערך מרטין בובר ופרסם בהוצאת Rütten und Loening בפרנקפורט החל משנת 1907.

- 26 ראו לדוגמה החיבור "קולטיב וחברותא" מארכיונו של בוכר המובא אצל: אברהם יסעור (עורך), אנרכיזם: אנתולוגיה, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 212-213.
- 27 כאמור, המהדורה המקורית של הספר, המשמשת גם במאמר זה, היא: דוד מליץ, השער נעול, תל אביב: עם עובד, 1959.
- 28 מליץ, הערה 2 לעיל, עמ' 3.
- 29 שם, עמ' 9.
- 30 שם, עמ' 229.
- 31 שם, עמ' 22.
- 32 שם, עמ' 232-233.
- 33 טיעון זה רומז על "האינטנציונליות" המשוקעת במעשה הספרותי. בהקשרו הפסיכולוגי מתאר המונח אינטנציונליות (לטינית *intentio* – כוונה, כיוון תשומת הלב) אקט תודעתי של "התכוונות" או "שימת לב" אל נתון פיזי שניתן להתנסות בו. במונחה הפנומנולוגי, האינטנציונליות מאפשרת להתייחס לסדר חדש של אובייקטים אשר אינם תלויים בשאלת הישות. האובייקט האינטנציונלי איננו ישות קיימת, אלא מבנה תודעתי, שלפיו כל תודעה היא תודעה של משהו. ההימנעות מכל הכרעה לגבי ישותם של האובייקטים חושפת את הנוכחות היציבה של האקט התודעתי של "הפניית המבט" או של "ההתכוונות", העומד בעינו בין אם האובייקט נוכח או נעדר, ממשי או בדיוני. בדיון זה נרמז מובנה של האינטנציונליות כמרחב הזיקה של הספרות אל התוכן שהיא מבקשת לתאר. בזיקתה אל התוכן, הספרות היא מעין פעולת גישוש מתמשכת ובלתי-מוגמרת, אשר אינה מקיפה את התכנים, אלא "פונה" אליהם וחותרת תמידית להשיגם.
- 34 מקורו של ההיסט מן הראליזם המימטי אל ראליזם של הכתיבה הוא מחשבת "הרומן החדש", אשר התפתחה בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20 בצרפת. לעניין זה ראו את קובץ המאמרים של אלן רוב־גרייה המוקדש רובו ככולו לפענוח הראליזם החדש: Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Minuit coll. "Critique", 1963 המאמר האחרון: "Du réalisme à la réalité", pp. 135-144 במאמר זה כותב רוב־גרייה כי "תכליתו של הרומן איננה להציג, לתרגם, את הדברים שהתקיימו לפניו, מחוצה לו. הוא אינו מבטא, אלא מחפש. והדבר שהוא מחפש זה את עצמו", עמ' 137 [התרגום שלי, ל"נ].
- 35 בעיונו הפנומנולוגי בסוגיית השפה, מעניק מרלור־פונטי קדימות לערכים הדינמיים של פעולת הביטוי, של הנכחת השפה בגוף המבטא באמצעות ההגייה או הניסוח, הכתיבה או הציור. תוך כדי הגייה של הברה, במהלך סרטוט האות, השפה מצטרפת אל כישורי הגוף. מחוות־הסימון היא פועלו של סובייקט גשמי בעל סגנון ייחודי והיא כוללת ערך קיומי של היות־בשפה המקביל להיות־בעולם. בנושא זה ראו בעיקר את הפרק "Le corps comme expression et la parole" בספרו של מרלור־פונטי: Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945, pp. 203-232.
- 36 על פי הגדרתו של דה־סוסיר, היחס בין המסמנים נקבע כמוסכמה ולא כערך מהותי של השפה. ערכם של המסמנים הוא ערך יחסי הנקבע בתוך מערכת לשונית אוטונומית. ראו: F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1995, p. 59, 159, 163.
- 37 מליץ, הערה 2 לעיל, עמ' 6-7.
- 38 טיעון זה הוא וריאציה על ההבחנה שבין שפה (*langue*) לבין דיבור (*parole*). בעוד השפה מקיפה את מכלול האמצעים הלשוניים העומדים לרשותו של כל סובייקט חברתי־היסטורי, הדיבור הוא המימוש הייחודי והאקטואלי שעושה כל סובייקט במאגר הלשוני המשותף. מקורה של

הבחנה זו הוא ההרמנויטיקה הגרמנית מייסודו של שליירמאכר והמשך עיצובה הוא בכלשנות המודרנית של דה-הוסריר. לימים היא זוכה בעיבוד נוסף בשיח הפנומנולוגי של מרלור-פונטי. בשיח זה ניתנת קדימות לדיבור על פני השפה בטענה כי כוחה של השפה בחצייה של המערך הפוטנציאלי הלשוני על ידי המימוש האקטואלי שלה: "לא נוכל לשער מהו כוחה של השפה כל עוד לא נכיר באותה שפה פועלת ומכוננת המגיחה כאשר מתערערים לפתע סדריה של השפה שכבר-מכוננת ונערכים בסדר חדש המלמד את הקורא – או אף את הסופר – מה שהוא עצמו לא ידע לחשוב או לומר" (התרגום שלי – ל"נ, וראו: Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, Paris: Gallimard, 1969, p. 22).

טיעון דומה, על פיו כוחה של היצירה טמון בחצייה של מערך האפשרויות השגור באמצעות ביטוי ייחודי, מופיע גם אצל אלן רוב-גרייה בדיונו על "הרומן החדש": "ברור לחלוטין כי הרעיונות נותרים קצרים ביחס ליצירות, וכי לאלה האחרונות אין כל תחליף. רומן אשר ישמש מופת דקדוקי בהדגימו שימוש נכון באיזה כלל – גם אם יכול בזאת את היוצא מן הכלל – יהיה מן הסתם חסר טעם: שכן ניתן יהיה להסתפק בניסוח הכלל כפשוטו" (התרגום שלי, ל"נ, וראו: Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Ibid., p. 12).

- 39 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 8.
- 40 שם, עמ' 9 (ההדגשות שלי, ל"נ).
- 41 שם, עמ' 8-9.
- 42 שם, עמ' 7-8.
- 43 שם, עמ' 7.
- 44 שם, עמ' 223.
- 45 שם, עמ' 225.
- 46 שם, עמ' 234.
- 47 ראו: Merleau-Ponty, Ibid., p. 209, 212.
- 48 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 234.

השיר הגנוב: לאה גולדברג מתכתבת עם גנסיין

[ועם ציליה דראפקין] בספרה מכתבים מנסיעה

מדומה

תמר מרין

"אני אינני איש נורמלי. אני ציטטה מיצירתו של גנסיין"

(לאה גולדברג)

"רות אינה עלמה סנטימנטלית. היא כותבת מכתבי אהבה לא כדי לשרפם אחר כך בתנור. יש לה מטרה ספרותית. מכתבים אינטימיים באמת אי אפשר לפרסם"¹. כך הציגה לאה גולדברג את רות, גיבורת ספר הפרוזה הראשון שלה מכתבים מנסיעה מדומה. בפרק הפתיחה המקדים את חליפת המכתבים החד-צדדית שרות מנהלת לאורך הספר עם אהובה עמנואל, גולדברג חושפת את מניעי הגיבורה שלה ("יש לה מטרה ספרותית. מכתבים אינטימיים באמת אי אפשר לפרסם") כדי להפריד בין עצמה לבין רות – הגיבורה הספרותית ש"שמה אינו שמי" ו"שם אהובה אינו שמך", כפי שהיא כותבת בפנותה אל הנמען הלא-ידוע של המכתב ה"אמתי", שפותח את חליפת המכתבים ה"מדומה" שבין רות לעמנואל. גולדברג אפילו חותמת את המכתב ה"אמתי" באות הראשונה של שמה שלה, "ל." – מהלך שהנציח את הדיאלקטיקה שהעסיקה את חוקרי הספר מאז התפרסם בקול ענות חלושה ב-1937 ועד היום, לאחר שכבר הוכרו כמה מהשיגיו. זוהי הדיאלקטיקה שבין "אמת" לבדיה, בין חיים לספרות, בין הביוגרפיה של לאה גולדברג לבין הרשת האינטר-טקסטואלית הסבוכה והמסועפת שהיא טווה לאורך היצירה.

יחסה של הביקורת אל דיאלקטיקה זו של לאה גולדברג ידע שינויים לאורך השנים מאז פרסום הספר ועד היום, ושינויים אלה משתקפים בתמורות האידיאולוגיות שהתחוללו במחקר הספרות העברית במהלך שנים אלה. כך, בני דורה של גולדברג הסתייגו מן "הכסות הליטראטית" של הספר, או – לחלופין – מאותו "גשם נדבות של ציטטות", כפי שניסח זאת המבקר אברהם קריב.² בפועל הסתייגו המבקרים מהפנייה שגולדברג ביטאה בכך אל מרחבים גלותיים שהמרכז הספרותי הארץ ישראלי בשנות השלושים המאוחרות ביקש להתרחק מהם.³ לעומת זאת, חוקרים מאוחרים יותר עמדו על התפקיד המשמעותי שממלא הרובד הספרותי של היצירה הנוקטת, כדברי עדי צמח, עמדה אריסטוטלית, שלפיה "רק באמנות ניתן לראות את המציאות לאמיתה"⁴. עם זאת, דומה כי הן המחקר המוקדם והן המחקר המאוחר הוסיפו לתפוש את הרובד המטא-ספרותי של הספר כמעין "מסכה", כניסוחו של טוביה ריבנר,⁵ או כפי שתיאר זאת גדעון טיקוצקי באחרית הדבר למהדורה החדשה של

הספר: "כתב חידה [...] שריון שקשקשיו מזדהרים בברק אינטלקטואלי ותפקידם – למנוע מן הקורא לחדור אל נבכי החוויה האינטימית האותנטית של המחברת".⁶

חוויה אינטימית אותנטית זאת אף נוסחה במחקר של השנים האחרונות כחוויה נשית מובהקת. תמר הס טענה, למשל, כי במהלך הספר גולדברג זונחת את מסורת הרומן האפיסטולרי, האישי-נשי" לטובת צורות "גבריות" ולאומיות של חליפת מכתבים שהיו מקובלות באותה עת בספרות העברית. מהלך זה, טענה הס, מקביל לתנועה הגאוגרפית והאינדואולוגית של רות עצמה בספר, תנועה שהולכה מן הקיום הקוסמופוליטי בגולה אל ארץ ישראל והציונות ושמשמעותה היא "התכחשותה של גולדברג למגדר שלה".⁷ במילים אחרות, דומה כי קוראיה וחוקריה המוקדמים והמאוחרים גם יחד של גולדברג קיבלו עליהם ללא עוררין את הצהרתה בפתח הספר, שלפיה "מכתבים אינטימיים באמת אי אפשר לפרסם". איך ניתן אפוא להסביר כי גולדברג עצמה מערערת על הצהרה זו מיד לאחר השמעתה? שהרי ההקדמה הקצרה שהיא כותבת אינה אלא המכתב ה"אינטימי" שאותו היא דווקא מפרסמת, המכתב שהיא איננה חותמת בשמה של הגיבורה הספרותית הבדיונית, רות, אלא באות הראשונה של שמה-שלה, "ל".

כתחליף לתנועה ששרטט מחקר הספרות העברית, תנועה המובילה מן המדומה (המסע באירופה, הרובד הספרותי-אינטרטקסטואלי של הספר, המסכה ה"גברית" של גולדברג) אל ה"אמת" (ארץ ישראל, הביוגרפיה של גולדברג, האני ה"נשי" שלה) – אתאר במאמר זה את מכתבים מנסיעה מדומה לאור תנועה מסוג אחר. ניתן להתוות את התנועה הזו בעזרת סיפורו המפורסם של אדגר אלן פו "המכתב הגנוב",⁸ כמו גם בעזרת הדיונים הביקורתיים שהתעוררו בעקבותיו, ושהראשון והמשפיע בהם היה הסמינר של ז'אק לאקאן מ-1966.⁹ זוהי התנועה שמבקשת להפוך את הסודי, החבוי, הפנימי, בעל המשמעות כלפי חוץ כדי שייראה טריוויאלי.

בסיפורו של פו גנוב שר ערמומי, בעל כישרון לכתיבת שירה, מכתב שתוכנו אינו ידוע מרשותה של המלכה ומסתיר אותו בביתו דווקא על ידי השארתו גלוי לעין כול. מהלך זה אמנם נעלם מעיניו של מפקח המשטרה ההולך בתלם, אך מתברר מיד לבלש, גיבור הסיפור, שכמו השר עצמו בורך בכישורי אנלוגיה, דמיון ומטפוריזציה – כליו של המשורר. גם גולדברג, המשוררת הכותבת פרוזה, מותירה את מכתביה הספרותיים הגנובים גלויים לעיני הקורא, תוך שהיא מפתה אותו להאמין כי האמת – המכתבים ה"אינטימיים" – נחבאת במקום אחר. אני, כנגד זאת, מבקשת לא להיכנע לפיתוייה של גולדברג ולשוב אל מכתביה הספרותיים הגנובים. מכתבים אלה מתגלים במהלך הספר לא כתחנה בדרך אל איזו אמת מהותית, נסתרת, חרוטה בגופה של היוצרת, אלא דווקא כתוכן העומד בפני עצמו.

* * *

בסמינר הנודע שלו על "המכתב הגנוב" מבקש לאקאן לקרוא את סיפורו של פו כאלגוריה על אזלת ידה של הפסיכואנליזה לחלץ מתוך הלא-מודע משמעות יציבה ואחדותית. הקיום בתוך הסדר הסימבולי בתוך השפה, כרוך בהתייצבות חוזרת ונשנית אל מול מסמנים של

חֶסֶד, של היעדר. זהו, למעשה, המכתב הגנוב של פו: כל זמן שאיננו יודעים דבר על תוכנו ה"אמתי" של המכתב (עד סוף הסיפור לא ידוע האם מדובר בפרשיית אהבה, בבגידה, או בקונספירציה פוליטית) ולא על נמענו וכותבו ה"ממשיים", מכתב זה מתפקד כמסמן שהמסומן שלו אבד ואינו נגיש עוד. המסקנה המשתלשלת מכך היא, אפוא, שכוחו של המכתב נובע ממיקומו ומהתנועה שהוא מחולל בסדר הסימבולי.

חשוב לציין שלאקאן מסב את תשומת הלב אל כפל המשמעות של המילה האנגלית purloined שמופיעה בכותרת סיפורו של פו. המכתב (הסודי, החבוי, האינטימי) לא רק נגנב, כלומר נלקח בהסתור וללא רשות – פירוש המניח שקיים תוכן מסוים, קודם, שהסובייקט מעוניין ליטול לעצמו ללא רשות. הפועל to purloin מורה על כך שהמכתב נמתח, מורחב ומוזז (מיד ליד וממקום למקום).¹⁰ המכתב מקבל, אפוא, את משמעותו מתוך האינטראקציה שהוא מייצר בין הדמויות המעורבות בפרשת המכתב הגנוב, בין אם דמויות אלה הן חלק בלתי נפרד מעולמו של המכתב (כלומר, כותב המכתב ונמענו) או שהן מחפשות אחריו, כמו הבלש ואנשי המשטרה.¹¹ בפראפרזה ספרותית על קביעותיו של לאקאן המכתב הופך לצייר המבוסס על האינטראקציות הבין-סובייקטיביות שהוא מחולל במרחב הפנים-ספרותי והחוץ-ספרותי של הטקסט.

לאבחנתו של לאקאן הייתה, כידוע, השפעה מרחיקת לכת על מחקר הספרות. שורת חוקרים, בהם נורמן הולנד, ברברה ג'ונסון ושושנה פלמן, ביקשו לעסוק, בעקבות לאקאן, באזלת ידה של הספרות להגיע אל הפרשנות האחת, האולטימטיבית שביסודו של הטקסט הספרותי, תוך הצבעה על אחרותו הבסיסית.¹² אחרות זו, כעולה מעבודתן של חוקרות ספרות עברית שעסקו בפולמוס "המכתב הגנוב", בהן אורית מיטל ושירלי לבבי-סלע, בולטת במיוחד בטקסטים העוסקים בהתכתבויות פואטיות בין דוברים.¹³ התכתבויות אלה משקפות לעתים קרובות אינטראקציות בין-סובייקטיביות שמהוות מסמן שהמסומן שלו אבד ואינו נגיש עוד. כפי שהבין זאת לאקאן, שהרי לעולם לא ניתן לדעת מה "באמת" כללו מכתביהן הבדיוניים של הדמויות.¹⁴

גם הדיון שאני מבקשת לערוך בשרשרת ההתכתבויות הבין-אישיות והפואטיות, המרכיבות את הספר מכתבים מנסיעה מדומה, קורא תיגר על קיבוע יצירתה של גולדברג בסד פרשני חד-כיווני. יתר על כן, אני מבקשת לטעון כי גולדברג הופכת את עצם פעולת ההתכתבות לנושא היצירה, יצירה שבדומה למכתב הגנוב שואבת את עצמתה הפואטית מתוך התנועה הבלתי מוכרעת במרחב הפנים-ספרותי והחוץ-ספרותי של הטקסט. תנועה זו מתקיימת בכמה מישורים: בין האני – המספרת/ המחברת המובלעת גולדברג, לאחר – נמענה הגברי הבדיוני והמטא-פואטי כאחד; בין ה"פה" – הכתיבה בעברית, שבה ביקשה גולדברג למצות את יכולותיה הספרותיות, ל"שם" – הכתיבה בשפות לעז, שמרחפת כאפשרות פואטית על כל יצירתה ועל מכתבים מנסיעה מדומה בפרט; ובין הפרוזה – הסוגה שבה כתבה את הספר, לשירה – האפשרות הפואטית הדומיננטית והמוערכת יותר בביוגרפיה הספרותית שלה, שאותה ביקשה לכאורה להשאיר מאחור, ובכל זאת היא פורצת אל הטקסט בדרכים בלתי-צפויות.

ברצוני להתחקות אחר תנועה זו דרך שני מתווים של התכתבויות שנפגשים זה עם זה ונארגים זה בזה לאורך היצירה: מחד גיסא, ההתכתבות הרומנטית והספרותית בין רות לבין עמנואל, התכתבות המלווה את מסעה המדומה של רות מערי אירופה ומספרותה ועד ארץ ישראל והספרות העברית; מאידך גיסא, ההתכתבות המטא-ספרותית שגולדברג עצמה מנהלת במהלך הספר עם אורי ניסן גנסין ועם הנובלה הארוכה ביותר שלו, "אצל". גם ההתכתבות הפואטית בין גולדברג לגנסין מוליכה בעקיפין אל פרשה שעתידה להתפרסם לימים בזכות מכתב ספרותי גנוב. המדובר בשיר מאת המשוררת היידית ציליה דראפקין, שנכתב במקור ברוסית ונשלח לגנסין בנסיבות פרטיות בטרם עובד בהמשך ליידיש. גנסין "גנב" את השיר מדראפקין כאשר תרגם אותו לעברית והציגו ב"אצל" כשירו־שלו. למרות ש"גנבת" השיר של דראפקין נודעה רשמית רק לאחר שגולדברג פרסמה את מכתבים מנסיעה מדומה, אותו שיר עצמו, המהווה את הבסיס הרעיוני של הנובלה "אצל", מחלחל בעקיפין אל מכתבים מנסיעה מדומה – יצירה שבמרכזה התכתבות נועזת, פורצת גבולות תמטיים, מגדריים וסוגתיים עם המסורת הפואטית האחרת, הגלותית, הלא-עברית והנשית המתגלה בשירתה של ציליה דראפקין. לטענתי, דווקא בספר מכתבים מנסיעה מדומה פורצת אותה מסורת מודחקת בתיווכו של גנסין – ה"אב" הקונוי של הפרוזה העברית, ש"גנב" את המכתב/השיר מאת המשוררת היידית הלא-קונונית ואפשר ללאה גולדברג, ממשיכתו בפרוזה, לקיים דיאלוג עם כל אותן אפשרויות פואטיות, אידאולוגיות וסוגתיות שנזנחו על ידה כאשר החליטה להפוך לסופרת עברית.

בין "אל" לבין "ל" –

חליפת המכתבים המסתמנת ראשונה מן הספר היא בין רות לעמנואל. למראית עין מדובר בחליפת מכתבים שמשקפת מערכת יחסים חד-צדדית במובהק. לא רק שרות היא הכותבת העיקרית מבין השניים, גם אהבתה אל עמנואל מצטיירת כאהבה נכזבת, ובמידה רבה מלנכולית. אהבה כזאת איננה מכירה באחרות של האהוב, אלא כמו-בולעת אותו בניסיון להגיע דרכו אל הכתיבה; שהרי, כאמור, מכתבים אינטימיים באמת אי-אפשר לפרסם.¹⁵ בהקשר זה, טענה תמר הס, היצירה נענית להגדרת שיח האהבים האפיסטולרי, שמצב היסוד המאפיין אותו (כניסוחה בעקבות לינדה קאופמן ורולאן בארת) הוא היעדרו של האהוב שהכותבת פונה אליו.¹⁶

עם זאת, במהלך הטקסט מתברר כי מכתביה של רות לעמנואל הם חד-צדדיים פחות מכפי שנדמה במבט ראשון. מתברר כי המכתבים הם תגובה לזיקות בין-אישיות (פגישות, שיחות, אפילו מריבות) שמתוארות בקטעי הפרוזה הקצרים המופיעים בראש המכתבים. בשלב מסוים רות אף מתארת מכתב אהבה שכתב לה עמנואל, שבו הוא מתוודה על געגועיו אליה: "אני עצוב מאוד בלעדייך, רות. ועכשיו כבר מותר להגיד לך שאני מתגעגע. היה לי תמיד טוב איתך, זיכרונותי טובים. ואת הרגעים 'שלא הצליחו', כדבריך, איני זוכר".¹⁷ אכן, המכתב נקטע באחת לטובת ההכרה ב"בדיוניותו", הכרה שנחתמת בהצהרה כי "עמנואל יכתוב לה אחרת" וכי "אותן המלים היקרות ביותר שאליהן השתוקקה תמיד לא יגיד לה איש, היא לא יכלה להגידן לעצמה".¹⁸ אך את האמירה אפשר לקרוא כהצהרה אירונית על

אופיים הבדוי של המכתבים משני הצדדים; שהרי גם מכתביה של רות לעמנואל אינם אלא המכתבים שמעבירה לה ל' עצמה, "יוצרת" הטקסט הבדוי, שעל בדיוניותו־שלו מכריזה כאמור גולדברג בריש גלי בפתח היצירה.

אופייה הדו־כיווני והאינטר־סובייקטיבי של ההתכתבות בין רות לעמנואל מונצח בשם־הקיצור שהיא מעניקה לו: "אל". השם "אל" הוא מן הסתם ניסיון להאדיר את דמותו של הגבר האהוב, אך בה־בעת ליטול ממנו את אנושיותו; לכוּן אותו כאל, כקדוש שהגיבורה מתבטלת בפניו. עם זאת, המילה "אל", המנוקדת בסגול ולא בצירה, קרובה יותר מבחינה מילונית דווקא למילת הקישור "אל" בהוראת "ל"; גילומה של התנועה המובילה מפה לשם, מאני לאחר; או, לחלופין, בהוראת אצל, לידי, על יד – ושוב לפנינו, כמו בפועל *purloine*: תזוזה, הימשכות, מרווח בין אחד לשני. עמנואל־אל הופך, אפוא, לייצוג של אותו מרווח, לגילומו של המכתב הגנוב כציר של יחסים אינטר־סובייקטיביים במרחב. באופן דומה, גם האות "ל", שבה חותמת גולדברג את מכתבה של "הכותבת האמיתית", נציגתה כביכול של לאה גולדברג עצמה – גם אות זו הופכת למקבילה אפשרית של הקיצור "אל". זהות שנוצרת בין "אל" לבין "ל". פורעת את שרשרת הניגודים העולים לכאורה מן הטקסט: אלה שבין הדוברת הנשית המאוהבת והכותבת לבין הנמען הגברי השתקן והלא־נענה, כמו גם אלה שבין "מציאות" ל"ספרות". הדיאלוג בין "אל" לבין "ל", והתנועה הדינמית והדו־כיוונית שדיאלוג זה מייצר בטקסט, מרמזים אפוא שעצם תנועתו של המכתב, המכתב המועבר מאני לאחר, הופכת למרכז היצירה. אבל מהי המשמעות של אותה תנועה ביחס לאמירה הפואטית שגולדברג מבקשת לנסח בספרה זה?

פרסומו של הספר היה שיאה של תקופה שבה עסקה גולדברג בכתיבת פרוזה במרחב רב. למרות שגולדברג זכתה בהכרה כמשוררת ב־1935 עם פרסומו של קובץ שיריה הראשון טבעות ענשן, את מכתבים מנסיעה מדומה כתבה כבר בסתיו 1934.¹⁹ במהלך השנים שקדמו לכתיבת הספר אף פרסמה גולדברג מספר רב של סיפורים קצרים, ובמקביל לכתיבתו החלה בכתיבת רומן.²⁰ גם נושא חליפת המכתבים – הממשית והמדומה – העסיק אותה לא מעט בשנים הללו. כך, למשל, האיגרת הרביעית בספר היא פיתוח של סיפורה "מכתב מברלין" שהתפרסם בכתב העת של החבורה הספרותית שעמה נמנתה בליטא, ועוד קודם לכן, בגיל שש עשרה, כתבה סיפור בשם "מכתבים אשר אינם נשלחים".²¹ גם מתוך יומניה סביב תקופת פרסום הספר מצטייר עיסוק אינטנסיבי במכתבים אמתיים ומדומים. ביולי 1937 היא כותבת ביומנה כי "אתמול ייללתי שעה שלמה על מכתב מדומה לאריה", משפט הנוגע לצורך לעבד לטקסט ספרותי ("מכתב מדומה") את רגשותיה למאייר אריה נבון שבו הייתה מאוהבת באותה עת.²²

כך אפוא, מכתבים מנסיעה מדומה אינו רק רומן העוסק במכתבים הנשלחים ממוענת לנמען; מדובר גם ביצירה שאחד הממדים העיקריים בה הוא מעשה ההתכתבות הפואטית של לאה גולדברג עצמה עם יוצרים אחרים, שציטוטים ואזכורים מתוך יצירותיהם גודשים את הספר עד להתפקע. מרבית המבקרים העבריים המוקדמים שהתייחסו אל הדיאלוגים הללו התמקדו באלה שניהלה גולדברג לאורך היצירה עם יוצרים אירופאים, בהם פול רלן, את"א הופמן, לואי פרדינן סלין, קנוט המסון ועוד רבים אחרים. זאת, כאמור, כחלק

מהסתייגותם של מבקרים אלה מהתרחקותה מתחומיה של הספרות העברית. ועם זאת, דומה כי את ההתכתבות הפואטית הנועזת ביותר מבחינה אידיאולוגית, לשונית וסוגתית מנהלת גולדברג ברומן דווקא עם יוצר עברי קנוני, עם אורי ניסן גנסין.

מסביב ל"אצל"

גנסין היה מכותבי הפרוזה העבריים הנערצים על גולדברג, ויותר מכך – אחד היוצרים שהשפיעו יותר מכול על החלטתה, בשנות נעוריה, להפוך את העברית לשפת יצירתה. ניסיונות הפרוזה הראשונים שלה, שכללו בעיקר סיפורים קצרים, נכתבו תחת השפעתו הסגנונית המובהקת, ובמהלך שנות השלושים והארבעים אף הקדישה לו וליצירתו מסות אחדות.²³ למעשה, לאה גולדברג עצמה – כמי שגדלה והתחנכה באירופה וידעה שפות אירופאיות רבות על בורין – פעלה מתוך אותו מרחב ספרותי וגאוגרפי שבו בילה גנסין את מרבית חייו ושבתוכו נולדה החלטתו להפוך לסופר עברי. גולדברג הזדהתה אפוא עם בחירתו של גנסין לכתוב בעברית מתוך ועל אודות החוויה האירופית; או – כפי שניסחה זאת היא עצמה ברשימה "היו נגוהות אחרים" שהוקדשה לגנסין – מתוך ה"פרידה ממה שהיה אי־אז בשבילנו המילה אירופה".²⁴ במסגרת חיפושיה אחר משלב לשוני שיעלה בקנה אחד עם שאיפתה למבע עכשווי ולא־ארכאי, מיהרה גולדברג לאמץ את העברית הגנסינית החדשה והמתחדשת, שהעמידה תחליף לעברית המליצית, הרוויה רמיזות למקורות היהודיים, שנקטו בני דורה שלונסקי ואלתרמן.

למעשה, גנסין הוא שהעמיד עבור גולדברג מודל מובהק של סופר־מצטט. על המקום המרכזי שתופש הציטוט הספרותי ביצירתו של גנסין כבר עמד דן מירון, שתיאר בהרחבה את השימוש התכוף שעשה הסופר במובאות מיצירותיהם של סופרים אירופאים ועברים גם יחד.²⁵ גולדברג עצמה כתבה ביומניה בהיותה בת שש עשרה: "אני איני איש נורמלי. אני ציטטה מיצירתו של גנסין".²⁶ חוץ ממשמעויותיה הביוגרפיות־הנפשיות, אמירה זו היא ביטוי של הזדהות חוצת־המגדר של גולדברג הצעירה עם גנסין ועם עולמו. אמירה זו גם עשויה לרמז על הזיקה שיוצר הציטוט הספרותי בין יצירתו של גנסין ליצירתה. ואכן, במכתבים מנסיעה מדומה – יצירה שספגה ביקורת רבה על ריבוי המובאות הספרותיות שבה – מגיע לשיאו מהלך ההזדהות הספרותית והביוגרפית של גולדברג עם גנסין.

למעשה, פנייתה של גולדברג אל גנסין ברומן מכתבים מנסיעה מדומה מתווה את הכיוון הגאוגרפי והאידיאולוגי של הספר עצמו; מספרות אירופה, שרות מרבה לצטט במכתביה הראשונים, אל הספרות העברית־הציונית שהיא מצטרפת אליה בסופו של המסע, עם הכרזתה של רות: "אנו יוצאים כדי לכבוש לנו פרשת חיים גדולה, אשר תצמח על אדמת טרשים [...] אפילו [...] שכר סופרים היא נותנת בקושי".²⁷ תנועה חד־כיוונית זו מספרות אירופה לספרות עברית גם מהדהדת, לכאורה, את התמה של האהבה החד־צדדית לאהוב שאינו נענה. את גנסין עצמו מתארת רות כאהוב נצחי, קשה לריצוי: "ואורי ניסן גנסין, האהוב עלי מאוד", היא כותבת לעמנואל באחד המכתבים הראשונים בספר, גנסין ש"אהוב יותר מכל המסונים ומשוררי סין, אמר 'שונאים זה את זה וגורמים ייסורים זה לזה,

ואוהבים זה את זה וגורמים ייסורים זה לזה, רחוקים זה מזה וגורמים ייסורים זה לזה"²⁸ כך חותמת רות את המכתב לעמנואל במעין מכתב אהבה קטן לאורי ניסן גנסין עצמו, כאשר היא מצטטת מתוך הנובלה שלו "אצל"²⁹. "אצל" מועלית באוב פעם נוספת לקראת סופה של היצירה מכתבים מנסיעה מדומה, כאשר גולדברג חותמת את מכתבה של רות לעמנואל בציטוט נוסף מנובלה זאת: "ואני שולחת לך במכתבי זה את אהבתי הכבדה כאז 'שרק ריחוק המקום יהיה כפרתה'"³⁰.

על המקום המיוחד שתפשה הנובלה "אצל" בתודעתה של גולדברג עשויה להעיד העובדה שב-1938, שנה בלבד לאחר פרסום הספר מכתבים מנסיעה מדומה, הקדישה לנובלה מסה עיונית קצרה בשם "מסביב לאצל", שבה תיארה את הנובלה כמיצויה של אמנות הסיפור של גנסין. ואכן, השפעתה של הנובלה מאת גנסין על גולדברג מגיעה לשיאה ביצירת הפרוזה הארוכה הראשונה שלה, שנקשרת ל"אצל" בזיקות תמטיות וסוגתיות עמוקות ומורכבות. הסיטואציה הבסיסית שמתארת גולדברג במכתבים מנסיעה מדומה היא, במידה רבה, תמונת-ראי של הסיטואציה שמעמיד גנסין ב"אצל". כך, עמנואל – מושא אהבתה של רות במכתבים מנסיעה מדומה, נדמה כבן-דמותו של אפרים מרגלית, גיבור "אצל". בדומה לעמנואל, גם אפרים הוא צעיר מיוסר ומסוכסך, שנשים צעירות שמאוהבות בו, בעלות כישרון ספרותי, פונות אליו בעל-פה ובכתב. קשה לא לעמוד על הקרבה בין שתי היצירות גם בהקשר הסוגתי, ובפרט על הזיקה שבין מיקומן של היצירות בביוגרפיה הספרותית של שני היוצרים. כאמור פרסמה גולדברג את מכתבים מנסיעה מדומה שנתיים לאחר פרסומו של קובץ השירים הראשון שלה, טבעות עשן, שסימן אותה כיוצרת הבולטת של שירת הנשים העברית המודרנית. למרות שגנסין כבר היה מבוסס כפרוזאיקון בעת פרסום "אצל", בביקורת הספרות העברית נתפשה נובלה זו כהתנסות ראשונה של היוצר בסוגת הרומן, שאליה שאפה הספרות העברית החדשה במפנה המאה.³¹ אין ספק שברוחב היריעה שלה ובאופייה המיוחד הציעה היצירה תזוזה ניכרת מהפרגמנט הגנסיני הקצר. אפילו גנסין עצמו, שהתעקש על כך ש"אצל" הוא "סיפור ורק סיפור", הודה כי "הרבה נכנס אצלי בגדר זה"³². דן מירון סיכם עניין זה בטענו כי "אצל" היא יצירה שכמו פרצה ועברה את מסגרת הסיפור המוקדמת של גנסין, תוך שהיא מייצרת "טופוס של רומאן עברי מסוג חדש"³³.

ואכן, בהמשך לדיון הקודם דומה כי גולדברג מבקשת לנסח בעקבות גנסין לא רק את התנועה החד-סטריית מאירופה וספרותה אל ארץ ישראל והספרות העברית, אלא גם תנועה לינארית וחד-כיוונית נוספת; זו המוליכה מן הפרגמנט הפואטי הקצר (ובמקרה של גולדברג – השיר) אל צורת הפרוזה. יתר על כן, את בחירתה בעברית תפשה גולדברג כחלק בלתי נפרד משאיפתה להיעשות סופרת. ברוח זאת כתבה, למשל, ביומנה כבר בגיל חמש עשרה: "מצבו של הסופר העברי אינו סוד בשבילי [...] לכתוב לא עברית – אחת היא בשבילי, כאילו לא לכתוב לגמרי. ובכל זאת אני רוצה להיות סופרת, בכל זאת בזה אני תולה את עתידי ואת כל חיי, זוהי מטרתי היחידה"³⁴. לכאורה הציגה גולדברג בספר מכתבים מנסיעה מדומה את המימוש האולטימטיבי של פנטזיית הנעורים שלה: להפוך לסופרת של פרוזה עברית. בפועל, הדיאלוג הספרותי בין מכתבים מנסיעה מדומה לנובלה "אצל" מדגים דווקא את שבירתה של התנועה הלינארית והחד-כיוונית מן הגולה ומן

הפרגמנט הקצר אל עבר הספרות העברית, הפרוזה והרומן – לטובת התנועה במרחב שבין "אל" ובין "ל", תנועתו של המכתב הגנוב שזוכה לביטוי טעון במיוחד ביצירתו של גנסין. בהקשר זה ברצוני לשוב ולבחון את קביעתו של מירון כי גנסין כונן ב"אצל" טופוס רומניסטי עברי חדש. עולה מאליה השאלה: מה היו מאפייניו של אותו טופוס רומניסטי אצל גנסין, ובעיקר – מדוע הייתה לו השפעה כה מעמיקה ומרחיקת לכת על יצירת הפרוזה הארוכה הראשונה של לאה גולדברג?

בהמשך לאבחנותיו של באחטין על אודות אופיו הדיאלוגי של הרומן, שמתקיימת בו התנגשות מתמדת בין קולות חברתיים ומעמדיים שונים, ניתן לקבוע כי במונחים באחטיניים "אצל" הוא רומן דיאלוגי מובהק. רומן זה פורץ מתוך גבולות התודעה של הגיבור האחד ושל המונולוג הפנימי שאפיין אותו בסיפוריו הקודמים של גנסין, ומעביר את רשות הדיבור לקולות אחרים, שוליים לכאורה, ה"משתלטים" על הנרטיב. הקולות הם בעיקר קולותיהן של הנשים המאוהבות באפרים והמעניקות לו את אהבתן לאורך היצירה בדרכים שונות, בעל־פה ובכתב.³⁵ בה־בעת, הנובלה "אצל" היא יצירה הפועלת בתוך הקשר של דיאלוג בין־ספרותי אינטנסיבי. גנסין מנהל במהלכה התכתבות אינטר־טקסטואלית ענפה עם יוצרים אירופאים ועברים, בהם קנוט המסון (שהיה גם מקור השפעה מובהק על גולדברג בספרה מכתבים מנסיעה מדומה), מזה, וביאליק – מזה. אלא שדומה כי בדיאלוגים העמוק שביסוד "אצל" גנסין מרחיק לכת אף יותר. למעשה, מדובר ביצירה השואבת את כוחה התמטי והרעיוני מתוך דיאלוג ספרותי שהוא בעת ובעונה אחת גם בין־לשוני ובין־סוגתי.

באחטין עצמו תיאר את תופעת הטרולוגוסיה כאחד מביטויי המובהקים של הדיאלוגים ברומן ובפרוזה בכלל. יצירה שנכתבה בשפה אחת, כותב באחטין, מכילה תמיד את עקבותיהן של שפות אחרות – לאומיות, חברתיות או מקצועיות – שנותנות בה את אותותיהן.³⁶ כפי שטענה חנה וירט־נשר, הטרולוגוסיה באחטינית זו היא מאפיין בולט במיוחד של הרומן היהודי, המכיל תמיד את שרידיהן של מסורות עתיקות יותר – אם בארמית, בערבית, בעברית, או ביידיש – המהדהדות ברקע השפה ה"רשמית" של היצירה.³⁷ ואכן, "אצל" מעמיד מימוש מפתיע של הטרולוגוסיה "יהודית" מעין זו בנסחו דיאלוג ספרותי מרתק בין הפרוזה העברית של גנסין לבין השירה הרוסית והיידיית של ציליה דראפקין, משוררת שהייתה מאוהבת בגנסין ושאת שירה/מכתבה אליו "גנב" גנסין.

השיר הגנוב: פרשת "והיה כי ישוב מנודו"

המכתב הגנוב הוא חלק מן העולם הבדוי שגנסין משרטט בנובלה "אצל". רוחמה, אחת מגיבורות הרומן המאוהבת בגיבור אפרים מרגלית, מגלה באלבום תמונות בדירתה של דינה ברבש – צעירה נוספת המאוהבת באפרים – מכתב שייעדה ברבש עצמה לאפרים: שיר אהבה ארוטי בשם "והיה כי ישוב מנודו". רוחמה קוראת את השיר בגנבה, והוא מותיר בה רושם כביר ואף מסייע לה בהמשך לנסח בינה לבין עצמה את רגשותיה הסוערים כלפי אפרים. בהזדמנות הראשונה מצטטת רוחמה מתוך השיר ה"גנוב" – אותו מכתב אהבה

שמעולם לא נשלח – במעמד פומבי שנוכחים בו אפרים ודינה עצמה, שהשפלתה ואכזבתה מן הקשר עם אפרים דוחפות אותה בסופו של דבר לשים קץ לחייה.

במבט ראשון, הסיום הדרמתי – הטרגי, אפילו – של פרשת המכתב הגנוב ב"אצל" הוא בעל אופי שונה בתכלית מחליפת המכתבים המאופקת בין רות לעמואל. מכתבה הגנוב של דינה ברבש אף מגלם לכאורה את היפוכו של המהלך שתיארתי בעקבות לאקאן, הקורא בסיפורו של אדגר אלן פו. המכתב אינו מוזז, מורחב, מועבר במובן שפו/לאקאן העניקו למילה purloined, אלא אכן "נגנב" במשמעות הפשוטה של המילה כניכוס/השתלטות על משהו ששייך לאדם אחר. בשונה מפו, גנסיין אף בוחר לחשוף את המסומן – את תוכנו האינטימי, הרומנטי-הארוטי החבוי של המכתב שכתבה דינה ושחלקים ממנו קראה רוחמה בפומבי. ועם זאת, האומנם אותה "חשיפה" במעמד ההקראה הדרמתי של השיר היא אכן ה"מסומן" האולטימטיבי, ה"אמת" האינטימית של הכתבת, דינה ברבש, שמתגלה לרוחמה כמו גם לקורא הסיפור?

בפועל, גנסיין מבהיר לקורא כי אפרים למד על רגשותיה הרומנטיים של דינה כלפיו עוד לפני מעמד ההקראה הפומבי של השיר "והיה כי ישוב מנדור". דינה התוודתה בפניו על רגשותיה במישרין עוד במעמד קודם, שבו הטיחה בו כי "אתה, אפרים, מכתי האנושה לנצח – ולנצח אתה תמצית חיי הנואלים [...]".³⁸ יתרה מזאת: דינה, כאמור, אינה הצעירה היחידה המאוהבת באפרים; היא אחת מתוך קבוצת נשים שאת פניהן הוא משיב ריקם. גם אין כל עניין יוצא דופן בעצמת רגשותיה אליו בתוך ההקשר הארוטי הכללי של הסיפור. מה שמייחד אפוא את מכתבה הגנוב של דינה צריך להתברר לא במישור ה"אינטימי" דמוי-המציאות של הטקסט, אלא בהקשר לעצם מעשה ההתכתבות שהוא חושף. להתכתבות זו, במקרה של השיר "והיה כי ישוב מנדור", היו משמעויות מטא-פואטיות מרחיקות לכת.

השיר "והיה כי ישוב מנדור", שממלא תפקיד מכריע בהתפתחותו התמטית והמבנית של "אצל", כטענתו של דן מירון,³⁹ לא חובר בעצם על ידי גנסיין עצמו, בניגוד לסברתו של מחקר הספרות העברית במשך שנים רבות. הטקסט של השיר ב"אצל" מבוסס על שיר שכתבה ברוסית המשוררת ציליה דראפקין, ילידת ביילורוסיה, שהגיעה לקייב בהיותה בת שבע עשרה ושם הכירה את גנסיין, התאהבה בו אהבה נכזבת, שבעקבותיה כתבה את השיר. את השיר שלחה לגנסיין שנים אחדות לאחר שכתבה אותו, כשנה לפני שיצאה לארה"ב בעקבות בעלה אז, שנמלט מרוסיה מפחד רדיפות הבונד. את השיר תרגם גנסיין ועיבד לעברית ללא ידיעתה של דראפקין, ולאחר מכן שם אותו בפיה של גיבורתו דינה כשהוא מייחס את חיבורו לו-עצמו. ב-1918, לאחר מותו של גנסיין, כתבה דראפקין גרסה נוספת של השיר, ביידיש, וגרסה זו, שנקראה "הנשיקה", התפרסמה מאוחר יותר בקובץ שיריה אין הייסן ווינט (ברוח החמה, 1935) והפעם הוקדשה לגנסיין בגלוי.

מה מייחד את מכתבה/שירה הגנוב של ציליה דראפקין – השיר שגנסיין קרא לו "והיה כי ישוב מנדור" ושהתפרסם במשך שנים ארוכות כשיר שלו-עצמו? נתבונן תחילה בשלושת הנוסחים של השיר:⁴⁰

המקור הרוסי שחיברה ציליה דראפקין בת ה-18 (תרגום ה' בנימין)

אם הוא יבוא לעירי
 אהיה שלוה
 אם אראה אותו
 אהיה שלוה
 אם יביט אל תוך עיני
 אלבישן בשלות אפלה
 אם יושיט לי יד,
 בקלות וחספסית אשיב לו בלחיצה.

אבל אם במקרה הוא ילון
 בבית אחד אתי
 בשקט בשקט אתגנב אל מטתו,
 וכאשר הוא בלא יודעין, ברטט החלום,
 ישכב לפני.
 אנשק לו בחזה
 אסיר את הכיסוי ואנשק לו בחזה.

ונשיקתי תהיה רוצחת.
 את דמו, את לבו אשתה,
 בנשיקתי.
 והדם ירוה לרוינה,
 תשוקה חולה, גלמודה,
 תשוקה שרוך לא ידעה
 שלא נשקה מיום הלידה
 עד יום קמילה.

תרגומו־עיבודו של גנסין לשיר של ציליה דראפקין כפי שהוא מופיע בנובלה "אצל"

והיה כי ישוב מגדו ויבוא אל ארצי,
 אני אהיה שלוה.
 וכי יפקד בית אמי ואני אראה בפניו –
 שוב אראה בפניו,
 אני אהיה שלוה.
 וכי יביט אלי –
 גם כי יביט אלי ואל מסתרי נפשי, כשהביט,
 ברחמיו הרחוקים ובתוגת הנפש הגדולה של גבר –
 כגבור, הלובש את מדיו, אני אלבש שלוה אפלה.
 וכי יושט לי ידו לשלום –
 אקבל גם ידו לשלום:
 שתחנה ואשק לו בחזהו –

אָסִירָה בְּלֹאט קֶצֶה הַשְּׂמִיכָה וְאֶשֶׁק לוֹ בְּחֻזְהוּ...
 וְתֵהָא זֶה הַנְּשִׂיקָה נְשִׂיקַת אִישׁ הַרוֹצֵחַ אֶת נַפְשׁ:
 אֶת אֶקְבֵּל בְּרוּחַ שׁוֹקֵטָה אֶת יָדוֹ הַגְּדוּלָה,
 אֶת יָדוֹ הַחֲמָה, הַחֹבֶבְקָה וְרוּחָה בְּטוּחֹת,
 וְזֹכֵר לֹא יִהְיֶה לְאוֹתוֹ הַרְטֹט הַנוֹאֵל שְׂבַכְכִּי שְׁלִי,
 אֲנִי אֵהִיָּה שְׁלוֹחַ...
 וְאוּלָם

אִם יִגְרַם מְזִיל וְהוּא יִפְקֹד אֶת נְוִי וְגַם יִשְׁכַּב בְּלִיל
 אֲמִי וּבְצֵל קוֹרָה אַחַת – בֵּית אֲמִי,
 אֲזֵ אָקוּם בְּדַמְמָה בְּלִילָה וְאֶגְשֵׁשׁ בְּלֹאט וּבְכַהוֹנוֹת רְגִלִים יַחְפוֹת
 וְאֶמְצֵא מִשְׁכָּבוֹ בְּאֶפֶל –
 אֲנִי אֶמְצֵא מִשְׁכָּבוֹ בְּאֶפֶל!

וְהִיָּה בְּהִיּוֹתוֹ סְרוּחַ לְפָנַי, וְאַחֲזוּ בְּתֵהוּ תְרַדְמָה
 וַיִּצְוִירוּ חֲרָדִים מַחְדוֹת הַמְּנוּחָה כִּי גְבָרָה,
 לֹא יִכִּיר וְלֹא יַחֻשׁ וְנִפְשׁוּ לֹא תַחֲלֵם קֶרְבָּתִי
 אֶת דָּמוֹ אֶסְבָּאָה בְּנִשְׂיָקָה הַלְזוּ!
 וַיְהִי זֶה הַדָּם לִי, לְהִשְׁקִיט בּוֹ צְמָאִי.

וְלִרְפָאוֹת יֵהָא לִי, לְהִשְׁקִיט בָּהּ תְּאוֹת נַפְשׁ גְּלַמּוּדָה וְחוּלָה,
 מְיִלְלָה, כְּזֹאכָה בְּחוּרָה, בִּיסוּרִים לְאַהֲבָה
 וְחוּבְבָקָה אֲבָנִים דּוּמְמוֹת,
 נַפֶּשׁ חֲרָדָה וְנִשְׁרַפֶּת בְּלֵהֲבָה לְנִשְׂיָקָה שְׂבַאֲהֶבָה
 וְנִשְׁק לֹא נִשְׁקָה – – –
 לְמִיּוֹם גִּיחָה לְצִמָּא וְלַחֲלוֹת לְאוֹר שְׁמֶשׁ
 וְאֵל אַחֲרֵי בְלוֹתָהּ...

הנוסח היידי של השיר

א קוש א.ג גנעסינען

איך וועל אים באַגעגענען רואיק מיט בלומען,
 ווען ער וויט אין שטאַט צו מיר קומען,
 און א רואיקייט וועט מיין פנים באַוועבן,
 ווען איך וועל די בלומען אים געבן,
 נאָר אויב ער וועט האָבן זיין נאַכטיקע רו
 מיט מיר אין איין הויז –
 שטיל צו זיין בעט קריך איך צו,
 שטיל אין דער נאַכט, ווי א מויז,
 און סיי ער וועט זיין פון גוטע חלומות געוויגט,
 סיי פון א חלום, א שווערן געשטיקט,
 ער איז מיינער, אזוי, ווי ער ליגט

איך עפן זיין צודעק און קוש אים זיין ברוסט,
 און דורשטיק טרינק איך זיין בלוט,
 און עס ווערט מיט אמאל אזוי לייכט, אזוי גוט,
 מיין קראַנקע, מיין איינזאמע ליבע
 דורשט נאָך זיין בלוט.

”נשיקה” לא”נ גנסיין (תרגום: ה’ בנימין)

שְׁלֹה אֶפְגֵּשׁ אוֹתוֹ בְּפִרְחִים
 כְּשִׁיבּוֹא לְעִירִי
 וְשִׁלְּהָ תֶאֱרַג עַל פָּנָי
 כְּשִׂאוֹשִׁיט לוֹ אֶת הַפִּרְחִים
 אָבֵל אִם הוּא יִנּוּחַ בְּלִילָה
 בְּבֵית אֶחָד אֲתִי –
 בְּשֶׁקֶט אֲזַחַל אֶל מִטָּתוֹ,
 בְּשֶׁקֶט בְּלִילָה כְּעֶכְבֶּר
 וְגַם אִם יִנְעָנְעוּהוּ חִלּוּמוֹת טוֹכִים,
 וְגַם אִם חִלּוֹם כְּבֹד יִחְנִיקוּ.
 הוּא שְׁלִי, כּוֹהַ, בְּשֶׁכּוֹ.
 אֲנִי מְרִימָה אֶת הַכִּיסוּי וְנוֹשְׁקֶת לוֹ בְּחֹזֶה,
 וְשׁוֹתֶה בְּצִמָּא אֶת דָּמוֹ
 וְלִפְתָּע נַעֲשֶׂה לִי כַּה קֵל, כַּה טוֹב,
 אֶהְבֶּתִי הַחֹלָה, הַגְּלִמוּדָה,
 צִמָּאָה לְדָמוֹ.

ההבדלים הסגנוניים בין שלוש הגרסאות ניכרים לעין. אותם הדברים שדראפקין מסכמת בקיצור נוקב וענייני (“אם יביט אל תוך עיני”), גנסיין מפרט ומרחיב בעזרת חזרות (“וכי יביט אלי – / גם כי יביא אלי ואל מסתרי נפשי, כשהביט / ברחמיו הרחוקים ובתוגת הנפש הגדולה של גבר – / כגיבור הלוּבש את מדיו, אני אלבש שלוה אפלה”). כך בולט ההבדל בין הפשטות הסגנונית הכאילו-מכוונת ברוסית וביידיש לבין הכתיבה הגנסינית ה”בארוקית” כפי שתואר זאת הרשב; כתיבה העולה על גדותיה מרוב דימויים, פיתולים סגנוניים ורמיזות לטקסטים מקראיים ואחרים.

דן מירון, שהציע השוואה מקיפה בין שלושת הנוסחים, טען כי עיבודו של גנסיין מעשיר את שירה ה”דל”, כניסוחו, של ציליה דראפקין במטען אינטר-טקסטואלי עברי, מטען שדראפקין לא הכירה ולא יכלה להכיר. בהקשר זה עומד מירון על השימוש ה”ביאליקאי” של גנסיין ברמיזות ובציטוטים מתוך המקורות, כמו גם על ציותו לנורמות פואטיות שרווחו בזמנו בשירתם של משוררים גברים (כמו ביאליק עצמו וכמו אורי צבי גרינברג). אלה השתמשו בווידוי הנשי כתחבולה שגורה שתכליתה “לפאר את עצמם באמצעות דמות נשית המשמשת כמעין מתוכת שמייעת להם לנסח את חוקיות ‘שליחותם’ בעולם”.⁴¹

כללו של דבר, טוען מירון, עיבודו של גנסין אפשר לו "לגאול את שירה ה'רדוד' של ציליה דראפקין ממעמד של טקסט לא-ספרותי או תת-ספרותי, שיר של נערה כותבת שירים, ולהפכו לטקסט מרובד, עמוק, כבד, דחוס וטעון משמעויות על גבי משמעויות. בקצרה: טקסט של משורר אמיתי".⁴²

כיצד ניתן, אם כן, ליישב את טענותיו של מירון בדבר השיר ה"ביאליקאי" העמוס אלזויות מקראיות של גנסין – העומד בניגוד לשיר ה"רדוד" של ציליה דראפקין – עם דבריו של הרשב עצמו, שטען כי שירו של גנסין "מעביר מרוסית פואטיקה חדשה לשירה העברית", כזו שמתקשרת לא עם הנוסח הביאליקאי אלא דווקא עם "המהלך שהתחיל עם אברהם בן-יצחק ודויד פוגל"⁴³? קצרה היריעה מלדון במסגרת זו בזיקות שבין המודרניזם היידי למודרניזם העברי במפנה המאה. עם זאת, חשוב לתת את הדעת שלשתי המסורות משותפת העמידה "על הסף", כלומר מחוץ למסורות השירית הדומיננטית של זמנם, כפי שעמדה על כך חנה קרונפלד.⁴⁴ בהקשר הנוכחי ניתן לעמוד על האופן שבו השיר היידי ה"פשוט" וה"דל" של דראפקין נטמע בתוך הפואטיקה ה"מודרניסטית" של "והיה כי ישוב מנודו". פואטיקה זו הפכה את גנסין – כך, בעיני הרשב – לא לממשיך המליצה הביאליקאית ה"גברית" על פי מירון, אלא דווקא למבשרה של המסורת המודרניסטית כפי שהייתה עתידה להתגלות בשירתם של אברהם בן-יצחק ודויד פוגל, יוצרים שמזוהים דווקא עם המינימליזם שבו "מאשים" מירון את דראפקין. טענתו של הרשב בדבר השיר "המעביר מרוסית פואטיקה חדשה לספרות העברית" עשויה לרמוז אפוא על המקום הדומיננטי שתופשת שירתה של דראפקין עצמה בתוך העיבוד הגנסיני העשיר במטען ספרותי עברי. אפילו ה"בארוקיות" שלו אינו יכולה להסתיר את קולה השירי של דראפקין, קול "פשוט", ישיר, שמתוכו שאב גנסין את כוחה התמטי והרעיוני של יצירת הפרוזה הארוכה ביותר שכתב.

למרות ההבדלים הסגנוניים הניכרים בין גרסתו של גנסין לאלו של דראפקין, אני מבקשת לחדד את תשומת הלב לזיקה שבין הגרסאות, זיקה שעיצבה בעקיפין את יצירת הפרוזה הארוכה הראשונה של גולדברג עצמה. כפי שמצטייר בבירור מעיון בשלוש הגרסאות, גנסין משרטט בעקבות דראפקין את הסיטואציה הבסיסית שאותה הוא עתיד להעמיד במרכז הנובלה "אצל": המפגש בין האוהבת הסוערת והנואשת לבין האהוב שמשיב את פניה ריקם. ועם זאת, המהלך שגנסין משרטט בעקבות דראפקין הוא מורכב ואמביוולנטי יותר ממה שנדמה במבט ראשון. אף שהשיר של דראפקין ו"עיבודו" של גנסין מתארים שניהם לכאורה אהבה חד-צדדית, נכזבת, כזו שמסיבה לאוהבת רק מפח נפש וסבל, עיבודו של גנסין חושף בעקבות דראפקין דווקא את אופיים הדיאלוגי של היחסים בין האוהבים בעולמו הבדיוני של השיר. עצם קיומם של יחסים אלה מאפשר לדוברת בשיר להקל את סבל האהבה החד-צדדית ולא להנציח אותו. מהלך זה מתגלה בבית האחרון והמרכזי של השיר, בסצנת נשיקת החזה החוזרת כמעט במדויק בשלוש הגרסאות.

למראית עין, הסצנה היא מימוש אולטימטיבי של האהבה המונולוגית, החד-צדדית. האוהבת מנצלת את חוסר האונים של האוהב, השקוע בשינה בביתה. היא מתגנבת למיטתו בלילה, ובאקט של ייאוש נצמדת אל חזהו ומנשקת אותו – מעין נשיקה ערפדית, שנדמית כניסיון למצוץ את דמו, לקחת ממנו בכוח את מה שהוא מסרב להעניק מרצון. כך הוא התיאור אצל

גנסיין: "ותהא זה הנשיקה נשיקת איש הרוצח את נפש: / את דמו אסבאה בנשיקה הלזו! / ויהא זה הדם לי, להשקיט בו צמאי"; וכך הוא בגרסה הרוסית של דראפקין: "ונשיקתי תהיה רוצחת / את דמו, את לבו אשתה, / בנשיקתי". בגרסה היידיית כתוב: "אני מרימה את הכיסוי ונושקת לו בחזה, ושותה בצמא את דמו". ועם זאת, נשיקת החזה הנואשת, והחד־צדדית לכאורה, לא רק מגלמת את האהבה הנכזבת המתסכלת של האוהבת לאהובה האדיש, אלא מתגלה בדיעבד כאקט תרפויטי, שבאפשרותו לגאול את הדוברת המאוהבת מ"מחלת האהבה" ואף להפוך את המחלה לאהבה הדדית של ממש.

כך אפוא, בגרסת הנעורים הרוסית של דראפקין, הנשיקה מביאה מזור לתשוקה החד־צדדית, המתוארת כתשוקה "חולה" בבדידותה ובהיעדר ההדדיות שבה: "את לבו אשתה, בנשיקתי / והדם ירוה לרויה, / תשוקה חולה, גלמודה / תשוקה שרוך לא ידעה / שלא נשקה מיום הלידה / עד יום קמילה". גנסיין מחזק ומרחיב כיוון זה כאשר הוא מתאר במפורש את הנשיקה כרפואה ("ולרפאות יהיה לי"). מנגד, "מחלת האהבה" הנכזבת – זו שקדמה לנשיקה – מתוארת במונחים מלודרמטיים, מגחיקים ומנמיכים: "להשקיט בה תאוות נפש גלמודה וחולה, / מיללה, כזאבה בחורה, / ביסורים לאהבה / וחובקה אבנים דוממות, / נפש חרדה ונשרפת בלהבה לנשיקה שבאהבה". גם הגרסה המאוחרת של דראפקין ביידיש מפרטת את ההקלה שמביאה עמה הנשיקה, המאפשרת לאוהבת לשפר את מצבה, המצב שבו הייתה שרויה טרם הנשיקה, כפי שמרמזת השורה: "אהבתי החולה, הגלמודה, / צמאה לדמו".

המפגש עם האהוב, מאכזב וקשה ככל שיהיה, שגנסיין מתאר בעקבות ציליה דראפקין, מזין את עולמה הפנימי של האוהבת ומאפשר לאהבתה ה"חולה", המונוולוגית, החד־צדדית להתרפא ולהפוך לדיאלוג.⁴⁵ הדיאלוג מסומן במטפורה של הנשיקה עצמה, שהופכת למרכז הכובד הרעיוני של השיר כולו, מה שמתאשש בעובדה שדראפקין כינתה את הגרסה השנייה והמפותחת יותר של השיר ביידיש "הנשיקה". מבחינה תמטית, הנשיקה מציגה מטפורה ברורה של הדדיות, מיצוי האינטראקציה הגופנית ההדדית בין אני לאחר. בה־בעת, קשה להתעלם מהמשמעויות המטא־פואטיות של "הנשיקה" כייצוג של השיר עצמו, שירה של ציליה דראפקין, שגם הוא הופך לגילומה של אינטראקציה פואטית הדדית בין דוברים – בין ציליה דראפקין לגנסיין בעולם הממש ובין דינה ברבש לאפרים מרגלית בעולם הבדוי של "אצל". השיר של דראפקין שמהדהד ב"אצל" מאת גנסיין, מדגים אפוא את האופן שבו ניתן "להתרפא" ולמעשה להיגאל מן הסבל הכרוך באהבה החד־צדדית באמצעות הטקסט הספרותי, הטקסט שמכונן מחדש את היחס החד־כיווני אל האחר לכלל דיאלוג. כך, בדומה לדוברת בשיר של דראפקין ההופכת את "הנשיקה" ממקור של סבל ותסכול לדיאלוג יצירתי אפשרי עם האחר המאמלל, גם גנסיין הופך את מכתב האהבה הנואש של דראפקין אליו ל"מכתב הגנוב" של לאקאן, מכתב השואב את משמעותו מעצם האינטראקציה שהוא מחולל בין דוברים שונים.

ואכן, השיר המועבר מציליה דראפקין לגנסיין מקפל בתוכו את כל מאפייניו של "המכתב הגנוב" על פי לאקאן. מצד אחד, מדובר במהלך ספרותי מכוון, כמעט מניפולטיבי. גנסיין בוחר להניח את מכתבה הפרטי, האינטימי, של ציליה דראפקין אליו – אותו מכתב עצמו

שסייע לו לנסח את התמה המרכזית של יצירתו – דווקא בחזית הטקסט. הוא גם בוחר להחצינו עוד יותר, להפוך אותו למתוחכם יותר, לעברי יותר, בניסיון למנוע מן הקורא גישה אל "מקורו" האמתי – שירת היידיש ה"פשוטה" של ציליה דראפקין. מצד שני, קיומו של "והיה כי ישוב מנודו" כמכתב גנוב חושף, כאמור, את חוסר האפשרות להגיע אל המחבר ה"אמתי" של הטקסט. שהרי גם אם ציליה דראפקין היא הכותבת ה"מקורית" של השיר, כאשר העניקה אותו לגנסין יצא זה ממילא מרשותה. אף שבזיכרונותיה כתבה דראפקין כי "גנסין לא נהג בי כהוגן בנוגע לשיר זה" וכי "הימר על כך שאני אשאר אלמונית",⁴⁶ במכתב לידידיה, סמוך לזמן שבו נודעה לה פרשת "גנבת" השיר על ידי גנסין, כתבה כי "השיר למענו נכתב, אליו, והיה לקנין שלו ומותר היה לו לעשות בו ככל אשר רצה".⁴⁷ גם מעניין לציין כי דראפקין שחזרה את מעשה ה"גנבה" בעצמה כאשר לאחר פרסום שירה "הנשיקה" הדפיסה בירחון היידי די צוקונפט סיפור קצר המהדהד כמעט במדויק את הנובלה של גנסין "אצל" בכך שהוא מתאר שורת נערות שמאוהבות בסופר גבה קומה ואציל, בן־דמותו המובהק של גנסין.⁴⁸ פרשת "והיה כי ישוב מנודו" הסתיימה אפוא בכך שדראפקין עצמה גנבה את מכתבו הגנוב של גנסין והמחישה שוב את מהלכו של המכתב הגנוב, מהלך המערער על ההבחנה בין כותב לנמען, בין מקור ושכתוב, בין הפרוזה לשירה.

"אני הבינתי יידיש, כמובן": לאה גולדברג וציליה דראפקין

התנועה שפרשת "השיר הגנוב" מכוננת בין מחזות לשוניים, מגדירים וסוגתיים תתחדד עוד אם נביא בחשבון את הקשר שבינו לבין הרומן הראשון של גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה ואת זיקתו לשאלות של לאומיות, מגדר ודיאלוג. לאור דיוני הקודם במפגש בין "אל" ו"ל" – מפגש שמכונן מחדש את כתיבת המכתבים החד־צדדית של רות לעמנואל כאינטראקציה דיאלוגית – ניתן לעמוד על הקרבה שבין המהלך הרעיוני שמשרטט גנסין בעקבות דראפקין לזה שמנסחת גולדברג עצמה. בדומה לגנסין, המציע ב"והיה כי ישוב מנודו" את שיר/מכתב האהבה עצמו כאפשרות לרפא את האהבה החד־צדדית, המונולוגית, גם גולדברג מרמזת ברומן מכתבים מנסיעה מדומה כי הטקסט הספרותי הוא המכונן את המפגש בין הדוברת המאוהבת לנמען הסרבן כמפגש דיאלוגי. טקסט זה, מכתבים מנסיעה מדומה, הוא יצירה שכל־כולה מכתב גנוב שזהויותיהם של כותבו ונמענו ה"אמתיים" מטושטשות במכוון, יצירה השואבת את כוחה מזיקות־הגומלין הגאוגרפיות והפואטיות שהיא מקיימת בין יוצרים ובין טריטוריות ספרותיות ולשוניות. ויותר מכך: במובנים רבים, הרומן הראשון של גולדברג הוא בה־בעת שיר גנוב או, ליתר דיוק, ניסיון ספרותי לגנוב מגנסין את השיר שגנב הוא עצמו מדראפקין.

דבקותה של רות בגנסין, הסופר העברי הקנוני "האהוב עליי יותר מכול ההמסונים" מתחקה אחר בחירתו של גנסין עצמו בעברית – בניגוד לכתיבתה של דראפקין ברוסית וביידיש. עם זאת, כשמתבוננים בשיר "והיה כי ישוב מנודו" בנובלה "אצל" כאל גילומו של המכתב הגנוב, מצטייר כי בפנייתה של גולדברג ל"אצל" היא כמו חוזרת אל ציליה דראפקין, מייצגת המסורת השירית הנשית, הגלותית והלא־עברית שגולדברג השאירה מאחור במסעה אל

ארץ ישראל, אל העברית, אל גנסין ואל הפרוזה. אפשרות זו מתבקשת לאור יחסי ההשפעה שבין גולדברג לדרפאקין. ועם זאת, לעומת הדיאלוג האינטר-טקסטואלי שניהלה גולדברג עם גנסין ושתועד על ידה וגם על ידי אחרים, על יחסי ההשפעה האפשריים בין גולדברג לדרפאקין אין עדות ממשית במחקר. יתרה מזאת; בהקשר לשיר "והיה כי ישוב מנודו" ידוע בוודאות כי גולדברג התעלמה מן הכותבת המקורית של שיר זה, ובדומה לשאר בני דורה ראתה בשיר עדות נוספת לגדולתו של גנסין עצמו.

הייתכן שגולדברג לא הכירה כלל את שירתה של דראפקין? הייתכן שלא ידעה על קיומו של השיר המקורי, או על העיבוד המאוחר יותר ביידיש? התשובות לשאלות הללו אינן חד-משמעיות. פרשת "גנבת" השיר של ציליה דראפקין על ידי גנסין כבר נודעה בארץ בשנות החמישים, וב-1952 תועדה רשמית על ידי מנחם פוזננסקי, שאף תיאר בהרחבה את השתלשלות היחסים בין השניים ואת תגובתה של דראפקין לפרשה.⁴⁹ למרות זאת המשיכה גולדברג, כמו שאר בני חוגה, להתעלם מן הגילוי, והמשיכה לייחס את השיר לגנסין. עובדה זו מצביעה על התעלמות מכוונת – כמעט מהדהדת – משירתה של דראפקין.⁵⁰

התעלמותה של גולדברג מדרפאקין מפליאה עוד יותר אם נביא בחשבון שבין השניים קיימות לא מעט נקודות השקה. לא זו בלבד שגולדברג נודעה, בסופו של דבר, בעיקר כמשוררת (כישלונה של הרומן מכתבים מנסיעה מדומה תרם לכך בהחלט, כפי שנראה בהמשך) – גם היחס שזכתה לו כמשוררת מטעמו של הממסד הספרותי הארץ ישראלי עשוי להזכיר את יחסו של המרכז הספרותי היידי בניו יורק אל דראפקין. דראפקין הואשמה על ידי יעקב גלאטשטיין, עורך כתב העת היידי אינזיך בחוסר תחכום סגנוני ובכך ש"היא נהנית יותר משפך הרגשות מאשר מהנאה הכתיבה".⁵¹ האשמה זאת עשויה להזכיר טענות דומות שהופנו שוב ושוב כלפי גולדברג על ה"פשוטות" שמאפיינת את שירתה בהשוואה לבני דורה שלונסקי ואלתרמן, שדגלו במקסימליזם שירי והרבו באלוזיות מקראיות וברמיזות אל קנון הספרות העברית.⁵² יתרה מזאת; הרשב עצמו, בהתייחסותו אל השיר המקורי של דראפקין, מציין כי זה הציע "טון חדש, שקיבל את ביטוי המובהק כעשר שנים מאוחר יותר בשיריה של אנה אחמטובה" – מי שהייתה מקור השפעה ידוע על גולדברג, כפי שהודתה גולדברג בעצמה.⁵³

ממה עשויה הייתה אפוא לנבוע התעלמותה של גולדברג מפרשת "והיה כי ישוב מנודו" ומשירתה של דראפקין בכלל? יש להניח כי התשובה קשורה בראש ובראשונה ליחסו השלילי של המרכז הספרותי בשנות השלושים בארץ אל הכתיבה ביידיש, כתיבה שנתפשה כמנוגדת לציווי הציוני של הזמן. למרות שהיידיש – וזאת כניסוחו של דורי מנור – הייתה "חלק מנוף ילדותה" של גולדברג,⁵⁴ את בחירתה בעברית תפשה היא עצמה כבחירה מודעת ומכוונת – חלק מהפניית העורף למסורת היידישיסטית, האנטי-ציונית שעל ברכיה גדלה. וכך תיארה זאת בריאיון ב"גלי צה"ל" ב-1969:

אני הבינתי יידיש, כמובן, ולדבר לא יכולתי [...] אבי היה יידישיסט; אמי היתה זהה לו ברעות [...] ופתאום, בבית כזה – ילדה שבשכילה העברית זה העיקר. הייתי מדברת עברית, והידידים השמאליים של הורי היו אומרים: אתם לומדם בבית הספר

גם לטינית, מתרגמים משפה מתה אחת לשפה מתה שניה. הם לא ידעו שהשפה המתה הזאת – בה התחלתי לכתוב, אגב, כשהייתי בת אחת עשרה – תהיה בשבילי, ובשביל חלק ניכר מן העם היהודי, אותה שפה שהיא חיה יותר מן השפות האחרות שהן כל כך העריכו אותן.⁵⁵

לאור מה שידוע לנו על היכרותה של גולדברג עם היידיש וכישרונה לשפות (עוד בצעירותה ידעה גולדברג כחמש שפות על בוריין!) ניתן להתייחס אל הערתה "אני הבינתי יידיש, כמובן, ולדבר לא יכולתי" כאל עדות למעצורים הנפשיים שהרחיקו אותה מהיידיש ולא דווקא כעדות לחוסר מסוגלות לשונית. דומה כי בעצם ההצהרה ("לדבר לא יכולתי") גולדברג מבקשת להעמיד חיץ תרבותי, ואולי נפשי, בין שפת ההווה, עברית, ובין עברה היידישיסטית, האנטי-ציוני.

אם אכן ידעה גולדברג על שירה של דראפקין, ייתכן שיש כאן עדות להחלטתה הבלתי מתפשרת לדבוק במסורת העברית – המיוצגת על ידי גנסין – על פני הכתיבה ברוסית וביידיש. אף סביר להניח כי היה כאן ביטוי לאופן שבו הפנימה גולדברג את חוקי של הממסד הספרותי הגברי-פטריוארכלי בארץ ישראל, שבחר להתעלם משירתה היידישית הנשית והמינורית של דראפקין וסירב לראות את השפעותיה האפשריות על הפרוזה של גנסין. אך קיימת גם אפשרות נוספת. לפיה, כשם שגנסין מציב במרכז "אצל" את שירה של דראפקין, מרחיב ומפאר אותו כדי למנוע מן הקורא גישה אל מקורו האמיתי, כך גולדברג, המציבה במרכז הדיאלוג שלה עם גנסין דווקא את "אצל", כמו מבקשת, גם אם לא במודע, למנוע מן הקורא גישה אל המסורת השירית ה"יידישיסטית" שהנובלה של גנסין מעלה בעקיפין מן הנשייה.

מעניין לציין אף את ההבחנה בין שירה ופרוזה כגילומה של הדיכוטומיה בין העבר להווה. באחטין עצמו עמד על תכונתה של הפרוזה, ובעיקר של הרומן – הטבוע בחותם הידע וההתנסות – לכוון לעבר העתיד. זאת לעומת אופייה הרגעי של השירה ה"מקפיה" רגעים מן העבר.⁵⁶ הוגים נוספים, בהם ג'ורג' לוקאץ' והגל, תיארו את המתח בין שירה לפרוזה כמגלם את הפער בין עבר להווה. תיאור משכנע במיוחד של המתח הזה בספרות ובפילוסופיה הציעה לאחרונה נעמה רוקם:

בניגוד לשיר (verse) הפונה לאחור פעם אחר פעם (ומכאן הקשר ל-Versus), הפרוזה – נתפשת ככתיבה הממשיכה הלאה, קדימה, וממלאת את הרף עד קצהו. האלה הרומית פרוסה (Prorsa) היא זו הדואגת לילדת והופכת את העובר כך שראשו יהיה לפנים, כדי שיוכל לצאת את העולם בלי לסוב אחורה, היא תמיד מביטה הלאה אל הקישור או אל המחשבה הבאה.⁵⁷

הבחנה זו מקבלת משמעויות מעניינות על רקע הדיון בפרשת "והיה כי ישוב מנודו" ובהקשריה הישירים והעקיפים לרומן הדיאלוגי של לאה גולדברג. קשה לא להשיגו שביצירת הפרוזה הארוכה הראשונה פרי עטה, שבה ניסתה לבצע את המהלך הליניארי והפרוגרסיבי לכאורה מן השירה אל הפרוזה, פנתה גולדברג אל יצירת פרוזה שמגלמת כולה את התנועה

אל העבר – אל שפת שירה שמתערבבת לבלי היפרד עם עברו הביוגרפי של גנסין כמו גם עם עברה היידישיסטי שלה עצמה. גם מעניין לתת את הדעת על ההשתמעויות המגדריות של הפנייה אל העבר, המזוהה כאן עם השירה – ובפרט עם השירה הלירית – שנתפשת בספרות באופן מסורתי כ"נשית" בהשוואה לפרוזה.⁵⁸ קישור זה עשוי להתחזק הודות לזיהוי המוכר של היידיש עצמה עם "לשון האם" – המועמדת בניגוד לעברית המזוהה מסורתית עם "לשון האב", כפי שכבר תיארה זאת נעמי זיידמן.⁵⁹

לאור כל אלה, האומנם ניתן לומר כי הרומן מכתבים מנסיעה מדומה משרטט מעין מהלך פרוידאני של "שיבת המודחק", שבו מעלה גולדברג מן הנבכים את המסורת השירית היידישיסטית והנשית כפי שהיא מתגלה ב"שיר הגנוב" של דראפקין? למרות הפיתוי הפרשני, אני סבורה כי קריאה מעין זו עשויה להחטיא את העיקר. זאת משום שלא רק שלא ניתן לקבוע באופן חד־משמעי כי גולדברג אכן הכירה את דראפקין ואת שירה "הנשיקה", אלא משום שתכונתו המובהקת ביותר של המכתב הגנוב היא דווקא החסר, ה*היעדר* – היעדרו של המכתב, שבגללו נמנעת מן הקורא הגישה אל האמת האינטימית המזוהה עם כותבו, אותו כותב שנדון להיותר לעולם חסר זהות מגדרית, לאומית לשונית או סוגתית.

ואכן, יותר משגולדברג מבקשת לחשוף במכתבים מנסיעה מדומה את תוכנם ה"אמיתי" של "המכתבים הגנובים" החוזרים ונשלחים במהלך היצירה, היא כמו מבקשת להוסיף ולגנוב אותם. היא מבקשת לחזור ולהציבם בתוך שרשרת של מסמנים, שסוד כוחם הוא האינטראקציה שהם מקיימים זה עם זה במרחב הספרותי והעובדה שהם קוראים תיגר על ההבחנות בין זמנים, בין מחוזות גאוגרפיים, בין לשונות ובין סוגות. וכך, בעוד היצירה מלווה את פרידתה של רות מאירופה ומוליכה אותה אל עתידה בארץ ישראל ("אנו יוצאים כדי לכבוש לנו פרשת חיים גדולה"), הספר מערער על ההבחנה בין העבר להווה, כמו גם על תחומיה של הספרות העברית־ציונית.⁶⁰ בהקשר זה יש לציין את סיומו הגנוז של הרומן שגולדברג חתמה אותו בשיר העתיד להיכלל בספר שיריה השני שיבולת ירוקת העין (1939), והמסתיים בתיעוד כמיהתה של הדוברת, שהגיעה לכאורה אל נמל המבטחים – ארץ ישראל – להפליג "אל ארץ שאיננה".⁶¹ יתר על כן, הדיאלוג הספרותי עם גנסין שמנהלת גולדברג לארכה של היצירה מדגים יותר מכול את חדירתו של העבר לתוך ההווה. זהו אינו רק העבר הפרטי המתגלם בזיכרונותיה של רות מאירופה השוקעת, אלא גם העבר הספרותי העברי של תקופת התחייה; הצומת שבו פעל גנסין, ושבו בחר בעברית על פני האפשרויות הספרותיות האחרות – ובהן שירתה של דראפקין עצמה – הממשיכות לרחף מעל יצירתו. בדומה לגנסין, העומד במפנה המאה מול שירתה הרוסית והיידיית של ציליה דראפקין, כך גם גולדברג (בעצם הדיאלוג שהיא מנהלת עם "אצל" ובעקיפין גם עם מכתבה הגנוב של דראפקין) שבה אל אותו צומת היסטורי ואל המתח שנתהווה בו בין אפשרויות פואטיות, לשוניות ולאומיות. ספרה של גולדברג אינו מכריע ביניהן, אלא מאפשר את קיומן הדיאלוגי זו בצד זו.

הדיאלוג בין הדוברת לאהוב, אותו דיאלוג שגנסיין מהדהד בעקבות דראפקין, מאפשר לגולדברג לבחון מחדש לא רק את הגבולות הלשוניים והלאומיים של יצירתה, אלא גם את גבולותיה המגדריים והסוגתיים. כך, סיטואצית הנשיקה הלוקוחה מתוך שירה של דראפקין – אותה סיטואציה שמכוננת מחדש את האהבה המונולוגית והחד־צדדית כדיאלוג ש"מרפא" את האוהבת הנואשת מסבלה – מחלחלת גם לתוך ספרה של גולדברג. כפי שכבר ראינו, הספר הוא תיעוד של הקשר הרומנטי־פואטי שנקשר בין רות לעמנואל – הדיאלוג המסומן בעזרת התנועה שבין "אל" ובין "ל". – שהופכת את מכתביה החד־צדדיים לכאורה של רות לדיאלוג דו־כיווני. במקביל ניתן לומר כי גם מבחינה סוגתית וסגנונית מוצא השיר את דרכו לתוך יצירתה של גולדברג וקורא תיגר על גבולותיה הנוקשים של הפרוזה שהיא עצמה מבקשת להעמיד.

לא קשה לעמוד על אופיים המקוטע והאימפרסיוניסטי של המכתבים שבבסיס היצירה – מכתבים חסרי מבנה עלילתי ברור, המבוססים על ריבוי רשמים ותיאורים והמקשים את קריאת הספר כרומן מכתבים לכל דבר. קטעים רבים מן הכתוב עוסקים בסוגיות מטא־פואטיות יותר מאשר בתיעודה של מציאות חיצונית. יתר על כן, הנרטיב המטא־פואטי בספר מתעד את הפיכתה של רות למשוררת דווקא ולא ליוצרת פרוזה. בשיאה של היצירה המשקפת, כביכול, את התנסותה של רות בסוגה "רומן מכתבים" – היא מודיעה באחד ממכתביה לעמנואל: "אני לא עלמה כותבת שירים – אני משורר". מצד אחד, הכרזה זו שומטת את הקרקע מתחת לסיווג הסוגתי המובחן לכאורה של הטקסט כיצירת פרוזה ואף מערערת על ההבחנה בין שירה לפרוזה בכלל. אך מצד שני, האמירה "אני משורר" מסירה באחת את מעט המחיצות המפרידות עדיין בין רות לבין הבוראת שלה, לאה גולדברג, שבחרה לעצמה את הכינוי "לאה משורר" למן פרסומיה המוקדמים. בשם־עט זה ניסתה להכריז על הדרך הפואטית שבחרה בסופו של דבר, אך גם להימלט מן ההבחנות המגדריות הנוקשות של תקופתה; אלה שביקשו לסווגה כ"עלמה כותבת שירים" כניסוחה של רות.⁶²

לכאורה, ההצהרה "אני משורר" מרחיקה את רות/גולדברג ממשוררות כמו ציליה דראפקין, מי שהייתה – בניסוחו של דן מירון – בדיוק אחת מאותן "עלמות כותבות שירים" שמן הטקסט הבוסרי שלהן הוכרח גנסיין להתרחק כדי להפוך למשורר עברי של ממש. אבל את ההצהרה "אני משורר" גם אפשר להבין כחלק מהזדהותה של גולדברג עם המהלך של גנסיין עצמו, שבנובלה "אצל" הוא מציג עצמו כמשורר – מי שכתב את השיר שהוא מייחס לדינה ברבש, גיבורתו הספרותית המאוהבת.

האמירה "אני משורר", בעת שהיא מקושרת עם גנסיין – מי ש"גנב" את שירו של ה"משורר האמתי" שהוא ציליה דראפקין – מערערת אפוא על ההיררכיה המגדרית הנחרצת שהציבה גולדברג עצמה בין "משורר" ל"עלמה כותבת שירים". האופן שבו מתוך הדיאלוג הגלוי בין גולדברג לגנסיין עולה בעקפיין דיאלוג פואטי סמוי בין יצירתה של גולדברג לזו של דראפקין עצמה, מציב חלופה לדימויה המוכר של גולדברג כמי שמבקשת להיטמע בקנון הגברי הקיים ו"להתכחש למגדר שלה". בהקשר הפואטי והסוגתי ניתן לומר כי עצם פנייתה

של לאה גולדברג אל גנסין, מהאבות המובהקים של הפרוזה העברית החדשה – דווקא בתיווכה העקיף של משוררת – מערערת על קדימותה של הפרוזה ביצירה שאמורה הייתה להיות הרומן הראשון של גולדברג.

ברשימה "והיו נגוהות אחדים" טענה גולדברג ביחס לגנסין כי "נמשכתי לשירי שבפרוזה הזו". טענה זו ביטאה את הדמיון שבין שני היוצרים שנועו בין השירה לפרוזה, אך גם הדגישה שבשונה מגנסין, גולדברג לא הצליחה להפוך לפרוזאיקונית, כפי שעשוי היה לרמז כישלוננו של רומן הביכורים שלה אצל הביקורת בת-הזמן. אך אם מבינים את הטענה "נמשכתי לשירי שבפרוזה הזו" בפישוטה, כלומר, נמשכתי לשירה שעליה מבוססת הפרוזה של גנסין – הטענה עשויה להחזיר את הקורא שוב אל שירתה של ציליה דראפקין – המשוררת היידיית המינורית, שהדיאלוג הספרותי המתנהל בינה לבין גנסין בנובלה "אצל" חילחל אל תוך יצירת הפרוזה הארוכה הראשונה של גולדברג וערער את תוקפה של ההבחנה בין שירה ופרוזה, בין מקור לבין שכתוב, בין כתיבה "נשית" ל"גברית" ובין ספרות עברית לספרות לא-עברית.

בדיעבד, ייתכן כי אותה תנועה דיאלוגית, בלתי-מוכרעת, הייתה אכן הסיבה להתקבלותו המסויגת של הספר מכתבים מנסיעה מדומה. הספר התפרסם בתקופה שבה העדיפה הספרות העברית את הקול האחד – הקול המקומי, הארץ ישראלי – ואת הפרוזה הראלסטית-המתעדת כפי שהתפתחה בשנות השלושים למה שייקרא לימים "ספרות דור תש"ח". תגובתה של גולדברג עצמה לספר עשויה להמחיש את הפנמתה של אותה ההעדפה. "בבקשה ממך, אל תזכירני את הספר הזה, אני אינני סובלת אותו!" סיכמה גולדברג בדרכה הסרקסטית, מלאת ההומור, כאשר שמה את הדברים בפי בת-דמותה, בפרודיה על הספר שהתפרסמה כרשימה עיתונאית בשנות החמישים. כך אפוא, הספר מכתבים מנסיעה מדומה הפך ל"כתם השחור" בעברה הספרותי של גולדברג, הספר שעתיד היה לבשר על כישלונה להיצרב בתודעה כיוצרת-פרוזה חשובה. עם זאת, אפשר שגם הקולות הקוראים להשיב את הספר אל תחומיה – המצומצמים, ואולי מצומצמים מדי של הספרות העברית הנכתבת בארץ-ישראל, ויותר מכול אל היכל הפרוזה הארץ ישראלית, היוקרתי בהיכלותיה – גם קולות אלה אינם עושים צדק עם היצירה. בראש ובראשונה, מפני שהספר הוא שיר הלל למרחב האהוב פחות על הפרוזה העברית – הוא המרחב ש"בין לבין". אבל יותר מכך – משום שהספר לא רק חשף לפני קהל הקוראים את גולדברג הפרוזאיקונית, אלא גם חידד, בעת ובעונה אחת, את רגישותה כמשוררת, מי שיודעת – כפי שקבע כבר אדגר אלן פו – למצוא מכתבים גנובים.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה (1937 [2007]), תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 7-8.
- 2 אברהם קריב, "מכתבים מנסיעה מדומה", מוסף דבר (15.10.1937).
- 3 באותו הקשר כתב קריב כי ספרה של גולדברג "צופה ממרחקים בעיניים לועזיות" וגם י' שמעוני טען כי חסר בספר "דווקא הצד ההולם אותנו, הצד היקר לנו, אשר אותו נשמור ואותו נציל לתוך

- חיינו כאן". ראו: י' שמעוני, "רשימות קורא", מבפנים, ה', 1938, עמ' 213-214; וראו גם א"ב יפה, "מבוא: יצירתה של לאה גולדברג בראי הביקורת", לאה גולדברג: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתה, תל אביב: עם עובד, עמ' 13-14. על התרעומת שעוררה פנייתה של גולדברג לאורך הספר אל יוצרים אירופאים כתב גם גדעון טיקוצקי באחרית הדבר לספר מכתבים מנסיעה מדומה, עמ' 152; וראו גם: יורם ברונבסקי, ביקורת תהיה: רשימות על שירה פרוזה ומסה בספרות העברית, ירושלים: כרמל, 2006 עמ' 21.
- 4 עדי צמח, "אל המציאות: על הפרוזה של לאה גולדברג", פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), ירושלים ותל אביב: האוניברסיטה העברית בירושלים וספרית פועלים, 2000, עמ' 63.
- 5 טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב: מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית, ספרית פועלים, 1980, עמ' 53.
- 6 גולדברג, הערה 1 לעיל, עמ' 156.
- 7 תמר הס, "פרי בדידותה: על שיח האהבים האפיסטולארי ומכתבים מנסיעה מדומה ללאה גולדברג", פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ירושלים ותל אביב: האוניברסיטה העברית בירושלים וספרית פועלים, עמ' 162.
- 8 Edgar Allen Poe, "The Purloined Letter", *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Thomas Ollive Mabbott (ed.), Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, Vol. III, pp. 1843-1849
- 9 Jacque Lacan, "Seminar on 'The Purloined Letter'", *The Purloined Poe: Lacan Derrida and Psychoanalytic Reading*, Jeffrey Mehlman (trans.), John P. Muller and William J. Richardson (eds.), Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988, pp.28-54
- 10 בהקשר זה ביקר לאקאן את בודלר על כך שבתרגום לצרפתית של הסיפור העניק לו את הכותרת "The stolen letter" (la letter volée). בתרגום זה "חטא" גם המתרגם העברי של הסיפור. גם הוא לא הביא בחשבון את משמעויותיו הנוספות של הפועל to purloin שמורכב מן המלית pur שמופיעה בפעלים אקטיביים, כגון purpose, purchase, purport ומן המילה הצרפתית loing, loigner, longe, שמתקשרת עם הצירוף: au long de שמשמעותו: לשים בצד, להזיז; וראו לאקאן, הערה 9 לעיל, עמ' 3.
- 11 שם.
- 12 Shoshana Felman, "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approach", *The Purloined Poe*, pp. 133-156; Norman N. Holland, "Re-Covering *The Purloined Letter*: Reading as a Personal Transaction", *The Purloined Poe*, pp. 307-322 Barbara Johnson, "The Frame of Reference, Poe, Lacan, Derrida", *The Purloined Poe*, pp. 225-243
- 13 אורית מיטל, "איך זה נקרא: על מכתבים המגיעים ליעדם בשירת אורי צבי גרינברג ובשירת אבות ישורון", אות 1 (2010), עמ' 133-162; שירלי סלע-לבכי, "המכתב הגנוב של תרצה: הזדהות וחזרה בבדמי ימיה של עגנון", מחקרי ירושלים לספרות עברית כג' (2009), עמ' 255-272.
- 14 סלע-לבכי, שם, עמ' 261.
- 15 בהקשר זה, ראו דיונה של ז'וליה קריסטבה באהבה ובמלנכוליה בספרה שמש שחזרה העוסק, בעקבות פרויד, בתופעת האהבה המלנכולית בספרות (תל אביב: רסלינג, 2006).

- 16 הס, הערה 7 לעיל, עמ' 154.
- 17 גולדברג, הערה 1 לעיל, עמ' 36.
- 18 שם.
- 19 היצירה פורסמה במלואה, בהמשכים, בעיתון דבר ב־1936, לפני שראתה אור כספר ב־1937.
- 20 הרומן אבודות נכתב, ככל הנראה, במחצית השנייה של שנות השלושים. למרות שגולדברג פרסמה בעיתונות אחדים מפרקי הרומן, לבסוף בחרה לא להוציאו לאור. הרומן ראה אור לאחרונה, ב־2010, בעריכת גדעון טיקוצקי שגם כתב אחרית דבר מקיפה על נסיבות פרסומו. וראו: לאה גולדברג, אבודות, גדעון טיקוצקי (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 2010.
- 21 טיקוצקי, "אחרית דבר", מכתבים מנסיעה מדומה, הערה 1 לעיל, עמ' 149.
- 22 רחל ואריה אהרוני (עורכים), יומני לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים, 2005, עמ' 249.
- 23 לאה גולדברג, "מסביב לאצל", האומץ לחולין: בחינות ושטמים בספרותנו החדשה, א"ב יפה (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 1976 ("מסביב לאצל", עמ' 77-80; "מעולמו של אנ"ג", עמ' 80-82; "על ההומור ביצירתו", עמ' 82-85).
- 24 לאה גולדברג, "היו נגוהות אחרים", עתים (25.12.1947), עמ' 3. תודתי לגדעון טיקוצקי שהפנה אותי אל רשימה זו שטרם כונסה בכתביה.
- 25 דן מירון, "ההקשר הספרותי ביצירת גנסיין", חחים באפו של הנצח: יצירתו של אורי ניסן גנסיין, ירושלים: מוסד ביאליק, 1997, עמ' 375-501.
- 26 אהרוני, הערה 22 לעיל, עמ' 113.
- 27 גולדברג, הערה 1 לעיל, עמ' 118.
- 28 שם, עמ' 40.
- 29 אורי ניסן גנסיין, "אצל", אורי ניסן גנסיין: כל כתביו, כרך ראשון, תל אביב: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1982, עמ' 379-485.
- 30 גולדברג, הערה 1 לעיל, עמ' 108.
- 31 מירון, "אגדת 'אצל' ולקחיה", הערה 25 לעיל, עמ' 254-255.
- 32 שם, עמ' 229.
- 33 שם, עמ' 255.
- 34 טיקוצקי, הערה 21 לעיל, עמ' 98.
- 35 בהקשר זה קבע גם מירון כי אפרים אינו נוכח בנושא הפעולה המרכזית בסיפור ואף לא כעד מתבונן. הוא מתקיים רק כאשר גיבורות הסיפור – שהן מוקדי הפעולה והתודעה של הסיפור – נזכרות בו, חושבות עליו או מדברות בו. למעשה, חשיבותן של הנשים ב"אצל" היא כה גדולה עד שאפילו כניסתו של אפרים אל מרכז הבמה בשלב כלשהו של הסיפור אינה יכולה להאפיל עליהן. וראו: "אגדת 'אצל' ולקחיה", הערה 25 לעיל, עמ' 242.
- 36 M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin University of Texas Press 1981, p.292
- 37 Hana Wirth-Nesher, "Between Mother Tongue and Native Language, *Call It Sleep*", afterward in Henry Roth *Call It Sleep*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991, pp. 445-447
- 38 גנסיין, הערה 29 לעיל, עמ' 458.
- 39 "אגדת 'אצל' ולקחיה", הערה 25 לעיל, עמ' 261.
- 40 לתרגומי הגרסאות מיידיש ומרוסית לעברית על ידי בנימין הרשב ראו: בנימין הרשב, "צילי

- של גנסין", סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 240-241. הגרסה היידיית להלן, "א קוש", לקוחה מתוך קובץ השירים אין הייסן ווינט (ברוח החמה).
- 41 מירון, "והיה כי ישוב מנודו", הערה 25 לעיל, עמ' 597.
- 42 מירון, שם, עמ' 596-597.
- 43 הרשב, הערה 40 לעיל, עמ' 240.
- 44 בהקשר זה מראה קרונפלד ששוליותו של פוגל הייתה פועל יוצא של ריחוק מהמרכז הספרותי הציוני המתגבש בארץ ישראל ושל בחירתו לכתוב בעברית כלי לקבל על עצמו את המטען הציוני שהתלווה לבחירה זו. הלפרן, לעומת זאת, לא הצליח להפוך לחלק אינטגרלי מהמרכז היידי הספרותי בניו יורק – בחירה שהפכה אף אותו למשורר "לימינלי", וראו: Chana Kronfeld, "David Fogel and Moyshe Leyb Halpern: Liminal Moments in Hebrew and Yiddish Literary History", *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley: California University Press, 1996, pp. 159-193.
- 45 מהלך נפש-פואטי זה מוצא את הדהודו גם בזיכרונותיה של ציליה דראפקין על גנסין. בעקבות מפגשה הרומנטי החד-צדדי עם גנסין היא כותבת: "וכאן גיליתי כלל שהוא יפה לי ולשכמותי: לאהוב הרי זה דבר חשוב ומעניין יותר לאין-ערוך מאשר להיות נאהבת". ובהמשך היא מציינת ש"למרות שפעם אחת כמעט איבדתי את עצמי לדעת [בעקבות האהבה הנכזבת] אבל לאחר מכן נתעוררתי לחיים כפרח רענן וזכיתי להרבה שמחות שבכתבת שירים". וראו: "זכרונות ציליה דראפקין על א.ג. גנסין", א.ג. מחקרים ותעודות, מיידיש: שלמה צוקר, דן מירון ודן לאור (עורכים), ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 404-405.
- 46 מירון ולאור (עורכים), שם, עמ' 420-421.
- 47 מצוטט אצל מנחם פוזננסקי, "מוטיבים גנסיניים", אורלוגין 6 (1952), עמ' 34.
- 48 במקורו התפרסם הסיפור בחוברת 11 של הירחון היידי די צוקנפוט (1932) ונקרא "בעלא איז פארליבט" ("בלה מאוהבת"). תורגם לעברית על ידי בנימין הרשב בכתב העת סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 244-255.
- 49 "מוטיבים גנסיניים", הערה 47 לעיל, עמ' 29-38.
- 50 באתולוגיה שערך מתי מגד ב-1970, שירים ליריים: מבחר מן השירה העברית החדשה (רמת גן: מסדה, 1970, עמ' 201), מופיע השיר כשירו היחיד של גנסין!
- 51 גלאטשטיין כתב את הדברים במאמרו באידישיער קעמפער 14 (דצמבר 1956). עם זאת, בהמשך כתב עליה גלאטשטיין רשימה אוהדת ובה ציין כי שיריה "לא דחו את טענותי אלא פשוט ביטלו אותן, כי הראו בעליל ששום טענות לא יועילו: אתה חייב לקבל את השירים, כי יש הם כוח שלא יניח שיגדירוהו או יעצרוהו": יעקוב גלאטשטיין, "ציליה דראפקין (קטעים)", סימן קריאה 12-13 (פברואר 1981), עמ' 241.
- 52 Michael Gluzman, "Modernism and Exile: A View from the Margins", *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 36-67
- 53 ראו, למשל, את התייחסותה של גולדברג לאחמטובה ביומניה: יומני לאה גולדברג, הערה 22 לעיל, עמ' 430.
- 54 דורי מנור, "וזה הכאב של שתי המולדות": הרהורים על שירת לאה גולדברג במלאות תשעים וחמש שנים להולדתה", מעריב (26.5.2006), עמ' 31. יש לציין בהקשר זה כי גם בקובנה – שבגמנסיון העברי שבו למדה גולדברג נסללה דרכה אל העברית ושבו קיבלה את החלטתה

- הנודעת "לבחור לשון כמי שבחר לו טבעת" – הייתה באותה עת פריחה של כתבי עת ספרותיים בידיש. בפועל, אחד האישים שהשפיעו על גולדברג יותר מכול בגמנסיון העברי בקובנה ומי שפרסם את שיריה הראשונים בעברית היה המשורר, הסופר והמסאי נתן גרינבלאט (ראו: יפעת וייס וגדעון טיקוצקי, "הצעירות מן הגבולות", נערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובנציה, 1935-1925, תל אביב: ספרית פועלים, 2009, עמ' 211-230).
- 55 מתוך ריאיון עם לאה גולדברג בגלי צה"ל בסדרה: "אחד מעיר" באמצע 1969. הריאיון נרפס בעיתון במחנה תחת הכותרת, "ילדותי בערי הלחם" (י"ג בשב"ט תש"ל-20.1.1970), עמ' 13.
- 56 באחטין, הערה 37 לעיל, עמ' 15, 278.
- 57 נעמה רוקם, מכאן, בדפוס.
- 58 למשל: אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 2003, עמ' 21.
- 59 על הזיהוי ה"נשי" של היידיש מול העברית ראו: Naomi Seidman, *A Marriage Made in Heaven: The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Berkeley: University of California Press, 1997. יש לציין כי בעת שהיא כותבת על עברה היידישיסטי, מזכירה גולדברג בראש ובראשונה את אביה ורק אחר כך את אמה. קצרה היריעה מלעסוק במסגרת זו באביה חולה הנפש של גולדברג, שממנו הורחקה למעשה במשך רוב חייה הבוגרים ושדמותו האמביוולנטית הוסיפה לרדוף אותה כל ימיה. ועם זאת, במקום אחר יהיה מעניין לתת את הדעת על דימויו האמביוולנטי של האב החולה והבלתי יציב, שכמו "בגר" בפונקציה המגדרית הברורה של הפטריארך החסון והמפרנס, ועל הקשר שבין דימוי זה לזיהוי ה"נשי" של המסורת היידית.
- 60 במסגרת "מסכיב לאצל" עומדת גולדברג עצמה על הערכוב בין עבר להווה כמאפיין מרכזי של הנובלה "אצל" לגנסין. וכך היא כותבת: "זיכרון העבר וההווה חיים אצלו בכפיפה אחת. ב'אצל' אין שום גבול בין 'היה' ו'הווה' ('מסכיב לאצל' הערה 23 לעיל, עמ' 78). אף כי הערה זו נאמרת בהקשר לפואטיקה הכללית של "אצל", בהקשר לריון בפרשת "והיה כי ישוב מגודו", ניתן לזהותה כנוגעת לדיאלוג שמקיימת גולדברג עם גנסין ובעקיפין – עם שירה של ציליה דראפקין.
- 61 על סיומו הגנוז של הרומן מכתבים מנסיעה מדומה והמתח האידיאולוגי בינו לבין הסיום ה"רשמי", ראו "אחרית הדבר" מאת גדעון טיקוצקי, הערה 21 לעיל, עמ' 164-165.
- 62 את הכינוי "לאה משורר" בחרה לעצמה לאה גולדברג עוד בתרגומיה המוקדמים לדאינות – שירי אהבה ליטאיים. מהלך זה עשוי לכוון שוב את תשומת הלב אל השירה היהודית הגלותית שביקשה להשאיר מאחור. אני מבקשת להודות לגדעון טיקוצקי על שהפנה את תשומת לבי לעובדה זו. בעניין זה ראו: חמוטל ברייזס, "לאה גולדברג והשיר העממי הליטאי", ממרכזים למרכז: ספר נורית גוברין, אבנר הולצמן (עורך), אוניברסיטת תל אביב, מכון כ"ץ, 2005, עמ' 437-459.

זרים בבית: ה"אלביתי" ביצירתה של יהודית הנדל

איריס מילנר

מקומו של המקום

יהודית הנדל התחילה את הקריירה הספרותית שלה במופע מינורי לכאורה. סגנונם המאופק ונטול הפאתוס של סיפוריה הראשונים, שהתפרסמו בקובץ אנשים אחרים הם (1950)¹ לאחר שחלקם כבר ראו אור בכתבי עת, טשטש את העובדה שמדובר היה, למעשה, באקורד פתיחה מז'ורי: הנדל נגעה בסיפורים אלה באופן נועז וחתרני בסוגיות חברתיות ופוליטיות שהושתקו באווירה הצייתנית בת-הזמן, ורק לימים הפכו למוקד של פולמוסים אידאולוגיים חריפים. כך, הסיפור "אנשים אחרים הם", שקובץ סיפוריה הראשון נושא את שמו, העמיד סימני שאלה סביב גיוסם לצבא של עולים חדשים ניצולי שואה ושיתופם בקרבות מלחמת תש"ח שבועות ספורים לאחר הגעתם ארצה. הנדל הקדימה בכך בשלושה עשורים משוררים ואנשי רוח מרכזיים, שמתחו ביקורת על גיוס העולים החדשים בהקשר הספציפי של קרב לטרון שעליו נסוב הסיפור. בכך היא העמידה את המערכה הראשונה בפולמוס ציבורי שעורר קרב זה, פולמוס שאניטה שפירא הגדירה אותו כגילום ממצה ופרדיגמטי של "מאבק האליטות על הזיכרון הציבורי".² יתרה מכך: הסיפור "אנשים אחרים הם" ביטא הכרה מוקדמת בבעייתיות של התביעה ההגמונית הכוללת להתנרמלותם של העולים הניצולים אל תוך הפרדיגמה של הישראלי החדש. במקביל, בסיפור "קבר בנים" העזה הנדל לכפור באתוס ההגמוני של "משפחת השכול", שהתנסח באמרה "במותם ציוו לנו את החיים", והעזה לתת קול (שותק) לאב השכול המסרב לקבל את האתוס הזה ולאשררו.³ בפנייתה בכלל סיפורי הקובץ לטיפוסים מוחלשים המרוחקים מדימוי גיבור הדור יפה הבלורית והתואר, הייתה גם בין הראשונים שהעניקו במה לדמויות שוליים; בכך נמנתה עם מתניעיו של מהלך מרכזי בספרות העברית בעשורים האחרונים של המאה ה-20.⁴ רגישותה החברתית של הנדל לסוגיות מושתקות שבה ונחשפה במשנה-תוקף לאורך כל יצירתה הספרותית: האמפתיה הבסיסית כלפי האחר התגלתה מחדש ברומן רחוב המדרגות (1955),⁵ שהקדים לזהות את הלבנה הרותחת של "השד העדתי" עוד בטרם התפרצה לראשונה במהומות ואדי סאליב ובטרם זכתה לייצוג ספרותי משמעותי. סימני השאלה שהעמידו סיפוריה הראשונים בנוגע לקליטתם של ניצולי השואה התעצמו בספרה החצר של מומו הגדולה (1969)⁶ לערעור כולל על נרטיב "השואה והתקומה", מתוך קשב, נדיר לזמנו, לחורבנו הבלתי ניתן לשיקום של הניצול. העמדה החתרנית ביחס לסיפור השכול המגייס – סיפור שבאמצעותו תחזקה החברה הישראלית את הנכונות להקרבה עצמית של אזרחיה-חייליה – התפתחה בנובלה הר הטוענים להתנגדות נחרצת לתכתיבים

הגמוניים בנוגע לעיבוד אבל בכלל ולהתמודדות עם מות הבנים במלחמה בפרט.⁷ ואילו ההכרה בקיומה של טראומת הגירה בקרב "הישראלים החדשים", הכרה שהתבטאה לראשונה ברומנים רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה, התגלגלה בנובלה ליד כפרים שקטים, שנים עשר ימים בפולין⁸ לזיהוי מרתק, ראשוני ופורץ דרך, של הגעגועים לפולין, אשר נשמרו כסוד כמוס בהווה הישראלית הצברית. מהלכים אלו מכוננים את הפרויקט הכולל שיצירתה הספרותית החברתית של הנדל מחויבת לו מראשיתה: פרויקט הזיהוי של הרבדים הסמויים מתחת לפני השטח של נרטיבים הגמוניים, נרטיבים הממצבים את עצמם כהומוגניים ונטולי קונפליקטים, והענקת קשב אמפתי לקולות אופוזיציוניים המטילים ספק בתקפותם של נרטיבים אלה. הכרעה להקדיש חלקים גדולים של יצירתה לחשיפתם של רבדים אלה ולדיבובם היא אקט פוליטי של התנגדות ומהלך פואטי של מימוש "הכוח החלש", כהגדרתו של דן מירון.⁹

רבות מיצירותיה של הנדל – החל ברומנים רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה שראו אור בשנות החמישים והשישים ועד לנובלות ולקובצי הסיפורים המאוחרים (כסף קטן, ארוחת בוקר תמימה, ליד כפרים שקטים, טירופו של רופא הנפש והמקום הריק) – מעמידות במרכז, בתפקיד רב משמעות ורבדים, את פיגורת הבית: בית ממשי, על המרחב שבו הוא ממוקם, הארכיטקטורה הייחודית לו והחפצים המאבזרים אותו. אתרי ההתרחשות של הרומנים המוקדמים הם בתים מסוימים בשכונת אל-עתיקה בחיפה, שתושביה הם פועלים קשי יום העמלים למצוא את פרנסתם כעובדי נמל (החצר של מומו הגדולה) וברחוב המדרגות בעיר, שאוכלוסיית הסוחרים הקטנים בו מעומתת עם קבלנים אשכנזים הבונים וילות במרומי הכרמל (רחוב המדרגות). לעומת הקיום המפרך בסביבה פיזית דלה ומפוררת שמתארים רומנים אלה, בסיפוריה המאוחרים של הנדל (שהתפרסמו לאחר שעקרה, בעקבות מותו של בעלה הצייר צבי מאירוביץ, מ"עיר הפועלים" חיפה לתל אביב) מוסב המבט לדירות מעוצבות ומטופחות, שהחיים הנינוחים בהן מגלמים הבטחה לשלווה ביתית יציבה וקבועה. גיבוריהן של יצירות אלו, רובם בעלי מקצועות חופשיים משכילים ואמידים, מתבדלים ומתכנסים לתוך מרחבים ביתיים סגורים, שרק למעגלים חברתיים מצומצמים יש דריסת רגל בהם.

כך נבחן ביצירותיה המוקדמות ובאלו המאוחרות מיתוס הגמוני נוסף: מיתוס הגאולה הלאומית והפרטית באמצעות התמקמות והשתרשות בבית של ממש בארץ ישראל. הנדל מצטרפת בכך לעמדות ספקניות, לעתים קרובות סמויות, בדבר כוחו הגואל של הבית, עמדות הקיימות בספרות ההתיישבות ובספרות דור הפלמ"ח הקודמת לה כרונולוגית.¹⁰ ואולם היא מיישמת עמדות אלה בזירה שזכתה עד אז לתשומת לב מועטה: לעומת נטייתה העקבית של ספרות ההתיישבות להתמקד בבית הקולקטיבי שכוון הקיבוץ (אצל סופרים כנתן ביסטריצקי, עבר-הדני, דוד מלץ, יונת ואלכסנדר סנד, משה שמיר ואחרים, כמו גם בכתיבתו המוקדמת של עמוס עוז),¹¹ יצירתה של הנדל עוסקת, מראשיתה, בבית הבורגני ובפרקטיקות של קיום יומיומי על פי תכתיביו של אתוס בורגני המקדש את המשפחה והבית. בה-בעת, ההתכנסות לתוך מרחב ביתי כזה איננה מבטלת את הרגישות שמביעה הנדל, באמצעות דמויותיה, לאחרים מודרים, הסובלים בבתיהם. כך נוצר ביצירותיה מארג של בתים שונים ומשונים, המייצגים אותה פרובלמטיקה עצמה: על אף השוני במעמד

החברתי-הכלכלי של הדמויות, ובאופיו ואיכויותיו של מרחב המגורים שלהן, דיירי כל הבתים מתמודדים, ישירות או בעקיפין, עם שאלת מקומה של חוויית הבית במימוש השאיפה והתקווה לביטחון, לשייכות ולאחיזה.

מטרתו של מאמר זה היא להתחקות אחר ייצוגי הבית ברומנים המוקדמים של הנדל מתוך זיקה לחלק מהנובלות ומהסיפורים המאוחרים שלה, ולהציג את המהלך החתרני שהסופרת מבצעת בהקשר זה: הערעור העקבי על הבטחת הבית במישור החברתי-הלאומי ובמישור הפרטי, שעצם ההפרדה ביניהם נחשפת ביצירות כמלאכותית. על פי הקריאה המוצעת כאן, בלב-לבה של הטריטוריה הביתית המיוצגת ביצירתה של הנדל, טריטוריה המתוחזקת באמצעות תפאורת בית וגיונוני בית, מתגלים חורים ולקונות החותרים תחת יציבותה והחושפים אותה כאשליה. ברומנים המוקדמים, חוויית הבית הסדוקה והמאוימת כרוכה בעיקר בחשיפת האשליה שבחציצה המגוננת לכאורה בין פנים לחוץ: זרות "חיצונית" מתקיימת בבית המפולש ומציפה אותו. ההיבט הבולט ברומנים אלו הוא אפוא חברתי-פוליטי: תחלואי הבית הפרטי הם ביטוי של הווייה חברתית מסוכסכת ומנוכרת ושל מרחק בלתי ניתן לגישור בין דייריו של הבית הלאומי לבין עצמם ובין לבין המקום המיתולוגי – ארץ ההבטחה – שהשתכנו בו. רומנים אלה מעמידים על ידי כך בספק את אידאת "הבית הישראלי", שבדומה ל"גוף הציוני" מתפקד בשיח התקומה היהודית בארץ ישראל כגילום פיזי וסמל של התחדשות, של חיבור אוטוכטוני לקרקע ושל "ביתו" של המקום הישראלי המיתולוגי ("המקום הגדול", במונחיהם של זלי גורביץ' וגדעון ארן) וההיאחזות בו.¹² ביצירות המאוחרות שיידונו כאן – כסף קטן (1988),¹³ ארוחת בוקר תמימה (2000)¹⁴ והמקום הריק (2007)¹⁵ ובנובלה טירופו של רופא הנפש (2002)¹⁶ – הערעור נוגע לממדים "פנימיים" יותר לכאורה (פנים הבית, פנים הנפש), והוא נקשר להיבטים ספציפיים בחיי הפרט (במיוחד ארוטיקה וזוגיות) ולחרדות קיומיות המכשילות את עצם האפשרות לחוש "בבית בעולם". במובן זה מצטרפת הנדל לערעור על מיתוס הבית והמשפחה ולהעצמתו של מוטיב הדיספונקציונליות של הבית שהוא מוטיב אוניברסלי בספרות.¹⁷ המבט הנשי הדומיננטי ביצירות מעצים, כצפוי, את הרגשת הזרות והניכור בבית היות שהוא חושף את האינטרסנטיות והשקריות שבהפרדה הגברית ההגמונית בין "חוץ" מאיים ל"פנים" – שהוא למראית עין ממלכתן המוגנת של נשים. הנדל מעניקה לתמטיקה זו ממד ייחודי על ידי כך שהיא קושרת אותה להוויית רפאים מבעיתה הנוצרת במרחב הביתי בגלל סירוב (של המספרת, של גיבורי העלילה) להפרדה בין חיים למוות – האופייני למכלול יצירתה.¹⁸ חלל הבית וחפצי הבית, שביצירתה של הנדל אף פעם אינם רק אביזרי תפאורה ורקע, ספוגים בהוויית רפאים זו, ושום קשר בין-אישי לא יציל ממנה, גם לא קואליציות נשיות שהספרות הפמיניסטית מייחסת להן לעתים תפקיד מעצים.

יצירותיה של הנדל הנידונות במאמר זה הן אפוא מניפסט תמטי וצורני מובהק של זרות בבית. זרות וניכור נחשפים בהן כחוויית התשתית של הבית, וככאלה – כתמות חתרניות נוספות שגם באמצעותן מעמידה יצירתה של הנדל סימני שאלה בנוגע לנרטיבים ישראליים הגמוניים. המאמר עוקב אחר הדינמיקה של ערעור יסודות הבית ושל ממד הזרות הכרוך בערעור זה בזיקה למושג Das Unheimliche ("המאויים") הפרוידיאני, הקשור כשלעצמו לאידאת הבית ולחוויית הבית. במסתו הנודעת משנת 1919 מתייחס פרויד לחווייה דרמטית וייחודית שהוא מזהה אצלו ואצל מטופליו: בעתה פתאומית שמתעוררת בעקבות היתקלות

אקראית בגירוי שגרתי ומוכר, הלוּבש להרף עין ובאופן הגובל במיסטי, בלא-טבעי, ממד של זרות וניכור. פרויד בוחר לתאר את הבעתה הזאת באמצעות מושג מטפורי קיים בשפה הגרמנית, המתייחס למצב של אימה קיצונית, *Das Unheimliche*. הוא תופס את המושג כהולם במיוחד לתיאור החוויה שעל הפרק בזכות האוקסימורוניות האניהרנטית לו: שם-התואר *unheimlich* הוא צורת השלילה של *heimlich*, כלומר "ביתי", שבגרמנית יש לו עצמו פירוש כפול הכולל סתירה פנימית: *heimlich* הוא קרוב, אינטימי ומוכר, אבל גם סגור, נעלם, לא ראוי, מביש, סודי, מיסטי, מעורר אימה. מטפורת ה-*Unheimliche* מושתתת אפוא על היפוך מועצם: הביתי הוא גם לא-ביתי מעצם טיבו, עוד לפני שהתווספה לו התחילית *un* ההופכת את משמעויותיו על פיהן.¹⁹

אנטוני וידלר (Vidler), בהיסטוריה מרתקת של המושג הפרוידיאני "אוהיימליך" בספרו *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*,²⁰ מדגיש כי ההקשר התרבותי להולדתו של מושג זה הוא המרחב הבורגני שבו פעל פרויד – מרחב שמעוזו ומסמנו האולטימטיבי הוא הבית הפרטי, משכנה של המשפחה. ברומנטיקה הגרמנית הגותית שפרויד גדל על ברכיה, הבית הזה תמיד מסתיר בחובו איום פוטנציאלי, בין השאר מפני שדיירי הבית השוכבים על ערש דווי אינם מורחקים ממנו למות במחלקות סטריליות בבתי חולים, כנהוג במקרים רבים בתרבות המודרנית; על כן המוות הוא אחד ממופעיו השגרתיים, אך תמיד מבעיתים.²¹ במפנה המאות התשע עשרה-עשרים הבית הוא בסכנת פירוק ממשית בשל תהפוכות חברתיות ופוליטיות. הבעייתיות של הבית היא אם כן סוגיה מידית ומוחשית שביסוד היקסמותו של פרויד מהאטימולוגיה המורכבת של המושג. בתרגום הסטנדרטי לאנגלית (*uncanny*), כמו גם בתרגום הסטנדרטי לעברית (מאויס), ממד זה אבד לחלוטין. וידלר נוקט לפיכך את הצירוף *unhomely*, המנכיח את פיגורת הבית במטפורה הפרוידיאנית. המקבילה העברית היא הביטוי "אלביתי", המשמש בתרגום החדש למסתו של פרויד בידי רות גינצבורג. ביטוי זה מחזיר למושג את היבט האידאולוגי-ההיסטורי שלו, כלומר את אידאת הבית שמתוכה ובהקשרה נִהְגָה.²²

השימוש הרווח ב"אלביתי" בביקורת הספרות קשור לפונקציית ההזרה שהיא מטבעו של הטקסט הספרותי, המהדהדת את הזרות שפרויד מתאר. פונקציה זו רלוונטית ליצירתה של הנדל בכלל, שייחודה הוא בין השאר ההזרה בעלת הממד האל-טבעי כמעט שהיא מחוללת שוב ושוב למצבים יום-יומיים שגרתיים ולכאורה נטולי פוטנציאל דרמטי.²³ הדיון המוצע כאן מתייחס לזרות זו ולבעתה הנובעת ממנה בהקשר הספציפי של מטפורת היסוד, מטפורת הזרות בבית. הוא מבקש להראות כיצד פיגורת הבית כרוכה ביצירתה של הנדל עם המאויס, מחביא הסוד, הזר הבלתי ניתן להכרה ולשליטה. בהיותו מעוצב על פי ארכיטקטורה פרוידיאנית, שעליה כותב איתמר לוי בספרו הבית והדרך כי יצירה הם תמיד אתרים נוראים ומסויטים, הבית שמעצבת הנדל מוכפף לדיכוטומיה המתגלמת בכך שהוא "קן אוהבים" מוכר ואינטימי, שבתוכו מקננת זרות בולעת ומכלה.²⁴ באמצעות בו-זמניות זו של חוויות דיכוטומיות קיצוניות, מייצגת הנדל את האלביתי כחוויה מטלטלת הקשורה ישירות למצב של זרות בבית הן בהקשר של אידאת הבית בכלל והן בהקשר של אידאת הבית הישראלי. בדומה לגילומים הספציפיים של הגוף הציוני, מימושיה של אידאה זו מכזיבים תדיר את הבטחות הבניין, התחייה והגאולה המשוקעת בהם.

בחלקו הראשון יציג המאמר את ביטויו התמטיים והמבניים של האלביתי ברומנים המוקדמים, רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה, המתווכים באמצעות מספר כל-יודע הנצמד לעמדות תצפית משתנות של דמויות מרכזיות. חלק זה ידון בזיקה שבין הזרות החיצונית לזו הנחוויית בתוך הבית פנימה, ובהשלכות החברתיות והפוליטיות של זרות זו. בחלקו השני תיבחן סוגיית הזרות בבית ביצירות המאוחרות של הנדל, המתייחסות בעיקר להיבטים פסיכולוגיים-קיומיים, תוך מעקב אחר מעמדה הספי של דמות המספרת הפרסונלית ואחר תפקידה בערעור היסודות האיתנים לכאורה של "קיני האהבה" הפרטיים שיצירות אלה מתארות.

בה־בעת יציגו שני חלקי המאמר את הזיקה הקרובה בין המתחולל בתוך ומחוץ לכותלי הבית: מצד אחד, הבדידות ששותלת ההגמוניה, דרך מנגנוני חיברות מדירים, בתוך הבית פנימה, ומצד שני, ובמקביל, המכשול שמציבה חוויית הניכור הקיומית בפני כל אידאולוגיה גואלת לכאורה, המתיימרת להציל את הפרט ממצוקותיו.



יהודית הנדל במדרגות רחוב המדרגות.
(באדיבות שוקי מאירוביץ)

האלבית' של המרחב הפוליטי

הרומנים החברתיים של יהודית הנדל, רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה, בוחנים בקפדנות ובביקורתיות, ומכל היבט אפשרי, את האפשרות לייצר במרחב הישראלי בית המעניק הרגשת מוכרות והשתייכות. הנדל כתבה את הרומנים הללו בשנות החמישים והשישים של המאה ה-20, בעת שהתגוררה עם בעלה הצייר צבי מאירוביץ בשכונת הדר הכרמל בחיפה.²⁵ אתר ההתרחשות של רחוב המדרגות הוא מסלול המדרגות המפורסם בחיפה המקשר את מרום הכרמל עם ואדי ניסנאס שלמרגלותיו, ואשר בית מאירוביץ-הנדל ניצב באמצעו.²⁶ אירועי החצר של מומו הגדולה ממוקמים לא הרחק משם, בשכונה יהודית עתיקה הסמוכה לחוף הים, אל-עתיקה, שבשנים ההן כבר עזבו אותה רוב תושביה המקוריים והיא הייתה דלה ומוזנחת. הנדל נהגה לרדת ברחוב המדרגות ולשוטט בשכונות העיר התחתית, ניסנאס ואל-עתיקה, שבהן הצטופפה בדוחק רב אוכלוסייה מגוונת של ערבים-נוצרים, יהודים ותיקים ויהודים שהגיעו בגלי העלייה ההמונית בשנים הראשונות לאחר קום המדינה, בהם יוצאי מרוקו וניצולי שואה. היא התוודעה לפער הכלכלי והתרבותי הגדול בין המרחב שייצג ביתה שלה, שהיה בית ועד לאמנים ולסופרים, רובם ככולם יוצאי מזרח אירופה וגרמניה, לבין מרחב הקיום של תושבי השכונות הללו, שנמנו עם השכבה החברתית-כלכלית הנמוכה של החברה הישראלית המתהווה ושסבלו מצוקות כלכליות וחברתיות חמורות. הרומן רחוב המדרגות עוסק בראש וראשונה בפער הזה ובמשבר הזהות של הישראלים יוצאי עדות המזרח (ותיקים כחדשים) שנוצר כתוצאה ממנו.²⁷ החצר של מומו הגדולה מרחיב את מעגל האוכלוסייה שהוא מתעד וכולל בה ניצולי שואה המחפשים את מקומם הפיזי והחברתי-תרבותי ונכשלים פעם אחר פעם במשימת ההיטמעות במקומם החדש. שני הרומנים משקפים מנעד רחב של מצוקות פרטיות הקשורות לבלי היפרד ללחצים חברתיים; לחצים אלה נוגעים, ישירות או בעקיפין, בשאלות של בעלות על בית וקיום בבית.

במוקד הרומן רחוב המדרגות שני בתים: ביתו הצפוף, המוזנח והרעוע של גבר מזרחי המאוהב בנערה ממוצא אשכנזי, לעומת הווילה המפוארת שבנה על הכרמל אביה של הנערה, איש ההתיישבות העובדת שהפך לקבלן. הצבתם של שני הבתים הללו זה לעומת זה היא המהלך המרכזי של הרומן. את תוואי השטח המציאותי שהרומן מייצג ואת הדיכטומיות הבינאריות שהוא מייצר – הכוללות את כל הנגזרות האפשריות של הצמד "גבוה-נמוך" – הנדל מנצלת כאלמנטים סימבוליים שבאמצעותם היא מבנה דינמיקה פסיכולוגית מורכבת. דן מירון מתייחס בהקשר זה אל שני צירים דומיננטיים ברומן: ציר אנכי המייצג "הוויית מדרון שאדם יכול להתגלגל בו ולרדת מטה-מטה או להתאמץ ולהעפיל בו כלפי מעלה", המצטלב עם ציר אופקי, סטטי, המסמן אוסף של רגעים המרכיבים "דיקמת חיים רגשיים 'אגאליטארית'", שבה "שום אלמנט איננו שתלטיני ואיננו מאיים בכיבוש מוחלט של חיי הרגש ובצורה זו גם בהריסתם ובאיונם".²⁸ גם אביזריו של מרחב זה הם בעלי תפקיד ממש מכריע. העימות בין הבתים, המתוארים כמבנים ארכיטקטוניים המושתתים על תפישות מנוגדות של מרחב ותרבות מגורים, חושף את השיבוש שבכל אחד מהם בנפרד, ואת השבר המאיים שמטיל עצם המרחק ביניהם בבסיסו של "הבית הישראלי" המשותף, הנבנה והולך בעצם הימים שבהם מתרחש הרומן. כך מתמזג המרחב הפרטי עם הציבורי-פוליטי: רחוב המדרגות, הנמתח בין שני הבתים ויכול היה להוות גשר ביניהם, מנכיח את החסר

המהותי של כל אחד מהם ובמקביל מגלם בעצם צורתו, צורת ואדי החותך את ההר, את קווי המתאר של סדק המערער את יציבותו של המרחב הקולקטיבי.

ביקורי בית הדדיים של בני הזוג ברומן רחוב המדרגות המנסים, לשווא כמובן, לשרוד את הפער המעמדי המפריד ביניהם, הם ההתרחשות המכוונת את העלילה והקובעת את סיומה. הדמויות ממוקמות בהתאם לכך בעמדה ספית הן ביחס לביתן שלהן והן ביחס לזה שבו הן מבקרות.²⁹ המבט המתאפשר מעמדה זו הוא ביקורתי ואכזרי, חף מכל יסודות נוסטלגיים ומגלה שפע עצום של קלקולים המתוארים בצפיפות ובעומס, עד כדי הפיכת שני הבתים גם יחד למעין גרוטסקה. הבית ברחוב המדרגות איננו אלא חדר לא-גדול, בעל תקרה וחלונות גבוהים, מחולק למדורים באמצעות פרגודים דקים, והוא משמש לשניה, לבישול, לאכילה ולשעות ארוכות של בהייה בחללו הריק. ירכתיו פרוצים "לחנות" – דוכן אפוף צחנה של ירקות כבושים שהרקיבו, שבה אבי המשפחה שולח ידו, ללא הצלחה, במסחר זעיר. הנדל מציעה קטלוג גדוש במיוחד של סופרלטיבים שליליים לתיאורו של בית מלוכלך ולא מתפקד זה וכן של הבתים שבשכנותו, הנדמים כ"מעוקלים ושפופים אלה על אלה [...] כנתונים תמיד בסכנת מפולת, כקוביות צעצועים עם קצוות שבורים, שקבעו אותן שלא במקומן".³⁰ קטלוג זה כולל, בין השאר, גגון רעוע ודולף, קירות טחובים, מוכתמים, מעופשים ומתקלפים, מפתן סדוק ורווי גשם, חלונות "פעורים בלי תריסים", פרוזדורים "מפולשים",³¹ מחיצות "צרות, פרוצות, מפריעות לבן אדם לישון בשקט ולחלום איזה חלום יפה עד הסוף",³² תנור חימום קר המפיץ עשן וסירחון נפט, פירורים של פיה ומקקים גדולים המרחפים בחלל, נורה ערומה, אווירה חשוכה ואפורה כ"אפלוליות סמיכה, מעין ערפל או עשן תמידי",³³ שולחן שחור וסדוק, "כרעי ברזל" חלודים של מיטות,³⁴ מזרנים פרומים המדיפים ריח של "מיטה לא עשויה" ושל "זעת בני כל הגילים", גוזזתרה בעלת מעקה עץ רקוב ומט לנפול³⁵ וחצרות פרוצות לכל עבר. זיכרון ילדות מרכזי הקשור לבית זה הוא של שרפה ושל אם הרצה לתוך הלהבות כדי להציל את בנה.³⁶ שרפה בבית היא, על פי פרויד – הן בזיקה ל"איש החול" לאת"א הופמן והן בהתייחסו ל"חלום הילד הנשרף"³⁷ – הגילום האולטימטיבי של האלבית, תמצית האנרגיה המכלה והמאיינת בלב-לבו של המרחב המכיל והמחיה.

אף שהרומן מסופר בגוף שלישי, שאט הנפש מן הבית מסופרת מתוך תודעתם של המתגוררים בו. הנדל מקדישה כאמור תשומת לב מרבית למרחב הבורגני, שהזנח בשנות כינונו של האתוס הלאומי הקולקטיביסטי. את האירועים מניעה בין השאר פנטזיה כמוסה על בית "עם קצת נוחיות", כלומר תשוקה בורגנית, המתוארת כאופיינית לרבים מבני הדור שלחם את מלחמת תש"ח ועם סיומה הוא מבקש למצוא את מקומו ב"דירה באיזה מקום יפה בעיר [...] מקום מרווח ומעורר כבוד [...] דירה עם שטיחים נהדרים".³⁸ תשוקה זו מועצמת אצל צעירים שצופים בבתים על מסך הקולנוע בסרטי התקופה: בתים בשכונות אמריקאיות, "בתים גדולים עם וילונות, ולא רואים כלום מבעד לחלון [...] והחיים של בני-אדם בבתים הם סגורים, ולא על האספלט המזוהם [...]".³⁹ כן עומדת ברקע הווילה המרווחת על הכרמל, שההשוואה אליה חורצת לחומרה את דינו של הבית השפוף ברחוב המדרגות. ועם זאת, ההשוואה רחוקה מלהעניק אופי חיובי, ביטי ומנחם, לוילה עצמה. להפך: היא פועלת בדיוק באותה מידה לרעת הווילה, מאחר שהיא חושפת את הסטריליות

המוגזמת שלה, את המרחק המבודד בין דייריה המסוכסכים – מסוכסכים, אגב, בדיוק בשאלת מהותו של "הבית הישראלי"⁴⁰ – ואת הניכור והשימום המאפיינים את הווילה ("משמים וקודר החדר. בלא כל הידור או תוספת חן [...] בדידות חנוקה, ממושכת, שררה בו. קיץ. וחורף").⁴¹ אמנם, ממראה ריבועי האור של חלונות הבתים במרומי הכרמל עולה לעתים אסוציאציה של "משהו חמים ורך [...] בתוך הבתים [האלה], המוסקים היטב",⁴² אבל גם אלה הם בתים "בודדים", על המשמעות הכפולה המשתמעת מכך: בדידות – לעומת צפיפות – במרחב, ובה בעת בדידות קיומית של דייריהם. כבמעין ניגון של קינה נשמעים בהקשר זה דברי המספר הכל-יודע, הצמוד בנקודה זו לתודעתו של הקבלן העשיר המסוכסך עם אביו מאחר שזה האחרון מסרב להתאקלם בבית המידות על הכרמל, מתעקש להיאחז באידאולוגיות סוציאליסטיות שבשמן עלה לארץ ישראל ומורד ללא הרף ב"תרבות הדיור" שמייצג בנו: "שני אנשים זרים, באותו בית. כן. הוא ובנו, שני אנשים זרים. באותו בית. שני אנשים בודדים, באותו בית. כן, באותו בית".⁴³

יתרה מכך: בהעמדה הדיכוטומית של הבתים, הנדל גם איננה מתפתה לתפישה סטראוטיפית של המשפחה והבית המזרחיים ואיננה "מצילה" את הבית ברחוב המדרגות באמצעות הבלטה של יחסים משפחתיים קרובים וחמים המתקיימים בו. הרומן איננו מעמיד ניגודים משלימים בנליים בין הבתים, ובית אחד איננו מציע נחמה כפיצוי על מה שחסר בבית האחר. אסטרטגיית ייצוג הבית מושתתת על ההפך הגמור: למעשה, במסגרת העימות בין הבתים, הטקסט מייצר שרשרת של השתקפויות כבמראה מגדילה ומעוותת, בדומה למהלך שעתיד להתממש שנים רבות אחר כך בנובלה טירופו של רופא הנפש. כך, ההזנחה בבית ברחוב המדרגות משתקפת בהזנחה מקבילה של בית הפאר, והניכור והשימום בבית הזה מקרינים על הבית העני ומבליטים את הניכור והשימום המתקיימים גם בו. הנדל, כדרכה, נסמכת על אלמנט מטונימי להגברת אפקט זה: היא מייצרת אווירה כמעט גותית לבית ברחוב המדרגות על ידי כך שהיא מאירה אותו באור מלאכותי של אקווריומים הניצבים לאורך קירותיו – מוקד העניין של אחיו נכה מלחמת תש"ח של גיבור הרומן. הבית מדומה על ידי כך למרחב מלאכותי סגור, שדייריו הדוממים שטים בחוסר אונים במימיו העכורים, לאורך קירות הזכוכית החוסמים, שדרכם מתאפשרת רק השתקפות עצמית חסרת תוחלת. אלמנט זה עולה בקנה אחד עם מראה הים הנשקף כמעט מכל מקום בעיר – מראה שגם הוא, באופן לא סטנדרטי ולא צפוי, נחוה כסוגר וכולא דווקא. לכך מתווסף דימוי של הבית לתא מאסר, שחלונותיו מסורגים במעקות ברזל, אבל בה בעת הוא פעור ופרוץ. ספי הבית, הזוכים לייצוג נרחב בין השאר בזכות דמותה של האם השכולה, סטאבט מאטר בעלת גוון מיתי, היושבת יום ולילה על המפתן בהמתנה חסרת תכלה ומבכה את מות בנה יחידה בקרב – ספי הבית הללו תמיד חדירים מדי. הגשם, הלחות, המבט המציפני של השכנים, רעשי הסביבה וצחנותיה פורצים דרך פתחי הבית ברחוב המדרגות, כשם שצמרות הברושים מכות בחלונות החדרים בקומה השנייה של הבית הפרטי על הכרמל; גם לחלונות אלה מקושר זיכרון של אסון: פעם אחת רכנה הילדה שגדלה בבית הזה על אדן החלון הגבוה וכמעט נשמטה אל החצר.

המעבר לתיאורה של דינמיקה נפשית מקבילה הוא מעבר מתבקש: אווירת החדר האפור והמפויה של הבית ברחוב המדרגות מהדהדת שקיעה אל "תוך תוכה של הנפש", למקום

שהוא "משהו סגור, אפל, שמעבר למחשבות", שהכוח הטמון בו "אוכל מבפנים".⁴⁴ כך מתהווה ברומן רחוב המדרגות מצב יסוד של ניכור וזרות בבית, שהוא בו־בזמן נפשי־קיומי, כלומר עניין שבין הסובייקט לבין עצמו, וגם פונקציה של דרמה חיצונית, חברתית, המציפה את הבית המפולש. זיקה זו בין הפנימי לחיצוני נוצרת באמצעות אלמנט קריטי בעלילת הרומן – רגלו הקטועה של האח פצוע המלחמה. איבר קטוע הוא, במחשבה הפרוידיאנית, מימוש מבעית של חרדת סירוס, שעשוי להסביר את תחושת האלבית. כנציג מובהק של האחרים המודרים מתברר הגבר הנכה ברומן שלפנינו (המזרחי, העני) כמעין "איבר קטוע" בפני עצמו: קטוע מהגוף הציוני ומודר מהבית הישראלי, אף שנכותו באה לו כתוצאה מהשתתפותו במערכה הצבאית על כינונו של הבית הישראלי הקולקטיבי. ואכן, את עצם גופו הפגום/המסורס הוא חווה כ"זרות מטרידה", על פי הטרמינולוגיה של ז'וליה קריסטבה ל"אלבית", והוא כִּמָּה, ללא תקווה, "לסלק את הזרות של נכותו".⁴⁵ אח פצוע זה, אשר "תמיד שנה אנשים זרים", ושנעשה "זר לעצמו", כמאמר הטקסט,⁴⁶ הוא למעשה מנסחו של מניפסט הזרות השורה בכל, מניפסט שהוא משמיע באוזני הנערה בעת ביקורה ברחוב המדרגות: "זה אולי מוזר לך... אבל בכל מקום אותם החיים, אותה הזרות...".⁴⁷ הזרות החיצונית, שהיא פונקציה של יחסי מרכז ושוליים, של הגמוניה ו"אחרים", נקשרת אפוא באופן מובהק לזרות הפנימית.

מתברר אם כן שהרומן רחוב המדרגות, המייחס את כישלון האהבה למרחק המעמדי בין בני הזוג, הוא מניפסט גלוי ומפורש של ניכור ומרחק ממה שאמור להיות אינטימי ומוכר ומתברר כ"נכר בבית", כלשון הרומן עצמו.⁴⁸ גם למוטיב הזרות מייצרת הנדל קטלוג עשיר ודחוס של דרכי מימוש, המהדהדות באיכויותיהן את המאומים הפרוידיאני. המושג "זר" מופיע ברומן עשרות רבות של פעמים, בתצורות שונות. לא פעם הוא מלווה דווקא בחוויה מענגת, המתבררת בעטיו גם כמורבידית, כגון התיאור האוקסימורוני הבא, המכיל גם הוא את כל האלמנטים של האלבית/המאומים, בעל הגוון המיסטי בנוסח פרויד: "שמחה מוזרה תקפה אותו פתאום, כמו נקם, או ניצחון. השמחה המוזרה גאתה בו, הטילה בו אימה, כמו הילכה לידו על אבני המרצפת, והוא נבלע בתוך עיקול מורד הרחוב, במקום שכבו הפנסים".⁴⁹ הצעידות הרבות במעלה ובמורד הכרמל, בעיקר בשעות הלילה, המתוארות בטקסט אחוז התזזית, מזמנות תיאורים תכופים של צל ככפיל וכן מוטיבים של היבלעות מורבידית בבית, שגם הם בעלי אופי אלביתי בנוסחו הפרוידיאני. "הזרות המרחפת על אהבתם"⁵⁰ של בני הזוג ו"בולעת" אותה היא תו ההיכר המלווה את הרומן כבעין כפיית חזרה: הדמות הנשית חווה את אהובה כ"זר לה, אדם זר, עם שהוא אהוב" ואהבתו לה – "נועם אכזרי". אביה וסבה זרים זה לזה, היא זרה לאביה והוא לה, ואף חדרה הפרטי בבית שגדלה בו נדמה לה בעת היקיצה בבוקר כמקום זר, שנקלעה אליו במקרה.⁵¹ וכך גם ברחוב המדרגות שאליו היא מגיעה כאורחת זרה: דיירי הרחוב זרים זה לזה למרות שהם חיים בכפיפה אחת,⁵² ובין הדמות הגברית הראשית לבין אביה הנחשל שוררת שנאה "מוזרה", שהיא "בגידה ונאמנות כאחד".⁵³ שיאו של הרומן הוא אפקט הזרות שאחיו הנכה של אהובה מדביק בו את "האורחת הזרה", שפלשה לתחום מחיה שבו היא זרה לחלוטין ("כמו זר לה האור בחדר") עד ששיבתה בו "העבירה הרגשה של זרות בכל גופה", אך גם "מוזר לה לקום וללכת".⁵⁴

הממד הפוליטי של הזרות בבית מקבל חיזוק מפתיע לקראת סיומו של הרומן: שכבה נוספת של ניכור ומרחק נקשרת לאלמנט שיצירתה של הנדל מבליעה בדרך כלל, ושברומן רחוב המדרגות הוא זוכה למופע ייחודי וחד-פעמי – נוכחות הרפאים של ערביי חיפה המגורשים. ככלל, הרגישות שיצירתה של הנדל מגלה לאורך כל דרכה הספרותית מוגבלת למרחב הישראלי-יהודי ולזריותו: רשימת האחרים שהנדל מטה להם אוזן קשובה לא כוללת את הפלשתינים הכבושים, ו"המקום הריק" אף פעם איננו מקומם הריק של הערבים הנפקדים. זהו היעדר בולט במיוחד כשמדובר בסופרת, הסופרת בהא הידיעה של העיר המעורבת חיפה, ששכונותיה הערביות התרוקנו מיושביהן. ברומן רחוב המדרגות, כאמור, סוגיה זו מפציעה בפעם הראשונה והאחרונה (למעט באזכור בית הקברות המוסלמי הסמוך לשכונת ילדותה באחדים מהסיפורים המאוחרים): דומה שהמיקום הספציפי של אירועי הרומן בשכונה שאוכלוסייתה, עד קום המדינה, הייתה רובה ערבית, מחדיר לתוכו, כמעט בעל כורחו, אפקט של זרות הנובעת מהניסיון לביית את חורבות בתיים של התושבים הערבים. בחסות החשכה המשתלטת על העיר בסופו של היום שאחר אירועי מתחקה הרומן, ומתוך סערת נפש המבלבלת עליה את חושיה, משוטטת האישה הצעירה ברחובות הסמוכים לבית ברחוב המדרגות שעזבה לאחר שלא מצאה בו את אהובה, והיא מגיעה בבלי דעת אל בתים ערביים הרוסים: "מבטה של אראלה תעה על פני כתלי החרבות לאורך החוף, ובפעם הראשונה דימתה לראות קירות גבוהים הרוסים בצבע אדום ובצבע כחול [...] ועם שביקשה בלא יודעים למצוא לה הרגעת נפש, התבוננה בדקלים הפרועים מול המסגד שנשאר על מכונו בתוך תל החורבות וקמרוניו היו כחולים".⁵⁵ ברגע מכונן זה ביצירתה של הנדל נקשרת "הרגשת [ה]זרות [ש]הייתה יצוקה בכל אבריה" של הגיבורה – זו שאת ביתה שלה היא חווה כמרחב ריק ועזוב – לנסיבות הפוליטיות שהרומן היה עיוור להן עד לנקודה זו. באופן מפתיע, דווקא בזכות המודעות הרגעית להיבט זה של טרגדיית הזרות בבית (ואי לכך – למופרכות האשליה בדבר "הרגעת הנפש") נוצרת קרבה פיזית יחידה בין בני הזוג באותו יום של חיפושים הדדיים כושלים במעלה ובמורד רחוב המדרגות. הגבר הצעיר, הנואש, שלא מצליח למצוא פרנסה שתאפשר לו לתחזק קיום בורגני ושמעתעד לוותר לפיכך על חלום האישה והבית ולשוב בו-בלילה לחיי נודדים כספן (כלומר לעלות על אונייה מסחרית היוצאת מנמל חיפה), מתהלך באותה שעת ערב עצמה במרחק לא גדול מאהובתו, בשכונה הערבית ההרוסה והריקה, וחווה אותן רוחות רפאים שרדפו, ורודפות עדיין, את הבית הישראלי. וכך הגבר והאישה, שני הזרים בבית, נבלעים, שלא בטובתם, "[ב]חורבות של רחוב החוף [ש]הפכו בחושך תבנית ענק שחורה אחת".⁵⁶

המרחב שבו מתרחש הרומן החצר של מומו הגדולה, שהתפרסם 14 שנים אחרי רחוב המדרגות, הוא אתר סמוך בעיר התחתית של חיפה, והוא מעוצב באופן דומה כגרוטסקה של תפיסת הבית הישראלי כהבטחה וכמשאת נפש מנחמת. בעלת הבית שכותרתו של הרומן נושאת את שמה, עמנואלה מֶהֶגֶרֶפֶטָה המכונה "מומו הגדולה", חולשת על נכסיה בשכונת המגורים הדלה מעמדתה הקבועה בחצר המוקפת חדרים שהיא משכירה לחסרי-בית. עם השוכרים נמנה גיבור הרומן, ניצול שואה תלוש ובודד, הנודד בין חדרים שכורים מעופשים, מפוחמים, רעשניים ומכוסי טחב בבתיים של אחרים. כהד לשיבתה של אם שני הבנים מהבית ברחוב המדרגות תחת עץ תאנה קמל,⁵⁷ וכפרודיה מרירה על החזון הלאומי של ישיבת קבע בטוחה בצל הגפן והתאנה, צופה מומו הגדולה בדירתה שלה ובחדרים

המושכרים ממקום מושבה הקבוע תחת עץ ברוש עלוב ומיובש. החדרים עצמם חשופים באופן מסוכן לפגעי האקלים השורף והמכלה ולסופות חול אדום שהן ספק תופעה אקלימית ספק אביזר-רקע מטפורי. האקלים הישראלי הקיצי מקבל, בהקשר של אוירת המוות השורה על הרומן, ממד ממשי וסמלי כאחד; המקום שאמור היה להיות ביתו ומבטחו של המהגר ניצול השואה מתברר כגלגול נוסף של הגיהנום שממנו הגיע.⁵⁸

באופן לא מפתיע, האבדן המסכל את האפשרות להיבנות מחדש במרחב המתיימר להיות מקום הגאולה, מתגלם בחייו של שאול זה בטראומה שהתחוללה בבית מגוריו בעיירה בפולין: זיכרון עמום המציף את תודעתו מלמד כי בהיותו ילד צעיר בגטו שב פעם אחת הביתה מבית הספר ומצא את חדרי הבית ריקים מכל בני משפחתו. כולם כאחד שולחו אל מותם. כל חדר ששכר בחיפה (הוא הגיע לעיר עם תום המלחמה בעודו נער), ב-16 השנים שהתגורר בה, לא היה אלא שחזור של ריקנות המוות שהשתכנה בבית הוריו. דירת החדר המרתפית הבוערת בחום, שבה מתרחשת עלילת ההתאהבות חסרת התוחלת שהרומן עוקב אחריה, היא כבר מערת קבורה ממש: במגרת השולחן בחדר הזה טמון הפתק שמצא על דלת החדר כשבא לשכור אותו: "סגור בגלל מוות"; מתחת למיטתו – המיטה שבה מתה הדיירת הקודמת ובה הייתה גופתה מוטלת במשך שלושה ימים עד שנתגלתה – ניצבת שורת נעליה המיוותמות, שאליה הוא מצרף באקט סימבולי את נעליו שלו; לצד שורת הנעליים המגלמת את רוח הרפאים של הזקנה המתה, נמצאת מזוודה קטנה, הנושאת רוחות רפאים מעברו שלו. מזוודה זו מכילה יומן שכתב בילדותו בפולנית שבה למד קרוא וכתוב, וששכח לחלוטין. כך, נשמט ילדותו המסתופפת בחדר, כבר איננה זמינה לו למעשה, ועל כן הוא זר לעצמו. וכך מערערת הנדל את יסודות המיתוס הגאולה הישראלי המושתת על אידאה של חזרה הביתה, אל בית לאומי שאמור להפוך גם לבית פרטי גואל ומנחם.

בעידן שהוא אחד משיאיה של אידאולוגיית ההתיישבות בשנים שלאחר קום המדינה – שנות העלייה ההמונית והמאמץ הלאומי, המלווה רטוריקה אידאולוגית מכבירה, הקוראת לייצר בית ממשי עבור הפזורה שהחלה לזרום ארצה – בעידן זה בוחרת הנדל לספר דווקא את הבעייתיות של "ביות" המרחב הישראלי. זלי גורביץ' וגדעון ארן, במאמרם על המקום הישראלי, מתארים את הבעייתיות הזאת כאינהרנטית לפרויקט ההתיישבות היהודית בארץ ישראל:

בחווייה הישראלית אין זהות מלאה, מובנת מאליה, בין הישראלי לארצו [...] גם בתקופה הציונית, ואפילו בשנים האחרונות, לא התבטל המרחק בין הישראלי לארצו [...] *טמון בארץ גרעין של זרות*, הגורם להתרוצצות תרבותית, המאפיינת את שיחת הזהות הישראלית. המקום הגדול איננו המשכו והרחבתו של המקום הקטן. לא מדובר ברצף של סדרי גודל עולים מן הבית לשכונה, לעיר, לארץ כולה, אלא בדילוג בין מציאות חיים קרובה, עכשווית מקומית לבין רעיון.⁵⁹

בניגוד לרבים מקודמיה שנסוגו לרטוריקה לאומית-קולקטיביסטית כדי לכסות על סדקים בולטים בבית שיצירתם חשפה,⁶⁰ הנדל הקדימה להתייחס באופן גלוי ובלתי מתחכם לפער בין אידאולוגיה וממשות המתגלם בחוויית הזרות בבית. בכך בישרה מהלך שליווה את ייצוגי

הבית בספרות הישראלית החל משנות השישים בקורפוס רחב ביותר של יצירות: במקביל לספרות המתארת לעתים קרובות את ניסיונו חסר התוחלת של הפרט להתאים את עצמו למידות הגוף הציוני, מעידים הרומנים של הנדל על מגבלותיו של הבית הישראלי הממשי להגשים במלואה את אידאת הבית הציוני. על פי יצירתה של הנדל, נסיבות פוליטיות וחברתיות חוברות כאן למורכבות רגשית: כשם שקונפליקטים פסיכו-ארוטיים חוסמים את דרכו של הסובייקט המבקש לאמץ את אידאל הגוף הציוני ומונעים ממנו להתמקם בתוכו בנינוחות, כך הזרות האינהרנטית לעצמי משבשת את עצם האפשרות להרגיש שייכות ואחיזה וממילא חותרת תחת יסודותיה של ההבטחה הגלומה באידאל של בית לאומי. כך אפוא, ייצוגי הבית ביצירות מוקדמות אלו של הנדל מעידים לא רק על הפער ההיסטורי בין המקום הישראלי המיתולוגי, "הגדול", לבין גילומי הממשיים, אלא גם, ובעיקר, על כישלונן של אידאולוגיות באשר הן להתאים למידותיו של הפרט שאמור להתביית לתוכן. יש בכך משום רמז לסוד המלווה את יצירתה הנועזת והחתרנית של יהודית הנדל בכלל, סוד עמדתה האנרכיסטית של הסופרת, עמדה המטילה ספק חמור ברלוונטיות של אידאלים והסכמות קולקטיביות לטובתו ולאושרו של הפרט.

קואליציית העדות ופרדיגמת הסוד: האלביתי בסיפורי הבית המאוחרים

יצירותיה של הנדל שהחלו להתפרסם לאחר מות בעלה צבי מאירוביץ והמעבר לתל אביב בראשית שנות השמונים של המאה ה-20, מבטאות את הערעור על מיתוס הבית בדגשים תמטיים חדשים ובמארג טקסטואלי שונה ומורכב יותר משל הרומנים המוקדמים. בה'בעת, יצירות אלה מעצימות, רטורואקטיבית, את הוויית הזרות הנוכחת ברומנים המוקדמים, וגם ניזונות מהוויית זרות זו ומתעצבות כהמשך וכפיתוח שלה.

המספר החיצוני, הכל-יודע, מומר ביצירות אלה בדמות של מספרת פרסונלית (פנימית לעולם המתואר) בעלת מעמד נזיל, דינמי ומשתנה הן ביחס לעולם החוץ-ספרותי והן ביחס לעולם המסופר. מספרת זו דוברת בגוף ראשון יחיד, בקולה של הסופרת הממשית, של יהודית הנדל עצמה. בטבעיות ובנינוחות היא מאזכרת אירועים מחייה של הסופרת בעבר ובזמן ההווה של הכתיבה, וכן דמויות ממשיות מסביבתה המשפחתית והחברתית וזיכרונות מפורטים מילדותה ומחיייה הבוגרים.⁶¹ בכל ההקשרים הללו מעניקה הנדל חשיבות עליונה למרחב הפיזי שבו מתקיימות העלילות: מראות רחוב הנשקפים מבעד לחלונות פעורים, בנייני מגורים, חצרות, ספסלי רחוב, גינות ציבוריות, בתי קברות. כתובות מגורים ספציפיות מוזכרות ביצירות לעתים תכופות, והן כוללות את בית ילדותה של הנדל בשכונת נשר ליד חיפה, בקרבת בית קברות מוסלמי – אתר בעל משמעות בעיצוב הפסיכולוגיה של הילדה והנערה שהייתה לסופרת – את הדירה המשותפת לה ולמאירוביץ בחיפה על קירות וגגות הבתים הסמוכים אליה והר הכרמל הנשקף ממנה, ואת בניין המגורים ברחוב דובנוב בתל אביב, שבו התגוררה הנדל בעשורים האחרונים לחייה.

אבדנים בחייה של הסופרת – מותו הטראומטי של בעלה, שעורר מחדש את האבל הלא-מעובד על מותה הפתאומי של אמה בהיות הנדל נערה צעירה ואת הירצחו של

בן דודה בשיירת יחיעם – נוכחים כולם בטקסטים אלה באופן גלוי ומוצהר ומחדירים לכל אתרי ההתרחשות רוחות רפאים המסרבות להסתלק. כך, מראה המצבות הנשקף מחלונות הבית בנשר קשור לבלי היפרד בזיכרונותיה המוקדמים של הסופרת על אמה: המוות שהיכה את הבית עם מות האם בהיות הנדל כבת ארבע עשרה התקיים, כמתברר, כנוכחות מתמדת בבית עוד לפני מות האם ורישומו ניכר בקשר בין האם לבת.⁶² מוות זה מתגלגל למותו, בבית בהדר הכרמל, של הבעל האהוב, הצייר צבי מאירוביץ, ולנוכחות הרפאים שלו בחדרי הבית הזה בכל השנים שאלמנתו המשיכה להתגורר בו, מוקפת בחפציו, ובעיקר בציוריו.⁶³ וכך גם בכתובת האחרונה: בסיפור "גן הבדידות" מתוך קובץ סיפוריה האחרון, המקום הריק,⁶⁴ מתארת הנדל את דירתה בתל אביב כשכפול של בית הילדות בנשר שהמוות נשקף מחלונותיו: "אני גרה ברחוב דובנוב מול גן דובנוב, שיש הקוראים לו גן האהבה, כי זוגות נאהבים עושים בו אהבה על הדשא בצל העצים הגבוהים, ויש הקוראים לו גן הבדידות, כי אנשים בודדים מתהלכים בו תמיד, ולרוב זקנים בודדים, שלפעמים בחורף, בקור, נשארים לישון על ספסל, ובבוקר מוצאים אותם עובדי העירייה על הספסל קרים ומתים".⁶⁵

הנדל, שכבר בסיפור "קבר בנים" ביטאה התנגדות לפרקטיקות אָבֵל נורמטיביות הדורשות מסוגלות לפרידה נפשית,⁶⁶ מפתחת אפוא ביצירות אלה השקפת עולם מהודקת על קשרים בלתי ניתנים להתרה בין החיים למתים, קשרים המתקיימים לא רק ברוח, אלא גם, ובעיקר, בחומר. השקפה זו, שיש לה כמובן ביטויים מוקדמים כבר ברומנים של הנדל, מתעצבת מתוך זיקה ישירה למרחב הביתי, הרווי בעקבות קונקרטיים של מוות המתקיים בכפיפה אחת עם החיים.

מקומות המגורים של הנדל בנשר ובחיפה, וכן הרחובות הסובבים את דירתה בתל אביב, משדרות שאלו המלך ודוד המלך והרחובות צייטלין ואבן גבירול עד לטיילת שלחוף הים – כשלעצמו אתר ספי שאליו נמשכת יצירתה של הנדל מראשיתה – הם רכיבים קריטיים של המרחב התרבותי-חברתי-פסיכולוגי המעוצב בסיפורים הקצרים. צעירים וקשישים תימהוניים המשוטטים ברחובות העיר, שוהים בגינותיה ופוקדים את בתי הקפה הפזורים בה, הם דמויות מפתח המקיפות את גיבורי היצירות והקובעות את התנהלותם. הבניינים הגבוהים, ובעיקר האורות הנדלקים וכבים בחלונותיהם, חורגים מתפקידם השגרתי כאבזרי תפאורה. הם מתפקדים כמשטחי רורשך שעליהם מושלכים ובאמצעותם נחשפים חיי הנפש של הגיבורים. שכנים, שחטטנותם מתוארת לעתים באירוניה סרקסטית, מייצרים רשת הדוקה של צופים וצופות על מציאות של זרות ומרחק. חוויית הזרות והניכור מעוצבת אם כן בראש וראשונה כחלק מהוויה אורבנית שהנדל מתארת על פי הפרדיגמה המקובלת של ייצוגיה הספרותיים המסורתיים של העיר הגדולה. גילום מובהק של מגמה זו הוא הסיפור על אודות עוינות אלימה ההופכת לאדישות שערורייתית כלפי אישה אלמונית הקורסת אל מותה בחנות לכלי כתיבה בשעת צהריים שוקקת של יום שישי – סיפור שעצם כותרתו, "סיפור בלי כתובת", מעידה על האטימות שהוא מייצג ועל חוסר האונים לנוכח אטימות זו.⁶⁷ וכך גם הפרשה מכמירת לב שבמרכזה אישה צעירה המתגוררת בגפה בחדר שכור, מנהלת רומן חפוז עם גבר זר ועד מהרה מוצאת את עצמה נטושה ומופקרת לחיפוש חסר תכלית אחר המאהב שנעלם. משהיא מגלה שהוא פקיד בנק שמצא לנכון

לבלות במיטתה בעת חופשתם של אשתו ובנו בחו"ל, היא מאבדת את דרכה והופכת לדיירת רחוב מבולבלת.⁶⁸ האוכלוסייה הנואשת של הזירה האורבנית כוללת גם קשישים המבלים את זמנם על ספסלי הבדידות במנוס חסר תכלית מאימת הריק המצפה להם בביתם, כגון זקן השומר על מקומה של אשתו שנפטרה על הספסל בנינת דובנוב בסיפור "המקום הריק",⁶⁹ וזקנה ערירית המפזמת לעצמה את השיר "הכניסיני תחת כנפך" בסיפור "גן הבדידות".⁷⁰ וכן גם פליטי חברה המחפשים אוזן קשבת לסיפוריהם הטרגיים, כגון הלום הקרב שניסה לקפוץ אל מותו והפך לנכה בשתי רגליו בסיפור "ארוחת בוקר תמימה",⁷¹ ואפילו קבוצת יידיים קרובים מימים ימימה, המתכנסת בערב שישי למפגש סלון שגרתי ולשוטטות בחברותא בטיילת ההומה, ומתבררת כחבורה סדיסטית המביאה, בעקיפין, למותה בהתאבדות של אחת מהם.⁷²

המרחב הביתי, שתופס בהקשר הזה מקום נכבד, מעוצב כמנוגד לכאורה לסביבה החיצונית המקיפה אותו: בסיפורים רבים הנדל מבנה דרמה בין-אישית פסיכולוגית, המתחוללת באתרים ביתיים שעשויים להוות מסתור מפני המציאות המנוכרת הנשקפת מחלונותיהם. "ועשיתי לי קפה וחזרתי לחלון להסתכל בגן ובאיש שעוד מחכה שם לבדו" – כך משחזרת המספרת בסיפור "המקום הריק" את המיקום שממנו היא צופה אל הגן, ועל ידי כך מנכיחה את הפער, שעתידי להתברר כמובן כאשליה, בין הפנים המוגן לבין החוץ העוין.⁷³ יתרה מכך: הבתים והדירות מובנים כאתרים אסתטיים עשירים בשכיות חמדה המעמידים חזות אינטימית ונינוחה. ככאלה, גם הם חורגים מתפקידם הסטנדרטי כפרטי רקע ותפאורה והופכים לשלוחה של דייריהם ולמימוש הפיזי של חלומותיהם ותקוותיהם. הדמויות המרכזיות נמסכות בחיבורים מטונימיים מועצמים לתוך הבתים והדירות שבהם מתנהלים חיייהן – קני אוהבים, כניסוחו של הסיפור "כשעשינו אהבה".⁷⁴ שלל אביזרים המצטיינים בעושר וביופי, מזכרות לאירועים ולמסעות משותפים, מגלמים את הקשר ההרמוני בין בני זוג אוהבים. העיצוב המוקפד והמושקע של המרחב הביתי, כשילוב מתוחכם של הפעולה היצירתית שמבצעות הדמויות בעולם המסופר ושל פעולת הסיפור המתארת אותה, הוא היבט מרכזי וקריטי של היצירות שלפנינו. היבט זה מבליט את מכלול התכונות המיתולוגיות המיוחסות לבית והמכוננות אותו כ"ביתי" בהתגלמותו. כך דירתם המהודרת של בני הזוג, אדריכלים, בסיפור "ארוחת בוקר תמימה", העוסק בסודות הכמוסים של חיייהם המשותפים: דירה משופצת ומורחבת, מאובזרת ברהיטים חדשים וב"שטיח סיני ענק עם טווסים", שבלילות שישי התארחו בה יידיים למפגשים שמחים שבהם "כולם צחקו ושתו ויסקי עם ממולאים ופיצוחים";⁷⁵ וכך דירתם הקטנה והמזמינה של בני זוג שהתחברו באהבה מאוחרת בסיפור "המכתב שהגיע בזמן" – דירה עשירה בחפצים שהביא אתו הגבר, מומחה לגאולוגיה, מביתו הקודם שאותו עזב (ורוקן), בהם ספריו ואוסף המאובנים שלו. באפיזודת הפתיחה של הסיפור "המכתב שהגיע בזמן", המתרחשת לאחר קבורתו של גבר זה שבסופו של דבר מת בדירה זו עצמה, מונח האוסף לתצוגה על המזנון שבחדר האורחים, לצד קעריות כיבוד למבקרים המנחמים: "כל אחד היה מאחל לעצמו למות בבית, ועוד בבית כזה נעים", מעירה על כך אחת השכנות, בהצמידה, מבלי דעת, ובאופן מעורר בעתה, את הנינוחות הביתית אל זרותו של המוות.⁷⁶ וכך גם ביתה של הידידה בסיפור "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", ובמיוחד "חדר האוכל היפה עם חלונותיו הרחבים הגדולים", שבו היא עורכת סעודת פרדה מורבידית מידידה

ומחייה.⁷⁷ על שעתה האחרונה של הידידה בבית זה מדווחת המספרת כי "היא] עמדה, מבטיה בשולחנות ובארונות ובעתיקות (זכרתי באיזה קפדנות הייתה מסירה מהם את האבק) ובכל חפץ יציב ובכל חפץ נע ועשרות ציוני-הזמן השונים שהיו פזורים פה [...]. העין השנייה בוהקת גדולה ופתוחה בולעת את העצים [הנשקפים בחלון] ואת החלונות ואת קרני האור בחלונות".⁷⁸ "בן-אדם לא יכול לחיות מחוץ לביתו, זה העניין", מעירה הידידה ב. תוך כדי הארוחה, כביכול ללא קשר לשיחה, ולמעשה בהקשר לשאלת עצם בעלותה על ביתה שלה העומדת על הפרק במפגש אחרון זה.⁷⁹

הסיפור "הסעודה החגיגית" משקף במובהק גם את האופן שבו נשזרים עיצוב המרחב בעולם המסופר לעיצובו במישור הסיפור. מעשה עריכת השולחן לכבוד הסעודה החגיגית מעניק לקשר הבין-אישי ולחיבור עם הבית נופך יצירתי-אמנותי: המרחב הביתי שבו ובאמצעותו נרקמת האינטימיות הוא יצירה מעוצבת ומסוגנת. המספרת, כצלע נוספת וחשובה של השותפות הזוגית, מקבלת על עצמה את התפקיד להמיר יצירה זו למארג לשוני ספרותי – כלומר ליצירת אמנות של ממש. הידידה מפקחת מערש הדווי שלה בבית החולים על ההכנות לארוחה ומצווה לאסוף אל השולחן שלל כלים מעוצבים, מרהיבים בצבעוניותם, המגלמים את חייה עם בעלה, את טיוליהם המרובים ואת השקעתם המשותפת בבית. על ידי כך היא מייצרת מקום ונפח – גוף ממשי, במונחי הסיפור עצמו – וכן אסתטיקה הרמונית ליחסים בינה לבין בעלה (שהרי "עריכת השולחן" היא מטפורה תלמודית ידועה ליחסים ארוטיים.⁸⁰ המספרת, המלווה את ההכנות ונוכחת בארוחה, והמעבירה את יצירתה של הידידה, השולחן העשוי בקפידה אובססיבית כמעט כמעשה אמנות, למדיום לשוני פיוטי, מצטרפת למעשה הבריאה של המיצג היצירתי המתכונן בחדר האוכל בבית הידידה ("המערכת הצבעונית המורכבת, שהייתה באמת מרהיבה").⁸¹ הרמיזה הברורה ביצירה זו לציור הפרסקו "הסעודה האחרונה" של לאונרדו דה-וינצ'י מעצימה את נוכחות המדיום האמנותי בעיצוב תרבות הבית שהיא מייצגת, ובה-בעת מגניבה פנימה ממד דיסהרמוני, בוגדני, מטריד ומשבש.

אסטרטגיית עיצוב המרחב הביתי ביצירות הנידונות כאן עולה בקנה אחד עם טביעת האצבע הייחודית של הנדל במכלול יצירותיה, הניכרת באבזור השופע של המקום, בדגש על חומריותם של אביזרים ובעיצובם האסטטי הייחודי. פחות משהנדל "מתארת" את החפצים במרחב – בתוך הבית ומחוצה לו – היא מציירת אותם בטכניקות ציור מילולי-אקספרסיוניסטי ובעיקר צובעת אותם בגוונים המשתנים על פי שעות היום, המיקום והתאורה. דגש על המרחב הפיזי הסובב את הדמויות קשור גם להעדפתה הברורה של הנדל את הפואטיקה המטונימית. דן מירון כותב בהקשר זה כי "הודית הנדל היא אחת המספרות הישראליות החשובות ביותר [...] מפני שהיא הביאה לשכלול המרבי את אמנות הפרוזה המטונימית, המצביעה על כלל גדול באמצעות פרט קטן והמאירה את הטפל והזוטי עד שהעיקר והמרקזי מזדהרים מתוכו".⁸² יתרה מכך: ייצוג מטונימי באמצעות מרחב וחפצים הוא אחת האסטרטגיות המרכזיות שבאמצעותה הנדל את השקפת עולמה החתרנית בנושא פרדה, אָבל וזיכרון, כלומר את התנגדותה לתהליכי עיבוד אבל נורמטיביים, האמורים להגיע לידי מיצוי בהתקת האנרגיה הנפשית מן המת לחיים.

מקום מרכזי זה המיוחס לחפצים אפשר אולי להסביר בהקשר של שניים מהאבדנים שעיצבו את חייה של הנדל וחיי הקרובים לה. האחד הוא מות אמה, שנחקק בנפשה תוך חיבור לחפציה האישיים של האם, שהובאו, מיותמים, מבית החולים לאחר ההלוויה.⁸³ השני הוא אבדן הבית באירופה בעת העלייה לארץ ישראל: הנדל אמנם לא זכרה במודע את בית משפחתה בוורשה על חפציו ואביזריו,⁸⁴ אבל נעשתה מודעת להיבט ה"חומרי" של אבדן זה – היעדרם המוחלט של חפצי בית העוברים בירושה – בין השאר בתיווכו של בעלה, צבי מאירוביץ, שעזב את ביתו בקרוסנו שבפולין לפני מלחמת העולם השנייה והתגעגע אליו כל ימיו. מזנון מסורתי ("קרעדענץ") המופיע בחלומו של מאירוביץ, שעליו מספרת הנדל בפתח הכוח האחר,⁸⁵ משובץ לתוך הסיפור "המכתב שהגיע בזמן", יחד עם "שעון עם רגלים קטנות", שנשאר בבית שבעיירה בפולין והתגלה שם בעת ביקורם של בני המשפחה שנים רבות אחר כך ("בקיץ, כשנסעתי עם עמנואל לפולניה, נסענו לעיירה שלהם ומצאנו את הבית. פולנים גרו בבית. היה להם שעון עם רגליים קטנות, שעמד שם על הקרדנץ, וכשעזבו השאירו אותו על הקרדנץ. הוא עדיין עמד באותה עעה").⁸⁶ ברוח זאת, חפצים ממלאים בסיפורים שלפנינו פונקציה כפולה: לצד תפקידם כמכונני המרחב הביתי העשיר והגדוש כאתר מכיל ומנחם, הם מהווים תזכורת מתמדת לקשר שבין החיים למתים. סירובם של הטקסטים ושל הדמויות שהם מייצגים לפרדה מתגלם בין השאר בהצבה במרכז של חפצים האוצרים את ישותם של בעליהם, ממשיכים להתקיים גם לאחר מותם ועל ידי כך מסמנים הישארות פיזית-חומרית בעולם ("כיוון שום חומר אינו הולך לאיבוד בעולם..."), כדבריה של המספרת ב"הסעודה החגיגית של ידידתי ב."⁸⁷ הסיפור "שמלות המשי של גברת קליין"⁸⁸ מעמיד את תהליך ההטמעה הזה בחזית הנרטיב, ואף מייצר קטלוג מפורט של האביזרים המטונימיים שיחד מכוננים את הדמות בחייה ולאחר מותה. לא רק שמלות המשי הישנות שהובאו מווינה, שהגברת קליין המשיכה ללבוש לאורך כל שנותיה בישראל החמה והזרה, שמלות שהליבידו המאוחר שלה נמסך בהן, אלא גם האוסף השלם של רהיטי הבית – שהאישה הקשישה "הכניסה לתוכם את נשמתה" וטיפחה וניקתה ושימנה ורעננה כאת גופה הקמל עצמו – מייצגים אותה ואת חייה. אי-לכך השלט "חיסול הבית – רהיטים למכירה" שמציב בנה לאחר מותה על דלת דירתה נתפש, בצדק, כחיסול ברוטלי של קיומה ושל זכרה.⁸⁹

הקשר ההדוק בין חפצים לזיכרון ביצירתה של הנדל הוא אם כן אחד הנימוקים לנוכחות המסיבית של הבית ואביזריו. בה-בעת הוא משקף את האוקסימורוניות האינהרנטית למרחב הביתי ואת הדרמה של האלביתי – שהיא מוקד הדיון הנוכחי – שיצירתה של הנדל מחוללת באופן ייחודי; בהיותם גילום של קיום שלאחר המוות, מגניבים החפצים לתוך המרחב הזה את הזרות המהפכת את ה"ביתי" ומנכיחים את הסכנה והאיום הכרוכים בו.

מבחינת המהלך העלילתי, קריסת ה"ביתי" כרוכה בקונפליקט בין-אישי הנוגע ליחסים בין הדמויות, ובעיקר לקשרי האהבה והזוגיות שלהם. המספרת מגוללת את העלילות – שהן בדרך כלל בעלות אופי אנקדוטלי המרסן את הפאתוס שלהן – מנקודת התצפית שלה כחברה או כשכנה, נקודת תצפית המשולבת בזו של גיבורה שיחסייה עמה הם רגישים, קשובים ואמפתיים.⁹⁰ זהו היבט פמיניסטי בולט של יצירתה של הנדל, והוא מבטא את מודעותה של הסופרת לממד הנשי של האלביתי: נשים, שהן בדרך כלל תוצר של מנגנוני

חיברות המלמדים אותן ש"כבודה של בת מלך פנימה", נידונות לחוות את גילוי יסודותיו המעורערים של הבית ואת השקריות שבמיתוס המשפחה כטרגדיה מועצמת. מחקר הנדל מייחס בדרך כלל ממד טיפולי ליחסים בין בנות ברית נשיות, וכמו כן טוען כי יש בהם פוטנציאל להצלתן של הגיבורות מפגיעתם הרעה של הסדר החברתי הגברי ושל יחסי זוגיות הטרוסקסואליים הרסניים, שמולם הן מכוננות שותפות אנטי־הגמונית. ההעצמה ששותפות זו תורמת לכל אחת מהן בנפרד היא רכיב קריטי של התקוממות והיא מעניקה להן לפחות קורטוב של גאולה ונחמה.⁹¹ ואילו על פי הקריאה המוצעת כאן, לא מדובר בפרקטיקה של ריפוי המבוססת על דיבוב, אלא בהתארגנות נשית לקואליציה של מתן עדות על אודות הדרמה המערערת את יסודות הבית.⁹² המספרת, המתמקמת לצדה של הפרוטגוניסטית, שהסוד נוגע ישירות לחייה ולביתה, מזדהה עמה בקלות בשל היבטים קיומיים של האלגית, שאותם היא חווה דרך קבע בביתה שלה: הריקנות הסמויה והמושקת, המלוּוה בנוכחותן המתמדת של רוחות רפאים אחוזות בחפצים היא למעשה, בראש וראשונה, מאפיין יסודי של חיה שלה בביתה. בין השאר מתבטאת חויה זו בפחדה העז של המספרת מן החשכה בבית, פחד העולה בהקשרים שונים ביצירות: "ואמרתי לעצמי: ככה השארתי את הבית אחר הצהריים והלכתי, הדלקתי מראש את כל המנורות, עד כדי כך אני פוחדת מהחושך [...]".⁹³ פחד זה משקף חויה קבועה של אלגיתיות שמתוכה היא פועלת ואשר בגללה נוצרת הרגישות המיוחדת המאפשרת את קואליציית העדות.

עניינה הספציפי של העדות הוא גילוי מרעיש ומחריד של סוד שיש בו כדי להעטות קלון, למוטט ודאוויות ולהאיר מחדש, ולא לטובה, עלילות חיים. במונחיהם של הפסיכואנליטיקאים ניקולס אברהם ומריה טרוק, מה שנחשף הוא מרחב שאליו מורחקים תכנים חיזוניים מבישים ומעוררי חרדה. כינויו המטפורי של מרחב זה הוא "קריפט" (crypt), דהיינו חדר אוצר נסתר שהוא גם חדר קבורה במבנה הכנסייתי הקלאסי. "קן האוהבים" מתברר בתוך כך כנטוי על ספה של "מערת סוד" שהיא גם "מערת קבר" סמויה.⁹⁴ ואריאציות על מוטיב הסוד נוצרות בסיפורים באמצעות יסודות קומפוזיציוניים שונים, ובהם מיקומו של הגילוי ברצף העלילתי; כשהגילוי הוא האירוע הפותח של העלילה, הוא מתפקד כמקור האנרגיה המניעה אותה; כשהגילוי מופיע בסופה של העלילה, הוא מסביר בדיעבד את התנהלות הדמויות. הגילוי המאוחר חושף לעתים פערי ידע משמעותיים בין הדמות המרכזית למספרת, ועל כן גם בברית המתקיימת ביניהן מתגלים כתוצאה מכך חורים ופערים של מרחק והסתרה. גם כישלונה, החלקי לפחות, של הקואליציה הנשית, מעצים אפוא, באופן לא אופייני לטקסטים פמינסטיים אחרים, את חוויית הזרות והניכור.

בכל הוואריאציות על מוטיב הסוד עולה על הפרק שאלת נוכחותו, זמינותו והשפעתו של הסוד לפני גילוי, ועובדה זו מזמינה קריאה כגון זו המקובלת ביחס לסיפור פואנטה: חיפוש רמזים מטרימים לסוד וקריאה מחודשת של החיים/הסיפור לנוכח הגילוי. התוצאה בדרך כלל זהה: גם כאשר רמזים כאלה אכן שתולים לאורך הסיפור, התפרצות הסוד מתוארת כפתאומית, מפתיעה ומטלטלת. כך בסיפור "המכתב שהגיע בזמן" ודווקא סביב גילוי שולי לכאורה, שאתו מעמת הגבר שבמרכז הסיפור, בקור אכזרי, את אשתו הראשונה כשהוא מבשר לה על החלטתו להיפרד ממנה: "[ש]יום אחד עמנאל הזמין אותה לשבת, את מיכל, ואמר לה תשבי מיכל, אני צריך לדבר איתך, והוא דיבר איתה ואמר כי לא ידע

כל השנים שלא אהב אותה, פשוט לא ידע, ועכשיו שטעם את האהבה, לא יכול לוותר על האהבה [...]"⁹⁵. מתגובתה הנסערת של האישה עולה שסוד היעדרה של האהבה היה קבור היטב תחת מעטה של גילויי חיבה ונתנה שאפיינו את השותפות הזוגית ארוכת השנים של השניים ("זו שקרא לה מיכלי, שהיה אומר: כבר עשית אוכל, מיכלי? למה את עצובה, מיכלי?").⁹⁶ חשיפתו האלימה של הסוד נתפשת לפיכך כגילוייה של תרמית שהתקיימה בתוך גבולות הבית עצמו ואשר הביאה על האישה הנבגדת את מותה: "והיא אמרה: עשרים שנה, עשרים שנה? עשרים שנה לא ידעת, והיא צחקה, ואחר כך שוב אמרה: עשרים שנה עשרים שנה לא ידעת עשרים שנה, ושוב צחקה, עשרים שנה לא ידעת, אמרה, לא ידעת עשרים שנה? [...] יש אומרים שאמרה את זה שעה, יש אומרים שאמרה ככה כל הלילה וכל לילה אחר כך, רק עשרים שנה עשרים שנה [...]"⁹⁷.

"עבודת האבל" של אהובתו החדשה של גבר זה, שהופכת בהמשך לאלמנתו, מתגלמת בפירוק הפיזי של קן האוהבים שבו חייתה אתו, ושוב מת, כדי להשיב את חפציו לבנותיו התאומות כמטונימיה לו עצמו וכאקט של השבת גזלה.⁹⁸ את המפתח לקן זה היא מטמינה עבורן מתחת לשטיח שבפתח הדירה לפני שהיא מתאבדת ביום השלושים למותו. כך מתבררים בדיעבד הגזלה של האב מהבנות ומאמן והחורבן שהמיטה עליהן גזלה זו כשיבוש שהעיק על "הבית הנעים" וקינן בו כמחלה נסתרת: "האם המחלה קיננה בו זמן רב?" נשאלת האלמנה בימי השבעה. "קיננה, קיננה", היא עונה, ובתשובתה מהדהדת בעת הזרות ששכנה בבית לא רק עקב המחלה הסופנית, אלא גם בשל סודותיו הכמוסים.⁹⁹ הניסיון הנמרץ של הבנות לשמוע על נסיבות מותו של אביהן ועל מילותיו האחרונות רווי כעס על הגזלה הזאת ומדגיש את הסודיות שאפפה את הן את חיי הזוג הנאהב והן את מותם המתרחש כמעט בעת ובעונה אחת: "אני חושבת שזכותי לדעת את המלה האחרונה של אבא שלי, אמרה התאומה הגדולה. [...] את המילה האחרונה שיצאה לו מהפה כשהיה חי, אמרה התאומה הגדולה. [...] הוא כבר היה מת, אמרה [האלמנה]. ואת החזקת אותו לעצמך מת כל הלילה. אמרה התאומה הגדולה. היה שקט. את טלפנת רק בבוקר".¹⁰⁰

מושא העדות של המספרת בסיפור "המכתב שהגיע בזמן" ושל קואליציית הנשים בסיפורים האחרים הוא אפוא עקבותיהם של סודות המתגלים לפתע, בחסות המוות, בתוך הבית. במובן זה מדובר בזרות פנימית, לעומת הזרות החיצונית לכאורה הפולשת לתוך הבית ברומנים המוקדמים. החשיפה הפתאומית מתרגמת לתחושה של הישמטות הקרקע היציבה ושל הילכדות בתוך ריק. מה שמתחולל בין קירות הבית הוא לפיכך התפוררות סמלית וממשית גם יחד, המפוגגת את תחושת המוכרות היציבה וחושפת את מראית העין שלה. כך, בין השאר, בסיפור "נקמה מאוחרת": מפגש מקרי כביכול עם גבר זר המתברר כבעלה הראשון של הגיבורה, שזעמו על עזיבתה לא התפוגג שנים רבות, מגלה שהוא עקב אחריה מאז פרידתם וליווה בחשאי את חייה. כדי לנקום בה חושף גבר זה היסטוריה של בגידות – שלו עצמו, ושל בעלה השני, האהוב – עם אחותה שהתגוררה בביתם. הטלטלה המתלווה לגילוי הזה – טלטלה שמעצימים אותה סיפורים מורבידיים שהגבר המשונה מספר כבדרך אגב¹⁰¹ – מתגלגלת להרגשה פיזית של שבר בתחתיתו של מבנה שנתפס כקבוע וכיציב: "כאילו נפער איזה חור בריצפה".¹⁰² "כמה אהב להיות בבית", נהגה

האישה הנבגדת, שחקנית תאטרון, לומר על בעלה השני, שלא הרבה לפקוד את האולמות שבהם התקיימו הצגות התאטרון שבהן שיחקה: "כשהלכה להצגות תמיד נשאר בבית".¹⁰³ אלא שבית זה, כך מתברר לה, לא היה אלא זירה של תרמית: "אני מבין שגם אז אחותך לפעמים גרה אצלך", משלים הבעל הראשון באכזריות (בתוספת כמויות גדולות והולכות של ארס, כלשונה של המספרת), את נקמתו המאוחרת.¹⁰⁴

וכך גם בסיפור "הסעודה החגיגית": עם גילוי הבגידה, בימי השבעה על הידידה ב., כשהאישה האחרת כבר מתגוררת בביתה, מוסב המבט מחדר האוכל המהודר אל סרקופג – ארון מתים עתיק – הניצב פתוח בחצר הווילה. רוח הרפאים של החברה המתה מופיעה ליד ארון זה, הסמוך לעץ צפצפה, שרחש עליו מהדהד את השיחה שהתנהלה בחדר האוכל ימים ספורים קודם לכן על אודות פוטנציאל קריסתם של בתים:

אלכסנדר אמר שהיא [הצפצפה] תרים את הבית.

מישהו שאל איך צפצפה יכולה להרים בית.

אלכסנדר הסביר שיש לה שורשים ארוכים והיא יכולה להרים בית.

בית? שאל הרופא.

אלכסנדר הסביר שהשורשים שלה כל-כך ארוכים שהם הורסים את היסודות מבנים בתוך האדמה. הבית נשאר שלם, אבל אין לו יסודות, אין על מה לעמוד, הוא נופל שלם. אתה מבין?¹⁰⁵

קריסת הבית קשורה כמובן למיתוס על חיקה המגונן של המשפחה, מיתוס שהספרות, לרבות יצירתה של הנדל, מפריכה, כאמור, לעתים קרובות. חנה נוה כתבת על אשליית הביתי בספרות: "הבית אמור לספק את חומות המגן המוחשיות להפרדת הספירה הפרטית מהספירה הציבורית ואת תחושת הנפרדות של ההתנהלות המשפחתית. [...] כאשר חלה התמעטות במה שהבית מעניק ומייצג, כאשר מופקע החוזה שיש לדיירים עם ביתם, כאשר מופרת ההבטחה הגלומה במושג הבית והיא מתקשה להתגשם, או שהיא מתבוששת להתממש, כאשר הבית נהרס ודייריו מגורשים [...] – מופר גם החוזה של המשפחה, היא הדיירת בבית".¹⁰⁶ עניינם של הטקסטים של הנדל הוא הזרות והבדידות האינהרנטיים לקיום האנושי, שחושפת מופרכותו של מיתוס המשפחה: עם התפרקות האינטימיות של הבית – ולעתים במקביל לאינטימיות הזאת ולמרות שהיא מתקיימת לכאורה ללא פגם – ניצב האדם בפני בדידותו. הידע האסור הנחשף באופן פתאומי וברוטלי מתגלם לא רק, ולא בעיקר, בפרטים על בגידתם של בן זוג נאמן לכאורה או של אחות אהובה, אלא בהכרה בזרותו של הסובייקט בין כותלי ביתו שלו. במקביל להיותו אלגוריה לבית הלאומי (ובבחינת "מיצג" שלו), מתפקד אפוא הבית גם כאלגוריה לנפש ול"אני" שהוא מודע ולא מודע בעת ובעונה אחת. פרויד אכן השתמש במושגים הבית והאלביתי כאלגוריה לנפש האנושית. ואילו ז'וליה קריסטבה, בגרסתה שלה על מושג ה-Unhimliche הפרוידיאני, מתארת את ההכרה באונהימליך (חוויה שהיא מכנה "זרות מטרידה") כהכרה בזרותו של הסובייקט לעצמו. הכרה זאת היא גם הכרה באחרות הבלתי ניתנת לידיעה והבלתי ניתנת לביות של האחר, החיצוני לעצמי ולבית. בספרה זרים לעצמנו נוקטת קריסטבה בהקשר זה דימוי המתכתב עם מושג הקריפט: מי שחוהה זרות מטרידה חש שהוא נושא בתוכו

"מעין מערת-קבורה סודית" המכילה את האחר הלא-מבוית שבתוך העצמי.¹⁰⁷ ניקולס ראנד ומריה טורוק, במאמרם "The Sandman Looks at the Uncanny",¹⁰⁸ מנסחים גם הם את חוויית המאיום/האלביתי במונחים של זרות. זרות היא חוויית-יסוד של הנפש האנושית, המתקיימת צד-בצד עם קרבה ואינטימיות: "האלביתי חייב את האפקט המטריד והמפחיד שלו לסימולטניות פרדוקסלית. מה שאנחנו מחשיבים לחלק הקרוב והאינטימי ביותר של חיינו, משפחתנו שלנו, ביתנו שלנו – הוא למעשה המרוחק ביותר האפשרי והכי פחות מוכר לנו".¹⁰⁹ בהתייחסם לנתנאל, גיבור הסיפור "איש החול" מאת את"א הופמן, שעליו מבסס פרויד את הדיון באלביתי, מדגישים ראנד וטורוק את העובדה, שבילדותו גדל גבר זה בצלו של סוד משפחתי שהתגלם בהתרחשות סודית בחדר סודי בבית, ולפיכך לא היה אלא "זר בביתו שלו".¹¹⁰

בתוך הקורפוס המאוחר של יהודית הנדל, שעניינו הוא אם כן הזרות בבית, הסיפור "ארוחת בוקר תמימה" הוא אינדקס צפוף וגדוש במיוחד של תודעת זרות וחוויית זרות. המספרת מלווה בסיפור זה את שלבי ההיודעות של חברתה לסודותיו של בעלה המת. גילויים של הסודות הוא לא-צפוי ולפיכך מסעיר, ופתאומיותם ועצמת המטמורפוזה שהסודות מייצרים הן כשלעצמן בעלות אפקט מטלטל הגובל בעל-טבעי. משמיעה אותם בסיפור זה אורחת לא מוכרת במפגש חברתי שגרתי המתקיים בבית מוכר ואהוב (המכונה בסיפור "הווילה של זהבה"). באכזריות מכוונת היא מדווחת לגיבורת הסיפור על אודות בנות הזוג הרבות שהיו לבעלה לפני נישואיו לה, על הריונה של אחת מהן, על תביעתו ממנה לשים קץ להיריון ועל הבת שילדה לו בלא ידיעתו – בת "זרה". מאוחר יותר ייודע דבר מותה של הבת, בהיותה עדיין ילדה צעירה, מאותה מחלה שהמיתה את אביה. הדירה המפוארת של הגיבורה ובעלה המנוח, על חפצי החן והשטיח הסיני הגדול המקושט בטווסים, דירה שנשארה בחזקת בית "מלא" גם לאחר מותו של הגבר האהוב בזכות הזיכרונות הנעימים שהיו משוקעים בה ("מי אומר שהבית ריק?" נהגה האלמנה לומר בהקשר זה),¹¹¹ הופכת בעקבות הגילוי הזה ללא-ביתית ומרתיעה, אף ששום התרוקנות פיזית לא חלה בה ("וכשהגענו לתל אביב אמרה שהיא לא יכולה ללכת הביתה לא יכולה להיכנס לדירה הריקה").¹¹² הדירה ב"בלוק" מגורים בבאר שבע, "בתוך השיכונים האפורים הצפופים",¹¹³ שבה מאתרות הגיבורה והמספרת את אמה האבלה של הילדה המתה – דירה זו הסובלת מהזנחה מעליבה ומרעשים סביבתיים בלתי נסבלים – היא האלביתי בהתגלמותו. היא אוצרת בתוכה אוסף של זיכרונות איומים המגולמים באביזרים מורבידיים: זיכרון מחלת הדם הממאירה שעברה בתורשה, אימת רוח הרפאים של הילדה, המתגלמת בחיית המחמד המפוחצצת שלה (תוכי פרוש כנפיים הנדמה כחי, שתמונתה מונחת לרגליו), דמיונה העל-טבעי כמעט לאב שככל הנראה לא ידע כלל על קיומה. כל אלה חודרים באחת לתוך דירת הפאר בתל אביב, ומציפים גם אותה באימה ובטלטלה. לא בכדי המועקה שחִוָּה המספרת בעת הנסיעה מבאר שבע לתל אביב מתורגמת לחרדה מוחשית לגורל ביתה היא: "פתאום נזכרתי שלא סגרתי את התריסים והגשם דופק בוודאי בכל החלונות בבית [...] אני מקווה שלא השארתי איזה חלון פתוח והבית יוצף, אמרתי לעצמי, אבל הגשם רק התגבר [...]".¹¹⁴ אפקט הזרות בעל הממד האקזיסטנציאליסטי מתנסח בהקשר זה במחשבותיה במפורש: "מה אנחנו יודעים על אהובי נפשנו, מה אני יודעת על אבי ואמי? שמנו אבן על אבי ואמי ועוד מעט ישימו אבן גם עלי. מה ילדי יודעים עלי? [...] וחשבתי שוב מה

אנחנו מסתירים מאהובי נפשנו מה הסתרתני אני מאהובי נפשי מה הסתרתני מעצמי מה אני עדיין מסתירה [...]”¹¹⁵.

הנובלה האחרונה שכתבה הנדל, טירופו של רופא הנפש, מסכמת את תודעת הזרות הזאת, המתקיימת בבית: הכאוס הנפשי שהנובלה עוסקת בו מתגלם בתנודה בעלת ממדים של טירוף בין שתי דירות, כל אחת רדופה (haunted), עיונת ומנוכרת מהאחרת. דירה אחת היא זו שבה התגורר הפסיכיאטר גיבור הסיפור לפני שנשא לאישה את אהובתו; ממנה עקב בחשאי אחרי אהובתו ובעלה, שהיה חברו הטוב, עד שהלה נהרג בתאונת דרכים. הדירה השנייה היא זו של האלמנה הצעירה, דירה שהפסיכיאטר עובר אליה כמחליפו חסר התוחלת של הבעל המת ושממנה הוא שב בסופו של דבר לעמדת התצפית המועדפת עליו בדירתו ה”ישנה”. כשהן צופות זו לעבר זו מתחוללת בין שתי הדירות השכנות הללו דרמה של התבוננויות והשתקפויות המייצרת אפקט של *mise-en-abyme* והמבטלת כל סיכוי להתמקמות נוחה ובטוחה באחת מהן. כך הופכת הנובלה טירופו של רופא הנפש למניפסט של זרות בבית אשר “מתפורר חתיכות חתיכות”¹¹⁶. משתש כוחו של הגבר הנואש, הוא חש כמי ש”אין לו קיר” להישען עליו והוא מאבד בהכרח את שתי דירותיו גם יחד. אף שהסיגור הלא־הרמטי של הרומן לא מצביע בבירור על גורלו של “רופא הנפש”, מובן שהוא מאבד סופית את שתי דירותיו הממשיות וגם את הסיכוי להרגיש “בבית בעולם”¹¹⁷.

הסיגור הרופף של נובלה זו אופייני גם לשאר היצירות, שבהן גילוי הסוד לעולם איננו שלם והוויית הסוד אפילו מתעצמת: לא זו בלבד שהסיגור חושף את אי־הידיעה שהתקיימה לפני התפרצותו של הסוד, הוא גם מותיר חללים שאינם יכולים להתמלא עוד. הנדל מובילה אפוא את העלילות לנקודות סיום המעצימות את הממד האניגמטי, הבלתי־פתור.¹¹⁸ גם עם התבהרות חלק מהפרטים שהוסתרו, הקריפט איננו מחוסל; למעשה רק קצה־קצהו של הסוד החבוי בו צף להרף עין, כסימון, ולא כביטול, של “אתר קבורה”. יתרה מכך: בגלגולו החדש, הקריפט המטפורי שמעתה קיומו ידוע, ועל כן הוא מטריד שבעתיים, לובש צורה של קבר ממשי. הסוגיות החידתיות נידונות להישאר בעינן בין השאר משום שהן “שייכות” לגברים ולנשים שהלכו לעולמם, ושעצם קבורתם היא התרחשות מרכזית בעלילה. הסודות שהללו לוקחים אתם לקבר קשורים ישירות ובמוצהר לסוגיות של ידיעה ואי־ידיעה (“הכעס הישן המוכר שיש לנו על המתים שמשאירים אותנו עם אי הידיעה”).¹¹⁹ החידה הלא־פתורה היא לעתים קרובות מה מהאמיתות שנחשפו לפתע היה ידוע לאלה שהלכו לעולמם ומה יכולים היו לדעת. את החידה הזאת בדיוק מותירה הקבורה הממשית ללא אפשרות וסיכוי למענה. הסיפור “ארוחת בוקר תמימה” ממצה גם את ההיבט הזה: האם ידע הגבר הנשוי על הולדת בתו בבאר שבע? האם נתקל במקרה בילדה שדמתה לו מאד וזיהה אותה? האם הרבה לנסוע לאתר הבנייה בעיר הדרומית כדי לראות אותה שם, ולו מרחוק? וגם: האם ידעה המארחת שזימנה את ארוחת הבוקר התמימה כביכול על הגילוי הגורלי שיתרחש במהלכה ונתנה יד לתכנונו? האם הייתה זו, לפיכך, ארוחת בוקר לא תמימה בעליל, ואפילו זדונית וחורשת רע? שאלות אלה מרחפות בחלל המכונית בשובן של המספרת וחברתה מביקורן בבית אמה של הילדה בבאר שבע, והן עולות בגלוי במפגש הארוך עם הגבר הצעיר הלום־הקרוב בבית קפה שאליו סרות השתיים עם שובן. פרק בית הקפה של הסיפור, שחיבורו אל הרצף העלילתי רופף, עשוי אם כן להיות מוסבר

כמאמץ נוסף למצוא פתרון לחידות או, לחלופין, להפנים ולהסתגל לאי־הידיעה העקרונית המשתמעת מהן ("מה אנחנו יודעים על אהובי נפשנו [...]"). השאלה הטורדנית "את מבינה את זה?", המושמעת בשיחה עם הגבר הזר פעמים רבות – כדיבור רטורי שאף הוא לא זוכה למענה – מגלמת את המאמץ הזה וכן את תקוות השווה שהוא צופן בחובו לאתר שותפים אמפטיים לאימת הריק המלווה את אי־הידיעה.

"המכתב שהגיע בזמן" – כמו גם סיפורים אחרים – מובנה באופן דומה. קריאה לאחור של הסיפור, לאור הסוד המתגלה בסופו, מגלה ששחזור ימיה האחרונים של האלמנה שבחרה להתאבד בעקבות מותו של בעלה צבוע בצבעי התדהמה שגרם מותה גם לחברתה הקרובה, המספרת. רטוריקת השחזור היא כל־כולה בסימן המאמץ לזהות בדיעבד רמזים לדרמה זו. ואולם למרות שהתיאור הקפדני מצביע, גם כאן, על קשב רגיש של המספרת והגיבורה זו לזו, אווירת הסוד מלמדת שגם באינטימיות המגוננת בין השתיים נפערים סדקים. גילויים מאוחרים מצביעים על כך שהתרחשויות משמעותיות נשמרו בסוד גם ביניהן. בהתאם לכך, מועקת הסוד מתעצמת והולכת לקראת סיומו של הסיפור: פרט שולי לכאורה המופיע במכתב ההתאבדות (על כך שאת הבעלות על דירתה העבירה האישה לבנותיו של בעלה זמן־מה לפני מותו הפתאומי), מערפל את נסיבות קבלת ההחלטה על ההתאבדות ומעלה סימני שאלה ללא מענה לגבי הנסיבות המדויקות של מותו של הגבר החולה, שהסתיר את מחלתו, ושאשתו שמרה את "סוד" מותו לילה שלם לפני שהודיעה על כך לבנותיו ("ואת החזקת אותו לעצמך מת כל הלילה [...] את טלפנת רק בבוקר").¹²⁰

גם בסיפור "הסעודה החגיגית של ידיתי ב." נבנה מערך מתוחכם של ידיעה ואי־ידיעה ושל חשיפה והסתרה בו־זמניות. המספרת שוזרת בטקסט רמזים לכך שהידידה ב. אכן הייתה מודעת למעמדה של האישה האחרת בחייו של בעלה ולמעשה קיימה במודע טקס של חניכה לתפקיד מחליפתה. בה־בעת היא פעלה למפרע להכשלתה, כטענתו של דן מירון, על ידי חקיקת עצמה בתודעת הסובבים כמי שעתידה לנהל את ביתה גם לאחר מותה. ואולם ההיודעות לכך שהאישה האחרת מתגוררת בביתה של קודמתה היא בכל זאת הלם מכאיב, שהמספרת מקבלת בהפתעה רבה: אין ולו קורטוב של הסכמה וקבלה מצדה לפלישתה של ה"יורשת" בעצם ימי השבעה. הבשורה המיתממת של האלמן הטרי "אני לא רוצה שתדעו את זה מזרים, אמר, צפירה גרה פה" – מתקבלת בבוז ובתיעוב, המתגלמים בעזיבתם הכעוּסה של המספרת ובעלה את הבית שנבזז, כמתברר, עוד בחיי האישה שהייתה בעליו. העובדה שהכול ידעו, אולי, לשם מה ערכה הידידה ב. את הארוחה מבחירה שהמספרת חִבְּרה לידידתה ("החזקה", "החכמה") כדי לספר יחד אתה את הזרות המטרידה של הקיום בצל הסוד לא רק כמצב עניינים הנכפה על הסובייקט, אלא גם כתוצר של בחירה. עובדה זו לא מקלה את המועקה הרובצת על הסיפור, אלא מעצימה אותה: הבחירה לייצר יחד, ללא מילים, "מערת קבורה", ממחישה ביתר שאת את הבדידות הקיומית האניהרנטית לנשאי הסוד גם כשהם מקיימים את הסוד הזה במשותף. הטון הברור של שאט נפש ואכזבה שבו מסתיים הסיפור מגלם את ההכרה של המספרת במרחק, שגדל בדיעבד, בין האישה הגוססת לבין ידידה הקרובים, ובכלל זה היא עצמה, שביודעין או לא בידעין נתנו יד לבגידה שגילמה סעודתה החגיגית, האחרונה.

האלביתי, שהוא תמה ואפקט דומיננטיים ביצירות שנידונו כאן, הוא אפוא גם דרמתזיזיה של המבנה הסיפורי שיצירותיה של הנדל מממשות באופן עקבי: מבנה קומתי, שבו מתקיים מסד של התרחשויות אינטנסיביות, לא מבוארות ובלתי מפוענחות. אלה הן קומות הסוד של החברה הישראלית שדיבובן הוא המהלך המרכזי והחשוב שיצירתה של הנדל מסורה לו. הדי ההתרחשויות בקומות סוד אלו נרמזים בפני־שטח מטולאים, המורכבים מדיאלוגים קטועים ומציורים אקספרסיוניסטיים מתווכים במילים. הסימון המשותף של עקבות הסוד והמסירה הישירה או העקיפה של החוויה שעקבות אלו מייצרים הם פרויקט הטקסטואליזציה ששתי הנשים בכל אחת מהיצירות – כסוכנות הנרטיב האנטי־הגמוני – מממשות יחד. היצירות עצמן – כל אחת בעלת טקסטורה מעובה שלעיתים קרובות היא ממסכת יותר משהיא מגלה – הן התוצר החושפני, האנרכיסטי במידה רבה אך בה־בעת האניגמטי, של פרויקט זה.

אוניברסיטת תל אביב

הערות

- 1 יהודית הנדל, אנשים אחרים הם, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, [1950] 2000.
- 2 אניטה שפירא, "מקרה לטרון תש"ח", יהודים חדשים יהודים ישנים, תל אביב: עם עובד, 1997, עמ' 46-85. הציטוט מעמ' 53. חלקה של יהודית הנדל בייצוגו של קרב זה נעלם כמעט כליל מעיני הביקורת. מאמרה של שפירא המתאר את תולדות הקרב, את הפולמוסים הרבים שחולל ואת ייצוגיו הספרותיים, איננו מתייחס כלל לסיפור זה, שהתפרסם לראשונה פחות משנה לאחר הקרב.
- 3 חנה נוח מראה כיצד גם הסיום שחיברה הנדל לסיפור ב"פקודת" העורך – כפשרה בין שורות הסיום המקוריות לבין אלה שהוסיף לסיפור בלא ידיעתה כדי להתאימו לנרטיב הקולקטיבי המקודש – מדהדה את הסיגור המקורי, החתרני, המתאר את האב המניח מעיל גשם על קברו הטרי של בנו. (חנה נוח, "על האבדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית", אלפיים 6 [תשנ"ח], עמ' 85-120). על התערבות המערכת בעלילת הסיפור לקראת פרסומו של הקובץ אנשים אחרים הם, ראו באחרית הדבר שכתבה הנדל למהדורת המחודשת של הקובץ (הנדל, "בשולי הספר", הערה 1 לעיל, עמ' 191-196).
- 4 הדברים אמורים במהלך שמכונה "גל חדש" בפריודיזציה שערך גרשון שקד ואשר הנדל היא אחת המבשרות הראשונות והמוקדמות שלו. גלריית הטיפוסים המאכלסת את הקובץ אנשים אחרים הם כוללת צעירים וקשישים תמהוניים, עניים, שדעתם מסוכסכת לעתים, בריאותם רופפת ודמוים העצמי ירוד. ראו בעיקר את הסיפורים "המבולבלת" ו"הזקן ונעלי הבית" (עמ' 21-39, 39-49). האחרון מטרים בעשרות שנים את המהלך החתרני אפילו לזמנו שנקט יהושע קנז כשהעמיד קשישה ערירית כדמות מרכזית ברומן בדרך אל החתולים, תל אביב: עם עובד, 1991.
- 5 יהודית הנדל, רחוב המדרגות, תל אביב: עם עובד, 1955.
- 6 יהודית הנדל, החצר של זמנו הגדולה, תל אביב: עם עובד, 1959. מהדורה מעובדת על ידי המחברת התפרסמה בהוצאת הקיבוץ המאוחד בשנת 1993 תחת הכותרת החמסין האחרון. כל הציטוטים במאמר זה הם ממהדורה מאוחרת זו.

- 7 יהודית הנדל, הר הטועים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991. וראו על כך אצל חנה נוח בפרק "פה נטמן" – החיים בבית הקברות", בספרה בשבי האבל – האבל בראי הספרות העברית החדשה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1993, עמ' 144-176; ובמאמרה "על האבדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית" (הערה 3 לעיל); וכן אצל דן מירון, "ההר שהחמיצו הטועים – על 'הר הטועים'", הכוח החלש – עיונים בסיפורת של יהודית הנדל, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 163-194.
- 8 יהודית הנדל, ליד כפרים שקטים – שנים עשר ימים בפולין, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1987.
- 9 מירון, "הכוח האחר' מול 'הכוח החלש'", הכוח החלש, הערה 7 לעיל, עמ' 67-132.
- 10 תמת הזרות בבית מתקיימת ברבדים סמויים של חלק מיצירות הספרות המלוות את פרויקט ההתיישבות היהודית כבר בתחילתו. כבר אז היא מערערת על הנרטיב הציוני המנסח את הפרויקט הלאומי כפרויקט של שיבה הביתה. בין השאר מוסברת זרות זו – למשל בחלק מיצירותיו של י"ח ברנר – בתשוקת נוודות אינהרנטית לקיום היהודי, המפקקת בעצם המיתוס על תשוקת הגאולה הטריטוריאלית היהודית.
- 11 על כך ראו מאמרי העוסק בין השאר בייצוגיו של הבית בספרות הקיבוץ הישראלית מראשיתה: Iris Milner, "Agitated Orders: Early Kibbutz Literature as a Site of Turmoil", *One Hundred Years of Kibbutz Life – A Century of Crisis and Renovation*, Michal Palgi and Shulamit Reinharz (eds.), USA and UK: Transaction Publishers, 2011, pp. 159-172
- 12 זלי גורביץ' וגרוען ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)" אלפים 4 (תשנ"ב), עמ' 9-44. את המושג "הגוף הציוני" טבע מיכאל גלזמן בספרו הנושא שם זה (מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007).
- 13 יהודית הנדל, כסף קטן, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד וכתר, 1988.
- 14 יהודית הנדל, ארוחת בוקר תמימה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2000.
- 15 יהודית הנדל, המקום הריק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007.
- 16 יהודית הנדל, טירופו של רופא הנפש, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002.
- 17 על כך ראו מאמרה של חנה נוח "לב הבית לב האור", על אהבת אם ועל מורא אב – מבט אחר על המשפחה, אביעד קליינברג (עורך), תל אביב וירושלים: ההוצאה לאור של אוניברסיטת תל אביב וכתר, 2004, עמ' 105-176.
- 18 סוגיית הזרות בבית קושרת את יצירתה של הנדל משנות השמונים ואילך לזו של סופרים ישראלים מרכזיים מתקופה זו שעוסקים ב"אלבית" (בהם א"ב יהושע ברומנים גירושים מאוחרים [1982] והכלה המשחררת [2001]; יהושע קנז ברומנים בדרך אל החתולים [1991], האישה הגדולה מהחלומות [2000], מחזורי אהבות קודמות [1997] ובסיפור "שורפים ארונות חשמל", נוף עם שלושה עצים [2000]; רונית מטלון ברומנים זרים בבית [1992] וקול צעדינו [2008]; ס. יזהר ברומן מקדמות [1992] ואחרים). וראו על כך בין השאר במאמרי "תמונות זיכרון, סיפור חיים", תרבות, זיכרון והיסטוריה, כרך שני, מאיר חזן ואורי כהן (עורכים), תל אביב וירושלים: הוצאת אוניברסיטת תל אביב ומרכז זלמן שזר לחקר תולדות העם היהודי, 2012, עמ' 421-446. בהצעת, העיסוק הממוקד במוות המתקיים בבית אצל הנדל מייחד אותה מסופרים אלו. על האחזיה בעלת הגוון המורבידי של המוות בחיים ושל החיים במוות ביצירתה של הנדל, ראו: רלה קשלובסקי,

- 19 "המטפורה של המקום הריק ביצירת יהודית הנדל: מן 'הסעודה החגיגית של ידידתי ב'. ועד 'המקום הריק'", ביקורת ופרשנות 43 (תש"ע), עמ' 213-226.
- 20 פרמיד מְתַפְעֵל כַּאֵן אַפּוֹא שְׁנֵי מוֹשְׁגִים הַזֵּהִים זֶה לָזֶה וְכוּ – בּוֹמֵן סוֹתָרִים זֶה אֶת זֶה וְקוֹרְסִים הַאֲחָד אֶל תוֹךְ הַשְּׁנֵי. לַעֲנִיין זֶה רִלּוֹנֵטִי הַעִיסוֹק הַמִּקְבִּיל שֶׁל פְּרוֹיֵד בְּאָרוֹס וְטֵנְטוֹס, דַּחֲפֵי הַחַיִּים וְהַמוֹת, הַקּוֹרְסִים גַּם הֵם זֶה אֶל זֶה, בְּמַסָּה "מַעֲבֵר לַעֲקָרוֹן הַעוֹנֵג", כְּתָבִי זִגְמוֹנֵד פְּרוֹיֵד, כִּרְךָ ד: מִסוֹת נִבְחָרוֹת ג. מַגְרַמְנִית: חַיִּים אִיזֶק, תֵּל אֲבִיב, דְּבִיר, 1968, עמ' 95-137.
- 21 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1992
- 22 ביטוי מובהק למהומות זו מציע הסיפור "למות" מאת ארתור שניצלר, מסופרי וינה שפרויד עבד וחקר בה (ארתור שניצלר, שובו של קזנובה, מגרמנית: צבי ארד, תל אביב: זמורה ביתן, 1984, עמ' 7-66). סיפורו של יהושע קנז, "התרנגולת בעלת שלוש הרגליים" (יהושע קנז, מומנט מוסיקלי, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980, עמ' 9-22) מהדהד את אימת הבית שגופת מת מוטלת בו, בעיקר כזיכרון ילדות מבעיית, כפי שעולה ממשפט הפתיחה המפורסם שלו: "באחד מימי סוף הקיץ השכיבו את האישה הזקן שקראו לו סבא על הריצפה בחדר הגדול, הדליקו נרות למראשותיו וסגרו את הדלתים עליו ועל האנשים שעמדו סביבו [...] כל הלילה דומה היה שאנשים מהלכים על-בהונות בהדרי הבית ובמסדרונות בחשכה, עמלים בחשאי בסידורים שונים שאין לדעת את משמעם [...] כל הלילה חיכה [הילד] כי יגיע אביו הביתה ממקום עבודתו והוא ישמע את קולו וידע כי יש לו דואג" (עמ' 9).
- 23 זיגמונד פרויד, "האלבית", האלבית, מגרמנית: רות גינצבורג, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 41-87. במאמר זה ייעשה שימוש במושג "אלביתי" כמקביל ל"מאויים".
- 24 הסיפור "איך הכרתי את אצ"ג" (כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 131-138) הוא דוגמה מובהקת לכך: אירוע יום-יומי חסר חשיבות מיוחדת – היתקלות אקראית במשורר ידוע בבית קפה – הופך באחת לרגע קיצוני של חזרה דרמטית אל העבר, חזרה החושפת היסטוריית חיים מאוימים של אישה צעירה בצל אמה המתה, שהיא דומה לה ככפילה.
- 25 איתמר לוי, "ארכיטקטורה פרוידיאנית: בתים מאוימים", הבית והדרך – עיונים בדמיון הפסיכואנליטי, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 45-50. לוי כותב בין השאר כי "הדיון המרוכז ביותר של פרויד בפנומנולוגיה של הבית מופיע במאמרו 'האלביתי', שבו הוא חוקר את התפר שבין הבית הביתי והנעים לבין הבית כמקום מחריד. תחושת הביטחון בבית הביתי, היום-יומי, המוכר, יכולה בכל רגע להפוך לסיוט. מצד הארכיטקטורה, הריהוט, הדמויות המוכרות, אין בהכרח הבדל בין הביתי לאלביתי, אלא ההיפך הוא הנכון: שניהם נראים זהים, או כמעט זהים, אבל לפתע, דווקא מתוך המוכרות הזו, מבצבצת האימה" (עמ' 45).
- 26 מאירוביץ והנדל התגוררו בבית אליהו ושרה מזרחי ברחוב ירושלים 5. את הבית בנה אליהו מזרחי, יליד איסטנבול, בשנות העשרים של המאה ה-20. ראו באתר "אתרים היסטוריים בחיפה": <http://www1.haifa.muni.il/historicalBuildings/building.aspx?BuildNum=1254>
- 27 מסלול זה כולל סדרה של מדרגות הנושאות כיום את השמות "מדרגות גדרה", "מדרגות גמלא", "מדרגות כורש" ו"מדרגות בית שערים".
- 28 למעשה משקף הרומן היבטים שונים של משבר "דור המדינה", שנוצר בין השאר כתוצאה מכך שפערים חברתיים שטושטשו באווירת המגויסות של מלחמת העצמאות התעוררו ביתר שאת לאחר המלחמה, במיוחד לנוכח השינוי הדמוגרפי העצום בחברה הישראלית עקב העלייה ההמונית. רוב הדמויות ברומן נתונות במצב פוסט-טראומטי, שלימים הוגדר כאופייני לתקופה.

- במונחיה של נורית גרין, שני הרומנים - רחוב המדרגות והחצר של מומו הגדולה המאוחר יותר - הם מניפסטים של עידן ההתפכחות, עידן "הבוקר שלמחרת" (נורית גרין, חרבת חיזעה והבוקר שלמחרת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983). התהודה הרבה שזכה לה רחוב המדרגות, שהתבטאה בהיקף מכירות גדול ובהצלחתו של העיבוד לגרסת תאטרון (שהועלתה בתאטרון הבימה בשנת 1957), מעידה שהרומן אכן נפל על "קרקע משברית" פורייה. וראו על כך אצל דן מירון, "בין אופק לאנך", הכוח החלש, הערה 7 לעיל, עמ' 25-46, ואצל פנינה שירב, כתיבה לא תמה: עמדות שיח וייצוגי נשיות ביצירותיהן של יהודית הנדל, עמליה כהנא כרמון ורות אלמוג, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 48-57.
- 28 מירון, "בין אופק לאנך", הכוח החלש, הערה 7 לעיל, עמ' 28, 37.
- 29 "מן המפתן רפרפו עיניה עליו" נאמר, למשל, על אחת מהתבוננויותיה של הנערה גיבורת הסיפור בביתה שלה (רחוב המדרגות, הערה 5 לעיל, עמ' 135).
- 30 שם, עמ' 75. התיאור הזה מגניב אולי לתוך הרומן את עמדת התצפית של הסופרת האשכנזייה, שנהגה לטייל ברחובות העיר התחתית ולהטות לתושביהן אוזן קשובה ורגישה, אבל אחרי ככלות הכול חיצונית, זרה, ואולי אף מתנשאת.
- 31 שם, עמ' 178.
- 32 שם, עמ' 252.
- 33 שם, עמ' 75.
- 34 שם, עמ' 185.
- 35 שם, עמ' 167.
- 36 שם, עמ' 116.
- 37 החלום מתאר אב המגלה שגופת בנו המת עולה באש (זיגמוינד פרויד, פירוש החלום, מגרמנית: רות גינצבורג, תל אביב: עם עובד והמפעל לתרגום יצירות מופת, 2007, עמ' 466).
- 38 הנדל, רחוב המדרגות, הערה 5 לעיל, עמ' 45, 118. הנדל, כבר בשלב זה, איננה מייצגת ביצירתה את ההתיישבות העובדת, אלא תמיד אך ורק מרחבים אורבניים ודרכי ההסתגלות אליהם. העדפה זו, כשלעצמה, היא סטייה ניכרת מהנורמה הציונית.
- 39 שם, עמ' 72.
- 40 אביו המבוגר של הקבלן העשיר הוא איש ההתיישבות העובדת המתנגד בכל תוקף ל"ביות" (דומסטיקציה) של המרחב הישראלי על ידי הלבשתו ב"שלמת ביטון ומלט". בגלל בריאותו הרופפת הוא נאלץ להיענות להזמנת בנו להתגורר בביתו, אך הוא ממשיך לנהל נגדו מאבק מר בסוגיה זו.
- 41 שם, עמ' 157.
- 42 שם, עמ' 34.
- 43 שם, עמ' 151.
- 44 שם, עמ' 157.
- 45 שם, עמ' 244.
- 46 שם, עמ' 245.
- 47 שם, עמ' 255.
- 48 הניסוח ברומן הוא "נכר בחדר", שם, עמ' 67.
- 49 שם, עמ' 63 |הדגשה שלי, א"מ|.
- 50 שם, עמ' 60.

- 51 שם, עמ' 160.
- 52 שם, עמ' 186.
- 53 שם, עמ' 237.
- 54 שם, עמ' 261.
- 55 שם, עמ' 273.
- 56 שם, עמ' 305.
- 57 אם זו, שמתה בצעירותה, זכורה לשני בניה בעיקר בישיבתה הממושכת תחת עץ תאנה זה, בעיניים דומעות: "למה אמא יושבת תמיד תחת התאנה, ניסים? העינים שלה שחורות וגדולות. למה היא בוכה, ניסים?", רחוב המדרגות, הערה 5 לעיל, עמ' 73.
- 58 וראו על כך בפרק "עקורים לנצח" מתוך ספרי: איריס מילנר, הנרטיבים של ספרות השואה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 134-150.
- 59 זלי גורביץ' וגדעון ארן, "על המקום", הערה 12 לעיל, עמ' 9, 11 [הדגשה שלי, א"מ].
- 60 בולט בהקשר זה רומן הקיבוץ מעגלות מאת דוד מלץ (תל אביב: עם עובד, [1945] 1983), המסתיים ב"ישור קו" עם מחשבת הבית הקולקטיבי, למרות מסכת ההשפלות שעוברים גיבוריו והזרות המכאיבה הנפערת בינם לבין המקום.
- 61 זאת למעט בנובלה טירופו של רופא הנפש, שגם היא נידונה כאן, ובה נשמרת המתכונת של מספר חיצוני הנצמד לעמדות תצפית מתחלפות.
- 62 "אין מה לפחד מהמצבות, אמרה [האם], הן עשויות אבן. את חושבת שאין חיים באבן? אמרתי לאמי. הרוח משנה את צורת האבן, אמרתי לאמי. הוא לא, אמרה אמי, רק הזמן [...] הייתי נערה כשהביאו את החפצים האישיים שלה. מה קרה להם לחפצים האישיים שלה? היא לא מתה, אמר אבי-אבי, היא רק הלכה" (הנדל, "סיפור בלי כתובת", כספ קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 129). תמר מרין מתארת את האם הנוכחית-נעדרת כסוגיית מפתח ביצירתה של הנדל בכלל וברומן רחוב המדרגות בפרט. סצנות של חיפוש אחר כבואתה של האם כמראה, שהיא בין השאר מטפורה ליצירה הספרותית, גורסת מרין, הן אלמנט שבאמצעותו נוצרת זיקה בין יצירתה של הנדל ליצירתו של עגנון, במיוחד בהיבט זה של געגוע ותשוקה לאם נעדרת. געגוע ותשוקה אלה מבטאים את "הפרובלמטיקה של הנוסטלגיה, חוויית החזרה הרגשית הכמהה, הכאובה, אל הבית האבוד" (תמר מרין, "לסדוק את המראה: מלנכוליה כאינטרטקסטואליות ברומן רחוב המדרגות מאת יהודית הנדל", אות כתב עת לספרות ולתיאוריה [אביב 2012], עמ' 158).
- 63 היחסים המורכבים עם האובייקטים הללו כגילומים של המת-החי (ולפי קריאתו של דן מירון – כגורמים מכריעים בתהליך הפרדה של הסופרת מבעלה המת ומהשפעתו האמנותית) עומדים במרכז הנובלה הכוזב האחר (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1984).
- 64 הנדל, "גן הברידות", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 75-88.
- 65 שם, עמ' 77. הסיפור "כשעשינו אהבה" (הנדל, המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 23-38) מביא את הדיכטומיה הקיצונית הזאת לשיאה. עניינו של הסיפור הוא מותו של גבר במיטתה של אהובתו/פילגשו הסודית, תוך כדי מעשה האהבה. וידלר, הסוקר דוגמאות לפוטנציאל האימה המשוקע ב"בית", מזכיר כי בסוגות ספרותיות שונות שהחלו לצמוח במחצית השנייה של המאה ה-19, בזיקה ישירה אל המרחב הבורגני, התקיים הפרדוקס הבא: ככל שגדל הביטחון בבית, גובר החשש מפני חדירה פתאומית של החוץ המאיים. כך, בסוגת הבלש, בין השאר, דווקא חדר ההסבה הבטוח והמוגן מפגעי החוץ, המואר באורה החם של מנורת הקריאה של הסובייקט הבורגני (המבלה את שעות הפנאי שלו בטריטוריה פרטית מבודדת), מתפקד כזירה

- של התרחשויות פתאומיות מבהילות, לעתים מזוועות, המעטות על הבית אווירת אימה. וראו הערותיו של איתמר לוי בנידון, הערה 25 לעיל.
- 66 יהודית הנדל, "קבר בנים", אנשים אחרים הם, הערה 1 לעיל, עמ' 179-190.
- 67 יהודית הנדל, "סיפור בלי כתובת", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 129.
- 68 יהודית הנדל, "פטה מורגנה מעבר לרחוב", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 79-102.
- 69 הנדל, "המקום הריק", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 9-22.
- 70 הנדל, "גן הברידות", המקום הריק, הערה 15 לעיל.
- 71 הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 33-78.
- 72 הנדל, "המסיבה העלזיה", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 39-56.
- 73 הנדל, "המקום הריק", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 21.
- 74 הנדל, "כשעשינו אהבה", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 32.
- 75 הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 55.
- 76 הנדל, "המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 98. משמעות החפצים כשלושה של בעליהם מתקיימת בסיפור גם בשיבתה הארוכה של האישה הראשונה, שננטשה, מול הארון שהתרוקן מבגדיו של בעלה. מוטיב זה מופיע גם בנובלה הר הטועים – בשיבתה הקומפולסיבית של האם השכולה מול ארון בגדיו של הבן המת, ובהתאבדותה בתוך הארון הזה, שהופך מארון קבורה סמלי לארון קבורתה הממשי (הנדל, הערה 7 לעיל).
- 77 הנדל, "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 79.
- 78 שם, עמ' 88-90.
- 79 שם, עמ' 83.
- 80 בגמרא, נדרים כ, ב מוזכרת מטאפורה זו במסגרת הדיון בשאלת ההיתר ליחסי מין אנאליים בין גבר לאישה, והיא מנוסחת כך: "ההיא דאתאי לקמיה דרבי (אישה באה לפני רב), אמרה לו: דכי, ערכת לך שולחן והפכנו! אמר לה: בתי, תורה התירתיך, ואני מה אעשה לך? " [הדגשה שלי, א"מ].
- 81 הנדל, "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 78. מעשה היצירה מתגלם בין השאר בהכרעתה של המספרת להלביש את ידידתה, בתיאור האירוע בדיעבד, בשמלת הסארי המזוהבת שביקשה להופיע בה לסעודה. במציאות (זו המתקיימת בתוך העולם הסיפורי) לא תאמה השמלה את ממדי גופה הנפוח מתרופות. הנדל מבצעת לכך "תיקון אמנותי": "ואי ראתי אותה עומדת בשימלת-הסארי-זהב שהביא לה אלכסנדר מהודו [...] והיא עמדה שם, בשמלת-הסארי-זהב, כנפרד מכולם [...]]" (שם, עמ' 75-76).
- 82 דן מירון, "בין הפוחלץ לציפור המעופפת – על 'ארוחת בוקר תמימה'", הכוח החלש, הערה 7 לעיל, עמ' 222.
- 83 חפצים אלה נוכחים בסיפור "סיפור בלי כתובת" כסף קטן, הערה 13 לעיל, והם הטיגריג לעיבוד האבל המאוחר על מות האם שמתחולל בסיפור הזה.
- 84 הנדל עלתה ארצה עם הוריה מוורשה בשנת 1930, בהיותה בת 4, לאחר שדודה, דוד הנדל, ממקימי קואופרטיב התחבורה "קשר" בחיפה, נהרג בשנת 1929 בתאונת דרכים (אביה של הנדל, אז בונדיסט לא ציינו, נעתר, לאחר מות אחיו, לבקשת הוריו שגרו בכפר חסידים שיצטרף אליהם עם משפחתו). בריאיון אישי סיפרה לי שכתובת ביתה בוורשה הייתה רחוב מילא 18, לימים הבניין שבו התמקם בונקר הפיקוד על מרד גטו ורשה. זיכרון הילדות היחיד שלה מוורשה היה לדבריה אירוע שבו איבדה את הוריה ברחוב והם חיפשו אחריה בבהלה.

- 85 הנדל, הכוח האחר, הערה 63 לעיל, עמ' 13.
- 86 הנדל, "המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 101. הכיתוב השונה – קרעדענץ וקרדנץ – הוא במקור.
- 87 הנדל, "הסעודה ההגיגית של ידידתי ב.", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 90. וכך גם בסיפור "המכתב שהגיע בזמן", שעלילתו מושתתת על אסטרטגיה זהה של הספגת ישותה של הרמות בחפצי הבית. כשגופתה של האלמנה מתגלה בדירה זו, הדירה נראית כמחסן רהיטים: "על כל החפצים בבית היו מודבקות מדבקיות קטנות עם מספרים, כמו שנהוג בחנויות על מצרכים, מספר לשולחן ומספר לכורסה ומספר לארון ומספר לכל ספר ולכל מאובן ולכל מאפרה, ועל השמלות ועל הווילונות [...] הכורסה האפורה היתה לאיה. הכחולה לתיא [...]. הסרוויז עם הפרחים שש חתיכות לאיה. זה עם הקווים שש חתיכות לתיא. [...] בקצה הרף למטה היה כתוב: מה שנוגע לדירה, העברתי על שמכן כבר לפני חודשיים, ככה שהכל מסודר" ("המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 120). וראו הדיון בחפצי הזקנה המתה ברומן החצר של מומו הגדולה, הערה 6 לעיל.
- 88 הנדל, "שמלות המשי של גברת קליין", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 117-137.
- 89 רלה קשלובסקי טוענת ליחסי גומלין מורכבים בין חיים למוות ביצירתה של הנדל: מחד גיסא, הטמעת המוות בתוך החיים (כחלק מריתמוס קיומי כללי), ומאידך גיסא המשגת המוות כ"ריק מעורר אימה", כ"חלל מחוץ להווייה של החיים" (ההרגשות שלי, א"מ). קשלובסקי דנה באופציות אלה כפי שהן מתגלמות בטקסי מעבר (מחיים למוות) ביצירות שונות של הנדל, טקסים המתרחשים בחללי מעבר המטעינים את היצירות באווירה של זרות וניכור. וראו על כך במאמרה של רלה קשלובסקי, "המטפורה של המקום הריק ביצירת יהודית הנדל", ובהערה 18 לעיל.
- 90 העמדה זו אופיינית גם ליצירות אחרות של הנדל. בולטת בהקשר זה היא החברות שברקע הנובלה הר הטועים בין המספרת לבין האם השכולה הנוכחת-נעדרת, אמירה, המתאבדת באותו בוקר עצמו שבו מתרחשים האירועים המסופרים בהרחבה כחלקה הצבאית של בית הקברות. אמירה היא חברת ילדות של המספרת: תולדות חברותן פזורות לאורך הנובלה, והן שזורות ברמזים על של אמירה ברעזי ההווה המסופר עצמו. וראו על יחסי הגיבורה-נמענת ביצירתה של הנדל אצל פנינה שירב, המזהה גם ממד של אלימות סמויה בשיחה ביניהן (פנינה שירב, "עיון ביצירתה של יהודית הנדל", כתיבה לא תמה, הערה 27 לעיל, עמ' 48-115, בעיקר בפרק "מוענת-נמענת/מספרת", עמ' 96-101).
- 91 על כך ראו אצל שירב, כתיבה לא תמה, הערה 27 לעיל, עמ' 97; וכן בעבודת מוסמך בנושא (בהנחיית פרופסור חנה נוה): ורד אוריאל-גוטל, "לחיות את חייהן" – המספרת העדה בסיפוריה של יהודית הנדל", אוניברסיטת תל אביב, 1997.
- 92 המחצית השנייה של המאה ה-20 מוגדרת כתכופות כ"עידן העדות": שושנה פלמן ודורי לאוב, שטבעו את המושג, טוענים כי לנוכח הטראומות הקולקטיביות המאסיביות שידעה מאה זו, כל מעשה יצירה, בכל סוגה שהיא, הוא למעשה ניסיון לתת עדות, ישירה או עקיפה. זוהי עדות על אודות שברים קולוסליים, אשר טלטלו בין השאר גם את אמצעי המבע ולפיכך את עצם האפשרות להעניק ביטוי ממצה לאירועים קיצוניים אלה. "שיח עדות" זה מעורר ביתר שאת שאלות פסיכואנליטיות מסורתיות בדבר אפשרות הייצוג הישיר של טראומה. הגוים כשושנה פלמן, קאתי קארות וג'ורג'יו אגמבן נוטים לטעון, בעקבות פרויד, כי האירוע הטראומטי הוא מעצם הגדרתו נטול קול. עם זאת הם מאמינים במחויבות אתית של עדים לטראומה, ישירים

ועקיפים, למצוא דרכי הבעה ולתת קול חלקי לפחות למה שמצוי מחוץ לתחום הדיבור. הטקסט האמנותי, שעניינו האוניברסלי הוא כינונם של אמצעי ביטוי ומבע, הוא על פי משנתם של פלמן ושל אחרים אמצעי חשוב להחזרת הקול, או לפחות לסימונם של האתרים בהם קבור "הבלתי ניתן להיאמר". על המפגש בין ספרות ופסיכואנליזה כותבת קארות בהקשר של דיכוי הטראומה כי "אם פרויד פונה לספרות כדי לתאר את החוויה הטראומטית, זה משום שהספרות, כמו הפסיכואנליזה, מתעניינת ביהסיס המורכבים בין ידיעה לאי־ידיעה. בנקודה זו ממש, שבה ידיעה ואי־ידיעה נפגשות, נפגשות גם שפת הספרות והתאוריה הפסיכואנליטית של הטראומה" Cathy Caruth, "The Wound and the Voice", *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1966, p. 3 [תרגום שלי, א"מ].

93 הנדל, "המקום הריק", המקום הריק, הערה 15 לעיל, עמ' 20. הגיבורה של הסיפור "ארוחת בוקר תמימה" מתייחסת לאותו פחד עצמו: "הפחד בא בלילה, כשהבית ריק, אמרה, ואני מדליקה את כל המנורות כל לילה, אתה אוהב מנורות דלוקות?" (הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 68).

94 "קבר פנימי נסתר" (intrapsychic tomb) כהגדרתם של ניקולס אברהם ומריה טורוק: Nicolas Abraham and Maria Torok, *The shell and the Kernel*, Nicholas Rand (trans.), Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994, P. 130

95 הנדל, "המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 114.

96 שם, עמ' 115.

97 שם, עמ' 114-115.

98 השימוש במושג הפרוידיאני "עבודת אבל" עולה בקנה אחד עם ניסוחיו של הסיפור: "ו[ן]לקראת השלושים יש לה עוד הרבה עבודה, ואני זוכרת שהשתמשה במילה 'עבודה'", שם, עמ' 118.

99 שם, עמ' 116.

100 שם, עמ' 99.

101 אלה הם סיפורים על חדרי מתים המתעוררים לחיים משונים (כגון הסיפור על "הנהלת חדר מתים בלוס אנג'לס שהחליטה לפתוח חנות 'מיזכרות' [...] ובחנות המיזכרות הזאת ששמה 'שלידים בארון' מוכרים תגי אצבע לזיהוי גופות, ושקים בצורת שלד [...]"). הנדל, "נקמה מאחרת", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 20, וככאלה הם מחזקים את האפקט המאיים של הסיפור.

102 שם, עמ' 31.

103 שם, עמ' 28.

104 שם, שם.

105 הנדל, "הסעודה החגיגית של ידידתי ב.", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 81. דן מירון, הקורא את הסיפור כפרשת השתלטותה האלימה של האישה הגוססת על חייו לעתיד של בעלה, רואה בשורשי הצפצפה דימוי לאיום שהיא מטילה על הבית שהשאירה עם מותה. על פי הקריאה המוצעת כאן, האמפתיה של המספרת נתונה לחלוטין לידידתה שהוכרעה על ידי כוחות טנטיים ("ידידתי ב., חכמה ככל שהיתה, לכודה בתוך פס צר של חיים, לשעת צהרים אחת, שכחה לשעת צהרים אחת, את כוחה הישן, מבקשת, לשעת צהרים אחת, לסלק איזה אי הבנה [...]). וכל אחד סביב השולחן ידע שזה רצח. המחלה רצחה את גופה" (עמ' 80)). לפיכך הבית שיסודותיו מאוכלים הוא ביתה, שהפך עבודה לקבר.

106 חנה נוה, "לב הבית לב האור", הערה 17 לעיל, עמ' 157-158.

- 107 ז'וליה קריסטבה, זרים לעצמנו, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 23. קריסטבה מרפררת להצעתו של פרויד, שעל פיה בלב־לבו של הטקסט המוצפן, אך בה־בעת החושפני ביותר של הנפש, כלומר החלום, מצוי מקום שממנו והלאה כל פרשנות איננה אפשרית. זוהי "פקעת" בלתי ניתנת להתרה שהוא מכנה "טבור החלום". קריסטבה מבססת את דיונה באלבית כחויית יסוד המבטאת את הזרות לעצמי על הכרה זו של פרויד בגבולות הפרשנות וגבולות היריעה העצמית.
- 108 Nicholas Rand and Maria Torok, "The Sandman Looks at the Uncanny", *Speculations After Freud – Psychoanalysis, Philosophy and Culture*, Sonu Shamdasani and Michael Münchow (eds.), Routledge, 1994, pp. 185–203 New York
- 109 שם, עמ' 202.
- 110 שם, שם. ראנד וטורוק טוענים שעל ידי כך חווה נתנאל את המהות של האלביתי כאינטימיות פמיליארית וזרות המתקיימות ביחס לבית בעת ובעונה אחת: "The twofold meaning of the word *Heimlich* – belonging to the home, familiar and hidden or secret – defines "the contradiction the child must endure in a family with secret
- 111 הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 38.
- 112 שם, עמ' 61.
- 113 שם, עמ' 45.
- 114 שם, עמ' 73.
- 115 שם, עמ' 58–60. בסיפור "המקום הריק" מתארגנת תודעה זו להצהרה המנוסחת בתואם מדויק עם מונחיה של קריסטבה בדבר הזרות המטרידה: "כן, אני מכירה את זה, אמרתי. כל אדם הוא קצת זר. זר אפילו לעצמו" (הנדל, הערה 15 לעיל, עמ' 19).
- 116 הנדל, טירופו של רופא הנפש, הערה 16 לעיל, עמ' 130.
- 117 שם, עמ' 135.
- 118 בספרה תם ונשלם? על דרכי הסיום בסיפורת כותבת מיכל ארבל כי הביקורת המודרניסטית האקזיסטנציאליסטית על הסיום המסורתי, ה"סגור", של הרומן, תופסת אותו כ"ייצוג שווא, כאשליה, כקונבנציה מלאכותית המייצרת – מתוך מניעים פוליטיים בורגניים – מראית עין מטעה של יציבות קיומית וסדר חברתי שאינם קיימים 'באמת'" (מיכל ארבל, תם ונשלם? על דרכי הסיום בסיפורת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 107). התחושה האניגמטית השורה על כל הסיפורים שלפנינו בנקודות הסיום שלהם מייצרת ביקורת כזו בדיוק – ביקורת על מראית העין של יציבות קיומית וסדר חברתי יציב בתוך מרחב פוליטי־בורגני. עם זאת, הקריאה בסיפורים כבעלי "סוף פתוח" היא רק אחת מחלופות קריאה אפשריות.
- 119 הנדל, "ארוחת בוקר תמימה", ארוחת בוקר תמימה, הערה 14 לעיל, עמ' 48.
- 120 הנדל, "המכתב שהגיע בזמן", כסף קטן, הערה 13 לעיל, עמ' 99.

גילוי פנים: יחסי שירה, צילום וזיכרון

במחזור השירים "ערב יהודי קראסניסטאו" מאת

אבות ישורון

שחר ברם

במחזור השירים "ערב יהודי קראסניסטאו", מתוך הספר השבר הסורי אפריקני (1974),¹ מתאר המשורר אבות ישורון את התלבטותו אם ישתתף באזכרה השנתית לקדושי עיר הולדתו שבמהלכה יוקרנו תצלומים מן העבר. יחיאל פרלמוטר, שעזב בשנת 1925 את הוריו ומשפחתו באירופה² ובחר להתעלם ממכתביהם (כפי שהעיד בשיריו), החליף את שמו לשם הסמלי אבות ישורון בחיפוש אחר זהות חדשה שתזכה אותו "בסמכות, בסובייקטיביות ובדיבור תקף כעד". אמנם, בכך גם הרחיב את סמכותו: מעתה "סיפור הזהות לא נקרא רק כסיפור של פרט אוטונומי אלא כסיפורו של סובייקט היסטורי המותנה במבטם של האבות".³ השם ישורון, שהוא כידוע שם מליצי לעם ישראל, מאחד את פעולת הצפייה עם הצופים ואת האוטוביוגרפי האישי – עם ההיסטורי הכללי.

בשירתו המאוחרת נתן ישורון ביטוי להלם האבדן שידע: המשפחה שנותרה מאחור ונספתה, חיה בו בעצמה, מראות מהמולדת הישנה שבים ועולים בזיכרונו, החיים שהיו ונקטעו לעד אינם מרפים ממנו. השבר בחיי המשורר בא לביטוי, בין השאר, בלשונו השבורה, בלשונו השוברת את העברית; שירתו של ישורון מכליאה שברי קולות ושפות, מאמצת דרכי ביטוי לא עבריות. לשונו "המפרה כל נורמה לשונית, האקצנטרית עד לדרגת ביזאריות [...] מתמסרת לבלתי קריא ומצפצפת כל כך על הקריא".⁴ ישורון החדיר את עולם העבר ואת קולותיו אל לשון ההווה. מיטב שירתו היא אוטוביוגרפית במובהק: המשורר חוזר ופונה בשיריו אל האב, האם והמשפחה שאבדה, אל אירועים ומראות ממשיים מהעולם הישן, הוא אינו מפסיק לדבר עם יקיריו שאינם עוד. אך למרות ששירתו קונקרטיית במובהק בהקשרה האוטוביוגרפי, המחזור "ערב יהודי קראסניסטאו" מעיד שהמשורר נרתע מלהשתתף בערב האזכרה ולהתבונן בתצלומים של עיר הולדתו, של קרוביו ומכריו, תצלומים המנכיחים את העבר וממקמים אותו בהווה.

בוודאי קשור הדבר ברגש האשמה הכבד המלווה את המשורר. בשיריו ישורון מביע בגלוי רגשי אשמה, שב ומכה על חטא התעלמותו מביתו וממשפחתו. מבחינה זאת שירתו המאוחרת היא שירת זיכרון שמאפיינת אותה "התלבטות ללא מוצא החוזרת תמיד בצורה חדשה ורעננה על אותו מוטיב של אשמה פרטית ביחס לעבר, למשפחה, למולדת של פעם".⁵ גם בשירי המחזור "ערב יהודי קראסניסטאו" יש ביטוי לרגש אשמה עז, והוא אף גובר בשל

טיב האירוע – ערב אזכרה לקדושי העיר, ובשל אופיו הציבורי, החושף ברבים (כך מעיד המשורר בשיר) את אשמת היחיד. אבל קריאה מדוקדקת במחזור מעלה אפשרות נוספת: נדמה שהמשורר נרתע באופן ספציפי מהתצלומים שיוקרנו במשך הערב. אם אכן תצלומים אלה מגבירים אצלו את רגש האשמה; האם הדבר נובע מנסיבות הצפייה המשותפת או ממאפייניו הייחודיים של התצלום? כפי שיתברר, המשורר נרתע מערב האזכרה גם, ואולי בעיקר, מפני שיוקרנו בו תצלומים מעיר הולדתו, הכוללים דיוקנאות של בני משפחה ומכרים. אבל ניסיונו של המשורר להתחמק מהתצלומים הללו אינו רק החשש כי יעצימו את רגש האשמה שלו; גם מתקיימת כאן תחרות סמויה בין אופני ייצוג ודרכי כינון הזיכרון.

להלן אעסוק במאבק זה על אופן עיצוב הזיכרון, מאבק שמנהל המשורר המבקש לו שליטה על חומרי העבר. המאבק מבצבץ מתחת לפני השטח בשירי המחזור ומתבטא בסוגי מבע שונים: התצלום, החלום, השיר. בדיון זה אני מבקש להאיר את שירת ישורון מכיוון שכמעט לא עסקו בו עד כה: השפעת הצילום על הפואטיקה של המשורר.⁶

מחזור השירים "ערב יהודי קראסניסטאו" כולל חמישה שירים. בשיר הראשון, "זָה חוֹזֵר", מספר המשורר שקיבל שוב הזמנה לערב האזכרה השנתי לקדושי עירו ומציג את ההתלבטות שמעוררת בו הזמנה. השיר השני והשלישי, "תַּחְלוּפָה" ו"כָּל אוֹהֵבֵיךְ", נדמים תחילה כסטייה מהמסגרת העלילתית – ערב האזכרה – המאחדת את המחזור. במרכזם יחסו של הבן לאב המתגלה בחלום ורוצה לחבוט בבנו (בשיר השני), ויחסו לאב שהיה שולח לו כסף ויחסו למשפחתו שלמכתביה לא השיב (בשיר השלישי). הסטייה לכאורה היא שלב ברור בנרטיב הנפשי-הפסיכולוגי שמציג המחזור (כלומר המאבק הפנימי). בשירים הרביעי והחמישי "צְלוּמֵי יְהוּדִים" ו"בְּהַמְשֵׁךְ הַתְּכָנִית", מתאר המשורר את התצלומים שהוקרנו בערב האזכרה לקדושי עירו קראסניסטאו ומסכם את נסיעתו לערב האזכרה. ראוי לציין שרק בשני שירים אחרונים אלה מתברר תוכן הערב, כלומר: רק כאן מבינים הקוראים שאת ערב האזכרה מייחדת הקרנת תצלומים מעיר ההולדת; דבר לא נאמר על כך בפתיחה. במילים אחרות, המבנה של מחזור השירים משקף את המתרחש בעולמו הפנימי של המשורר המעדיף להתעלם ממידע זה: בערב האזכרה יעמוד פנים אל פנים לא רק עם יוצאי העיר החיים שאינו מזהה כעת, אלא עם מתי העיר המוכרים לו, בהם בני משפחתו, שפניהם ישתקפו אליו מהתצלומים המוקרנים על הקיר. למרות שבני משפחתו אינם מוזכרים בראשית המחזור, התצלומים שלהם מאיימים על המשורר, והחשש מפני הצפייה בהם ניכר בין השורות כבר בשיר הפותח.

בבית הראשון של השיר "זָה חוֹזֵר", הפותח את מחזור השירים, מספר המשורר על ההזמנה: "כָּל שָׁנָה כָּל שָׁנָה / אֲנִי מְקַבֵּל הַזְמָנָה / לְבּוֹא לְהַשְׁתַּתֵּף בְּעָרְבַּ אֲזַכְרָה לְקְדוֹשֵׁי עִירוֹ / בְּאוֹלָם טַל בְּגִבְעוֹתֵיךְ".⁷ הזמנה זו מעוררת התלבטות שבה יעסוק המחזור כולו, כלומר ההזמנה היא העילה לכתיבה. השירה היא אפוא זירת ההתמודדות עם העבר האקטיבי הפולש אל חיי המשורר. ההזמנה להשתתף באירוע מערערת את השגרה ומולידה מאבק פנימי, השיר נולד מתוך ערעור זה ומתעד את המאבק ואת האירוע. ההזמנה לאירוע היא אפוא גם הזמנה לכתיבה. הנסיבות מזכירות את המתרחש בשירו של פגיס "הַמְזַכְרֵת", שם מספר המשורר שעיר הולדתו, שבחר לשכוח אותה, שלחה לו מזכרת: התצלום שמוליד את

השיר (הנסב על התצלום).⁸ אמנם אצל ישורון מדובר בהזמנה ולא בתצלום, ולא מדובר במשורר שבחר לשכוח את עיר הולדתו, אלא במשורר שחוזר ועוסק בעבר. יתר על כן, אצל ישורון מדובר בהזמנה שנתית, כפי שמציינת כותרת השיר: "זֶה חוֹזֵר", ולא באקט חד-פעמי. אבל בשני המקרים מדובר בגורם חיצוני הפועל על המשורר, מעורר התמודדות עם העבר ומוליד כתיבה. בשני המקרים לפנינו מזכרת מן העבר המסרב להניח למשורר. יתר על כן, ההזמנה היא מבוא אל התצלומים המחכים למשורר בערב האזכרה, כלומר גם אצל ישורון, כאצל פגיס, התצלומים הם העיקר, שהרי מהו שחוזר ובאלו אמצעים? בוודאי: ההזמנה חוזרת כל שנה, ערב האזכרה חוזר על מבנהו הקבוע, חוזרת ההתלבטות המחודשת מדי שנה – אבל כמובן, ובעיקר, חוזר העבר המסרב להניח לשגרה להשתלט על ההווה. העבר חוזר ופורץ אל ההווה, קם לתחייה בעזרת התצלומים המוקרנים על הקיר ומהם נשקפים פני הקרובים והמכרים שמתו. מאפיינת את התצלום שיבת המת, אותה תכונה הייחודית לתצלום שמציג לפניך את המושא "כבשר ודם או באופן אישי", המנכיח את המתים ומעורר אימה וכישוף בשל "הַנְּדָאוֹת שדבר כזה היה קיים במציאות": התצלום מציב לפני הצופה ממשות בלא תיווך ובלא שיטה.⁹

המצלמה אינה מביטה בעולם ותו לא; העולם גם נוגע בה. אור מוטל חזרה מאובייקט או גוף אל המצלמה, מעורר לחיים משטח רגיש לאור ויוצר אימז'. תצלומים הם אפוא סימנים אינדרקסיקליים (indexical signs), אימזים שנוצרו כיוון שהאובייקטים שהם מתייחסים אליהם השפיעו עליהם ישירות. לכאורה אובייקטים אלה חרגו מעצמם והטביעו עצמם על המשטח הפיזי של התצלום והשאירו חותם ויזואלי.¹⁰

אדם מתבונן בתצלומים ומרגיש שקרוביו המתים שבים באיזה אופן מן העבר, שהתצלום שלפניו שונה מרישום או מצויר, שיחסו אל הממשות הוא אחר, שהוא נושא עמו משהו מהעולם שאינו עוד: שריד של מה שאינו ובכל זאת יש לו קיום, כפי שמבקש בארת להזכיר לנו. אדם עומד ללא תיווך לפני המתים שכלפיהם הוא מרגיש אשמה, ללא כל מתודה העוזרת לו להתמודד עם הכאב, לתעל אותו ולשלוט בו – כפי שמאפשרת לך, המשורר, ולו חלקית, האמנות המילולית. לא קלה הצפייה לאיש המילים, למי שהכתיבה היא דפוס פעולתו ואופן התגובה שלו: הצפייה בתצלומים מנטרלת אותו מכוחו. התצלומים הצפויים בערב האזכרה מרתיעים ללא ספק את המשורר אף שאין הוא מציין זאת; הוא יודע מה מביאה עמה ההזמנה: כל שנה יש אזכרה, כל שנה מוקרנים תצלומים, ועל כך גם יעיד לימים השיר "צִיָּרִיל", הכלול בספר אדון מנוחה (1990). בשיר מתאר המשורר ערב אזכרה שנתי נוסף לקדושי עירו, באותו אולם עצמו, אך בתאריך מאוחר בהרבה. המשורר יודע שמן הקיר יביטו בו פנים ממשיים, אך מתים, פנים שזנח מאחור והם אבדו וכלפיהם הוא מרגיש אשמה. ההתלבטות שמעוררת ההזמנה קשורה בתוכן הערב, כלומר בהקרנת התצלומים, אך ישורון אינו מזכיר כלל בשיר הפותח את התצלומים, והתעלמות זאת אומרת דרשני: עקרונית זוהי אותה התעלמות שהתעלם המשורר ממשפחתו לאורך השנים ועליה הוא מרבה לכתוב בשיריו; וגם עתה מעדיף היה להתעלם מעירו השבה לפתע לפקוד אותנו. המשורר עצמו מתוודה בתחילת השיר השני "תַּחֲלוּפָה": "שְׁמִי הַחֲלָפְתִּי שְׁפָתַי הַחֲלָפְתִּי עֵינֵי הַחֲלָפְתִּי / וְעוֹד יֵשׁ בִּי מִן הַרוּחַ הַתְּעֵלֶם מֵעִירִי".¹¹

כנגד ההתעלמות, המחיקה, הבחירה לא לראות ניצב התצלום – פניו הגלויים של המת המביט אל החי ותובע את תשומת לבו. דיוקן הנעדר הוא תחליפו; הצפייה בדיוקן היא תחליף לפגישה ממש.¹² מי שהחליף את שמו, לשונו ועירו כדי לברוח מן החיים, חושש עתה מפגישה עם המתים, עם התצלום שהחליף את החי, שתפס את מקומו. אם דיוקן החי מבשר את המוות, דיוקנו של המת מפיח חיים בידיעת המוות – מותו של אדם זה שנתפס בעין המצלמה ואיננו עוד. התצלום הוא פגישה, ופגישה זו ממתינה למשורר: שני השירים החותמים את המחזור מתעדים פגישה עם פנים מוכרים ויקרים. את מחזור השירים כולו אפשר לקרוא אפוא כמסע אל התצלום, מסע לקראת הפגישה הבלתי אמצעית עם (פני) המתים. במהלכו של מסע זה, וכחלק מההכנה לקראת שיאו, ירד המשורר אל תהום החלום. החלום הוא אמצעי ייצוג אחר של המתים, אך גם זירת המאבק עמם: השיר השני מציג מאבק בעל הדים מיתיים בין המשורר לאב הפוקד את חלומו, מאבק שבו הבן עצמו מבקש להיעקד כי הוא נושא אשמה שאי אפשר לכפר עליה. אכן, גם החלום ממתין למתעלם, ובחלום גומל האב לבנו באותו מטבע – בהתעלמות: "שְׁמִי הַחֲלֹפְתִי שְׁפָתֵי הַחֲלֹפְתִי עִירֵי הַחֲלֹפְתִי. / וְעוֹד יֵשׁ בִּי מִן הַרוּחַ לְהַתְעַלֵּם מֵעִירֵי. / וְאֵת בְּנֵי עִירֵי שְׁכַחְתִּי. / וְהִנֵּה חֲלוֹם. / וְאָבִי מֵתְעַלֵּם."¹³

בשיר השני (שממנו הבאנו כאן את הבית הראשון בלבד) ובשיר השלישי שבים המתים כחלק מסוג היצג זה, החלום, המשמש גם הכנה לקראת התצלום. זהו אופן ייצוג חלקי, המקדים את אופן הייצוג המלא יותר הצפוי בערב האזכרה. החלום הוא היצג הכופה עצמו על מי שאינו רוצה להישייר מבט: לאחר השיר הראשון שבו המשורר מנסה להתחמק מההזמנה בשלל טיעונים, מופיע החלום בשירים השני והשלישי. אופייה המורכב של החוויה שבה מדובר כאן מתגלה אפוא בהדרגה לאורך המחזור. אם ישורון הוא אכן משורר הזיכרון, לפנינו עדות לשלבי עיצוב הזיכרון וליחסים בין דרכי הייצוג השונות הפועלות בהבניית הזיכרון, למאבק סמוי ביניהן. במילים אחרות, על המשורר, איש המילים, להתמודד עם אופני הייצוג הוויזואליים במסגרת כיוון הייצוג המילולי שעליו הוא אמון; בסופו של דבר המילים הן שישמשו בידיו כלי לעיצוב הזיכרון. המסע אל התצלום הוא גם מסעו של איש המילים הנרתע מפני סוג ייצוג שאינו מותיר מקום למילים שהן הנשק היחיד העומד לרשותו. כפי שנראה להלן, ישורון נרתע מלתאר את התצלומים באופן אקפרסטי, כלומר נרתע מלייצג באופן מילולי את הייצוג הוויזואלי. הוא בוחר בהצבעה: כינוי בשם הקרובים והמכרים המופיעים על קיר האולם, אופן פעולה אינדקסלי המאפיין דווקא את הצילום.

השיר הראשון במחזור, "זֶה חוֹזֵר", חושף אפוא התלבטות, אבל מסתיר את מורכבותה ואינו מגלה את מכלול הסיבות שבגללן היא ניעורה. ברמה הגלויה, השיר הראשון מציג התלבטות שאינה קשורה לתצלומים. לאחר שסיפר על ההזמנה בבית הראשון, מתחילה סדרת טיעונים שמטרתם למעשה היא התחמקות. בבית השני בשיר, המשורר אינו מוצא טעם באזכרה שכמוה ככל אזכרה אחרת: "אֲבָל אֲנִי אוֹמֵר / אֲזַכְּרוֹת יֵשׁ בְּכָל מְקוֹם / בְּעֶרְךָ בְּעֵת וּבְעוֹנָה אַחַת / וּבְכָל מְקוֹם שֶׁם יוֹצְאֵי עִירֵנוּ."¹⁴ הבית השלישי מרמז שהדמיון בין האזכרות השונות מקורו בזרות שחש המשורר, וכבר נרמזת כאן אשמתו על שנטש את עירו בגיל צעיר ומשום כך זרים לו בניה: "כִּי פָּאָשֶׁר נְטַשְׁתִּי אֶת הָעִיר / הִיא זֶה בְּבֶקֶר / וְעַכְשָׁו הֵם מְבַגְּרִים / וְכֻלָּם נְשׂוּאִים."¹⁵ הדיון הגלוי, שבבסיסו המתח בין הקונקרטי והכללי,

קשור למעשה בתצלומים: הכללה מאפשרת להדחיק את רגש האשמה, קונקרטייות מחייבת התמודדות ישירה עם מושאי רגש האשמה; הקרנת תצלומים של בני העיר במרכז ערב האזכרה, בהם קרובי משפחה, היא הנכחה ישירה של פנים, קונקרטייות ללא תיווך. רגש האשמה מקבל תוקף ועצמה כאשר הוא נוגע למושאים קונקרטיים ואיננו עיקרון מופשט.

העיקר הוא אם כן הפנים: פני אדם קונקרטיים, מוכרים אך מתים, המוטבעים בתצלומים שיוקרנו בערב האזכרה, ופנים אחרים לא מוכרים שיקיפו את המשורר באולם. על משמעותם של הפנים, החוזרים באופנים שונים לאורך כל המחזור, נעמוד בהדרגה להלן. בשיר הראשון, כחלק מניסיונות ההתחמקות של המשורר, נחשף בעקיפין החשש מפני מבטם של אחרים. המשורר מודה באשמתו: הוא נטש בגיל צעיר את העיר, לא יזכור ולא יכיר את בני העיירה שניצלו ובינתיים התבגרו והשתנו, והיה מעדיף להימנע מעימות עם פני החיים והמתים גם יחד: "כָּל שָׁנָה כָּל שָׁנָה / אֲנִי מְתַעֵצֵם עִם בְּנֵי הָעִיר / אִם לָבוֹא לֹא לָבוֹא לְאֶזְכָּרָה שֶׁל קְדוּשֵׁי עִירָנוּ / בְּאוֹלָם טַל בְּגִבְעֹתֵימִים. // אֲנִי אוֹמֵר לָהֶם יְכוּלְנִי לָבוֹא / לְאִיזוֹ אֶזְכָּרָה שֶׁל אִיזוֹ עִיר אַחֶרֶת / וְאֵלּוֹ אֵישׁ לֹא יִגִּיד לִי מְלָה מִי אֲנִי / וְאֲנִי לֹא אֶפִּיר אֶת פְּנֵיהֶם"¹⁶. אלא שגם ללא מילים, כפי שהמשורר עצמו יודע, ואף אם לא יכיר את האחרים, יכירו הללו אותו, יכירו הללו למה בא: "אֲבַל הֵכֵר יְכִירוּ / בְּשִׁבִיל מַה בָּאתִי / כְּמוֹ בְּבֵית כְּנָסֶת בְּעִיר אַחֶרֶת / רוֹאִים בְּשִׁבִיל מַה בָּאִים"¹⁷. הפסיחה בין השורה הראשונה לשנייה מרמזת ששתי האפשרויות פועלות כאן (הכר יכירו אותי, הכר יכירו לשם מה באתי): הזהות האישית נמחקת ואת מקומה תופסת הזהות הכללית של הבן האובד, הבן שחטא וכעת מבקש לכפר על חטאו. המשורר מציג עצמו כקין שאות האשמה מסגיר אותו, קין שפניו וזהותו אחד הם וכל רואיו יכירוהו, יכירו מיהו ויכירו בשביל מה בא. הניסיון לחמוק מן הפנים המוכרים (של בני העיר) אל הפנים הלא-מוכרים (של בני עיר אחרת) אינו צולח שכן פניו של המשורר נושאים את חותם האשמה. פני קין הם פנים ממשיים שהפכו לסמליים, האות משתלט על תווי הזהות האישית, נותר קין שמעשהו וזהותו אחד הם. כך גם כאן: נותר הבן האשם, הבן ששבר את הוריו. המשורר שמחק את זהותו ואימץ את השם אבות ישורון העיד בריאיון על המהלך שליכד את זהותו האישית עם זהותו השירית-הסמלית: "כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא מן השבירות. שברתי את אמי ואת אבי, שברתי להם את הבית [...] וכאשר ירדה עליהם שעת האין-מוצא – עזבתי אותם בתוך האין-מוצא"¹⁸. כפי שצוין לעיל, החיפוש אחר הסובייקטיביות והרצון להעיד מתנים את קולו של הבן יחיאל פרלמוטר במבטם של האבות (אבות ישורון) והופכים את האוטוביוגרפי להיסטורי-קיצוני.

יך מערב האזכרה שבו יעמוד אשם לנוכח פני הוריו המתים, עומד המשורר על המקח: "כָּל שָׁנָה קוֹרְאִים לִי / הֵם יוֹשְׁבֵים תַּחַת גַּג רְעִפִים בְּאוֹלָם טַל בְּגִבְעֹתֵי / וְאֲנִי עוֹמֵד עַל הַמָּקַח אִם לָבוֹא וְאִם לָבוֹא / לְאֶזְכָּרָה לְקְדוּשֵׁי עִירָנוּ אֲנִי אוֹמֵר לָהֶם אֲדוּנִי / אֲנִי לֹא מְכִיר שֵׁם אֶף אֶחָד / מִכָּל מְקוֹם שֵׁם יְהוּדֵי עִירָנוּ בְּכָל אֶזְכָּרוֹת שִׁבְעוֹלָם / אֶפְשֵׁר לְרְאוֹת אוֹתָם פְּנִים / וְכָלֶם דּוֹמִים לְבְנֵי עִירָנוּ"¹⁹. מעשה זה מעיד על כפל פניו של המשורר המודע ללא ספק לדמותו שבשיר: תכונה זו של מקח וממכר מסגירה אותו, כמוהו כאחד מבני העיר ואפילו ממשפחתו הוא. כמוהו כסוחר יהודי מן העיירה, או כתלמיד מפולפל המתחכם עם רבו וממציא טיעונים כדי לחמוק מהעונש הצפוי: ישורון נולד למשפחת בעלי טחנות

קמח מצד אביו ולשושלת רבנים מצד אמו. הסוגיה שבה דנים, כביכול, תלמידי חכמים אלה ועליה הם מתמקחים הלוא היא הכללי לעומת האישי – דמיון כללי לעומת פנים ייחודיים, זה הציר שסביבו נסב הדיון. הפנים הקונקרטיים מרתיעים את המשורר: הוא נרתע מהתצלומים שמהם יסתכלו עליו המתים היקרים לו והוא נרתע מבני העיר שאת פניהם צריך היה להכיר אך אינו מכיר. הכינוי "בני העיר" שבו משתמש המשורר לאורך השיר, מייצג עניין זה באותה מידה: זהו כינוי כללי וסתמי המטשטש את פני הדוברים, מקל על המשורר את הוויכוח ומרמז שלמעשה הוויכוח הוא פנימי בעיקרו. בה־בעת, בשל אופיו הכללי של הביטוי "בני העיר", נרמז הקורא שהוויכוח הפנימי הזה הוא עם כלל "בני העיר", ניצולים ומתים כאחד: שהרי מיהם אלה "הקוראים" למשורר? מיהם אלה הממתנינים לו "תחת גג רעפים באולם טל בגבעתיים"? מיהם אם לא בני העיר שאינם עוד ובשל כך הם חסרי פנים, שאינם אך שוב ישובו, בקרוב, בתצלומים הממתנינים למשורר, שוב ישובו עמו תחת אותו גג בערב האזכרה ויחליפו עמו מבטים.

המשורר הטוען שהוא "לא מכיר שם אף אחד" נאחז בדרך ההכללה כדי להימנע מהכאב האישי. אין הוא רוצה להכיר – לראות, לזהות, לדעת את קרבתם של בני העיר: הכאב רב מדי, רגש האשמה כבד מדי. דרך־הביטוי "אדוני" שבה פונה המשורר אל "בני העיר" הפונים אליו, מרמזת שאל עצמו הוא פונה. זהו דו־שיח פנימי עם בני העיר המתים והחיים כאחד התובעים תשובה, התובעים (כך חש המשורר) להעמיד לדין את הנוטש. הבית האחרון בשיר מדגיש את העימות שעל צירו סובבים הוויכוח והשיר כאחד, העימות בין התביעה לקונקרטיזציה של הזיכרון וייחודו של הכאב והשאיפה להטמעת הכאב הפרטי בהרגשת ההשתייכות והשותפות הכללית הרחבה, המעמעמת את הכאב. בני העיר, המצוינים שוב בכינוי הסתמי "הם", מזכירים למשורר שמדובר בעיירת הולדתו, שיש הבדל בין מקום למקום, בין שם לשם, שמוטלת עליו חובת בן המקום וחובת בן להוריו. אך המשורר נאחז בראייה מכלילה המעדיפה את הדומות על פני השוני, ראייה מכלילה שאולי תקהה את רגש האשמה הפרטי: "אַבְל שֵׁם עֵינָנוּ הֵם אֹמְרִים קְרֹאסְנִי־טָאוּ / וּפְרוּשׁ הַמְלוֹת מִים עוֹמְדִים אֲדָמִים / אַבְל אֲמָרוּ לְאֵלֵהֶיכֶם לְכָל עָרִים / אִם לְפָרֵשׁ שְׁמוֹת אֲשֶׁר דּוֹמִים".²⁰ סיום השיר, שבו מודגש שמה הייחודי של עיר ההולדת, מזכיר לקורא שלאורך השיר הדגיש המשורר עצמו את שם המקום הקונקרטי שבו ייערך ערב האזכרה, אולם טל בגבעתיים; שלוש פעמים חוזר המשורר על שם המקום ועל כותרת הערב (אזכרה לקדושי עירנו). חזרה כפייתית זו, הדבקה במקום הקונקרטי, החוזרת ומציינת את שמו, לובשת צורה של ריטואל הכנה: המשורר יודע שכאן, בערב הזה המסוים, שמור לו מקום, שערב ספציפי זה אינו כשום ערב אחר. הערב הזה החוזר כל שנה חוזר גם בשיר, והמאבק המתגלה בשיר הוא כבר חלק מהטקס ששיאו יהיה הקרנת התצלומים בערב האזכרה. השיר הפותח הוא שלב ראשון במסע מהכללי אל הקונקרטי, אל המקום הקונקרטי (אולם טל בגבעתיים) שיהפוך, כבריטואל, למקום הקונקרטי האחר שאינו עוד: קראסניסטאוּו היא, שאבדה. כפי שיתברר בהמשך, הטמעת ריטואל זה בתהליך הכתיבה ישיב את הקונקרטי אל הכללי: המלים מעניקות לריטואל חלות כללית, המשורר הופך את העדות הפרטית לזיכרון קולקטיבי.

אבל עד שיגיע המשורר, ובעקבותיו הקורא, אל אולם טל, ממשיך המסע, והמאבק מתגלגל אל זירה אחרת, החלום. השיר השני במחזור מציג גרסה מקורית למאבק המיתי בין הבן

והאב ובמרכזה, בהמשך לשיר הראשון, הפנים – הפעם, ליתר דיוק, היעדר פנים: "שְׁמִי
הַחֲלַפְתִּי שְׁפָתַי הַחֲלַפְתִּי עֵירִי הַחֲלַפְתִּי. / וְעוֹד יֵשׁ בִּי מִן הַרוּחַ לְהִתְעַלֵּם מֵעֵירִי. / וְאֵת בְּנֵי
עֵירִי שְׁכַחְתִּי. / וְהִנֵּה חֲלוּם. / וְאָבִי מִתְעַלֵּם. // בְּלִילָה אֲנִי עַל מִטָּתִי. / בָּא. אֲבָל לֹא פָּנִים
אֶל פָּנִים. / וְאֵז מָה נִשְׁאַר מִן הָאָב / בְּלִי הַפָּנִים. / נִגְמַר מִן הָאָב".²¹ הסיטואציה הלילית של
מאבק שבחלום; דרך-התיאור המעלימה אך הפוסקת "בא"; הניסוח הכללי "האב"; וכמובן
ההקשרים המקראיים של הביטוי "פנים אל פנים" – כל אלה מעניקים לשיר, ולעימות
המתואר בו, הדים מיתיים. עולה למשל על הדעת מאבקו של יעקב עם איש האלוהים
(שבעבותיו קרא שם המקום פניאל כי שם ראה את האלוהים פנים אל פנים ותינצל נפשו
[בראשית לב]). כמובן, הביטוי "פנים אל פנים" מרמז למקרי התגלות ידועים אחרים, לא
רק למאבק פנים אל פנים: ה' שדיבר אל משה פנים אל פנים וידעו פנים אל פנים (שמות
לג; דברים לד), או התגלות מלאך אלוהים לגדעון פנים אל פנים (שופטים ו 22). זמן
החלום מתברר כאן כזמן ריטואלי, והכינוי "האב", הנאמר מפי הבן, מהדהד בהקשרו הנוצרי
ומעצים את האווירה המיתית. כך במיוחד משום שבשורה השנייה מציין הבן שבקרבו
"הרוח להתעלם מעירי": שמה עדיין מנשבת בקרבו של המשורר רוח כפירה זו שדחפה
את הבן להחליף שמו ולשונו ולהתעלם מבית אביו היהודי? שלל האסוציאציות הפזורות
בשיר מעניקות למעמד כולו הדים מיתיים ולאב – ממדים סמליים. לאור האסוציאציות
אף אפשר לקרוא מחדש את השיר הפותח את המחזור: המילה "אדוני", שמופיעה בשיר
"תחלופה", כבר הופיעה בשיר "זה חוזר" כחלק מההתמקחות שמנהל הדובר בניסיון
להתחמק מערב האזכרה. הפנייה אל איזה "אדוני", שראינו בה פנייה של הדובר אל עצמו,
יכולה להתפרש כעת גם כפנייה של הדובר אל אביו, הנקרא בשיר "תחלופה" "אדוני". יתר
על כן, אפשר לפרש את השימוש במילה "אדוני" כשיבוש או כהטיה של המילה "אדוני",
ולמצוא במילה זו פנייה אל האל, המתחזקת בשל הפסיחה שאחריה, וכן משום שהדובר
מדבר אל נמענים רבים, כלומר אל אדונים רבים.²² החזרות והאסוציאציות קושרות פני
אדם ופני אל, ואמנם סוגיית היחס אל האב קשורה בסוגיית היחס אל האל – כלומר אל
האב שהסתיר פניו מבניו בזמן השואה. אמנם, כפי שמציינת חביבה פדיה בהסתמך על
מחקריה של גלית חזן-רוקם, "האשמה, הכאב אחרי חורבן בית שני, הופיעו במדרשי חז"ל
באופן דומה למה שהופיע כאן בחלום על האב. אלא ששם התיאור הציורי של הסְבֵל כאבא
מכה כוון לאלוהים".²³ את חטאו (מקור רגש האשמה) של הבן אפשר לתאר אפוא על דרך
ההקבלה כך: הבן הסתיר את פניו מאביו, נטש אותו, ומעשהו הותיר את האב חסר פנים.
אך "מה נשאר מן האב / חסר הפנים"? "נגמר מן האב" מציין המשורר. משפט זה, המרמז
מצד אחד על מות האב, על שכחה שגזר עליו הבן בשעתו, מרמז מצד אחר שהיעדרו ממשי
עד מאוד, שלא נגמר מן האב כלל; האשמה אינה מניחה לבן, האב חסר הפנים רודף אותו
בחלומו, הבן ששכח הפך למשורר המבקש לזכור ולהזכיר.

הדגש על הפנים לאורך מחזור השירים מאת ישרון קשור אפוא למעמד הסמלי והממשי
של הפנים בעולם האנושי ובעולם האלוהי, כלומר בהקשר החברתי, המשפחתי והדתי.
הניסוח "פנים אל פנים" שנוקט הסופר המקראי הוליד, כידוע, קשיים תאולוגיים רבים
ופרשנויות שונות בשל ההנחה שאין לראות את פני האל; הדברים ידועים ואין זה המקום
להרחיב בעניין זה. מבקש אני רק להזכיר שהיחס אל האב קשור ביחס אל האל, ושדמות
האב חסר-הפנים מתנדנדת בין האלוהי לאנושי, בין הסתר פנים לאבדן פנים. "מה שהיה

מונח על הכף מאז ומעולם הרי זו סגולתן הרצחנית של התמונות, רוצחות הממשות, רוצחות הדגם שלהן עצמן, כשם שהאיקונות בביזאנץ נתפסו כרוצחות הזהות האלוהית", מציין ז'אן בודריאר.²⁴ מחזור השירים ממחיש את המלכודת הנפשית המזעזעת שבה לכוד המשורר הבן: מבחינת המסגרת התאולוגית וההיסטורית-כללית, המסע אל התצלום, המפגש עם פני המתים, ההכרה בתצלום כעדות של הקטסטרופה – כל אלה פירושם הכרה בהסתר הפנים או אפילו במות האל. השיר והמחזור כולו זועקים את הזעקה לעבר האל חסר הלב, לא רק חסר הפנים, האל שהסתיר פניו מבניו ושבניו בחרו להסתיר פניהם ממנו, להתעלם מחוקיו ומציוויו, להחליף שם ולהקים מסגרת של ישות לאומית חילונית. מבחינה אישית, אוטוביוגרפית, המסע אל התצלום, המפגש עם פני המתים, מממשים – כבריטואל – את האשמה של הבן; ההכרה בתצלום היא הכרה במעשה רצח מטפורי, אישוש את הקין של הבן.

שירי המחזור "ערב יהודי קראסניסטאו" מזכירים לנו שהפנים הם הזירה שדרכה מתגלה הזולת, ומבעד לזולת – האלוהי (או המוחלט). "הזולת המתגלה בפנים פורץ בדרך כלשהי את המהות הפלסטית שלו עצמו, כמו הוויה הפותחת את החלון שמבעדו כבר הצטיירה דמותה", מציין עמנואל לוינס וממשיך: "הפנים מדברות [...] לדבר זה לפני הכל האופן שבו מגיעים אל מאחורי המראה החיצוני של הפנים, אל מאחורי צורתן".²⁵ אבל אם אבדו הפנים החיים של האב, האומנם אפשר לקוות שההתגלות שבחלום תהיה התגלות הפנים במובן ההתגלות של המוחלט, או האל – מבעד לפני הזולת?

לוינס דן בתשוקה אל הזולת "הנובעת מאדם שהוא כבר מסופק ובמובן זה עצמאי, שאינו חפץ בדבר לעצמו"; זוהי תשוקה הנוצרת "באדם שלא חסר דבר, או ליתר דיוק נוצרת בלי קשר לכל דבר שהוא שיכול להיות חסר לו או לספקו".²⁶ מן הסתם לא כאלה הם פני הדברים מבחינת יחסו של הבן המיוסר אל אביו, הבן שמייסר אותו רגש אשמה כבד כלפי המת. הדיון של לוינס חורג בהיקפו ובמשמעויותיו מהקריאה שאני עורך כאן, אבל דבריו מסבירים את ייחודם של הפנים האנושיים, את העצמה הקורנת מן הפנים האנושיים, את נוכחותם הנוקבת של הפנים האנושיים בחיי המשורר המתגעגע אל פני אביו אך ירא אותם. הוא ירא אותם גם משום שמבעד להם בוקע קולו של האל חסר הפנים, של איזה "אחר מוחלט" המזעזע את התודעה. הייתכן אפוא שהחשש מפני התצלום נובע מן העובדה שבדרך פרדוקסלית כלשהי התצלום משמר את הגילוי הייחודי הזה, את הפנים החיים המדברים ללא מילים? האם גם בשעה שאנו מתבוננים בתצלום ייתכן "גילוי פנים", שיח ראשון הקודם לדיבור כפי שמנסח זאת לוינס? האם ייתכן שגם כאשר אני מביט בתצלום "הפנים כופים את עצמן עלי בלי שאוכל לאטום את אוזני לקריאתן, או לשכוח אותן, כלומר בלי שאוכל להפסיק להיות אחראי לעליבותן", כמו בשעת המפגש החי עם פני הזולת?²⁷ האם הבן שכפר באב חושש שבשעת הקרנת התצלומים בערב האזכרה יתאחו אב באב ויתבעו מן הנוטש את עלבון נטישתם.

נדמה לי שאת דברי בארת על כך שהתצלום מציג את המושא "כבשר ודם או באופן אישי" כדאי לנסות להבין בהקשר זה: אולי בדרך כלשהי התצלום משמר את המוחלט המתגלה מבעד לפני הזולת, אולי זה טבעו של הפונקטום²⁸ המיוחד אותו. אולי באופן פרדוקסלי

מצליחים תצלומים מסוימים לעשות זאת. זהו אכן טיעון מרחיק לכת, אך לא בלתי אופייני לבארת, המגלה את אמו – את "שלמות הווייתה"²⁹ – בתצלום מימי ילדותה. המוחלט בוקע במקום שבו הפנים משילים את צורתם, ובארת פוגש את אמו שמעבר לאמו, היא פורצת אליו מבעד לפניה המוכרים: "באותו הרגע הזדעזע הכול ואני גיליתי אותה לבסוף כפי שהיא לעצמה... (הנצח משנה אותה, אם להשלים את בית שירו של מאלרמה)".³⁰

הפנים החסרים עדיין בחלומו של הבן המשורר יקומו לתחייה בערב האזכרה, בתצלומים המוקרנים על הקיר. אם אמנם משמר התצלום באיזו דרך את הפנים החיים, את הקול המדבר חסר הפנים, את קול האב, אין לתמוה שערב האזכרה מטיל אימה על המשורר. מחזור השירים "ערב יהודי קראסניסטאו" עומד בסימן האב. אך אם לשונו השירית של ישורון יסודה בלשון אמו, כפי שכתבה לילך לחמן, אם יסודה בכך שהוא "מתרגם את לשון אמו", בכך שהוא "הופך את שפת אמו למעין מטא־שפה", בכך שאימץ את "הצופן האמהי, שאותו חשף כצופן כפול [...] ומאותו רגע שהכניס את שברי לשונה של אמו, הנפיק את ה'פספורט' שאיפשר לה לא רק להתאזרח בשירתו, אלא לארח בה את הלשונות כולן"; אם "האם הנפכה לפריזמה של ריבוי קולות"³¹ ולשון השיר קמה על שברי לשון האם ומתאפשרת בזכותה – כי אז האב הוא כוח משתק ומשתיק והמסע אל פני האב הוא מסע אל האלם: אל התצלום התופס את מקום המילים.

אכן, ערב האזכרה מאיים על המשורר גם משום שהתצלום תופס את מקום הדיבור ומייתר אותו: לתצלום דרכים משלו לשמר את זכר העבר, התצלום נמצא מחוץ לטווח שליטתו של המשורר המבקש לכוון במילותיו את זכר העבר ולפרוק את משא אשמתו האישית כדוגמה לשבר דורי קיבוצי. מעמדו של האב סמלי מבחינה זאת: פני האב, והתצלומים בכלל, מאיימים על שפת האם. את לשון האם מחדיר המשורר לשיריו, וכן את דבריה, את לשון מכתביה, כמו בספרו שלוש ענני של אבות ישורון שראה אור ב־1964 "והוקדש כולו להתכתבות עם המשפחה, ובייחוד עם האם", כפי שמציינת אורית מיטל. היא ממשיכה וקובעת שהמשורר היה "מוטרד מעניין הקריאה במכתבים". הספר פותח בקביעה: "יום יבוא ואיש לא יקרא מכתבים של אמי". החדרת המכתבים אל תוך השירים מנסה למנוע את אי־קריאתם בתקווה שיהיה מי שיקרא את השירים המתארים את המכתבים. בכך מערב הדובר את כתיבתה של האם בכתיבתו־שלו ומנסה להציל אותה מן הנישול שהיא צפויה לו. "כתיבת השירים הופכת לשיחה, לחליפת מכתבים, לקשר מחודש", כפי שמציינת יפה מיטל, "האם והבן הופכים בספר זה לבשר מבשרה של חליפת המכתבים, לאיבריה הממשיכים לקיים אותה". המשורר מסוגל להחיות את האם בכוח המלים, להמשיך ולהעניק לה מקום בחייו, "הבן עצמו הופך כך למכתב – מכתבה של האם, הכותבת אותו בלי הרף, גם מרחוק".³²

אבל פני האב והתצלומים מאיימים על לשון האם, על לשון השיר, מפני שהמפגש עם הפנים הוא "שיח ראשון", הוא דיבור שלפני הדיבור, כמו שציין לוינס. המחזור עומד בסימן המאבק עם האב, כלומר המאבק עם אופן הייצוג הוויזואלי, שיבת המת על דרך התצלום במקום כינון הזיכרון בעזרת המילים. כפי שראינו בסוף השיר הראשון, המשורר פונה בטררוניה אל בני העיר, ואגב כך נוטל ומשליך את שאלת היחס בין הקונקרטי והכללי מזירת

הוויכוח האקטואלית של ערב האזכרה אל הזירה הקוסמולוגית-תאולוגית, אל סוגיית האל שהסתיר פניו מכל בניו גם יחד, ללא קשר למושבים בעיר זו או אחרת. המשורר מתריס בפני בני עירו על הייחוד שהם מבקשים לעצמם: "אַבְל אֲמָרוּ לְאַלְהֵיכֶם לְכָל עָרִים / אִם לְפָרֵשׁ שְׁמוֹת אֲשֶׁר דּוֹמִים"³³. לשון האם מאפשרת לפרש שמות דומים, לאמץ מכלול לשונות ולדבר דיבור שסוע המתגרה לא רק בבני העיר אלא בלשון החדשה, העברית, הנפתחת אל שלל לשונות מן העבר ומן ההווה. הלשון הזאת המאפשרת את הוויכוח עם בני העיר, מאפשרת להתעמת עם האב כל זמן שהלה חסר פנים. בחלום מתעלם ממנו אביו ומסתיר את פניו, אך דווקא בשל כך הוא מאפשר לבן לעמוד מולו, לפנות אליו, להתחנן בפניו. מחזור השירים מלמד שרק לתצלום יש עוד האפשרות להחזיר את פני האב, להנכיח את האב; המחזור מלמד שהבניית הזיכרון נזקקת לתצלום, אלא שזה מאיים על הצורך במילים. מכאן אנו למדים שמחזור השירים עוסק גם בבירור הסוגיה "אזכרה מהי", כלומר באלו אמצעים זוכרים וכיצד נותנים ביטוי לא רק לעבר, אלא אף להווה, לא רק למתים, אלא אף לחיים המתקיימים בצלם.

חלום ההתגלות בשיר השני, המרמז למאבק המיתי בן הבן והאב, מפורר בסופו של דבר את ההתגלות בעת שהוא מציע אותה, מנטרל את המאבק בטרם יתממש. בשלושת הבתים הבאים מתגלגל תיאור המאבק, שכבר טעון סוגיות תאולוגיות וקוסמולוגיות, בתיאור המעלה על הדעת את מעשה העקדה. המשורר מדגיש בשיר את ההכנות שעושה האב הרוצה לחבוט בבנו, והתיאור מעלה על הדעת את ההכנות שעושה אברהם לקראת עקדת בנו על פי צו האל:

אוֹלָם זֶה הוּא. אֲנִי כָּכָר מִכִּין / הִנֵּה הָעֵלִים. חֵשׁ אֲנִי / כִּי הוּא. מִכִּין לִי נְבוֹט. / מִכִּין לִי נְבוֹט. // הִנֵּה זֶה הוּא / מִכִּין / בּוֹדֵק אוֹתוֹ בְּחֻזְקוֹ. / מְחַזֵּק מִשְׁנֵי צַדִּדִים. / בּוֹחֵן מִכָּל צַדִּדִים. // מִכִּין. / אֲבָל אֲנִי אוֹמֵר: / לא. לא. אֲדוֹנִי, אֲנִי כָּכָר / אַחֲרֵי כֵן גִּיל. / נָא לֹא, אֲדוֹנִי. // אֲנִי בּוֹדֵחַ מִמֶּךָ. / כִּרְחִם אָב כְּתוּב. / וְלֹא כִרְחִם כְּתוּב. / אַתָּה זְרוּק מִמֶּנִּי. / אֲנִי זְרוּק מִמֶּךָ?³⁴

המעשה עצמו אינו מתממש, שהרי לא הבן הוא שנועקד אלא האב, והאחרון לא ניצל על ידי מלאך האלוהים ולא ניצל על ידי הבן, המקבל עתה את תפקיד האב. בטיטה לשורה האחרונה ניסח המשורר את הדברים באופן מפורש עוד יותר: "אני הקרבתי אותך. / אתה מקריב אותי?"³⁵

לפנינו אפוא גרסה מהופכת ומסובכת של מעשה העקדה. הבן מזמן את אביו אל חלומו, ואל השיר, לכפר בעקדה על עקדה: ישבור אותו האב כפי ששבר הוא את אביו (כדברי ישורון בריאיון שצוטטו לעיל). דמויותיהם של יעקב ויצחק שניצלו (זה ממלאך ה' זה מאביו) מאירות באור אירוני את דמות הבן "שניצל" מנבוט אביו המת החוזר בחלום להכות בו. הבן ניצל מן הנבוט אך לא מרגש האשמה, לא מהזיכרון המעיק. במונח "נבוט", שהוא הכלי המאיים על הבן, מהדהדת המילה ניבט:³⁶ החלום, כפי שציניתי לעיל, כופה עצמו על המסרב לראות, הנבוט נועד לפקוח את עיני הבן, ועם זאת החלום אינו מציע את פני האב, אלא מכין את הבן לקראת התצלום, לקראת הפגישה עם פני המתים. ובניסוח אחר: ההיעדר

(חוסר הפנים) הוא הניבט אל הבן והמִפְּהָ בו; החלום, אופן ייצוג חמקמק, פרדוקסלי, הנע בין המופשט לקונקרטי ובין האידיאי לויזואלי, נותן להיעדר סוג של ממשות. הדבר המפחיד את הבן יותר מכול הוא פקחת עיניים זאת, שהרי כיצד יכולים השירים לכפר על העבר? כיצד יכול אבות לכפר על חטאי יחיאל?: "פּוֹחַד מִן הַמִּפְּהָ / יוֹתֵר מִן הַמֵּת / אָנִי. יְחִיאֵל אֶלְטֵר מְשַׁכְּבֵר. / אֶת אָבוֹת לֹא הִפִּיר. / יוֹתֵר מִן הַמֵּת אָנִי."³⁷ החלום אינו משיב את פני האב, אך משיב את יחיאל, בן האב. איזה קיום יש לאבות זה, הרודף אחר זכר אביו, המבקש את פני אביו, אם אביו אינו מכירו? לא עוד יחיאל, חסר פנים הוא, זקן (אלטר) מהאב עצמו, זקן מן המת ומן המוות: חסר פנים כאביו וחי.³⁸

"אָמִי וְאָבִי יִדְעוּ זֹאת. / הֵם אֵינָם בְּאוֹלָם טַל" קובע המשורר בבית החותם את השיר "תְּחֻלּוּפָה": ההורים שידעו את הבן יחיאל ידעו את המוות, והמשורר ממשיך ומציג באירוניה מרה את תהליך קבלת העובדות: "מֵה לֹא בֵּין הַנְּצוּלִים הֵם? / חֶסֶר אָבִי לְבָנִי עִירְנוּ. / הַעֲרַב אֲזַפְּרָה."³⁹ השיר "תְּחֻלּוּפָה" מעיד שאין תחליף לאב ושחילופי השמות לא השיבו את האבות. החלום לא יכול להחליף את ערב האזכרה הממתין למשורר. ויתור וסיום המאבק באים לידי ביטוי בשיר השלישי "כָּל אוֹהֶבֶיךָ". לאחר שהמשורר מספר איך עזב על דעת עצמו את בית הוריו והותיר את אביו בודד ועזוב, הוא קובע בפשטות ובמפורש את אשמתו: "כָּל אוֹהֶבֶיךָ, לְהַצִּיל אוֹתָם / הִיָּה עֲלֶיךָ. / וְכִשְׁהִגִּיעַ יוֹם הַרְגָע / לֹא הִיְתִי לְמִי לְדַבֵּר. // אֲחִי לֹא הִצֵּלְתִּי. / קִשָּׁה כּוֹתֵב מִכְּתָבִים / אָנִי. / וְכִשְׁחָדְלוּ מֵהֵם מִכְּתָב וּמֵעֶטְפָה, / הַרְגֵשְׁתִּי הַקְּלָה". בבית החותם את השיר מפרש המשורר את מה שהסתיר בשיר הראשון: האב, העבר, הם שחוזרים: "אָבִי אֶתָּה בְּחֻלוֹמִי. יָרַח נְרָדִם / תַּחַת אֶבֶן עֶגְנִי. אֶתָּה רוֹאֶה / זֶה חוֹזֵר. עַל חִיָּךְ אֶתָּה חוֹזֵר. / עַל הַחַיִּים וְעַל הָאֲהָבָה וְעַל הַמֵּת וְעַלִּי."⁴⁰

ערב האזכרה החוזר הוא מסגרת לריטואל; ריטואל זה, מודה הבן, הוא ריטואל חייו של הבן שהפך לאבות: חזרה ללא סוף של העבר בתוך ההווה, של האב והמתים בבו החי. לעומת השיר הראשון שטשטש את זהות הדברים, כאן שם השיר ("כָּל אוֹהֶבֶיךָ") מעיד על הלך הרוח השליט בו, המאחד הכרה, אהבה וחמלה. במקום האב המבקש להכות בבו בשיר השני, כאן לפנינו האב שהיה שולח כסף לבנו ("כֹּל שְׁנֵי זְלוּטֵי שְׁלַח לִי"), כאן הבן האוסף אליו את האהבה, את החיים ואת המוות; הכרה וחמלה פרי אהבה שולטות בשיר. בשיר השני החלום לבש חיים, החלום השתלט על השיר ועל השר, ואילו בשיר השלישי ניכרת שליטת המשורר בעצמו, בשיר ובחלום: המשורר הער מסכם בבית האחרון את החלום ואת יחסו לאב ולעבר. אם ציינו לעיל שאפשר להבין מדברי בארת שהתצלום מצליח באופן פלאי לשמר את "הפנים המדברות" שאפיין לוינס, ייתכן שכך הדבר בגלל האהבה והחמלה שמביא עמו הצופה; זו משמעותה של הקביעה כי התצלום הוא פגישה. המאבק הסתיים ואת מקומו תפסה החמלה ועתה – בשיר הרביעי, "צְלוּמֵי יְהוּדִים", בערב האזכרה – יעלו ויבואו המתים: "תְּצַלּוּמֵי הוֹרִים. בְּנֵי הוֹרִים. מוֹרִים. בֵּינֵיהֶם יוֹסְקִי / לְהַרְר, צָנוּם עֲצָמוֹת הַמּוֹרָה יוֹסְקִי. אֲחִי וְאֶרוֹסְתּוֹ (אֲחִי. / אֶרוֹסְתּוֹ. אָנִי רוֹאֶה אוֹתָם). – כֹּל מֵה שְׁנַלְקַח בְּלִילָה אֶחָד מִבֵּית / הַעִירִיָּה וְהֶעֱלוּ אֶת תְּצַלּוּמֵי הַיְהוּדִים הַלְכָה לְמַעֲשֵׂה."⁴¹

הנה הם כאן, המתים, צועדים בסך מול המשורר המביט כלא מאמין: "אֲחִי וְאֶרוֹסְתּוֹ (אֲחִי. / אֶרוֹסְתּוֹ. אָנִי רוֹאֶה אוֹתָם)."⁴² הלשון נכשלת בניסיון להבין: המשורר מפרק את הצירוף,

אך הנוכחות של המתים רק מתעצמת. הסבר אין, כל שנוותר לנוכח אימת המת השב הוא לחזור על יחסי הקרבה: הורים, בני הורים; יוסקי להרר, המורה יוסקי; אחי וארוסתו, אחי. ארוסתו; מורים, המורה. הלשון אינה מסבירה עוד אלא מוֹרָה על יחסי הקרבה, מציינת בשיר את הנוכחות שמשיב התצלום. הלשון אינה מתארת את המתים, את מראה פניהם, השיר אינו מצייע בהתאם למסורת האקפרסטית תחרות בין הייצוג המילולי לייצוג הוויזואלי. הלשון אינה מנסה להפגין את כוחה אל מול התצלום, אלא מוותרת וחוזרת על השם או על כינוי הקרבה כדי להצביע על הנוכחות המסוימת שהציב התצלום בעצמה כה רבה. צועדות בסך המילים וצועדים בסך המתים שקמו לתחייה: כל שם או כינוי מציין קיום, מורה על נוכחות. הנקודות נותנות גבול, תוחמות דמויות, המתים הולכים מול עיני המשורר אך לאן? מהו מצעד זה אם לא "כָּל מֵה שְׁנַלְקָח בְּלִילָה אֶחָד מִבֵּית / הָעִירָה"⁴³ ונשלח אל מות? המתים קמים לתחייה לנגד עיני המשורר כדי לצעוד שוב אל מותם. אָמנם כן, לעד יקומו ויצעדו אל מותם, והבן, המשורר, הצופה במצעד המוות, לא יוכל להושיע – אף לא יוכל להקל על עצמו בעזרת המילים. התצלום הוא "ממשי ששוב אין איש יכול לנגוע בו."⁴⁴ התצלום, כפי שכבר נאמר, אדיש אל כל מתווך בעוד הכתיבה היא מעשה של תיווך, "מהותו של התצלום לאשר את קיומו של מה שהוא מייצג [...] טבעה של השפה שהיא בדיונית"⁴⁵.

השיר "צְלוּמֵי יְהוּדִים" מאשש את מעמדו המשתק של התצלום כנבואה נוראה לאחור, חיזיון הכופה על המשורר לנבא בוודאות שוב ושוב את יעדו של מצעד המוות שבו צועדים יקיריו. השיר מאשש את מעמדו של מעשה הצילום כגילוי מוקדם של המוות העתידי, מעשה הנצחה פרדוקסלי, שבו ההווה אינו קיים לעצמו אלא נועד מראש להיות כתב-עבר לקריאת הדורות הבאים, הווה שמייעד עצמו מראש להיות זָכַר. על עניין אחרון זה מעיד כבר שם השיר, "צְלוּמֵי יְהוּדִים": כל צילום, של כל יהודי, במסגרת הזיכרון היהודי הקולקטיבי של המאה העשרים. כעת מתברר הקשר בין הכללי והקונקרטי: השיר "צְלוּמֵי יְהוּדִים" מדגים את המעבר בין שתי פרספקטיבות שאינן מוציאות זו את זו אלא משלימות זו את זו. השיר נע בהדרגה מהכללי אל הקונקרטי: לפני שקמים המתים בבית הרביעי (האחרון) שצוטט לעיל, מספר המשורר בבית השלישי על ערב האזכרה באולם טל בגבעתיים: "אַחֲרֵי פְתִיחַת נְאוֹם שֶׁל מְזַכֵּר / וְאַמִּירַת קִדִּישׁ בְּאוֹלָם טַל / לְקַחוּ אֶת יְהוּדֵי עִירֵנוּ לְשִׁקּוֹף פְּנֵס קֶסֶם. / פְּמָה תְּצַלּוּמִים וְאָנוּ צוֹפִים"⁴⁶. עוד לפני כן, בבית הראשון והשני, הציג המשורר את טיבו של מעשה הצילום כפי שהוא מתפרש בדיעבד ביחס לעולם היהודי בכלל טרם השואה: "צְלוּמֵי יְהוּדִים הֵלְכוּ לְפִסְפוּרְטִים. / צָרְכוּ צֵלוֹם הֵלְכוּ לְצֵלָם. / וְנָתְנוּ תְּצַלּוֹם לְמִזְכָּרַת נְצַח. / לְזַכֵּר עוֹלָם לְזַכֵּר עוֹלָם. // אוֹתָם עָמְדוּ לְפָנַי צֵלָם בְּעִיּוֹן אֶפֶל שֶׁל מְצַלְמָה / בְּבִגְדֵיהֶם הִלָּא מְנוֹבְלִים לֹא מְקַבְּלִים וְלֹא בָלִים / לֹא נִשְׁמָו וְלֹא זָזוּ וְהִפְסִיקוּ הַכָּל / אוֹתָם עָמְדוּ לְרַגַע הָרְגַע כִּי לְנֶצַח מְצַלְמִים רָגַע"⁴⁷. כך מהיהודים בכלל, בשני הבתים הראשונים, אל יהודי עירנו ואל אולם טל בבית השלישי, ולבסוף אל הקרובים, המשפחה, האח והארוסה הצועדים לנוכח המשורר בבית הרביעי.

אין טעם להכביר מילים על מה שדובר בו כבר די והותר בנוגע למעשה הצילום המקפיא את החי ומכריז על מותו. עינה האפלה של המצלמה מעיינת בנשמת החי ומוצאת את המוות, הרגע והנצח מתאחדים. מתברר שתצלום הפספורט נועד "ליזכר עולם", מתברר

שהפספורט של היהודי, כלומר זהותו בעולם היהודי שטרם מלחמת העולם השנייה, אינם רק זהותו היהודית אלא קיומו כזכר בעתיד. התצלומים מחליפים את המילים במעשה המסירה הדורי, התצלומים מממשים את מהותו של העם היהודי כעם המסירה, הם תופסים את מקומה של מלאכת הפרשנות, התרגום וההעתקה של כתבי הקודש בעידן שבו נקטעה המסורת ובני אדם הפכו לקדושים. "קדושי עירנו" החוזרים בתצלום הם כתבי הקודש, את דמותם יש לשמר ולמסור, יש להציל את קיום תודעת הדורות, יש לשמר את הזכר של עולם שנגדע באחת וכעת הוא הולך ואובד מן הזיכרון.⁴⁸

כוחם של התצלומים הוא בנוכחות המידית המרתקת את הצופה בהם ומאיינת את הדיבור בזמן הצפייה. התצלום, ובמיוחד תצלום הדיוקן, מממש באופן קיצוני תוֹהֵיכר של האמנות הוויזואלית המרחבית בכלל, המדחיקה או הדוחה את תפיסת המֶשֶׁך, את הממד הלינארי והמתפתח של הזמן, לטובת עֲצֵמָה סימולטנית, המחלצת את הרגע מתוך הרצף הזמני וכמו מקפאה אותו.⁴⁹ כך, אולי, אפשר להחיות שוב, בריטואל שנתי, את העבר שנגדע. אבל, אם מותר כך לומר, שמורה למילה המילה האחרונה: כוחה של הלשון בא לידי ביטוי מובהק בייצוגה של מחשבה מופשטת, של רטרוספקציה, ניתוח וסיכום, וכמובן בהענקת משך זמני אפילו במקום שהלה נגדע: שירת ישורון השואפת לכוון את הזיכרון, מכוננת רצף הבא לידי ביטוי במילים הקטועות של הסובייקט שגופו השר מחבר עבר והווה. השיר "בְּהַמְשֵׁךְ הַתְּכִינִית" חותם את המחזור במבט על האירוע, על המאבק, על ההתמודדות ממרחק זמן. כלומר, אחרי האירוע, ובאמצעות כוחן המתווך של המילים. המשורר פותח בהסבר אירוני כיצד התמודד עם מבטם המאשים של בני העיר. הוא נותן ביטוי לטעם המר שנותר לאחר חלוף האירוע, לאחר שצעדו המתים חזרה אל מותם, אל העבר ששב ונסגר במרחקו הבלתי עבירים: "נִסְעָתִי לְגִבְעָתִים לֹא לְקַחְתִּי עֹרֶךְ דִּין. / חֶסְרָה הָעִיר לְבְנֵי עִירָנוּ. מִי מֵהֶם יִשְׁפֹּט? / לְנִסְעֵ מְאָרֶץ יִשְׂרָאֵל לְקְרֹאסְנִיסְטָאוּ – חֶלּוּם אֶפְלוּ לֹא לְחֶלֶם. עֲכָשׁוּ מִיִּשְׂרָאֵל לְגִבְעָתִים לֹא – כִּיּוֹן שְׂאִינְנָה הָעִיר."⁵⁰

הריטואל הסתיים, גבעתיים אינה קראניסטאו, אי אפשר אפילו לחלום על חזרה אל העבר. לאחר שהתפוגג כישוף התצלומים, נותרה הידיעה המרה, התחושה הקשה, הכואבת: "רק הטמטום של שנת 1972 חוסם / את שנת 1925, בה נפרדתי כְּאֶשֶׁר אֶף פֵּעַם / מְאֵבִי. מֵה אָמַר לִי אֲמִי מֵה אָמְרָה לִי אָחִי / וְאֶחָוִיתִי מֵה אָמְרוּ לִי כְּשֶׁנִּפְרַדְתִּי."⁵¹ רצף הזמן השרירותי, הלא-אישי, הסתמי חוסם את השיבה לאחור. המשורר החכם אינו יכול לשנות את דרכי הבן הצעיר שנהג בטיפשות, נפרד מבני משפחתו פרידה סתמית, ואיבד אותם לנצח. ומי זוכר את הנאמר ברגע פְּרֻדָּה שאת משמעותו אי אפשר לתפוס אלא בדיעבד, כשמאוחר מדי לזכור? המילים אבדו. הבית השני מסתיים באבדן המילים וכאן, כנגד האבדן של היקרים מכול, אבדן המילים שנאמרו ואבדן הפנים המיטשטשים עם השנים בזיכרון. כנגד אבדן מילות המשורר עצמו עכשיו, ברגע זה, בשיר – פורצים כאן לפתע שוב התצלומים, מתוך הזיכרון; התצלומים מוצאים דרכם אל השיר בשעה שהמילים אבדו. המשורר זקוק לתצלומים כדי לגשר על האבדן ולמלא את הפער בין ההווה לעבר: בבית השלישי, לאחר שכבר סיכם את האירוע בשני הבתים הקודמים, חוזר השיר לפתע אל הקרנת התצלומים בערב האזכרה. המילים יוצרות עתה את הגשר בין הזמנים בהסתמך על מצעד התצלומים הנשלפים מן הזיכרון:

התחוללה תחלפת התצלומים ואנו בגבעות צופים. / הם באלף תשע מאות
 ארבעים ושנים ואנו באלף תשע מאות שבעים ושנים. / כבונקר שנתקף יצאו בנות
 קראסניסְטָאוּו. תצלומים עזים כמות. כמות עצומה. בנות צערה עלי שור. יפות
 יפות/ נשכחו אָהד על השני אָב על בן. אָם על בן. אִישׁ אִישׁ על אָח. אָח אָח על
 אחות. אֵלֶּה אֲשֶׁכַח. // הערב נגמר.⁵²

בשיר עצמו התחוללה תחלופה, ואת מקום הרטרופקציה והמילים המסכמות בביתם הראשון והשני תופסים התצלומים בבית השלישי. מעין קפיצת הדרך מתרחשת כאן, לאחור, אל ערב האזכרה ואל 1942 המשורר מודע לקפיצת זמן זאת, ובשורה השנייה בבית האחרון הוא מצביע על הפער בין 1942 ל-1972, בין "הם" לבין "אנחנו". התצלומים נשלפים מהזיכרון והמשורר נמצא בשני הזמנים גם יחד – רגל אחת בעבר ורגל אחת בהווה. אכן, מבחינה זאת השיר החותם מעיד על מהות קיומו ומהות שירתו הנשענים על שתי רגליים אלה, והוא בגופו השר מהווה גשר בין הזמנים, הוא עצמו שב ומנסה לגשר על התהום שנפערה בחייו האישיים ובחיי הכלל. "כבונקר שנתקף" פורץ מצעד המתים מן הזיכרון, מן המקרן בערב האזכרה, מבתי היהודים המגורשים אל מותם: הדימוי מאחד את הזמנים, בסובייקט השר חוזרים חיים שהיו והתגלגלו בדימויים והם שבים ומוצגים בחלום, בתצלום, בזיכרון ובשיר.

אכן, לא כפשוטו חוזר העבר אלא כדימויים, ואת הזיכרון אפשר לכוון באופני ייצוג שונים ובסוגי היצג משתנים. במחזור, האוסף אליו את אופני הייצוג הוויזואליים ומשתמש בהם על פי דרכו, נרמז המאבק בין דרכי ייצוג, המאבק על אופן כינון הזיכרון, שהוא בהבעת מאבק נגד השכחה. סיום השיר החותם את המחזור מתייחס לשכחה שישכח הבן את הוריו אחרי שיעזוב אותם בשנת 1925, אך גם לשכחה המאיימת על (פני) המתים אחרי שייעלמו הבנים שעדיין זוכרים; ולשכחה המשתלטת על המשורר המזדקן בשנת 1972. הדימוי הראשון שהטביעה המציאות בזיכרון מיטשטש עם השנים ומתאחה עם הדימוי הצילומי המוטבע מחדש בכל אזכרה, בכל צפייה בתצלומי העבר. השיר מסתיים כשיר אשכבה: לנגד הקורא צועד מצעד המוות אל קבר המונים, שם יפלו יהודים איש על אחיו. אך קבר המונים זה אינו רק הקבר ההוא, הממשי, באדמת אירופה, אלא גם קבר השכחה, הבור שבתהום התודעה הפרטית והקולקטיבית שאל תוכו נופלים שמות ופנים ונשכחים עם חלוף הזמן ועם מותם של הזוכרים. ב"אלה אשכח" מונה המשורר את המתים כדי לזכור את חטאו, כדי לזכור את המתים, כדי להזכיר לקוראים שהמצעד אל קבר השכחה ממשיך, שיהודים עלולים ליפול אל בור השכחה ולהיעלם גם מהזיכרון. טקס האשכבה הוא ריטואל אזכרה שיש לחזור עליו שוב ושוב; זה פירושה של אזכרה, שהיא חוזרת.

ב"הערב נגמר" חותם ישורון את שירו, אך מלאכת הזיכרון לא תמה. מתחת לשיר, בסוף המחזור, מציין המשורר את מועד הכתיבה: "סיון תשל"ב, 29 מאי 1972 – יח אב תשל"ב, 29 יולי 1972". אבות ישורון נהג לתעד את מועד כתיבת שיריו החל מהספר זֶה יָשׁם הַסֵּפֶר (1970). ציון התאריך, כבידומן אישי, מעיד על אופייה האוטוביוגרפי והקונקרטי של שירת המשורר המבוגר, הכותב מתוך מודעות לרצף הדורות ולמלאכת שימור הזיכרון; כמוהו כהיסטוריון המתעד את מלאכת תיעוד העבר של הבן האשם עבור קוראיו בעתיד. מאפיין

זה נכון בשירת ישורון בכלל ונכון כאן בפרט – כשהשירים מתעדים אירוע אזכרה שנתי, כלומר תאריך סמלי שנקבע להנצחת העבר. הקורא, כמו המשורר, יכול לומר "זה חוזר": בכל פעם שיקרא בשיר הוא משתתף במעשה כינון הזיכרון, שהרי הוא מעיר לחיים את מצעד המתים. "המבוי הסתום שאליו נקלע השיר הוא בזה, שמצד אחד הוא נכתב במסגרת תאריך מסוים, אירוע לא-חוזר (וממילא גם במסגרת מקום מסוים), אבל מצד שני הוא מבקש לעשותו 'קריא', כלומר לחזור עליו, כדי שייזכר", מציין שמעון זנדבנק.⁵³ בהתייחס למעשה-תארוך השירים אצל ישורון מוסיף זנדבנק, אגב ציטוט מְדְרִידָה: "השיר חב את קיומו לתאריך בחינת מוצאו ומהותו, אבל הוא יכול 'לדבר' את התאריך רק מתוך שהוא 'פוטר עצמו ממנו באופן שדבריו יהדהדו מעבר ליחידיות, שתישאר אם לא כן בלתי-ניתנת-לפענוח, אילמת וכלואה בתאריכה – בבלתי-ניתן-לחזרה". אבל מה שנכון לגבי תארוך שיריו של ישורון בדרך כלל, מסתבך כאן ונראה מורכב אף יותר: שהרי האירוע הלא-חוזר במחזור השירים הנוכחי, הוא דווקא אירוע החוזר מדי שנה, ריטואל המבקש לעצור את הזמן, אירוע שבו היחס בין החוזר והלא-חוזר חמקמק ומורכב. יוצא מכך כי השיר עצמו עוסק ביחס שבין מעמדו של ריטואל הצפייה בתצלומים במסגרת ערב האזכרה, כלומר של אירוע החוזר על עצמו ללא שינוי, המשיב את העבר, לבין מעמדה של הכתיבה, של השיר עצמו, החייב לפטור עצמו מהכישוף של הריטואל כדי ליצור קשר עם הקורא – לא עם המת – "האחר" שאליו הוא רוצה לפנות כמשורר. "תאריך אינו מסמן עצמו ונהיה קריא אלא מתוך שהוא משתחרר מן היחידיות, שעם זאת הוא שומר את זכרונה", קובע דרידה.⁵⁴ במחזור השירים המתייחס לאזכרה, המשורר דן בדרכי השירה ובכוחו של המשורר להתמודד עם היחידיות הזאת שכל שיר מבקש לשמר, למרות שהוא רוצה באותה עת לפרוץ ממנה אל הקורא.

הבדל מכריע בין הקורא לבין ישורון הכותב הוא שהקורא אינו צופה בפועל בתצלומים. בהתייחס למאבק בין דרכי ייצוג ואופן כינון הזיכרון, השיר מציע שימור זכרו של התצלום במקום התבוננות בתצלום, הצבעה על (קיום) התצלומים במקום התבוננות מעשית בפנים האנושיים החתומים בהם, פנייה אל האחר שהוא הקורא במקום השתקעות פסיבית וכלואה בעצמה במת החי בתצלום. המעבר מן האזכרה אל השיר (המייצג את האזכרה) הוא מעבר מהזמן הריטואלי לזמן הלינארי החולף. מחזור השירים מתעד למעשה את הדרך שבה תהליך הכתיבה מפרק את כישוף התצלומים, המטילים את מוראם על המשורר עוד בטרם ראה אותם, עם בוא ההזמנה. תהליך זה עצמו מתברר כעת כהזמנה, הזמנת הקורא להשתתף בכינון הזיכרון, הזמנתו אל האירוע השירי, הזקוק לו לצורך הגשמתו; שלא כצפייה בתצלום, השיר מאפשר להיחלץ מן הרגע היחיד, "הבלתי קריא". המשורר אינו יכול להשתחרר לחלוטין מהרגע ההוא החוזר מדי שנה, הוא אינו יכול להשתחרר מהעבר החוזר בו, מהחיים והאהבה והמוות החוזרים בו, אך הוא יכול לפנות אל הקורא בעזרת הכתיבה. כך אפוא הלשון השבורה של ישורון מעידה על השבר המתחדש שוב ושוב בשעת הכתיבה המפרה את הריטואל האישי והמפרידה מחדש בין הבן והאב.

ישורון מתייחס בשיריו לתצלומים מהעולם שטרם השואה. תצלומים אלה, שהם אישיים במידה זו או אחרת (צילומי משפחה או בני העיר), אינם נגישים לקורא השיר. בכך, כמובן, נשמר הממד האינטימי של מעשה הצפייה בתצלום האישי גם בשעה שהמשורר חושף את

עולמו הפנימי או מבקש לבנות מתוך האישי את (הזיכרון) הציבורי. בעניין זה ראוי להזכיר שוב את בארת, שאמנם מציג בספרו על הצילום הרבה תצלומים, אך דווקא את התצלום שבו "מצא" את אמו הוא מסתיר מעיני הקורא: עבור הקורא תהיה זו תמונה שוות נפש, ללא פונקטום.⁵⁵ על כך יש להוסיף, במיוחד כשמדובר בשימוש בתצלומים בהקשר של השואה, שאינטימיות זאת יש בה גם משום שמירה על כבוד המת, שפניו אינם הופכים חפץ ואינם אמצעי למטרות שונות (ולו גם דידקטיות) בידי אחרים. למעשה-כינון-הזיכרון מתייחסים פעמים רבות כמעשה של הענקת שם למתים האנוניים (עבור הצופה או הקורא הנורמטיבי, שאינו בן משפחה), בבחינת קונקרטיזציה של המתים שתיצור אמפתיה המבטיחה את שימור זכרם. תצלומים עשויים לכאורה לחזק אמפתיה זאת. אבל הייצוג המילולי, השיר, אוסף אל תוכו את הפנים החיים שבתצלום, הפנים הפרטיים המהווים עולם ומלואו עבור המשורר, ודווקא משום כך הוא מותיר אותן מחוץ לטווח מבטו של הקורא. כך עוקפת מלאכת כינון הזיכרון הטקסטואלית טענות אופייניות בנוגע לשימוש בתצלום התייעודי – הן תצלומים של הזוועות הן תצלומים של טרם הזוועות – כאלמנט חזותי מרכזי בהבניית הזיכרון. לפיהן, התצלום חותר תחת השאיפה המוצהרת לאמפתיה עם מושא הייצוג, אף פוגע בכבוד המת. עם זאת, במה שנוגע לתצלומי הזוועות, העובדה שרבים מהם צולמו על ידי המענים – כלומר הפער בין המציאות של הצלם לזו של המצולם – מעוררת אינחת אצל הצופה והופכת את הצפייה בתצלומים למעמד מורכב. יתר על כן: תצלומי הזוועות הם חוויה ויזואלית קשה מאוד, שעלולה לשתק את הצופה ולהרחיק אותו מהזדהות עם הנספים. מראות אלה פוגעים במכניזם של התפיסה והייצוג, הם מרוקנים את אופני ההזדהות הסימבולית בשל כוחם הגדול מדי, כפי שטענה ז'וליה קריסטבה.⁵⁶

טענות דומות טוענים לא פעם בנוגע לשימוש בתצלומים שטרם-הזוועות, הנקראים בדיעבד על רקע הזוועות וכך משמשים בפועל בידי אלה המכוננים את הזיכרון. אמצעי הפרסום המסחריים של התצלומים, שכפולם והפצתם; הפסיביות המאפיינת רבים מהתצלומים התייעודיים, המהדהדת בפסיביות של מעשה הצפייה של הצופה – שני אלה עלולים להוליד מרטירולוגיה שבה, לדעת מבקרים מסוימים, הצפייה בתצלומים כמוה כניצול מחדש של הקרבן. "מסחור השואה", או אפילו "הפורנוגרפיה של השואה", הם חלק מתרבות שבה כינון הזיכרון מתפרש כפסיבי ממילא: לצפות כדי לדעת את האמת, כדי "לזכור ולא לשכוח".⁵⁷ מבחינה זאת, ייתכן שהמשורר נרתע מצפייה באירוע, שבו ההנצחה עלולה להפוך למזכרת קולקטיבית כמו-מסחרית. כך קורה דווקא באתרים ובמקרים המיועדים לשמר את זכר הנספים: במוזאון השואה בווינגטון, למשל, מקבל המבקר פספורט מדומה עם תצלום (שצולם טרם-הזוועות), תצלום אישי לכאורה, שהותאם במיוחד בשבילו. בתום הביקור, לאחר שלמד אם שרד בן דמותו שבפספורט או נספה, הוא מוזמן לקחת עמו מזכרת זאת מהביקור.⁵⁸

שירת ישורון היא כאמור אוטוביוגרפית ביסודה, אך כפי שמצטייר ממחזור השירים "ערב יהודי קראנסטסאוו", המתאר כיצד מכפיף הייצוג המילולי את הזכר הוויזואלי של הנספים לצורכי השיר, המשורר אינו מבקש להבנות זיכרון על ידי הענקת שם ויצירת אמפתיה עם (פני) המתים – שני אלמנטים השמורים לו באופן טבעי כבן. מחזור השירים מזכיר לנו שכינון הזיכרון הוא תהליך מתמשך הנטוע בזמן החולף, שתהליך זה כרוך במאבק וחייב

מעצם טבעו להיות אקטיבי. במילים אחרות: שירה היא זירת מאבק שבמסגרתה יש להפוך את הצפייה הפסיבית, אף המשתקת לעתים, לפעילות. מלאכת הזיכרון, רומזי ישורון, אינה יכולה להסתפק בהתבוננות לשם ידיעת האמת ואינה יכולה להתבסס על אמפתיה בלבד. כתיבה היא פעילות, ושירה אוספת אל תוכה את העבר מתוך ראיית העתיד. בתקופה שבה זכר העולם הישן שטרם הזוועות וזכר הזוועות עצמן נקברים עם אחרוני הניצולים, בשעה שבני הדור השלישי – ולא רק השני, כמו ישורון – כבר עוסקים בדילמה הקשה של עיצוב הזיכרון, ראוי להקדיש מחשבה לדברים אלה. המתים ההולכים אל בור השכחה זקוקים ליותר ממבט המלווה אותם במצעד אל המוות. "התאריך הוא הפרטיות",⁵⁹ קובע אבות ישורון בריאיון. אבל השיר בוקע מפרטיות זאת אל הקורא תוך כדי מאבק, הלשון המבקשת להבנות את הזיכרון היא לשון שסועה וקשה וכואבת ותובענית. אם קריאת השיר כרוכה במאבק, אם היא מחייבת את הקורא לפעילות מאומצת כמו הכתיבה שהולידה אותו, אולי השיר הוא בסיס לכינון זיכרון פעיל גם אצל הקורא.

אוניברסיטת חיפה

הערות

- 1 בנימין הרשב והלית ישורון (עורכים), אבות ישורון, כל שיריו, II, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה, 1997, עמ' 67-74.
- 2 ציוני דרך ביוגרפיים של המשורר ימצא הקורא בסוף ספר זה: לילך לחמן (עורכת), איך נקרא אבות ישורון: כתבים על שירתו, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 243-253.
- 3 ראו באחרית הדבר היפה של לילך לחמן למבחר שיריו של המשורר: אבות ישורון, מלבדאתה, מבחר 1934-1991, הלית ישורון וליילך לחמן (עורכות), תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה/הספריה החדשה לשירה, תשס"ט, עמ' 399. דיון מפורט בהחלפת השם כחלק מהתהליך הפואטי והאישי, שאינם בני-הפרדה אצל ישורון, ראו מנחם פרי, "סע סע, ההיפך ההגה: שלושה פרקים על אבות ישורון", איך נקרא אבות ישורון, עמ' 31-38.
- 4 שמעון זנדבנק, "התאריך: צלאן, דרידה, ישורון", איך נקרא אבות ישורון, עמ' 105. דיון מפורט בלשון כתיבתו של ישורון ימצאו הקוראים במונוגרפיה על שירת המשורר: יוחאי אופנהיימר, תנו לי לדבר כמו שאני: שירת אבות ישורון, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשנ"ז. ספר זה הוא מבוא לכל דיון בשירת אבות ישורון. אופנהיימר מציג מחקר ראשוני ומקיף על התפתחות שירת המשורר מבחינת נושאים ומבחינת הפואטיקה והלשון הייחודיות למשורר. ניתוח אחר, קצר יותר ומאוחר יותר, ממקם באופן בהיר וחד את שירת ישורון בהקשר ההיסטוריוגרפי של השירה העברית והמודרנית בכלל (היחס בין שבר למסורת) ומסכם את דרך התקבלותו של ישורון על ידי הביקורת (דרכי התקבלותה של שירתו על רקע המהלכים הפואטיים התקופתיים). וראו: לילך לחמן, "הקדמה", איך נקרא אבות ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 11-16.
- 5 אופנהיימר, תנו לי לדבר כמו שאני, הערה 4 לעיל, עמ' 13.
- 6 ראו לחמן, איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 11-16. לחמן מונה את התחומים המגוונים שבהם נבחנה יצירת המשורר: הביוגרפי, ההיסטורי-מודרניסטי, ביקורת התרבות, הפסיכוסמינטי, הפסיכולוגי-חברתי, האידאולוגי-פוליטי ועוד (שם, עמ' 14). מנחם פרי תורם תרומה מרתקת

- לדיון זה מזווית אחרת, במאמר "סע סע, ההיפך ההגה", מתוך הספר: איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 31-38. פרי בוחן את השפעתו של תצלום ההורים התלוי בחדר על המשורר, כמשתקף בשיר "מן הרחוב קול אשה". המשורר מתמודד עם כוחו של התצלום הוויזואלי ויכול לו בעזרת תכונותיה של השירה. עוד ראוי להזכיר כאן את מאמרם של עודד וולקשטיין ונדב אברוך, "מכתבים וקמעות", איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 119-28. המאמר פותח פתח לדיון אפשרי בתצלומים כקמעות אצל ישורון.
- 7 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 68.
- 8 דן פגיס, כל השירים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשנ"ב, עמ' 262. סדרה דיקובן-אזרחי עסקה בשאלת הזיכרון אצל פגיס, אצל צלאן ובעקבות השואה – בכלל, ודנה באופן מפורט בשיר זה כנקודת מפנה ביחסו של פגיס לעבר. ראו "אתם שואלים כיצד אני כותב", דן פגיס והפרוזה של הזיכרון", אלפיים 10 (תשנ"ה), עמ' 94-110; דיקובן-אזרחי, "קברים באוויר: כינון הזיכרון בשירותיהם של פאול צלאן ודן פגיס", זמנים 53 (תשנ"ה), עמ' 18-33.
- 9 רולאן בארת, מחשבות על הצילום, מצרפתית: דוד ניב, ירושלים: כתר, 1988, עמ' 82-83.
- 10 סטיבן בל מביא את דבריו היפים של Geoffrey Batchen בשעה שהוא מציג את הוויכוח על האינדקסליות (indexicality) של הצילום, כלומר האם ובאיזה אופן מופיע בתצלום הדבר עצמו (the thing itself). ראו: Stephen Bull, *Photography*, London and New York: Routledge, 2010, p. 15. כפי שמראה שם בל, הטיעון שבתצלום מופיע הדבר עצמו מתבסס על ההנחה שדבר מהותי לצילום הוא השילוב המיוחד בין אינדקסליות ואיקוניות. במילים אחרות, האיכות האיקונית של התצלום היא תוצאה ישירה של האינדקסליות שלו – מה שמופיע בתצלום אכן נראה בדרך כלל כמו מה שהיה לפני העדשה בעת הצילום (שם, עמ' 16): A combination of indexicality and iconicity – where the iconic quality of a photograph is a direct result of its indexicality – is absolutely fundamental to photography.
- בהקשרו של הדיון הנוכחי נדמה לי שהדברים ברורים למדי: המשורר רואה לפניו את משפחתו וקרוביו שהשאיר מאחור ונספו ורגש האשמה עוד מגביר את האינדקסליות של הצילום.
- 11 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 70.
- 12 לדיון במעמד הדיוקן ובהתפתחותו ההיסטורית, ראו: Shahar Bram, *The Ambassadors of Death: The Sister Arts, Western Canon and the Silent Lines of a Hebrew Survivor*, Brighton, Portland, Toronto: Sussex Academic Press, 2011, pp. 57-63.
- 13 ישורון, הערה 1 לעיל עמ' 70.
- 14 שם, עמ' 68.
- 15 שם.
- 16 שם.
- 17 שם.
- 18 מתוך "פתיחה לראיון", קטע פרוזה שהתפרסם בספר השבר הסורי אפריקני, ראו: אבות ישורון, כל שיריו, II, הערה 1 לעיל, עמ' 124.
- 19 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 69.
- 20 שם.
- 21 שם, עמ' 70.
- 22 ברצוני להודות ליעל בן צבי שקראה את המסה קריאה קשובה ורגישה והוסיפה נקודה זאת.

- 23 חביבה פדיה, "שני שעונים – שני זמנים: הברזומניות של האב והבן בשירת אבות ישורון", איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 89, הערה 44.
- 24 ראו: Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Mark Poster (ed.), Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 173.
- את התרגום העברי מאת משה רון ראו באחרית הדבר לספר: משה רון (עורך), שבעה סיפורי דיוקן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, תשס"א, עמ' 266.
- 25 עמנואל לוונס, הומניזם של האדם האחר, מצרפתית: סמדר בוסתן, ירושלים: מוסד ביאליק, תשס"ד, עמ' 69.
- 26 שם, עמ' 67.
- 27 שם, עמ' 69-70.
- 28 נדמה לי שאין צורך לבאר מושג מפורסם זה. ראו: בארת, מחשבות על הצילום, הערה 9 לעיל, עמ' 26-31.
- 29 בארת, הערה 9 לעיל, עמ' 69.
- 30 שם, עמ' 75.
- 31 ראו באחרית הדבר של לילך לחמן, הערה 3 לעיל, עמ' 398-399.
- 32 אורית מיטל, "איך זה נקרא": על מכתבים המגיעים ליעדם בשירת אורי צבי גרינברג ובשירת אבות ישורון", אות, כתב עת לספרות ותיאוריה 1 (סתיו 2010), תל אביב: מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית באוניברסיטת תל אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 153. מיטל דנה במקומה הדומיננטי של האם בחייו ובשירתו של ישורון ובדרכים שבהן המשורר לוחם בשכחת האם.
- 33 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 69.
- 34 שם, עמ' 70-71.
- 35 ראו בהערות לשירים בסוף הספר: כל שיריו, II, הערה 1 לעיל, הערה לעמ' 71. חביבה פדיה דנה בקצרה בשיר "תחלופה" כחלק מבחינת "הפרדיגמה של אבות ובנים ולמולה את זו של הזמן בשירת אבות ישורון תוך התוויית קווים ראשוניים לדיון בשירה העברית בכללותה" (איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 92). אמנם, למסה של פדיה מטרות אחרות, אך דבריה הקצרים על השיר משתלבים יפה במהלך הדברים שהתווייתי לעיל: "האב הננטש שהפך לבן האובד, רודף את הבן בחלום הלילה; כמו קורבן – בעיני המקריב – אין לו פנים, אבל גם כמאיים אין לו פנים. כך אבות חווה בחלומו את עצמו כאשם, כמקרבן, וכמאויס באותו הזמן" (שם, עמ' 89).
- 36 על כך מעירים גם בנימין הרשב והלית ישורון, עורכי כל שיריו של אבות ישורון. ראו: כל שיריו, II, הערה 1 לעיל, הערה לעמ' 70.
- 37 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 71.
- 38 גם אפשר לחשוב כאן על המשמעות הלטינית של אלטר, והיא "אחר", הקשורה לשינוי המדובר בשיר – להחלפת זהותו של הבן יחיאל פרלמוטר לאבות ישורון ולשינוי המדובר במחזור השירים בכללותו: שינויי הזמן, והפער בין הצעירים המתים לזקן שעזב בצעירותו את העיירה. אני מודה ליעל בן צבי על הערה זאת.
- 39 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 71.
- 40 שם, עמ' 72.
- 41 שם, עמ' 73.
- 42 שם.
- 43 שם.

- 44 מחשבות על הצילום, הערה 9 לעיל, עמ' 89.
- 45 שם, עמ' 88.
- 46 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 73.
- 47 שם.
- 48 כאן ראוי להיזכר בדברים שאומר פֶּלְטֶר בנימין על המסורת והמסירה כחלק מהמאבק במעשה הצילום המקפיא והמדיר. בעניין זה ראו דיון מפורט: אריאלה אזולאי, היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימין, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, תשס"ו, עמ' 102-116.
- 49 לצורך הבהרה: מדובר כאן על דגש ועל רגע הצפייה הראשון בעיקר, המתעצם וכובש את הצופה בתצלום הדיוקן. בכך אין כוונתי לטעון שאין אנו קוראים תמונה או תצלום. כידוע יש הרבה מן המשותף בתהליכי הקריאה של האמנויות השונות ועל כך כבר נכתב די והותר. ראו למשל בספרו של ברם, הערה 12 לעיל, המוקדש כולו לנושא.
- 50 ישורון, הערה 1 לעיל, עמ' 74.
- 51 שם.
- 52 שם.
- 53 שמעון זנדבנק, "התאריך: צלאן, דרידה, ישורון", איך נקרא אבות ישורון, הערה 2 לעיל, עמ' 99.
- 54 שם, שם.
- 55 מחשבות על הצילום, הערה 9 לעיל, עמ' 77.
- 56 לדיון בנושא הכולל התייחסות לקריסטבה, ראו: Andrea Liss, *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 5.
- 57 על כך ראו שם, הקדמה ופרק 1, עמ' 12 – XI.
- 58 דיון בעניין זה ראו: שם, פרק 2, עמ' 13-38.
- 59 כל שיריו, II, הערה 36 לעיל, עמ' 129-130.

”כמו דרך מסננת קרועה”: חזרה ויחידאיות ביצירתו

של ישעיהו קורן

אילה עמיד

בין מילה לחמונה - שתי כפות ידיים ומילה

על הקשר בין עטיפות ספרים לתוכנם אמר יגאל שוורץ כי ”זה צריך להיות קרוב ולא קרוב, מטפורי וגם מטונימי, חדש, אבל נבנה גם על המוכר”.¹ מי שענתה על דרישות אלה והציעה



איור 1: ציור העטיפה של הספר העומדים בלילות. עבודה של אנטוני טאפייס. עיצוב העטיפה: יעל שורץ (באדיבות הוצאת הקיבוץ המאוחד)

את אחד הפירושים המדויקים, לטעמי, ליצירת ישעיהו קורן היא יעל שוורץ המנוחה, שעיצבה את ציור העטיפה לספרו של קורן העומדים בלילות. ציור זה הוא בשבילי פתח-כניסה ליצירת קורן החידתית והייחודית כל-כך בהשוואה לספרות שכתבו בני דורו. שוורץ בחרה לעטיפה עבודה של אנטוני טאפייס, המובאת ללא ציון שמה (ראו להלן איור 1). ציור זה אופייני ליצירתו של טאפייס בתקופת ציורי-החומר שלו – ציורים המושפעים בעליל מן ה-art brute, האמנות הגולמית של ז'אן דובופה. למפגש של טאפייס עם דובופה בשנות החמישים נודעה השפעה רבה על עבודתו של טאפייס. כמו דובופה, טאפייס משחזר את הציור הקמאי בכך שהוא מייצר משטחי טיט, בוץ וחומר כתשתית לעבודותיו, שהן לא אחת רישומים על אדמה או על קיר. בראיונות עמו הביע טאפייס כמה פעמים את היקסמותו מן הקיר כאובייקט חומרי וכסמל המגלם בין היתר את שחיקת הזמן והנושא עליו את סימניו של החלוף – תמה העולה גם מדימוי הגולגולת במפלס התחתון של התמונה.

במושבה חסרת השם של קורן, הלוא היא כפר סבא בשנים הסמוכות להקמת המדינה, שולטים הבוץ, האבק והחול. היא מוקפת גדרות פרוצות וקירות מטים לנפול, מגודלת

צמחי עזובה ומגובבת חומרי פסולת. מבקריו של קורן נתנו את הדעת על החומרים הללו וראו בהם, בין השאר, את ביטוי של הזמן ומעבר הזמן במרחב החומרי הנשחק והמתבלה של קורן (כך אריאל הירשפלד בסקירתו לקובץ יונים לא עפות בלילה).³ או שראו בהם ביטוי לזרותה של התודעה, שיחסייה עם העולם החומרי ביצירת קורן – מלבד ברגעי אקסטזה בודדים – הם של חיכוך ודיסהרמוניה (כך עידן לנדוי בסדרת מאמרים מרשימה על מכלול יצירתו של קורן).⁴

מבחינת חומרי המציאות, התמונה של טאפייס היא אפוא פרשנות חזותית מדויקת למילותיו של קורן. אולם הזיקה בין כריכת הספר ותוכנו לא מסתכמת בכך. ביצירתו של טאפייס, ובמידת־מה גם בתמונת העטיפה, נחקר היחס בין החזותי למילולי, או בין התמונה למילה. על הקיר, או על ציפוי האדמה והטיט של ציוריו, נחרתים לא פעם סימנים, הדומים לציורי מערות איקוניים (כך בציור העטיפה) או לכתב הירוגליפי. טאפייס שהצהיר בהזדמנויות שונות על משיכתו אל הנסתר, מוקסם מכוחן המאגי של המילים ומיחסן אל החומר. "בסימני חריתה עתיקים אלה", אומרת מבקרת האמנות ברברה קטוואר, "מושעית הפונקציה התקשורתית הרגילה של השפה ומשמעותם היא בדיוק איכותם האניגמטית. החידה הופכת לעיקרון של תקשורת".⁵

גם ביצירת קורן מודגש ההיבט החומרי, החד־פעמי, של המילה, וגם אצלו, כמו בכתב חידה עתיק, היא נחרתת על החומר וחשופה לגלגולי השחיקה והזמן; ומנגד, מול אותה שחיקה וחד־פעמיות של המילה, עומדת התמונה – דימוי חזותי שהטקסט מבליט או ממסגר – והיא פועלת ככמוסה של זמן ושל משמעות. הנגדה זו שבין המילה לתמונה ביצירת קורן תידון בחלקו הראשון של המאמר, אגב קריאה באחד מסיפורי קורן המאוחרים והפלגה לסיפורים אחרים. הנגדה זאת תשמש לי מפתח לפואטיקה שלו ולמתחים שביסודה. המתח העיקרי, שהוא עניינו של מאמר זה, הוא המתח בין החוזר ליחידאי, או הסינגולרי. למתח זה גילויים מגוונים, והוא יוצג להלן כנקודת חיבור בין ממדים שונים של יצירת קורן. לשלושה מהממדים האלה יוקדשו שלושת חלקי המאמר. בחלקו הראשון תידון התנודה בין החוזר ליחידאי בזיקה לקשר בין המילה לתמונה ולמגמות ייצוג בספרות המודרניסטית. בחלקו השני של המאמר תוצג אותה תנודה עצמה כמתח שביסוד המנגנון הנפשי של הדמויות ביצירת קורן ושל חוויית הזמן־מרחב שלהן. בחלקו השלישי של המאמר תיבחן תנודה זו כעיקרון של ארגון אמנותי. עיקרון זה מגלם גם הוא מתח בחוויית הדמויות, בניסיון לתפוס את המציאות, לארגן אותה ולצקת בה משמעות. אגב הדיון, ובכל שלושת הממדים שייבדקו להלן – ממדי הייצוג, הסובייקטיביות והארגון האמנותי – אני מבקשת להמשיך ולבסס את הקריאה של קורן בהקשר הרחב של הסיפורת המודרנית. קריאה זו נקטו גם מנחם פרי, אריאל הירשפלד ועידן לנדוי, שנוטים לראות בקורן סופר "אוניברסלי" חרף חומרי המציאות המקומיים המובהקים שלו.

תחילת הפעילות הספרותית של קורן הייתה בשנות השישים והשבעים: אז פרסם קובץ סיפורים, מכתב בחולות (1967), ורומן, לוויה בצהריים (1974). במהלך שנים אלה ועד שנות השמונים והתשעים הוא כתב סיפורים נוספים שחלקם נכללו בקבצים יונים לא עפות בלילה והעומדים בלילות, שיצאו לאור ב־1989 וב־1992. השאר התפרסמו

בכתבי עת ובעיתונים. כתיבתו המינורית של קורן, המדווחת לאקונית על מציאות דלה ועל אירועים בזמן הווה, הייתה חריגה על רקע הספרות של בני דורו. סמוך להופעת המהדורה הראשונה של לוויה בצהרים תיאר גרשון שקד את גיבוריו של קורן כמי שלא רוצים "לגעת במים או ברוח", כשהוא משלח חצים של סרקזם אל ספרות התקופה.⁶ בכך הציב שקד את קורן כחלופה שולית, אך מרעננת באופייה המינורי והליטרלי, לסיפורת הדשנה, עמוסת הסמליות של זמנו. בין השנים 1989–2008 התפרסמו רוב סיפוריו של קורן – חדשים וישנים – בהוצאות חדשות וזכו לתגובת הביקורת, ובשנת 2008 הוא זכה בפרס ביאליק. בשנת 2013 יצא לאור הקובץ שתי כפות ידיים ומילה, הכולל את הרומן הקצר בן ארבעת הפרקים, "יוליק", ושלושה סיפורים נוספים – חומרים שחלקם כבר פורסמו בעיתונים ובכתבי עת. אף שמעולם לא זכה בהכרה גורפת או חרג ממעמדו השולי, דומה שכתבתו של קורן נתפסה כחריגה פחות עם השינויים שחלו בנורמות הכתיבה הישראלית בשנות השמונים והתשעים ולאחר שהוטמעה בספרות הישראלית השפעת הנאו-ראליזם האמריקני, שהחיה ושכלל את הכתיבה הביהביוריסטית נוסח המינגווי.⁷

המינגווי הוא אכן מקור ההשפעה העיקרי והמוצהר של קורן,⁸ בין היתר בשל ההתרכזות בפני השטח של המציאות הנראית ובחוויה החושית על חשבון הצלילה לנבכי התודעה. למעשה, יש וקורן מתקרב בכתיבתו לניסיונות היותר רדיקליים של המודרניזם והרומן החדש בשכלול אמנות התיאור של ההווה החומרית. כך במעקב המואט אחר הפעולה ואחר תנועת הגוף, המעלה על הדעת את הכתיבה הניסיונית של אלן רוב-גרייה,⁹ או בתיאור המוגדל של עצמים ומרקמים ראשוניים כאדמה וטיט בנוסח כתיבתו של קלוד סימון. בצד השפעה זו קיימת גם ההשפעה של התרבות החזותית, ובעיקר הקולנוע, על דרכי התיאור שלו ועל יחסו לעולם הנראה, השפעה שחשף קורן עצמו באחת מרשימותיו.¹⁰

אך כפי שמעידה יצירתו של אלן רוב-גרייה, דווקא הניסיון למסור מציאות אובייקטיבית ומוחשית מתברר לא פעם, פרדוקסלית, כרווי סובייקטיביות וחומרים נפשיים. ואמנם, כתיבתו המאוחרת של קורן משקפת עמדה מורכבת כלפי ייצוג המציאות הביהביוריסטי האופייני לו, או ליתר דיוק – חושפת את מה שהיה גלום ביצירתו ובאסתטיקה שבחר בה מראשית דרכו. כך בסיפורים "הוספיס", "במדבר", "המורה לטבע" ובנובלה "שוט" שנכתבו כולם בשנות השמונים.¹¹ כך גם בסיפור האוטוביוגרפי "שתי כפות ידיים ומילה" – שהתפרסם לראשונה במוסף הספרותי של הארץ בשנת 1996 – סיפור שחושף את מורכבות היחס בין העולם הנראה והתודעה ובין התמונה והמילה.

הנובלה "שתי כפות ידיים ומילה" היא ממזאר שכתב קורן על הוריו, מניה ויחיאל קורנבליט. הסיפור נפתח ביום לידת אחיו של המספר, שבוע לאחר שאביו לקח אותו לספֵר, שגזז את מחלפות השער הענוגות של ינקותו בלי רשותה של האם. אלא שאירוע התספורת לא מגלם כצפוי את הקריעה הטראומטית מחיק האם עם הולדת האח, אלא מכונן אינטימיות חדשה עם האב הממעט במילים, האב שהליטוף שלו על עורפו הגזוז של הילד נחוה כדגדוג מענג. שבוע לאחר מכן, בעת מסע מפרך עם האב בשדות

הקוצים והברושים צרובי השמש בדרך למושב סמוך, הילד מתלונן על צמא. האב רוכן מעל תעלת השקיה בפרדס, מצמיד את כפות ידיו זו לזו ומשקה בהן את בנו – אלו כפות הידיים שבכותרת הסיפור:

המים היו צלולים מאוד ולרגע פחדתי לגעת בהם וללכלך אותם. מבעד למים השקופים ננעצו עיני בקרקעיתה של הקערה. כה מחוספסת היתה הקערה לעומת המים הצלולים ואני נבהלתי. גושים חומים של עור קשה מילאו את כף ידו של אבי, יבלות קוצניות, קמטים, שלפוחיות מים בהירות וקרועות. חריצים עמוקים, אפלים, ביתרו את פרקי אצבעותיו. "למה אתה לא שותה", שאל, ולאט לאט טבלתי את שפתי במים ולגמתי מהם עוד ועוד. אבי הגיש לי עוד קערת מים ועוד קערת מים וככל שהרווה את צימאוני, כן נעלמו היבלות והשלפוחיות הקרועות, גלים זעירים עלו וירדו במים הצלולים, קרקעית הקערה הפכה פתאום לקרקעית של ים. איים מסולעים צמחו מתוך העור הקשה, וילונות לבנים וצהובים של חול. אוניות המפרש עליהן סיפרה לי אמי שטו על פני קווי החיים והמזל שחתכו זה את זה וזרמו הלאה הלאה כנהרות גדולים. גשרים וסולמות החליפו צבעים, שקעו בשמים, נתלו בכוכבים. המים הזכים לא זעו עוד. כמו ים עתיק שעומד שם מאז ומעולם הם נחו בתוך קערת כפות ידיו של אבי. טיפה לא נזלה החוצה, טיפה לא ניגרה מבין אצבעותיו, טיפה לא נפלה על החול.¹²

האב הגוזר את תלתלי בנו לא יוצר, כצפוי, נתק משפע הנתינה שמייצגת האם. תחת זאת ידיו המבותרות, בהתאחות פלאית, נעשות ל"ים עתיק" שכל־כולו רוויה, מלאות והכלה: "טיפה לא נזלה החוצה, טיפה לא ניגרה מבין אצבעותיו". אבל לא רק לגול צורה פלאי יש כאן, אלא גם סופראימפוזיציה של שני דימויים המורכבים זה על גבי זה ויוצרים תמונה אחת – הים אינו מסתיר את הכפות, והכפות אינן מכסות על הים. איים צומחים מתוך העור הקשה, קווי המזל הם נתיביהן של אניות, והמים נחים בקערת כפות ידיו של האב, המזמנת לילד מפגש עם הוויה אוקיאנית שמעבר לזמן – "כמו ים עתיק שעומד שם מאז ומעולם".¹³

ומול שתי כפות הידיים המחוספסות של איש עבודה, שקורן מודה כי לא ידע אם הוא אוהב או שונא אותן, ו"ימים רבים עברו עד שהייתי גאה ביד הזאת, והשתוקקתי לשווא שגם ידי תהיה כמוה",¹⁴ מול האב ושתיקתו מתוארת האם וידה הרכה; מול תמונת ידי האב ניצבות המילים של האם ש"בין תמונה למלה היא תמיד בחרה במלה".¹⁵ האם היא זו שכאן – ובסיפורים אחרים של קורן – מלמדת את הילד אלף־בית; היא שבבגרותו קונה לו את כתבי עגנון, מחזיקה במחבוא ספרים ומסתירה בין ניירותיה, בסיפור "תנור", את תמונתו של הלורד ביירון. עם כל הרוך שבדמותה, האם היא המתווכת של המילה והתרבות (נציגת הסדר הסמלי, אם תרצו). אך כשם שבסיפור אחר ("הרים כחולים, כמו ים"), במהלך צעידה מפרכת בביצת חורף ארץ ישראלית, האם משילה מעליה כל סממן של תרבות, כך גם בסיפור זה – המתייחס במישרין לאמו של קורן, ילידת בסרביה – הארץ הזרה כופה עליה מאבק עם המילים והאותיות. אף שהיא כותבת "בכתיבה תמה, וכמעט ללא שגיאות",¹⁶ היא מתקשה באיות המילה "אהבה":

רק בין הה"א, האל"ף והעי"ן היתה מתבלבלת לפעמים, וכך יצא שדווקא את המלה שבה סיימה את כל המכתבים, "באהבה", כתבה בדרך כלל כמו שכותבים נח בשבע גיאות: בית הא אלף בית הא – "בהאבה". או לפעמים התחילה נכון, אבל אז היתה מתגנבת לה פתאום איזו עז בדמות וי"ו במקום בית ואחריה דווקא אלף, והיתה יוצרת עוד מלה שאיננה כתובה בשום מילון – "באהנָא". פעם החסירה אות ופעם הוסיפה, פעם החליפה ופעם שינתה, עד שהופיעו צירופי־אותיות חסרי־משמעות, שאלמלא מיקומם במכתב ואלמלא ידעתי של מי היד הרכה שכתבה אותם, לא הייתי יכול להבינם [...] כמה אפשרויות לשגות יש במלה הזו – מעולם לא הישכתי, אבל אמי כנראה מיצתה את כולן.¹⁷

רק סמוך למותה, כשהיא מוסיפה שורה למכתב שכתב האב לבן השווה אותה עת באנגליה, מצליחה האם לאיית את המילה נכון, אלא שהנמען מזהה בשתי המילים האחרונות של המכתב "באהבה, אמא", כיצד [...] אבד לה כוחה. הקווים העדינים רעדו זה על זה כמו חוטים דקיקים, התנדנדו והתפרקו, לא התחברו למלים.¹⁸ המילה של האם, על שפע גילוייה הטיפוגרפיים והגרפיים, נעשית כך מסמן המשנה את פניו בכל גילוי שלו. היא שבררית ולא יציבה, היא מתפצלת למופעים שונים ומקשה על הפענוח. מנגד, הדימוי של כפות הידיים האבהיות יוצר תמונה שלמה. יש בה זרימה ותנועה, אך גם ממד של נצחיות, תחומה ואי־סופית גם יחד. מילתה של האם נעשית כך מוחשית, היא יחידאית בכל אחד מגילוייה ונמנעת מן ההכללה שבביטוי "אהבה". ואילו בתמונה המקושרת עם האב נוצר – דרך ההרכבה זה על גבי זה של דימויי הידיים והים – ממד של כפילות, חזרה והדהוד של משמעות.

למתח בסיסי זה בין מילה יחידאית, המתפצלת לגילויים שונים, ובין תמונה כפולה, מהודקת ומהדהדת־משמעות, יש גילויים נוספים ביצירת קורן. למעשה, תמונה כפולה, או סופראימפוזיציה נוספת קיימת כבר בהמשך סיפור זה. כאשר מוצא קורן במקום גלותו באנגליה לוח מוזהב לזכרו של מורה לעברית שמת ב־1590, הוא מרגיש שזכר המורה האנגלי שלימד עברית – שאותה הוא מכנה על אף הכול "שפת אמי" – "הציב אצלי איכשהו את הכפר הנידח ושכוח האל הזה, שגגות קש ורעפי אבן רובצים על גגות בתיו, על־פני אותה אדמה שעליה השתרעו שדות השלף הצהובים אשר לאורכם הלכתי באותה שבת יחד עם אבי בדרך לצופית".¹⁹

הסופראימפוזיציה כאן היא הצבה של הווה על גבי עבר. הצבה כזאת מתבקשת בסיפור שהוא במהותו ממואר. אולם היא נראית לי מהותית לכתיבתו המאוחרת של קורן בכלל. שכן גם בסיפורים שאינם סיפורי זיכרונות אוטוביוגרפיים מוצהרים, מורכב לא פעם על מראה מן ההווה דימוי חזותי מן העבר ומעלה באוב זיכרון נשכח. כך בסיפור "המורה לטבע" מ־1988, קרחת יער ושתי גדרות אבנים מצדיה, שהמספר רואה בחטף אגב נסיעה, מעלה את זכר "שני הפסים המפוספסים שחצו את קרחתו של מר בוימר",²⁰ המורה לטבע. מכאן נסוג הסיפור לילדותו של המספר ולקשר המזור עם המורה המסתורי, שבמהלכו מתגלים לילד עקבותיו של סיפור אהבה מושקק מן העבר. כאשר הילד שבגר חוזר להווה, מופיע המורה במפתיע לעיניו – כפי הנראה בהזיה בהקיץ – והפעם מתגלה כי "שני הפסים

הדקים של קרחתו לא היו אלא גבולותיו האדומים של פס אחד, ארוך, פצע שהגליד, דימם מעט וחצה את ראשו".²¹ כך אפוא, בגלגוליו של אימאז' מן ההווה לעבר ושוב להווה הוא נעשה מטפורה לפצע המדמם עדיין מסיפור הילדות. באורח דומה בסיפור "המדבר" – זיקוק שרואה חייל אובד במדבר בשנות השישים מתמזג עם "זיקוקים, אורות, צפירות, תיירים ורוכלים" בליל קיץ תל אביבי ב-1987, שבו "גבר מזיע מחפש את מה שלא איבד, חוזר אל שמהם לא יצא".²²

בעוד הדימויים החזותיים מוטלים זה על גבי זה ויוצרים ראייה כפולה והדהודים של משמעות, המילה הכתובה ניתקת מן החזרה ומודגש החד-פעמי והמוחשי שבכל אחד מגילוייה. אי-אפשר להתעלם מן הרושם הרגשי העז של המילה "אהבה", על כל אפשרויותיה, בסיפור "שתי כפות ידיים ומילה" וכיצד היא משרטטת ברוך את דמות האם – בעיקשותה לדבוק בתרבות הכתובה, בנחישות של אהבתה, שגם בשפה תותבת היא חותרת למצוא לה ביטוי, כשכל ביטוי שלה מתעקש, בתורו, על ייחודו וחד-פעמיותו. אולם עניינו של קורן הוא במילים שבהן נוצר רווח – או השהיה – בין המסמן למסומן, וכך מודגשת איכותו החומרית והחד-פעמית של הסימן. עניין זה אינו מוגבל לסיפורנו זה, ויש לכך דוגמאות רבות לכל אורך יצירתו: מכתב פתוח עם אותיות לא ברורות וספר סגור בסיפור "קפה חם בבוקר", אותיות חרותות בתילון, כתיבה ומחיקה של סימני הזמן בחול בסיפור "בורות מורעלים" ואותיות הנכתבות ונמחקות בחול בסיפור "צלף". וכך גם אותיות לא ברורות באבן בסיפורים "אוניות גפרורים" ו"שילינגים מצלצלים" ומכתב לא מובן בספרדית באותו סיפור, ופסים-סימנים הנחרתים בקיר בסיפור "עוד מת אחד", ואותיות לא ברורות, מסנוורות, המועתקות מספר בסיפור "המורה לטבע". גם המילה הנהגית לא תמיד ממלאת את תפקידה התקשורתית כאשר המילים מתפוררות ושורטות בגרון או בוקעות כצלילים מרוסקים (בסיפור "שוט").

כמו בצירוי החומר של טאפייס, מודגש אצל קורן ההיבט החומרי-גרפי-מוחשי או הצלילי של המילה, זה שרואים, חשים או שומעים לפני שמפענחים – ולא פעם על חשבון תפקידה התקשורתית. אך בעוד בתמונה המילה היא מטבעה נטע זר והסימן הלשוני הוא קודם כולו, חומר מחומרי הצירוף – במדיום הטקסטואלי הבלטה זו של המילה, חומריותה וזרותה, מאותתת ברפלקסיביות שלה על אפשרות של קריאה ארס-פואטית. בשבילי מבטאים גילויים חומריים אלה של המילה את אופן שימושו של קורן במילים ואת יחסן לעולם הנראה. שכן לשונו של קורן היא, בניסוחו של אריאל הירשפלד, "לשון הבטוחה ביכולתה לגעת".²³ היא חותרת לצמצם את הפער בין שפה לעולם במסירה המדויקת של מציאות קונקרטיה. אך בעשותה זאת, כלומר בחתירתה אל הממשי והיחידאי ולא אל המופשט והמכליל, אל הוראתה המידית של המילה ולא אל משמעות-על – היא גם מצמצמת את עצמה. המילים הן "חומריות" אפוא מבחינת קרבתן לחומרי המציאות של הסיפורים. כמו אצל המינגווי הן הכזיבו בתור מכוננות קשר אנושי, והן מסתפקות בתפקידן כמילות-תמונה, מילים המתמסרות לעולם של מראות ולא של הפשטות. כמעט כל בחירה, אפילו אקראית, של קטע מיצירתו של קורן מגלה את החוב שלו לאסתטיקה הביבוריסטית, שעניינה הוא רגע ההווה הקונקרטי, רגע שנמסר בשפה שנמנעת מעיבוי מטפורי ומהפשטה ושדבקה בערכן הנקוב של המילים. להלן שתי דוגמאות, הראשונה מהסיפור "עוד מת

אחד": "שבת. אין הרבה ציפורים בביקעה הארוכה והלבנה. יש שיחים ירוקים, רתמים. הם מטפסים עם הוודיות הצרים אל ההרים. יש הבל חמצמץ של אשפה המפוזרת ערימות- ערימות על האדמה הלבנה, בין השיחים הירוקים".²⁴ הדוגמה השנייה היא מהסיפור "יום לפני תחילת הלימודים":

זה היה יום לפני תחילת הלימודים. השמש עוד היתה מלאה, אך כבר נגעה באופק. הרחוב הראשי היה מלא אדם. תור גדול של ילדים עמד בפתח חנות הספרים של מר קסלר. כריכות קרועות של ספרי לימוד משומשים התגוללו על הארץ. רוח קלה ירדה ממערב. עטיפה חומה של מחברת התעופפה באוויר, נחתה ליד העמוד שניצב במרכז הכיכר. משאית עמוסה בארונות, שולחנות, מיטות וארגזים עמדה לפני מישור ההובלות של יוסקה שוורץ. גם ליד חנות הבגדים של בן-כסט הצטופפו ילדים והוריהם.²⁵

ובהבשעה – אם נשוב בתנועת מטוטלת אל הקוטב האחר – לעומת חד-פעמיותה של המילה וחתירתה אל היחידאי, המראות, בתורם, יוצרים שפה משלהם עם יסודות של חזרה ומקצב. מבקריו של קורן, רובם ככולם, מתייחסים אל צפיפות האנלוגיות בכתיבתו ואל מה שמנחם פרי מכנה "ריתמוס החזרות על פרטים המתקשרים למרכז".²⁶ אך לא תמיד האנלוגיה היא עשירה ומפורטת כמו בסיפור "שתי כפות ידיים ומילה", שם מתגבשת הראייה הכפולה של הים והידיים לכלל היגד מטפורי על שפעת הנתנה האבהית. לרוב, אלו הם פרטים חוזרים, צורות דומות של עצמים, צבעים חוזרים (כצבעי הלבן והירוק בציטוט שלעיל) בחזרה כמעט אובססיבית הן בתוך הסיפורים והן בין סיפורים שמפרידות ביניהם עשרות שנים. פעולתה של החזרה, או האנלוגיה בין אין-ספור הפרטים, כפי שהטיב לבטא זאת עידן לנדוי, היא בערבוב שדות של משמעות, ערבוב שתוצאתו התמוססות הקטגוריות המובנות של החשיבה. במקומן יוצרת החזרה תבניות של מה שלנדוי מכנה "חשישה".

הטלת הדימויים אלה על אלה בכתיבה המאוחרת של קורן היא, אם כן, המשך – או וריאציה אחרת – של הצפיפות האנלוגית המאפיינת את יצירתו מראשיתה, ושאחזור אליה בחלקו השלישי של המאמר. אלא שלעומת הכתיבה המוקדמת, הממוקדת לרוב בהווה הנראה לעין, בכתיבה המאוחרת מעוגנות החזרה והכפילות בפעולתו של הזיכרון החושי, המקבע דימוי חולף מן ההווה בעזרת דימוי מן העבר. לסיפור ההווה הלאקוני מתווסף כך עומק-זמן, והנובלה "שוט", שקורן כתב בשנות השמונים, ממחישה היטב התפתחות זו. הנובלה, שפותחת את הספר העומדים בלילות, נעה, כלשונו של עדי אופיר, במרחב חללי בעל ממד אחד ובזמן תלת-ממדי²⁷ על פני שלושה דורות, תוך מיזוג זמנים והתקה דמוית-חלום בין דמויות. באופן זה, בתודעתה של אחת הדמויות – איתן ספקטור, מורכבת דמותו של נער מוגבל שתעה עם אהובתו מבית המחסה ונמצא מת – על גבי דמותו של עובר אורח החולף על פני איתן בהווה: "ויום אחד, אחרי שנים, כשנסע איתן ספקטור לבקר את הוריו והיה תקוע ברמזור שבכניסה למושב, הוא ראה את הילד הזה, שמת מזמן, שהיה גדול עכשיו, אבל מעולם לא זכר את שמו. גבוה, שמן, גבו כפוף, קסקט כחול על ראשו, מחבק אישה קטנה [...]".²⁸ באיחוי תחבירי מיוחד שהופך את הילד המת ל"גדול עכשיו", התעתוע הופך

לעובדה. יתר על כן, במעשה הזיכרון, בסופראימפוזיציה משולשת, מתערבבים המת והחי עם דמות נוספת, דמות גבר מתעלל, שנחרתה בזיכרונו של איתן מילדותו:

והילד עם התרמיל הגדול מהתחנה המרכזית שמת מזמן, היה לגבר הנמוך הנושך בצווארה, בורח מהעיניים הצופות בו מבעד לענפי הברוש. וחוזר אליה, עומדת ליד הקיר, נוטל את ידה, ורק האופנוע שחלף על פניו, והצפירות שעוררו אותו מתרדמתו ברמזור האדום שבכניסה למושבה עוד שרטו את עורו ודקרו בו כמו השיניים שננעצו בידיו, כשירכו עוד הייתה לחה שם מתחת לגדר.²⁹

על ידי תבניות חושיות של ראייה ומגע נוצרים זהות ומיזוג מבלבל בין דמויות, בין סצנות שונות מן העבר (ההצצה במעשה ההתעללות, נשיכת כלב) ומרומזות אפילו זהות גופנית בין הדובר והנערה קרבן ההתעללות (דקירת השיניים, הירך הלחה); תמונת ההווה, כמו בחלום, מתעבה אם כן על ידי תמונת העבר המוצבת עליה. הפואטיקה של קורן מתקרבת בכך לזו של ויליאם פוקנר, ובמיוחד למונולוג הראשון ברומן הקול והזעם. דוברו של המונולוג הוא בנג'י המפגר, המתיק את דמות אחייניתו בהווה אל דמות אחותו שאבדה לו, וכל מראה, ריח וצליל מציב אותו מחדש באפיזודות מילדותו, שהוא חווה כהווה ולא כזיכרון. גם בסיפור "שוט" של קורן, אי-השליטה של הנער המוגבל על יצרו גורם להרחקתו, כפי שגרם לסירוסו של בנג'י אצל פוקנר. כמו פוקנר, גם קורן בונה ביצירתו עולם תחום, לוקלי ואוניברסלי גם יחד, עם דמויות שחוזרות ומופיעות בסיפורים שונים. אבל הדמיון לפוקנר הוא גם עמוק יותר ונוגע לאופן שבו תבניות חושיות של ראייה, מגע, שמע וריח מציבות על גבי אימאז'ים מן ההווה אימאז'ים מן העבר הנחווים כתוצאה מכך כהווה.

כך אפוא, בצד ההשפעה הברורה על קורן של המינגווי ושל הכתיבה הביהביוריסטית, נתנו המבקרים את דעתם גם לקשר של קורן לקוטב השני של המודרניזם האמריקני – ספרות זרם התודעה שפוקנר הוא נציגה המובהק.³⁰ שתי השפעות אלה ניתן לעגן לדעתי באותה חלוקת תפקידים שהתויתתי כאן בין המילה לתמונה: המילה היא המילה השטוחה, הנמנעת ממטפורות, של הכתיבה הביהביוריסטית נוסח המינגווי, כתיבה ההולכת נגד היבט החזרה וההכללה של השפה וחותרת אל הסינגולריות של הנראה והמוחש ברגע-ההווה החולף. עם זאת, בתוך כתיבה זו, המכוונת אל העולם המוחשי ולא אל התודעה, דימויי הראייה והחיישה מתארגנים בתבניות חוזרות ובסופראימפוזיציות ומכוננים רגע שניע בין תפיסה ובין זיכרון, רגע שבו ההווה אוחד את העבר והראייה נעשית רב-ממדית – כמו ביצירתו של פוקנר. יצירתו של קורן משחזרת כך את שליטתו של העבר בהווה וכן אותה תחושה ודאית של הגיבור או הדובר שהוא לעולם "חוזר אל מקומות שמהם לא יצא", חולף שוב ושוב "על פני כל המקומות החיים והרגעים המתים".³¹

ואמנם, כמו אצל פוקנר ומחוז יוקנפּטוֹפּה הבדיוני שעיצב ביצירתו, ההכרה בנוכחותו התמידית של העבר בהווה מערבת לבלי הפרד את ממדי הזמן והמרחב. בריאיון עמו הודה קורן כי בכל פעם הוא נשבע לעצמו שלא יכתוב עוד סיפורים על כפר סבא ותמיד בא עוד סיפור.³² דומה אפוא שגם כישות כותבת אין לו מוצא מן המרחב שהוא חוזר אליו

בסיפורים רבים כל כך: הנופים החוזרים של עצי האקליפטוס, המחסנים, הכפר הנטוש, הפרדסים, ברכת ההשקיה וכן הדמויות החוזרות, בשמן שלהן או בשינוי שם. הסיפור שמבטא הכרה זו באופן מורכב במיוחד, סיפור שבו מתנסחת במפורש האמירה כי "מן המקום שנולדים לא בורחים", הוא "אוניות גפרורים" מתוך מכתב בחזלות, שראה אור ב-1967. קריאה בסיפור זה מראה כיצד גם ביצירתו המוקדמת של קורן מתעבה תמונת ההווה על ידי העבר וכיצד קשור הדבר למרחב המיוחד שיצירתו של קורן מעוגנת בו. אם הסופראימפוזיציה של עבר והווה בסיפורים המאוחרים היא מפורשת ומיוחסת לתודעה הזכרת, "אוניות גפרורים" המוקדם הוא דוגמה לאופן שבו נוכחות העבר בהווה חורגת מן הזיכרון המודע. נוכחות העבר מתגשמת באירועי ההווה והופכת לדפוס טראומטי, שיש בו (במונחיו של פרויד)³³ ממד של "כפיית חזרה". בה־במידה שדפוס זה מעצב את חווייתה של הדמות, ששבה וחוהו אירוע טראומטי באופן סמלי וממשי גם יחד, הוא גם מכתיב את ארגון פרטי הסיפור, את עיצוב המרחב שלו ואת מערך הזמנים המורכב. יתר על כן, בשני מישורים אלה – של חוויה ושל ארגון נרטיבי – מגלם גם "אוניות גפרורים" את התנועה על ציר החזרה והסינגולריות. ההווה נחוה כחזרה תמידית על העבר, ואילו אירוע־העבר הטרואומטי נחוה כהווה מתמיד, יחידאי ומנותק מרצף של אירועים דומים, שהיה עשוי להעניק לאירוע המשכיות ומשמעות.

חזרה ויחידאיות בחוויית הטרואומה – "אוניות גפרורים"

על ריבוי הפרטים החוזרים בסיפור "אוניות גפרורים" ניתן לעמוד אפילו בקריאה ראשונה: צבעי שחור־לבן־ירוק־לבן, קורים וחוטים, מים וגלים. פרטים אלה אינם אלא רסיסיו של אירוע אחד שבו נפתח הסיפור, אירוע סקילתם והטבעתם של חתולה וגוריה על ידי ילדי המושבה ובראשם הנער ספיבק, כפי שחוהו אותם יונה – ילד ואחר כך נער ואיש בנוף המושבה הקבועה של קורן. המדובר באחד מגילוייה הקיצוניים של האלימות הילדית הרווחת בסיפוריו של קורן, שדומה כי היא חלק מאותו תהליך "אילוף" האופייני, לפי קורן, לילדות ולנערות הארץ ישראלית – תהליך לוחץ, מרוקן, אך גם כזה המעניק מחסה וזהות.³⁴ מדמותו של יונה, אשר חוויית האילוף של ילדותו מעצבת את חייו ומותו, אפשר להקיש אפוא על סיפורים אחרים ודמויות אחרות של קורן, המשוקעות בחוויית ילדות טראומטית.

במהלך האירוע, לאחר שסקלו והטביעו חתולה וגור אחד, מכריחים הילדים את יונה, שאינו יודע לשחות, להיכנס למים, ובעודו נתון באימת הטביעה הם עוזבים אותו ופונים להטביע את יתר הגורים. לאחר אירוע זה של הפתיחה עובר הטקסט ליונה המבוגר וליחסיו עם אמו, רחל המשוגעת, ועם שכניו הערבים – מוכר הפלאפל אחמד נאיף ובניו. יונה בונה בית לאנגלי המתגורר בפאתי המושבה, והוא מתכוון לבנות בית לאמו, אבל הכוונות ואפילו המעשים לא מצליחים לחרוג מגדר חלום או משאלת לב ולחולל שינוי במציאות חייו. יונה המשיט אוניות גפרורים בגיגית הכביסה של אמו, רדוף דימויי מים וגלים, ובשיטוטי הלילה שלו אל הברכה ואל קברם של תאומים אוסטרליים שמתו בטביעה, מתגלגלת אימת הטביעה של ילדותו במשאלת מוות:

החול היה רך והוא ישב עליו. בבוקר הוא יראה את הים. אחר כך יחזור הביתה ויראה את ההרים שבהם נעלמה בתו של אחמד נאיף. החול היה רך והוא ליטף אותו. טמן את ידו בחול, הרים מלוא החופן ופיזרו לאט-לאט על רגליו. החול ירד כחוסים דקים, אווריריים של אור לבן, שהשמש מותירה לאחר הטביעה. הוא שכב על גבו. התרומם והביט על מִטְבֵּעַ גופו בחול. בעט בדמותו אשר בחול, רמס את דמותו אשר בחול, ונעלו מלאה גרגירים.³⁵

אקט הטביעה משוחזר בדימוי האור הלבן, שכמו פריטים אחרים הוא מיובא מסיפור החתולה. הבחירה במילה "מִטְבֵּעַ" לתיאור סימניו של הגוף בחול ומחיקת הסימן בחול – אותו מוטיב הנודד בין סיפוריו של קורן ומגוון את משמעויותיו בכל אחד ממופעיו – מהדקת את הקשר לסיפור הטביעה. כאן מתגלגל המוטיב במחיקה עצמית של יונה – מעין חזרה מרצון אל אירוע ההטבעה והשלמה שלו. במונחי השיח על טראומה ניתן להבין פעולה זו כ"הֶפְגָן" (acting out או agieren אצל פרויד),³⁶ כשקרבתן הטראומה פועל את הסצנה הטראומטית או מגלם אותה במעשיו שוב ושוב, באופן כפייתי, בלתי נשלט ובלתי מודע, המודגש בסיפור זה על ידי פעלים אלימים כ"בעט" ו"רמס". יתר על כן, על פי פרשני פרויד, "[ה]נטייה לחזור באופן כפייתי על סצנות טראומטיות – לעתים קרובות סצנות אלימות – בדרך שהיא הרסנית וכרוכה גם בהרס עצמי" מבטאת משאלת מוות.³⁷ כזאת היא המחיקה העצמית של יונה, אשר יוצאת מגדר חזרה סמלית על העבר כשהיא מנבאה את העתיד ומתממשת בסופו של הסיפור, שהוא כפי הנראה סופו של יונה. לאחר שבניו של אחמד נאיף שהתעללו באמו של יונה שורפים את ביתו של האנגלי, יונה הולך אל הברכה ויורד בשלבי הסולם אל תוך המים ההולכים ונספגים בבגדיו ובעליו, והסיפור נחתם במילים "אבל יונה לא ידע לשחות".

בחזרה על אירוע הטבעת החתולה – אם על ידי אזכורו כמה פעמים בטקסט ואם על ידי פיזורו בין אנלוגיות ושברירי מוטיבים – ניתן לראות מעין שחזור או מימוש טקסטואלי של כפיית החזרה שיונה נתון בה. היבט פרפורמטיבי זה של החזרה בטקסט מצטרף למאפיין בולט אחר של הסיפור, שהוא היפוכו מבחינה פורמלית, כלומר מבחינת האופן שהוא ממש את היבט התדירות של הטקסט. כוונתי לשימוש הרווח במודוס ההרגלי או האיטרטיבי, זה שהחזרה בו היא לא במישור הטקסט, אלא במישור האירועים. בדרך של הכללה מקבץ המודוס ההרגלי אירועים חוזרים תחת תווית של אירוע אחד: "יונה היה שותק וממשיך לבנות לאנגלי את ביתו"; "יונה היה פוקח את עיניו הירוקות וידיו היו משחקות בגפרורים כבויים"; "בלילה, כשחזר מביתו של אחמד, היה יושב על המצבה של התאומים האוסטרליים, מדביק גפרור לגפרור ובונה סירות צרות וספינות משוטים".³⁸

היבט התדירות של הטקסט, שבמחקר הנרטולוגי של ז'ראר ז'נט (Genette) מוגדר כיחס בין מספר ההתרחשויות של אירוע בסיפור ובין מספר הופעותיו בטקסט, הוא על פי ג'ונתן קאלר (Culler) ההיבט המעניין ביותר מבין אפשרויות העיצוב של הזמן בנרטיב. מכאן העניין שמצאו בו המודרניזם וספרות האוונגרד. במיוחד מרתק הוא המודוס ההרגלי או האיטרטיבי,³⁹ שקורן אכן עושה בו שימוש מיוחד ויוצא דופן. למעשה, מתרחשות בסיפור שתי פעולות מנוגדות: מצד אחד, אירועים המתוארים

כאירועי שגרה שמתרחשים כמה פעמים, אך אלה גולשים פתאום אל התיאור המוחשי של אירוע חד-פעמי. תופעה כזו ניתן לזהות, למשל, בחילופי הדברים בסיפור בין יונה והנערים ובין אחמד נאיף ובניו, או בתיאור בניית הבית המלווה את הסיפור. הדיווח ההרגלי שמתאר שרשרת אירועים מתמשכת עובר בלי התראה אל דיווח על בוקר או לילה אחד מסוים בשרשרת האירועים. בכך הוא מקשה על הקביעה אם מדובר באירוע חוזר או באירוע חד-פעמי. אולם בעוד גלישה זו בין ההרגלי לחד-פעמי ניתן להסביר בכך שהאירוע החד-פעמי מייצג את החוזר או שהחוזר הוא רקע לחד-פעמי, קשה יותר למצוא הסבר לתופעה הפוכה. כוונתי למקרה שבו אירוע הטבעת החתולה, שנדמה כחד-פעמי, מאוזכר בשנית, ואז מתברר שזהו אירוע שקרה מספר פעמים. לפתע נאמר בטקסט: "אחרי שספיבק והילדים היו מטביעים את החתולה, הם היו יושבים" וכו.⁴⁰ מכאן משתמע שהאירוע היה טקס קבוע של ילדי המושבה, בעוד בפתח הסיפור הוא מתואר בפירוט כאירוע חד-פעמי שהותיר את חותמו ביונה.

הגלישה הדו-כיוונית, מן ההרגלי לחד-פעמי ומן החד-פעמי להרגלי, נראית לי מעניינת מפני שמבנה הזמנים המורכב בסיפור הזה, המבשר את מבנה הזמנים של הסיפור "שוט" המאוחר, ניתן להסיק שתי מסקנות על תחושת הזמן והמציאות אצל דמויותיו של קורן. המסקנה הראשונה היא שהכול נדון לחזרה ואין מוצא מן הקבוע והגזור מראש; אפילו מה שנדמה כחד-פעמי ובלתי צפוי מסתבר בדיעבד כחוזר וכידוע מראש. הכול נתון לאותה "רגילות" שהעולם הקורני חדור בה, שאין מוצא ממנה, כפי שתיאר אותה אריאל הירשפלד. המסקנה השנייה, ההפוכה במונח מסוים, היא שבזמן האירוע החד-פעמי (במקרה זה האירוע הטראומטי של הטבעת החתולה וניסיון הטבעתו של יונה) אין מבט-על המאפשר לחוות אותו כאירוע חוזר ושעתיד לחזור ואף להסתיים. האירוע הנורא, שבמהלכו נתון יונה בחרדת מוות ובהרגשה שגורלו יהיה כגורל החתולה וגוריה, מתואר – גם אם חזר כמה פעמים – מבפנים, כמו בפעם הראשונה, מתוך אי-הוודאות והחרדה של ההתרחשות, והוא משולל נחמותיהן של הרטרופקציה ושל הידיעה שלאחר מעשה של יונה כי הוא עתיד להינצל ממוות. את המסקנה הזאת מחזקת העובדה שבמקטע הסיפור שבו הילדים מנסים להטביע את יונה וטובלים את ראשו במים, יש תפנית פתאומית אל לשון הווה ("קורעים את יונה מעם הסולם").⁴¹ כך מוצג האירוע הטראומטי כאירוע שהוא מעל רצף הזמן הרטרופקטיבי – פתוח אל אי-הוודאות, מתרחש וממשיך להתרחש תמיד, לעולם נחוה מתוכו, לעולם לא הופך לעבר ולזיכרון.⁴²

מערך זמנים דומה, שיש בו גלישה מעוררת תהיות בין ההרגלי לחד-פעמי ולהפך, איתרו הנרטולוגית דורית כהן (Cohn) והסופר-בלשן ג'מ קוטזי (Coetzee)⁴³ בסיפורו של קפקא "המאורה". החיה הלכודה בתוך המבנה שבנתה לעצמה, לכודה גם בתוך תפיסת זמן, שבה היא שבה וחווה רגע של חרדה (רגע הרחש המעיד על חיה אויבת). בה-בשעה, בכל אחת מהחזרות היא לא מצליחה להתעלות מעל האימננטיות של רגע הסכנה ולהתבונן עליו ממרומי הידיעה שאירוע דומה כבר קרה והסתיים בלי פגע. כך יוצר קפקא זמן שאין מוצא ממנו, אמנם זמן מעגלי, אך כזה שלא נשען על ביטחונות המחזוריות, והוא מוחש מתוך נקודת ההווה ולא ברטרופקציה והכללה סיכומית.

אצל קפקא, טוענים החוקרים האמורים, מבנה הזמן מחקה את מבנה המאורה ואת אופן ההימצאות של החיה בתוכה. זהו מבנה מבוכי, שהתעייה בתוכו נובעת גם מכך שבדומה לחללים אחרים ביצירת קפקא (חומת סין, למשל) הוא סגור ופרוץ בעת ובעונה אחת, אי־אפשר להבחין בו בין הפנים והחוץ. מבחינה זו, המרחב מקביל במבנהו לשרשרת האירועים החוזרת שאין ממנה מוצא, מצד אחד, אך כזאת שכל אירוע נחוה בה תמיד בהווה ומבפנים, מצד אחר. על כן לא מתאפשרת תחושה של גבולות האירוע – הוא לא מתוחם מבחינת התחלתו וסופו או ביחסו לאירועים אחרים, והוא נותר פתוח אל הבלתי ידוע. הן תחושת הזמן והן המרחב לא מצליחים אפוא לספק הגנה לחיה הקפקאית מפני האויב המסתורי, שלעולם אין לדעת אם הוא בחוץ או בפנים, אויב ספק־מציאותי ספק־דמינוי, שמן הרמזים על זהותו נראה כי אין הוא אלא בבואתו של היצור המסתתר בתוך המאורה.

גם המרחב של קורן הוא מרחב סגור – סגירות שהיא ביסוד חוויית העולם שלו. קורן, בלשונו של הירשפלד, "בורר ומזמן יחד פרטי בלייה והזנחה סביב המוצאים – החלון, הגדר, הביב, המדבר – היוצרים דרמה סמלית בין אדם אחד המנסה להבקיע לו דרך מבעד לסגירה הנערמת סביבו".⁴⁴ "מהמקום שנולדים לא בורחים",⁴⁵ אומרת אמו המשוגעת של יונה על שאיפות ההתרחקות של בנה. כסיפורים אחרים של קורן, גם "אוניות גפרורים" משרטט באופן ברור יחסים של "כאן" – המושבה שיונה לא מצליח לצאת ממנה, הבית המוקף קוצים, החולות, הברכה הסגורה שבה נכלאת וטובעת החתולה ושבה עתיד יונה למצוא את מותו – לעומת "שם" ערטילאי: אמריקה, ההרים הכחולים כמו ים והים והסירות המפליגות בו. המדובר במרחבים פתוחים, אך בלתי מוחשיים בעליל, שתפקידם העיקרי הוא להתוות את גבולותיו של כאן חסר־שם שאין מוצא ממנו. ואילו ה"שם" נותר בגדר משאלת לב בלתי מושגת – מושא של כיסופים רומנטיים, כדברי הירשפלד. עצם העובדה שהמושבה לא קרויה בשם – השמטה התומכת בהיבט האוניברסלי של סיפוריו – מחזקת בו־זמן את התחושה שהמרחב של המושבה, כמו האירועים המתחוללים בו, נחוה מבפנים, בלי נקודת מבט חיצונית המחייבת קריאה בשם.

אבל בה־במידה ומצד שני, המרחב הזה הוא גם פרוץ. הקלאוסטרופוביה לא מבטיחה הגנה, ולמעשה עיקר הסכנה היא מבית: הילדים המטביעים את יונה, אחדד נאיף ובניו המעלים באש את בית האנגלי. יתר על כן, הבתים השונים – הבית שיונה בונה לאנגלי, הבית שהוא מתעתד לבנות לאמו – לא מגיעים לכלל סיום, ונשארים, כמו המאורה של קפקא, פרוצים ונתונים בתהליך של בנייה שלעולם אינו מסתיים. המוטיבים החוזרים של הגדר הפרוצה והקיר הפרוץ (למשל ברומן לוויה בצהרים, בסיפורי הקובץ מכתב בחולות ובנובלה "שוט") ממחישים עיקרון דומה.

למבנה הזמנים המיוחד, שמצד אחד משקף חזרה של רגילות, ומצד אחר אינו נהנה מהגנותיה של הרטרופסקציה ומההכרה המרגיעה בחזרת האירועים – למבנה זמנים זה מצטרף אפוא חלל סגור וקלאוסטרופובי מצד אחד ופתוח או פרוץ מצד אחר. הדבר מתבטא הן בעצם המשיכה והכמיהה אל שם מעורפל, מאיים לפרקים, והן בכך שהמרחב לא מספק הגנה מפני אויב שאין לדעת מאין יגיע, מן החוץ או מן הפנים. בלשונו של הירשפלד, בניתוחו

לסיפור "ברזני" של קורן: "אין לדעת אם האויב מקיף אותך או אתה אותו"⁴⁶ – ממש, אפשר להוסיף, כמו אויבו של תושב המאורה הקפקאי.

אך יש לסייג ולומר כי אין מדובר באויב מופשט וחסר צורה כאויב הקפקאי. בזמן התרחשות הסיפורים של קורן, כבר סבא עודנה עיירת ספר, סמוכה מאוד לגבול, ואותו "שם" שגיבוריו כמהים אליו לובש לא פעם את פניו של ה"שם" שמעבר לגבול. בכמה מן הסיפורים מתחוויר, למשל, ש"ההרים הכחולים", שבתו של אחמד נאיף תעתה בהם "כי חשבה שהם ים"⁴⁷, הם בעצם הרי שומרון שמעבר לגבול. הדבר בולט במיוחד ברומן היחיד של קורן לוויה בצהריים, שנכתב ב־1967 ויצא לאור לראשונה ב־1974. גיבוריו האבודים של הרומן, אישה וילד, מוצאים את דרכם שוב ושוב אל הגבול, ושם גם מתרחשות הדרמות המהוסות של הסיפור: הבגידה והרצח. המרחב הממשי – נוכחותו של הגבול ודמויותיהם של הערבים בסיפורים אלה ואחרים הם מישור נוסף שבו מתערערת ההרמטיות של המרחב הסגור של המושבה. כך, פרדוקסלית, חרף עיסוקו של קורן בהוויה שולית וחרף סגנונו החריג שמיקם אותו בשולי הכתיבה של בני דורו – חרף כל אלה מיקום סיפוריו במרחב שבשולי הארץ משיב אותו בעקיפין אל הנושאים המעסיקים את הכותבים שבמרכז ההוויה הספרותית; על עניין זה, שחורג מתחום דיוני כאן, כבר עמד בהרחבה חנן חבר.⁴⁸ אולם בצד ההכרה במשקלם של המרחב הממשי ושל הזמן ההיסטורי ביצירת קורן, אני מבקשת להדגיש את עצם הזיקה בין הזמן והמרחב ואת האופן שבו הם מבנים זה את זה. בפתח המסה שלו על הכרונוטופ – אותו מושג סוגסטיבי ורב־משמעויות – מבקש בכטיין (Bakhtin) לחקור את "זיקת הגומלין המהותית ביחסי הזמן והמרחב, שנכבשו בספרות באמצעים אמנותיים". עבורו –

בכרונוטופ הספרותי־אמנותי מתמזגים תווי ההיכר של המרחב והזמן בתוך שלמות קונקרטית, שנתמלאה משמעות. הזמן כאן מתעבה, נעשה סמוך ונראה בעין, מוצג באמצעים אמנותיים; והמרחב מועצם וחובר לתנועת הזמן, העלילה, ההיסטוריה. תווי ההיכר של הזמן באים לידי ביטוי במרחב; המרחב נטען משמעות מכוחו של הזמן ונמדד על ידי הזמן.⁴⁹

ואכן, ב"כרונוטופ" של קורן מתעבה הזמן בסימני הבלייה והשחיקה של המרחב, מרחב שמהותו היא – כפי שעולה מדברי הירשפלד וכשם אחת מעבודותיו של טאפייס – "חומר הזמן".⁵⁰ מנגד, דימויי המרחב מועצמים ונעשים מרובדים בשכבות זמן על ידי תבניות החישה של הזיכרון.

זאת ועוד; הזמן והמרחב חוברים כישות אחת לגילום המתח המהותי לקורן: המרחב התחום וזמן הרגילות מדגישים את יסוד החזרה שביצירתו, ואילו פריצת המרחב ופתיחותו של האירוע אל הלא־ידוע מושכים את יצירתו אל היחידאי. בחטיבה הבאה אני מבקשת להראות כיצד, במקביל לתנועה כפולה זו בחוויית הזמן־מרחב של הדמויות, פועלת תנועה דומה גם בתיחום חומרי המציאות בטקסט וביצירת מה שניתן לקרוא לו "מרחב טקסטואלי". גם כאן קשורה החזרה למגמה של סגירה, ואילו היחידאיות – לפתיחה. לשם ביסוס מובן מושאל זה של המונח "מרחב" – כמו גם הקשר שלו עם החזרה – אציג להלן בקצרה כיצד

תופסים דלז וגואַטרי (Deleuze and Guattari) את פעולת האמנות כעשייה המציבה מסגרות, התוחמת מרחבים והיוצרת "בתים".

חזרה ומסגרת בארגון טקסט וחוויה

יצירת האמנות, אומרים דלז וגואַטרי, תחילתה תמיד במעשה התיחום, בקביעת הגבולות והמסגרת. אדם תחם לו טריטוריה, בנה לו בית – וכך נולדה האמנות. על כן האמנות הראשונית ביותר היא האדריכלות. גם אצל דלז וגואַטרי מופיע בהקשר זה קפקא, שאמנותו היא "ההיג העמוק ביותר על אודות הטריטוריה והבית, המאורה"⁵¹. אבל, הם מוסיפים, בעצם מעשה התיחום נכללים גם "קווי מילוט" (lignes de fuite), ופעולת המסגור כרוכה מניה וביה בפריצתה של המסגרת (décadrage).⁵² כוחות אלה מקשרים את הבית אל שדה רחב יותר ואל היקום.

מעשה התיחום ביצירתו של קורן הוא קודם כול הגדרתה של אותה טריטוריית זמן-מרחב קבועה ברוב סיפוריו. אבל מעשה התיחום בולט גם, ובעיקר, בסלקציה של החומרים – יצירתה של מערכת סגורה הבוררת מספר מוגבל של מרכיבים משדות משמעות שונים ומצרפת אותם בצירופים שונים. צבעי הלבן-השחור-והירוק, יסודות המים-החול-האש, פעולות הבעיטה, המחיקה, ההעתקה, הנפילה, הטביעה – כל אלה חוזרים שוב ושוב בסיפור "אוניות גפרורים", וגם בסיפורים אחרים, במופעים ובצירופים שונים. יוצא אפוא, שעם כל הממשיות של המרחב והנטורליזם המחוּספס של קורן, פיסת המציאות שהוא תוחם לכאורה מוחשת גם כסגורה, והוא יוצר גם מרחב טקסטואלי שמוגבל ביסודותיו ומתייחס לעצמו. הדימויים המוזיקליים שנוקטים המבקרים לתיאור אותה צפיפות אנלוגית – תזמור, ריתמוס, נושא ווריאציות⁵³ – מצביעים על הדמיון של יצירת קורן ליצירה של מוזיקה, ההרמטית והלא-מימטית שבאמנויות.

ועם זאת, כפי שדלז וגואַטרי מראים בדיון על מקומה של המסגרת ביצירה המוזיקלית, בעוד הנעימה, המוטיב והנושא "בונים את הבית הצלילי ואת הטריטוריה שלו", "נעילתן או סגירתן" של "תרכובות התחושות הצליליות" מלווה, ככל שגדלה מורכבותן, "באפשרויות של פתיחה על פני מישור של קומפוזיציה שהוא יותר ויותר בלתי מוגבל. ישויות המוזיקה הן כדוגמת היצורים החיים אצל ברגסון, המאזנים את הסגירות המייחדת אותם על ידי פתיחות המורכבת ממודולציה, מחזרה, מהעתקה, מהעמדה זה לצד זה"⁵⁴. כאשר דלז וגואַטרי דנים במוזיקה, הם לא מנסים לייחד אותה לעומת יתר האמנויות, אלא לזהות בה את תכונותיה המבדילות של האמנות בכלל לעומת המדע מכאן והפילוסופיה מכאן. בכך הם מאפשרים את ההקבלה בין הבית הצלילי והקומפוזיציה שלו ובין הבית הטקסטואלי של היצירה הספרותית ושל יצירת קורן בכלל זה.

כיצד נפתחת אפוא המסגרת ההדוקה של הפרטים החוזרים במרחב הסגור של קורן? האופן הברור ביותר הוא עצם המבנה של חזרה בווריאציות, שכן חזרתו של פריט או מאפיין בהקשרים שונים – בסיפור אחד או בסיפורים שונים – מאייכת אותו ומגוונת

את משמעויותיו. די לעקוב, למשל, אחר התגלגלותו של דימוי הפס או הקו בסיפור "המורה לטבע" ואחר התמורות שהוא עובר מפריט נוף, לקווצת שערות, לסימן כתוב, לשריטה בגוף, לצלקת. בכל גלגול מרחיב דימוי הפס את טווח משמעויותיו של סיפור חידתי ויפה זה ואף קושר אותו אל סיפורים אחרים דרך שפע וריאציות על אותו דימוי עצמו. בסיפור "שוט", קווי האור המרוסקים שיוצרים התריסים, מתגלגלים בהשתקפות הפנים המרוסקות של רוחמה ובקריאותיו המרוסקות של קלוסקי הזקן ומהדהדים את הגור המרוסק בצל בסיפור "אוניות גפרורים". במונחיו של יאקובסון (Jakobson), החזרה הלשונית יוצרת תבנית מעל רצף הסיפור (או הסיפורים),⁵⁵ אולם ביצירת קורן נראה כי יותר משיוצרות הווריאציות האחדה תמטית, הן מגלות את ריבוי האפשרויות והצירופים שמנביע מוטיב אחד.⁵⁶

ואכן, פריצת המסגרת ההדוקה של החזרה מושגת גם בשל הימנעותו של קורן לא פעם ממיצוי הפוטנציאל התמטי או הסמלי שמזמנות תמונותיו החוזרות. בצד מקרים שבהם מגבשת האנלוגיה תבנית של משמעות, כגון האנלוגיה בין האם החתולה ואמו של יונה בסיפור "אוניות גפרורים", במקרים רבים חיבור הפרטים על בסיס חזרה מבוסס על דמיון רופף. חיבור כזה מעיד יותר מכול על ניסיון עיקש של התודעה – שאינו צולח תמיד – להבkie דרך ההטרוגניות והאטימות של העולם הנראה ולמצוא בו רצף ומשמעות. הדבר בא לביטוי בעיקר בשימוש במילת הדימוי "כמו" לקשירתם יחד או להעמדה זה לצד זה של פרטים פיזיים מסוגים שונים:

אני רואה את גדרות האבנים שבמידרון, את הסכרים שבוואדי. הכול אותו דבר. הסכרים דומים בלילה לגדרות. הגדרות שעל ההרים הן כמו הגדרות שמסביב למחנה. כמו רצועות החגור של הגוף. האבנים הן כמו התפרים והאבזמים. ואשפות הכדורים שלוחצות על הבטן.⁵⁷

אף שההנמקה המידית לפעולת הדימוי היא חדגונית החוויה ומועקתו של הדובר הספציפי בסיפור זה, היא אופיינית לקליטת המציאות של דמויות קורן בכלל. החזרה על המילה "כמו" קוראת להשוואה ולאחידות, אבל האנלוגיה המערימה זה על זה פרטי מציאות, לא תורמת להידוק הרושם ולהיווצרותו של מכלול, אלא לערבוב הטרוגני. ההשוואה טורפת כאן, כפי שציין עידן לנדוי, את הקטגוריות של התבונה לטובת המידיות של החוויה החושית. כך חותרת האנלוגיה – אפשר להוסיף – תחת עקרון הברירה שביסוד פעולת המסגור והמשמוע. על אחת מדמויותיו של קורן מסופר כי הכול חולף דרך עיניה "כמו דרך מסננת קרוונה".⁵⁸ בדומה לכך, הרשת האנלוגית של קורן גורפת לעתים אל תוכה כל מה שנתקל בו הרואה בשדה הראייה (או החישה) המידי ומסתפקת בדמיון פורמלי ובלתי מפורש בין מרכיבי האנלוגיה. העודפות חותרת תחת מנגנון הזיהוי של האנלוגיה, האיחוי שבמילה "כמו" הוא רופף, ותחת היחס המטפורי נוצר יחס מטונימי של תזוזה מתמדת ודחית המשמוע.

בסיפור "המטרייה שבתמונה" מתגבשת אנלוגיה ברורה בין פרי הלימון ובין הריונה של לבנה שננטשה על ידי איגנאץ וולף, שחקן של קבוצת כדורגל מקומית. אולם עם שפרט

המציאות, הלימון, מבסס אנלוגיה זו, הוא גם מסתפח אל רכיבי מציאות אחרים מסדרים שונים, שפורצים את תבנית המשמעות שבונה האנלוגיה:

לבנה הסירה את השמיכה מעץ הלימון. הלימונים שהיו מוסתרים מאחורי השמיכה היו אפורים, קטנים וקשים, והיא קטפה אותם. רק את הלימון שהיה על המעקה לא קטפה. הוא נקטף מעצמו. הוא היה רחב בראשו וצר בקצהו. צהבהב ואדמדם. כמו כדור הטניס שהשתפסף, כמו העשבים היבשים שמתחת לברוש. כמו לב.⁵⁹

דמיונו של הלימון ללב מהדק את הקשר שלו לפרשת אהבתה והריונה של לבנה (הילד שומע את אמו מכנה את איגנאץ "חסר לב"). אולם הסמכתו לעוד פרטים משדה הראייה המידי מרופפת את ההידוק המטפורי. ההשוואה נדמית מלאכותית, עודפת, והיא מדגישה את הפיצול והריבוי דווקא. דחף הפענוח של חידת הסיפור – שכמו ברבים מסיפורי קורן עומדת במרכז – גורם לילד, שדרך תודעתו נמסר הסיפור, לארגן את פרטי החוויה המיידית על פי קטגוריות של צורה וצבע. אולם איגוד הפרטים רק מבליט את המאמץ לקשור יחד את רכיביה של מציאות הטרוגנית ועמוסה שאינה נענית לפענוח ולהאחדה. החידה אכן הופכת בשפת המראות של קורן – כמו בכתבי הסתרים של טאפייס – לעיקרון של תקשורת. מרחב העזובה של קורן, רשימות מלאי של גרוטאות, גבבה של חומרי בלייה שלאיש אין חפץ בהם, מגלם אותה הצטברות עודפת של פרטים. פרטים אלה אמנם נוטים להתארגן בתבניות חושיות ראשוניות, אך הניסיון לרתום אותם לתבניות של משמעות עומד במתח עם יחידאיותם הבלתי ניתנת לצמצום ועם מגוון אפשרויות החיבור ביניהם.

ניתן להציע כמה מפתחות פרשניים להבנת דינמיקה זו של תבנית ופרט, או חזרה ועודפות, אשר בלבושים שונים מעסיקה רבות את התאוריה הפוסט-סטרוקטורליסטית. במונחיו של רולאן בארת (Barthes), הפרט העודף הוא ביטוי לכוחו החתרני של אפקט הממשות כנגד הסטרוקטורות המאחדות של הטקסט. במונחי השיח על הטראומה, העודפות (או היָּתֵר) היא השיור של אירוע שאינו משתבץ ברשתות המשמעי של הסדר הסמלי ומסרב לעיבוד. במונחיו של דלז, אלה הם פרגמנטים המתווים נתיבי מילוט, הפורצים את התבניות הקלישאויות של הייצוג ומנכיחים את הסינגולרי.⁶⁰ תהיה אשר תהיה הפרספקטיבה התאורטית שנבחר, אין ספק שגם בתיחום ובתבנות של חומרי המציאות בטקסט מתקיים המתח בין החוזר והסינגולרי, הסגור והפתוח, העולה מממדיה האחרים של יצירת קורן. במילים אחרות, כשם שהמרחב התחום ורגע ההווה מפולשים אל מקומות אחרים זמנים אחרים (כנהרות הזורמים "הלאה הלאה" בתמונת כפות ידיו של האב), כך גבולותיו של המרחב הטקסטואלי, המוגבל בחומרי, נפתחים אל הריבוי והגיוון הצומחים מתוך החזרה (כמו החזרה בווריאציות על המילה "אהבה" במכתביה של האם).⁶¹

וכך – עם פתיחת מרחב הטקסט אל האפשרויות הבלתי מוגבלות שטומנת בחובה החזרה – מיטשטשת הדיכוטומיה בין התמונה והמילה, החוזר והיחידאי, התחום והאינסופי. במקביל נפתחת גם יצירת קורן אל ההקשרים הרחבים שהיא נטועה בהם. אין עוררין על הלוקליות של קורן ועל כך שהוא נותן ביטוי, ולו עקיף, לשאלות השעה של ההווה הישראלית. אך בה־בשעה יצירתו גם לוקחת חלק בהתמודדותה של הספרות המודרנית,

שכמה מנציגיה הזכרתי כאן, עם צורת הסיפור באשר היא – אם בהיטלטלות בין המילה המידית הנוגעת בפני השטח של הדברים ובין רובדי הזמן והתודעה הטמונים בתמונת ההווה, אם בגילום השבר הטראומטי של הזמן והנרטיב בזמן־מרחב הסיפורי ואם בבדיקת אפשרויותיה של החזרה בפריצת גבולותיו של הטקסט. מאפיינים אלה פותחים את יצירת קורן אל ההקשר הרחב של ספרות המאה ה־20 במאמציה לכונן את הכלים הספרותיים ולהתאימם לביטוי התודעה המודרנית ומשבריה.

אוניברסיטת בר־אילן
האוניברסיטה הפתוחה

הערות

- 1 מיה סלע, "מי כמו"ל", הארץ – גלדיה (2.6.10), עמ' 1.
- 2 ישעיהו קורן, העומדים בלילות, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992. אני מודה להוצאת הקיבוץ המאוחד על האישור לפרסם את תצלום העטיפה.
- 3 אריאל הירשפלד, "מול הנשייה הנערמת (א)': הקבורה הגדולה של הצער", הארץ – תרבות וספרות (10.11.1989); הירשפלד, "לשון הבטיחה ביכולתה לגעת", הארץ – תרבות וספרות (17.11.1989).
- 4 מאמריו של עידן לנדוי התפרסמו בעיתון הארץ – תרבות וספרות, ב־18.4.2008, 25.4.2008, 2.5.2008. ניתן לקרוא אותם ברצף באתר שכתובתו: <http://www.notes.co.il/idanl/43810>. asp תחת הכותרת "החול היה רך, נעלו מלאה גרגירים".
- 5 Barbara Catoir, *Conversations with Antoni Tàpies*, Munich: Prestel-Verlag, 1991, p. 39.
- 6 גרשון שקד, "רקמת חיים בסתר", סימן קריאה 5 (1976), עמ' 455.
- 7 המונח ביהיוריום לתיאור כתיבתם של המינגווי וממשיכיו, על הימנעותה מן האינטרוספקציה, הופיע לראשונה ב־1929 אצל: Donald Davidson, "A Review of *A Ferwell to Arms*", *Hemingway: the Critical Heritage*, Jefferey Meyers (ed.), London: Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 126–130. המונח אומץ על ידי הביקורת, לרוב ללא נימת הגנאי שנלוותה לו בתחילה.
- 8 כפי שעולה מן הריאיון שלו עם שרה אורטל, "שונא מלים גבוהות: ריאיון עם הסופר ישעיהו קורן בצאת ספרו העומדים בלילות", ידיעות אחרונות, המוסף לשבת (5.6.92).
- 9 על פירוק התנועה והאטתה אצל רוב־גרייה ראו: Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 1997, p. 108. על פירוק התנועה והמבט מקרוב אצל קורן ראו עדי אופיר, "עולם מתפורר", מעריב ספרות (23.10.92); וראו גם לנדוי, הערה 4 לעיל.
- 10 "בשעת כתיבה, החוש הפעיל אצלי ביותר הוא חוש־הראייה. את הדברים שאני כותב אני קודם־כל רואה – בנסיוני, בזכרונותי, בדמיוני. זו, אולי הסיבה לכך שלפעמים משמש לי הקולנוע מעין דגם. כשאני רוצה לכתוב על אדם רץ, ואני מחפש דוגמה אמנותית לכך, איני רואה לנגד עיני איזה קטע ספרותי שהוא. אני רואה לנגד עיני את ריצתו של הנער בסרט 'בדידותו של

- הרץ למרחקים ארוכים, או את ריצתו של גי הנמלט, הרודף אחר קרון הרכבת בסרט 'הנשימה השניה' של ז'ן-פייר מלוויל. אין כקולנוע להמחשת האדם בפעולה" (ישעיהו קורן, "יותר מזה" [הקולנוע ואני], קשת מא [תשכ"ט], עמ' 177-178).
- 11 ישעיהו קורן, "הוספיס", "במדבר", "המורה לטבע", יונים לא עפות בלילה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1989; קורן, "שוט", הערה 2 לעיל.
- 12 ישעיהו קורן, "שתי כפות ידיים ומילה", שתי כפות ידיים ומילה, תל אביב: הוצאת קיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 193.
- 13 ש.ש.
- 14 ש.ש, עמ' 195.
- 15 ש.ש, עמ' 198.
- 16 ש.ש, עמ' 199.
- 17 ש.ש, עמ' 199, 200.
- 18 ש.ש, עמ' 198.
- 19 ש.ש, עמ' 202.
- 20 קורן, "המורה לטבע", הערה 11 לעיל, עמ' 159.
- 21 ש.ש, עמ' 170.
- 22 קורן, "במדבר", הערה 11 לעיל, עמ' 138.
- 23 הירשפלד, הערה 3 לעיל.
- 24 קורן, "עוד מת אחד", הערה 2 לעיל, עמ' 219.
- 25 קורן, "יום לפני תחילת הלימודים", ש.ש, עמ' 94.
- 26 על כריכת יונים לא עפות בלילה. לחזרה, לאנלוגיה ולסמליות ביצירת קורן מתייחסים גם הירשפלד, לנדוי, שקד ואופיר (הערות 3, 4, 6, 9 לעיל).
- 27 אופיר, הערה 9 לעיל, עמ' 28.
- 28 קורן, "שוט", הערה 11 לעיל, עמ' 50.
- 29 ש.ש, עמ' 51.
- 30 ראו השוואה לפוקנר, בצד השוואה להמינגווי, אצל לנדוי, הערה 4 לעיל. הבסיס להשוואה אצל לנדוי הוא תמונת העולם הטרגית והקשר המסוכסך עם האדמה, כמו גם אמנות ההסתרה של הדרמה. לעומתו מנחם פרי מדגיש את הדמיון של קורן לפוקנר בעיצוב העולם המקומי שהופך לאוניברסלי, וראו ריאיון עם עליית קרפ: "קולו המינורי של ישעיהו קורן הוא אוויר לנשימה", הארץ - תרבות וספרות (4.6.2008). <http://www.haaretz.co.il/hasite/spages/998889.html>.
- 31 "שוט", הערה 11 לעיל, עמ' 70.
- 32 ריאיון עם שרה אורטל, הערה 8 לעיל.
- 33 זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, תשמ"ח, עמ' 95-137.
- 34 ראו בריאיון עם שרה אורטל, הערה 8 לעיל.
- 35 "אוניות גפרורים", העומדים בלילות, הערה 2 לעיל, עמ' 55.
- 36 כתרגומו העכשווי של המושג במאמרו של פרויד העוסק בו: "היזכרות, חזרה ועיבוד", הטיפול הפסיכואנליטי, מגרמנית: ערן רולניק, תל אביב: עם עובד, תשס"ב.
- 37 כך בניסוחו של דומיניק לה קפרה בספרו משנת 2000, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: ניב פרקש, תל אביב וירושלים: רסלינג ויד ושם, 2006, עמ' 34, 166.

- 38 "אוניות גפרורים", העומדים בלילות, הערה 2 לעיל, עמ' 153.
- 39 Jonathan Culler, "Forward to Gérard Genette", *Narrative Discourse*, Jane E. Lewin (trans.), Ithaca: Cornell University Press, 1980, pp. 11-12. העניין של ז'נט במודוס האיטרטיבי (Genette, pp. 113-114), שקאלר מדגיש בהקדמתו, נובע מן השאלה המהותית שהעסיקה את הסטרוקטורליזם והיא האם אירועים דומים אכן יכולים להיחשב כאירוע אחד. שאלה זו התרחבה בפוסט-סטרוקטורליזם לתהייה על אפשרות חזרת הסימן בכל אחד ממופעי, ועל אתגור אפשרות זו.
- 40 "אוניות גפרורים", הערה 2 לעיל, עמ' 154.
- 41 שם, עמ' 151.
- 42 תופעה זו, של קיום העבר הטראומטי כהווה, מתוארת אצל פרויד במסה "מעבר לעקרון העונג" (למשל בעמ' 103, הערה 32 לעיל) ומפותחת אצל פרשניו, למשל אצל דומיניק לה קפרה, וראו הערה 36 לעיל, במיוחד בעמ' 49, שם מתוארת קריסת הזמנים הדקדוקיים בדיבור הטראומטי. על קריסת הנרטיב ורצף הזמן בטראומה ועל היחס בין האירוע החוזר ובין האירוע החד-פעמי שנעשה פרדיגמטי, ראו Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, New York: Basic Books, 1992, p. 38, 177, 187.
- 43 Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 195-197; J.M. Coetzee, "Time, Tense and Aspect in Kafka's 'The Burrow'", *Modern Language Notes* 96 (1981), pp. 556-579.
- 44 הירשפלד, "הקבורה הגדולה של הצער", הערה 3 לעיל.
- 45 קורן, "אוניות גפרורים", הערה 2 לעיל, עמ' 152.
- 46 הירשפלד, "לשון בטוחה ביכולתה לגעת", הערה 3 לעיל.
- 47 קורן, "אוניות גפרורים", העומדים בלילות, עמ' 149.
- 48 חנן חבר מצביע בביקורתו על הקשר המורכב בין השוליות של קורן ובין סדר היום של המרכז הספרותי. הוא מצביע על מקומו החשוב של הנרטיב הלאומי ביצירת קורן גם כשאינן התייחסות מפורשת אליו, בעת שהוא פורץ בעצמה דרך ייצוגים קולקטיביים מוכללים מתחת לפני השטח הלאקוניים. ראו חנן חבר, "למחרת בבוקר השכם פרצה המלחמה", הארץ - תרבות וספרות (1993.2.4). לנדוי (הערה 4 לעיל) חולק על תפיסה זו ומדגיש לעומת זאת את עיסוקו של קורן בחוויה קיומית אוניברסלית, שהנושאים המקומיים מפרנסים אותה אך לא עומדים במרכזה.
- 49 מיכאל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה ובאר שבע: דביר, כינרת-זמורה-ביתן ומכון הקשרים, 2007, עמ' 13-14.
- 50 ראו: Catoir, *The Matter of Time*, הערה 5 לעיל, עמ' 11, איור 77. את הקישור בין העניין בחורבות ובין הכוסף הרומנטי, קישור שמנסח הירשפלד בזיקה לגיבורי קורן, מזכיר גם טאפיס כשהוא דן בעבודתו; ראו Catoir, שם, עמ' 79.
- 51 ז'יל דלו ופליקס גואטרי, "נתפס, מורגש ומושג", מהי פילוסופיה, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 203.
- 52 המונח lignes de fuite, החוזר רבות בכתבתו של דלו (עם גואטרי ובלעדיו), מציין בצרפתית גם את קווי המגזן - קווי העומק הדמיוניים המתכנסים אל נקודת המגזן בציור עם פרספקטיבה. השימוש במילה décadrage, פירוק המסגרת, שאול מכתבתו של איש הקולנוע פסקל בוניצר (Bonitzer). בעברית היא תורגמה ל"צידוד". דיון מרתק במושג המסגרת והצידוד ראו גם בספרו של דלו על הקולנוע, שבו העיון ב"פריים" הקולנועי וביחס המורכב בין הפנים והחוץ

- Gilles Deleuze, "Frame and Shot, נובע מתפיסת האימננטיות שבעומק מחשבתו של דלז: Frame and Cutting", *Cinema 1: The Movement-Image*, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 12–28.
- 53 הערה 26 לעיל, וגם על כריכת הספר העומדים בלילות, הערה 2 לעיל.
- 54 דלז וגואַטרי, הערה 51 לעיל, עמ' 208–209.
- 55 רומן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה" (1960), בנימין הרשב (מתרגם, עורך וכותב), שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות, ירושלים ותל אביב: כרמל ואוניברסיטת תל אביב, תש"ס, עמ' 219–241.
- 56 ובניסוח יפה של עדי אופיר, בנייתו "שוט", שבו הוא קושר את התגוננותה של החזרה לדינמיקה של הזיכרון: "אותם חומרים, לפעמים אותם קטעי סיפור, מצטרפים זה לזה, לפעמים סותרים זה את זה, משמשים שוב ושוב כדי לחצות מחדש אותם מרחבי זיכרון, לפרוש ולקפל חזרה", הערה 9 לעיל.
- 57 קורן, "שעונו של חיים", הערה 2 לעיל, עמ' 183.
- 58 דמותו של מקסי בסיפורו של קורן "Mars le Fou", המושפע בעליל מהמינורוי (העומדים בלילות, הערה 2 לעיל, עמ' 206).
- 59 קורן, "המטרייה שבתמונה", יונים לא עפות בלילה, הערה 11 לעיל, עמ' 48.
- 60 על הפרט המיותר ואפקט הממשות אצל בארת ראו: Roland Barthes, "The Reality Effect", *French Literary Theory Today: A Reader*, Tzvetan Todorov (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 11–17. תפיסת הפרט המיותר, משמעויותיו הנפשיות וקשר אפשרי לטראומה מפותחים עוד, באמצעות מושג ה"פונקטום" בספרו של בארת על הצילום החדר המואר, וראו Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Richard Howard (trans.), New York: Hill and Wang, 1981. העיסוק ביתר (excess) כביטוי למפגש הטראומטי עם הממשי מפותח בשיח על הטראומה, בעיקר בעקבות תפיסותיהם של לקאן וז'יז'ק (Žižek); על קרקוע האנלוגיה והקלישאה באמצעות הפרגמנט על פי דלז, ראו בין היתר: Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Hugh Tomlinson and Robert Galeta (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, pp. 1–24.
- 61 ושוב דלז וגואַטרי: "מישור הקומפוזיציה מוביל את התחושה לדה-טריטוריאליזציה גבוהה יותר, על ידי כך שהוא מעביר אותה דרך מעין צידוד המבקע אותה ופותח אותה אל קוסמוס אינסופי. כמו אצל פסואה, תחושה על פני מישור אינו תופסת מקום בלי להרחיב אותו, למתוח אותו, למתוח אותו על פני האדמה כולה ולשחרר את כל התחושות שהיא מכילה: לפתוח או לבקע, להשתוות לאינסוף. ייתכן שמותר האמנות הוא אכן המעבר דרך הסופי כדי לשוב ולמצוא, לשוב ולהעניק, את האינסופי" (מהי הפילוסופיה, הערה 51 לעיל, עמ' 215).

יצחק בנימיני

במאמרו "לקרוא סימפטום"² מעמת ז'אק-אלן מילר (Miller) את ה"לדעת-לקרוא" של היהודים עם ה"לדעת-להגות" של היוונים הקדמונים: היהודים של ה"אות שמבעד לכתוב תוך ביסוסה כמקודשת, והיוונים של ה"אחד שמעבר להוויה תוך ביסוסו כאפשרי. בפתח המאמר מובא ציטוט מדברי ז'אק לאקאן (Lacan) – "היהודי הוא שידוע לקרוא". לקראת סוף המאמר מילר מפנה אותנו חזרה לאמירה המקראית "אהיה אשר אהיה", כחלק מהתכתבות עם בני האסכולה שלו (שעמדו להיפגש ב-2011 בכנס בין-לאומי בתל אביב), כמחווה של מי שהוא עצמו יהודי ושמעיד שלאקאן תפס אותו כמי שידוע לקרוא את דברו.

ארצה, גם בתגובה לדברי מילר, להתייחס להלן לביטוי המקראי "אהיה אשר אהיה" שהוא חלק מהמפגש הממען את הסובייקט משה, וכן לביטוי "לך לך" הממען את הסובייקט אברם ואת הסובייקטים הקוראים. בהקשר זה תעלה השאלה על אודות הקריאה של מי שמוגדר כיהודי ועל אודות הקריאה בטקסט מקודש ואולי בכל טקסט באשר הוא. אנסה להבין מעמד זה של היהודי, אך גם לחרוג מעצם ההבנה הזו לעבר התהייה על התנאי היהודית הטקסטואלית הזו, שאחראית לדימוי של היהודי בקרב הוגים שונים.

מילר מתייחס לדבריו המסוימים מאוד של לאקאן. בטקסט בשם "רדיו" ("Radiophonie") משנת 1970 משיב לאקאן על כמה שאלות הנוגעות לתפיסתו את הפסיכואנליזה. בין היתר הוא מביא את הדברים הבאים תוך קישור לדרכו של זיגמונד פרויד (בחשיפת עבודתם של הלא-מודע ושל החלום הציגם פרויד ככאלו שלמעשה פועלים על פי הפרקטיקה הלוליינית היהודית-מדרשית):

[...] היהודי, מאז החזרה מבבל, הוא מי שידוע לקרוא, כלומר, [מי] שבאמצעות האות הוא תופס מרחק מהדיבור שלו, במוצאו שם את המרווח, [המתאים] בדיוק כדי לפעול באמצעות פירוש.

באמצעות פירוש אחד ויחיד, הפירוש של המדרש המתפתח כאן באופן מובהק.³

לאור דבריו אלה של לאקאן ברצוני להתוות את המסלוליות הפתלתולה של העבודה הדרשנית. זאת ברמיזה לסיפורון על מגדל בבל⁴ (בראשית יא 1-9), שהרי בו האנוכתי (הסובייקט-טקסט כפי שיוסבר להלן) רשם את סיפורו שלו, כשם שבכל סיפור מקראי שהאנוכתי קורא וכותב הוא מייסד עצמו ממש כך. הנה אפוא אותו מסלול ה"התגלגלותיות", כלומר התגלגלות של הגלותיות בבתר-גלותיות, שבה התגלגלות הטקסטואלית משחזרת

את הבית המחקר. התגלות זו ממשיכה בכך למחוק את הבית באמצעות הפנטזיה, ואף מוחקת את מעשה המחקר באמצעות עקרון האמת הקדושה.⁵ את המחיקות היא מטשטשת באמצעות היחס הדיאלקטי בין הסובייקט לאחר, שאינו מאפשר עוד זיהוי של מקור, כפי שיובהר להלן:

היהודאים שיצאו לבלל, שָבו משם ונפוצו על פני כל הארץ כדת "היהדות". מאז, בעבודת הפרשנות שלה – תחת החילוץ המדרשי של האות הכתובה מתוך המקרא – קראה היהדות ליהודים מחדש את המילים. היא קראה את המילים שנכתבו לפני גלות בבל, לפני השכחה הבללית את השפה הראשונית המדוברת במקור, את הדיבור העברי המדומיין טרם התפזרותה האלוהית בתוך המילה הכתובה על שלל משמעויותיה. כאילו הנכתב היה פעם דיבורי, בלא הבחנה מטפיזית בין הדיבור לכתב, מעין אות דיבורית.⁶ גם ניתן להניח שהעברית השוכנת מאי־אז ביהודה, ושמדברים אותה הפלחים היהודי-פלסטינים, נאלצה להכפיף עצמה לכתב. כתב זה מייסד את העברית המקודשת תחת שרביטיהם של תאולוגים עוזרים ומנחמים. זאת כדי לייסדס כסובייקט קורא, כ"יהודי". בעניין זה כדאי לציין שעל שאלת ההבנה של הנאמר בעברית המקראית מעידים הפסוקים המובאים בנחמיה ח: הגולים שבים עם ספר התורה וקוראים בו, תוך שהם מנסים לשחזר את ההווה היהודאית מתוך הנאמר בכתוב הנתפס כדיבורי.

במעשה הפרשנות העריכתי הוצבה הנוכחות שבבסיס הכתיבה, נוכחות שהפתיבה כולה נושאת כמושאה – הדיבור האבוד שהיא רושמת מחדש. כך לפחות ביקשה לעשות הכתיבה מחדש של המקור, עריכת הטקסט המקורי תחת השם "תנ"ך". ואז באה עוד כתיבה, על-כתיבה – הכתיבה הדרשנית שרושמת מחדש את הכתיבה הראשונית, הכתיבה מחדש של הקורא המשחזר את פעולת הגעגועים הראשונית בכתיבה, געגועים אל הדיבור האבוד.

מתעוררת השאלה האם המקור הדיבורי העברי הזה הוא אכן ממשי, קדם-סמלי, זה אשר עומד ברקע הקריאה המדרשית המתמדת תוך חיפוש המילה שמעבר למילה? וכל זאת תוך התעללות בה, תוך רישומה מחדש. האם מקורה של מלאכת הפירוש היהודית הכפייתית של הטקסט הקדום הוא חיפוש של אותו מקור עלום, של אבדה שהפירוש מגלה ומסתיר בו-בזמן? שהרי מעשה הקריאה מתקיים תוך התרחקות מתמדת שניתן לאפיינה כהתרחקות מתגעגעת – מתגעגעת אל ביתיות המילה במולדתה האבודה, ועוד יותר במסגרת החזרה ההיסטורית-הגאוגרפית מבלל, חזרה המבקשת את שימור הגעגועים אל האינטימיות הזו גם בבית הישן-חדש, בבית שבו הגלות שחוה הפרשנות היא מתמדת.

מהו אם כן אותו לדעת-לקרוא? כאמור, אולי זו ידיעה הכוללת עוד ממד, זה הנצמד לעצם הקריאה, כלומר הממד של הכתיבה, כתיבת-הנקרא. הכתיבה הזו רושמת את הנקרא כל-זמן-שהוא-מתקיים-כנקרא. ובממד המתוסף לקריאה, הכתיבה הקוראת רושמת את הקורא ככזה, כיהודי, כל זמן שהוא מזהה עצמו ככתובת (ומאמין במה? בהיותו הכתובת לאמונה, מאמין שהוא המאמין ומכאן גם מאמין שהוא מאמין). ו"יהודי" שקול עבורנו למילה "אנוכתב" – שני מסמנים לשוניים בעלי הוראה ל-הקורא בעיצובו מחדש באמצעות הכתב הרושם בו, החורט בו – לא עד מוות אלא עד חיים.

למעשה, במסגרת האנוכתיבות, הכתיבה של הנקרא לקורא מתאפיינת בטקסט הנקרא כדרש פנימי השורה וממתין במילים. והטקסט כמכלול, חי כפגרת-מת כאשר אין עבורו קורא שמחיה אותו, והוא חי כחי רק כשבו-בזמן הוא נכתב ונקרא ומפורש ככזה, עוד לפני בוא הדרש הטקסטואלי החיצוני לו, שכן בטקסט הראשוני, הדרש הוא כבר פנימי, אינהרנטי. אף ייתכן שהדרש הפנימי הוא אנטי-טקסט, ממש כנגד פשט-המילוליות הנוכח כל כך שלו, פשט שהוא לא-פחות-ולא-יותר מממשי שמתבקש תמיד לעוטפו בהסבר, פירוש ואף צמצום, פשט דיבורי קדום וראשוני, פשט מדומיין.

אגב כך יש לציין שהדרש החיצוני לאנוכתיב יכול להתגלם בדמות ספר אחר, התלמוד למשל – וכאן אולי מתגלמת עובדת הפרוטסטנטיזציה של הפנטזיה שלנו על אודות העין של היהודי הקורא רק את אותיות הפרשה בלא מעטפת פרשנית. אבל ניקיון פרוטסטנטי זה נועד רק להציג הוויה תאורטית כדוגמת האנוכתיב כדי ללמוד על מהלכיה לפני ואחרי ההשפעה הפרשנית, ללמוד על הימצאותה של עין הקורא אל מול הדיו.

בסיכום ביניים יש לנו קווי מתאר לשלוש רמות הקריאה כפי שינתחו להלן:

א. פשט ממשי מילולי ביותר, הקשור לדיבור המחוק. שם נמצא הסובייקטי הקדם-סובייקט, שאכנה בהמשך האינטימי.

ב. דרש פנימי, השוכן בכתב והמתקיים במעשה הפרשנות המידי של האנוכתיב הקורא. מול עינו מצוי רק הכתב המקראי, והוא מנסה לשחזר את המחוק ולהופכו לדיבור אבוד. שם מסתובבת התשוקה בערבולה עם האחר המייסד.

ג. דרש חיצוני ייתכן כשלוחה של דרש פנימי שהתקיים בעבר. הדיבור האבוד-כביכול זוכה בשחזור עבור הסובייקט תוך ייסודו כקורא במסגרת פעולת האינטרפלציה האידאולוגית.

להלן אביא הדגמה פרדיגמטית למערבולת האידאולוגית בין מרכיבים אלה.

* * *

מבחינה מתודולוגית מוצעת כאן חקירה פנומנולוגית של הדת. במסגרת מתודה זו נעשה שימוש בתאוריה הפסיכואנליטית על אודות תשוקת הסובייקט, מתוך קשר אל חיי היומיום שלו והחוויה הקיומית שלו בעולם וביחס לזולתים הקרובים לו.⁷ אך גם במסגרת חקירה זו מובא בחשבון שיח ההרמנויטיקה כדי להתמודד עם האופן שבו הסובייקט הזה קורא וכותב עצמו לדעת.

בחקירה הנוכחית מוצע מושג חדש: "אנוכתיב", או בלעז "סובייקט-טקסט", "סובייקטקסט". אבקש לבחון את ההוויה שעומדת שביסוד אידאה זו, שביסוד המשגה עקרונית זו. נראה כי מרגע שנבראה האידאה היא ממזגת בתוכה בדיעבד את הכוונת הקורא אל הטקסט עם התכוונות הטקסט אל עינו ותודעתו ותת-תודעתו של הקורא. בחינה זו קשורה הדוקות למוטיב מסוים שהוא עבורי אישי כמו גם קהילתי – שאלת כינונו של היהודי, שאלת הכינון העצמי והלא-עצמי שלו ושלי ושאלת הקריאה שלו ושלי, גם אם ה"שלי" אינו (לגמרי) שלי.

הבחינה המושגית הזו קשורה גם לניסיוני להציע קווי מתאר עבור *תאולוגיה ביקורתית*⁸ של שדה המחשבה והפרקטיקה המונותאיסטיות-מערביות. זאת באמצעות הצעה לפירוש הפסוקים בספר בראשית, המתארים את הפנייה של האלוהים לאברם במילים "לך לך מארצך וממולדתך אל הארץ אשר אראך". אתייחס בתחילה לפנייה זו כנובעת מגורם סמכותי-חיצוני (כביכול?) לסובייקט, חיצוני *הממען* את הסובייקט לכתובת מסוימת *הממען* אותו בעצם להתגשם כסובייקט, כלומר כפעיל למען מטרה אידאולוגית חיצונית (כביכול?).⁹ בהמשך יועלו ספקות באשר לאותו "כביכול" בעקבות טענתי שאם נקרא בדקדקנות את הפסוקים הללו, לרבות הנאמר בפסוקים הקודמים והעוקבים, ניתקל בשני צירים שעניינם הוא זה:

א. המהות של הקריאה הממענת הזו, ומתוך כך המהות של אותו ממען – אחר גדול ורדיקלי.¹⁰ קריאה צמודה של הפסוקים תוביל למסקנה שהיציאה של אברם לכנען הייתה חלק ממשימה משפחתית, הקשורה לעובדת עקרותה של שרי, בלי קשר להתערבות אלוהית כלשהי, משימה שנקטעה. אז ניצלה האחרות מצב של סטטיות זמנית כדי לדחוק בסובייקט לממש את ייעודו. במובן הזה, האחר אינו קול חיצוני טוטלי שמתגלה יש מאין, אלא קול המייצג עבור אברם התגלמות של איווי אישי עמוק, איווי הקשור לעצם תנועתיות הסובייקט ולחויית *ההתגלגלותיות* שלו.

ב. הקשר ההדוק בין הקוטב הדיאגטי שבו מופנית אל אברם *הקריאה* לפעול לבין הקוטב של *מעשה הקריאה*, שבו יש ציפייה של הכתוב שהקורא ייקרא לאותה משימה תוך פעולת הקריאה שלו. מכיוון שהכתוב-המודפס *כבר אינו* פונה לאברם הנוכח אלא לקורא הנוכח אל מול *הדף* ומבקש לחולל דבר מה בחיי הסובייקט, אפשר לדמות את הכתוב כשכפול של האחר האלוהי שפונה לאברם ובמרומו פונה גם לקורא המתהווה כיהודי. זהו אלוהי הדיו, האלוהים הכתוב. מכאן שהיהודי מכוון בעצם מעשה הקריאה הדתי כמי שמניע את עצמו לקראת מימוש של האיווי שלו, שמעורבל עם האיווי החיצוני.

שני הצירים מדגימים עבורי את האופן שבו הסובייקט הוא *סובייקט-טקסט* הנהפך לכזה מתוך הקריאה הקוראת אותו במהלך הקריאה. זאת כמובן גם בהמשך לתאוריות הפוסט-סטרוקטורליסטיות השונות על אודות הסובייקט כתוצר של שדה השיח. כאמור, ברצוני לחבר את המושגים "סובייקט" ו"טקסט" או "אנוכי" ו"כתב" ולהציע את מושג ה"אנוכתב" או ה"סובייקטקסט". מושג זה מצביע על מהותו של ה(קדם)-סובייקט כמי שבורא במעשה הקריאה את הטקסט, טקסט אשר חושף את איוויו שלו ומניע אותו למימושו ובכך הופך אותו (בחזרה) לסובייקט.¹¹

הבדיקה המושגית הזו תחזיר אותנו להקשר הפוליטי של המיעון של הסובייקט בידי אחר (טקסטואלי) סמכותי כגורם חיצוני (כביכול). חיצוני זה משעבד את האיווי האישי האנושי כדי לחולל באדם תמורה, שמצד אחד מובילה אותו למימוש עצמי ומצד שני משעבדת אותו לאחר, שהוא ב־זמן חיצוני באופן מוחלט ופנימי באופן מוחלט.

ברקע צפה גם השאלה הנוגעת למעשה הפרשני של הסובייקטקסט, כאשר לציד *ההרמנויטי* יש השלכות על הבנת מהותו של השדה הפוליטי בנוגע ליחס בין הסמכות החיצונית-פנימית

לסובייקטקסט שניצב מולה. למעשה, מרבית הפרשנים היהודים והלא־יהודים ביקשו דווקא לחדד את המגמה הפרשנית המנוגדת לזו שלי, שלפיה הקריאה האלוהית נתפסת כהתגלות חיצונית לגמרי, והיציאה לכנען היא כולה תוצר של אותה התגלות. פרשנות זו ביקשה להבליט את הייצוג של האחרות כטרנסצנדנטית לסובייקט. אגב כך היא העמידה מתח חד־משמעי בין הסובייקט לבין האחר לו, כך שעליו להישען לגמרי על האמת האחת שהיא חיצונית לו וכולה מכוננת את מהות חייו, מעבר לממד האנושי שבו.

אין בכוונתי לטעון שהפירוש שלי לפסוקים נכון יותר מפירושים שמוצעים לרוב, אלא לטעון שקריאה מילולית של הטקסט מתוך עמדה קונטרה־הרמנויטית יכולה לחשוף אפשרות אחרת של הבנת הסובייקט־הקורא. לפיה, הסובייקט־הקורא מצוי בערבול מאיים עם האחר לו, אך בתוך ערבול זה משהו קיומי/אינטימי מסתתר ופועם. כלומר, מדובר כאן במהלך דון קישוטי להשיג את ממשות הטקסט, לא כאנטי־הרמנויטיקה אלא מתוך פקפוק בעצם המעשה ההרמנויטי גם אם אנו מבצעים עבודה פרשנית בעצמנו. זאת מתוך התהייה שמא העמדה הפרשנית עצמה כפי שהיא מתוארת כאן, ואולי כל עמדה פרשנית על פי הגדרה, מבקשת לסלק את החשיפה ללא־מודע הפוליטי¹² של הטקסט ושל הסובייקטקסט ואת עובדת קיומו של איזו קדם־אידיאולוגי המתכתב עם הממשי של הסובייקט.

* * *

כאמור, נבחן את המשגת האנוכתי דרך המקרה הפרדיגמטי של דמות היהודי כאדם קורא, כאנוכתי, כהאנוכתי בה"א הידיעה. מהו אותו אנוכתי? נדמה שהמאפיין הראשוני שלו הוא יכולת הקריאה שלו, במובן הפשוט ביותר, ובפרט כשהדבר בא לידי ביטוי אל מול המקרא כנקרא, והוא, האנוכתי, כיודע לקרוא.

מהי אותה ידיעת הקריאה, כלומר היכולת שמייחסים לרוב ליהודי ככזה שיודע לקרוא, יודע את המקרא? יודע איך לקרוא, יודע מהי קריאה, יודע מהי אותה ידיעה? ואולי יודע במובן הגופני־מיני, יודע אותה, את בת זוגו הקריאה? והאם היא מחזיקה במעמד כביכול נשי־קבלי מכיל, מעמד המכיל את היכולות של היהודי? או שמא היא פעילה ומפעילה את הידיעה, מתמרנת אותה? זו הידיעה אל מול הקריאה.

נדמה שהלדעת־לקרוא הזה נוטה להיכבל לממד הנצמד לעצם מעשה הקריאה, משמע לממד של הכתיבה־מצד־הקורא, זו הרושמת את הנקרא כל זמן שהוא מתקיים כנקרא. בממד זה המתווסף לקריאה, הכתיבה הקריאתית, למשל של המקרא, רושמת את היהודי ככזה – כ"יהודי", או כ"עברי", כל זמן שהוא מזהה עצמו ככתובת – ליהודי, לעברי (אבל האם יש קורא שבמעשה הקריאה אינו מזהה עצמו ככתובת? שהרי גם אם אינו מזדהה ברמה המודעת, הוא בכל זאת סופג הזדהות ברמה הלא־מודעת – המילה פונה אליו, רק הוא קורא אותה, וקודם כול לעצמו).

הכתיבה־במקור מדמיינת אותו קורא ובכך משחזרת עבורו את הדיבור (האלוהי והאנושי) האבוד, את המילה (האלוהית בכל מקרה) שנאמרה מחוץ לטקסט, שם בעולם. ועתה הוא

זוכה במילה זו ונעשה שותף לדיבור בקריאה בקול (קול הלב או קול הקול), מתמזג עם הכתוב-שמקורו בדיבור.

לסיכום הנאמר עד כה, אבקש להציע את הנוסחה הבאה: *המפגש הבסיסי בין הקורא הרגעי לבין הטקסט-האחר המונח-מול-העין מייצר את הסובייקטסט הזמני.*

זהו האני-כתב, האנוכי-כתב, האנוכתב – כהלחם:

טקסט + כתב-קורא

כך שלא רק שהיצירה האמנותית והספרותית¹³ היא יצירה משותפת של המחבר והקורא:

סובייקט-קורא אטקסט > סובייקט-כותב –

אלא שהיצירה המתרבת היא גם הסובייקטסט המשותף לקורא ולטקסט:

אובייקט-קורא אסובייקט-טקסט > אובייקט-טקסט

כאמור, באמצעות המקרה של היהודי אבקש לבחון את מעמדו של האנוכתב אל מול המילה הפונה אליו. לשם כך אפנה לביטויים המקראיים "לך לך" ו"אהיה אשר אהיה" כפסוקים אשר פונים אל הדמויות אברם ומשה, אך בה-בעת מבצעים אינטרפלציות אמוניות/אידאולוגיות לסובייקט הקורא. כל זאת מכיוון שהסובייקט הוא תוצר של שיח שהמיעון מכונן אותו כקורא-סובייקט של הטקסט. יוצא שהוא אובייקט של הטקסט; הוא לא רק סובייקט בהתהוות, אלא גם אובייקט בהתהוות, הוא עובר תהליך של *אובייקטליות*. סובייקט זה אפשר לתאר בכמה רבדים נפרדים או כאלה המתקיימים יחד זה ליד זה: הקורא הקדום המדומיין של הטקסט המקראי, הקורא העכשווי-האקטואלי התמים והלא-תמים, הקורא המתוחכם האקדמי, הקורא המאמין ועוד. אבל כך או אחרת הוא עובר תהליך שבו הטקסט מחבר גם אותו, קורא אותו.

ואם זהו הקורא ואין מניחים מראש שהוא מהות שמבינה את הטקסט, אזי עולות שאלות הרמנויטיות על אודות היחס בין קריאה לפרשנות, בין דרש לפשט, ומכאן על אודות המעמד העקרוני של הקורא המפרש-הכותב-המחדש אל מול הכתב. ניתן לתפוס את עמדת הסובייקט ביחס להבנת הטקסט בצורות שונות: (א) הקורא כסובייקט פעיל הוא זה שמייצר את משמעות הכתב; (ב) הקורא הוא סובייקט שמכוון על ידי הכתב וכזה נעשה לאובייקט שלו, לסביל כביכול, ואז ברגע הקריאה כוונתו המקורית של המחבר היא זו המשמעותית, או כוונת הטקסט הסופי אל מולו כקורא; (ג) הקורא מקיים יחסי גומלין דיאלוגיים עם הטקסט, ושניהם מקיימים יחסי גומלין עם כוונת המחבר.

ניתן לשאול, למשל, האם הדף שמולנו אכן מגלם את הכתב הראשוני במובן הדיאכרוני (כפי שהמסורת האורתודוקסית מייחסת את הטקסט למעמדו ההר סיני ואף כפי שאסכולת המקורות מנסה לשחזר את הטקסט המקורי כביכול שמאחורי המקור הערוך). או אולי הוא כתב עם "כוונות" המכוונות אל הקורא המאמין בלבד (או זה שלקראת האמונה)? או שמה הכתב אינו אלא *די על הדף* של הקורא האקטואלי (העכשווי עכשיו או העכשווי פעם), שכזה, כקורא, הוא כותב את הכתב מחדש (במובן של אסכולת ההתקבלות)? יתר על כן, גם הכתב כותב את הקורא, עושה אותו קורא-אובייקט כזה.

* * *

יש שיאמרו שבמקרה של המקרא אין מדובר בטקסט ספרותי-אסתטי בלבד שנרשם מחדש כשהפעם המחבר ידוע, אלא בטקסט מקודש – משמע אין זה דיו נייטרלי, אלא יש לו ייחוס עצמי טרנסצנדנטי: הוא תופס עצמו כחורג מהדיו שעל הדף, ככזה שערך של קדושה ייחודית מצוי בו. האם אכן כך? כלומר, האם לקורא יש או אין בהכרח ערך משמעותי במעמדו כאובייקט נושא-אמונה? כיצד עלינו להביא בחשבון את הסטטוס האמוני והאי-אמוני אל מול הדפוס של האותיות במובן החומרי ביותר? ואיזהו הקורא שעושה את הכתב לכה? רק הקורא האמוני שבמסגרת המעגל ההרמנויטי מאשר את קדושת הטקסט הדורש זאת ממנו? האם זו טאוטולוגיה כתיבתית – הקורא נכנע מראש לקו האמונה של הכתב האמוני ומצדיק את הכינון הראשוני שלו כמאמין-קורא? או שמא הכתב במקור הלא-היסטורי שלו אינו אלא אותיות דפוס, וככזה אינו מכיל בהכרח אידאולוגיה רשומה כזו, וכל אידאולוגיה באשר היא אינה אלא מוטענת בו מבחוץ לטובת האנוכתי (אנוכתי באידאולוגיית הכתב רשמה אותו ככזה. אירוניה שכזו)?

לאור העמדות ההרמנויטיות של סטנלי פיש (Fish) ושל האנס גיאורג גאדמר (Gadamer),¹⁴ ניתן לשאול האם מתקיימות עדיין עמדות קהילתיות יציבות וברורות שניצבות מאחורי גבו של הקורא (למשל המאמין) ותומכות בקריאה שלו? האם הקורא העכשווי (הלא-אקדמי) אכן מביא עמו שק מוסכמות שמאפשר את הקריאה הנכונה שלו, או שמא זהו שק חבוט קמעה? ובתגובה לכך: האם נותרה רק האפשרות של ניסוח פנומנולוגי של האני הקורא על פי הדגם של אני טרנסצנדנטלי¹⁵ עקרוני, שמנותק מהקשריו התרבותיים-קהילתיים החיצוניים, כי הקשרים אלה אינם עוד ברורים ויציבים ומה שנותר לנו אינו אלא הדיון התאורטי העקרוני כאן על מעמדו של האנוכתי?

מכאן גם עולות שאלות נוספות: עד כמה הטקסט המקראי מכיל מפגש פרדיגמטי של האחר/הכתב עם האנוכתי, ומה עושה אותו אחר לקורא? באיזה אופן הכתב והאחר האלוהי מכוננים מחדש את הקורא בתוך השדה של האחרות, ושמא הם תמונת-ראי של התשוקה הסמויה של הקורא והמאמין?

העיסוק במתח בין דרש לפשט, בין קריאה אידאולוגית מוסווית לבין קריאה כביכול פשוטה, א-אידאולוגית, יכול לחדד עניין זה, תוך הבלטת ההיבטים הפסיכואנליטיים והפנומנולוגיים של הכתב כעקבות של האחר בתוך הסובייקט במסגרת הפיכתו לסובייקטקסט: נגיש אבל גם חומק כל הזמן. יוצא ששאלת הביניים שלנו כעת היא: היש אני שקודם לאנוכתי?

* * *

במאמרו על הפשט והדרש מבחין אליעזר (אד) גרינשטיין¹⁶ בין הקוראים בפשט, המתמקדים בהקשר הטקסטואלי הצר של המקור (הפסוקים והפרקים הקשורים לביטוי מקראי מסוים), לבין פרשני הדרש כמו חז"ל, המתמקדים בהקשר הרחב של התורה. לטענתו, ובעקבות המחשבה הפוסט-מודרנית, קשה לאתר גבול ברור בין הפשט לבין הדרש, גם אם אפשר לעשות שימוש במונחים אלו. שכן כל טקסט שממוקם בקורפוס המקראי זוכה למעשה

מניה וביה למבט דרשני בכל קריאה, גם של פשט. כלומר כל פשט שייך בסופו של דבר לשדה הדרש. כך למשל, לדבריו של גרינשטיין, המשמעות הרוחנית-אלגורית של שיר השירים נובעת קודם כול מעצם המיקום של הטקסט הגופני בתוך הגוף המקודש.

מכאן נשאלת השאלה אם מעבר להחלטה העריכתית באשר למיקום הטקסט בתוך הקורפוס המקודש, יש בו גם יסוד אלגורי. כמו כן עולה השאלה אם כוונת העורך המקורי חשובה, או שמא עצם הנוכחות של אובייקט בהקשר מסוים מייצרת את משמעותו (כמו בהצבה הדוּשֵׁאנית [מרסל דוּשֵׁאן] של אובייקט סתמי, שנהפך למושא מוזאלי מעצם מיקומו).

אם אכן שיר השירים הוא אלגוריה (מקורית, ללא קשר למיקום הטקסט בתוך קורפוס מקודש), אזי מוצדקת הפרשנות המדרשית הקיצונית המניחה כי ביסוד הדברים מצויה כוונת הכותב שהמילה תכיל את המעבר לה בכל-זמן-הנקרא. אז המדרש הוא פנימי, אבל גם חיצוני. הוא חיצוני כי הכותב האירוני זר לכתב, בזרות המתגלמת באי-תמימותו ואי-כוונתו כביכול של המחבר אל מול הכתב. אי-כוונת זו מסכלת את אפשרות הקריאה האינטימית-התמימה במפגש עם הטקסט ומייצרת כתב שהוא מנוכר לעצמו באופן מידי ואף תוקפני, נקרא ומוחק את דבריו מידית ומייצר בכך אבדן נוסף.

ברצוני לציין שהמחשבה הנוכחית מתנסחת אמנם לאחר (במובן של פוסט) הביקורת הפוסט-מודרנית, אך המשמעות של המסמנים פשט ודרש כאן אינה בהכרח מותנית מראש, אינה מותנית באיזו תאוריית-על, אלא נובעת מהנאמר לקורא. יתר על כן, רלוונטיות במידה מסוימת העמדות הפוסט-הרמנויטיות של ז'אק דרידה באשר לאי-היכולת לזהות משמעות אחידה בטקסט.¹⁷ רלוונטית גם העמדה של סטנלי פיש¹⁸ במסגרת תפיסת ה-*reader response*, שלפיה הקורא מעצב לעצמו את הטקסט במעשה הקריאה, מעניק לו משמעות ייחודית משלו. הניסיון כאן הוא לאתגר את גישת ההתקבלות של פיש¹⁹ באמצעות מחשבה המתחככת בדוקטרינה הפסיכואנליטית מבית מדרשו של לאקאן. מחשבה זו עניינה מה שחורג מהאוטיזם-המונדי-טקסטואלי שבו לכוד הסובייקטקסט מול הטקסט-האחר הנברא בצלמו (כשלמעשה האחר מוכל לתוך המונדה²⁰ הסובייקטיבית-טקסטואלית). עולה השאלה, האם יש ממשי שחורג ממשחק זה? ממשי הקשור לאות החומרית המרכיבה את הטקסט? גרעין א-היסטורי שדוחף את הטקסט כולו, בין אם הוא טראומתי או לא? מושג הממשי אצל לאקאן, אגב, נוגע גם להבטה של ה-אחר בסובייקט וכינונו כסובייקט, כלומר כאובייקט, מתוקף היותו האובייקט של המבט הממשי לו, עבורו, המזומן לו בלבד – משפט שנרשם עבורו בלבד, שער שממתין לו (חזרנו שוב למעגל ההרמנויטי הנרקסיסטי?).²¹

במובן הפוך ניתן לומר שאין די בחומרי של האותיות, כתפיסתו של לאקאן, אלא יש להתייחס למה שמעבר לאותה חומריות של האותיות. שכן החומרי מספק את האמצעי לעבודה הפרשנית המדרשית, שאנו נאמר שכל כולה אינה אלא הצדקת אידאולוגיית המונדה (האנוכיתית) ברגע הקריאה, בעבודת המדרש הערומית. עבודת המדרש היא עבור לאקאן ידיעת הקריאה, גם אם אינו מייחס לה מעגליות הרמנויטית, ואילו אנו למעשה – כן מייחסים.

יש לציין שבדיון נוסף מצביע גרינשטיין²² על טראומת הגלות בבל כמקור להבנת הקורפוס המקראי כולו, לפחות מבחינת עמדתם הייחודית של העורך/ים שלו בתחילת סגירתו של הקאנון ועריכתו בתקופת בית שני. זהו ניסוח משמעותי להבנת הממשי הזה. לטענת גרינשטיין, טראומת הגלות של העם, טראומת העזיבה של הבית והאינטימיות הלשונית יכולה להעניק משמעות מדויקת יותר למרחב של המרקם המקראי. עמדתנו כאן בנוגע לפשט המסוים של הביטויים המקראיים מתייחסת לגרעין מקביל ולא זהה. כלומר, פתקי כותל בתוך הטקסט המקראי מכילים גרעין ראשוני-ביותר-עד-יסוד-האמת-הקיומית הקשור דווקא בחוויה האישית הפרטית של האדם יותר מאשר בזו של הקולקטיב הקהילתי, גם אם טראומת הקהילה צובעת את זו שלו. יתר על כן, גם מבנה קהילתי שומר בתוכו את ההיגיון המונדי והופך להיות לאנוכתיב החושק בשימור ההתמד שלו.

* * *

כך אפוא ניצבים בפנינו שני צירים: המתח בין הדרש והפשט והמתח בין הקריאה והכתיבה – וכמו כן המיזוגים בין המתחים, אולי בכך שהקריאה כותבת את הפשט מחדש ומוציאה אל הפועל את הדרש שלו, דרש פנימי. בכך מוחקת הקריאה את הפשט הראשון האבוד, מוחקת את הכבר-מחוק. אבל דרש פנימי זה אינו אלא הלא-גלוי-הטקסטואלי כממד בציר הפנים-טקסטואלי של גלוי ולא-גלוי, כאילו הטקסט בממד האלגוריות שלו זר לעצמיותה של המילוליות שלו.²³ האם ניתן לטעון שמערך זה מתקיים בכל טקסט שהוא? כפי שאבקש להראות להלן, בטקסט המקראי הפנייה של האלוהים, הקורא לאדם-הקורא, אינה אלא הדגמה פרדיגמטית למתח הטקסטואלי בין האיווי הפנימי שהפשט חושף לבין הדרש הנחלץ מתוך הטקסט כדי להעביר מסר שמעבר למילים הנוכחות (על מנת לבצע אינטרפליצה).

במאמרו שהוזכר לעיל מדבר מילר על היחס בין הוויית האיווי הלא-מודע לבין השפה הלוכדת את האיווי הזה, יחס שהוא מעין סחרור שלא ניתן להשתחרר ממנו, שקשה להצביע על הממשי שלו.²⁴ זהו הסחרור שבין הכתיבה לקריאה, שבין האיווי והלא-מודע לבין השפה המוגבלת בתיאורו של האיווי, אך גם המנסחת את האיווי במעין רישום הדדי שאינו נגמר. אל מול הסחרור הזה באה האמירה מצד האחר-הפנימי, כמו אלוהים, או דרש פנימי כקול אשר מעניק משמעות עמוקה כדי לחלץ את הסובייקט ממבוכתו המסתחררת. אבל בכך הוא גורם לסחרור גדול אף יותר, שכן הוא עצמו כבול לשפה, לקריאה ולכתיבה ההדדיות שאינן מסוגלות לחמוק החוצה.

כפי שאבקש להדגים להלן באמצעות הטקסט המתאר את פנייתו של אלוהים לאברם ולמשה, האלוהים שבמילים מקורו בקול פנימי הנובע מאיווי אנושי שהתגלגל בשפת הכתוב לקול חיצוני. מצד אחד הקול שולח אל מחוץ לטקסט, למקור רוחני שמעבר לעולם, ומצד שני הקול כובל את הסובייקט אל עצמו. הפעם הקול עושה זאת לא רק כאלוהים-הסובייקט, אלא כאלוהים אימננטי למילה, כנוכח במילה ואף כ-המילה. ואז הסובייקט הנכתב מחדש בתוך הטקסט שלפניו נבוכ אל מול מחיקת האיווי שלו בין שתי האפשרויות החמקמקות: אלוהות חיצונית למילה ואלוהות פנימית למילה כ-המילה. ובכל מקרה הסובייקט מאבד את האינטימיות היסודית של חייו שהיא אינטימיות כביכול-קדם-טקסטואלית. כל זאת בלי קשר

למארג הטקסטואלי התאור־אידאולוגי המכוון אותו לקראת הכפפתו למילה הקדושה, לאיווי הפנימי שהוטבע ב־האחר, מכיוון שכל רישום פרשני מסתחרר בתוך יחסי הכתיבה והקריאה ההדדיים ובתוך יחסי האלוהים החיצוני והאלוהים הפנימי המדבר ורושם את הסובייקט כזכה.²⁵

* * *

אציע להלן דברים שכתבתי לפני שנים אחדות בספרי צחוק אברהם, שהם פירוש נקודתי לביטויים מקראיים ידועים ביותר, "אהיה אשר אהיה" ו"לך לך". את הדברים הללו אקשר לאפיונו של היהודי הקדם־אנוכתי ובתר־אנוכתי בה־בעת, היהודי המסורתי (כקטגוריית בניינים שבין החילוני לדתי) בתווך שבין הקריאה לכתיבה, שחיי היומיום שלו ניצבים בין הקדם־אידאולוגיה לבתר־אידאולוגיה, במקום של דאגה – *Sorge* – במובן ההידגריאני²⁶ – לבני המשפחה, וזו ההווה עבורו, הפסידו־אונטולוגיה שלו.

אחרי הפרפרזה העצמית לניסוח זה, אבקש לחולל פרובלמטיזציה בקריאה זו, מעבר לשאלה של הסכמה או אי־הסכמה עם מה שמנסה להיאמר, ויותר במובן של חקירה; החקירה היא על אודות עצם האפשרות לפרש את הטקסט המקראי, גם על סמך המודל התאור־הרמנויטי המוצע להלן. במובן מסוים הנרשם החדש כאן ינכיח אפשרות של בתר־עצמיות.

להלן הציטוט מתוך ספרי צחוק אברהם: פירוש לספר בראשית כתיאולוגיה ביקורתית, מתוך הדיון בפרשת לך־לך:

"וַיְחִי נַחֹר תֵּשַׁע וְעֶשְׂרִים שָׁנָה וַיֹּלְדֵת אֶת־תֵּרַח. וַיְחִי נַחֹר אַחֲרֵי הוֹלִידוֹ אֶת־תֵּרַח תֵּשַׁע־עֶשְׂרֵה שָׁנָה וּמֵאֵת שָׁנָה וַיֹּלְדֵת בָּנִים וּבָנוֹת. וַיְחִי־תֵרַח שִׁבְעִים שָׁנָה וַיֹּלְדֵת אֶת־אַבְרָם אֶת־נַחֹר וְאֶת־הָרָן וְהָרָן הוֹלִידֵת אֶת־לוֹט (יא, כד־כז)".

בשרשרת הצאצאים הוליד אדם את נוח, וזה הוליד את שם ואת עבר, ומכאן העברים, ועבר את נחור, סבו של אברם. בנו של נחור הוא תרח וזה הוליד את אברם, את נחור ואת הרן. לוט הוא אחיינו של אברם.

ונאמר:

"וַיָּמָת הָרָן עַל־פְּנֵי תֵרַח אָבִיו בְּאֶרֶץ מוֹלְדֹתוֹ בְּאֹרֶן כְּשָׂדִים. וַיִּקַּח אַבְרָם וְנַחֹר לָהֶם נָשִׁים שֵׁם אִשְׁת־אַבְרָם שָׂרִי וְשֵׁם אִשְׁת־נַחֹר מִלְכָּה בַת־הָרָן אֲבִי־מִלְכָּה וְאָבִי יִסְכָּה. וַתְּהִי שָׂרִי עֲקָרָה אֵין לָהּ וָלֵד. וַיִּקַּח תֵּרַח אֶת־אַבְרָם בְּנוֹ וְאֶת־לוֹט בֶּן־הָרָן בְּנֵי־בְנוֹ וְאֶת שָׂרִי כְלָתוֹ אִשְׁת־אַבְרָם בְּנוֹ וַיֵּצְאוּ אִתָּם מֵאֹרֶן כְּשָׂדִים לְלֶכֶת אֶרְצָה כְּנָעַן וַיָּבֹאוּ עַד־חָרָן וַיִּשְׁכְּבוּ שָׁם. וַיְהִי יָמֵי־תֵרַח חֲמִשׁ שָׁנִים וּמֵאֵתִים שָׁנָה וַיָּמָת תֵּרַח בְּחָרָן (יא, כח־לב)".

הרן, אחיו של אברם ואביו של לוט, מת. ונאמר שמת באור כשדים. אברם ואחיו נחור נושאים נשים: נחור את מלכה ואברם את שרי, שמשמעות שמותיהן קרובה, ומיד נאמר שמלכה היא בתו של הרן, כלומר בעקבות מות הרן אחיו דואגים לשייריו: אברם מאמץ לחיקו את לוט בן הרן, ונחור נושא לאישה את בת הרן, את אחייניתו, וזה אינו גילוי עריות.

ומיהי יסכה? לא ברור, ואולי היא שרי, כפי שמנסה לומר רש"י. משמע שאין כאן

ביטול החוק. עניין זה יסתבך בהמשך. לאחר כל סיפורי ההולדה הללו נאמר ששרי, כלתו של אברם, עקרה. ישנה עצירה של השושלת, של קו ההולדה. לתוך המקום הזה נכנס האלוהים; הדרמה הקדושה מונעת בשל אותה עצירה. האלוהים קשור כאן ובשאר הספר ליחסי השארות וההולדה. הוא אולי מהות־האב, מה שמסמל את המשך ההולדה, אבל לא כרחם אלא כמה שסוגר ופותח אותו. אבל זה עוד מוקדם, שהרי אלוהים עדיין אינו נכנס לתמונה. תכף. מיד לאחר אזכור שרי העקרה נאמר שהחבורה יוצאת מאור כשדים לכיוון ארץ כנען. אין כאן התערבות אלוהית. ישנה משימה משפחתית הקשורה לעקרונה, אולי מתוך תקווה של משנה מקום משנה מזל. אך המשפחה נעצרת בדרך, בחרן, ושם מת הסב תרח. כאן הסיפור נקטע. אבל, למעשה, אינו נקטע כי אם ממשיך מיד עם דברי אלוהים בתחילת הפרק הבא:

”וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל־אַבְרָם לֵךְ מֵאַרְצְךָ וּמִמּוֹלַדְתְּךָ וּמִבֵּית אָבִיךָ אֶל־הָאָרֶץ אֲשֶׁר אָרָאָךְ. וְאָעֲשֶׂה לְגוֹי גָדוֹל וְאַבְרָכְךָ וְאֶגְדָּלְהָ שְׁמִי וְהִיא בְרָכָה (יב, א״ב).”

אנו לרוב קוראים פסוקים אלה באופן סיסמתי וקלישאי. נצמדנו אל הביטוי לך־לך, אך נעשינו עיוורים אליו ואל המסר שהוא מכיל, מכיוון שהתעלמנו מהפסוקים הקודמים לביטוי.

עבור אברם וצאצאיו המקראיים אין שאלה של אמונה באלוהים, במוכן של הכרה בהיותו קיים, אלא רק הליכה בדרכיו. ומה הן דרכיו? זו הדרך המסומנת מראש שהאדם הציב לעצמו ואינו מצליח לממשה, הדרך הקשורה לרציפות המשפחתית. שהרי לפני שהאלוהים אומר לך־לך לארץ כנען, משפחתו של אברם אמורה הייתה להגיע לשם, כנראה בשל בעיית הפריזון. והמשימה נקטעה.

האלוהים אינו מצווה אלא מציע לאברם לממש את משימת משפחתו, מוצא הזדמנות לפתות את אברם, ומכאן אנו יכולים ללמוד שמשימת משפחתו לא הייתה אלא קשורה לעקרונה של שרי, שהרי האל אינו שולח את אברם לכנען אלא תחת הבטחה הקשורה בהולדת הגוי הגדול שיצא ממנו וזאת למרות עקרות אשתו. מכאן שהאלוהים הוא דרך־החיים של היהודי אברם – סליחה, העברי אברם – שהנו אולי פרוטוטיפ של היהודי שחי את חיי היומיום שלו, שנאחז באלוהים, לא תחת קטגוריות תיאולוגיות, אלא בהקשרים משפחתיים רציפים.

על כן לך־לך, ולא לך רק כציווי, אלא עבורך, לך, ממש את דרך חיך. זה אחד המפתחות להבנת דמותו של אלוהי המקרא יחד עם המפתח הנוסף של אֱהִיָּה אֲשֶׁר אֱהִיָּה מִסְפָּר שְׁמוֹת בַּהַתְּגִלוֹת הַסֵּנָה לַמֶּשֶׁה:

”וַיֹּאמֶר כִּי־אֱהִיָּה עִמָּךְ וְזֶה־לְךָ הָאוֹת כִּי אֲנִי שְׁלַחְתִּיךָ בְּהוֹצִיאָךְ אֶת־הָעָם מִמִּצְרַיִם תַּעֲבֹדוּן אֶת־הָאֱלֹהִים עַל הָהָר הַזֶּה. וַיֹּאמֶר מֹשֶׁה אֶל־הָאֱלֹהִים הִנֵּה אֲנִי בָּא אֶל־בְּנֵי יִשְׂרָאֵל וְאָמַרְתִּי לָהֶם אֱלֹהֵי אֲבוֹתֵיכֶם שְׁלַחְנִי אֵלֵיכֶם וְאָמְרוּ־לִי מַה־שְּׁמוֹ מַה אָמַר אֲלֵהֶם. וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֶל־מֹשֶׁה אֱהִיָּה אֲשֶׁר אֱהִיָּה וַיֹּאמֶר כֹּה תֹאמַר לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל אֱהִיָּה שְׁלַחְנִי אֵלֵיכֶם (שמות ג, יב״ד).”

כאן יש להיצמד אל הטקסט ברמה הכי מילולית שלו, מה שיביאנו אל העמוק יותר, במקום לפנות אל העמוק והמטאפיזי מראש ולסטות כך מהממשות. יש לתת אפוא לכתוב לדבר אלינו במלואו, בלא להטעינו מהר מדי במשמעות פרשנית, במדומיין. האלוהים אומר בשפה עברית עכשווית: יהיה בסדר, מה שיהיה יהיה, לך, עשה את שלך. עבור העברי הוא קול ההבטחה כלפי העמיד [...] ²⁷.

שני המקרים שהוצגו לעיל, מקרים של הכוונת האדם להליכה המממשת תשוקה מסוג מסוים, מקריאים לקורא את המפגש של המאמין עם אלוהים, ובהם הוא גם זוכה להיחשף לרישום של הצגת העצמיות של האלוהים. הדבר הזה מזוהה כ־הוה בפנותו בהתגלויות הראשוניות לארכי־עברים: אברם ומשה. הביטוי שהוטל לעבר אברם הנו "לך לך" והביטוי שהוטל לעבר משה הנו "אהיה אשר אהיה". שניהם חידתיים וחושפים פנייה מה־אחר ליהודי (לקדם־יהודי העברי ולכל יהודי־שקורא), שניהם כרטיסי ביקור של האחר, ביטויים שמושלכים לעולם של האני בצומת של הכרעה אישית, כזו שמתעכבת.

ישנו הפשט האבוד על אודות הדיבור הראשוני בין אברם ושרי ובין דוד ליונתן, בלי אלוהים ובלי תאולוגיה ובלי כתב ובלי ספר אלא בדרכי היומיום; בהתחקות אחר פשט אבוד זה, בעקבה של פשט־העִבְּהָ, ועדיין לא בדרש הפנימי, נוכל להיווכח ש־הוה מבקש להגשים עבור משה כמו עבור אברהם את התשוקה, אצל האחד להגיע לכנען, הארץ המובטחת, ואצל השני לצאת מארץ מצרים. ומה הכוונה ב"מובטחת"? היא גם מובטחת, במובן של ביטוח, שימור, על ידי הסובייקט לעצמו לפני שהובטח, במובן של התייחסות לעתיד, על ידי ה־אחר.

מדובר בתשוקה מול תשוקה, שתיהן אנושיות ושתיהן טבעיות באותה מידה: להיעצר, להחזיק בעמדת העבד לאדמה או העבד למצרים מול התשוקה להשתחרר. מבחינה זו אלוהים אינו אלא השם האחר, ה־אהיה, להכרעה העתידית בין התשוקות לטובת זו של התזוה, לטובת העמדה הנון־קונפורמית, הלא יומיומית־של־שימור־עצמי, עד אשר היא עצמה הופכת לתשוקה קונפורמית ושוב מתהפכת וחוזר חלילה. אבל הן תשוקה זו והן תשוקה זו ביסודן הפרימורדיאלי־מקורי אצל אברהם ומשה הן חד־צדדיות ונטולות־אל, אבל עבור כל־יהודי־קורא, עבור כל אנוכתי, הן כבר מורכבות על ידי תמהתשוקה של ה־אחר אף על פי שתשוקה זו הנה שיקוף של רצון הסובייקט או הקדם־סובייקט.

תשוקת ההליכה אינה מתממשת אלא עד שהאחר בא לדחפה הלאה. אבל עכשיו, האם זו עדיין אותה הליכה? אותה תשוקה? אותו אדם? האם יש אדם חוץ־אנוכתי? התנועה אמורה הייתה להיעשות מתוך כוונה אנושית, אבל הייתה עִבְּהָ, משהו השתבש בדרך במקרה: אצל אברם בחרן, או עוד לפני היציאה לדרך במקרה משה המגמגם, כאשר תשוקת העצירה חסמה את התשוקה הנגדית, אבל לא ביטלה אותה לגמרי. ההססנות האנושית.

אלוהי המקרא נכנס לתמונה כקול בתר־ממשי המבקש לממש את האיווי, ממשי מממש, כדיבור העוטף את המפגש עם הממשי האבוד שמאחורי הקול החיצוני, הקול הפנימי באיוויו ללכת. ניתן לקשור זאת אולי לאופן שבו לאקאן מתאר את האלוהים כלא־מודע,²⁸ כאיווי הלא מודע, ההוויה המבקשת להתגשם.

אגב כך, האם האלוהים כדמות הוא גם תרכובת אנוכתי? בראש עשר דיברותיו הוא פונה אל משה והעם כ"אנוכי יהוה אלוהיך". האם בניסיונו לחשוב את האנוכתי כדגם עקרוני במובן של אני טרנסצנדנטלי כדי להבין את האגו הכותב – אמנם דרך תיאור המקרה המקראי אבל כפרדיגמה עקרונית – אנו נעים לקראת ניסוח אוניברסליסטי של דמות־על כמו אלוהים?

האם אלוהים הוא אותו אנוכתי מהצד השני של המתרס, הצד השני של מתרס התשוקה שמשתקף גם באנוכתי האנושי? האם אנו גולשים לתאולוגיה טהורה? מממשים להווייה שאינה קיימת, זו הרוחנית, את התקיימותה, כותבים אותה, מעצבים אותה בלא שהיא תיקרא ועל כן אינה אנוכתי? שהרי התאולוגיה הטהורה מצויה מחוץ למשחק הנוכחי.

* * *

במסגרת מסורות המונותאיזם, של הייחוד, של התשוקה האחת לעבר האלוהים, של ההכרעה, הביטויים "אהיה אשר אהיה"²⁹ ו"לך לך" זכו להתייחסויות פרשניות, גם מדרשיות, המעניקות להם נופך פרוטו־אמוני ופרוטו־מטפיזי. זאת בניסיון עיקש להתחקות דרך הדרש אחר הפשט הנעלם, אחר הפונדמנטלי שבו, אבל במובן הטרנסצנדנטי, זה שמעבר. כך הובן למשל שבספר בראשית "לך לך" מייצג את השלב הראשון של ההתנסויות שאברהם עומד בהן (או שאברהם כבר היה נטוע בתוך שדה האמונה המונותאיסטי) ו"אהיה אשר אהיה" מייצג את הבסיס של האותיות שממנו ייבנה השם יהוה ואף מבטא את היחס בין המהות של אלוהים להווייה הנצחית.

אפשר להציע שדרש זה המתווסף כטפיל לטקסט אינו חיצוני ועולה אולי מתוך הפשט הלא־האבוד. אותן מסורות סברו שהטקסט המקודש מכיל רובד עמוק יותר, אבוד גם הוא, שהוא למעשה רוחני ומופשט יותר ומתווסף לרובד החומרי והפשוט שלו, הרובד הסיפורי לרוב.

יתר על כן, האבוד הרוחני הזה נכתב כל הזמן מחדש דרך הקריאה של הקורא־המכונן־כך־כיהודי בשרשרת של פשט־נקרא־ודרש־של־אנוכתי־כותב־פשט־מחדש, וניתן להגדירו ככמיהה פנימית מווסתת ומסוּוה, חוץ־טקסטואליות פנימית, אף חלק מההווייה של הטקסט, לא חיצוני לא־שייך, אלא חיצוניות־פנימית.

הסובייקט הנמען הוא הן הדמות הקדושה אברהם/משה והן הקורא המתקדש, האמור לאמץ את יחסה של הדמות הקדושה לאחר החיצוני. במובן הזה הסובייקט הקורא גם נכתב מחדש, מנוסח מחדש, גם אם הוא זה שכותב מחדש את הנקרא, כאשר המילים ברגע זה ממש ניצבות אל מול עיניו, נוכחות, ומכוננות אותו כזה. היכן האחר כטקסט והאחר כאלוהים מדבר? היכן הרוחני שמבטיח את עצמו כמשענת לסובייקטקסט, כמשענת שהיא חריגה?

* * *

ראינו שבשני המקרים של אברהם ומשה – שאולי האפקט שלהם הוא אחד מבחינת הדיון שלנו – הסובייקט שבבסיסם מונע עצמו מלממש את דרך איוויי חייו, את מסלולו, את הליכתו. ואז מופיעה הדמות ה־אחרת ומציעה, לא דורשת, מציעה בנימוס שיתמיד בכיוון שאליו חתר מראש בסיס־הסובייקט, באיוויי הלא מודע, בגלל היות המודע חששן ובעל עֵבֹבות. יתר על כן, מדובר בתשוקה־מודעת מול תשוקה־לא־מודעת, ולא בהכרח בתשוקה מול אי־תשוקה.

ניתן אף לטעון שהכתוב ככזה נרשם מחדש על ידי הקורא משה, כמו על ידי הקורא שמוך הדף, כמכונן את הקול החיצוני-פנימי כאחר-לחלוטין, כמשהו לא פנימי, כ"אלוהים" (בשלב הבא הפרשנות התאולוגית/מיסטית/אלגורית תחזיר לו את ממד החיצוניות הפנימית). כך או אחרת, החיצוניות מובלטת במובהק, למשל באמצעות הפרשנות של חז"ל³⁰ על אודות הלך-לך כניסיון אלוהי, או באמצעות הרמיזות הפנימיות כבר בדרש הפנימי על כך שאלוהים, החיצוני, מייחס את ההדרכה הזו אל עצמו בלבד, כאילו לא הייתה משימה משפחתית שקדמה לכך: אל-הארץ אשר ארץ. ואילו אל מול משה הביטוי אהיה אשר אהיה מסתכן בנפילה לתהום של המשמעות העמוקה בגלל המשחק הלשוני במילה להיות.

כך, למשל, ב"הקדמה לסמינר על שמות האב" מדגיש לאקאן, הנוטה לחשוך בעבודת מתרגמים בעלי נטייה פילוסופית-מטפיזית, שאמנם הביטוי "אהיה אשר אהיה" מכיל את תת-הביטויים "אהיה" ו"אהיה עמך" כבסיסיים ביותר, אבל הביטוי רומז גם לאותיות שמהן מורכב שמו של האלוהים כ-יהוה.³¹ אולי ברוח היידגריאנית נאמר שעלינו להיזהר מהמגמה האונטו-תיאולוגית של שכחת ההוויה של ה-Dasein, זה האנושי, זה שחי-כאן. החיות-כאן הוא בבסיס האנוכתי, והביטוי של האחר שלו, שבו הווייתו מתגשמת, הוא "אהיה אשר אהיה" במובן של דרכי אתה תחווה את ה-לחיות, את משמעותם של להיות, לחיות, להתהוות, לנוע.

הקול הפנימי-חיצוני מתגלם כסימפטום חיצוני לסובייקט, סימפטום מרחף באוויר, בדיוק כשם שהוא תסמין פנימי: תסמין במובן שהוא מבטא אותו איווי שטרם מומש. אבל הוא מתגבש בתוך הטקסט בשני רבדים – פנימי וחיצוני, תשוקת האדם ותשוקת האחר-אלוהים. מכאן שניתן לומר שהקורא המכונן והכותב את הטקסט שהוא קורא, מוצא שמולו ניצב ה-אחר בדמות קול חיצוני אשר מצביע עבורו על האיווי בעקבות הממשי האבוד, איווי שיש לממש. אלא שהאחר שבתחילה מייעץ בפשטות כקול פנימי-חיצוני, הופך בהדרגה לקול חיצוני תובעני הדורש ולא מכוון, דורש עתה אמונה בו.

הדרישה יכולה להתקיים רק בתוך דרש-פנימי שכבר גלום בפשט התמים והפשוט, ואז מתפתח לדרש חיצוני אשר מסווה את קיומו כסימפטום. הדרש החיצוני יבקש להצדיק את עצמו דרך חשיפת אמת עמוקה שאינה אלא התרחקות מהחומריות של הגרעין הראשוני לעבר הפשטה של הפשט וחיסולו הכמעט-סופי. אולם הגרעין הממשי ממתין בצד לחשיפה. האם נותר לנו רק לקרוא את המילים שהן גילום של הסימפטום-אלוהים בכל קריאה, אותה דמות אלוהים שהיא הסימפטום של ההסוואה המבקש בשלב מתקדם את ההגשמה של האיווי, אבל למעשה מונע את הגשמה אמתית שלה בשם החוויה הדתית? האם יש התחמקות מהמחיקה?

* * *

כדאי שנפנה להבנת עולמו של האנוכתי באותם רגעים שבהם הדף הפיזי אינו מונח לפניו ואינו מניח לו להיות סובייקט ככזה. בטקסט מהעזבון שמופיע תחת הכותרת "מתווה

לפסיכולוגיה מדעית³², כמו בשאר חיבוריו המוקדמים, זיגמונד פרויד שם דגש על מנגנון היציבות הפנים-נפשי של ההומיאוסטזיס.

נתעכב קלות על הבנה זו ועל שאלת יחסה לאנוכתי שלנו בחיי היומיום החוץ-אידאולוגיים שלו כביכול; ואגב כך על השאלה הנלווית – מה בין הבנה זו לבין תחושות הנוחות והביתיות היציבה? האם פרויד השליך את תפיסת הרוגע הבורגנית על מבנה הסובייקט האנושי?

אנו מכירים בכך שרוב בני האדם, גם אם הם מגלים עניין באחר, בפוליטי, ברפלקסיה (התבוננות עצמית מבחוץ) על אודות מצבם, הם מבקשים לא לגלותם יתר על המידה לעצמם, מבקשים אחר השלווה הפנימית, עוסקים בעניינים האינטימיים שלהם ושל בני משפחתם ואינם מגלים כלפי חוץ את לכלוכיותו של הבית, את היותו אלביתי.³³ בין אלה יש יוצאי הדופן: הפילוסוף, האמן, הפוליטיקאי וכיוצא באלה, שהם עצמם כלולים בקבוצת בני האדם הנסגרים באינטימי. כל הקבוצה עצמה מתלכלכת גם במצבים אלו של יוצא הדופן, כך שאף אחד אינו נותר נקי בצד זה או אחר, אלא רק במסגרת ההצגה הנוחה של מצב האדם בתוך האינטימיות שלו, בתוך האינטימיות שלו עם עצם האינטימיות.

המשפחתי אינו סובל את ההתערבויות מבחוץ והוא מבקש להישאר עלום מפני החוץ. במידה מסוימת אפשר לטעון שהנורוטי הצעקן והמתלונן אינו אלא מי שהאינטימי והמשפחתי שלו נפגעו מכיוון שהביתי נהפך לאלביתי, unheimlich, ללא-נוח בגלל משבר פנימי/נפשי או מכיוון שצד במשפחה הפר את האמון הפנימי.

ביסודם של הגבר והאישה הרצון בשימור הדאגה הפנימית ובדחיית המפגשים עם האחר החיצוני, אחר שמטריד, אחר שמתסיס, אלא אם נוצר משבר ברוגע האינטימיות. אז האחר מוזעק כסמכות או כמשענת, כפרוטזה, כדי שהסובייקט, כמו במקרה של אברם, יצא לממש את שאיפתו האנושית להולדת בן. ואז האלוהי-האחר משתלט על אברם כדימוי חיצוני שמבקש את הכפיפות אליו, ובמעגל ההתכוונות בין הסובייקט-מקור לאחר-מקור, זה מכונן את זה כך שהאחר המכונן-על-ידי-הסובייקט מכונן יותר ויותר את הסובייקט-המכונן-על-ידי-האחר; וכן הלאה, עד אשר סובייקט-הרוגע-האינטימי אינו יכול להיפרד מהאחר האלוהי כי כולו כבר שקוע בהגדרה החיצונית; הוא מוצא מולו את האחר המראתי שהוא כונן.

* * *

המפגש הנוסף של הביתיות המערתית בטרואומתיות שלה הוא עם הכתוב; ואותו כתוב נכתב ונקרא בור-זמן על ידי הכותב אשר רושם אותו ביחס לאיווי הייחודי שלו; כל זאת הוא עושה תוך ניתוק בין הכתוב לבין הפשט באמצעות מדרש שירכך את האחרות של הטקסט, מדרש שהופך את האחר-טקסט לסובייקט-טקסט אחיד.

מה שלאקאן מבין כ-היהודי אינו אלא "זה שיודע לקרוא". אין הכוונה דווקא שהיהודי וכל יהודי יודע לקרוא, אלא אפשר להבין זאת גם כך: מי שיודע לקרוא וקורא את התנ"ך

באופן מדרשי תוך נטישת הפשט שלו, מסומן מעצם הפעולה כ־יהודי. הבנה זו פותרת את הקושי בנוסחה שלפיה כאילו ישנו ה־יהודי כשם שישנה ה־אישה. מכאן, שכמו שאצל לאקאן מה שמתענג באופן עודף הוא אישה,³⁴ כך גם כל מי שיודע לקרוא, יודע להתענג מהמסמן, אינו אלא יהודי.

להלן המובאה הנרחבת יותר מדברי לאקאן על אודות סלידת ה־יהודי וסלידת פרויד מעולם התוכן, עולם הארכיטיפ היונגיאני־גנוסטי־קבליסטי־מיסטי. למעשה, המדובר בעולם המשמעות, המסתורין, היכן שיש ידע נסתר, כנגד הרישום של היהודי כאנוכתי, רישום של הכתב מחדש דרך החריצים בכותל של הספר, דרך הפתקים שהוא רושם בהם את הכותל של הדף ובכך כותב את המשמעות העמוקה כאן ועכשיו:

זוהי עוד הזדמנות להוסיף למה שמאפשר לפרויד להעמיד על תלו תו שאני חושב אותו למכריע: ביטחוני בכך שהיהודים, והם בלבד, לא יתכחושו לרעידת האדמה של האמת. היהודים, שדבר, דרך אגב, אינו מרחיק מהסלידה – שהוא מצהיר עליה באמצעות השימוש במילה "אוקולטיזם" – מכל מה שיש לו נגיעה למסתורי. מדוע? מדוע, אם לא מפני שהיהודי, מאז החזרה מבבל, הוא מי שיודע לקרוא, כלומר [מין] שבאמצעות האות תופס מרחק מהדיבור שלו, כמוצאו שם את המרווח, [המתאים] בדיוק כדי לפעול באמצעות פירוש.

באמצעות פירוש אחד ויחיד, הפירוש של המדרש המתבַּחַן כאן באופן מובהק. אכן, בשביל העם הזה שבבעלותו הספר, היחיד מבין כולם לאשר את עצמו כהיסטורי – שכן הוא מעולם לא היה מקור לדבר מיתוס – המדרש מייצג אופן של טיפול בדברים, שביקורת ההיסטוריה המודרנית יכולה בהחלט לא להיות אלא התנוונות שלו. שכן, גם אם הוא מבין את הספר ככתבו וכלשונו, אין תכליתה של הבנה זו למצוא באות משענת לכוונות ברורות פחות או יותר, אלא – מתוך הקנוניה המסמנית שלו, המובנת בחומריותה: מתוך יחסי השכנות שהתחבולה שלו הופכת למחויבים (כלומר לא־מחושבים), מתוך בחירת הסימיות שכופים הווריאנטים הדקדוקיים – לחלץ מהטקסט אמירה אחרת, ואף לרמוז בו על מה שהוא מזניח (כנקודת ייחוס), כמו למשל ילדותו של משה.³⁵

לאחר שקראנו את דברי לאקאן באופן מלא יותר, אנו מבקשים לתהות באיזה אופן הסובייקטקסט, האנוכתי, משמר את עצמו לפי המודל הפרוידיאני של עקרון העונג ההומיאוסטי, וכל זאת אל מול האחרות המילולית של הטקסט הכתוב? מהו אותו שימור עצמי? האם הוא בהכרח אושר במובן האובייקטיבי? ומה לגבי מצב של עבדות, כמו במצרים? האם במקרה זה מדובר באושר היציבות למרות הכול, באושר שאמור לזכות באותה מידה של לגיטימציה אף על פי שהשיח המונו־פסיכואנליטי רואה בו איווי שקרי? ייתכן שאכן כך, שבמצב זה הסובייקט מעדיף לשמר את מצבו, כל כמה שהוא בלתי נסבל, על פני שינוי, כמצב של אינטימיות נסבלת, מצב של אינטימיות בתוך הסבל שדורש את ההתמדה בו. שהרי היו מבין העבדים העברים שביקשו להמשיך להיזון מסיר הבשר, וזאת כנגד הזעקה לעזרה, הזעקה לאחר שיביא גאולה. במובן הזה האחר הוא שדוחף את הסובייקט להשתחרר מהיציבות הכביכול־מאושרת שלו. ואם הסובייקט־טקסט תקוע

ביציבות, גם עבדית, הוא יכול להעניק משמעות מדרשית מסוימת לטקסט הגלום מולו, למילוליות הראשונית שמולו. ובכך להצדיק את מצבו.

אבל האחרות של העולם גם מובילה את האנוכתי לחפש משמעות אחרת לטקסט. אלא שהמשמעות האחרת-לגמרי שהוא מחפש אינה אלא הצדקה עצמית להמשיך בהתמד שלו. התמד זה אף ניתן להבין כהתמד של ההשתנות או העבדות או הסבל, מכיוון שלאנוכתי הם מוכרים קודם כול כיציבות וכמהות עצמיותם. במובן הזה המהפכה שיכול לחוות האנוכתי אינה אלא שימור האזון בתוך המונדה. מכאן שהמשמעות האחרת יכולה לעתים להוות התמדה ולא שינוי, כמו נער שרוצה להמשיך לבלות שוב ושוב ובכך משמר את האינטימיות של הסובייקט במפגשו עם העולם, עם הטקסט האחר, מפגש שכולו בתוך המונדיות שלו.

* * *

מכאן שמשמעות אחרת-מדרשית אינה אלא המשך ההתמדה, גם אם מקור כוחה בהתערבות חיצונית של העולם בסגירותו של האנוכתי; למעשה משמעות שכולה רק ליטרלי, בלא עודף משמעות שמעניק האני, יכולה לגרד אולי את עורו של האני הנרחב. אז תופיע אל מול האני משמעות אחרת באמת החורגת מעולמו. התנאי לכך הוא מפגש עם ממשות הטקסט שאינה מעבר-אלגורי ואינה מעבר אולטרה-מילולי (כמו שמנסח לאקאן בהקשר ליהודי). במקרהו של לאקאן המדרש אמנם אינו נובע מהתרחקות מהאות, אבל בסופו של דבר הוא מאבד מהמפגש האינטימי והתמים עם הטקסט החיצוני לטובת קריאה אירונית. קריאה זו נדבקת לאותיות במובן החומרי ביותר עד כדי איבוד התמימות הפונה לטקסטואליות. כי כדי שהאני ישיג מפגש אמתי עם הטקסט שייחלצו מהאינטימיות המונדית שלו, עליו להיכנס לחוויה אינטימית ותמימה עם הטקסט. רק אז אולי הסובייקט-כאובייקט יתרגש בתוך זוגיות האהבה הזו להכיר באחרות של בת זוגו הטקסט החיצוני.

נגד תפיסה זו של המילוליות כמקור למפגש חוץ-מונדי יש שיאמרו שבמקורו היה טקסט, כזה או אחר, אלגורי, לפי כוונת הכותב. כפי שצינינו לעיל, הדוגמה של שיר השירים מבהירה מקרה זה. העורך הממקם את שיר השירים בתוך השדה הדתי הופכו לאלגוריה, כי אז המשמעות אינה רק זו המילולית; מיקומו בתוך התנ"ך המקודש מעניק לו את ההקשר שרק באמצעותו אפשר להבין את הטקסט. אבל גם אז מדובר על ייחוס של משמעות מקורית לכותב הטקסט ו/או העורך הממקמו בתוך השדה הדתי, משמעות שהאנוכתי אינו נפגש עמה, בעת שחזור כוונות המחבר והעורך. מפגש מילים תמים זה אדיש לשאלות אקדמיות ותאולוגיות כי כולו חווייתי, והמילה העתיקה על מקורה האבוד נפגשת עם נוכחות העין הקוראת והאוזן השומעת. או-אז אנו זוכים לניתוק מהסוליפיסיזם המונדי, דרך הקורא-כותב שנפגש עם האפקט הממשי של המילה הנוכחת הנועזת והחיה מולו ועם העוקץ שלה ברמה הפשוטה והתמימה ביותר. המילה נמצאת שם ומופיעה במלוא הדרה.

אוניברסיטת חיפה ובצלאל

- 1 המאמר שלפנינו הוא פרי של עבודה מחקרית במסגרת לימודי פוסט־דוקטורט בחוג לתנ"ך באוניברסיטת בראילן בשנת תשע"ג, בהדרכתו של פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין. תודות מקרב לב לפרופ' גרינשטיין על התמיכה הרבה והעידוד ועל הערותיו המכימות. כמו כן ברצוני להודות לגבריאל דהאן על הערותיו המאירות עיניים.
- 2 ז'אק־אלן מילר, "לקרוא סימפטום", מצרפתית: קלאודיה אידן (התרגום הופץ בין חברי ה־NLS לקראת הכנס העולמי בתל אביב בשנת 2011. <http://dora-studies.com/image/users/84023/>. ftp://my_files/Lire%20un%20sympt-(me%20Hebrewpdf.pdf?id=8759122. ראו גם בהקשר זה ז'אק־אלן מילר, הפירוש הלאקאניאני, מצרפתית: סוזי וארנסטו פיז'וטקה, תל אביב: רסלינג, 2009.
- 3 Jacques Lacan, "Radiophonie", *Autre écrits*, Paris: Seuil, 2004, pp. 403-447, p. 428 (מצרפתית: נועם ברוך).
- 4 וברמיוז לפירוש של ז'אק דרידה, נפתולי בבל, מצרפתית: מיכל בן־נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2002.
- 5 אולי במוכן ההידגריאני של השכחה, של עצם שכחת ההוויה. ראו Martin Heidegger "Beiträge zur Philosophie" (Vom Ereignis), *Gesamtausgabe* 65: S. 115f
- 6 כבמסגרת התפיסה של הנרי משוניק (Meschonnic) כחלק מהביקורת שלו על העמדה כביכול של קדימות הכתב אצל דרידה. ראו פרק 1 אצל רוני קליין, אות, גוף, קהילה: עיונים בהגות יהודית־צרפתית בת זמננו, תל אביב: רסלינג, 2014.
- 7 כפי שביקש להציע מרטין היידגר המוקדם בהרצאותיו על אודות "הפנומנולוגיה של החיים הדתיים". המדובר בקורס שהעביר היידגר, בהשפעת מורהו אדמונד הוסרל (Husserl), בפרייבורג בשנים 1920-1921. בקורס זה הציע דיון מתודולוגי על אודות החקירה הפנומנולוגית־פילוסופית של החוויה הדתית, בהסתמך על החקירה הפילולוגית־היסטורית. אבל זאת גם מתוך ניסיון ללמוד באופן פנומנולוגי עקרוני על החוויה הדתית החד־פעמית ההיסטורית, מעבר לאותה חד־פעמיות. הוא מדגים זאת באמצעות הדיון על המקרים של פאולוס, אוגוסטינוס והמיסטיקה הנוצרית בימי הביניים. ראו Martin Heidegger, *The Phenomenology of Religious Life*, Matthias Fritsch and Jennifer Anna Gosetti-Ferencei (trans.), Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2010. להרחבה על הגישה הפנומנולוגית בחקר הדת, ראו רון מרגולין, הדת הפנימית: פנומנולוגיה של חיי הדת הפנימיים והשתקפותם במקורות היהדות, רמת גן וירושלים: אוניברסיטת בראילן ומכון שלום הרטמן, תשע"ב.
- 8 ראו יצחק בנימיני ויותם חותם, "לקראת תיאולוגיה ביקורתית: מנשר", טבור 5 (2013), עמ' 193-200.
- 9 השוו למובן האלתוריאני (Althusser) של המונח אינטרפלציה (interpellation), שעל פיו הסובייקט (בבסיס הפרנואידי־דמיוני שלו, במידה מסוימת) מניח שהפנייה של האחר מכוונת ישירות אליו, כשם שאדם המתהלך ברחוב ושומע קריאה של שוטר "היי אתה!" מסתובב לאחור בהנחה שהפנייה מכוונת אליו. העמדה התאורטית כאן מאמצת במידה מסוימת עמדה זו של ההלך שהפנייה מכוונת אליו, אבל גם מנסה, כנגד המגמה המרכזית של ביקורת האידאולוגיה, לשסע את פרדיגמת ההזדהות תוך חשיפתו של הגרעין האינטימי הקדם־הזדהותי, שהוא אכן מקורה של הפנייה מטעם האחר. ראו לואי אלתוסר, על האידאולוגיה - מנגנוני המדינה האידאולוגיים,

- מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2008. ראו גם סקירה של מגמות מרכזיות בתפיסת האינטרפלציה בעשורים האחרונים בקרב כמה אסכולות, ובפרט זו הלאקאניאנית, תפיסה הידועה כאסכולת לובליאנה מבית מדרשו של סלבוז'יץ (הנתפסת על ידי המחבר כ"אינטרפלציה ממשית"): איל דותן, "קול קורא במדבר": אינטרפלציה, אידיאולוגיה ומקריית", תיאוריה וביקורת 22 (אביב 2003), עמ' 9-34. השוו גם לעמדה של באטלר על הרקע הדתי של אלתוסר כמה שמקבע את תפיסתו על אודות האינטרפלציה כממד קדום, שממנו הסובייקט החש אשמה אינו יכול להשתחרר: Judith Butler, "Conscience Doth Make Subjects of Us All: Althusser's Subjection", *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Ch. 4, Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- 10 במובן הלאקאניאני של Autre (כניגוד לאחר קטן, autre) כמהות אקסטימית (חיצונית+אינטימית), אך גם במובן הפרוטסטנטי של ganz andere אצל קרל בארת (Barth) ורודולף אוטו (Otto). על המושג אקסטימיות (extimité) אצל לאקאן (ואצל ממשיך דרכו ז'ק-אלן מילר) כמתאר את יחסי החוץ-פנים/אינטימי בין המודע ללא-מודע, ראו ספרי השיח של לאקאן, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 123-131. ראו גם רודולף אוטו, הקדושה: על הלא-רציונלי באידיאות האל ויחסו לרציונלי, מגרמנית: מרים רוז, ירושלים: כרמל, 1999.
- 11 זאת בדומה למעגליות האיוויית כפי שמציג אותה מילר במאמרו "לקרוא סימפטום" (ראו הערה 2 לעיל).
- 12 במובן של פרדריק ג'יימסון (Jameson) בחיבורו הידוע הלא-מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי (תרגום מאנגלית של פרק המבוא לספר: חנה סוקר-שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004). כפי שמציינת חנה סוקר-שווגר (באחרית הדבר לתרגום: "פרדריק ג'יימסון – פרשנות מרקסיסטית בעידן פוסטמודרני", שם, עמ' 116-117), מתקיימת בחיבור זה דילמה עקרונית ביחס לתפיסה שמציגים דלז וגואטרי ביצירתם אנטראדיפוס: מצד אחד, ג'יימסון מקבל את התביעה שלהם להשיג משמעות שאינה טרנסצנדנטית לכתוב אלא אימננטית (מתוך התנגדות לגישה הפרוידיאנית הסימבולית), אבל מצד שני הוא אינו מוכן לחדול מלתור אחר עוגן פרשני אלגורי. דילמה זו, שמהדהדת גם במאמר הנוכחי, קשורה גם לתפיסת הממשי הלאקאניאני שג'יימסון כותב בעקבותיו ושהוגים מרקסיסטים נוספים דוגמת ז'ק רואיס בו עוגן חיצוני להבנת הסדר האידאולוגי. יתר על כן, דלז וגואטרי מבקשים גם לחתור כנגד העמדה של מרקס ושל לאקאן על אודות ממד שחורג מהמציאות. לגבי תפיסת הממשי של לאקאן כחורג לגמרי משרה הייצוגים, ראו במיוחד Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, D. Porter (trans.), London and New York: Tavistock and Routledge, 1992 (The Seminar of Jacques Lacan, Book VII, 1959-1960).
- 13 כדבריו של: Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, George G. Grabowicz (trans.), Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973. להרחבה על אודות תפיסת שונות בחקר הספרות בהשראת השיח הפנומנולוגי ראו Robert Magliola, *Phenomenology and Literature: An Introduction*, Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1977. השוו לעמדה של פוקו לגבי תפיסת המחבר-הסובייקט/השיח כתוצר של השיח, ובמיוחד: מישל פוקו, הארכיאולוגיה של הידע, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005; והרצאתו על פוקו שהיא רדיקלית פחות ומוכנה לקבל עמדה של מחבר-על כמו מרקס או פרויד החורגים מסטטוס זה: מישל פוקו, מהו מחבר? מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005.
- 14 ראו Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2nd rev. edition, J. Weinsheimer,

- and D.G. Marshall (trans.), New York: Crossroad, 2004. תפיסת "מיזוג האופקים" (Horizontverschmelzung) של גראמר מתייחסת לאופק של הכתוב המתרחב בעקבות המפגש עם הקורא, כשם שאופקיו של הקורא מתרחבים תוך כדי המגע הדו-כיווני. עמדתנו קרובה במידה מסוימת לתפיסה זו, אבל מתוך דגש על המהלך הפנים-סובייקטיבי בקרב הקורא, גם אם הסובייקט בא במגע עם האחר-טקסט, במיוחד במקרים של התכת-הסובייקט תחת האינטרפלציה, כמו בקריאה של טקסט מקודש.
- 15 במובן של הוסרל. ראו במיוחד הפרק הידוע שבו הוסרל מבקש להתמודד עם ההאשמה שהדוקטרינה שלו סוליפיסיסטית: אדמונד הוסרל, "הגיון חמישי: חישוף אזור הישות הטראנסצנדנטאלית כבינסובייקטיביות מונאדולוגית", הגיונות קארטיזיאניים: מבוא לפינומינולוגיה, מגרמנית: אברהם צבי בראון, ירושלים: מאגנס, תשס"ד.
- 16 ראו אליעזר (אד) גרינשטיין, "עין תחת עין, שן תחת שן? – פשט, דרש ושאלת ההקשר", רסלינג - במה רבת-חזומית לתרבות 5 (קיץ 1998), עמ' 31-34.
- 17 וזאת כפי שהוא מציין, למשל, במאמרו המכונן על אודות ה-*différance* (Jacques Derrida, *différance*, Margins of Philosophy, Alan Bass (trans.), Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 3-27). יתר על כן, בספרו מתת מוות הוא טוען לקיומו של גרעין סורי שמאחורי השיחים המונאדליסטיים, ומתייחס למשמעות-על בטקסט היסוד של הדרת הללו. ראו: ז'אק דרידה, מתת מוות, מצרפתית: מיכל בן נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2008.
- 18 סטנלי פיש, יש טקסטים בשיעור הזה? סמכותן של קהילות פרשניות, מאנגלית: אהד זהבי, תל אביב: רסלינג, 2012.
- 19 מבחינה זו, תפיסתו של פיש מתמידה בגישה הפנומנולוגית של אינגרדן (Ingarden) ואיזר (Iser). ראו וולפגנג איזר, מעשה הקריאה: תאוריה של תגובה אסתטית, מאנגלית: אביבה גורן, ירושלים: מאגנס, תשס"ו.
- 20 במובן של משנת לייבניץ: גוטפילד וילהלם לייבניץ, "עקרונות הפילוסופיה או המונדולוגיה", השיטה החדשה וכתבים אחרים על תורת המונדות, מצרפתית: יוסף אור, ירושלים: מאגנס, תשס"ב, עמ' 51-74. על פי לייבניץ, מונדה (מלשון *monus*, אחד ביוונית) היא היחידה הבסיסית שממנה מורכב היקום; כל יחידה כזו סגורה בתוך עצמה, אבל באורח נס קיימת הרמוניה של קשרי גומלין בין המונדות בעולם. הנס הוא אלוהים.
- 21 תפיסת האחר כמעצב את הסובייקט מקבלת כאן את השראתה מהמחשבה ההגליאנית ומהתובנה של ז'אן-פול סארטר ביחס לסובייקט ככזה שנתון למבטו המכונן של האחר כפי שמתואר בספרו הוויה ואין. הדברים הנכתבים כאן בהקשר זה משוחחים עם המצע התאורטי הזה של סארטר וכן עם התיווך הפסיכואנליטי לעמדה זו המצוי אצל ז'אק לאקאן בסמינר 11 בדיונו על המבט של האחר ועל אופן הכינון של הסובייקט תחת אותו מבט. ראו ז'אן-פול סארטר, המבט, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2007; *The*; Jacques Lacan, "Of the Gaze as *Objet petit a*", *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Part II., Alan Sheridan (trans.), Penguin Books, 1994 (*Seminar XI*, 1964: London) השלושים בסמינר של אלכסנדר קוז'ב על הדיאלקטיקה של הארון והעבד אצל הגל, ובהמשך הרחיבו חקירה הגותית זו לתוך ההגות הצרפתית של המאה ה-20. ראו Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel: Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées des 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études sréunies et publiées par Raymond Queneau*, Paris: Gallimard, 1947.

Edward L. Greenstein, "The Torah as She Is Read", *Essays on Biblical Method and Translation*, Ch. 2, Atlanta, Georgia: Scholar Press, 1989

22 השוו יאיר זקוביץ, מבוא לפרשנות פנים־מקראית, אבן יהודה: רכס, תשנ"ב.

23 מילר, "לקרוא סימפטום", הערה 2 לעיל.

24 השוו לתפיסה של מרטין בובר ופרנץ רוזנצווייג על הפנייה של האלוהים למאמין: פרנץ רוזנצווייג, כוכב הגאולה, מגרמנית: יהושע עמיר, ירושלים: מוסד ביאליק, 1993; מרדכי מרטין בובר, בסוד שיח: על האדם ועמידתו נוכח ההווה, מגרמנית: צבי וויסלבסקי, ירושלים: מוסד ביאליק, 1964.

עולה גם השאלה מה בין תפיסתי כאן את האנוכתי ומגעו עם הטקסט־אחר לבין תפיסתו של בובר לגבי היחס אני־אתה (הבא לידי ביטוי בעיקר בדת), יחס לא־אינסטרומנטלי כלפי האדם (בניגוד ליחס אני־לו) כפי שהוא בא לידי ביטוי ביצירתו הידועה אני ואתה (בתוך: בסוד שיח, עמ' 3-103). ראו גם דבריו הנוקבים בעניין זה במאמרו "רחק וזיקה": "צמיחתו של העצמי הפנימית ביותר אינה מתרחשת, כפי שאנשים אוהבים לחשוב, מתוך יחסו של אדם לעצמו, אלא מתוך היחס שבין האחד לאחר, בין בני אדם, הווה אומר: מתוך הרדיות הניכוח – מתוך ניכוח העצמי האחר ומתוך ידיעתו של אותו אחר שהוא נעשה נוכח בעצמותו על ידי האחר – יחד עם הקבלה, האשור והאישור בהרדיותם" (בתרגום חדש מגרמנית: תמר קרון רודר וילר; תרגום קודם בתוך "פרקים בדעת האדם", פני אדם: בחינות באתרופולוגיה פילוסופית, ירושלים: מוסד ביאליק, 1965, עמ' 117-131). תודה לתמר קרון שהפנתה את תשומת לבי לעמדה זו של בובר ושל הבין־סובייקטיביות להלן.

עמדתו של בובר מזכירה גם את תפיסת הסובייקטיביות בגישה הפסיכואנליטית של הבין־סובייקטיביות, כמו למשל אצל הארי סטאק סאליבן, כפי שמתארים זאת מיטשל ובלאק: "סאליבן טען כי האישיות שנרמזה לאדם שהנה הוא, כלומר מערכת העצמי, היא הבניה שמטרתה להמציא אשליית להפגת חרדה. אף שאנו חווים עצמנו כבעלי עצמי שהוא דמו־אובייקט בתוכנו, באופן חלקי אנו מבנים את עצמנו בצורה משתנה באמצעות זיכרונות וציפיות ברגע כלשהו, בהתאם להקשר הבין־אישי שבו אנו מצויים. אף שאנו חווים עצמנו כעשויים מקשה אחת, למעשה אנו פועלים באמצעות ריבוי של ארגוני־עצמי המכוונים להתנסויות של האחרים שאנו מוצאים עצמנו באינטראקציה עמם". זאת בניגוד לתפיסה האנכית של הסובייקט אצל פרויד (סטיבן א' מיטשל ומרגרט ג' בלאק, "הארי סטאק סאליבן והפסיכואנליזה הבין־אישית", פרויד ומעבר לו: תולדות החשיבה הפסיכואנליטית המודרנית, פרק 3, מאנגלית: עמית פכלר, תל אביב: תולעת ספרים, 2006, עמ' 143-144).

26 ראו בהקשר זה את תפיסתו של היידגר בנוגע לממד היומיומיות כבסיס להבנת האדם, ה־Dasein: "אנליטיקה של היות־השם חייבת אפוא להיות עניינה הראשון של השאלה אחר היות. אבל אז בעיית החילוץ והאבטוח של דרך הגישה המנחה אל היות־השם הופכת להיות בוערת באמת. בניסוח שלי: אין להצמיד אל ההווה הזה באופן קונסטרוקטיבי־דוגמטי שום רעיון שרירותי בדבר היות וממשות, אפילו אם מדובר ברעיון 'מובן מאליו' מאין כמוהו. אין לכפות על היות־השם, ללא בחינה אונטולוגית, שום 'קטגוריות' המותוות מתוך רעיון שכזה. דרך הגישה והפירוש חייבת להיבחר בצורה כזו שההווה הזה יוכל להיראות בעצמו ומעצמו. למעשה, דרך זו צריכה להראות את ההווה בְּמה שהוא קודם־כול ולרוב, כלומר ביומיומיות הממוצעת שלו. בתוך היומיומיות הזו יש לברר מבנים שאינם שרירותיים ומקריים, אלא מהותיים, כלומר שמשמרים כמדגירי־היות בכל דרך־היות של היות־השם בפועל. וכך, בשיס־לב לתבנית הבסיס

- של יומיומיות היות־השם, תצמח ההדרגה המכינה של היות ההוזה הזה" (מרטין היידגר, היות וזמן, מגרמנית: אלעד לפירות, תל אביב: רסלינג, בהכנה).
- 27 יצחק בנימיני, צחוק אברהם: פירוש לספר בראשית כתיאולוגיה ביקורתית, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 101-105. השוו גם למסקנות הפילוסופיות העולות מתוך פרשנותו של דרידה לסיפור בבל בעקבות התעכבותו על סמיכות פרשיות: המאמר "נפתולי בבל" (ראו הערה 4 לעיל).
- 28 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, הערה 21 לעיל, עמ' 59.
- 29 על תפיסת לאקאן את הביטוי "אהיה אשר אהיה", ראו פרק ז' בספרי השיח של לאקאן, הערה 10 לעיל.
- 30 ראו בהקשר זה דברי חז"ל שמהדהדים גם אצל הפרשנים המסורתיים ואצל הרמב"ם: "תנן, עשרה ניסיונות נתנסה אברהם אבינו ועמד בכולם, להודיע כמה חיבתו של אברהם אבינו. הניסיון הראשון זה הטלטול, שהוא הקשה מן הכול, ובו רצה לנסותו..." (משנה אבות ה ג; מדרש הגדול). בהקשר הזה יש לציין שאצל חז"ל, כמו בספרות החיצונית של בית שני, היו ניסיונות שונים להשלים את חוסר המידע בנוגע לעברו של אברהם באור כשדים, ולהעניק פשר לתעלומה היכן בדיוק מבקש אלוהים מאברהם לצאת לכנען, האם באור כשדים או בחרן. לגבי עברו של אברהם ידועה בהקשר זה האגדה על אודות אברהם הצעיר שמרסק את הפסילים של אביו באור כשדים. היציאה לכנען בהקשר זה נובעת מהפחד שלו מאנשי כשדים. אמנם אין כאן אמירה לגבי דרישה אלוהית לצאת, אלא שהיציאה לכנען קשורה לעצם אמונתו של אברהם באלוהים האחד ולא למצב משפחתי־קיומי. ראו בהקשר זה גם את הניסיונות להסביר את מותו של הרן על פני תרח אביו ומעשי אברהם לפני היציאה מאור כשדים בבראשית רבה לח ותנא דבי־אליהו זוטא כה.
- כפי שמציין רויטמן, הפירושים של חז"ל לעברו של אברהם באור כשדים קשורים לשאלת הגלות והשיבה מבבל. היעדר מידע שהיה מקובל על בני בית ראשון הטריד את הגולים והשבים לבית שני (אדופלו רויטמן, "יהודית ה 9-6 – מקור נשכח על ראשית חי של אברהם", משה חלמיש, חנה כשר ויוחנן סילמן [עורכים], אברהם אבי המאמינים: דמותו בראי ההגות לדורותיה, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר־אילן, תשס"ב, עמ' 47-58, עמ' 47). המחבר מתייחס ליהודית ה 9 הרומז שאלוהים ציווה על אברהם לצאת לכנען רק בחרן. בהקשר זה השוו גם לפילון ביצירתו על אברהם, שם המשימה לצאת לכנען הוטלה על אברהם עוד באור כשדים האלילית (מיכאל מאך, "אברהם, הלומד הנצחי, לפי פילון", אברהם אבי המאמינים: דמותו בראי ההגות לדורותיה, עמ' 59-70). השוו גם לנאום סטפנוס מול היהודים בכרית החדשה, מעשי השליחים ז 2-5, שם נאמר שאלוהים התגלה לאברהם באור כשדים לפני שגר בחרן וציווה עליו לצאת לכנען.
- בת־שבע גרסיאל (מקרא, מדרש וקוראן: עיון אינטרטקסטואלי בחומרי סיפור משותפים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד – ספריית הילל בן חיים, 2006, עמ' 76-84) מתייחסת גם להדים בקוראן על חוויותיו של אברהם באור כשדים לפני היציאה לכנען, העיסוק שלו בתורת הכוכבים ויציאתו נגד עבודת האלילים, וזאת בהמשך לתפיסות של חז"ל של הספרות החיצונית, כמו בספר היובלים יב, שם מוזכרת התנגדותו של אברהם לעבודת האלילים של אביו. אגב, בחיבור זה אלוהים מתגלה בחרן ולא באור כשדים. ראו גם ספרה של שוש בן־ארי אודות האפשרות שההשפעה הייתה גם בכיוון ההפוך מסיפורי אברהם העממיים באסלם לעבר סיפורי יהודיים בימי הביניים: אברהם ידי האל - דמותו של אברהם במסורת המוסלמית, תל אביב: רסלינג, 2014. עוד על מסורות שנישו להשלים את הפער באשר לעברו של אברהם, ראו יאיר זקוביץ ואביגדרוד

שנאן, "פרק טו: 'מה היתה ראשיתו של אברהם?'", לא כך כתוב בתנ"ך, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2006, עמ' 129-137.

חזוק לתזה שלי על אודות הקשר בין העקרות של שרי לבין היציאה לכנען ניתן למצוא רק אצל מיעוט מהפרשנים המסורתיים. כך, למשל, בפרשנותו של רבינו בחיי (רבי בחיי בן אשר אבן חלואה, 1255-1340) לפסוק ל: "והגיד הכתוב שהייתה עקרה, והוסיף ואמר אין לה ולד, כלומר שאין בטבעה להיות לה ולד לעולם. ועל כן הסכימו שניהם אברהם ושרי לצאת משם וללכת ארצה כנען אולי בזכות הארץ הקדושה יבנו שם" (וההגשות במקור). אלא שכאן גורם הקדושה הדתית מוצב כדומיננטי. אצל אברבנאל (1437-1508) התזה הזו מתחזקת עוד יותר אף על פי שהפרשן מתאמץ להוכיח שאור כשדים לא שכנה היכן שמקובל להניח, אלא באזור סוריה. לטענתו של אברבנאל, אביו של אברהם, תרח, ביקש להוציא את משפחתו מאור כשדים לכיוון כנען בגלל המזל הרע שפגע בהם באור כשדים עם מותו של אחיו של אברהם, הרן, ועקרותה של שרי, שאחרת "בזה הייתה משפחתו קרובה להיכרת, ואין רעה גדולה ממנה אצל הגיבורים אשר מעולם אנשי השם" (פירוש התורה לרבינו יצחק אברבנאל, כרך א: בראשית, ירושלים: הוצאת ספרים חורב, תשס"ז, עמ' 325-326). אפשר למצוא לכך חזוק גם באמירה הבאה של חז"ל לגבי התנועה לכנען: "יש אומרים, שינוי מקום קורע גזר־דינו של אדם" (משנה ראש־השנה טז). לגבי הקשר בין התנועה לכנען לבין המשבר במשפחה לאחר מות הרן, ראו ספרו של יצחק (איציק) פלג, לך לך: מסעי האבות בסיפורי המקרא, תל אביב: רסלינג, 2012.

- 31 ז'אק לאקאן, על שמוות־האב, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2006.
- 32 Sigmund Freud, "Entwurf einer Psychologie" (1895| 1950) *GW Nacht.*: S. 375-486
- 33 זיגמונד פרויד, האלבית, מבחר כתבים, ח, מגרמנית: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2012.
- 34 ז'אק לאקאן, הסמינר ה־20 (1973-1972) - *TiU*, מצרפתית: יורם מירון, תל אביב: רסלינג, 2005.
- 35 "Radiophonie, Lacan", הערה 3 לעיל, עמ' 428-429.

על בעטלידס, קבצנים וגעגוע

ביצירותיהם של רבי נחמן, מנדלי' מו"ס וש"י עגנון

רונית חכם

יש הר ועל ההר עומד אבן ומן האבן יוצא מעין. וכל דבר יש לו לב. וגם העולם ככלולו יש לו לב [...] וזה ההר עם האבן והמעין הנ"ל עומד בקצה אחד של העולם. וזה הלב של העולם עומד בקצה אחר של העולם. וזה הלב הנ"ל עומד כנגד המעין הנ"ל וכוסף ומשתוקק תמיד מאד מאד לבוא אל אותו המעין. בהשתוקקות גדול מאד מאד. (ר' נחמן מברסלב)

מעשה מו" [משבעה] בעטלידס, סיפור הבעטליד השלישי כנד הפה¹

מאמר זה מבקש לבחון את מאפייניהם של כמה קבצנים ספרותיים, אשר הופיעו בנקודות ציון שונות ביחס להיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה: "מעשה מו" [משבעה] בעטלידס" (1810) לר' נחמן מברסלב; ספר הקבצנים (1901) לשלום יעקב אברמוביץ (הוא מנדלי מוכר ספרים); והיה העקוב למישור (1912) לשמואל יוסף עגנון. הקבצנים הם דמויות בשולי הדרך, חסרות בית וטריטוריה, שאפשר לומר כי הן משקפות את המצב הקיומי הרעוע. כמו הלץ, הקבצן הוא שמשקף את האמת במסורות רבות. אך לקבצנים יש תפקיד נוסף בתרבות, החשוב מאוד לדיונונו: במסורות שונות הם קשורים לקדושה, וככל שהם עלובים ופחותים ברובד הגשמי הם מתקרבים יותר ויותר לרוחני, ואכן מוצאים אותם באתרים של קדושה במקומות שונים בעולם ובדתות שונות. כך אפוא, הקבצנים אינם רק פורעי "הסדר הטוב"; הם גם מסמנים את ההשתוקקות אל מה שמעבר, את המתח שבין הטומאה לבין הקדושה, ובכך הם מסמנים את התקווה לגאולה. במקום של החסר, במקום שבו נמצאת גם ההשתוקקות – שם נמצאים המשיח וסיכויי הגאולה.² שלוש היצירות שיידונו כאן עוסקות כל אחת בדרכה בדמויות שוליים של נוודים ותועים הנמצאים בדרך, באל-מקום, בעודם מחפשים אחר גאולה. מהי אותה גאולה שכל אחת מהדמויות הנידונות מחפשת? מהו המשותף והשונה בסוג הגאולה שהן מחפשות? בשאלות אלה יעסוק דיונונו. דרך בחינת סוג הגאולה שהקבצנים או הבעטלידס (כפי שר' נחמן מכנה אותם) מציעים בכל אחת משלוש היצירות הללו, אני מבקשת להאיר מזווית חדשה את ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה.³

הטענה שאני מבקשת לאשש במאמר זה היא כי אף שהקבצנים של מנדלי ועגנון משוטטים בסביבה השונה מזו של הבעטלידס של ר' נחמן – כלומר, מחוץ לחסידות – הם נשענים

על אותה מסורת קבלית שהזינה את החסידות. ברצוני להציע כאן קריאה החושפת היבטים חסידיים וקבליים אצל מנדלי ועגנון ולטעון כי כמו הבעטלירס של ר' נחמן, גם הקבצנים של מנדלי ועגנון מתמודדים, בדרכם, עם שאלות דומות, ולמרות ההבדלים ביניהן, דמויות הקצה האלה מסמנות כולן תשוקה לגאולה במובן של התגלות רוחנית ותאולוגית – שאין לה ממדים של זמן ומקום – וזאת לעומת גאולה כהגשמה היסטורית-טריטוריאלית כפי שפירשו אותה חוקרים רבים.⁴ גם אם יש הבדלים בין הבעטלירס של ר' נחמן לבין הקבצנים של אברמוביץ' ועגנון, ארצה לקרוא את האחרונים בזיקה לר' נחמן ועל ידי כך להאירם באור חדש. במקום להציגם כמי ש"השתחררו" מהעולם החסידי הנתפס במושגים תאולוגיים, כפי שנהגה בהם ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אציג אותם בתוך הקשר משותף. הצגה זו תאפשר ליצור זיקות ולבחון היבטים שלא נבחנו עד כה, ואגב כך להעיר כמה הערות על ההיסטוריוגרפיה המכוננת את הספרות העברית החדשה – בעיקר באמצעות מעקב אחר הרגע שבו הופך הבעטליר לקבצן ומאבד את ממד הקדושה.

ר' נחמן קרא לפושטי היד שלו בַּעַטְלִירְס אף שהכיר את המילה קבצן.⁵ מהבחירה במילה בעטליר נגזרות משמעויות אידאולוגיות החשובות לדיונו. משמעות המילה קבצן בידיש היא עני או אביון, ואילו הבעטליר של ר' נחמן הוא צדיק נסתר – דמות בעלת עולם פנימי מיוחד למרות החזות הזהה לזו של קבצן עני. הבעטליר הוא נווד שנודדו נתפסים כעניין עקרוני ובעל ערך ייחודי, כחלק מהשאיפה להימצא במצב לימינלי המאפשר לחוות בעזות את החוויה הרוחנית.⁶ הבעטלירס של ר' נחמן מתפללים ומתחננים לה', וקבצנותם היא היא עבודת השם. הם אינם מבקשים כסף, בקשתם היא רוחנית – הם מבקשים לעשות תיקון בעולמות העליונים באמצעות סיפור סיפורים. הם פגומים, בעלי מום, נמצאים מחוץ למקום ולזמן, וככאלה הם המסמנים המובהקים של מצב הגלות, של הנתק מהמקום, מהקדושה, ושל כיסופי גאולה שאינם ניתנים למימוש. דמויות הבעטלירס הנודדות מציגות פרקטיקה אשר התגבשה בחסידות במהלך המאה השמונה עשרה והובנתה על פי מושגים בקבלת האר"י.⁷ פרקטיקה זו נשענה על מסורת מיסטית קדומה של טקסי גלות ונדידה, מסורת של יציאה מן היישוב, של הליכה ללא תכלית הגעה – טקס המונע מדחף ההידמות לשכינה הגולה.⁸ תוך חתירה להתגלות.⁹

צד בצד עם פרקטיקת הנודדים בחסידות התפתח גם הסיפור החסידי, שינק אף הוא מהמיתוס הקבלי שהעמיד במרכזו את גלות האל מן החלל הפנוי. המיתוס מתאר שלושה שלבים בהיווצרות המציאות הפגומה שבתוכה קיים העולם: הצמצום, השבר באלוהות בעקבות הצמצום וכן התפזרות הניצוצות האלוהיים בעולם בעקבות השבירה.¹⁰ כמו המיסטיקן, הסיפור החסידי פועל לאיסוף הניצוצות והבאת התיקון השלם והסופי¹¹ של מצב הגלות המשקף את היפרדות השכינה וכנסת ישראל מהאלוהות, היפרדות שהתחילה קודם בריאת העולם בשבירת הכלים. כך, סיפורו של הבעטליר כבד הפה במעשייה "מעשה מז' בעטלירס" (לר"נ) על הלב והמעייין,¹² ממחיש את הגלות האימננטית הזאת. לב העולם מתואר בסיפור כנשמתו של כל אדם הנכסף לאלוהים, כלומר אל המעיין, והשאיפה היא להתגבר על קשיי האמונה ולהתקרב לאלוהים. הרצון להתקרב לאלוהים הוא שמחזיק את העולם, כי הרצון, כמו הגעגוע של הלב אל המעיין, הוא מקור החיוניות של הלב: "עקר הזמן הוא רק מה שהלב נותן לו במתנה יום אחד, וכשמגיע היום להיות נגמר ונפסק, ואזי

כשיגמר היום לא יהיה זמן להמעין ויסתלק חס ושלום, ואזי יסתלק הלב חס ושלום כנ"ל ויתבטל כל העולם חס ושלום כנ"ל.¹³

המעשייה "מעשה מז' בעטלירס" (1810) נכתבה באותו הזמן שבו סימנו קלוזנר וקורצווייל את הולדתה של הספרות העברית החדשה.¹⁴ הרומן ספר הקבצנים לשלום יעקב אברמוביץ' (מנדלי מו"ס) התפרסם לראשונה בעברית ב־1901 ונחשב לנקודת ציון בתולדות הספרות העברית החדשה. הנובלה "והיה העקב למישור"¹⁵ מאת עגנון המודרניסט, הנשען על מסורות יראיות של הספרות העברית, נכתבה ביפו ב־1911 כאשר עגנון הצעיר מתנדנד בין עולמות.¹⁶ כל שלושת היוצרים כתבו (בטווח של למעלה מ־100 שנים) מתוך תודעה היסטורית דחופה של משבר ואבדן ערכים, וכפי שאראה בהמשך – גם מתוך תודעה תאולוגית חריפה.

ר' נחמן סיפר את סיפורו בתחילת המאה התשע עשרה, על רקע תחילת השינויים והתמורות שהתחוללו באירופה המודרנית (בין השאר: חילון, צמיחת הבורגנות, תיעוש, עליית הקפיטליזם וראשית הלאומיות). בשנת תק"ע (1810) התיישב ר' נחמן באומן, שהייתה מרכז חשוב בתולדות ההשכלה היהודית ברוסיה, והשתכן בביתו של אחד המשכילים הנודעים – נחמן נתן רפופורט. ר' נחמן קרא את ספרי ההשכלה, היו לו ידיעות בחכמות חיצוניות ובשפות זרות (כולל יונית)¹⁷ והוא קשר קשרים חברתיים עם משכילים. ממקום מושבו באוקראינה עקב ר' נחמן אחרי התמורות הפוליטיות של ימי נפוליאון וחזה "שהולך אפיקרסות גדול על העולם" ועל כן "אשרי מי שיחזיק עצמו באמונה באלו העתים".¹⁸ בזכות תודעתו ההיסטורית המחודדת עלה בידו לאמוד את עומק המשבר של התקופה והוא הבין כי היא עומדת בסתירה קוטבית לכל דבר שבקדושה. ר' נחמן היה נתון כולו תחת הרושם של העולם החדש ושל המהפכה שהוא מחולל. הוא סבר כי המהפכה עתידה להתפשט ולגרוף את העולם ביתר שאת, ובעודו יושב בקרב המשכילים אמר: "הנה אנחנו עתה אצל הקצה והסוף של ישראל. במקום שגבול ישראל כלה".¹⁹ חוקר החסידות מנדל פיקאז' אומר כי אין זו קביעה אפוקליפטית קודרת, אלא התבוננות במשכילים שהרחיקו ללכת עד קצה גבול היהדות.²⁰ כך גם יוסף וייס, גם הוא חוקר חסידות, מצא אצל ר' נחמן "תודעת זמן של [...] חיסול וגמר חתימה לתהליך היסטורי שהגיע לקיצו [...] בחינת 'סיטואציה של גבול'; תודעת תם ונשלם של הסתכלות היסטורית המביטה אחורנית".²¹ אך חשוב לציין כי לא הייתה זו עמדה פסימית לגבי "עתיד העם", שכן אצל מי שהאמין בהתרחשות משיחית, הסוף של ישראל הוא הרגע המשיחי, הרגע שבו ישראל השלים את התיקון. על פי השקפתו של ר' נחמן, ההשכלה והכוחות ההיסטוריים של הקדמה, הנאורות והחילון דוחקים את ישראל – דהיינו דוחפים את היהדות אל קצה, אך הוא ראה בזה גם רגע של הארה. הקצה אצל ר' נחמן איננו רק עניין היסטורי, הקצה הוא הסכנה, הוא המקום של הערעור, כמו מצב החירום אצל ולטר בנימין.²² רק במצב הקצה אפשר לקוות לגילוי ולהתגלות. אפשר להבין את תודעת הקצה אצל ר' נחמן גם מבחינת מצבו האישי: הוא מדבר על הקצה במבוא לספר המעשיות (שבו כלולה המעשייה "מעשה מז' בעטלירס") כשהוא חולה בדלקת ריאות ויודע כי קצו קרוב. את המעשיות הוא מספר בהרגשה שלסיפור כוח גדול יותר מאשר לכל מה שהוא לימד עד אז. קודם לכן לא סיפר מעשיות. נראה כי תודעת הקצה היא שהביאה אותו ליצור ספרות עמוקה ועזת הבעה, כמו

גם הבנתו כי האמצעים הרווחים לא יוכלו להועיל בעת הזו; גם לא יועילו דברי תורה ולא דברי היגיון. עתה יש להשתמש בכלי שונה לגמרי: הסיפור. לסיפוריו היבטים תאולוגיים על פי תפיסות קבליות וגם היבטים ספרותיים (בהמשך אעמוד עליהם ביתר פירוט). הוא ממשיך את המסורת הקבלית, אך מוסיף לה נופך ויוצר סוגה סיפורית שלא היה לה תקדים ואף לא המשך ויש לה מבנה ועקרונות אסתטיים וספרותיים משל עצמה. ערכם הספרותי ותפקידם המיסטי של סיפורי ר' נחמן אינם סותרים זה את זה. את ההיבט הספרותי אפשר לזהות עם ה"מודרני", והוא גם היסוד המיסטי. הוא המסגרת הנושאת את הסוד שאינו יכול להתגלות אלא דרך הסיפור. אפשר אם כן לראות את ר' נחמן המספר כממלא אותו תפקיד בנימיני שיש לו היכולת לגעת במה שמעבר, במה שנמצא בבסיס ההווה. הסיפור שהוא מספר הוא כעין היזכרות במה שקדם לכול וממשיך להוות את התשתית לכול.²³

למרות חדשנותה והיבטיה המודרניים, ספרותו של ר' נחמן לא נכללה בהגדרה ההיסטוריוגרפית של ספרות מודרנית.²⁴ ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה סימנה את שירתו של נפתלי הרץ וייזל (1725–1805) כתחילתה של ספרות זו.²⁵ בכך היא הפנתה אל המודל האירופי, המסתמך על רעיון הגאולה הנוצרי, תוך ויתור על תפיסות מרכזיות ביהדות, ובעיקר תפיסת הגלות כמצב שבו העולם שרוי, מצב שאין לו פתרון. קלוזנר, שהיה מראשוני הכותבים את תולדותיה של הספרות העברית החדשה וממייצגי הגישה שהציבה את וייזל בפתחה של ספרות זו, הגדיר אותה בראש ובראשונה כחילונית וקבע: "בשם הספרות העברית החדשה יש לקרוא לספרות העברית של העת החדשה, מסוף המאה הי"ח עד סוף המאה הי"ט שהיא חילונית [מהמילה חול לעומת קודש]".²⁶ ניתן לומר אפוא כי ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, שאימצה את המודל האירופי ופעלה להחזרת היהודים אל "ההיסטוריה" (כלומר אל חיקה של אירופה)²⁷ הדחיקה תודעות יהודיות מרכזיות בשם החילון, הנאורות, הקדמה והבניית היהודי החדש. על פי תפיסתם של קלוזנר וממשיכיו, ספרותו של ר' נחמן לא נכנסה להיסטוריוגרפיה משום שלא ניתן להגדירה כ"חילונית"; היפוכה של סיבה זו הוא שאפשר את העמדתו של וייזל שומר המצוות כמסמנה של הספרות העברית של העת החדשה. גישה זו הייתה גם הבסיס לכתיבת ההיסטוריוגרפיה והביקורת על הספרות העברית החדשה אשר עיצבה עד לאחרונה את המסורת הפרשנית. כנגד זאת ארצה לטעון כי הפרספקטיבה שמציבים הבעטלירס מתווה מהלך קאונטר־סקולרי, החותר תחת תהליך החילון בכיוון ההפוך לסדר החילוני של ההיסטוריוגרפיה השלטת. זאת, תוך התרחקות מהעמדה בהיסטוריוגרפיה שראתה בדמויות הקבצנים סמל לניוון גלותי. חשוב לציין כי במחקר של השנים האחרונות כבר התבצע מהלך דומה בהתייחסות אל תפיסות של גולה וגלות.²⁸ כאן אמשיך כיוון זה, אך אייר אותו מזווית שטרם נחקרה, וזאת על ידי ההתמקדות בדמויותיהם של הקבצנים/הבעטלירס ובהיבטים התאולוגיים שניתן לחלץ בעזרתם מהיצירות הנדונות כאן.

אחד מנציגי הכיוון הפרשני שרווח בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה הוא גרשון שקד, שראה ביהודי הקדם־לאומי יצור "סתמי, יצרי, חסר מעצורים וחסר אונים [...] והוא פגום, מעוות, מכוער וחולני".²⁹ לטענתו של שקד, הקבצנים אינם קבוצת שוליים, אלא סינקדוכה של החברה היהודית כולה, ורק מהפכה כדוגמת המהפכה הציונית או הקומוניסטית יכולה לשנות את המצב הקטסטרופלי של חברה זאת.³⁰ חוקר מרכזי נוסף,

דן מירון, היה סבור כי עולמם השפל של הקבצנים הנוודים הוא כעין בבואה לטרגדיה של "היהודי הנודד" ושל חיי העוני של יהודי מזרח אירופה.³¹ עוד טען מירון כי "אבדן הגוף המדיני הלאומי לא שחרר את האומה מגופניותה אלא רק הפך אותה לבעלת מום, לא העלה אותה אל מעלת הרוחניות אלא שיקע אותה בתוך ביצת הגופניות המנוונת".³² ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, שמגמתה הייתה ליצור סיפר של גלות ושל שיבה פוליטית-טריטוריאלית, שיבה בונת-לאום וחזון של גאולה ממשית, הדחיקה תודעות יהודיות שעסקו בגלות ובשיבה במובן התאולוגי. לשם כך היא ויתרה על תפיסות מרכזיות ביהדות, ובעיקר על תפיסת הגלות. מאמרי מבקש לתרום לכינונה של אופציה תרבותית הכוללת גם אותה תפיסה יהודית עקרונית שהודחקה.

"מעשה מז' בעטלירס" - מעשייה חסידית ומשמעויותיה התאולוגיות והמודרניות

המעשייה "מעשה מז' בעטלירס", שהתפרסמה ב-1922 בגרמניה בתרגום משובש לעברית כ"מעשה בשבעת הקבצנים"³³, הוא סיפורו האחרון של ר' נחמן הנחשב לפסגת יצירתו. את הסיפור סיפר ר' נחמן לחסידיו בעל-פה ביידיש במשך כמה ימים, חודשים ספורים לפני מותו, ור' נתן תלמידו העלה אותו על הכתב ביידיש ובעברית (על פי הנחיותיו של ר' נחמן). הסוגה שבה משתמש ר' נחמן מקבילה לסוגת המעשייה האמנותית (המכילה מרכיבים אגדיים ועל-טבעיים) שפרחה בסוף המאה השמונה עשרה ותחילת המאה התשע עשרה.³⁴ המעשייה האמנותית נבדלת מסיפור העם בכך שהיא נכתבת (ואינה מסופרת בעל-פה), ומשולבים בה יסודות נאיביים עם נרטיב מלאכותי, מובנה ואמנותי. הדימויים המיתיים שבהם השתמש ר' נחמן במעשייה התבססו על מסורת פואטית שניזונה מהמקרא, מהספרות הרבנית ומהקבלה והשפה הפיגורטיבית מצביעה על רובד קיומי שמעבר לתפיסה האנושית.³⁵ הסיפור הוא המסגרת שמסתירה את הסוד, אבל פותחת צוהר אליו. פעולת סיפורו של הסיפור היא המעשה הקבצני המבקש לדעת את מה שאיננו ברה-השגה בשכל. פעולת סיפורו של הסיפור נסמכת גם על הקשר שקיים בעברית בין מעשה (deed) למעשייה (tale), כשהמעשה הסיפורי מתרחש לא רק בשפה, אלא גם בעולם, והסיפור הוא למעשה איסוף הניצוצות שנותרו בתוך השברים (במובן הקבלי-לוריאני).³⁶ ר' נחמן ראה במעשה הסיפורי את פסגת המאמץ שלו להגיע דרך המילה אל מה שנותן לה את תוקף המשמעות. במילה נמצאים הניצוצות של האלוהות, שאין כל דרך לממש את הגעגוע אליה; אפשר רק לעמוד בקצה ולבקש – וזה מה שעושים הבעטלירס ("המבקשים" בגרמנית); אפשר רק להגיע עד לקצה ההשגה וההכרה ולדעת שאין להגיע אל מה שנמצא מעבר להן. הסיפור פועל אפוא כמו מתן שם לשם שהיא דרך להציפנו ובר-בזמן לערטלו. שהרי המילה, במשמעותה הכפולה, היא ביטול הערלה, ור' נחמן טוען כי המילה שהיא ביטול השתיקה היא גם ביטול הַחֶרֶף, כלומר – ביטול הכיסוי.³⁷ אך בר-בזמן, בעזרת המילה מתגלה הטרוסצנדנטי. המילה היא שמאפשרת את הברית, את הייחוד עם מה שמעבר לה. הבעטלירס של ר' נחמן מבקשים ליצור בעזרת המילה את הברית שבין הדיבור לדבר. הסיפור מסתיר ומגלה, חושף ומלביש; הוא הגילוי של מה שנשכח. הוא בר-בזמן "חדש מאוד ועתיק יומין" ואינו מתקדם לשום מקום, הוא נותר במרחב של הציפייה והגעגוע לגאולה ומנוגד לתפיסת הקדמה הליניארית.

העקרונות שר' נחמן מציג לגבי תפקיד הסיפור ומספר הסיפורים מהדהדים לימים אצל ולטר בנימין, שגם אצלו הזיכרון הוא הגאולה. ההיזכרות מתקיימת בהבזק של הרף עין, כחיבור בין רגע של מצוקה ודיכוי בהווה לבין רגע שמחולץ מתוך העבר כניצוצות של גאולה, כסיפור שכולל בתוכו את השברים ואת חורבות העבר. התפיסה הברסלבית היא אפוא תרגום של הקבלה הלוריאנית (מהמאות ה־16–17) מתוך מודעות מודרנית שהקדימה את זמנה. בתקופה שבה הרציונליזם האופטימי היה חלק מרכזי בתנועת ההשכלה, הציב ר' נחמן את חוסר האונים של הרציונליזם³⁸ תוך שימוש בסוגת המעשייה כדי להתמודד עם המציאות ועם המודרנה בדרך שאיננה משכילית. את השבר ביהדות בעקבות החילון הוא ניסח במושגי התפיסה שמקורותיה בקבלת האר"י; תפיסה זאת רואה את העולם כביטוי של שבר במערכת האלוהית, ואת איסוף הניצוצות והחזרתם למקומם באלוהות היא רואה כמשימה משיחית מתמדת. גישה זו, שלפיה העולם שרוי באופן תמידי ומהותי במציאות של קרע וגלות, מנוגדת בתכלית לרעיונות הקדמה והנאורות.

המעשייה "מעשה מז' בעטלירס" מתחילה בסיפור מסגרת חיצוני על מלך שמסר את מלכותו לבנו שלימים מאבד את המלכות; חלק הסיפור הזה נותר ללא סוף. ואז מסופר כי "הייתה בריחה גדולה באיזה מדינה, וברחו כלם".³⁹ מיד לאחר מכן מופיע סיפור מסגרת שני, פנימי, על ילד וילדה מאותה מדינה, שאיבדו את דרכם ביער. הילדים היו רעבים, ומי שהציל אותם היו שבעה בעטלירס. כל יום הופיע ביער בעטליר אחר: הראשון עיוור, השני חירש, השלישי כבד פה, הרביעי – צווארו עקום, החמישי גיבן, השישי – חסר ידיים, והשביעי – חסר רגליים. כל בעטליר נתן לילדים מעט לחם ובירך אותם שיהיו כמוהו. כאשר נגמר הלחם, הלכו הילדים לחפש עוד. הם הגיעו למקום יישוב והחליטו לא להשתקע שם, אלא ללכת יחד בדרכים ולחזר על הפתחים. כביכול אין קשר בין שני סיפורי המעטפת (בהמשך אעמוד על משמעות הנתק ביניהם). בהמשך הסיפור, הילדים חוברים לבעטלירס אחרים, המשיאים אותם בחתונה הנערכת בתוך בור גדול, מכוסה קנים וזבל. שבעת הבעטלירס שהילדים פגשו כשהלכו לאיבוד ביער מגיעים לחתונה, וכל אחד מהם מעניק לזוג סיפור, כמתנת חתונה, ומאחל לזוג שיהיו כמוהו – קבצנים ובעלי מום.

וכך מתחיל סיפור המסגרת הראשון: "פעם אחת היה מלך, והיה לו בן יחיד. ורצה המלך למסור המלוכה לבנו בחייו". אך כאשר בן המלך קיבל את המלוכה, הוא עסק אך ורק בחכמות [הכוונה היא לחכמות חיצוניות שהן כל החכמות שאינן חכמת התורה], ובשל כך התפקר, נתעה במבוכות, נפל לאפיקורסות ואיבד את המלוכה". לפי השקפתו של ר' נחמן, החכמות הן האויב הגדול של האמונה ושורש כל רע. מולן הוא מעמיד את מה שהוא מכנה "עבודת השם בפשיטות".⁴⁰ "כי באמת צריכין ד'קא לסלק את המח, כי צריכין להשליך כל החכמות ולעבוד את ה' בפשיטות".⁴¹ אפשר לראות בבן המלך מייצג של המשכילים; אפשר לשמוע כאן גם את סיפורי בני מלך של האחים גרים והנס כריסטיאן אנדרסן המהדהדים ברקע התקופה; אפשר גם לראות בבן המלך את בן דמותו של ר' נחמן המתייסר בלבטים ובספקות. ר' נחמן שמצא קסם רב בהשכלה, הכיר בכוח הפיתוי של החכמות החיצוניות וראה בהן אתגר רוחני גדול.⁴² "והבן מלך [...] היה נזכר לפעמים: היכן הוא בעולם ומה הוא עושה וכו'. והיה גונח ומתאנח על זה שנפל למבוכות כאלו ונתעה כל כך והיה מתאנח

מאד. אבל תיכף שהיה מתחיל להשתמש עם השכל – חזר ונתחזק אצלו החכמות של אפיקורסית הנ"ל.⁴³

בעקבות נפילתו של בן המלך למבוכות אלה, העולם נמצא במשבר: הייתה בריחה המונית מאותה מדינה/ממלכה, בריחה המסמנת התפוררות, קריסה של מערכות – שלטונית, מדינית וגם רוחנית. כאן נקטע הסיפור הראשון, קטיעה המשאירה אותנו תלויים באוויר, כאילו נלקח הסיפור מתוך חלום שבו אין רצף בין התמונות. בהמשך, מתוך אותה תחושת חלום, מתחיל סיפור שני, סיפור המסגרת הפנימי: "בדרך בריחתם עברו דרך איזה יער ואבדו שם זכר ונקבה". מכאן והלאה ההתרחשות כולה היא במקום הלימינלי שמחוץ לאזורי תְּרִבּוּת, באותם אזורים "אלמקום" שהסיפור העממי נוהג לתאר.⁴⁴ בית, אומר ר' נחמן, הוא מקום שנתפס יותר מְהֵר ומשדה.⁴⁵ כלומר, יישוב הוא מקום מוכר לעומת היער, המקום שמחוץ לבית: "והתחילו לילך לישוב, עד שבאו לאיזה דרך. והלכו על אותו הדרך עד שבאו לאיזה כפר. ונכנסו אלו הבנים באיזה בית, והיו מרחמים עליהם ונתנו להם לחם. וחזרו ונכנסו באיזה בית ונתנו להם גם כן והיו מחזירים על הפתחים. וראו שזה טוב לפניהם"⁴⁶ [ההדגשות שלי, ר"ח]. הילדים עומדים על סף הבית, אך מחליטים להמשיך ולחזור על הפתחים, כי "ראו שזה טוב לפניהם"; כלומר, הילדים מעדיפים להישאר על סף הבית ולא בתוכו. הילדים שהופכים לבעטלירס לאחר הבריחה שבאה בעקבות הקטסטרופה, נמצאים עכשיו במקום של סף, ורק מהמקום הזה הם יוכלו לשמוע את סיפורי הבעטלירס שיגיעו שוב בהמשך לברך אותם לרגל חתונתם.

האירוע שבמוקד המעשייה הוא משתה החתונה. בכל אחד מימי המשתה, מתגעגעים הילדים אל אחד משבעת הבעטלירס שפגשו ביער. מכוח הגעגוע מתייצב בכל יום הבעטליר שהתגעגעו אליו ומעניק לבני הזוג מתנה; הוא מעניק להם סיפור, שמעיד על האופי הפרדוקסלי של המום שלו ועל היתרונות העל-טבעיים שהבעטליר המסוים התברך בהם תודות למום. אכן המומים של הבעטלירס הם חסרונות, אך מתברר כי יש בהם מעלות הנובעות מתוך המום ומתוך הסבל. כל אחד מהבעטלירס מתעלה על כל בן אנוש בכישוריו העומדים בסתירה למום שהוא לוקה בו. הבעטלירס מופיעים אפוא בזה אחר זה ומספרים כל אחד את סיפורו, שאוצר בתוכו עוד סיפור או סיפורים נוספים. כל סיפורי הבעטלירס בנויים באופן דומה: כל בעטליר מספר איך הפגין את סגולותיו הייחודיות וזכה בתחרות. כך, למשל, הבעטליר השלישי, כבד הפה, סיפר איך ישב עם כל החכמים שהתפארו בחכמתם והוכיח להם שהסיפורים שהוא יכול לספר כוללים את כל החכמות (למשל סיפור הלב והמעייין). הבעטליר השביעי, חסר הרגליים, לא הגיע לספר את סיפורו. כדאי לשים לב שהרגליים קשורות לעקבתא דמשיחא (מונח המציין את סוף תקופת הגלות) כי העקבות קשורים לקרקע בעוד שבגלות אין מגע עם הקרקע, ולכן גם למעשייה כולה אין סוף. אפשר להסביר את הצורה הקטועה של המעשייה מתוך הטקסט, ואפשר גם למצוא לצורה הקטועה סימוכין מחוץ למעשייה – בדברים שאמר ר' נחמן עצמו, כפי שמעיד ר' נתן בכעין אחרית דבר: "גמר המעשה, הינו מה שהיה ביום השביעי, הינו ענין הבעטליר שהיה בלא רגלים, וגם סיום התחלת המעשה מענין המלך הנ"ל – לא זכינו לשמעו. ואמר שלא יספרה עוד. והוא הפסד גדול, כי לא זוכה לשמעו עוד עד שיבוא משיח במהרה בימינו אמין".⁴⁷ בעולם שלא נגאל עדיין אי-אפשר לסיים את הסיפור, אבל אפשר לסמן את ה"סוף". יוסף וייס

מכנה את הסיפור "יצירת טוֹרְזוֹ" – יצירה בלתי גמורה, אך לא בדרך מקרה, אלא מטבע ברייתו של הסיפור. רוב יצירות הטורזו לא הושלמו בגלל נסיבות חיצוניות (למשל: מות המחבר), אך בסיפור "מעשה מז' בעטלירס" זוהי הכרעה מהותית ובחירה מדעת. זוהי צורה אמנותית בפני עצמה. היעדר הסוף הוא מכוון.⁴⁸ כשהתיקון יושלם תיפתר גם עלילת סיפור המסגרת הראשון וכן המלך יוכל לשלוט בארץ. אך לפי שעה אין הדבר אפשרי שכן העולם עצמו שרוי בגלות.

היות שאין תנועה או חתירה לקראת הגשמה כלשהי, גם אין בסיפור תנועה עלילתית של ממש, למעט הבעטלירס המופיעים בזה אחר זה ומספרים את סיפוריהם. הגורם המניע את הסיפורים הוא הגעגוע – הילדים מתגעגעים, וכתגובה לגעגוע שלהם מגיעים הבעטלירס שמספרים הם עצמם סיפורים על געגוע. יש כאן כמה רמות של געגוע. יש גם געגוע לגעגוע כי אפילו הגעגוע עצמו שרוי בסכנה בעולם העובר תהליך של חילון. בסוף חייו, בניסיון נואש ואחרון להיאבק בחילון, פנה ר' נחמן לספר סיפורים כדי לשמר את המסורת ולסמן את סודות ההתגלות. במקום לדבר על חויה דתית במושגים מופשטים ושכלתניים, הוא ביקש לבטא את תפיסתו הרוחנית דרך סיפורים, כשהוא נאחז בקסם עצמו (של סיפור הסיפור) כבמחסום נגד ריקון העולם מממד הקסם.⁴⁹ באמצעות סיפוריו הוא ביקש לשמר גם את הגעגוע, שתהליך החילון מבקש לבטלו.

"מעשה מז' בעטלירס" בנוי מעטפות (סיפור בתוך סיפור בתוך סיפור), עטוף מסכות (המומים של הבעטלירס הם כיסוי לסגולותיהם) ורצוף הנגדות. כך, למשל, ביום השישי למסיבת הכלולות מופיע הבעטליר שאין לו ידיים, שאומר שהוא אינו בעל מום כלל. "רק באמת יש לי כח בידי, רק שאין אני משתמש עם הכח שבידי בזה העולם". וכדי להדגים זאת הוא מספר סיפור על מלך שחשק בבת מלך ולבסוף השיגה. "פעם אחת חלם לו לאותו המלך, שהיא עמדה עליו והרגה אותו. והקיץ ונכנס החלום בלבו, וקרא לכל פותרי חלומות ופתרו לו כפשוטו". והמלך התיירא מהחלום שחלם. "בין כך נתקלקל האהבה שלה אצלו קצת קצת מחמת החלום, ובכל פעם נתקלקל יותר ויותר וכן היא גם היא נתקלקל גם-כן האהבה אצלה בכל פעם יותר ויותר, עד שנעשה אצלה שנאה עליו וברחה מפניו [...] אצל המבצר של מים [...] ושם הם עשר חומות זו לפנים מזו, וכלן של מים".⁵⁰ המלך יורה בה חצים מרוחים בסמים כדי לתפסה. אף אחד אינו יכול להיכנס דרך חומות המים, ורק הבעטליר חסר הידיים נכנס ומוציא את החצים מגופה ומרפא אותה.

הבעטלירס עומדים על הסף בין נראות לאי-נראות, בין המסמן למסומן, מסתירים ומגלים. הם שיכולים לראות את הגאולה, ובמובן הבנימיני הם גם הכוח המשיחי החלש, זה המבוסס על זיכרוןם של המדוכאים שעשוי לפרוץ בכל רגע ורגע.⁵¹ הבעטלירס הם הדמויות הפגומות, הם המשתוקקים האולטימטיביים, המסמנים את החסר מול השפע. הם באים ללקט את מה שנותר, את שאריות השפע; או במושגים קבליים – את הניצוצות של האלוהות בעולם שאחרי השבירה. במושגים מודרניים – הם הדמויות הנפלטות אל תוך המציאות חסרת הפשר באלימותה ומחפשות בתוכה פיסות של משמעות ושל נחמה (כמו הקבצנים של מנדלי ועגנון להלן). בסיפור יש מערכת רב-שכבתית של מסמנים שצריך לפענח: ברובד אחד מופיעים מוטיבים של סיפורי עם (מלך, בת מלך, מבצר – כמו למשל בסיפור של

הבעטליר השישי), ברובד שני מופיעים סמלים מתוך המיתוס הקבלי (עשר הספירות; הצמצום מהחלל הפנוי, שאליו אי־אפשר להגיע),⁵² וברובד נוסף מתבררת הדרך שר' נחמן מארגן את כל אלה ומשתמש בהם באופן מקורי ביצירת משמעויות חדשות שלעולם אינן מתפענחות עד תום. אך אין בכך משום אזלת יד ספרותית. נהפוך הוא – ניתן לתאר זאת כאמצעי ספרותי, המבטא את תפיסתו כי הסיפור הוא גילוי וכיסוי של הנעדר האולטימטיבי, אותו נעדר אשר בגללו אפשרות השיבה היא רק אל הזיכרון, ההשתוקקות, הגעגוע אל הבלתי נתפס.⁵³ הסיפור הוא הסף – אותו סף שם עומדים הילדים, ואתם אנחנו הקוראים, שמקשיבים לאותם סיפורים ובמובן זה עומדים על אותו סף.

כחלק ממעשה ההסתרה והגילוי, סיפר ר' נחמן על כל אותם עניינים שבקדושה בשפת החולין – בידיש, בשפה פשוטה שתהיה נהירה לכל נפש. הוא ביקש מר' נתן תלמידו שהסיפורים יתפרסמו בדפוס בלשון שבו סיפר אותם – בידיש, ומעליהם הנוסח בעברית. התרגום לעברית של ר' נתן, שלעתים שונה מהמקור, שומר על המנגינה של היידיש ויוצר הרגשה של שפה שבורה המדהדת את השבר שבו נתון העולם. ממילא, העברית של ר' נתן ור' נחמן הייתה שונה מהעברית המשכילית של התקופה שהייתה שפת החילון – שפה רחוקה, אסתטית, לא שפת היומיום, שפה שהסתמכה על המקרא ושאפה להיות נאמנה לאידאל הצחות והטוהר של העברית המקראית. והנה לדוגמה דברי הבעטליר השני, החירש:

ואתם סבורים שאני חרש? אין אני חרש כלל! רק שכל העולם אינו עולה אצלי לכולם, שאשמע החסרון שלהם. כי כל הקולות – כלם הם מן חסרונות. כי כל אחד ואחד צועק על חסרונו. ואפילו כל השמחות שבעולם – כלם הם רק מחמת החסרון, ששמח על החסרון שחסר לו ונתמלא. ואצלי, כל העולם כלו אינו עולה לכולם, שיכנסו באוני החסרון שלהם. כי אני חי חיים טובים שאין בהם שום חסרון. ויש לי הסכמה על זה שאני חי חיים טובים, מן המדינה של עשירות. וחיים טובים שלו הוא, שהיה אוכל לחם ושותה מים.⁵⁴

דוגמה זו מתוך המעשייה מייצגת את השפה שבה היא כתובה. לפי המצטייר מכתבו העיוניים, ר' נחמן ודאי לא היה אדם עילג; היה לו כושר ביטוי מרשים ושפה עשירה המבטאה ידע עצום ומקיף. אך את הסיפורים בחר לספר בשפה דיבורית (ביידיש) ומבלי להתחשב במבנים תחביריים תקינים. על פי הנחיית רבו, לא שינה ר' נתן את סגנונה הדיבורי של השפה כאשר העלה את הסיפורים על הכתב, כי חשש ששינוי עלול לשבש את המשמעויות הקבליות שהמילים צופנות. המילים, על פי תפיסתו של ר' נחמן, מסמנות ומסתירות את העומד מאחוריהן. כמו כל הקולות הנשמעים בעולם, המילים הן רק הד של הקול האמתי, וכל מה שביכולתנו לשמוע הוא השפה השבורה. השפה המלאה, השלמה, היא שפת ה'. כך אפוא, השפה של ר' נחמן איננה כפופה לחוקים לשוניים כל שהם. הקונבנציה הלשונית היא חלק מהעולם הגשמי. היא משתייכת לחוקים הארציים שיצרו בני האדם. היא הגשמי שמתוכו עולה הרוחני. הבעטליר, הצדיק, בשפתו העילגת, מסמן לנו את השפה של הנשגב, שאי־אפשר לייצג אותה. הצדיק האמתי איננו מקשיב לקולות הפגומים של העולם ולכן הוא נתפס כחירש. הוא מספר לנו על הקול האמתי, על המילים הנשגבות שנמצאות מעבר. ור' נחמן מתווך בינינו ובינו, ועל כן הפסקה מסתיימת במעבר מדיבור ישיר בגוף

ראשון (ואצלי, באזני) לדיבור עקיף (וחיים טובים שלו). עם זאת, למרות המיסוך, למרות שאנחנו יכולים רק לשמוע את הקולות החסרים, עדיין יש עצמה רבה במשפטים כמו: "כי כל אחד ואחד צועק על חסרונו"; וכמה גרש פורץ מתוך התיאור: "ואפילו כל השמחות שבעולם – כלם הם רק מחמת החסרון, ששמח על החסרון שחסר לו ונתמלא". שלום רוזנברג השווה את התיאור הזה לתמונה "צעקה" (1893) פרי מכחולו של אדוארד מונק. תמונתו של הצייר הנורבגי באה לתאר את "הטראגדיה האנושית, בהכללה את אומללותם של בני האדם, וברמה הפילוסופית – את החיסרון, את ההיעדר, את האין המאיים עלינו וכובש אותנו".⁵⁵ הסיפור השבור והשפה הפגומה מבטאים התרסה פוצעת ומכאיבה ועמידה מול הריק, ומסמנים את החלל הפנוי שהאלוהות נעדרת ממנו.⁵⁶ בריק אפשר לחוות את ודאות נוכחותו של האלוהים, ולכן הריק הוא ההשגה הגבוהה ביותר שאפשר להגיע אליה. המנגנון הפואטי כולו מבטא זאת: סיפור המסגרת החיצוני ב"מעשה מז' בעטלירס" מנותק כביכול מסיפור המסגרת הפנימי והוא אינו בא לידי גמר. אך דווקא חוסר הקשר כביכול בין הדברים יוצר את המתח שבמעשייה, מתח שאיננו מובנה מתוך העלילה, אך מצביע על אפשרות של קשר תוכני בין שני הסיפורים שיש לפענח. הדיבור, או הסיפור (המסופר בעל־פה) מסמנים את העולם, שמעבר לו שורה השתיקה. הזעקה העולה מתוך המעשייה של ר' נחמן מבטאת עולם שחויית הקיום בו היא של ריחוק וניתוק, ומתוך החוויה הזו עולה שוועה לעולם הטראנסצנדנטי. הצעקה היא התקווה, כי היא מסמנת נמען. היא מקבלת ביטוי בסיפורים על ידי כך שהם מרוסקים, מבוטלים, קורסים מעומס של סמלים שאינם מתפענחים, נוגעים בדברים סתומים ונבצרים מהשגה ומשוקעים בשפת דימויים וסמלים מתוך הקבלה הלוריאנית. כל אלו הם גם תוכן וגם צורה. הם מבטאים תחושת זמן מפוררת שאותה ממחישות דמויותיהם הפגומות של הבעטלירס. המעשה הסיפורי הוא המעשה הבעטלירי, המבקש לדעת את מה שאיננו בר־השגה ובו־זמן גם מפנה ומזכיר את קיומו של מה שאיננו בר־השגה ואשר בו טמונה ההבטחה לגאולה. "מעשה מז' בעטלירס" הוא סיפור אנכי שאין לו סוף, או שהתנועה בו מושכת אל האין־סוף. הסוף הוא בגדר אפשרות שטרם מומשה.

90 הקבצנים: אי־גאולה, אי־שפה ואי־מקום

הספר פישקע דער קרומוער: או מעשה פון יודישע ארימעלייט (פישקה החיגר: מעשה ביהודים עניים) מאת ש"י אברמוביץ' יצא לאור ב־1869. המהדורה השנייה המורחבת התפרסמה ב־1888. הנוסח העברי של הסיפור התפרסם לראשונה בכתב העת הדור ב־1901 בשם 90 הקבצנים. גרסתו המלאה, בעברית, בתרגומו של אברמוביץ' עצמו, ראתה אור ב־1909. 90 הקבצנים נחשב לאחד הרומנים הראשונים בעברית במזרח אירופה. הוא איננו תרגום של פישקע דער קרומוער: או מעשה פון יודישע ארימעל – הגרסה הראשונה של הרומן ביידיש, אלא יצירה עברית חדשה, שעל כתיבתה עמל אברמוביץ' שנים רבות. רבים רואים בו את "אחת מאבני היסוד של ספרות עם ישראל בעת החדשה".⁵⁷ הן מהיותו צומת ספרותי חשוב והן כספר העוסק בקבצנים, חשובה ההשוואה בינו לבין "מעשה מז' בעטלירס" לר' נחמן. זאת, כדי לעמוד על ההבדל בין קבצן לבעטליר וגם כדי להחזיר את הממד הבעטלירי לקבצנים, ממד שהודחק על ידי הקריאה הפרשנית של ההיסטוריוגרפיה השלטת.

כמו "מעשה מז' בעטלירס", גם ספר הקבצנים בנוי מסיפור מסגרת המחזיק כמה עלילות-משנה. בסיפור המסגרת פוגש מנדלי מוכר הספרים את אֶלְתֵר יקנה"ז, גם הוא בעסקי ספרים, בדרכם לכסלון למכור ספרים ליהודים. התקופה היא "בין המְצָרִים", ומנדלי מביא ליהודי כסלון ספרי קינה ותחינה. בשל החום הכבד הם עוצרים ביער לנוח, משלחים את סוסי עגלותיהם לרעות, יושבים תחת עץ ומספרים סיפורים על מסעותיהם, מספרים ומזיעים. מנדלי מספר על קבצן חניגר מכסלון, פישקא שמו. בשעת מנחה הם מתפללים, ואז אֶלְתֵר הולך להחזיר את הסוסים. החמה שוקעת ואלתר אינו חוזר. מנדלי מחפש אחריו ביער ואינו מוצא לא אותו ולא את הסוסים. בסופו של דבר אלתר מוצא את הסוסים אצל חבורת קבצנים, ובאותו מקום הוא נתקל גם בפישקא החניגר שנכבל וננטש על ידי הקבצנים גנבי הסוסים. אלתר ומנדלי שמים פניהם לכסלון, ובדרך מגולל פישקא, בשפה רצוצה ומגומגמת, את סיפור חייו, ובעיקר את יחסיו עם בתיה אשתו, הקבצנית הסומית, שבגדה בו עם פייבוש האדמוני והרשע. והוא מספר על אהובתו ביילה הגיבנת, שגם אותה חמד פייבוש ועל כן כבל את פישקא והשאיר אותו לנפשו בעוד שיירת הקבצנים המשיכה בדרכה. פישקא הוא למעשה הגיבור הראשי של הסיפור המרכזי ברומן. סיפור המסגרת החיצוני עוסק במנדלי ואלתר, ואילו הסיפור הפנימי, המרכזי, עוסק בפישקא, בבתיה, בביילה ובפייבוש. שתי המסגרות הללו מתחברות באמצעות סיפורו של אלתר, שמתגלה כאביה של ביילה הגיבנת, אהובתו של פישקה ובתה של אשתו הראשונה של אלתר שגורשה. אלתר, כמסתבר, הוא אביה של הבת הזנוחה ומי שהניע את מסלול חייה העגום שהביא אותה אל כנופיית הקבצנים. כאשר מתברר הקשר האבהי שלו לאהובתו של פישקא, לקראת הכניסה לכסלון, חוזר אלתר על עקבותיו ויוצא לחפש את בתו. אך אין לדעת אם ימצא אותה. הרומן מסתיים בגילוי העבר והאמת, ברצון לתיקון, אך ללא פתרון; סוג של סיפור טורזו בלי סוף של ממש.

הקבצנים של מנדלי, ה"סבא" של הספרות העברית והיידיית החדשה, תוארו בדרך כלל על ידי ההיסטוריוגרפיה כמייצגים את חיי היהודים בעיירות מזרח אירופה בעליבותם ובאומללותם. מנדלי מו"ס נתפס כמי שמציג בכישרון רב ובחמלה את החיים היהודיים הנמצאים על סף גסיסה ואין להם תיקון אלא על ידי גאולה מדינית וחברתית.⁵⁸ פרשניה העיקריים של הספרות העברית החדשה וכותבי ההיסטוריוגרפיה שלה⁵⁹ נטו לראות בקבצנים של מנדלי אלגוריה לכלל ישראל: "כל ישראל קבצן אחד". בספר הקבצנים ראו חוקרים אלו תיאור מציאות של אין מוצא, ומבין השורות שמעו קול מצוקה המשוע לגאולה מדינית ופוליטית, לאומית וציונית. הפרדיגמה הפרשנית הלאומית היא שהפכה לקוד הקריאה הבסיסי במנדלי.⁶⁰ רבים מצאו בספרותו של מנדלי את כל הציודים לצורך הדחוף והמושיע בפרויקט הציוני לבנייתה של אומה חדשה.⁶¹ הביקורת של חוקרים אלה, שנכתבה רובה במושגים של ספרות התחייה,⁶² ראתה באברמוביץ' מספר ראיסטי המבקר את המציאות היהודית ומצאה בתיאורו הגחכה והגזמה. "ח ברנר, למשל, טען כי אברמוביץ' חושף בתיאורו את האסון והשבר של יהודי הגלות: "נטפלה לו על דרכו אותה הבנת האסון, אותה הבנת הסוף, אותה ההבנה של 'מעוות לא יוכל לתקון'"⁶³, וביצירתו של אברמוביץ' בכלל ראה ברנר תמצית ראיסטיית של השלילה בחיי היהודים בגולה.⁶⁴

לאחרונה התפרסמו מחקרים שחילצו את אברמוביץ' מתוך פרשנות זו.⁶⁵ כך למשל ביקש אמיר בנבגי' "להחזיר לטקסטים של אברמוביץ' את האמביוולנטיות המהפכנית שלהם, את כוחם הספרותי לייצג את הדיון הסוער על תוקפן המוסרי של המהפכת הנאורות ושל המהפכה הלאומית".⁶⁶ לטענתו, המהפכנות של הטקסטים איננה בביקורת או בהלעגה על החיים היהודיים, אלא בהצבת השאלות המנסרות בחללו של העולם היהודי בהקשר האירופי בתקופתו של אברמוביץ' (כמו הקדמה, הנאורות, החילון והפרויקט הלאומי). הקריאה הפרשנית של ההיסטוריוגרפים של הספרות העברית החדשה,⁶⁷ שהדגישה את האיך-מוצא, הניחה כי הרומן מצביע על מוצא: הקמת בית לאומי בציון. בנבגי' טוען כי זו איננה פרשנות הכרחית; יתר על כן, היא איננה משקפת נאמנה את הכתוב בטקסט. עוד טוען בנבגי' שניתן לחלץ את הטקסט מהקריאה המבקשת לגאול את יהודי מזרח אירופה מגלותם של מבקרי "דור המדינה" ומהאידאולוגיה הפוליטית שהם מציעים. עוד הוא טוען שההצעה העולה כביכול מתוך הרומן של אברמוביץ' לתקומה מדינית שעליה עמדו אותם מבקרים איננה מעוגנת בטקסט, אלא באידאולוגיה שברקע הפרשנות. במילים אחרות, בנבגי' יוצא כנגד הקריאה הפרשנית שראתה באברמוביץ' מבקר של החברה היהודית מנקודת מבט הקוראת לגאולתם. לדבריו של בנבגי' ארצה להוסיף עוד נדבך ולהתייחס להיבטים הלא-מחולנים ביצירתו של אברמוביץ'. כוונתי היא שיש לקרוא אותו בהקשר החסידי, ועל פי התפיסות שעלו אצל רבי נחמן, ובכך לחלץ את ה"סבא" של הספרות העברית החדשה מהמיקום שהועידו לו בנרטיב הלאומי. אברמוביץ' איננו שותף לתפיסת החילון שניכסה אותו, והוא אף הציע מודל חלופי לנרטיב הקדמה שיוחס לו. הוא נהג ברוח התקופה שבה נבנתה תודעה לאומית באמצעות הכתיבה בעברית,⁶⁸ אך לא זנח את היידיש. בבחירתו של אברמוביץ' לכתוב ביידיש כשפה עממית המוכרת לקוראיו הייתה פנייה אל ציבור נמענים בלתי שגרתית – נשים ופשוטי עם – דהיינו, אל מי שאינם בעמדות הכוח של החברה. הבחירה של אברמוביץ' ביידיש חרגה מהמגמה המרכזית של ספרות ההשכלה ומהנורמות שהתפתחו בה.⁶⁹ גם הכתיבה על קבצים הנמצאים בשולי החברה ואל קהל נמענים מוחלשים, למשל נשים, לא הייתה דבר שבשגרה.⁷⁰ הבחירה לכתוב ביידיש נעשתה מתוך מודעות חברתית גדולה, וכנגד הזרם של הפרויקט המשכילי, שהתמקד כאמור בכתיבה בעברית וממילא פנה אל קהל אליטיסטי של יודעי עברית. היידיש, לשון הדיבור של יהודי אשכנז, נחשבה לשפתם הבזויה של השכבות הנמוכות ושל הנשים; לדיאלקט משובש, המלמד על מצבם התרבותי הירוד והמנוון של דובריה. השימוש בה נתפס כאקט נגד רשויות המדינה הריכוזיות. היידיש נחשבה ללשון הסתרים של הפחותות שבבריות, של אלה המסתירים את עסקיהם הלא-כשרים, וכלשונם של גנבים ומבריחי סחורות.

אברמוביץ' ביקש ליצור קולקטיב לאומי בעל זהות יהודית. אך הלאומיות שלו לא הציעה פתרון פוליטי-טריטוריאלי כהגשמת הגאולה ואף לא ביטלה את ממד הגלות – לא במובן ההיסטורי-גאוגרפי ולא במובן התאולוגי. אדרבה, אברמוביץ' נשאר בתוך המסורת היהודית ולא הצטרף לנרטיב הגאולה האירופי. תודעתו ולבו של אברמוביץ' היו ממוקמים היסטורית ותרבותית בין ההשכלה לחסידות ובוודאי לא סתרו זו את זו, אלא ראו בשתייהן חלק מאותו עולם. כמי שצמח בתוך ההשכלה, התמודד אברמוביץ' עם השאלות שהעלו המשכילים, למשל: מדע וטבע מול אמונה; לאומיות; תחיית השפה העברית ותפקידה ביצירת הקולקטיב הלאומי. הוא ביקש לשמר את הקולקטיב היהודי הגלותי, בין היתר

דרך עברית ה"נוסח" שיצר, שהייתה מיזוג רבדים שונים של העברית. הוא לא דילג על שפות הגלות – השפה הרבנית ושפת חז"ל, כשם שלא ויתר על עולמו היהודי, שהכיל יסודות מסורתיים וחסידיים.

עלילת ספר הקבצנים מתרחשת במקום שאינו מקום; הרחק מהבית, בדרך, באל-מקום. עם זאת, הקבצנים מתנהלים בתוך עולם בעל אפיונים יהודיים למהדרין שיש לו קצב, מראות, ספרים, סימונים וקואורדינאטות יהודיים שהם טמפורליים (הסיפור מתרחש בתקופה שבין המצרים שמתחילה בשבעה עשר בתמוז, כשמנדלי מוכר ספרים מנסה למכור "קנינות וסליחות ומיני תחינות, שופרות ומחזורים..."⁷²) ומרחביים. אפילו מרחבי הטבע מיוהדים.⁷¹ כך בתמונות של קיץ לוחט, שאז דבר אינו זז בחום השמש, הפרות רובצות " [...]. אצל ערבה זקנה [...]. עומדים סוסים צפופים, מאהילים זה על גבי זה בצווארותיהם כדי לעשות צל כל שהוא [...]. בראש האילן עורב אחד מתנועע [...]. ונראה מרחוק כאילו הוא מתפלל עטוף טלית קטן של לבן ותכלת"⁷²; ובמקום אחר: "ראו הלבנה – קערת כסף! [...]. חוטם לה, עינים לה [...]. בואו ונקדשו! נקדש הלבנה!"⁷³ [ההדגשות שלי, ר"ח]. עם זאת, אלה הם אזורים לימנליים המועדים לפורענות, כמו למשל היער, שמנדלי ואלתר מאבדים שם את הסוסים, ואלתר גם מוצא שם את פישקא כפות לאחר שפייבוש כמעט הרג אותו בסכין. אין ברומן כל התרחשות בתוך בית כאידאל בורגני. ברגעים הכי דרמטיים, בסצנות המרכזיות (למשל: ההתוודעות בין פישקה לביילה, או פגישתם של אלתר ופישקה לאחר שפייבוש כמעט הרג אותו), ההתרחשות היא במרחבים הנמצאים מחוץ להסדרים חברתיים ותרבותיים: חורבה ביער, שולי הדרך המוארים באור ירח, שטח חשוף תחת כיפת השמים ועוד. הקבצנים נעים במרחב שגבולותיו ידועים ומופריים להם ושייכים לעולמם היהודי. מרחב זה הוא בו-בזמן גאוגרפי ודמיוני. הוא מסמן את קצה הראליזם, אשר מאחוריו מתקיים אותו נעדר טרנסצנדנטי שר' נחמן מצביע עליו. היעדרו של הנעדר הטרנסצנדנטי מתבטא בתיאורי חורבן, בעליבות ובאומללות של גיבורי הרומן, המסמנים את הריקון, או במונחים קבליים – את הסתר פניו של אלוהים.⁷⁴

התיאורים הפלסטיים של הדמויות דבקים עד מיאוס בגוף המרופט והכלה. מנדלי מתאר אותן ממרחק של הבל-פה, ואינו פוסח על שום יבלת או שומה, או שערה שמנונית על הפנים. מתוך הקרבה הגדולה הזאת נוצר רושם מוגזם וגרוטסקי, אפקט דחוס ומעיק של גשמיות, שנועד לחתור נגד עצמו ולערער את הראליה שהוא מנסה ליצור. את הראליזם המוקצן, שמתלווים לו ריחות של שום ובצל וזיעה חמוצה, אפשר לקרוא כניסיון להביא את הגשמיות עד הקצה, עד למקום שבו הראליזם פוקע, שבו הוא נעשה כל כך מוגזם עד שהוא הופך לבלתי אמין, לבדיה, לקונסטרוקט ולא לשיקוף של מציאות ממשית:

אלתר יקנה"ז הוא יהודי מסורבל בכשר ומפוטם וכרסו עבה. פניו טובעים בים של שערות צהובות ועכורות, שיש בהם כדי להספיק פאות וזקן ושפם גם לו לעצמו וגם לכמה וכמה יהודים. בתוך ים של שערות זה עולה כמין אי חוטם רחב ועב, חתיכה הראויה להתכבד בה, שרוב ימות השנה הוא סתום ובטל מעבודה, ובשינוי וסת, כגון בפרוס חג הפסח, זמן הפשרת השלגים, ובעליו נוטלו בכפו, שוקד עליו וגורפו, הוא משמיע תקיעות גדולות ויחד עם הברבורים המוזמנים ליום טוב, נותן זמירות [...].⁷⁵

את האפים המודגשים לא פעם בתיאורי הדמויות ברומן אפשר לפרש גם באופן גרוטסקי כאברי מין זכריים, שבולטותם מרמזת על השימוש התכוף בהם ולעתים אף הפומבי. נקודת המבט הגרוטסקית של תיאורי גוף מוקצנים, ניבולי פה ומיניות בוטה מזכירה את אופן הכתיבה הרבלסקי.⁷⁶ בכך חורג אברמוביץ' מדפוסי הרומן הראליסטי של המאה התשע עשרה, שזנח את הגרוטסקי. גודש החושניות שבתיאורים מכה בחושים וממחיש את מצוקת הנפשות הפועלות. אפשר לפרש את המצוקה הזאת גם כביטוי של כאב על אבדנה של הקדושה בעולם המודרני, אך האם אברמוביץ' מסמן אפשרות של גאולה ממצב המצוקה? מסתבר שהטקסט איננו מציע אפשרות קיום אחרת. אין בעולמו של מנדלי משהו שמעבר לגשמי הנרקב והמצחין, גם לא משהו שמעבר לנתפס בחושים. אין מפלט מהגופניות המעיקה. האדם משוקע בגשמיות עד כאב, עד זרא. את הגופניות הגסה משווה אברמוביץ' לקיום הביולוגי הנחות ביותר – לשרצים. פישקא (פישל – דגיג) הפיסח מדומה לדג הנמצא בדרגה הנחותה של הבריאה. באותו אופן הפשפשים, הכינים ומיני רמשים אחרים הנטפלים אל גיבורי הסיפור מצביעים על מעמדם החברתי הנמוך:

נתקבצו להם קבצנינו יחד ויושבים שם בשפל בקרן חשכה, פרים ורכים בחשאי, ומי נותן דעתו עליהם? ישרצו להם כרצונם! ובמקום חשך וצלמוות [...] ופתאום יציצו מעיר יהודים קטנים: פישקלונים, טודרוסונים, חיימונים, יוסילונים וחצקלונים, ערומים ויחפים ובגד "ארבע כנפות" לבר עליהם, ואתה מוצא אותם על כל פסיעה ופסיעה בכל מקום: ברחובות ליד שערים, במבוא פתחים ובכתי מדרשות.⁷⁷

אברמוביץ', כמסתבר, ממקם את הקבצנים שלו בתחתית הסולם החברתי והביולוגי כמטונימיה למצבם הקיומי בעולם. אך הוא אינו רואה בהם יצורים מעוותים; זוהי דרכו לשקף את מצבו הקיומי של האדם.

ספר הקבצנים מצייר עולם שכבר נמצא במצב של חורבן שאין להיחלץ ממנו – לא באמצעות האופציה הנסית של האגדה, לא על ידי פנטזיה רומנטית על ה"נשגב" הלאומי ההרואי וגם לא על ידי התובנה שאליה מוביל הראליזם של הרומן בן זמנו,⁷⁸ המיישיר מבט אל העולם ומציע פתרון של גאולה חברתית או פוליטית.⁷⁹ בהיבט זה קיים הבדל בין ר' נחמן לאברמוביץ'. בעוד אצל ר' נחמן יש מקום לגאולה ולתיקון, אברמוביץ' איננו מציע גאולה ובוודאי שאיננו מציע גאולה ציונית או סוציאליסטית. הקבצנים של אברמוביץ' הולכים לשום מקום, והליכתם מהדהדת את מסורות הנדודים המעוגנות בתפיסות קבליות, שתכליתן איננה הגעה למחוז החפץ, אלא הנדודים עצמם.⁸⁰ פישקא משתוקק להגיע לכסלון, שהיא עבורו "ארץ ישראל לעניים".⁸¹ כלומר – המקום הנכסף לא רק שאיננו מקום גאוגרפי, הוא גם לא מקום אידילי כלל ועיקר. והנה תיאורה של אותה כסלון הבדויה מפיו של יונטיל חברו של פישקה: "ואני ידעתי – אמר לי יונטיל בלעג – נכסוף נכספת לכסלון שלך, לסרחון הנהר, המסולא בירוקה של פי מימיו, למקום זה, שהעניות שוררת שם והבצלים נותנים ריח".⁸²

כסלון מתוארת כמקום אגדי בעזרת דימויים שבהם משתמשים במסורת לתיאורה של ארץ ישראל ("כהר הזיתים [המקום המקודש] והלבנון", ובר־בזמן כמקום הקיים, כביכול,

במזרח אירופה, מקום של עוני וסרחון. אברמוביץ' מציב אפשרות של גאולה דרך סיפור שבאמצעותו נחשף מה שנמצא בתוך החיים עצמם, בתוך הכאב והאשפתות. ברוח זאת יש לקרוא את התיאורים הגשמיים והמיניים של מנדלי, ובה-בשעה ניתן לקוראם על פי תפיסתו של ר' נחמן, שלפיה הבזקים של קדושה ניתן למצוא רק בטומאה, ורק במצב של חורבן (בתוך הבור המכוסה קנים או מתוך המום) וכי בירידה לבור תחתיות מתאפשרים ההתגלות או הגילוי. אולם כאן גם נעוץ ההבדל בין הקבצן הגשמי של מנדלי והבעטליר הרוחני הברסלבי. אין מדובר רק בהבדל בין הגשמי לרוחני, אלא גם בסוג הגילוי שאליו מוביל הסיפור: הבעטלירס מסמנים לנו משהו בלתי מושג, משיחי, ואילו הקבצנים של אברמוביץ' אומרים שכסלון היא כל מה שיש;⁸³ לא תאולוגיה חסידית המצביעה על אפשרות של גאולה המגולמת בקדושה, גם לא ראיזם מרכסיסטי,⁸⁴ הכולל התייחסות לאידאל שצריך לשאוף אליו ולשנות לפיו את המציאות, אידאל שגלום בו גם ממד משיחי.

אברמוביץ' מבקש אפוא לומר כי העולם שהוא מתאר נמצא בנקודת הסוף שהיא גם נקודת ההתחלה. בעצם אין לאן להגיע, צריך רק לגלות את ה"אמת" שאין לאן להגיע באמצעות הסיפור, כי לגולל סיפור הוא כל מה שיש להציע. ובמילים אחרות: מנדלי מכניס את מספר הסיפורים החסידי לתוך הרומן הראליסטי כדי להמחיש שהאופציה שר' נחמן מציע איננה קיימת ושאפשר להגיע רק אל כסלון⁸⁵ – מקום שהוא אל-מקום, מצב קיומי שיש בו אבות נעדרים, ילדים נטושים, זיווגים שאינם צולחים;⁸⁶ מצב של השתוקקות תמידית ובלתי ממומשת לזיווג; מצב של גלות שהיא מצבו של העולם. הרומן של אברמוביץ' אינו מתקדם לשום מקום. אין בסופו כל פתרון. וגם כאשר מגיעים חוזרים לאחור. יציאתו של אלתר רגע לפני הגעתם לכסלון בעקבות שיירת הקבצנים, כדי למצוא את אהובתו הגיבנת של פישקא שהתגלתה כבתו, היא כעין חזרה לנקודת ההתחלה. האם ימצא אלתר את בתו האבודה? האם יצליח להחזירה הביתה? שאלה זו נותרת ללא מענה. פישקא וביילה כנראה ימשיכו להתגעגע זה אל זה, והקבצנים ימשיכו לצאת ולשוב אל אותה כסלון מבלי להיוושע. ההשתוקקות לקרבה אנושית ואהבה כמוה כהשתוקקות לספר את הסיפור כדי לחשוף את האמת – זו וגם זו אינן מובילות אל הישועה. העולם איננו בר-גאולה.

אברמוביץ' שולל את האופציה החסידית והאופציה הלאומית-החילונית גם יחד. אף כי אינו מקבל את האופציה הברסלבית, הוא משתמש בשפתה כשהוא אומר "בע!" (תגובה שהיא מחוץ לשפה, כעין התרסה מול המסגרת השכלתנית-המשכילית). "בע" היא התשובה שלו לכל השאלות הגדולות. כאשר אלתר שואל את מנדלי לדעתו בעניין המטריד אותו, מנדלי משיב לו ב"בע": "עכשיו יודע אתה? [שואל אלתר]. בע! אני אומר, כובש עצמי בקושי שלא לשחוק ולובש צורה של תם".⁸⁷ ואם נסיר את המסכה שלובש המספר מנדלי, מהי ה"אמת" שתתגלה תחתיה? או: האם מסתתרת איזושהי אמירה מאחורי ה"בע"? אחת הפרספקטיבות שממנה אפשר לברר את משמעות ה"בע" היא הפרספקטיבה של הפואטיקה של ר' נחמן, שעל פיה הדיבור יכול לחשוף את הדבר; הדיבור הוא הייחוד בין המילה עם מה שמעבר לה.⁸⁸ באופן זה הבעטליר המגמגם של ר' נחמן מפנה אל משה רבנו כבד-הפה, שהוא בעיניו בגדר משיח.⁸⁹ פישקא המגמגם מספר את סיפורו כמו הבעטליר כבד הפה המספר את סיפור הלב והמעייין (אחד הסיפורים היפים והמפורסמים בספרות החסידית).

פישקא איננו מדבר עברית או יידיש, הוא מדבר בשפת הלב (ומה יותר ברסלבי מזה?) ועל כך אומר מנדלי:

כשהנשמה כואבת ושרויה בצער היא צועקת וסופדת, ושפה אחת ודברים אחרים לה בתוך כל בני־אדם. לשונו של הלב היא לשון אחת לכל באי עולם, לחכם ולהדיוט יחד – ואם כן מה תמיה היא, אם לבו של פישקא צעק לו ונשתפך לפנינו ברגש [...] ובשביל שהדברים יצאו מלבו יזעזעו את לבנו, כהמיית נבל והגיון בכינור.⁹⁰

זהו קטע שאי־אפשר להתעלם מהקשרו וממקורותיו התאולוגיים, ואפשר להבינו דרך מקורותיו הברסלביים. גם צריך לשים לב שמנדלי מתאר את שפת הלב כשפה "לכל באי עולם", דהיינו שהיא לכל סוגי בני האדם באשר הם, עניים ועשירים, יהודים ולא־יהודים. אפשר גם לשמוע כאן את הדיאלוג שאברמוביץ' מנהל עם ר' נחמן כאשר הוא מציב את קבצניו בתוך הטומאה והניוון. נראה כי הפריזמה שדרכה פירשו את מנדלי לא הביאה בחשבון את תחושת הקצה מול תהליכי החילון ומול האפשרות כי ההליכה אל הקבצנים היא הליכה אל המקום של החסר והגעגוע, שממנו אפשר לסמן את הקדושה ואת היעדרה.

"והיה העקב למישור" או: הדרך אל המקור סחומה

בנובלה "והיה העקב למישור" מאת ש"י עגנון מקבל הגיבור על עצמו גורל של קבצן והוא חווה פליטות וגלות. דווקא כשבתקופה שבה הנובלה נכתבת, מתפתחת התיישבות לאומית בארץ ישראל, כשכבר מחפשים מקום שאליו אפשר לשוב, להשתייך, ומתוך כך להיגאל – דווקא אז הופך גיבורו של עגנון לחסר מקום. עגנון מתלבט כאן בשאלת המקום, השיבה והגאולה ואינו מוצא לה תשובה. הנובלה התפרסמה לראשונה בשנה תרע"ב (1912) בגיליונות כתב העת הפועל הצעיר והתקבלה בהתלהבות. י"ח ברנר (האתאיסט המושבע) היה הראשון להכיר בגאונותו הספרותית של עגנון וקיבץ פרוטה לפרוטה כדי לפרסם את הנובלה בכתב העת. מעניינת העובדה ש"האיש שסידר את הסיפור לדפוס היה חסיד נלהב של ר' נחמן מברצלב", כותב ג' שלום ומוסיף:

ידוע הדבר כי שני אלה גם יחד נהנו הנאה עצומה מן הסיפור, ובכך הקדימו, אפשר לומר, את עמדותיהם המנוגדות של מעריצי עגנון בשנים שלאחר מכן. בעיני ברנר היה סיפור זה יצירה ראשונה של ספרות עברית חילונית, שבה הפכה המסורת לאמצעי ביטוי אמנותי טהור, שאינו נגוע בגורמים זרים, כגון בקורת או אפולוגטיקה של החברה היהודית. בעיני הסֵדֶר, מאיר בראצלאבר, אדם בעל נשמה טהורה, שהכרתיו שנים רבות, היווה הסיפור התגלמות אמיתית של תורת החסידות ורוחה.⁹¹

הנובלה של עגנון מזמינה אפוא שתי קריאות: זו הציונית, החילונית, שרואה בה ספרות טהורה, על פי הגדרתו של ברנר; וזו הרואה בה חלק מהספרות החסידית הברסלבית. גישתו של ברנר תפסה מקום נכבד בהתייחסות ליצירתו של עגנון במהלך השנים, אך כאן אנסה לקרוא את הנובלה של עגנון דווקא מנקודת מבטו של הסֵדֶר, מאיר בראצלאבר,

ולתחקות אחר היבטיה החסידיים. המוטיב המרכזי להשוואה זו יהיה תפיסת הגאולה. לפיה, כאמור, העולם נמצא במצב אימננטי של משבר וגלות גם במובן התאולוגי (במושגים של קבלת האר"י), וגם במובן היסטורי-מודרני; מצבו זה של העולם משתקף גם במצבו של הפרט. אבקש להראות כי הקבצן המחפש לו גאולה בנובלה של עגנון ממחיש תפיסה זו כמו הבעטלירס של ר' נחמן.

הסיפור המרכזי בנובלה "והיה העקב למישור" הוא על נפילתו של מנשה חיים, שהיה בתחילת דרכו חלק מהחברה המהוגנת ופרנסתו הייתה "מצויה ברווח ולא בצמצום". מנשה חיים הופך לקבצן, ואגב כך הופך לנע ונד, לגולה, לחסר בית ומנוחה שמשתוקק לנחמה. משמעות הגאולה עבור מנשה חיים היא החזרה אל הבית אשר הוא נוֹשֵׂה (מהמילה נשייה המהדהדת בשמו) ממנו. אך הוא אינו חוזר אל הבית לעולם. הוא מוכר את המסמך המעיד על זהותו לקבצן אחר שנפטר. את אשתו מטעים להאמין שהוא שנפטר, והיא נישאת לאחֵר ויולדת לו בן. כאשר מנשה חיים חוזר לעירו ומגלה זאת, הוא מחליט שלא יגרום לבנה של אשתו להיחשב ממזר, וכדי שלא יחשפו ויגלו אותו עצמו הוא משתכן בבית הקברות ולבסוף מוצא שם את מותו.

וכך נפתח הסיפור: "זה לא רבות בשנים ישוב בעיר בוצץ יע"א איש יהודי אחד, כשר וישר ושמו מנשה חיים הכהן". משפט זה מפנה למגילת אסתר: "איש יהודי היה בשושן הבירה ושמו מרדכי בן יאיר"⁹² וגם לאיוב שנפתח כך: "איש היה בארץ עוץ איוב שמו והיה האיש ההוא תם וישר"⁹³. ההד ממגילת אסתר, או ממגילת ההסתר כפי שהיא מכונה,⁹⁴ מתייחס לשאלת מקורו של הרוע – להסתר פניו של אלוהים. מנשה חיים הנעקר ממקומו, נעקר גם מהקדושה ומגיע לתחתית המדרגה – לביבים. גם הרוע נתפס במיתוס הקבלה כניטוק מהמקור, או הסתרת המקור. במונחים לוריאניים, הרוע הוא תחום ממשלתו של הקליפות, עולם שהוא מעין תמונת־ראי מעוותת של עולם האלוהות, שהוא עולם המנוגד לקדושה. ואכן הדמויות השטניות שמנשה חיים פוגש לאורך כל הנובלה, משקפות את הרע שבעולם ואת הרע המהדהד מתוך נפשו. כך למשל במעמד שבו הוא פוגש את הקבצן, שמשכנע אותו למכור לו את מכתב ההמלצה שלו:

מדי דברו בו הפך ידו בכיסו עד שנשמע קולם של שקלי הכסף ולב הבשר התחיל הומה ומהמה, מעיו ירקדו בקרבו, והקבצן מוסיף ומהפך בכסף [...] ומנשה חיים הוציא את מכתב ההמלצה ויקח כסף מחיריו ויאמר הרבה ראיתי בחיי אבל פיקח שכמותו לא ראיתי, ממש שד משחת הוא. תוך כדי דיבור סטר עצמו על פיו על שום שהזכיר שם של שי"ן דל"ת [...] והכיס המלא מטבעות מושכו למטה לארץ.⁹⁵

עם הכסף שקיבל, נוסע מנשה חיים ליריד הגדול ושם "פור תפורר הארץ היבשה והצחיחה ואבק קודר יעלה אבר כנשרים ויכס את עין העיר ויעט את כל העובר ושב באדרת כהה".⁹⁶ בהמשך הוא מגיע לפונדק ושותה יין ומרגיש "מין אש לוהטת בכל איבריו, כאילו גיהנם פתוחה תחתיו" והוא נשמת "אל עולם התוהו אל עולם התוהו עולם הפוך עולם התוהו".⁹⁷ כמו איוב, גם מנשה חיים נכנע לכוח חזק ממנו, אך בשונה מאיוב, בסוף הסיפור, עם שובו לעירו, מתאפשר לו לבחור ולהכריע הכרעה מוסרית באופן אוטונומי. בכך גם מתבטאת

המודרניות של הנובלה. האדם איננו רק כלי משחק בידי הגורל או בידי כוחות חברתיים והיסטוריים – הוא אוטונומי ובעל מודעות עצמית. קבצנותו והידרדרותו לאשפתות מעמידות אותו מול חולשותיו ומגבלותיו שהולוכו אותו אל אבדנו וגם נותנות לו הזדמנות לגלות את חירותו ואי־תלותו. אך חירות זו שהוא מגיע אליה בסוף הנובלה איננה גאולה בורגנית וגם לא גאולה מיסטית של חוויה דתית. עגנון מוביל את הגיבור שלו למצב של אין מוצא, וזאת בניגוד לישעיהו (מ 4) שממנו שאול שמה של הנובלה שדווקא מעורר צפייה לגאולה:

א נַחֲמוּ נַחֲמוּ, עַמִּי יֹאמֶר, אֱלֹהֵיכֶם. ב דַּבְּרוּ עַל־לֵב יְרוּשָׁלַם, וְקִרְאוּ אֵלֶיהָ כִּי מְלֹאָה צָבָאָה, כִּי נִרְצָה עֲוֹנָהּ: כִּי לָקַחָה מִיַּד יְהוָה, כַּפָּלִים בְּכָל־חַטָּאתֶיהָ. ג קוֹל קוֹרֵא בַמִּדְבָּר, פֶּנּוּ דֶרֶךְ יְהוָה; יִשְׂרוּ, בְּעֶרְכָּהּ, מַסְלָה, לְאֱלֹהֵינוּ. ד כָּל־גֵּיא, יִנְשֵׂא, וְכָל־הַר וְגִבְעָה, יִשְׁפְּלוּ; וְהָיָה הָעֵקֶב לְמִישׁוֹר, וְהָרְכָסִים לְבָקָעָה. ה וְנִגְלָה, כְּבוֹד יְהוָה; וְרָאוּ כָל־בָּשָׂר יַחְדָּו, כִּי פִי יְהוָה דָּבַר. [ההגשה שלי, ר"ח]

הבטחה חבויה כבר בשורש המילה עקב ומצביעה על ימות המשיח – עקבתא דמשיחא.⁹⁸ כאן כדאי לזכור את הבעטליר השביעי – חסר הרגליים, שלא מגיע בסוף הסיפור כשם שהגאולה של מנשה חיים אינה מגיעה. אך לא רק הבטחה לגאולה גלומה בפסוקים מישעיהו המדברים על התגלות כבוד ה'. פסוקים אלה גם מצביעים על מתח שבין דרך הישר ודרך העקום ומפנים גם ליעקב המקראי שעקב בלידה אחר תאומו עשיו, מכר את הנזיד כדי ליצור בלבול זהויות (כפי שמנשה חיים ימכור את מכתב ההמלצה שלו לקבצן אחר ויותר על זהותו) והשיג את ברכת יצחק במרמה. השורש עקב מפנה אפוא לשתי משמעויות שונות: האחת – ללכת אחרי ובעקבות; השנייה – בלתי ישר, נפתל, רצוף מהמורות. בעזרת שם הנובלה יצר עגנון חיבור מדרשי עשיר במשמעויות ורצוף סתירות, תוך שהוא מעמיד את המקורות בניגוד חריף למתרחש בסיפור עצמו. בין התפיסה המרכזית של העולם היהודי שממנו בא עגנון, הרואה את העולם במצב עקרוני ואימננטי של קרע וגלות, לבין התפיסה שמציבה היהדות המודרנית, המחולנת, המחפשת גאולה קונקרטי וישוב במשמעות גאוגרפית. עגנון מצביע על סתירה עמוקה שהוא איננו מצליח ליישב, ועל כן הוא אינו מנסה ליישר את העקב ולהפכו למישור; להפך, הוא בא לומר שלא ניתן ליישרו. וכדי להמחיש זאת הוא מרבד את הנובלה במקורות יהודיים שונים והטרוגניים,⁹⁹ המושכים לכיוונים שונים, החותרים זה תחת זה והיוצרים טלטלה ואי־נחת. הסתירות מתגלות לא רק במדרש־השם של הנובלה; הן גם מאפיינות את תכניה ואת אמצעיה הפואטיים.

אי־האפשרות להתיר את הסתירות ניכר גם במבנה של הנובלה, העשוי שכבות־שכבות וסיפור־עוטף־סיפור, כך שסיפור שמקורותיו בספרי דת ומוסר (ספרות יראית) נמצא בתוך סיפור חסידי שנמצא בתוך סיפור משכילי, כאשר כל סיפור הודף את הסיפור האחר ומנגיד אותו. למשל, לפרק הראשון יש שתי הקדמות: הראשונה מציגה את מנשה חיים מהעיר בוצץ ומספרת בקצרה את הקורות אותו: "מעשה באדם אחד ושמו מנשה חיים מיושבי ק"ק בוצץ יע"א שירד מנכסיו והעניות ר"ל העבירתו על דעת קונו והיה נזוף ורדוף ומטולטל [...]".¹⁰⁰ הפתיחה השנייה מעירה הערות על הקורות אותו על פי החכם באדם, שלמה המלך, שאמר כי קיומו של מנשה חיים הוא בתוך הבל החומריות: "והחכם עליו

השלום [שלמה המלך] אמר הון מהבל ימעט וגו', להורות ולהודיע כמה וכמה חלוש וגרוע הממון שאין לו ממשות של כלום. אמר שההון מטבעו ומעניינו הוא שמהבל ומסבה קלה יגרע יתמעט ויאבד".¹⁰¹

עוד נאמר בהמשך להקדמה השנייה "שכשנראה עשיר שירד מנכסיו ואבד ממונו אין לנו לתמוה ולחקור היאך נתמעט";¹⁰² כלומר, כאשר הבסיס לחייו של אדם הוא חומרי, כלומר רעוע, אין פלא שהאדם נופל, כי אין ממש במה שהוא קבע לעצמו כבסיס לחייו; לכן הבית שמנשה חיים עזב, למעשה לא היה בית מעולם.¹⁰³ שתי ההקדמות מציגות תפיסות עיוניות (מהמקרא ומחז"ל) תפיסות מוסריות ושיפוטיות, ורק אחר כך מתחיל עגנון לגולל את סיפור-המעשה. אך גם סוף המעשה וההתפכחות של מנשה חיים מהאשליה שהיה משהו ממשי בחייו לפני שנשה ונפל לקבצנותו, מובילים אל אותו מקום שהוא אל-מקום (כמו הקבצנים של מנדלי היוצאים מכסלון וחוזרים אליה ושוב יוצאים). מנשה חיים, שחי בתחילת הנובלה בעולם של שקר ושל הבל החומריות, נוגע בסוף דרכו באמת. אך האמת איננה מפלט, האמת היא אולי ההכרה שאין מפלט. "וכל הצפיות אך הבל המה ופתחי תקוה נסגרו",¹⁰⁴ אומר בלבו מנשה חיים בשובו אל עירו ואל אשתו הנשואה לאחר: "הנה שב כלעומת שבא שלא להפריע שלום ביתה ויחדש נדודיו כקדם. והיה נודד בין החיים והמתים ושוב אין לו מנוחה לא בעולם הזה ואף בעולם האמת אינו מצפה למנוחה".¹⁰⁵

כל דבר ודבר בנובלה אומר אי-מנוחה. ההקדמה לכל פרק בנובלה כתובה בשפה מליצית ונבדלת מהשפה שבה כתובים הפרקים גופם. ההקדמות מציגות את תמצית העלילה במתכונת של ספרי מוסר, שמציגים נורמת התנהגות המקבלת תוקף סמכותי ממדרשי חז"ל ומדברי רבנים. העלילה, לעומת זאת, מציגה את הנורמות הללו בהתבדותן; הגיבור אינו עומד בציפיות הנורמטיביות שמציבים המספר והטקסטים הסמכותיים שהוא מביא.¹⁰⁶ לעתים מערב עגנון את הסגנונות השונים של ההקדמה לעומת סיפור-המעשה: כך, למשל, אחרי ההקדמה המליצית השנייה בפתח הנובלה – "והחכם עליו השלום אמר הון מהבל ימעט [...]"¹⁰⁷ – נפתח סיפור-המעשה בשפה של מעשיות: "זה לא רבות בשנים ישוב ישב בעיר בוצץ יע"א איש יהודי אחד כשר וישר ושמו מנשה חיים הכהן מילידי ק"ק יזלוביץ, והגם שלא היה מאיתני ארץ ובין נגידי העם לא יכירנו מקומו מכל מקום היתה פרנסתו מצויה בריוח ולא בצמצום מעסק חנות המכולת".¹⁰⁸

שלא כמו מנדלי, עגנון אינו מנסה להתיך את כל השפות הללו לשפה אחת, ל"נוסח"; הוא דוחס סיפורים, סגנונות ואלוזיות המתגוששים אלו עם אלו. שפתו החסידית והמתנגדית מתגוששת עם שפת המושגים החדשה של תקופתו, והוא נקרע בין שתי השפות. מתוך השכבות הטקסטואליות השונות מהדהדים תקופות שונות ורבידים שונים של העברית. לדוגמה: כאשר בפתח הנובלה עגנון מספר על תהפוכות חייו של מנשה חיים, הוא משתמש בפתגם עממי המבוסס על ספר משלי: "אך ברצות ה' לערער דרכי איש, מזלו יעוף חיש".¹⁰⁹ לאחר מכן הוא עובר לסגנון מקראי (שמלווה את סיפור המסגרת): "וירא [בעל מכלת שכן] כי טוב חלקם [של מנשה חיים ואשתו] ויחמוד אותו בלבו".¹¹⁰ בהמשך מופיע כפרי ערל שמעשיו מסופרים בלשון משנאית אגדית. ערל זה "עומד ומפשפש בערימה של קש, בוחן גנזי נסתרות, מוציא אבוס משם וממלאו מספוא [...] שת עיניו על האופנים [...]".¹¹¹ תגובתו

של מנשה חיים כתובה בלשון תלמודית: "באותה שעה נשתתק מנשה חיים והושחרו פניו כשולי קדירה".¹¹² במקומות מסוימים עגנון מערב עברית וארמית: "הנה איתא בגמרא אורח ומה הוא אומר [...]...", או נוקט סגנון של שיחות צדיקים כגון בסיפור על מכניס האורחים ר' ליבר איש ברדיטשוב:¹¹³ "פעם אחת בליל חורף אחר היריד בא אדם אחד לביתו שראה שעדיין נרו דולק, קיבלו ר' ליבר כדרך הכנסת אורחים והציע לו בעצמו מטה לשכב עליה. אמר לו האורח למה מעלתו מטריח עצמו כל כך להציע לי? השיבו ר' ליב, הסבור אתה לך אני מציע, לי אני מציע [וכוונתו לעולם הבא]."¹¹⁴

הסיפורים והמעשיות המשובצים בנובלה, כמו גם הסגנונות השונים, פועלים נגד סיפור העלילה המרכזי וחותרים תחתיו, יוצרים ללא הרף קולות שונים וסותרים. באופן זה מתבטא הפער הגדול בין תודעתו של הגיבור לבין גורלו, כמו גם הפער שבין התפיסות התאולוגיות של המחבר המתגוששות עם תפיסות סותרות שצמחו במציאות החדשה שבה הוא חי וכותב. בגלל כל הסתירות האלה הגיבור קורס וזהותו מתפרקת. מנשה חיים מוכר את זהותו לאחר ונשאר ללא זהות. נפילתו מתחילה כאשר אחר קנה חנות ליד חנותו של מנשה חיים ובשל כך מתמעטים לקוחותיו; את חנותו מכר מנשה חיים לאחד; אשתו נתנה לאחד; את כתב ההמלצה שלו הוא מסר לאחד. האחר – דהיינו השטן, הוא המוביל את התנועה העלילתית, הוא המייתר את מנשה חיים שנושה, שנעתק מחייו על ידי כפיל, בן דמותו שהוא גם כופר.¹¹⁵ בסופו של סיפור הוא נשאר גם ללא בית. אך דווקא באל־מקום שבו הוא נמצא מזדככת תודעתו. הוא משתחרר מכבלי תודעתו המזויפת (הבורגנית, הבעלביתית) בדומה לגיבוריו של ר' נחמן ב"מעשה מז' בעטלירס", הנמצאים במקום הכי רחוק מהבית, מהתרבות, וגם בדומה לגיבוריו של אברמוביץ'. הבעטלירס והקבצים השבורים והקרועים נמצאים כולם מחוץ לבית – בגלות, במקום שבו נפרמת הזהות והסובייקט מתפרק.¹¹⁶ השחרור מתאפשר במקום שהוא אל־מקום ושהזהות בו שבורה.

מבקרים שקראו את הנובלה של עגנון מנקודת מבט משכילית־ציונית, מצאו פגם באישיותו הפסיבית של היהודי הישן (בדמות הקבצן) שאין לו תקומה, בה־בשעה שהיהודי החדש יזכה להיגאל. מנקודת מבט זו ראה שקד בנובלה סאטירה לעגנית, ומנשה חיים שיקף עבורו את ההתערערות של הדור הישן בחברה היהודית בגולה, הדור שחי על פי ערכים מעוותים של קיום קבצני גלותי שאין לו צידוק בחברה שהפכה למודרנית.¹¹⁷ קורצווייל טען כי החטא שחטא מנשה חיים והליכתו לגלות כמוהם כגלות היהודים מארצם.¹¹⁸ כלומר, גם קורצווייל בבקרתו על דמות הקבצן־הגולה של עגנון יוצא מנקודת הנחה שהבית הלאומי הוא "המקום הישר", המוקד שסביבו מתארגנים החיים, מתבררות אמות המידה לשכר ועונש, גדלות וגאולה, ושכל סטייה ממנו היא "עיקום", או חטא.¹¹⁹ שקד ראה בפסיביות של הגיבור חטא וקבע שבעטייה לא זכה הקבצן מנשה חיים לתיקון ולגאולה. עוד טען שקד כי מנשה חיים גורש מגן עדן לבלי שוב מפני חטאיו, כלומר השתעבדותו ליצרי "סעד": חיים פסיביים וכניעה לכוחות הבלתי מודע והתוהו ובוהו עד לאבדן כל זהות.¹²⁰ קיומם החולני המעוות של קבצניו של מנדלי מסמן, לדעת שקד, את השכבות הנמוכות של הבלתי־מודע הקולקטיבי של החברה היהודית,¹²¹ ולכן הם אינם אשמים במצבם. לעומת זאת, קבצנותו, או גלותו של מנשה חיים נחשבת בעיניו לחטא – מן הסתם מפני שבתקופה שבה נכתבה הנובלה כבר חלה ראשית תקומתו של בית לאומי בארץ ישראל. ברנר, ופרשנים רבים

בעקבותיו, ראו בנובלה של עגנון סיפור חילוני על ניסיון שיבה. חלקם טענו כי הניסיון לא עלה יפה וחלקם טענו כי מנשה חיים אכן זכה לשוב. לעומתם ראה הסדר מאיר בראצלאבר בנובלה סיפור המונחה על ידי התפיסה החסידית, שלפיה השיבה היא תמיד געגוע, המאמין נמצא במצב תמידי של בקשה לשיבה – של בעטלריות – והאמונה היא החיפוש, הבקשה, התפילה.¹²² "בעוד ר' נחמן מאמין בממשיותו של עולם האצילות",¹²³ אומר אלי שביד, "עגנון מתאר את חורבנה של אמונה זו שהוא עדיין חי בתוך מושגיה אך פסקה אמנותו".¹²⁴ ישעיהו ליבוביץ' טען כי לצד אמונתו הדתית העמוקה מאוד של עגנון (בעיקר בתקופת חייו האחרונה) התקיימו בו גם ציניות וניהיליזם כמו אצל קהלת. עגנון, טען ליבוביץ', "הגיע למסקנה שכל הערכים והתכנים של המציאות האנושית בגדר של הבל הבלים", אך הציניות הזאת, קובע ליבוביץ', אצל עגנון כמו גם אצל קהלת, אינה מבטאת ספקנות דתית, אלא אמונה עמוקה ביותר. במילים אחרות, הספקנות והאירוניה אינן ביחס לאמונה, אלא ביחס להתגלמותה של האמונה במציאות, כאשר כל הערכים והתכנים של המציאות האנושית הם בגדר הבל-הבלים.¹²⁵ ובהקשר זה כדאי לזכור את דבריו של הבעטליר עקם הצוואר שאמר: "ואתם סוברים שיש לי צוואר עקם? אין צווארי עקם כלל. אדרבא, יש לי צוואר שוה מאד, צוואר יפה מאד. רק שיש הבל עולם. ואני איני רוצה להוציא שום הבל ורוח בהבלי עולם".¹²⁶

הקריאה בעגנון מהפרספקטיבה הברסלבית מחזירה לקבצן שלו את הממד הבעטלרי. וכך, יציאתו של מנשה חיים לחיי קבצנות ונדודים מהדהדת את יציאתם של החסידים ר' זושא מאניפולי ור' אלימלך מליז'נסק, שלבשו בגדי גלות ובחרו בחוויית הגלות.¹²⁷ ובאותו עניין: לפני עקירתו של מנשה חיים ממקומו היציב (בעיניו) וצאתו אל המקום הבלתי יציב, מכינה עבורו אשתו כלי גולה – כלי נדודים:¹²⁸ "אותה שעה קרא מנשה חיים על עצמו מקרא זה לך מארצך וגו'. והיות ואין שום ענין מקבל תיקונו בדיבור בלבד התחילו שניהם מזמינים את עצמם למעשה. קריינדל טשארני הכינה כלי גולה".¹²⁹

עגנון הזדהה עם הפרויקט הציוני ואף עלה לארץ ישראל, אך התנדנד בין העולם הישן לעולם החדש, בין זיקה לארץ לבין המסורת היהודית שבנתה את עצמה בזיקה לטקסט ולא למקום. השכבות הנרטיביות השונות שבסיפור מקיימות ביניהן יחסים אינטר-טקסטואליים על פי מיטב המסורת היהודית שהעמידה במוקד הווייתה את הטקסט, והיא מנהלת מולו את התרבות, את ההגות ואת חיי היומיום.¹³⁰ עגנון נחצה בין שאיפתו לבית לאומי לבין מטענו היהודי העמוק, שבו הגעגוע ל"מקום" אינו יכול להתפרש כגעגוע למקום קונקרטי, גאוגרפי, המוגדר בגבולות פוליטיים ולאומיים. הדילמה של עגנון הייתה בין התפיסה הרואה בגלות עניין אימננטי לבין האמונה באפשרות של גאולה בציון. עגנון אינו מצליח ליישר וליישב את הסתירה, והעקב אינו הופך למישור. הקבצן, זה שמבקש, הוא שמחיש את השניות הזו – מצד אחד הוא מבקש לחזור הביתה ומצד שני הוא מגיע להבנה כי השיבה איננה אפשרית. הנובלה הטעונה כביכול מתח שבין גורל שנקבע מראש לבין האפשרות לבחור בחטא, מציבה עמדה נוספת: לא בחטא, לא בהעמדה בניסיון עסקינות, לא גורל עיוור מוביל את מנשה חיים לנשות מהחיים. אלא שדרך מנשה חיים, שנשה, שנפלט, שגלה מביתו, אפשר ללמוד על מצב העולם והקיום – מצב שהשבר נטוע בו מבראשית, אותו שבר שבגללו הבעטליר השביעי של ר' נחמן לא יכול עדיין להגיע, כי העולם איננו נגאל.

סיכום

למרות מרחק השנים והבדלי הסוגות, רב המשותף לבעטלירס של ר' נחמן ולקבצנים של אברמוביץ' ועגנון. אברמוביץ' ועגנון לא התעלמו כלל וכלל מר' נחמן, כפי שנהגה ההיסטוריוגרפיה. יתר על כן, יצירותיהם של השניים, מעמודי התווך של הספרות העברית המזרח-אירופית החדשה, מקיימות דיאלוג עם ר' נחמן – וזאת ביקשתי להראות במאמרי זה. הקריאה המחודשת באברמוביץ' ועגנון המוצעת כאן מבקשת להחזיר לקבצנים שלהם את ממד הקדושה, או ליתר דיוק – לבחון את עולמם לאור היעדרה. הן אברמוביץ' והן עגנון אמנם אמביוולנטיים אל הקדושה, אך הם אינם מוותרים עליה. לכן ראוי יותר לשאול האם כתיבתם של אברמוביץ' ועגנון מתיישבת עם אפיוניה של הספרות העברית המודרנית המזרח-אירופית מאשר לשאול מדוע הודר ר' נחמן ממנה.

בכל שלוש היצירות משמיעים הקבצנים/הבעטלירס קול יהודי במרחב מחולן לכאורה, מרחב שעיקרו נוצרי בכך שהוא מתבסס על תפיסת גאולה פרוגרסיבית, לעומת התפיסה הרואה אימננטיות במצב הבלתי נגאל, הנובע מעצם מהותו של העולם, שבו הגלות היא מצב שאין לו פתרון. המשותף לשלושת המספרים היהודים הוא שסיפוריהם נועדו לבסס את האמונה, או לעורר אותה מתוך מודעות נוקבת של אבדנה הקרב (ר' נחמן), או לזעוק על ערעורה (כפי שעשו אברמוביץ' ועגנון). התודעה היהודית, הרואה את העולם במצב תמידי של נתק, היא במוקד היצירות הללו, וממצב זה נגזרות משמעויות תאולוגיות, אך גם פוליטיות והיסטוריות.

הסיפורים שר' נחמן מספר הם שער להתגלות ברובד התאולוגי, אך הם גם דרך התמודדות עם העולם, עם ההיסטוריה, עם הטלטלות שהאדם חוץ במודרנה תוך חיפוש אחר משמעות, אחר משהו להיאחז בו (הד לכך אפשר למצוא בזעקה הנואשת שזועק קפקא מול הריק הנפער, שבו האדם אינו מוצא לו מקום ומחפש ללא הרף אחר ביטחון מתמיד במשהו שאינו מתכלה, משהו שנמצא מעבר לעולם הקונקרטי, הרציונלי והמחולן.¹³¹ אין סיפור של ר' נחמן – וגם של קפקא, עגנון ומנדלי – שאין בו אבדה וחיפוש.¹³² למרות הדמיון, גם חשוב לעמוד על ההבדל: בעוד בסיפור האברמוביץ', כמו גם בסיפור העגנוני המודרניסטי (וגם בסיפור הקפקאי), ממחישים תיאורי התעייה והחידלון את מצבו של האדם בעולם חסר תכלית, שחוייתו הבסיסית היא חוסר אוניס, אצל ר' נחמן יש תקווה. הגאולה היא אפשרות שעשויה להתממש בכל רגע, בדיוק כפי שאומר ולטר בנימין: "העתיד לא נעשה ליהודים [...] לזמן הומוגני וריק דווקא, שכן בו נמצא בכל רגע ורגע השער הקט שדרכו עשוי המשיח להיכנס ולבוא".¹³³ הבעטלירס, הצדיקים המשוטטים – חסרי המקום, הנודדים בזמן ובמרחב, הבאים והולכים – מחברים בין עולמות שתהום פעורה ביניהם. הם חיים בעולם שבור, המתואר בסיפור שבור, המשקף את מצב העולם שהשכינה גלתה ממנו. הם המסמנים את הריק ואת השבר, הם המלקטים את הניצוצות והם אלו שביכולתם להביא את הגאולה, אך הגאולה היא תמיד בבחינת געגוע. הקבצנות/הבעטליריות היא עמדה נפשית, המכירה בעונינו, בדלותנו ונכותנו, ולא בָּזָה להם, אלא נפתחת מתוך חסר, האין והריק. ככלי ריק המבקש להתמלא, היא פונה לקבל מהשפע שאינה אוגרת לעצמה, אלא מעניקה הלאה,¹³⁴ כמו הבעטלירס, בעלי המום, המעניקים את מתנות הסיפור.

לעומת ר' נחמן, אברמוביץ' מספר סיפור שלא על מנת לתקן תיקונים בעולמות עליונים. הוא איננו מיסטיקן, ואף על פי כן גם בתוך סיפורו נחשף ממד תאולוגי ומתגלה מצבו האימננטי של העולם. מצב זה משתקף גם בתוך נפשותיהם המתפוררות של גיבוריו, המאבדים את האחיזה בממשות. הגילוי האברמוביץ', שלא כמו הברסלבי, איננו מכוון אל הטרנסצנדנטי, אלא מסתפק בהסרת המסווה מעל המציאות העגומה, בחשיפתה במלוא עליבותה המכאיבה והצורבת. גם אצל עגנון אין התגלות טרנסצנדנטית. בפעולת-הסיפור שלו יש לראות זעקה על היעדרה של ההתגלות, ואבדן האמונה הוא עובדה מלאת כאב ואפילו טראגית. עגנון מתאר עולם היסטורי ואמוני שלא ניתן לשוב אליו בגלל שחרב. גיבורו המרושש אינו יכול להמשיך להתקיים במציאות ההיסטורית שנוצרה והוא מותיר אותנו עם הרגשה אמביוולנטית לגבי אופק הגאולה ומשמעותה.

הפרספקטיבה של הסיפור הברסלבי פותחת פתח לפרשנות שאיננה חולונית (בלשונו של קלזנר) ומפנה לעולמות של עושר רוחני ואינטלקטואלי, לתודעות יהודיות שההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה הדחיקה בשם הנאורות והבניית היהודי החדש. ההיסטוריוגרפיה תחמה את גבולותיה במרחב של גאולה פרוגרסיבית, שהוגדרה במושגים אירופאיים ונוצריים והבנתה סיפר של שיבה וגאולה פוליטית-טריטוריאלית. התרבות הציונית המתהווה אמנם נתנה מקום לסיפור החסידי, אך היה זה מקום של פולקלור ויידישקייט. במקרים מסוימים היא ניסתה לרתום את החוויה המיסטית החסידית למשימה הלאומית של אחדות האומה וחיבור רליגיוזי לטבע ולארץ. לשם כך כפפה ושילבה את המציאות הקונקרטית בתוך נרטיב אחד הרמוני, כשהסיפור החסידי "מאציל עליהם מטרה וערך, משמעות רוחנית או מטאפיזית נעלה"¹³⁵. הקריאה המוצעת כאן מבקשת ליצור הקשר משותף לבעטירלס ולקבצנים, להציע אופציה תרבותית שפותחת פתח לקולות הקבצנים והבעטלירס – אלו הנמצאים בנדודים, במרחק מהמקום, וברווח התמידי והבלתי ניתן לגישור שבין הגעגוע למושא הגעגועים.

הערות

- 1 ר' נחמן מברסלב, סיפורי מעשיות, ירושלים תובכ"א: הובא לרפוס מחדש על-ידי מכון "תורת הנצח" – ברסלב להדפסה והפצת ספרי חסידות ברסלב, שנת ובו תנש"א מלכותך לפ"ק, עמ' תמב.
- 2 על פי האגדה התלמודית (סנהדרין צח, ע"א), מקומו של המשיח הוא בין הקבצנים. הוא יושב בשערי רומי בין פושטי היד, העניים, החולים והמנודים וחובש את פצעיו. אגב כך הוא מצליח לעורר אצל העוברים ושבים חמלה ונדיבות לב.
- 3 ראשיתה של הספרות העברית החדשה במזרח אירופה היא במחצית השנייה של המאה ה-19, בתקופת ההשכלה.
- 4 ראו: גרשון שקד, "אנחה מלב נשבר" – הסיפור כתיביעה לאחריות: על 'ספר הקבצנים' מאת מנדלי מוכר ספרים (1954–1994), מחקרי ירושלים בספרות עברית ט"ז (תשנ"ז), עמ' 89–113; גרשון שקד, "ילדי ההקדש, על פישא וביילא, אוליבר ורוז", רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ויידיש לכבוד דן מירון, חנן חבר (עורך), ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 56–75; גרשון שקד, "קבצן מול שער נעול – על 'והיה העקוב למישור'", בקורת ופרשנות 35–36 (חורף

- תשס"ב, עמ' 73-109; י"ח ברנר, "מנדלי (ליובל השבעים שלו)", המעורר, כרך ג, תרס"ז, עמ' 55-56; יוסף קלוזנר, "על אברמוביץ'", ספרותנו החדשה - המשך או מהפיכה, ירושלים: שוקן, תשל"א; פ' לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, ספר שלישי, תל אביב: דביר, תשט"ו; דן מירון, "פישקה החיגר" מאת ש"י אברמוביץ' – הויכוח על מבנה הסיפור לאור נוסח הבראשית שלו", הספרות ה (תשל"ה), עמ' 92-126; דן מירון, "החינוך הסנטימנטלי של מנדלי מוכר ספרים", ספר הקבצנים – אחרית דבר, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 203-268; ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשל"ל.
- 5 לטענתה של דביר-גולדברג, מופיעות אצל ר' נחמן שלוש מילים: עני (כהגדרה של מצב כלכלי); קבצן; ובעטליר (השימוש במילה בעטליר הוא ספרותי ולא קיים בלשון היידיש המדוברת שמשמשת במילים kabzen kabzonim). בסיפור "מעשה מחכם ותם" משתמש ר"נ במילה קבצן בגרסה היידישית: "קבצנים פוס גיארס" שפירושו – עניים הולכי רגל. המילה בעטליר בידיש נגזרת מהמילה בגרמנית שמשמעותה לבקש (betteln). התרגומים לעברית של המעשייה התעלמו מההבדל בין בעטליר לקבצן, וראו: רבקה דביר-גולדברג, הצדיק החסידי וארמון הלווייתן, עיון בסיפורי מעשיות מפי צדיקים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003. השימוש במילה קבצן במקום בעטליר מטשטש את הממד התאולוגי של המעשייה; על פי אריה קפלן, הוראתה של המילה בעטליר בידיש היא גם אדם שמחפש, וראו: Aryeh Kaplan, *Rabbi Nachman's Stories*, translated with notes based on Breslover works by Rabbi Aryeh Kaplan, Jerusalem: Breslov Research Institute, 1983. הצדיקים הגדולים נקראים בעטלירס כי הם נדמים ככלתי חשובים בעיני העולם. האור של הצדיקים הגדולים נסתר ועל כן הם נראים כבעלי מום, וראו ר' נחמן מברסלב, ליקוטי עצות, ירושלים: קרן ר' ישראל אודסר להרפסת והפצת ספרי חסידות ברסלב: אגודת משך הנחל, תשנ"ה, מהר"ב צדיק צ"ז.
- 6 פדיה מאתרת פרקטיקות טקסיות הנעות בשני אפיקים עיקריים: האחד בעקבות מיתוס קין – כנודים מונעים מדחף הכפרה; והשני בעקבות יחזקאל. לטענתה, דחף ההתגלות או ההירדות לאל נשען על טקסי גלות שערך הנביא. ראו: חביבה פדיה, "להתפתחות הדגם החברתי-דתי כלכלי בחסידות: הפדיון, החבורה והעלייה לרגל", דת וכלכלה, מנחם בן ששון (עורך), ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 1995, עמ' 311-373; חביבה פדיה, ההליכה שמעבר לטראומה, מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, תל אביב: רסלינג, 2011.
- 7 גרשם שלום, פרקים בתורת החסידות ובתולדותיה, אברהם רובינשטיין (עורך), ירושלים: מרכז זלמן שז"ר, תשל"ח.
- 8 על פי הספרות הקבלית ("רעיא מהימנא" ו"תיקוני זוהר") מהמאה ה-14, חלק מן האלוהות נותק וגלה בזמן בריאת העולם ושבירת הכלים. הקדושה נפלה לטומאה בעת שבירת הכלים. החלק התחתון שגלה הוא השכינה שהיא היסוד הנקבי של האלוהות. כלומר – היסוד הנקבי ניתק מהיסוד הזכרי. הנתק הזה קשור גם בחטאו של האדם הראשון.
- 9 המעשה הקבצני, כלומר החיזור על הפתחים, הוא הפעולה האולטימטיבית של המיסטיקן – לגרום לאיחוד או לייחוד בין השכינה (שהיא החלק הנקבי, הנמוך של האלוהות הנמצאת במקום של החורבן, במקום שאיננו מובנה וְשדה או מדבר), לבין האלוהות הגבוהה הזכרית (פדיה, הערה 6 לעיל, עמ' 322).
- 10 בתשתית הקבלה הלוריאנית קיימים שני מודלים המתארים את המציאות, המשלימים זה את זה: הראשון הוא עניין הצמצום והחלל הפנוי שנוצר בעקבות כך. בתהליך בריאת העולם

- צמצם האל – האחדות הגמורה, האינסוף – את נוכחותו ביקום. צמצומו של האל והעלמת עצמו באקט הבריאה הוא ההסבר לקיומו של הרוע ולמצב הגלות של העולם. האור האלוהי והאינסוף הצטמצמו, והמקום הריק שנותר התמלא חשכה. כך אפוא, מקור הרוע חבוי בתוך פעולת הצמצום כשהרוע ממלא את מקום היעדרו של אלוהים. המודל השני הוא של שבירת הכלים: החלל שנוצר בעקבות הצמצום כלל עשר ספירות, שהיו אמורות לקלוט את הקרינה האלוהית. אך הספירות הנמוכות לא יכלו לקלוט את שפע האור והן קרסו. זוהי שבירת הכלים שחלה בעולם. בכלים השבורים נותרו ניצוצות של האור האלוהי. חלק מהכלים השבורים עלו לעולם של מעלה, וחלקם ירדו לעולם של מטה כקליפות שבהן שמורים הניצוצות של האור העליון. הניצוצות נמצאים בידי כוחות הטומאה – בגלות – במציאות הארצית המפוררת. כאשר ייגאלו הניצוצות, תבוא גאולה לעולם. וראו: Gershom Scholem, *Major Trends* in Jewish Mysticism, New York: Schocken Books, 1941, pp. 26-262. "קבלה", האנציקלופדיה העברית, כט, תל אביב: חברה להוצאת אנציקלופדיות בע"מ, 1977.
- 11 יוסף דן, הסיפור החסידי, ירושלים: כתר, 1975.
- 12 הלב והמעייין נמצאים בשני קצות העולם והם מתגעגעים ומשתוקקים האחד לשני. המעיין תלוי בלב כי הוא המעניק לו זמן. המעיין עצמו הוא ללא זמן. המאבק הוא על קיומו של הלב, על מתן עוד יום ועוד יום לקיומו ולא על גאולתו וקירובו של המעיין. זאת מפני שקירובו של המעיין הוא בלתי אפשרי משום שהתקרבות הלב כרוכה בתקופה של ניתוק מוחלט – תקופה שבה הוא לא יכול לראות את המעיין ולכן הוא אינו יכול להתקיים. בדומה המתמדת הזו, המאמץ הוא לשמור את הקיום החסר והרעוע. הגעגוע של הלב והמעייין אינו ניתן למימוש והוא יסוד הבריאה. הוא הכוח אשר מקיים את העולם. זהו געגוע אימננטי וחסר פתרון.
- 13 ר' נחמן מברסלב, הערה 1 לעיל, עמ' קצ"ט.
- 14 ברוך קורצווייל, ספרותנו החדשה - המשך או מהפיכה?, ירושלים: שוקן, 1971; יוסף קלוזנר, תולדות הספרות העברית החדשה, ירושלים: אחיאסף, תשי"ב.
- 15 שמואל יוסף עגנון, "והיה העקוב למישור", אלו ואלו, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1977.
- 16 הוא מתיישב ביפו, עובר לירושלים, חוזר ליפו ושוב לירושלים. שנה אחר כך הוא עוקר לגרמניה. בדברבך הוא זונח את אורח חייו הדתי.
- 17 יהודה ליבס, "החידוש של ר"נ", דעת 44 (חורף תש"ס), עמ' 91-103; יוסף דן, הסיפור החסידי, ירושלים: כתר, 1975, עמ' 26-51.
- 18 ר' נתן מנמירוב, שבחי הר"ן, שיחות הר"ן, ירושלים: אגודת משך הנחל, תשנ"ו, עמ' כו.
- 19 ר' נתן מנמירוב, "ישיבת באומן", חיי מוהר"ן, קצה (יא), קרן הרפסה דחסידי ברסלב, תשל"ו, עמ' ריט.
- 20 מנדל פייקאז', "הנחמנידע ו'תיקון הלב': פנחס שדה והתעניינותו הסלפנית בר' נחמן מברסלב", סימן קריאה 16-17 (1983), עמ' 339.
- 21 יוסף וייס, מחקרים בחסידות ברסלב, ערך והדיר מ' פייקאז', ירושלים: מוסד ביאליק, 1974, עמ' 62.
- 22 ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", מבחר כתבים, ב, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 310-318.
- 23 ולטר בנימין, "המספר, הערות ליצירתו של ניקולאי לסקוב", מבחר כתבים, ב, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 178-196.
- 24 לאחרונה נשמעים קולות הקוראים לראות ביצירתו של ר' נחמן את ראשית הספרות העברית

החדשה. למשל, החוקר דייוויד רוסקיס טען כי צריך להתחיל את הספרות העברית מר' נחמן, שסיפורי המעשיות שלו הוא אחד הספרים המשפיעים ביותר והוא מהדהד ביצירותיהם של סופרים רבים. ר' נחמן, טוען רוסקיס, המציא צורת ביטוי יהודית חדשה, מודרנית, שמתוכה נבעה יצירתיות יהודית בערוצים שונים. לספר, הוסיף רוסקיס, גם הייתה השפעה אדירה על הדרך שבה אנחנו קוראים היום סיפורים יהודיים. טענה זו היא הבסיס למאמר זה (דייוויד רוסקיס, הרצאה בפתיחת המחלקה לספרות יהודית באוניברסיטת בן גוריון, 2009). טיעון דומה ראו בהקדמה לתרגום סיפורי ר' נחמן לאנגלית בידי חוקר הספרות היהודית ארנולד באנד: Arnold Band "Nachman of Bratslav – The Tales", New York: Paulist Press, 1983 וגם: Arnold Band "The Beginnings of Modern Hebrew Literature: Perspectives on Modernity", *AJS Review* 13 (1988), p. 23.

25 למעשה, ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה מציינת שתי התחלות שונות: את הראשונה מסמן הרמח"ל, שהיה בן תקופתו של הבעש"ט; את ההתחלה השנייה (המקובלת יותר) מסמן המשכיל נפתלי הרץ וייזל עם צאתם לאור כברלין של האפוס השיירי שירי תפארת (1784) מאת וייזל ושל המניפסט פרי עטו "דברי שלום ואמת" (תקמ"ב). שלא כמו וייזל, הרמח"ל לא אימץ את מודל ההשכלה הפרוגרסיבי שמקורותיו נוצריים.

26 יוסף קלוזנר, הערה 14 לעיל, עמ' 9. קורצווייל הבחין בין "חולין" במובן המודרני לבין "חולין" במובן המסורתי. כך למשל בעולמם של ריה"ל ושל ר' שלמה אבן גבירול אפשר למצוא יסודות של חולין, כאשר ה'חול' חי וקיים בתוך תחומה של הקדושה. החול במובן המודרני, אומר קורצווייל, הוא חלק "מעולם שנתרוקן מהקדושה האלוקית שהייתה חופפת על אחדות התרבות היהודית". עוד קובע קורצווייל כי "שעת מותה של אחדות התרבות היהודית [...] היא שעת לידתה של הספרות העברית החדשה", קורצווייל, הערה 14 לעיל, עמ' 43.

27 היהדות ההיסטורית הגדירה את עצמה על בסיס רעיון הגלות, וזאת לעומת הנצרות שטענה שהעולם נמצא במצב של חסד והציגה את גלות היהודים כעדות לכך. בהגות הציונית נעשה מאמץ לאמץ את התפיסה הנוצרית לגבי אפשרות הגאולה, ובכך לצרף את היהודים למסגרת משותפת עם המערב הנוצרי. וראו: אמנון רז קרקוצקין, "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה – או: מהי ההיסטוריה שאליה מתבצעת ה'שיבה' בכיטוי 'השיבה אל ההיסטוריה'", הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש, ש"נ איזנשטאט ומ' לייסק (עורכים), ירושלים: יד יצחק בן צבי, תשנ"ט, עמ' 253–254.

28 ראו: אמיר בנבגי, "בין אלגוריה לסמל, בין שחוק לדמע: מנדלי מוכר ספרים ושליטת הגלות", עיונים בתקומת ישראל 17 (2007), עמ' 81–106; אמיר בנבגי, מנדלי והסיפור הלאומי, אור יהודה ואוניברסיטת בן גוריון בנגב: כנרת זמורה ביתן דביר ומכון הקשרים, 2009; ענת ויסמן, "מנדלי חוזר לכסלון, אברמוביץ' חוזר לעברית", רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ויידיש לכבוד דן מירון, חנן חבר (עורך), ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 78–91; חביבה פדיה, "שיא של צמא לזיכרון – ריאיון עם נעמה צפרוני וכמבי שלג", ארץ אחרת (מרץ-אפריל 2009), עמ' 18–25; חמוטל צמיר, בשם הנוף, לאומיות מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, ירושלים ואוניברסיטת בן גוריון בנגב: כתר והקשרים, 2006, עמ' 164; חמוטל צמיר, "בושתה של רוחמה – י"ל גורדון הציונות וציון", הספרות והחיים, באר שבע: אוניברסיטת גוריון בנגב, תשע"א, עמ' 279–332; אמנון רז-קרקוצקין, השיבה אל ההיסטוריה, ירושלים: יד יצחק בן צבי, תשנ"ט, עמ' 253–254.

29 שקד, "אנחה מלב נשבר", הערה 4 לעיל, עמ' 106.

- 30 שקד, "ילדי ההקדש", הערה 4 לעיל, עמ' 75.
- 31 דן מירון, "פישיקה החיגר" מאת ש"י אברמוביץ': הויכוח על מבנה הסיפור לאור נוסח הבראשית שלו", הספרות ה (תשל"ה), עמ' 111.
- 32 מירון גם טען כי "המיניות המופקרת מגלה את החורבן היהודי הלאומי" (מירון, "החינוך הסנטימנטלי", הערה 4 לעיל, עמ' 250).
- 33 כך נקרא הספר שראה אור בהוצאת "עינות" בכרלין בשנת התרפ"ב-1922. אולם ייתכן שיצאו מהדורות קודמות לזו באותו שם. פנחס שדה פרסם את גרסתו למעשייה, אף היא באותו שם, בספר תיקון הלב - סיפורים, חלומות, שיחות, ר' נחמן, תל אביב: שוקן, 1982. לא רק השם איננו מדויק, גם הממד התאולוגי הולך לאיבוד עם השמטת המשמעות של הבעטלירס כצדיקים נסתרים, כמחפשים.
- 34 נוסף לאחים גרים, ידועים עוד כותבי מעשיות חשובים: Johann K.A. Musaus: *Neue Volksmarchen der Deutschen* (1789-1792); Benedikte Naubert: *Neue Volksmarchen der Deutschen* (1789)
- 35 במבוא לתרגום של סיפורי מעשיות, הערה 24 לעיל, עמ' 11.
- 36 ראו הערה 10 לעיל.
- 37 ר' נחמן מברסלב, ליקוטי מוהר"ן, פיעה"ק ירושלים תובב"א: קרן ר' ישראל דב אודסר להרפסת והפצת ספרי ר' נחמן מברסלב, ח"א, פ"ב.
- 38 וייס, מחקרים בחסידות, הערה 21 לעיל, עמ' 110.
- 39 ר' נחמן מברסלב, סיפורי מעשיות, הערה 1 לעיל, עמ' תי.
- 40 החסידות טיפחה את הקשר הבלתי אמצעי עם האל, קשר שמתאפשר דווקא במקום של אמונה פשוטה ותמימה.
- 41 ליקוטי מוהר"ן, הערה 37 לעיל, תנינא ה, טו.
- 42 אסתר אטינגר, "השמחה השלמה הבאה מתוך החסרון", החיים כגעוגע, קריאות חדשות בסיפורי מעשיות של ר' נחמן מברסלב, רועי הורן (עורך), תל אביב: ידיעות אחרונות-ספרי חמד, 2010, עמ' 223.
- 43 ר' נחמן, סיפורי מעשיות, הערה 1 לעיל, עמ' תט.
- 44 הסיפור העממי, הנמסר בעל־פה, מתרחש במקום לא מוגדר ובזמן לא מוגדר, ואין בו ציונים גאוגרפיים או היסטוריים. הדמויות הפועלות הן אלמוניות. כך דב נוי במבוא לאחחים גרים - מעשיות, האוסף המלא, שמעון לוי (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 1944, עמ' ג'.
- 45 ליקוטי מוהר"ן, הערה 38 לעיל, עמ' י, ג.
- 46 ר' נחמן, סיפורי מעשיות, הערה 1 לעיל, עמ' תיג.
- 47 שם, עמ' תפו.
- 48 יוסף וייס, "המעשה בזי"ן בעטליר"ש לר' נחמן מברסלב", הארץ - תרבות וספרות (5.6.03).
- 49 הסוציולוג והפילוסוף מקס ובר הצביע על כך שבעידן המודרני אנחנו פונים לפעולה רציונלית, אבל זו רציונליות המנותקת מערכים וממסורת, שבעקבותיה מוסר הקסם מהעולם (מקס ובר, על הכאריזמה ובניית המוסדות: מבחר כתבים, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1979).
- 50 ר' נחמן מברסלב, הערה 1 לעיל, עמ' תפב.
- 51 בנימין, "על מושג ההיסטוריה", הערה 22 לעיל, עמ' 318.
- 52 קפלן, הערה 5 לעיל, עמ' 426-427.
- 53 על פי תפיסת בעלי הסוד, הנשמה והחיים הם במצב תמידי של גלות והינתקות מהאלוהות

- והם נעים בין שכחה לזיכרון. "שכחת המקור היא הגלות הסופית והמוחלטת, הזיכרון יוצר את האפשרות להיגאל"; וראו חביבה פדיה, ההליכה שמעבר לטראומה, הערה 6 לעיל, עמ' 105.
- 54 ר' נחמן, סיפורי מעשיות, הערה 1 לעיל, עמ' תכו.
- 55 שלום רוזנברג, "החירש והגעגועים לאושר", החיים כגעגוע - קריאות חדשות בסיפורי מעשיות של ר' נחמן מברסלב, רועי הורן (עורך), תל אביב: ידיעות ספרים, 2010, עמ' 256.
- 56 תורתו של ר' נחמן עומדת על הפרדוקס הזה: על המתח שבין אימננציה לטרנסצנדציה – בין התפיסה שלפיה האלוהות נמצאת בכול לבין המיתוס הלוריאני על צמצום נוכחותו של הש"י והשם יתברך כדי לפנות מקום לעולם. כדי לחיות עם הסתירה הזאת, ר' נחמן מציע את האמונה.
- 57 יגאל שוררין, "בקיצור, איך שיהיה הדבר, בין כך ובין כך לא טוב! הערות פתיחה לדיון מחדש ב'ספר הקבצים'", עכשיו 57 (תשנ"ב-1991), עמ' 145; Band, "The Beginning of Modern Hebrew Literature", הערה 24 לעיל.
- 58 שקד, "אנחה מלב נשבר", הערה 4 לעיל, עמ' 89-113.
- 59 הבולטים מביניהם: קלוזנר במסתו על אברמוביץ' ב"ספרותנו החדשה – המשך או מהפיכה", הערה 4 לעיל, עמ' 42; לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, הערה 4 לעיל, עמ' 149-180; שקד, "ילדי ההקדש", הערה 4 לעיל, עמ' 56-75; מירון, "פישקה החיגר", הערה 4 לעיל, עמ' 111.
- 60 חבר, "מפה של חול: מספרות עברית לספרות ישראלית", תיאוריה ובקורת 20 (2002), עמ' 165-190.
- 61 למשל: שקד, "אנחה מלב נשבר", הערה 4 לעיל, עמ' 89-113.
- 62 כינוי לספרות שנכתבה מסוף תקופה השכלה ועד החלטת האו"ם על חלוקת ארץ ישראל (-1947 1881). בתקופה זו של התעוררות לאומית נוסדו כתבי עת בעברית והחל מפעל חידושה של השפה העברית.
- 63 ברנר, "מנדלי", הערה 4 לעיל, עמ' 55-56.
- 64 ברנר, הערכת עצמנו, לבוביפו, רביבים, תרע"ד, עמ' 74-119.
- 65 למשל: יגאל שוררין, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של ספרות העבר, אור יהודה: כנרת, זמורה, ביתן, דביר, 2005; בנבגי, מנדלי והסיפור הלאומי, הערה 28 לעיל; ויסמן, "מנדלי חוזר לכסלון", הערה 28 לעיל; חבר, הערה 60 לעיל.
- 66 בנבגי, מנדלי והסיפור הלאומי, הערה 28 לעיל, עמ' 22. גם מירון ביקש להראות כיצד אברמוביץ' מאשש את הטענות המועלות בדיון, והתמקד בשניות שהוא יצר דרך השימוש הדיגלוסי (מצב לשוני-חברתי שבו קיימת שפת דיבור – יידיש ושפת קריאה – עברית) בשפות, ובעיקר דרך הנגדת הדמות הפיקטיבית שהוא יצר – מנדלי מוכר ספרים, השייך ליהדות המסורתית, החי ברכים, בשולי הקהילה והמתבונן בה באופן ביקורתי ואירוני – עם אברמוביץ', שחי מבחינה אינטלקטואלית וחברתית בעולם של היהדות המודרנית; וראו גם מירון בספרו האחרון, אף שאינו עוסק ישירות באברמוביץ': *Dan Miron, From Continuity to Contiguity – Toward New Jewish Literary Thinking*, Stanford University Press, 2010, p. 430.
- 67 לפירוט כותבי ההיסטוריוגרפיה שאליהם מתייחס מאמר זה, ראו הערה 4 לעיל.
- 68 הספרות העברית המשכילית באותה תקופה נועדה לעורר רגש לאומי דרך השפה והייתה חלק משינויים חברתיים ותרבותיים בקהילה היהודית. מגמת פניה של הספרות העברית הייתה לשנות את מערכת החינוך ולדאוג לכך שהיהודים לא יישארו במצב של בורות ועוני, לקרוא תיגר על

- האליטה הרבנית, לפתח שכבה בורגנית חדשה, להעניק לעם מיתוס משלו שמקורו בעבר המקראי ובכך להעצים אותו. העברית נועדה ליצור קולקטיב חדש שיסדוק את הקולקטיב הישן. בסדק שנוצר התפתחו גם החסידות וגם ההשכלה.
- 69 היו משכילים שכתבו ביידיש, בלית בררה, וזאת כדי לשכנע את האוכלוסייה היהודית שלא קראה עברית לשנות את תרבותה ולחדול מהשימוש ביידיש. על כך ראו ישראל ברטל, מאומה ללאום: יהודי מזרח אירופה, תל אביב: משרד הביטחון, 2002, עמ' 125.
- 70 אורציון ברטנא, עיון בקרתי במכלול יצירתו של אברמוביץ', תל אביב: דקל פרסומים אקדמיים, תשל"ט, עמ' 20.
- 71 וזאת על אף טענתם של פרשנים רבים כי אין כל קשר בין הטבע לבין העולם הגלוי שאברמוביץ' מתאר. כך למשל הייתה טענתם של פנחס לחובר (תולדות הספרות העברית, הערה 4 לעיל, עמ' 158) ושל דב סדן, שמדבר על ספרות ההשכלה ככיווש המרחב: (על ספרותנו, ירושלים: ראובן מס, 1950, עמ' 6). לעומתם, דן מירון מדבר על "ייהוד הנוף" באמצעות לשון פיגורטיבית ("פישקה החיגר", הערה 4 לעיל, עמ' 93-126).
- 72 מנדלי מוכר ספרים, ספר הקבצנים, דן מירון (עורך), תל אביב: דביר, 1988, עמ' 12.
- 73 שם, עמ' 48.
- 74 במיתוס הקבלה, העולם נמצא במצב הכרחי של גלות, והקיום בו שבור בגלל הסתר הפנים, הניתוק מהמקור, או הסתרת המקור. כמונחים לוריאניים העולם הגשמי, המנוגד לקדושה, הוא מעין תמונת-מראה מעוותת והפוכה של עולם האלוהות.
- 75 אברמוביץ', ספר הקבצנים, הערה 72 לעיל, עמ' 12.
- 76 עולה בזיכרון כתיבתו של הסופר הצרפתי פרנסואה רבלה, שיצירתו המפורסמת גרנטואה ופנטורואל עניינה שני ענקים זללנים העסוקים בגוף ובהפרשותיו. דרכם מתוארים החיים בצרפת במאה ה-16.
- 77 ספר הקבצנים, הערה 72 לעיל, עמ' 26.
- 78 גרשון שקד גורס כי מנדלי מערוב מסורות מספרות העולם ומן המורשת היהודית: רומן ההשכלה מתערבב עם המסורת האנגלית-הצרפתית של הנרי פילדינג (טום ג'ונס), עם צ'רלס דיקנס (דויד קופרפילד), עם איז'ן סי (מסתרי פריז) ועם ויקטור הוגו (הגיבן מנוטרדאם); וכן עם המסורת הרוסית – כתביו של ניקולאי גוגול, וראו שקד, מנדלי, לפניו ואחריו, ירושלים: מאגנס, 2004, עמ' 57-58.
- 79 כמו שמוצאים ברומנים ריאליסטיים אחרים, למשל אוליבר טוויסט מאת צ'ארלס דיקנס, שנועד לעורר תקווה לעתיד טוב וצודק יותר לעניים ולחלשים.
- 80 כפי שתיארה זאת חביבה פדיה: "תחושת הגלות מונעת על ידי שיטוטים שכל תכליתם היא אי הגעה לשום מקום פיזי" (פדיה, ההליכה שמעבר לטראומה, הערה 6 לעיל, עמ' 106).
- 81 ספר הקבצנים, הערה 72 לעיל, עמ' 132.
- 82 שם, עמ' 53.
- 83 וכך כותב אורציון ברטנא: "ספרות ההשכלה הציבה ברוב סיפוריה את הבית כמרכז הסיפור. מרכז המייצג הן יציבות כלכלית וחיים פרודוקטיביים והן נאמנות לדרך החיים בעיירות הקטנות במזרח אירופה [...] אברמוביץ' נוטל פתרון משכילי זה ומשנה אותו לצורך הצגת אי-אמונו במה שהשכלה ראתה כפתרון" (עיון בקרתי, הערה 70 לעיל, עמ' 90).
- 84 קובנר ופפירנא מגנים את המליצה המשכילית ואומרים – תסתכלו על המציאות הקשה והענייה. וזה בהשפעת הביקורת המטריאליסטית של הספרות הרוסית שאומרת: נסתכל במציאות באמת

- כדי שנוכל לשנות אותה. זוהי גישה טרום-מרקסיסטית הקוראת להסיר את הכוזב של התודעה הכוזבת כדי שאפשר יהיה לבנות משהו אחר (גאורג לוקאץ', הריאליזם בספרות, מרחביה: ספרית פועלים, 1951).
- 85 כסלון מוזכרת בפעם הראשונה בסיפור "למדו היטב" (1862) מאת מנדלי, ומקבילתה היידיית היא גלופסק. שני השמות, העברי והיידי, מורים על טיפשות (ויסמן, "מנדלי חוזר לכסלון", הערה 28 לעיל, עמ' 78-89).
- 86 ועמד על כך יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן, הערה 65 לעיל, עמ' 89-124.
- 87 ספר הקבצים, הערה 72 לעיל, עמ' 24.
- 88 על פי ר' נחמן, "הדבור היוצא מפי פוגע בחכמה", ליקוטי מוהר"ן, הערה 37 לעיל, ה', ג'; "רק על ידי אמצעות הדבור יכול לבוא לתבונות התורה לעמקה" יא', א'; "דבור הוא החיות" יב', א'.
- 89 ר' נחמן, ליקוטי מוהר"ן, שם, ב', ו'.
- 90 ספר הקבצים, הערה 72 לעיל, עמ' 137.
- 91 גרשם שלום, "ש"י עגנון, 'אחרון הקלסיקאים העבריים?', ש"י עגנון בביקורת העברית, סיכומים והערכות על יצירתו, א, דן מירון (עורך), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1991, עמ' 287.
- 92 אסתר ב 5.
- 93 איוב א 1.
- 94 שנאמר: "אסתר מן התורה מגין? ואנכי הסתר אסתיר פניו ביום ההוא" (דברים לא); (תלמוד בבלי, חולין קל"ט ע"ב). פרשנות זאת באה בעקבות הטענה כי במגילת אסתר שמו של הקב"ה אינו מוזכר. מגילה היא מלשון גילוי, ואסתר מלשון הסתר.
- 95 שמואל יוסף עגנון, "והיה העקוב למישור", הערה 15 לעיל, עמ' 55-56.
- 96 שם, עמ' 58.
- 97 שם, עמ' 66.
- 98 משנה, סוטה ט, טו.
- 99 על פי דן לאור, עגנון קרא תיגר על ה"נוסח" של מנדלי וראה בו משהו מאובן כסלע (חיי עגנון, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1998).
- 100 עגנון, "והיה העקוב למישור", הערה 15 לעיל, עמ' 8 (פתיחה ראשונה של הנובלה).
- 101 שם, עמ' 9 (פתיחה שנייה של הנובלה).
- 102 שם, עמ' 9.
- 103 קורצווייל, מסות על סיפורי עגנון, הערה 4 לעיל, עמ' 206-207.
- 104 עגנון, "והיה העקוב למישור", הערה 15 לעיל, עמ' 88.
- 105 שם, עמ' 94.
- 106 שקד, "קבצן מול שער נעול", הערה 4 לעיל, עמ' 76.
- 107 "והיה העקוב למישור", הערה 15 לעיל, עמ' 9.
- 108 שם, עמ' 10; גם סיפוריו של ר' נחמן לוקים כביכול באי-אחידות לשונית או דקדוקית. ברוח זאת כתב ברדיצ'בסקי על "סיפורי מעשיות": "השפה בהם נשחתה ונלעגה ואין בה מתום. אין בתיאורים אלה אף משפט אחד שלם ובנוי בצרכו, והסיפורים חסרים כל סדר וכל משטר. אין כאן סימני הפסק, אין עליה וירידה של חזון; הטפל נעשה לעיקר והעיקר לטפל [...]..." (הציטוט אצל פנחס שדה [עורך], תיקון הלב - רבי נחמן מברסלב, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1982, עמ' 241).
- 109 "והיה העקוב למישור", הערה 15 לעיל, עמ' 10.

- 110 שם, עמ' 11.
- 111 שם, עמ' 15.
- 112 שם, עמ' 17.
- 113 הניתוח הסגנוני הוא של י"א זיידמן, "שרטוטים לסגנון עגנון", יובל שי, ברוך קורצווייל (עורך), רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 1958, עמ' 49-59.
- 114 "והיה העקוב למישור", הערה 15 לעיל, עמ' 47.
- 115 ומפנה אל אלישע בן אבויה המכונה "אחר", תלמוד בבלי, חגיגה, ד ט"ו, ע"א.
- 116 ההליכה אל מחוץ לעיר, אל המקום הספי (מלשון סף) מבוססת על המיתוס הקבלי המתאר את האלוהות הנמצאת בגלות (חביבה פדיה, "הליכה וטקסי גלות: ריטואלים של גירוש והבניית העצמי במרחבי אירופה וארץ־ישראל", יהדות - סוגיות, קטעים, פנים, זהויות: ספר רבקה, חביבה פדיה ואפרים מאיר (עורכים), באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן־גוריון, תשס"ז, עמ' 73-147.
- 117 שקד, "קבצן מול שער נעול", הערה 4 לעיל, עמ' 86.
- 118 קורצווייל, ספרותנו החדשה, הערה 4 לעיל, עמ' 29.
- 119 שם, עמ' 90.
- 120 שקד, "קבצן מול שער נעול", הערה 4 לעיל, עמ' 96.
- 121 שקד, "אנחה מלב נשבר", הערה 4 לעיל, עמ' 106.
- 122 על פי ג' שלום, עגנון למד הרבה מן התורות של ר' נחמן ומסיפורי המעשיות שלו: "אילו לא נכתב 'מעשה מז' הקבצנים' על ידי ר' נחמן מברצלוב, עשוי היה להכתב בידי עגנון, ואז היתה לו הילה קפקאית" (ג' שלום, "ש"י עגנון - אחרון הקלאסיקאים העבריים", ש"י עגנון בבקורת העברית, דן מירון [עורך], תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1991, עמ' 292). המאמר נכתב בגרמנית (1967) והופיע בעיתון למרחב - משא 11 (1970.3.13).
- 123 על פי הקבלה, בעולם האצילות נמצא הבורא ברמת גילוי או היעדר. זהו עולם רוחני, הנֶאֱצֵל על ידי הבורא והמקבל מהשפע של אור אֵין־סוֹף.
- 124 אלי שכיר, "בין עגנון לבין הרבי מברצלוב", ש"י עגנון בבקורת העברית, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשנ"א, עמ' 210-219.
- 125 ישעיהו לייבוביץ', "על אמונתו של עגנון", הרצאה במוזיאון ארץ ישראל בתל אביב, מרס 1994.
- 126 ר' נחמן מברסלב, סיפורי מעשיות, הערה 1 לעיל, עמ' תמט.
- 127 ראו חביבה פדיה, "הליכה וטקסי גלות", הערה 116 לעיל, עמ' 66. המסורת של ר' אלימלך ור' זושא מתבססת על טקסי התגרשות מבית המדרש על הרמ"ק, ונשענת על טקסי הגלות של יחזקאל. הבחירה בעוני מרצון וההליכה יחף הן מתוך רצון להידמות לשכינה.
- 128 ההפניה כאן היא ליחזקאל יב 3: וְאַתָּה בֶן־אָדָם, עֲשֵׂה לָךְ כְּלֵי גֹלָה, וְגִלָּה יוֹמָם, לְעֵינֵיהֶם; וְגִלָּית מִמְקוֹמְךָ אֶל־מְקוֹם אַחֵר, לְעֵינֵיהֶם--אוּלַי יָרְאוּ, כִּי בֵּית מְרִי הָמָּה.
- 129 עגנון, "והיה העקב למישור", הערה 15 לעיל, עמ' 34.
- 130 ניב חג'בי עמד על ההיבטים הנרקיסטיים באינטר־טקסטואליות של עגנון. לטענתו, עגנון לא רק מצטט את עצמו ומנהל יחסים אינטר־טקסטואליים בין היצירות שלו עצמו, הוא גם מערב את עצמו ב"עיסת עבודתו" (לשון היעדר, משחק, יהדות וסופר סטרוקטורליזם בפואטיקה של ש"י עגנון, ירושלים: כרמל, 2007, עמ' 73).
- 131 אולי הסיפור "העצים" מיטיב לתאר בכמה משפטים את החיפוש אחר אחיזה אצל קפקא: "כי אנחנו כמו גזעי עצים בשלג. למראית־עין הם מונחים סתם ובדחיפה קלה ודאי אפשר להזיזם.

- לא, אי־אפשר, כי הם מחוברים בחזקה לאדמה. אבל תראו, אף זה למראית עין" (פרנץ קפקא סיפורים ופרקי התבוננות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1977, עמ' 25).
- 132 וראו למשל "מעשה מאבירת בת מלך", סיפורי מעשיות, הערה 1 לעיל, עמ' א'-יז.
- 133 בנימין, "על מושג ההיסטוריה", הערה 22 לעיל, עמ' 318.
- 134 רות נצר, "הקבצנות כמלאות והעיוורון כראייה", החיים כגעגוע: קריאות חדשות בסיפורי מעשיות של ר' נחמן מברסלב, רועי הורן (עורך), תל אביב: ידיעות ספרים, 2010, עמ' 249.
- 135 צמיר, בשם הנוף, הערה 28 לעיל, עמ' 177-198.

האחר המגייח מן הגוף – מגדד, זהות קבוצתית ושאלת הכוח והשליטה בהלכה ובאגדה

משה לביא

זו גוזרת גזרה ואינה נותנתה לשעורים: הן שלה הן ולאן שלה לאן; וזו יועצת עצה ומשערת כחו ודעתו של אדם: הן ולאן ורפה בידה. זו – קלפה, גוף, מעשה; וזו – תוך, נשמה, כוונה. כאן אדיקות מאובכנת, חובה, שעבוד; וכאן התחדשות תמידית, חרות, רשות.¹

כמעט 100 שנים עברו מאז ניסח ביאליק את תובנותיו האינטואיטיביות על ההלכה והאגדה. בעשורים האחרונים אנו רואים כיצד תובנות אלה לבשו צורה מחקרית, כאשר בהקשרים שונים הצביעו חוקרים על כוחה של האגדה – או, למצער, של החומר הסיפורי בספרות התלמודית – לקרוא תיגר על ההלכה, קרי על החומר המשפטי שבספרות זאת.² לכאורה, כוחם החתרני של החומרים הסיפוריים נגזר מן ההבדל הסוגתי שבינם לבין חומרי ההלכה. הטקסט הסיפורי מותיר מטבעו מקום לקולות אחרים, שהם מעבר לאופקו ולמגמתו של לקח דידיקטי מובהק, אף בשעה שלקח זה מובא במפורש, והסיפור מוצג ומתפקד כסיפור מופת. השימוש בשפה הפיגורטיבית בחומר הסיפורי (האגדה) פורץ את גבולות המשמוע האפשרי האחד והיחיד של הטקסט ומאפשר לבטא קולות ומגמות שהם מעבר לכוחו וכוונתו של היוצר או העורך המעמיד את גרסתו של הסיפור לפנינו. דברים אלו נכונים על אחת כמה וכמה אם הסיפור הוא תולדה של מסירה יוצרת, שבה התערבו מספר מוסרים ומעבדים – כפי שהדבר בספרות חז"ל – ואלו הביאו לידי ביטוי נקודות מבט שונות. הטקסט המשפטי (ההלכה), לעומת זאת, חותר להצגת עמדה אחת, מעשית, חותכת, מחייבת וחד-משמעית. לשונו אמורה להיות בלתי משתמעת לשתי פנים.

אכן, בספרות התלמודית ניתן להבחין במקרים מובהקים שבהם החומר הסיפורי מציג נקודות מבט שונות מאלו השליטות בשיח המשפטי. בחלק מן המקרים אף נדמה כי השיח המשפטי מייצג נאמנה את העמדה ההגמונית, כלומר את נקודת מבטו של ה"אני" הקולקטיבי של הספרות התלמודית: הגבר, היהודי, התלמיד-החכם. לעומת זאת, החומר הסיפורי מציג לעתים "עולם הפוך" לזה הנמצא במסגרות השיח ההלכתיות, או בכתוב המקראי ובמבני השליטה החברתיים המשתקפים, המוצעים או הנרמזים בהם; מתוך כך אפשר לשמוע בהם הד לנקודות המבט של גורמים חברתיים אחרים, לא-הגמוניים.³

ההכרה במצב דברים זה הולידה לפחות שני דגמי קריאה בספרות התלמודית, שעיקרם חילוץ קולו של ה"אחר" שספרות זאת נותנת לו ביטוי. בחלק מן המקרים יוחסו קולות

אלו לעורכיה ומסדריה של הספרות התלמודית, בהנחה שהם העמידו כוונת-מכוון את הסיפורים החתרניים כחלופה וכהתנגדות למגמות ההגמוניות של החומר המשפטי. במקרים אחרים ננקטו אסטרטגיות של קריאה נגד כיוון הסיבים, אסטרטגיות המבקשות לחלץ מן החומר הסיפורי והאגדי את נקודת המבט האחרת והמתנגדת, השונה מן המגמה המיוחסת למוסרי הספרות התלמודית ומסדריה.

המהלך שאציג במאמר זה מבקש לערער על הדיכוטומיה המבחינה בחדות בין ההלכה כקולה של ההגמוניה ובין האגדה כמרחב הספרותי המאפשר ביטוי חתרני של האחרות. מערכת היחסים בין חומרי ההלכה והאגדה אינה מתמצה רק בחתרנות ובקריאת תיגר של החומר האגדי על החומר ההלכתי. אבקש להראות כיצד חומרי אגדה מאפשרים לחשוף יחסי כוחות המובלעים בחומרי ההלכה לא רק על דרך קריאת התיגר החתרנית, אלא לעתים גם מתוך היותם שיקוף או הצגה מוצהרת של האידאולוגיה הסמויה שבבסיס השיח ההלכתי.⁴ טקסטים סיפוריים משמשים במקרים רבים דווקא לתמיכה, לביסוס ולכינון של נורמות חברתיות ומשפטיות של השכבות ההגמוניות.⁵ במקום שבו אני מזהה במאמר זה היפוך חתרני בין חומרי אגדה לבין חומרי הלכה, אני מבקש לקרוא אותו לאו דווקא כביטוי של קולות לא-הגמוניים, אלא גם כחשיפה של מגמות סמויות ושל מאבקים פנימיים בשדה הדימוי העצמי של החכמים. מגמות סמויות ומאבקים פנימיים אלו מנהירים את החומרים ההלכתיים. חומרי האגדה שיוצגו כאן יתגלו כאחר הספרותי המגיח מן הגוף של הטקסט התלמודי ההלכתי.⁶ בהתאמה לקריאת האגדה כמשלימה את הנלמד מן השיח ההלכתי, אבקש לנתח אף את חומרי ההלכה לא רק כטקסטים משפטיים המכוננים עמדות מעשיות בשדה החוק, אלא גם כטקסטים ספרותיים. טקסטים אלה יש לקרוא גם כייצוגים של דימויים, תפיסות יסוד ומתחים חברתיים המשתקפים בהם, ולא רק כהיגדים משפטיים חותכים וסגורים, המשקפים כפשוטן מגמות אידאולוגיות הגמוניות ומודעות. כמו השיח האגדי, גם השיח ההלכתי אוצר בתוכו דימויים, פיגורות לשוניות ומבנים ספרותיים שיש בהם עדות שהיא מעבר לקביעותיהם המשפטיות המוצהרות.⁷ הפורמליזם המאפיין את השיח ההלכתי אינו מפקיע את התפקוד הנוסף של הטקסט ההלכתי בשדות רעיוניים וחברתיים ואינו מנטרל את השפה ההלכתית ממטעני משמעות שמעבר לקביעה המשפטית. אמנם, במקרים רבים נוצק השיח ההלכתי מתוך מוסכמות פורמליות ושגרות לשון משפטיות, וכביכול לא נועד אלא להיות אמצעי לשוני בשדה ההלכה. ועם זאת, ההלכות המשוננות בעל-פה, הנלמדות והנידונות, נעשות גם לסוכנות תרבות, והן מנחילות ומקבעות תפיסות יסוד חברתיות המשתקפות בהן. לא רק תוכנה של ההלכה, אלא גם צורתה, היא בעלת תפקיד מכונן בעולמן של החברות הנאמנות לה. הטקסט המשפטי הפורמלי מתגלה כמספר סיפור המובלע בו שמעבר להיגד המשפטי המפורש בו.

את הדברים הללו אדגים באמצעות ניתוח ייצוגים ספרותיים שונים של תהליכי הפריון הגופני, הלידה והוצאת זרע. העיסוק בנושאים אלו משקף התמודדות עם גבולות הגוף האנושי ועם הרגע שבו נפרצים גבולות אלו וחומר כלשהו מגיח החוצה מן הגוף. תפיסת הגוף וגבולותיו, ובפרט דימויי פריצת גבולות הגוף בתהליכים גופניים שונים ומיניים, מתפקדת בשדות הבניית הזהות הקבוצתית והגדרת יחסי הכוח המגדירים. בשנים האחרונות ניתחו כמה חוקרים את השיח ההלכתי בתחומים אלו כמבטא את שליטתם המדומיינת של

החכמים על גופו של ה"אחר" – הן מבחינה מגדרית והן מבחינה מעמדית או קבוצתית, אתנית או תרבותית.⁸ התפקוד הבו־זמני של השיח על גבולות הגוף והמיניות הן בשדה הזהות הקבוצתית והן בהבניית יחסי הכוח המגדריים מדגים תופעה שכבר עמדו עליה בהקשרים אחרים והיא מיזוגן של "אחרויות" שונות בדמות אחת: האחרת המגדרית נעשית למייצגת של האחרויות התרבותית והקבוצתית, ולהפך.⁹

בשדה זה של העיסוק בגבולות הגוף אני מוצא את מערכת היחסים החתרנית לכאורה – אך המשלימה והתומכת למעשה – בין הלכה לאגדה שעליה הצבעתי לעיל. אמנם, הייצוגים האגדיים מציגים לעתים היפוך הנראה כחותר תחת הייצוגים ההלכתיים; אלא שהיפוך זה אינו ביטוי קולו של האחר, אלא דווקא כזה שחושף את הרקע האידאולוגי, החברתי, ואולי אף הרגשי, של המהלכים המבוצעים בשדה ההלכה.¹⁰ יותר משהאגדה חותרת כאן תחת ההלכה, היא מאפשרת להסביר את רקעה. בשיח ההלכתי עוסקים החכמים בהגדרת ה"אחר" באמצעות הדיון בגבולות גופו או גופה. המקורות ההלכתיים שיוצגו כאן עניינם גרים, גויים ונשים, ומתוך עיסוקם בגבולות הגוף עולות שאלות בדבר גבולות הזהות של הקבוצה, וכן משתמע מאמץ לכוון שליטה מדומיינת, תאורטית בזהות של הקבוצה וב"אחר" המאיים עליה. המקורות האגדיים שיובאו כאן מן הסוגה של הסיפור הדרשני, מציגים תמונת־ראי, ובה הגוף שגבולותיו נפרצים הוא דווקא גופו של הגבר היהודי הבא במגע עם האישה האחרת, הגויה, הזרה. "עולם הפוך" זה אינו קריאת תיגר על מקורות ההלכה, כי אם תמונה הופכית אך משלימה, החושפת את הפחד מאבדן השליטה שהמקורות ההלכתיים מנסים להתמודד עמו. השיח ההלכתי מבטא את מאווי השליטה של חכמים, ואילו השיח האגדי מבטא את פחדיהם. במובן זה, השיח האגדי עצמו הוא האחר המגיח מן הגוף הספרותי של הספרות התלמודית, והוא מסגיר את המתרחש מתחת לפני השטח של מרחב השליטה (המדומיין או האמתי) – מרחב ההלכה.¹¹

בקריאה שאציע כאן אכלול גם ממד דיאכרוני. הניתוח המאתר את הבניית הזהות הקבוצתית והגדרת יחסי הכוח המגדריים מופעל כאן לא רק על הטקסטים כשלעצמם, אלא גם על ההתפתחויות הספרותיות והמשפטיות העולות מתוך עיון השוואתי בין מקורות מתת־קורפוסים נפרדים של הספרות התלמודית. עיון זה עומד על האופן שבו הועצמו מגמות מסוימות בתלמוד הבבלי דווקא. את שורשיהן של מגמות אלו אנו מוצאים כבר בספרות התנאית, והעצמתן ניכרת לעתים כבר בספרות האמוראית הארץ ישראלית. שילוב העיון הדיאכרוני מסרבל קמעה את הקריאה הספרותית בסבך המקורות התלמודיים, אולם הוא מאפשר את יישומו של מודל הקריאה התאורטי באופן מעודן ומורכב, ההולם את אופיו של הקורפוס התלמודי. הוא מאפשר להראות כיצד החידושים וההתפתחויות המתועדים ברבדים המאוחרים של הספרות התלמודית אינם רק תוצרים של מהלכים משפטיים פורמליים ולוגיים מתבקשים, אלא הם גם אתר טקסטואלי המשקף או המכוון התפתחות תרבותית, רעיונית וחברתית.¹²

מתוך הרגישות לנקודת המבט הדיאכרונית עולה תמונה מרתקת. לפיה, המגמות המזוהות והמתוארות במאמר זה עברו העצמה והשלטה במהלך מסירתה והתפתחותה של הספרות התלמודית – מהתקופה התנאית, ברבע הראשון של האלף הראשון לספירה, אל התקופה

האמוראית ברבע השני של האלף הראשון לספירה, ומן המרכז בארץ ישראל למרכז בבבל. דווקא בתלמוד הבבלי מצויים הייצוגים החריפים ביותר של המודל המוצג כאן. שם אנו מוצאים העצמה של תפיסת הגיור כאירוע חד־פעמי היוצר היפוך מוחלט בזהותו ובמהותו של המתגייר. העצמה זו מתבטאת בין היתר בהלכות העוסקות בגופו של המתגייר טרם גיורו. הגיור, שמבחינה חברתית הוא תולדת תהליך ארוך שמתמשך לעתים למעלה משנות דור, נדחס לרגע אחד בזמן ויוצר הפרדה דיכוטומית בין זהויות (גוי ויהודי), עד כדי כך שהאדם שקדם לתהליך נחשב לאחר לחלוטין מהאדם שעבר את התהליך. ההלכות שעניינן הוא מעמד גופו של הגר הן למעשה סוכנות תרבות של תפיסת הגיור הזו. באמצעותן מכוונים החכמים את הזהות היהודית המובחנת תוך שימוש במקרי קצה חריגים, במה שנדמה לעתים כהומור או הגחכה מכוונים, כפי שנראה להלן בשאלותיו של רבא במסכת נידה.

כך הוא מהלכו של המאמר: תחילה אציג את ההלכות העוסקות ב"אחר המגיע מן הגוף", בהשלכות ההלכתיות של יציאת הוולד או הנוזלים על מעמדם של גרים וגיורות (סעיף א). אראה כיצד הלכות אלו מבוססות על תבנית פורמלית המייצגת את תפיסת הגיור כרגע של שינוי זהות (סעיף ב), וכיצד הורחב השימוש בתבנית זו אל הנעשה בתוך גופם של המתגייר או המתגיירת (סעיף ג). אציע כי מהלך זה משקף את חדירת השליטה המדומיינת של החכמים אל גופו של האחר (סעיף ד). בעקבות כך אראה את תמונת־הראי האגדית של האחרת החודרת אל הגוף הגברי (סעיף ה), אראה כיצד השליטה על הגוף מהווה שדה־שיח משותף של המקורות ההלכתיים והאגדיים (סעיף ו), ואחתום בכך שאפרש את טיבו של היחס ביניהם כשליטה הלכתית מדומיינת המגיבה לפחדים תרבותיים הנחשפים בשיח האגדי (סעיף ז).

הלכות "האחר המגיע מן הגוף" בתלמוד הבבלי

בברייתא בתלמוד הבבלי מובאת הלכה בדבר ההשלכות ההלכתיות של הגיור על הלידה:

גיורת שיצאת פדחת ולדה בגיורתה, ואחר כך ניתגיירה – אין נותנין לה ימי טמאה ימי טהרה, ואינה מביאה קרבן לידה (בכורות מו ע"ב).¹³

על פי הלכה זאת, יציאת הפדחת של העובר מגופה של היולדת היא הרגע המכונן את החובות ההלכתיות השונות הכרוכות בלידה. אם יצאה הפדחת לפני הגיור, הדבר התרחש בזמן שהיולדת עוד הייתה גויה, ולכן החובות ההלכתיות הכרוכות בלידה אינן חלות עליה. אין היא חייבת בקרבן לידה ואין חוקי הטומאה והטהרה של יולדת חלים עליה. אילו יצאה הפדחת של היילוד לאחר הגיור, בזמן שהיולדת כבר נעשתה יהודייה, חלות עליה החובות ההלכתיות הנזכרות. התלמוד הבבלי מציג הלכה זאת כמסורת תנאית, אולם ייתכן כי הדברים נוסחו סופית על ידי מוסרים ומעצבים של הטקסט בבבל, והם מבטאים מגמה מאוחרת יותר. שאלת השלכות הגיור לפני או אחרי הלידה כבר עלתה בדברים המיוחסים לאמוראים בתלמוד הירושלמי, אולם כאן היא מנוסחת בחריפות־יתר ומוצגת כמקור תנאי שאמור לשקף עמדות ארץ־ישראליות מוקדמות מן התקופה התנאית. מן השיקולים

הללו יש מקום לחשוד כי הלכה זו, אף שהיא מוצגת בתלמוד הבבלי, היא למעשה ברייתא בבליית המשקפת התפתחות בתר-תנאית בבבל.¹⁴

במקום אחר בתלמוד הבבלי מוצגת סדרה של בעיות הקשורות בתהליכים גופניים שהתרחשותם החלה לפני גיור או טבילה והסתיימה רק אחריהם. גם בסדרת בעיות זו השאלה המטרידה את החכמים היא האם יש משמעות הלכתית לתהליך גופני שהתרחש לפני הגיור:

בעי [=שאל] רבא : גוי שהירהר, וירד¹⁵ וטבל, מהו?; אם תמצי לומר בתר עקירה¹⁶ אזלי [=אם תרצה לומר שהולכים אחר העקירה...] (נידה מג ע"א).¹⁷

רבא מעלה כאן את שאלת טומאת הקרי של אדם שהתגייר, אשר הרהר הרהור מיני קודם לגיורו, כאשר עדיין היה גוי. על פי התובנות הרפואיות של הזמן,¹⁸ הרהור זה נתפס כרגע שבו נעקר הזרע ממקומו בגוף. אולם הזרע נפלט מגופו של אדם זה רק לאחר שהוא טבל טבילת גיור, ועתה יש להכריע האם הרגע הקובע את הטומאה הנגזרת מיציאת הזרע הוא רגע עקירת הזרע ממקומו בתוך הגוף או רגע יציאתו מן הגוף. אם הטומאה נקבעת ברגע עקירת הזרע, הוא זמן ההרהור, רגע זה התרחש כשעוד היה גוי ולכן לא חלה עליו טומאה. אם הטומאה נקבעת ברגע היציאה של הזרע מן הגוף, הדבר אירע בשעה שכבר היה יהודי ולפיכך חלה עליו טומאה. שאלתו של רבא מצטרפת לברייתא שהצגתי קודם לכן. בשני המקרים נידונה השלכת יציאתו של "פרי הבטן" מן הגוף של הגיורת או הגר: היילוד היוצא מגופה והזרע היוצא מגופו. בשני המקרים מנסים לברר מהו הרגע המגדיר את התרחשותו של התהליך הגופני ולקבוע כי ההלכות הנגזרות מתהליך זה תהיינה תקפות רק אם רגע מגדיר זה התרחש אך ורק לאחר הגיור.

התבנית המשפטית הכורמלית כאחר של הבניית זהות: תפיסת הגיור

ההלכות הללו מהתלמוד הבבלי, העוסקות בזרע וביילוד, הן מימוש משפטי פורמלי של תבנית הלכתית נפוצה, המשמשת את החכמים כדי להגדיר במדויק את רגע חלותה של הלכה כלשהי בציר הזמן. תבנית זאת משתמשת בדרך הקאזואליסטית הרגילה בהצגת ההלכה התנאית, שבה מתארים מקרה מסוים כדי לבטא כלל או עיקרון. כבר בספרות התנאית מופיעה התבנית הזו, וגם בה אנו מוצאים הלכות העוסקות ברגע הגיור ככלי להגדרה של נקודת הזמן הקובעת במהלך התרחשותו של תהליך נתון, אשר בעקבותיה חל החיוב ההלכתי של הלכות הנגזרות מתהליך זה. גם בהלכות אלו מציגים את הגר כאבן בוחן. אם הגיור התרחש קודם לרגע החיוב, ההשלכות ההלכתיות תהיינה תקפות שכן האירוע במהותו התרחש לאחר הגיור. האדם כבר היה יהודי, ההלכה חלה עליו, והוא חייב בהלכות הרלבנטיות או הנגזרות מתהליך זה. אם הגיור התרחש לאחר רגע החיוב, ההשלכות ההלכתיות אינן תקפות שכן הרגע המחייב התרחש בעודו גוי. בספרות התנאית מופיעות הלכות אלו בתחומים רבים, והן משמשות למשל להגדרת נקודת הזמן במהלך תהליך האפייה אשר בעקבותיה חלה החובה להפריש חלה; להגדרת נקודת הזמן המדויקת

בתהליכי הייצור החקלאי, שבה חלה החובה להפריש את מתנות העניים כלקט, שכחה ופאה; להגדרת נקודת הזמן המדויקת בתהליך שחיטת הבהמה, שבה חלה החובה להפריש לכהן את מתנות הכהונה, ועוד.¹⁹

החידוש הגדול בהלכות שהוצגו מהתלמוד הבבלי הוא בהענקת תבנית פורמלית זו אל הדיון בגופם של הגר והגירות. השיח הפורמליסטי מציג את עצמו, מבחינות מסוימות, כבעל קיום משפטי עצמאי המנותק מהקשרים רחבים. העוסק בשיח ההלכתי מוזמן על ידי הטקסטים להתמקד בעיקרון המשפטי המבוטא בהם, להכיר בצורה הפורמלית שבה מנוסח עיקרון זה, ומתוך כך אף להתעלם מן המשמעויות החברתיות והספרותיות הגנוזות בתוכני ההלכה. קריאה פורמליסטית בהלכות שהוצגו לעיל מהתלמוד הבבלי תעלה את הטענה הבאה: התלמוד הבבלי קובע כי רגע החיוב בהלכות הקשורות בלידה הוא יציאת הפדחת, וכי רגע החיוב בהלכות הקשורות בטומאת קרי הוא עקירת הזרע ממקומו בגוף. כהרגלה של הספרות התנאית, משתמש התלמוד הבבלי בקונבנציה הספרותית של הגיור ככלי להצגת קביעה כזאת. אין כאן אלא משחק שפה, שאין בו טענה של ממש על תפיסת הגר או הגיור.

קריאת הטקסטים שלנו על רקע התובנות שהועלו בשני העשורים האחרונים בשדה השיח של משפט וספרות אינה מאפשרת לראות את ההלכות מהתלמוד הבבלי רק כמימוש של תבנית פורמלית קיימת. הפורמליזם ההלכתי אינו מנטרל את השפה ההלכתית ממטעני משמעות הנמצאים מעבר לו, ואינו מבטל את התפקוד של הטקסט ההלכתי בשדות רעיוניים וחברתיים. לשימוש בתבנית ההלכתית הפורמלית, המגדירה את זמן החיוב של הלכות מסוימות באמצעות הצגת שאלת התרחשות האירוע הקובע לפני או אחרי הגיור, ולהחלתה של תבנית זו גם על תחומים גופניים בהלכות שנסקרו מהתלמוד הבבלי יש מספר משמעויות יסודיות בנקודת המפגש של מגדר, זהות, משפט וכוח. ראשית, המהלך המודגם בהלכות אלו הוא ייצוגי לתופעת הגיור והמרת הדת כשלעצמה. כפי שהעירו דייוד סנוו וריצ'רד מצ'אלק ואחרים, תופעת הגיור והמרת הדת היא תופעה ממושכת, המתרחשת לעתים במהלך אישי ארוך מאוד, ולפעמים אפילו רב-דורי.²⁰ אולם החברה המקבלת את הגר או את המומר נוטה לייצג את התופעה הזאת כבינרית, תוך שהיא כופה על התהליך ייצוג דיכוטומי, שבו נדחס כל התהליך הארוך אל רגע אחד ומיוצג בו.²¹ דוגמה לדחיסתו של התהליך החברתי הארוך של המרת דת אל רגע אחד ניתן למצוא בתיאורים הנפוצים של המרת דת באמצעות נרטיב אישי וידוי, שבמוקד שלהם יש רגע של היפוך מוחלט, קונברסיה במובן היפוך הלב, חוויית התגלות, שפיכת רוח הקודש וכיוצא בזה. היחיד חווה את התהליך ומדווח עליו כהתרחשות רגעית וחד-פעמית, אולם גם נרטיב זה שלו הוא אופן מסוים שבו החברה מגלמת תהליכי שינוי חברתיים ואישיים באמצעות ריכוזם ברגע מייצג אחד.²²

בספרות התלמודית, ובמיוחד בתלמוד הבבלי, הייצוג הדיכוטומי והבינרי מתרחש בעיקר בשדה הממסדי, עם הגדרת תהליכי האישיור החברתי של פרוצדורת הגיור, ראייתם כהליכים משפטיים, והגדרתו של רגע מכונן: "טבל ועלה הרי הוא כישראל לכל דבר".²³ יש משהו משותף לנרטיב הקונברסיה כהיפוך הלב ולעיסוק בהסדרתו המשפטית של הגיור. בשני

המקרים מוצגת המרת הדת כמתרחשת ברגע נתון אחד. השימוש התדיר בספרות התלמודית בהצגת הגר, שהתגיייר לפני או אחרי הרגע המגדיר את קיומו של תהליך זה או אחר, הוא אם כך המחזה הלכתית של התפיסה המוצגת כאן. הלכות אלו חושפות דרך-חשיבה משפטית, המבקשת להגדיר באופן חד-משמעי את רגע התהוותה של הישות המשפטית, לקבוע באופן חד-משמעי מהו הרגע המגדיר והקובע את התהליכים השונים. דרך חשיבה זו משקפת את היותה של תופעת הגיור דחיסתו של הליך אנושי חברתי מורכב אל נקודת זמן אחת.

מרתק להשיג בעובדה שבהלכות בתחום זה בספרות התנאית משמש הגיור אמצעי להגדרת נקודת הזמן הקובעת, המהותנית, של תהליכי הייצור של כלים, של תהליכי האפייה ושל תהליכי ייצור חקלאי. כל התהליכים הללו חייבים להיות מוגדרים על ידי קביעת נקודת הזמן שהיא-היא התרחשותם. הקונבנציה ההלכתית המשתמשת בגיור להגדרת נקודת הזמן הזאת היא אם כך ביטוי עמוק למאפיין הזה של מושג הגיור כייצוג בינרי ודיכוטומי של תהליך ממושך. חשוב להבהיר כי בהצביעי על זיקת העומק הזאת אין כוונתי לומר שמעצבי הטקסטים ההלכתיים ביקשו להביע באמצעותם את עמדתם על מושג הגיור. סביר כי כוונתם העיקרית הייתה לנסח את העקרונות ההלכתיים בדרכם הקאזואיסטית באמצעות המקרה של הגר. יש כאן מפגש של אותו דגם חשיבה הלכתי, המתקיים באותן הלכות בשני מישורים – הן ביחס להגדרת הגיור כאירוע נקודתי ולא כתהליך, והן ביחס להגדרת התהליכים האחרים הנדונים כנקודה בזמן ולא כתהליך. זיהוי המפגש הזה משקף את משמעותו של מושג הגיור בעיני המתבונן המבקש לזהות תבניות תרבותיות. גם אם השימוש הפורמלי בגיור בהלכות אלו נועד להיות רק אמצעי לשוני בשדה ההלכה למטרה זאת, ההלכות הללו, המשוונות בעל-פה, הנלמדות והנידונות, הופכות גם לסוכנות תרבות, והן מנחילות ומקבעות את תפיסת היסוד של הגיור המשתקפת בהן. הגיור הוא רגע אחד של היפוך המעמד המשפטי, ומתוך כך גם ייתפס בהמשך כרגע אחד של היפוך זהותו ומהותו של המתגיייר. הטקסט המשפטי הפורמלי מתגלה כמספר סיפור שהוא מעבר להיגד המשפטי המובלע בו.

המהלך הבבלי: הרחבת השימוש בתבנית הפורמלית אל הגוף

כאמור, המקורות מן התלמוד הבבלי הם הרחבת היישום של תבנית השיח שמשמשת במקרה של הגר כדי להגדיר את הרגע הקובע את ביצועו של תהליך. במקורות התנאיים עסקו בדרך כלל בתהליכי ייצור המתרחשים בחברה האנושית, כייצור חקלאי, תעשייתי וביתי (כלים, יבול, מזון). בתלמוד הבבלי אנו מוצאים את החלתה של תבנית זאת על תהליכי ייצורו של הגוף האנושי: הוצאת זרע ולידה. ניצניה של הרחבה זאת ניכרים כבר בספרות האמוראית הארץ ישראלית, הנוגעת בהשלכתה של לידה שהתרחשה לפני הגיור או אחריו.²⁴ יש אפוא לבחון גם אותה לא רק כמהלך משפטי לוגי מתבקש, אלא גם כאתר טקסטואלי המשקף או המכונן התפתחות תרבותית, רעיונית וחברתית. גם כאן עלינו לתהות על הרבדים המהותיים של תפיסת הגיור והזהות המשתקפים בתהליך התפתחותה של ההלכה התלמודית. הרחבת השימוש בתבנית והחלתה על הלכות הקשורות בגוף חושפות רבדים נוספים של התפיסה המהותית של הזהות הקבוצתית המיוצגת בשיח ההלכתי הזה.

הן גם חושפות את התפיסה המגדרית ביסודו של שיח זה ואת הזיקות בין זהות ומגדר המתקיימות כאן. מבחינת תפיסת הזהות, מודגם כאן מיזוג בין תהליכים גופניים לבין תופעת הגיור. מיזוג זה מייצג חשיבה על הגוף כאתר של זהות וכן שימוש בדימויי גוף אגב העיסוק בשינוי המתרחש עם הגיור. השימוש בגוף כאתר לחשיבה על הגיור ועל הזהות היהודית מצטרף לביטויים ספרותיים נוספים המודגמים בהתפתחויות שחלו בדימוי הגיור כבריאה או כלידה. אסקור אותם כאן בקצרה.

בתלמוד הבבלי אנו מוצאים את הביטוי "גר שנתגייר כקטן שנולד". ניסוח זה הייחודי לתלמוד הבבלי²⁵ ניצב מול דימויים קרובים, אך שונים בניסוחם, בספרות התלמודית הארץ ישראלית, בהם "בריאה חדשה", "בן יומו", "בן שנתו" ועוד.²⁶ הביטוי "גר שנתגייר כקטן שנולד" יוחד בתלמוד הבבלי לגיור, בעוד הדימויים הדומים לו משמשים בספרות הארץ ישראלית הן לתיאור מעמדו של הגר והן לתיאור מעמדם של יהודים הנמצאים בתהליכי מעבר אחרים, כמו חתן, מלך או חכם שנתמנה.²⁷ הניסוח הבבלי של הביטוי מדגיש את האנלוגיה בין תהליך הגיור לבין תהליך הלידה, אנלוגיה שחסרה בביטויים המקבילים בספרות הארץ ישראלית. ייתכן שהשימוש בתלמוד הבבלי במילה "נולד" דומה לשימוש המושאל במילה זו בשיח ההלכתי לגבי תופעות שנוצרו ברגע מסוים בזמן, למשל ברבדי הדיון המאוחרים בתלמוד הבבלי בהלכת "ביצה שנולדה ביום טוב".²⁸ משמעותה של המילה "נולד" בהקשרים אלו היא היווצרותו של מצב הלכתי חדש. השימוש במילה "נולד" בשדה ההלכתי של הגיור בתלמוד הבבלי הוא מימוש סמנטי של התהליך שאני מצביע עליו כאן: מיזוג מרחבי השיח על הגוף, על גיור ועל האפיון המשפטי של המציאות על ידי הגדרת נקודת הזמן הקובעת את התרחשותו של תהליך. הגר נולד כמצב הלכתי חדש, ומצב זה הוא בעל קיום מציאותי והשלכות חברתיות של ממש.

מעבר למיזוג הלשוני של דימוי הלידה ודימוי הגיור, מודגמים בתלמוד הבבלי מספר תהליכים ספרותיים נוספים הקשורים בביטוי "גר שנתגייר כקטן שנולד", וגם הם מבארים את ההתפתחות ההלכתית שבה אנו דנים. התהליך המרכזי המתועד בתלמוד הבבלי ביחס לדימוי הגיור כלידה הוא העברת הדימוי מהתחום של התשובה ומחילת העוונות אל התחום ההלכתי. בספרות התנאית והאמוראית הארץ ישראלית (וכמוהו בספרות הנוצרית המוקדמת) מופיע דימוי הלידה אגב תיאור התשובה ומחילת העוונות המתרחשות בטקסי מעבר. האדם השב מעוונותיו, החתן, החכם המתמנה והגר – כולם מתוארים כמי שעוונותיהם נמחלים והם נעשים כתינוק בן יומו, כמי שנולד זה עתה. דימויי הלידה והבריאה מנמקים מדוע האדם אינו נענש על חטאים שקדמו לטקס המעבר. בעיסוקה בתחום התשובה ומחילת העוונות משתמשת הספרות הארץ ישראלית בדימויי הבריאה והלידה להנמקת העמדה שהגר (או אדם אחר שעבר טקס מעבר כלשהו) אינו נענש על חטאים שקדמו לטקס המעבר. בדרך כלל, שימוש זה בדימויי הבריאה והלידה הוא בדברי אגדה, ובמקרים רבים – בתיאורים של דמויות מקראיות העוברות תהליך מעבר.

בתלמוד הבבלי מופיע דימוי הלידה גם בתחום ההלכתי, ובמיוחד בהלכות הקשורות בגופו של האדם: הלכות עריות.²⁹ בהופיעו בתחום ההלכה, משמעות דימוי הלידה היא שהגר אינו נחשב עוד לקרוב משפחה של קרוביו, שכן הוא אדם חדש, שלא היה שם

קודם. תפיסה הלכתית זו של הגר כאדם חדש, כשונה מן האדם שהיה שם קודם לגיור, מועצמת מאוד בתלמוד הבבלי. היא מוחלת על תחומים רבים נוספים על אלו שהופיעו בספרות הארץ ישראלית, ותוקפה מוגדר כ"מדאורייתא" – כחוק המצוי כבר בתורה הכתובה, ואין מקורו בדברי חכמים. מקורות ארץ ישראלים מקבילים מסבירים הלכות הקובעות כי אין תוקף משפטי לקשרי המשפחה שקדמו לגיור בהיעדר זיקת האבהות אצל גויים, היעדר זיקה הממשיך להתקיים גם לאחר הגיור, בעוד הבבלי מדגיש את תפקידו של הגיור כאירוע המחולל נתק בין הגר לבין קרוביו.³⁰ ראוי להדגיש את התעצמותו של השיח הזה בתחום העריות דווקא בעת הדיון בתלמוד הבבלי באפשרויות מרחיקות הלכת ביותר של היעדר חלות איסורי העריות על גר, משום שאין הוא האדם שהיה לפני הגיור. התלמוד הבבלי מעלה את האפשרות כי באופן עקרוני מותר לגר לשכב עם אמו. אפשרות זאת אמנם נדחית, אולם עצם העלאתה היא המחזה מרחיקת לכת של תפיסת הגר כאדם אחר, כגוף אחר, כמי שלא נולד כלל מאמו. לפנינו אפוא העצמת יישומן של המשמעויות הגופניות של הגיור המתרחשת דווקא בתלמוד הבבלי.³¹ העצמה זאת של העיסוק בדימויי הגוף מתרחשת בין היתר תוך העברתה של מערכת דימויים משדה אחד, אגדי, אל שדה אחר, הלכתי.

פיתוח זה של הלכות המדגישות את השינוי המתחולל עם הגיור, ואת ייצוגו באמצעות הדימוי הגופני של הלידה הוא הקשר נוסף שעל רקעו צריך לבאר את ההלכות הבבליות שבהן פתחתי, המרחיבות את השימוש בקונבנציה התנאית ומחילות אותה גם על הלכות הקשורות בגופו של הגר. בהלכות התנאיות, מה שעשה הגר קודם גיורו הוא חסר משמעות הלכתית לאחר גיורו. לעומת זאת, החומרים מהתלמוד הבבלי מיישמים את התבנית הזאת ביחס לגופו של הגר. מה שהתרחש בגוף הזה קודם לגיורו הוא חסר משמעות הלכתית לאחר הגיור. הגוף הופך לאתר שבאמצעותו מדמיינים כאן את שינוי הזהות. שינוי זה מתרחש עם סימונו של תהליך הגיור באמצעות הדימוי של הלידה. אין זה הדימוי הגופני היחיד המופיע דווקא בתלמוד הבבלי. מצטרפים אליו גם ביטויים בבליים נוספים המשמשים לציון הגיור, כגון "גופא אחרינא", או "תקוני גברא"; כולם מבטאים הן את מרכזיותו של השיח הגופני והממשי והן את החלת החשיבה ההלכתית על האדם כסובייקט ההלכה. דומה לכך גם הופעת הביטוי "התם בהמה השתא דעת אחרת" – שם (במצב שקדם לשחרור שפחה) היא בהמה, עכשיו (לאחר שחרורה, המקביל לגיור) היא דעת אחרת.³² הביטוי "התם בהמה השתא דעת אחרת" מדגים חשיבה על זהות במונחים גופניים ומצטרף להעצמה של השימוש בדימויי בהמה בשיח על עבדים, גויים ועמי ארצות בתלמוד הבבלי.³³ דימויי הבהמה משמשים בתלמוד הבבלי במיוחד בשיח על מיניות, על יחסי מין בין ישראל לבין עבדים או גויים, או על נישואים בין חכמים לעמי ארצות, וזאת תוך שימוש בלשונות כגון "בשר חמורים בשרם, זרמת סוסים זרמתם",³⁴ או תיאורו של הגר כמי ש"בא מטיפה פסולה".³⁵ דוגמה נוספת לרגישותו של התלמוד הבבלי לגוף כנושא זהות היא בהדגשת הדרישה לחזור על פעולת המילה של הגר אם נותרו שאריות של עורלה באברו. פרט זה אינו מצוי בתיאור תהליך הגיור במקורות הארץ ישראלים.³⁶ מן הבחינה המשפטית, דרישה זו היא יישום מתבקש של הדרישה התנאית הקדומה לגבי ברית מילה של תינוק, המופיעה במשנה שבת יט:א. ניתן היה לוותר על דרישה זאת כי יש להניח שמילתו של גר צריכה להתבצע באותו האופן שבו מתבצעת מילתו של תינוק. הוספת דרישה זאת

והזכרתה במפורש בתיאור הגיור בתלמוד הבבלי היא אפוא מעשה ספרותי בעל השלכות חברתיות, ולא רק ניסוח משפטי. דרישה זאת היא דוגמה נוספת לדגש בתלמוד הבבלי על הגיור כמעשה שאמור להתחולל בו שינוי מוחלט ושלא ניתן לעשותו באופן לא מלא, ולשימוש של התלמוד הבבלי בדימויי גוף כדי לבטא תפיסה זו.

סטיתי אל תיאור ההתפתחויות הבבליות הקשורות בדימוי הגיור ללידה כי גם הן מבטאות את התהליך של העצמת החשיבה על הגיור – ועל הזהות – במונחים גופניים. על רקעו של תהליך זה יש לבאר את הופעתן, בספרות האמוראית, של ההלכות על התהליכים הגופניים המתחילים בתוך גופו של האדם והנשלמים ביציאתו של דבר מתוכו. חשוב להדגיש כי אין מדובר כאן בהמצאה של דגם חשיבה חדש לגמרי, אלא בהעצמתו, ואולי אף בהשלטתו – כלומר הפיכתו לדומיננטי. כך, לדוגמה, במשנה כבר מצויה הטענה כי ראיית קרי לילה לפני הגיור היא חסרת תוקף מבחינת מעמדו ההלכתי של הגר. אולם המשנה, בשונה מן האמורא הבבלי רבא, מתעסקת במה שהתרחש לפני הגיור, ואין בה עיסוק בשאלת אופיו הממושך של התהליך הגופני ובניסיון להגדיר חד-משמעית מתי בדיוק נחשב התהליך לתהליך.³⁷ בין ההלכות התנאיות המשתמשות בגיור לביטוי הזמן הקובע את החיוב הנגזר מתהליכים שונים, יש תחום אחד שבו כבר התייחסו אל הגוף האנושי, תחום הנגעים:

אלו כהרות טהורות. שהיו בו קודם למתן תורה. בגויי ונתגייר, בקטן ונולד. בקמט וניגלה (משנה נגעים ז:א).

בהרת [...]כחצי גריס עד שלא נתגייר וכחצי גריס משנתגייר. טהור: (תוספתא נגעים ב:ד).³⁸

ביסודן של הלכות תנאיות אלו קיימת ההנחה כי בהרת על הגוף היא צרעת רק אם היא נגע חדש שהופיע בגוף והתפתח בו. הצרעת היא תהליך המתרחש בגוף ולא מצב גופני קיים ועומד. לפיכך, בהרת שהייתה בגוף האדם עם לידתו אינה כלל צרעת. בהתאם לכך, בהרת שהייתה בגופו של אדם בעת מעמד הר סיני אינה נחשבת לבהרת, משום שהמצוות לא חלו עליו קודם קבלתן במעמד הר סיני. כך גם במקרה של הגר. ההלכה מן התוספתא מדגישה עוד יותר את בחינתה של הבהרת כתהליך המתהווה בעורו של האדם בכך שהיא מתארת מצב מתמשך. הבהרת מוכרזת כצרעת רק אם הגיעה לגודל מסוים, של חצי גריס. יש כאן תהליך. רק אם תהליך התפתחותה של הבהרת התרחש כולו בעת שהאדם היה נתון לחוקי הטומאה והטהרה הקשורים בצרעת, רק אז אפשר להכריז על הבהרת כעל צרעת. אם החלה הבהרת להתפתח קודם לגיור והמשיכה להתפתח לאחר הגיור, הגעתה למלוא גודלו של גריס אינה מגדירה אותה כצרעת, משום שמרגע שחלו על הגר חוקי הטומאה והטהרה התפתח בגופו נגע שגודלו הוא רק חצי גריס.

במובנים מסוימים, ההלכות על מעמדם של נגעים לפני ואחרי הגיור כבר צופנות בתוכן את המגמה שהתעצמה בספרות האמוראית ובתלמוד הבבלי. הרי גם כאן לפנינו עיסוק בתופעות גופניות שהתרחשו לפני הגיור וכן הקביעה כי הן חסרות משמעות לאחריו. הקריאה בטקסט המשפטי הזה תוך שימת לב לדימוי החזותי המוצג בו, ממחישה את

חלקו בהדגשת התפיסה הבינרית והדיכוטומית של הגיור. הבהרת, הכתם הקטן שבגופו של האדם, אינה נחשבת לנגע צרעת אם חציה התפתח לפני הגיור וחציה התפתח אחרי הגיור. רק הדבר השלם, המלא, המוחלט, שכולו התפתח אחר הגיור הוא בעל תוקף. אין משמעות הלכתית לישות שחציה כך וחציה אחרת. יש גבול חד וברור בין הישויות ההלכתיות, יש גבול חד וברור בין הזהויות.

זאת ועוד; בהלכות אלו הגר מוצג בצד המקרים של הקטן שנולד ושל היהודי במתן תורה. שני מקרים אלו, הצמודים כאן למקרהו של הגר, הפכו בספרות התלמודית המאוחרת יותר למסמנים תפיסתיים מהותיים של מושג הגיור. הופעתו של הביטוי "גר שנתגייר כקטן שנולד" והשוואתו של הגיור למעמד הר סיני רווחת גם היא, בעיקר בתלמוד הבבלי.³⁹ לשון המשנה במסכת נגעים מהדהדת בביטוי הבבלי "גר שנתגייר כקטן שנולד", שנוסח כנראה כמה מאות שנים לאחר מכן. ייתכן שיש לראות בביטוי זה (ובדומים לו) "משנאיזם" – שימוש של חכמים מאוחרים (ייתכן שלאחר ימי האמוראים) בלשון שיש בה חיקוי של סגנון המשנה.⁴⁰ מודגם כאן מהלך עקרוני בהתפתחותה של הספרות התלמודית, שבה מוצע לפנינו בשלב הראשון, השלב התנאי, רצף של מקרים המבטא לכאורה אך ורק את אוסף המקרים ההלכתיים עצמם. בין מקרים אלה, שבאופן אקראי דינם דומה, אין לכאורה קשר מהותי. בשלב השני הרצף המקרי הזה נעשה למייצג של דגמים תפיסתיים שמבוטאים במפורש בתרבות התלמודית המאוחרת יותר. החומר ההלכתי המוקדם צופן בחובו תפיסות ועמדות שנעשות מפורשות ודומיננטיות רק בעקבותיו. הוא מזמין לקרוא אותו כמייצג של משמעויות רחבות. הדורות המאוחרים נענו להזמנה זו ופיתחו משמעויות אלו. כך אנו מוצאים במשנה אחת את זרעיהם של דגמי יסוד בתפיסת הגיור: הגר כישאל, הגר כקטן שנולד. יש להעיר שגם נושא ההלכה – הנגע המצוי על העור – יהפוך לימים בתלמוד הבבלי למסמן של הגיור עם הופעת הביטוי "קשים גרים לישראל כספחת".⁴¹

לא רק בלשונן, גם בתוכנו מבטאות ההלכות התנאיות על הנגעים לפני ואחרי הגיור את שורשיה של המגמה האמוראית לסמן את הגיור באמצעות הגוף. ההלכה התנאית בתוספתא מיישמת על הגוף האנושי את הקונבנציה הקאזואליסטית המשתמשת בגיור כדי להציג את הרגע הקובע והמגדיר את קיומו של תהליך. אולם כאן, בתוספתא, הדבר מתייחס לנגע המתפתח על העור. לעומת זאת, ההלכות שהצגנו קודם מן הספרות האמוראית עוסקות בתהליכים גופניים המתרחשים בתוך גופו של אדם בכלל, ובכאלו הקשורים ביציאתו של דבר המגיח מן הגוף. אפשר לראות את ההרחבה הזאת כמייצגת תהליך שבו השימוש במודל עובר מן המרחב החיצוני של הגוף אל תוכו. ההלכה עברה מן העור, מן החיצוניות, אל הרחם ואל הליכי ייצור הזרע; ההלכה חדרה פנימה אל הגוף. ראוי להעיר כי תהליך דומה מצטייר גם בגלגוליו של הביטוי "קשים גרים לישראל כספחת". ביטוי זה מנוסח לעתים "קשים גרים לישראל כספחת בעור/לעור", ולעתים, ככל הנראה בניסוח מאוחר, בלשון "קשים גרים לישראל כספחת בבשר", או אף "כספחת בבשר החי".⁴² מסתמנת כאן התפתחות היסטורית לשונית, שבה העיסוק בדימויים גופניים של הגיור חודר מן העור אל הבשר.

הרפלקציה ההלכתית כחידית החכמים לגופו של האחד

נסכם את הדברים שעמדנו עליהם עד כה. בתלמוד הבבלי יש הלכות העוסקות בתוקף ההלכתי של תופעות גופניות שהתרחשו קודם לגיור. הלכות אלו מרחיבות שימוש בקונבנציה הלכתית קודמת, שעסקה בשאלת התוקף ההלכתי של מעשים שעשה הגר קודם לגיורו. הרחבה זאת מבטאת מעבר לחשיבה על הגיור במונחים גופניים, לשימוש בגוף כאתר לחשיבה על הזהות. ראינו כיצד דוגמאות קודמות למגמה זו עסקו בעור, ואילו הדוגמאות המאוחרות פונות אל תוכו של הגוף ואל תהליכים הקשורים ביציאת הזרע והוולד מן הגוף. הדמיון ההלכתי פנה מן העור אל תוכו של הגוף. מן הבחינה הזאת מיוצג כאן מהלך שבו חודרים החכמים ברפלקציה ההלכתית שלהם אל הגוף של האחד או האחרת ומתבוננים בתהליכים הגופניים המתחוללים בו וכן בהשלכתם של תהליכים אלו על הגדרתו של האדם. בהקשר זה עולה גם ההיבט המגדרי של החומרים שעסקנו בהם. ראוי לתת את הדעת ליחסי הכוח המשתמעים מן הדוגמאות השונות שבהן יושם המודל הזה בספרות התלמודית. המקרים הנידונים עוסקים ב"אחר" ביחס לדובר ההגמוני בספרות התלמודית – הגוי המתגייר והגויה המתגיירת. כפי שנראה, דיון דומה מוסב גם על אישה יהודייה במצב טומאה מסוים.

בהלכות אלו, העוסקות בתוקף ההלכתי של תופעות גופניות שהתרחשו קודם לגיור, מטפלים אם כך החכמים ב"אחר". ההלכות המופיעות בתלמוד הבבלי מתמקדות בדבר המגייח מן הגוף, היוצא ממנו שלא בשליטתו. הדבר המגייח מן הגוף עושה זאת ברגע מכונן, ורגע זה הוא המגדיר את מעמדו של האדם. את הזרע או את היילוד המגייחים מן הגוף האנושי ניתן להבין כאן כמייצגים של האחרות הבוקעת מן האדם, של הגדרתו החדשה, של השינוי בזהותו. יישומן של הלכות אלו על ה"אחר" – האישה, הגוי או הגויה – מורה על תפקודן של ההלכות במרחב של יחסי הכוח הסמליים המיוצגים בספרות התלמודית. מן הבחינה הזאת, הלכות אלו מתפקדות בדומה להלכות בתחום הנידה. כפי שהראתה פון־רוברט, הלכות נידה מדגימות מצב שבו החכמים, הגברים, מגדירים את מעמדה של האחרת על ידי בחינת הנוזלים היוצאים מגופה, והם הקובעים את מעמדה ההלכתי.⁴³ חשוב להבהיר כי אין מדובר כאן אך ורק בניתוח אנתרופולוגי של תפיסת הטומאה של הנידה, דהיינו הרעיון שהנוזל היוצא מן הגוף מגדיר את מעמדה. מדובר גם בתהליך הייחודי המתרחש בספרות התלמודית (ובמקרה הזה כבר בספרות התנאית), שבו החכמים מקבלים על עצמם את תפקיד המגדירים והבוחנים של התופעה הגופנית התלויה בנוזל היוצא מן הגוף, ומתוך עיונם זה הם חודרים אל התהליכים הגופניים המתרחשים באחר והכרוכים ביציאתו של דבר מן הגוף. תהליכים גופניים אלה הופכים לאתר שבו מוגדרת זהותו של האחר. פריצת החומר מן הגוף היא פריצת גבולותיו של הגוף. הגוף אינו עוד דבר שלם העומד בפני עצמו ומובחן מיתר העולם. החומר היוצא מן הגוף מאפשר לחכמים לבחון את האיש או האישה שהחומר יצא מהם, לעסוק בהם, ובמידה מסוימת לחדור אל גופם במחשבתם ההלכתית.⁴⁴

תמונת־הראי האגדית: האחרת החודרת אל הגוף הגברי

לתהליך זה בעולם ההלכה אפשר למצוא הד גם בתחום האגדה. כאן מופיעה קונבנציה ספרותית אחרת, ובה מתואר פיתוי מיני שגויה מפתה גבר יהודי כשלב בדרך לפיתוי הזהות, המסיט את הגבר מתוך הקבוצה היהודית. גם כאן הספרות התלמודית, ובמיוחד התלמוד הבבלי, מדגישים את יציאת הזרע מן הגוף שהיא תוצאת הפיתוי הזה. תבנית זו מופיעה בסיפורים הדרשניים המפתחים את סיפורי המקרא על אודות אשת פוטיפר המפתה את יוסף, ועל בנות מדיין המפתות את בני ישראל.⁴⁵ תבנית זאת מייצגת מהלך רחב יותר של זיהוי האחרות הנשית עם האחרות בשדה הזהות היהודית.⁴⁶ את הופעתה של תבנית זאת בסיפורי יוסף ניתן יהושע לוינסון, וכך כתב:

[The] sexual nature of the seduction recedes into the background, and in its place emerges the theme of a cultural seduction [...] By founding ethnic differences upon a gendered dichotomy the seduction scene is transformed, and erotic attraction becomes a trope for cultural congress, dramatizing the transgression of cultural boundaries as mirrored in the body.⁴⁷

הדגש בניתוחו של לוינסון היה המיזוג בין שני מאפייני האחרות של אשת פוטיפר: אישה וגויה. ההתרחשות הגופנית הקשורה במעשה המיני הופכת לאתר שבו מתרחש מיזוג זה, כאשר האישה המפתה מעמידה איום על נאמנותו הקבוצתית של הגבר, כלומר על זהותו היהודית של יוסף. אל מול אשת פוטיפר מוצג בסיפור זה יעקב, האב־הגבר, שזיכרון דמותו מציל את יוסף מן הפיתוי. כך בגרסה הבבלית של הסיפור הדרשני הזה, ואילו הפרשנות הארץ־ישראלית מציגה גם את זיכרון דמותה של אמו. כך אפוא, הגרסה הבבלית היא שמציגה את ההתאמה המלאה של הדיכוטומיה גויה־יהודי לדיכוטומיה גבר־אישה.⁴⁸ יסוד נוסף בסיפור הדרשני ראוי לתשומת לב יתרה והוא כי יוסף אמנם הצליח להימנע מן המעשה המיני המלא האסור ושלט בתאוותו, אולם התהליך הגופני הופעל בו, וזרעו יצא דרך ציפורני ידיו (בלשון הבבלי: "נעץ ידיו בקרקע ויצאה שכבת זרעו מבין ציפורני ידיו" (סוטה לו ע"ב)).

ניתן לפרש מרכיב זה בסיפור בכך שהגוף מייצג את הזהות השלמה של האדם. בדמיונם של המספרים, האישה המפתה את הגבר חודרת למעשה לתוך גופו, מפעילה בו תהליך גופני וגורמת לו ליציאה הבלתי־רצונית של הזרע. היא קוראת תיגר על גבולות הגוף, שהם־הם גבולות הזהות.⁴⁹ הבנה כזו מתיישבת יפה עם תפיסת הראייה בספרות התלמודית, כפי שניתחה אותה לאחרונה רייצ'ל נייס.⁵⁰ יציאת הזרע הבלתי־רצונית מן הגוף הגברי היא תמונת־ראי של יציאת חלב בלתי־רצונית מן הגוף הנשי, המופיעה במסורת מדרשית אחרת. בסיפור המדרשי על שרה המניקה בנים רבים מוצגים שדיה כשני מעיינות הנובעים חלב. סיפור דרשני זה הוא ייצוג של גבולות הזהות היהודית, והוא למעשה המחזה גופנית של קיומם של אנשים שזהותם לימינלית והם "יראי השמים".⁵¹ קבוצה חברתית זאת שהתקיימה ככל הנראה במרחבם של החכמים הארץ־ישראלים, כללה לא־יהודים, שהשתייכו במידה חלקית

זו או אחרת לקהילות יהודיות ואימצו חלק מדרכי החשיבה, האמונות והפרקטיקות של היהודים בתקופתם. החלב המתפרץ מתוך גופה של שרה מייצג את התרחבותו החלקית של הגוף היהודי המכיל את דמויות יראי השמים. החלב כאן הוא בניגוד לזרע. החלב היוצא החוצה מן הגוף הנשי מייצג את פתיחת גבולות הזהות ואת אפשרות ההכלה של הלימינלי, של האחר שאינו אחר לגמרי, בעוד הזרע היוצא החוצה מן הגוף הגברי מסמל את האיום על ה"אני", את פריצת שלמותו המדומיינת של הגבר, התלמיד-החכם האידאלי.⁵² תמונת-ראי משלימה זו מתיישבת היטב עם ההתפתחות ההיסטורית המזוהה במאמר זה, שכן הספרות הארץ ישראלית היא שמציגה את המודל של שרה המניקה בנים רבים ופותחת בכך פתח למודל של יראי השמים. לעומת זאת, הגרסה של הסיפור הדרשני שנשמרה בתלמוד הבבלי מתמקדת רק במתח שבין יהודים לגויים בסיטואציה זאת, וכמו בכל מקום אחר בתלמוד הבבלי היא אינה מכירה כלל בקבוצה החברתית של "יראי שמים". התלמוד הבבלי המתגלה כאן כטקסט הממחיש את הייצוג הבינרי של הגיור באמצעות העיסוק בגופו של הגר, הוא גם הטקסט שאינו מכיר בישות החברתית הלימינלית של "יראי השמים".

לפינוי אפוא שדה של מסורות אגדיות, שבהן העיסוק בגבולות הזהות מתרחש תוך שימוש בגוף כמטונומיה לזהות, ויציאתם של חומרים מן הגוף מייצגת פריצה של גבולות הזהות. סכנת אבדן הזהות של יוסף מיוצגת ביציאת הזרע, והניסיון החיובי להעניק את הזהות על ידי שרה לבני הגויים מיוצג ביציאת החלב.

והנה, גם במקרה של הסיפור הדרשני העוסק בפיתוי בני ישראל על ידי בנות מואב (במדבר כה 1). אנו מוצאים גרסה ייחודית בתלמוד הבבלי, ובה דגש על יציאת הזרע מן הגבר:⁵³

"ותקראן לעם לזבחי אלהיהן" (במדבר כה:ב) – רבי אליעזר אומר ערומות פגעו בהן.
ר' יהושע אומר שנעשו כולן בעלי קריין" (בבלי, בכורות ה ע"ב).⁵⁴

שתי הפרשנויות המוצגות כאן כשתי אמירות של תנאים, הנחלקים ביניהם בדרך כלל, עשויות גם להיקרא כרצף סיפורי. בנות מואב פגשו את בני ישראל כשהן ערומות, ומיד הן גרמו להם לפליטת זרע, ובני ישראל נעשו בעלי קריין, טמאים בטומאה הנגרמת מפליטת הזרע. היעדרה של מסורת זאת בגרסאות הארץ ישראליות של הסיפור הדרשני, בצד התאמתה לדגש הרב הניתן בתלמוד הבבלי לשאלת השחתת הזרע⁵⁵ – כמו גם למגמות הדגשת הדימויים הגופניים שהוצגו עד כה במאמר זה – מעוררת את החשד כי גם כאן לפינוי פרספקטיבה בבליית ייחודית של מסורת התנאים, ולא עמדה ארץ ישראלית קדומה שנשמרה במקרה רק בתלמוד הבבלי. אכן, הקישור המצוי במקורות אלו בין חוויית הראייה לבין יציאת הזרע מהדהד את המצוי במקורות פרסיים שעליהם העירה לאחרונה נייס.⁵⁶ נוסף על כך שהאיום על הזהות מיוצג בפריצת גבולות הגוף המסומלת ביציאת הזרע מן הגוף, יש כאן גם היבט חשוב של יחסי הכוח המגדריים. הגברים "נעשו" בעלי קריין, הגוף שלהם הופעל באופן אוטומטי על ידי הנשים המפתות, הם איבדו שליטה על גופם, בדיוק כפי שיוסף איבד את השליטה על גופו.⁵⁷

השליטה על הגוף כשדה־השיח המשותף

מרכזיותה של השליטה בנרטיב זה מתבטאת גם בסיפור־ראי נוסף שלו, המופיע בתלמוד הבבלי סנהדרין צב ע"ב:⁵⁸

בשעה שהגלה נבוכדנצר הרשע את ישראל היו בהן בחורים שהיו מגנין את החמה ביופייין, והיו כשדיות רואות אותן ושופעות זכות. אמרו לבעליהן, ובעליהן למלך. צוה המלך והרגום, ועדיין היו שופעות זכות. צוה המלך ורמסום.

זוהי סיטואציה הפוכה לחלוטין לזו של בנות מואב: במקום בני ישראל העושים דרכם לארץ ישראל, מופיעים בני ישראל בדרכם לגלות. במקום הנשים הזרות המופיעות ערומות לפני בני ישראל ועושות אותם לבעלי קריין, מופיעים בחורי ישראל היפים וגורמים לנשים להיות שופעות זיבה. תופעה זאת נתפסת על ידי נבוכדנצר כמסוכנת, ובצדק, שהרי היא ביטוי לשליטה שיש לבחורים הישראלים על נשותיהם של הכשדים. זהו מקרה מובהק של נכבשים המאיימים להיעשות כובשים. השליטה הזאת בגופן ניכרת בזיבה השופעת מהן, בנוזל היוצא מן הגוף. השבוי הופך לגורם המסכן את זהותו של השובה.⁵⁹ ראוי להעיר כי גם תמה זו, של השבוי המסכן את זהותו של השובה, מבוטאת במקומות אחרים בספרות חז"ל באמצעות דימויים של הנקה כמייצגים יחסי כוח.⁶⁰

משעמדנו על מוטיב אבדן השליטה על הגוף הגברי בחומרי האגדה על הפיתוי, אנו יכולים לשוב אל המקורות ההלכתיים שסקרנו ולראות שגם בהם מצוי המרכיב של אבדן השליטה הגברית על הגוף. במקרים ההלכתיים השונים שנסקרו אפשר להבחין בהיבטים שונים של שליטה. ראשית, בברייתא שבה פתחתי מאמר זה, המציגה את הגיורת היולדת, אפשר למצוא דימוי של האישה חסרת השליטה על גופה. דימוי זה מודגש בניסוח הייחודי של ההתרחשות בתלמוד הבבלי בהשוואה למקבילה הארץ ישראלית:

בבלי בכורות מו ע"ב	ירושלמי נידה א:ד מט ע"ב
גיורת שיצאת פדחת ולדה בגויותה, ואחר כך ניתגיירה – אין נותנין לה ימי טמאה וימי טהרה, ואינה מביאה קרבן לידה.	ילדה ואחר כך נתגיירה אין לה דם טוהר.

בנוסח המתועד בתלמוד הבבלי מוצגת הגיורת כפסיבית. היא הנושא של המשפט, אולם הפסוקית "שיצאת פדחת ולדה" מסבה את הפועל על הפדחת של הוולד. הוולד מגיח מגופה של הגיורת וקובע את מעמדה. לעומת זאת, בניסוח של התלמוד הירושלמי מוסב הפועל "ילדה" על האישה, כלומר אין מדובר בייצוג פסיבי. הלשון של התלמוד הבבלי ציורית הרבה יותר, והיא מפעילה את הדמיון החזותי של השומע או הקורא, הרואה את האישה היושבת על המשבר כאשר הפדחת מגיחה מגופה ומשפיעה על מעמדה.⁶¹ התחביר המורכב והמסובך של המשפט בתלמוד הבבלי מממש את יחסי הכוח המשתקפים בשיח ההלכתי שלפנינו.⁶² האחר המגיח מן הגוף של האישה הוא המכונן את מעמדה, בדיוק כשם שהחכמים הם שחודרים לגופה באמצעות הרפלקציה ההלכתית שלהם ומגדירים את מעמדה. לכאורה, כנגד דימוי זה היינו מצפים למצוא בתהליך הגופני של הגבר דימוי של שליטה

גברית על הגוף. כאן עלינו להידרש לתיאורו של הגבר במסכת נידה, היא ההלכה השנייה שהוצגה במאמר זה. שם מתואר "גוי שהירהר", כלומר גר שעבר תהליך מנטלי, ותהליך זה הניע את הזרע בגופו. התהליך הונע על ידי תודעתו (הרהר), ובכך מיוצגת לכאורה שליטה שלו על מצב הדברים. בנקודה זאת עלינו להפנות את דעתנו לגרסה הייחודית של מספר כתבי יד של התלמוד, הגורסים כאן "גוי שהרתיח והלך וטבל". הביטוי "הרתיח והלך" צריך להיקרא ברצף אחד, כאשר "והלך" הוא פועל-עזר המייצג עבר מתמשך (ואולי אף תיאור פעולה ההולכת ומתעצמת). הפועל הרתיח עשוי לשקף כאן תפיסה רפואית קדומה, שלפיה התהליכים הגופניים הקשורים ביציאת הזרע מונעים על ידי התחממות.⁶³ השימוש בפועל הרתיח בהוראה זאת הוא ייחודי, וזו הופעתו היחידה בתלמוד הבבלי.⁶⁴ עם זאת, אפשר שהמילה מייצגת גם דימוי מנטלי של ההתעוררות המינית, ויש כאן הד של התיאור המצוי דווקא בגרסה הארץ ישראלית של הסיפור הדרשני. בסיפור זה משקות בנות מדיין את בני ישראל יין, "והיה היין בוער בו והיה אומר לה הישמעי לי".⁶⁵ דומה הדבר לשימוש בפועל ח.מ.מ. לתיאור התעוררות מינית בעברית המקראית ובלשון חכמים. ראוי להעיר כי גם השימוש במילה הרתיח במובן המטפורי של כעס הוא ייחודי לתלמוד הבבלי ונפוץ דווקא בו.⁶⁶ אפשר אפוא שהביטוי הרתיח בתלמוד הבבלי מייצג תהליך מנטלי שעובר על הגר. אולם תהליך זה מייצג דימוי של חוסר שליטה. מתח סביב שאלת השליטה ניכר במשפט שהובא כאן מן המסורת הארץ ישראלית: המדיינית משקה את הישראלי, היין בוער בו, אולם הוא האומר לה "הישמעני לי", כביכול השליטה היא בידו. למעשה, האישה היא השולטת בו. גם כאן נפרצים גבולות הגוף באמצעות היין – הנוזל שהאישה משקה את הגבר.

בין אם נוקט התלמוד הבבלי לשון "הירהר" ובין אם הוא נוקט לשון "הרתיח", בין אם נתפס ההרהור המיני כתהליך תודעתי ובין אם הוא נתפס כתהליך גופני – התהליך המוצג בהלכה כרוך באבדן מסוים של שליטת הגבר על גופו. תהליך זה החל בהרהור או ברתיחה, ועכשיו, משנעקר הזרע, הוא עתיד לצאת מגופו של הגבר גם באופן לא רצוני, בדיוק כפי שמתואר ביציאת הזרע של יוסף בעת הפיתוי על ידי אשת פטיפר ושל בני ישראל הפוגשים בבנות מדיין במקורות האגדה שהוצגו לעיל. מרכזיותה של יכולת השליטה על הגוף בסוגיה זו מתבטאת גם בפרטים נוספים בה. לאחר המקרה העוסק בגוי שהרהר וטבל, שואל רבא על שני מקרים נוספים: בעי [=שאל] רבא: זבה שנעקרו מימי רגליה וירדה וטבלה, מהו? [...]; בעי [=שאל] רבא: גויה [זבה]⁶⁷ שנעקרו מימי רגליה, וירדה וטבלה, מהו? (בבלי נדה מג ע"א-ע"ב).⁶⁸

במקרה הראשון מביניהם שואל רבא על ישראלית הטמאה בטומאת זיבה, טומאה הנגזרת מדם היוצא מן הגוף שלא כחלק מן הווסת הסדירה של האישה. יציאת שתן מן הגוף בזמן טומאתה מגדירה את הנוזל כטמא. אולם מה לגבי מקרה שבו נעקר השתן בתוך הגוף טרם הטבילה, אולם יצא מן הגוף רק לאחר הטבילה? אחר כך שואל רבא שאלה דומה לגבי טבילתה של גויה זבה לשם גיור.⁶⁹ הבאת מקרים אלו של יציאת שתן מגוף האישה לאחר המקרה של יציאת זרע מגוף הגבר גוררת דיון השוואתי המובא ברובד הדיון הסכולסטי המאוחר של הסוגיה. כאן מובאת הבחנה מפתיעה: "הני מילי שכבת זרע, דלא מצי נקיט לה, אבל מימי רגליה דמצי נקיט לה [...]. (=דברים אלו [תקפים] במקרה של שכבת זרע,

שאי אפשר להחזיק אותה [בגוף], אבל מימי רגליה, שאפשר להחזיקם בגוף...” (בבלי נידה מג ע”א).⁷⁰

על פי הבחנה זאת, במקרים הנוגעים לשתן מדובר בנוזל שעל יציאתו יכול אדם לשלוט ושבכוחו להחזיקו בגופו. לעומת זאת, את הזרע אין הגבר יכול להחזיק בגופו, והוא יצא מן הגוף כך או אחרת. גם כאן, תשומת לב לדקויות הניסוח של גרסאות התלמוד מחדדת את רגישותנו להיבט המגדרי. כתבי היד גורסים כאן “מימי רגלים”, ולכאורה הם מדברים רק על אופיו של הנוזל. לעומת זאת, נוסח הדפוס שציטטתי כאן, “מימי רגליה”, מזכיר לנו כי המקרים שנידונו לגבי שתן עניינם נשים. אף שמדובר ללא ספק בגרסה מאוחרת יותר, שכל הנראה אינה מתעדת את הטקסט התלמודי סמוך להתהוותו (שכן היא מתועדת רק בדפוס), היא מדגישה את ההשלכה המגדרית שכבר קיימת בגופו של הטקסט הקדום. המקרים שנידונו ביחס לנשים הם אלה שקיימת בהם שליטה גופנית, ואילו המקרה של הגבר מציג חוסר-שליטה גופנית על הנוזל. בכך מודגש המפגש המהותי והעמוק בין האנתרופולוגיה התלמודית המציצה מן החרכים של השיח ההלכתי, לאנתרופולוגיה התלמודית העולה מן הדיון האגדי – בשתייהן מודגש הגבר שמאבד שליטה על זרעו.⁷¹

כך אפוא, הן המקרה של הגיורת היולדת והן המקרה של הגר המהרהר מוצגים בשיח ההלכתי של התלמוד הבבלי תוך הדגשת היסוד הפסיבי של הדמות וחוסר שליטתה על הדבר המגיח מגופה. בכך מסמלות ההלכות על אודות גיור היולדת והגר המהרהר את המצב שבו לא הגוף הנשי ולא הגוף הגברי הם בעלי שליטה – אלא השיח ההלכתי. התפיסה שהשיח ההלכתי הוא בעל השליטה על גופו של מושאו משתקפת גם בביטוי מיוחד המצוי דווקא בתלמוד הבבלי. על פי ההלכה התנאית, צאצאו של הגוי אינו נחשב לצאצאו מבחינה משפטית. התלמוד הבבלי מסביר הלכה זאת בביטוי “אפקורי אפקריה רחמנא לזרעיה” (בבלי יבמות צח ע”א) – האל הפקיר את זרעו של הגוי. המילה הפקיר משמשת כאן בהוראתה המשפטית כמייצגת היעדר בעלות. אולם השימוש במילה זרע כאן הוא דו-משמעי. אין הוא מכוון רק לצאצא של הגוי שאינו נחשב לצאצאו, אלא גם לזרע היוצא מן הגוף, כפי שעולה מן הפסוק המשמש ראייה לעמדה זאת: “זרמת סוסים זרמתם” (יחזקאל כג 20). האמירה הזאת משליכה על האל את מערך יחסי הכוחות המתקיים בשיח ההלכתי שמוצג כאן. כשם שהחכמים עוסקים בהגדרת האחר באמצעות העיסוק בשאלת הגוף והנוזל היוצא ממנו, כך הם מציירים כאן את האל כמי שמגדיר את מעמדו של האחר וכמי שמפקיע מן הגוי את הבעלות על זרעו.

הגוי שהאל הפקיר את זרעו הוא הגוי שהחכמים דנו בזרעו היוצא מגופו בלא שליטתו, הוא האישה שחכמים דנו בוולד היוצא מרחמה, כביכול בלא שליטתה, ותוך הגדרה מחדש של מעמדה. כל אלו יוצרים קבוצה אחת, המייצגת את אופיו של המהלך ההלכתי – בהתפתחותו ההיסטורית המתועדת בתלמוד הבבלי דווקא – כמהלך של חדירה מדומיינת של חכמים אל גופו הנשלט של האחר, שליטה המושגת באמצעות העיסוק בדבר היוצא מגופו.⁷²

אלא שאת דימוי הגוי המאבד את זרעו בלא שליטתו המופיע בשיח ההלכתי עלינו לבחון אל מול הדימויים שמצאנו בשיח האגדי, הדימויים של הגבר היהודי שהאישה הזרה המפתה

הפקירה את זרעו וכביכול חמסה ממנו את הבעלות על החומר שבגופו. אם אכן מתמזגות הנשיות והזרות של אשת פוטיפר ושל נשות מדיין, הפיתוי שלהן מאיים לא רק על זהותם הקבוצתית של יוסף וגברי ישראל, אלא גם על זהותם המגדרית. בהוצאת הזרע מגופם חומסות הנשים לא רק את נאמנותם של הגברים הללו לאלוהי ישראל ואת השתייכותם לקבוצה, אלא גם את גבריותם. דברים אלו מתבהרים על רקע המרכזיות של השליטה העצמית כתכונה גברית בספרות התלמודית, כפי שהעיר סאטלו.⁷³ את התכונה הגברית הזאת מאבדים הגברים שנכנעו לפיתוי. כאשר האישה המפתה גוזלת מהם את השליטה על גופם, היא למעשה גוזלת משהו מגבריותם והופכת את הגבר לאישה. חשוב להבהיר כי בניתוח זה אינני טוען כי גברים הם במהותם בעלי שליטה עצמית, ואילו נשים הן במהותן חסרות שליטה עצמית, אלא שבעולמה של הספרות התלמודית, ובתלמוד הבבלי בפרט, התקיימה תפיסה כזו של הגבר והאישה. האישה מתאפיינת בחוסר שליטה שמיוצג, כפי שהציע רוזן-צבי, במונחים "יצר אלבשה", "יצר אנסה" – גם כאן אלה הם מונחים הייחודיים לרבדיו המאוחרים של התלמוד הבבלי.⁷⁴ הנרטיבים האגדיים המתארים את אבדן השליטה הגברית אל מול הפיתוי הזר של האחרת – האישה הגויה – מתייצבים מול הנרטיב ההלכתי, המציג את השליטה של החכמים על גופו של האחר – הגוי והאישה.

בין שליטה הלכתית מדומיינת לפחדים אגדיים

בנקודה זאת עלינו לעמוד על הפער היסודי והמרתק שבין החומרים האגדיים וההלכתיים שהצגתי כאן; למעשה יש לנו תמונת־ראי המהפכת בין החומרים האגדיים לבין החומרים ההלכתיים. החומרים ההלכתיים מייצגים את הניסיון של החכמים להשיג שליטה, ולו מדומיינת, על האחר באמצעות השיח ההלכתי על גופו. החומרים האגדיים מציגים את הפחד מהיפוכו של המצב, היפוך שבו האישה הזרה שולטת בגופו של הגבר ופורצת את גבולותיו. האישה הזרה חודרת אל האני (דרך תודעתו) בדיוק כפי שהחכמים חודרים אל גופו של האחר ברפלקציות ההלכתיות שלהם (דרך תודעתם). מן הבחינה הזאת, השיח ההלכתי מבטא את מאוויי השליטה של החכמים, ואילו השיח האגדי מבטא את פחדיהם. במובן זה, השיח האגדי הוא עצמו האחר המגיח מן הגוף הספרותי של הספרות התלמודית והמסגיר את המתרחש ברקעו של מרחב השליטה (המדומיין או האמתי), מרחב ההלכה.⁷⁵

בדוגמה המורכבת שראינו כאן, השיח האגדי – כאן בצורת הרחבות סיפוריות של הסיפור המקראי – הוא האתר שבו מוצג היפוך חתרני אל מול השיח ההלכתי. היפוך זה אינו דווקא ביטוי קולו של האחר, אלא הוא מאפשר חשיפה עמוקה של הרקע האידיאולוגי, ואולי אף הרגשי והפסיכולוגי, של המהלכים המבוצעים בשדה ההלכה. יותר משהאגדה חותרת כאן תחת ההלכה, היא מאפשרת להסביר את רקעה. הכוח המסור לידי האחר המדומיין בסיפורים הדרשניים הוא תמונת־ראי של הכוח שמבקשים החכמים לכונן בשיח ההלכתי.⁷⁶

למעשה, מה שאפשר את המעבר הפרשני מן הטקסטים ההלכתיים לטקסטים האגדיים הוא הזיהוי של התבנית הסיפורית המשותפת המוטבעת בתוכם: עיסוק בפריצת גבולותיו של הגוף בעת העיסוק בפריצת גבולות הזהות, ועיסוק במעבר מזהות של גוי לזהות של

יהודי, או מזהות של יהודי לזהות של עובד עבודה זרה. דבר זה התאפשר, בין היתר, בגלל סגנונה של השפה ההלכתית שנקטו המקורות ההלכתיים שניתחתי כאן. מקורות אלו השתמשו בתבניות הקאזואליסטיות, בתבניות שבהן השיח ההלכתי מתואר באמצעות מקרים. המקרים כשלעצמם אמורים לכאורה לייצג עקרונות מופשטים, אולם בזמן הם שומרים על ניסוחם הסיפורי. בנקודה הזאת, עוד בטרם פנינו אל הטקסטים המסווגים על ידינו כאגדה, עוד בטרם פנינו אל הסיפורים הדרשניים, כבר מצויה האגדה בתוך ההלכה. הנרטיביות של ההלכה היא ההופכת אותה לטקסט הנושא עמו מטעני משמעות שהם מעבר לתפקודו המשפטי הצר.

* * *

בחלקו הראשון של המאמר עסקתי בחשיפת המשמעות שברקע החומרים ההלכתיים, כאשר העוגנים הטקסטואליים שאפשרו זאת הם המקומות שבהם השפה המשפטית חורגת מטיבה העיוני, החד-משמעי. בצד הנרטיביות של הטקסטים ההלכתיים, הצגתי בסקירת הדברים גם דימויים המשמשים בטקסטים אלו, כגון הדיון "כקטן שנולד". מה שמתואר כאן כעימות בין האגדה להלכה, ככוחם של החומרים האגדיים לחשוף את תבניות היסוד התרבותיות והאידיאולוגיות שברקע החומרים ההלכתיים – מתרחש למעשה כבר בגופם של החומרים ההלכתיים עצמם. זאת, מפני שהחומרים ההלכתיים פרוצים מטבעם אל "האגדי", כלומר אל השימוש בכלים לשוניים פיגורטיביים שאוצרים בחובם את ריבוי המשמעות. עצם הניסוח של ההלכה כמקרה מחולל נרטיביות, כמקרה שמציע משהו שהוא מעבר ומאחורי הסיפור המוצע;⁷⁷ עצם העמדתם של שני מקרים זה לצד זה ("גר שנתגייר" ו"קטן שנולד") – פותח פתח לשימוש בדימוי העולה מתוך השוואתם, וכן ליצירת מטפורה חדשה שיש בה הקניית משמעות למקרה אחד באמצעות עולם הדימויים של מקרה אחר ("גר שנתגייר כקטן שנולד").

לכל אורכו של המאמר הצבעתי על המידה הרבה שבה השיח המוצג בו מועצם בספרות האמוראית בכלל ובתלמוד הבבלי בפרט. ההשוואה למקורות הארץ־ישראליים מעלה כי העיסוק האינטנסיבי בגוף ובמיניות (כמייצגים את נקודת המפגש של מערכי הכוחות של יחסי המגדר עם הגדרת גבולות הזהות של הקבוצה היהודית) מועצם ומגיע לבשלותו בתלמוד הבבלי דווקא. תובנה זאת מצטרפת להבחנות קודמות בדבר אופיו של השיח המאוחר בתלמוד הבבלי – הן ביחס לאחר הגוי, הן ביחס למיניות והן ביחס לתפיסת האישה וייצוגה.⁷⁸ בדוגמאות שהוצגו כאן, התלמוד הבבלי הוא מרחב טקסטואלי שבו ההלכה והאגדה נפגשות ומתעמתות.

סיכום

במאמר זה השתמשתי בדגמים המזהים את האופי החתרני של הטקסט האגדי־הסיפורי ביחס לטקסט ההלכתי בספרות התלמודית. זאת כדי לנתח הלכות שבהן בוחנים חכמים את ההשלכות ההלכתיות של גיור, שמתרחש בזמן התרחשותם של תהליכים גופניים,

שבהם מגיח דבר מתוך גופו של האדם: לידה אצל אישה ויציאת זרע אצל גבר. הראיתי כיצד הלכות אלו, אף שהן עשויות לפי קונבנציות מקובלות של השיח המשפטי התלמודי, מאפשרות בו-בזמן עיון בתבניות התרבותיות והחברתיות היסודיות הפועלות ברקע. לפיכך יש לקרוא הלכות אלה גם כאתר סמלי, המייצג היבטים מהותיים של תפיסת מובחנות הזהות היהודית המיוצרת בספרות התלמודית ושל כינון יחסי הכוח המגדריים בספרות התלמודית.

הפנייה לסיפורי אגדה המהדהדים תבניות דומות אפשרה להצביע על ההיפוך היסודי בין שתי מערכות אלו: בעוד הטקסטים ההלכתיים מציגים עולם מדומיין שבו החכמים מבקשים לשלוט על האחר באמצעות רפלקציה מחשבתית על גופו ועל התהליכים הקשורים בפריצת גבולותיו של הגוף, חומרי האגדה ממחישים את הפחד הקמאי מן הפריצה הזאת של הגוף על ידי האחר המפתה. כאן וכאן מופיע העיסוק בנוזלים היוצאים מן הגוף אגב מגעים ומעברים בין קבוצות זהות שונות. בסופו של דבר, ההיפוך המוצע בחומרים האגדיים גנוז כבר בחומרים ההלכתיים עצמם, כאשר השימוש בלשון הנרטיבית והפיגורטיבית בחומרים ההלכתיים הוא מעין סדק בשפה המשפטית, שדרכו רואים את התהומות הפעורים מעבר לניסיונה של השפה המשפטית להשליט סדר במציאות.

אוניברסיטת חיפה

הערות

- 1 חיים נחמן ביאליק, "הלכה ואגדה", כל כתבי ח. נ. ביאליק, תל אביב: דביר, תשכ"ה, עמ' נה.
- 2 תופעה זו נוסחה בעדינות על ידי יונה פרנקל במילים אלה: "מתח רעיוני מסוים בין קטעי האגדה במשנה להלכות השכנות שלהם"; וראו יונה פרנקל, "האגדה שבמשנה", מחקרי תלמוד, ג, ירושלים: מאגנס, תשס"ה, עמ' 655-683. אין בהדגשה של המתח בין אגדה להלכה שתוצג במאמר זה להפריך את הזיקה המשלימה והמחזקת, המתקיימת אף היא לעתים רבות בין חומרים משתי הסוגות. לכך ראו אצל פרנקל, מדרש ואגדה, ג, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה, תשנ"ז, עמ' 696-698. קריאה משלבת מצויה גם אצל אברהם וולפיש, "העריכה היוצרת וכוח היצר: עיון בעריכת מסכת קידושין במשנה, בתוספתא ובבבלי", *JSIJ* 7 (2008), עמ' 31-79.
- 3 ראו לדוגמה: שולמית ולר, נשים ונשיות בסיפורי התלמוד, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1993. בספר מוצגים כמה מקרים מובהקים, שבהם הסיפורים המובאים לאחר הדיון ההלכתי בתלמוד הבבלי מציגים נקודות מבט שונות מאלה המוצגות בדיון ההלכתי. דוגמה נוספת היא סיפור האישה מצידן במדרש שיר השירים רבה. על רקע ההלכה המשנאית הדרושת גירושין בהיעדר ילדים והמציגה תפיסה אינסטרומנטלית של קשר הנישואין, מציג הסיפור פתרון חלופי, המבוסס על הכרה במעלותיו של הקשר הרגשי והבין-אישי בין בני הזוג. ראו: Arnon Atzmon, "The wise woman from Saida: The silent dialogue between Aggadah and Halakha Regarding Woman and Marriage", *AJS Review* 35 (April 2011), pp. 23-34. ניתוחים אחרים הצביעו על יחסים דומים בין טקסטים סיפוריים בספרות התלמודית לבין הטקסט המקראי. במקרים אלו מציע הסיפור במדרש היפוך חתרני ביחס לטקסט המקראי שהוא נסמך

- עליו. ראו יהושע לינסון, "עולם הפוך ראיתי - עיון בסיפורי השיכור ובניו", מחקרי ירושלים בספרות עברית יד (תשנ"ג), עמ' 7-29; גלית חזן-רוקם, "החוט המשולש - על מיניות, זוגיות ונשיות ביצירת חז"ל", תיאוריה וביקורת 7 (1995), עמ' 255-264. במקום אחר מציעה חזן-רוקם הסבר לכוחו של החומר הסיפורי לשמר נקודות מבט לא־הגמוניות בהנחה שהחומר הסיפורי העממי מתעצב גם במרחבי השיח של הקבוצות הלא־הגמוניות. ראו: Galit Hazan-Rokem, *Tales of the Neighborhood: Jewish Narrative Dialogues in Late Antiquity*, Bekeley-Los Angeles: University of California Press, 1994, pp. 10-14.
- 4 מבחינה זו נודעת חשיבות רבה לתרומה החלוצית בספרו של דניאל בויארין, הבשר שברוח - שיח המיניות בתלמוד, תל אביב: עם עובד, תשמ"ט. ראשית, בשונה מאחרים, מציג בויארין בספר זה במודע את המאמץ לחילוץ קולות לא־הגמוניים מן הטקסט. אך חשוב מכך, בויארין אינו פועל על פי הדיכטומיה שבין ההלכתי לאגדי, והוא מדגים את פעולתם של המתחים החברתיים השונים במגוון שדות השיח שבספרות התלמודית. דוגמה חשובה במיוחד היא ניתוח סיפור רבי עקיבא ורחל, שם הוא מזהה את התמיכה של הטקסט הסיפורי בהגמוניה הגברית.
- 5 Ra'anán Boustán, "The Contested Reception of The Story of the Ten Martyrs in Medieval Midrash", Ra'anán Boustán et al. (eds.), *Envisioning Judaism: Studies in Honor of Peter Schaefer on the Occasion of his Seventieth Birthday*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2013, p. 370, n. 1; וכן הדברים שכתב בויארין על מעשה רבי עקיבא ורחל: הבשר שברוח, הערה 4 לעיל, עמ' 154-159.
- 6 בנקודה זו נברלים דברי מאלו שהוצעו בדיון המקיף ומאיר העיניים ביחסי ההלכה והאגדה המובא אצל יאיר לורברבוים, צלם אלהים - הלכה ואגדה, ירושלים: שוקן, תשס"ד, עמ' 105-145. לורברבוים מדגיש את תפקודן של ההלכה והאגדה כשני צדדים של אותה מטבע, כשני ביטויים של אותם מבני חשיבה יסודיים שהוא חושף בספרות התנאית. מתוך כך הוא מעמעם את הניגוד המצוי ביניהן. הזיקה בין הלכה ואגדה שאני מבקש להציג כאן שונה מזו המוצעת על ידי לורברבוים. בשונה ממנו, אני מכיר בכך שחומרים המובאים בסוגות האגדיות מאפשרים לעתים שחזור של נקודות מבט אחרות או חתרניות ביחס לנקודות המבט בשיח המשפטי. עם זאת, אני מבקש להראות שלעיתים ההיפוכים החתרניים מאפשרים גם הם הבנה של התרבות ההגמונית ולא דווקא של הקולות הלא־הגמוניים שאולי השתמרו בהם.
- 7 הדגש שהדגיש לאחרונה משה סימון שושן את אופיו הנרטיבי של החומר המשפטי בספרות התלמודית מאיר אף הוא נקודת מבט זו. ראו: Moshe Simon-Shoshan, *Stories of the Law: Narrative Discourse and the Construction of Authority in the Mishnah*, New York: Oxford University Press, 2012, pp. 23-57. הפנייה למתודה המתפתחת של מפגש בין חקר המשפט וחקר הספרות עוד צפויה להעשיר הרבה את הקריאה בחקר הספרות התלמודית וההלכתית. ראו לדוגמה: Mark Kashofsky, "Responsa and the Art of Writing: Three Examples from the *Teshuvot* of Rabbi Moshe Feinstein", Peter S. Knobel and Mark N. Staitman (eds.), *An American Rabbinate: A Festschrift for Walter Jacob*, Pittsburgh: Rodef Shalom Press, 2001, pp. 149-204.
- 8 העיסוק בתחום זה הניב יכול מחקרי רב בשני העשורים האחרונים. אציין כאן רק מספר חיבורים שאליהם אתייחס בהמשך: בויארין, הבשר שברוח, הערה 4 לעיל; M. L. Satlow, *Jewish Marriage in Antiquity*, Princeton: Princeton University Press, 2001; Michael L. Satlow, *Tasting the Dish: Rabbinic Rhetoric of Sexuality*, Atlanta: Scholars Press,

1995; Charlotte Elisheva Fonrobert, *Menstrual Purity: Rabbinic and Christian*
 ישי רוזן-צבי, הטקס שלא היה - מקדש, מדרש ומגדר במסכת סוטה, ירושלים: מאגנס, תשס"ח-2008;
 ישי רוזן-צבי, "האם יש לנשים יצר? אנתרופולוגיה, אתיקה ומגדר בספרות חז"ל", חיים קרייסל,
 בועז הוס, אורי ארליך (עורכים), סמכות רוחנית: מאבקים על כוח תרבותי בהגות היהודית, באר-
 שבע: הוצאת ספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תש"ע, עמ' 21-34; ולאחרונה: Ishay
 Rosen-Zvi, *Demonic Desires: "Yetzer Hara" and the Problem of Evil in Late*
 Antiquity, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011; מיכאל סאטלו,
 "זכר ונקבה בראוה? מגדר ויהדות חז"ל", ישראל ל' לוי (עורך), רצף ותמורה: יהודים ויהדות
 בארץ ישראל הביזנטית/נוצרית, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, תשס"ד, עמ' 486-504. אציין עוד
 שבקריאות שאציג ניכרת השפעתן של נקודות מבט שפותרות בעשורים האחרונים בשדות השיח
 של מדעי החברה והחקר התרבות, כגון זו של ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה - מסה על הבזות,
 תל אביב: רסלינג, תשס"ה.

9 כך, לדוגמה, אצל יהושע לוינסון, הסיפור שלא סופר: אמנות הסיפור המקראי המורחב במדרשי
 חז"ל, ירושלים: מאגנס, תשס"ה, עמ' 268-278; J. Levinson, "Bodies and Bo(a)rders:
 Emerging Fictions of Identity in Late Antiquity", *HTR* 93 (2000), pp. 352-354;
 Joshua Levinson, "An-Other Woman; Joseph and Potiphar's Wife – Staging the
 Body Politic", *The Jewish Quarterly Review* 87 (1997), pp.269-301; ולגבי ספרות בית
 שני, ראו: Ross. S. Kraemer, "The Other as Woman: An Aspect of Polemic among
 Pagans, Jews and Christians in the Greco-Roman World", Laurance J. Silberstein
 and Robert L. Cohn (eds.), *The Other in Jewish Thought and History: Constructions*
of Jewish Culture and Identity, New York-London: New York University, 1994, pp.
 121-124.

10 אני נמנע כאן מלמקם את המהלך הזה בהקשרים היסטוריים קונקרטיים ולהסביר אותו על פי
 מבנים חברתיים או פוליטיים שהתקיימו בעת התהוות הטקסטים הנדונים.
 11 החתרנות של סיפור האגדה המציג תמונת-ראי של מקור הלכתי סמכותי יותר ממנו, עשויה להיות
 דווקא כלי הגמוני התומך בהשלטת הסדר החברתי. כך לדוגמה מציג הסיפור התלמודי על רבי
 אליעזר המסורב לקבל תנחומים על שפחתו תמונת-ראי למעשים המשנאיים על רבן גמליאל
 שקיבל תנחומים על עבדו (בבלי ברכות טז ע"ב ומשנה ברכות ב: ו"ט). במעשים המשנאיים
 מובאים סיפורים שיש בהם כדי לערער על קביעות הלכתיות, ואף המסגרת ההלכתית שבה
 הם נתונים עשויה להתפרש כמדגימה את השפעת הקול האחר המופיע בה על הכרעת ההלכה.
 עיצובו של הסיפור על רבי אליעזר כתמונת-ראי למעשים אלו מורה על היותו טקסט חתרני
 ביחס להגמוניה ההלכתית של תלמידי-חכמים, אלא שהוא חותר תחת המשנה דווקא בשמה של
 המסגרת ההלכתית שעורערה בה. יתר על כן, בשונה מן המשנה הוא נתון במסגרת הלכתית, שבה
 המתרחש בסיפור אינו אלא חיזוק ובסיס לכינונה מחדש של ההלכה שהוצגה לפניו. החתרנות
 הספרותית מתפקדת אם כך בשירותם של ערכים הגמוניים ומייצבים-חברתית ולא בשירותה של
 קריאת התיגר על ההגמוני. ראו משה לביא, "קבלת האחר והאחרות: תהליכי הבלטה ושטוש
 בסיפורי חז"ל", משלב לו (תשס"ב), עמ' 75114.

12 השו: Christine Hayes, *Between the Babylonian and Palestinian Talmuds: Accounting*
for Halakhic Difference in Selected Sugyot from Tractate Avodah Zarah, New York:

- Oxford University Press, 1997. הייז ביקשה לדחות קריאות היסטוריוציסטיות פשטניות, אשר תלו הבדלים בין הנעשה בארץ ישראל ובכבל בהקשרים היסטוריים של זמן ומקום על ידי הדגשת זיקתם של ההבדלים לדינמיקות של התפתחות פרשנית של השיח המשפטי. לטעמי אין לקבל את הדיכוטומיה שבין הסבר "פנימי" משפטי או ספרותי לבין הסבר "חיצוני" הרואה בשינויים תולדת זמן ומקום, אלא דווקא לנסות ולהצביע על ההיזון החוזר שבין התפתחות השיח ההלכתי ובין ההקשרים החברתיים וההיסטוריים.
- 13 הטקסט על פי קג'ן אוקספורד 17. heb. c. הלשון "פדחת ו/ולדה" מצויה גם בכ"ו וטיקן 120 ובכ"ו לונדון 25717. כ"י פירנצה ומינכן גורסים "פדחת וילדה". השלכותיו של הבדל זה יידונו להלן. נוסחי התלמוד הבבלי הובאו על פי תעתיקי פרויקט ליברמן.
- 14 ראו ירושלמי נידה ג:ד ה"ע"ד והמקבילה בבבלי נידה כו ע"א; ירושלמי שבת יט:ד יז ע"ב ומקבילות. הטקסט כאן הוא על פי נוסח הרפוס. שהירהר וירד – כ"י נ"י בית המדרש לרבנים 2351.28-31 וכ"י הרצוגנבורג 30 גורסים: "שהרתיה והלך". נוסח זה משתקף גם בכ"ו וטיקן 111 הגורס "שהרתיה והלך" ותוקן ביד אחרת ל "שהירהר והלך". שינויים אלו יידונו בהמשך.
- 16 כ"ו וטיקן 11 גורס "עיקרא" ותוקן ביד מאוחרת ל"עקירה". ירושלמי פאה ד:ה יג ע"ג משתמש במילה העברית "עיקר" לסמן את הזמן שקודם לגיור בעוסקו בסיטואציה דומה. ייתכן, בסבירות נמוכה, כי נוסח היד הראשונה בכ"ו וטיקן 11 משקף שימוש בביטוי דומה בתלמוד הבבלי, וככזה הוא משמר גרסה קדומה וטובה כאן.
- 17 הטקסט על פי קג'ן אוקספורד 17. heb. c. הלשון "פדחת ו/ולדה" מצויה גם בכ"ו וטיקן 120 ובכ"ו לונדון 25717. כ"י פירנצה וכ"י מינכן גורסים "פדחת וילדה". השלכותיו של הבדל זה יידונו להלן. נוסחי התלמוד הבבלי הובאו על פי תעתיקי פרויקט ליברמן.
- 18 על מקורותיו, אופיו ותפקידו של הידע הרפואי בספרות חז"ל ראו Mira Balberg, "Rabbinic Authority, Medical Rhetoric and Body Hermeneutics in Mishnah Nega'im", *AJS Review* 35 (2011), pp. 323-346, esp. n. 10.
- 19 משנה חלה ג:ו ומקבילות; משנה פאה ד:ו ומקבילות; משנה חולין י:ד ומקבילות. רשימה מקיפה מצויה בגרים א:רז. לסקירה מקיפה של מקורות אלו בספרות התלמודית ראו משה לביא, "גר שנתגייר כקטן שנולד – הביטוי ומשמעותיו בספרות התלמודית", עבודת דוקטור, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, תשס"ג, עמ' 160-163.
- 20 ראו: David A. Snow and Richard Machalek, "The Sociology of Conversion", *ARS* 10 (1984), pp. 167-190; Lewis R. Rambo, *Understanding Religious Conversion*, New Haven: Yale University Press, 1993, p. 2.
- 21 דבר זה נכון הן לגבי המרת הדת של היחיד והן לגבי הייצוג של תהליכים היסטוריים של המרת-דת המונית. ראו - Ramsay MacMullen, *Christianizing the Roman Empire A.D. 100-400*, New Haven-London: Yale University Press, 1984. בפרק 4 בספר זה הוא מקדם את ההבחנה בין שינוי תודעה המבוא המתודולוגיים שלו, עמ' 1-9. הכרוך באימוץ הדוקטרינה של הדת החדשה, לבין השינוי התודעתי המתחולל בעקבות מפגש עם העל-טבעי או עם הנכונות המרטרית. מקמילן גם טוען כי האחרון מתאים יותר לתיאור התופעה ההמונית של המרת הדת לקראת התנצרות האימפריה. הבחנה זאת שלו מובאת תוך ביקורת על הדגמים המחקריים שנסקרו על ידי סנוו ומצ'אלק (הערה 20 לעיל), אשר הדגישו את החוויה הנפשית של שינוי האישיות ואת היפוך התודעה.
- 22 ראו: Rodney Stark, *The Rise of Christianity: A Sociologist Consider History*,

- Gary G. Porton, *וכן הסקירה*; Princeton: Princeton University Press, 1996, pp. 14-19
The Stranger within Your Gates: Converts and Conversion in Rabbinic Literature,
 Chicago and London: University of Chicago Press, 1995, pp. 202-204
- 23 בבלי יבמות מז ע"ב. על העצמתה של מגמה בתלמוד הבבלי ראו: Moshe Lavee, "The 'Tractate' of Conversion – BT Yeb. 46-48 and the Evolution of the Conversion Procedure", *EJJS* 4 (2010), pp. 169-213
- 24 ראו המקורות שנסקרו בהערה 14 לעיל.
- 25 יבמות כב ע"א; יבמות מח ע"ב; יבמות צז ע"ב; בכורות מז ע"א; לביא, "גר שנתגייר", הערה 19 לעיל, עמ' 46-49.
- 26 בן יומו או בן שנתו: מסכת גרים ב:ה, מהדורת היגער, ניו-יורק תר"ץ, עמ' עב-עג; פסיקתא דרב כהנא, את קרבני לחמי, ד, מהדורת מנדלבוים, ניו יורק תשכ"ב, עמ' 120; ירושלמי ביכורים ג:ג סה ע"ג-ע"ד ועוד. להרחבה של הסקירה בפסקה זו ראו לביא, שם, עמ' 98-113; בריה או בריה חדשה: ספרי דברים לב, עמ' 54; בראשית רבה לט:יא, מהדורת תיאודור-אלבק, ברלין תרס"ג, עמ' 373 ועוד.
- 27 פסיקתא דרב כהנא, שם; ירושלמי, שם.
- 28 בבלי ביצה ב ע"ב ורבים נוספים.
- 29 סקירה רחבה על השימוש בביטוי זה בשדה ההלכתי בתלמוד הבבלי ראו לביא, "גר שנתגייר", הערה 19 לעיל, עמ' 25-49. על השימוש בביטוי בהקשר מחילת העוונות בספרות הארץ ישראלית, ראו שם, עמ' 95-122.
- 30 שם, בעיקר עמ' 42-45, 75-81.
- 31 שם, עמ' 35-38, 59-65.
- 32 בבלי יבמות כג ע"א; בבלי יבמות מז ע"ב; קידושין סב ע"א; לביא, "גר שנתגייר", הערה 19 לעיל, עמ' 162-166.
- 33 על עבדים ראו יוסף היינימן, אגדות ותולדותיהן, ירושלים: כתר, תשל"ד, עמ' 122-129. על עמי ארצות ראו שמואל יוסף וולר, פרק אלו עוברין: בבלי, פסחים, פרק שלישי: מהדורה ביקורתית עם ביאור מקיף, ניו-יורק: בית המדרש לרבנים באמריקה, 2000, עמ' 211-251; Gefferey Rubenstein, *The Culture of the Babylonian Talmud*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003, pp. 123-124; Stuart S. Miller, *Sages and Commoners in Late Antique Erez Israel*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2006, pp. 302-327
- 34 לדוגמה: על גויים, מעשה רב שילא: בבלי ברכות נח ע"א; על עבדים, בבלי קידושין, שם; על עמי ארצות, בבלי פסחים מט ע"א-ע"ב; בבלי יבמות צח ע"א.
- 35 בבלי נידה מט ע"א. השוו ירושלמי יבמות ח:ג, ט ע"ג, שם משמש ביטוי זה רק בהקשר הספציפי של גרים שמוצאם מעמון ומואב.
- 36 השוו מסכת גרים א:א, מהד' היגער, ניו-יורק תר"ץ, עמ' סח-סט ובבלי יבמות מז ע"א-ע"ב. ראו עוד: Moshe Lavee, "Tractate of Conversion", הערה 23 לעיל; Shaye G. D. Cohen, *The beginnings of Jewishness: Boundaries, Varieties, Uncertainties*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999, ch. 7
- 37 משנה זבים ב:ג.
- 38 וכן בהמשך תוספתא נגעים ב:יד-טו; ומקבילה בספרא תזריע פרק א:א, צד ע"ד-ס ע"א. ראו גם דיון מאת מירה בלברג: *Rabbinic Authority*, הערה 18 לעיל, עמ' 345-344.

- 39 בבלי יבמות מו ע"א; בבלי כריתות ט ע"א.
- 40 הביטוי אמנם מופיע בכרייתא בבבלי, ביבמות מח ע"ב מפי רבי יוסי, והוא מוצג כהסבר לדעתו של ריש לקיש ביבמות סב ע"א. עם זאת, יש נימוקים רבים לראות בו ניסוח מאוחר, ולא כאן המקום להרחיב.
- 41 בבלי יבמות מז ע"א ועוד. ראו: Moshe Lavee, "Proselytes are as hard to Israel as a scab is to the skin": A Babylonian Talmudic concept", *JJS* 63 (2012), pp. 22-48.
- 42 לביא, שם, עמ' 24-25.
- 43 על כך ראו אצל פונרברט, הערה 8 לעיל.
- 44 מירה בלברג טענה כנגד פונרברט כי המבט החכמי על הגוף מופעל לא רק על הגוף הנשי (כמו בהלכות נידה), אלא באופן דומה גם על הגוף הגברי (בהלכות נגיעים). וראו Mirah Balberg, *Rabbinic Authority*, הערה 18 לעיל, עמ' 336, הערת שוליים 51. בלברג צודקת באבחנתה, אולם אין לראות בהפעלת המבט החכמי על הגוף הנשי מעשה נייטרלי מבחינה מגדרית, וזאת משני נימוקים. הנימוק האחד הוא עקרוני, ולפיו בפיקוח חכמים על גוף האישה יש היררכיה מגדרית, גם אם חכמים מפקחים על גוף האישה כשם שהם מפקחים על גוף הגבר. זאת מפני שהחכמים הגברים מפקחים על גוף האישה, ואין הנשים מפקחות על גוף הגבר. הנימוק השני מבוסס על ניתוח הטקסטים. אפשר לזהות תבניות שיח-פיקוח נבדלות על הגוף הנשי והגברי, המדגימות כיצד הפיקוח על גוף האישה הוא בעל אופי ותפקידים שאינם קיימים בפיקוח על גוף הגברי ושמשרתים את יחסי הכוח המגדריים. בכיוונו לעסוק בנושא זה בהרחבה בפירושו הפמיניסטי למסכת בכורות שבמסגרת הכנתו נכתב מאמר זה.
- 45 המקורות על בנות מדין מובאים להלן. על יוסף ואשת פוטיפר ראו בבלי סוטה, לו ע"א-ע"ב; בראשית רבה פז:ג, מהדורת תיאודור-אלבק, ברלין תרפ"ט, עמ' 1064-1075.
- 46 ראו על כך גם אצל קרמר, הערה 9 לעיל.
- 47 לוינסון, יוסף ואשת פוטיפר, הערה 9 לעיל, עמ' 369; ראו גם: לוינסון, הסיפור, הערה 9 לעיל.
- 48 ירושלמי הוריות ב:ד מו ע"א.
- 49 בכך אני מרחיב את השימוש במודל, שבו השתמש לוינסון עצמו בניתוח הסיפור הדרשני על שרה המניקה בנים רבים, ומחיל אותו גם על הסיפור על יוסף. ראו: לוינסון, הסיפור, הערה 9 לעיל, עמ' 137-146; לוינסון, גוף וגבולות, הערה 9 לעיל, עמ' 352-354.
- 50 Rachel Neis, *The Sense of Sight in Rabbinic Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013
- 51 לוינסון, הסיפור, הערה 9 לעיל, עמ' 139-148; משה לביא, "הניקה בנים שרה: דגמים שונים של יחסי יהודים-גויים בגלגוליה של מסורת מדרשית אחת", אורי ארליך ואחרים (עורכים), על פי הבאר: ספר היובל ליעקב בלידשטיין, באר-שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תשס"ח, עמ' 269-291.
- 52 תלמיד חכם ראוי, מדומה לכלי המחזיק את הנוזלים בתוכו (בבלי תענית ז ע"א-ע"ב), ואילו כישלונו של תלמיד חכם מיוצג על ידי פריצת גבולות גופו, על ידי התולעת היוצאת מאוזנו, כפי שעולה מסיפורו של רבי אלעזר ברבי שמעון (בבלי בבא מציעא פד ע"ב), וכן ניתוחו של בויאריץ, הבשר שברוח, הערה 4 לעיל, עמ' 205-213, שהיה הראשון לזהות את חשיבות העיסוק בגוף הגברי בסיפור זה.
- 53 הגרסה הארץ ישראלית המוקדמת של הסיפור מופיעה בספרי במדבר קלא, מהדורת הורוביץ, ירושלים תשכ"א, עמ' 171. גרסה מאוחרת יותר מתועדת במספר מקומות בספרות התנחומא-

ילמדנו: תנחומא בובר בלק כז ומקבילתה תנחומא הנדפס, שם, יח; במדבר רבה כ:כג; גרסה ממדרש לא מוכר נשמרה בילקוט פתרון תורה, מהדורת אורבך, ירושלים תשל"ח, עמ' 204.

"The foreign woman was a particular focus of rabbinic sexual and social anxieties. As many biblical examples warned, the seductive beauty of the ethnic other could lead Jewish men away from faithful worship of God and observance of the divine commandments" (Judith Baskin, *Midrashic women: Formation of the Feminine in Rabbinic Literature*, Hanover N.H.: University Press of New England for Brandeis University Press, 2002, p. 163)

דברי כאן נתעשרו בזכות דיונו של ניל ג'יינס בסיפור זה בעבודת המוסמך שלו: Neil Janes, "The Beautiful Captive Woman: The Construction, Protection and Subversion of Cultural Identity by the Rabbis of Late Antiquity", M.A Thesis, The University of Haifa, 2011, pp. 91- 93

הובא על פי הרפוס. כ"י מינכן הופך את סדר הדוכרים. כ"י וטיקן 120 מייחס את הפרשנות הראשונה לרבי ואפשר שמדובר בהשמטת השם. ראו גם בבלי סנהדרין קו ע"א.

54 Michael Satlow, "Wasted Seed": The History of a Rabbinic Idea", *HUCA* 65 (1994), pp. 137-175

56 Neis, הערה 50 לעיל, עמ' 36. המשנה מכירה אמנם את הקשר בין ראייה לבין עירור מיני, אולם אין למצוא בה את הדימוי המשתקף בתלמוד הבבלי של הפעלה אוטומטית של הגוף על ידי הראייה (ראו משנה זבים ב:ב).

57 ראו גם את דיונו של רוזן-צבי, "האם יש לנשים יצר", הערה 8 לעיל, עמ' 29, על רב עמרם חסידא (בבלי קידושין פא ע"א). גם שם מתוארת סיטואציה שבה הגוף הגברי מופעל על ידי נוכחותה של האישה בלבד. רוזן-צבי מדגיש בצדק את העובדה כי הנשים המפתות אינן עושות מאמץ כלשהו לשם כך, אלא "בבלי דעת ובלא כוונה, פשוט מעצם נוכחותן".

58 רוזן-צבי, "האם יש לנשים יצר", הערה 8 לעיל, עמ' 33.

59 סיפור זה צריך גם להיקרא אל מול הסיפור הדרשני בויקרא רבה טז:א, מהדורת מרגליות, ירושלים תשי"ג, עמ' שמ-שמו. שם בנות ציון "גבהו" והפילו עצמן בפני קציני הכובש. בתגובה גרם להן האל נידה (או העלה ספחת בעורן), וקציני הגויים רמסו אותן בגלגלי המרכבות מתוך סלידה גופנית. לא אכנס כאן לניתוח מפורט של הסיפורים הללו והיחסים ביניהם, אולם ברור כי מדובר במערכת קרובה מאוד של דימויים. בכל הטקסטים הללו שולטת צורה זו או אחרת של הדינמיקה המשלבת בין יחסי הכוח המגדריים, גבולות הזהות שבין יהודים וגויים וגבולותיו של הגוף המיוצגים באמצעות הנוזלים המופרשים ממנו.

60 על דימוי המינקה השבויה אצל הגויים כמייצג פנטזיה של היפוך יחסי שליטה, ראו לביא, "הניקה בנים שרה", הערה 51 לעיל.

61 הגרסה "פדחת וילדה" שמופיעה במספר כתבי יד של התלמוד הבבלי נראית כשיבוש, שכן נוצר מצב שבו רצף פעילים המיוצגים במשפט אחד מוסכים על שני נושאים שונים – הגיורת והפדחת.

62 אני מקווה לפתח את הטענה המועלית כאן בהרחבה בעתיד ולבחון את תפקידו של התחביר כמבטא וכמכונן של יחסי כוח בספרות התלמודית.

63 ראו: Roger French, *Ancient Natural History*, London: Routledge, 1994, p. 70; Jan Blayney, "Theories of Conception in Ancient Roman World", Beryl Rawson (ed.),

- The Family in Ancient Rome: New Perspectives*, New York: Cornell University Press, 1987, pp. 234–235.
- 64 ראו גם סנהדרין קח ע"ב: "מימי המבול קשים כשכבת זרע [...] ברותחין קילקלו ברותחין נידונו". הופעת הפועל "הרתיה" דווקא בכתבי יד טובים – קטעים מגניזת קהיר וקטעים שהוצאו משימוש משני כחומר גלם בכריכות ספרים באירופה – והיותו ביטוי ייחודי מעידים כי הוא ככל הנראה המקורי.
- 65 ספרי דברים קלא, עמ' 177 [הדגשה שלי, מ"ל].
- 66 ראו: Moshe Sokoloff, *A Dictionary of Jewish Babylonian Aramaic*, Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press, 2002, p. 1096; Moshe Sokoloff, *A Dictionary of Jewish Palestinian Aramaic*, Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press, 2002, p. 531. מעניין כי השימוש המטפורי היחיד בפועל זה בספרות הארץ ישראלית הוא לתיאור איכותו של יין, ואפשר כי איכות זו קשורה לטיבו של היין כמעורר מיני; וכפי שגם מוצג בספרי במדבר קלא, מהדרת הורוביץ, ירושלים תשכ"א, עמ' 171.
- 67 הוספתי זבה על פי כ"י וטיקן 111 וכ"י נ"י בהמ"ד 2351.28–31 הנזכרים. כ"י מינכן משמיט מילה זאת.
- 68 הטקסט על פי קג"ן אוקספורד 17. heb. c. הלשון "פדחת ו/ולדה" מצויה גם בכ"י וטיקן 120 ולונדון 25717. כ"י פירנצה וכ"י מינכן גורסים "פדחת וילדה". השלכותיו של הברל זה יידונו להלן. נוסחי התלמוד הבבלי הובאו על פי תעתיקי פרויקט ליברמן.
- 69 לפנינו מהלך האופייני לרבא בפרט ולתלמוד הבבלי בכלל, של בחינת תופעה על היבטיה השונים באמצעות סדרה של בעיות. מהלך זה מייצג את הרובד הייחודי של התלמוד הבבלי בהשוואה למצוי בספרות הארץ ישראלית. בצד השאלות המיוחדות לרבא מובאים בתלמוד גם הסברים מורכבים יותר של מהות הבעיות, הסברים שלא הבאתי כאן. הסברים אלה תולים את הבעיות בגורמים נוספים ולא רק בשאלת נקודת הזמן הקובעת והמגדירה את מהותם של התהליכים הגופניים. אולם גם הסברים אלו מבוססים על קביעת עמדה בשאלת הרגע המגדיר את מימושו של התהליך הגופני.
- 70 כך בנוסח הרפוס. כל כתבי היד גורסים "מימי רגלים".
- 71 ראוי להמשיך ניתוח זה גם כדי לבחון את התפתחות ההלכה בתחום קביעת מעמדו של הצאצא – כאשר האישה הגויה השוכבת עם הגבר קובעת את מעמד זרעו במובן צאצאיו. על נושא זה ראו: Shaye J. D. Cohen, *The Beginnings of Jewishness: Boundaries, Varieties, Uncertainties*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999, ch. 10.
- 72 אני עמל עכשיו על הכנתו של פירוש פמיניסטי למסכת בכורות במסגרת המפעל "Feminist Commentary to the Babylonian Talmud". מן החומר המצוי במסכת זו עולה תמונה דומה מאוד, של החכמים המבקשים להגדיר את מעמדו של היילוד היצא מרחמה של האישה תוך מאבק בתוקף שניתן לגופה של אישה במקרה זה בחוק התורה, התולה ברחם האישה את מעמדו של היילוד.
- 73 סאטלו, זכר ונקבה, הערה 8 לעיל, עמ' 500; וראו גם רוזן-צבי, "האם יש לנשים יצר", הערה 8 לעיל, עמ' 23–24.
- 74 ראו רוזן-צבי, "האם יש לנשים יצר", הערה 8 לעיל, עמ' 27–28; ענת ישראלי ואסתר פישר (עורכות), דורשות טוב: פירוש פמיניסטי קבוצתי לסוגיית איסורי ייחוד, קידושין פ ע"ב – פב ע"ב, טבעון: המדרשה באורנים, תשע"ג, עמ' 53.

75 דגם הניתוח המוצע כאן תקף גם לגבי החומרים התלמודיים בשאלת הגבלת שתיית יין לנשים, תפקידו של היין כמעורר מיני, ושאלת השליטה של הגברים או הנשים על גופם או גופן ועל גופו של האחר. סוגיית כתובות סד ע"ב – סה ע"א ראויה לניתוח רחב מזווית זאת. עיקרו של דבר, סוגיה זאת מדגימה כיצד הדימוי של האישה כחסרת שליטה על גופה מעוצב כבסיס להטלת ההגבלות על צריכת היין שלה (הכנסת נוזל אל תוך הגוף). דימוי זה מעוצב כתגובה לאפשרות האחרת והיא אכדן השליטה של הגבר בעקבות הפיתוי המיני. לניתוח אחר של סוגיה זו, ראו: ולר, נשים ונשיות, הערה 3 לעיל, עמ' 81-95.

76 "The Other, as I argue, is not only a source of real or imagined cultural competition for the rabbis; it is also the backdrop against which they perceive and shape themselves. In the terms of Jean-Paul Sartre, who defined the Other as the quintessential 'mediator of the self,' since one can only identify oneself as 'me' against an Other who is 'not-me,' the Other essentially functions as a self-consciousness: one – an individual or a group – is only identifiable to oneself insofar as one excludes others. Mira Balberg, "The Emperor's Daughter's" New Skin: Bodily Otherness and Self-Identity in the Dialogues of Rabbi Yehoshua ben Hanania and the Emperor's Daughter", *JSQ* 19 (2012), p. 182

77 ברוח זאת ראו גם Simon-Shoshan, הערה 7 לעיל.

78 ראו רוזן-צבי, "האם יש לנשים יצר", הערה 8 לעיל, עמ' 22: "ההקשרים המיניים הופכים להיות דומיננטיים רק ברבדים המאוחרים הסתמאיים, של התלמוד הבבלי, והם למעשה האחראים לדימוי המקובל של היצר כביטוי לתשוקות גופניות בכלל ולתשוקה מינית בפרט".

עץ הזית: סמן אידאולוגי לכל עת בספרות העברית והישראלית

חיה שחם

פתיחה

בשנת 2009 ראתה אור הנובלה המפץ הקטן מאת בני ברבש. נובלה זו מגוללת עלילה מופרכת, שבה עץ זית צומח מתוך... אוזנו של אבי המספר, אשר עד האירוע יוצא הדופן מנהל חיים רגילים של ישראלי מן השורה. האירועים הקומיים הנובעים מן המצב הפנטסטי והשיח המשפחתי הער והאבסורדי סביב המאמצים לפתור את הבעיה, אינם מסתירים עם זאת את המגמה האלגורית-פוליטית, המסתווה בתוך הסיפר ה"תמים" של המספר בן השלוש עשרה. מגמה זו מתגלה הן במשפטים תמימים לכאורה, אך כפולי משמעות בעליל כגון: "הן [האם והסבתא] הצליחו בסופו של דבר לעצור את הדימום, אחרי שעץ הזית כמעט הוטבע בדם, ואז התחיל ביניהן ויכוח איפה הפצע",¹ או: "וסבתא אמרה שאלוהים ישמור, אולי התחבר העץ למחזור הדם שלו";² וגם – במשפטים חושפניים יותר וממוקדי-מסר כגון: "עכשיו כבר הסכימו כל המומחים שהמצב בלתי-הפיך, ולא אפשרי יותר ניתוח להפרדת העץ מהראש. הסימביוזה בין אבא לעץ היתה גדולה עד כדי כך, ששניהם הפכו בעצם למערכת אחת, כמו מין מדינה דו-לאומית, שאי-אפשר אפילו לחלום בה על הינתקות מבלי שאיבריה ייקרעו לגזרים";³ וכגון קביעתו של אבו רוג'ום, הפלאח הפלסטיני המומחה לעצי זית, האומר "שהזית הוא עץ עקשן, שנצמד לכל נקיק וסדק בכוח, וכשהוא באדמה עוד אפשר להתגבר עליו, אבל כשהוא נכנס למישהו לראש, אין פתרון לבעיה".⁴ ועל השאלה המבוהלת מה בכל זאת ניתן לעשות, הוא עונה: "ללמוד לחיות עם העץ, בדיוק כמו שהוא למד לחיות אתך".⁵

הנובלה שזורה על דרך האירוניה בכל אותן קלישאות החוזרות ונשמעות בשיח הפוליטי, בעיקר מן האגף הימני של המפה הפוליטית, והיא פורשת – כאילו מבלי משים – את הפחדים, הסטראוטיפים ומנגנוני ההגנה של החברה הישראלית ביחס ל"אחר" הפלסטיני. עם זאת, נקודת הראות הקומית⁶ המיוחדת והנרטיב הנוגע בפנטסטי מרעננים, תוך כדי הנכחתה, את התפישה הסמלנית והאלגורית, הנתלית בעץ הזית על משמעויותיו האידאולוגיות והפוליטיות השונות והמתחלפות.

נובלה זו מגלמת במידה רבה מין רגע שיא בעיסוקה ההולך ונמשך של הספרות העברית בעץ הזית. ההקצנה שעליה מבוססת עלילת הנובלה מביאה את הנושא אל מעין "נקודת פיצוץ": לא עוד התייחסות רצינית-הומית או רגשנית-דרמתית אל עץ הזית, כי אם התייחסות אבסורדית דווקא. התייחסות זו מאירה מחדש את הסבך העוטף אותו, ונותנת בכך ביטוי מועצם למרכזיות שהזית תופס בשיח הישראלי זה דורות אחדים.

עץ הזית, הנזכר כבר במקרא כאחד ממאפייניה המטונימיים של הארץ המובטחת,⁷ ואשר נפוץ בהרחבה בספרות העברית בהקשרה של ארץ ישראל,⁸ תופש מקום מיוחד גם בשיח התרבות הישראלי המשקף את מעמדו במרחב הראלי והפוליטי. במהלכם של לא פחות מתשעה עשורים משמש עץ הזית מושא של התבוננות נוקבת, החוזרת ונשנית אצל עשרות יוצרים בתחומי הספרות העברית והישראלית. התבוננות זו מייצרת דימויים שונים שלו, המביאים לידי ביטוי את הפנים המגוונות שגילו בו הכותבים בהתאם לנטיותיהם האידאולוגיות ולעמדותיהם הפוליטיות. וכך "נעקר" עץ הזית שוב ושוב מטריטוריה רעיונית-אידאולוגית אחת ו"נָטָע" באחרת וחוזר חלילה, תוך שהוא נודד כסמל ספרותי בין ייצוגי השונים. כוחו האמבלמטי מאפשר לו לייצג – לפי התקופות השונות בארץ ותהפוכותיהן – הן את הילידים הערבים, הן את "היהודי החדש" המבקש להיאחז באדמת הארץ, הן את זיכרון העבר היהודי הקדום והן את המתחים המתמשכים בין יהודים ישראלים לפלסטינים בישראל וב"שטחים" בעשורים האחרונים. קשה להעלות על הדעת סמל נוסף בספרות העברית והישראלית שהפולמוס סביבו חי ותוסס עשרות שנים ואשר משרת בה-במידה ולצרכים הפוכים בעלי עמדות מנוגדות.

ניתן לקבוע כי בנושא עץ הזית כאמבלמה-מקרינת-משמעויות מתנהל מעין "משפט שלמה" מתמשך בחברה הישראלית, המשתקף גם ביצירות שנכתבו עליו לאורך השנים. כל צד, בהתאם לתפישותיו, טוען לבעלות סמלית על עץ הזית תוך ניסיון לערער על הלגיטימיות של הצד שכנגד לאחוז בו כסמלו שלו. מן השיח הזה לא נעדרות גם יצירות הנותנות מקום לדעה על "בעלות משותפת" סמלית על עץ הזית, המכירה בזכויותיו של ה"אחר", יהא אשר יהא, או יצירות שמייצגות את ה"אחר" שאינו נוכח בעצמו בשיח זה.

את מעמדו הסמלי העקרוני רכש עץ הזית בזכות העובדה שהוא נתפש – יותר מפרטי צמחייה ארץ ישראלים אחרים – לא רק כאוטוכטוני-ילידי, בן לאדמת הארץ, אלא גם כעץ המשכיל לשלוח שורשים ולהיאחז בה בכל תנאי והמסוגל לעמוד בכל פגעי הזמן. תדמית זו, בעלת הפוטנציאל האלגורי והסמלי המובהק, נוצלה ונוכסה כאמור במהלך השנים לצרכים מגוונים ואף סותרים בספרות העברית החדשה ובספרות הישראלית, בין בגלוי ובמוצהר ובין בסמוי ובמובלע. ואכן, בחינה מקרוב של הופעותיו בספרות העברית החדשה מגלה כי רק בחלק קטן יחסית של רשימת היצירות שבהן עץ הזית מופיע הוא נתפש כפריט נוף נייטרלי או נטול הקשר אידאולוגי.⁹ ברוב המקרים הוא מופיע כטעון משמעויות אידאולוגיות סמויות או גלויות, כניצב במוקד של פולמוסים ואף כנושא במפורש משמעויות לאומיות-פוליטיות.

בין שאר העצמים הייצוגיים, גם עצים, בהם הזית, משמשים סמלים לאומיים במדינות שונות. במדינות אחדות באגן הים התיכון הוא נחשב לסמל לאומי, ובישראל הוא מרכיב

בולט בסמל המדינה (ענפי הזית מעטרים את המנורה משני צדיה) ומופר בה רשמית כעץ הלאומי־הייצוגי. בה־בעת, ולא במפתיע, נחשב עץ הזית לסמל גם בתרבות הפלסטינית השכנה,¹⁰ וככזה הוא מנקז אליו משמעויות לאומיות ופוליטיות. עובדה זו משתקפת בדרכים שונות גם בחלק ניכר מהשירים המובאים במאמר זה. שכן, אף שמאמר זה סוקר את הופעת עץ הזית ביצירות מן הספרות העברית והישראלית שנכתבו על ידי מחברים יהודים, מסתבר בדיעבד כי נקודות הראות ביצירות אלה משקפות יותר מעמדה אחת כלפי הממד האמבלמטי והייצוגי של עץ הזית. חלק מן היצירות אף נוטה להציג ממד זה מפרספקטיבה פוליטית מובהקת, המביאה בחשבון באופן ממוקד את "האחר" הלאומי.

בדברים שכותבת פגי רוזנטל¹¹ על כדאיותה של ההתחקות אחר מקורותיו של סמל (מסוג של עץ הזית), היא מציינת כי ההתחקות אחר תוכנם ותולדותיהם של סמלים פופולריים (הנושאים משמעויות וערכים של התרבות שבה נוצרו), עשויה ללמדנו על האופן שבו רעיונותינו היקרים ביותר נוגעים בנו ומניעים אותנו. ואמנם, המאמר שלפנינו ממפה (באמצעות סקירה כרונולוגית וניתוח) תחנות משמעותיות בגלגוליו של עץ הזית כסמל וכסמלן אידאולוגי בספרות העברית והישראלית במהלך תשעה עשורים: מהעשור השלישי של המאה ה־20 ועד שלהי העשור הראשון של המאה ה־21. במהלך העשורים האלה משיל עץ הזית ביצירות הספרות משמעויות מסוימות שנכרכו בו וממירן באחרות, וזאת תוך התייחסות מתמדת למציאות הדינמית המעצבת אותו כסמל ולערכי התרבות המשתנים.

יותר מאשר כתיבה על כל פריט צמחייה אחר הקשור בארץ ישראל, הכתיבה על עץ הזית בספרות העברית והישראלית היא אפוא מעין "נייר לקמוס", החושף את עמדותיהם הפוליטיות־אידאולוגיות־חברתיות־מוסריות של הכותבים. הפרישה האנתולוגית הרחבה המובאת כאן מאפשרת להבחין גם בגוני הביניים של התופעה.

"עֵקֶל וְאֵלִים": עֵץ הַזֵּית בְּשִׁירַת שְׁנוֹת הָעֵשְׂרִים וְהַשְּׁלוּשִׁים

בבית הפותח את השיר "הוי, ארצי! מולדתי!" מ־1933, שיר הבנוי על רשימות קטלוגיות של מראות ארץ ישראלים, מונה טשרניחובסקי, כזכור, את מאפייניה המטונומיים של ארץ ישראל וביניהם גם עץ הזית:

הוי, אַרְצִי! מוֹלְדְּתִי!
 הַר־טְרָשִׁים קָרַח.
 עֵדֶר עֲלֵפָה: שָׁה וְגָדִי.
 זֶה־הַדֶּר שָׁמַח.
 מְנֻזִּים, גֵּל, מְצָכָה,
 כְּפֹת־טִיט עַל בֵּית.
 מוֹשְׁבָה לְא־נוֹשְׁבָה,
 זֵית אֶעֱלֶ זֵית¹²

כפי שדן מירון כבר הראה,¹³ רצוף השיר אזכורי מראות ארץ ישראלים המנתצים את מיתוס ארץ ישראל האגדית בנוסח ספרות "חיבת-ציון". לדעת מירון, בסופו של דבר נוצר עם זאת בשיר סוג של איזון והרמוניה בין ארץ ישראל הממשית לזו הדמיונית.

אולם דומה שקריאה קשובה בשיר עשויה לחלץ מתוכו גם הבחנה אחרת. מתברר כי המראות המשובצים בשיר יוצרים דיכוטומיה לא רק בין מראות מיתיים-אגדיים ובין מראות ארץ ישראל של מטה, אלא בפירוש גם בין שני סוגי נוף "ממשיים" מנוגדים. מחד גיסא, יש כאן נוף "מתורבת" ומעוצב, עברי-חלוצי למהדרין, ובו מושבה, ריח פרדסים, זהב הדר, כרם-גפן, תל-חרבה נחרשת ומשאבה נוקשת; ומאידך גיסא – נוף מדברי-פראי: הר טרשים קרח, יָדָר, גֵּדֶר-קוֹצָבֵר, שִׁיר צִלְצֵל גַּמְלָת, השמיר והשִׁית, המדְבָר והחול; בקיצור – נוף אוריינטלי-ערבי". לנוף זה שייך גם הזית האוטוכטוני, יליד אדמת המקום, הנזכר כאן בין שאר המטונימיות האוריינטליסטיות. הרשימה הקטלוגית יוצרת לכאורה שוויון-ערך תיאורי, שלפיו אין מעמד מיוחד לשום פריט מן הפריטים הנזכרים בשיר ברצף אחד. אולם פיצול הרשימה לשתיים, כמוצע לעיל, מבליט את הפער בין הנוף המתואר בעזרת שדה סמנטי "חיובי" וקונסטרוקטיבי: ריח פרדסים, זהב הדר שמת, חריש, משאבה ועוד, ובין זה המתואר בעזרת שדה סמנטי "שלילי": הר הטרשים הקרָח, כְּפֹת הטיט המסמנות את הבנייה הערבית, הגדר הקוצנית והפראית ("גֵּדֶר-קוֹצָבֵר רָשָׁע").

ב-1937, כשנה לאחר פרוץ מאורעות 1936, תיאר טשרניחובסקי בשיר "רוֹצָה אֶת לְשֹׁמֵעִ"¹⁴ את שִׁיחַם החרד של עצי מנזר קטמון, ובין יתר העצים מוזכר גם הזית. אף כי גם הוא נמנה עם שאר העצים אחוזי החרדה, הוא זוכה כאן להבלטת-מה בשל כינויו "עיקל ואלים". כינוי זה בולט ברצף השיר בשל הצבתו בתוך סוגריים, הסוגריים היחידים בשיר כולו. והנה, בעוד התואר "עיקל" הולם את גזעו ושורשיו של עץ הזית, אם כי עולה ממנו גם הקשר שלילי מסוים, התואר "אלים" אינו מתיישב עם תיאור העץ כפשוטו. תיאור זה, שניתן להיקרא כמעין "עליית המודחק" של השיר שהוזכר קודם לכן, זורה אפוא בדיעבד אור פרשני על מה שאולי הובלע בשיר "הוי, ארצי! מולדתי!" ושרק נרמז באמצעות הביטוי "גֵּדֶר-קוֹצָבֵר רָשָׁע". במילים אחרות, לפנינו זיהוי אנלוגי בין ייצוגים של נוף ארץ ישראלי ובין תכונות של קבוצה אתנית ספציפית הקשורה בהם בדרך מטונימית.

אישוש ברור לכך נמצא בשיר נוסף של טשרניחובסקי, "אָרֶץ – שְׁמִים מְכֻסִּים לָהּ",¹⁵ שנכתב באוקטובר 1938, כלומר אף הוא בתקופת מאורעות תרצ"ו-תרצ"ט. בשיר, המתאר בפתיחתו את הנוף והאקלים הארץ ישראליים במונחים מוכרים ("שְׁמֵשׁ יוֹקֵדֶת וְשָׂרָב חֲמִשִּׁינִים בְּכַנְפֵיהָ, / טָרָשׁ עַל טָרָשׁ...", וכו'), מציין טשרניחובסקי שוב, בין שאר המטונימיות הארץ ישראליות, את הזית, ומתארו כ"עֵקֶשׁוֹן בֵּין קֶרֶקַע מְשַׁלָּת". גם כאן נתפש אפוא הזית כאוטוכטוני, תכונתו המובלטת היא עקשנותו, והקרקע בית גידולו מוצגת כרוצחת. בבית האחרון נחשפת כוונתו הפוליטית-האקטואלית של השיר בהקשרו של הסכסוך על ארץ ישראל. במתיישבים היהודים, המתמודדים עם השממה, רוּאָה הדובר את יורשיה האמתיים והראויים של הארץ, והם זוכים לכינוי "שושלת" – אות לזיקתם הלא-מופרת אל האבות הקדמונים נוחלי הארץ ("כְּלוֹם לֹא תִבְחִינוּ בֵּין פְּרָא מְדָבֵר וְלְשׁוֹשְׁלֶת?"). ואילו תושבי הארץ הערבים זוכים לכינוי "פרא מדבר", המרמז לישמעאל שהודח מנחלת אביו.

גם בשיר זה נוצרת אפוא זיקה אנלוגית בין הזית הארץ ישראלי ובין מגדליו-בעליו הערבים המקומיים, לרבות האנלוגיה המובלעת בין תכונותיו לתכונותיהם.

טשרניחובסקי הוא מן המשוררים הראשונים שבכתיבתם על ארץ ישראל התייחסו אל עץ הזית לא כפריט נוף נייטרלי, אלא כטעון משמעות אידאולוגית-פוליטית. נקודת ראותו מעניינת: ניתן להגדירה פְּזו של העומד מן הצד במעין עמדת אורח, שמתבונן בארץ, בנופיה ובושביה התבוננות אוריינטליסטית. בין קריאתו הנרגשת: "הוי, ארצי! מולדתי!" ובין הנוף הנשקף בפועל לעיניו של הדובר פעורה תהום של זרות, הנובעת מכך שחלקים ניכרים בנוף זה אינם מעידים על היות הארץ "ארצו" ו"מולדתו" בגרסתה הציונית. למרות שורשיו במקורות העבריים, מזוהה עץ הזית בשיריו הארץ ישראליים של טשרניחובסקי דווקא עם נופי הפרא הבלתי-מבויתים ומסומן אתנית כעץ "לא יהודי".

אמנם, הופעתו של עץ הזית בשירתו של משורר זה או אחר או היעדרו ממנה עשויים להיתפש כתופעות אקראיות, אך דומה שלפחות לגבי חלק ממשוררי ארץ ישראל אין זה כך. טשרניחובסקי הוא רק אחד מן המשוררים שכתבתם על עץ הזית כרוכה בעניינים אידאולוגיים מובלעים או גלויים. התייחסות הכורכת אידאולוגיה מסוג זה או אחר עם עץ הזית ניתן למצוא גם אצל משוררים נוספים:

כך, למשל, אצל משורר כיהודה קרני, שהקדיש מחזור שירים שלם לירושלים, אין התייחסות ממשית-נופית אל עץ הזית, השכיח בנוף העיר ובסביבותיה. קרני מרבה להזכיר ביצירתו את הצמחייה הארץ ישראלית. בשיריו נזכרים הברוש, הרימון, התאנה, הגפן, החרוב, השקד, התמר, תפוח הזהב, האשכולית, הצבר ועוד ועוד; הוא אפילו שֹׁרר, כידוע, הימנון לעגבנייה... אולם כשהוא בוחר לו עץ לסמל באמצעותו את ההתערות וההיאחזות בארץ, אין הוא בוחר בזית, הנראה כבחירה טבעית או מתבקשת, כי אם בשקמה, שהיא המסמלת בעיניו את חידוש היישוב היהודי בארץ והיאחזותו בקרקע: "ומִשְׁקָמָה, שְׁאֲמִיָּה קָטָם / וְרַק גְּזָעָה מִשְׂרִישׁ, יִנְקָתִי הַתְּעָרוֹת"¹⁶.

הזיתים, בלשון רבים, מופיעים אצל קרני כעצים (לא כפרי המנותק מן העץ) רק בשירו "אל חלוצים"¹⁷, שפורסם בתרפ"א אך לא כונס בקובץ בחייו. השיר נכתב ככל הנראה בהשפעת מאורעות תרפ"א – גל האלימות המאורגן הראשון של ערביי ארץ ישראל נגד היישוב היהודי. שירו של קרני מנכיח את אחד הקווים הבולטים של האתוס הציוני, קו שהופך עם השנים למוסכמה נרחבת, בדבר קידוש אדמת ארץ ישראל בדם וניכוסה בדרך זו.¹⁸ בשני בתיו הראשונים של השיר "אל חלוצים" קיים מסר ברור:

לא זרים אָנוּ פֹּה, אֶף לֹא חֲלָשִׁים
בֵּין צִלְבִּים וּמִסְגָּדִים;
זֶה הָרֶם עַל סֶף עִיר קֹדֶשׁ הַקְּנָשִׁים –
לא דָם עֶבְרִים,
יוֹצְאִים אֶל חֲסָדִים.

וְזֶה הַדָּם, הַנִּזְרָק עַל הַכְּרָמִים
 עִם עֲצָמוֹת מֵתִים
 יִחִיו אֲשָׁכּוֹל גֶּפֶן לְסוּף הַיָּמִים,
 וּבַפְּרֻדִּים
 יִדְשְׁנוּ זֵיתִים.

הזיתים מחוברים כאן בדיבור אחד אל הפרדסים (המתקבעים כמטונימיה של הנוף ה"יהודי" בארץ ישראל).¹⁹ אולם הם משובצים אל תוך מעין "חזון אחרית הימים", שבו לדם הקרבנות היהודים יהיה תפקיד חיוני בהחייאת הגפנים ובדישון הזיתים. הפיכתם של הקרבנות לחלק ממחזור הצמיחה של הטבע תהיה הנחמה והנקמה על נפילתם. קרני מקצין את התפישה שבבסיס האתוס הציוני ומגדיר את הקרבנות כזבח, ואת מותם – כחלק מן הפולחן של בניין הארץ וההיאחזות בה:

אֲשֶׁר כָּל עֵץ, שְׁעָתָה אֵךְ שְׁתַּלְנוּ,
 וַיִּתֶּר זֶה וַיִּלְכְּנָה שְׁהַנְחֵנוּ
 בְּמַבְחַר דָּם כִּיֹּם הַזֶּה הִטְבַּלְנוּ,
 הִטְבַּלְנוּ – וּבְרַכְנוּ
 זָכָחִים שְׁזָבְחָנוּ.²⁰

הזיתים הנזכרים בבית השני של "אל החלוצים" הם זיתים חזוניים, זיתים לעתיד לבוא. בהווה של כתיבת השיר אין הם חלק ממפעל הבנייה הלאומי שבו שותלים עץ ומניחים יתד ולבנה, כלשון השיר.

סביר להניח כי קרני, בעל האוריינטציה הפוליטית הימנית ומעריצו של טשרניחובסקי,²¹ נמנע מלכתוב על עץ הזית כתופעה נופית מרכזי. זאת משום שכמו המשורר הבכיר ממנו, ראה אף הוא בעץ זה מטונימיה של הנוף המקומי, מטונומיה המייצגת בתקופתו יותר מכול את ההווה האתנית הלא־יהודית בארץ ישראל. כמוהו אורי צבי גרינברג אינו מתעכב בשירתו כלל על סממן נופי זה, ממסמניו המטונימיים המובהקים של המרחב הארץ־ישראלי. הוא מזכיר זיתים רק בתוך הצירוף הכבול "הר הזיתים", הנתפש והמתואר בשירתו כמרחב יהודי־כמור־מיתי.

"אחי הנדח": משוררי המודרנה על עץ הזית

בעוד המשוררים העברים בעלי האוריינטציה הלאומית המובהקת מעדיפים לראות בעץ הזית מטונימיה של הארץ, המזוהה עם יושביה הערבים, משוררי המודרנה (שנות השלושים והארבעים למאה העשרים) מפגינים גישה שונה. עץ הזית עובר ביצירתם תהליך משמעותי של "ייחוד" ומשמש מעין פריזמה, שמבעדה מסתננות – בהדגשים שונים – תפישותיהם האידאולוגיות בהקשר הארץ־ישראלי.

על העיסוק האינטנסיבי בעץ הזית כנושא מעורר-עניין בקרב החבורה הספרותית הנזכרת מספר יוסף סערוני בזיכרונותיו.²² הוא מזכיר בהקשר זה את החבר (משה) זמירי, חברו של פן ומראשי "חבר'ה טראסק" התל אביביים,²³ שעץ הזית היה הנושא החביב עליו בשיחות החבורה. לדברי סערוני, בעת שדיבר זמירי על נושא זה היו "עיניו מתלקחות וידי הזעירות המצועצעות מפסלות באויר את דמות דיוקנו של העץ, שלו הוקדשו ערבים שלמים והמסובים לא שבעו לשמוע". עוד מעיד עליו סערוני כי –

עם עץ הזית היו לו יחסים אינטימיים [...] וידע לדובב אותו. 'זה עץ חכם' – טען זמירי – 'לכאורה, לא תואר ולא הדר לו – ומה עמקו צפונותיו! פירותי משמשים לא רק מאכל נאצל; הוא נותן גם שמן למאור ובשמן היו מושחים מלכים!' ועל דברי פתיחה מתומצתים אלה היה מקים זמירי בניין עצום וססגוני.²⁴

את משיכתם של יוצרים ילידי מזרח-אירופה דווקא לעץ הזית כנושא כתיבה ניתן להסביר משני כיוונים שונים ומהופכים. מצד אחד, מדובר בעץ ירוק-עד על רקע מרחב שחון בדרך כלל, המהווה בשל כך מקור-משיכה לעין המזרח-אירופאית שאינה מורגלת בנופים נטולי ירק. ואילו מן הצד האחר נמשכו היוצרים הללו אחר עץ הזית גם – ואולי דווקא – בשל היותו אופייני למקום, מעין "סמל טבעי", פריט מקומי שכיח, בעל פוטנציאל ייצוגי מובהק של הנוף הארץ ישראלי.²⁵ ניתן לפיכך לשלבו כיסוד מפיק משמעויות בכתיבתם על ארץ ישראל.

את ראשון השירים המוקדשים לעץ הזית, שיידונו בהקשרה של חבורת המודרניסטים, כתב אלתרמן בשנות השלושים. השיר התפרסם בספרו כוכבים בחוץ, שראה אור ב-1938.²⁶ השיר "עץ הזית" הוא משירי החטיבה השלישית של הספר. חטיבה יוצאת-דופן זו כוללת שירים העומדים בסימנם של האור והחום – מטונימיות שמאחוריהן מסווה אלתרמן (בניגוד לנוהגו בחטיבות האחרות בספר) מראות בלתי-אירופאיים בעליל, וליתר דיוק – מראות ארץ ישראלים מובהקים. רוב החטיבה האמורה עוסק בתיאור הקמתה של עיר חדשה, אולם שירים אחדים – ובתוכם "עץ הזית" – נבדלים בכך שהם מתארים דווקא נוף הררי או מדברי. על רקע נוף זה מתחולל בשירים אלה – ובעיקר ב"עץ הזית" וב"מערומי האש" שעל ידו – מאבק איתנים בין המבקשים להיאחז באדמת הארץ ובין כוחות המתנכלים להם. מאבק זה מעוצב ברוח הפואטיקה האלתרמנית בספר כוכבים בחוץ כמאבק מייתי בין כוחות הטבע.²⁷ בחזיון הקרב המייתי נוטלים חלק השמים והארץ ושליחיהם – הקיץ הלוהט מזה ועץ הזית מזה. העץ הוא חייל נאמן, העומד לבדו במערכה מול מלך אכזר ונוקם ומגן בגופו על כלתו האדמה. בכוח עמידתו זו הוא מצליח להרתיע את השרב ולהפחידו.

המטפוריקה המתארת את עץ הזית בשירו של אלתרמן ואת היאחזותו רבת-החיוניות באדמה מכוונת דווקא אל השדה הסמנטי הנוגע במוות: "אַתְּ לְבוֹת אֲבְנֵיךָ פּוֹלַח", "כְּאַשֶׁר תִּשְׁאַלְי אֶת הַרְיָךְ לְמוֹת [...] וְיַדְעֶתָ כִּי נִפְשֶׁךָ בְּכַפּוֹ", "וְעַם עָרְב, שׁוֹתֵת מִשְׁקִיעָה אֶרְפָּה, יִגְשֵׁשׁ עַל פְּנֵיךָ – אֵיךְ?"; "כִּי הָהָר לֹא יָמוּט וְלִבּוֹ לֹא יָדֵם / כֹּל עוֹד נִבֵּט אַחַד מִרְטֵשׁ אֶת חֲזֵהוּ".²⁸ תופעה זו אופיינית לפואטיקה האלתרמנית, האמונה על ההזרה ועל ההיפוך: את מסר ההתערות של הזית, שפירושו חיים, מבטא אפוא השיר באמצעות ציורי לשון המכוונים

אל פציעה ומוות אלים של אדמת הטרשים בתמונת מאבק לחיים או למוות.²⁹ הבחירה בתבנית בינארית מסוימת זו אינה מקרית, כמובן. מובלעת כאן תפישה אוקסימורונית המשרתת את עמדתו האמביוולנטית של אלתרמן כלפי הנוף, עמדה המודגמת בשיר באמצעות המאבק בין עץ הזית המשריש ובין השרב הארץ ישראלי.

יונתן רטוש, מייסד תנועת "העברים הצעירים" שהעלתה על נס את הילידיות הארץ ישראלית, טען שאלתרמן מתבונן בטבע הארץ בעיניו של מהגר, של "חדש זה מקרוב בא". רטוש ציין זאת בטון ביקורתי מקניט,³⁰ אולם ניתן לראות דווקא בעמדה זו את עיקר כוחה של ההתבוננות האלטרמנית בנוף ובאקלים הארץ ישראליים. אלתרמן אינו מעמיד פני ילד.³¹ בשיר "מערומי האש", הסמוך ל"עץ הזית", טבע את המשפט הבלתי-נשכח: "בָּאֵשׁ נֶשֶׁק הַפָּה אֲשֶׁר נִקְרַע לְקֶרֶא / לְאֲדָמָה הַזֹּאת, / מוֹלְדֵת". ואילו בשיר השביעי במחזור "שירים על רעות הרוח" משנת 1941³² כתב במידה גדושה של אירוניה שמעורבת, אולי, בקנאה:

וְאֲשֶׁרֶיךָ, אֲשֶׁרֶיךָ, לְשׁוֹן חֲרוּצִים
הַמְשַׁכֵּלֶת לְדַחוֹת אֶת הַנֶּכֶר בְּקֶשׁ.
וְאֲשֶׁרֶי הַשִּׁירָה הַכּוֹתֶבֶת "אֲרָצִי"
בְּלִי לְחוּשׁ כִּי דֶרֶכָה עַל נַחֵשׁ.³³

שירתו של אלתרמן אינה דוחה את הנֶכֶר בְּקֶשׁ. הזרת הנוף הארץ ישראלי בשירתו קשורה בבירור בתפישתו הפואטית, אך גם משרתת היטב תחושה אותנטית של זרות אל הנוף, שאלתרמן אינו מתכחש לה. את עץ הזית מכנה הדובר בשיר: "אחי הנֶדָּח", ובכך הוא מסמן את עצמו בפירוש כחבר ב"אחוות הנידחים" וכמי שניצב אפוא גם הוא בעמדה אפוזיציונית לקיץ הארץ ישראלי על כל המשתמע ממנו. רק בספרו המאוחר חגיגת קיץ התפייס אלתרמן עם הקיץ הארץ ישראלי, וגם זאת בדרכו הנפתלת כבשיר "החם נהפך לשרב":

תְּמִיד סְבִיחֵי שֶׁהַחֶרֶף, הַכֶּלֶב הַחֵי, טוֹב מִן הַקִּיץ, הָאֲרִי הַמֵּת
וְאֶפֶס עַל פִּי־כֶן, כְּעַת אֲנִי בּוֹחֵד
לְרֵאוֹת אֶת הַקִּיץ בְּאוֹר אַחֵר.³⁴

נחזור לשירו של אלתרמן, "עץ הזית":

את שתי השורות המסיימות את השיר: "כִּי הָהָר לֹא מוֹט וְלִבּוֹ לֹא יֵדֵם, / כֹּל עוֹד נִבֵּט אֶחָד מִרִּטֵּשׁ אֶת חֲזֵהוּ", המצביעות על כוח עמידתו של העץ ועל ניצחונו המוחלט בקרב, ניתן לפרש – נוסף על הקשרן הנרטיבי-מיתי בשיר – גם כמסר ציוני מובלע, אקטואלי לשעתו, בשבח ההיאחזות בקרקע והפרחת הארץ. לא רק אופיין ה"ססמתי" של השורות הללו מבטא תפישה זו, אלא גם סמיכות העניינים האנלוגית בין השירים השכנים בספרו כוכבים בחוץ – "עץ הזית" ו"מערומי האש". אם ברובד הגלוי של "עץ הזית" מדובר בניסיונות ההשתרשות והאחיזה של עץ, ב"מערומי האש" מתוארים במפורש ניסיונותיהם של בני אדם להיאחז במדבר ולחצוב באר באדמתו. סמיכותם של שני השירים בספר וקווי דמיון מוטיביים-לשוניים³⁵ מעידים על הזיקה האנלוגית בין גיבוריהם של השירים בבחינת "כי

האדם עץ השדה". על פי קריאה זו הופך אלתרמן את עץ הזית לייצוג מטפורי של הניסיון החלוצי-ציוני לגאול את הארץ בדרך של היאחזות, השתרשות, מאבק וכוח עמידה.³⁶ בכך הוא גם מנכס את עץ הזית לאוצר הסמלים הציוניים, המגדירים את ההווה היהודית הארץ ישראלית המתחדשת. בשונה מיהודה קרני, שהתעלם מן הזית ובחר בשקמה, אצל אלתרמן הופך דווקא עץ הזית לסמל ההתערות בארץ בשל היצמדותו לאדמה כמתוך נאמנות לשבועתו ומחויבות טוטלית.

בשונה משירו של אלתרמן, מעוצב העץ בשירו של אלכסנדר פן, "עץ הזית" (1944),³⁷ לא כלוחם עקשן באיתני הטבע, אלא כקשיש קמוט וחכם, מלך גא ועני, המתהלך בענווה בין בני עמו. אל עץ הזית בשירו של פן נקשרות אמירות היוצרות תמונות משני סוגים: של סיגוף מצד אחד ושל נתינה ללא גבול מן הצד האחר. לסוג הראשון משתייכים הביטויים: "הַחֲמוֹר וּבֹדֵד בְּעֵצֵינוּ", "כְּתִמֵּי צְנִיעוּתֶךָ", "פִּשְׁטוּתֶךָ הַעֲצִית מִתְפַּאֲרֶת כֹּל כְּלֵי רִיקָה" ו"קְרוֹמֶךָ הַעֲקֵשׁ". לסוג השני משתייכים "שְׂמִנְךָ הַמְסוּק מְחַגֵּג דָם-אֲחִים", "וְתִיִּךְ בְּמֵאֲרָחֵי-בְצִמְרֶת" ו"בְּבִשְׂרֶךָ הַדִּשָּׁן אֶת עֵמְנוּ כְּלֶפֶת".³⁸ צֶבֶר תְּכוֹנוֹת זֶה יוֹצֵר בְּמִשְׁתַּמֵּעַ וּבִדְרֶךְ אֲנִלּוּגִית מֵעֵין דָּגִם-מוֹפֵת שֶׁל חֲלוּץ סִגְפָנִי וּפְשׁוּט הַלִּיכוֹת ("בֵּין מְרוֹדִים וּמוֹרְדִים וְסִבְלָם הַתְּגַלְגְּלוֹת"), המקיים במוֹ-גופו את המהפכה הציונית בגרסתה הסוציאליסטית. במובלע מכוון פן גם אל כל מה שנרמז באמצעות עץ הזית, המתפקד כאמור כמטונימיה של ההווה הארץ ישראלית בגלגולה המתחדש, החלוצי. עם זאת, יש בו כדי להזכיר ימים מקדם, כמו גם את ניתוקו של העם הקדום מארצו ומאדמתו.

מוקד מעניין בשירו של פן הם הבתים הרביעי והחמישי, הנוגעים בעניין ארס-פואטי, מטא-שירי, שניתן להגדירו באמצעות השאלה: כיצד ראוי לכתוב על עץ הזית; או במשתמע ובהרחבה – כיצד ראוי לשורר על ארץ ישראל. פן חושף כאן את ה"אני מאמין" השירי שלו בכך שהוא מסתייג משירה שיש בה, כלשונו, "פִּיּוֹף מְחֻנָּח". את קרומו העיקש של הזית, הוא מצהיר, "לֹא תִבְקִיעַ שׁוֹם לִירִיקָה", וזאת משום שהעץ מגלם בעצם חייו טרגדיה או אפוס. את הסתירה מיניה וביה, שנובעת מכך שפן עצמו כותב שיר על עץ הזית בעודו מצהיר כי את קרומו לא תבקיע שום ליריקה – הוא פותר באמצעות התייחסויות כעין-"פרוזאיות" ואינסטרומנטליות אל העץ. אלה הן אזכור השמן המופק מן הזית ושימושיו השונים (בבית השני) וכן אזכור תועלתו הכלכלית (בבית השישי), אבל גם ההבטחה לשוב ולספר על עץ הזית בפרוטרוט, משמע: לא בשיר לירי קצר ומהודק.

מעניין לציין שפן, הקומוניסט המוצהר המאמין באחוות עמים, נמנע מלהבליט באופן מפורש את הפן האתני או הלאומי-הערבי הנכרך בעץ הזית הארץ ישראלי. אפשר אולי לקשור זאת לעובדה שבשנות השלושים וראשית שנות הארבעים של המאה ה-20 היה פן חבר פעיל במפלגה הציונית-סוציאליסטית "פועלי ציון והחוגים המרקסיסטיים".³⁹ בשלב זה בכתבתו השתדל פן להוכיח כי הוא יכול להיות קומוניסט וציוני כאחד וכי הווה אחת אינה סותרת בהכרח את האחרת.⁴⁰ כך או אחרת, עץ הזית המכונה כאן "רבי", זה ששמןו משמש למשיחת מלכים (ומהווה בכך תזכורת לעבר הלאומי המפואר של העם בארצו) ואשר בבשרו הדשן מכלכל את "עמנו", כלשון השיר – עץ זה מצטייר כאן כעץ עברי. הוא גילום בריזמני של ההיסטוריה העתיקה והחדשה של העם בארצו, המנוכס למאגר

המתהווה של סמלים חדשים־ישנים שיש בהם כדי להגדיר את ההווה היהודית הארץ ישראלית המתחדשת.

רפאל אליעז, המשתייך לדור הספרותי של נתן אלתרמן ואלכסנדר פן, מבליט גם הוא בשירו "עץ הזית"⁴¹ את היבטיו "היהודיים" של העץ ואת היחס האינטימי של הדובר אליו. בדומה לשירו של פן, אף שירו של רפאל אליעז נכתב כשיר אפוסטרופי, שבו נושא הדובר מונולוג המופנה לעץ הזית אגב האנשתו. בשירו של אליעז מוטעם היבט הזקנה של העץ בפניית הדובר אליו ("בְּקֶר טוֹב יֵשִׁי, הַשְּׁחוּחַ!"). הפנייה מזכירה בדרך של וריאציה את הפנייה בשירו של פן ("עָרַב טוֹב, רַבִּי עֵץ הַזֵּית. / עָרַב טוֹב לְשִׁלּוֹת חֲכָמְתְּךָ הַקְּמוֹטָה"), אך נזכר גם צד האחוה, כבשירו של אלתרמן, ואולי בהשראתו (אצל אלתרמן: "אָחַד עֵץ הַזֵּית, / אָחִי הַנֶּדַח, / לֹא נָסוּג מִנְגָּהָם בְּקָרָב" ואצל אליעז: "פְּרוֹתְךָ אֶפְרוֹת־הַדְּרָכִים / עוֹד מְעֵט וְאִמְרָה לְשִׁכַח / הַנֶּדַח, הַצֵּעִיר בְּאֲחִים").

עץ הזית המואנש, שהדובר מדמה אותו ל"יֹגֵב שְׁנֵי־כָן, / שְׁעִינִי מִבִּיטוֹת הַטְּלָה, / וְהֵטַל מְצִטְחֵךְ בְּזָקֶן", מתפקד למעשה כמתווך בין הדובר ובין הארץ, מתווך שאמור לפוגג את זרותה. במפגש עם העץ יש כדי "לְמַרְק אֶת צִנֵּת הַנֶּכֶר" תרתי משמע: להסיר את זכר העבר הגלותי־אירופי ואף לשחרר את הדובר ממראותיו (בית חמישי); אך לא פחות מכך – "לְמַרְק" את רגשי הניכור שבין המהגר ובין הארץ. הדובר "מנחש" כי העץ הרואה אותו, צופה שהוא עומד לפגוע בו ולפצוע אותו. אולם הדובר מבקש דווקא לכרות ברית עם העץ, וכאמור להשתחרר באמצעות המגע עמו מהרגשת הזרות כלפי הארץ: "וְאָבֹא זְרוּתְנוּ לְמִשְׁחָ, / לְמַרְק אֶת צִנֵּת הַנֶּכֶר".

גם בשירו של אליעז נתפש העץ כמגלם את תמצית החזון הציוני, שפירושו דבקות והתערות בארץ ומיגור שממתה ("וְיִלְפַת בְּאוֹנֵיו אֶת הַסְּלַע, / כִּי שְׁדָנוּ טְרוּשָׁה וְרִיקָה"). הברית הכרותה עם העץ, כמוה כברית הכרותה עם הארץ. בנקודה זו מתעצם הממד הסמלי של העץ בשיר, וההכרזה "לֹא אֶתֵּן זְרוּעוֹתַי לְקִטְעַ / עֲלוֹתְךָ לֹא אֶתֵּן לְמִרְמָס", עשויה להישמע כהכרזת התגייסותו של הדובר לא רק למען שרידותו של העץ, גם למען הארץ (שהוא הינו הייצוג המטונימי שלה). זאת בנוסח הרטוריקה הציונית המוכרת המופיעה, כזכור, גם בשירו של אלתרמן, "עץ הזית", שנדון לעיל. ההנמקה "כִּי אֶתָּה כְּאָבִי הַמְּנוּחַ / רַק שְׂרָשׁ עֲתִיק וְנוֹעֵז" מעצימה את הזיקה בין הדובר לעץ עד כדי "משפחתיות", וכנגזר מכך גם מעצימה את זיקת־הקרבה שלו לארץ.

שלושת השירים שנדונו למעלה מאת משוררי המודרנה אלתרמן, פן ואליעז, נוקטים טכניקה של האנשה ומתארים את עץ הזית בדמויות שונות: לוחם צעיר עז נפש, מאהב, קשיש קמוט וחכם, חלוץ מסוגף, ישיש שחוח ויוגב כפוף. תדמיות אנושיות אלו מסייעות בשלושת המקרים ביצירת אפקט של אינטימיות בין הדובר ובין העץ, וממילא – קרבה בין הדובר ובין הארץ, שעץ הזית משמש מטונימיה שלה. בשלושת השירים בולטת מאוד הסמליות מכוונת־האידאולוגיה, הניזונה מנקודת המבט הציונית של הכותבים והמזינה אותה.

"בְּמוֹרֵד הַגְּבֵעָה מִלִּל הַכֶּפֶר שֶׁחָרַב" – עֵצִי זִית כַּתְּזוֹכֹרֶת לַמַּלְחָמָה הָעֲצִמָאוּת

החד־משמעות הערכית והאידיאולוגית, המוקנית לעץ הזית בשיריהם של משוררי המודרנה בשנות השלושים והארבעים של המאה ה־20, נסדקת ואף מתפוררת במעבר לספרות הישראלית הנכתבת לאחר קום המדינה. סמליותו או כוחו הייצוגי־מטונימי של הזית נודדים אז על פי הנסיבות מקוטב אל קוטב וחוזר חלילה. מקרה מעניין במיוחד הוא זה של הופעת עץ הזית ביצירת ס' יזהר.⁴²

יזהר לא הקדיש יצירה מיוחדת לעץ הזית, אולם עצי זית נזכרים ביצירתו פה ושם. את ההיעדר היחסי של עץ הזית מתיאורי הנוף הפזורים ביצירותיו של יזהר ניתן אולי להסביר בכך שמתוארים בעיקר נופי ילדות ונעורים אותנטיים, הנטועים בביוגרפיה האישית של המחבר. אלה קשורים הן לשפלה הדרומית מרובת הפרדסים דאז, שבה אין אחיזה מרובה לעץ הזית, והן לנגב וסביבותיו שגם בהם הזית איננו נפוץ במיוחד. יזהר מרבה לתאר את הצומח האופייני לאזורים הללו, מעשבי השדה עד עצי החורש – צבעיהם, מרקמיהם ופרטיהם – וזאת כחלק מן הנוף הארץ־ישראלי העוטף את ההתיישבות היהודית. את עצי הזית הוא נוטה לכרוך, לעומת זאת, בתיאורי יישובים ומתחמים ערביים. נדגים מתוך שניים מספריו המוקדמים. הדוגמה הראשונה לקוחה מספרו בפאתי נגב (1945):

והנה כבר פרברי אותה עיירה דלה ונאלחה, אחרונה בין ארץ־נושבת למדבר, בתי
אבן־כורכר, קירות דהים, מעופשים, [...] ועוד כמה נופים של שיקמים מורכנים, ומייד
נשארה מאחור, העיירה ורמזי חולות הים שבצידה, וכרמי זיתיה הנראים כעקורים
ונטועים שלא במקומם, שלא בנופם.⁴³

מספרו של יזהר אינו מציין מפורשות כי מדובר ביישוב ערבי, כי אם משתמש בדרך תיאור מטונימית עוקפת. בתיאור זה, ציוני הנוף הבנוי והטבעי רומזים על השונה ובמידה רבה אף על הנחות לעומת מתחמי התיישבות יהודיים.

קו דומה, של יצירת זיקה בין עצי זית ליישות ערבית, מסתמן בספרו של יזהר החורשה בגבעה.⁴⁴ הגבעה שעליה שוהים גיבורי הסיפור מכוסה אורנים, המסמנים כאן את מתחם ההתיישבות היהודי.⁴⁵ הגיבורים מבטאים את חששם פן ישרפו את האורנים הללו "ללא רחם", אך אינם מציינים בדבריהם מי השורפים הפוטנציאליים. הזיתים נזכרים כאן כסוג נטיעות שהתושבים היהודים נכשלו בגידולו,⁴⁶ ואילו עצי הזית הקיימים, הנקרים על דרכם של הגיבורים, נקשרים תחילה במעומעם ואחר כך במפורש להוויה זרה ומטילת פחד, מבלי לנקוב בשמה:

וכל־כך ברור היו נראים לפני יהושע לפתע הזיתים המכודרים שנגלו כשבאו לכאן
בעיקוף הדרך, משניצתו הפנסים, זיתים כסופים, מהודרים בתפארת־זית רענן,
אילנות אילנות ככדורים, ובצילו של כל אחד רוכץ פחד, וגם ברווח שביניהם ארב
חשד, ובתוך תוכם היה פורח משהו יפה וסודי מאוד.⁴⁷

כך גם בדוגמה הבאה: "זיתים וזיתים. רבבות עלים התכדרו, ומשהו ניצנץ וארב וזמם והתפתר, ובו בזמן גם פייס: בואו חסיו בצילי".⁴⁸

בדוגמאות הללו מתואר הזית בדרך אמביוולנטית ובכפל-פנים, כמפתה וכמאיים בה-בעת. לא ניתן להימנע מן האנלוגיה המובלעת בתיאור זה בינו ובין ההוויה הזרה והעוינת שעמה מתמודדים גיבורי הסיפור ואשר מיוצגת מטונימית על ידי העצים. ואכן, היריות הראשונות בעת ההתנפלות על היישוב היהודי והצתת הגורן מתרחשות "בין הזיתים"⁴⁹ הגובלים בחורשה אשר בגבעה, ועובדה זו "צובעת" את עצי הזית בגוון אתני ופוליטי מובהק.⁵⁰ רק בשלב מאוחר זה של הסיפור משתרבב אל תוכו דיבור בערבית (הן בפנייתו הזועמת של אחד המתבצרים היהודים על הגבעה אל אחד הפולשים למשק, והן בתחינתו של פצוע ערבי למים), האמור להעיד על זהות התוקפים. בכל מעשה ודיבור של גיבורי הסיפור הנלחמים על ביתם, מבטא יזהר את האתוס הציוני של התיישבות, היאחזות בקרקע, הגנה עצמית ונכונות להקריב קרבן. הוא מגדיל לעשות לקראת סיום הסיפור, כאשר הוא נותן בפי אחת הדמויות ביטוי רטורי לכך באמצעות משפט שהיא מטיחה במפקד הבריטי, הבא לפנות את היישוב: "ואף על-פי-כן: לא נלך מכאן. כאן ביתנו".⁵¹ לקראת סיום הסיפור, כשמתארגנת הלווייתו המאולתרת של הנופל אברשה, יוצאים נושאי המת "מן השער המערבי, אל העולם הפתוח, מול הזיתים" ומגיעים "אצל רמץ הגורן החרבה, ממול חומת החצר, זיתים התכנפו מכאן, שקמים הצטדדו מכאן".⁵² השקמים והזיתים כבר הוזכרו לעיל (בקטע מתוך בפאתי נגב) כמסמניו של מתחם יישוב ערבי. בסיפור החורשה בגבעה הם נוגעים כמעט בשוליו של המתחם היהודי ונוכחים בסצנה המשמעותית, הנוגעת בקרבן ההתנגשות האלימה ובגורל היישוב היהודי העומד בפני פינוי. אזכורם של עצי הזית בהקשר האמור מלמד על מקומם החשוב, המטריד והאמביוולנטי בתודעת המספר, גם אם הם כשלעצמם אינם עומדים במרכז הסיפור.⁵³

יצירות מאוחרות יותר הנוגעות בעץ הזית, כאלה שנכתבו בשנות החמישים, נשענות בדרכים שונות על החוויה הלאומית הישראלית המכוננת – מלחמת העצמאות – שסימנה את הקונפליקט היהודי-ערבי לא עוד כסכסוך מקומי בין שתי קבוצות אתניות, אלא כסכסוך-דמים לאומי שבמרכזו מאבק על טריטוריה. עץ הזית מופיע ביצירות שנכתבו בתקופה האמורה בדרגות בולטות שונות, המשרטטות את גבולותיו של השיח, הנוגע בעיקר – אך לא רק – בתוצאות המלחמה לצד המובס.

נפתח ביצירת פרוזה, שהרקע שלה הוא אמנם מלחמת העצמאות, אך המסר העולה ממנה קרוב דווקא למסרים העולים מן השירים שנכתבו בשנות השלושים והארבעים וכן למסרים העולים מיצירה כמו החורשה בגבעה מאת יזהר, שפורסמה בשלהי שנות הארבעים. מדובר בסיפורו של שלמה קאלו, "כרם הזיתים",⁵⁴ על קרב שמתחולל בדרום הארץ נגד הצבא המצרי. שישה גברים נשלחים אל גבעה מכוסה כרם עצי זית לתצפית על קווי האויב. השישה – בהם המספר, יחזקאל חזן – הם חתך ייצוגי של האוכלוסייה היהודית בארץ ישראל. בראשם יליד הארץ, ויתרם ילידי גלויות שונות, בעלי עיסוקים מגוונים, שהתגלגלו לארץ בטובתם ושלא בטובתם. אל תוך האפיזודה הצבאית נשזרות

פה ושם התבוננויות בעצי הזית ואמירות הקושרות אותם עם מהלך העניינים. כך, מפתח האוהל שבו לן המספר בלילה הראשון על הגבעה, "נשקף עץ-זית קטן, ירוק-זלזלים", ומבטו של המספר מבקש "לחדור בעד קליפת-העץ הרך, אל תוך גזעו"⁵⁵; אך בבוקר הוא נתקף חשש שמא "אורב מישהו בינות לענפי הזית הסבוכים"⁵⁶. שתי נקודות המבט הללו הן הטרמה המרמזת מה עתיד להתחולל תוך זמן קצר על רקע עצי הזית. מבט כפול נוסף מסתמן מהשוואת ההתבוננות של ראש הקבוצה ושל המספר בעצי הזית. שמואל, יליד הארץ העומד בראש הקבוצה הקטנה, מספר על הקיבוץ הסמוך לגבעה, שננטש, ומסיים במשפט: "הם אינם יודעים כלל איזו אדמה נפלאה נטשו...". למספר יחזקאל חזן נדמה "כי [שמואל] ליטף במבטו את עצי-הזית הרכים"⁵⁷. לעומת זאת, בסצנה אחרת מתבונן חזן "אל חלקת החול הדקיק, שנהפך לאבק שם, בסמוך לעצי-הזית הרכים" ורואה הלאה מזה רק את "אבני-הישימון הזעירות, המתפוררות"⁵⁸. שתי נקודות התבוננות אלה, הנוגעות בחורשת הזיתים ובאדמה שהיא נטועה עליה, מייצגות בסיפור שתי עמדות כלפי הארץ: עמדתו של היליד, הקשור בכל נימי נפשו אל הנוף, ועמדת הזרות של העולה-המקורב- בא שטרם התערה במקום.

ככל שהסיפור מתקדם אל סופו מתחדדת והולכת משמעותם של עצי הזית גם כמוקד של חיכוך לאומי, ולא רק כרקע "נייטרלי" של שדה הקרב.⁵⁹ וכך, בתשובה לשאלת המספר מדוע מתעקש שמואל להישאר על הגבעה הסמוכה לקיבוץ שננטש, מספר שמואל על עיסוקו בשתילת עצי הזית שעל הגבעה כאשר חי בקיבוץ השכן כשמונה חודשים, והוא מוסיף: "ודאי אינך יודע מה רב הקושי לגדל נטע רך באדמת-חול זו. [...] מלבד דאגות היום, נאלצנו לפקוח עין על הנטיעות גם בלילה. לא פעם היו הערבים עושים בהם שמוות"⁶⁰. עצי הזית הרכים מייצגים אפוא בסיפור גם את העימות הלאומי הטריטוריאלי בין יהודים לערבים, ונוכחותם ברקע שדה הקרב נושאת אפוא משמעות סמלית. שמואל, שהשתתף בנטיעתם, מזוהה עמם כליל: הוא מוצא את מותו מכדור אויב וצונח לרגלי עץ הזית, כשברקע צרובה בזיכרון הקוראים תמונת גזע עץ הזית שנעקר קודם לכן מפגיעת פגז ונחבט באוויר.

בסיפור זה, המתחולל על רקע מלחמת העצמאות, שזורות תפישות ציוניות ערכיות ברוח שנות השלושים והארבעים שאותרו בשיריהם של אלתרמן, פן ואליעז, ובראשן – היאחזות בקרקע, הגנה ומאבק, ואף רכישת זכות הבעלות על הקרקע באמצעות הקרבן. יצירות אחרות שראו אור באותה שנה עצמה (1954) ובשנים שאחריה מבטאות הלכי רוח שבין תפישה "ציונית" של עץ הזית ובין תפישתו כמסמן אתני לא-יהודי – מובלע או בולט.

בשירו "אַחֶוּה"⁶¹ מתאר שלמה טנאי, בן דור הפלמ"ח, מנוחת לוחמים והפוגה שלאחר קרב בן יומיים. המקום – "בין הזיתים" או "בין נופי הזית", כלשון השיר. האווירה המובלטת בשיר, כנרמז בכותרתו, היא של אחווה בין הלוחמים עם תום הקרב. עצי הזית אינם נושא הניצב בקדמת השיר. הם משמשים רקע דומם להתרחשויות, כגון קישוש הזרדים, הדלקת המדורות, צחוק הנערות והשירה המדהדת. עם זאת, העובדה שההווי החברתי שלאחר-קרב מתואר כמתנהל בין עצי הזית, שענפיהם מסמלים כידוע שלום, פועלת לטשטוש ולהקהיית המידע על הדברת האויב, הנזכרת בדרך אגבית מובלעת: "[ו]הַיְדִים אֶשֶׁר אוֹיְבֵי

הַדְּבִירוֹ בֵּין הַהֶרְרִים" (בית שלישי). השיר נע בין שיקוף המציאות הערכית המעורבת והכאוטית שיצרה המלחמה, ובין עמדה אידאולוגית-ציונית המבטאת את הקונצנזוס של התקופה על ידי האדרת מוסריותו של הנוער הלוחם. ברוח זאת, הלוחמים מדבירי האויב מסורטטים כבני נעורים תמימים, שאפילו בבואם לקפח את חייה של "עַז אַחַת פְּשׁוּטָה מְעַדְרִים" – רפות ידיהם. ובעוד ברקע השיר, שאירועיו מתרחשים בין עצי הזית, נשמעים עדיין הדי הקרב שנגמר, כותרתו ומוקדו מכוונים להאדרתו של רגש אנושי פשוט ואוניברסלי – אחוותם של מי שחולקים חוויה עזה על גבול החיים והמוות.

המטונימיות הנופיות, הלוקליות של הצמחייה והחי – עצי הזית והעזים, מאותתות לקוראים במובלע את זהותו של המקום, שהוא זירת ההתרחשות של הקרב ומה שאחריו. על סממנים מובהקים אלה של הכפר הערבי מאפילה סצנת האחוה ושמחת החיים של הלוחמים הצעירים והם הופכים לרקע נייטרלי. המסר המובלע העולה מן השיר אינו כולל התבוננות ב"אחר", המסתמל בין היתר באמצעות עצי הזית, אלא סובב סביב פולחן החיים של המנצחים בקרב.

באותה שנה (1954) מפרסם יצחק שלו את שירו "זית", שבו מזוהה עץ הזית (המואנש) עם קבוצה אתנית מוגדרת: העץ מכונה "שיך" ופריו – "זיתוניו", ("זיתיו" בערבית). שלו מאפיין את העץ-השיך בכפל-פנים: לב אוהב הנחבא מאחורי סבר זועם. כפל-פנים זה הוא במידה רבה תוצאתה של התבוננות אוריינטליסטית, המקפלת בתוכה הן תפישה רומנטית של הערבי, המיוצג על ידי עץ הזית, והן ניסיון לאפינו באמצעות יסודות קיצוניים מקוטבים. נזכיר, כי השיר פורסם שש שנים לאחר מלחמת העצמאות, והוא מבטא מעין עמדה פייסנית עם נדיבות של מנצחים ורצון להתקרב אל ה"אחר" ותרבותו. אלה מיוצגים על ידי הזית, כדי ליטול מן הטוב שבהם ולהיבנות ממנו. או, כלשון השיר:

שְׂבָעֵנוּ מִטוֹב חֶכְמַתְךָ הַצְּלוּלָה,
היא חֶכְמַת־הַחַיִּים הַנִּשְׁמֶרֶת בְּכַד,
מִמְּנָה יִקַּח לְמֵאֹר הַשְּׁהוֹר,
אוֹר שְׂבַעַת הַקְּנִים הַזּוֹרֵחַ לְעֵד...⁶²

צד בצד עם ההכרה בזולת האתני ובתכונותיו, אין לשכוח כי מנורת שבעת הקנים, המוקפת ענפי זית משני עבריה, היא סמלה הממלכתי של מדינת ישראל. מכך עולה כי השיר מדגיש בה-בעת את הכפפתו של ה"אחר" הלאומי-האתני לְמִסְגֶּרֶת-הַעֵל הממלכתית המחייבת, שבתוך גבולותיה הוא נטוע. יסוד הממלכתיות הוא-הוא החידוש המובהק בשיר זה המזהה את הזית כערבי, לעומת שיריו של טשרניחובסקי, למשל, שיצרו זיהוי דומה, אך מתוך עמדה שונה לחלוטין, עמדת הסתייגות, ובתוך שדה סמנטי שלילי. הזיהוי האתני בשיר של שלו הוא חידוש גם בהשוואה ליצירותיהם של אלתרמן ובני דורו, שזיהו בשיריהם את עץ הזית כעץ "ציוני-יהודי", המייצג ייצוג מטונימי את ארץ ישראל המתחדשת והנבנית (בבחינת החלק המעיד על השלם), ואשר ראו בו במקביל ייצוג מטפורי של דוברי השירים (בהיותו מדומה, למשל, לאח נידח ולחלוע מסתגף).

דהוד סמוי של תוצאות מלחמת העצמאות ניתן לאתר גם בשירים על עצי זית שפרסמה באותה שנה (1954) חיה ורד, שאף היא, כמו טנאי, בת דור הפלמ"ח, בספרה שירים על חרב ומיתור.⁶³ בשירים אלה, הבאים בספר ברצף אחד והמתארים כביכול נוף כפשוטו, ניתן להבחין במוקדים סוגסטיביים מושכי תשומת-לב כגון: "עץ זית על נופו שחוח", "גְדוּם וּמְעַקֵּל גְזָעִים", "זַמְתְּפָרְעִים עֲצֵי הַזֵּית [...] כְּתַמְרוּדִים",⁶⁴ "שְׁקִיעַת הַיּוֹם שׁוֹתֶתֶת דָּם" ועוד, וכן המשפט: "עץ זית חד חידה לרוח", הטוען את תמונת הנוף הבנלית-כביכול בסימני שאלה. כל אלה סודקים את פני השטח השלווים של תיאור הנוף "כפשוטו" וחושפים לרגע הוויה דיסהרמונית שמתחת לנוף ה"סתמי". ברצף אחד עם שני שירי הזיתים הללו, מופיע בספרה של חיה ורד השיר "כפר נטוש":

דְּהוּ עֵקְבֵי הַחֲמוּרִים
 קָהוּ רִיחוֹת גְּלָלִים וְתַבָּן,
 מְאֵפִלוֹת מְפַעְרִים
 עֵינִים שְׁטוּחוּ בְּאֶבֶן.
 כְּהִיּוֹן גְּנִים וְצִבְעֵ,
 בְּאֶפְרוֹרִית נֶטֶשׁ הַכֶּפֶר.
 תּוֹגַת שְׁבִי אֶל הָעֶפֶר.⁶⁵

כותרתו ותיאורו המפורטים של שיר זה מסירים את הלוט מעל שני השירים שקדמו לו. בשיר זה נחשף המודחק של שני השירים הקודמים, העוקפים ורומזים את מה שאומר השיר "כפר נטוש" במפורש. בשני שירי הזיתים של חיה ורד מזהה אפוא עץ הזית זיהוי אתני ומהווה מעין "מטפורה סמויה" למי שהודח מתוך הטקסט ומתוך הנוף הממשי ושקיומו נרמז רק בעקיפין ברובד הסוגסטיבי.

בתשט"ז הופיע בשנתון דבר המחזור "משירי ציון" מאת לאה גולדברג, שבו נכלל גם השיר "עצי זית". את הכותרת "משירי ציון" אין להבין כפשוטה, מה גם שהשיר הראשון במחזור ("לילה") שולל מכל וכל את האפשרות לשיר משירי ציון:

שִׁירוּ לָנוּ מְשִׁירֵי צִיּוֹן!
 אֵיךְ נֶשֶׁר שִׁיר צִיּוֹן עַל אֲדַמַּת צִיּוֹן
 וְעוֹד לֹא הִתְחַלְנוּ לְשִׁמְעָ?⁶⁶

עמדה זו של לאה גולדברג, המתבטאת כאן מפורשות, היא למעשה עמדתה הבלתי מוצהרת ברוב יצירתה השירית. לאה גולדברג מעולם לא שרה "משירי ציון" באופן מגויס, כפי שנהגו מעת לעת משוררים בני דורה ואחרים. רוב שיריה אינם אחוזים כלל בנוף הארץ ישראלי, ואף השירים המעטים הנעגנים לכאורה בנוף זה (כגון "חמסין", "דמדומים ביזרעאל" ו"כנען" שבספרה שבלת ירוקת העין), מבליטים בעיקר את המתח שבין הדוברת ובין הנוף: הבוקר יורק בה חמסינים, ה"אדמה אכזרית" (מתוך השיר "חמסין"), המולדת היא "חלל השקיעות הדועך" (מתוך השיר "דמדומים ביזרעאל") והיא שרה עליה "כעל מחנק ואלם" (מתוך השיר "כנען").

עיון בשיר "עצי זית" מראה כי גם בו אין לתפוש את תיאורם של פריטי הנוף הארץ ישראלי כפשוטם. שכן מעבר לתיאורי העצים ותולדותיהם, הניתנים להתפרש גם כאנלוגיה לימי חייהם של בני אדם,⁶⁷ מציינת הדוברת באופן כמו-אגבי גם את מיקומם הממשי של עצי הזית: "במורד / הגבעה מול הכפר שחרב". ציון זה, הטעון רגשית ואידאולוגית, ממקם אפוא את העצים לא רק בתוך הקשר נופי-טופוגרפי, אלא גם בתוך הקשר חברתי-פוליטי מובלע.

באותה שנה עצמה (ספטמבר 1956) פרסמה לאה גולדברג בעיתון על המשמר, במחזור Illuminations, את השיר הבא:

על פני אַחַת הַגְּבָעוֹת
מִתְעוֹפֶפֶת צְפוֹר כְּתָמָה
שְׁאִינְנֵי יוֹדְעֵת אֶת שְׁמָה.
אֶכֶל עֵצֵי הַזֵּית מְכִירִים אוֹתָהּ,
וְהָרוּחַ רוֹדֵף אַחֲרֶיהָ וְשָׂר:
פֶּה בֵּיתָךְ.

בְּעֵינֵי יְלָדָה עֲרֻבְיָה
בְּמְבוֹאוֹת הַכֶּפֶר הֶהָרוֹס
מִרְחֶפֶת צְפוֹר כְּתָמָה
שְׁאִינְנֵי יוֹדְעֵת אֶת שְׁמָה.⁶⁸

באמצעות התבוננות שלווה וכמו-אקראית בפרטים מטונימיים של טבע ונוף, מייצרת גולדברג בשיר אמירה נוקבת. אמירה זו נוגעת בשאלות של זהות, מקומיות ובעלות, ויש לה זיקה ישירה לשאלות מודחקות שהציבוריות הישראלית בת-הזמן בחרה לעקוף אותן בדרך כלל. אל מול הדוברת, המתוודה על זרותה לנוף המקומי, השיר מציב את עצי הזית, המכירים את הציפור הכתומה, המתעופפת "על פני אַחַת הַגְּבָעוֹת", והיודעים – כמו הרוח הרודף אחריה – כי כאן ביתה. אלא שבבית האחרון בשיר מתמזגות הציפור הכתומה והילדה הערבייה ליישות אחת (בְּעֵינֵי יְלָדָה עֲרֻבְיָה / בְּמְבוֹאוֹת הַכֶּפֶר הֶהָרוֹס / מִרְחֶפֶת צְפוֹר כְּתָמָה), ולפיכך הרוח השר לציפור "פֶּה בֵּיתָךְ" מצהיר על המקום ממילא ובמשתמע גם כעל ביתה של הילדה הערבייה הניצבת "בְּמְבוֹאוֹת הַכֶּפֶר הֶהָרוֹס". עצי הזית הם כאן הסממן המקומי, המכיל את הזיכרון של ה"אחר" הלאומי ואת העדות על חורבנו.

פריטי הטבע והנוף בשני שיריה הנזכרים של גולדברג זהים: בשניהם מופיעים הגבעה, עצי הזית, הרוח והכפר החרב. אלא שבשיר "עצי זית" הובלעה משמעותם הפוליטית-האקטואלית, ואילו בשיר על הציפור הכתומה המשמעות הפוליטית חשופה ומכוונת יותר, ונקשרת בברור לתוצאות המלחמה (הכפר ההרוס) ולוויכוח הנוגע בבעיה האנושית שיצרה המלחמה. המשוררת מחדדת את המסר הפוליטי-הומניסטי בכך שהיא מציבה במבואות הכפר ההרוס דווקא את הילדה כקרבתן של הסיטואציה הפוליטית שבעקבות המלחמה. אולי מסיבה זו בחרה לאה גולדברג, אשר הייתה מקורבת לעמדות מפ"ם, לפרסם את השיר

על הציפור הכתומה בעל המשמור, בטאון השמאל בעל האופי האופוזיציוני. לעומת זאת, את השיר "עצי זית", המוצפן יותר, פרסמה בשנתון דבר, עיתונה של מפא"י, המתונה יותר בעמדותיה, שייצגה את הזרם הפוליטי המרכזי ואת הקונצנזוס הממסדי.

באותה שנה, תשט"ז, רואה אור בספרו של זרובבל גלעד, נהר ירוק, השיר "הזית", המוקדש לסופר חיים הזז (1898-1973). גלעד, איש הממסד, מראשוני הפלמ"ח ומחבר הימנונו, מתאר את כוח עמידתו של עץ הזית השותק, בעל השורש העקשני, שעל גזעו "חֲרוֹתִים יִסְוִי חֲלוֹמוֹ הַגֶּבֶה" (שיר א). בתיאור הזית משלב גלעד רמזים ליצירות נודעות של הזז כגון "אבנים רותחות" ו"רחמים" ("הָאֲבָנִים רוֹתְחוֹת בְּאֵשׁ הַשְּׂקִיעָה. / וְרַחֲמִים בֵּין עָלְיוֹ"),⁶⁹ ומרמז בכך על האנלוגיה המתבקשת בין הסופר הנודע ובין עץ הזית.

כידוע, שֶׁכֵּל הזז את בנו נחום (זוזיק) במלחמת העצמאות. השיר המוקדש להזז, הרמזים ליצירותיו המופיעים בגוף השיר ותיאור העץ נקראים כמחווה לכוח העמידה של האב השכול, הנגלה, כמו עץ הזית, "בֵּין אֹר וּמְכָאוֹב" (שיר ב) והנאחז במקום אחיזה עקשנית למרות מכאובו.

שירו של זרובבל גלעד ממשיך את הקו הרעיוני והאידיאולוגי המסתמן מתוך שירו של אלתרמן "עץ הזית", שגם בו כזכור הופך עץ הזית לסמל של אחיזה יהודית באדמת הארץ.⁷⁰ העובדה שפורסם באותה שנה שבה פורסמו שיריה הנזכרים לעיל של לאה גולדברג ("עצי זית" מתוך "שירי ציון" ו"על פני אֶחַת הַנְּבָעוֹת" [ללא כותרת] מתוך "Illuminations") יש בה כדי להעיד על השסע המאפיין את המציאות האידיאולוגית הישראלית בעקבות מלחמת העצמאות. מציאות זו חצויה בין התכנסות פנימה והתבוננות בכאב השכול שגרמה המלחמה ובין המבט החוצה וההבנה לכאבו של הזולת האתני-לאומי המנוצח.

הדהודים של מלחמת העצמאות ושל תוצאותיה ניכרים בחדות גם בסיפור קצר של בנימין תמוז "מעשה בעץ זית", שראה אור בקובץ סיפורים ב-1987.⁷¹ באמצעות עץ הזית הֶעָתִיק בן אלף השנים מספר תמוז סיפור כפול: זה של הפליטים הערבים העקורים, הבורחים מפחד המלחמה אל מעבר לגבול, וזה של הפליטים-העולים, יהודים יוצאי אירופה המתיישבים באדמות הכפר הערבי הנטוש ואינם מצליחים להשתרש בו. הסיפור בעל הנופך האירוני מכיל אמנם פריטי הווי וראליה הן מחיי הערבים והן מחיי היהודים המהגרים, אך אלו אינם מטשטשים את מעמדו הסמלי המרכזי של עץ הזית. הזית מסמן בסיפור את האחיזה הערבית רבת-השנים באדמת הארץ וכן את תמונתה המהופכת: אחיזתם הרופפת של הפליטים היהודים מאירופה, דחייתם את ההווי והתרבות המקומיים המסתמלים בעץ הזית ובטעמו של שמן הזית הזר להם, ולבסוף – נטישתם את הקרקע מרצון. גורלו של העץ, שחציו נוסר ונמכר בידי בעליו החדשים לתעשיית המזכרות, ואף על פי כן הוא ממשיך לבלב ולהגביה ענפים, נקבע לשבט ולא לחסד על ידי האגרונום, נציג הקדמה, שמוצא אותו ואת דומיו "נטועים מחוץ לשורה ומפריעים לחריש", וכן "בלתי רנטאביליים" ולפיכך נדונים לעקירה. עץ הזית משמש אפוא בסיפורו של תמוז מין "נייר לְקָמוֹס", שבאמצעותו נבחנות סוגיות עקרוניות שליוו את החברה הישראלית בשנותיה הראשונות של המדינה ואשר העסיקו אותו עצמו בעת שהחזיק בהשקפה

ה"כנענית" (כגון: ילידיות מול מהגרות, מקומיות וזרות, עקירה והתערות וכן בעיית הפליטים הערבים, שיש לה נגיעה ברורה בכל אלה). עץ הזית מסמן כאן אם כן מוקדי מתח אידאולוגיים – לאומיים וחברתיים כאחד, תוצאתה של המלחמה שנחווה כקו שבר בכמה וכמה מובנים.

"נִרְעָדוֹת כְּמוֹ לֵבִי צִמְרוֹת הַכֶּסֶף": עֵץ זֵית וְהַתְּלַקְחוּיֹת אֱלִימוֹת עַל רַקַּע לְאוּמִי

הכתיבה על עץ הזית בספרות העברית והישראלית, שעל פי רוב היא הולכת ומתקבעת עם השנים בהקשרים אידאולוגיים מובהקים, מתחדדת כזאת בעיקר בצמתים לאומיים-היסטוריים משמעותיים ובעקבותיהם, ובמיוחד במלחמות ולאחריהן.

השיר של זלדה, "מקום של אש", מתייחס לשני צמתים כאלה: הוא כלול בספרה אל תרחק שראה אור לאחר מלחמת יום הכיפורים (1974),⁷² אך הוא נוגע באירועי מלחמת ששת הימים. עצי הזית מופיעים בו – בשונה משאר הצומח – כאלו לאנשים "עֲצוּבִים וְחֻכְמִים", המגיבים באופן רגשי על איום כלפי העיר ששמה לא ננקב. איום זה מערער על השייכות היהודית אליה ("מֶלֶךְ זָר וְאוֹיֵב / מְכַפֵּשׁ שְׂיֻכּוֹתֵינוּ לְעִיר"). עיר זו היא כמובן ירושלים, מוקד הסכסוך הלאומי-דתי, ושורות השיר של זלדה רומזות לפסוקי הנחמה מישיעיהו נד 11–12 המכוונים לירושלים: "הנה אנוכי מרביץ בפוך אבניך ויסדתיך בספירים. ושמתי כדכוד שמשותיך...":

שְׁנַכִּיא אוֹהֵב
תְּלֵה עַל צְוֹאֲרָה
סְפִירִים נִפְךְ וְכִדְכֹד –

בשיר מתקיים מתח בין הבטחת הגאולה הקדומה ובין האיום הצבאי והפוליטי שהיה תלוי מעל העיר בעבר הסמוך למועד כתיבת השיר. עצי הזית, שעמדתם אנלוגית לזו של הדוברת ("נִרְעָדוֹת כְּמוֹ לֵבִי צִמְרוֹת הַכֶּסֶף"), והם כאמור "עֲצוּבִים וְחֻכְמִים כְּאֲנָשִׁים", שורשיהם מתפקדים בשיר כעדים לחישה "דָּמוּ / שֶׁל הַחֵיל הַקָּטָן / בְּתוֹךְ הָעֵפֶר: / הָעִיר רוֹבֶצֶת עַל חַיִּי". הצירוף הלשוני החד-פעמי "העיר רובצת על חיי" מהדהד את הצירופים המוכרים "רובץ על כתפיו" ו"רובץ על מצפוני". ירושלים עשויה להתפרש אפוא בשיר כחובה וכאשמת-תמיד הרובצת על נאמניה. עם זאת, הדברים המושמים בפי החייל המת חוזרים ומאשרים את אחד מהיבטיו המרכזיים של האתוס הציוני, שלפיו הבעלות על מקום נקנית בדם.⁷³

עץ הזית, ששורשיו "שומעים" את לחישה דמו של החייל "בתוך העפר", מתפקד בשיר כייצוג מטונימי של ירושלים היהודית, החרדה לגורלה בעת המלחמה. מתוקף זה יש לו נגיעה אינטימית בקרבן שמעלים למענה אוהביה. כותרת השיר "מקום של אש" מצביעה על ריבוי הפנים הבעייתיים של העיר:

מְקוֹם שֶׁל אֵשׁ,
מְקוֹם שֶׁל בְּכִי,
מְקוֹם שֶׁל טְרוֹף –

ריבוי פנים זה משמעותו קדושה (כמו בערת הסנה) וסכנה (אש – במשמעות הצבאית) גם יחד. במשתמע, אולי מרמזת הכותרת על ריבוי פניה של הארץ כולה, הנתונה בטרואמת המלחמה.

מלחמת לבנון הראשונה ב-1982 מעוררת מחדש בשירו של משה דור "זיתים" (1984) את "שיבת המודחק" – דהיינו, את חזרתו המובלעת של נושא הפליטים הערבים, שהוגלה מן התודעה הישראלית הקולקטיבית ומן השיח הציבורי וחזר להדהד עם אירועי הפליטות של 1982 במלחמת לבנון. שלא כבשיריהן של חיה ורד ולא גולדברג, הזיתים בשירו הכמו-סוראליסטי של דור אינם מטונימיה של מקום הנושא את הזיכרון המודחק של מי שנפקד ממנו, אלא הם מטפורה לבני האדם עצמם – עצים כאנשים ההולכים ומתרחקים אל גלותם:

הוֹלְכִים זֵיתִים כְּחֶבֶר נְזִירִים שְׁחוּרִים,
[...]
הוֹלְכִים עֵקְלִים, שְׁמוּטִים, מְתַפְוֹרְרִים
לְגִלוֹתָם מֵרַת־הַחֶרֶף,
[...]
הוֹלְכִים זֵיתִים שְׁחוּרִים כְּאֲנָשִׁים
וְשִׁתְּקָתָם הִיא חֶשֶׁךְ.⁷⁴

בין משפט הפתיחה הסוראליסטי למשפט הסיום מופיעים התארים הסוגסטיביים "סגופים", "עיקלים", "שמוטים" ו"מתפוררים", ושמות העצם "גלות" ו"שתיקה" בהטיית הקניין ("גלותם" ו"שתיקתם"). נתונים אלו וכן הציונים הגאוגרפיים-הנופיים: "מְעַבְרֵ לְהָרִים וְאֲדִיזוֹת וּמְכַתְשִׁים" כיעד ההליכה המשוער, מציירים בדרך מטפורית עוקפת תמונת גולים ההולכים ומתרחקים ממקומם. הבחירה בזיתים כייצוגה של הקבוצה האנושית שמדובר בה, מחזירה בשיר זה את עץ הזית למעמדו כמסמן אתני-לאומי לא-יהודי, כפי שכבר מצאנו בהדגשים שונים בשירי טשרניחובסקי משנות השלושים ובשירים שנכתבו בשנות החמישים בעקבות מלחמת העצמאות.

ניידתו של עץ הזית כמסמל קבוצה לאומית זו או אחרת, מסתברת אפוא כמאפיין של מתחים לאומיים בלתי פתורים שהתרבות הישראלית מתמודדת עמם לפי דרכה.

ב-1989 ראה אור ספרה של אורלי קסטל-בלום, סביבה עוינת ובו הסיפור "מוות בחורשת זיתים".⁷⁵ גיבור הסיפור, דָּבֶק, סוחר סמים ואיש אלים, מגיע למפגש בחורשת הזיתים שליד ביתו עם ערבי מ"השטחים" המביא לו "סחורה". בזמן שדבק בוחן את ה"סחורה" בטעימה ובהרחה, שולף הערבי סכין ודוקר אותו למוות. חורשת הזיתים הסתמית כביכול, שבארבע

פינותיה הועמדו שומרים כדי לאבטח את דבק בעיסקאותיו המפוקפקות, זוכה בדיעבד לממד סמלי, וכך גם שאר ההתרחשויות שבתחומה, ובראשן הרצח. המספרת מאפיינת אותה כחורשת זיתים ש"כבר שנים שאף אחד לא בא ואוסף את הזיתים, והזיתים נופלים על האדמה ומתקמטים לאט". הקוד הצפון בתיאור זה מרמז על רכוש נטוש שבעליו נותקו ממנו.⁷⁶ נקמתו הפרטית של הערבי, הקורא בעת הדקירה בשמות בני משפחתו הקרובים והרחוקים שאת דמם הוא נוקם, מקבלת אפוא גם היא משמעות שמעבר למקומי ולפרטי.

בסיפורה של קסטל-בלום נחבא כביכול הלאומי והפוליטי מאחורי מסכת האבסורדי. אולם תאריך פרסום הספר – 1989 – כמו גם כותרתו המשמעותית ("סביבה עוינת"), מאותתים על ההקשר האקטואלי של הסיפור הנידון. במילים אחרות – על נגיעתו בהתפרצות נוספת של הסכסוך האלים בין יהודים לערבים, שבאה לידי ביטוי באינתיפדה הראשונה בדצמבר 1987, זמן לא רב לפני שספרה של קסטל-בלום ראה אור.⁷⁷

"תחת עץ הזית": מאבקים טריטוריאליים וניכוס שטחים

בשלהי שנות התשעים למאה העשרים, בעקבות עימותים ממשיים שבמרכזם עצי זית, הופך עץ הזית לייצוג מטונימי מובהק של המאבק הטריטוריאלי על הארץ (ועל מה שמכונה "השטחים") בין הישראלים לפלסטינים. שאלת הבעלות על העץ ושיוכותו לצד זה או אחר וכן ניכוסו לצרכים תעמולתיים ופוליטיים בוטים, הופכים אגב כך לחלק בלתי נפרד מהשיח הציבורי.

שירו של אשר רייך, "תחת עץ הזית" (1999),⁷⁸ נוגע במפגש הבעייתי המתמשך בין שני העמים.⁷⁹ השיר מתאר סיטואציה שבה הדובר יושב תחת עץ הזית, כשכל העת צופה בו מן הגבעה "דְמוּת, פְּנִיָּה מְכֻסִּים בְּרַעְלָה". התמונה האמביוולנטית משדרת נתק, ריחוק וניכור בין הדובר היהודי ובין הדמות הרעולה, אמבִּלְמָה מוסלמית-פלסטינית מובהקת. בה־בעת היא משדרת את הזיקה הבלתי־נמנעת בין השניים – בעייתית ככל שתהיה – שכן הדמות הרעולה צופה כאמור בדובר, וגם הוא מצדו מנסה ללכוד את מבטה, אך ללא הצלחה. התמונה טעונה מתח, הנשען על השתיקה השוררת בין השניים וכן על עצבנותו של הדובר ("וְאֲנִי כְּרִסְמִתִּי בְּעֶצְבָּנוֹת אֲוִיר כְּבֵד"). משמעותית ואף סמלית היא העובדה שהדובר היהודי הוא היושב תחת העץ, בעוד הדמות הרעולה מתבוננת בו ממרחק. רייך בונה סביב עץ הזית מעין דרמה סמלית, המהדהדת באמצעות מטפורות סוגסטיביות את דימויו הבולטים של הסכסוך הלאומי ("אֹרֶז הַזֵּית שֶׁל עֵץ זֶה / סְמִיךְ וְכֶה זֹרֵם בּוֹ / הַדָּם הָאָבִיד"; "הַזְּמַן הַתְּאֵבֵד בְּצֵל הָעֵץ").⁸⁰

את העימות המתמשך המסתמל בעץ הזית מסכם הדובר בבית האחרון של השיר, תחילה במשפט המנוסח כפרדוקס: "שְׁנַיִם עָבְרוּ בִּינֵינוּ בְּאֵשׁ / וְדָם רַב לֹא כִפָּה אוֹתָהּ". האמירה המובלעת כאן על הדם שאמנם נשפך כמים, אך אין דינו כדין המים המכבים את האש – איננה רק פרדוקסלית, אלא נושאת מטען טרגי ברור. בסיום השיר מוצא הדובר לכאורה מעין פתח תקווה, המנוסח אף הוא כמין פרדוקס: "וְיָמָה שְׁמֶקֶשׁ בִּינֵינוּ אוֹלֵי עוֹד / יוֹכֵל

לְהִתְאַחֵז בְּמָקוֹם הַזֶּה.⁸¹ "המקום הזה" הוא המקום הגאוגרפי הממשי, מושא הסכסוך הטריטוריאלי, אך הוא גם "תחת עץ הזית" – אתר סמלי המחזיק בו את שלל המתחים של סכסוך הדמים וגם – אולי – את סיכויי פתרונו.

הסכסוך הלאומי הנוגע לארץ ישראל נתפש בשיר של דבורה כץ, "ממזרח לעץ הזית" (2005)⁸² דרך האסוציאציה לסיפור משפט שלמה המקראי. השיר מפרק את הסיפור העתיק, שבו טוענות כזכור שתי נשים לאימהות על ילד אחד, ומרכיב אותו מחדש תוך שילוב בין נתוני ההווה המרומזים ובין רסיסיו של הסיפור המקראי. השיר נע הלוך ושוב בין שני קטבים: בין האימהות בנות ההווה, מצבן ומעשיהן, ובין אמירה קבועה בדבר כישלוננו של המלך לשנות דבר מה במשפטו.

הבית הפותח את השיר מתאר מעין מטאמורפוזת, תוצאתם של אירועים טרגיים: אימהות הופכות לעצי השדה, כי "בְּמָקוֹם בּוֹ נִטְמַן יֶלֶד / צוֹמְחַת אִם". ובניגוד למשפט שלמה, שם מתבלט השוני החריף בין שתי האימהות הניצות על הילד החי – כאן אין כל הבדל ביניהן – האימהות טומנות ילדים בעפר, ואף על פי כן אין אחת שתוותר:

בְּטֵן נוֹגַעַת בְּבֶטֶן
בְּשָׂר בְּעֶפֶר
הַמֶּלֶךְ בְּמִשְׁפָּטוֹ
לֹא שָׁנָה דָבָר.⁸³

השיר שזור רמזים מובלעים לסיפור האלימות המתחולל בין שני העמים, במקום שמוגדר "ממזרח לעץ הזית". גם כאן ממלא אפוא עץ הזית תפקיד סמלי בתוך סבך הסכסוך האלים. האנפורה "ממזרח לעץ הזית", החוזרת בפתיחת כל בתי השיר, מנכיחה את העץ כעד אולם למתרחש, כמתווה גבול שאינו קיים בעצם וכסֵּפֶן אירוני (סמל השלום?)⁸⁴ של המעמד המורכב והמוקצן.

האֶפִּיפּוֹרָה בת שני הטורים החותמת את ארבעת בתי השיר, "הַמֶּלֶךְ בְּמִשְׁפָּטוֹ / לֹא שָׁנָה דָבָר", מהדהדת מצד הריתמוס והחזרה כמין קינה, ואילו מצד התוכן היא מבטאת ייאוש וחוסר תוחלת לנוכח התעקשותם של הצדדים להמשיך את המריבה ביניהם גם אם "מֶלֶךְ אֵלֶּךָ חִבְּלָה / אוֹסֵף אֶל כְּלָיו / דָּם וַיִּצְהָר".

צדה האחר של המטבע משתקף בשיר מאת אסתר זילבר ויתקון, "התעקשות", שראה אור פעמיים, לראשונה בשנת 2000, ובשינוי טיפוגרפיה וגרסה שונה מעט של הסיום – בשנת 2006.⁸⁵ הנוסח המאוחר התפרסם בספרה, שכותרתו מדברת בעד עצמה: חוצה שומרון – מיומנה של מתנחלת תשמ"רתס"ו, ושם נקרא השיר "התעקשות – עצי הזית". מנקודת ראותה של מתנחלת (המגדירה כך את עצמה), המאבק על ניכוס עץ הזית, המצטייר מתוך השיר, הוא ייצוג מטונימי של המאבק על ניכוס שטחי ארץ. עצי הזית שבשיר מתוארים כ"עֲצֵי זֵית עֶקְשָׁנִים, נֶאֱחָזִים בְּכָל מְאֹדָם", כ"חֲטֵר יֶרֶק" וכ"נֶצֶר אֶפֶר / מֵאֵבֶק הָאָרֶץ הַקֶּשָׁה". משמע – עצי הזית הם עצים אוטונומיים, המהווים חלק בלתי-נפרד מנופה של הארץ, ללא ציון שייכותם לצד מן הצדדים. היאחזותם העקשנית של העצים ניתנת להתפרש כתיאור

מטפורי לאחיזה באדמת הארץ, שאפשר לייחסו לצד זה או אחר על פי העין המתבוננת. הבעלות על עצי הזית או ההתחברות אליהם נקנות – לפי העולה מן השיר – במגע קרוב עמם. בעניין זה מתקיים בשיר מתח בין ראייה לנגיעה: אי-היכולת לממש את המגע עם עצי הזית "מִפְּנֵי בְּנֵי יִשְׁמָעֵאל" מסמן את מגבלות השליטה בשטח ומחייב התבוננות בהם מרחוק. חלקו השני של השיר טומן בחובו הפתעה: ההתקנאות באנה טיכו, הציירת המובהקת של עצי הזית, "שֶׁנִּגְעָה בָּהֶם, / שֶׁצִּיְרָה אוֹתָם כֹּל כֶּךָ קָרֹב וְכֹל כֶּךָ יָפָה", מתבררת כקנאת שווא, כי עצי הזית שלה צוירו בעצם מן המרחק, "מִגָּגוֹת בְּתֵי יְרוּשָׁלַיִם". גם לאנה טיכו מייחסת אפוא הכותבת – באנלוגיה לעצמה – פחד "מִיַּד יִשְׁמַעֲ-אֵל [כך!] בְּשׂוֹדוֹת".

עצי הזית המתעקשים להיאחזו באדמה וציירת העצים שהתעקשה לציירם ולא ויתרה נמצאים על רצף סמלי-אלגורי אחד, המשמש מופת לדוברת, שמתעקשת אף היא לצייר את הנוף ("אֲזוּ אוֹלֵי גַם אֲנִי / אֶחְפֹּשׂ גַּם בְּאַרְיֵאל לְצִיֵּר מִמֶּנּוּ אֶת נוֹף הַשּׁוֹמְרוֹן") ועל ידי כך לנכס את מה שניתן לראותו רק מרחוק. בנוסח המוקדם של השיר (2000) הסיום שונה ואף מרוכך משהו. במקום הגג הקונקרטי שממנו רוצה הדוברת להשקיף על עצי הזית כדי לציירם, היא נאחזת בדברים שקראה בספר על אנה טיכו ונוטה לאמץ את דרכה:

וְאוֹלֵי מוֹטָב שֶׁאֲצִיֵּר מִדְּמִיוֹנִי,
נֶאֱמַר עָלַיךְ בְּסֵפֶר, שֶׁאֵת רְשׁוּמֶיךָ
הַיָּפִים בִּיּוֹתֵר רְשַׁמְתָּ מִדְּמִיוֹנֶךָ.⁸⁶

בנוסח המאוחר (2006) סיום זה אינו מופיע כחלק אינטגרלי של השיר, אלא (בשינוי נוסח) כמשפט בפרוזה, מעין הערה החותמת את השיר ומובדלת ממנו טיפוגרפית: "לאחרונה התברר לי, שאת ציוריה היפים ביותר ציירה מזכרונה". ההבדל שבין הדימיון בנוסח המוקדם, שמתוכו שואבת הציירת, לזיכרון בנוסח המאוחר הוא ההבדל שבין הוויתור הזמני או החלקי על ניכוס קונקרטי ובין ההתעקשות לנכס. את ההתעקשות ניתן אפוא לייחס גם לדוברת, לא רק לעצי הזית, ואולי ליתר דיוק: הדוברת בהתעקשותה מציבה עצמה כאנלוגית לעצי הזית העקשנים וה"נֶאֱחָזִים בְּכָל מְאֹדָם".

בשיר אחר של אסתר זילבר ויתקון, "גבעות",⁸⁷ מופיעים עצי הזית בכפל-פנים: הן כממלאים את תפקידם הטבעי, "מְנִיבֵי פְרִי רִיחָנִי מְבְרִיא", והן כמקום מסתור בגבעות (שהן שם-צופן לחבלי יהודה ושומרון). בגבעות רוחשים דברים מוחשיים הנראים לעין (=מעֵינִים),⁸⁸ שאין קוראים בשמם, אך עם האפלה וסבך העצים הם נתפשים כהרי-מזימות. הדוברת החולפת במכונית בנוף, משדרת באמצעות התבוננות זו בעצי הזית את החרדה והחשד כלפי הנוף, שמתפוגגים – למרבה האירוניה – באמצעות שיר של לאה גולדברג המושמע ברדיו: "מכורה שלי ארץ נוי אביונה". שיר זה, המתכוון כידוע לליטא, ארץ הולדתה של גולדברג, מנוכס רגשית על ידי הדוברת, המוצאת התאמה בין מילותיו ובין רגשותיה כלפי חבל הארץ הקדום ורוחש המזימות. דווקא מילותיה של גולדברג מרעיפות עליה "שלהך ארץ-ישראלית".

”כָּבַן הַשְּׂפָחָה שְׁגָרְשׁ לְמַדְבָּר וְאֵלִיִּם חֹזֵר / מִכָּרֶם נְבוֹת״: עֲצֵי זֵית וְהַקְשֵׁרוֹ הַמוֹסְרִי של הסכסוך הלאומי

ככל שמתעצם הסכסוך הישראלי-פלסטיני וככל שהעצים ממשיכים לעמוד במוקד של אירועים פוליטיים-לאומיים, העיסוק בעץ הזית, בכל הנוגע להיבטים המוסריים של העימות, הוא בוטה וחשוף יותר. מה שהיה חבוי ומכוסה בשירים המוקדמים, שנגעו באמצעות עץ הזית בתוצאות מלחמת העצמאות, למשל, נעֶשָׂה גלוי ומוצהר ככל שמתלהט הפולמוס הפנים-לאומי והוא נעזר באירוניה או בסארקזם מושחזים. כאלה הם שני השירים שלהלן מתוך המחזור ”הזית” בספרו של אבנר טריינין רואה זיתים.⁸⁹ בראשון (שיר 3) הדיבור על עץ הזית היהודי בעל הגזע הישר, ”בלי פיתול”, מקבע את זהותו על דרך השלילה: אין הוא, לדברי הגנן, עץ ערבי –

שְׂכָלוּ נִפְתּוּלִים, שְׂרָשׁוּ בְּסֻלְעִים וּמִיָּמִיו מוֹעֲטִים
כָּבַן הַשְּׂפָחָה שְׁגָרְשׁ לְמַדְבָּר וְאֵלִיִּנוּ חֹזֵר
מִכָּרֶם נְבוֹת.⁹⁰

האמירה ה”השוואתית” היא אירונית בגלוי, והשיח המטפורי חורג מן הדיון בעצי זית אל עבר ייצוגים אנושיים ולאומיים החבויים מאחוריהם.

עיקרו של השיח בשיר הוא במישור המוסרי-פוליטי. אזכוריהם של בן השפחה שגורש למדבר וכרם נבות, מחד גיסא, ושל גת שמנים מאידך גיסא, מעלים בדרך אנלוגית מובלעת שאלות מוסריות בנושא העימות היהודי-ערבי. שאלות אלו נוגעות במוסריותו של גירוש ישמעאל למדבר על ידי אברהם ובשאלה שמוצגת לאחאב בפרשת נבות הזרעאלי: ”הרצחת וגם ירשת?”, שאלה הנוגעת לנישול מקרקעות. כרם הזיתים בגת שמנים נזכר בהקשר של הבעיה המוסרית שבהסגרת אדם בידי בן-עמו תמורת בצע כסף, כבמקרהו של יהודה איש קריות שהסגיר את ישו לשליחי הסנהדרין בגת שמנים. הכלי האירוני משמש אפוא בשיר לחידודו של המסר ולהבהרת ”נפתוליו” של עץ הזית הערבי בזיקה לאירועים שהדובר רואה אותם כאנלוגיים לאירועי העבר השנויים במחלוקת מוסרית.

שיר אחר של טריינין, מתוך אותו מחזור (שיר 5), מספר את סיפורו של פליט ערבי, המתגנב אל רכושו הנטוש בעין כרם העברית ונתפש כשהוא קוטף זיתים שאין להם דורש:

בְּכָרֶם זֵיתִים בְּעֵין-כָּרֶם, שָׁם מִחֲרָשָׁה הָעֵרְבִית
מִכָּה בְּסֻלְעַ וּבְרָאשׁ. שָׁה שָׁה פְּלִיט אֶל תְּעִירוֹ
פֶּן יִתְעוֹרֵר בּוֹ הַכֶּפֶר בִּירוּשָׁלַיִם הָעֵבְרִית.

אַחֲרֵי הַקּוֹמְמִיּוֹת רְכוּשׁ נְטוּשׁ וְהוּא נְטוּשׁ
לְלֹא רְכוּשׁ.⁹¹

כרם הזיתים הנטוש מתפקד בשיר כגילום מטונימי של הכפר הערבי, שנוכס ונבלע על ידי העיר העברית, כשכל ניסיון לעורר זיכרון מודחק זה נתקל בתגובה עוינת:

שומר תופש (מה יש לשמר?)
לקחו טביעת האצבעות. במשטרה פתחו
לו תיק.

באירוניה גלויה מכונה הערבי קוטף הזיתים "העבריינ מַכְרֵם נְבוֹת". לאור שירו הקודם של טריינין, שבו נזכר כרם נבות בהקשר מוסרי-פוליטי, ברורה עמדתו האירונית של הדובר בנוגע ל"עבריינותו" של הפליט הערבי. הערבי הוא בעיניו מעין נבות מודרני אשר נושל מרכושו ומחייו הקודמים ("אַחֲרֵי הַקּוֹמְמִיּוֹת כְּכוֹשׁ נְטוּשׁ וְהוּא נְטוּשׁ / לְלֹא כְּכוֹשׁ").

שנה לפני פרסום ספרו זה של טריינין, כתבה גלית חזן-רוקם את השיר "זיתים" (2002).⁹² השיר מציג עמדה נחרצת ואמירה פוליטית ברורה נגד מה שמכונה בו "חמס הזיתים בכפרי השומרון", והוא נכתב כתגובה לאירועים קונקרטיים שהתרחשו באותה עת בשטחי יהודה ושומרון.⁹³ הוקעת העוול המוסרי בהשתלטות על רכושו של הזולת וגזל פרותיו, העומדת במרכז השיר, נשענת באורח בולט ומופגן על ציטוט מפורש של פסוקים רלוונטיים מן התנ"ך; התנ"ך אמור להיות ספרם המקודש של העטופים בטלית קטן והמנססים לעצמם "בשם השם את אשר לא-להם", אלה ש"לא נטעו, לא גזמו, לא עדרו, אבל מוסקים". בעקבות תיאור זה, היוצר הבחנה ברורה בין פעולות שהמוסקים לא ביצעו, הקשורות בגידולם של הזיתים, ובין פעולת המסיקה של עצים לא-להם, המתבצעת בהווה של כתיבת השיר, מצוטטים – כמעט ללא התערבות הקול הדובר בשיר – שלושה פסוקים אלה:

ארור מסיג גבול רעהו – ואמר כל העם אמן אל מול הר עיבל.
פרי אדמתך וכל יגיעך יאכל עם אשר לא ידעת.
ככתוב: זיתים יהיו לך בכל גבולך ושמן לא תסוך כי ישל זיתך.⁹⁴

הפסוקים שהובאו כאן לקוחים ממעמד הברכה והקללה מול הר גריזים והר עיבל, מעמד שבני ישראל מצווים לקיים אותו לאחר שיחצו את הירדן מערבה. חשיבותו של מעמד זה היא בכך שהוא מכונן, בין היתר, את הבסיס להתנהלותו המוסרית של העם בארצו. הפסוק: "ארור מסיג גבול רעהו" (דברים כז 17) כולל את אחד האיסורים ברשימה ארוכה שהלוויים קוראים בפני העם, המונה חטאים נגד המוסר שיש להימנע מהם, בעוד הטקסט המקראי משתמש במילה "רעהו" כמכוונת אל שכן בן עמו של הנמען, השיר מרחיב את התחולה של האיסור אל מעבר לתחום הלאומי הפנימי. הסגת הגבול מתפרשת כאן בהקשר אקטואלי ופוליטי תוך הבלטת הפרתו של ערך מוסרי נעלה. ההקשר האקטואלי מכוון את הדעת אל פגיעה ב"אחר" מסוים, מוגדר וידוע.

המקרא תולה בקיומם או אי-קיומם של המצוות והאיסורים הנמנים בדברים פרק כז את הברכות או הקללות העתידות לקבוע את גורלם של בני ישראל (וראו המשך הפרשה בדברים פרק כח). מתוך פרק זה מצוטטים שני הפסוקים הנוספים המופיעים בשיר.⁹⁵

שניהם לקוחים מן החלק המפרט את הקללות ושניהם משמשים במקרא חד־משמעית אזהרה לבני ישראל. בשיר של חזן־רוקם, לעומת זאת, זוכים פסוקים אלה בשל הקשרם למעמד דו־משמעי: האם לאור המצב האקטואלי זהו דרש על מי שנגזלו זיתיו, או שמא מתקיימת בשיר משמעותם המקורית של הפסוקים, הנוקטים לשון של איום וקללה כלפי המוסקים זיתים לא־להם.

לשירים הנוגעים באמצעות עץ הזית בהיבטים המוסריים של הסכסוך הישראלי־פלסטיני, משתייך גם השיר "עץ הזית 2002" מאת אגי משעול,⁹⁶ המציע התבוננות קצת אחרת בעץ זית שנעקר מאדמתו ונשתל מחדש –

בֵּין שְׁלֹשֶׁת עֲצֵי קוֹקוֹס
עַל מַצַּע אֲדָמָה שֶׁל טוֹף מֵהָהוּם סִנְטֹר
בְּאֲמָצַע צִמַּת שְׁהַפֵּךְ בּוֹ לִילָה
לְכַכֵּר.⁹⁷

זהו עץ שיעדו שונה מעץ פרי הנטוע באדמתו לעץ נוי שהוא בחזקת "נטע זר" במקומו החדש. מגזעו עולה "ספור מפותל", שלנהגים הממהרים לביתם אין פנאי להתעמק בו. בסיוע הרמזים הפזורים בשיר ניתן לשחזר את סיפורו השתוק של עץ הזית, שנעקר מאדמת־האם ונשתל באדמה זרה.

[...] שְׁרָשִׁי
הַמְגִשִּׁים נְבוֹכִים
בְּאֲדָמָה הַזֶּרָה,
לוֹפְתִים עוֹד כְּמוֹ צֶדֶה לְדֶרֶךְ –
אֲדָמַת־אִם שְׁדַבְּקָה בָּם
בְּהַמּוֹלֵת הַחֲשׂוּף.

המונח "חישוף" הנקשר בעץ הזית והלקוח מן הטרמינולוגיה הצבאית, מכוון אל מעשה עקירתו כחלק מענישה סביבתית בהקשרם של מעשי איבה בסכסוך האלים שבין ישראל לפלסטינים. העץ עצמו מתואר כילד שנקרע מחיק אימו והוא לופת משלה "כמו צדה לדרך". בשיר של משעול האלימות בין בני האדם נעקפת וזוכה לייצוג מטונימי באמצעות ההתבוננות בעץ העקור והמנוכס לצורכי נוי. בהופעתו הגרוטסקית בשיר, כשצמררתו גזומה "בְּהוֹמוֹד שֶׁל קְבָלָנִים" זיתיו מושטים לאין דורש, משמש עץ הזית תזכורת נוקבת לעוולות מושתקות, שרוב הציבור בוחר להתעלם ממנה.

יצירה החושפת את ההיבט המובלע שהוזכר בשיר לעיל, כלומר עקירת עצי זית כפעולת ענישה, היא המחזה חברון מאת תמיר גרינברג,⁹⁸ המקצין את הסיטואציה לאין שיעור באורח מגמתי. חברון היא מטפורה למרחב הסכסוך הלאומי והטריטוריאלי בין יהודים לבין ערבים פלסטינים. במחזה, המיוסד על סימבוליקה שקופה, פורץ סכסוך דמים בין משפחתו של ראש העיר לשעבר, חאדר כנעאני, ובין משפחתו של המושל הצבאי, בעז

מימון. ברקע – בקשת-רשות של כנעאני מן המושל למסוק את זיתיו, וההשפלה שחווה בנו של כנעאני לנוכח סירובו של המושל לאביו. מעשי ההתנקשות, ההריגה והרצח משני הצדדים בשל כבוד פגוע ונקמת דם מזדרדרים את המצב ומביאים למותם של חפים מפשע משני צדי המתרס. ברובד הפנטזיה של המחזה מופיעות דמויות של ישויות טבע, כגון יום אביב חמים, אמא אדמה, עץ זית צעיר, עץ זית זועף, עץ זית קשיש ועץ זית חרד, המנהלים שיח נרגש. שיחם מקדים ומנבא את ההתרחשויות הקשות הן של שפיכות הדמים והן של כריתתם-מותם של עצי הזית. עצי הזית משלמים את מחיר הסכסוך הפוליטי, מאחר שכריתתם בידי חיילים מתבצעת כעונש על הריגת בן המושל בידי ערבי פלסטיני.

שרשרת ההרג במחזה חברון שתחילתה בבקשת רשות תמימה של חאדר למסוק את זיתיו, מביאה בסופו של דבר גם לכריתתם של עצי הזית, שהיו העילה הראשונה לכל ההתרחשויות המתוארות במחזה. עצי הזית, המופיעים כדמויות שונות-אופי ובעלות "נשמה", וההקבלה בין כריתתם של עצי הזית ובין הריגתם של בני האדם – שני אלה מזכירים ברובד הסמוי של המחזה את הפסוק "כי האדם עץ השדה" כמקובל לפרשו בלשון ימינו. במקורו, פסוק זה הוא הנימוק המלווה את הצו המקראי של אי-כריתת עצי פרי בעת מלחמה: "כי תצור אֶל עיר ימים רבים להילחם עליה לתפשה, לא תשחית את עצה לנדח עליו גרזן, כי ממנו תאכל ואתו לא תכרת, כי האדם עץ השדה לבא מפניך במצור" (דברים כ 19). הפסוק המקראי שואל, בעצם, האם עץ השדה הוא כמו האדם שעליו חוקי המצור והמלחמה ושיש על כן לפגוע בו. מהשאלה הרטורית עולה ממילא התשובה כי אין לערב את העצים נושאי הפרי במלחמתו של האדם. צו קדום זה מופר באורח בוטה בהתנהלותו של המושל במחזה. עצי הזית הנכרתים בצו המושל מהווים כאן תזכורת להתנהלות דכאנית, כמו גם הבלטה אירונית של סמל (השלום) שעוות.

הערות סיום

הפרדוקס הנוקב העולה כמסקנה ממאמר זה הוא כי עץ הזית, אשר ענפיו הפכו לסמל השלום האוניברסלי, מתפקד בספרות העברית והישראלית בעיקר כסמל קבוע של המחלוקת המתמשכת על ארץ ישראל בין יהודים לערבים. אין כמעט דור של סופרים בארץ שלא נפנה לעסוק בעץ הזית, הנתפש קודם לכול כסמל "מן המוכן", שמקרה המציאות הארץ ישראלית על דרכם של הכותבים. בשונה מייצוגי צמחייה ארץ ישראלים אחרים, הוא זוכה לעמוד במרכזן של יצירות המתמודדות עם שאלות של זהות וחשבון נפש, או כאלה המתפלמסות ומתריסות בעניינים מצפוניים. התבוננותם של הכותבים בעץ הזית ביצירות שנדונו כאן היא על פי רוב דרך משקפיים אידאולוגיים, המסמנים את הכותבים כבעלי דעה והשקפת עולם מובחנות. עם זאת, ההתבוננות בעץ הזית כרוכה גם במנעד של רגשות, הבאים לידי ביטוי ביצירות.

השאלה המרכזית והמובלעת ביסודו של הקורפוס שנדון במאמר היא זו: של מי הוא עץ הזית? הן קונקרטי והן סמלית. עץ הזית משמש את היוצרים כאלמנט בעל כוח ייצוג רב-משמעי, אמבלמטי, שניתן לייצג באמצעותו בה-במידה את שני צדי המטבע. ואמנם,

מעץ בעל זהות אתנית אחת, ערבית או יהודית, במחצית הראשונה של המאה ה-20, הופך הזית בעשורים האחרונים לבעל זהות חצויה, לסמל העובר מצד לצד והמבטא כך את מנעד תפישותיהם האידאולוגיות של הכותבים בהקשריו האקטואליים של סכסוך הבעלות על הארץ.

בתחילת הופעתו של עץ הזית בספרות הארץ ישראלית (משנות העשרים עד שנות הארבעים של המאה ה-20) נדרשו הכותבים עליו לאמירות מטפוריות מרומזות ומוצנעות בנוגע לתפישות שִׁתלו בו, ומשנות החמישים עד שנות השמונים – למטונימיות עוקפות. ואילו בעשורים האחרונים, עם החרפתו של הסכסוך הישראלי-פלסטיני. עם הצבתן בגלוי של שאלות הכרוכות בבעלות על הארץ על סדר היום הלאומי והנחתן ללא הפסק בדעת הקהל, הפכו ההתבטאויות ביצירות הנוגעות בעץ הזית לחשופות ולבוטות במיוחד. היצירות של העשור האחרון בקורפוס שנדון כאן מתאפיינות מבחינה רטורית בשימוש מוגבר באירוניה, בסרקאזם וביסודות סאטיריים, המצביעים כולם בעיקר על אי-הסכמה לאומית ועל ביקורת אנטי-ממסדית בכל הנוגע למצבים ולתהליכים שעץ הזית מסמן ומייצג ביצירות. דומה שאין עוד סמל כמוהו, הלקוח מן המצאי הנופי הארץ ישראלי, אשר זכה לעמוד במרכזן של מחלוקות אידאולוגיות סמויות וגלויות לאורך תקופה ממושכת של עשרות שנים, ויש לשער כי גלגוליו האידאולוגיים בספרות הישראלית עוד לא תמו.

אוניברסיטת חיפה

הערות

- 1 בני ברבש, המפץ הקטן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 81.
 - 2 שם, עמ' 81.
 - 3 שם, עמ' 95.
 - 4 שם, עמ' 105.
 - 5 שם, עמ' 105.
 - 6 שירה סתיו מכנה את הנובלה של ברבש "מהתלה משפחתית מחוכמת וקלה, משל קצור ומשעשע שלא מהסס לגעת בטון הומוריסטי בעניינים פוליטיים לעוסים". עוד היא מציינת כי "הבחירה באלגוריה מתאפיינת בהעדר מבט היסטורי, ומשווה קלילות לנושא הכבד שנבחר, עומק הסכסוך הישראלי-פלשתינאי". ראו: שירה סתיו, "זיתים כבושים", הארץ, ספרים (29.7.2009), עמ' 4-5.
 - 7 כנאמר בדברים ח 8: "ארץ חיטה ושעורה וגפן ותאנה ורימון, ארץ-זית שמן ודבש".
 - 8 אזכור חלקי של מקורות יהודיים שבהם מופיע הזית ראו ברשימתו של דן אלמגור, "עץ-הזית, אחי הנידח" – על עץ-הזית ושורשיו בשירה, בפזמון, בסיפורת, בבמה ובעתונות", עלי-שיח 39 (קיץ תשנ"ז/1997), עמ' 142.
- להפניות אל ספרים שיש בהם עיסוק בעץ הזית ובהופעתו במקורות ראו אלמגור, "עץ-הזית, אחי הנידח", עמ' 152, הערה 2. רשימה אנתולוגית חלקית של שירים על עץ הזית בספרות העברית החדשה ראו אלמגור, "עץ-הזית, אחי הנידח", עמ' 152, הערה 5. חלק מן השירים הנדונים במאמר זה מופיעים כפריטים ברשימה האנתולוגית האמורה. אלמגור גם מצביע על

נוכחותו של עץ הזית בתרבות החזותית הארץ ישראלית. הוא מונה שורה ארוכה של ציירים שציירו עצי זית, בהם ראובן רובין, אריה אלנאי, ליאופולד קרקאור, אנה טיכו, נחום גוטמן, יוסף זריצקי, ישראל פלדי, אריה לובין, חיים גליקסברג, יוסף קוסנונגוי, מרדכי אבניאל, ועוד ועוד. ראו: אלמגור, "עץ הזית, אחי הנדח", עמ' 152, הערה 8 לעיל.

הדיון הנוכחי יוגבל אך ורק להופעותיו של עץ הזית בספרות העברית והישראלית.

באוסף היצירות המשמש בסיס למאמר זה אותרו אך ורק יצירות ספורות המוקדשות לעץ הזית (או העוסקות בו בהרחבה), שבהן הוא אינו מופיע כנושא משמעותי פוליטית-לאומית. כזה הוא, לדוגמה, השיר "לילה עם זית", מאת זרבל גלעד (תש"ך), הכולל התבוננות בעץ הזית מלילה ועד אור הבקר. העץ מואנש ברמז: "דך גופי לטל מקשיב, / היורד על עפצפיך" ומתואר במשחקי האורצל הליליים. הדובר המתבונן מזהה בו כפל-הגשות: שמחה וקלילות ("חיוך של כסף, תמים", "צחקות-אורה הצמרת תטף") לצד תוגה וכובד ("כתב-יגונים חרות/ על שךש וגנע/ הגות כבדה ומרירות") – ומאפיין את עץ הזית באמצעות אחדות-ניגודים זו. ראו: זרבל גלעד, "לילה עם הזית", עפר נוהר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תש"ד, עמ' 99-100.

בשיר "זית" מאת רנה לי מואנש עץ הזית לאיש זקן: "פושט יד מגידת, / מתפתלת/ אל הסהר/ לקלט/ נגהות כוכבים"; "רחב ושבע ימים"; "ובהק השיבה/ בעלות בלוריתו"; "כל כך זקן / אך רב-אונים עודנו". השיר חותר אל משפט הסיום: "ועל חזהו החשוף/ חרות עדן/ שם הנערה", המשלים את דימויו של העץ לאדם שבע ימים, אשר נוצר את זיכרון אהבת הנעורים שלו. ראו: רנה לי, "זית", שנות צהרים, תל אביב: רשפים, 1980, עמ' 131.

שיר אחר שאינו נוגע במאבקים לאומיים הוא "אני עדיין מחכה לראות", מאת הרצל חקק. הזית בשיר מייצג את דמות סבו של הדובר, העולה בזיכרון: "כמו היו לעיני עלים מכסיפים, ענני זית/ על הסף נאנחו הרוחות. /.../ הוא/ לבש גלימה של בד עבה. / שרוליו הרחבים הסתירו את עיניו/ הכחלות/ [...] ידעתי שזה הוא. / סבא שלי". הזיכרון העולה במראה-דמוי-החלום שבמרכז השיר, נקשר בלחישת הסב, המצטט את הפסוק הידוע מספר ירמיהו (יא 16): "זית רענן יפה פרי תאר", וכדבריו המלווים את הפסוק: "עצים זקנים ופרים רענן וצונן" – דברים שניתן להחיל עליו עצמו. גם הסתלקותו של הסב נקשרת לעץ הזית: "סבא שלי עלה בענני זהב. אני ראיתי / גוע הזית רעד מולו ברוח, מפה ברק/ ואני ראיתי שמן נשפך לפדים/ שמן וירקק". הפסוק המצוטט מספר ירמיהו, שיש בו כדי לפאר את הזית כייצוגו של הסב, מוצב בשיר כנגד ציטטה אחרת מדברי הסב: "איך חזרנו, ילדי, איך חזרנו לארץ/ כמו אל גלות נכר, כמו דוד המדבר". באמצעות שני המשפטים המצוטטים מפי הסב מותווה בשיר ציר המתח שבין תקוות הגאולה של עולים בני ארצות המזרח ובין אכזבת מפגשם עם הארץ. זהו שיר התובע את עלבוננו של הסב מתוך הכרת הכאב שבחיינו, אך הוא נשאר בתחום האישי ואינו הופך לשיר מחאה חברתית. ראו: הרצל חקק, "אני עדיין מחכה לראות", תעודה נשכחת, ירושלים: הוצאת שלהב"ת, 1987, עמ' 75.

בשיר "בחצר הבית הישן" מאת חלי אברהם-איתן עץ הזית הזקן משמש נקודת מוצא לזיכרונות ילדות של הדוברת: "אני למעלה בין פדים/ עמוסי פרי/ יונקת אגודל מיני", ולנוכח ציוריו של הסב בהושיטו את מטהו: "אחזי בו ורדי!", היא דווקא "מטפסת אל הצמרת/ לבל יפריע/ את הנאת האצבע/ הנמצצת". ראו: חלי אברהם-איתן, "בחצר הבית הישן", נופי הבית, ירושלים: כרמל, 2003, עמ' 30.

ילדה ועץ זית מופיעים גם בשיר נוסף של אברהם-איתן, "עץ זית, בית ואשה בסבך הזמן". בשונה מהשיר הקודם, שבו הילדה וחזוית הילדות השמורה בזיכרונה ניצבות במרכז, כאן העץ עצמו

הוא מוקד השיר, ואילו זיכרון הילדות הנכרך בו ("יִלְדָה בְּחֶלְלֵי בִימֵי מָסִיק/ מְגֵרֶשֶׁת חֶשֶׁךְ") נדחק אל שוליו והופך לרכיב אחד מרכיבי התמונה השלמה. את ייחודו של העץ המסוים המתואר בשיר, המבדילו מעצי זית אחרים, תולה הדוברת בגופו החלול ש"נִחְרָךְ/ בְּפִגְעַת טִל יִשְׂרָה/ וְלֹא הִכְרַע/ עֲלֵים חֲדָשִׁים הִנְצוּ בְּשַׁחַר/ עֲפָאִי/ נוֹצְרִים אַחֲרֵית כְּשַׁחֲרֵית/ תוֹלְדוֹתָיו". תיאור זה גם מאפשר את הסמלת העץ ואת יצירת האנלוגיה בינו ובין חיי האדם, אנלוגיה החותמת את השיר: "קִמְטֵי הַנֶּפֶשׁ בְּעוֹר./ כְּשֶׁרְשָׁיו נִתְעַפְּר/ וּנְתַמִּיר אֶל שְׁמִים/ אֶל סֶכֶךְ הָאוֹר".

גם בשיר זה – ובעיקר בתיאור התחדשותו של העץ – טמון פוטנציאל העשוי להוליך לפרשנות בעלת השתמעות פוליטית-לאומית, מה גם שמופיעים בו לא מעט אזכורים הנקשרים לטקסטים יהודיים קדומים ("שֶׁרְשָׁיו בְּשְׁמִים"; "נוֹשָׂא פְתִית לְמַעַט מְקֻדָּשׁ"; "וְאוֹר גָּנוּז בְּשִׁבְעַת בְּדָיו"; "וּנְתַמִּיר אֶל שְׁמִים/ אֶל סֶכֶךְ הָאוֹר") ושמעצבים אותו כעץ "יהודי". פוטנציאל זה מקיים מתח מתמיד עם הזיכרון האישי והפרטי מבלי להכריע זיכרון זה. ראו: חלי אברהם-איתן, "עץ זית, בית ואשה בסבך הזמן", מחזור אור, שיר ואישה, ירושלים: שבילים, 2009, עמ' 81.

בשירים "כרמי זיתים" ו"אחרי המסיק" מתבוננת סבינה מסג בעץ הזית כפריט-טבע קרוב ואף מואנש ומונפש. בשיר "עץ זית בחלון" – [ללא כותרת] מובלעים רמזים דקים לאפשרויות קריאה נוספות: "עֲלֵים-דִּגְלִים מִתְבַּדְּרִים// חַג/ או אֵיתוֹת?/ או יָם שְׁקֵט, סוֹעַר, או/ אֵין מְצִיל?". אולם רמזים אלה אינם מבשילים לכלל אמירה "אידאולוגית" או פוליטית. ראו: סבינה מסג, "עץ זית בחלון" – [ללא כותרת]. כָּלִיל, רעננה: אבן חֶשֶׁן, 2003, עמ' 15; "כרמי זיתים", שם, עמ' 106; "אחרי המסיק", שם, עמ' 107.

10 ראו, למשל, את מאמרו של נאסר אבו פאראח: Nasser Abufarha, "Land of Symbols: Cactus, Poppies, Orange and Olive Trees in Palestine", *Identities*, 15, 3 (May 2008), pp.

343–368 העוסק – כפי שכותרתו מעידה – בייצוגי צמחייה שהמחבר מזהה כסמלים לאומיים פלסטיניים. בדבריו על הזית הוא מדגיש, בין היתר, את היותו סמל לאחיזה הפלסטינית בארמה.

11 Peggy Rosenthal, "How on Earth does an Olive Branch Mean Peace?", *Peace and Change*. 19 (April 1994), pp. 165–179

12 שאול טשרניחובסקי, "הוי, ארצי! מולדתי!", שירים, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשי"ט, עמ' 504 [ההדגשה שלי, ח"ש].

13 ראו מאמרו של דן מירון, "בשולי שיר נוף ארץ-ישראלי", שאול טשרניחובסקי – מבחר מאמרים על יצירתו, יוסף האפרתי (עורך), תל אביב: עם עובד, 1976, עמ' 183–194, המוקדש לשירו האמור של טשרניחובסקי.

14 שאול טשרניחובסקי, "רוצה את לשמוע...", שירים, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשי"ט, עמ' 584–587.

15 טשרניחובסקי, "ארץ – שמים מכסים לה", שם, עמ' 646–648.

16 יהודה קרני, "ארבעתם", יהודה קרני: שירים, כרך שלישי, דן מירון (עורך), ירושלים: מוסד ביאליק, 1992, עמ' 25.

17 קרני, "אל חלוצים", שם, כרך שני, עמ' 173–174.

18 הולדתו של אתוס זה אינה בשנות העשרים, אלא מוקדם יותר. סופרי העלייה השנייה (כגון שלמה צמח, יוסף לואידור ואחרים) הם שהעלו אותו על נס ביצירותיהם.

19 אם אכן מובלע כאן צירוף הלשון "פרדסי זיתים", מדובר בצירוף נדיר. הצירוף המקובל בספרות לדורותיה הוא "כרמי זיתים". מכאן האפקט המיוחד של סמיכות הדברים בהופעתם בשיר.

20 קרני, "אל חלוצים", הערה 17 לעיל, עמ' 173.

- 21 קרני ביטא את הערצתו לטשרניחובסקי גם בכך שהקדיש שירים, הן לרגל פרסום כתביו המכונים ("עם צאת ספרי טשרניחובסקי", יהודה קרני: שירים, כרך שני, ירושלים: מוסד ביאליק, 1992, עמ' 114), הן ליום השלושים למותו (קרני, "שואל טשרניחובסקי", שם, כרך שלישי, דן מירון (עורך), עמ' 88-90) והן במלאת שנתיים וארבע שנים למותו (קרני, "זכרון לשואל", שם, כרך שלישי, עמ' 161; וכן קרני, "אגרת לשואל", שם, עמ' 162). את "אגרת לשואל" חותם קרני במילים מפורשות המעידות על יחסו למשורר הבכיר: "וְשָׂא נָא גַם בְּרַפְתְּ / מְעַרְצֶךָ עִתָּהּ כְּאִזּוֹ – יְהוּדָה קֶרְנִי".
- 22 יוסף סערוני, "פֶּן וּפְנִי – דִּיוּקָן וּסְבִיבְתוֹ", סימן קריאה 2 (מאי 1973), עמ' 295-308.
- 23 "חבר'ה טראסק" הייתה קבוצה של פועלים וצעירים בווהייניים, שפעלה בתל אביב בשנות העשרה והעשרים של המאה ה-20. הם שמו להם למטרה לשמח את תושבי תל אביב ויזמו פעילויות שונות ולעתים קיצוניות ופרועות.
- 24 סערוני, הערה 22 לעיל, עמ' 302.
- 25 בהקשר זה כותב דן אלמגור: "רבים מן המשוררים העבריים בני זמננו – וביניהם כמה חובבי-טבע מושבעים – כתבו שירים על עץ עתיק, ארץ-ישראלי כל כך, שסימל בעיניהם את נוף הארץ ורוחה" (ראו, "עץ-הזית, אחי הנירח" – על עץ-הזית ושורשיו בשירה, בפזמון, בסיפורת, בבמה ובעתונות", עלי-שיח 9 [קיץ תשנ"ז/1997], עמ' 142). אלמגור אינו מציין עם זאת האם "המשוררים העבריים בני זמננו" הם ילידי הגולה שעלו לארץ ישראל ונתקלו לראשונה בעץ הזית כפריט ייצוגי של הנוף, או שהם גם משוררים עברים ילידי הארץ, שעץ הזית היה חלק בלתי נפרד מנופי ילדותם.
- 26 נתן אלתרמן, "עץ הזית", כוכבים בחוץ, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, הוצאת "מחברות לספרות", "דבר", (1938/תשכ"א), עמ' 101-102.
- 27 השיר נדון אצל זיוה שמיר כדוגמה לשיר אקסטטי במסגרת דינייה בפואטיקה המודרניסטית של אלתרמן (בפרק על אמנות הקלמבור). ראו: זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון – שירת אלתרמן בראי המודרניזם, תל אביב: פפירוס, בית הוצאה באוניברסיטת תל אביב, 1989, עמ' 243-249.
- 28 אלתרמן, "עץ הזית", הערה 26 לעיל, עמ' 101-102 [ההדגשות שלי, ח.ש].
- 29 עוד על תמונה זו ראו זיוה שמיר, הערה 27 לעיל, עמ' 248-249.
- מעניין בהקשר זה הוא השיר מאת צביה כצנלסון, "העץ שבקע את הסלע" (ראו: כצנלסון, ביום גנוב חליל, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1964, עמ' 64-66). השיר אינו נוקב מפורשות בשמו של עץ הזית, אך התיאור מזכיר מאוד עד לפרטיו הקטנים את המאבק בין העץ לכוחות הטבע בשירו של אלתרמן, "עץ הזית", כדוגמאות הבאות: "כִּמְהָ שָׁנִים, כִּמְהָ שָׁנִים / נִקְרַשׁ הַשָּׂרֵשׁ אֶת הָהָר? וְאֵיךְ פִּלְחוּ מְחֻצוֹ חֻצִּי / לְבֵת הָאֲבָנִים?"; "עֵתָהּ מוֹלֵךְ הָעֵץ / עַל בְּמַתִּי הָהָר הַמְּבַתֵּר / וּצְפָרְנִי – בְּגוֹ צוּרִים"; "וּפִצְעֵ הַהָרִים / שׁוֹתֵת לְעֵין חֲמָה. / וּמִלְתְּעוֹת הַשָּׁרְשִׁים / בְּבִשְׂר הָאֲרָמָה."; "וְשָׁמֵשׁ קִיץ מְשִׁיפָה חֻצִּים / וְאֶשְׁפֹּתָהּ רִשְׁפֵי חֲמוֹת. / וְחֵץ שְׁפוֹד יֵרֵט, / וּבְמַכּוֹת אֶשׁ / הִכָּה בַּשָּׁרְשִׁים". ניתן לראות בשיר זה מעין וריאציה, שבה נוכחים יסודות רבים של השיר האלתרמני, אך לא הריתמוס האלתרמני המיוחד ואף לא הרטוריקה האלתרמנית. גם המסרים האידיאולוגיים, המובלעים בשירו של אלתרמן והאופייניים לתקופת כתיבת השיר, אינם "עוברים" אל השיר של כצנלסון.
- 30 יונתן רטוש, "מנגד לארץ", אלף (ינואר 1950) עמ' ז-ח. המאמר נכלל בספרו ספרות יהודית בלשון העברית, תל אביב: הדר, 1982, עמ' 75-82. מאמרו של יונתן רטוש דן בשירו של אלתרמן "מריבת קיץ", המתפלמס עם תפישותיה של תנועת ה"כנענים" ("העברים הצעירים") שרטוש

- נמנה עם חבריה. בין היתר כותב שם רטוש: "אלתרמן איננו בן הארץ. הוא הובא הגה בנעוריו, בגיל ההתבגרות. בעיית ההתערות בארץ, בלשון פשוטה יותר בעיית ההתבוללות בה, ובפרט בגיל הזה, היא בעייה אישית מאוד, ובמידה שהאישיות של הבא מפותחת יותר, מעוצבת, מגובשה, כן יקשה עליה הדבר. כמו המשוררים בני הדור הקודם גדל גם אלתרמן בנוף אחר, ונוף הארץ נשאר בעיקרו של דבר זר לשירת היחיד שלו" (רטוש, שם, עמ' 81).
- להרחבה בעניין הפולמוס רטוש-אלתרמן ראו זיוה שמיר, "מריבת קיץ" תחילת המרד בסמכותו של אלתרמן", להתחיל מאלף, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1993, עמ' 167-178.
- 31 בעניין אי-העמדת פני יליד ובהקשרו של השיר "מריבת קיץ" מעיר חנן קבר כי "רטוש התעלם במכוון מכך שבמרכז 'מריבת קיץ' של אלתרמן עומדים במגובש, ובעיקר במוצהר, הזרות, הניגוד וההפכים שאינם מתיישבים. אלתרמן מציג את המפגש עם הנוף הארצישראלי כמפגש של מאבק, של עימות וזרות" (חנן קבר, "מריבה בקיץ", פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלומות בשירה העברית בשנות ה'40, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 115).
- 32 נתן אלתרמן, "שירים על רעות הרוח", עיר היונה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ב ותשי"ז, עמ' 172.
- 33 על שירה ילידית (שירת גוריי) המנהלת דיאלוג סמוי ופולמוסי עם שירתו הארץ ישראלית של אלתרמן (זו הכלולה בחלקו השלישי של קובץ השירים כוכבים בחוץ), ובתוכה "עץ הזית" ו"מערומי האש", ראו: חיה שחם, "זיקות דיאלוגיות בין שירי חותם לשירת אלתרמן", הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחברות "לקראת" בזיקתה לשירת אלתרמן. חיפה ותל אביב: אוניברסיטת חיפה והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 196-203.
- 34 ההדרגה שלי, ח"ש.
- 35 ראו: אברהם בלך, הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי "כוכבים בחוץ" מאת נ. אלתרמן, תל אביב: פפירוס, תשמ"ב, עמ' 110.
- 36 דן אלמגור מוצא הקבלה מוטיבית לתמונת ההיאחזות (הפיזית) באדמת הארץ, העולה מן התיאור ב"עץ הזית", בשני שירים נוספים של אלתרמן: "אדמת ביריה", (הטור השביעי, כרך א, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ז, עמ' 357-359) ו"הנה תמו יום קרב וערכו" (עיר היונה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ב ותשי"ז, עמ' 184-185). בשלושת השירים מצביע אלמגור על "הקשר בין העץ והאדם [...] לבין האדמה, אדמת המולדת", ומסיק מכך כי תפישה זו של הקשר בין העץ והאדם לבין האדמה "היא שהובילה את אלתרמן אחרי מלחמת ששת-הימים גם אל שורות 'התנועה למען ארץ-ישראל השלמה'" (ראו אלמגור, הערה 8 לעיל, עמ' 141).
- 37 אלכסנדר פן, "עץ הזית", לילות בלי גג מבחר שירים, [חמ"ד], תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשמ"ה, עמ' 72-73.
- 38 הרטוריקה בשיר יוצרת זיקה ברורה אל הפרטים שחשף יוסף סערוני בקשר לנאומי הנלהבים של משה זמירי, חברו של פן, בזכות עץ הזית ותכונותיו התרומיות, כנזכר למעלה.
- 39 את "פועלי ציון והחוגים המרקסיסטיים" עזב ב-1944, שנת כתיבתו של השיר שבו מדובר. עזיבתו נבעה מהתנגדותו לאיחוד המפלגה עם מפלגת "פועלי-ציון שמאל". פן הצטרף למפלגה הקומוניסטית הישראלית עם קום המדינה והיה עורכו של המוסף הספרותי של בטאון המפלגה, קול העם. הפרטים הנוגעים לחברותו ועזיבתו את "פועלי ציון והחוגים המרקסיסטיים" מבוססים על מכתב למערכת של פרופ' זאב לוי, שהופיע בהארץ, "ספרים" (7.12.2005). בעניין עזיבתו את החוגים המרקסיסטיים ראו גם אצל חגית הלפרין, צבע החיים: חייו ויצירתו של אלכסנדר פן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומרכז קיפ, אוניברסיטת תל אביב, 2007, עמ' 127.

- 40 עדות מעניינת לכך היא שירו של פנ"ע על גבעות שיך אברק", הידוע גם בשם "אדמה אדמתי". השיר נכתב בשנת 1941, והוא מבטא אהבה למקום הארץ הישראלי והרגשת בית: "כאן צמרות הזיתים/ מְזמרות 'זה ביתי' / וְכָל אֶבֶן תִּלְחַשׁ: 'הַפְּרִתִּיהוּ'". חגית הלפרין סבורה כי "הלהט הציוני לא התאים למרכסיסט, ולכן נוח היה לו לבטא תחושות אלו באמצעות דמותו של זייד" (הלפרין, שם, עמ' 126) (השיר הוא מונולוג בפי זייד, המופנה לאדמת המקום שבו נרצח). מעניין לציין כי את הרגשת הביתיות של הדובר בארץ ישראל משרדות דווקא צמרות הזיתים, המנוכסות בבירור לשיח הציוני שבשיר, כשם שמנוכס לצורך זה עץ הזית שבשירו המאוחר יותר של פנ"ע "עץ הזית", שנדון לעיל.
- 41 רפאל אליעז, "עץ הזית", אהבה במדבר, מרחביה: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1946, עמ' 10-12.
- 42 יזהר, יליד 1916, נמנה עם הבוגרים שבסופרי דור תש"ח, וסיפורו הראשון, "אפרים חוזר לאספסת", התפרסם כבר ב־1938. יצירותיו המוקדמות, שראו אור לפני הקמת המדינה, מסווגות אפוא כסיפורת ארץ ישראלית ולא כסיפורת ישראלית. אף על פי כן מצאתי לנכון לגעת בהן בראש פרק זה, בשל העובדה שיצירתו בכללה היא יסוד מוסד של הספרות הישראלית, ובעיקר – ספרו המונומנטלי ימי צקלג (1958), שמבוסס כולו על חוויות מלחמת העצמאות.
- 43 ס' יזהר, בפאתי נגב, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1978 [עם עובר, 1945], עמ' 115.
- 44 ס' יזהר, החורשה בגבעה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1979 [מרחביה: ספרית פועלים, 1947].
- 45 יש לציין כי אורנים רווחים בשיריהם של כמה וכמה משוררים עבריים. הם מופיעים, למשל, בשיריהם של אסתר ראב, לאה גולדברג, עזרא זוסמן, זרובבל גלעד. בכל המקרים הם נקשרים בבירור לתחומי התיישבות יהודית.
- 46 יזהר, הערה 44 לעיל, עמ' 20, 21.
- 47 שם, עמ' 33 [ההדגשות שלי, ח"ש].
- 48 שם, עמ' 62 [ההדגשות שלי, ח"ש].
- 49 ס' יזהר, החורשה בגבעה, הערה 44 לעיל, עמ' 67.
- 50 יובהר כי האירועים המתוארים בסיפור מתרחשים בתקופה שקדמה למלחמת העצמאות. בסיפור מתוארת, בין השאר, הגעתם של החיילים הבריטים למקום ההתנפלות והתערבותם בסכסוך הדמים המקומי שבין יהודים לערבים.
- 51 יזהר, שם, עמ' 163.
- 52 שם, עמ' 166.
- 53 ברשימתו על עץ הזית ("עץ הזית, אחי הנידח", הערה 8 לעיל, עמ' 139-153) מזכיר דן אלמגור רשימה מאת ס' יזהר בשם "צאו מחרם הזיתים!" שהתפרסמה במוסף הספרות של ידיעות אחרונות ב־7 באוקטובר 1994. רשימה מאוחרת זו מאששת לדעתי את הסברה כי יזהר אינו אדיש כלל כלפי עץ הזית (כך גם עולה מתיאורי העץ לעיל מתוך בפאתי נגב והחורשה בגבעה). מתחזקת אפוא התפישה שהאמביוולנטיות המוקדמת של יזהר בנוגע לעץ הזית מקורה במפגשו עם העץ בשנות המאבק כייצוג של ההווה האתנית הלא־יהודית בארץ ישראל. ברשימתו הנ"ל של יזהר, הציווי לצאת מחרם הזיתים לא התכוון לכאורה להיות בראש ובראשונה אמירה פוליטית, שכן הוא פונה בו אל אמנים ישראלים שְׁתָּלוּ יצירות אמנות על ענפי העצים בתוך כרם זיתים. אך עם זאת, אל תוך תיאור עץ הזית וקורותיו מבליע יזהר משפט בעל השתמעות פוליטית ברורה. וכך הוא כותב (דברי יזהר מצוטטים על ידי אלמגור, "עץ הזית, אחי הנידח", עמ' 147-148):

- “כדי שזית יחזיק מעמד וישרוד שש מאות שנה, אולי אלף, צריך היה לעבור את כל תלאות ההיסטוריה והאקלים [...]...]. מקלות המוסקים וגרוזיני השוכרים, הכובשים והנכבשים לדורותיהם, ועד להברחתו של בעל הכרם הערבי האחרון. והנה העץ הזה, כיפתי, חזק וצנוע, יפה בשלמותו, בגזעו המעוקש ובסיקוסיו הסוגרים איפוק וגבורה מחושלת, עומד חזק על האדמה שלו האפורה, [...] כולו מאובק באבק הכביש החדש, בשתיקה סתוית מחכה לגשם”. מן הבחינה הטרורית מובלעת האמירה בעלת ההשתמעות הפוליטית בין התיאורים המפורטים של עץ הזית וסביבותיו, כך שאינה מזדקרת מיד ובבוטות לעיני הקוראים.
- 54 שלמה קאלו, “כרם הזיתים”, כוכים ביפו, תל אביב: ספרית פועלים, 1954.
- 55 קאלו, שם, עמ' 253.
- 56 שם, עמ' 254.
- 57 שם, עמ' 259.
- 58 שם, עמ' 263.
- 59 בעיצומן של ההכנות לקרב תוהה המספר: “האין כל זה בחינת תיאטרון? בחינת סרט־של־קולנוע? כלום אין אנחנו עצמנו שחקני־מישנה במחזה זה, שחקנים הממלאים תפקידים של מה־בכך?”, ובהמשך הוא מתייחס באותו הקשר גם אל עצי הזית, המתפקדים כ”רקע” לחיזיון העומד להתרחש: “האין אותו גוון ירקרק של אילנות־הזית תפאורה מוצלחת על הבמה, אשר עליה עתידה להתחולל המערכה?” קאלו, שם, עמ' 270.
- 60 קאלו, שם, עמ' 278.
- 61 שלמה טנאי, “אחזה”, ארץ החיים, תל אביב: מצפן, 1954, עמ' 111.
- 62 יצחק שלו, “זית”, קולות אנוש חמים, ירושלים: הוצאת קרית ספר, 1954, עמ' 78.
- 63 חיה ורד, “עץ זית”, “זיתים על גבעות”, שירים על חרב ומיתר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1954, עמ' 9, 10.
- 64 למילה “תמרורים” – על פי מילון אבן־שושן – שני פירושים. האחד: מרירות, צער, יגון, ומכאן למשל “בכי תמרורים” (ירמיהו לא 14); הפירוש השני: עמוד־ציון בדרך. להבנת המשפט “מתפרעים [...] במדרונות כתמרורים” בשיר “זיתים על גבעות” ניתן להפעיל את שני הפירושים הללו.
- 65 ורד, “כפר נטוש”, הערה 63 לעיל, עמ' 11.
- 66 לאה גולדברג, “משיירי ציון”: א. “לילה”, שנתון דבר, תל אביב תשט”ז, עמ' 83; גולדברג, שירים, כרך ב', מרחביה ותל אביב: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1973, עמ' 219.
- 67 העצים ש”עמדו בניסיון השרב ובאו בסוד הסער” יכולים להתפרש כאנלוגיה של בני אדם העומדים בניסיונות קשים. “השיבה הטובה”, שהיא מושג הלקוח מן התחום האנושי, מוסקת דווקא מן ההתבוננות בעצים, ולבסוף – העצים המואנשים אומרים “דברים נבונים ופשוטים”.
- 68 לאה גולדברג, “Illuminations” (שיר ב), על המשמר גיליון 4002 (אלול תשט”ז/ספטמבר 1956), שירים, כרך ב', מרחביה ותל אביב: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1973, עמ' 281.
- 69 אבנים ורתחות הוא שם ספרו של הזו המכנס עשרה מסיפוריו הקצרים (תל אביב: עם עובד, 1965). “רחמים” הוא כותרת אחד מסיפוריו הקצרים של הזו (מופיע גם כ”רחמים הסבל”), וראו חיים הזו, ריחיים שבורים, תל אביב: עם עובד, תש”ב, עמ' 215–222.
- 70 זרובבל גלעד חוזר אל עץ הזית בשני שירים נוספים בספרו עפר נוהר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ

המאוחד, תש"ך. האחד, "לילה עם הזית" (עמ' 99-100), הוזכר לעיל בהערה 9. השני הוא השיר "זיתים בגליל" (עמ' 130-131), ובו רמזים לחוויית המלחמה של הדובר, הכרוכה בזיכרון עצי הזית, שחדוות המפגש אתם נפגמת על ידי "ריח גללים ופיח" (מטונימיות לתיאור יישוב ערבי). גם בשיר זה, כמו בשירו "לילה עם הזית", מזהה הדובר את צד העצב שבעצי הזית, "תויי־סורים בקלפות העצים", תוצאתה של "פתלתלת־מכאוב הרוחת", וזאת לצד "אוֹתה בת־צחוק גלדונית וזקנה" של צמרת העץ. אולם את עיקר המסר בשיר נושא הבית האחרון, המתבונן ב"שרשי־העצים הצפודים" ומגלה, "בין אֶבן ועֶשֶׁב פורח", "גרגרים צמודים/ שֶׁל דָם וְעֶפֶר וְיָרֵחַ". בדרך מובלעת ועל ידי רחיית המילה "דם" אל שורתו האחרונה של השיר, הופך הדובר את עצי הזית מפריטי נוף ניטראליים לעדים אילמים להתרחשות שיש בה שפיכות דם, ואשר על פי הרמזים הפזורים בשיר ניתן לשייכה לסכסוך הלאומי בין יהודים לערבים.

71 בנימין תמוז, "מעשה בעץ זית", סיפורים, ירושלים: כתר, 1987, עמ' 113-116.
72 זלדה, "מקום של אש", אל תרחק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1974, עמ' 40-41.
73 וראו לעיל את שירו של קרני, "אל החלוצים" (בחלק "עקל וְאֵלִים": עץ הזית בשירת שנות העשרים והשלושים" במאמר זה).

74 משה דור, "זיתים", וכבר בהתחלה, תל אביב: עם עובד, 1984, עמ' 57.
75 אורלי קסטל-בלום, "מוות בחורשת זיתים", סביבה עוינת, תל אביב: זמורה ביתן, 1989, עמ' 19-17.

76 נושא זה חוזר ועולה גם בשירים נוספים. ראו להלן את שיריהם של אבנר טריינין ושל גלית חזן־רוקם.

77 בסיום רשימתו על עץ הזית (1997) מביא דן אלמגור שיר שחיבר, לפי עדותו, בהשראת שירו של אלתרמן על עץ הזית. אלמגור מציין כי השיר ("סלח לי, עץ") הולחן לראשונה בתשמ"ז ופעם נוספת בתשנ"א. לפי עדותו, השיר "הושר על במה, ואף בתוכנית טלוויזיה חגיגית בתקופת האינתיפדה" (דן אלמגור, "עץ־הזית, אחי הנידח" – על עץ־הזית ושורשיו בשירה, בפזמון, בסיפורת, בכמה ובעתונות, עלישיח 39 (קיץ תשנ"ז/1997), עמ' 150). השיר מופנה, לדברי המחבר, "אל אותו עץ זית עתיק, ששרשיו פילחו את אדמת הטרשים עוד לפני בואו של המהגר המקראי אברם מאור כשדים לארץ" (אלמגור, "עץ הזית", עמ' 150). אף שיר זה יוצר אפוא זיקה – אם גם בדיעבד – אל מוקד הסכסוך הטריטוריאלי בין שני העמים, שקיבל ביטוי אלים בשלהי שנות השמונים. דברי ההקדמה לשיר ממקמים אותו בהקשר פוליטי־אידאולוגי מובהק, הכולל קביעת עמדה בשאלת הבעלות על הארץ, אף כי בעקיפין – מובלעת ומיתממת כביכול. להלן בית אחד מבתי השיר: "סלח לי, עץ./ראית עם עקשן, מזור/ אשר נתלש ונעקר – / אבל אליך שוב חזר/ אחרי שנים./אבל בזמן שנעדר/ ושנרד במרחקים – / מי כאן חרש? מי כאן עדר?/ ומי זרע, ומי שתל/ את העצים, שהעמיקו/ שורשים" (אלמגור, "עץ הזית", עמ' 151) והשיר אינו מנוקד במקורו.

78 אשר רייך, "תחת עץ הזית", פני הארץ, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 29.
79 מעניין לציין כי כותרת זהה (באנגלית) מכתירה אסופה בין־תחומית של מאמרים הנוגעים לחשיבה מחודשת על פוליטיקה ותרבות באגן הים התיכון. מדובר בספר *Under the Olive Tree* (Aini Linjakumpu & Kirsi Virtanen [eds], *Under the Olive Tree: reconsidering Mediterranean politics and culture*, Tampere: Tampere Research Institute, 1997) הספר אינו מתמקד דווקא בסכסוך הישראלי־פלסטיני, אלא מפנה את המבט אל היבטים מגוונים הנוגעים בחייהם של עמים באגן הים התיכון.

- עץ הזית בשני המקרים (בשיר "תחת עץ הזית" ובכותרת הספר *Under the Olive Tree*) הוא אמבלמה שתכליתה, במקרה זה, להצביע דרך עצם סמלי על המשותף, על אף המפריד, בין עמי האזור. ובלשון עורכות הספר: "האחדות הגיאוגרפית חייבה ותחייב את כל אזור הים התיכון להביא בחשבון את אפשרויותיה ועושרה של האחדות – המגיעה לשיאה בסמל עץ הזית" (Linjakumpu & Virtanen, *Under the Olive Tree*, p. 22).
- 80 ההרגשות שלי, ח"ש.
- 81 ההרגשות שלי, ח"ש.
- 82 דבורה כץ, "ממזרח לעץ הזית", ממזרח לעץ הזית, תל אביב: ספרי עיתון 77, 2005, עמ' 8-9.
- 83 שם, עמ' 8.
- 84 על גלגוליו של ענף הזית כסמל שלום ראו מאמרה של פגי רוזנטל: Peggy Rosenthal, "How on Earth does an Olive Branch Mean Peace?", *Peace and Change* 19 (April 1994), pp. 165-179.
- 85 אסתר זילבר ויתקון, "התעקשות", קיץ 99, ירושלים ותל אביב: ספרי בצרון, 2000, עמ' 11-12; זילבר ויתקון, "התעקשות – עצי הזית", חוצה שומרון – מיומנה של מתנחלת תשמ"ד-תשס"ו, [חמ"ד: דורות, 2006, עמ' 66.
- 86 זילבר ויתקון, "התעקשות", שם, עמ' 12.
- 87 אסתר זילבר ויתקון, "גבעות", חוצה שומרון – מיומנה של מתנחלת תשמ"ד-תשס"ו, [חמ"ד: דורות, 2006, עמ' 27.
- 88 בלשון ימי הביניים.
- 89 אבנר טריינין, "הזית", רואה זיתים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, קרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות, 2003, עמ' 45-54.
- 90 טריינין, "הזית" (שיר 3), עמ' 47.
- 91 טריינין, "הזית" (שיר 5), עמ' 49. השיר מזכיר בתחבירו ובמשלב הלקסיקלי שלו שירים של אבות ישורון, המבליטים עוולות מוסריות כלפי הערבים, על פי תפישתו, כגון "פסח על כוכים" ו"רוח בארבה". ראו: אבות ישורון, כל שיריו, כרך א', תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד / סימן קריאה, 1995, עמ' 81-93.
- 92 השיר נמסר לי על ידי המחברת. לדבריה, הוא נקרא בעל-פה באירועים פוליטיים אחדים, ופורסם בכתב עת אלקטרוני לספרות באוניברסיטה של מדינת ניו-יורק באולבני. כתובת האתר: http://www.albany.edu/offcourse/issue47/galit_hasan_rokem.html
- 93 מדובר במקרים שבהם מתנחלים מסקו עצי זית שבבעלות כפריים פלסטינים ולקחו לעצמם את היבול.
- 94 השיר אינו מנוקד במקורו.
- 95 "פרי אדמתך וכל יגיעך יאכל עם אשר לא ידעת" (דברים כח 33); "זיתים יהיו לך בכל גבולך ושמן לא תסוך כי ישל זיתך" (דברים כח 40).
- 96 אגי משעול, "עץ הזית 2002", מבחר וחדשים, ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 285.
- 97 משעול, שם, עמ' 285.
- 98 תמיר גרינברג, חברון, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007.

כול דה מאן

מאנגלי־ת: שי גינזבורג

את התאוריה של האוטוביוגרפיה טורדת שוב ושוב שורה של שאלות וגישות, שאינן רק פשוט שגויות במובן זה שהן דחוקות או לקויות, אלא גם מגבילות ומצמצמות, שכן הן מקבלות כמובנות מאליהן הנחות שהן למעשה בעייתיות ביותר בנוגע לשיח האוטוביוגרפי. בעיות הטבועות בעצם אופן השימוש בשאלות ובגישות אלה מסכלות אותן אפוא במונטוניות צפויה מראש. אחת הבעיות היא הניסיון להגדיר את האוטוביוגרפיה ולדון בה כאילו הייתה סוגה ספרותית ככל האחרות. הואיל ומושג הסוגה מציין פונקציה אסתטית, כמו גם היסטורית, מה שמוטל על כפות המאזניים אינו רק המרחק המסוכך על מחבר האוטוביוגרפיה מפני התנסותו, אלא גם ההתלכדות האפשרית של ההיסטוריה והאסתטיקה. ההשקעה בהתלכדות כזו, במיוחד כשמדובר באוטוביוגרפיה, ניכרת. כשהופכים אוטוביוגרפיה לסוגה מרוממים אותה מעל למעמדן הספרותי של הרפורטז'ה, הכרוניקה, או ספרות הזיכרונות, ומייחדים לה מקום, אף כי צנוע, בהיררכיות הקאנוניות של הסוגות הספרותיות העיקריות. דבר זה כרוך במבוכה כלשהי, משום שבהשוואה לטרגדיה, או לאפוס, או לשירה הלירית, האוטוביוגרפיה נדמית תמיד לא מכובדת משהו ומסורה לתאוותיה באופן שהוא סימפטומטי אולי לאי־ההתאמה שלה לאצילותם הנכבדת עד מאוד של הערכים האסתטיים. תהיה הסיבה אשר תהיה, תגובתה העלובה של האוטוביוגרפיה לרימום מעמדה רק מחמירה את המצב. דומה שהניסיונות להגדרה סוגתית נכשלים בשאלות סרק שלא ניתן להשיב עליהן. האם יכולה להיות אוטוביוגרפיה לפני המאה ה־18, או האם זוהי תופעה פרה־רומנטית ורומנטית באופן ספציפי? היסטוריונים של הסוגה נוטים לחשוב כך, מה שמעלה מיד את שאלתו של היסוד האוטוביוגרפי בווידיים מאת אוגוסטינוס, שאלה שפתרונה, למרות מאמצים אחדים נועזים, עדיין רחוק. האם ניתן לחבר אוטוביוגרפיה בשורות שיר? אפילו כמה מן התאורטיקנים החדשים ביותר של האוטוביוגרפיה מכחישים במפגיע אפשרות זו, אף שאינם מציינים את טעמיהם לכך. כך הופך הדיון באקדמה [The Prelude] מאת וורדסוורת', בהקשר של חקר האוטוביוגרפיה, ללא־רלוונטי, הדרה שכל החוקר את המסורת האנגלית יתקשה להסכים לה. באופן אמפירי כמו גם תאורטי, האוטוביוגרפיה אינה משתפת פעולה עם הגדרות סוגתיות; דומה שכל מקרה ספציפי הוא יוצא מן הכלל; דומה שהיצירות עצמן זולגות כל הזמן אל סוגות סמוכות, גם אל כאלה שאינן יכולות לדור בכפיפה אחת; ואולי, מה שחושף ביותר את מצב העניינים, דיונים סוגתיים, שיכולים להיות בעלי ערך היוריסטי רב־עצמה במקרה של הטרגדיה או הרומן, נותרים עקרים באופן מטריד כאשר מדובר באוטוביוגרפיה.

ניסיון שכיח נוסף לתיחום ספציפי, ודאי פורה יותר מן הסיווג הסוגתי, אם כי ללא מסקנות חותכות באותה מידה עצמה, מתעמת עם ההבחנה בין האוטוביוגרפיה ליצירה הבדיונית. דומה שהאוטוביוגרפיה נסמכת על אירועים ממשיים שניתן לאמתם באמביוולנטיות פחותה מזו של היצירה הבדיונית. דומה שהיא שייכת לאופנות [mode] פשוטה יותר של רפרנציאליות, של ייצוג ושל סיפר. היא יכולה לכלול הרבה מיצירי הדמיון והחלום, אך סטיות אלה מן המציאות נותרות מושרשות בסובייקט יחיד שזהותו מוגדרת בקריאות של שמו הפרטי שלא ניתן לערער עליה: דומה שהמספר של הווידויים מאת רוסו מוגדר בידי שמו וחתימתו של רוסו באופן אוניברסלי יותר מאשר במקרה של ז'ולי, כפי שרוסו עצמו מודה. אך האם בטוחים אנו כל כך שהאוטוביוגרפיה נסמכת על הרפרור, כפי שהתצלום נסמך על נושאו או תמונה (ראליסטית) על הדגם שלה? אנו מניחים שהחיים מייצרים את האוטוביוגרפיה כפי שפעולה מייצרת את תוצאותיה, אך האם אין להעלות על הדעת באותה מידה של צדק, שהמפעל האוטוביוגרפי מייצר בעצמו את החיים וקובע אותם, ושמה שהמחבר עושה נשלט למעשה בידי הדרישות הטכניות של ציור הדיוקן העצמי, ולפיכך נקבע, מכל הבחינות, בידי המשאבים של המדיום שלו? ומאחר שהמימזיס שאנו מניחים שפועל כאן הוא רק אחד מכמה אופנים של עיצוב לשוני, האם הרפרנט קובע את תחבולת הלשון [פיגורה], או שמא להפך: האם אשליית הרפרור אינה אלא המתאם של מבנה תחבולת הלשון, כלומר איננה כלל עוד רפרנט, בבירור ובפשטות, אלא משהו הקרוב יותר לבדיון, אך כזה שרוכש בתורו מידה של יצרנות רפרנציאלית? ז'ראר ז'נט מנסח את השאלה בצורה נכונה בהערת שוליים לדיונו בתחבולת הלשון אצל פרוסט. הוא מעיר על מחבר מוצלח במיוחד בין שני דגמים של עיצוב לשוני. הדוגמה היא דימוי הפרחים והחרקים, שפרוסט משתמש בו כדי לתאר את המפגש בין שארלוס וז'ופיין. זהו האפוקט של מה שז'נט מכנה "צמידות" (concomitance [תזמון נכון]), שלגביה לא ניתן להחליט אם היא עובדה או בדיון. שכן, אומר ז'נט, "די להתמקם [כקורא]² מחוץ לטקסט (לפני הטקסט) כדי שאפשר יהיה לומר שתמרנו את התזמון כדי להפיק את המטאפורה. רק סיטואציה הנתפסת כנכפית על המחבר מבחוח, בידי ההיסטוריה או המסורת, ומשום כך אינה בדיונית (עבורו) ... כופה על הקורא את ההיפותזה של סיבתיות גנטית³ שבה המטונימיה מתפקדת כסיבה והמטאפורה כתוצאה, ולא של סיבתיות טלאולוגית שבה המטאפורה היא התכלית (fin) והמטונימיה היא האמצעי לתכלית זו, מבנה אפשרי תמיד במה שהוא באופן היפותטי בדיון טהור. במקרה של פרוסט אין צורך לומר שכל דוגמה מתוך בעקבות הזמן האבוד יכולה לייצר ברמה זו דיון אין-סופי בין הקריאה של הרומן כבדיון והקריאה של אותו רומן כאוטוביוגרפיה. אולי עלינו להישאר בתוך סחרחרת

(tourniquet) ז'נט⁴.

דומה, אם כן, שההבחנה בין בדיון לאוטוביוגרפיה אינה ניגוד קוטבי של א-א, אלא א-אפשר להכריע בה. אך האם ניתן להישאר, כפי שמבקש ז'נט, בסיטואציה שאי-אפשר להכריע לגביה? כפי שיכול להעיד כל מי שנתקע בתוך דלת מסתובבת או על גלגל מסתובב, זה מאוד לא נעים, לא כל שכן במקרה זה, כי הסחרחרת מסוגלת לתאוצה אין-סופית, ולמעשה המצבים השונים אינם מתרחשים בזה אחר זה אלא בו-זמנית. אין זה סביר שמערכת של בידול והבחנה המבוססת על שני מרכיבים, בניסוחו של וורדסוורת' "מהם אף לא אחד, ושניהם יחדיו ב־ברגע"⁵, תהיה יציבה.

כך אפוא, האוטוביוגרפיה אינה סוגה ואף לא אופנות, אלא תבנית [פיגורה] של קריאה או של הבנה המתרחשת, במידה זו או אחרת, בכל טקסט. הרגע האוטוביוגרפי מתרחש כהיערכותם של שני הסובייקטים הכרוכים בתהליך הקריאה, זה לזה, היערכות שבה הם קובעים זה את זה באמצעות תמורה רפלקסיבית הדדית. המבנה מרמז על בידול והבחנה כמו גם על דמיון, שכן שניהם תלויים בתמורת החליפין המכוננת את הסובייקט. מבנה אספקלרי זה מופנם בטקסט שבו המחבר מכריז על עצמו כנושא להבנתו־שלו, אך דבר זה רק מבהיר את התביעה הרחבה יותר לסמכות המחבר [authorship] שמתרחשת בכל פעם שאנו מצהירים שטקסט חובר בידי מישהו ושאונו מניחים שהוא מובן ככזה. רוצה לומר, שכל ספר בעל עמוד שער קריא הוא, במידה מסוימת, אוטוביוגרפי.

אולם כפי שאנו קובעים, כך נדמה, שכל טקסט הוא אוטוביוגרפי, עלינו לומר מתוקף אותו הדיון, שאין טקסט שהוא אוטוביוגרפי או שיכול להיות כזה. קשייה של ההגדרה הסוגתית המשפיעים על מחקר האוטוביוגרפיה, חוזרים על חוסר יציבות הטבוע בדבר והסותר את המודל ברגע שכוונן. המטאפורה של הדלת המסתובבת שז'נט עושה בה שימוש עוזרת לנו להבין מדוע: היא מצביעה באופן קולע על התנועה הסיבובית של ההיסט⁶ ומאשרת שהרגע האספקלרי איננו בעיקרו מצב או אירוע שאפשר למקם בהיסטוריה, אלא גילומו של מבנה לשוני ברמת הרפנט. הרגע האספקלרי המהווה חלק מכל הבנה, חושף מבנה היסטי המונח ביסוד כל הכרה, ובכלל זה הידע של האני. העניין באוטוביוגרפיה אינו טמון אפוא בכך שהיא מציגה ידע עצמי מהימן – זאת היא אינה עושה – אלא בכך שהיא מדגימה באופן בלתי רגיל את אי־האפשרות של סיגור וסיכום (כלומר, את אי־האפשרות של ההתהוות) של כל המערכות הטקסטואליות הנבנות על תמורות היסטיות.

שכן, כפי שהאוטוביוגרפיות, בעמידתן התמטית העיקשת באשר לסובייקט, לשמו הפרטי, לזיכרון, ללידה, לאָרוס ולמוות, וגם באשר לכפילות של האספקלריות, מצהירות בריש גלי על הכינון הכרתי וההיסטי שלהן, כך הן גם להוטות להימלט מאילוניה של מערכת זו. הצורך לעבור מן ההכרה להחלטה ולפעולה, מסמכותה של המחשבה העיונית לסמכות הפוליטית והמשפטית, רודף את מחבריהן של אוטוביוגרפיות, כמו גם את המחברים הכותבים על אוטוביוגרפיות, וכופה עצמו עליהם. פיליפ לז'ן, למשל, שמחקריו עושים שימוש בכל הגישות לאוטוביוגרפיה ביסודיות כזו שהם מציבים דוגמה ומופת, טוען בעיקשות – ואני מכנה את טענתו עיקשת משום שאין היא נסמכת, כך נדמה, על טיעון או רָאָה – שזהותה של האוטוביוגרפיה אינה רק ייצוגית והכרתית, אלא אף חוזית, המבוססת לא על היסטים, כי אם על פעולות דיבור. השם בעמוד השער אינו שמו הפרטי של סובייקט שיכול להגיע לידע ולהבנה עצמיים, אלא חתימה המעניקה לחוזה סמכות משפטית אם כי בשום אופן לא אפיסטמולוגית. העובדה שלז'ן משתמש לחלופין ב"שם הפרטי" וב"חתימה" מצביעה על הבלבול כמו גם על מורכבותה של הבעיה. שכן, כפי שאין הוא יכול להישאר בתוך מערכת ההיסטים של השם וכפי שעליו לעבור מזהות אונטולוגית להבטחה חוזית, הפונקציה הביצועית נחקקת מחדש באילוניה הכרתיים ברגע שמכריזים עליה. מדמותו האספקלרית של המחבר הופך הקורא לשופט, לכוח ממשטר האחראי לוודא את אמתותה של החתימה ואת עקיבות התנהגותו של בעל החתימה, את המידה שבה הוא מכבד או אינו מכבד את ההסכם החוזי שעליו חתם. תחילה צריך היה להחליט מי

מבין המחבר והקורא או (מה שהוא בעצם אותו הדבר) מבין מחברו של הטקסט והמחבר בטקסט שנושא את שמו הוא בעל הסמכות הטרוסצנדנטלית. את הזוג האספקלרי הזה החליפה החתימה של סובייקט יחיד שאינו מכונס עוד⁷ לתוך עצמו בהבנה עצמית דמוית-מראה. אולם אופן הקריאה של לז', כמו גם פיתוחיו התאורטיים, מראים שעמדתו של הקורא כלפי "סובייקט" חוזי זה (שלמעשה שוב אינו סובייקט כלל ועיקר) היא שוב זו של סמכות טרוסצנדנטלית המאפשרת לו לחרוץ משפט. אמנם המבנה האספקלרי הותק ממקומו, אך אינו מוכרע, ואנו נכנסים שנית למערכת של היסטים ברגע שבו התיימרנו לחמוק ממנה. מחקר האוטוביוגרפיה לכוד בתנועה כפולה זו, הכורח להימלט מן ההיסטיות של הסובייקט והרישום הבלתי נמנע באותה המידה של כורח זה בתוך מודל אספקלרי של הכרה. אני מבקש להדגים הפשטה זו דרך קריאה בטקסט אוטוביוגרפי מופתי, מסות על כתובות מצבה [Upon Epitaphs] לוורדסוורת'⁸.

אנו בוחנים כאן לא רק את הראשונה מבין מסות אלה, שוורדסוורת' כלל כהערת שוליים לספר השביעי של טיול [Excursion], אלא את הרצף של שלוש מסות עוקבות שנתבו כמשוער בשנת 1810 ושהופיעו בשבועון החבר.⁹ לא נחוץ הסבר ארוך כדי להדגיש את המרכיבים האוטוביוגרפיים בטקסט שהופך באופן כפייתי ממסה על אודות כתובות מצבה לכתובת כזו היא עצמה, ובפרט למילים החקוקות על יד זיכרון למחבר עצמו או לאוטוביוגרפיה שלו. המסות מביאות דוגמאות ממספר רב של כתובות מצבה ממגוון מקורות, מתוך ספרים שגרתיים כמו מצבות אבלות עתיקות¹⁰ מאת ג'ון ויבר, שראה אור בשנת 1631, כמו גם מתוך הספרות הגבוהה שחיברו גריי או פופ. אולם וורדסוורת' חותם בציטוט מתוך יצירתו שלו, בקטע מתוך טיול שהשראה לו הייתה כתובת המצבה וחיינו של אחד תומאס הולם [Thomas Holme]. כתובת המצבה מספרת בשפה הנוקבת ביותר את סיפורו של אדם חירש שפיצה על חולשתו בקריאת ספרים כתחליף לקולות הטבע.

עלילת הסיפור, שממוקמת באופן אסטרטגי כמסקנתו המופתית של טקסט מופתי, מוכרת מאוד לקוראי האקדמה. היא מספרת על שיח שמתקיים ונמשך למרות חסך, שכמו במקרה זה הוא אולי מוֹלָד או מתרחש כהלם פתאומי, לעתים קטסטרופלי, לעתים טריביאלי לכאורה. ההלם קוטע מצב עניינים שהיה יציב באופן יחסי. אפשר לחשוב על קטעים מפורסמים באקדמה, כמו המנון לרך היילוד בספר ב' ("מבורך התינוק העולל..."),¹¹ המספר כיצד "רוח השירה הראשונה של חיינו, חיי אנוש"¹² מגלה עצמה. ראשית מכונן מצב עניינים של דיאלוג וחליפין הדדיים, שנקטע ללא אזהרה כאשר "סמוכות רגשותיי סולקו"¹³ ושמושב על כנו¹⁴ כשנאמר "[ש] הבניין עמד, כאילו נתמך/ברוחו שלו!"¹⁵ (ספר ב', שורות 294–296). או שניתן לחשוב על הטובע בספר ה' ש"בטבורה של התמונה רבת היופי / של עצים וגבעות ומקווי מים, בקומה זקופה / מתרוממת, בפניה החיזורות הנוראות, תבנית רוח רפאים / אף של אימה"¹⁶ (ספר ה', שורות 470–473). וורדסוורת' מדווח שכילד בן תשע הוא מצא נחמה במחשבה שכבר נתקל לפני כן בתמונות כאלה בספרים. ויותר מכול עולה במחשבה האפיזודה המפורסמת באותה המידה המופיעה כמעט מיד לפני תמונה זו, הילד מווינאנדר [Winander]. הדים מילוליים רבים קושרים את הקטע מתוך טיול, המצוטט בסוף מסות על כתובות מצבה, לסיפורו של הילד, שעליזותו החקיינית נקטעת בשקט פתאומי שחוזר ומעצב מראש את מותו ותחייתו לאחר מכן. כידוע, אפיזודה זו, בגרסה מוקדמת שלה,

מספקת את הראייה הטקסטואלית להנחה שדמויות אלה של חסך – בעלי מום, גוויות טובעיים, קבצנים עיוורים, ילדים גוועים – המופיעות לכל אורך האקדמה הן דימויי של האני הפואטי של וורדסוורת' עצמו. הן חושפות את הממד האוטוביוגרפי המשותף לכל הטקסטים האלה. אך השאלה כיצד להבין את העיסוק הכפייתי כמעט בהטלת מום,¹⁷ לעתים מזומנות בצורת אבדנו של אחד החושים, כמו עיוורון, חירשות או, כבמילת המפתח של הילד מווינאנדר, אלם; ועקב זאת, עד כמה מהימנה יכולה להיות הטענה הנובעת מכך על אודות פיצוי והשבת הסדר על כנו. שאלה זו נותרת תלויה ועומדת. לשאלה זו חשיבות גם בנוגע ליחסיהם של הסיפורים האלה לאפיזודות אחרות באקדמה, שגם הן כרוכות בהלם ובקטיעה, אף שבאווירת השגב והרוממות השורה עליהם, מצב החסך שוב אינו נראה בבחירות לעין. עניין זה ייקח אותנו אל מעבר לגבולותיו של מאמר זה. עלי להגביל עצמי לדיון ברלוונטיות של מסות על כתובות מצבה לשאלה הגדולה יותר על השיח האוטוביוגרפי כשיח של קימום-עצמי [restoration-self].

טענתו של וורדסוורת' במסות על כתובות מצבה על תחייה לנוכח המוות נטועה במערכת עקיבה של הגות, של מטאפורות ושל דיקציה, שעליה הוא מכריז בפתחתה של המסה הראשונה ומפתח לאורך כל שלוש המסות. זוהי מערכת תיווכים הממירה את המרחק המהותי של הניגוד או/או בתהליך המאפשר תנועה מקיצוניות אחת לשנייה דרך סדרה של תמורות המותירות על כנה את השלילה של היחס (או של חוסר היחס) הראשוני. אנו נעים, ללא התפשרות, ממוות או חיים למוות וחיים. חריפותו האקזיסטנציאלית של הטקסט נובעת מן ההודאה המלאה בכוחו של המוות; אי-אפשר לומר שוורדסוורת' מפשט את העניין כשלילת השלילה. הטקסט מעמיד רצף תיווכים בין מהויות שאינן יכולות לדור בכפיפה אחת: עיר וטבע, פגני ונוצרי, פרטיקולריות וכלליות, גוף וקבר, שמקובצים יחד תחת העיקרון הכללי לפיו "מקור ושאיפה [tendency] הם מושגים קשורים הדדית ללא התר."¹⁸ ניטשה יטען בדיוק סימטרי את ההפך בלגניאלוגיה של המוסר: "מקור ושאיפה (Zweck) הם שתי בעיות בלתי קשורות, ואין לקשור ביניהן."¹⁹ להיסטוריונים של הרומנטיקה והפוסט-רומנטיקה לא היה כל קושי לעשות שימוש במערכת של סימטריה זו כדי לאחד מקור זה (וורדסוורת') עם שאיפה זו (ניטשה) למהלך היסטורי אחד. אותו מהלך, אותו דימוי של הדרך מופיע בטקסט כ"אנלוגיות מלאות החיים והנוגעות ללב של החיים כמסע,"²⁰ שהמוות משסע אך לא מביא לסיומו. המטאפורה הגדולה המקיפה את כל המערכת הזו היא השמש בתנועתה: "כפי שבשוטנו לאורך חוגו של כוכב לכת זה, ההפלגה לעבר המחוזות שם השמש שוקעת מתנהלת בהדרגה למקום בו היינו רגילים לחזות בה יוצאת בעלותה ממחבואה; ובאופן דומה, מסע אל המזרח, מקום הולדתו של הבוקר בדמיונו, מוביל בסופו של דבר למקום שם השמש נראית לאחרונה כשהיא נפרדת מעינינו; כך הנפש החושבת [soul contemplative], המהלכת אל המוות, מתקדמת אל ארץ חיי הנצח; ובאופן דומה תוכל לחקור אותה כברת ארץ מבורכת עד שתוחזר, לתועלתה ולטובתה, לארץ הדברים הארעיים – של עצב ודמעות."²¹ במערכת מטאפורות זו, השמש היא יותר מסתם עצם טבעי, למרות שכזו היא חזקה דיה כדי לחלוש על שרשרת דימויים היכולה לראות את פועלו של האדם כעץ העשוי גזעים וענפים, ואת הלשון – כ"כוח הכובד או האוויר שאנו נושמים" (עמ' 154),²² כנוכחותו הגשמית של האור.²³ דרך ההיסט של האור הופכת השמש לדימוי של ידע כמו גם של טבע, סמל של מה שהמסה השלישית מתייחסת אליו כ"נפש

בעלת שלטון מוחלט על עצמה"²⁴. ידע ונפש מצביעים על הלשון, והם אחראים ליחסים המכוונים בין השמש לטקסט של כתובת המצבה: כתובת המצבה, כך אומר וורדסוורת', "נפתחת אל היום; השמש מתבוננת מטה אל אבן המצבה, וגשמי השמים חובטים כנגדה"²⁵. השמש הופכת לעין הקוראת את הטקסט של כתובת המצבה. והמסה אומרת לנו מה מכיל טקסט זה באמצעות מובאה מתוך מילטון שעניינה שייקספיר: "מה צורך יש לך בעדות כה קלושה לשמך?"²⁶. במקרה של משוררים כשייקספיר, מילטון או וורדסוורת' עצמו, כתובת המצבה יכולה להכיל רק את מה שהוא מכנה "השם העירום"²⁷ (עמ' 133), כפי שעין השמש קוראת אותה. בנקודה זו אפשר לומר על "הלשון של האבן חסרת ההכרה והטעם"²⁸ שהיא רוכשת "קול", האבן המדברת כמשקל נגד לשמש הדואה. המערכת נעה מן השמש לעין ומן העין ללשון כשם וכקול. אנו יכולים לזהות את תבנית הלשון המשלימה את המטאפורה המרכזית של השמש ובכך משלימה את מנעד ההיסטים שהשמש מולידה: זוהי התבנית של הפרוסופופיאה, הבדיון של הפנייה לישות נעדרת, מתה, או חסרת קול, המעלה את האפשרות שישות זו תענה ומעניקה לה את כוח הדיבור. הקול מניח פה, עין, ולבסוף פנים, שרשרת המתגלה באטימולוגיה של שם ההיסט, *prosopon poien*, להעניק פנים או מסכה (*prosopon*)²⁹. פרוסופופיאה היא ההיסט של האוטוביוגרפיה, שבאמצעותו שמו של פלוני, כבשירו של מילטון, הופך לבר-הבנה ולזכיר כפנים. הנושא שלנו עוסק בהענקת פנים ובהסרתם, בפנים ובהשחתתם, תבנית הלשון [figure], עיצוב צורה [figuration] ועיוות צורה [disfiguration].

מנקודת המבט הרטורית, מסות על כתובות מצבה הן מאמר על אודות עליונותה של הפרוסופופיאה (הקשורה בשמם של מילטון ושייקספיר) על האנטיטזה (הקשורה בשמו של פופ)³⁰. במונחים של סגנון ודיקציה סיפורית, הפרוסופופיאה היא גם אמנות המעבר המעודן (מעשה גבורה שקל יותר לבצעו באוטוביוגרפיה מאשר בסיפור האפי). שינויי הצורה ההדרגתיים מתרחשים כך ש"לרגשות [ה]נדמים הפכיים יש קשר אחר, מעודן יותר מזה של הניגוד"³¹. סגנון [stylistics] של כתובות מצבה רחוק מאוד מן "האנטיטזות הנבובות"³² של הסאטירה; במקום זאת, הן מתקדמות דרך התקות מקום רחפות, דרך – כפי שאומר וורדסוורת' – "שינוי הדרגתי מלוטש או מעבר עדין, לתכונה קרובה אחרת כלשהי", "הנותרת בחוג האיכויות שמתייצבות בשקט זו לצד זו"³³. המטאפורה והפרוסופופיאה משלבות פתוס תמטי ודיקציה המתבדלת בעדינות. אצל וורדסוורת', סגנון זה מביא לניצחון של סיפור אוטוביוגרפי הנטוע בדיאלקטיקה אותנטית, שהיא גם המערכת המקיפה ביותר של היסטים שניתן להעלות על הדעת.

אולם למרות הסגירות הגמורה של המערכת, הטקסט מכיל יסודות שמפרים לא רק את שיווי-המשקל שלו עצמו, אלא אף את העיקרון המייצר אותו. ראינו שהשם, בין אם שמו הפרטי של המחבר או שם-מקום, הוא חוליה חיונית בשרשרת. אך בפסקה הבולטת, המדגימה את אחדות המוצא והיעד דרך המטאפורה של נהר זורם, וורדסוורת' עומד על כך שאמנם ייתכן שהמובן המילולי של תבנית הלשון המתה יהיה, כבשירו של מילטון על שייקספיר, שם, "דימוי שלוקט מן המפה או מן העצם הממשי בטבע", אך לעומת זאת "על הרוח ... היה להיות באותו אופן בלתי נמנע, – בית קיבול ללא גבולות או גודל; – לא פחות מן האין-סוף"³⁴. הניגוד בין הפונקציה המילולית [literal] לפונקציה הפיגורטיבית

של הלשון מובא כאן באנלוגיה לניגוד בין השם לחסר השם, למרות שנטל הטיעון כולו הוא לגבור על ניגוד זה עצמו.

המובאה ממילטון ראויה לציון גם מבחינה נוספת. היא משמיטה שש שורות מן המקור, עניין לגיטימי בהחלט, אך היא חושפת בטקסט גם אנומליה אחרת, תמוהה אף יותר. הפרוסופופיאה, הבדיון של הקול-מעבר-לקבר, היא, כפי שראינו, תבנית הלשון הדומיננטית של השיח של כתובות המצבה או של האוטוביוגרפי; אבן שאינה מסומנת באותיות תותיר את השמש תלויה על בלימה. אולם בכמה מקומות במהלך שלוש המסות, וורדסוורת' מתרה בעקיבות כנגד השימוש בפרוסופופיאה, כנגד המוסכמה של ה"Sta Viator"³⁵, הפונה לנוסע בדרך החיים בקולו של אדם מת. תקבולות הופכיות [chiasmic figures] כאלה, המצליבות את תנאי החיים והמוות עם תכונות הדיבור והשתיקה הן – כך אומר וורדסוורת' – "נוקבות מדי וארעיות מדי"³⁶. זוהי ביקורת שהניסוח שלה מוזר אם נביא בחשבון שתנועת הנחום היא זו של הארעי ושהמסות חותרות לנוקבות של "השיש השותק" המתאבל, כבכתובת המצבה של גריי לגברת קלארק.³⁷ בכל מקום בו דנים בפרוסופופיאה, והדבר חוזר לפחות שלוש פעמים, הטיעון הופך לנטול-הכרעה באופן יחיד במינו. נאמר ש"לייצג [את המת]"³⁸ כאילו הוא מדבר מתוך אבן המצבה שלו עצמו, "מהווה "בדיון ענוג", "חציצה אפולולית [ה]מאחדת"³⁹ בהרמוניה את שני העולמות של החיים והמתים "... במילים אחרות, כל מה שהתמטיקה והסגנון [stylistics] של התְּמָה האוטוביוגרפית ביקשו להשיג. אך בפסקה הבאה נאמר ש"האופן השני, כלומר זה שבו אלה שנותרו בחיים מדברים בעצמם נראה לי באופן כללי עדיף ביותר" כי "הוא דוחה את הבדיון המשמש בסיס לאופן האחר" (עמ' 123).⁴⁰ וורדסוורת' גוער בגריי ובמילטון על מה שהם למעשה עיצובים לשוניים הנובעים מן הפרוסופופיאה. הטקסט מייעץ לא לעשות שימוש בתחבולת הלשון המרכזית שלו עצמו. בכל פעם שזה קורה, הדבר מצביע על איום הטמון בהפרעה לוגית עמוקה יותר. ההשמטה מן הסונטה של מילטון מציעה דרך אחת להסביר איום זה. בשש השורות המובלעות, מילטון מדבר על הנטל ש"החרוזים הקלילים"⁴¹ מייצגים עבור אלה שכמו כולנו מסוגלים רק ל"אמנות של מאמץ אטי".⁴² הוא מוסיף ואומר:

כי עליך, דמיוננו מאליו מתאבל,

הופכנו לשיש שמרעיונות די והותר מתעבר.⁴³

איזבל מקאפרי משכתבת את שתי השורות המוקשות האלה כך: "דמיונותינו נישאים 'מתוכנו' ומותירים מאחוריהם כפסלים את גופותינו חסרות הנשמה".⁴⁴ "הופכנו לשיש" במסות על כתובות מצבה אינו יכול לא לעורר את האיום החבוי השוכן בפרוסופופיאה; במילים אחרות: מן המבנה הסימטרי של ההיסט גם משתמע שכאשר גורמים למתים לדבר, גם החיים נאלמים, קפואים במוותם שלהם.⁴⁵ הַסְּבֵרָה של ה"עצור, נוסע!" רוכשת כך משמעות נלווית מאיימת שאינה רק הַטְּרָמָה של היותנו בני תמותה, אלא כניסתנו הממשית לעולמם הקפוא של המתים. אפשר לטעון שמודעותו של וורדסוורת' לאיום זה חדה ובהירה דיה כדי לאפשר את רישומו בתוך מערכת השמש ההכרתית של ידע-עצמי אספקלרי שביסודן של המסות, ושהאזהרות נגד השימוש בפרוסופופיאה הן תכססיות ודידקטיות יותר מאשר ממשיות. הוא יודע שה"דחייה" של הקול הבדיוני שהוא מטיף לה

והחלפתו בקולם הממשי של החיים מציגות למעשה מחדש את הפרוסופיאה דרך הבדיון של הפנייה [address]. למרות זאת, העובדה שטענה זאת מועלית באמצעות השמטות וסתירות מעוררת חשד ובצדק.

חוסר העקיבות העיקרי בטקסט, שמהווה גם את מקור החשיבות התאורטית הניכרת שלו, מתרחש בדגם קרוב אך שונה. מסות על כתובות מצבה יוצאות בתקיפות כנגד הלשון האנטיתטית של הסאטירה והביקורת החריפה ומלמדות זכות ברהיטות על לשון בהירה של שלוה, רוגע ומנוחת הנפש. אך אם נשאל את השאלה הלגיטימית, ידו של מי מן השניים היא על העליונה בטקסט זה, האופן התוקפני או השליו, ברור שהמסות כוללות חלקים גדולים שהם אנטיתטיים ותוקפניים בגלוי. "איני יכול לסבול שמישהו יעמוד בדרכי, ולא משנה עד כמה ובצדק יכבדוהו בני ארצי"⁴⁶; ניתן לומר הרבה על אזכור זה של פופ, נוסף לאזכורים רבים אחרים המופנים אליו, אך לא שהוא עדין. וורדסוורת' מוטרד דיו מן הסתירה – זוהי סתירה, שכן אין שום סיבה שבעולם מדוע לא אפשר היה לנהוג בפופ באותה נדיבות דיאלקטית שהוענקה למוות – כדי לחולל שיח שופע של צידוק עצמי העולה על גדותיו וגולש לנספח שעקשנותו מיותרת. אולם הלשון האלימה ביותר נשמרת לא עבור אלכסנדר פופ, אלא עבור הלשון עצמה. שימוש בלתי הולם מסוים בלשון מגונה במונחים החריפים ביותר:

"המילים הן כלים נוראים מדי של טוב ורע מכדי שננהג בהן קלות דעת: יותר מכל הכוחות החיצוניים האחרים, יש להן שליטה על מחשבותינו. אם המלים לא תהיינה ... התגלמותה של המחשבה אלא רק לבוש לה, כי אז הן תתבררנה ודאי כשי מזיק; כגון אחד מאותם מלבושים מורעלים שעל אודותיהם קוראים בסיפוריהן של תקופות שטופות באמונות טפלות, שהיה בכוחם לאכל את הקורבן הלוכש אותם ולהוציאו מדעתו. הלשון, אם אין היא מקיימת, ומזינה, ומתירה בשלום, כמו כוח הכובד או האוויר שאנו נושמים, היא רוח רעה..."⁴⁷

מה מאפיין את הלשון שנידונה בחומרה רבה כל כך? ההבחנה בין טוב מוחלט ורוע קיצוני נסמכת על ההבחנה בין המחשבה המתגלמת במילים לבין "לבוש למחשבה" – שני מושגים שדומה שאכן "יש ביניהם קשר אחר ומעודן יותר מזה של הניגוד". דה קווינסי ייחד הבחנה זו וקרא אותה כדרך להנגדת תחבולות לשון משכנעות עם שרירותיות.⁴⁸ אך לבשר המתגלם ולביגוד יש לפחות תכונה אחת משותפת בניגוד למחשבות ששניהם מייצגים, קרי – נראותם, נגישותם לחושים. מעט לפני כן בקטע זה, וורדסוורת' מאפיין באופן דומה את הסוג הנכון של הלשון לא כ"מה שהלבוש הנו לגוף אלא מה שהגוף הנו לנפש" (עמ' 154).⁴⁹ למעשה, הרצף לבוש-גוף-נפש מהווה שרשרת מטאפורית עקיבה בצורה מושלמת: הבגד הוא החוץ הנראה של הגוף כפי שהגוף הוא החוץ הנראה של הנפש. הלשון המוקעת באופן כה אלים היא למעשה הלשון של המטאפורה, של הפרוסופיאה ושל ההיסטים, הלשון השמשית של ההכרה שהופכת את הבלתי ידוע לנגיש למחשבה ולחושים. לשון ההיסטים (היא הלשון האספקלרית של האוטוביוגרפיה) היא אכן כגוף, שהוא כבגדיו, המסווה של הנפש כפי שהבגד הוא המסווה המגונן של הגוף. כיצד יכול, אם כן, מסווה לא מזיק זה להפוך פתאום לאלים ולקטלני ככותונת המורעלת של יאסון או של נסוס?⁵⁰

כותנתו של נוס, שגרמה למותו האלים של הרקולס, כמסופר בנשות טראכיס מאת סופוקלס, ניתנה לאשתו דיאנירה בתקווה שתרכוש מחדש את רגשות האהבה שבמהרה יישללו ממנה. הכתונת הייתה אמורה להשיב את רגשות האהבה שדיאנירה איבדה, אך הסתבר שהשבה זו גרועה מן השלילה, אבדן החיים והמשמעות. הקטע מטיוֹל החותם את מסות על כתובות מצבה, מספר סיפור דומה, אך לא עד הסוף. חירותו של "איש העמקים"⁵¹ נעים ההליכות", גיבורו של הסיפור, מוצאת את שווי-ערכה החיצוני בהצלבה עקיבה דיה, באילמות של טבע, שעליו נאמר שאפילו בשיאה של הסערה הוא "אילם כתמונה". במידה שהלשון היא תחבולה (או מטאפורה, או פרוסופויאה) היא אכן לא הדבר כשלעצמו, אלא הייצוג, התמונה של הדבר, וככזו היא שותקת, אילמת כפי שתמונות הן אילמות. הלשון, כהיסט, תמיד מציינת שלילה. וורדסוורת' אומר על הלשון הרעה, שהיא למעשה כל לשון, כולל לשון התחייה שלו עצמו, שהיא פועלת "ללא הרף וללא רחש" (עמ' 154). בה-במידה שבכתובה אנו תלויים בלשון זו, אנו כולנו, כמו איש העמקים בטיוֹל, חירשים ואילמים – לא שותקים, שמכך משתמע שברצותנו נוכל להוציא קול – אלא שותקים כתמונה, כלומר נצח חשוכי קול ונידונים לאלם. אין פלא שאיש העמקים נמשך בקלות רבה כל כך לספרים ומוצא בהם נחמה כזו, שכן עבורו העולם החיצון היה למעשה תמיד ספר, רצף של היסטים חסרי קול. ברגע שאנו מבינים את התפקיד הרטורי של הפרוסופויאה כהצבת קול או פנים באמצעות הלשון, אנו גם מבינים שמה שנמנע מאתנו אינו החיים, אלא צורתו ומובנו של עולם הנגיש רק דרך שלילתה של ההבנה. המוות הוא השם שהותק ממקומו של מצוקה לשונית והשבתה של התמותה דרך האוטוביוגרפיה (הפרוסופויאה של הקול ושל השם) שוללת ומעוותת, בדיוק במידה שהיא משיבה ומחיה. האוטוביוגרפיה מסווה את השחתת פניה של הנפש שהיא-היא הגורם לה.

הערות

- 1 Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1982, pp. 67-81. המאמר פורסם לראשונה בכתב העת: *MLN* 5, 49 (December 1979) pp. 919-930. ההבדלים בין שתי הגרסאות זניחים. את המונח De-facement שבכותרת המאמר ניתן לתרגם כהשחתה, מחיקה, טשטוש, קלקול, או גרימת נזק. בידולה של התחילית מן השורש של המילה באמצעות המקף הוא אסטרטגיה מרכזית של הרקונסטרוקציה, המבקשת בעקבות הוגים כהיידגר להדגיש את מרכיביה של השפה ואת מערך ההשתמעויות הראשוני שלה. כאן מפנה דה מאן את תשומת לבם של הקוראים אל התחילית השוללת de ואל שם העצם או הפועל face, שמשמעו פנים, חזות או פנייה אל עבר דבר מה. כך הוא הופך את ה-deface ממחיקה או טשטוש "סתם", למחיקתם או לטשטושם של הפנים, להסרת המסווה מעל פני אדם, אך גם להסתת המבט ממנו. כל ההערות בסוגריים מרובעים הן שלי, ש"ג.
- 2 |ההערה בסוגריים מרובעים היא של פול דה מאן במקור.
- 3 |כלומר, שמתייחסת למקור.
- 4 |Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Editions du Seuil, p. 50. התרגום של דה מאן אינו מדויק ומשמיט חלקים מן המקור.

- 5 | וורדסוורת', אקדמה, ספר ה', שורה 125. המובאות מן האקדמה הן מתוך William Wordsworth, *The prelude, 1799, 1805, 1850 : authoritative texts, context and reception, recent [critical essays, New York : Norton, 1979*
- 6 | ה'היסט' הוא תרגום של ה-tropos היווני, שמקורו ב-*τρέπειν* – לסובב. וראו גם פול דה מאן, ההתנגדות לתיאוריה, מצרפתית: שי גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 5, הערה 20.
- 7 | המקור האנגלי, "folded upon himself", רומז גם למשמעויות קרובות, למשל שהסובייקט "מקופל/מתקפל" על עצמו, משועתק ומשוכפל.
- 8 | למהדרה ביקורתית של מסות אלה ראו: W.J.B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), *The prose work s of William Wordsworth*, Oxford: Clarendon Press, 1974. מספרי העמודים בטקסט מתייחסים לספר. W.J.B. Owen (ed.), *Wordsworth's literary criticism*, London: Routledge & Paul Kegan, 1974.
- 9 | *The Friend* (החבר) היה שבועון בעריכת סמיאל טיילור קולרידג'. בסך הכול ראו אור 25 גיליונות, שכונסו בספר שנודעה לו השפעה ניכרת על הוגים, סופרים ומשוררים בשפה האנגלית.
- 10 | *Ancient Funerall Monuments* – ספרו הידוע ביותר של המשורר והארכאולוג החובב ג'ן ויבר (John Weever, 1632-1576). ספר זה הוא הראשון באנגלית שהוקדש לכתובות מצבה ולמצבות זיכרון כנסייתיות.
- 11 | ["... Bless'd the infant babe"]
- 12 | ["the first / Poetic spirit of our human life"]
- 13 | ["The props of my affections were remov'd"]
- 14 | ודה מאן משתמש במילה "restoration" על נגזרותיה, שניתן לתרגמה כ"החזרה", "חידוש" "תחייה", "השבה על כנו", "קימום", "שיקום" ו"שחזור". דומה שדה מאן משחק בכל המשמעויות הללו. חשוב לציין שהמילה אינה מרכזית למסות על כתובות מצבה שבהן מתמקד הדיון של דה מאן.
- 15 | ["the building stood, as if sustain'd / By its own spirit! ..."]
- 16 | mid that beauteous scene / of trees and hills and water, bolt upright / Rose, with"]
- 17 | ["his ghastly face, a spectre shape / Of terror even mutilation] גם בהוראה של השחתה.
- 18 | [מן המסה הראשונה במסות על כתובות מצבה].
- 19 | ישראל אלדד מתרגם את המשפט כך: "ועוד מלה על מוצאו ומטרתו של העונש – שתי בעיות שהן נפרדות, או שמן הראוי להיותן נפרדות". פרידריך ניטשה, מעבר לטוב ולרוע, לגניאולוגיה של המוסר, ירושלים: שוקן, 1979, עמ' 281.
- 20 | [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה].
- 21 | [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה].
- 22 | [מן המסה השלישית על כתובות מצבה].
- 23 | ודה מאן משתמש כאן במונח היווני parousia שפירושו נוכחות גשמית של מאן דהו או הסיכוי לנוכחות כזו, במיוחד זו של אדם רם מעלה. בתאולוגיה הנוצרית המונח מציין את ביאתו השנייה של ישו הנוצרי, כלומר את תחייתו והתגשמותו.
- 24 | [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה].
- 25 | [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה].
- 26 | ["What need'st thou such weak witness of thy name?"]. הציטוט הוא מתוך שירו של

- מילטון "An Epitaph on the" Admirable Dramatic Poet, W. Shakespeare (כתובת מצבה למשורר הדרמטי הנערץ ו' שייקספיר"), שראה אור בקובץ שיריו *Poems of Mr. John Milton, Both English and Latin* בשנת 1645. השיר נבנה על הטענה שלשיקספיר אין צורך באבן-מצבה, מפוארת ככל שתהיה, שכן מילותיו חקוקות בלב כול. וורדסוורת' מצטט את השיר של מילטון במסה הראשונה.]
- 27 [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 28 [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 29 [פרוסופון, πρόσωπον, ביוונית עתיקה. מונח שמקורו בתאטרון היווני, ששחקניו הופיעו בו עוטים מסכות שייצגו את אופי הדמויות שגילמו ואת מצבן הרגשי.]
- 30 [אלכסנדר פופ (Alexander Pope, 1688–1744) הוא מן המשוררים הידועים והמצוטטים ביותר בספרות האנגלית. הוא התפרסם במיוחד על שיריו הסאטיריים ותרגומיו ליצירות איליאדה ואודיסיאה מאת הומרוס.]
- 31 [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 32 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 33 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 34 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 35 [Sta Viator (לטינית), המילים הפותחות את הכתובת שחרט לואי השני דה בורבון נסיך דה קונדה (1621–1686) על מצבתו של יריבו, הגנרל פרנץ פון מרסי (מת בשנת 1645) וזו לשונה: "sta, viator, heroem calcas" – "עצור נוסע, אתה רומס את עפרו של גיבור."]
- 36 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 37 [שיר מאת המשורר האנגלי תומאס גריי (1716–1771): "The Happy Dead Epitaph on Mrs. Clarke". כתובת מצבה מתה ומאושרת לזכרה של גברת קלארק פותחת במילים: "הנה! במקום בו השיש השותק מתאבל / ידידה, רעיה ואם נמה". השיר פורסם לראשונה בשנת 1758 וורדסוורת' מצטט את השיר במסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 38 [המילים בסוגריים המרובעים הן של דה מאן.]
- 39 [התוספת בסוגריים המרובעים היא של דה מאן.]
- 40 [מן המסה הראשונה על כתובות מצבה.]
- 41 ["easy numbers"]
- 42 ["slow-endeavoring art"]
- 43 ["Then thou our fancy of itself bereaving, / Dost make us marble with too much"]
- 44 [איזבל מקאפרי (Isabel McCaffrey) היא חוקרת ספרות אמריקאית שתחומי התמחותה הם מילטון וספנסר.]
- 45 [המשפט במרכאות אינו מופיע במסה של וורדסוורת'.]
- 46 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]
- 47 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה. זוהי, קרוב לוודאי, המובאה המפורסמת ביותר במסות.]
- 48 [תומאס דה קווינסי (Thomas De Quincey, 1785–1821), מסאי אנגלי שנודע במיוחד על האוטוביוגרפיה שלו וידויו של מכור (Confessions of an English Opium-Eater) שראתה אור בשנת 1821.]
- 49 [מן המסה השלישית על כתובות מצבה.]

- 50 [נסוס (Néssos) הוא קנטאור שהרג הרקולס כשגילה שהוא מנסה לאנוס את אשתו דיאנירה. כנקמה, סיפר הקנטאור לדיאנירה לפני מותו שאם תערכב את דמו עם זרעו תיצור שיקוי שימנע מהרקולס לבגוד בה. כשביקש הרקולס לשאת לאישה את איולה על פני דיאנירה, משחה דיאנירה את כותנתו בשיקוי של נסוס וכשלבש את הכתונת היא איכלה את בשרו. יאסון (Iason) הוא דמות מן המיתולוגיה היוונית ומנהיג הארגונאוטים בחיפושם אחר גיזת הזהב. יאסון נשא לאישה את מדיאה, שעזרה לו להשיג את הגיזה. כאשר עזב יאסון את מדיאה וביקש לשאת במקומה את גלאוקה, בתו של המלך קריאון, שלחה לה מדיאה שמלה מכושפת שדבקה לעורה ושרפה אותה למוות, וכן את קריאון, שנחלץ לעזרתה.]
- 51 [איש העמקים, תושב הדיילו (Dalesman), אזור רמתי המחוּרָץ עמקים רבים במחוז יורקשייר שבצפון אנגליה.]

מיסכת המוות של פול דה מאן

שי גינזבורג

זְמַנִּי חָרוּט בְּשִׁירֵי
כְּשָׁנוֹת הָעֵץ בְּעֵגוּלָיו
כְּשָׁנוֹת חַיֵּי בְּקִמְטֵי מִצְחֵי

(לאה גולדברג)²

לאה גולדברג פותחת את "על עצמי" – מחזור בן ארבעה שירים, שכותרתו מכריזה על היותו אוטוביוגרפי – בהצהרה פואטית פשוטה ושגורה: חיי המשוררת משתקפים לכאורה בשיריה, הם "על עצמה". אם נרצה להיות נאמנים ללשון השיר נאמר שהזמן החולף מטיב את חותמו בשיריה ובפניה של המשוררת גם יחד, כמו בטבע. אך לאמתו של דבר, קשה לפענח את משמעותו המדויקת של המשפט: מה שנדמה כשני דימויים סגורים השלובים זה בזה, כלומר כהשוואות מפורשות ופשוטות בין זמן, שנים וחיים מחד גיסא ובין שירים, לבין טבעות העץ וקמטי המצח מאידך גיסא – השוואות הנסמכות על סמן הדימוי "חרוט" – מתגלה כצימוד של מטאפורות-על, המורכבות מיחידות פיגורטיביות קטנות יותר, שהיחס ביניהן אינו ברור מאליו. בקריאה צמודה מתגלה סמן הדימוי, היחידה המילולית שנועדה להבהיר את בסיס ההשוואה בין המושגים השונים, ככזה שאינו ניתן לפירוש מילולי פשוט. למעשה, חוויית ה"אני" של המשוררת נותרת מוסתרת ויחסה של המשוררת אל שיריה – מוקשה. ואמנם, יחס הסיבתיות אינו כה פשוט כפי שהוא נדמה במבט ראשון. לא ה"אני" הוא שבא לידי ביטוי בשורות השיר; הקשר בין ה"אני" לשיר נוצר מתוך כך ששניהם נתונים בידי כוח אחד: הזמן הוא המעצב את השיר כמו גם את ה"אני". זאת ועוד; ה"אני" רק נרמז בטורי השיר מתוך המבנה הדקדוקי של ארבעה משמות העצם במשפט, כלומר מתוך הכינויים החבורים: זמני, שירי, חיי, מצחי, שלמרות יחס הקניין שהם מציינים, הם גם מסמנים את היעדר בעליהם – בשיר אין למצוא "אני" סתם. כך אפוא, יותר משהמטאפורות מנהירות את הקשר בין חיי המשוררת לשיריה, הן מותירות את הקושיה על כנה: האם אכן מביעים שיריה של המשוררת את ה"אני", ואם כן, כיצד? דומה שיותר משהמטאפורות מבקשות לפרש קשר זה באופן מובחן, הן מדגישות את מעשה השיר עצמו, שמתוכו עולה וצצה דמות פני המשוררת הבלות, או אולי המתבלות, כהיסט (trope) אלביתי של ה"אני", כמסכה המכסה על היעדר, ככתובת מצבה המתאבלת על החיים.

* * *

את הדיון במאמרו של פול דה מאן "אוטוביוגרפיה כהשחתת-פנים" יש להתחיל אולי בכותרתו הבלתי מסתברת, המצמידה בין autobiography לבין de-facem³. את המונח

הראשון – שקיים בשימוש יומיומי בעברית המודרנית – ניתן לתרגם כרישום עצמי של החיים (אבל גם: כרישום הנעשה מעצמו). המונח השני על שלל משמעויותיו אינו ניתן לתרגום. כשלעצמו, defacement משמעו: השחתה, מחיקה, טשטוש, קלקול או גרימת נזק. בידולה של התחילית מן השורש של המילה באמצעות מקף (de-facement) הוא אסטרטגיה מרכזית של הדה־קונסטרוקציה, המבקשת להדגיש את מרכיביה של השפה ולהטעים את מערך האסוציאציות הראשוני (לכאורה) המבנה את השפה. כאן מכוון דה מאן את הקוראים אל התחילית השוללת de ואל הפועל או שם העצם face, שמשמעו פנים או חזות, אך גם פנייה אל דבר־מה, יציאה לקראת דבר־מה או לקראת אדם, אך גם התרסה מול איום. כך הופך דה מאן את ה־deface למחיקת הפנים, לטשטושם או לעיוותם, להסרת המסווה מעל פני פלוני (או אף הסרת פניו עצמם), אך גם להסתת המבט או אף למנוסה מפניו. את המאמר כולו יש לקרוא "על" המקף שבין רישום למחיקה, בין גילוי פנים להסתרה, בין שיקום ותיקון לעיוות והשחתה, בין התמודדות אמיצה להימלטות.

עבור דה מאן, באוטוביוגרפיה טמון דבר־מה טורד מנוחה, או אף מאיים ומחריד. בדברים הבאים אבקש לפרש מהו אותו דבר־מה ולהדגיש כמה מן המהלכים של המאמר. השאלה המרכזית ששואל דה מאן היא כיצד האוטוביוגרפיה, שאמורה לגלות את פני הכותב, מכסה למעשה את פניו ואף משחיתה אותם? כיצד מה שאמור לקרב את הכותב (ואף את הקוראים) להתנסויות שעיצבו את חייו מהווה למעשה מנוסה מפניהם? אקדים ואומר שכל קריאה של המאמר מעלה עבורי נקודות חדשות הדורשות עיון ובירור, והעבודה על התרגום לוותה בוויכוחים רבים על טיעוניו של דה מאן ועל משמעותם המדויקת. יותר מסיכום ממצה של הטיעונים, אני מקווה שדברים שלהלן יהיו פתיחה לדיון על דה מאן ועל האוטוביוגרפיה בכלל.

מאמרו של דה מאן מדגים אחת מן האסטרטגיות המרכזיות של הדה־קונסטרוקציה: דיון בשאלה משנית לכאורה מתגלה כדיון עקרוני שמשמעויותיו חורגות הרבה מעבר לתחום הספרות. האוטוביוגרפיה – סוגה שולית בדיון הספרותי, ודאי בעת שדה מאן כתב את המאמר, אך גם היום – מתגלה כאבן בוחן לא רק של הספרות ככלל, אלא אף כפריזמה שדרכה ניתן לבחון את פעולתה של הלשון, בכלל, ואת יחסה לקיום האנושי, בפרט. דומה שמתוקף הגדרתה: "תולדות האדם הכתובות בידי עצמו" (מילון אבן־שושן) אין מתאימה מן האוטוביוגרפיה לבחינת היחס בין חוויית ה"אני" לבין הלשון, יחס שעבור דה מאן מתמצה בו "המצב האנושי". במילים אחרות, האוטוביוגרפיה מתגלה כהיסט – מטאפורה, וליתר דיוק כפרוספופיאה (כפי שיתברר בהמשך) של המצב האנושי.

אולם מהו מצב זה, על פי דה מאן? אציע תשובה לכך בסופה של מסה זאת. כאן אפתח ואומר שדה מאן ומבקרים אחרים הקשורים במה שמכונה דה־קונסטרוקציה טוענים שהאסטרטגיות הביקורתיות והפילוסופיות המקובלות מחמיצות את המצב האנושי ומכסות עליו. כך לדוגמה הם ביקשו לבדל עצמם מן "המבקרים החדשים" (new critics) באמצעות ההבחנה בין דו־משמעות או רב־משמעות (ambivalence) לבין אי־היקבעות (indeterminacy). לפי טימותי בהטי, מתלמידי האחרונים של דה מאן, רב־משמעות היא אחת מאבני היסוד של "הביקורת החדשה": "רב־משמעות מציינת את אופיו הכפול

או הדו־פרצופי של מתן המשמעות (signification). סימן מציין דבר אחד או משמעות אחת, ועוד אחד (ועוד אחד)⁴. בהטי טוען כי משעה שהמבקרים החדשים העמידו את הרב־משמעות כנורמה טקסטואלית, כלומר כמאפיין המרכזי של הטקסט הספרותי, הם פטרו עצמם מן הצורך לבחון את מופיעה בתחומים אחרים. כנורמה טקסטואלית, הרב־משמעות "מכונה בשמה ומוכלת כרגע או כפן קדם־פרשני – כך שהפרשנות יכולה להיות חד־משמעית: הביקורת מכריעה במקום שהטקסט אינו יכול להכריע"⁵. המטרה של זיהוי רב־משמעות בטקסט נועדה אפוא לביית את הטקסט ולייצר באמצעות מעשה הפרשנות חוויית קריאה נוחה ונעימה. אי־ההיקבעות, לעומת זאת, מדגישה את אופיו האלביני של הטקסט הספרותי ואת אבדן העשתונות שגורמת קריאה הנאמנה לעצמה, קריאה אותנטית. קשה הרבה יותר להסביר מהי אי־ההיקבעות, וכאן נסתפק בהגדרתו של ג'ונתן קלר: "אי־היכולת או אי־ההצדקה להעדיף משמעות אחת על פני רעותה". העמדת הטקסט על אי־ההיקבעות (בניגוד לרב־משמעות) משנה שינוי מהותי את מעשה הפרשנות, שמבקש עתה לשקף את המנגנונים הרטוריים המבנים את הטקסט הספרותי: "היעדרו של סיגור פרשני חיוני לדיונים משמעותיים בטקסט הספרותי, משום שהטקסט עצמו אינו מוגדר, פיגורטיבי, רב־משמעי, ונותן כן: חסר ודאות בשדר שלו, מעורפל באמתותו"⁶. הפרשנות שוב איננה חותרת לסיגור, למלאות ולשלמות של המשמעות. אדרבה, היא נאמנה בהרבה לטקסט (ולמצב האנושי), היא מבקשת להראות כיצד שני אלה מחטיאים את הטקסט הספרותי. הדו־קונסטרוקציה, מסכם בהטי, מעמידה את הטקסט והפרשנות גם יחד על אי־ההיקבעות, קרי: על אי־היכולת העקרוני להכריע בין משמעויות שונות.

למרות שה"אי־ההיקבעות" איננה חלק ממילון המונחים של דה מאן, נדמה לי שההבחנה האמורה בין "אי־ההיקבעות" ל"רב־משמעות" מבהירה את מהלך היעוץ שלו בנוגע לאוטוביוגרפיה. האוטוביוגרפיה, גורס דה מאן, אינה תכונה כלשהי של הטקסט, אלא של אופן הקריאה בו. בקריאה אוטוביוגרפית אנו מבינים את ה"אני" בטקסט כמתייחס לשמו הפרטי של המחבר הממשי של הטקסט, כפי שהוא מופיע למשל בעמוד השער, ואת האירועים המסופרים – בין אם ממשיים בין אם יצירי הדמיון והחלום – כמעוגנים בשם זה. אולם, שואל דה מאן, האמנם המחבר פשוט מגולל את תולדות חייו בלשון, האמנם הלשון היא דבר־מה פשוט שדרכו מתגלים המחבר ומאורעות חייו ללא עיוות, או שמא – מה שנדמה כמובן מאליו – שהסיפור אינו יכול אלא להתעצב בידי הלשון שבה הוא מסופר, כלומר הלשון (ככל מדיום) היא המכתיבה מה ניתן לספר דרכה ואיך ניתן לספר זאת. במילים אחרות: מהו המהלך הסיבתי המעצב את הטקסט – האם "המציאות" מכתובה את הלשון ותחבולותיה, או שמא דווקא הקשר ההדוק אל מציאות חוץ־טקסטואלית הוא אשליה הנוצרת בידי התחבולה הלשונית? למעשה, דה מאן אינו מכריע בשאלה זו. הוא מדגיש דווקא את אי־היכולת לקבוע האם הטקסט שייך לעולם המציאות או לעולם הבדיון. הקוראים נידונים לנוע בין תבניות סיבתיות שונות ללא יכולת הכרעה ביניהן וללא יכולת לחלץ עצמם מן החרדה (ממש כך) המלווה את אי־היכולת להכריע לכאן או לכאן. כך מצביעה האוטוביוגרפיה על אי־היכולת לסגור ולסכם את המערכת הטקסטואלית.

הקריאה האוטוביוגרפית מעמידה רגע אספקלרי החושף את המבנה הבסיסי של ההכרה כמאוחדת ומפוצלת כאחת. כפי שקורה כשמתבוננים במראה, הקוראים מכירים עצמם

בדמות ה"אני" הנשקפת אליהם מן הטקסט, אך גם מבחינים עצמם ממנה. להוגים כסארטר (דה מאן הודה כי הושפע מהגותו המוקדמת),⁷ המבנה האספקלרי מתממש כשאדם אחר נכנס לתוך שדה הראייה שלי ועלי לתת דין וחשבון לא רק על כך שאני מתבונן בו, אלא על כך שהוא מתבונן בי ועל רגש הבושה העולה בי לנוכח מבטו.⁸ הדיון של סארטר במבט סבוך ביותר, ואין זה המקום להרחיב בו. ברצוני רק להדגיש שבמבנה ההכרתי-אספקלרי של דה מאן תופס הטקסט הספרותי את מקומו של האדם האחר, ורגש הבושה נמחק. זאת, אף שרגש זה מרכזי לטקסטים אוטוביוגרפיים מכוננים שדה מאן מכיר היטב, כמו וידויים מאת אוגוסטינוס והוידויים מאת רוסו. את מקום האדם האחר ממלא הטקסט האוטוביוגרפי, שהקוראים תופסים את ה"אני" העולה מתוכו כמשקף את האופן שבו הם חווים את עצמם; וגם להפך: הם תופסים את חוויית עצמם כמשקפת את הטקסט, אך הם עומדים גם על השוני בין השניים. לדברי דה מאן, ה"אני" מכיר את עצמו רק כשהוא מזהה עצמו כך מתוך בידול כזה. אלא שתבנית זו של זיהוי-בידול היא התבנית הבסיסית של ההיסט – א' הנו כמו ב' אך גם אינו כזה. בעת ובעונה אחת מבינים את הדמיון ואת השוני בין א' לב' ולמעשה של הלשון בכלל. דומה שדה מאן מנסח כאן פרפרזה על דברי ז'אק לאקאן, שאמר ש"הלא-מודע מובנה כלשון": ההכרה מובנית כהיסט.

מתוך תפיסה זו של האספקלריות של ההכרה עולה ביקורתו של דה מאן על תאוריות מסורתיות של האוטוביוגרפיה כהתגלמותן במאמריו ובספריו של פיליפ לז'ן. לז'ן קורא את האוטוביוגרפיה כ"סוגה חוזית": "ההסכם האוטוביוגרפי", הוא כותב, "הוא האישור בטקסט של זהות זו [זהות שם המחבר-המספר-הגיבור], שבחשבונו אחרון מתייחסת לשמו של המחבר על הכריכה. ההסכם האוטוביוגרפי מופיע בצורות רבות ושונות; אך כולן מפגינות את כוונתן לכבד את חתימתו או חתימתה [של המחבר/ת]. הקורא אולי יכול להתפלפל בדבר הדמיון, אך לעולם לא בדבר הזהות. אנו יודעים טוב מדי עד כמה כל אחד מאיתנו מעריך את שמו".⁹ ההסכם האוטוביוגרפי נוסח לז'ן, טוען דה מאן, מעמיד את הקורא כסובייקט טרנסצנדנטי וכסוכן אוטונומי. סובייקט זה מעמיד עצמו כשופט הנמצא מעל ומעבר לטקסט, שיכול לבחון האם תנאיו של החוזה מולאו או הופרו, האם החתימה אכן מזהה בין השם (קרי, בין הלשון) לבין ה"אני" על כל גלגוליו. אולם כפי שראינו, דה מאן מדגיש שביחס לטקסט, הקורא מגלה את הטרונומיה של עצמו, כלומר הוא מגלה שהוא והטקסט נקבעים הדדית ושאינו יכול לחמוק מן הטקסט. מכאן שאין ביכולתו של הקורא כלל ועיקר לקבוע האם הזהות בין שם המחבר-המספר-הגיבור אכן מתקיימת, או שזהות כזו היא רק מראית עין המכסה דווקא על אי-התאמה, ויתר על כן על סתירה מהותית.

במבט לאחור ניתן לזהות רבים מן המוטיבים המרכזיים בהגותו של דה מאן בביקורת של הספרות הרומנטית משנות השלושים ועד לשנות החמישים של המאה הקודמת. כדי להבין מהי תרומתו של דה מאן ביחס למבקרים שקדמו לו, כדאי לפנות לרגע למ"ה אייברמס, שספרו המראה והמנורה משנת 1953 הוא מן החשובים והמשפיעים בספרי ביקורת הספרות של המאה ה-20.¹⁰ אייברמס טוען שספרות הרומנטיקה האנגלית מסמנת את המעבר מתפיסות מימטיות ופרגמטיות של הטקסט הספרותי, כלומר מתפיסות הרואות בטקסט חיקוי מציאות או אמצעי שנועד להשפיע על קהל הקוראים, לתפיסה אקספרסיבית:

יצירת האמנות היא במהותה דבר־מה פנימי שהוחצן כתוצאה מהליך יצירה הפועל תחת דחף רגשי, ומגלם את התוצר המשולב של תפיסות המשורר, מחשבותיו ורגשותיו. מקור השיר ונושאו העיקרי הם על כן תכונותיה של נפש המשורר עצמו ופעולותיה, או, אם הם פנים של העולם החיצון, כי אז רק במידה שרגשותיו של המשורר ופעולות נפשו ממירים אותם מעובדות לשירה [...] את האמנויות נוטים לדרג בהתאם לאופן שאמצעיהן מאפשרים לבטא ללא עיוות את רגשותיו של האמן וכוחותיו השכליים; אמצעים אלה הם סימנים למצבי הנפש או איכויותיה שלפיהם מסווגים את סוגיה של אמנות זו או אחרת ומעריכים את ביטוייה המסוימים. מבין היסודות המכוננים את השיר, יסוד הדיקציה הופך למרכזי, ובמיוחד התחבולות הלשוניות; ושאלת־השאלות היא אם הם ביטויים טבעיים של רגש ודמיון או חיקוי מכוון של מוסכמות פואטיות. המבחן הראשון שכל שיר חייב לעבור אינו עוד "האם הוא נאמן לטבע?" [...] כי אם "האם הוא כן? האם הוא אמתי? האם הוא תואם את כוונותיו, רגשותיו, ומצב נפשו הממשי של המשורר בעת הכתיבה?"¹¹.

אף שדה מאן כלל אינו מזכיר את ספרו של אייברמס, ושלעיתים דומה שהשניים אף עוינים זה לזה,¹² במקומות רבים נסמך דה מאן על ספר זה. כך, למשל, הטענה שההכרה מובנה כהיסט, אינה שאולה (או: לא שאולה רק) מן ההגות הצרפתית בת־הזמן, שהעמידה במרכז את שאלת הלשון, כפי שאולי ניתן היה לחשוב, אלא מאמצת את המהלך המרכזי בספר המראה והמנורה, שלפיו ההכרה האנושית מעוצבת בידי מטאפורות. מטאפורות הן הקובעות מה אנו תופסים, כיצד אנו תופסים וכיצד אנו מעבדים תפיסות אלה. עיקר ההבדל בין אייברמס לדה מאן נעוץ באופן שבו כל אחד מהם מבין מה משמעה של "אקספרסיביות" – כלומר, מה היחס בין ה"אני" ללשון המיוחסת לו – ובמשתמע מכך, מה משמעו של מבע לשוני אותנטי, ומכאן מהו ה"אני" ומה משמעה של ההיסטוריה. עניינים אלה מבקש דה מאן להדגים באמצעות דיון בטקסט רומנטי מרכזי (וכאן יש לזכור שעיקר עניינו של דה מאן היה הספרות וההגות של המאות ה־18 וה־19, כלומר הקדם־רומנטיות והרומנטיות). אייברמס טוען שמייצגו המובהק של המעבר לתפיסה הרומנטית בתולדות הספרות האנגלית הוא המשורר ויליאם וורדסוורת', ואכן דה מאן פונה לטקסט מרכזי של וורדסוורת', למסות "על כתובות מצבה" כדי לבחון את התפיסה המקובלת של הרומנטיקה. רק הראשונה מבין המסות, שחוברת כנראה בסוף 1809 או ראשית 1810, פורסמה בימי חייו של וורדסוורת' בכתב העת החבר של קולרידג'. שתי האחרות יצאו לאור רק לאחר מותו בקובץ יצירות הפרוזה שלו, שיצא לאור ב־1876. שלוש המסות הן מן הטקסטים החשובים ביותר של וורדסוורת' כמבקר ושל הביקורת הרומנטית בכלל.

דה מאן בוחן את הטיעון העשיר של אייברמס מתוך פרספקטיבה שאינה באה כלל לידי ביטוי בספרו של אייברמס: הגוף האנושי, סבלו ומותו. מעט נכתב על המקום שהגוף האנושי תופס בהגותו של דה מאן.¹³ דה מאן מדמה את האפקט של הקריאה האותנטית, קרי הדה־קונסטרוקציה, לתחושה גשמית של אבדן השליטה על הגוף, של נפילה. הדיון המשוכלל ביותר בנפילה אצל דה מאן נמצא במאמרו המפורסם "הרטוריקה של הזמניות". דה מאן פונה שם למאמרו של בודלייר "מהותו של הצחוק" כדי לקשר בין נפילה לבין תודעה אותנטית של המצב האנושי. "הנפילה", הוא כותב, "במשמעה המילולי כמו גם התאולוגי,

מזכירה לאדם את האופי הגשמי, האינסטרומנטלי לחלוטין של יחסו לטבע. הטבע יכול לנהוג בו בכל עת כאילו הוא עצם ולהזכיר לו את המלאכותיות שלו, שאין בכוחו להמיר אפילו את חלקיק הטבע הקטן ביותר לדבר־מה אנושי. [...] האדם שנפל חכם קצת יותר מן השוטה המהלך בלי להיות מודע לבקע במדרכה שעתידי להכשיל אותו. והפילוסוף שנפל ושמתבונן באי־ההתאמה בין שני השלבים העוקבים, חכם אף יותר, אך זה כלל אינו מונע ממנו למעוד בתורו. [...] הלשון האירונית מפצלת את הסובייקט לאני אמפירי שקיומו לא אותנטי ולאני שמתקיים רק כלשון הקובעת את הידע של אי־אותנטיות זו.¹⁴ בעיבוד זה של דה מאן לתאולוגיה הנוצרית, לא זו בלבד שלא ניתן להבחין בין נפילתו של הגוף לנפילה רוחנית, גם לא ניתן לקבוע אם הנפילה הגופנית מהווה היסט לנפילה הרוחנית, או להפך – שהנפילה הרוחנית היא ההיסט של הנפילה הגופנית. זאת ואף זאת: הנפילה ממחישה את הדיכוטומיה בין גוף לנפש, דיכוטומיה המדגישה דווקא את נוכחותו הגשמית של הגוף שפעם אחר פעם ממחיש לרוח את גבולותיה ואת חוסר האותנטיות שלה. אפשר אולי לומר שבניגוד לדרידה, היוצא כנגד המטפיזיקה של הנוכחות, עבור דה מאן הקריאה אינה חוויה רוחנית גרדא, אלא חוויה גופנית שמתוכה עולה וצומחת התודעה.

במאמר שאנו עוסקים בו כאן, דה מאן שואל מז'ראר ז'נט את דימויה של התחושה התוקפת אדם הנתקע בתוך דלת מסתובבת או על סחרחרת בלי שיוכל לחלץ עצמו. אך בכך לא תם העניין הגופני במאמר, שכן אחד ממוקדי הדיון של דה מאן כאן הוא הגוף האנושי הפגוע, החסר, הפגום, ובסופו של דבר, המת, הרחוק מרחק רב מן האופן שבו אנו מדמיינים בדרך כלל את הגוף הרומנטי. וורדסוורת' מדמה את ה"אני" הפואטי שלו דווקא לגוף פגוע זה ולא לגוף השלם, מלא החיים והמספיק לעצמו. לתפיסה זו של הגוף חשיבות מהותית לאופן שבו אנו מבינים את מהות השירה. אייברמס מנסח את התפיסה השגורה שלפיה היצירה הרומנטית מסמנת שפע וגודש, כשנפשו של המשורר עולה על גדותיה: "תשומת הלב ממוקדת ביחס היסודות של היצירה אל מצב נפשו של האמן, והטענה היא [...] שהדינמיקה והשפיעה טבועות במשורר ושהן, אולי, מחוץ לגדר שליטתו".¹⁵ אולם הגוף הפגוע רומז לכך שהשירה קשורה לא לעושר נפשי, אלא דווקא לדלות, למחסור ולהיעדר פיזי. מכאן יש להקיש גם על היחס בין המשורר לטבע, יחס שבתפיסה הרווחת מעיד על השפע הנובע מנפש המשורר. לטענת אייברמס, "המשוררים הרומנטיים מתארים את הנפש [mind] כמטילה את החיים, הפיזיוגנומיה, והתשוקה על היקום [...] מה שמייחד את שירתם של וורדסוורת' וקולרידג' אינו זה שהם מייחסים חיים ורוח לטבע, אלא הניסוח החוזר ונשנה של חיים חיצוניים אלה כתרומה לחייו ולרוחו של האדם המתבונן, או כמצויים בהדדיות מתמדת עמם".¹⁶ אם היינו מאמצים את התיאור של אייברמס, היינו טוענים שהגוף הפגוע מצייר את הטבע בדמותו הפגומה, או שהמשורר פגוע־הגוף פונה אל הטבע כדי לפצות ולהשלים את עצמו. אך דה מאן טוען שאין הדבר כך: החסר מתבטא דווקא בנתק בין האדם לטבע. מתוך נתק זה יכולה האוטוביוגרפיה להתפרש מתוך ניגוד לטבע כשיקוי מרגיע למה שנשלל מן הגוף. כדי לתאר את המהלך, דה מאן משתמש במילה "restoration" על נגזרותיה, שניתן לתרגמה כ"החזרה", "חידוש", "תחייה", "השבה על כנו", "קימום", "שיקום" ו"שחזור". דומה שדה מאן משחק בכל המשמעויות הללו. לכאורה, האוטוביוגרפיה מבקשת לשקם את הגוף ולחדש מתוך כך את הקשר לטבע. האומנם כך הדבר?

כדי לענות על שאלה זו בוחן דה מאן את המערך המטאפורי-ההגותי של האוטוביוגרפיה, כפי שהיא באה לידי ביטוי פרדיגמטי במסות "על כתובות מצבה". המסות מעמידות תמונה שמוקדיה הם השמש מצד אחד ואבן המצבה מצד שני. השמש באורה מזוהה כדימוי לטבע, אך גם לידיעה בכלל, כעין המתבוננת בעולם ומכירה אותו במלואו, או ליתר דיוק, כפי שהעין מתבוננת באבן המצבה וקוראת את השם החרוט עליה. כמו ברגע מאגי, בקריאת השם מתממשת דמות אדם דוברת, מול עינינו. תבנית הלשון של קריאה זו, התבנית המקשרת את השמש עם אבן המצבה, התבנית החושפת לאור השמש, תחת אבן המצבה, את הגוף האנושי שהיה, המציגה לראווה את החבוי בתוך גוף זה, קרי את נפש האדם, את ה"אני" שלו המתקשר כך לשם החרוט, התבנית המאפשרת לדבר יחד על הטבע והאדם והממקמת אותם ביחס הדדי – תבנית זאת היא הפרוסופויאה. בהגותו של דה מאן, הפרוסופויאה היא אחד מן ההיסטים העיקריים לצד האלגוריה והאירוניה. כאחת ממבעיו העיקריים של ה־*fictio personae*¹⁷ ("האנשה" בתרגום לעברית, תרגום שמחמיץ את ההשתמעויות של המינוח הרטורי הקלאסי), הפרוסופויאה מציגה דבר־מה לא־אנושי כבעל קול ובעל יכולת דיבור. מקורה האטימולוגי של הפרוסופויאה ביוונית קושר אותה לפני האדם: *prósopon* הם פנים; *poiéin* משמעו לעשות. דה מאן מתרגם את המונח, בהתאם, כמתן פנים. בהקשר שלנו כאן, הפרוסופויאה מדובבת את המתים ומעניקה להם קול ופנים. ליתר דיוק, היא מעניקה פנים לשם הפרטי, שהיותו חרוט על אבן רק מדגיש את מהותו הלא־אנושית, הלא־אורגנית – וכך הופכת אותו לאני שניתן להכירו.

הפרוסופויאה – קול מאוב, פנים מאוב – תבנית־הלשון המרכזית של האוטוביוגרפיה, חותרת תחת ההבחנה הבינרית בין האורגני ללא־אורגני, בין האנושי ללא־אנושי, בין חיים ומוות ומאפשרת להעמיד ניגודים אלה על רצף אחד הנבנה על מעברים הדרגתיים ומעודנים. האפקט של הקול הוא כפול. מחד גיסא, הקול מצביע על הקשר הנמשך בין עולם החיים למתים ומציע בכך נחמה. מאידך גיסא, בקול טמון איום: לא ניתן עוד פשוט לזהות את הדיבור עם החיים ואת השתיקה – עם המוות. האיום הטמון בפרוסופויאה הוא שלשונה תשתק את החיים ותביא אותם לידי אלם. קולם של המתים לא רק מזכיר את היותנו בני תמותה, אלא מוביל אותנו ממש – ברצוננו או שלא ברצוננו – לעולם המתים.

שיאו של הדיון במאמר של דה מאן מתמקד בגוף האנושי ובייסורי המוות שלו. אלה הם ייסוריו של הרקולס, שגופו השרירי – משיאי האידיאליזציה של הגוף הקלאסי – מאופל עד מוות בידי הכתונת של ניסוס, מתנת רעייתו האוהבת. מה ראה דה מאן לחתום את המאמר בייסורים גדולים? הדיון בגוף הוא המסגרת ההיסטית של הדיון בלשון ובמהותה. דה מאן בוחן את מאמציו של וורדסוורת' להבחין בין לשון טובה ללשון רעה. הלשון הטובה היא כגוף לנפש: כפי שהגוף מגלם את הנפש, כך על הלשון לגלם את המחשבה. לעומת זאת, הלשון הרעה היא כלבוש המסווה את הגוף ומסתיר את מתארו האמתי. לשון רעה זו היא, למעשה, לשון ההיסטים, שנמצאת כפי שראינו בבסיס כל הכרה וידע. אך כפי שברור כבר במבט ראשון, הטענה של וורדסוורת' היא עצמה נסמכת על מהלך היסטי – על שרשרת המטאפורות הקלאסית שלפיה הבגד לגוף כגוף לנפש – וכך סותרת את עצמה. יתרה מכך: מתוך המהלך ההיסטי עולה שכפי שהבגד מסווה את הגוף ומגונן עליו, כך גם הגוף לנפש, וכך גם הלשון לנפש. אולם מתברר שהגנה זו היא אשליה בלבד,

וככותונתו של ניסוס, הלשון מתגלה בכל אלימותה וקטלנותה. הלשון אינה משקמת את הנפש ומפצה על חסכיה, גם אין היא מסוגלת לכוונן מחדש את קשריה עם הטבע. נהפוך הוא: מאחר שמעצם הגדרתה הלשון איננה הדבר עצמו (כלומר, כל לשון היא היסט) אין היא יכולה אלא לבגוד ב"אני" כשזה פונה אליה – כמו למשל באוטוביוגרפיה – כדי לגלם את עצמו. הלשון אינה מעניקה קול ל"אני", אלא דווקא חושפת את אי-היכולת של ה"אני" להביע את עצמו, ומכאן גם את אי-הוודאות ש"אני" כזה קיים מעבר לאשליה שהלשון מייצרת. במילים אחרות, הלשון אכן מימטית, אך מה שנחשף במימזיס זה הוא האילמות האנושית המהדהדת את אילמותו של הטבע. כנידון לייסורים שבאלם, לא ניתן לחשוב עוד על האדם כחיה מפרשת החושפת את משמעות הקיום בעולם דרך הלשון, ומתוך כך גם את משמעותו של העולם. את מהותו האמתית של המצב האנושי ניתן לתפוס נכונה רק מתוך שלילת הלשון – זו התובנה שהיא אינה מקשרת בין ה"אני" לבין העולם, שלא ניתן להביע בה את האני, גם לא ניתן לנסח בה ידע על העולם – ומתוך כך גם שלילת עצמנו.¹⁸

לכאורה, טיעונו של דה מאן נסמך על אי-ההיקבעות של האוטוביוגרפיה, אך למעשה נדמה לי שהטיעון כולו מוביל לתובנה חד-משמעית על ייסורי הגוף ועל חידלונו עם המוות. זאת ועוד; קריאה נאמנה של דה מאן תכרוך יחדיו את הקריאה האוטוביוגרפית בוורדסוורת' ובמסות שלו על הספדים כמסווה דק להספד מכמיר לב על גופו-הוא וחיו המתקרבים אל קצם.¹⁹ האוטוביוגרפיה היא אפוא מסכת המוות של החיים בעודם חיים: מסכה שמאחוריה לא מתגלה ה"אני", כי אם התהום הפעורה בין חוויית עצמנו ללשון, האימה הכרוכה בתובנה שאנו כלואים בלשון שלא אותנו היא מדובבת. האוטוביוגרפיה היא על כן ההיסט של זמננו, של הסתר-פנים של האדם כמו גם של האל, של אלם אל מול הסבל האנושי, סבלו של הגוף.

אוניברסיטת דיוק, צפון קרוליינה, ארה"ב

הערות

- 1 אני אסיר תודה לחנה סוקר-שווגר, לאמיר בנבגי ולרות גינזבורג על הערותיהם והשגותיהם על תרגום המאמר מאת דה מאן ועל מסה זו.
- 2 לאה גולדברג, כל השירים, ג, תל אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 85.
- 3 Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1982, pp. 67-81
- 4 Timothy Bahti, "Ambiguity and Indeterminacy: The Juncture", *Comparative Literature* 38, 3 (1986), pp. 209-223 ידי, ש"י.
- 5 בהטי, הערה 4 לעיל, עמ' 213.
- 6 שם, עמ' 216.
- 7 פול דה מאן, ההתנגדות לתיאוריה, מצרפתית: שי גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 258-161.

- 8 ז'אן פול סארטר, המבט, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2007.
- 9 Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Katherine Leary, (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 14
- 10 M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1953
- 11 אייברמס, הערה 10 לעיל, עמ' 22-23.
- 12 ראו למשל את חילופי הדברים בעקבות הרצאתו של דה מאן "מסקנות: משימתו של המתרגם" לווילטר בנימין", בספר ההתנגדות לתאוריה, הערה 7 לעיל, עמ' 225-231.
- 13 כאן יש להדגיש שהדה-קונסטרוקציה אינה הגות הומוגנית, אלא מאגדת הוגים שונים מאוד זה מזה, שאף שהם חולקים אסטרטגיות משותפות, רב מאוד השוני ביניהם. בהקשר זה אפשר להפנות, למשל, לאופן שבו דרידה קורא מאמר זה של דה מאן, קריאה שמוחקת מחיקה פעילה את הגוף ואת סבלו ומדגישה את ההפשטה הרוחנית (*Memoires for Paul*) Jacques Derrida, *de Man*, New York: Columbia University Press, 1989, pp. 24-35
- 14 Paul de Man, *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London: Routledge, 1983, p. 214
- 15 אייברמס, הערה 10 לעיל, עמ' 47.
- 16 שם, עמ' 64.
- 17 Heinrich Lausberg, *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*, Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, David E. Orton (trans.), Leiden, Boston: Brill, 1998, paragraphs 826-829. גם אייברמס מזכיר את הפרוסופופיאה כהיסט מרכזי של הרומנטיקה (אייברמס, הערה 10 לעיל, עמ' 55), אך אינו מפתח את הדיון בה.
- 18 חצי הביקורת מופנים כלפי האקזיסטנציאליזם של היידגר בספרו הווייה וזמן (Martin Heidegger, *Sein und Zeit* Tübingen: M. Niemeyer, 1953). דומה שדה מאן קרוב כאן דווקא קרבה גדולה להגותו של אלבר קאמי. כך למשל קאמי מצטט את קירקגור, האומר "האילמות הבטוחה ביותר אינה השתיקה, אלא הדיבור" (המיתוס של סזיפוס, תרגום: צבי ארד, תל אביב: עם עובד, 2000, עמ' 32).
- 19 דרידה במאמר הנזכר לעיל אמנם קורא את המאמר של דה מאן כהספר עצמי, אך נותר עיוור לתפקיד המרכזי שממלא הגוף בהספר זה.

“אין המציאות חוזרת פעמיים”: על הרגע האוטוביוגרפי בשירתה של לאה גולדברג¹

רינה ז'אן ברון

שהרי זה הוא עונשם של בעלי הדמיון: חיים הם באינטנסיביות יתרה את דמיונותיהם עד שיהיו למציאות שנייה, ומאחר שאין המציאות חוזרת פעמיים, לא ייתכן איפוא כי יהיה הדמיון למציאות גשמית.

(לאה גולדברג)²

הרומן מכתבים מנסיעה מדומה (1937) מאת לאה גולדברג כולל מכתבים של רות אל אהובה, אָל, במהלך נסיעות מדומיינות ברחבי אירופה. את הרומן מקדימה גולדברג במה שהיא מכנה “מכתב אמתי על נסיעה מדומה והוא גם הקדמה”³. שם פונה גולדברג אל הקורא ומסבירה לו את טיבם של המכתבים שהוא עומד לקרוא: “המכתבים האלה הם פרי בדידותה של רות”, היא כותבת ומוסיפה, “פרי בדידותי הם”. ההקדמה נחתמת בצורה אינטימית, רק באות הראשונה של שמה הפרטי, “ל.”. כמי שחותמת מכתב לחבר קרוב.⁴

בשורות מעטות אלו מקופלת מורכבות אישיותה וכתבייתה של המשוררת, שהיא בוחרת להציגן ביצירותיה. מורכבות זו מושתתת על גילוי וכיסוי, על חשיפה ותעתוע, והיא יוצרת את התחושה שמזוהה כל כך עם גולדברג, קרי: שכאשר קוראים את אחת מיצירותיה, רואים אותה עצמה. אך בד־בד אנו יודעים שלא כך הדבר, שיש מרחקים משתנים בין הדמות שאנו מזהים כלאה גולדברג – המשוררת, הסופרת, חוקרת הספרות והמתרגמת – לבין בנות־דמותה בכתביה. על מורכבות זו, כאחד המפתחות לפואטיקה הגולדברגית, כבר עמדו ענת ויסמן, גדעון טיקוצקי, תמר הס ועוד, בהקשרים שונים.⁵

אך טשטוש הגבולות בין אמת ובדיה אינו רק מורגש או נוכח במכתבים. הקורא נדרש ליצור ממש הקבלה בין הדמות הפיקטיבית לבין המחברת. כמו בשורות שהבאתי לעיל מהרומן מכתבים מנסיעה מדומה, גולדברג, או ל., מבקשת מאיתנו לראות אותה כשאנו קוראים את מכתביה של רות. אבל ההיכרות עם יצירתה של גולדברג מזהירה אותנו שלא ניענה לבקשה מתעתעת זו. יש לזכור שרושם הכנות המשכנע כל כך של גולדברג הוא פעמים רבות רק מסכה, רק מה שמתחזה לחשיפה מוחלטת.⁶ ניתן לראות זאת בקטע נוסף מאותה הקדמה:

רות לא ראתה מימיה את רוב הערים המתוארות במכתבי נסיעתה: הן רק הן אסוציאציות, בליל חרוזים, תמונות והלך־נפש. לפני כל מכתב ממכתביה היא תופיע לפני קוראי בשבתה בעומק החדר בעיר מולדתה ובכתבה מכתב מפריס או מבריסל. אני כותבת זאת כמו שהציג וכטנגוב את טורנדוט: השחקן מתאפר על הבימה לעיני הקהל – אל לשכוח שהוא שחקן ולא בן מלך סיני!⁷

גולדברג מכניסה למכתב ”האמתי” שלה תמונה מעולם התאטרון, שבה נחשף דבר מה, נחשפת תחבולה, שבדרך כלל הקהל אינו רואה. דרך תמונה זו מודגשים התאטרליות, האקט האמנותי והמסכה המונחת על פניו של השחקן. אבל גולדברג מזכירה לנו בציטוט המובא לעיל דבר נוסף – שמי שמסכה את פניו באיפור הוא השחקן. במילים אחרות: לא האדם הפרטי, הביוגרפי הוא שמולנו, אלא השחקן המיומן והמקצועי. ולמרות שהקהל עד לאקט זה של חשיפה, עליו להיות מודע לכך שהיא עדיין חלק מהמחזה עצמו, כלומר לא חשיפה באמת. כך גם גולדברג חושפת בפנינו את תחבולותיה בשעה שהיא מסתירה תחבולות אחרות. גולדברג מתפקדת כאן כבמאית ונותנת הוראות בימוי לרות: לפני כל מכתב ”תופיע” רות בפני הקוראים כשחקנית. כלומר, כשגולדברג חושפת בפנינו את חייה, בדירותיה, ותחבולותיה, גם היא כאותו ”שחקן”, עדיין תחת מסכת ה”משורר”.⁸ מאפיין זה הוא חלק ממה שמנחם ברינקר מכנה ”רטוריקה של כנות”, או ”תאטרון הכנות”.⁹ הסופר, על פי ברינקר, עוטה מסכה של כנות ”שעמה [הוא] בוחר להופיע כשחקן על בימת השפה והספרות”.¹⁰ אך כמו כל מסכה, גם למסכה של גולדברג יש שני צדדים או שני תפקידים: ”מן הצד האחד המסיכה [...] היא פרפורמטיבית ויצירתית. הפנים המוצגות הן יצירה (creation). [...] מן הצד האחר, המסיכה מסתירה את הפנים שמאחוריה, את הפנים ה’אמיתיות’. הפנים האלו הופכות לבלתי־נגישות לקהל”.¹¹

במאמר זה אבקש לבחון את המנגנונים הפועלים ב”תאטרון הכנות” או ב”זירת המבטים”¹² שגולדברג מביימת ביצירותיה ואת המסכות שהיא משתמשת בהן. טענתי היא שמנגנונים אלו שמפעילה גולדברג, המסתמכים על המבט, מבקשים ומאפשרים את הקריאה הביוגרפית והקונקרטי, אך במקביל הם חומקים ממנה בהישענותם המובהקת על הפנטסטי והמופשט. במיוחד אתמקד בשימוש שעושה גולדברג בפרוסופופיאה – טרופ שמייצר את מה שפול דה מאן מכנה ”רגעים אוטוביוגרפיים”, שהם מקומות המפגש הטקסטואליים בין הקורא לכותב. דרכם מצליחה גולדברג לכתוב שירים בעלי שתי פנים – אלו שמזמינים קריאה אינטימית, המבקשת לראות את פניה של גולדברג בעדם, אבל גם אלו שמתנגדים לקריאה כזו ומצביעים על חוסר אחידותה של הדמות ועל הקושי לזהותה ולהכירה. יוצא אפוא שמנגנונים אלו מעידים על האפשרויות שמייצר המבט הפואטי יותר ממה שהם מעידים על יכולתו של מבט זה לראות ולדעת.

גולדברג נתפסת לרוב כמי שכותבת לא רק על חייה, אלא את חייה ורק אותם. אך האם הבחירה לעסוק ביצירתה של גולדברג דרך העיסוק האינטנסיבי בחייה מצביעה על קשר אינהרנטי בין חייה ויצירתה, או שמא על הצורך של הביקורת והמחקר ליצור זהות מוחלטת בין היוצרת לבין יצירותיה, לבנות את דמותה של גולדברג כאמנית מיוסרת המונעת רק על ידי אהבה או היעדר אהבה?¹³ לשאלה זאת אין תשובה חד־משמעית

וייתכן שאין מקום לכך כי גולדברג עושה שימוש מורכב באישי וקושרת אותו אל הבדיוני והאוניברסלי באופן שמקשה על הבחנה חדה ביניהם. אני מבקשת להראות שגולדברג מייצרת מרחב פואטי, שהעמימות, הבבואתיות והרטט בין המציאות לדמיון מהותיים לו.

על עמדתה הפואטית של גולדברג לגבי שילוב בין האישי לאוניברסלי ביצירה, ועל חשיבותו של שילוב זה, ניתן ללמוד מן המסה "האומץ לחולין"¹⁴, שהיא ה"אני מאמין" היצירתי של גולדברג.¹⁵ וכך היא אומרת שם:

היוצר האמיתי לא יברח לעולם מן המציאות של זמנו, כי בה מקופלת המציאות הנצחית של כל הזמנים. היוצר, מאז ומעולם, הוא־הוא האדם, שניתן לו להרגיש ולבטא במידה מאקסימאלית את הרוח המפעמת בעולם בתקופתו. אין הוא בורח מן החולין, הוא רק מעלה אותם לדרגות שונות: מן התיאור ה"נאמן" ועד הרגשת־עולם מטאפיזית. ורק הבדל של דרגות יש בין הריאליזם, הנאטורליזם, הרומנטיקה, הסוריאליזם וכל שאר הצורות האמנותיות.¹⁶

גולדברג סבורה כי האדם, היוצר, הוא מקור היצירה, וכאדם ביוגרפי ורגשי הוא משכיל לבטא את "הרוח המפעמת בתקופתו". אך תפקידו של היוצר הוא גם לחולל שינוי בחוויותיו האישיות כדי שיהפכו לאמנות. במילים אחרות, אופן ראייתה של גולדברג את היצירה והאמנות מצביע על כך שיצירותיה אינן יכולות להישאר בגבולות הביוגרפי. כך ניכר גם מדבריה בריאיון עם גליה ירדני: "אילו נשאר המשורר רק בגדר אותו ענין, שממנו המשורר יוצא, היתה הליריקה בבחינת כתיבת יומן ותו לא".¹⁷

יש כמה סיבות לכך שיצירותיה של גולדברג מזמינות תמיד קריאה ביוגרפית במידה זו או אחרת. חלק מן הסיבות הוא חיזוני ליצירות נובע מנורמות הקריאה של השדה הביקורתי שחקר יצירות אלו, וחלקן האחר נובע מסגנונה הפואטי הייחודי של גולדברג. אך גם חלוקה זו בין סיבות חיזוניות לפנימיות סבוכה ממה שנראה לעין. כך או כך, ברוב המקרים קשה ליצור הבחנה ברורה בין מי שכתבה את היצירות לבין הדמויות והקולות שבתוך היצירות. על כן התקבל לא פעם הרושם כי קריאת יצירותיה דרך הביוגרפיה שלה היא בלתי נמנעת ואף חיונית להבנת יצירתה כולה. עם זאת, קריאה ביוגרפית אוטומטית, שמתמקדת בצד הקונקרטי והראליסטי ביצירותיה, מותירה "שטח מת" בשדה הראייה הביקורתי והמחקרי.¹⁸ היא מרדדת ומגבילה את הכתוב: ראשית, היא מאלצת את הקורא לוותר או להשהות את היסודות הבדיוניים והפנטסטיים ביצירתה גם אם הם תופסים בה חלק נכבד;¹⁹ שנית, היא מציגה את הדוברת ביצירותיה כדמות אחידה ושלמה. זוהי האחדה משני סוגים: האחדה בין דמויות הדוברת בכתביה השונים, שנתפסת תמיד כאותה הדמות עצמה, והאחדה דמות הדוברת עם דמותה של הכותבת – לאה גולדברג עצמה. האחדה זו מקשה על בחינה מעמיקה של היחסים המורכבים בין מציאות לבדיון שמקימת גולדברג ביצירותיה, וכתוצאה מכך גם לא נבחן המבט הביקורתי והמחקרי עצמו, שרואה שוב ושוב את לאה גולדברג האישה מבעד ליצירות שכתבה מבלי לתהות על ההנחות שהובילו לקריאה כזו. היעדרו של מבט ביקורתי כזה גוזל מיצירתה של גולדברג את התחכום האינטלקטואלי

הפואטי שלה ומתעלם מדרכה הדיאלקטית לשחק במבטים, בבבואות ובמסכות, משחק שהקורא הוא חלק ממנו.

כאמור, הסיבה הראשונה להשתרשות הקריאה הביוגרפית ביצירותיה של גולדברג היא נורמות הקריאה של המבקרים והחוקרים, שפעלו בשדה הספרותי בתקופה שגולדברג החלה לפרסם את שיריה (שנות השלושים של המאה העשרים).²⁰ המגמה הבולטת הייתה להניח שנשים כותבות רק על האישי, הפרטי והביוגרפי, ולכן יש לקרוא את יצירתן מתוך פריזמה זאת. גם כאשר כללה יצירתן מרכיבים אחרים, קל היה להתעלם מהם או לפרשם לפי הנורמות המקובלות.²¹ הסיבה השנייה היא שבמובן מסוים אכן התאימה שירתה של גולדברג לקריאה כזו, בין אם גולדברג, לטענתו של דן מירון, "הפנימה והבליעה בתוכה את הזהירות וה'צניעות' אשר להן ציפו ממנה"²² ובין אם הזהירות והצניעות נבעו מאישיותה ומסגנונה הפואטי. כל אלה הובילו לבחירות הז'אנריסטיות הנחשבות ל"נשיות", כמו שירה לירית, רומן מכתבים וממואר, או לנטיית תיאור חוויות פרטיות בכנות הגובלת בחושפנות. שילוב של סיבות אלו כאילו אילץ ועודו מאלץ את קוראיה של גולדברג לפנות שוב ושוב אל הקריאה הביוגרפית גם כשהם מודעים למגבלותיה.²³

בשנים האחרונות יש עוד ועוד קריאות העומדות על המורכבות הדיאלקטית של גולדברג והפתחות פתח לבחינה מחודשת של יצירתה (למשל חיבוריהם החשובים של ענת ויסמן, תמר הס, חמוטל צמיר גדעון טיקוצקי, רבקה אלינב ונטשה גורדינסקי). מתקיים אפוא ניסיון בולט ומבורך להרחיק מעט את לאה גולדברג האישה מיצירותיה ומבנות דמותה הספרותיות ולבחון את היחסים בינה לביניהן בחינה מדוקדקת יותר.

שירה מימטית ורפלקסיבית אצל לאה גולדברג

בניגוד לטענות הרווחות על היעדר יסודות פנטסטיים בשירתה של גולדברג, האמת היא כי הם מופיעים ביצירתה פעמים רבות, גם אם לא בכל השירים. למעשה ניתן לחלק את שירתה של גולדברג לשני סוגים הנבדלים באופיים ובהתכוונותם. שני סוגים אלו נבדלים גם במידת נוכחותה של הדוברת ובסוגי המבטים שהם מזמינים ומייצרים. בשירים מהסוג הראשון, השירים המימטיים, הדגש הבולט הוא על זיכרון ושימור ולכן אופיים הוא מימטי-ראליסטי. המוטיבציה העיקרית בהם היא להעתיק תמונה "כמות שהיא" מן העולם אל השיר ודרכו אל הקורא וליצור תיעוד שירי של מקום רחוק בזמן או במרחב. דמות הדוברת נעדרת בשירים אלו ומצטמצמת (או מתרחבת, כלומר, מאבדת קונקרטיזציה והופכת רק לקול ולעין מופשטים) למי שבאחריותה להעביר רשמים אל הקורא בנאמנות גדולה ככל האפשר.²⁴ שירים אלו מתארים מקומות וזמנים ממשיים מתוך חוויותיה של גולדברג ונשענים על אופני ביטוי ראליסטיים. יסוד זה ביצירתה של גולדברג בולט במיוחד בחלק מהשירים בקבצים שיבולת ירוקת העין (1940), שיר בכפרים (1942) ומביתי הישן (1944). הבחנה זו מתיישבת עם טענתו של אריאל הירשפלד כי לשירי הקבצים הללו איכות "נאיבית" ברוח המושג שטבע פרידריך שילר.²⁵ הירשפלד טוען ש"גולדברג העמידה בשירתה אוסף של תמונות נאיביות, לא במובן הנפוץ של

המילה אלא במובן האידיאלי של המושג הזה: תמונות סטאטיות, 'נצחיות', המכילות שלמות של הוויה"²⁶.

בשירי הסוג השני, השירים הרפלקסיביים, הדגש הוא על חוויה פנימית של הדוברת. שירים אלו נוטים להיות דיאלוגיסטיים ולהישען יותר על בדיון ועל אלמנטים של פנטזיה. המניע אותם הוא הניסיון לברוא מציאות פואטית שאינה מסתפקת במציאות הממשית. שירים אלו עוסקים בעיקר בדמותה של הדוברת ובמפגשים מדומיינים שלה עם דמויות שונות. הדגש בשירים הוא על האקט הפואטי עצמו ועל כוחו לחולל טרנספורמציה במציאות הממשית ולא רק לדווח עליה או למסור אותה נאמנה כמו בשירים המימטיים. השירים הרפלקטיביים הם משחיקיים ודיאלקטיים יותר באופיים ומכילים מבטים שונים, בהם מבטו של הקורא. הראלי והממשי הופכים להיות רק נקודת המוצא לטשטוש הגבולות ולרטוט שבין מציאות לבדיון.²⁷ בניגוד לשירים מהסוג הראשון, כאן הדוברת היא שנבחנת ובה מתבוננים (ולא במה שהיא רואה או זוכרת). הקבצים בעלי הסגנון הרפלקסיבי הם שירי טבעות (עשן 1935), שירי האהבה הפזורים בכל יצירתה של גולדברג וספר השירים עם הלילה הזה (1946). בעוד רוב השירים בקבצים אלו נחשבים ליצירה האישית והביוגרפית ביותר של גולדברג ונקראים לרוב תוך קישור לחייה הפרטיים, דווקא בהם הנטייה היא לא להציג תמונה ראיסטית מדויקת וביוגרפית של העולם ושל הדוברת, אלא בבואה לא קונקרטי ומקוטעת, המדלגת בין קיום ממשי לפואטי. מאמר זה יעסוק בשירתה הרפלקסיבית של גולדברג, ובאופן פרטני בשתי קבוצות שירים המהוות חטיבות נפרדות בשירה זו – שירת החפצים ושירת האהבה. כמו כן אנסה להראות ששתי הקבוצות האלו קרובות זו לזו ומסתמכות על מנגנונים דומים הנשענים על המבט. מנגנונים אלו מרחיקים את השירים מהקריאה הביוגרפית.

כפי שהצעתי לעיל, למבטים יש חלק נכבד בשירתה של גולדברג והם יכולים לשמש אמצעי הבחנה בין סוגים שונים של שירים. דבריו של ז'אן פול סארטר על המבט מאששים חלוקה זו על פי סוגי מבטים. סארטר מבחין בין לחוות את העולם ובין להביט ולהיות מובטים: "איננו יכולים לתפוס את העולם ובה בעת לקלוט מבט הממוקד עלינו; זה חייב להיות זה או זה. מפני שלתפוס פירושו להביט, ולקלוט מבט פירושו להשיג אובייקט-מבט בתוך העולם (אלא אם כן המבט הזה אינו מכוון אלינו), אלא להיות מודע לכך שמבטים בנו. המבט שמבטאות העיניים, יהיה טיבו אשר יהיה, הוא הפניה טהורה לעצמי"²⁸. זהו הסבר נוסף לכך שבקובצי השירה שבהם גולדברג עוסקת בזיכרון, בניסיון לתאר את העולם ולשמר אותו, נעדר אותו משחק של מבטים ולא מופיעות בו דמויות – חפצים, אהובים נעדרים או הדוברת עצמה. כאשר השירים עוסקים בחוויה של העולם (או כפי שהירשפלד מכנה זאת – שירה "כמו נאיבית"), הם אינם יכולים לעסוק גם במבט החיצוני המופנה אל הדוברת. נקודה נוספת החשובה לענייננו היא שההבדל בין שני סוגי השירים אצל גולדברג מייצר גם מבט שונה של הקורא המתבונן בשירים אלו. בשירים המימטיים, הנוטים לעמדה נאיבית – כלומר עוסקים בחוויית העולם – כמעט לא מופיעה דמות הדוברת בשיר, או שהיא מופיעה בגוף-ראשון-רבים/רבות כדמות קיבוצית, כמו למשל במחזור "שיבולת ירוקת-העין" הכלול בספר שירים בשם זה:

לְעוֹלָם לֹא נִשְׁפָּח, כִּי רָגַלְנוּ דְרָכָה בְּשִׁבְלִים,
 לְעוֹלָם לֹא נִשְׁפָּח, כִּי עֵינֵינוּ טָבְלָה בְּשִׁמְיִם,
 כִּי צָמְחָה בְּמָרְחָב הַקָּמָה, בֵּין אֲלֵפֵי שְׁבָלִים,
 שְׁבַלְת אַחַת דָּקָה יִרְקַת־הָעֵין.

הדוברת, שנוכחותה כמעט ואינה מורגשת, מתווכת ומעבירה את החוויה אל הקורא. היא כאילו עומדת על ידו ומספרת לו מה הוא רואה. לעומת זאת, בשירי הקובץ טבעות עשן, למשל, מופיעה הדוברת כמעט בכל שיר. שם היא הופכת למושא ההתבוננות. כפי שאראה בהמשך, הקורא תופס את עמדתו של החפץ או האהוב אל מול הדוברת ועל כן מבטו עליה שונה לחלוטין ממבטו בשירים המימטיים. בשירים ”הכמור-נאיביים”, המעמידים את העולם במרכז, אין מקום להתבוננות עצמית ורפלקסיבית בדמות הדוברת שכן השיר אינו עוסק בה, אלא בעולם שמחוץ לה.²⁹

שירת החפצים של גולדברג והפרוסופיאה

קובץ השירים הראשון של לאה גולדברג, טבעות עשן, ראה אור בשנת 1935. דרך קובץ זה והביקורות עליו התקבעו דמות המשוררת של גולדברג והקריאה הביוגרפית ביצירתה.³⁰ כבר בביקורות על קובץ זה מתוארת יכולתה של גולדברג לשתף את הקוראים במה שנתפס כ”חיה”, עד כדי כך שהיא לא נחשדת ברטוריקה או בשימוש באלמנטים פואטיים. דוגמה אחת לכך היא דבריו של פיקמן, שדן מירון מביא במאמרו, ועל פיהם השירים בטבעות עשן ”מבטאים בנאמנות ממטית [כך במקור] הן את המציאות הסיטואטיבית שמתוכה בקעו והן את הרגשות המתעוררים על ידה”.³¹ אך כפי שאראה בהמשך, בקובץ זה בולטים דווקא היסודות המפוצלים, הרפלקסיביים והפנטסטיים, שמפקקים באפשרות לקרוא את שיריה באופן ראיסטי כל כך.

קבוצת שירים אחת בקובץ, המבטאת את הפיצול וההישענות על הפנטסטי בניגוד לראליסטי, היא זו שמופיעים בה חפצים דוברים. שירים אלו לא זכו לעיון מחקרי קורפוס נפרד, אלא כחלק מעיסוקה של גולדברג בבדידות, כשהיא שרויה לבד בחדרה לעת ערב: למשל אצל יצחק עוגן, שמזהה את המטאפורות בספר כ”שאלות מן השקט [...]”, מן השעון, [...] ערב, חלונות לועגים ובדידות”,³² או שלמה צמח, שמזהה במחזור ”טבעות-העשן” ”זמר [...] מתוק בתוגתו [...]”, ערגה לחפצים, הרבה חפצים בדומייתם ובעניינם”.³³ חשובה הבחנתו של מירון לגבי ביקורתו של צמח:

[צמח מצא] קירבה אמיתית למציאות על פרטיה הקטנים ו'צניעות'. המבקר התכוון לא רק לכך שהמשוררת מבחינה בפרטי המציאות היומיומית הדלה [...] אלא היא גם אינה מנסה להגדילם, להפקיעם מממדיהם הטבעיים, להעמיס עליהם משמעות שאיננה מהם ובהם, לפארם ולייפותם. היא ”אוהבת” אותם כמות-שהם, ומשום כך היא מסוגלת ליצור ביחס אליהם הן מימזיס שירי משכנעת [כך במקור] והן תגובות ריגושיות ”נאמנות”.³⁴

אך תיאורו של מירון המשולב בדבריהם של מבקרים אחרים אינו מדויק. וקריאה בחפצים אלו דרך הפרוסופופיאה תסביר מדוע.

יש מחקרים המתייחסים לחפצים שונים בשירתה של גולדברג, כמו החלון והראי, אבל לא יוחסה חשיבות יתרה לכך שיש בשירים חפצים דוברים.³⁵ שירים שכוללים חפצים דוברים מצריכים התייחסות מיוחדת. החפצים המופיעים בהם אינם רק מואנשים ומיטונימיים ומשמשים עדות או תפאורה לבדידותה של הדוברת. יכולת הדיבור שגולדברג מעניקה להם היא יותר מהאנשה גרדא;³⁶ זוהי פרוסופופיאה (prosopopoeia) – שילוב המילים prosopon שהוראתה "פנים", "דמות", או "מסכה" ו־poiein, שהוראתה "לעשות". דגש החוזר בפרשנויות השונות של המונח והחשוב לענייננו הוא דיבורה של הדמות הבדיונית. כאמור, החפצים הדוברים מופיעים רק בספרה הראשון של גולדברג. אבל גלגול של התפקיד שהם ממלאים בשירתה המוקדמת ניתן למצוא בדמותו של האהוב הנעדר ברבים משיריה המאוחרים. דמות זו מתחילה להופיע במקביל להופעתם של החפצים בקובץ טבעות עשן, ועם הזמן היא תופסת מקום מרכזי ומשמעותי יותר ויותר. על הסיבות למעבר זה אעמוד מאוחר יותר.

השיר "טבעות העשן", הפותח את הקובץ טבעות עשן, מדגים כיצד, בעזרת הפרוסופופיאה, יוצרת גולדברג ראלזים ועמימות בסיטואציה שירית אחת. השימוש בפרוסופופיאה מזמין את הקריאה הביוגרפית והקונקרטית ובה בעת חומק מקריאה כזו ומערער עליה. הקריאה הרווחת בשיר זה מזהה בו את תמצית יצירתה: למשל את הבדידות והמלנכוליה ואת השימוש בחוויות ובחפצים של יומיום. השיר מדגים עוד מאפיין בשירתה של גולדברג והוא הקושי להצביע על דמות דוברת מוחשית ואחידה. בחינה מדוקדקת של "זירת המבטים" בשיר זה מציגה את הדוברת בחמקמקותה ואת הסיטואציה כולה – כנטולת ממשות ראליסטית-מימטית, והיא מציבה את הקורא כמי שלוקח חלק פעיל בסיטואציה, דרך המבט. כך השיר הופך מעדות ראליסטית לחייה של הדוברת, ובהתאמה לחייה של המשוררת, לזירת מבטים, שבה מופיעים גם הדוברת וגם הקורא.

צֵל טִבְעוֹת הָעֵשֶׂן עַל הַקִּיר
עָף אֶל עֵדְנַת וִילָאוֹת.
הַשְּׁעוֹן מְסַתֵּכֵל בִּי וְאֵינְנוּ מְכִיר
אֶת פְּנֵי שֶׁשְׁקָטוֹ מְאֹד.

גְבוֹת מְחֹאֲגִים מוֹרְמוֹת וְתַמְהוֹת
שׁוֹאֲלוֹת: "הַאֵת הַיָּא? הַאֵת?
הָאם לֹא רְצִית בְּשָׁנִים קֵהוֹת
לְכַרְסֵם יְגוֹן־מְחַרְתָּ?"

שֶׁקָט זֶה הָרֹבֵץ כְּחַתוּל לְרַגְלִי,
בָּא אֵלַי בְּטִעוֹת וַיִּישֶׁן,
וְצִלוֹ מְחַיֵּךְ לִי מְאֹרְבֵּעַת כְּתִלִי
מִמְעוֹף טִבְעוֹת הָעֵשֶׂן.³⁷

זהו שיר לירי, אישי, כמעט יומני בכנותו, והדמות הדוברת בו אולי דומה לגולדברג עצמה, השווה לבדה בחדר. אך מה טיבו של חדר פשוט זה? מבט שני מגלה שתפאורת החדר היא נעדרת ממשות. השיר נפתח במסך עשן, ב”צל טבעות העשן” – כלומר, אפילו לא עשן, רק צלו – ה”עף אל עדנת וילאות”, והוא נסגר במסך עשן, ב”מעוף טבעות העשן”. את הקירות המוצקים שהיינו מצפים למצוא בחדר, מחליפים עשן וצללים. וכך גם גבולות השיר – מטושטשים ורוטטים בין בדיון למציאות. למעשה, הדבר הממשי ביותר בשיר איננו החדר עצמו, אלא המפגש בין שתי הדמויות – השעון והדוברת. במילים אחרות: דווקא הרגע הפנטסטי, שבו שעון מסוגל לדבר, הוא הממשי ביותר בשיר. השעון הדובר מופיע בשיר לפני הופעתה של הדוברת, ובמבטו המכוון אליה הוא כופה אותה להתממש מתוך הצללים המקיפים את השיר ומחלץ אותה מתוכם. חשוב לשים לב שהדוברת אינה נוכחת בשיר עד שהשעון מנכיח אותה: תחילה מופיעים הצל, הווילונות, השעון שמסתכל בה – ורק אז פניה “שְׁשָׁקְטוּ מְאֹד”. רק אז הקוראים נעשים מודעים לנוכחותה. אבל מלבד היותה שם, לא נמסר עליה דבר. הקוראים אינם רואים אותה, רק יודעים שהשעון רואה אותה. השעון שואל לזהותה, לתכניתיה. אבל נוכחותו שמממשת את דמותה של הדוברת, גם מערערת אותה. הוא שואל אותה “הֲאֵתָּ הֵיאָּ הָאֵתָּ?”. השעון, החפץ הקרוב והמיטונימי, מציג לה את השאלה כאילו הוא מתקשה לראותה או לזהותה מבעד לעשן. הוא גם מתקשה להאמין שהדמות שלפניו נראית כך ולא אחרת, פועלת כך ולא אחרת. כלומר, השעון מציג שאלה ביקורתית, כמעט מתריסה, בניסיון ליישב את הניגודים בין הדמות שהיא התיימרה להיות לבין מה שהיא בפועל, בין זו שהוא חשב שהוא מכיר ובין זו שיושבת כאן מולו.³⁸

השימוש שעושה גולדברג בשיר זה ובשירים אחרים בפרוסופופיאה ובמבט שמייצרת הפרוסופופיאה בתוך השיר, מצייר דוברת בבואתית ומפורקת. הפירוק הזה נשען על תכונה נוספת של הפרוסופופיאה – ביטול גבולות הזמן והמרחב. הפרוסופופיאה, כדיבור מדומיין ומיובא לתוך השיר, אינה תלויה בזמן ובמרחב המסוימים המתוארים בו. לראיה: השעון, שתפקידו הרגיל הוא להודיע מה היא השעה ברגע ההווה, מסוגל בשיר זה לדבר על העבר ויתר על כן – על העתיד.³⁹ במובן זה מתקיים היפוך בין דמות הדוברת – החיה, הניידת כביכול, לבין השעון הדומם. היא נעוצה וכבולה בחדר בעוד השעון משוטט על פני הזמנים – עבר, הווה ועתיד. ייתכן שמבטו של השעון גם תורם לשיתוקה של הדמות הדוברת. כל זאת ברוח דבריו של סארטר: “באמצעות מבטו של האחר, אני חי את עצמי כקפוא בלב העולם, כנמצא בסכנה, כחסר תקנה. אך איני יודע מה אני, ואף לא מה מקומי בעולם או איזה צד מפנה לאחר העולם הזה שבו אני נמצא”.⁴⁰ השעון הדובר ממלא אפוא תפקיד כפול: נוכחותו ומבטו מממשים את דמותה של הדוברת ובו-בזמן מבטלים אותה. מבטו ושאלותיו של השעון חושפים את הדוברת פעמיים: בפעם הראשונה החפץ חושף את נוכחותה בחדר ובפעם השנייה הוא חושף, לכאורה, את פניה האמתיות. הפעולה הכפולה הזאת מתגלמת כמעט כולה בשורה השלישית בבית הראשון: “הַשְׁעוֹן מְסַתֵּר בְּיָ וְאֵינָנוּ מְפִיר”. מצד אחד זהו מבט של חפץ קרוב, מוכר, ששולף אותה מבין הצללים ויוצק בה ממשות, ומן הצד האחר זהו מבט מנוכר ומתריס, שמעמיד בספק את קיומה. מי היא ומה היא אם אפילו השעון אינו מכיר אותה?

אך השעון הדובר בשיר אינו רק חפץ מואנש. נוסף לתווי פנים אנושיים גולדברג מעניקה לו גם קול, בפעולת-האנשה המכונה פרוסופויאה. הפרוסופויאה, כפי שכבר אמרנו, היא מסכה, מבט תוך-ספרותי המתקיים רק דרך השפה והיצירה הספרותית עצמה. כלומר, דיבורו של החפץ בשיר זה ובשירים אחרים של גולדברג מדגיש את הפיקטיביות של דמותו של החפץ ואת הבדייוניות של המעמד כולו. הוא גם הופך את החפץ ממיטונימי למטאפורי,⁴¹ מה שמחזק שוב את שתי אפשרויות הקריאה בשיר, הקונקרטי, שמחפשת ומוצאת את "לאה גולדברג" בשיר, והאבסטרקטי, שמוצאת דמות מפורקת ולא אחידה. בעוד הנטייה היא להדגיש את המיטונימיות בשירתה של גולדברג, השימוש בפרוסופויאה בשירים אלו מעניק להם גם רובד מטאפורי. נקודה זו מעמידה בספק את טענתו של מירון, המתקשרת לדבריהם של פיקמן וצמח, על היות החפצים בשירתה תופעה מיטונימית בלבד שאינה מפקיעה אותם מיומיומיותם. הקריאה המיטונימית קשורה גם לאופן שבו מזהים את דמויותיה של גולדברג כגולדברג עצמה. העברת הדגש למורכבות ולבעייתיות שביצירת זיהוי שכזה מקשה גם על קריאה ביוגרפית גרדא ועל החיבור האוטומטי בין גולדברג לבנות דמותה.⁴² כמו כן, השימוש שגולדברג עושה בחפץ כמסכה, כפרוסופויאה, מדגיש את כפילותה של המסכה, שבה בעת מקרבת (מיטונימית) ומרחיקה או יוצרת חיץ (מטאפורית).

הפרוסופויאה היא אמצעי פיגורטיבי ורטורי שעל טיבו כבר עמדו רטוריקנים כאריסטו, קיקרו וקווינטיליאנוס.⁴³ פייר פונטאנייה (1765–1844) חזר לעסוק במושג זה ולהרחיבו. הגדרותיו הפכו לבסיס למחקר המודרני במושג זה, שהחוקר הבולט בו הוא פול דה מאן במאמרו "Autobiography as Defacement" ("אוטוביוגרפיה כהשחתה, או כהשחתת-פנים").⁴⁴

דה מאן מדגיש את חשיבותו של הדיבור האופייני לפרוסופויאה והקשר שלו אל הפנים, אל המסכה או הדמות שהקול מצביע עליה. הוא טוען ש"קול מניח פה, עין ולבסוף פנים".⁴⁵ מה שברור הוא שלא מדובר בהאנשה פשוטה, ולא בדיאלוגים כפי שחמוטל בר-יוסף מגדירה זאת במאמרה על הפרוסופויאה "דיבור בתוך מטאפורה", שבו היא טוענת כי דיאלוגים הוא "ייחוס דיבור ישיר לדמות כלשהי וחקיוו 'כפי שיצא מהפה'. מה שמבדיל בין הפרוסופויאה לדיאלוגים, [...] הוא 'אופיה הפיקטיבי של הפרוסופויאה'".⁴⁶ בר-יוסף מציינת שאין מדובר רק בבדייוניות ספרותית, "אלא למה שהיום מכנים בשם 'פנטסטי'". כלומר, "הפרוסופויאה היא ייחוס דיבור למי שידוע שאינו יכול לדבר במציאות, [...] זהו דיבור שאין להבינו כפשוטו".⁴⁷ על כן, כאשר מופיעה פרוסופויאה בטקסט היא מציינת את מעמדו הבדיוני או הפנטסטי ואת הממד הטקסטואלי של המציאות שטקסט זה מבקש למסור. בכך הפרוסופויאה היא תמצית כוחה של הפעולה הפואטית. על פי צ'ילדרי, "[הפרוסופויאה] מדגישה את השליטה הטרנספורמטיבית של המשורר על המציאות",⁴⁸ ואני מוסיפה – השליטה הטרנספורמטיבית ולא המימטית. לכן הפרוסופויאה יכולה להיות מעוגנת בראלי ולהישען עליו, אבל היות שהיא פנטסטית ביסודה היא מתאפשרת אך ורק דרך היצירה הספרותית. רבים משירה של גולדברג הם דוגמה לכך, במיוחד אלו הכלולים בקובץ טבעות עשן; השירים נשענים על סיטואציה מציאותית, ראליסטית, אך מאפשרים קיום של דבר-מה נוסף שאינו יכול להתקיים מחוץ לגבולות השיר. הפרוסופויאה היא המסכה שגולדברג שמה בשיר על מילותיה שלה כדי ליצור רושם של כנות, מצד אחד, והרחקה מדמותה שלה, האישית, הפרטית, מן הצד האחר.

אלא שהמסכה מייצרת דבר נוסף. היא מייצרת מבט. כפי שראינו, המבט דרוש לדוברת כדי להתממש; עד שמבטו של השעון לא נח עליה, היא אינה נוכחת בשיר. אומר על כך ז'אן פול סארטר: "אני רואה את עצמי מפני שמישהו רואה אותי".⁴⁹ המבט הוא נקודת המפגש בטקסט לא רק בין השעון לדוברת, אלא גם בין הקוראים לדוברת. המבט הפנימי שנוצר בתוך השיר על ידי השעון הוא הד למבטם של הקוראים את השיר. הוא שמזמין אותנו להתבונן בדמותה של הדוברת מתוך מבטו של השעון ולתהות על הדמות שאנו רואים. בכפילות זו של המבט, הן של השעון והן של הקוראים, מורגשות האינטימיות של הסיטואציה (השעון המוכר, הביתי) וגם הזרות שבמבט החיצוני, הבוחן, התוהה והשופט של הזר הקורא בשיר ומתבונן בדוברת. מבטו של השעון הופך להיות מבטם של הקוראים, ושאלותיו האדנותיות והביקורתיות של השעון ("האת היא, האת?") הופכות להיות גם שאלותיהם של הקוראים, התופסים עמדה דומה. אכן, הדוברת זקוקה למבטו של השעון (ושל הקורא) כדי להיראות ולהתממש. אבל מבט כפול זה מערער את דמותה, חושף אותה.

סארטר גם מדבר על מבט מדומיין של חפצים, כלומר מבט שאינו מסוגל להפוך אדם לסובייקט, כי במקרה כזה מושלכת על החפץ פנימיותו של הסובייקט והוא לא מסוגל לייצר מבט אמתי וחיצוני על הסובייקט. על פי סארטר, רק סובייקט אחר, להבדיל מחפץ, יכול להתבונן בי ממש ובכך להגשים את ישותי וקיומי בעולם. "האחר אינו ניתן לנו בשום פנים ואופן כאובייקט. האובייקטיביזציה של האחר מהווה את התמוטטות ההיות-מבט שלו. [...] במסגרת תופעת המבט, האחר הוא, באופן עקרוני, מה שאינו יכול להיות אובייקט".⁵⁰ אובייקט אינו יכול לראות אותי, כלומר איני יכולה להפוך לסובייקט תחת מבטו. רק סובייקט, גם אם מדומיין, יכול לממש אותי כסובייקט שניתן להביט בו. כפי שעוד נראה, בשירת האהבה של גולדברג המבט המדומיין מועתק מהחפץ אל האהוב, ויוצא כי עקרונית היכולת של האהוב להגשים את הדוברת ולהנכיח אותה גדולה מזו של החפצים. זוהי סיבה משוערת אחת שבעטיה זנחה גולדברג את השימוש בחפצים ובפרוסופיאה לאחר ספר שיריה הראשון. מהצד האחר, לבנות ולהעלות על הכתב את דמות האהוב משאירה אותו בעמדת האובייקט, כמו החפצים הדוברים בטבעות עשן, ולכן גם רבים משירי האהבה שלה מגיעים בסופו של דבר לכלל ביטול של הסיטואציה שנבנית בהם.

הבחנתו לעיל של סארטר לגבי מבטם של חפצים היא הסבר אחד שאני מציעה לשתית תופעות בשירתה של גולדברג: ראשונה היא הפיכתם של החפצים לדמויות בעלות קול ופנים דרך הפרוסופיאה, והשנייה היא מעבר משירת החפצים לשירת האהבה. המעניין הוא, ששני התחומים האלה, השונים למראית עין, מושתתים על מנגנונים דומים, שיוצרים מפגש טקסטואלי או מדומיין בגבולות השיר בין דמות, פנים ומסכה. תפקידה של דמות זו הוא תמיד כפול – להנכיח את הדוברת, אבל תמיד גם לבטל אותה. כך אפוא, המוקד בשירים אלו הוא המפגש המדומיין – הבנייה והקריסה שלו – במסגרת השיר. חשוב לציין שהדמות עצמה, על כל פרטיה, אינה משמעותית ושלרוב הקורא אינו מקבל תיאור קונקרטי שלה, מה ששוב מעמיד בספק את הניסיון לקרוא את השירים האלו מתוך מבט ביוגרפי, אם נביא בחשבון כי הדגש בהם הוא על מפגש שאינו מתקיים כלל ועל האפשרויות שהוא מקיים אך ורק במסגרת השיר. רגע המפגש הזה הוא מה שפול דה מאן מכנה "הרגע

האוטוביוגרפי". דה מאן קובע שלא ניתן להכריע באופן חד־משמעי אם טקסט הוא ביוגרפי או לא, גם לא ניתן להכריע חד־משמעית אם קריאה מסוימת נובעת מהמחבר או מהקורא. "ההבחנה בין בדיון לאוטוביוגרפיה איננה קוטביות, של זה או זה, אלא מצב של חוסר הכרעה"⁵¹. מה שחשוב לדה מאן הוא "הרגע האוטוביוגרפי", המהווה נקודת מפגש בתוך הטקסט בין הקורא למחבר. הוא מהבהב תמיד בין אמת לבדיה, ולמעשה הוא המקום הבלתי מוכרע תמיד ביניהן.⁵² רגע זה מאפשר את הפרשנות הביוגרפית, אבל אינו מחייב פרשנות כזאת. לכן השיר "טבעות־העשן" של גולדברג, ושירים אחרים, יכולים להיפתח גם לקריאה ראליסטית, אבל גם לקריאה מופשטת.

החוקר ומבקר הספרות מישל ריפאטר (Riffaterre) ממשיך את הדיון של דה מאן בפרוסופופיאה. הוא יוצר זיקה בין הפרוסופופיאה לשירה לירית ומקשר את הפרוסופופיאה למבטו של הקורא. וכך הם דבריו:

הפרוסופופיאה היא אכן לא יותר מאשר מסיכה המונחת על משהו שיכול להיות שאין לו כלל פנים. כל מה שהמסיכה עושה הוא לשים את הקורא במצב רוח פרשני ספציפי [...]. אין מימיזס, אין הגבלה שמוצדקת על ידי רפרנציאליות שיכולה להתערב על הבניותיו של הקורא, שניתנות באופן כל כך פשוט וכל כך אבסטרקטי. אם נשאר איזשהו אלמנט מימטי, הוא חייב להיות משני, והפונקציה הרגילה שלו כייצוג חייבת להיות ממוקמת מחדש על ידי הנתון.⁵³

השיר "טבעות־העשן" מתאר "רגע אוטוביוגרפי" כזה שבו נפגשים הקורא והדוברת־מחברת. השימוש שגולדברג עושה בדמותו של השעון הדובר, בפרוסופופיאה, מדגיש את חשיבותו של המבט עבור הדוברת, אבל גם את המלכוד שבו. ההיפוך בשיר בין שתיקתה ודוממותה של הדוברת לדיבורו וחיותו של השעון – היפוך זה מגלם את האפשרות המאיימת והמוכלת בתוך הפרוסופופיאה, כפי שטוען דה מאן: "בכך שגורמים למתים [או לחפצים, במקרה של גולדברג] לדבר, המבנה הסימטרי של הטרופ רומז, [...] שהחיים נאלמים דום, קפואים, במותם שלהם"⁵⁴. הקשר המהופך בין השעון לדוברת מדגיש היפוך נוסף, הפעם מול הקורא. גם כאן, הקורא הוא דמות חיה ובעלת החירות להביט, להכריע ואף לשפוט את הדמות הקפואה, האילמת בתוך השיר. כך מודגשים הצדדים האלימים כמעט של המבט ושל החיות מובט וכן האובייקטיביזציה הנגזרת ממצב זה. מבטו של השעון והשאלות שהוא מפנה אל הדוברת הם הד למבטו של הקורא. גם הקורא מתבונן בה ושואל לזהותה, בוחן בעין ביקורתית ומנסה להקהות את הסתירות בין זו שהוא מכיר לבין זו שהוא רואה.⁵⁵

שיר נוסף ובו חפץ דובר, "בערב", הוא השיר השני במחזור "דוממים":

אֲנִי יוֹדַעַת אֶת פְּרוּשׁ הַמֶּלֶךְ "עֶרֶב".
וְהִיא נוֹסֶכֶת תּוֹגָה אֶל לְבֵי הַמַּחְרָד.
כִּי זוֹהִי הַשְּׁעָה בְּהַ דְּלִתִּי נִסְגָּרָת,
וְהִיא תִפְתַּח רַק בְּיוֹם הַמַּחְרָת.

מְגִיחִים צְלָלִים בְּעַד הַתְּרִיסִים הַמוֹגְפִים
 וְיוֹשְׁבֵי בְּמַעְגַל סָבִיב לְמִנּוּרָה
 וְשׁוֹלְחִים מְדֵי רְגַע רְמָזִים מְרַפְרְפִים
 לְתִמוּנָתִי הַמִּתְנַדְנֶדֶת בְּמִרְאָה.

וְהַחֲלוּנוֹת הַלוֹעֲגִים מִסֵּתֶכְלִים בִּי אֲרָכּוֹת.
 רַק הַמִּנּוּרָה הַמִּתְאַבְּלֶת מְלַמְעֶלָה
 חוֹשֶׁבֶת: "מֵדֵי הֵן תִּתְחַלְנָה לְבָכוֹת –
 זוֹ שְׁבַמְרָאָה וְזוֹ הַדּוּמָה לָהּ".⁵⁶

כאן, בניגוד להיעדרה של הדוברת מהבית הראשון במחזור "טבעות-העשן", הדוברת נוכחת כבר מן השורה הראשונה: "אני יודעת את פרוש המילה 'ערב'". לא רק שהיא נוכחת והשיר פותח ב"אני", אלא שמדובר באני סמכותי ו"יודע". לאחר המצב החלומי, המעורפל בשיר הראשון במחזור "בדמדומים", מופיעה כאן ידיעה מוחלטת ובלתי מעוררת. אבל למרות הידיעה המוחלטת בבית הראשון, כבר בבית השני מופיעים צללים וספק מערער: "מְגִיחִים צְלָלִים בְּעַד הַתְּרִיסִים הַמוֹגְפִים / וְיוֹשְׁבֵי בְּמַעְגַל סָבִיב לְמִנּוּרָה / וְשׁוֹלְחִים מְדֵי רְגַע רְמָזִים מְרַפְרְפִים / לְתִמוּנָתִי הַמִּתְנַדְנֶדֶת בְּמִרְאָה". שוב, הדוברת אינה לבד בחדרה. יש קהל של צללים סביב למנורה, שהמנורה (ולא הדוברת) היא מרכז עניינים. הדוברת, כדמות משנית בהתרחשות, יושבת לצד, וממילא הוודאות והביטחון שבהם נפתח השיר מתערערים וכך גם הדוברת. הצללים "שׁוֹלְחִים מְדֵי רְגַע רְמָזִים מְרַפְרְפִים" אל כפילתה של הדוברת המופיעה, או ליתר דיוק ה"מתנדנדת", בין מציאות לבדיון, בין קיום ממשי לייצוגו הבבואתי – במרָאָה. גם זו עדות לאותו "רטט" המופיע רבות בספר טבעות עשן.⁵⁷ יש אפוא שתי דמויות בשיר: הדוברת הנמצאת בחדר, מתבוננת ומתארת את ההתרחשות, ותמונתה של הדוברת המתנדנדת במראה, ואליה מופנים מבטיהם של הצללים הרומזים.⁵⁸ הבית האחרון בשיר ממשיך את החוויה של הבית השני. הפעם החלונות "לועגים" ומסתכלים בה ארוכות. החלונות מתבוננים בה-עצמה, לא כמו הצללים שמכוונים אל דמותה שבמראה. גם כאן תופס הקורא את נקודת תצפיתם של החפצים על הדוברת ומתבונן בה עמם.

מבין החפצים המופיעים בשיר, למנורה מעמד מיוחד. בבית השני היא הייתה המרכז שסביבו התאספו הצללים, ובבית השלישי היא נבדלת מן הצללים ומן החלונות הלועגים על ידי יחסה אל הדוברת: "רַק הַמִּנּוּרָה הַמִּתְאַבְּלֶת מְלַמְעֶלָה / וְשׁוֹבֶת: 'מֵדֵי הֵן תִּתְחַלְנָה לְבָכוֹת – / זוֹ שְׁבַמְרָאָה וְזוֹ הַדּוּמָה לָהּ'".⁵⁹ רק המנורה מביעה אמפתיה אל הדוברת. המנורה היא גם החפץ היחיד שאינו מקבל קול בשיר. ושוב, כמו השעון ב"טבעות-העשן", גם כאן מעמדה המיוחד מאפשר לה לזהות את הפיצול שבבסיס דמותה של הדוברת; אך ההכרה בפיצול היא גם ההכרה בדמותה של הדוברת כדמות אמיתית יותר, מלאה יותר על אף הפירוק.⁶⁰ הצללים שולחים רמזים רק לאחת – זו שבמראה, והחלונות לועגים לדמותה הממשית. אבל המנורה רואה אותה בכפילותה, מתייחסת אל שתי פניה של הדוברת ומודעת למתחולל בנפשה. ידיעה זו של המנורה מנוגדת באופן אירוני לידיעה של הדוברת מן השורה הראשונה. הדוברת מכריזה על ידיעתה, אך המנורה גם היא "יודעת" – יודעת דבר-מה על הדוברת.

היא יודעת ששתיהן – זו שבמראה וזו שדומה לה – מיד "תתחלנה לבכות". זאת יכולה גם להיות סיבה אפשרית שהמנורה "מתאבלת" על הדוברת בעוד הצללים אדישים למדי לנוכחותה והחלונות לועגים לה. גם כאן, כמו ב"טבעות־העשן", מוקד המשמעות בשיר הוא המפגש בין החפץ לדוברת. המנורה לא רק עומדת על כפילותה של הדמות, היא גם מצביעה על עיוות ביחס שבין מקור להעתק. הרי זו שתתחיל לבכות, לדברי המנורה, היא "זו שבמראה" ורק לאחר מכן, "זו הדומה לה". בכך מצביעה המנורה על היפוך היחסים בין הדוברת לבבואתה.⁶¹ אם בבית הקודם דמותה של הדוברת התנדנדה במראה ונראתה פחות מוחשית מהדוברת עצמה, כאן המנורה מעידה כי הדמות בעלת הקיום המועתק, ולכן הפחות ממשי, היא הדוברת; היא ש"דומה" לזאת שבמראה ולא להפך, וכך מערכת היחסים ההיררכית בין מקור להעתק מתערערת. השאלה הנשאלת היא אם המצב "האמיתי" של הדוברת הוא זה שהמנורה תופסת, או שמבטה החיצוני של המנורה על הדוברת מייצר את הפיצול בין הדוברת לבין בבואתה. כלומר, האם מבטה של המנורה מפרק את דמותה של הדוברת או תופס אותה בפירוק שלה, כפי שהיא באמת. ייתכן כי למרות האמפתיה שהיא חשה אל הדוברת, המנורה היא למעשה אכזרית יותר משאר החפצים בחדר, דווקא מפני שהיא אמפתית אליה יותר. כך או כך, מה שמצביעה עליו גולדברג בשיר זה הוא היעדרה של דמות ממשית ורציפה הניתנת לזיהוי ולתיאור. הדבר הוודאי היחיד בשיר (בזכרנו שדמותה של המנורה ושאר החפצים בחדר הם מתחום הפנטזיה), הוא המבט. וליתר דיוק, המפגש שמבט זה מייצר. גולדברג עומדת על כך שאפשרות המבט היא האפשרות הקונקרטיה היחידה בשיר, ולא מה ביכולתו של מבט זה לגלות או לדעת. גם בשיר זה, כמו ב"טבעות־העשן", ניתן לראות כיצד המנורה ומבטה הקרוב מהדהדים את מבטו של הקורא בשיר.

הפגישה המדומיינת

הפגישה המדומיינת היא מוטיב חוזר ביצירתה של גולדברג וניתן למצוא מופעים רבים שלה. דוגמה נוספת לפגישה מדומיינת מופיעה ברומן והוא האור. נורה, גיבורת הרומן, יוצאת לטייל ביער, וארין, האהוב המבוגר, מהלך לצדה. השיחה ביניהם מתועדת לאורך כשלושה עמודים, עד למקום שבו מגלה נורה שפגישה ממשית ביניהם לא התקיימה כלל. "לא, חשבה נורה לפתע, לא ייתכן כי ארין יאמר דברים כאלה, לא, לא ייתכן."⁶² זהו רגע השבירה של פעולת הדמיון שהתרחשה עד לאותו רגע. נורה "עמדה וידעה כי היא לבדה ביער, וכי כל השיחה הזאת אינה אלא פרי דמיונה. לעולם אינך יכול להשיח את לבך כך לפני אנשים חיים."⁶³

בסיטואציה זו מודגש המהלך הבדיוני, הטקסטואלי של יצירת מפגש בין דמויות. המספרת מוליכה את הקוראים שולל, גורמת להם להאמין ששיחה ופגישה שלא התקיימו, אכן קרו. בגלל שהשיחה הבדויה נשענת על אפשרויות מסתברות לפי אופיין של שתי הדמויות ושל שיחה אפשרית ביניהן, לא ניתן כלל להבחין שנורה בדתה את כל השיחה, עד לרגע שבו אשליית ההתרחשות מתנפצת. הקורא שהאמין שהוא עד לשיחה המתקיימת בין הדמויות, נדרש לבטל את השיחה האחרונה כדבר שאכן קרה. אבל כל

התרחשות המובאת במסגרת הטקסט, מתקיימת על אף ביטולה. לפגישה המדומיינת והמבוטלת המתועדת בטקסט נוצר אפוא מעמד מיוחד של דבר שלא קרה, ועם זאת הוא ממשי. מדוע טורחת גולדברג להשהות את הידיעה על אי-התרחשותה של השיחה בין השניים? מדוע לתעתע כך בקוראים? גולדברג משיבה על השאלה בהמשך, בדברים שמשקפים ”אני מאמין” פואטי למעמדם יוצא הדופן של הבדיון והפנטזיה בכתביה של גולדברג:

[נורה] היתה כבר מפוכחת וידעה כי אותה שיחה לא זו בלבד שלא היתה, אלא גם לא תהיה לעולם. שהרי זה הוא עונשם של בעלי הדמיון: חיים הם באינטנסיוויות יתרה את דמיונותיהם עד שיהיו למציאות שנייה, ומאחר שאין המציאות חוזרת פעמיים, לא ייתכן אפוא כי יהיה הדמיון למציאות גשמית.⁶⁴

בעיניה של גולדברג, גם אירועים שלא התקיימו הם ממשיים כמו אירועים שהתקיימו אם הועלו על הכתב. זאת ועוד; לפנטזיה קיום וחוקים אונטולוגיים משלה כצורה שמתקיימת ביקום מקביל. במילים אחרות, הפגישה המדומיינת איננה לא-מציאותית, אלא בעלת מעמד אונטולוגי של מציאות ”שנייה”, חלופית, מקבילה, שמתקיימת בזכות עצמה. אבל קיומם של האירועים המתקיימים בדמיון, וחשוב מכך – בטקסט, מסכל את אפשרות קיומם במציאות הממשית. כך אפוא, עונשם האמתי של בעלי הדמיון, ובהם האמנים, הוא שיצירי רוחם יתקיימו, יהיו מוחשיים כמציאות שנייה, ועם זאת לעולם לא יהיו למציאות גשמית, שהרי ”אין המציאות חוזרת פעמיים”.⁶⁵

בהרבה שירים ויצירות של גולדברג, המהותי מתרחש במפגש המדומיין, לא בזה הממשי. כפי שניסיתי להראות, הניסיון לקרוא את שירתה קריאה ביוגרפית וראליסטית הוא אפשרי, אבל לא תמיד הוא הכרחי או מובן מאליו. זאת, מפני שהדגש אצל גולדברג איננו על מה שהתרחש או לא התרחש ”באמת”, אלא על מה שיכול להתרחש במרחב הבדיוני שהספרות יוצרת ומאפשרת. גולדברג אינה מבקשת ליצור את המציאות פעם שנייה. כאמור, מרגע שהתרחשה, המציאות אינה יכולה ממילא לחזור על עצמה. דוגמה נוספת לאופייה המתעתע של ”המציאות השנייה” שגולדברג מבקשת ליצור מצויה ברומן מכתבים מנסיעה מדומה. במילים אלה פונה רות בכתב אל אהובה, אָל:

יכול להיות, שבעוד שנים אחרות כך ניפגש אנחנו אל, המסע שלי יקרה ויצהל בהתקרבו אליך. ואתה לא תהיה כלל בתחנה. וכשאבוא אליך, אמצא מבט שכל כפתוריו מרוכסים ויד קרה, הנושאת לקראתי רק מעט משטמה. והלא זה תהיה אתה.⁶⁶

קטע זה בספר הוא קטע משונה. הסיטואציה מתחילה במפגש מדומיין בין רות לאל. אבל למעשה אָל לא יגיע כלל לנקודת המפגש – עדיין כחלק מהמפגש המדומיין שיוצרות רות וגולדברג. תבניתה של הסיטואציה היא כזו: מציאות בדיונית (פגישה מדומיינת [אי-הגעתו לפגישה] פגישה מדומיינת), מציאות בדיונית. כלומר, הפגישה המדומיינת ביניהם אינה פגישה כלל. אבל בכל זאת, רות ממשיכה לדמיין את מה ש(לא) יקרה כשהם (לא) ייפגשו. כשהוא לא יהיה שם, מבטו יהיה סגור ככפתורים רכוסים וידו תהיה קרה (כחפץ

אולי?). יש כאן עדות מוחשית ביותר לאותו רטט שתיארתי לעיל. המשפט לעיל נע בין דמיון למציאות, עד שלבסוף לא ניתן להבין מה באמת מתרחש או לא מתרחש, אפילו במסגרת המפגש המדומיין.

אחת השאלות שמעמידה הסיטואציה המורכבת הזו היא מדוע, במסגרת האקט המדומיין, חובה שיצוין וידומיין גם מה שאיננו קורה. אם רות מציירת סיטואציה של פגישה מדומינת, מדוע לדמיין שהאהוב לא יגיע לפגישה? כאן וגם במקרים אחרים לאורך יצירתה של גולדברג, שלילה היא חלק בלתי נפרד מהמפגש המדומיין, במיוחד בשירת האהבה. השלילה הזאת מערערת את כל הסיטואציה המדומינת ומצביעה על חוסר ממשותה, ובמקביל היא מעניקה לה מוחשיות תיאורית (הכפתורים הרכוסים, היד הקרה), וכך יוצרת מעמד ביניים שבין בדיה לאמת. אי-הגעתו של אָל לפגישה המדומינת ממוטטת את כל הפגישה הזאת ובתוך כך גם מערערת את הדמות המדומינת אותה.

מנגנון זה פועל בשירי אהבה רבים של גולדברג, כלומר בריאת "מציאות שנייה", ובמקביל לה ייצוגים רבים של שלילה המבטלים את הסיטואציה המדומינת ואת דמותה ואהבתה של הדוברת גם יחד. בעוד הדגש בקריאה בשירי האהבה של גולדברג הוא לרוב היעדר – היעדר האהבה, היעדר האהוב (כמו בקריאתם של זך ושל רבים אחרים), מה שאינו מודגש בקריאות אלו די הצורך הוא המציאות השנייה ומנגנון השלילה בשירים אלו ומה שמציאות זו ומנגנון זה מאפשרים במסגרת השיר.

זיגמונד פרויד התייחס אל השלילה בהקשר פסיכותרפי, במסגרת העבודה האנליטית עם המטופל. עבור המטופל, כל אמירה שוללת של המטופל, למשל: "אתה תחשוב עכשיו שאני רוצה לומר דבר מעליב, אבל זו לא כוונתי"⁶⁷, חושפת למעשה את מחשבותיו האמיתיות של המטופל, שהוא אינו מוכן עדיין להודות בהן, כלומר הוא מביע התנגדות אליהן. מנגנון השלילה מאפשר לחומר מחשבתי מודחק לצוץ אל פני השטח: "רעיון או תוכן מחשבתי מודחקים יכולים אם כן לחדור להכרה, בתנאי שהם ניתנים לשלילה. השלילה היא דרך להתודע אל המודחק"⁶⁸. השלילה היא אפוא מצב ביניים, שבו המודחק חוזר להכרה אך עדיין לא התקבל על ידי המטופל.⁶⁹ זוהי הפרשנות הפסיכואנליטית של השלילה, וההתייחסות היא אל שלילה בדיבור. אך מה תהיה משמעותה של השלילה בספרות, במצב שהוא לא דיבור, אלא נשלט ומכוון על ידי הכותב?

ראיה אחת לאופן שבו תופסת גולדברג את השלילה ניתן למצוא בדיאלוג האפלטוני סופיסטס, שבו השלילה מקבלת מעמד אונטולוגי משל עצמה: "אורח: שעה שאנו מדברים על 'מה שאיננו' אין אנו מתכוונים, כנראה, להיפוכו של מה שישנו, אלא לדבר מה שונה ממנו"⁷⁰. כלומר, בניגוד לתפיסה של פרויד את השלילה, המתייחס אליה רק כסמן לפעולתו של הלא-מודע, אפלטון מציע שהשלילה מייצרת מעמד אונטולוגי חדש, שאיננו היפוכו של הדבר עצמו. המילה "לא" אינה מבטלת את מה שמופיע אחריה, אלא יוצרת דבר מה אחר, בעל קיום בפני עצמו ו"טבע משלו"⁷¹. ועוד נקשר בדיאלוג זה הקשר בין השלילה לבבואה, שגם לה יש מעמד אונטולוגי מיוחד:

תיאוטיטוס: וכי מה היא, אישי האורח, שנקרא לו ”בבואה” אם לא להעתקו של דבר אמיתי, והוא דבר השונה ממנו ועשוי כדוגמתו?
 אורח: ובמלים ”עשוי כדוגמתו” מתכוון אתה לדבר אמיתי אחר? או מה מציין ביטוי זה?
 תיאוטיטוס: בשום אופן לא לדבר אמיתי, אלא למה שדומה כמוהו.
 אורח: וב”אמיתי” מתכוון אתה למה שבאמת ישנו?
 תיאוטיטוס: כך.
 אורח: וב”לא אמיתי” – לניגודו של האמיתי?
 תיאוטיטוס: כמוכן.
 אורח: במה ש”דומה” מתכוון אתה, אפוא, לדבר שלפי האמת אין לו ישות, אם לדבר־אין אין הוא אמיתי.
 תיאוטיטוס: אולם כמוכן־מה הוא ישנו.
 אורח: אך לא באמת כפי שאתה טוען!
 תיאוטיטוס: אמנם לא: חוץ מהיותו באמת – בבואה.
 אורח: אם כן, בלא שתהא לו ישות של ממש, הריהו באמת כשם שאנו קוראים לו, בבואה?
 תיאוטיטוס: דומני שבדרך מעין זו שזור מה שאינו במה שישנו; ואכן שיזור זה משונה מאוד מאוד!⁷²

השליה והבבואה קרובות זו לזו על פי אפלטון. שתיהן שונות מהקיים, מ”ה”ש האמיתי”, אך שתיהן קיימות – כמציאות שנייה, במצב שהוא בין לבין. בדיוק כמו המצבים שיוצרת גולדברג במקומות שהצבעתי עליהם ובמקומות נוספים – מצבים שהם ”באמת – בבואה”. ראינו זאת בשירת החפצים, וכעת אראה כיצד מתגלגלת דמותם של החפצים אל דמותו של האהוב בשירת האהבה הנכזבת של גולדברג.

שירת האהבה של גולדברג

הידיעה שאין כותבים בשביל האחר, שהדברים שאני עומד לכתוב לא יעוררו את זה שאני אוהבו לאהבני, שהכתיבה אינה מפצה כלל, אינה מעדנת מאומה, שהיא נמצאת בדיוק במקום שאתה אינך בו – ידיעה זו היא ראשיתה של הכתיבה (רולאן בארת).⁷³

שירי האהבה של גולדברג, וליתר דיוק, ”האהבה הנכזבת”, הם חלק מהותי משירתה ויצירתה הן מבחינת מספרם והן מבחינת המעמד שהם תופסים בעיני המחקר והביקורת שבחרו לראות בשירה זו את לוז יצירתה של גולדברג. לפעמים נדמה שהאהבה הבלתי ממומשת, הבדידות והצער הנלווים אליה הם הנושאים היחידים שעליהם כתבה גולדברג.⁷⁴ שירת האהבה, היא ושירי הבדידות, משכה ועדיין מושכת באופן מיוחד קריאה ביוגרפית.⁷⁵

אבל גם כאן ההתייחסות הביוגרפית מגבילה את העיון בשירים לכלל קריאה שטחית למדי שבה מנסים למצוא את הפנים ”האמתיות” של האהוב, במקום להתבונן בפונקציה הבדידונית שלו. כמו שבשירי החפצים הבדידות איננה תמה בפני עצמה, אלא רק נקודת המוצא של

דבר־מה, כך גם בשירת האהבה, הנושא איננו בהכרח האהוב עצמו, אלא האפשרויות הפואטיות הנפתחות בהיעדרו. על כן המנגנון הפועל בהם הוא כמעט זהה לזה הפועל בשירת החפצים, אך במספר הבדלים קריטיים. במילים אחרות, אף כי יש צידוק ובסיס לראות את שירת האהבה של גולדברג כשירה אוטוביוגרפית, המסתמכת על חוויותיה של גולדברג עצמה, בשירים אלו גם קיימים אלמנטים המרחיקים אותה מהביוגרפי. אחת הראיות היא כי לא ניתן לזהות את האהוב של גולדברג, ובמובן זה הוא נטול ממשות. לרוב הוא אינו נוכח ותיאורו אינו נמסר. בדומה לחפצים הדוממים בשירת החפצים, חשיבותו של האהוב היא ביכולתו לייצר מבט, לרוב מדומיין, על הדוברת. בניגוד למחקרים שמחפשים את תווי הפנים האמתיים של האוהב, מחקרנו סבור כי המבט בשירים אלו הוא הפשטה של פנים, כלומר מסכה נוספת שגולדברג עושה בה שימוש בסיטואציה השירית. המשותף לשירת החפצים ולשירת האהבה הוא שבשניהם השיר הוא המאפשר את המפגש הבדיוני בין הדוברת לחפץ ובין הדוברת לאהוב.

אחד ההבדלים בין שירת החפצים לשירת האהבה הוא השימוש במנגנוני הקירוב וההרחקה. בשירי החפצים מופיע חפץ מוכר, קרוב ומיטונימי, שמורחק מקיומו היומיומי דרך השימוש בפרוסופואיה. ואילו בשירת האהבה, האהוב מורחק מהמרחב המידי של הדוברת. אבל הפעם דווקא המרחק וההיעדר של האהוב הם שמאפשרים את פעולת הדמיון ואת השיר עצמו, את הפגישה המדומיינת שהקרבה אינה מאפשרת. כך ששני סוגי השירים, השונים זה מזה למראית עין, נשענים על אותו מנגנון של מפגש מדומיין, כשבכל פעם צריך להרחיק או לקרב את האובייקט או הסובייקט המדומיין כדי לקיים אותו. בשירת החפצים יש להפקיע את החפץ מ"חפציותו", להעניק לו קול ופנים כדי לקיים מפגש כזה, ובשירת האהבה יש לגרוע מהאהוב את אנושיותו, את הסובייקטיביות שלו, ואף לחפצן אותו כדי לקיים את הפגישה המדומיינת וליצור את המבט שהדוברת זקוקה לו כדי להתקיים. אך בשני המקרים אותו המבט עצמו הוא גם זה שאינו מאפשר לה להתקיים באמת. המרחק אינו מאפשר את המפגש, אבל הוא מאפשר את ההתבוננות. המרחק שיוצרת גולדברג בשירת החפצים ושירת האהבה מאפשר את המבט הרפלקסיבי, שמאפשר מצדו את קיומה של הדוברת מצד אחד, אבל גם מבטל אותה מן הצד האחר. העובדה שבשירת החפצים מדובר באובייקט ולא בסובייקט משמעה שהדוברת אינה יכולה להתממש כסובייקט תחת מבטו (בדומה למה שסארטר אומר להלן), ובשירת האהבה, עצם העובדה שהסובייקט, האהוב, "מונמך" לרמת אובייקט, משמעה כי היא אינה יכולה באמת להתקיים או להתממש תחת מבטו. "אכן", אומר סארטר, "אם מביטים בי, אני מודע לכך שאני הנני אובייקט. אך תודעה אינה יכולה להיווצר אלא בתוך קיומו של האחר ובאמצעותו".⁷⁶

כמו ברומן והוא האור, שבו השיחה החשובה היא זו שהתקיימה רק בדמיונה של נורה ובטקסט, גם בשירת האהבה והחפצים, מה שלא התקיים, מתרחש במרחב השירי בלבד. גם השלילה בשירתה של גולדברג מצביעה על קיומם של שני רובדי מציאות, האמתי והדמיוני, כאשר היצירה הספרותית היא מעין לימבו בבואתי ביניהם, מתקיימת ואינה מתקיימת בעת ובעונה אחת. היצירה היא "באמת – בבואה", "רוטטת" ומהבהבת בין המציאות לבין הבדיון. המילה "לא" המופיעה רבות בשירתה של גולדברג מציינת את הגבול שבין שני סוגי המציאות – למשל בשיר "חדר בלי אהבה":

פה לא לבלב אביב על הפתלים
 וכחול עשן מן המאפיה
 לא העלה את קטרת האלים
 אל התקרה.
 ודף הספר הפתוח לא לחש
 ברטט את השם המפרש.

פה רק אני וזו שבמראה.
 וריח יום בודד במרובדים,
 ואור חשמל כהה ומאדים...
 פה על תמונה חודרת מול הפתח
 לי לועגים רומאו וג'וליטה.⁷⁷

ראשית יש להבחין בשיר בין שני מרחבים של התרחשות, שכן המילה "פה" משמשת כאן בשימוש כפול: הראשון הוא המציאות הקונקרטיה שעליה מצביע השיר; והשני הוא השיר עצמו. בקריאה הקונקרטיה של השיר מתוארים אירועים שלא התקיימו: "לא לבלב אביב על הכתלים" וכו', אבל מה שאינו מתקיים במרחב הקונקרטי, במציאות, ואינו מתקיים גם בדמיון, מתקיים במרחב השירי על אף לשון השלילה, כמו הפגישה ברומן והוא האור, או הפגישה ברומן מכתבים מנסיעה מדומה. המאפיין הבולט הוא התיאוריות המדויקת של מה שלא התרחש. "דף הספר הפתוח לא לחש / ברטט את השם המפורש". כמו ברומן מכתבים מנסיעה מדומה, שם מתוארת הפגישה שאינה מתקיימת ומתואר איך בדיוק יהיה וירגיש אָל בפגישה שאינה מתקיימת, גם בשיר הדף אינו לוחש ברטט, עשן הסיגריות אינו עולה לתקרה. התיאור המדויק של מה שלא התרחש מעצימה את כוחו של השיר כדבר מה בעל ממשות אוטולוגית משלו, השונה והנבדל מקיומם או אי-קיומם של האירועים המתרחשים בו בלבד. כפילות זו בין המציאות הקונקרטיה למציאות השירית מתקיימת גם בכפילותה של הדמות המביטה וניבטת מן המראה בבית האחרון של השיר: "פה רק אני וזו שבמראה". שוב, כמו בשירי החפצים שנבחנו בפרק הקודם, הדמות היא דמות מפוצלת, ולא רק היא נוכחת בחדר, אלא גם בבואתה הנפרדת ממנה. ייתכן שהפיצול הוא בין זו הקונקרטיה וזו הפואטית, המתקיימת בעולם השירי.⁷⁸

כבר בשיר "הוא מחכה לי" בספר השירים טבעת עשן,⁷⁹ מעוצבת דמותו של האהוב כפי שיופיע בשירים רבים אחרים – נעדר ורחוק. הקשר שלו אל הדוברת מתקיים רק דרך פעולת הדמיון והשיר. בשיר זה, הדוברת מדמינת את מעשיו של האהוב הנעדר, הרחוק: הוא מחכה לי לפרקים / עת הסתו תולח יהלומי בכרם. / אָל חלנו נוֹשְׁרֵת שְׁלֶכֶת מַחְשָׁכִים / וְשָׁעוֹת כְּסָפִינוֹת בְּזָרָם". בבית השני היא גם מדמינת את מחשבותיו ולמעשה בוראת אותו, כפי שסופר בורא את מחשבות גיבוריו. "אֲזַ יִזְכֵּר פְּתָאִם: מְעוֹף צְעָדִי עַל הַחוּף / וְטַל צְחוּקִי בְּשָׁפֹעַ הַכְּרָמִים, / וְקוֹלִי, שֶׁשָׁלַח אֶת מְלֶאכֶּוֹ / לְזַמֵּר אֶת שְׁמוֹ בְּמִרְוָמִים". ובבית האחרון מדומיין גם מה שהאהוב אינו יודע: "שָׁנָם אֲנִי מְחַפֵּה / וְאוֹהֶבֶת בְּחִלּוֹם אֶת צֵלוֹ". במילים אחרות, המעמד השירי כולו בנוי על כך שהאהוב הנעדר גם אינו יודע שהיא מחכה לו ואוהבת אותו. תוצאת הדבר היא שהתמונה הנמסרת לאורך השיר

בביטחון שידיעה שלוהבו, מתפוגגת ומאבדת את ממשותה בסוף השיר. היא אוהבת "בחלום", וגם אז, רק את "צלו". וכך כל מה שנשאר בסופו של דבר הוא השיר עצמו ולא ההתרחשות שהוא בא לתאר.

פעולת הדמיון בשיר היא הדרגתית ומתעצמת עד שהיא קורסת אל תוך עצמה ככל שהיא מרהיבה עוז ומרחיקה לכת. בתחילה מדומיינים מיקומו בזמן ובמרחב של האהוב, ששוב איננו רואים את פניו או את דמותו. בבית השני מדומיינים זיכרונותיו ומחשבותיו, ובבית האחרון יש התרחקות נוספת, בעזרת השלילה, לתחום אידיעתי של האהוב. ההודאה שמדובר בדוברת שמחכה ושאוהבת רק צל בתוך חלום, נמסרת מיד לאחר השורה "ולא ידע, שגם אני מחכה". אידיעתי על המתנתה של הדוברת, כאילו מנפץ את בלון הדמיון שמבית לבית בשיר הרחיק להמריא. ההודאה שהאהוב כלל אינו מודע לאהבתה שוברת את פעולת הדמיון של הדוברת והופכת את השיר על פניו (קצת בדומה לפגישה המדומיינת ברומן והוא האור). גם כאן השיר מסתיים בהיעדר ובשלילה שאתם הקורא נשאר, אך גם עם אי-היכולת להתעלם ממה ש(לא) קרה. גם כאן בולט "עונשם של בעלי הדמיון", שהרחקת הלכת המדומיינת שלהם המסתיימת בפיכחון מבלבל.

שירת האהבה של גולדברג מורכבת אפוא ממנגנונים דומים לאלו הפועלים בשירת החפצים שלה. גם בשירת האהבה ההתרחשות החשובה והמרכזית היא פרי הדמיון והיא מתקיימת רק במרחב השירי. בשני הז'אנרים יש דמות, במסכה בעלת קול ופנים, שמרוחקת די והותר מן הדוברת כדי ליצר את המבט החיצוני הדרוש לדוברת כדי להתקיים. אך מבט זה הוא מבט כפול: בכוחו לא רק לצקת ממשות דוברת, אלא בדבד להעמיד בשאלה את דמותה, או להצביע על אמת שהדוברת מוכנה להודות בה. השימוש במנגנונים אלו הן בשירת החפצים הן בשירת האהבה מצביע על הקשר המורכב ושאיננו ברור מאליו בין לאה גולדברג וחייה לבין בנות דמותה המופיעות בשיריה. היעדר הממשות המאפיין את השירים האלו וההישענות הברורה על אלמנטים של פנטזיה והפשטה מקשים את הקריאה הביוגרפית, בעוד רושם הכנות שגולדברג מייצרת בכישרון מאפשר קריאה כזאת בדבד. קשה להרכיב דמות קוהרנטית או ביוגרפית מקריאה בשירים אלו ואחרים מבלי להתעלם מהמורכבות שגולדברג מייצרת בשיריה. בעוד גולדברג משתהה על "הרגע האוטוביוגרפי" ומיטיבה לתאר אותו "רטט" בין העולמות, קריאה שתתעקש לזהות את גולדברג בכתביה, לזהות את פרטי השיר עם פרטי חייה, תחמיץ את העיקר.

המבטים שנבחנו במאמר זה כרוכים אחד בשני. המבט של הקריאה הביוגרפית, המבקש לקרוא את חייה של גולדברג מבעד ליצירתה, המבט הפרוסופיאי בשירת החפצים ומבטו של דמות האהוב הנעדר בשירת האהבה שלה – כל אלה מעידים על "הרגע האוטוביוגרפי", רגע שהוא נקודת המפגש בין הקוראים לדמות, ואולי גם למחברת.

כמובן, אי-אפשר להתעלם מהביוגרפיה הייחודית של לאה גולדברג, שכן היא נוכחת ביצירותיה ועולה מן הכתוב; גם אין צורך בכך. אדרבה, צריך להתבונן אל מעבר לה, אל העשן והצללים כדי להבין את ייחודיותה של גולדברג כמשוררת. הארת היסודות הפנטסטיים ביצירתה של גולדברג היא כלי חשוב בידי הביקורת והמחקר ליצירת תמונה מלאה יותר

של המשוררת שכולנו מכירים היטב, כביכול. יש לבדוק מחדש קריאות המבקשות לקרקע את יצירתה של גולדברג ולחפש בה רק את היסודות הראליסטיים, היומניים והביוגרפיים. אלו משאירים אותה בחדר הסגור, אפוף העשן, בעוד שבפועל שירה זאת חורגת אל מחוזות אחרים. הכתיבה של גולדברג אולי נטועה בביוגרפי, אבל אינה נשארת בו. היא מציבה מראות למציאות, דרכן משתקפת המציאות, אבל גם מתגלגלת אל דבר־מה אחר. בראשית המאמר הזכרתי שחתימתה של לאה גולדברג בסוף ההקדמה לריומן מכתבים מנסיעה מדומה היא, פשוט, ”ל.”. ההיסק המתבקש הזה נעשה באופן מובן מאליו, כמעט ללא צורך במחשבה שנייה. אבל ייתכן שהאות ל’, כהפשטה של שם, גם היא סוג של מסכה.⁸⁰ מסכה שלאה גולדברג, המשוררת, נעלמת מאחוריה בעודה מציגה על הבמה את פניה נטולות האיפור.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 מאמר זה מבוסס על עבודת התזה שלי לתואר השני בהנחייתה של ד”ר ענת ויסמן. ברצוני להודות למי שליוו אות העבודה משלביה הראשונים ועד למאמר זה: ד”ר ענת ויסמן, פרופ’ יגאל שוורץ, ד”ר חמוטל צמיר, ד”ר יחיל צבן, ערן צלגוב ורימון הרכס.
- 2 לאה גולדברג, והוא האור, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, [1946] 2005, עמ’ 83.
- 3 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, [1937] 2007, עמ’ 7-9.
- 4 רבים כבר עמדו על הקשר המורכב בין לאה גולדברג לבין רות ברומן זה. תמר הס טוענת ש”הפנייה הרטורית אל הקורא החיצוני [...] מציגה את הטקסט כרצף לשוני אמנותי מודע ומעוצב; בה־שעה מוצג רצף זה כמסמך אוטוביוגרפי אותנטי, ‘מכתב אמתי’ הפונה אל ‘אתה’ מסוים ויחיד” (תמר הס, ”פרי בדידותה: ‘על שיח האהבים האפיסטולארי ומכתבים מנסיעה מדומה ללאה גולדברג’, פגישות עם משוררת, רות קרטון־בלום וענת ויסמן (עורכות) תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ’ 153. גם גדעון טיקוצקי עוסק בכך באחרית דבר של הרומן: ”לאה גולדברג הצעירה חשפה טפח והסתירה טפחיים כשהזמינה את קוראיה לזהות את גיבורת הספר עם מחברתו, בהקדמה” (גדעון טיקוצקי, ”אחרית דבר: הנשכחות שאיי־אפשר לשכוח”, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, 2007, עמ’ 137. טוביה ריבנר כותב שדמותה של רות היא ”דמות ביניים בין ‘אני’ ו’היא’, דמות שלובשת מסיכה (ולעיתים מסירה אותה בו־בזמן), שמשחקת תפקיד (ולעיתים מודיעה על כך)”. ריבנר גם עומד על אחת מסגולות הפואטיקה של גולדברג, הרלוונטית למאמר זה: סגולת בריאתה של ”מראית־עין שמבקשת להיאחז בממשות ומתוך כך אך מעמיקה את עצמה” (טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל אביב: ספרית פועלים, 1980, עמ’ 53.
- 5 מסכם זאת יפה גדעון טיקוצקי: ”בצד תרומת ההקשר ההיסטורי והביוגרפי להעשרת הקריאה ביצירותיה של לאה גולדברג, הולך המחקר העכשווי ומתרחק מן התרמית שליוותה את כתיבתה מראשיתה, כאילו היא ‘פשוטה’. ליצירת תרמית זו סייע ודאי סגנון כתיבתה, שאינו מבקש למקד את תשומת לבם של הקוראים בו עצמו” (גדעון טיקוצקי, האור בשולי הענן: היכרות מחודשת עם יצירתה וחייה של לאה גולדברג, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, 2011,

- עמ' 13). עוד כותב טיקוצקי כי "ה'פשטות' בכתיבתה של גולדברג מכסה למעשה על מורכבות ייחודית לכתיבתה. מורכבות זו באה לידי ביטוי, בין השאר, במתח המתמיד המתקיים ביצירתה בין התבניות הקלאסיות [...] לבין יסודות מודרניים, ובין היענותה למוסכמות הפואטיות של זמנה לבין התמרדותה נגדן" (שם, עמ' 14).
- 6 כוונתי היא למונח "רושם של כנות" שטבע מנחם ברינקר בנוגע ליצירתו של י"ח ברנר: "האם באמת כנות בספרות אינה יותר מאשר 'רושם של כנות'? האם באמת אינה אלא אפקט אמנותי [...]?" (מנחם ברינקר, עד הסימטה הטבריינית, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 19).
- 7 גולדברג, הערה 3 לעיל, עמ' 9.
- 8 ברומן מכתבים מנסיעה מדומה כותבת גולדברג את אחד ממשפטיה האיקוניים שמרכיב לצטטם: "אני לא עלמה הכותבת שירים – אני משורר" (הערה 3 לעיל, עמ' 95). רבות נכתב על משפט זה. ראו, למשל, חיה שחם, "משוררת בקהל משוררים: על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על-ידי ביקורת זמנן", סדן 2 (1997), עמ' 240–203. משפט זה הוא עדות למניפולציה העדינה שמבצעת גולדברג במציאות. ההיסק הלוגי אומר כך: גבר הכותב שירים הוא משורר, אישה הכותבת שירים היא משוררת. אבל גולדברג עושה יותר מכך. היא למעשה אומרת: דרך כתיבת השירים אני מסוגלת להפוך למשורר. כלומר להפוך מהאישה, האישיות הקונקרטי – לפונקציה, לדמות הארכיטיפית – למשורר. מדובר כאן במהלך דיאלקטי שהוא מעבר להכרזה הערכית והמגדרית, מעבר לפירוש הערכי והמגדרי של להיות משוררת בתקופתה ("השיר שלי אינו בא במקום תכשיט, אינו גנדרנות", הערה 3 לעיל, עמ' 95). הרגש הוא על גלגול הצורה המתחולל באמצעות הכתיבה.
- 9 ברינקר, הערה 6 לעיל, עמ' 13.
- 10 שם, עמ' 17.
- 11 Randall Lawrence Childree, "Making Love, Making Reality: Propertius, Propertius, and Poetry's Power of Creation", A Dissertation presented to the Graduate School of the University of Florida, 2007, pp.12–13 [תרגום שלי, רז"ב].
- זיוה שמיר טוענת דברים דומים בנוגע למסכה: "לא אחת מתגלה חזותה של יצירה זו או אחרת כ'מסכה' או כ'תחפושת' שפניה וכוונותיה האמתיות מסתרות מאחוריה ומתגלות רק בדיעבד" (זיוה שמיר, לשיר בשפת הכוכבים: על יצירת לאה גולדברג, [חמ"ד]: ספרא והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 11). יש לשים לב שמה שמתעתע ביצירתה של גולדברג הוא שהמסכה חושפת ומסתירה בו-זמנית. על כן לא ניתן לדבר על "כוונה אמיתית" המתגלה פתאום וחושפת את מה שמסתתר מאחורי המסכה.
- 12 "תאאו (theo), הוראתה המילולית 'מבט'. את המבט יש לפרש משני כיווניו, גם כהיות מביט וגם כהיות ניבט. המבט – התאאו – הוא גם מקור המילה 'תאטרון' (theatron), שאותה ניתן לתרגם כ'זירת המבטים'" (דרור פימנטל, "היד של המבט: הידיגר בין תיאוריה לפרקטיקה", פרטוקולאז' (2009), עמ' 183).
- 13 רבים טוענים על שירתה של גולדברג ברוח דבריו של הלל ברזל: "הליריקה, בגלוי או במסווה, מספרת את סיפור חייה של המשוררת, הסוככים סביב חוויה מיוסרת אחת: אהבה שלא היה לה המשך בנישואים, במשפחה ובהולדת" (הלל ברזל, שירת ארץ ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים, 2001, עמ' 44). נתן זך טוען, למשל, שלאה גולדברג "[שרה] שירים רבים מאוד על נושא אחד ויחיד: יסוריה של האהבה וביתר דיוק: יסוריה של אהבה שלא באה על סיפוקה" (נתן זך, "ראית את הגשם? אנחנו שקטים", לאה גולדברג:

- מבחר מאמרים על יצירתה, א"ב יפה (עורך), תל אביב: עם עובד, עמ' 70-79, ובמיוחד עמ' 72).
- וראו גם דבריו של מנחם בן במאמר זה, הערה 19 להלן.
- 14 לאה גולדברג, "האומץ לחולין", האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרות כללית, תל אביב: ספרית פועלים, 1977.
- 15 עוד על "האומץ לחולין" כ"אני מאמין" אסתטי של גולדברג, ראו: ענת ויסמן, "דמותי, דמותי הכפולה", עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 1996, עמ' 81-106; Anat Weisman, "After all of this, I will have to muster all of my 'courage for the mundane': On Leah Goldberg's Paradigmatic Temperament, *Prooftexts, A Journal of Jewish Literary History* 33 (Spring 2013), Indiana University Press, pp. 222-250. כמו כן, ראו מאמרה של נטשה גורדינסקי: "כתיבה מסאית כאמנות החולין: הפולמוס של לאה גולדברג עם התרבות הרוסית", מכאן י"ד (מרץ 2014). גורדינסקי נותנת למונח "האומץ לחולין" ולמסה עצמה "פרשנות אסתטית-פוליטית" (עמ' 221). יפעת וייס מביאה סיכום יפה של הקריאות השונות של המושג "האומץ לחולין" אצל מבקריה של גולדברג לאורך השנים: יפעת וייס, נסיעה ונסיעה מדומה: לאה גולדברג בגרמניה 1930-1933, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2014, עמ' 78, הערה 74.
- 16 גולדברג, הערה 14 לעיל, עמ' 66.
- 17 גליה ירדני, "לאה גולדברג", ט"ז שיחות עם סופרים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1961, עמ' 130.
- 18 ראו גם אמירתה של ויסמן: "הכשל הביוגרפי, כלומר ההנחה כי לזו יצירתה של גולדברג הוא תיאור סבלה של אישה בודדה שנותרה כל חייה חשוכת ילדים וללא בן זוג ומצאה תנחומים באמנות – כשל זה עלול לעוות את עינינו מלראות את המתרחש בחטיבות שלמות של יצירתה" (ענת ויסמן, "ייסורי 'הסינתזה האנושית הגדולה': דיאלקטיקה של אי-הכרעה ביצירת לאה גולדברג", דפים למחקר בספרות 18 (2012), עמ' 7-33, במיוחד עמ' 6).
- 19 ראו למשל דבריו של מנחם בן, ששואל וגם עונה: "האם אפשר למצוא שירי פנטסיה אצל המשוררת האישית והוירדיית הזאת? לא ממש. [...] אם לזהות אצלה פנטסיה, אז זו בעיקר פנטסיית האהבה שאותה חסרה כל ימיה" (מנחם בן, "משיח לא מפסיק לטלפן", עם שתי הרגליים עמוק בעננים: פנטסיה בספרות העברית, הגר ינאי [עורכת], תל אביב: גרף, עמ' 122). אלמנטים פנטסטיים ביצירתה של גולדברג נבחנו בעיקר בהקשר ליצירתה לילדים. ראו למשל אצל רבקה גרון, "פנטזיה והשתקפויותיה בשירת הילדים של לאה גולדברג", עיונים בספרות ילדים 17 (2007), עמ' 97-112.
- 20 על נורמות הקריאה השליטות בתקופה ועל אופן התקבלותה של גולדברג ניתן ללמוד מספרו של דן מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 160-177. כמו כן ראו חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים: כתר, 2006, עמ' 138-137; רבקה אלינב, "כי מרה מאוד הדעת": עת הגיבורה האינטלקטואלית-יוצרת בסיפורת של אלישבע (ביחוסקי) ולאה גולדברג, תל אביב: מכון מופ"ת, 2012; דנה אולמרט, "בתנועת שפה עיקשת": כתיבה ואהבה בשירת המשוררות העבריות הראשונות, חיפה ותל אביב: אוניברסיטת חיפה וידיעות ספרים, 2012. ספרים אלו בוחנים את הקריאה המסורתית בשירתן של נשים החל מראשית המאה העשרים ומעניקים לה פרשנות חדשה.
- 21 חמוטל צמיר מעלה שאלה ביחס למשוררות של שנות החמישים והשישים (דליה רביקוביץ, יונה וולך ודליה הרץ), שניתן להחיל גם על שיריה של גולדברג: "האם יצירות הספרות עצמן [...]

- מציגות את ניסיון החיים של הנשים כניסיון אישי-פרטי או שמא הן 'רק' נקראות כך בידי קהל הקוראים, המבקרים והחוקרים?" (צמיר, הערה 20 לעיל, עמ' 137). מסקנתה של צמיר ביחס למשוררות אלה היא שבדרך כלל השיח הגברי הדומיננטי הוא שהכתיב את הקריאה והחלוקה המגדרית בין כתיבה "נשית" (שתיאוריה הרווחים הם "מינורית", 'רגישה', 'מעודנת', 'פשוטה', 'שברירית', 'אישית', וכו') (שם, עמ' 138)), לכתיבה גברית, שעיסוקה בכללי, באוניברסלי ובפוליטי. כלומר, האישי והביוגרפי אותרו שוב ושוב ביצירות של משוררות אלו מפני שאותם חיפשו המבקרים ומצאו ביצירתן, גם אם הכילה אלמנטים אחרים. ברוב המילים שצמיר מביאה לעיל השתמשו המבקרים לתיאור יצירתה של גולדברג החל מראשית דרכה.
- 22 דן מירון, הערה 20 לעיל, עמ' 173.
- 23 עוד על אופן התקבלותה של לאה גולדברג אצל הקהל והמבקרים ראו: שחם, הערה 8 לעיל.
- 24 גם רות קרטון-בלום עומדת על היעדרם של השתקפויות ומתווכים בשירים אלו: "ואולי לא מקרה הוא שדווקא במחזור 'מביתי הישן', מפסגות יצירתה, שבו החייתה בזיכרונותיה עולם שחרב, אין חלונות והשתקפויות, כאילו בזיכרון אין צורך במתווכים" (רות קרטון-בלום, "קול האישה בחלון", פגישות עם משוררת, רות קרטון-בלום, ענת ויסמן (עורכות), תל אביב: ספרית פועלים, 2000 עמ' 35).
- 25 "שירת גולדברג היא מן הייצוגים הדרמטיים ביותר בשירה העברית של בניית דיבור 'נאיבי' מתוך עמדת ה'סנטימנטליזם'" (אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות", פגישות עם משוררת, רות קרטון-בלום, ענת ויסמן (עורכות), תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 138). כל הדוגמאות שמביא הירשפלד לדיבור הנאיבי של גולדברג הן מתוך קובצי השירה שהזכרתי לעיל.
- 26 הירשפלד, שם, עמ' 149.
- 27 גולדברג משתמשת במילה "רטט" ב-11 שירים בספר שיריה הראשון טבעות עשן. הרטט מתאר היטב את מצבם של שירים רבים בקובץ זה. אחד האמצעים המשמשים בחלק משירי הספר כתפקיד גבול ומעבר בין המציאותי לפנטסטי הם החפצים הדוברים והשימוש של גולדברג בפרוסופויאה (מתן קול ודיבור למי שאינם יכולים לדבר – למשל חפצים), כפי שאראה בהמשך. גם ראו את התייחסותה של ויסמן ל"הבהוב" שהוראתו דומה לזו של רטט: "נראה כי ייחודו של המימוש השירי של החולין והחגיגות הוא בכוֹזמניות ובהבהוב המתמיד של שתי איכויות/ ערכים אלו" (ויסמן, הערה 15 לעיל, עמ' 95). כמו כן ראו: ענת ויסמן, הערה 18 לעיל, עמ' 11. בהערה זאת מגדירה ויסמן את "הדיאלקטיקה המהבהבת" של גולדברג ובוחנת אותה לעומקה. כפילות ואמביוולנטיות ביצירתה של גולדברג תוך שמירה על אי-הכרעה ביניהן מודגשות גם בספרו של מיקי גלזמן בסוגיית הציונות של גולדברג: Michael Gluzman, *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, California: Stanford University Press, 2002, pp.1-64.
- 28 ז'אן פול סארטר, המבט, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 44-45.
- 29 גם יצירותיה בפרוזה של גולדברג – מכתבים מנסיעה מדומה (1937) ווהוא האור (1946) וכן הממואר פגישה עם משורר (1946) – נעות בין העמדות השונות שתיארתי לעיל (שירה המבוססת על זיכרון וחוויה לעומת שירה המבוססת על חוויה רפלקסיבית של הדוברת) ומשלבות ביניהן.
- 30 לסקירה נוספת של הביקורות הראשונות על טבעות עשן ראו: שחם, הערה 8 לעיל, עמ' 203-240; חמוטל ברייזוף, לאה גולדברג, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2012, עמ' 167-172.
- 31 דן מירון, "האומץ לחולין וקריסתו", האדם אינו אלא..., תל אביב: זמורה-ביתן, 1999, עמ' 322.

- 32 יצחק עוגן, "טבעות עשן", גליונות ג' (1935), עמ' 71-72.
- 33 שלמה צמח, "שלוש שנות ספרות – שנת תש"א, השירה, דברי פתיחה", אדם עם אחרים, תל אביב: מ. ניומן, 1953, עמ' 109.
- 34 מירון, הערה 31 לעיל, עמ' 322.
- 35 רות קרטון-בלום טוענת שלמוטיב הראי באמנות שתי פונקציות עיקריות: "הראי ככלי להתבונן באמצעותו על העולם האובייקטיבי, כולל במשקיף עצמו כשהוא בוחן את עצמו כישות חיצונית [...] והראי כאמצעי לשקף בו את נפשו של המסתכל" (קרטון-בלום, הערה 24 לעיל, עמ' 32). על מוטיב הראי אצל גולדברג ראו גם מאמרו של הלל ברזל: "לאה גולדברג: שירה וחוויה: עיון בתפיסת השיר של המשוררת", גזית כ"ז (1970), עמ' 10-22.
- 36 על הפרוסופופיאה ועל ההבדל בין האנשה לפרוסופופיאה טוענת מיכל בן נפתלי: "יש להבחין, עם זאת, בין האנשה לבין פרוסופופיאה. האנשה היא אנתרופומורפית, מבקשת לזהות באופן עצמותי את האנושי והטבעי עד לכלל מחיקת ההבחנה בין אדם לטבע. מנגד, הפרוסופופיאה מכירה בהבחנה בין השכל לעולם. לא מדובר בהאנשה ממש, בריאליזם תיאורי או במימיזיס. מדובר בטרוף הזוי שאינו מניח כל תפיסה חושנית. הקונבנציות המסוימות של הפרוסופופיאה מכוננת סימן חדש, חסר תקדים, בתוך ישות טקסטואלית נתונה. [...] בתוך החלל הכיאסטי שנוצר במשפט, הסובייקט והאובייקט מצטלבים או מועתקים זה למקומו של זה. הסובייקט עשוי לפלוש לאובייקט, או שהאובייקט משתלט על הסובייקט. מיזוג יירי זה מהווה קול ברזי. ולמרות זאת, קול זה אינו מעניק לנו 'דיעה כוזבת' כלל ועיקר. [...] הפרוסופופיאה מועתקת מן ההקשר הרטורי הצר יחסית ונעשית קטגוריה מעין-טרנסצנדנטלית, תנאי אפשרות לחשוב על סובייקטיביות, כתיבה, קריאה וידידות" (מיכל בן נפתלי, כרוניקה של פרידה: על אהבתה הנכזבת של הדקונסטרוקציה, תל אביב: רסלינג, 2000, עמ' 105-107).
- 37 לאה גולדברג, "טבעות-העשן", שירים, א, תל אביב: ספרית פועלים, 1973-1972, עמ' 13.
- 38 מבליטה פי כמה את תפקידו המיוחד של השעון בשיר זה היא גם ההבחנה בין השעון שאינו מדומה או מואנש, אלא דובר ממש, לבין הדימוי שמקבל השקט "הרובץ כחתול" בבית השלישי. השקט מדומה, לחתול, בעוד השעון אינו מדומה, כמדובר או כמתבונן. ביחס לשעון הפרוסופופיאי המשוררת אינה נזקקת לכ' הדימוי. השקט מקבל דימוי של יצור חי בעוד החפץ הדובר אינו צריך לתיווך של דימויים, מה שמדגיש את מעמדו הפנטסטי.
- 39 תורה ליגאל שוורץ שעזר לי לחדר נקודה זו.
- 40 סארטר, הערה 28 לעיל, עמ' 67.
- 41 הפרוסופופיאה עשויה להיות גם מטאפורית וגם מיטונימית. עמדה על כך חמוטל בר-יוסף: "[הפרוסופופיאה היא] מבע דמוי דיבור ישיר המופיע בהקשר נטול תנאי אמת לדיבור ממש. מכאן שהפרוסופופיאה, כמו האירוניה, היא תופעה מטאפורית, ומן הראוי לדון בה יחד עם ההאנשה ועם המטאפורה" (חמוטל בר-יוסף, "דיבור בתוך מטאפורה", בלשנות עברית 37 (1993), עמ' 68 [ההדגשה שלי, רז"ב]). לדיבור המיוחס לישות לא-אנושית ניתן לקרוא "האנשה מומחזת", שהיא "בעלת אופי מטאפורי [...] ויש למיין אותה יחד עם צורות אחרות של מטאפורה מורחבת" (שם). אך הפרוסופופיאה יכולה להיות גם מיטונימית, כמו במקרה של "מיטונימיה מומחזת" שהיא "דיבור דמויני המיוחס למיטונימיה של הדמות: לאיבר מסוים מגופו, לבגדיו, לחפץ השייך לו" (שם).
- 42 ראו גם דבריה של ויסמן על החשיבות של המיטונימיה כפואטיקה של גולדברג: ויסמן, הערה 15 לעיל, עמ' 19, 24-25, 29.

- 43 James J. Paxon, *The Poetics of*: החל מהעת העתיקה ראו: *Personification*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 1-35
- 44 Paul de Man, "Autobiography as Defacement", *The rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81 (וכן ראו בגיליון זה: "אוטוביוגרפיה כהשחתת-פנים", מאנגלית: שי גינזבורג).
- 45 דה מאן, הערה 44 לעיל, עמ' 75-76.
- 46 ברייטסוף, הערה 41 לעיל, עמ' 67.
- 47 שם, עמ' 68.
- 48 Childree, הערה 11 לעיל, עמ' 33.
- 49 סארטר, הערה 28 לעיל, עמ' 48.
- 50 סארטר, שם, עמ' 67-68.
- 51 דה מאן, הערה 44 לעיל, עמ' 70.
- 52 עוד על אי-ההכרעה בהקשר ליצירתה של גולדברג, ראו את תיאורה של ויסמן על אפקט ה"ארנב-ברווז" ביצירתה של גולדברג (ויסמן, הערה 18 לעיל, עמ' 14-16): "התמונה השלמה היא תוצאה של הבהוב ללא היקבעות. במובן מסוים, הבחירה בין שתי האפשרויות היא-היא האשליה" (שם, עמ' 16).
- 53 Michael Riffaterre, "Prosopopeia", *Yale French Studies* 69 (1985), p. 108 (ההדגשה שלי, התרגום שלי, רו"ב).
- 54 דה מאן, הערה 44 לעיל, עמ' 78.
- 55 שיר נוסף משירי החפצים הוא "בדמדומים" מתוך המחזור "דוממים" (טבעות עשן). בשיר אין דיבור ישיר של חפץ, וכמו כותרת המחזור – השיר דומם לחלוטין. אף קול לא נשמע בו וכל ההתרחשות מתקיימת בדממה.
- 56 גולדברג, הערה 37 לעיל, עמ' 15.
- 57 ראו שוב הערה 52 לעיל.
- 58 גרעון טיקוצקי מזהה בשיר זה מה שדן מירון כינה "פיצול הסובייקט" אצל גולדברג (מירון, הערה 20 לעיל, עמ' 329). טיקוצקי מתייחס למבטים בתוך השיר ולנוכחות של המבט החיצוני על הדוברת. "סיום השיר מעיד עד כמה משכילה הדוברת להתבונן בפיתחון כמעט ציני על דמותה. בכך היא מפנימה בדרך ראייתה את מבטו של מי שעשוי להתבונן בה מבחוץ" (טיקוצקי, הערה 5 לעיל, עמ' 31).
- 59 רות קרטון-בלום טוענת שהמנורה והתייחסותה לדוברת הן דווקא סימן לכדידות: "המנורה המתאבלת מסכמת לעצמה: 'מיד הן תתחלנה לבכות' / זו שבמראה וזו הדומה לה' ולא ברור מי תתחיל לבכות – האישה בתמונה או האישה עצמה, שכן מן החדר נעלם היצור החי היחיד שנותר בו – הדוברת. הבדידות היא אפוא מוחלטת" (קרטון-בלום, הערה 24 לעיל, עמ' 37 (ההדגשה שלי, רו"ב)). אף כי הבדידות היא נתון מהותי בשירים כגון זה, הדגש הוא על המפגש הדמיוני בין הדמויות השונות ועל דמותה של הדוברת שנחשפת דרך מפגש זה.
- 60 למרות קריאתה השונה בשיר של רות קרטון-בלום, גם היא עומדת בדרך אגב על ההבדל בין החפצים האחרים בחדר לבין המנורה. היא מציינת שהחלונות "לועגים, כאילו הם רואים את הגיחוך בהצטמצמות הנרקיסית הנפרשת לפנינו" (קרטון-בלום, הערה 24 לעיל, עמ' 38 (ההדגשה שלי, רו"ב)), ואילו המנורה "חושבת" (שם). זהו הבדל מושגי. בעוד החלונות מואנשים ומדומים

- לבעלי חוש ראייה (ברומה לשקט הרובץ כחתול בשיר ”טבעות־העשן”), המנורה ”חושבת” ולא
 נזקקת לתיווך הדימוי. וראו הערה 24 לעיל.
- 61 רות קרטון־בלום אומרת על שירי הטבע או העיר של גולדברג כי יש בהם ”קדימות להשתקפות;
 ההשתקפות קודמת לממשות” (קרטון־בלום, הערה 24 לעיל, עמ’ 34), וגם: ”ההשתקפות בשירת
 לאה גולדברג היא סוג של אונטולוגיה” (שם, עמ’ 35).
- 62 גולדברג, הערה 2 לעיל, עמ’ 82.
- 63 שם.
- 64 שם, עמ’ 83.
- 65 שם.
- 66 גולדברג, הערה 3 לעיל, עמ’ 15-16 [ההגשות שלי, רז”ב].
- 67 זיגמונד פרויד, ”השלילה”, מגרמנית: דנית דותן, מטעם 11 (2007), עמ’ 154.
- 68 שם.
- 69 הפרוסופופיאה מתפקדת באופן דומה למנגנון השלילה במוכן הזה. כמוטל בר־יוסף עומדת על
 כך שהמיטונימיה המומחזת, כפן של הפרוסופופיאה, ”מנסחת את האמת שאינה מודעת לדמות,
 או שהדמות מעדיפה להתעלם ממנה, אבל האמת הזו אינה נמצאת בתחום הטרנסצנדנטי, אלא
 בתחום חייו של הגיבור” (בר־יוסף, הערה 41 לעיל, עמ’ 70).
- 70 אפלטון, ”סופיסטן”, כתבי אפלטון, כרך ג’, ירושלים: שוקן, 1959, עמ’ 248.
- 71 שם, עמ’ 250.
- 72 שם, עמ’ 217-218.
- 73 רולאן בארת’, שיח האהבה, ירושלים: שוקן, 1981, עמ’ 97 [ההדגשה שלי, רז”ב].
- 74 ראו הערותיהם של זך, ברזל ובן: הערה 13 לעיל והערה 19 לעיל.
- 75 דוגמה בולטת לעיסוק המתמיד בקריאה ביוגרפית בשירתה של גולדברג ובעיסוק אובססיבי
 כמעט במערכות היחסים של עם גברים, וכיצד אלו מופיעים ביצירותיה ניתן למצוא בספר שראה
 אור לאחרונה: שרה בן־ראובן, כעץ באפילת היער: על אהבותיה של לאה גולדברג והשתקפותן
 בשירה, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2013. בספר זה מתפרשים שיריה של גולדברג רק כעדות
 או כתוספת פיוטית, קישוטית, לאהבות הממשיות בחייה.
- 76 סארטר, הערה 28 לעיל, עמ’ 7.
- 77 גולדברג, הערה 37 לעיל, עמ’ 72.
- 78 דוגמה נוספת ודומה למתואר בשיר זה נמצא בשיר ”ככלות הכל” (גולדברג, שם, עמ’ 22). גם
 שם מתוארת סיטואציה חלומית ומדומיינת שהשלילה הוא מאפיינה הבולט.
- 79 גולדברג, שם, עמ’ 55.
- 80 אני מודה לערן צלגוב על הערה זו.

רגע אוטוביוגרפי צלאן, דה־מאן ודיבור

עומר שיבולת

באוטוביוגרפיה אין אתה יכול למנוע שפעמים רבות
במקום שראוי לכתוב לפי האמת את המלים "פעם אחת"
אתה כותב את המלים "לעתים קרובות"

(פרנץ קפקא)¹

צלאן, "כוגת מוות" ושיבולת [מרץ 2014]

חֶלֶב שְׁחֹר שֶׁל שְׁחַר אֲנַחְנו שׁוֹתִים עִם עָרֵב – כך נפתחת "פוגת מוות" של פאול צלאן.³ קריאה ראשונה של השיר בבלבה. חלב הוא לבן ובריא, מן הטבע, מה נותר בו חלבי כשהפך לשחור? ה"שחור" הורג את המטאפורה המקורית ומשאיר אותי מעורער. מה משמעות חלב של בוקר אם שותים אותו עם ערב? כל פיסת ידע שהקורא מקבל מהמשפט מתהפכת ומתעקמת, וכל תחושה מוכרת, שניתן לרגע להחזיק בה, נשמטת. אך אחרי ההישמטות, לא חזרנו למצב הקודם, אלא נותרה בנו שארית מניסיון התפיסה, מהעצם המחליק מהכרתנו. שחורו של החלב לא איין אותו, אלא הפך אותו לחלקלק ולמקולקל.

שׁוֹתִים צְהָרִים וְכֶקֶר שׁוֹתִים עִם לַיְלָה
שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
כּוֹרִים בּוֹר קֶבֶר בְּרוּחַ שֵׁם שׁוֹכְכִים לֹא צְפוּף

גם "קבר ברוח" הוא ביטוי שנלחם בעצמו. קבר הוא מקום סגור, אפל וצפוף באדמה. איך מרגיש קבר ברוח? ברגע המפגש בחוויית בור הקבר, המשמעות מוסטת מעלה לאוויר, ואז חומקת לעשן המשרפות. כשחווים משמעות היא משתנה.

הפוגה ממשיכה:

אִישׁ גֵּר בְּבֵית וְהוּא מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים הוּא כּוֹתֵב
כּוֹתֵב לְגֵרְמָנִיָּה בְּשַׁעַת דְּמִדּוּמִים זֶהֱב שְׁעָרָה מְרַגְרִיטָה
כּוֹתֵב וְיוֹצֵא אֶת הַבֵּית רוֹשְׁפִים כּוֹכְכִים הוּא שׁוֹרֵק לְכַלְכְּיו שְׁיָבוּאוּ
שׁוֹרֵק לְיֵהוּדִיו שְׁיֵצְאוּ וְיִכְרוּ בְּעֶפֶר בּוֹר קֶבֶר
פּוֹקֵד עָלֵינוּ פִּצְחוּ בְּנִיגוֹת לְמַחֹל

חֶלֶב שֶׁחֹר שֶׁל שַׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים אוֹתְךָ לִילָה
 שׁוֹתִים צְהָרִים וְבִקֵּר שׁוֹתִים עִם עָרֵב
 שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
 אִישׁ גֵּר בְּבֵית וְהוּא מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים
 הוּא כּוֹתֵב כּוֹתֵב לְגֵרְמַנְיָה בְּשַׁעַת דְּמֹדוּמִים זֶהֱב שְׁעָרְךָ מְרַגְרִיטָה
 אֶפְרָ שְׁעָרְךָ שׁוֹלְמִית אֲנַחְנוּ כּוֹרִים בּוֹר קֶבֶר בְּרוּחַ שָׁם שׁוֹכְכִים לֹא צְפוּף

הוּא קוֹרָא הַעֲמִיקוּ לְדַקֵּר בְּמַלְכוּת הָעֶפְרָ אַתֶּם וְאַתֶּם שָׁם וְשִׁירוּ נִגְנוּ
 הוּא שׁוֹלַח יָדוֹ לְבְרִזָּל בַּחגוֹר וּמִנִּיף בִּידוֹ וְעֵינָיו תְּכַלּוֹת
 הַעֲמִיקוּ לְדַקֵּר בְּאַתִּים אַתֶּם וְאַתֶּם שָׁם הַמְּשִׁיכוּ נִגְנוּ לְמַחּוֹל

חֶלֶב שֶׁחֹר שֶׁל שַׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים אוֹתְךָ לִילָה
 שׁוֹתִים צְהָרִים וְבִקֵּר שׁוֹתִים עִם עָרֵב
 שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
 אִישׁ גֵּר בְּבֵית זֶהֱב שְׁעָרְךָ מְרַגְרִיטָה
 אֶפְרָ שְׁעָרְךָ שׁוֹלְמִית וְהוּא מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים
 הוּא קוֹרָא הַמְּתִיקוּ יוֹתֵר לְנַגֵּן אֶת הַמּוֹת הַמּוֹת אֲמֵן מְגַרְמַנְיָה
 הוּא קוֹרָא הַאֲפִילוּ יוֹתֵר לְפָרֵט עַל כִּנּוּר וְאַחַר תַּעֲלוּ כְּעֶשֶׂן בְּאִוִיר
 וּבוֹר קֶבֶר לָכֶם בְּעֵנֶן שָׁם שׁוֹכְכִים לֹא צְפוּף

חֶלֶב שֶׁחֹר שֶׁל שַׁחַר אֲנַחְנוּ שׁוֹתִים אוֹתְךָ לִילָה
 שׁוֹתִים צְהָרִים הַמּוֹת אֲמֵן מְגַרְמַנְיָה
 שׁוֹתִים אוֹתְךָ עָרֵב וְבִקֵּר שׁוֹתִים וְשׁוֹתִים
 הַמּוֹת אֲמֵן מְגַרְמַנְיָה עֵינָיו תְּכַלּוֹת
 הוּא קוֹלֵעַ בְּךָ פְּדוּר שֶׁל עוֹפְרֵת הוּא קוֹלֵעַ בְּךָ בְּמַדִּיק
 אִישׁ גֵּר בְּבֵית זֶהֱב שְׁעָרְךָ מְרַגְרִיטָה
 הוּא מְשַׁלַּח בְּנוֹ כְּלָבָיו נוֹתֵן לָנוּ קֶבֶר בְּרוּחַ
 מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים וְחוֹלֵם הַמּוֹת אֲמֵן מְגַרְמַנְיָה

זֶהֱב שְׁעָרְךָ מְרַגְרִיטָה
 אֶפְרָ שְׁעָרְךָ שׁוֹלְמִית

השיר מדגים הרג שיטתי, השמדה של משמעויות, המוות מפגיע ונמצא בכל מקום – בתוכן, בתחביר ובאיון המשמעות.

מקורם של חלקים בשיר, הוא ככל הנראה שירו של עמנואל וייסגלס, בן כיתתו של צלאן מצ'רנוביץ', "הוא"⁵.

קְבָרִים בְּאִוִיר אֲנַחְנוּ חוֹפְרִים
 מִתְנַחֲלִים עִם אִשָּׁה וְיֵלֵד בְּבֵית הַקְּבֻרוֹת.

בְּמִרְץ נִחְפָּז קְשָׁאֲחָרִים מְנַגְּנִים בְּכִינּוֹרוֹת,
חֹפְרִים קָבֵר וְהִלָּאָה מִמְשִׁיכִים.

השיר עוסק בדמותו של הנאצי, דרך נחשים וקברים באוויר, וממשיך, כמו אצל צלאן, למוות שהוא אמן מגרמניה. לא ההעתקה של צלאן משירו של וייסגלס מעניינת אותי, וייסגלס סבר ששירו של צלאן מבטא עוצמה שירית חזקה יותר, ולא האשימו בגנבה.⁶ אך אל מול ה"מקור", או ההשראה, מעניין לבחון מה נוסף לדמותו של הנאצי בשירו של צלאן. מובן שנוספו צורות ואמצעים, והמקצב המהפנט. אך מה ראה צלאן להוסיף לדמותו של חייל המחנה בתוכנו של השיר? שולמית, האהובה משיר השירים, מעומתת עם מרגריטה, אהובתו של פאוסט של גתה, והאישי, "הוא", אמן המוות מגרמניה, כותב. הוא כותב מכתב, שיר או סיפור למרגריטה. הכתיבה היא אותה אמנות גרמנית של יופי ועצב מתוק, של עסקאות לא משתלמות עם השטן.

ואז, בקריאות נוספות, יופיו של השיר, מושלמות מעשה המרכבה שלו, כמו גם החוסר בפניות אנושיות לא מוקצעות, העיקו עלי. הפוגה – זו פוגה של באך, מגרמניה, והיופי ממוצה מהזוועה והזוועה מהיופי, מילה עוקבת אחר מילה בצליל ובמקצב, סוגרת מרווחים, מרוב דיוק והתאמה הזוועה הותמרה בכפתור ופרח. היכן כאן בשיר רגע המוות? המוות הוא לא מוות מסוים אלא מוטיב. כשמנסים להתמקד, השיר מפנה את גבו. השיר הוא מסך עשן.

ביקורת ברוח זו השמיע ורנר קראפט, המשורר היהודי-גרמני,⁷ והראלד וינריך, מבקר ספרות גרמני נודע, טען שבאמצעות היופי, השיר משמש למירוק המצפון הגרמני מבלי להתעמת עם הזוועה.⁸ וקצת כעסתי על צלאן. פתאום הוא הפך להיות האיש הרע שכותב. הוא עצמו אמן המוות הגרמני, שהופך את המוות ליצירת אמנות מרהיבה.

"איש גֵר בְּבֵית וְהוּא מְנַגֵּן בְּנַחְשִׁים/הוא כֹּתֵב כֹּתֵב לְגֵרְמַנְיָה". האיש שיושב בבית וכותב בגרמנית שיר יפה מדי על השואה.

לעומת הכתיבה שהיא סמל התרבות, האיש בשירו של צלאן (אך לא בשירו של וייסגלס, שבו האיש שותק), גם שורק, מדבר, קורא בקול. המילים הופכות לגלי-קול של רֶשַׁע.

הוא שוֹרֵק לְכֻלְכְּבוּ שִׁיבּוֹאוּ [...]
 שוֹרֵק לְיִהוּדֵיּוֹ שִׁיבּוֹאוּ וְיִכְרוּ בְּעֶפֶר בּוֹד קָבֵר [...]
 הוא קוֹרֵא הַעֲמִיקוּ לְדַקֵּר בְּמַלְכוּת הָעֶפֶר

והדיבור, השריקה והצלילים הביאו אותי ליטויב, לצלאן שקורא את השיר בגרמנית.⁹ אני יושב מול מחשב, וצלאן מדבר אלי, הוא מחייך והשיר הופך למילים באוויר, לגלי קול, ואני שומע אותו אומר "דִּין אָשְׁנָס הָאֵר סוֹלְמִית".¹⁰ אפר שערך סולמית, לאישה משיר השירים, לשולמית, הוא קורא סולמית, כאילו היא מקש במקלדת. ה'ש' השורקת הופכת לסורקת, העולם של שולמית והעולם של סולמית הם עולמות רחוקים, ובעולם שלי, פול צלאן

נשמע כמו פורצלן, וכך אני קורא לו. נמשכתי לצלילים, התמקדתי בכפילות הזו, בשוני, זה הצחיק והעציב, שולמית וסולמית, ופול צלאן ופורצלן.

הצליל שבאוויר כבר אינו רעיון, מעשה מרכבה, תנועות דומות בסופי שורות. החרוז כבר מתממש ומצלצל, הוא גל שמפריע לנחת האחיד של העולם, שאריות צליל לא ניתנות לשליטה, וכבר כלבים וחתולים מגיבים עליהן. כמו הפוגה של באך, כשמנגנים אותה, וכבר אינה תווים, והפסנתרן מזמזם ומתאבך תוך כדי נגינה.

וההבדל הזה, בין ש' ל-ש', הזכיר לי איך בימי השופטים, במלחמה אחרת, יפתח הגלעדי רדף אחר בני אפרים, ולכד אותם על מעברות הירדן. בני אפרים מתחזים לבני שבטים אחרים, וכדי לזהותם, הגלעדים מצווים עליהם לומר שְבִלַת. כך כתוב בספר שופטים, פרק י"ב, בלי מילים שיסתירו:

וַיִּלְכְּדוּ גִלְעָד אֶת־מַעְבְּרוֹת הַיַּרְדֵּן, לְאֶפְרַיִם; וְהָיָה כִּי יֵאמְרוּ פְּלִיטֵי אֶפְרַיִם, אֶעֱבְרָה, וַיֵּאמְרוּ לוֹ אַנְשֵׁי־גִלְעָד הָאֶפְרַתִּי אַתָּה, וַיֵּאמְרוּ לָא. וַיֵּאמְרוּ לוֹ אֶמְרָנָא שְבִלַת וַיֵּאמְרוּ סְבִלַת, וְלֹא יָכִין לְדַבֵּר בֵּן, וַיֵּאחָזוּ אוֹתוֹ, וַיִּשְׁחָטוּהוּ אֶל־מַעְבְּרוֹת הַיַּרְדֵּן; וַיִּפֹּל בְּעַת הַהֵיאָ, מֵאֶפְרַיִם, אַרְבָּעִים וּשְׁנַיִם, אֶלְפִי.

אותה ש' שורקת, אותו הבדל, בין הצמדת שיניים אחוריות, ולשון לחיך עליון להגיית ש' ימנית, לבין לשון בקדמת הפה להגיית ש' שמאלית, אותה נקודה שצפה ימינה ושמאלה הרגה 42 אלף, טבח שמסתתר בשם המשפחה שלי.

במלחמת העולם השנייה, באמסטרדם, כדי לזהות גרמנים, המחותרת ההולנדית הייתה דורשת מחשודים לקרוא מהדף את שם משפחתו, סחיווסחורדר (Schijveschuurder). חשוב שהיה מבטא את הצירוף SCH, שמופיע בשם פעמיים, כמו גרמני, עם הצליל ש' (כמו שוברט, Schubert) במקום סֶח, הצליל בהולנדית, היה מסגיר את מוצאו הגרמני ונורה. לכן בהקבלה לספר שופטים, בחר אבי לְעִבְרַת את שם המשפחה ל"שיבולת".

ופתאום טבח בני אפריים חודר לפוגת המוות, וגם שיבולת שם, וסולמית ופורצלן, אני דוחק את עצמי לשיר כל כך קאנוני. השיר כבר אינו שיר מייצג, הוא פרטי. זנב קטן, כמו חלון פתוח בחומה, מכניס אותי לשיר, ויש פינה בו שהיא שלי. השיר המושלם תעתע, גם לי להעריץ אותו, ואני מחזיר לו.

פרצה המיוחדת לי, אך מופע של תבנית יותר כללית, ניסיון לפרוץ את השיר, ניסיון לקריאה בכיוון אחר. יש בפרצה מן הדיפראנס (différance), המונח שטבע דרידה, שבו האותיות והצלילים אינם מציינים, הם מחדירים תוספות לשיר, וההבדל בין הנכתב, הנאמר והמתורגם הופך למשמעות. זמן־מה אחרי מחשבות אלה, מצאתי שדרידה כתב את "שיבולת" (עם ש'),¹¹ חיבור שמנסה למצוא מפתח לשירתו של צלאן, חיבור בדגש על שפה ועל הרס השפה, תוך שימוש בתאריכי אירועים כציר קריאה של השירים. לפי דרידה, "שיבולת" היא מילת צופן להבחנה ולהבדלה, מילת צופן למעבר גורלי מעל גשר

אפשרי, לחיים או למוות, כטבעת העורלה של כריתת הברית,¹² ברית המילה המייחדת את ישראל, "מילה" בשתי ההוראות בעברית.

ולצלאלן אף שיר מאוחר יותר בשם "שבִּלְת":¹³

הֵלֵב:

הוֹדַע כִּי הֵנָּךְ גַּם כָּאן,
כָּאן בְּכִכְרֵי הַשּׁוּק.
צַעֲקֵי אֹתָהּ, אֵת הַשְּׂבִלְתָּ, אֶל חוּצוֹת
נִכְרֵי הַמּוֹלְדוֹת:
פָּכְרוּיָאָר . No pasaran.

הלב צועק את השיבולת, מילת המעבר מספר שופטים, אל חוצות נכר המולדת, אך עדיין No pasaran.¹⁴ השיבולת כביטוי של זרות, זר מחוץ לעצמך, ללבבך, ועדיין, אין מעבר.¹⁵

מרגע שהפוגה היא גם שלי, הנושאים בה אישיים יותר, והמעורבות חושפת עוד שאלות. ובפרט, הפרצה הזו, של הצלילים ושל השוני בהגיתם, חושפת מעבר בלתי אפשרי, שיפוט בתוך ומעבר לתרבות, וגזענות שטבועה בנו. איך יכול צלאן לצאת מעורו ולכתוב מחוץ לעולמו? איך יצא מעורו, והוא, אחרי הכול, פורצלן שביר?

* * *

לְקוֹם – פְּרִימוֹ לוי¹⁶

בְּלִילוֹת הַפְּרָאִיִּים חֲלַמְנוּ
חֲלוֹמוֹת צְפוּפִים וְאֵלִימִים
בְּנֶפֶשׁ וּבְגוּף נְחַלְמוּ:
לְחֹזֵר; לְאֹכֵל; לְסֹפֵר.
עַד שֶׁצִּלְצְלָהּ, קִצְרָה וְרָכָה
פְּקֻדַת הַשְּׁחָר:
"Wstawać"¹⁷
וְסִדְקָה אֵת הֵלֵב בְּחֹזֶה.

עֲכָשׁוּ חֹזְרֵנוּ הַבֵּיתָה,
בְּטַנְנוּ מְלַעֲטָה,
גְּמַרְנוּ לְסֹפֵר.
לֵשׁ זְמַן. בְּקָרוֹב שׁוֹב נִשְׁמַע
אֵת הַפְּקֻדָּה הַזֹּרָה:
"Wstawać"

11.1.1946

אצל פרימו לוי, דוברי השיר, המספרים על השואה, חיים הרבה שנים אחר כך. השיר אינו מבריק וממורט כמו "פוגת מוות", אלא יומיומי וקרוב. קולו של המון זה משתק אל מול המילה היחידה הלא-ברורה, אל מול אמת בשיר שמציצה לרגע-שניים, ורגע האמת הזה מעמיד את הבית השני על ראשו. בעזרת המילה האחת Wstawać, השיר והקורא עוברים מחוויית שואה, של קריאה לקום, אל פחד המוות האוניברסלי וההמתנה החדה, וחוזרים לחוויה מהשואה, ובחזרה, תקועים בסחרחרת ביניהם.

צלאן ודה מאן [נובמבר 2014]

בחיבורו "אטוביוגרפיה כהשחתת פנים"¹⁸ עוסק פול דה מאן¹⁹ בכתיבה אוטוביוגרפית, והוא מדגים בעזרת חיבורו של ויליאם וורדסוורת'²⁰ "מסות על כתובות מצבה"²¹. דה מאן מתייחס לשתי הדרכים לבחינת כתיבה אוטוביוגרפית. החיים שִׁקְרוּ יוצרים את הכתיבה, ורגע הכתיבה יוצר, לאחר, את החיים. הכותב בוחר את סיפורו ואת האירועים מחייו, ומתאימם לסיפור. הוא בונה לעצמו פנים.

דה מאן טוען עוד שכתבה אוטוביוגרפית היא כתיבה מקבילה, כתיבה בקולות קרובים. קולו של המחבר וההיסטוריה שלו מוסיפים הבזקים לדמותו בסיפור, ומצד שני דמותו וקורותיה משתקפות בידיעותינו וביחסינו כלפיו. מעברים עדינים בין קולות כאלה הם ביסוד המספר האטוביוגרפי.²² לפי דה מאן, האמצעי הספרותי שמתאים לאוטוביוגרפיה הוא פרוסופויאה, כשהכותב נותן לאחר לשאת דבריו מזווית שונה כדי להוסיף להם הד או סמכות. כמו בחיבורו של וורדסוורת', כשהשמש עוברת עם קרניה על אותיותיה של כתובת המצבה, קוראת אותה, ועל ידי כך נותנת לה תוקף של גרם שמים אלמותי. הפרוסופויאה מתאימה לאוטוביוגרפיה כי גם היא דוברת בקולות סמוכים, בזוויות שונות אך קרובות, כי גם היא עירוב בין קול המחבר וקולה של דמותו (עירוב שבו האירועים המתוארים באוטוביוגרפיה אף יכולים להאיר את כתיבתה שלה בידי מחברה-גיבורה – מדוע נכתבה, ולמה נכתבה כך ולא אחרת). המחבר, שהוא גם נושא הסיפור, בונה מקולות אלה פה, פנים וקול.

דה מאן טוען ששילוב של מטאפורה עם פרוסופויאה הוא מתכון מושלם להעברת מסר מרובד, שמכיל קולות שונים. אני מנסה להסביר זאת לעצמי. אלה הם שני אמצעים אמנותיים שתוקפים לא בדרך ישירה, או דרך סתירה, אלא מבססים מסר על ידי מסרים חופפים, על ידי חזית של פאתוס, שעוטפת מכיוונים קרובים, מקבילים, על ידי דומות שמבטלת התנגדות. אך שניהם, וורדסוורת' ובעקבותיו גם דה מאן, מציינים מה קורה כשמפריזים באמצעי זה. הדהוד חזק מדי של המילים עלול לשק. וורדסוורת' מזהיר²³ לא לתת למת עצמו, עליו נכתבת כתובת המצבה, לדבר בגוף ראשון מתוך הקבר אל עובר האורח. מילותיו טעונות מדי וגורליות.

וזה קורה בפוגה. ההמון המת מדבר מקברו שברוח. שילוב של מטאפורה ופרוסופויאה, שבו ההמון, המובל לטבח, החופר את קברו, נושא דברו כדקלום לפני המוות. זוהי פרוסופויאה

בלתי ניתנת לערעור, המחליקה את גב השיר וסוגרת. דה מאן מוסיף שכשהמתים מדברים, מרוב עוצמה וכח מתרחש היפוך: הקוראים החיים נאלמים, נאטמים. הקו בין המתים לחיים נחצה, המתים יוצאים מקברם והחיים נופלים פנימה.

יש קֶחַח לְבֹן? או גילוי וכיסוי בגמגום [אפריל 2013]

בוקר, אני בן 12, מחייך לעצמי שבמראה, כמה פשוטים הדברים. שומע את עצמי מדבר בקול, הפעם זה אמת, סוף-סוף, כל השנים, רק היה צריך להתרכז, החלטה, ואני מדבר שוטף. בוקר מול הראי, אני בן 15 או 17, שוב מדבר לעצמי. אני לא מדמיין דבר מעבר לדיבור, איזו תוצאה של דיבור, כמו ללכת לסרט עם נערה. רק רוצה לצוות על חיך ולשון ועל אוויר, הרבה אוויר שבתוכי, האוויר שנעצר ואתו כל העולם.

המילים שכולם מדברים, עפות קלות חסרות גוף, פנינים שקופות. ואצלי, מלוכלכת, מילה נפלטת מצדפה רירית שהרתה ועכשיו יולדת, פותחת את הפה לפי תזמון של זרם-גל. חביבה פדיה כתבה שבגמגום "המילה היא כמו תינוק הרובץ בדם שפיר ושלחה, תכשיט שהסוגר והמנעול שלו אינו מוסתר מאחורי הצואר והעורף". המילה נולדת מחוברת להֶחָרָה אותה, והוא אוחז בה, נתלה.

כי אפלטון טעה, אנחנו כבר חיים בעולם של אידאות טהורות, לא של צללים. המילים הן אידאות, ביטויי מחשבה ורצון, שהפיזי שבהן, לשון ורוק, נשכח, רק המשמעות הטהורה נותרה. והגמגום, מין אנטי-אפלטון שבכלל לא כשיר לטעון בוויכוח, מחזיר את האנשים מעולם של רעיונות שנהגים בקלילות, לאדם הראשון, שהוציא צליל מפיו, שמע את עצמו, ומרוב התפעלות או אימה שתק לרגע.

האוויר נעצר ואתו כל העולם. בהמשך אותו בוקר, בילדות או בנעורים שהתארכו, אני מצביע בכיתה ומתחיל לדבר ואז נתקע. לא חזרה על צליל, או הברה ארוכה, אלא שקט, נתקע במילת קישור שכולם מנחשים אותה וחלק אפילו ממלמלים בשפתיים מהזדהות או כי רוצים שיגיע תורם לדבר, אבל בכיתה שקט, והשקט הזה מחריש אותי, ההד של הֶגְיִי הקודם חוזר מהחלון, מולי המורה שממתינה פוקעת, מתאמצת לא להסיט את המבט, סביבי ילדים לוחשים את המילה, ואני מחזיק את הרגע, מקפא אותו ואת כולם, האוויר עוצר בסרעפת ורק בראשי, משה רבנו ולוי אשכול ויהודה פוליקר, כולם מגמגמים וגם ארי שקלוביץ מהכיתה שבאותו רגע מוריד את הראש ונעלם, הוא עוד יותר גרוע ממני, הוא לא מצביע אף פעם והוא מלחיץ אותי הכי מכולם. ואז סתם כך, המילה נוטפת לחלל האוויר. אני לבושת קובע מה יהיה, הזמן של כולם בפי ובידי, יְדִי מנצח על מופע זה, מצטער שהצבעתי רוצה להשתחוות לפני כולם ולרדת מהבמה לאילמות מנחמת.

יש מילים שידעתי מראש שהן מסוכנות, כמו המילה "אימא", אבל הקשות ביותר הן מילים עם הצליל אֶה בהתחלה, נגיד כמו אני או ארי. אז הייתי מחליף אותן במילים אחרות, משמיט מילות יחס, וכך הופך משפטים, ומשנה. במקום להגיד "אני רוצה ארטיק קרח

אננס" הייתי אומר "יש קרח לבן?" אבל גם הצליל ק', עם תנועה בתחילת מילה, בעייתי. אלה היו חוקים ששיניתי תוך כדי משפט, צופה בו לכל אורכו, אחוז בראשי את הצירופים האפשריים, מילים נרדפות, ולפיהם מייצר שפה חדשה, במילותיו של הבלשן רומן יאקובסון, מציר הבררה לציר הצירוף, הבורר והצורף היה הגוף, שהיה בוחר מן המילים, מסדר אותן למשפטים, מסכים לומר את זה ולא את זה, מייצר רצונות חלופיים, ולפעמים לא הסכים דבר. היה זמן שבו הוספתי ו' החיבור לפני כל מילה קשה במשפט, מקדד משפטים לכדי ג'בריש. והתסכול מדברים שקיבלתי ולא רציתי, ומרצונות שלא אמרתי, זרם לתוך הגוף כמו אל הארקה שקולטת את עודפי המטען בזמן קצץ. והגוף בולע ומעכל, יורה את הרצונות בחזרה, מסביר לי בדרכו שלא אשלוט בו, שאניח, מייצר שפה שהיא דמות הגוף, שפה מגומגמת של גוף צעיר שטרם תפס את מקומו בעולם, שחושש מהחשק שבו עורר בו, ומתעוות ומתחפר ומנותק. וזר לי.

כילד ומתבגר נשלחתי לטיפולים שניסו לשלוט באחד משלבי הדיבור. למשל פעם בשבוע ישבתי, דבוק לחיישני ביו־פידבק, ומולי מחט מקפצת ומודדת מתח נפשי (בעצם מוליכות חשמלית של העור) בניסיון להשתלט על המתח שמקשיח את שרירי ההיגיה. בתום הזמן הצלחתי בדרך כלל להפחית מהמתח, אך אז נפתחה הדלת, מזכירה מסמנת שהטיפול נגמר, ומרוב בהלה המחט המסכנה זינקה ואיימה לעוף ולברוח מן המד ומהחדר הזה, עוד לפני שאני יצאתי ממנו בזריזות בחזרה לעולם. פעם אחרת שלח אותי אבי למומחית בדיקציה של אוֹפֶרה, שהתפעלה מזריזות דיבור ומיכולת טכנית, אך בחוץ, מול אנשים, שוב השרירים לוחצים ולא נותנים לאוויר לנשוב. הייתי מפעיל כוח, מאלץ וכופה, כמו צ'רלי צ'פלין, פועל בית החרושת בסרט זמנים מודרניים, שאינו מצליח לעצור את הרצון של גופו להמשיך את תנועות העבודה בפס הייצור. בדיוק כך אני, הגוף שלי, פר משתולל ומתפרע, כר פורה של טקסים עוויתות ותנועות לא־רצוניות. הגוף הטוב לא נכנע לי.

הממד החומרי הזה, של הדיבור, היה ציר שלפיו מיקמתי בלי להודות בכך את האנשים סביבי. לכל אדם נוספה קואורדינטה חשאית איך התייחס לחיה שלי. אחי לא לגלגו, גם בשנאות הכי גדולות, ולמרות שהפלאתי בהם את מכותי. אבי היה מוטרד, לא הבין למה זה קורה, ואמי, בחייה הקצרים כל כך, לא התביישה בי, ודאגה לי בעדינות. את סבתי דנתי למקום נמוך כי סיפרה לי על מחזר יפה וחכם שלה, שלא צלח אצלה בגלל שדיבר כמוני, אז כדאי לי להשתדל ולהפסיק.

הטבה בדיבור באה עם השלמה, לא עם מר גורלי, אלא עם הכרה במגבלה, לא כפגם גורלי. תחילת הכרה ושמחה בגוף, מין, חיים שטוים ערך, משפחה וילדים, קורים יציבים שמבססים חופש תנועה מתוך המסגרות. הרפיתי, הפסקתי לנסות להירפא, איני יודע בדיוק איך ומתי, להרגשתי המקום בין האנשים נתן מנוחה, הבוקר־מול־הראי פג מתוך השלמה, וממילא הצורך בו פחת. מעגל הקסמים של הפגימות נקטע. השפה חזרה לעצמה, אך אחרי כל השנים אולי חשה זרות בגבולותיה הרחבים החדשים. עיוותי הלשון נעלמו, רק הרגשת שרירותיות בסדרן של המילים שרדה.

* * *

הלשון שבה אני כותב היא לשון הכיסוי, זו הלשון אשר ביאליק מתאר במסה "כיסוי וגילוי בלשון"²⁴ כלשון שבה כותבים פרוזה, מתארים את העולם ומנסים לכסות על פערי, על התווה המציץ. זו גם לשון הדיבור היומיומי, אשר "אינה מכניסה אותנו כלל למחיצתם הפנימית, למהותם הגמורה של הדברים, אלא היא עצמה חוצצת בפניהם. מחוץ למחיצת הלשון, מאחורי הפרגוד שלה, רוחו של האדם המעורטלת מקליפתה הדיבורית אינה אלא תוהה ותוהה תמיד". לשון אשר מקנה ביטחון וקורת רוח מזויפים, "שמלויים את האדם בדבורו, כאלו הוא מעביר באמת את מחשבתו או את הרגשתו המובעת על מי מנוחות ודרך גשר של ברזל, והוא אינו משער כלל, עד כמה מרופף אותו הגשר של מלים, עד כמה עמוקה ואפלה התהום הפתוחה תחתיו ועד כמה יש ממעשה הנס בכל פסיעה בשלום". זו לשון הדיבור של אנשים רגילים, אשר משמשת להיסח דעת, למילוי חרכים במחשבה. ואילו לשון הדיבור של המגמגם, תחת שתכסה את התהום והתווה, מסירה את הפרגוד ומגניבה מבט, בו הדובר אינו חפץ כלל, לתהום. זו התהום הלא־נגישה, הגוף, אך גם הלא־מודע שמתמרד ולא מסכים להגיד. ודיבורו של המגמגם מורכב מרווחים־חרכים אלה, וכדי להסיד דעתו, הוא שותק.

ובניגוד להיפוך זה, האופן שבו המגמגם יוצר את שפתו מוצא תיאור מדויק בחיבור, באופן בו מתוארים המשוררים בפעולתם, ביצירתם.

תנועה בלתי פוסקת, הרכבות וצרופים חדשים. המלים מפרפרות תחת ידיהם: ככות ונדלקות, שוקעות וזורחות כפתוחי החותם באבני החשן, מתרוקנות ומתמלאות, פושטות נשמה ולובשות נשמה. בחמר הלשון בא על ידי כך חלופי משמרות והעתק מקומות. תג אחר, קוצו של יו"ד – והמלה הישנה זורחת באור חדש. החול מתקדש והקודש מתחלל. המלים הקבועות כאלו נחלצות רגע רגע ממשבצותיהן ומחליפות מקום זו עם זו. וכינתים, בין כסוי לכסוי, מהבהבת התהום.

יצירת השירה מתוארת כאותה יצירה בלתי נשלטת ומהבהבת של המגמגם, שבה השפה, התוצאה, אינה שירה. אולי יש בה משירת הדאדא האוואנגרדית, שירה צלילית, שהמשמעות בה אבדה, השירה התוקפת את השיפוט האסתטי הישן של משמעות לאותיות ולצלילים, ואלה משתנים, מתמרדים כנגד תיוגם.

מילה היא חומר. המשורר מחפש, מנסה למצות מן המילה שיירי בשר, ואילו למגמגם אין בררה, שארית הבשר נדבקת למילים ולא מרפה. ומכאן גם הזרה. המשורר כותב מילים זרות שיִחיו את המסר, שייולדו מחדש אצל הקורא, לא מופרות, ויעירוהו. יאקובסון קרא לזה "פשע מאורגן כנגד דיבור רגיל". ואני, אני עובר הזרה אצל עצמי. בניסיון לדבר רגיל, המילים שלי, הברות ועיצורים, יוצרות חיים מְשֻׁלָּהן, נולדות מחדש בכל פעם, והגוף זר ולא נענה.

* * *

פגשתי את ארי שקלוביץ במקרה, בלילה, כשסגר את הפיצוצייה שלו בפרדס כץ. ישבנו, הוא הוציא לנו שתייה וסיפר לי בדרכו החיננית הארוכה על אותו טיפול "הדסה" שלא

העזתי לעשות, איך לומדים לשלוט בשרירי הסרעפת, הלשון והחיך, ולהרפות אותם בכוח, לשחרר את האוויר, כדי לדבר מוכני ואטי ומנוכר, ואיך אחרי שיפור קצר הייתה הרעה. עובדים על אנשים בעיניים, הוא אומר לי ונתקע, ואני מדבר, כמו טווס משוויץ בשטף, ובוגד בו. פעם, כשצחקו על מי מאתנו, השני היה מתקרב, דואג, אך שומר מרחק לא להיצמד כדי לא להוסיף לעג. עכשיו אני כבר לא אתו, אך עוד לא עם כולם, אולי נוח לי בעמדה הזו, של משה רבנו ופוליקר ההולכים על פי תהום. אפילו מתהדר בכך. כמעט לא הספקנו לדבר, התפארתי יותר מדי? ולא הספקתי לשאול האם מצא אישה.

איך אפשר להרפות בדיבור? הדיבור לא מרפה, מתעקש לקרוא לדברים ולדייק בשמות הקדושים, מבדיל בין מרצפת לבלאטה, בין שחרור להרפיה, מנסה לסתום רווחים בין אריחים. ואיך אפשר ללמוד להרפות, לוותר על שליטה? בלימוד הרי דיוק של פִּייה, המנוגד לרפות השחרור וההרפיה, לימוד הוא רק ניסיון אחיזה חזקה יותר במציאות. אולי זה סוג האחיזה. הגוף הלא־מודע, שאוחז, גם יציב די הצורך להרפות.

כולם, לרגע [אוגוסט 2015]

כשאני אומר "אני", המילה יוצאת מגרוני, אוספת רוק ואותי בדרך, הופכת מייצוגית לפרטית, להיות אני, באמת אני. כשאני מתנשף המילים מתנשפות וכשאני לחוץ הן נחנקות. וכשאני מדבר זה פרוסופופיאה, הפה ושאר אברי ההגיה נושאים את דברי במקומי, ורשמים מזוויות קרובות תוקפים את המאזין: צלילי המילים, תוכנן, הפנים והפה שלי, ואני. הדיבור הופך מילה מייצוגית לאמת זעירה. דה מאן כותב שאוטוביוגרפיה איננה ז'אנר, אלא הצהרת המחבר שהוא הוא נושא הכתיבה. כך גם דיבור, שחלק מנושאו הוא תמיד האדם הדובר, והוא מצהיר: אני הנושא. אני נושא דברים ואני נושא הדברים.

כמגמגם, הדברים ברורים. מנגנון ייצור צלילי המילים נחשף ומצהיר עלי, אני הנושא. גם לאפרתי, שנתפס על מעברות הירדן במילה "שבולת" המצהירה עליו, וגם לחייל הגרמני בהולנד, וגם לאזרח המזוהה בכניסה לקניון על פי מבטאו, הדיבור הוא תעודת זהות. מצמוץ, קול שקט או רם מדי, או נימת התנשאות, בכל הפגמים הקטנים, בדיוק בהם, מוגדר כל אחד. וגם אם מישהו מדבר מושלם, פתאום צמרמורת, ומשהו יתאפיין בדיבורו.

פונקציה אנליטית במתמטיקה (כמעט כל הפונקציות המתמטיות שאנו מכירים הן אנליטיות), אף שהיא מבלה את רוב חייה ברצף, בקו החלק והיפה והמונטוני, ניתנת להגדרה חסכונית ומדויקת על ידי נקודות הקיצון ונקודות חוסר הרציפות הספורות שלה, אלה פגמיה, המגדירים אותה, וזהו הגוף ואלה הם ייחודיו או פגמיו, המגדירים אותנו. רשמים שחומקים מרדאר המחשבה ויוצאים ומהווים חלק מהפרוסופופיאה שהיא אני. המילה היא חומר והדיבור הוא גוף עם יצרים וחושים ולא־מודע, שנמצאים ביננו לבין שכלנו. איננו שולטים בגוף. לפעמים הוא רועד ללא סיבה, ומצמח שער וכוסס ציפורניים ללא כוונה. הגוף, שבחוסר מושלמותו ובייחודו מגדיר אותנו.

חיבורו של וורדסוורת' הוא בזכות כתיבה מקבילה, מגשרת, מתחברת, של מטאפורות ופרוסופופיאה. אך בסתירה לכך, גוף-החיבור עצמו, לפי דה מאן, מתעמת ומתנגד בחלקים רבים, וכך גם שפתו. את המילים הקשות ביותר שומר וורדסוורת' כנגד השפה עצמה. הוא טוען שהשפה בוגדנית, שהמילים הן כיסוי למחשבות, כמו בגד לגוף. והבגד הוא בוגדני (העברית מדייקת), כמעיל המורעל שנתנו להרקולס, המעיל שלבסוף הרגו. בסופו של דבר הן, המילים, אינן נאמנות למחשבות,²⁵ לא ניתן לשלוט בשפה, היא חתרנית ומקלקלת וצריך להניח לה. וורדסוורת' היה רוצה יחס אחר בין המילה למחשבה,²⁶ כמו בין הנשמה לגוף העוטף אותה.

פול דה מאן מתייחס לתפנית, לסתירה זו כאל תכלית הטקסט. כוחו של הטקסט הוא, לדבריו, אי-ההתאמה הפנימית, הפערים שבו. כדי לחיות, טקסט צריך דבר-מה שמעבר להיגיון. אך הוא אינו מבין מדוע וורדסוורת' מייחל ליחס אורגני יותר בין מילים למחשבה, כמו בין הגוף לנשמה, ולא כמו בין הבגד לגוף? מבחינת דה מאן כך הוא המצב ממילא. הוא מציב שרשרת: נשמה – גוף – בגד, וטוען שהגוף הוא מעטפת לנשמה כמו שהבגד לגוף. דה מאן לא מעלה על הדעת זיקה בין גוף לנשמה שאינה כיסוי.

הגוף לא נפקד מדבריו של דה מאן, אך הוא מופיע בקווי מתאר בלבד, והוא חלול. דה מאן מאפיין את הגוף בהיותו נראה, הוא מתעלם מתשוקה, חרדה או מחלה שעוברות בגוף ושמולידות מחשבה. הוא מתעניין ביחס בין השפה לעולם שבחוץ יותר מאשר בגוף ופגמיו, והפנים הנבנות ונשחתות הן מטאפורה לדמות הדובר ולא פניו באמת. האילם, איש העמקים, גיבורו של וורדסוורת' המוזכר לקראת סיום המסה של דה מאן מסמל חוסר יכולת דיבור, הוא איננו באמת איש אילם, נכה ומופלה, שגופו דובר במקום פיו. הגוף של דה מאן מדמה ולא מדמם. ודה מאן, שמדגיש את חשיבות הסתירה, לא מקשר אותה כאן לגוף הגשמי,²⁷ שיכול להטיל אי-סדר בהיגיון, לתת לתהום של ביאליק לבצבץ לרגע, ולאותיות – לשרוק.

הניסיון לשלוט נכשל. המגמגם אינו שולט בגופו, ורצונו לשלוט מרחיק את ההקלה. דרידה מבין שלא ניתן לשלוט בטקסט ובמרכיביו, והוא כמעט שמח על כך, שתמיד ישאר זנב, שארית לא צייתנית. וורדסוורת' מבין שלא ניתן לשלוט במילים, והוא מבקש שמילים תהיינה כמו גוף לנשמה, חלק ממנה. גם אצל דה מאן המילים מסרבות להיענות, וצלאן כתב יצירה מושלמת, אך כשהוא מקריא אותה ביטיוב היא נפרצת. כי אם בשפה לא ניתן לשלוט, ודאי לא ניתן למשול במילה המדוברת. הכול נפרץ, יש לתת לגוף לחבל בהיגיון ולחוש חיים. ומהי זקנה? לקום ולמזוג כוס מים, שכבר אינו רעיון, החלטה עם ביצוע אוטומטי, אלא צעד ועוד צעד ומים נשפכים על הבהונות. הגוף מופיע.

המילה המדוברת, מעבר לגשמיותה הנתונה לסיכול, חיה ברגע אחד בזמן. לפי דרידה, "היעלמותה של האמת בבחינת נוכחות, הסתרתו של המקור מהנוכחות, היא התנאי לכל אמת".²⁸ הגוף, פגמיו, עקצוציו, מותו, נופח על כל אמת גדולה. האוזן השומעת מגלה את הגיחוך בהפיכת שולמית לסולמית בלשון הקודש של "בזק חברה לתקשורת".

דה מאן כותב בדיוק זאת. שהשקר נמצא בשפת המטאפורות, בפרוסופופיאה, ובאופן כללי באמצעי הספרותי המסיט,²⁹ ואנחנו נותרים ללא היכולת להבין את העולם אלא בצורה הפרטית, הרגעית ביותר. הצליל, הגוף והלא-מודע חיים ברגע קצר, ואילו המטאפורות מדברות על אמת כללית שאינה ניתנת להעברה, והחלק התמונתי, המדמה שבהן, ניצב, מתמיד, אינו חלק מהעולם. מגש הכסף נשאר כמות שהוא, בהיר ומבריק, בעוד הנערה והנער המתים התפרקו באדמה, זכרם התעמעם, לא בטרם דיברו אף הם מתוך הקבר.

הפוגה של צלאן היא באמת אמת גדולה מדי. אני יושב וכותב, אבל עכשיו כבר איני מכיר את עצמי קורא בה, הרגע עבר. באזכור נוסף של שולמית וסולמית יש שקר, תיעוד של זיכרון, שבו אני מתלהב מתיאורו. אני נשאר עם פרצי מילים שכתבתי, שאיגודם הוא עצמת עין של הגוף, ללא יצר או חיות, גוש הגיוני, מפגן שליטה כוזב (ומתגנבת הרגשה שאולי גם עכשיו, כאן, אני מתלהב, וכותב, משוכנע באמת גדולה והגיונית מדי? הרי איני זר לחלוטין לדברים שכתבתי לפני כמה שנים).

כמו צליל מילה, אמת נכונה לרגע. טיפת זיעה נוטפת לאט, כאב עמום. התעלות מתמונה של פסל בספר, או מקריאה מהירה של שיר פוגה, או צליל מילה בפולנית ממחנה ריכוז. הזרה זעירה עד ההתעשות מהבהלה, והחיים אחר כך הם מרדף או בריחה מהרגע ההוא, הגופני והקצר, מרדף של עמעום ואבדן. הרי מהו השיר של פרימו לוי אם לא הצבה של כל חייו, ההמתנה למותו, באורו של רגע ההתעוררות מהמילה הנהגית, ניסיון למנוע את אבדנו של הרגע. אפילו בהתגברות על הגמגום יש מן האבדן הזה, אובדן של רגע מיוחד, רגע של אמת ושל גוף. הסיפור מסופר וכבר אינו נכון. אין מעבר.

אני יושב וכותב לאחור. אני חושב שהכול מצביע על כך, על אמת הגוף הרגעית, ניתן לכתוב אמת רק בצורה הפרטית ביותר, והיתר הוא השחתת פנים. ובניגוד לרגעי, לפרטי, מטאפורות הן מוות, מקובעות בחלל כמו פסל באכסדרה, הקהל מתהלך סביבן, מתפעל מן השיש וחלקותו, ואני אתן, מדמה, כמו מקפיא את חיי, אך משתלט, שנה אחר שנה, רגע אחר רגע.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 פרנץ קפקא, יומנים: 1910-1913, מגרמנית: חיים איזק, מאכס ברוד, תל אביב: שוקן, 1978, עמ' 178.
- 2 פאול צלאן, "פוגת מוות", סורגשפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 9.
- 3 פאול צלאן, המשורר היהודי-רומני, נולד ב־1920 בצ'רנוביץ שבחבל בוקובינה בגבול רומניה, והתאבד ב־1970 בקפיצה לנהר הסיינה בפריז. במהלך חיטול הגטו של צ'רנוביץ' בשנת 1942,

- נלקחו הוריו במצעד כפוי למחנות עבודה. אביו מת במחנה מטיפוס ואמו נורתה למוות. צלאן, שלא היה עמם בבית בעת הפשיטה, גויס בהמשך המלחמה לעבודות כפייה במסגרת גרוד עבודה יהודי. את השיר "פוגת מוות" פרסם לאחר מלחמת העולם, והוא הקנה לו את פרסומו הראשון. השיר עוסק בשואה ומתאר מציאות של מחנה עבודה, או של מחנה ריכוז.
- 4 בעברית יש ל"כורים בור קבר ברוח" כפל משמעות – קבר באוויר, או: רוח נושבת במהלך הכרייה. במקור הגרמני המשמעות הראשונה של קבר באוויר היא העיקרית, ואליה אני מתייחס. עמנואל וייסגלס, "הוא", מגרמנית: אשר רייך, מאזניים ע"ב, 5 (1998).
- 6 אשר רייך, "הדיוקן הנשקף מבין השברים: על גלגולה של פרשת פוגת המוות וסביבה" מאזניים ע"ב, 5 (1998).
- 7 ש.ש.
- 8 ש.ש.
- 9 <https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>
- 10 dein aschenes Haar Sulamith
- 11 ז'אק דרידה, "שיבולת: לפאול צלאן" מצרפתית: מיכל בן נפתלי, תרגומי פאול צלאן, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 12 גרעון עפרת, "שבולים בארכיון", הברית והמילה של ז'אק דרידה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008.
- 13 פאול צלאן, "שבֵּלֵת", סורג'שפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 16.
- 14 "אין מעבר" בספרדית.
- 15 השיר נקרא בגרמנית "Schibbolet", עם SCH בתחילת המילה. תן לו לקרוא את השם הזה. אם יקרא "שבֵּלֵת" הוא גרמני, הרגהו, ואם אחרת, שחט אותו.
- 16 פרימו לוי, "לקום", מאיטלקית: יצחק לאור, חטעם 6 (2006).
- 17 "לקום" בפולנית.
- 18 פול דה מאן, כאן.
- 19 פול דה מאן (1919–1983) היה מבקר ספרות נודע ושנוי במחלוקת.
- 20 משורר בריטי (1770–1850), מראשוני תנועת הרומנטיקה.
- 21 למהדורה ביקורתית של מסות אלה, ראו W.J.B. Owen and Jane Worthington Smyser (eds.), *The prose works of William Wordsworth*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- וורדסוורת' עסק בחיבור זה בכתובות מצבה מוזמנות – שירים וחיבורים קצרים שכתבו משוררים מפורסמים ושנחקקו על מצבות – מנהג רווח באותם ימים. אך עם התקדמותו, מביא חיבורו של וורדסוורת' חוויות אישיות והופך לאוטוביוגרפי.
- 22 לפי דה מאן, בכל כתיבה מתקיימים במידת-מה מעברים בין קולות סמוכים, כמו בפרוזה, לדוגמה, בין קולו של המספר בסיפור ובין קולו של המחבר.
- 23 אזהרה זו, למנוע מהמת לדבר מקברו, היא לפרקים מסויגת. ניתן למצוא במסות של וורדסוורת' ושל דה מאן חלקים שדווקא תומכים באמצעי זה. לדוגמה דה מאן מהרהר שמא זו אזהרה יותר דידקטית ממעשית, ושניתן להשתמש באמצעי זה בתבונה להעמקת מסר רצוי.
- 24 חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון", כל כתבי חיים נחמן ביאליק, תל אביב: דביר, 1938.
- 28 מעניין שדווקא פול דה מאן בחר להתייחס להאשמה זו של וורדסוורת', שהמילים מכסות את המחשבות כמו בגד מורעל. דווקא פול דה מאן, שהואשם בכתיבת טקסטים פרו-נאציים, ולאחר

- J. Atlas, "The Case of Paul De Man", *The New York Times* (28.8.1988).
 מותו, בכיורפיה שכתב עליו מכר שלו, הואשם בחיים רצופי שקרים. ראו: 26
 אלו מחשבות אינן מתומללות? דה מאן לא מפרט. האם אלה רצונות, חרדות, בהלות מתוך הגוף
 הלא-מודע?
 27 דה מאן כן מקשר, אך בעקיפין. הבגד הוא בוגדני והגוף הוא כמו בגד. אך אין אזכור או דיון
 בגוף כדבר בעל תוכן ונפח, המסוגל לייצר סתירה.
 28 ז'אק דרידה, בית המרקחת של אפלטון, מצרפתית: משה רון, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד,
 2002.
 29 trope

אפשרות העדות ואתיקה של חיוב החיים ברומן

ורד הלבנון מאת לאה איני

תמר משמר

ורד הלבנון, הרומן האוטוביוגרפי² של לאה איני, נוגע בכמה מן השאלות המורכבות ביותר של ביקורת התרבות לאחר מלחמת העולם השנייה, ובראשן: האם אפשר להעיד על טראומה קיצונית, כדוגמת השואה, והאם אפשר לייצגה בשפה?³ ואולי: מהם התנאים המאפשרים עדות או ייצוג של טראומה, ולו באופן חלקי? כפי שאראה במאמר זה, השאלות הן אתיות לא פחות מאשר אסתטיות וההפניה שלהן היא גם פוליטית, ולו משום שהן מנכיחות אפשרויות פעולה שמתייחסות למציאויות קונקרטיות שהרומן סב סביבן (בעיקר מלחמת לבנון הראשונה, אך גם השנייה).

כמעשה ספרותי, הרומן ורד הלבנון מציע התמודדות מורכבת במיוחד עם הסוגיות הללו. זאת, בין השאר, משום שהוא אינו מסתפק במקרה־קיצון אחד, אלא מערב בין כמה אירועים טראומטיים, שכל אחד מהם דורש בדרך כלל התייחסות ייחודית: שואה, התעללות מינית של אב בבתו וניסיון התאבדות של חייל לנוכח מלחמה. למעשה, אפשר לתאר את הרומן כרב־טראומה, באשר הוא מעמיד במרכזו שרשרת של טראומות האחוזות זו בזו: הטרומה של שואת יהודי סלונקי (ובתוכה, מצוקת הנידחות של השואה ה"ספרדית" בתרבות הישראלית) שחוה איזק, אביה של המספרת, והטרומה של ההתעללות המינית שחוה לאה, הבת, מידי אב זה. שתי הטרומות האלה נשזרות זו בזו גם משום שהאב מפקיד בידי בתו, המספרת, את משימת העדות על סיפורו, ובעיקר משום שהמספרת קושרת במובהק בין שתיהן כפי שאראה להלן. שתי אלה נפגשות בסיפור עם טראומה שלישית: ניסיון ההתאבדות של החייל יונתן מרום לנוכח מלחמת לבנון הראשונה. יונתן איננו מסוגל להעיד על מעשהו כי הוא פצוע אנושות ואיבד את יכולת הדיבור. המספרת, החיילת לאה איני/ ורד, משתמשת במפגש החוזר ונשנה עם יונתן, שבו התנדבה לטפל בתקופת המלחמה, כמאיץ לסיפור טראומת השואה וטראומת ההתעללות המינית. היא מספרת עליהן ליונתן, לנמען שספק אם פצע הירי שהוא עצמו פער בראשו הותיר בו את היכולת הקוגניטיבית להקשיב. המספרת ברומן ורד הלבנון, עדה שהיא גם ניצולה, נהפכת לצומת של שלוש הטרומות ומקבלת על עצמה אחריות להעיד לפחות על שתיים מהן. בכך הרומן מציב בפני הקוראת אתגר מיוחד ומעלה שאלות כמו: האם המספרת אכן יכולה להעיד, ואם כן – באיזה מובן? על מה? מאיזו עמדה? האם התסבוכת הזאת – המפגש וההשקה של אירועי החיים והנפש הקיצוניים האלה והדחיסות הטראומטית – אינה משבשת אף יותר את אפשרות העדות, שהיא ממילא מורכבת ואינה מובנת מאליה?

במאמר זה אראה כי הבחירה הספרותית ברב־טראומה והערבוב בין סוגים שונים של טראומות ובין נשאים שונים שלהן מאפשרים לבחון מחדש, באופן לא צפוי, את אפשרות העדות על טראומה ואת גבולותיה. לשם כך, אאפיין תחילה את הטראומות השונות ואת נשאייהן, ובמיוחד את עמדתה של המספרת כלפיהן. עיקר הדיון יתרכז בתנאי האפשרות של העדות ויתמקד בשני היבטים מכריעים: בסוגיית היכולת להעיד בזמנית בשביל העצמי ובשביל הזולת, ובסוגיית מעמדו והשפעתו של הנמען על העדות עצמה. לאחר מכן אנתח את סיטואציית העדות המורכבת והמאתגרת במיוחד של ורד הלבנון כסיטואציה אתית של בניית סובייקטיביות אינטר־סובייקטיבית ושל חיוב החיים. במקביל אשרטט בקווים כלליים את ההשתמעות הפוליטית של האתיקה הזאת ואבהיר את הקשר בינה לבין ההתנגדות למלחמה(ו)ת לבנון. השאלות שינחו אותי לכל אורך הדיון יהיו: מה אומר ורד הלבנון על כוחה של הספרות להיות נשאית של הזיכרון ההיסטורי והמבע המוסרי שלו? והאם, וכיצד, העדות על עבר טראומטי היא גם הזירה שבה מתאפשר מבט ביקורתי על התרבות הישראלית של הווה קונקרטי? ובעיקר, האם וכיצד סיטואציית העדות על אירועי־קיצון היא גם הזירה שבה מתאפשרת פעולה אתית פוזיטיבית של חיוב החיים, עם מבט אל העתיד?

הבית כמחנה ריכוז

במחקרה על סיפורת הדור השני לשואה מצביעה איריס מילנר⁴ על מבנה אופייני של נרטיב: במרכזו עומד רגע דרמטי, שבו מאמצי הדיבוב של בן הדור השני נושאים פתאום פרי ונפרצת השתיקה הממושכת של בן הדור הראשון בכל הנוגע לחוויית השואה שלו; הוא מתחיל פתאום לדבר. עד אז השתיקה משמשת את העד־הניצול כמנגנון שרידה המאפשר לו קיום כלשהו, חיים כלשהם, אחרי אושוויץ. נקודת המוצא של נרטיב השואה ברומן ורד הלבנון היא הפוכה: במקום שבן הדור הראשון, האב, ישתוק, הוא מדבר ללא שליטה. במקום שהאב יסרב לדבר, הבת היא המסרבת.

איזק, אביה של המספרת, חי את השואה כל הזמן. הוא מספר לבתו, מינקותה, ללא הרף ובאובססיביות, על השואה. יתר על כן, תוך כדי הסיפור הוא מטיל עליה במפורש משימה כבדה: לכתוב את סיפור השואה שלו ושל משפחתו, שבעיניו הוא גם סיפור ייצוגי של קהילה שלמה – קהילת יהודי סלוניקי. כלומר, הוא מטיל עליה את תפקיד העדה הפעילה לסיפור שהוא גם אישי וגם קולקטיבי. הבת, לאה, מסרבת. היא מסרבת להיות העדה המעידה של סיפורו. ככל שהוא מגביר את לחצו, כך היא עומדת בסירובה:

אבא סוחט את גשותי מילדות. מפעיל עלי את כל התנורים של אושוויץ כדי שאכתוב את הסיפור שלו ושל משפחתו המושמדת למען הדורות הבאים, למען כל אלה שלא מכירים בכך שיהודי יוון היו בשואה; נספו הכי מכולם. אני במריי. אני בשביל סיפורי הברויים, כאן ועכשיו. אבא סחטן בחדר ואני סרבנית שלא יודעת רחמים. לא כשאבא דוחף ידיים, לא כשאני גדלה בדגם מוקטן של מחנה ריכוז תוצרת בית הורי. איזה מקום מפחיד לגור בו! איזו מלחמה, מדי יום, שלא לאבד את החיים.⁵

סכנת ההשמדה, האיום הפיזי על חייו של האב בעבר, מיתרגם כאן למטאפורה הגדולה של חיי הבת – בית גידולה כמחנה ריכוז. אבל המטאפורה הזאת כוללת לא רק את הטראומה המקורית "שלו" אלא גם את הטראומה "שלה": את האיום הפיזי הצפוי לאותה בת מאותו אב – ההתעללות המינית ("לא כשאבא דוחף ידיים"); ואת האיום הרגשי – הסחיטה הרגשית שמתוארת גם היא במונחים של הפעלת כוח פיזי ("מפעיל עלי את כל התנורים של אושוויץ"). שני האיומים נחווים כמסכני חיים באופן יומיומי. לעתים נוצרת ברומן מעין תחרות על־בכורה בין שתי הטראומות, בין הדברים שיש לספר, להעיד עליהם. האב רואה בבתו כלי, צינור להעברת מידע, ומנסה להשיג שליטה עליה הן באמצעות סיפורי השואה שהוא מפקיד בידיה, והן באמצעות המבט הגברי החודר שלו. ואילו הבת, כבר בגיל צעיר מאוד, בטוחה שיש לה סיפורים משלה לספר, והיא יודעת באינטואיציה כי גם אם תתרחש ותספר את סיפורו של אביה, היא תוכל לעשות זאת רק אם תהפוך אותו לסיפורה־שלה. וסיפורה־שלה שונה ונבדל מסיפורו־שלו, גם אם הוא מכיל אותו.

השואה מועברת אם כן לבת "בירושה". הילדה גדלה אל "סיפורי השואה" של האב. גם אם הם מקוטעים, הם אפקטיביים מאוד, בוודאי לילדה בת ארבע. אלה סיפורי הערש שמשמיעים לה לפני השינה, אלה הסיפורים שאליהם היא מתעוררת. אלה הסיפורים שימיה ולילותיה טבולים בהם. אלה הסיפורים הממלאים את דמיונה ופחדיה, ושאותם היא חיה כמציאות יומיומית⁶ במשך שנים. אלה הסיפורים שמפניהם היא בורחת אל מחבוא הארון, ואלה הסיפורים שבגללם היא ממירה, במשך כמה חודשים, את השהות בכיתת בית הספר בביקורים חוזרים ומתמשכים אצל אחות קופת חולים. אלה גם הסיפורים שהיא מספרת לחבריה לכיתה כדי להתחבב עליהם. אלה הסיפורים – והסיוטים – שבתוכם היא חיה מהילדות, משלב הדייסה:

כך־כן, הוא אומר לתוך עיני שאינן יודעות איך להיפטר מהדייסה הגושית שאמא מכינה לי, ומכיתה א', מהקקאו עם החלב החם שמתקרם בנשל שמנוני של זיכרון; מה שאת לשמוע, מיאלמה... שוב באו ולקחו אותנו... אבל כלילה הזה לא לבד, עם אחי וההורים, לקחו אותי שמה, כלילה הזה גם אתם עליתם איתי בטרנספורט, כל המשפחה [...]

[...] זה לא חלום! הוא צעק. בא קצין אס־אס כלילה, עם כובע מעיל יפה רדגות, איקומו תיאמס אסטה? ואיך קוראים לזה? מחברת, פנקס, אמר שמות, שמות שלנו, ולקח גם אותכם, אחד־אחד! הוא חבט את כוסו שרוקן על השולחן. אחר כך, כבדו במעבר המטורף, ליטף את שערי שעור לא סורק [...]. היידה חנה, מאוחר, הלכתי... וגם עכשיו אמא עוזבת הכל, ומלווה את אבא לדלת. בינתיים, ממהרת לכיור, אני שופכת את הקקאו, פותחת את הברז, וכבר מגישה את הלחי לסטירה.⁷

בקטע זה מתוארת שגרת היומיום בבית אביה ואמה של המספרת. החומרים המרכיבים שגרה זאת הם זעקת הזיכרון של האב בעת ארוחת הבוקר, המזון והמשקה הדוחים שהאם מכינה לילדה ללא התחשבות בה ובטעמה, המאמץ של הילדה להיפטר מהם כשאמה אינה מסתכלת והציפייה לעונש על כך מידי האם. בעיקר בולט כאן חוסר התפקודיות ההורי, האופן שבו האב מרוכז בסיוטיו עד כי אינו יכול לראות כמה מרה וקשה ומפחידה

בשביל הבת היא הגלישה הזאת מחיי הלילה לחיי היום וליומיום. בולטים גם חוסר-הקשב המוחלט של האם לצרכיה של הילדה, ואף הבחירה להעניש את לאה בסטירה במקום להגן עליה מפני עולמו המסויט של האב. ובולטות גם התנועות המהירות בדיווח של המספרת, שכמו מחקות את ערבוב היוצרות ואת הגלישות בין חיי היום לחיי הלילה – דבר המעורר בקוראת חוויה חזקה של סיוט. בהמשך מתוארת סצנה שמבהירה כיצד הסיוט הלילי של האב מתגלגל לכדי סיוט חדש, של הבת. הילדה חוזרת מבית הספר, שלפוחית השתן לוחצת לה, וכבר מחדר המדרגות היא בטוחה שעוקב אחריה קצין אס-אס. כשהיא מצליחה לפתוח את המנעול הסרבן ונכנסת הביתה, היא עדיין בטוחה שהוא צועד בעקבותיה ומסתגרת בארון:

אני כורה אוזן ששוב שומעת נהדר, וקולטת את צעדי המגפיים על מרצפות הבית, את קול הפיכת הדפים, את ריח האורידה-קולון. מה השתנה היום הזה מכל הימים? ומתי תיגמר הסלקציה, הרכבת שתחת הבית תעזוב, ואוכל כבר ללכת לשירותים? לשתות מים? [...]

יא, כמה פיפי יש לי. יאור. פתאום אני מצמידה את ידי ועוצמת עיניים: בבקשה, אל תיקח אותי בבקשה, אני אהיה ילדה טובה, אני אלך לישון מוקדם, לא אקבל אנגינות כל חודש, לא אעשה יותר אף פעם פיפי בתחתונים. אשתה את הקקאו עם החלב החם, אחפש כל מה שאמא רוצה, במקומות הכי גבוהים, לא אפריע לה לשרוף אותי בטוסיק, לצבוט אותי דק-דק ולהרביץ חזק, זה מלמד אותי לקח, זה בשביל שאלמד, וגם אבא, שגם אבא יעשה בי מה שהוא... לא-לא, אבא, לא! כן, גם אבא... לא, לא אבא, בבקשה, בבקשה אל תיקח אותי לשם, אני לא רוצה לרכבת, אם לא תיקח אותי לרכבת, אני... אתן לך – מה?⁸

הסיוט של לאה מוחשי מאוד, היא חיה אותו כמציאות לא בחשכת הלילה אלא באמצע היום. יש לו לקצין האס-אס הדמיוני קול וריח אופייניים, הוא נמצא בטווח נגיעה. כמו ברוב האירועים הטראומטיים, הסיוט כולל רגש אשמה כבד, והתסמינים החרדתיים (אנגינות חוזרות, פיפי בתחתונים) שלו נחווים על ידי הילדה-הקרבתן כמעשים רעים שלה, שעליהם היא "מוכנה" להיענש מידי אמה (הקקאו, קירוב הגפרור לישבן כעונש על ההרטבה, המכות), ובלבד שאיש האס-אס הדמיוני לא ייקח אותה. גם התעללותו המינית של אביה נרמזת כאן, וגם באמצעותה היא "מוכנה לשלם" לרגע כדי שלא תילקח; לרגע, כי מיד נוצר זיהוי מסוים, אמנם לא מוחלט, בין אביה לבין איש האס-אס באמצעות האמירה "אל תיקח אותי בבקשה/לשם/לרכבת". בהמשך החיזיון הזה הקצין מחפש את המספרת בכל הבית וקורא בשמה, בכל השמות וקריאות החיפוש האופייניים לאבא שלה ("לאה איני! לאה איני! לאושה! לאושה! ללוש! לאה'לה! איפה את, פפלוכטה יודה, צאי מיד! שנל! שנל!").⁹ הזיהוי בין האב לקצין האס-אס הדמיוני מתגבר – אם כי לעולם לא נעשה מוחלט – ככל שהסיטואציה רבת-המתח הזאת שבה נמצאת לאה הילדה מתקדמת אל סופה:

מבלי שאני רוצה דלת הארון נפתחת מעט, והנה אבא צודק, הכול מציאות. הוא עובר שם, קצין האס-אס עם כובעו המהודר, וצורח את שמי. מתעקש שהסלקציה לא תיגמר היום [...]

לפתע, שב ועומד לידי, קורא הקצין את מספרו של אבא שפעם אהבתי את הארדה-קולון שלו, ועכשיו לא... ואז משתהה לרגע, הוא מוסיף: ב' 115055. אני בכיתה ב', יונתן... לאה איני, לאוש, לאה'לה, מכיתה ב', בתו של הניצול, הניצולה ב' [...].¹⁰

שפת המספרת ואופן הסיפור יוצרים ערפול מכוון סביב הזיהוי בין דמות הקצין לדמות האב, וכך מצד אחד הזיהוי נוצר, אך מהצד האחר הוא איננו מוחלט. זוהי רטוריקה של סיוט, שמתאפיינת בטשטוש קיצוני בין דמיון למציאות. דמות האב ודמות קצין האס-אס גם דומות וגם נבדלות זו מזו. כשדלת הארון נפתחת מעט, המילים הראשונות היצאות מפי המספרת, "הנה אבא צודק, הכל מציאות", מצויות בקשר של סמיכות-מקום היגדית עם "הוא עובר שם, קצין האס-אס" [ההדגשות שלי, ת"מ]. ריח הארדה-קולון מרחף גם סביב האב וגם סביב קצין האס-אס. לאמירה "שפעם אהבתי [את הריח...]" ועכשיו לא...", המסתיימת בשלוש נקודות, כאמירה פתוחה, אופי של דיבור מרומז אך ישיר מאת המספרת לקוראות, בבחינת אתן מבינות למה עכשיו כבר אינני אוהבת את הריח הזה. זהו ריח של גבריות, שמתקשר גם להתעללות המינית של האב וגם לפעולת הסלקציה של קצין האס-אס הדמיוני.

המשחק הלשוני של המספרת עם האות ב', אימוץ המספר שעל זרוע האב לעצמה באמצעות תוספת אות זו, ההזדהות מצד אחד עם מקומה הפורמלי בעולם ("מכיתה ב'") ומצד אחר עם מעמד הניצולות ("בתו של הניצול, הניצולה ב'") מוסיפים לזיהוי-לא-זיהוי של האב עם קצין האס-אס – עם התליין – עוד רובד מצמרת: המספרת, לאה איני, היא ניצולה כמו אביה אך גם מידיה. היא נידונה להזדהות עם חלק הניצול שבו. היא נידונה לחיות בתוך סיוטיו בדרך ההעברה והתוספת: סיוטיו נהפכים לסיוטיה שלה, אך סיוטיה גם דומים וגם שונים משלו. נוסף על ההבדל האינהרנטי בין הסיוט-מכלי-ראשון לבין הסיוט-מכלי-שני, הסיוט של הבת כולל לא רק הזדהות עם אביה אלא גם ניכור וכעס כלפיו. שכן, הוא מסייט אותה נפשית באמצעות הסיוטים שלו, ופיזית-מינית-נפשית באמצעות התעללות המינית שמופיעה ברומן כתוצר לוואי אפשרי של סיוט השואה שלו. במילים אחרות, הניצולה ב' איננה פחות ניצולה מניצול א'; האות ב' מתפקדת כאן כמספר סידורי, אך אינה מפחיתה מן האותנטיות של החוויה הטראומטית. להפך, במקרה זה, במובן מסוים, החוויה הטראומטית אף מוכפלת.

האב מטיל על בתו לא רק את טראומת השואה שלו אלא גם את חוויית הנידחות והמודרות של השואה הזאת – שואת יהודי יוון – מן הסיפור הישראלי.¹¹ ברובד היותר גלוי והמנוסח על ידו, זוהי גם ה"הצדקה" שלו להתעקשותו לספר לה סיפורי שואה כדבר שבשגרה, כדי להכשיר אותה למה שהוא תופס כיעוד שלה: לספר לעולם לא רק את הסיפור האישי שלו, אלא גם את סיפורת המושקת של קהילה שלמה. לפני שהיא עומדת על דעתה ומסרבת למשימת העדות שהוטלה עליה, לאה הילדה מתנסה באופן אינטואיטיבי בתפקיד העדה כשהיא מתעקשת לספר למורה ציפורה ולחבריה לכיתה א' על המקלחת שמברזיה יוצא גז במקום מים. המורה ציפורה משתיקה אותה. שיאה של ההשתקה בא לידי ביטוי בפתק הנזיפה שמשגרת המורה ציפורה להורים:

להורי התלמידה לאה איני, שלום רב!

בכל הכבוד, אני מתפלאה איך אתם מרשים לסבא או לסבתא ניצולי השואה (ואני בכלל הבנתי שאתם מיוון), לספר לכתכם סיפורי זוועות כאלה שוודאי אינם מתאימים לגילה, ושללא ספק רבים מהם הם פרי דמיונה הקודח! בבקשה, שאחד מכם ימצא את הזמן מחר, ויסור אלי לשיחה.

“על החתום: אשת משה ובת פרעה, המורה ציפורה.”¹²

הדבר הבולט במכתב הנחרץ והמנוכר הזה הוא הנחות היסוד התרבותיות שעולות ממנו. ראשית, המורה מניחה כי סיפורי השואה של הילדה סופרו לה על ידי סבה או סבתה, ולא על ידי אביה. לא עולה על דעתה של המורה כי אביה של לאה הוא הניצול, ובוודאי לא כי השואה נוכחת בבית הילדה כהווה מתמשך, מסויט ומסייט, ולא כהיסטוריה. לפיכך, המורה גם לא מסוגלת לאתר, או לפחות לברר, את מצוקתה של הילדה שעולה הן מסיפורה והן מהתעקשותה לספרו. שנית, יוון לא נכללת בתודעתה של המורה עם ארצות שהשואה התרחשה בהן.

ה“טעויות” האלה של המורה הקושרות את השואה עם דור הסבים, עם ריחוק במקום ובזמן, מהדהדות את התפיסה של שלילת הגלות שרווחה בחברה הישראלית בת הזמן. לשלילה הזאת מיתוספת עוד שלילה – של מהי הגלות ה“ראויה” (לא יוון) ומיהי הקבוצה המחזיקה את המפתח לסיפור השואה והתקומה שעליו מיוסדת האומה הישראלית, כלומר מיהי הקבוצה החברתית ההגמונית.

המורה מייצגת את הממסד החינוכי־מדינתי, ובכך היא שותפה לאחריות על בניית הסיפור הלאומי, ובשביל הילדה היא הסמכות נותנת הקול לסיפור הזה. היא משכפלת את מחיקתם של יהודי סלוניקי מסיפור השואה, ובהצבעתה הבטוחה על הסבא או הסבתא כמקור הסיפורים היא אף מוחקת את אפשרות הפליטות של דור ההורים. יתר על כן, המורה משכפלת בעבור הילדה לא רק את המודרות מהסיפור הלאומי, אלא גם את מודרותה מסיפורה־שלה – הסיפור של היותה בת זקונים לניצול שואה המתעלל בה ולאם מתנכרת המכה אותה. באופן פרדוקסלי, המודרות מסיפורה־שלה, שהאב הוא הגורם המרכזי לה, היא גם הדהוד של חוויית הנדחות של האב עצמו וסיפורו.

בכל מקום, אם כן, בעיקר בבית אך גם בבית הספר שהיה אמור לגונן על לאה כמו בית, היא נידונה למודרות ולנידחות. כיצד תוכל לפרוץ את מחסום ההשתקה והדיכוי שנגזר עליה ולהפוך מקרבן לניצולה ולעדה?

“רק אבא מצד לצד”

בזיכרונה של המספרת, טראומת ההתעללות המינית וטראומת אושוויץ כרוכות זו בזו, והנרטיב אף מכוון לכך שהשנייה מובילה לראשונה במין קשר כמו־סיבתי מפותל. כבר בפעם הראשונה שבה האב “חורג” מהביטויים המקובלים של אהבת אב, הוא עושה

זאת בעודו מספר לילדה על שנותיו במחנה בונה, בעת שהשניים משחקים בקוביות על השטיח בחדרה, בשעת צהריים שבתית. האב משחזר את התעללות חייל האס־אס בו. הבת הבוגרת משחזרת את תגובותיו הפוסט־טראומטיות בשעה ששחזר את הסיפור, ואף את המעבר המהיר בין הבעת האימה להבעת הסיפוק ולמגע הרגיל שהופך פתאום למשהו אחר, עודף וחורג:

אתה פפלוכטה יודה, יהודי מלוכלך, אומר השמן [...] עכשיו אתה תשתוק! הוא אומר לי, אתה שומע? תשתוק ותלך מפה לפני שתקבל כדור בראש... אבא משתתק ומליט את פניו בשתי ידי. חונק מחדש את הצעקה [...]. פתאום אמא צועקת מן המטבח, פתאום שבת, פתאום שטיח, צהריים מוקדמים, ציפורים בכלובים, שמש ואבני פלא... תכף אוכלים! [...] [אבא] מסיר את ידיו מפניו הרטובות, הוא מחייך אלי באחת. רחב. המעבר לא ייאמן. המעבר כמעט נפשע. איך אפשר ככה מצד לצד? אבל עיניו כמהות. כלב אמיץ עד טירוף, רעב ומושפל. למה עכשיו? אני מחייכת אליו בעיני הרכות. לאה הקטנה. לאוש, הוא קורא לי פתאום... אני מרימה יד מהשטיח, ולאחר השתהות מניחה אותה על ידו. מה עוד אני יכולה לעשות? אני לא. רק אבא מצד לצד. ידו שמחליקה תחת ידי, נחה מעלי. מחייכת כעת בשפתי, אני שולפת את ידי ומניחה על שלו. אבא לא יודע את נפשו, הוא עלי. לא, אני עליו. לא! הוא עלי. מי אוהב את מי? מי אוהב את מי יותר? [...] לפתע הוא מניח על ידי גם את ידו השנייה, וכולא את הכף. ציפור בת ארבע רוטטת בכלוב. אבן־פלא שהלכה לאיבוד. חם שמה וחשוך, ולא נעים מאוד־מאוד. רגע עיניו של אבא טובעות בעיני, ואז מלקקות את בשר צווארי, את כתפי. תובע את כל כולי בכוח חולשתו. עיניו המסכנות, וידי השבויה.¹³

לא "מעבר כמעט נפשע" אחד "מצד לצד" יש כאן, אלא לפחות שלושה מעברים כאלה. האחד, בין הבכי ותחושת האימה של האב לזכר התעללות איש האס־אס בו לבין החיוך הרחב והבעת הסיפוק שלו כשהוא עובר להווה שבו מצויה בתו. המעבר השני הוא בין המגע האבהי לבין המגע/המבט בעל האופי המיני המתעלל והכוחני של האב בבתו בת הארבע. השלישי מתאר את המגעים האסורים עצמם של האב בבתו.

עם קוביות הפלא, האב מעביר לבת גם את השתיקה, את השיתוק, את תחושת האיבון, את תחושת השבי והמצור, את החרדה והאימה, את הסיטו והזיכרון. בעת ובעונה אחת הוא מתעלל בה גם בעצם העברת סיפור השואה שלו לילדה רכה שאינה בשלה לשמוע סיפורים כאלה,¹⁴ וגם במגע/מבט בעל האופי המיני בה. זוהי התעללות שיש בה יסודות גופניים ולא־מילוליים חזקים, ולא רק בהקשר של ההתעללות המינית. גם בהקשר של סיפור השואה, האב מעביר לבת לא רק את הסיפור עצמו אלא גם את תגובותיו הגופניות חסרות הישע לסיפור שלו (שתיקה, כיסוי הראש בידיו והחנקת הבכי והצעקה).

בגיל 17, כשלאה מתקוממת חזיתית כנגד האב, היא מנסה לעמת אותו עם ההתעללות המינית כשהיא מספרת לו על הסיטו הלילי שממנו קמה (והמשמש זרז להתקוממות): חלום נורא, שבו היא נאנסת בידי בחור בסמטה חשוכה. האב, במקום לנחם אותה, צוחק

ו"מסתכל עלי מלוכלך", וצועק, ושב ומשפיל אותה ומגביר את הניכור בינו לבינה כשהוא מקלל ועוקץ אותה – "את לדעת כמה כבר ראינו כמוך... עשר בלירה"¹⁵. בתגובה למילים אלה, כותבת המספרת:

איפה כעת השואה? המשרפות? הנאצים? איפה כעת סבא וסבתא שלי וכל המשפחה וציווי הזיכרון? איפה כעת תיקון העוול שנעשה לשואת יהודי יוון שמוטל עלי, יום ולילה, כאילו נולדתי קין? איפה כעת הסייטים הליליים שלו והרכבת עם הגופות? אני רכבת אחת אטומה של שנאה שדוהרת על מסילת שנאה לשנאה שלא תעצור לעולם. עכשיו לא רק שאין לי גוף, לב וישבן ופות ושדיים, עכשיו גם מוח אין לי. אין לי ראש בכלל. השנאה פשוט ניתנת ממני כי אין מה שיחזיק אותה יותר בתרונים ובאיומים מרומזים ובהסחות הדעת. השנאה חשופה.

אני מקללת אותו כאחרון הסוחרים בשוק, ומכה בכל הבא ליד. כיסאות עפים, הקירות שרוטים, השולחן נחבט ונחבט [...]

תתבייש! אני צורחת. תתבייש! אתה רוצה להרוג אותי? אתה רוצה לעשות לי ככה שאחר כך לא ארצה לחיות יותר? זה מה שאתה רוצה? אתה לא מבין שהלכלוך שיש לך בראש, זה רצח? רצח?! אתה אבא שלי, אתה אבא ש לי, אני בוכה ומכה סביבו על הקיר.¹⁶

במסגרת ההתקוממות הזאת המספרת מניחה סימן שוויון בין התעללות מינית לרצח. כפי שעולה מדבריה, שניהם מותירים בקרבן אותו אפקט זוועתי: הם מאיינים את המספרת בכל רובדי הסובייקטיביות שלה – בגופה, בנפשה וברוחה. יתר על כן, נוצר כאן קישור ישיר בין שתי הפעולות המאיינות האלה לבין השואה – האירוע בה"א הידיעה שביקש לאיין לא רק בני אדם אלא גם את המשמעות של היות אנושי. השאלה הרטורית (שהיא בכל זאת סוג של שאלה), באמצעות המילים "איפה כעת השואה?" בתוספת כל סמני הטראומה של האב, יכולה להיקרא כאן, פרט למחאה כנגד קהותו של האב לסיוט הספציפי שלה וכנגד תגובתו התוקפנית למשמעו, גם כשאלה על אטימותו הכללית כלפיה: כיצד הוא, שסבל כל כך הרבה, לא רק אטום לסבלה אלא גם מחולל אותו? זוהי שאלה על אטימותו לסבל שהוא גורם לה בסיפוריו, בחשיפתם ובעול העדות שהוא מטיל עליה בגללם, ועל אטימותו לסבל שהוא גורם לה בהתעללות המינית, לעתים קרובות תוך כדי סיטואציית הסיפור. אבל השאלה הרטורית הזאת נקראת גם כהכרזת הבת על שחרור מכל העומס הטראומטי הכבד שהאב מטיל עליה. מובעת כאן כפירה בקדימות או ב"זכות הראשונים" של הטראומה שלו, כפירה בצורך להבין או לקבל את השואה "שלו" כהצדקה לטראומות שהוא גורם לה.

ההתנערות המוחצנת מן הנרטיב של האב, ביטויי הכעס והשנאה למה שהוא מייצג ולמה שהוא מעולל לה וכופה עליה, מאפשרים לבת להתחיל לעצב את עצמה כסובייקט. באופן פרדוקסלי, כדי לעשות זאת היא מוותרת לרגע לא רק על גופניותה ("עכשיו לא רק שאין לי גוף, לב וישבן ופות ושדיים"), אלא גם על שכלה ("עכשיו גם מוח אין לי. אין לי ראש בכלל"), שבאמצעותו ביקשה להתגבר על האיון הגופני שחשה לנוכח מבטו הגברי החודר. שחרור הרגשות המודחקים, ויותר מכך מימוש הזכות להרגיש בכלל, ומימוש

הזכות להרגיש שנאה אל אב ניצול שואה בפרט (כי איך אפשר להרגיש כך כלפי מישהו שחזר מהתופת?), הם שיאפשרו לה להשיג מחדש את גופניותה ואת שכלה באמצעות העדויות בעל־פה ובכתב.

אבל ההשתחררות מן הנרטיב של האב, ומהבלעדיות החובקת שהוא תובע לעצמו, אין פירושה העלמתו או מחיקתו – אלא הטמעתו בתוך הנרטיב שלה וסיפורו מנקודת מבטה, כסיפור שלה ולא רק כסיפור שלו. יתר על כן, בזיכרונה של הבת אין אפשרות ממשית להפריד בין סיפורי השואה של האב לבין המגע/המבט האסור שלו בה, משום שהללו הועברו לה באותה עת עצמה. לכן, גם אם הייתה נכונה להעיד בשביל האב על סיפור השואה שלו, אין היא יכולה להעיד עליו כסיפור בפני עצמו, כרישום מדויק בכתב של העדות המסוימת שהוא מעביר לה בעל־פה. היא תוכל להעיד "בשבילו" רק מתוך עמדה של השתחררות רגשית יחסית ממנו, ורק כחלק מן הסיפור שלה, שעליו תעיד בשביל עצמה. במילים אחרות, לאה תוכל לספר את סיפורו של אביה רק אם תהפוך אותו לסיפורה שלה. וסיפורה שלה שונה ונבדל מסיפורו שלו, אם כי מכיל אותו. הפיכת סיפורו לסיפורה שלה – ותוך כדי כך היעשות סובייקט בעל מחשבות ורגשות משלו, כולל רגשות הכעס והביקורת על השימוש של אביה בסיפור השואה שלו כדי לדכאה ולהשתיקה – היא אם כן התנאי הראשון לאפשרות העדות שלה.

מאזין־לא־מאזין וסובייקטיביות אינטר־סובייקטיבית

כדי שהמספרת תוכל לספר את סיפורו של אביה כחלק מהסיפור שלה־עצמה הנמסר מנקודת מבטה, דרוש לה תנאי אפשרות נוסף: שיהיה לה למי לספר את הסיפור, כלומר שלסיפור יהיה נמען או מאזין.

דורי לאוב רואה בנמען/מאזין חלק הכרחי של העדות על טראומה. כלומר, כדי שהעדות תתאפשר בכלל, דרוש מאזין. בעצם הקשבתו, המאזין משתתף ביצירת הידע החדש שהוא־הוא מהותה של העדות, ונוכחותו המלאה באירוע העדות היא שמעניקה לעדות תוקף. יתר על כן, כדי שהאירוע יתרחש, על המאזין להתייצב בעמדה הכפולה של לא־מורגש, לא־מפריע, לא כופה את עצמו על העד, ובאותה עת עצמה להיות נוכח, פעיל, מאזין ואמפתי.¹⁷ דומיניק לה קפרה מבחין בין עדים משתי רמות: העד־הניצול שהוא עד מדרגה ראשונה, והנמען/המאזין שהוא עד מדרגה שנייה (ועשוי להיות גם איש מקצוע כדוגמת מטפל, חוקר, היסטוריון וכדומה). המפגש בין שני עדים כאלה אמור לעורר בנמען/מאזין "טלטלה אמפתית", החיונית לאירוע העדות משום שהיא "מאפשרת משחק גומלין מתוח בין שחזור ביקורתי שבהכרח הופך את מושא המחקר לאובייקט, לבין תגובה רגשית לקולו של הקרבן".¹⁸

הסופרת לאה איני מייחסת לנמען של סיפור הטראומה חשיבות כה רבה עד שהיא כוללת את הפונקציה הזאת כדמות ברומן ורד הלבנון. בראיונות עמה בעת פרסום הספר ציינה איני את המפגש עם הנמען "יונתן", בתקופת מלחמת לבנון הראשונה, כזרז לחשיפת

סיפורה בפעם הראשונה בפני "מישהו". וכן, מלחמת לבנון השנייה שימשה לאיני, כעדותה, זרז לכתיבת הספר – כלומר, זרז לחשיפת סיפורה בפעם השנייה, הפעם בפני הנמענים האנונימיים הרבים: הקוראות והקוראים.¹⁹ אבל החשיפה השנייה הזאת מספרת סיפור דומה אך לא זהה לחשיפה הראשונה של הסיפור, משום שהיא כבר כוללת את הנמען הראשון, "יונתן", כדמות בתוך הסיפור. כתיבת הספר היא אפוא מפגש חוזר ומהדהד של איני עם הנמען הראשון של הסיפור ואישור־מחדש – מתן תוקף ספרותי – לנמענות שלו כמחוללת־עדות. כלומר, לתפקודו כתנאי־אפשרות של העדות.

ואולם, שלא בהתאם להמלצותיהם של לאוב ולה קפרה, הנמען הראשון של הסיפור, יונתן, אינו יכול לתפקד כמאזין אמפתי במובן המקובל או אפילו כמאזין כלשהו. כלומר, עולה השאלה אם נותרה לו בכלל יכולת ממשית, פיזית ומנטלית להאזין אחרי שראשו נפגע בניסיון ההתאבדות שלו. הוא נמען שותק כמעט בכל המובנים האפשריים של שתיקה: הוא אינו יכול לדבר, אין באפשרותו להגיב באופן פעיל למה שמסופר לו, ולפני כן – ייתכן שאין באפשרותו להאזין לסיפור, להקשיב לו, להבינו, לחרות אותו בתודעה ולהשתתף רגשית.

אפשר לנסח את מצב הנמענות של יונתן, ולפיכך גם את סיטואציית העדות בכללה באופן הבא: מצד אחד, כנמען שאינו נמען, שכנראה אינו יכול להאזין ואינו יכול להגיב באופן פעיל, יונתן מאפשר למספרת בנוכחות־היעדרות שלו את החירות הבלתי מופרעת של הסיפור – סיפור בקולה שלה, ללא הפרעות, ללא הכוונה מבחוץ באמצעות שאלות מנחות, תהות, מקשות וכדומה שנמען מתקשר יכול להציג. מבחינה זו הנמען השותק, העד שאינו מהדהד, הוא גם העד העדי ביותר האפשרי או העד האולטימטיבי – אפשר "לרוקן" עליו את העדות כנתינתה, ללא שום התערבות שלו. הוא כמו לוח חלק, שאפשר לרשום ולצרוב את הסיפור על פניו ללא הפרעה, ולפיכך גם המספרת יכולה לספר את סיפורה ללא סייג. יתר על כן, הוא העד האולטימטיבי משום שבשתיקתו הוא מגלם את אי־הוורבליות הבסיסית של העדות ואת מה שאגמבן מכנה, בעקבות פרימו לוי, ה"לקונה, חלל ריק... שמעמידה בספק את משמעות העדות עצמה, ועמה את זהותם ומהימנותם של העדים".²⁰ הוא משקף את אופייה האינהרנטי של העדות כסימן של החוויה הלא־מילולית במהותה, של החוויה הבלתי ניתנת להיאמר.

ואולם, מצד אחר, באי־יכולתו לדבר, הנמען, יונתן, הוא גם העד הלא־עדי ביותר האפשרי. הוא חסר אמפתיה במובן המקובל, הוא לא יכול להשתתף בעדות, אינו יכול להגיב אליה רגשית באופן קומוניקטיבי, ובוודאי שאינו יכול לשחזר אותה שחזור ביקורתי ובכך לסייע בתהליך של עיבוד הטראומה. והוא העד הלא־עדי ביותר האפשרי גם משום שהוא לא יכול להמשיך את פעולת העדות. הוא לא יכול להעביר הלאה את העדות על הטראומה הכפולה של לאה ואביה לנמענים נוספים, אחרים. והרי העדות כפעולה תרבותית, שנועדה לשמר ואף לבנות את הזיכרון האישי והקיבוצי, מותנית בהמשכיות שלה, ובכך טמון גם חלק מתפקידה ההיסטורי והמוסרי.

עולות כאן אם כן כמה שאלות: כיצד מתאפשרת העדות ללא מאזין שמסוגל לבטא אמפתיה? האמנם, לפי ורד הלבנון, אי־אפשר לחלץ את העדות מהמקום החסום שלה? ומה בכל זאת

תורם קיומה של דמות המאזין-לא-מאזין לרומן-כעדות? ועוד: האם בסכירת הפה, מראש, של הנמען הישיר והראשון של הסיפור אומרת הסופרת לאה איני כי הספרות, כעדות, אינה אפשרית בסופו של דבר? כי ההפניה המוסרית של ספרות-כעדות, המנהלת דיאלוג עם התרבות שלתוכה היא נכתבת במחשבה לשנות אותה, ולו במעט, היא מצומצמת עד בלתי אפשרית?

אחת התשובות קשורה, כך נראה, להעמדתו של יונתן לא רק כעד שותק (לעדות של המספרת על הטראומה הכפולה שלה ושל אביה) אלא גם כעדות שותקת, שהיא עדות ללא עד, לטראומה הקשורה למלחמת לבנון שהוא מגלם בגופו. כמו כן, היא קשורה לתפקיד הטיפולי שהמספרת ממלאת כלפי יונתן.

יונתן הוא חייל שפרש מחיילותו כשנקט התנגדות פעילה למלחמה, למלחמת לבנון (הראשונה): הוא ניסה להמית את עצמו לפני שנכנס אליה. גופו מייצג טראומה שאין לה חוזה, הטראומה של ניסיון ההתאבדות בצל מלחמת לבנון. הנכות הפיזית והמנטלית העמוקה של יונתן, שהיא גם העדות היחידה להתרחשות הטראומה של ניסיון ההתאבדות שלו בצל המלחמה, מעמידה לפנינו מקרה קיצוני של "ניצולות" ושל אפשרות העדות במילים אחרות, אין ספק שהאירוע מחולל הטראומה התרחש; מצבו של יונתן הוא העדות האולטימטיבית להתרחשותו, אך העד היחידי לניסיון ההתאבדות שלו עצמו אינו יכול לדבר את העדות שלו – אלא בגופו, במלוא הנוכחות הפגועה של גופו. הקיצוניות של העדות הזאת היא גם שהופכת אותה לעדות ללא נשא, לעדות ללא עד. זהו מקרה קיצוני לא רק של אירוע ללא עד אלא גם של עדות ללא עד.

אם נשחזר בשלב זה את הסיטואציה הבסיסית של הרומן, תצטייר התמונה הבאה: לאה איני, או "ורד" בסיטואציה של בית החולים, מספרת בפעם הראשונה בחייה את סיפורה לנמען שאינו יכול להיות עד פעיל לו – כלומר, הוא עד שאינו יכול להאזין ולהגיב לסיפור או אף להעיד על כך שהוא מאזין. והוא עצמו משמש, בגופו, עדות של טראומה אחרת שגם עליה אין הוא יכול להעיד בדיבור. אך מה שמוסיף יתר מורכבות לסיטואציה הזאת הוא העובדה שורד/לאה מספרת את סיפור הטראומה שלה תוך כדי "טיפול" בנמען ששרד טראומה אחרת, *כחלק מן הטיפול בו*. פרט לעזרה מסוימת במישור הפיזי, הטיפול בעיקרו הוא עצם נוכחותה, תנועותיה, מיקוד תשומת לבה וקולה כלפיו, דיבורה ופרישת הסיפור שלה בפניו. במשך הזמן ה"טיפול" גם מניב שיפור קל במצבו של יונתן: הוא מזהה אותה (בטעות) כאהובתו מלפני ניסיון ההתאבדות, מרב. הוא מסמן בהברת "דה" את רצונו בתה, ופעם אחת אף נראה שהוא מתעורר מינית כלפיה ושכושר התזוזה שלו משתפר מעט. כלומר, ה"טיפול" שלה בו, הכולל באופן אינהרנטי את סיפור הטראומה שלה למולו, מביא את הנמען שלה להראות סימני חיים מבעד לטראומה שלו. שניהם נוכחים כך זה לזה כ"מטפלים" וכ"מטופלים" כאחד, כ"מוענים" וכ"נמענים" (גם אם הם שונים בדרגת הטיפול והנמענות), והאמפתיה שלו באה לידי ביטוי בתגובותיו הבלתי אמצעיות ברובן כלפיה. במילים אחרות, את יחסו של יונתן אל ורד/לאה ניתן לתאר כאמפתיה לא מילולית שמגיבה לאמפתיה שהיא מגלה כלפיו בעצם נוכחותה ודיבורה.

סיטואציה אמפתית זו מתאפשרת משום שֶׁרַד/לאה מתעקשת לראות ביונתן סובייקט, ותוך כדי כך היא מנכיחה את עצמה, אולי בפעם הראשונה בחייה, כסובייקט. או, בניסוח רדיקלי יותר: באמצעות האמפתיה, ורד/לאה מייצרת את עצמה כסובייקט תוך כדי הנעת יכולת ההיעשות־סובייקט²¹ של יונתן. יתר על כן, האמפתיה הכרוכה בנכונות שלה לראות בו סובייקט מייצרת את הסובייקטיביות, שלה ושל, והאמפתיה המתעוררת בו לנוכח תהליך זה מייצרת מחדש את הסובייקטיביות שלו ושלה.

כך, הסובייקטיביות הנוצרת בסיטואציית העדות איננה מושגת אחת ולתמיד, אלא היא "תהליך או שדה של כוחות שנחצה ללא הרף על ידי זרמים של סובייקטיביזציה ודסובייקטיביזציה"²². כלומר, זוהי סובייקטיביות לא יציבה המתאפיינת בתנועה ובשינוי. כמו כן, היא נוצרת ומתפרקת בתהליך אינטר־סובייקטיבי. כלומר, הסובייקטיביות הנוצרת בסיטואציית העדות היא אינטר־סובייקטיבית והיא איננה מתקיימת מראש או לאחר סיטואציית המפגש.

בנקודת המוצא של הסיפור הן יונתן והן המספרת נמצאים בעמדה של דסובייקטיביזציה קיצונית וסטטית למדי. יונתן הוא מין שארית של סובייקט, באשר הוא עבר פעמיים דסובייקטיביזציה קיצונית: פעם אחת מידי עצמו, בעצם ניסיון ההתאבדות והפציעה הקשה שבעקבותיו; פעם שנייה מידי הסובבים אותו (הרופאים והצוות הרפואי בכלל, החיילים פצועי המלחמה הסובבים אותו במחלקה בתל השומר), ששופטים לרעה את ניסיון ההתאבדות שלו ובעקבות כך אף מגדירים אותו כצמח ("יונתן מרום ביצע רצח עצמי בזמן מלחמה, כן, הוא התאבד... זאת פריבילגיה, טמטום, או פשע... הצמח שלך היה צמח מטפס מההתחלה, הוא החשיב את החיים בזול, מבינה? בזול! כל כך מאוהב בעצמו, נחנק בשמנת של עצמו, שפירגן למשפחה שלו מוות, הכי נקמני ועלוב"²³; "מה אתה צוחק? אתה יודע שהחיילים במחלקה קוראים לך צמח בהכרה? כן, צמח בהכרה!").²⁴ כלומר, בכינוי "צמח" הצוות הרפואי מפעיל כלפי יונתן פוליטיקה של דסובייקטיביזציה קיצונית תוך כדי שיפוט שלילי של ניסיון ההתאבדות שלו. וזאת, על אף שבפועל, במפגש האמפתי עם ורד/לאה, הוא מתחיל להראות סימנים כלשהם של יכולת השתקמות, של יכולת להיעשות סובייקט.

גם המספרת נמצאת בנקודת המוצא של הסיפור בעמדה של דסובייקטיביזציה קיצונית למדי. אין זו דסובייקטיביזציה שמקורה באקט חד ומהיר של ניסיון הכחדה עצמית כמו במקרה של יונתן, אך זוהי דסובייקטיביזציה מתמדת הקשורה לטראומה הכפולה שחוותה מידי אביה. לפי עדותה, היא חשה לעתים קרובות כלא־קיימת ("אני רק מנסה להיות קיימת, זה לא פשע כזה גדול"; "נרעשת מההכרה בקיומי"),²⁵ היא מרגישה שאיש אינו רואה אותה ("אף פעם לא רואים אותי. אף פעם").²⁶ יחס הסביבה במשך השנים לשם המשפחה שלה, "איני", ותגובתה של לאה אינו עצמה ליחס הסביבה כלפיה, מבהירים באופן מורכב ומרתק את עמדתה בעולם:

זה תמיד היה ככה, יונתן: או להיות – מי שאני לא – ולהיות בסדר, בחופש, או להיות בטעות, קרי לא־להיות, ולהיות משוחררת עד כדי הפקרות. אף פעם לא האמינו

לשמי... לא הילדים, לא המורות, ובטח החדשות שבהן, המחליפות. קוראים שמות ביומן הכיתה, ופותחים בי: לאה אינני? ועוצרים: אינני? מה זה אינני? יש אחת כזאת? וכשרואים אותי סוף סוף (אם אינני נעדרת בגלל מחלה) מצביעה אחרונה בטור, אומרים: את אינני? מה פתאום אינני באל"ף?! אין שם כזה, זה בטח טעות. ונבוכים מאוד, כשאני אומרת שלא, זה לא; במיוחד כשהפרצוף שלי אומר זאת באמת טעות מן היסוד, אני והשם והמשפחה.²⁷

המתח בין להיות לבין להיות בטעות, שהוא גם מתח בין להיות מי־שאני־לא לבין לא להיות, בין השפה המילולית לשפת הגוף, בין "חופש" לבין "משוחררת עד כדי הפקרות" – המתח הזה ממצה את העמדה הקיומית המתמשכת של המספרת. הבחירה בשם ורד בסיטואציית העדות החוזרת ונשנית בבית החולים מאפשרת למספרת להשעות לשעה את הפרדוקס המובנה של שמה וליצור לעצמה את הסובייקטיביות הדרושה לעדות. כלומר, כדי להשמיע את עדותה, כדי להתקרב אל עצמה ואל סיפורה כדי לספרו, המספרת צריכה תחילה להתרחק מעצמה ומעדותה, "להיכנס" לדמות אחרת, לשם שמשוחרר ממלכודת האי־לא־אין של שמה. רק כך היא גם תוכל גם לבנות את עצמה מחדש כ"לאה אינני". מהמקום הזה של התרחקות לצורך התקרבות ורד/לאה יכולה גם לראות את הפנים שאל מולה כסובייקט, כלומר לשקם את הפנים המחוקים ולהופכם לפנים בני זיהוי, של אדם בר־זיהוי, שמדברים אליו ורואים אותו ומטפלים בו, שמתחיל להראות סימני חיים קלים בתנועות הידיים או בתנועות שרירי הפה, שמגיב אל הנוכחות המשקמת:

... ואתה לא זו. רק מסתכל עלי, יונתן. מסתכל ומסתכל. דבק. אבל כמה סיפור יש בעיניך האחת... חבל שהם לא פה בשביל לראות לפני שיגלגלו אותך לצמחים... כל עוד אתה כאן, וכל עוד אני... ורד.²⁸

מניחה את ידי על ברכך, אני שבה ומתיישבת מולך. והנה אתה מביט בי. ישר בעיני. פתאום אני מבחינה. יונתן, היי... מה שלומך? נרגעת טיפה? תספיק לנו טיפה... קצה של פרפור על שפתיך, ועיניך נעצמות.²⁹

המבט ההדדי הישיר הוא אקט כפול של זיהוי וייצור הדדי: האחת והאחר/האחד והאחרת מזהים זה את זה, ותוך כדי כך מייצרים זה את זה כסובייקטים בני זיהוי, כל אחד עם סיפור מזוהה משלו. אבל פרט לסיפור השונה של כל אחד מהם, הם גם מהדהדים ומשקפים זה את זה במפגש הבין־סובייקטיבי; והם מייצרים את עצמם במשותף – לשעה, במפגש הבודד, ובסדרת המפגשים החוזרים – כאינטר־סובייקט, גם אם ייצור זה אינו סימטרי בשל מצבו הפיזי והקוגניטיבי של יונתן. המשחק המבריק של המספרת בכינויים ובשמות ממחיש היטב את כוחה של הסיטואציה הזאת: "ורד" יושבת מול "צמח", דבר המדגים את הקונוטציה ההפוכה, הפוזיטיבית, מחייבת החיים, שאפשר לייחס למילה צמח – "צמח" בתורת "פרח", ויתר על כן "פרח" עם שם פרטי, "ורד". גם יונתן היה יכול אולי להיות "פרח" כלשהו עם שם פרטי, אם המפגש התרפויטי האינטר־סובייקטיבי הזה היה נמשך. אבל המהלך הזה נגדע בשל התעקשות המשפחה להכיר ביונתן כפצוע מלחמה,

כשהמשמעות המעשית היא קיבועו כ"צמח" במובן הנגטיבי, שולל החיים, ואשפוזו בבית לוינשטיין ב"מחלקת הצמחים".

התעקשות המשפחה על קיבוע נגטיבי זה אינה מפתיעה. משפחתו של יונתן משתייכת למעמד הסוציו-אקונומי של אצולת שכונת רחביה הירושלמית ולשכבה ההגמונית ה"לבנה" עם כל המשתמע מכך, ובמיוחד עם מערך הציפיות הנלווה למעמד זה כולל שירות בצבא כלוחם ביחידה קרבית. ניסיון ההתאבדות שלו בירייה בראש, במקום להשתתף במלחמת לבנון, אינו רק ביטוי של התנגדות למלחמה אלא גם לכל מה שמשפחתו מייצגת. גם אם ניסיון ההתאבדות לא היה מהלך מתוכנן של התנגדות למלחמה, כלומר התנגדות מתוך הכרה מלאה בחוסר הציודק שלה – והרומן רומז לאפשרות שהמאין למעשה היה ריב עם חבר, אך לא ברור שזה גם המניע למעשה – עדיין זו התנגדות. שהרי, היכולת להציב את הציווי של העצמי שבע שעות בלבד לפני היציאה המתוכננת לקרב, גם אם זהו ציווי של אבדן העצמי, לפני הציווי הקולקטיבי (המשפחתי-חברתי-לאומי) הוא סוג של התנגדות.

מנקודת מבטה של המספרת, הבחירה להתמיד בטיפול בחייל "כושל", מתנגד, במקום בפצוע מלחמה "אמתי" שנפצע בקרב, היא בחירה שמהדהדת את התנגדותה שלה למלחמה (התנגדות שעליה היא מצהירה כבר מראשית הרומן, בהתעקשותה לקיים שיחת טלפון עם אלי גבע, המפקד שהתפטר מתפקידו ומהצבא כפעולה של סרבנות למלחמה). אבל מה שהופך את הבחירה הזאת מברית של מתנגדים לברית שנושאת משמעות אתית היא העמדה הפוזיטיבית של חיוב החיים שמוסיפה לה המספרת. ההתעקשות שלה לראות ביונתן סובייקט, ולהגדיר את עצמה כסובייקט תוך כדי ההכרה בו – בין השאר באמצעות הפקדת סיפורה הטראומטי, הכמוס עד אז ביותר, בידי – מחייבת לא רק את החיים באופן כללי, ולא רק את החיים שלה, אלא גם את החיים שיכלו להיות ליונתן.

מחיי "כושל" ואתיקה של חיוב החיים

בדמותו של יונתן מותכים, אך בו־זמנית גם מפורקים, שני סמלים מרכזיים של הלאומיות היהודית: סמל המוזלמן, השוקע,³⁰ המת־חיי – הסמל המבוזה־היסטורית של השואה, וסמל הלוחם המת־חיי³¹ – הסמל הנשגב של הקרבת החיים למען המולדת הציונית. סמל המוזלמן נמצא שם מתוקף העולם השואתי שמביאה ורד/לאה אל הסיפור (אביה היה מוזלמן ולבסוף שרד) וגם מתוקף מצבו הממשי של יונתן (רזון־יתר, אי־יכולת להעיד בדיבור) ותפיסת הסביבה אותו כ"צמח". ואילו סמל הלוחם המת־חיי נמצא שם מתוקף העובדה שיונתן הוא חייל פגוע. אבל סמל החייל המת־חיי משתנה באופן דרמטי בטקסט של לאה איני: הוא סמל "כושל" של החייל המת־חיי, כי כפי שאומרת המספרת לקראת סוף הרומן, "הצבא הרי לא מוכן להכיר בשום מיתה שאיננה פרי הוראתו. מיתות אחרות כן, כל מיתות המלחמה שבעולם, לא המיתה שלך. אתה הפרת את החוק הצבאי, הפרת את כל החוקים. אתה ההשפלה".³² אבל גם כסמל המת־חיי, בגילומו כמוזלמן, הוא "כושל" מאותו טעם שבגללו הוא "כושל" כסמל החייל המת־חיי: הוא החליט להרוג את עצמו במו

ידיו. בכך "הרג" גם את היכולת להשתתף בסמל הדואלי של השואה והתקומה, שבמסגרתו המת־החי אפשרי או קרבן מוחלט או כגיבור מוחלט.

באופן היסטורי, בתרבות הישראלית, הסמל של המוזלמן והסמל של הלוחם המת־החי קשורים זה בזה בקשר של תלות והוצאה הדדית. יתר על כן, אפשר לומר שבמשך שנים רבות המת־החי מילא כליל את המקום הפעור שהשאיר המוזלמן בזיכרון הקולקטיבי. הלוחם המת־החי הוא ה"תחליף" ה"משופר" וה"משופץ" של המוזלמן. המוזלמן הוא הגילום הקיצוני ביותר של מה שנתפס באידאולוגיה הציונית כפסיביות, כחוסר הגבריות של "היהודי הישן", שביחס אליו רווחה הפראזה: מדוע הלך כצאן לטבח? זה המת־החי ש"בגללו" היה צריך ליצור את הדימוי של "היהודי החדש". דימוי אחרון זה מיוצג על ידי המת־החי החדש – הלוחם בקרב, שלמותו ניתן פשר בקהילה המדומיינת של האומה (בניגוד לחוסר הפשר של שקיעת המוזלמן).

ההנכחה והפירוק, או ההנכחה לצורך הפירוק, של שני דימויי המת־החי בדמותו של הנמען שואלים על התוקף האתי של נרטיב השואה והתקומה, ושל בניית הדמיון הלאומי סביב הדימוי הדואלי של המת־החי. במקומו מציעה המספרת נרטיב אלטרנטיבי שבמרכזו ניצבת אתיקה של (התנגדות למלחמה ו)חיוב החיים, והיא מצליחה אף "לגייס" במידה מסוימת את יונתן לנרטיב זה: ניסיון ההתאבדות שלו היה ביטוי של התנגדות לנרטיב השואה והתקומה, שבמסגרתו היחיד מגויס לאתוס הלאומי ומוותר על הסובייקטיביות שלו. למעשה, ניסיון ההתאבדות היה הפעולה האחרונה שלו בתור סובייקט ריבוני: במקום לוותר על הסובייקטיביות שלו לפי התכתיב של האתוס הלאומי הוא מוותר עליה באקט של קריאת תיגר על אתוס זה, שהוא גם אקט של הכרזה על הסובייקטיביות שלו. כלומר, הוא מוותר על הסובייקטיביות שלו תוך כדי הכרזה האולטימטיבית על סובייקטיביות זו באמצעות הבחירה הדרמטית ביותר בחיי אדם: הבחירה למות מידי עצמו.

סיטואציית העדות, שבמסגרתה מסייעת המספרת ורד/לאה להיעשות סובייקט של יונתן (ומצליחה בכך כל זמן שמאפשרים לה לקיים את הסיטואציה) ומשקמת את יכולת ההיעשות סובייקט שלה, היא גם המקום שבו ההתנגדות למלחמה מתועלת לאתיקה של חיוב החיים ושל ראיית הזולת וההכרה בו. זאת, בין השאר, משום שאתיקה זו היא חלק מהגדרת ההיעשות סובייקט עצמה. האינטר-סובייקט הנוצר בסיטואציית העדות המתקיימת בין יונתן לרד/לאה מתאפשר משום שבסיטואציה זו מתחולל, והיא עצמה מחוללת, "תהליך אתי של התמרה מתשוקות נגטיביות לפוזיטיביות"³³. זוהי "אתיקה נומדית שאיננה מתכחשת לכאב אלא מתגברת על עמדת הוויתור והפסיביות" הכרוכות בו, משתמשת בכאב ככלי לצמיחה, ומתמירה אותו ל"אשרור של כוח החיים"³⁴. ובהרחבה, ההיעשות סובייקט בסיטואציית העדות היא אחד הגילומים של אתיקה נומדית שאיננה מסתפקת בשלילה ובהתנגדות למבנים מְחַבְרֵתִים המכילים יסודות דכאניים (כמו מדינת-לאום, צבא, בית ספר או המשפחה הבורגנית המופיעים ברומן), אלא מוסיפה ומדגישה מחויבות פוזיטיבית להיעשות סובייקט ולעשות משהו למען זולת וקהילה. זוהי אתיקה שמעמידה במרכז באופן רדיקלי את היחסים בין היחיד לזולת ולקהילה כחלק מהיות בתוך עולם שבו "כולנו יחד". זוהי אתיקה שבמרכזה הסובייקט נוצר

במפגש אינטר-סובייקטיבי והוא איננו מסמן זהות, אלא הזדהות עם אחרים ונכונות לפעול עמם ולמענם.³⁵

אתיקה זו, המתקיימת ברומן ורד הלבנון בסיטואציית העדות שבין יונתן לָרד/לאה, שבה ומתאשרת גם במישור נוסף, במרחב הלימנלי שבין הטקסט לקונטקסט הקריאה: בסיטואציית העדות הכרוכה במפגש בין הספר לקוראים. בסיטואציה זו הסופרת לאה איננה מביאה אל הקוראים שלה לא רק את הסיפור המשולב שלה ושל אביה אלא גם את סיפורו של יונתן, ובעיקר את המפגש בין סיפורים אלה בסיטואציית העדות התוך-ספרותית. סיטואציית העדות הלימנלית המתרחשת בין הטקסט לקונטקסט הקריאה מוסיפה על סיטואציית העדות התוך-ספרותית שכבה נוספת של מחויבות ואחריות לזולת, לקהילה, לעולם. כך, סיטואציית העדות היא המוצא הפוזיטיבי מהטראומה, שרשרת העדויות היא המוצא הפוזיטיבי משרשרת הטראומות: הן מאפשרות את ההיעשות-סובייקט, הן מתמירות את ההשתקעות בכאב ובשלילה (שלילה בצורתה כפסיביות, או לחלופין בצורתה כהתנגדות) בפעולה יצירתית מעצימה. ובעיקר, סיטואציית העדות החוזרת ונשנית מאפשרת את הפצת האתיקה של חיוב החיים, הכרוכה בהיעשות-סובייקט ובהתמרה הללו הלאה – לזולת ולקהילה בני הזמן ולדורות הבאים.

הספרות-כעדות, אומרת הסופרת לאה איננה בספרה ורד הלבנון ובאמצעותו, היא אקט אתי של כינון סובייקטיביות אינטר-סובייקטיבית, של חיוב החיים, וכן של מחויבות לזיכרון ההיסטורי של קהילה ולהווה שלה, עם הפְּנִיָה לעתיד. יתר על כן, הספרות-כעדות מאפשרת לחרוג מהמקרה הפרטי, הן של היחיד והן של הקהילה, ולחשוף את "המבנה של חוסר הצדק". בחשיפה זו היא "מכינה אותנו לקבל אחריות על מניעת התרחשות [דומה של אי-צדק] בעתיד".³⁶

האוניברסיטה העברית בירושלים

הערות

- 1 לאה איננה, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009.
- 2 איננה מפרטת כאן על סוגיית הז'אנר, הדורשת טעמי דיון נרחב אחר, אך אציין רק כי ורד הלבנון הוא בין-ז'אנרי ושואב משני הז'אנרים הכלולים במונח "רומן אוטוביוגרפי". לפרובלמטיזציה מעניינת של העדות הספרותית ראו: Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.
- 3 לעניין זה ראו במיוחד שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות, תל אביב: רסלינג, 2008. אחת הטענות המרכזיות של ספר פורץ דרך זה הייתה שהשואה היא "אירוע ללא עד". כלומר, הדבר היחיד האפשרי לעדות הוא אי-האפשרות להעיד על האירוע, והדבר היחיד האפשרי לייצוג הוא אי-האפשרות לייצג. ראו גם ספרה החשוב של קארות: Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996.

- 4 איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זיכרון וזהות בסיפורת הדור השני, תל אביב: עם עובד ואוניברסיטת תל אביב, 2003.
- 5 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 117.
- 6 על תופעת ההנכחה של מקרה הקיצון בחיי היומיום ראו: Michael Rothberg, "Between The Extreme and the Everyday: Ruth Kluger's Traumatic Realism", *Extremities: Trauma, Testimony and Community*, Nancy K. Miller and Jason Tougas (eds.), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002, pp. 55-70. וראו גם: ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, תל אביב: עם עובד/ספריית אופקים, [1994] 2010.
- 7 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 142-143.
- 8 שם, עמ' 143-144.
- 9 שם, עמ' 146.
- 10 שם.
- 11 עוד על מודרות זו, ראו מאמרה המרתק של בתיה שמעוני: Batya Shimony, "Resisting the Father' Narrative: A Study of Lea Aini's Vered Ha-Levanon", *Prooftexts* 32 (2012), pp. 89-114.
- 12 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 150.
- 13 שם, עמ' 122-123.
- 14 המקרה שלפנינו הוא קיצוני במיוחד הן בגלל גילה של הנמענת והן בשל ההתעללות המינית הנלווית למשחק הכמותים בקוביות, אבל אני מסכימה עם טענתה העקרונית של אורלי לובין כי כל "עדות היא רואלית באופן אינהרנטי. באותו זמן שהיא מייצגת את ההתנסות האלימה שחוהה הדובר, היא גם מפעילה אלימות כלפי המאזינים שלה", וראו: Orly Lubin, "Holocaust Testimony, National Memory", *Extremities: Trauma, Testimony and Community*, Nancy K. Miller and Jason Tougas (eds.), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002, p.137.
- 15 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 450-451.
- 16 שם, עמ' 451.
- 17 פלמן ולאוב, הערה 3 לעיל.
- 18 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 129.
- 19 ראו, למשל, דברי איני בריאיון ליוני ליבנה (ידיעות אחרונות - 7 לילות, 28.5.09): "יונתן היה סיפור מכונן בעבורי... לא הרגשתי צורך לחלוק את הסיפור הזה עם איש, אבל כשהתחילה מלחמת לבנון השנייה זה חזר אליי – כל אי-התחלת שבמלחמה וגם מה שהייתי עושה איתו: יושבת ומספרת לו סיפורים. החלטתי שאני אספר דרך יונתן, שאני אעלה על הכתב את הילדות הזאת. אחרת לא הייתי כותבת – לפחות לא בצורה כזאת שפורטת הכל ומתמודדת מחדש עם שדים מעברי".
- 20 ג'ורג'יו אגמבן, מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד (הומו סאקר 3), תל אביב: רסלינג, 2007.
- 21 תפיסת הסובייקט היסודית המשמשת השראה לניתוח שלי היא זו של הסובייקט הלא-אחרותי בנוסח הדלזיאני, בעיקר עם הפיתוח של הפילוסופית הפמיניסטית רוזי בריידווי. במסגרת תפיסה זו, הסובייקט איננו יישות (being) סוליפיסטיטית קבועה ומוגדרת מראש, אלא הוא תמיד סובייקט-נעשה (becoming) – והוא נעשה בפעולה ו/או בסיטואציה בין-אישית, ולעולם לא נשאר זהה לעצמו מחוץ לפעולה או לסיטואציה הקונקרטיית. ההיעשות, הניתנות-לשינוי והזולתיות הן

גם סימניו של סובייקט זה וגם סימניה של האתיקה הגלומה בו. ובלשונה של בריידוטי, "אתיקה בפילוסופיה הפוסט-סטרוקטורליסטית [...] קשורה בצמידות למושג הפוליטי של סוכנות (agency) פוליטית, לניהול הכוח וליחסי כוח. נושאים של אחריות נידונים במונחים של ניתנות-לשינוי או של יחסים עם זולת. מונחים אלה מכוונים למתן דין וחשבון ונשיאה באחריות כלפי האחר, למיקומיות ולדיוק במיפוי" (Rosi Braidotti, *Transpositions*, Cambridge: Polity, 2006, p. 12).

- 22 אגמבן, הערה 20 לעיל, עמ' 139.
- 23 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 311.
- 24 שם, עמ' 300.
- 25 שם, עמ' 296.
- 26 שם, עמ' 203.
- 27 שם, עמ' 291.
- 28 שם, עמ' 344.
- 29 שם, עמ' 513.
- 30 מינוח של פרימו לוי. ראו: פרימו לוי, השוקעים והניצולים, תל אביב: עם עובד/ספרית אופקים, 2009. וראו קריאתו של אגמבן את פרימו לוי, ובמיוחד: "מה שמגדיר את המוזלמנים אינו העובדה שחיהם אינם חיים... אלא דווקא שמותם אינו מוות" (אגמבן, הערה 20 לעיל, עמ' 88).
- 31 על סמל הלוחם המת-החי ראו: חנן חבר, פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלמות בשירה העברית בשנות ה-40, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001; דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים ותל אביב: כתר והאוניברסיטה הפתוחה, 1992.
- 32 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 542.
- 33 Braidotti, הערה 21 לעיל, עמ' 88.
- 34 שם, עמ' 84. עוד על היעשות-סובייקט ועל אתיקה נומדית ראו, למשל: Rosi Braidotti *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994; Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Toward A Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity, 2002; Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, London: The Athlone Press, 1984; Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987; Miri Rozmarin, *Creating Oneself: Agency, Desire and Feminist Transformations*, Bern: Peter Lang, 2011.
- 35 תפיסת הסובייקט כאינטר-סובייקט ו/או כסמן של הזדהות ולא של זהות רווחת בעשורים האחרונים בשיח הפילוסופי, האתי והפמיניסטי. תרם לכך רבות הפילוסוף צ'רלס טיילור (Charles Taylor) בכמה חיבורים, ובעיקר בספרו החשוב *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1989. וראו לעניין זה גם ניסוחה הקולע של אליסון ווייר, הקוראת את טיילור: "השאלה 'מי אני?' אינה על קטגוריה סוציאלית... זו לא שאלה על זהות כ-משהו אלא שאלה על ההזדהות והקשר שלי עם ר-ל אנשים, קהילות ורעיונות מסוימים" (Allison weir, *Identities and Freedom: Feminist Theory Between Power and Connection*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 29).

E. Ann Kaplan, *Trauma Culture: The politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2005, p. 23 36

ספרות כפעולת טרור: חירות ויצירה בכתביה של לאה איני

יגאל שוורץ

מי שאף פעם לא גנב לא יבין אותי. ומי שאף פעם לא
גנב ורדים, הוא באמת לעולם לא יוכל להבין אותי.
אני, כשהייתי קטנה, גנבתי, ורדים.
(קלאריס ליספקטור)

א.

הערך בעברית על לאה איני בלקסיקון הספרות העברית החדשה (פרויקט ביזמת אוניברסיטת המדינה של אוהיו)² נפתח במשפט הבא בעברית: לאה איני (1962). סופרת, נולדה בתל-אביב לאב ניצול שואה מסלוניקי [ו]לאם ממוצא נאשדיני, כך שגדלה בצל שתי לשונות נכחדות: ספניולית וארמית.³

לאחר הערך בעברית, הכולל משפטים אחדים נוספים, מופיעות כמה שורות באנגלית. הייתי בטוח שאתקל בתרגום של אותו הערך עצמו לאנגלית, אך התברר שמדובר בטקסט שונה, הנפתח במשפטים הבאים: Lea Aini (1962). "A writer, born in Tel-Aviv. Published seven prose books for adults, two collections of poems, and six books for children and youth".

מהשוני בין שני הטקסטים האלה עולה שעורכי הלקסיקון סברו שהמידע על כך שאביה של לאה איני הוא ניצול שואה מסלוניקי (משמע, ששרד את אושוויץ) ועל מוצאם העדתי של הוריה של איני ולשונות האם שלהם, שנתפסו בהקשר החברתי והתרבותי הישראלי שבו גדלה הסופרת כנידחים ונחותים – מידע זה רלוונטי רק לקורא העברי ואולי אפילו רק לקורא הישראלי. הקורא הכללי, זה שאינו שולט בעברית, יוכל להסתפק (כך עולה מההיגיון הדו-לשוני של הערך) בשם הסופרת, שנת לידתה וציון ספריה על פי חלוקתם הז'אנרית. אך מי שמכיר את מפעלה הספרותי של לאה איני יודע שהשורה שנשמטה מהטקסט באנגלית כוללת חומרי נפץ ביוגרפיים-פסיכולוגיים וחברתיים-תרבותיים. סימונם של המטענים הללו, זיהוי סוגי הנפיצות שלהם וחשיפת תפקידם בעיצוב העולם שבו מתקיימות הדמויות של איני הם, לדעתי, תנאים הכרחיים בכל פרויקט שמטרתו לנסות ולהבין את הדחף האמנותי של הסופרת ואת פרותיו.

במאמר זה אנסה לתאר את הפואטיקה של לאה איני כמופע אמנותי, שהוא תוצר של ניסיון עיקש ואמיץ של הסופרת להיחלץ מתמונת העולם שנצרבה בתודעתה בילדותה. תמונת העולם הזו נבראה, כמדומה, ממיזוג "קטלני" של שני סינדרומים של "דור שני" בחברה הישראלית, העשויים מחומרי הנפץ הפסיכולוגיים והחברתיים-תרבותיים הנזכרים. כוונתי היא לסינדרום הדור השני לשואה, מזה,⁵ ולסינדרום הדור השני לעלייה לישראל מקהילות שנתפשו כנידחות, חלשות ונחותות מנקודת ראותה של ההגמוניה האשכנזית בת הזמן, מזה.⁶

זה המקום לציין את מה שנעלם, כמסתבר, מרוב חוקרי הספרות הישראלית: בחלק הארי של הקורפוס הזה קיים נתק ברור וחד בין מופעיהם של שני הסינדרומים האלה. רוב היצירות של בני הדור השני לשואה הן פרי עטם של צאצאי הורים שהגיעו לישראל ממדינות אשכנז – גרמניה, ארצות הממלכה האוסטררו-הונגרית לשעבר, רוסיה וגרורותיה לשעבר ואחרות (נאווה סמל, סביון ליברכט, איתמר לוי, דויד גרוסמן, אמיר גוטפרוינד, אמנון נבות, עודד פלד, אסתי ג' חיים, לילי פרי ואחרים). לצדן, כאילו בעולם מקביל, רוב היצירות של בני הדור השני לקיפוח על בסיס עדתי, לשוני ותרבותי הן פרי עטם של צאצאי הורים שהגיעו ממדינות ערב (אלברט סוויסה, דודו בוכי, סמי שלום שטרית, רונית מטלון, דורית רביניאן, איריס לעאל, ויקי שירן ואחרים). ייחודה של יצירת איני, בהקשר הזה, הוא שהיא מיוסדת על שני הסינדרומים גם יחד: סינדרום הדור השני לשואה וסינדרום הדור השני לעלייה לישראל מקהילות שנתפסו, כאמור, ועדיין נתפסות כשוליות, נידחות וחלשות ביחס להגמוניה האשכנזית.⁷ סיטואציה אמנותית ותרבותית זאת נתפסת כמוזרה, לא צפויה ואפילו מלאכותית, או אפילו לא מתקבלת על הדעת על רקע שניים מהסטראוטיפים העקשניים ביותר של הציבוריות הישראלית (לפחות של ההגמוניה שלה), קרי שהשואה "שייכת" לאשכנזים ושהמצוקה "שייכת" למזרחיים.

לאה איני מודעת לסטראוטיפים הללו, והיא עושה בהם שימוש בדרך של "הפוך על הפוך". היא מלחימה יחד את שני הסינדרומים הללו בדרך המבליטה דווקא את שונותם וזרותם. פעולת ההלחמה הזאת מעוגנת בסיפורה הייחודי של קהילת יהודי סלונקי, קהילת-האם של אביה של איני. זו הייתה, כפי שכבר ידוע לרוב הציבור (לפחות בזכות תקליט הרוק המכונן של יעקב גלעד ויהודה פוליקר "אפר ואבק"⁸ והסרט שביימה אורנה בן דור במהלך הפקתו של התקליט – בגלל המלחמה ההיא),⁹ קהילה מפוארת שכמעט ונכחדה בשואה. אלא שניצוליה שהגיעו לארץ לא זכו בנכסים הממשיים והסמליים שהיו, לפחות לפי מראית העין שהציג הממסד, חלקם על פי זכות, חלקם על פי דין של כל מי ששרדו את התופת ההיא.¹⁰

על רקע הדברים האלה אני מבקש להציג ולנסות לבסס שלוש טענות עקרוניות. טענתי הראשונה היא שממכלול כתביה של איני מצטייר שהסופרת "ירשה" מאביה את תמונת העולם שנכפתה עליו באושוויץ.¹¹ כוונתי היא לתמונת עולם העשויה בתבנית הפנאופטיקון (Panopticon), כלומר כמרחב סגור המורכב משתי יחידות: א. רשות פיקוח מרכזית, העוסקת בעיקוב ופיקוח תמידיים אחר נתיניה; ב. ציבור של אנשים, הנתינים, אשר עליהם מיושמות פרוצדורות המעקב והפיקוח הללו. המושג פנאופטיקון, השאול מהגותו

של הפילוסוף גרמי בנתם (1748–1832), נתפס בעשורים האחרונים כהמצאה אופיינית של הרציונליזם האירופי במאה והגיע לשיא שכלולו ועיוותו – כמו המצאות אחרות של עידן הרציונליזם – במשנה ובפרקטיקות של המשטר הנאצי.¹² במשנתו של מישל פוקו,¹³ הפנאופטיקון הוא מופת למנגנון של פיקוח ודיכוי, המופעל על ידי נציגיו של שלטון צנטרליסטי גלוי או סמוי.¹⁴

כמובן, ואני מצטט כאן מדבריהם של דוד גורביץ' ודן ערב, "הפנאופטיקון אינו רק המצאה ארכיטקטונית, אלא גם סמל למנגנון כללי של ידע המפעיל את כוחו החד-סטרי על הכלואים בתוכו. במובן הרחב, טכנולוגיה זו היא חלק ממערכת הכוח העומדת לרשות הרבון – שאותה הוא מממש באמצעות הביופוליטיקה של התרבות. השיח הפנאופטיקוני מתעל את היחסים החברתיים והפוליטיים בתרבות. הוא משמר יחסי שליטה והיררכיה ומדכא כל נטייה לשוני, לריבוי (Multiplicity), לתנועה ולנדודים".¹⁵

על הרלוונטיות של הפנאופטיקון לעולמה של לאה איני אפשר ללמוד, בממד השלדי האלגורי, מכמה קטעים ארס-פואטיים בספרה ענק, מלכה ואמן המשחקים (2004). עלילת הספר הזה מעוצבת במתכונת של דרמה מטפיזית, המעוגנת במציאות ישראלית של משפחה קשת יום. בראש המשפחה, כמו בסיפורים רבים של איני, עומד אב מתעלל.¹⁶ הגיבור הראשי בסיפור הוא הבן נמרוד, ששמו מעיד על פוטנציאל החירות והמרד הצפון בו.¹⁷ נמרוד הוא צעיר יצירתי, המנסה למצוא את דרכו בעולם באמצעות דחיית משפחתו הגרעינית וניסיון לכבוש לו מקום במשפחה חלופית. המשפחה הזאת, מתברר, דומה מאוד למשפחתו הגרעינית, אלא שלצד הפן הראליסטי שלה, יש לה גם פן מטפיזי, המחדד את תבנית העומק המשפחתית. אבי המשפחה הזו, גבריאל סלוטורה, מתפקד גם כאלוהים. בתו היא זבנית בחנות לחם. שמה גורל, וזה גם תפקידה. אחיה, סמאל, עוזר לידה בחנות, והוא משמש בסיפור גם כמלאך המוות.

לענייננו – הרלוונטיות של מושג הפנאופטיקון לעולמה של לאה איני – אני מבקש לצטט את הקטע המצמרר שבו חושפת המחברת את תפיסת העולם של מלאך המוות שלה:

סמאל לא אהב כאלה שסטו הצדה, לשבילים בהם לא נועדו לצעוד, או כאלה שלפתע ייחסו לעצמם כוחות פלא; רואים ביצירתם האנושית, השולית כל-כך – [...] – בריאה של ממש. גם תכונות אנוש כתעוזה, תושייה ואומץ היו נקלות בעיניו. זרימת עבודתו [...] הייתה מתוכננת מראש, חפה מכל תעצומות נפש, וכל אחד צריך היה שיידע את מקומו, עד אשר ייכתב, לסמאל, לעשות אחרת.¹⁸

מוות בסיפור שלפנינו פירושו אפוא סדר, שיטה והיררכיה קפדנית, הנסמכים על פקודות ברורות, הממוסמכות בכתב – מסקנה מצמררת, כאשר עולה בתודעה הפנאופטיקון במופע האולטימטיבי שלו: מחנה הריכוז. חיים, לעומת זאת, כלומר כל מה שסמאל מתעב, פירושו כאן הוא בני אדם שסוטים הצדה "לשבילים בהם לא נועדו לצעוד"; או כאלה [ש]רואים ביצירתם האנושית [...] בריאה של ממש". על פי אותו הגיון ברזל, חיים הם גם "תכונות אנוש כתעוזה, תושייה ואומץ", ובצירוף אחד "תעצומות נפש".¹⁹

טענתי השנייה היא שאת תמונת העולם הפנאופטיקונית שירשה מאביה, יליד סלוניקי וניצול אושוויץ, הפנימה איני והשליכה, בהתאמות ובסייגים מסוימים, על העולם שבו גדלה וצמחה: מדינת ישראל של שנות השישים, השבעים והשמונים. כך עולה מאופי הקשרים של רבים מגיבוריה עם רשויות הממסד הישראלי: משרדי ממשלה, צה"ל, בתי ספר, מערכות עיתונים, עמותות, בתי חולים וכל כיוצא באלה. ודי אם נזכור בהקשר זה את חזיון התעתועים שאליו נקלעת מירי, גיבורת גאות החול (1992),²⁰ שכן זוגה נהרג בתאונת אימונים בצבא, והיא מחליטה לדחות את טקסי האבלות הממלכתיים-צבאיים ולנסות להתאבל עליו בדרך שונה מהמקובל. או נשים לב ליחסה האגרסיבי-מבטל של המורה ברומן ורד הלבנון (2009)²¹ לתלמידה הדרדקית לאה, המעיזה לספר לבני כיתה ביום השואה מה אירע לאביה, יליד סלוניקי, במחנה ההשמדה אושוויץ וגם ליחסם החשדני והמזלזל של נציגי בית החולים שאליו מגיעה לאה, עכשיו חיילת צעירה, כדי לתמוך בחייל פצוע. ליחס דומה זוכות הדמויות המרכזיות ברומן סוסית (2012),²² משום שהן מנסות להציע זוגיות אחרת מזו השמרנית-נורמטיבית. תמונת עולם היררכית דר-מעמדית דומה מצטיירת מהנובלה "ספרא" (בספר בת המקום, 2014),²³ שבה מנהלת בית הספר, אישה עריצה ומטילת מורא, מנצלת את הגיבורה בשל שונותה ונזקקותה.²⁴

בכל אחד מהסיפורים הללו, וברבים אחרים, מעוצב שיח פנאופטיקוני "ש[מתעל את היחסים החברתיים והפוליטיים] [בעולם המתואר], משמר יחסי שליטה והיררכיה ומדכא כל נטייה לשוני, לריבוי [Multiplicity], לתנועה ולנדודים".²⁵ שיח זה ופרקטיקות הפעולה שנגזרות ממנו פוגעים בכל אפשרות של זיקות גומלין גמישות בין תהליכי אינדיבידואליזם ותהליכי סוציאליזציה, משמע – בכל אפשרות של נידוד חברתי בעל טווח גדול יחסית. אפשרות זאת נתפסת בספרות המערבית המודרנית – כפי שהראה לנו פרנק מורטי²⁶ בעיניו ברומנים הגדולים של המערב – כתנאי הכרחי לקיומה של חברה תקינה ומתפתחת.

לתמונת העולם הפנאופטיקונית של לאה איני נלווה, מראשית כתיבתה, פן כלכלי בולט. הפן הזה, שנעדר כמעט לחלוטין מהסיפורת הישראלית שקדמה לאיני, הופך בשנים האחרונות למרכיב משמעותי בקורפוס הזה²⁷ (עובדה המציבה את איני כחלוצה לפני המחנה במישור נוסף)²⁸ ומשתקף בו בחלוקה הדיכוטומית, החדה והנוקשה בין אלה שיש להם (ובדרך כלל הרבה) ואלה שאין להם (לרוב כמעט כלום); בין אלה השולטים בהון הכלכלי ובהון הסימבולי – הידע על מופעי השונים – לבין אלה שדרכם להון הכלכלי והסימבולי חסומה. נציגי השלטון והסדר, שהם גם בעלי ההון, הם כאן התל אביבים "הצפוניים" או תושבי השכונות המבוססות בירושלים (רחביה), ואילו נציגי המודרים והמקופחים הם תושבי הפריפריות הדרומיות של תל אביב – יפו ובתי-ים.²⁹ החלוקה הזו תקפה בין השאר ביצירות אלה: גיבורי קיץ (1991),³⁰ מישהי צריכה להיות כאן (1995),³¹ אשתורת (1999),³² ענק, מלכה ואמן המשחקים (2004), ורד הלבנון (2009) ו"ספרא" ברומן בת המקום (2014). בכל הספרים הללו נציגי השלטון והסדר מוצגים באמצעות מטונימיות המסמנות מכובדות, ניקיון, רהיטות, ניידות, תרבות גבוהה, טעם טוב, נינוחות ומצאי זמין של מוצרי תרבות: כלי נגינה, חפצי אמנות, ספרים וכיו"ב. ואילו המודרים והמקופחים מוצגים באמצעות מטונימיות המסמנות כיעור, ניוון, זוהמה, חולי, נכות והיעדר בולט של מוצרי תרבות, שהנגישות (הלגיטימית) אליהם – וליתר

דיוק אל חלק מהם – מתאפשרת אך ורק דרך המתחמים הציבוריים: מוזאונים ובעיקר ספריות ציבוריות.

מראה אופייני לסביבה של איני, לסביבה של אלה שאין להם (כמו ביצירות האוטוביוגרפיות ורד הלבנון ו"ספרא"), גם נמצא בכמה שירים בקובץ המוקדם דיוקן (1988),³³ למשל בשיר "מתוך מחזור שירי מקום דרומי":

א. בְּסִבְיָהּ הַזוֹ הַחֲתוּלִים שְׁמָנִים בְּאַפֵּן מִיָּהָד
 יֵלֵד צוֹבֵעַ אֶפֶר שֶׁל בֵּית וּמוֹחֵק יָדוֹ בְּדָם
 צְמָחִים שׁוֹטִים שׁוֹרְטִים חֶבֶה
 בְּכַפּוֹת זֹנוֹת מְרֻשָּׁתוֹת
 וַיֵּשׁ נִימוֹס כְּזֶה בְּחֶדֶר הַמְּדֻרְגּוֹת
 שְׁאִין רוֹאִים אָדָם
 הַבִּיב סְתוּם
 אֲכַל הַעֲזוּבָה פֶּה חֲכָמָה
 נִכְנָסֶת אֶל הַלֵּב.

ה. שָׁם
 אָדָם זָקֵן בְּתוֹךְ עֲצִיץ
 שֶׁתֵּל עֵשְׂבִי תְבוּל
 בְּעֵינָיו פִּלְפֶּלֶת אֲדָמָה
 קָרָא לִי
 מִתֵּק
 בּוֹאֵי תִכְנְסִי.

ו. וּבִקְצָה רְחוֹב חוֹבוֹת הַלְּבָבוֹת
 כְּמוֹ מְטָרֶף – אָחִי
 יַחַף, בְּגוֹפִיָּה מְרֻשָּׁתָת
 פּוֹקֵעַ מִיָּתְרִים הַמְּסֻרְבִּים לְהַתְּבַגֵּר
 יִשְׁכְּנָה הַחֵם שֶׁל הַגִּיטְרָה
 בְּסִלּוֹאוֹ אֶל יָרְכִיו
 טוֹבָה הַנְּכָה – קָהֵל
 צוֹרַחַת בְּמִין לְעֲזָנִית
 שְׁמֶשׁ עֲנַג מְלַחֵיתָה אֶת תַּחְתוֹנִיָּה
 אֶלְבִּיס, בְּנוֹ שֶׁל הַנְּצוּל מְסֻלּוֹנִיקִי
 עוֹשֶׂה לָּהּ רִיגוּשִׁים
 לְאֹרֶךְ הַקְּבִים.³⁴

טענתי השלישית, שלה מוקדש חלק הארי של המאמר, נסמכת על שתי הטענות הקודמות שהצגתי (שממכלול כתביה של איני מצטייר שהסופרת "ירשה" מאביה את תמונת העולם

הפנאופטיקונית שנכפתה עליו באושוויץ ושאת תמונת העולם הזו הפנימה איני והשליכה על העולם שבו גדלה וצמחה), והיא נוגעת בלבו של הפרויקט האמנותי-הגותי של איני. כוונתי לשלל פרקטיקות ההתנגדות הספרותיות שהיא מפתחת ומשכללת, בדבקות, באומץ ובכישרון אדיר כבר למעלה משני עשורים. מטרתו של שלל גדול ומגוון זה היא לייצר אמצעי התמודדות עם פרקטיקות ההאחדה, ההשתקה והמחיקה השיטתיות של מגדל הפיקוח המרכזי, על שלוחותיו השונות, ובראשן "הספרות היפה". יוצריה הנחשבים של ספרות זאת נתפסים אצל איני כמשתפי פעולה עם הממסד הליברלי-בורגני השליט ועם הנרטיב הלאומי השגור והמקובע.

1.

את פרקטיקות ההתנגדות הספרותיות שיצרה לאה איני אפשר לחלק לשתי קבוצות משלימות: אופנסיבית ודפנסיבית. מטרתן של הפרקטיקות האופנסיביות היא לשדוד מצבורי כוח, ובראשם מצבורי ידע, להטיל אימה בדרך הטרור ולהציע מודלים חברתיים חתרניים חלופיים. מטרתן של הפרקטיקות הדפנסיביות, שרובן מעשי התחמקות והיעלמות, היא ליצור מרחבי מקלט נסתרים (זמנית) מעינו הצופייה של שלטון הפנאופטיקון, מרחבים המשמשים גם בסיסי התארגנות (זמניים) לפעולות "גרילה" תרבותיות.

סיפוריה של לאה איני גדושים פרקטיקות של שדידת מצבורי כוח, בעיקר מצבורי מידע, שהגיבורים חומסים אותם מבעליהם החוקיים, על פי דין הממסד, ולרוב בדרכי תרמית. גילה, גיבורת הרומן מישהי צריכה להיות כאן (1995), מנסה להיחלץ מהסביבה החונקת והמדכאת שאליה הוטלה ולנכס לעצמה סביבה חלופית שיש בה טעם של חירות ובחירה חופשית. היא עושה זאת באמצעות המרת המציאות הראלית בעולמות ספרותיים: עולמותיהם של קפקא, אן מאטר, רסקולניקוב ואחרים, המשמשים לה בני לוויה, במקום הטיפוסים הכנועיים והמעוותים החיים בשיכון שלה. כדי להשיג את מטרתה היא עובדת בחנות העיתונים והספרים בשכונתה המוזנחת, מניחה לבעל המקום העלוב והדוחה להאמין שהוא יכול להיטפל אליה וגונבת בעקיבות ובשיטתיות ספרים איכותיים.

הגנבה, התרמית והזיוף הם עיקר תכולתו של ארגז הכלים של לאה/ורד, גיבורת ורד הלבנון (2009), הרומן האוטוביוגרפי המונומנטלי של איני. כך, בין היתר, היא מרמה את אביה בקלפים, ובפרוטות שזכתה בהן היא קונה ספרים בעלי ערך תרבותי של ממש, בהם סיפורי צ'כוב, היומנים של קפקא (כרך ב), מוטיל בן פייסי החזן מאת שלום עליכם, קורות האמנות מאת גומברייך והחטא ועונשו לדוסטויבסקי. ספרים אלה תופסים בחייה את מקומם של הספרים (היחידים) שבהם נתקלה בבית הוריה, ואלו הם: על המזנון בסלון – לכל שאלה תשובה, כרך בודד של דברי ימי רומי, ספר בירקנאו אושוויץ (שי מאת ארגון ניצולי השואה של יהדות יוון), ספר לימוד נהיגה של אחיה הגדול והגדה של פסח; ובתוך מגרה במזנון – חוברות ביל קרטור וחוברות פורנוגרפיה. הרכוש הספרותי של הילדה לאה עצמה כולל: "שני ספרי ילדים מצוירים שחלק מדפיהם קרועים וחלק חסרים. 'הזמיר ומלך סין' ומעשה בחייט ושבעה זבובים"³⁵.

במרמה והתחזות משתמשת גיבורת ורד הלבנון גם כדי לממן את הלימודים בבית הספר העיוני, במקום ללכת לבית הספר המקצועי כפי רצונו של אביה. היא זוכה במרמה במלגת לימודים מארגון של יוצאי עיראק, אחרי שהציגה את עצמה כלאה עיני – שם משפחה יהודי עיראקי רווח של מי שמשתייכים לקהילה שהשתלבה יפה בחברה הישראלית – במקום כלאה איני, שמה של מי שמשתייכת לקהילה מחוקה, שקופה.³⁶ מהותה הנוכחת נפקדת של איני מסומנת מלכתחילה בהוראתו הסמנטית של שם המשפחה (אין אני), כאילו איזו רשות עליונה החליטה לחמוד לצון לגיבורה/לסופרת עוד בטרם נוצרה. למעשה, המספרת והסופרת מתבררות כמתחזות עוד לפני שהסיפור מתחיל. הרומן נקרא ורד הלבנון, והוא שולח אותנו הן למלחמת לבנון, והן, ולענייננו כאן בעיקר, לשם ורד. זהו השם הבדוי שבו מציגה הגיבורה את עצמה בפני יונתן החייל, האשכנזי, הצמח, שבאוזניו היא מגוללת את סיפורה, בלי הפרעה, שכן הוא, חסר הדעה ובעל הלשון המשורבבת, אינו יכול להגיב.

על מעמדן המכריע של הגנבה והתרמית בספר מעיד גם המוטו מקלאריס ליספקטור:

מי שאף פעם לא גנב לא יבין אותי. ומי שאף פעם לא
גנב ורדים, הוא באמת לעולם לא יוכל להבין אותי.
אני, כשהייתי קטנה, גנבתי, ורדים.

פרקטיקת השוד, או, במונח הנסמך על אבחנותיו של דה-סרטו,³⁷ פרקטיקת ה"פשיטות" של לאה/ורד – הדמות הספרותית ושל המחברת שיצרה אותה, מופעלת גם, ואולי בראש ובראשונה, ביחס לשני הנרטיבים שעליהם מבוסס הרומן האוטוביוגרפי הזה. מצד אחד, לאה/ורד ולאה איני, שתיהן כאחת, "שודדות" את סיפורו של האב ניצול השואה – המתואר כמספר מחונן, אבל כמי שאינו יודע עברית כהלכתה ולכן סיפורו מושקק.³⁸ הן מספרות את סיפורו אבל בדרך, השונה מאוד מדרכו. מצד שני, הן "שודדות" את סיפורו של יונתן, החייל, נציג ההגמוניה האשכנזית, שירה בעצמו לפני הכניסה למלחמת לבנון הראשונה. הן מספרות את סיפורו במקומו, וכביכול עבורו, כי הוא אדם-צמח שלשונו משורבבת חסרת אונים ולכן סיפורו מושקק. אבל, שוב, "כמובן", בדרך שלהן.³⁹ לשוד הנרטיבי הכפול הזה מצטרף שוד נוסף בעל גוון אינטימי-מיני בוטה. זהו למעשה שוד-אונס מצדה של המספרת האמתית-הבדויה, שהתרחשותו חושפת את ההיגיון העמוק שביסוד החיבור בין שני הגברים המרכזיים בעולמה של המספרת: האב המתעלל, שהיה בעצמו קרבן להתעללות איומה, ויונתן, בן המעמד ההגמוני השבע, האטום והמנשל, חייל צעיר שירה בעצמו בשלב הכניסה של הצבא הישראלי למלחמת לבנון הראשונה ובכך הפך לקרבן של שלטון לאומי המעוצב כמנגנון עריץ שוחר קרבות וצמא דם. את ההתעללות של אביה, את ההתעלמות הבוטה של אמה ובכלל את המרחב האלים והמסויט בבית שבו גדלה – את כל אלה מתארת לאה/ורד באמצעות שימוש חוזר בשורש ג.נ.ב.:

אבא גונב אותי מהילדות, וגונב אותי מאמא שגם ככה לא רצתה בי מעולם. ואחותי
גונבת אותי מעצמה. אחותי אומרת: מה את בוכה כל הזמן כמו תינוקת? אבא לא
נוגע בך באצבע, אף פעם לא שבר עלייך בקבוק, לא הרביץ לך בחגורה, לא נתן

לך עם המקל הרטוב... אני לא אומרת לה איך אבא כן נוגע בי, ובמה הוא ממלא לי את המוח, כי אוזניה מלאות קנאה. ככה אני גדלה לדעת שאוהבים אותי בכוח...⁴⁰

על אהבה בכוח מגיבה לאה/ורד באהבה בכוח שמושאה הוא יונתן, הנציג המעוות של ההגמוניה האשכנזית, הממלא את מקומו של האב האלים והמניפולטיבי. אמנם ורד/לאה דואגת ליונתן ומטפלת בו במסירות רבה (כפי שאביה סבר שהוא נוהג בה, בבתו "המועדפת"), אבל גם חודרת, ובדרך גסה, למרחבו האינטימיים ביותר: כך, כאשר הוא עומד עירום במקלחת בית החולים, ו"המקל הרטוב" שלו מראה סימני חיים; וכך כשהיא לנה בחדרו, בביתו בשכונת רחביה בירושלים, פולשת למרחב השמור ביותר שלו ושם היא חווה אותו, בלי רשותו, ואף מרשה לעצמה לחטט בקניינו האינטימיים.

פרקטיקת השוד או "הפשיטה" על אתר־כוח הגמוני היא ציר העלילה המרכזי ברומן אשתורת (1999), מהרומנים המבריקים ביותר בסיפורת הישראלית. זהו, כפי שמצוין על עטיפת הספר, סיפורו של בועז אשתורת איש תקשורת בכיר ואלמן הסובל מאין אונות, שעולמו קורס מהרגע שלשונו מתארכת ובביתו צצה קרן, צעירה יפהפיה, ששלח אליו בנו איתי, "סטודנט מדרכות" במזרח הרחוק, כדי שיממן לה הפלה ויסייע לה באיתור אחיה האובד. אך למעשה, זה איננו כלל סיפורו של בועז אשתורת, אלא סיפורם של הבן איתי, של קרן חברתו, ושל טיפוסים נוספים, שונים ומשונים, שכולם ניזונים באורח ממשי ומטפורי מהגוף, מהרכוש, מהקשרים ומהידע של בועז אשתורת, נציג המעמד החולש על מצבורי הכוח בעולם המיוצג.

הבן איתי "זורק" על אביו את קרן, נערה שזקוקה להפלה. הנערה גרה בביתו של האב, מנצלת את ממונו ואת קשריו, ואפילו את כישוריו המיניים של עוזר הבית שלו יליד גאנה (וכך מצמיחה לאשתורת קרניים). גם הגנאי (השואף ללמוד באוקספורד) עושה שימוש בנכסיו של מעסיקו. בדומה להם, רופאו האישי של אשתורת משתמש במום שלו – לשונו המתארכת, הסותמת את פיו ("מדברת" עם הלשון המשובבת של נציג אחר של ההגמוניה האשכנזית השבעה: יונתן ברומן ורד הלבנון) – כדי להתפרסם בעולם המדע. מגדילים לעשות זוג טבחים תאילנדים מפוטרים משוטטים – החותכים נתח מלשונו של אשתורת, מטגנים ואוכלים אותו לתיאבון. בכך הם הופכים את רכושו הסימבולי – "בעל לשון", כלומר בעל עמדה ודעה – לרכוש ממשי, בשר ודם, שיש לו ערך כלכלי תזונתי פשוט, משל מדובר באומצת בהמה. היותו של בועז אשתורת, איש התקשורת הבכיר, אתר של נכסים שיש לשדוד מסתמן, באורח אירוני, בשם משפחתו. השם אשתורת הוא סירוס מכוון של שמה של עשתורת אלת הפריון הכנענית.⁴¹ ממנו, כמו ממנה, יונקים כולם. "כולם" הוא כל "אשפת הגלובוס", החוגגת על גופו הדשן של נציג האליטה, שכוחותיו המיני והיצירתי אבדו, ושכל ערכו כעת הוא לשמש "קרקע מזון" ל"פיראטים" ול"ברברים". גופו הדשן של אשתורת, שכולם פושטים עליו וניזונים ממנו, מעלה בזיכרון דימויים מן העבר, בהקשרים דומים, של סופרים והוגים, תומכי המערך הפנאופטיקוני ומתנגדיו: מכאן הלוויתן של תומס הובס ברומן בשם זה (1651), המשמש דימוי חיובי למדינה הצוברת כוח; ומכאן ארבעת ספרי גוליבר מאת ג'ונתן סוויפט, שהדמויות המככבות בהם מייצגות (בדומה לדמותו של אשתורת אצל איני)

אתר כוח מדולדל, שדרך עיצובו המעצים/מגמד נמתחת ביקורת חריפה על המדינה המערבית כ"מגדלור פיקוח".

מעשי שוד של נכסי תרבות של ההגמוניה הישראלית, שמבצעה משתייכים לקבוצות שוליות/נחותות, יש גם בספריהם של סופרים ישראלים אחרים, כולם מבוגרים מאיני, למשל קופסא שחזרה מאת עמוס עוז (1986), מלאכים באים מאת יצחק בן-נר (1987), ועת הזמיר מאת חיים באר (1986). ואולם, וזהו עצם החידוש ברומן אשתורת, בכל הרומנים הללו מעשי השוד מתוארים כפעולה הראויה לגינוי חריף או למצער לגינוי מתון, ואילו ברומן של איני מדובר באירוע הנתפס כלגיטימי וכהכרחי.⁴²

א.

לאה איני אינה מסתפקת ב"פשיטות" פיראטיות שמטרתן להשיג נכסים שנמנעו מגיבוריה. סיפוריה גדושים פרקטיקות שמטרתן להטיל אימה ובהבעת להציע דגמים חברתיים חתרניים, שתפקידם לזרוע בלבול ומבוכה ולערער את הדפוסים הממוסדים. פרקטיקות כאלה הן תוצרי לוואי של אסטרטגיה של טרור, שיוכל נוח הררי מגדיר אותה במילים אלה:⁴³

שימוש באלימות על-ידי מי שאינו מסוגל, או לפחות אינו מתכוון, לגרום פיסית, בכוחות, בתשתיות וביכולת הלחימה של האויב. תחת זאת, מפעיל הטרור מנסה לפגוע באויב על-ידי זריעת פחד, בלבול ומבוכה. כל פעולה צבאית זורעת מידה מסוימת של פחד, אולם בפעילות צבאית קונבנציונאלית הפחד הוא רק תוצר לוואי של הפגיעה הפיסית, והוא עומד ביחס ישר לכוח המופעל. בטרור, הפחד הוא כל הסיפור, והוא אינו עומד בשום יחס לכוח המופעל.

למעשה, את מכלול יצירתה של איני אפשר לתאר כמתקפה רבתה על אתרים סימבוליים עתירי חשיבות של החברה הליברלית הבורגנית, מזה, ושל מדינת הלאום הכוחנית, מזה. כך, בין היתר, ברומן הראשון שלה, גאות החזל (1992),⁴⁴ היא תוקפת את המיתולוגיה של האלמנות והשכול בישראל. היא מתארת תהליך עיבוד-אבל, השונה תכלית שינוי מן הנורמה המקובלת. גיבורת הרומן, מירי, שבעלה ישי נהרג ממוקש בשירות מילואים, מחליטה לחיות עם האין כיש; כלומר, להמשיך לחיות עם בעלה – כחסר חיים.⁴⁵

ככלל, איני מעדיפה תמיד את ה"אחרים", המצויים בשולי החיים, המוזרים, הדחויים והמשוגעים, על פני הדמויות הנורמטיביות. זהו קו מובהק ביצירתה, שמסתמן כבר בקובץ סיפוריה הראשון גיבורי קיץ (1991),⁴⁶ שבו היא מעלה על נס דמויות של אנטי-גיבורים מהשוליים הגארו-חברתיים, טיפוסים דחויים ומיואשים שמאבקים בסביבתם חסר סיכוי ועולמם גובל בטירוף. הם פועלים בדרכים אלימות מאוד, מפריים שוב ושוב איסורי טאבו מכל הסוגים – גנבה, גילוי עריות, התחזות, ואפילו רצח וקניבליזם. אך כפי שכבר ציינת, הם אינם מוצגים כלא-מוסריים, אלא כפועלים מרצון לגיטימי לשרוד.⁴⁷ כך, למשל, נתפשים פשעיה של גילה (מישהי צריכה להיות כאן, 1995) בספר פורץ גדרות, האלים ביותר של איני.

מתוארת כאן נערה כבת שבע עשרה, שמנהגה לגנוב ספרים (באמצעותם היא מרחיבה את השכלתה ובונה לה עולמות חלופיים למציאות המדכדכת שאליה הוטלה ובה היא חיה) הוא רק מתאבן ברשימת מעלליה. בין היתר, היא אונסת את ניצולת השואה שהיא אוהבת ורוצחת רופא קשיש. מעשי הזוועה הללו אינם מוארים באור ביקורתי. נהפוך הוא: הם מוצגים כמעשים מסתברים ונכוחים לחלוטין. כך גם נתפסות פעולותיה של נדר, הדמות הראשית בנובלה סדומאל (2001), המציגה קריאה נשית חתרנית של נושא העקדה. נדר זו חוותה התעללות מינית קשה מידי אביה השוטר, ולא זכתה להגנת אמה, שבחרה לשתוק.⁴⁸ לאחר מות האב היא נוקמת באם. היא מזריקה לה רעל, מגהצת אותה, מבתרת את גופתה ומשליכה את הבתרים ללביאות בספארי – סדרה של פעולות אלימות, שאינן נתפסות כלל ועיקר כבלתי לגיטימיות.⁴⁹

את "ספרא" אפשר לקרוא כנובלה המושתתת – כמו רבים מסיפוריה של איני, אולי אפילו כולם – על יחסים קונטרפונקטיים בין מקריבים לקרבנות, כאשר בסופו של דבר (וזהו מאפיין חשוב של הדקורום בעולמה של איני) הקרבנות הופכים תמיד למקריבים. כך הם פני הדברים בכל הקשר שיש בו יחסים היררכיים: המשפחת, הכלכלי, המדיני-פוליטי וכו'. היחסים הקונטרפונקטיים בין מקריבים וקרבנות הם ציר העלילה המרכזי, המקנה לנובלה הכאוטית הזאת אחדות עלילתית, או לפחות מראית עין של אחדות מבנית מן הסוג הזה. האירועים בבית הספר שבו מתרחש סיפור המעשה, הבנוי (גם) במתכונת של סיפור בלשי שעניינו: מי ביצע את הפשע (Whodoneit), נגועים בחותם מעלליה של מנהלת עריצה. אך גם המנהלת-הדיקטטורית נתונה להטרדה נמשכת מצדו של אלמוני מתוחכם מאוד. זהותו של המטריד הזה נחשפת רק בסוף הסיפור. היא מפתיעה, ועל כן היא מכריחה אותנו לקרוא אותו שוב, ובכך היא מעניקה לו סוג של סגירות ושלמות.

מושא מרכזי להתקפותיה של איני הוא הזוגיות הבורגנית. מרכזיותו של נושא זה בכתביה אינה מקרית. היא תוצאה של האבחנה הנכוחה שלה שהזוגיות היא יחידת הבניין הבסיסית של כל מערך חברתי, ושהפגיעה בה, ולו גם הטרוריסטית-פסיכולוגית בלבד, משמעה פגיעה אנושה בתקפות, באחדות ובלכידות של המבנה החברתי כולו. בניגוד גמור לדורות של סופרים עבריים שיצרו "הנדסת אדם" שמטרתה להעמיד חברה יהודית-עברית נורמטיבית משופרת,⁵⁰ יוצרת איני "הנדסה" המבוססת בכוונה על צירופים בלתי נורמטיביים. מנקודת הראות של החברה הנורמטיבית, תוצאתם של צירופים אלה היא פעמים רבות "מפלצות"; אלה הם היברידים, שעצם קיומם ה"מפלצתי" הוא איום חמור על מושגי הסדר, המיון והסיווג של הממסד השליטי.⁵¹

דוגמה ומופת למהלך הזה מתרחשת בנובלה סוסית (2012). זהו סיפורם של סאשה, אישה ממוצא סוסי (מצד אחד) והירון הקנטאור, חצי-סוס חצי-אדם, שמוצגים כזוג חלופי לגיטימי, שכישרויו – למשל המיניים, אך לא רק הם – נתפסים כנעלים בהרבה על אלה של זוגות אנושיים. הסיפור של סאשה והירון מוצג במפורש כסיפור חלופי עקרוני; כלומר כסיפור שאופציית הזיווג המוצעת בו נתפסת כיחידת בניין בסיסית טובה מזו הנורמטיבית.⁵² כך עולה, למשל, מן ההיסטוריה החלופית של היצורים החיים

שהירון, הקנטאור, מציג לפני סאשה, שהמידע הזה נחסך ממנה, בכוונת מכוונים שונים ובראשם אמה,⁵³ ב-37 שנות חייה של סאשה. "בזמנים הראשונים [קורא הירון מכתבי הקודש שלו] כשכל יצירי האלוהות החזיקו במינם והזדווגו בינם לבין עצמם, הלך והאמין מין אחד, המין החושב, שלו האמת האלוהית ולו כוחה".⁵⁴ המין הזה, האנושי נורמטיבי, הגביל את עצמו לזיווג בין בני אדם לבנות אדם. "או אז – קורא הירון – ירדה על העולם הסכלות, ועמה השעמום, שמשך עמו את החמדנות, שגררה אחריה את המדון, שנרתם לעוול, שהביא בהמוניו את מוות הסרק".⁵⁵ את מקומה של ההתנהגות הזיווגית הבדלנית הזו צריכה למלא התנהגות אחרת, פתוחה לכל אפשרויות הזיווגים וההכלאות בין כל היצורים החיים. כך נאמר במפורש על ידי "קול האלוהות" ונכתב בכתבי הקודש החלופיים שמהם קורא הירון לסאשה:

הביטו הכול במשפחת האדם החדשה, ושבו ושמעו את קול האלוהות: "כי ביום הזה איחדתי מין כשאנו מינו, ופיצלתי אותם כארבעת היסודות, וכמותם יהיו הכול בנים ובנות למשפחה מתוקנת, מפרה ומרבה שושלות משולכות לחצאין, ומעורבות לרבעין, ולרבעי רבעין, ולשלישי שלישי, כמין וכגזע, כדת וכצבע. [...]. כי התבל ארץ חירות אחת היא, והבל נשימה בה אחד, וכזהו סוד אגדת החיים, נאום האלוהות."⁵⁶

ההכלאה מחומרים שלא מקובל לשלבם זה בזה, הבריקולאז' (Bricolages), לפחות באחת מהדרכים שאפשר לפרשו, היא הפרקטיקה העיקרית בניסיונותיה של איני לייצר חירות, שהיא, לפי איני, היפוכו המוחלט של הפנאופטיקון. זוהי הוויה שבה כל האפשרויות פתוחות, כל הזמן, בלי שמץ של הגבלה-צנזורה מכל סוג שהוא. זוהי ההוויה הנכספת בכל יצירותיה של איני, שעליה יכול להעיד מוטו נוסף שבחרה בו, זה שבראש ספרה בת המקום: "יש משהו משותף לשלג ולעשן – המעוף, טשטוש הצורה, התנועה הנצחית" (לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה).⁵⁷ המונח בריקולאז' מזוהה, כפי שמציניים דוד גורביץ' ודן ערב,⁵⁸ עם החשיבה הסטרוקטורליסטית של קלוד לוי-שטראוס. מונח זה "מציין את פעולתו של בעל המלאכה החובב המאלתר את המוצר שלו מערב רב של חומרים ישנים שנקרו תחת ידו. [ו]התוצאה היא יצירה מאולתרת, צירוף חדש של סימנים שנלקחו ממערכות קיימות". הרלוונטיות של מונח זה לתיאור הפואטיקה של איני נגזרת הן מטכניקת ההכלאה, שעליה כבר עמד לוי-שטראוס, והן, ובעיקר לענייננו, מהמוטיבציה לפעולה הזאת כפי שהוצגה על ידי חוקרים מלימודי התרבות ושאותה מסכמים גורביץ' וערב⁵⁹ כך: "בלימודי התרבות משמש המונח [בריקולאז'] לציון האופן שבו תת-תרבותיות מנכסות לעצמן יסודות מתוך התרבות הדומיננטית והופכות את הצירוף החדש-ישן למנוף לביקורת התרבות".

הניסוח הזה למונח בריקולאז' תואם את הפרויקט הטרוריסטי של לאה איני ככפפה לכף היד. יצורי הכלאיים שלה, המשרתים בחוליות הטרור שלה – המונות לרוב, כזכור, רק חייל אחד, ומשימתם היא לנגח, לשבש ולקעקע את הסדר הקיים – הם תוצרי הלחמות של חומרים שהמכנה המשותף היחיד שלהם הוא שהם "מיתרים". אלה הם סוגים שונים של "פסולת אורבאנית", חומרית ואנושית. דוגמאות מופת: התאומים התאילנדים ברומן

אשתורת, וכלבי הים של סמוקי, הגיבורה "המיותרת" בנובלה "בת המקום", כלבים שהיא מפסלת מפסולת מתכת שהיא שולה מהביצה בקרבת עיירת מגוריה.

ד.

כפי שראינו, הפרקטיקה הבריקולאז'ית פועלת בסיפוריה של לאה איני במישור האופנסבי כאיום על עצם הגיונה ותקפותה של תמונת העולם הנורמטיבית. במישור הדפנסבי היא פועלת כמין גלימת הסוואה, המאפשרת לדמויות השוליים לחמוק (זמנית) מעינו הצופייה של מגדל הפיקוח. הן עושות זאת באמצעות מניפולציות פרוטאיות (מלשון פרוטאוס, האל מהמיתולוגיה היוונית, בנם של פוסידון ותטיס, שהיה ידוע ביכולתו לשנות את צורתו וכך להיעלם מפני מי שהיה נדרש לו),⁶⁰ בעיקר באמצעות שינויי צורה מפתיעים ו/או מוזרים המקשים על מגדל הפיקוח לסמן, לאתר וללכוד את דמויות השוליים. ואכן, לרבות מדמויותיה של איני יש זהות זיקיתית משוכללת. הן נוטות לאמץ, לשאול, לגנוב זהות של אחרים ושרויות תדיר בתנועה – סוג של נוודות פרברים ונוודות בין הדרום לצפון, ובין אתרים בישראל לאתרים אחרים בעולם.⁶¹ גם נידודת זאת כשלעצמה, כפי שהראו כמה חוקרים,⁶² משדרת איום חריף ביחס לחברה הממוסדת "היושבת" על מקומה.

ההכלאות הלא-שגרתיות, האופי הפרוטאי והנוודות עולים בקנה אחד עם האופי הקרקסי, הקרנבלי בעולמה של איני, מזה, ועם ההיסט הגרוטסקי הקבוע של כתיבתה, מזה.⁶³ ברבים מסיפוריה מתרחשים טקסי החלפת מסכות – גלויים יותר וגלויים פחות. תופעה זו אפשר אולי לקשור, בזהירות, לתחלופת המסכות של אביה, שאיני הילדה הייתה עדה לה: האב הרואה בה את הילדה המועדפת, "נר הזיכרון" שלו, מי שתנציח את סיפורו וסיפור משפחתו בשואה, הילדה שהוא מתעלל בה מינית, שממלאה את מקומה של האם, הילדה שהוא מזהה כמי שבוגדת במשפחתה ומתחברת ל"הגמוניה הלבנה" ועוד. החלפת מסכות היא כאן מנגנון בסיסי בהבניית העולם הדמיוני. כך, בין היתר, בצורה כמעט גלויה, אנו נתקלים בה ברומן ענק, מלכה ואמן המשחזקים, במופע הוודוויל, המשלב שחקנים חיים ורוחות רפאים ברומן סוסית, ובסיפור "ספרא" בקובץ בת המקום, שבו לכל אחת מהבנות הלומדות עם הגיבורה יש כינוי-מסכה: לאחת היא קוראת "הרחיבי", לשנייה "בדעתך", לשלישית "הקדישי" וכו'. וכך בדרך פחות גלויה, אם כי לא פחות משמעותית, גם ברומן אשתורת ובמחזה מי אלמה.⁶⁴

כל המאפיינים הפרוטאיים הללו יוצרים רשת-נגד (Counter-Net), שאותה מכנה חכים ביי⁶⁵ "מרקם" (Web). ה"מרקם" מציב חלופות מקומיות לרשת הממוסדת (Net), חותר תחת מערכת ההנחות של הקורא "הרגיל", יוצר בה סדקים שבהם משתכנות "ערי המקלט" למיניהן: גומחות מיתר-פואטיות שמהן יוצאות הגיבורות של איני לפעולות הטרור שלהן, ואליהן הן חוזרות. שם הן מסתתרות כמו "פרח קיר", כמי שנוכחות חשובה רק כרקע או כצל, אבל גם כמין דנידין, רואות ולא-נראות, אוצרות מידע וכוה. כשאני מדבר על "ערי מקלט" ביצירתה של איני – עניין זה מצריך יריעה נבדלת – הכוונה היא, למשל, למרחב העצמאי, הבלתי ייאמן לכאורה, שיוצרת לעצמה החיילת לאה/ורד בתוך מחנה

הטירוניות ברומן ורד הלבנון – מרחב פנאופטיקוני ישראלי דפיניטיבי. כל העולם סביבה שרוי בפעילות אינטנסיבית שיסודותיה הם היררכיה קפדנית, סדר ואחידות, וגם, כמובן, ידיעה מוחלטת ביחס למיקומה ומצבה של כל אחת מהטירוניות. אך לאה/ורד מצליחה, באמצעות פרקטיקות ההסוואה וההיעלמות שלה, לנהל את חייה-היא, בעיקר לשכב במיטה ולקרוא, בלי שאף אחד יחוש בחסרונה. לממש לעצמה, כפי שעשתה בעבר ותמשיך ותעשה בעתיד, את עלילת הסיפור האהוב עליה "הענק וגנו", או למצער את אחד מחלקיו: זה שבו הענק חוזר לביתו מנסיעה ארוכה, מגרש את הילדים שפגשו לגנו והביאו עמם את האביב והשמחה, ובכך ממיט על גנו את החורף ועליו עצמו – את הבדידות. אמנם, כפי שאנו יודעים מסופו של הסיפור האהוב על ורד/לאה, הילדים מוצאים פרצה לגן ונכנסים פנימה, ושוב בא האביב, הגן פורח ומתמלא קולות שמחה, והפעם הענק אינו מגרש את הילדים; להפך, הוא משתתף במשחקיהם. כמו הענק, גם איני כמהה לקשר אנושי חם, אבל זה אינו מתממש לא ברומן ורד הלבנון ולא באף אחד מספריה האחרים.

"עיר המקלט" בנובלה האוטוביוגרפית "ספרא" היא חלל נסתר בתוך מרחב הכיתה שבה לומדת הגיבורה. על מאפייניה המרכזיים של עיר-גומחת/המקלט הזאת אפשר ללמוד משתי המובאות הבאות, המוכתרות בכותרת המפורשת "בגומחה":

בגומחה

"...היה אור חלוש, היה מקום לזווה, היא שמעה טוב, יכלה לכתוב. זה הספיק".⁶⁶

בגומחה

"הבעיה לא הייתה לבוא. הבעיה הייתה לצאת. במיוחד שהדבר הראשון שנזקקה לו, בסוף המחבוא, היה שירותים. רצה כעשויה מבהלה, שקופה בין טיפות..."⁶⁷

"ל"ערי המקלט" שאליהן נמלטות הדמויות הטרוריסטיות של לאה איני יש מאפיינים קבועים למדי. אלו הם אתרי מילוט, שכל מי שנמלט אליהם הוא יוצא דופן ו"פגום". האתרים הללו נמצאים לרוב בלב-לבו של המרחב הפנאופטיקוני, ממש מתחת לאפן, או מוטב מתחת לעינו הפקוחה, של מגדל הפיקוח. משם, מאתרי המילוט האלה, שהם תמיד ארעיים, יוצאות דמויותיה של איני לפעולות הטרור שלהן. "ערי המקלט" של איני מזכירות את ערי המקלט בסיפורת המוגדרת כפוסט-מודרניסטית. וכמו בסיפורת הפוסט-מודרניסטית – וגם בעשרות סרטי מדע בדיוני, דוגמת בלייד ראנר (במאי: רידלי סקוט, 1982) – הן מאוכלסות בפליטים ובלוחמי חופש רבים, המגיעים מרקעים שונים ויוצרים יחד מרחב הטרורגני. זהו מרחב מגוון מאוד מבחינת אפשרויות הזיווג שהוא מציע, שאינן אפשרויות במרחבים שמחוץ לערי המקלט האלו. אבל בעוד האפשרויות האלה מתממשות תדיר בערי המקלט הפוסט-מודרניסטיות – בעיקר באגף הפוסט-קולוניאלי,⁶⁸ הן אינן מתממשות בערי המקלט של לאה איני.⁶⁹ עובדה נכוחה זו מבליטה את בדידותן של לוחמות החופש והצדק של לאה, הפועלות לבדן, כמן אנטיגונוט פוסט-מודרניות, מול כל העולם העוין והאלים.

אבל אצל איני, כמו אצל איני, כל כלל מזמן וחושף יוצא מן הכלל, שאף הוא יהפוך בעתו לכלל שיפור, וחוזר חלילה. על התופעה הזאת עמד רן יגיל. הנה דבריו:⁷⁰

אוסף הדמויות הריאליסטיות-סוריאליסטיות של איני לאורך הרומן [אשתורת] [הוא] קטלוג אינסופי מלא ועשיר, [ש]נותן בעיטה נוספת לפרנסי הספרות שניסו לקבע גם אותה בנישה המתאימה לה. [...] מאיני ציפו כנראה שתמשיך לכתוב על החצר האחורית של ישראל, על דמויות קשות יום בדרום תל-אביב, כפי שעשתה בתחילת דרכה [בגיבורי קיץ, במישהי צריכה להיות כאן ועוד]; אך היא, בדיוק כמו הלשון של אשתורת הגיבור שלה, אינה רוצה לשבת בחך שקבעו לה פרנסי הספרות. מן סופרת הצופה שכזאת שאינה רוצה למחזר את הפטנט פעם אחרי פעם כפי שעושים אמנים [...] אחרים [...] ראו אותה – היא רוצה לחדש, ליזום, לקום וליפול, להמר, עזת מצח!⁷¹

צודק רן יגיל, אך אני חושב שיש לסייג את דבריו. אכן, איני "רוצה לחדש, ליזום, לקום וליפול, להמר, עזת מצח!", אבל מעולם לא יצאה תחת ידה יצירה שאינה מתעתעת, שאינה מתראה כדבר אחד ומתבררת כדבר אחר. לשון אחר, את כל יצירותיה, גם כשהן מתראות כתמימות, שגרתיות או סולידיות, אפשר לתאר באמצעות מושגים כגון "כאוס", "אנרכיה", "קרנבל גרוטסקי", "פנטסמגוריה" וגם, כפי שניסיתי להראות – "טרור ספרותי". דוגמת מופת לכך היא, לדעתי, הנובלה "בת המקום" הכלולה בספר הנושא אותו שם. "בת המקום" היא, כמדומה, יצירה קאמרית מושלמת, עשויה מקשה אחת, כמו מונוליט. במרכזה ג'ניפר המכונה סמוקי, אמריקנית נוצרייה מוגבלת שכלית, הסועדת את רייצ'ל סלומון, קשישה יהודייה שהעניקה לה חסות ובית בעיירה בפלורידה. בשונה מכל דמויותיה של איני בסיפורת המבוגרים שלה, סמוקי זו היא אדם שלם, מובחן וברור. אמנם, היא רפת שכל, אבל מגבלה מנטלית זו אינה פוגמת בציור הדיוקן השלם שלה, אלא להפך. מן הסיפור היא מצטיירת כבעלת אישיות העשויה מקשה אחת. נוסף לכך, הסיפור שלה מובנה במתכונת של אגדת קדושים; ז'אנר שיש לו שורשים ספרותיים ארוכים והוא מאופיין בציור עלילתי ברור: חד-כיווני ואסקלטיבי:⁷² מילדות בחיק משפחה אומללה ומאמללת (אמה שיכורה, אביה נעלם, ואחותה, שגם בן זוגה נעלם, אינה מצליחה לחנך כראוי את שני ילדיה), למשפחת אומנה (פליטת השואה היהודייה המאמצת אותה), להתוודעות לייעודה ומימוש (לאחר מותה של האם או מוטב הסבתא המאמצת אותה). מוצעת לה אפשרות קיום ומגורים שאמורה לפתור את כל בעיותיה – אך היא, באקט הרואי, מוותרת עליה ומעניקה אותה לאחותה וילדיה.

אך כאמור, אצל איני, כמו אצל איני, המנוע האנרכיסטי אינו משתתק לעולם. מבט בוחן יותר מגלה כי גם העולם הכמו-מונוליטי של בת המקום הוא למעשה חצוי וקרוע. כך קורה בשל שתי תופעות: האחת גלויה יותר ודרמתית פחות; השנייה גלויה פחות ודרמתית בהרבה. אשר לראשונה: העולם האחדותי שאיני יצרה ב"בת המקום", נסדק, מעוקם ונשאר תלוי כמו על בלימה, וזאת בשל הזיקה הקונטרפונקטית שיוצרת המחברת בינה לבין "ספרא" – הנובלה החותמת את הספר, נובלה בריקולאז'ית פרועה במיוחד, המורכבת מעשה-סגסוגת של סוגות ספרותיות שונות שמתפתלות ומתנגשות זו בזו: סיפור בלשי,

סיפור התבגרות, דיוקן של אמן כאיש צעיר, וידוי, רפורטז'ה חברתית סאטירית ועוד. "ספרא" האנרכיסטית מאירה את "בת המקום" באור חדש וחושפת פרקטיקה אמנותית חדשה ביצירתה של איני. פרקטיקה זאת טורפת את הקלפים, הופכת את הנובלה, הסולידית למראית העין, לטקסט מרסק מוסכמות קריאה ומעורר תהיות וחרדה. כך קורה בעיקר בגלל אופיו המיוחד של קול המספרת ב"ספרא". לכאורה, מדובר כאן בקול אופייני לרומן אוטוביוגרפי, קול גוף-ראשון-יחידה כמו זה המוכר לנו מהרומן האוטוביוגרפי ורד הלבנון. הקרבה לַוָּרד הלבנון, וממילא למודוס האוטוביוגרפי, עולה על הדעת גם בשל הדמיון בחומרי הסיפור: אפשר לומר ש"ספרא" משלים לנו את חומרי הסיפור ש"חסרים" ברומן ורד הלבנון, בעיקר מתקופת התיכון של גיבורת הרומן האוטוביוגרפי, שאגב לאה – השם שקראו לה אביה ואמה – הוא גם שמה של גיבורת "ספרא".

הדמיון בין הרומן האוטוביוגרפי לנובלה המתראָה כאוטוביוגרפית, מבליט את ההבדל באופיו של מה שאני מבקש לכנותו, בעקבות בארת ופוקו,⁷³ "שם המספרת". שכן בַּוָּרד הלבנון יש לנו "שם מספרת" שנוצק לפי כללי הז'אנר האוטוביוגרפי בגוף-ראשון-יחידה. לעומת זאת, ב"ספרא" מדובר ב"שם מספרת" שנוצק, מעשה כלאיים, בין המיקוד של הגיבורה, תלמידת התיכון לאה, לבין המיקוד והקול של מספרת חיצונית. תוצאתו של מעשה כלאיים זה, כמו בכל מעשי הכלאיים של איני, היא תערובת של יחידות צורמות. הדמיון והשוני בין "שמות המספרת" ברומן האוטוביוגרפי ונובלה הפְּסִידוֹ-ביוגרפית מאירים באור חדש את מעמד "שם המספרת" ב"בת המקום", וממילא את שאלת האחידות והשלמות המבנית של הנובלה הזאת. שהרי לא קשה להבחין, לפחות בקריאה חוזרת, באופי החתרני המדהים של "הנדסת הקול" ב"בת המקום". יש לנו כאן, לראשונה אצל איני, סיפור שנכתב במודוס של סיפור המתורגם מהקורפוס של הספרות האמריקנית הדרומית. למעשה, אלמלא הרמז על נוכחותה של המחברת עצמה בסוף הסיפור, אפשר היה לחשוב שמדובר כאן בסיפור של טוני מוריסון או של פלאנרי אוקונור שתורגם לעברית, כולל השגגות הלשוניות האופייניות לתרגום לעברית מן הקורפוס הזה.

משתמע מכאן, שהמספרת ב"בת המקום" "התחפשה" למספרת של סופרת אחרת, ממוקם אחר ובעלת קול אחר. ה"התחפשות הזאת" יוצרת דיסוננס חריף בין "שם המחברת" ו"שם המספרת", שיש לו, לפחות בדיעבד, תוצאות פטאליות ביחס לאחדותו ושלמותו של הסיפור. זאת לא פחות, ולדעתי אף יותר, מאשר תוצאות שהן תוצר הדיסוננס בין המיקוד של הדמות והמיקוד והקול של המספרת ב"ספרא", או של הדיסוננס בין המיקוד והקול של לאה לבין המיקוד והקול של ורד, שבוראת את הדמות לאה ברומן ורד הלבנון. כך וגם כך; הפרקטיקות של תנועה מתמדת, החלפת מודוסים ושינוי פרסונות הן תמיד רלוונטיות ומוכנות לשימוש בארגז הכלים של איני, ארגז שתוכנן ונבנה כתיבת ציוד חירום משוכללת של לוחמת חירות, שאימת מגדל הפיקוח של הפנאופטיקון אינה נוטשת אותה לעולם.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

- 1 גרסה קצרה ומוקדמת של המאמר בשם: "The Lea Aini Project: Literature as an Act of Survival" ראתה אור בכתב העת *BGU Review* 3 (2013). אני מודה לד"ר תמר סגמן-הס ולד"ר חנה סוקר-שווגר, העורכת של כתב העת מכאן, וכן לחברי המערכת הצעירה של כתב העת על הערותיהם החשובות.
- 2 <http://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00513.php>
- 3 ההדגשות שלי, י"ש.
- 4 <http://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00513.php>
- 5 תיאור הסינדרום הזה בהקשר הספרותי ראו בספרה של איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, תל אביב: המכון לחקר הציונות וישראל ע"ש חיים ויצמן, אוניברסיטת תל אביב, ועם עובד, 2003. וראו גם: יגאל שוורץ, "הצל שלנו ואנחנו: דור יום הכיפורים' בסיפורת הישראלית", מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2005, עמ' 234-215; G. Morahg, "Israel's New Literature of the Holocaust: the case of Grossman's *See Under: Love*", *Modern Fiction Studies* 45(2) (1999), pp. 457-479; H. Yaoz, "Inherited Fear: Second-Generation Poets and Novelists in Israel", *Breaking Crystal – Writing and Memory after Auschwitz*, Efraim Sicher (ed.), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1998, pp. 160-169.
- 6 בהקשר זה ראו: יוחאי אופנהיימר, מה זה להיות אותנטי: שירה מזרחית בישראל, תל אביב: רסלינג, 2012; קציעה עלון, אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד וקרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, 2011; קציעה אלון, שושנת המרי השחורה: קריאות בשירה מזרחית, תל אביב: אוניברסיטה משודרת, מודן, משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 2014; בתיה שמעוני, על סף הגאולה, סיפור המעברה: דור ראשון ושני, באר שבע ואור יהודה: מסה קריטית, הקשרים, המכון לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ודביר, 2008.
- 7 מהמונח "ההגמוניה האשכנזית" אין לגזור שלכל היהודים שהגיעו לארץ מאירופה היה מעמד חברתי ותרבותי שווה. כפי שהראיתי בהרחבה במקום אחר, החל בעלייה השנייה, יהודי מזרח אירופה הם שקבעו את סדר היום החברתי והתרבותי בארץ. ליהודי מרכז ומערב אירופה היה לאורך כל המאה הקודמת מעמד שולי יותר. שתי קהילות של יהודים מאירופה שהורחקו באופן בולט ממרכזי הכוח החברתיים-תרבותיים הן קהילת יהודי יוון, שלאחריה איני נתנה לה ביטוי, וכן קהילת יהודי רומניה. קהילת יוצאי רומניה זכתה ליחס מפלה שהתבטא בין השאר בכך שרבים מבניה ובנותיה יושבו, שלא כמו אחיהם מהקהילות האשכנזיות האחרות, בעיקר בפריפריה העירונית, לרוב בעיירות פיתוח בדרום ובצפון הארץ. וראו: יגאל שוורץ, האשכנזים, המרכז נגד המזרח, אור יהודה וקריית אוננו: דביר והוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2014, עמ' 13-83.
- 8 "אפר ואבק", הפקה: יהודה פוליקר, יעקב גלעד, CBS, 1988.
- 9 בגלל המלחמה ההיא, בימיו: אורנה בן-דוד, הפקה: דוד שיץ, שמואל אלטמן, שירות הסרטים הישראלי, 1988.
- 10 וראו: בתיה שמעוני, "חותרים להכרה: שואת יהודי יוון בשיח התרבותי והספרותי", עיונים בתקומת ישראל: מאסף לבעיות הציונות, הישוב ומדינת ישראל 21 (תשע"ב-2011), עמ' 115-140. תופעה

- מקבילה היא פרשת ההתעלמות הציבורית מגורלם של יהודי לוב בתקופת השואה. פרשה זו היא ברקע ספרו של יוסי סוכרי אמיליה ומלח הארץ, תל אביב: כבל (2002), ובצורה מפורשת יותר בספרו בנגאזי־ברג־בלזן, תל אביב: עם עובד, (2013).
- 11 בהקשר זה ראו מאמרה של חנה נוה: "הישראליות בין זיכרון השואה לשכחתה: דור ראשון, דור שני בסיפורה של לאה איני 'עד שיעבור כל המשמר כולו'", ביקורת ופרשנות 34 (2000), עמ' 115-145; וכן מאמר מאת בתיה שמעוני: Batya Shimony, "Resisting the Father's Narrative: A Study of Lea Aini's Vered ha-Levanon", *Prooftexts* 32 (2012), pp. 89-114.
- 12 זוהי טענתו המרכזית של זיגמונט באומן בספר מודרניות והשואה, תל אביב: רסלינג, 2013.
- 13 Michel Foucault, "Panopticism", Jessica Evans and Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*, London: Sage, 1999, pp. 61-71
- 14 W או זיכרון־הילדות מאת ז'ורז' פרק (הספריה החדשה, 1991) היא יצירה שנעשה בה שימוש מופתי בתבנית הפנאופטיקון בהקשר של מוראות מלחמת העולם השנייה. כזה הוא גם הרומן מאת אהרן אפלפלד מכוות האור (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980). וראו לעניין זה: יגאל שוורץ, "דגם המחנה הסגור: דרך המוצא?", סימן קריאה 12-13 (1981), עמ' 357-360. סביר להניח שלאה איני קראה את שתי היצירות המכוננות האלה בשלב כלשהו בקריירה הספרותית שלה.
- 15 דוד גורביץ' ודן ערב (עורכים), "פנאופטיקון", אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת, תל אביב: כבל, (2012) עמ' 961.
- 16 במיוחד בסיפורים שיש להם אופי אוטוביוגרפי: ורד הלבנון (2009) ו"ספרא" בקובץ בת המקום (2014).
- 17 וראו הערך "נמרוד", משה ברכוז ומנחם סוליאלי (עורכים), לקסיקון מקראי, תל אביב: דביר, 1965, עמ' 655.
- 18 לאה איני, ענק, מלכה ואמן המשחקים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 127 [ההדגשות שלי, י"ש].
- 19 שם.
- 20 לאה איני, גאות החול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.
- 21 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2009.
- 22 לאה איני, סוסית, אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן, 2012.
- 23 לאה איני, בת המקום, אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן, 2014.
- 24 והשוו: שירה סתיו, "סוסית" של לאה איני – עלתה על הסוס", הארץ - מוסף ספרים (15.2.2012).
- 25 גורביץ' וערב (עורכים), אנציקלופדיה של הרעיונות, הערה 15 לעיל, עמ' 196.
- 26 Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso, 1987. תרגום המבוא וחלקו הראשון של פרק א בספר זה התפרסם בכתב העת מכאן ד (ינואר 2005), עמ' 161-180. וראו גם הנ"ל: *The Atlas of European Novel, 1800-1900*, London, Verso, 1999.
- 27 למשל: מתן חרמוני, ארבע ארצות, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2014; חגית גרוסמן, לילה ולואיס, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2014; דוריית קלנר, עמק־פלסט, תל אביב: ידיעות ספרים, 2014; אליענה אלמוג, מבט חטוף של הנצח, אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, 2014.
- 28 שותפה לה בהקשר זה היא אורלי קסטל־בלום, החל בסיפור "לא רחוק ממרכז העיר" הפותח את ספרה הראשון לא רחוק ממרכז העיר (תל אביב: עם עובד, 1987); המשך בסיפורים "אלף שקל

- לסיפור" ו"הסופרת כזונת צמרת" בקובץ סיפורים לא רצוניים (תל אביב: זמורה-ביתן, 1993);
 דרך טקסטיל (תל אביב: הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה, 2006);
 וכלה, לפי שעה, בספרה הרומאן המצרי (תל אביב: הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד/
 ספרי סימן קריאה, 2015).
- 29 מבחינה זו אפשר להגדיר את המרחב הבדיוני שלאה איני יוצרת כמרחב של "עיר מחולקת",
 שבה המגע הדיאלוגי הממשי בין האוכלוסיות של שני החלקים, הצפוני והדרומי, הוא מקובע
 ומוגבל מאוד ונמצא במבנה היררכי נוקשה. אחת הראיות לעניין זה היא שהמפגש בין לאה/ורד
 "הדרומית" ליונתן "הצפוני" בספר ורד הלבנון מתאפשר הודות לשני תנאים היוצרים שוויון-
 ערך זמני בין נציגי שני המחנות: הראשון – יונתן הוא "צמח", כלומר "צפוני" מקולקל; השני
 – המפגש מתרחש במרחב לימינלי, בבית חולים. אגב, מערך דומה מתקיים גם ברומן חימו
 מלך ירושלים (1966) מאת יורם קניוק, שורד הלבנון מתכתב אתו בכמה וכמה דרכים. לעניין
 ערים מחולקות בספרות, ראו חנה וירט-נשר, מפתחות העיר, הרומאן האורבני במאה העשרים,
 תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד ואוניברסיטת תל אביב, מכון פורטר לפואטיקה וסמיטיקה,
 1982, עמ' 33-100.
- 30 לאה איני, גיבורי קיץ, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991.
- 31 לאה איני, מישהי צריכה להיות כאן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.
- 32 לאה איני, אשתורת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999.
- 33 לאה איני, דיוקן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988.
- 34 שם, עמ' 8-9.
- 35 ורד הלבנון, הערה 21 לעיל, עמ' 248. באותו הקשר של רכישת ידע ופיתוח דמיון ספרותי-תרבותי,
 המספרת מוסיפה ש"פעמיים קראו אותם באוזני אחי ואחותי כעושים לי טובה ואחר כך קיננתי
 עליהם ימים רבים. שוכבת במיטה שלי, שבחדר ההורים, רגל על רגל, ורואה חדרים נוספים
 בארמון, עוד מקומות ביער; מציירת תמונות חדשות כחנות החייט כשבאוזני מחול הזכוכים"
 (שם).
- 36 השוו: אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ – מוסף ספרים (8.7.2009), עמ' 1, 4; אסתי
 אדיב-שושן, "מה פתאום איני באל"ף?", הארץ – תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2.
- 37 מישל דה סרטו, המצאת היומיום: הסדרה לפילוסופיה, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג,
 2012.
- 38 והשוו: Batya Shimony, "Resisting the Father's Narrative: A Study of Lea Aini's", *Vered Ha-Levanon*, *Prooftexts* 32 (2012), pp. 89-114
 השינה" (ריאיון עם לאה איני עם צאת ספרה ורד הלבנון), ידיעות אחרונות – 7 ימים (28.5.2009).
- 39 וראו בהקשר זה, מזווית אחרת: שמעון אדף, "נגד אור הקונפורמיות העזה", הארץ – תרבות
 וספרות (14.8.2009), עמ' 2.
- 40 ורד הלבנון, עמ' 456 [ההדגשות שלי, י"ש].
- 41 וראו הערך "עשתורת", משה ברכוז ומנחם סוליאלי (עורכים), לקסיקון מקראי, תל אביב: דביר,
 1965, עמ' 719. גם כאן יש התכתבות אינטרטקסטואלית בתוך כתביה של איני (עשתורת
 ואשתורת מקבילים לעיני ואיני בורד הלבנון). ובהקשר זה ראו גם: רן יגיל, "אשתורת והתקשורת
 – אשתורת והסיפורת", עיתון 77 248 (תשרי תשס"א – אוקטובר 2000), עמ' 11.
- 42 עמדת מחבר דומה – שורד של ההון הממשי והסימבולי של ההגמוניה המוצג כלגיטימי, או
 לפחות מעמדה אמביוולנטית, מאפיינת את יצירתם של כמה סופרים שהוריהם נולדו בארצות

- ערב. כך, בין היתר, אצל א"ב יהושע ורונית מטלון. אצל יהושע ניכרת התופעה כבר בסיפוריו המוקדמים "מסע הערב של יתיר", "מות הזקן", "מול היערות" ואחרים, המכונסים בשני קובצי סיפוריו הראשונים מות הזקן (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1962) ומול היערות (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1968). אותה תופעה מתגלה גם ברוב הרומנים שלו, במיוחד המאהב (שוקן, תשל"ז), מולכו (הארץ – מוסף ספרים, 1987) ומסע אל תום האלף (הארץ – מוסף ספרים, 1997). אצל רונית מטלון ניכרת התופעה בכל יצירותיה בעיקר, אך לא רק, ברמת הסגנון. כוונתי במיוחד לרומנים שלה: זה עם הפנים אלינו (עם עובד, 1995), שרה שרה (עם עובד, 2000) וקול צעדינו (עם עובד, 2008). עמדה דומה, אם כי בעלת אופי בוטה ובוועט בהרבה, משתקפת ביצירותיהם של סופרים צעירים יותר שהוריהם הגיעו לכאן מארצות ערב. כוונתי היא לסיפוריהם של דודו בוסי, קובי אוז, יוסי סוכרי ואחרים. לעניין הסיפורת של א"ב יהושע בהקשר הנדון כאן, ראו מאמרי: "דאוס אקס מכינה: אלוהים, מכונות ובני אדם בסיפורת של א"ב יהושע", אמיר בנבג', ניצה בן-דב וזיוה שמיר (עורכים), מבטים מצטלבים, עיונים ביצירת א"ב יהושע, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 507-515. לעניין עמדת הניכוס/השוד שמבצעים סופרים "מזרחיים" בני הדור השני, בעיקר ביחס לשואה הנתפסת כנכס סימבולי רב ערך בחברה הישראלית, ראו מאמרה החלוצי והמחכים של בתיה שמעוני: "להיות מזרחי, לגעת בשואה, להיות ישראלי", אתר העוקץ, יוסי דהאן ואיציק ספורטא (עורכים), 28.4.14. <http://www.haokets.org>.
- 43 יובל נוח הררי, "טרור מהו? מימיה הביניים ועד למאה העשרים ואחת", www.openu.ac.il/~zmanim/zmanim108harari.pdf.
- 44 גאות החול, הערה 20 לעיל.
- 45 ראו גם: איילת נגב, "לאה איני – לחיות עם בעל מת", שיחות אינטימיות, תל אביב: הוצאת ידיעות אחרונות, 1995, עמ' 251-259. הרומן גאות החול מתכתב עם ספרה של בתיה גור אבן תחת אבן (כתר, 1998) ועם ספרו של דויד גרוסמן אישה בורחת מבשורה (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה, 2008).
- 46 ראו הערה 30 לעיל.
- 47 וראו גם: הדה בושס, "כנפיים שבורות", הארץ (20.8.1991), עמ' 4; דן דאורי, "חיים בגובה העיניים", דבר (16.8.1991), עמ' 27; חנה הרציג, "לא לאהבה, לא לאלוהים, ידיעות אחרונות - המוסף לשבת (23.8.1991), עמ' 24.
- 48 שתיקת האם היא תופעה קבועה, עצמתית מאוד ורבת-חשיבות ביצירתה של איני. אפשר לקשור אותה לשתי תופעות מרתקות אחרות. א. לעולם אין איני מתארת שושלת נשית רציפה שיכולה הייתה לשמש חומת מגן מפני האלימות הגברית. הנחמה שמוצאות הגיבורות, אם אכן הן מוצאות נחמה, היא בחיקה של סבתא אמיתית או מאמצת, תוך דילוג מודגש על האם. כך, הסבתא ברומן ורד הלבנון היא אתר הנחמה האמיתי היחיד; וכך גם ברומן סוסית ובסיפורים "בת המקום" ו"ספרא" בקובץ בת המקום; ב. אחוות אחים/אחיות או אחוות חברים/חברות, אינה קיימת באף אחד מספריה, גם כאלה שהגיבורה היא אחת מקבוצה אוניפורמית: תלמידות באותה כיתה בתיכון, חיילת בטירונות בצבא ועוד. הגיבורה של איני פועלת תמיד לבדה. מסע הטרור שלה, שנועד לשרת את החברה, ובעיקר את "הדפוקים", והמתרחש במקומות שונים בארץ ובעולם, הוא תמיד מסע של פרשית/זאבה בודדה.
- 49 וראו בהקשר זה: רות אלמוג, "שבוע של ספרים: איני – טעמה של נקמה", הארץ - תרבות וספרות (28.12.2001), עמ' 14; אברהם בלבן, "אחריות האם: 'סרומאל' מאת לאה איני", תשע אמהות

- ואמא: ייצוגי אימהות בסיפורת העברית החדשה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 100-115; פנינה שירב, "כיסוי וגילוי", מכאן י (ספטמבר 2010), עמ' 153-184.
- 50 לעניין זה ראו ספרי, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2007.
- 51 לעניין זה ראו לאה איני, "לכתוב את הכאוס", NRG > מקוון < 11.6.2012 (דברים שנאמרו בהשקת הרומן סוסית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ב-3.4.2012). וגם: חכים ביי, T.A.Z, איזור אוטונומי ארעי, תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 53-69. וכן בספרי הידעת את הארץ שם הלימון פורח, הערה 39 לעיל, עמ' 29-83.
- 52 והשוו: שירה סתיו, "סוסית של לאה איני – עלתה על הסוס", הערה 24 לעיל.
- 53 סוסית, הערה 22 לעיל.
- 54 שם, עמ' 135.
- 55 שם.
- 56 שם, עמ' 136 [ההדגשות שלי, י"ש].
- 57 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, [1936] 2007.
- 58 גורביץ' וערב, אנציקלופדיה של הרעיונות, הערה 15 לעיל, עמ' 206.
- 59 שם [ההדגשות שלי, י"ש].
- 60 J.A. Coleman, *The Dictionary of Mythology*, London: Arcturus Publishing Limited, p. 847
- 61 לעניין הנווד והנוודות בסיפורת הישראלית ראו: יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן, הערה 5 לעיל, עמ' 235-264; וגם הנ"ל, אמנות הסיפורת של אהרן אפלפלד, אור יהודה ובאר שבע: דביר ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
- 62 וראו: חנה נויה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, תל אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 2002, עמ' 96-120; Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1987, pp. 381; Stephanie Golden, *The Women Outside: Meanings and Myths of Homelessness*, Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California, 1992.
- 63 ניר ברעם, "אמנית המשחקים: ראיון", מעריב - תרבות (31.12.2004), עמ' 12-13.
- 64 לא ראה אור.
- 65 חכים ביי, הערה 51 לעיל.
- 66 בת המקום, הערה 23 לעיל, עמ' 207.
- 67 שם, עמ' 264.
- 68 וראו לעניין זה: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, pp. 212-235; מישל פוקו, הטרוטופיה, מצרפתית (ואחרית דבר): אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003; מישל דה סרטו, המצאת היומיום, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2012; חכים ביי, T.A.Z: איזור אוטונומי ארעי, תל אביב: רסלינג, 2003.
- 69 יוצא מן הכלל הוא הזיווג בין הגיבורה לקנטאור ברומן סוסית. אבל זהו יוצא מן הכלל המעיד על הכלל, שכן הרומן סוסית מצהיר על עצמו שהוא סיפור אגדה קומי, שבו (ורק בו) הכול אפשרי.
- 70 רן יגיל, "אשתורת והתקשורת – על רומן אחד של לאה איני", בננות *Blogs* (24.8.2008).
- 71 [ההדגשות שלי, י"ש].

- 72 וראו: אבידב ליפסקר, "חניכה מיסטית ואקסטטית של 'קדושה': על רקעה הלגנדרית של הנובלה קאטרינה לאהרן אפלפלד", אפס שתיים 1 (תשנ"ב) עמ' 79-98; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, four essays*, New Jersey: Princeton university press, 1957, pp. 33-35.
- 73 וראו: רולאן בארת ומישל פוקו, מות המחבר/מהו מחבר? מצרפתית: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005; חנה סוקר-שווגר, מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 20-75 ועוד.

”להתגייס לחיל הפיקוח, להתחמש בעין נוקבת”:

עין, מבט וראייה ברומן ורד הלבנון מאת לאה

איני

מלילה קוש זהר

כותרת הרומן ורד הלבנון מתכתבת עם הצירוף המוכר “ארז הלבנון” – אילן גבוה, שורשיו עמוקים במיוחד, חזק ומאריך ימים, עץ משובח לבנייה, שמקורותיו נבנה בית המקדש והוא מטפורה של גבריות, כוח ועצמה. סגולות אלה מתחלפות כאן בשבריריותו ובנשיותו של הוורד, שיח עדין ופגיע, שאת הפרח שלו כיסה הנסיך הקטן בפעמון זכוכית להגן עליו מפני טורפים. פרח זה הוא מטפורה של עדינות, יופי נשי, אהבה ותשוקה, וגם סמל של התנגדות לדיכוי, של מאבק לחופש.¹ ואכן הוורד של איני הוא “ורד הלבנון” שיש בו על כן גם מהכוח ומהחוסן של הארז.

החילוף הבוטני/מגדרי בכותרת הרומן מרמז על נקודת התצפית שלו: המבט של ורד, שהיא גיבורת הרומן. ורד הלבנון הוא רומן חניכה נשי אוטוביוגרפי, שמתאר את התבגרותה של המספרת/המחברת אל תוך החברה הישראלית בעשורים האחרונים של המאה העשרים. סיפור החניכה שמשרטטת איני אמנם עובר בצמתים המוכרים של סיפור החניכה הישראלי – משפחה, מסגרות החינוך הממלכתיות, שירות צבאי. אך אלה מתוארים מנקודת מבטה של מי שנמצאת לאורך כל הרומן בשוליים החברתיים. מנקודת מבט זו מתפתחת גם עמדתו הביקורתית והמתנגדת של הרומן.

במאמר זה אני מבקשת לבחון את סוגיית המבט, הראייה והעין כפי שהם באים לידי ביטוי ברומן של לאה איני. אצביע על בחירתה של איני להציב במרכז הרומן את המוטיבים הסקופיים הללו ואראה כיצד המופעים השונים שלהם מבנים את הרומן כנרטיב ויזואלי, נרטיב של/על מבט. גם ארצה לטעון כי המוטיבים הסקופיים שבמוקד הרומן הם בסיס כוחו ועצמתו הביקורתית והם המאפשרים את שני הקולות שלו – סיפור חניכה נשי וביקורת חברתית ופוליטית על העמדות השליטות.

”ראיתי אותך לראשונה מהגב”

רומן החניכה האוטוביוגרפי של איני מאורגן סביב מפגשיה השבועיים של המספרת לאה בבית החולים. לאה היא חיילת צעירה שמציגה את עצמה בשם בדוי, ורד, והיא פוקדת בבית

החולים את יונתן, חייל צעיר שניסה להתאבד בתקופת מלחמת לבנון הראשונה ונותר עם פגיעת ראש חמורה. בעת המפגשים היא מספרת לו על חייה. הרומן נפתח בתיאור המפגש הראשון, שהוא מפגש של העין, הראייה והמבט של המספרת עם מושאם: "ראיתי אותך לראשונה מהגב", מספרת לאה ליונתן, "קודם מביטה בך בשקט, לוקחת אותך בעיני, ואז העיניים הסטורות נעצמות ואני מביטה במה שממשיך לצרוב מאחורי העפעפיים"² – אלה הן וריאציות שונות של ראייה. בהמשך היא שואלת גם על המבט שלו, על האפשרות לראות בעין האחת שנותרה, ומציעה לראות בשבילו: "אם אתה לא רוצה... אם אי אפשר שאקרא לך, אני יכולה סתם לראות בשבילך"³, ומיד אחר כך מובא "הצילום המילולי" של מה שהיא רואה מסביב: "צורת חית משובשת של משטחי דיקט על רגלי מתכת מכוסים במפות לבנות [...] על מעין השולחנות האלה אי סדר של ספלי פלסטיק תכולים מהמטבח החלבי שבמסדרון"⁴. ועוד: "הבלגן, שיירי פירות בסלסלות קש על השולחנות, וניירות צלופן שנקרעו מהן [...] מרשרשים בחלקם על הארץ [...] פרחים זורים שנשכחו"⁵.

כך אפוא, כבר בפתח הרומן, המספרת מעמידה את המבט, הראייה והעין כמוטיבים מרכזיים. לאה מתבוננת "מהגב", רואה את מה שמסתתר מתחת למפות הלבנות, רואה עטיפות צלופן ריקות. המוטיבים האלה ממשיכים ומתפקדים כצופן במבנה, בפואטיקה ובתמטיקה של הרומן.

המבנה הנרטיבי שיוצרת איני לרומן קרוב מאוד לסוגה קולנועית, שהנרטיב שלה מאופיין בתנועה המצלמה/המבט בזמן ובמרחב. הפגישות השבועיות של לאה עם יונתן בבית החולים, והסיפורים בהמשכים שהיא מספרת לו, מבנים נרטיב מקוטע. הסיפורים עצמם בנויים כ"תמונות", כזיכרונות מגילים שונים שאינם מתחקים במדויק אחרי הסדר הכרונולוגי, אלא ערוכים על פי רצף האסוציאציות של המספרת. הסיפורים מתרחשים בכמה מישורי זמן ומרחב: חייה של לאה בעבר, משחר ילדותה, חייה בהווה כחיילת בשירות סדיר, המציאות בבית החולים והמציאות של מלחמת לבנון. העלילה סובבת סביב שני צירים מקבילים של תנועה בזמן ובמרחב, שחוצים את הרומן מתחילתו ועד סופו: שנת המפגשים בבית החולים שהיא ההווה הסיפורי; תיאור הדרך שבה הלכה בילדותה, בכל יום רביעי, מבית הוריה בבית ים לבית סבתה בשכונת שפירא בדרום תל אביב, שהוא העבר הסיפורי. תוואי ההליכה הזה חוצה את הרומן לאורכו, והוא מעין עמוד שדרה סיפורי שעליו תולה לאה את סיפור חייה. סיפוריה מסתעפים מהדרך, חגים ושבים אליה ויוצרים מארג מורכב של עלילה שנעה בחופשיות קדימה ואחורנית על ציר הזמן ובה בעת שומרת על פעימה פנימית של התקדמות לינארית מהמפגש הראשון אל המפגש האחרון שהוא סוף הרומן. אל סוף הרומן מתנקזים צירי הזמן השונים: העבר – סיום ההליכה בדרך שבה הלכה המספרת כילדה, "אני מגיעה לסבתא, יונתן. כן, סוף כל סוף הגענו..."⁶; ההווה – השלמת תהליך החניכה שלה עם "השחרור" מהצבא; העתיד – התחלת החיים החדשים של יונתן שמועבר "למחלקת הצמחים בבית לוינסטיין"⁷, ותחילת החיים של לאה כסופרת.

גם שפתו של הרומן מרפררת למבע הקולנועי ולתנועת המצלמה שלו. זוהי פואטיקה "צילומית", תיאור מילולי של מציאות חזותית, תיאור של שדה הראייה, של מה שניבט כמו מבעד לעדשת המצלמה, תפקיד שממלאת ברומן עדשת העין של המספרת. הרומן

נכתב מבעד למבטה, שנח על מושאיו ונע כמו תנועת מצלמה ארוכה על פני הנראה. כך, למשל, ההליכה מביתה לבית סבתה מתוארת כ"שוט" צילומי ארוך של עולם שלם וצפוף של מבנים, אנשים, רחובות ובתים, עולם שוקק של חיים שמתרחשים בשוליים, הרחק ממרכז העיר. מבטה אטי ומדוקדק, עובר לאורך הדרך (והרומן) מחנות לחנות, מבית לבית, ממשפחה למשפחה. את סיפוריהם היא מגוללת כחלק מהסיפור שלה ומחלצת אותם מתהום הנשייה. התנועה נעצרת במקומות מסוימים, כל אחד מהם הוא תחנה בסיפור חייה, ממשיכה וחוזרת אל הדרך. בדפים האחרונים של הרומן מגיעה, כאמור, גם הדרך לסיימה. הכניסה אל חצר הבית של סבתה היא דוגמה לתנועת המבט הקולנועי ברומן:

נכנסת לשביל המגודר שמטופל כמטפס הפעמוניות [...] בירידה, מצע של פתותי צאלון ירוק-סגול על הארץ וארבע דמויות ילדים מברזל מצמידות את כנפות התריסים לקיר, שלא יעופו ברוח [...] המרפסת עם כסאות הקש הירוקים ריקה, כמוה גם השולחן עם שעונית הפירות, ודלת הבית כמו דלת המטבח, סגורות. אני מכופפת את הידית. סבתא? הדלת נעולה [...] אני יוצאת אל הגינה. מפרשי כבסים עפים אנה ואנה, ולא מאפשרים לראות. פתאום היא נגלית לי: יושבת בשמש תחת חלון המטבח, על אחד מזוג השרפרפים שלה, וקולפת תפוזים. טבעות הזהב צונחות סביבה כמין מלכודת. [...] השרפרף שעליו התפוזים שנותרו בלבניהם כמעט מתהפך כשהיא קמה אלי. הנה רגע ארוך של מנוחה, הנה התפוצצות של אושר מזוקק. [...] השמש לא מפסיקה לצחוק, והגינה פורחת. לאט לאט נתרוםם לשמיים, הגינה, הבית, סבתא ואני.⁸

המבט נע ומצלם, מעביר בשפתו הוויזואלית את המתח, השמחה והאושר. אלה אינם מתוארים "מבפנים", כרגשות או כזרם תודעה, אלא כהתרחשות חיצונית, שהיא מיטונימית להתרחשות הפנימית: תמונת המנוחה; תמונת הגאולה; תמונת האושר. האושר פוקע מתוך התיאור הסוראליסטי של השמש הצוחקת וההתרוממות האטית של הבועה הזאת – הבית, הגינה, סבתא ולא – אל השמים, אל השמש, אל האור.

הפואטיקה של הרומן עשירה בשימוש מילולי ומטפורי של אור וחושך. בית המשפחה, מקום של דיכוי קשה, מתואר כ"לב המאפלייה גם בצהרי היום", היציאה ממנו היא "היחלצות מהעיסה השחורה", ההליכה לבית סבתה זרועה "רסיסים של אור", ושם הגינה פורחת, מוצפת אור-שמש. תהליך החניכה של הגיבורה מתואר כמתנהל על קואורדינטות של אור וחושך, נראות ואי-נראות, של ראייה ושל עיוורון, מיטונימיות של שחרור, זהות וקיום, מצד אחד, ושל דיכוי, אפליה והדרה, מצד שני. הרומן ערוך כתזמור מורכב של מבטים, שדרכם מתקשרת המספרת עם העולם ועם האחרים. הרומן גדוש מוטיבים שונים של עין: "עיניים מחייכות" וטובות, עיניים "כחולות מימיות שאין בהן זיק של רוע", עיניים "רעות" ו"דוקרות", שהן כמו "ימות חומצה", עיניים כואבות, "מנופצות מדמע", עיניים יפות, עיניים מבדחות. העין תמיד שם, ראשונה וראשונית, ומפגש הוא תמיד תנועה של העין, התבוננות, ראייה של הפרטים.

המספרת מתארת את עצמה כמי שנמצאת בתוך שדה־ראייה, ניבטת, מאוינת, מחופצנת, וגם שקופה ובלתי נראית, וכמי שבוחרת באי־הנראות, נעלמת, מתחבאת מהמבט של העולם. ב־בזמן היא מתארת את עצמה כמי שגדלה להיות "עם עיניים פקוחות לרווחה", מסתכלת, מתבוננת, מציצה, מביטה, רואה, פוקחת עיניים, פוערת עיניים, מחפשת בעיניה, עיניה נודדות, חולמות, פקוחות לרווחה ורואות מתוך שינה שהרורית. היא מסתכלת על עצמה, מתבוננת במציאות שסביבה וגם רואה "עולם חדש שנפתח לרצונה", עולם דמיוני שהיא בוראת להצלתה.⁹ הרומן מעלה שאלות מהותיות על המבט ועל תפקידו בהתנהלות האנושית ומנהל דיון עם היבטים פילוסופיים ואפיסטמולוגיים של המבט כמבנים סובייקטיביות וזהות כניסוחן בהגות הפוסט־מודרנית.¹⁰ איני מתארת את ההיבטים השונים של המבט ככוח מדכא בסיפור החניכה של הגיבורה וככוח מכונן. כפל המשמעות של "הראייה" – לראות/להבין – הוא יסוד התנהלותה בעולם: "היא רואה" (את מה שניבט) ו"היא מבינה" (את מה שקורה). היא כפופה לאלמויות של מבטים שננעצים בה ולמבטים שאינם רואים אותה. היא מסרבת, מתנגדת ושורדת עם המבט שלה ובעזרתו.

המאבק של הגיבורה של איני על עצמיותה מתרחש על הציר שבין האיון לבין הניצחון, תחת עיניים מדכאות ועם המבט שלה. העיניים שמאיינות אותה מתבוננות בה דווקא מהמקום שבו אמורות להיות עיניים אוהבות וטובות, הבית. זהו מקום הדיכוי הראשוני ברומן: אם שאינה רואה אותה, ואב שמביט בה לסיפוק צרכיו. אחת הסצנות הקשות ברומן היא זו שמתארת את מבטו הממית של האב בגופה העירום במקלחת:

הוא עומד ומסתכל. מתבונן. ארוכות מתבונן [...] בלי להחמיץ דבר; מתעכב על החזה שלי, השפופרת שמועכת שד ניצנים אחד, וזוגו החופשי במים ששוטפים ללא עצור את הבטן המתכווצת, כתם ערוותי, כל הדרך, המים והעיניים, במורד ירכי המתרונות, העולות באש [...] אבא עומד ואני נמסה. אבא מביט ואני משפילה מבט. אבא לבוש ואני עירומה. אבא נושם בדוחק, אולי כבר של חשק, ואני לא נושמת.¹¹

כילדה צעירה לומדת לאה על כוחו של המבט ומבינה כי לראות פירושו להיות. היא מספרת ליונתן על הגילוי הזה, בעת שכילדה קטנה ישבה ליד דודה העגלון ויחד אתו נהגה בעגלה הרתומה לסוסו. היא מתארת את הרגע הזה כרגע של מודעות למבט וכחוויה של כוח ושחרור:

עיני בורקות קדימה במלוא כוחן, לפני ישבן של סוס. טרוזן הראשון, ישבנו עצום ונישא, ובו ער בפרווה אדמונית זנבו השחור מתנופף ימינה ושמאלה, ואחת לכמה שניות מגלה חור של אופל סוסי נוקב [...] כל החזה שלי הוא שק דחוס של עוד; עיני יורדות בחשש אל הפרסות הדוהרות על פני האספלט. הרגליים החזקות מנצחות את הדרך [...] הכביש כעת הוא מה שמתגלה מגוף הסוס, מסביבו... שמים תכולים, שברי אפור, תנועה [...] מבטי נטוע במה שמקדם אותי במרחב: ישבן הסוס, ירכיו העצומות, גבו העקלולי המחובר למוטות העגלה הקשורים ביצולי ברזל משני צידיו [...] טרוזן מלך הסוסים. גם אני עכשיו מלכה.¹²

חור האופל הסוסי מאיים, אך מבטה אינו נלכד בו, אלא ממשיך אל האור. ואמנם לאורך כל הרומן חותרת הגיבורה של איני, כמי שנולדה לבית של חושך מדכא, אל האור. כלי המאבק שלה הם העין, המבט, התבוננות מפוקחת, כפי שהיא עצמה מנסחת זאת במונחים של כוח ולחימה: היא מתגייסת "מרצון לחיל הפיקחון" ומתחמשת "בעין נוקבת".¹³ איני מנסחת כאן עמדה ברורה ביחס למבט ולמציאות: בחירה מפורשת באור, במבט מפוקח, בעין שנוקבת את החושך ורואה גם את הסמוי, המוסתר והחבוי.¹⁴ זוהי בחירה שמצהירה על הרחבת הדיון בסוגיית המבט מההיבט הסובייקטיבי אל ההיבט הפוליטי שלו, והרומן של איני אכן מממש הצהרה זו.

מבט מחדש

הנוכחות המסיבית והמגוונת של מבט(ים) ברומן של איני והתארים השונים הנלווים למבט (הבעלות על המבט, נקודת המבט ומושאו) מנהלים דו-שיח סמוי וגלוי עם השיח הפוסט-קולוניאלי ועם הפמיניזם הפוסט-קולוניאלי. דיסציפלינות אלה, שההשפעה ההדדית ביניהן רבה, קבעו את המבט כאחת מאבני הבוחן המרכזיות שלהן. שתי הדיסציפלינות הללו הציעו וממשיכות להציע נקודות מבט אחרות על מציאות פוליטית (קולוניאלית, מגדרית, אתנית, לאומית), ושתיהן ניסחו את "המבט" כמושג תאורטי וככלי ביקורתי בנייתו מצבים של דיכוי ושל התנגדות לדיכוי.

שאלת המבט בדיון הפמיניסטי עלתה בהקשר של תאוריות קולנוע פמיניסטיות, שזיהו את המבט הקולנועי ואת תמונת המציאות שהוא מייצג כפעולה של כוח. לורה מאלווי טבעה את המונח "מבט" (gaze) בנייתו הקולנוע ההוליוודי, והצביעה על גבריותו ועל קו השסע המגדרי שהוא משרטט: גבר פעיל בעל המבט, אישה פסיבית ניבטת, חיזיון מענג לעין הגברית.¹⁵ חרף הביקורת שנמתחה על מאמרה של מאלווי, הוא היה צעד ראשון לחשיבה פמיניסטית תיאורטית וביקורתית על הקולנוע, חשיבה מגוונת יותר. חשיבה זו הרחיבה את יריעת הדיון מהמסגרת הא-היסטורית שקבעו כלי הניתוח הפסיכואנליטיים שמאלווי עשתה בהם שימוש. בכך שחררה מאלווי את הדיון הקולנועי מאחיזת הדיכוטומיה המגדרית ומהמונוליתיות הלבנה המערבית.¹⁶ חשיבה זו הושפעה מהשיח הפוסט-קולוניאלי שעסק אף הוא במבט ובנראות בהקשר של יחסי הכוח הקולוניאליים בין המערב ובין "העולם השלישי".¹⁷

שתי הדיסציפלינות הללו – הגות פוסט-קולוניאלית ותאוריות קולנוע פמיניסטיות, מייחסות למבט את היכולת לראות אחרת מהעין הרואה של השליט, לבחון את שדה הראייה מפרספקטיבות שונות ולכונן שדה ראייה אחר. בעקבות משנתו של פוקו על המבט ככוח ממשמע וכאמצעי שליטה, מתארת ההגות הפוסט-קולוניאלית את המבט גם כמשאב של ידע. המבט האחר פועל לחשיפתו של ידע שהוסתר, שהושק או שנמחק תחת המבט השליט, חותר תחת טיעון האוניברסליות של העין השליטה, מאפשר נראות לכתמי העיוורון שלה. מהפרספקטיבה הזאת, יחסי שולט/נשלט מוארים באופן אחר – כדיאלקטיקה של המבטים בין השולט למוכפף, והם מרחיבים את התפישה הדיכוטומית

של "מביט־סובייקט" ו"ניבט־אובייקט". כפי שארצה להראות, הרומן של איני מנהל שיח עם היבטים שונים של החשיבה הזאת ואורג אותם אל ההקשר הישראלי. בכך מבצעת איני "פוליטיזציה" של סיפור החניכה הנשי ומציעה פרספקטיבה של מבט פוסט־קולוניאלי נשי על המציאות הישראלית.

כפי שהראו חבר ושנהב,¹⁸ המצב הפוסט־קולוניאלי אינו רק מצב גאו־היסטורי, אלא גם מצב תרבותי של שליטה "לבנה" בחברה ובתרבות "כהות". זהו מצב של נרמול "הלובן" המייצג תרבות מערבית שכופה את ערכיה כאוניברסליים, וייצוג ה"כהות" כמטפורה לתרבות אחרת למערבית, נחותה לה, "פרימיטיבית", "מזרחית", "שחורה" וכו'.¹⁹ חוקרות פמיניסטיות הצביעו על ההיבט המגדרי של המצב הפוסט־קולוניאלי שבו, כדברי גיאטרי ספיבק, "שאלת האישה נראית בעייתית מאוד בהקשר זה. מובן שאם את ענייה, שחורה ואישה הרי שעונשך משולש".²⁰ בעקבות חבר ושנהב, וכן פנינה מוצפי־האלר,²¹ שמצביעים על הרלוונטיות התרבותית והפוליטית לישראל של המצב הפוסט־קולוניאלי, אני מבקשת להציע לקרוא את הרומן של איני על רקע התפישות הפוסט־קולוניאליות, וכמתבקש – לפענח את סוגיית המבט ברומן כמבט נשי פוסט־קולוניאלי. אך אקדים ואומר כי כטקסט שמערער על מסגרות חשיבה חד־משמעיות ועל הגדרת זהות מובחנת ומדויקת, הרומן של איני גם חותר תחת האפשרות "לסווג" אותו כסוגה מוגדרת (למשל: רומן חניכה, אוטוביוגרפיה ספרותית, רומן חברתי־פוליטי, סיפורת הדור השני לשואה) ומתנגד "לשיוך" תאורטי מסוים.

עם זאת, כטקסט נשי שנכתב מהשוליים החברתיים והתרבותיים הוא מאפשר נראות לדמות נשית "כהה", שקופה בדרך כלל בתוך המשוואה המגדרית המקובלת, שבה על פי קורין קלומפר "כל הנשים לבנות וכל השחורים הם גברים".²² המונח שטבעה אדריאן רייך – Re-vision, ראייה מחדש, ושאותו הגדירה כ"פעולת הישרדות" עבור הנשים, מייצג בביקורת קולנוע פמיניסטית את הפרויקט הקולנועי הנשי. זוהי "דרישה" לזכות ולבעלות על המבט, דרישה לראות הבדלים באופן שונה, דרישה להעתיק את מוקד הביקורת מהדימוי הנשי אל המבט עצמו, שמארגן את הדימוי.²³ כפי שהראיתי בסעיף הקודם, זהו מהלך שאיני, ככותבת וכדמות, נאבקת עליו ומממשת אותו לאורך הרומן, שבו המבט, הראייה, הנראות ואי־הנראות הם אסטרטגיות של הישרדות ושל כוח.

היבטים נוספים של פוסט־קולוניאליות ברומן הם רב־הכיווניות של המבט, וההתמקדות בריבוי צירי הדיכוי. מבעד לעדשות רבות שצובעות את מבטה בצבעי מגדר, מיניות, גזע, לאומיות ואתניות, איני מתבוננת בחברה הישראלית, לרבות כמה מ"גיבורי התרבות" המרכזיים שלה: צבא, מלחמה, זיכרון שואה. במסגרת הרחבה של יחסי הכוח בין מרכז ושוליים, "לובן" ו"כהות", היא מבחינה במבני כוח מדכאים, בעינו של השליט בתוך המשפחה, בתוך החברה, הצבא והמדינה.

מבעד לעדשות אלה מתבוננת המספרת במרחב המחיה שלה והופכת את תושבי הזרים, שקופים בדרך כלל למבט השליט, לנראים. תנועות המצלמה של מבטה עוברות בקפדנות ובמדויק בתוך מרחב השוליים, מרחב של מוכפפים וחלשים, של מיעוטים תרבותיים

ואתניים שמודרים מהסיפור הציוני המרכזי, ומתעדות אותו "כמקום של חיים". מבטא גם מעניק נראות (וקול) לסיפורי החיים הללו, סיפורים טרגיים וקשים ברוב המקרים, אך תמיד מרתקים.²⁴ כך מבטל המבט של איני את השקיפות של השוליים ואת הנידחות שלהם, מציב אותם במוקד כמקום פועל, עתיר התרחשויות וחיים.

במרחב השולי הזה, אך המרכזי ברומן, מנווט המבט של המספרת, מתבונן בשוליים ובמרכז ומכונן "מרחב שלישי", מרחב ביניים, על גבול השוליים והמרכז. הוגים ויוצרים פוסט-קולוניאליים רבים מנתחים את מרחב הביניים הזה כ"המציאות של היליד", מרחב מחיה אפשרי של מי שנמצא בין לבין. זהו מצבו הקיומי של המוכפף, שנדרש לבחור בין הזדהות עם הסיפור השליט "הנאור" (שבו הוא מיוצג כנחות), לבין השלמה עם מצב של תיעוב עצמי.²⁵ לאה נדרשת "להסתפק" במה שמתיר לה המבט השליט שקובע "שהכי טוב ללאה, שתלמד מקצוע, אולי תופרת כמו אמא? [...] או שאפילו, למה לא, פקידה!"²⁶ למרות שהיא תלמידה מצטיינת. בדומה ליליד שמתאר פאנון, ש"המבט הלבן" מחזיר אותו שוב ושוב אל כהותו, מחזיר לו את גופו השחור (בעוד זהותו האישית מעוצבת במידה מסוימת "כלבנה"), גם לאה צריכה להתמודד שוב ושוב עם המבט "הלבן" שמקבע את "כהותה" הנחותה.

לאה מסרבת לראות את עצמה מבעד למבט השליט, "כילדה מגעילה של פרימיטיביים", וכפי שתיאר פאנון, גם היא נמשכת ומגדלת את עצמה אל "הלובן". דוחפת אותה תשוקת הכתיבה, ומעצימים זאת הספרים שהיא יכולה לקרוא, רובם "לבנים", ממבחר הקנון הספרותי המערבי. בתחילת הרומן היא מתארת ליונתן את עצמה כמי שסוללת נתיב היחלצות "מהעיסה השחורה", "מלב המאפליה", מבית המשפחה, שהוא מקום של דיכוי קשה ואלים. המטפורות האפלות שבהן היא צובעת את הבית מרמזות גם על "הצבע" התרבותי שהיא מייחסת לו, ובהתאמה "הלובן" שאליו היא עורגת: מודל מערבי של אישה כותבת עם "חדר משלה" (שהצליחה "לכבוש" לעצמה בדירה הקטנה), מוזיקה של סיימון וגארפונקל ושל החיפושיות (לא אום כולתום ולא איגלאסיס), כלב קולי בשם רינגו, משקפיים של ג'ון לנון. היא כמהה להורים אחרים בתבנית אשכנזית (כמו אמו של יונתן האשכנזייה, שהיא רופאה משכונת רחביה בירושלים), משיגה מימון ללימודי בית הספר התיכון וחוסכת כסף למימון הלימודים באוניברסיטה. היא מסרבת לקבל את העתיד שייעוד לה בבית, שאת שניהם היא מתעבת. היא סובלת מהעליבות של דירת השיכון בבת-ים, החסרה יופי ותרבות, הדלה בחומר וברוח, "כולה שניים וחצי חדרים מוכי רוחות פרצים".²⁷ נפשה נקעה מכלובי הציפורים במרפסת המטבח, מהלשלת והנוצות בכל מקום. היא נרתעת מגסות הרוח של אביה, מהזלילה היצרית והבהמית של "אוכל הכי דוחה בעולם",²⁸ מהבורות והנבערות של בני משפחתה.

חרף כל זאת, המספרת של איני משמרת את נקודת המבט השולית שלה, היא שומרת על שפת-האב שלה, לאדינו, מדברת בה ומתענגת עליה, וגם מתענגת על מה שירשה מאביה – כישרון אדיר "לספר סיפורים". היא נפעמת מהבית האשכנזי (של נוגה, מלכת הכיתה, של הורי יונתן) שמרוהט בטוב טעם, שקירותיו עמוסי ספרים ותמונות. למרות הקסם שהלובן מהלך עליה, במה שנוגע לה, "הבית" נמצא בשוליים, בשכונת שפירא, ברחוב של בתים קטנים שתושביהם עניים. זהו בית סבתה, שבעיניה הוא מתפקע מאהבה ואור, זוהי

סבתה, נשדידית, שחיותנה בגיל ארבע עשרה, אישה פשוטה וחסרת השכלה, שהאהבה שלה הושיעה את לאה ונתנה לה טעם חיים: "אני רואה את עצמי מחוץ לזרועותיה, ובתוכן. אני בת תשע. שמי לאה, על שם סבתא, ואני אוהבת את העולם".²⁹

בדיעבד, "עטיפות הצלופן" של המרכז אינן מסנוורת את לאה, ורשתית העין שלה מזהה את מראית־העין, את הזיוף ובעיקר את הכוח ואת הדרת האחרים שעליהם בונה את עצמו הסיפור השליט. "ההתפקחות" של לאה מאשליית "הלובן" מתרחשת דווקא בלב־לבו של כור ההיתוך הישראלי – השירות הצבאי. בהקשר של המבט, הראייה והעין, התגייסותה של לאה לשירות צבאי חובה, שלב סופי והכרחי בתהליך החניכה הישראלי, תהיה לה אירוע "פוקח עיניים". כפיקודה בתוך ההיררכיה הצבאית היא רואה ומבינה את צירי הדיכוי הרבים שהיא ונחותים אחרים, "ברגים קטנים" במערכת, סובלים מהם ומהמסד השלטוני בכלל.

בביקורת הפוסט־קולוניאלית מייצג מרחב הביניים את הפיצול של המוכפף, את המורכבות ביחסי המדכא והמדוכא ואת הקושי להתיר יחסים אלה. בשל נסיבות חייו, הסובייקט המדוכא מפתח, כדברי חבר ושנהב,³⁰ "תודעה כפולה, המאפשרת לו בו בזמן להסתכל גם מן השוליים וגם דרך עיניו של הקולוניאליסט". מתברר כי הגיבורה של איני ממשיכה להתבונן מהשוליים, שומרת על עמדת המיעוט שלה, עמדת האחר והחריג, שמבטו, מטבע הדברים, הוא מתנגד, מבקר ומתריס.

החשיבה הפמיניסטית "השחורה" של בל הוקס על מרחב הביניים ועל המבט ממנו מוסיפה עוד רובד פוסט־קולוניאלי לקריאה ברומן של איני ולבחינת הביקורת שהוא מעלה. בכתיבתה מכנה הוקס את המרחב הזה "שוליים", לא מרחב שולי של הדרה, אלא "שוליים" שנתחמות מתוך בחירה – בחירה של היבדלות מכור ההיתוך, מהמרכז, בחירה בפרספקטיבה של התנגדות, אתר של יצירתיות.³¹ אין זה מרחב של התבדלות על בסיס של זהות (גזעית, מגדרית, אתנית), אלא מרחב של שותפות במאבק נגד דיכוי. שותפות זו מאפשרת ריבוי קולות המתנגדים לדיכוי, וכן הבחנה במורכבות של הדיכוי עצמו. מתוך אהדה וקרבה גדולה לתובנות הללו, פותחת איני את מרחב "השוליים" שלה לנראות ולקול של מדוכאים אחרים, שנראותם וקולם אסורים, נמחקים לגמרי מתחת למבט ההגמוני. היא מעלה מתהום הנשייה מראות וקולות שהמבט השליט השתיק ומצביעה על הקשרים הסמויים ביניהם: נוכחותם הנעדרת של הפלסטינים תושבי הארץ שגורשו והוגלו מכאן בכורח המפעל הציוני; סיפור השואה של יהודי סלונקי, שנכרת מהזיכרון הציוני; הורים שכולים שמות בניהם במלחמות מנורמל ככורח המציאות.

מבט מצוקה, עין נוקבת

הסביבה הדכאנית שבה גדלה הגיבורה של איני, מביאה אותה לפתח בעקשנות את מה שבל הוקס מכנה "מודעות ביקורתית". זו אינה מודעות תאורטית, ולדברי הוקס היא מתפתחת תוך התנסות ממשית בדיכוי והיא תנאי הכרחי להתנגדות לדיכוי ולאפשרות של שינוי ושל שחרור.³² "מבט מתנגד" ("oppositional gaze") הוא מונח נוסף שטבעה הוקס, שפועל

פעילות-גומלין עם המודעות הביקורתית בכך שהוא מפקפק במה שנראה כמובן מאליו, בסירוב שלו לאיסור על המבט, בנחישותו לשנות את המציאות.³³ המבט המתנגד שתיארה הוקס הוא סוג של מבט פוסט-קולוניאלי, שמתפתח בתנאים של דיכוי, שמונע מהכפופים בעל כורחם להזדהות עם הנרטיב השליט, שבו הם מוגדרים ומתוארים כנחותים.³⁴

במהלך חייה הצעירים מפתחת לאה את "המבט המתנגד" ואחריו את המודעות הביקורתית תוך התמודדות נמשכת עם דיכוי כפעולה של הישרדות – "מנסה להיות קיימת".³⁵ משפחתה, שאמורה לתפקד כמקום מגוון, היא מקום אלים, שבו כל מה שהגיע "מלא ושלם, הכול מתפרק תחת ידם [של הוריה]". שם היא לומדת "על בשרה" (תרתי משמע) להתבונן היטב כדי להתגונן, ואחר כך גם לסרב; לבנות אחרת את חייה, להמציא את הסיפור שלה. היא מרכיבה ומפרקת לרצונה, "לא מקבלת שום איבר כמובן מאליו, לא יד, לא אוזן, לא עין. היא לא מחזירה דבר בשלמותו".³⁶ היא בונה לעצמה "חדר משלה", שכל מה שבו מגיע רק ממנה והוא רק שלה וזר למשפחתה: הספרים, שולחן הכתיבה והמדפים, התמונות שעל הקיר. ההתנגדות היא הישרדות, ולאחריה אכן מגדלת את עצמה "כסרבנית שאינה יודעת רחמים".³⁷ היא מתנגדת עיקשת לשלטון האב ולכל מה שהוא מייצג ומסמל: "הוא רודף כסף אני שוויון. הוא בימין אני בשמאל [...] אימא מרצה אותו בכול. לא אני. אסור".³⁸ ה"לא" התינוקי הראשון, הבלתי מודע לעצמו, הוא גרעין ראשון של המודעות הביקורתית שתפתח לימים. לאה קשובה לכל הציפיות ממנה – של האב, של האם, של מורים, של הבוסים, של המפקדים בצבא. כולם מרבים בדרישות, אך היא "לא יכולה להיעתר, וזהו. בכל דבר צריכה להפוך, לעצור ולשאול את ליבי, מה תאמר? וכשהוא אומר: זה לא בסדר, לא את, אני כבר מפלסת ללא דרכים [...] לפעמים זה הפוך: אני רוצה בכך, מלאה בו, והמנגד אומר לי לאו".³⁹

כאמור, מודעותה הביקורתית ומבטה המתנגד מתחדדים בתקופת שירותה הצבאי, שהוא שלב המעבר האחרון בהתקבלותה אל החברה הישראלית ולשדרוג המעמד החברתי. אפשר לתהות על החלטתה של לאה להתגייס, ואפשר גם להבין את הציפיות שלה מהשירות הצבאי, שקורץ לאנשי השוליים "ככרטיס כניסה" וכאפשרות שינוי. לאה אמנם טיפחה תקוות להיחלץ מהבית, להיות כתבת צבאית, להתחיל חיים של אישה כותבת. ניפוץ התקוות והמפגש הבלתי אמצעי עם "הצבא" – שמסתבר כ"אח גדול" ועריץ עיוור לפיקודו ובעיקר לחלשים שבמערכת, שבו "הפקוד הוא תמיד דבר, יעד או חפץ"⁴⁰ – פוקחים את עיניה של לאה. היא מפענחת את צופן ההתנהלות של הצבא – כוח ודיכוי בתוך המערכת עצמה כלפי פיקודיה וצבא כובש במלחמת לבנון.

פרוץ המלחמה בלבנון והערפל הסמיך שמכסה עליה, שמסתיר ומטשטש את כוונותיה, את רצחנותה, את המוות שהיא זורעת, מעיר בלאה את הדחף לראות מה קורה באמת, "הכרח להתגייס מרצון לחיל הפיקוח, להתחמש בעין נוקבת".⁴¹ התארים הצבאיים שהיא מייחסת למהלך הזה משקפים את עמדתה הלוחמנית – התנגדות ומאבק במה שהיא רואה כזיוף, כעיוות המציאות, כמניפולציות של המבט השליט, שמכסה על רוע ועוולות, ומעווור. עינה הנוקבת פוערת חורים במסך שפורש המבט ההגמוני השליט, מסך שמסתיר, שמעוות את הנראה, שמטשטש את מניעיו האמתיים, את האינטרסים של כוח ושליטה.

מבעד לחורים הללו מבצבת המציאות המוסתרת, נחשפות המניפולציות, האסטרטגיות והרטוריקות שמעוורות.

ברוח פוסט־קולוניאלית איני זהה הצידה מקטגוריות המחשבה והדיבור הציוניים שמוטמעות אל תוך החברה הישראלית ובוחנת מחשבה ודיבור אלה בכלים משלה – מבט מפוקח, עין נוקבת. היא מפרקת קטגוריות אלה וחושפת את האסטרטגיה והרטוריקה שלהן, מצביעה על מכבסות המילים, על ההיסטוריוגרפיה החד־צדדית, על ההסתרה. "עמילן הלשון דוהה והולך עם כל כיבוס חוזר של המטבעות ה'במלחמה כמו במלחמה', ו'לא אנחנו אלה שהתחלנו', או 'אלה שסירבו לתכנית החלוקה'".⁴² "של"ג בלבנון, מלחמה עקובה מדם",⁴³ מלחמה שהמילים שמתארות אותה מכסות על מציאות מדממת, על קרבנות רבים ובלתי מוצדקים, ובעיקר מסתירים אותה עצמה. "מתגלגלת אי שם בלבנון, נסוגה ומתייצבת, שולחת ד'שים, אלונקות וארונות",⁴⁴ חומקת מהתודעה ומסתתרת. "של"ג גם בחדרי המיון והניתוח הצואים אבק שריפה";⁴⁵ שלג לבן וצחור, "משובח", מלבין את הדם, מכסה על הטראומה של הנכבש והכובש, מערפל את ה"ממצאים": "העם הזה חולה, פצוע, גוסס, העם הזה לא משתקם".⁴⁶

לפי הלך רוח זה מפנה איני את המבט גם אל מעשה ההדחקה, אל עצימת העיניים והעיוורון שמאפשרים את המשך העוולות ואת המשך ההרג המסיבי של חיילים צעירים. "עד כמה הצליחה להימחק מאיתנו המלחמה? עד כמה רימינו אנחנו את עצמינו וניתקנו אותה מזרם החיים?"⁴⁷ כך גם היא עצמה, כנערה, הייתה עיוורת לרטוריקה השקרית, התגייסה לצבא "בשביל סבא וסבתא, בשביל כל ששת המיליונים".⁴⁸ זוהי רטוריקה שמותירה את החיילים "מורעלי לב", הולכים כעיוורים "עם המלחמות שלהם, ועם הדעות הקדומות והתיקים האישיים, הולכים לאיבוד, כל הדרך, מהילדות עד ללבנון..."⁴⁹ עד למוות מיותר.⁵⁰

העין הנוקבת והמבט המפוקח מתבוננים וחושפים את הפער הבלתי נסבל הזה, בין המציאות המדממת לבין הרטוריקה על "ההכרח" ועל ה"אין בררה", חושפים את השקר. במיוחד הם חותרים להגיע אל מה שמוסתר, מוצפן, "אל שטחי הפרזות של ז'ואיננה־קיימת; ואז לפתע למוצאה בחדרי הזיהוי שטופי הניאון של אבו כביר [...] בבתי האבלים הנטושים".⁵¹ זו העשייה של לאה, ובעטיה הגיעה כמתנדבת לבית החולים; לא כמטפלת שרוחצת את הפצעים, אלא כמתריסה כנגד השקר וכמתקנת. היא מבקשת לבנות את הסיפור אחרת, לתקן את הקלקול, למצוא אותו "חוט פלאי אחד, חֵית עֶשֶׂר, שעושה את כל העבודה מחבר כל מה שמנותק, שחירש, עיוור אילם [...] זה רצון כזה. לעשות משהו. עם השקר".⁵²

מבט ישיר

הגיבורה של איני מבקשת את המבט "הנקי", זה שאינו עובר מבעד לשום עדשה שמשנה ומעוותת את המציאות שהוא משקף. חשיבתו של סלבו ז'יז'ק על דרכי ההתבוננות במציאות היא כלי ניתוח יעיל להבנת פעולתו של המבט המפוקח שאליו מבקשת איני להתגייס.⁵³ כדי להדגים את כוחה המתעתע של זווית הראייה משתמש ז'יז'ק במטפורה

של האנמורפוזא – שיטת ציור שמאפשרת לראות דבר־מה בתמונה רק אם מסתכלים בה מזווית מסוימת, שונה מהמבט הישיר הרגיל.⁵⁴

ז'יז'ק מרחיב את משנתו של לאקאן וטוען כי אם נתבונן בדבר־מה במבט "מזווית" (מסוימת), דהיינו במבט 'עם אינטרס', הנתמך על ידי האיווי, חדור בו ומסולף על ידו" נבחין בדבר־מה במקום שבעצם אין בו דבר.⁵⁵ היכולת להבחין "בדבר־מה" שבעצם אינו קיים, היא תוצאה של עיוות פרספקטיבת המבט הרגילה, הישירה. את העיוות יוצרים ה"אינטרס", התשוקה או האיווי של המתבונן. זהו, במילותיו של ז'יז'ק, "מבט מהצד", מבט שהאיווי והתשוקה מעוותים את זווית הראייה שלו, מבט ש"רואה" את האובייקט של התשוקה, של האיווי. "המבט מהצד" מאפשר לראות "דבר־מה" פנטזמטי, שהאיווי נותן לו קיום פוזיטיבי למרות "הכלום" שבו. "הדבר־מה" הזה הוא האובייקט האנמורפוזטי, מראית עין צרופה שניתן לתפוס אותה כקיימת רק על ידי 'התבוננות מהצד'. את אשליית הקיום הפוזיטיבי שמייצר האיווי, ניתן לזהות "אם נסתכל ישירות בדבר־מה, דהיינו בצורה עניינית, חסרת אינטרס ואובייקטיבית".⁵⁶

ההבחנה מבהירה את פעולת המבט המתנגד של איני על החברה הישראלית ומוקדי הכוח שלה, מבט שמזהה את השקר ואת מראית העין. איני עצמה הגדירה את המבט הזה כ"מבט מפוקח", מבט שמסתכל במציאות "כמות שהיא", שמבקש לראות "את מה שיש באמת".⁵⁷ דוגמה של "המבט הישיר" של איני החף מנוסטלגיה היא הסצנה שבה מזומנת הגיבורה, כחיילת טירונית שהוצבה בבסיס מודיעין מרכזי ויוקרתי ("הבור"), למשרדו של מפקד הבסיס. כמי שאינה מוקסמת מהילת המסתורין והיוקרה של המקום, ולא מההילה של הקצין ששולט על המרחב הסודי ועל המידע הביטחוני המסווג שבו, היא מבחינה מיד עם כניסתה שהמפקד עסוק במילוי טופס לוטו. מהזווית שממנה היא מביטה, במרחב שהמבט הישראלי רואה כנשגב ויוקרתי, היא רואה "כלום" – גבר ממלא טופס לוטו.

המבט הזה, ה"ישיר" במושגיו של ז'יז'ק, ה"מפוקח" במילותיה של איני, מפרק את התדמית היוקרית והחשובה שהמבט הרווח מייחס לצבא וחושף את מראית העין ואת הזיוף שבו. המבט הרווח כאן, הוא דווקא ה"מבט מהצד", והוא מייצר, טוען הרומן של איני, בשיח ובתודעה הישראליים דימוי מאדיר של צה"ל כצבא חזק, חכם, צודק, מוסרי, מגן העם, נלחם על הגנת המולדת, ועם זאת שוחר שלום במהותו. את הדימוי הזה משקף מבט "עם אינטרס", מבט "סובייקטיבי" שמסתכל מזווית מסוימת, ובמקרה הזה – מבט של הסובייקט הציוני שפנטזמת הכוח שלו מושלכת על הצבא. המבט של לאה במערכת אולי אינו חף מכל אינטרס ואינו אובייקטיבי לגמרי, אך הוא מבט ישיר של מי שאינה חלק מהמערכת ואינה שבויה בקסם היוקרה הצה"לית. מבטה יכול על כן להבחין ב"כלום" ב"ריק" ובמראית העין, והוא מציג בחולשתו את המבט הנוסטלגי שהסובייקט הציוני מסתכל בו על הצבא, רואה בצבא נחמה על היסטוריה של חולשה וקרבניות, רואה בו התגשמות של חלום "היהודי החדש" שכולו כוח ועצמה.

ההתנתקות של איני מקטגוריות החשיבה והשיח ההגמוניים מאפשרת לה מבט אחר בצבא. היא מתבוננת היטב ומתארת בפרוטרוט את המפקדים, הרס"רים, קצינות הת"ש,

הקב"נים, הרופאים הצבאיים, החיילים והחיילות שסביבה – עומס של פרטים שמכוננים את האימפריה המיליטריסטית. מבט קולט עולם כוחני, עולם של טמטום, שחיתות וסיאוב, כיעור ופתטיות, קופות שרצים וניצול – רחוק מהדימויים המאדירים של "צבא העם" ו"הצבא המוסרי בעולם". גם ערך השוויון שהצבא חורט על דגלו בגיוס הנשים נחשף במבטה כריק מתוכן. עבודה ועבור הרבה נשים צעירות, עדיין נערות, השירות הצבאי הוא חשיפה לאלמות מתמשכת, נרמול של ניצול ודיכוי והטרדות מיניות. במבט הישיר איני מפרקת את המיתוס הצבאי ומשקפת את האסטרטגיות הרבות שמופעלות כדי לשמר את הדימוי שבונה המבט מהצד, חושפת מניפולציות רטוריות שמרעילות את לב החיילים, מעוררות את עיניהם מלראות שהם מנוצלים כבשר תותחים. אובייקט האיוו, מסביר ז'ז'ק, הוא אמנם "מראית עין צרופה, אך הדבר אינו מונע ממנו מלעורר שרשרת שלמה של תוצאות אשר מסדירות את חיינו ה'מטריאליים' וה'אפקטיביים' ואת מעשינו".⁵⁸ את השרשרת הזאת רואה לאה ברור כל כך בהקשר של השפעת הצבאות על החברה הישראלית: "מושלים צבאיים שהולידו מפקדים צבאיים, שהולידו עסקנים צבאיים, שהולידו דוברים צבאיים, שהולידו עיתונים צבאיים, שהולידו פרשנים צבאיים, שהולידו ח"כים צבאיים, שהולידו ראשי ממשלות צבאיים, שהולידו עם לא אזרחי, פוחדים להבין".⁵⁹

מבטה מבחין בזרועותיו הארוכות של "שלטון צבאי", שכמו בשושלת מקראית, גבריה מולידים את ממשיכיהם, מעבירים את הזרע הצבאי מדור לדור, משמרים את הגחלת המיליטריסטית ואת המלחמות שמפרנסות אותה. איני מצביעה על מה שגוזר מרחב הפנטזמה הישראלי ואת האופן שבו הוא משפיע על חיינו: רצף של מלחמות. אלה שכבר היו ואלה שיבואו. "תמיד אנחנו באיזה סוף או באמצע של מלחמה".⁶⁰ לא מלחמות "אין בררה", אלא מלחמות שהן תוצאה בלתי נמנעת מהמיליטריזציה שמכוננת נוסטלגיית הכוח והשליטה של יהדות השירים הצינונית. "קיבות-לא-יודעות-שובע-של-פוליטיקאים",⁶¹ רעב תמידי לכוח ולעצמה, שלעולם לא יבוא על סיפוקו הם שמנציחים את השקר, מייצרים את המלחמות ומציגים אותן כצודקות.

הסופרת מצביעה על רצף התוצאות שגוזרת תשוקת הכוח הצינונית ובעיקר על נורמליזציה של מלחמות: "מלחמה מכסה אותנו, באנו ממנה ואנו לא יודעים אחרת. המלחמה תמיד, גם כשביום יפה אחד היא מסתיימת בכדי לפנות את המקום למלחמה הבאה".⁶² כמי שלמדה לראות בחושך וכמי שמבטה נוקב, היא רואה מבעד למסך את מה שמסתירות המלחמות, שהן קצה קרחון של אלימות מושרשת, "עוולות על עוולות, וסתירות על סתירות".⁶³ היא מבחינה היטב באינטרסים הפוליטיים של המלחמות, ובעמדת הקרבן, ובעיקר בזיכרון שואה קרבני שמזין את המלחמות.

מבט על זיכרון שואה

המבט המפוקח של איני מאפשר אפוא הינתקות מדפוסי החשיבה ההגמונית של השואה, שמציגה זיכרון שואה קרבני כלקח וכסיבה לשימוש בכוח, בצבא חזק, במלחמות. מבטה

על זיכרון השואה הישראלי והקשר שהיא מסמנת בינו לבין מציאות המלחמות הישראלית הם ממד ביקורתי נוסף של הרומן, שמשלים את תמונת הישראליות שהוא משקף.

זיכרון השואה הוא נושא מרכזי ברומן ורד הלבנון. לכן אחת הדרכים לקרוא את הספר היא כחלק מקורפוס סיפורת השואה של הדור השני.⁶⁴ אביה של לאה הוא ניצול שואה מסלוניקי, ששרד את הזונדרקומנדו באושוויץ, וזיכרונותיו הקשים הציפו והרעילו, כדבריה, את ילדותה. אביה הפעיל עליה "את כל התנורים של אושוויץ כדי שתכתוב את הסיפור שלו ושל משפחתו המושמדת, למען הדורות הבאים, למען כל אלה שלא מכירים בכך שיהודי יוון היו בשואה".⁶⁵ איני אכן מחויבת לסיפור השואה של יהדות סלוניקי, והיא מרימה את מסך השתיקה וההדרה מעל הסיפור המוכחש הזה. זוהי דוגמה להתנגדות בפועל של איני, שהעלתה את הסיפור של יהדות יוון על סדר היום הציבורי והביאה בסופו של דבר גם לשינוי התודעה הציבורית בנושא זה.⁶⁶

בכך חוברת איני לסיפורת הדור השני בישראל, שעם פרסומה באמצע שנות השמונים של המאה העשרים פעלה להשמעת סיפור השואה המשפחתי שהושקת. המסגרת הדורית והתמטית של הרומן אמנם מאפשרת לכאורה לשייך אותו לקורפוס הדור השני, אך יריעת החיים הרחבה שהרומן פורש, וההתבוננות האחרת של המספרת בשואה, חורגות מגבולות קורפוס זה או אחר. במידה מסוימת ניתן אף לטעון כי איני מפרקת את המונח "דור שני" כקטגוריית זהות אפשרית.⁶⁷ היא עצמה בת לאב ששרד את השואה, אך אצלה כתיבת זיכרון השואה איננה אקט של אמפתיה להורה השורד, שעליה הצהירו כותבים וכותבות המזוהים עם קבוצה ספרותית זו, אלא פעולה המתנגדת להשתקה שמפעיל נרטיב השואה ההגמוני על הזיכרון. איני מתנהלת בתוך מניפה של זהויות אפשריות, שכל אחת משמעותית בחייה: בת להורה שורד שואה, בת לאב מטריד ופוגע מינית, בת לאם עוינת ומתעללת, בת למשפחה קשת-יום, ענייה בחומר וברוח, מזרחית, "כהה" בחברה "לבנה" מדירה ומפלה, חיילת שמאבדת את זהותה (וכמעט את עצמה לדעת) בשירות הממסד הצבאי, אישה צעירה בחברה פטריארכלית ושוביניסטית.

בדומה ליוצרים בני הדור השני, איני מכירה בהשפעה המכוננת של זיכרונות השואה של אביה על זהותה, אך בשונה מבני הדור השני היא רואה בה זהות כפויה. סיוטי הלילה שלו והכעס שלו חלחלו אל תוכה כל השנים כמו רעל. "כל כמה שהתנגדתי, הרעל של אבא היה אצלי במחזור הדם".⁶⁸ היא יודעת שהזיית הסיוט מימי ילדותה של קצין האס.אס שרודף אחריה לא תעזוב אותה לעולם, יודעת "שצריך לחיות עם זה שהסתבא השנייה שלי הוכנסה למקלחת הציקלון ב".⁶⁹ עם זאת, היא אינה מזדהה ואינה מקבלת את עמדת הקרבן של אביה ואינה יכולה להיות אמפתית אליו בהיותו אב אלים, מנצל ומדכא. ככוח מדכא, גם את זיכרון השואה הפרטי שאתו גדלה היא מתרגמת למשאב של כוח לסרב, להתנגד ולראות אחרת. סירובה ההישרדותי לתביעתו של אביה את כולה בכוח חולשתו, הדיפת ציפיות הקרבן שלו, "הייללות שלו" שבתו תכתוב עליו איך שרד, תספר על שואת יהודי יוון – הן גרעין כוח שנבנה בה להתמודד עם הכוח שמופעל עליה, להתנגד, לסרב לסיפור. "כמה כוח משקיע אבא לאורך השנים לבניית ציפיותיו ממני. כמה כאב, שפלות ועורמה. ושוב ושוב יקום צבא הלא להושיעניי ובכל

דרך: קפיאה, צעקה, רתיעה, אינות, הטפת מוסר, גועל הפחדה, [...] זריקת חפצים על ראשו, בלגן, בריחה".⁷⁰

את ההתנגדות לאביה, קרבן שואה שמשמש בקרבניות שלו ככלי של אלימות כנגדה בילדותה, כנערה וכאישה צעירה – "לא כותבת לו שום סיפור. שום זיכרון"⁷¹ – היא ממשיכה בהתנגדות עיקשת לסיפור השואה הלאומי. ברוח מודעותה הביקורתית ומפרספקטיבת המבט המתנגד היא מפתחת התנגדות עיקשת לתשובות מוכנות, לאמיתות נצחיות, מסרבת ל"רוח הסיפורים וסמלי הסיפורים" על ההשמדה כסיפור של קרבן.⁷² היא נוקבת חורים במסך שמסתיר ושמשתיק סיפור שואה של קהילה יהודית שלמה שהושמדה באושוויץ, ובמסך שמסתיר מאחורי זיכרון שואה קרבני אלימות שלטונית ודיכוי של עם אחר. מבט לחורים היא חושפת תמונת מציאות שבה נספג סיפור השואה היהודי לתוך פנטזמת הכוח הישראלית ומכונן מיתוס של קרבן.

כיוצרת מזרחית "כהה", איני מתרחקת מהכתיבה "הלבנה" האשכנזית של סיפורת הדור השני, ומכניסה, בצעד חריג עד כה בסיפורת הדור השני, את הסיפור של הפלסטינים, תושבי הארץ הזאת שממנה הוגלו במסגרת המפעל הציוני. זוהי כתיבה רדיקלית שמזהה בחזון והעשייה הציוניים ובהתנהלות הצבאית/פוליטית של מדינת ישראל את טביעת האצבעות של הקולוניאליזם. ברוח המבט הפוסט-קולוניאלי, היא פותחת את מרחב הביניים שבו היא ממקמת את עצמה לקולות אחרים נוספים ומתנתקת מקטגוריות החשיבה השולטות בזיכרון השואה הישראלי.

במבט ישיר היא מפרקת את מראית העין של ה"קרבנות", מפרקת קשרים היסטוריים, רליגיוזיים ומשיחיים לארץ ישראל שמשקף "המבט מהצד", מסומא מהפנטזמה של "שיבת העם אל אדמתו" אחרי שסבל הוא עצמו אלפיים שנות גלות. מבטה מזהה את מה שהחזון הציוני מסרב לראות, רואה את מה שמוסתר ומושתק: הזיכרון ההיסטורי של המגורשים מכאן. הקיום הפלסטיני על האדמה הזאת הוא כתם העיוורון הגדול בחזון הציוני. באנמורפוזת מהופכת מעלים "המבט מהצד" מהתמונה את ההיסטוריה הפלסטינית, שאפשר לראותה רק במבט ישיר, מפוקח; ממבט זה רואה איני את שורשיו ההיסטוריים של הקיום הפלסטיני, את זכותו על הארץ. "מי יכול להאמין", היא שואלת, "שאחרי אלפיים שנות גלות אפשר לחזור מערים כמו סלונקי, וילנה ואושוויץ, ולהתקשר בחבלים תנ"כיים למלכת הסיפורים שהקרע שלה מושרשת זה מאות שנים בסיפורי עם אחר?⁷³ התשוקה להרואיות תנ"כית מיתולוגית מייצרת נרטיב אפולוגטי להפעלה מסיבית של כוח ולהצדקתו.

המבט של איני נוקב בבטן הרכה של החזון הציוני, בלגיטימיות של "זכות אבות" על הארץ, בנצחיותה של ירושלים כבירת ישראל – את כל אלה היא מציגה כפנטזמות תלושות. כך בסמל "האריה הבנוי לתלפיות" של ירושלים המאוחדת היא רואה שבר, "ראש אריה שלשווא אנחנו מבקשים לחבר אותו, מאז שחזרנו, לגוף הכפיר".⁷⁴ היא מרוקנת מתוכן את הדימוי הקדוש של ירושלים כעיר של אחווה וכעיר של שלום: "אף פעם לא היו, רק מחלוקות וכתות...".⁷⁵ כך היא גם מטילה ספק בקדושתו של דימוי "הקרבן הנצחי" שמאמץ לו העם היהודי וטוענת דברים קשים מאוד נגד העוול שגורמים הניצולים בתורם:

אחרי השואה הייתם צריכים להישאר במכלאות! במחראות! במרפאות הצלב האדום! לשבת במקום אחד ולא לזוז עד שהיו עושים איתכם משהו... לוקחים אתכם למקום שבו לא תגלו את האחרים, שסיפור לא ילחם בסיפור... שתוכלו קצת להירפא, קצת לחיות, שלא תדבק בכם הבושה.⁷⁶

איני מצביעה על שרשרת המלחמות שגזרת פנטזמת הכוח של המדינה ש"מתחילה, שוב ושוב, את דרכה בעולם כתינוקו של גוליית".⁷⁷ לפיה, המודל המדינתי איננו שואב מדויד "מלך ישראל", שבאבן הקלע הרג את הענק החמוש, אלא מדמות הענק האלים והמתרברב עצמו.

זיכרון השואה הוא אכן נושא מרכזי ברומן, אך איני מבצעת בו מהלך ספרותי כמעט הפוך למהלך שביצעה בו סיפורת הדור השני כקורפוס מובחן בפני עצמו. אחת הפעולות החשובות של סיפורת זו הייתה כתיבת זיכרון השואה כזיכרון פרטי בספירה המשפחתית וחילוצו מהשעבוד ומהשימוש שנעשה בו בספירה הציבורית והפוליטית. יוצרי הדור השני כתבו על "השואה הפרטית", על "השואה שלהם", מתוך הזדהות עם ההורים הניצולים ותיאור עצמם כבני דור שני לשואה. כתיבתו של הדור השני נמנעה מכל הצהרה והתייחסות להכרעות פוליטיות ונשמרה בתוך המסגרת הפרטית, המשפחתית. השאלות שמעלה השואה והקשר שלה לחיים במדינת ישראל לא זלגו בכתיבת הדור השני עד כה באופן מפורש אל הספירה הפוליטית.⁷⁸

כתיבתה של איני על השואה התאפשרה רק לאחר המרחק שקבעה בינה לבין הסיפור, לאחר שהתנתקה מהסיפור האישי ומהסיפור הלאומי. מעמדת הריחוק שבה היא כותבת, "מאחורי המצלמה", איני מחזירה את סיפור השואה הפרטי לתוך הספירה הציבורית-פוליטית ומאירה אותו שם אחרת: לא כמתן הכשר למלחמות וכיבושים, אלא כתנועה מעגלית מסוכנת של קרבן, שמסלולו מתווה שרשרת של עוולות בלתי נסלחות.

סיכום: להסיר את כתמי העיוורון

רומן החניכה של איני מתפתח לביקורת חברתית ופוליטית נוקבת, שנבנית מבעד למבט מפוקח, מבט ישיר של יוצרת "כהה". מבטה החודר מגלה את מה שבדרך כלל אינו נראה: מה שקורה בתוך משפחה בין קירות הבית, מה שקורה בצבא מאחורי הדימוי של צבא העם, צבא ההגנה המוסרי בעולם, ומאחורי נימוקים ביטחוניים, מה שמוסתר מאחורי דגלו של החזון הציוני ובתוך דפי ההיסטוריה שהוא משכתב. התגייסותה של גיבורת הרומן לחיל הפיקוחן והתחמשותה בעין נוקבת לא הביאו את האור. היא משתחררת מהצבא, אך סיומו של הרומן הוא שוב סוג של חושך. המלחמה מכסה הכול, ועדיין לא רואים את הסוף. אך תמונת המציאות הישראלית שמשקף הרומן שופכת אור על כתמי העיוורון של המבט השליט, והיא תובעת גם מהקוראים לפקוח את המבט, להתבונן בעין נוקבת, ולראות.

סמינר הקיבוצים, תל אביב

הערות

- 1 כמו מחתרת "הוורד הלבן", שפעלה בגרמניה הנאצית, וכדומה לוורד האדום שהיה סמלם של השמאל הצרפתי ושל מרד הסטודנטים בצרפת ב־1968.
- 2 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת־זמורה ביתן, 2009, עמ' 7.
- 3 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 18.
- 4 שם, עמ' 7.
- 5 שם, עמ' 18.
- 6 שם, עמ' 513.
- 7 שם, עמ' 542.
- 8 שם, עמ' 513–514.
- 9 שם, עמ' 244.
- 10 הוגים פוסט־מודרניים כסארטר, לאקאן ופוקו מתארים, כל אחד בכליו, את מאפייניו המכוננים של המבט, מחד גיסא, ואת כוחו הדכאני, המחפצן והמאיין של המבט, מאידך גיסא.
- 11 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 202.
- 12 שם, עמ' 132.
- 13 שם, עמ' 97.
- 14 זאת בשונה מבחירתה של גיבורת הרומן של רונית מטלון זה עם הפנים אלינו. במאמרה על הרומן מצביעה ניצה קרן על בחירת הרומן "באזור הצל", לראות בעין העיוורת. העיוורון החלקי או המלא ברומן משמש את הגיבורים ככסות, כשכבת הגנה וכתכסיס, כעצימת עיניים כנגד המציאות המכזיבה. גיבוריה של מטלון, כותבת קרן, "בוחרים להתעלם, להכחיש, למחוק את זהותם, להיעלם אל מתחם הצללים". אצל איני המהלך הוא בדיוק הפוך. פקחת עיניים מרצון. להתבונן היטב, לעשות משהו עם השקר והזיוף. ראו: ניצה קרן, "תחרים שנשזרו ביד עיוורת – מבט מאיזורי הצל: קריאה ברומן 'זה עם הפנים אלינו' לרונית מטלון", נראות בהגירה: גוף, מבט, יצוג, עדנה לומסקי־פדר ותמר רפפורט (עורכות), תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון ואן ליר, 2010, עמ' 373.
- 15 לאורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", ללמוד פמיניזם: מקראה, מאנגלית: רועי רוזן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006.
- 16 הביקורת במחנה הפמיניסטי על מאלווי היא בעיקר על השימוש שהיא עשתה בפסיכואנליזה, תאוריה אוניברסלית א־היסטורית וגברית, ובגלל ההתעלמות מהמבט של הצופה הנשית. עוד על התגובות שעורר המאמר של מאלווי במחנה הפמיניסטי ראו: Corinn Columpar, "The Gaze As Theoretical Touchstone: Intersection of Film Studies, Feminist Theory and Postcolonial Studies", *Women's Studies Quarterly* 30 (2002), pp. 25–44.
- 17 על המבט הפוסט־קולוניאלי ראו אצל חנן חבר ויהודה שנהב "המבט הפוסט־קולוניאלי", תיאוריה וביקורת 20 (2002), עמ' 9–22.
- 18 שם.
- 19 על גזענות השיח הפסיכואנליטי, שמנרמל את "הלובן" ומציג את "השחורות" כמטפורה ("היבשת השחורה" של המינוח הנשית) ראו אצל מרי אן דואן: Mary Ann Doan, "Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Differences in Psychoanalysis and Cinema",

- Femmes Fatales: Feminism, Film Theory Psychoanalysis*, New York: Routledge, 1991, pp. 209-248.
- 20 גאיטרי צ'קרוורטי ספיבק, "כלום יכולים המוכפפים לדבר?"; תיאוריה וביקורת 7 (1995), עמ' 51.
- 21 פנינה מוצפי-האר, "בל הוקס", מבוא ללימודי מגדר, ניצה ינאי ותמר אל-אור, אורלי לובין וחנה נווה (עורכות), רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, עמ' 581-617.
- 22 ראו הערה 16 לעיל. קלומפר מתייחסת כאן לכותרת ספרן של Gloria Hull, Barbar Smith & Patricia Bell Scott *All the women are white, all the Blacks are men, but Some of Us are Brave: Black Women's Studies*, The City University of New York: The Feminist Press, 1981.
- 23 Teresa de Lauretis, *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*, *New German Critique* 34 (1985), pp. 154-175.
- 24 ניצה קרן מצביעה על נטייתה של רונית מטלון ברומן זה עם הפנים אלינו לעבר השוליים כעמדה אפיסטמולוגית נשית רווחת. ראו: קרן, הערה 14 לעיל, עמ' 66. קובץ סיפוריה של לאה איני גיבורי קיץ (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991) עוסק כולו בדמויות שוליים קשות יום ו"קשות חיים", וראו חנה נוה, "הישראליות בין זיכרון השואה להשכחתה: דור ראשון, דור שני בסיפורה של לאה איני 'עד שיעבור כל המשמר כולו'", ביקורת ופרשנות 34 (2000), עמ' 146-115.
- 25 ברוח זאת מתאר פרנץ פאנון את הניכור שחש הסובייקט הקולוניאלי באפריקה (ראו: עור שחור מסכות לבנות, תל אביב: ספרית מעריב, 2004). מצב דומה מתארת בל הוקס אצל נשים אפרו-אמריקניות בתרבות הלבנה. ראו: Bell Hooks, "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press, 1992, pp. 115-131.
- 26 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 207.
- 27 שם, עמ' 18.
- 28 שם, עמ' 14.
- 29 שם, עמ' 506.
- 30 חבר ושנהב, הערה 17 לעיל, עמ' 15.
- 31 מוצפי-האר, הערה 21 לעיל.
- 32 שם.
- 33 במאמרה "Oppositional gaze" אומרת הוקס: "המבט היה והינו אתר של התנגדות [...] הכפופים ביחסי כוח לומדים מניסיונם כי קיים מבט ביקורתי, כזה שמשתכל כדי לתעד, מבט שמתנגד [...] הפרט לומד להתבונן באופן מסוים כדי להתנגד" (הערה 25 לעיל, עמ' 116).
- 34 הוקס מפתחת את המונח "מבט מתנגד" במסגרת דיון בנרטיב קולנועי של נשים שחורות בתרבות לבנה.
- 35 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 296.
- 36 שם, עמ' 123.
- 37 שם, עמ' 116.
- 38 שם, עמ' 126.
- 39 שם, עמ' 115.

- 40 שם, עמ' 278.
- 41 שם, עמ' 97.
- 42 שם, עמ' 174.
- 43 שם, עמ' 91.
- 44 שם, עמ' 267.
- 45 שם, עמ' 98.
- 46 שם, שם.
- 47 שם, עמ' 65.
- 48 שם, עמ' 217.
- 49 שם, עמ' 344.
- 50 הסופרת משתמשת כאן אחרת במונח "מורעל", לא לפי השיח הצבאי שמתכוון לחייל חדור מוטיבציות, המשוכנע לחלוטין בצדקת הדרך. כאן איני מפנה את המבט לרעל עצמו, לשיח הצבאי ולאשליית הכוח שהוא מייצג. בהמשך היא משתמשת באותו מונח לתאר את זיכרונות השואה שסיפר לה אביה בילדותה. גם אלה היו "רעל" בדמה.
- 51 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 98.
- 52 שם, עמ' 22.
- 53 סלבווי ז'ז'ק התבוננת מן הצד: מבוא לזאק לאקאן דרך תרבות פופולרית, מאנגלית: רוני כהן, תל אביב: רסלינג, 2005.
- 54 ההבחנה שעושה ז'ז'ק בין שני המבטים מבוססת על מטפורת המבט האנמורפטי שתיאר לאקאן בניתוח המפורסם שלו לתמונה "השגרירים" פרי מכחולו של הנס הולביין (משנת 1553). התמונה צוירה בטכניקת אנאמורפוזיס, שציירים עשו בה שימוש מהמאה השש עשרה ועד למאה ה-19. משמעות המונח היא עיוות הפרספקטיבה. העיוות היה הפיך באמצעות מערכת אופטית, כגון מראות קמורות וקעורות. כתם צבע בחזית הציור של הולביין נראה מזווית מבט אחרת (מעוותת) כגולגולת מת שמביטה אל הצופה מתוך התמונה. לאקאן מכנה את האובייקט האנמורפטי "כתם" שחומק מהראייה, נקודת הריק והעיוורון של הציור, שבה משתנה לגמרי משמעות הציור הניבט במישורין. בציור של הולביין, הגולגולת שמה ללעג את כל היש הגאה והבטוח של הידע שמיוצג בדמויות השגרירים המלומדים.
- 55 שם, עמ' 21.
- 56 שם.
- 57 שאלת האמת של המציאות היא כמובן שאלה פילוסופית בעיקרה, אך בהקשר של הדיון הנוכחי במבט ברומן של איני, הכלים שמציע ז'ז'ק מתאימים.
- 58 ראו הערה 53 לעיל.
- 59 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 174.
- 60 שם, עמ' 60.
- 61 שם, עמ' 20.
- 62 שם, עמ' 538.
- 63 שם, עמ' 415.
- 64 קורפוס ספרותי שהחל להתפרסם בארץ באמצע שנות השמונים של המאה העשרים, שכותביו הם בני הדור השני (ביולוגי ותרבותי) לשואה. במחקר הספרות יש תמימות דעים על מאפייניו התמטיים והפואטיים הייחודיים של קורפוס זה, וכתבתם של בני הדור השני את זיכרון השואה

- נתפסת כנקיטת עמדה ביקורתית וכמהלך של תיקון לעוול (חברתי, תרבותי והיסטורי) שנעשה להוריהם ולהם. אחד המהלכים המשמעותיים המיוחסים לסיפורת השואה של הדור השני הוא ניכוס של זיכרון השואה (שבעשורים הראשונים למדינה נידון בעיקר בספירה הציבורית ומנקודת מבט לאומית) והעלאתו על הכתב מנקודת המבט הפרטית של מי שגדל במשפחה של ניצולי שואה וחווה על בשרו את הסימפטומים הפוסט-טראומטיים של הורים ניצולים. על משמעויותיו הנרחבות של המושג "דור שני" ועל המאפיינים של סיפור הדור השני ראו אצל איריס מילנר, קרעי עבר, תל אביב: עם עובד, 2003; ואצל טלילה קוש זוהר, אתיקה של זיכרון: קולה של מנמוזינה בסיפורת הדור השני, תל אביב: ספרית פועלים, 2009.
- 65 איני, שם, עמ' 116.
- 66 הדיון על יהדות יוון בתקופת השואה עלה על סדר היום הציבורי בעקבות מפגשים עם קוראים ברחבי הארץ שערכה איני בעקבות רשימה פרי עטה לעיתון הארץ (8.4.2010) על הספר יוונים באושוויץ-בירקנאו מאת פוטיני תומאי (2009), שמתאר את השמדתם של יהודי יוון, והביקורות הרבות שפורסמו על הרומן של איני בעיתונות. ראו גם מאמר מאת בתיה שמעוני, "חתרים להכרה: שואת יהודי יון בשיח התרבותי והספרותי", עיונים בתקומת ישראל 21 (2011), עמ' 115-140.
- 67 על הדיכטים השונים של זהות "דור שני" ראו אצל איריס מילנר, הערה 64 לעיל, 2003.
- 68 איני, הערה 2 לעיל, עמ' 396.
- 69 שם, עמ' 399.
- 70 שם, עמ' 123.
- 71 שם, עמ' 334.
- 72 שם, עמ' 399.
- 73 שם, עמ' 394.
- 74 שם, עמ' 399.
- 75 שם, עמ' 400.
- 76 שם, עמ' 472.
- 77 שם, עמ' 101.
- 78 עם זאת, כפי שהראיתי במאמרי "זיכרון של חיים: קריאה בסיפורת הדור השני לשואה", הסטת הדיון בשואה אל הספירה המשפחתית הוא מהלך שניתן לראות בו ביקורת, גם אם סמויה, על ההתנהלות הצבאים והפוליטית של מדינת ישראל. (טלילה קוש זוהר, תיאוריה וביקורת 41 (2013), עמ' 263-287).

הכלאת סוגות ספרותיות בשלושה רומנים מאת

לאה איני: מישהי צריכה להיות כאן, אשתורת

וורד הלבנון

נס' עזר

מבוא

אחד המאפיינים העיקריים של האסתטיקה בת-הזמן הוא התמוטטותן של מחיצות בין אמצעי תקשורת שונים ומיזוגן של סוגות אמנותיות. גם בכל תחומי הספרות – בדרמה, בשירה, בפרוזה – הכלאה של סוגות ספרותיות היא תופעה רווחת ביותר. בעוד הוצאות ספרים בעולם ממשיכות לתייג את הרומנים על פי סוגה או תת-סוגה (ספרות פשע, ספרות הומוסקסואלית, סיפורת פוסט-האחד עשר בספטמבר וכדומה), הרומנים עצמם ומחבריהם לא זו בלבד שמתנגדים השכם והערב לקטגוריזציה מעין זו, אלא אף ממציאים חדשות לבקרים סוגות משלהם. הכלאת סוגות איננה משום חידוש, וחלוקה ברורה לסוגות איננה מתקיימת בנרטיב של הרומן כבר מראשיתו. אולם הנטייה המוגברת המתגלה בספרות העכשווית לטשטש גבולות סוגתיים תוך ערבוב בין תרבות גבוהה ונמוכה מאפיינת במיוחד את הכתיבה הפוסט-מודרניסטית, השואפת לערער כל קטגוריות מבחינות הטוענות לסדר כלשהו. השאלה שניתן לשאול בהקשר זה היא: האם מדובר בחופש אמנותי חדש, או בתופעה המעידה על בלבול של זהות? מן הביטוי "סופרמרקט אסתטי"¹ שטבע דוד לודג' מסתמן כי הבררות המגוונות הפתוחות כיום בפני הסופרים מתממשות בריבוי סוגים של הכלאה ובחציית גבולות. הטכניקות הפוסט-מודרניסטיות הפכו לנקודת מוצא של כותבי רומנים רבים, ובהדרגה הן נמכרות גם לקהל ההולך ומתרחב. מה שברור הוא שזניחת החובה מצד הסופרים בני זמננו להסביר או להצדיק את התרחקותם מן המימזיס, או את השימוש שלהם בנרטיבים מינימליסטיים והיברידיים, המדגישים את המוזרויות של עצמם – זניחה זאת חושפת את חוסר-היציבות הבסיסי של התהליך הנרטיבי ושל הסיווג על פי סוגות.²

כבר מתחילת שנות התשעים של המאה ה-20, סופרים ישראלים מבצעים ניסויים מגוונים בהכלאת סוגות (למשל, יצחק לאור ברומן שלו עם מאכל מלכים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 1993), ולמרות שתופעה זו נסקרה מכל צדדיה על ידי מבקרים, עדיין יש מקום למחקרים ספרותיים בתחום זה שיאירו את

הבחירות שהנחו את כותבי הרומנים בחציית גבולות סוגתיים. מאמר זה מבקש, תוך הסתייעות בתאוריה של מיכאל באחטין על היברידיזציה ודיאלוגיות, להעביר לחזית הדיון את השיקולים שבבסיס הכלאת סוגות ספרותיות בשלושה רומנים מאת לאה איני: מישהי צריכה להיות כאן (1995),³ אשתורת (1999)⁴ וורד הלבנון (2009).⁵ ניתוח הרומנים במאמר זה גם מבקש לחשוף את הדו־שיח הספרותי שאותו מנהלת איני מן השוליים התרבותיים, שההגמוניה הספרותית הפטריארכלית מקצה לסיפורת נשים, כדי לשאת ולתת על מקומה בתולדותיה של הספרות הישראלית.

הכלאה ודיאלוגיות

בספרו הדמיון הדיאלוגי (1981),⁶ בפרק "השיח ברומן", דן מיכאל באחטין בהכלאה כתחבולה אמנותית שמשמעה מיזוג מכוון של שתי שפות חברתיות בהיגד אחד. לדידו, כל היגד אמנותי הוא מפגש בין שתי תודעות לשוניות שונות או יותר, המובדלות זו מזו בזמן ובמרחב החברתי: התודעה הלשונית והקול של המחבר המייצג; והתודעה הלשונית והקול של הדמות המיוצגת.⁷ באחטין מדגיש שבהכלאה אמנותית אין מדובר בדו־קוליות גרדא, אלא בשתי תודעות חברתיות־לשוניות אינדיבידואליות, שלכל אחת מהן כוונות משלה. שתי התודעות מתעמתות ונלחמות במודע על הטריטוריה של ההיגד. יתר על כן: הפעילות המתרחשת בהיגד איננה רק תוצאה של ערבוב בין משלבים לשוניים וסגנוניים, אלא היא נובעת מעצם ההתנגשות בין שתי נקודות ראות שונות של העולם שמתגלם בתצורות הלשון של ההיגד. מכאן חשיבותה. כיוון שכך, אומר לנו באחטין, ההכלאה היא הכלאה סמנטית, אך לא במובן המופשט הרטורי, אלא במובן הקונקרטי והחברתי. כסמנטית ומודעת, הכלאה זו היא מטבעה גם דיאלוגית מן הבחינה הפנימית; במילים אחרות – שתי נקודות הראות אינן מתערבבות זו בזו, אלא מוצבות זו כנגד זו ביחס דיאלוגי. וזאת, אף שהדיאלוגיות הפנימית והדו־קולית שלהן איננה יכולה להתממש ולהתפתח בצורה ברורה לדו־שיח מלא אלא לדו־שיח פוטנציאלי בלבד. ההכלאה הספרותית, לפי באחטין, היא אפוא מערכת אמנותית מאורגנת שמביאה במגע לשונות שונות כדי להאיר האחת את השנייה.⁸ גם במאמרו "הבעיה של סוגות דיבוריות",⁹ העוסק בהיגדים שחיבורם נקבע בהתאם לנושא, למעמד, למשתתפים ולתחום התקשורתי הספציפי שלהם (כגון: רפרטואר עסקים, הצהרות מדעיות, פקודות צבאיות, פרשנות חברתית־פוליטית) – גם במאמר זה מתייחס באחטין לסוגיה של הכלאה ולדיאלוגיות המובנית בה. הוא מסביר שכל היגד סוגתי מטמיע דהודים דיאלוגיים להיגדים אחרים מאותה ספירה של תקשורת, וכמן כן אותו היגד מביא בחשבון תגובות אפשריות של האחר להיגד המבוטא בקול. יוצא מכך, שהאחר (הממשי או המשוער) שהדובר של ההיגד מתייחס אליו, הופך ממאזין פסיבי למשתתף אקטיבי בתקשורת. עלינו גם לזכור כי למעשה ההיגד של הדובר מובנה מלכתחילה בציפייה למפגש עם התגובה עליו.¹⁰

בהסתמך על הבחנותיו של באחטין, טענת מאמרי זה היא שבהכלאת הסוגות בשלושת הרומנים שיידונו להלן הקפידה איני למזג סוגה והיפוכה ($-A / A$), בבחינת סוגה והאחר שלה. שתי הסוגות הללו מנהלות ביניהן יחסים של דו־שיח, המהדהדים גם ברובד התמטי

והאידיאולוגי של הרומנים. ברומן מישהי צריכה להיות כאן משתמשת איני במוסכמות של הרומן הרומנטי, ובהבעת היא חותרת תחתיהן ומציגה אותן באור פרודי כדי לספק תוכן חדש לסיפור החניכה הנשי. ברומן אשתורת מעמתת איני בין סאטירה אנציקלופדית נורמטיבית דידקטית וסאטירה אנציקלופדית די־גנרטיבית חתרנית¹¹ כדי להציע דו־קיום אפשרי בין שתי אידיאולוגיות מנוגדות, דו־קיום שהיא קוראת לו ציונות פוסט־ציונית. ואילו ברומן ורד הלבנון יוצרת איני מרחב ביניים בין אוטוביוגרפיה ופיקציה, שניתן לכנותו ביו־פיקציה.¹² מרחב זה מאפשר לה לפרק ולהרכיב מחדש את זהותה המנופצת ואת זהותו השבורה של האחר החברתי שלה.

הסיפורת של לאה איני, הידועה בסגנונה הפואטי העשיר, גם מודעת מאוד למקומן הנכבד של תרבות הפופ ותקשורת ההמונים בתהליך החברות של החברה הישראלית. מודעות זו באה לביטוי מובהק בהכלאת הסוגות ברומנים שלה. שלושת הרומנים, הבוחנים את החברה הישראלית משתי פרספקטיבות מהופכות – מן השוליים ומן המרכז, מתוך השיח הפמיניסטי הפוסט־ציוני ומתוך השיח הציוני הפטריארכלי¹³ – הם פרי הכלאתן של סוגות פופולריות וקנוניות. באמצעות הכלאה זו, ומבלי שתוותר על שפתה הדשנה, גם כשהיא משתמשת בסוגות פופולריות, מציגה איני נרטיבים הנחשבים לנחותים כשותפים שווים לנרטיבים האליטיסטיים המכוננים בתהליך החברות. לדידה, הבחירה בין סוגה להיפוכה, שאיננה מביאה בחשבון את ניגודה, סופה שהיא גורמת עולות חברתיות ופוליטיות. להתמוטטות הדיכוטומיות בין מרכז ושוליים, בין סוגות גבוהות ונמוכות יש גם השלכות מגדריות, בין השאר מגמתה של איני לטשטש את הגבולות בין המינים ואת חלוקת התפקידים הסטראוטיפית ביניהם, בייחוד במה שנוגע לכתיבה פמיניסטית לעומת שאר סוגי הכתיבה.

מישהי צריכה להיות כאן: בין רומן רומנטי ופרודיה פוסט־מודרניסטית שלו

הרומן מישהי צריכה להיות כאן (1995) הוא הכלאה של רומן רומנטי ופרודיה פוסט־מודרניסטית של אותה סוגה עצמה.¹⁴ הזיווג בין שתי סוגות, נמוכה וגבוהה, שאין ביניהן הרבה מן המשותף, מוליד טקסט דיאלוגי, שניתן לסווגו כ־bildungsroman (רומן חניכה), שהסובייקט שלו הוא נערה בת 17, הגדלה בשיכון מתפורר בפרבר תל אביבי בשנות התשעים של המאה ה־20. הזוג הטקסטואלי הבלתי רגיל – סופרת הרומנים הרומנטיים האנגלייה הפורייה אן מאטר והסופר הצ'כי "נסיך" הכתיבה המודרניסטית פרנץ קפקא, המופיעים כדמויות ברומן והמתפקדים כאבות הרוחניים של גילה, גיבורת הרומן – משמש mise-en-abyme של הנרטיב. הבילדונגס־רומן בן־הכלאיים הזה מציע עצמו לקורא כסיפור הפועל בשני מישורים: במישור השטח הוא מפרק את תפיסת הסובייקט הנשי בספרות ובאמנות ומערער את הסדר החברתי שביסוד תפיסה זו; ובמישור העומק הוא מתממש כאלגוריה מטא־נרטיבית, המייצרת וריאציה חדשה של תהליך יצירת הטקסט הספרותי, קריאתו והתקבלותו. הניתוח שלהלן גם יעמוד על הדו־שיח הסמוי המתנהל בנרטיב בין הסובייקט של רומן זה ובין הסובייקטים של הרומנים של אבות הספרות העברית המודרניסטית: יחזקאל חפץ ברומן שכול וכשלון

מאת י"ח ברנר וגולדמן ברומן זכרון דברים מאת יעקב שבתאי, מחד גיסא, ובין דולי, הסובייקט של מה שנחשב לרומן הפוסט-מודרניסטי הראשון בעברית, דולי סיטי מאת אורלי קסטל-בלום, מאידך גיסא. ניתוח זה גם יראה כיצד מבקשת איני לתפוס את מקומה היאה לה בתולדות הספרות העברית.

הנוסחה של הרומן הרומנטי והיפוכן הפרודי של המוסכמות הספרותיות והמגדריות שלה

הסוגה של הרומן הרומנטי, שהיא אנגלו-סכסית בעיקרה, נולדה במאה השמונה עשרה באנגליה (הרומן פמלה מאת סמואל ריצ'רדסון משנת 1740 היה רב-המכר הראשון). לשיאה הגיעה סוגה זאת כמאה שנים לאחר מכן ברומנים של ג'יין אוסטן, במיוחד אהבה וגאווה (*Pride and Prejudice*)¹⁵ משנת 1813.¹⁶ הרומן הרומנטי נחשב בשעתו לסוגה מהפכנית על שום התמקדותו הכמעט בלעדית בנושאי חיזור ונישואים ובשל בחירתו בנקודת ראות נשית. במהדורתו המודרנית מופיע הרומן הרומנטי לראשונה בשנות השבעים של המאה ה-20 (בשנת 1972), עם הופעתו של הרומן מאת קתרין וודיסוויס השלהבת והפרח וזוכה לפריחה ולתפוצה עולמית והמונית בשנות השמונים של אותה מאה. הרומנים הרומנטיים המודרניים, שרבים מהם הודפסו והופצו במקור ובתרגום על ידי הוצאות הספרים מילס ובון (Mills and Boon) באנגליה, הרלקוויין (Harlequin) בקנדה וסילוואט (Silhouette) בניו יורק, נכתבו על פי נוסחה שהכתיב בית ההוצאה. תחילה חייבה הנוסחה סיפור על יחסים מונוגמיים בין גיבורה בתולה, יפה, ענייה, חסרת ישע, בת שש עשרה עד עשרים, ובין גיבור מבוגר יותר, כבן שלושים, נאה, מתוחכם, מנוסה ועשיר, המושיע אותה מתנאי חייה הקשים. יחד הם מתגברים על המכשולים בדרך למימוש אהבתם וחיים משם ואילך באושר ועושר.¹⁷ השינויים שחלו במעמד האישה בשלושים השנים האחרונות וריבוי אפשרויות התעסוקה לנשים הרחיבו והגמישו את נוסחת הרומן הרומנטי ועשו אותה נועזת יותר מבחינה מינית.¹⁸ חוקרים עמדו על הקשר בין הרומן הרומנטי והבילדונגס-רומן.¹⁹ בדומה לבילדונגס-רומן, הרומן הרומנטי הוא סיפור התבגרות והתפכחות. הנערה-אישה חווה התעוררות מינית, ובעקבות אירועים מכוננים הקשורים לנישואים ולקריירה היא מתפתחת מבחינה פסיכולוגית ואינטלקטואלית. היא מיטיבה להבין את עצמה וזוכה, אחרי התלבטויות והתגברות על מכשולים, לחיים של הרמוניה משפחתית וחברתית, שמבטיחים גם מימוש עצמי. איני, שמבקשת לכתוב רומן זהות היברידי מנקודת ראותה של נערה צעירה, שבדומה לגיבורת הרומן הרומנטי עומדת בפני החלטה גורלית הנוגעת להצעת נישואים – מאמצת את הנוסחה של הרומן הרומנטי (סוגה A) ובה-בעת היא חותרת תחתיה באמצעות פרודיה על המוסכמות שלה (סוגה -A). אגב כך היא שוברת את החציצה בין ראלזים ופנטזיה ובין ספרות פופולרית וספרות גבוהה. ככוונת מכוון מפלילה איני את הטקסט שלה בעיוותים של נוסחת הרומן הרומנטי שכנגדם היא מתריסה. יוצא אפוא, בו-זמנית ולמרבה הפרדוקס, שבעת שהיא מגחיכה ומפרקת נוסחה זו, היא גם חולקת לה כבוד כשהיא טוענת אותה בתוכן חדש ושבה ומרכיבה אותה כאלגוריה מטא-נרטיבית פוסט-מודרניסטית.

שניית היחס כלפי הנוסחה של הרומן הרומנטי בספר מישהי צריכה להיות כאן

השניית ביחסה של איני אל הנוסחה של הרומן הרומנטי מתגלה בעימות הדו־שיחי המתעבב ברומן מישהי צריכה להיות כאן בין שתי נשים צעירות המייצגות שני נרטיבים מנוגדים. מצד אחד ניצבת גילה האוטודיקטית והנבונה מכפי גילה, שמנקודת ראותה מסופר הרומן בגוף ראשון, ומצד שני עומדת חברתה, עוזרת הבית הפשוטה והיפהפייה, אודליה, שהיא האחר שלה והיא מודל נשי שגילה דוחה. סיפורה של אודליה הוא וריאציה פרודית מודרנית של סיפור סינדרלה, שהרומן הרומנטי המסורתי אימץ אותו.²⁰ כך, למשל, ידועה בעלילות הסינדרלה הקטנה והמסכנה שלה סופרת הרומן הרומנטי האנגלייה המפורסמת המזכרת ברומן, ברברה קרטלנד,²¹ שעל פניה מעדיפה גילה את אן מאטר כי לדעתה הרומנים של מאטר "הכי קרובים למציאות".²² אודליה בהירת העיניים, השער והעור, בעלת כתפי הקולב הדקיקות והדמעות המושלמות ש"כאילו הדביקו לה אותן על הפנים בשביל סרט",²³ מתוארת כנסיכה, שאמה מאושפזת במוסד לחולים כרוניים. על אודליה נגזר, כביכול, לנקות בבתי זרים ולסבול את הצצותיו של אביה שעה שהיא מתרחצת, עד שנסין חלומותיה יגיע ויהפוך אותה לדוגמנית. גילה בזה לפסיביות ולרפיסות של אודליה, שנותנת לדברים שיקרו לה, והיא לועגת לחלומות על עקרת הבית המופתית שאודליה שוגה בהם (המאפיינים את הנוסחה של הרומן הרומנטי). משאלתה של אודליה מתגשמת למראית עין כשהיא פוגשת את פייר, שמראהו כשל נסיך מן האגדות והוא הבעלים של בוטיק למכנסי ג'ינס ושל המתפרה שמעליו. פייר, שכבר בפגישה השנייה עם אודליה מטיילות ידיו על גופה גם לעיני גילה שנמצאת בקרבת מקום כדי לשמור על חברתה, מציע לאודליה לדגמן מכנסיים שעיצב בגזרה חדשה כי היא "נולדה בשביל זה".²⁴ גילה מלגלת על הנסיך החייט הזה, שחברתה מאמינה שיצאו לה ממנו קריירה או חתונה. היא קורעת את המסווה מעל סיפור סינדרלה וחושפת את המוניותה של אודליה, הנאיביות הילדותית שלה, בובתיותה המצטעצעת ובורותה. באירוניה היא מתארת את המוח של אודליה כקופסה קטנה בעלת ערוצים כמו במכשיר הטלוויזיה, שהוא המקור העיקרי להשכלתה. בהנאה היא עוקצת אותה כשאודליה קוראת לבי.בי.סי בשם די.די.סי. גם הביתיות של אודליה, חלומות הזוגיות ועקרת הבית שלה, דתיותה התמימה ותפקיד האחות הרחמנייה האהוב עליה – כל אלה מעוררים אצל גילה גיחוך, אם כי "הסבל בלי להבין"²⁵ של עוזרת הבית הזאת, מסכנותה וכניעותה חסרת התרעומת נוגעים ללבה. גילה דוחה נחרצות את אגדת סינדרלה, שילדות שלא התבגרו כמו אודליה מאמינות בה, וגם עושה ממנה פרודיה. עם זאת, היא עצמה איננה פטורה מכך כליל, וברגעים של התרגשות מינית היא ממחזרת קטעים מהרומנים הרומנטיים מאת אן מאטר, הידועים באנרגיה ארוטית חזקה, וחולמת על הבחורים היפים, האתלטיים והשזופים שניבטים אליה מתמונות הפרסומת. אך עם כל זאת נרטיב הרומן הרומנטי קטן למידותיה, והיא שואפת לנוע אל מעבר לו, אל הטריטוריה שסוגה זו מועידה לגברים בלבד.

בעיצוב דמותה של גילה מבקשת איני לערער על אי־השוויון בין נשים וגברים ועל מרכזותם של היחסים ההטרורסקסואלים ברומן הרומנטי. מצד אחד היא חותרת באמצעות הזרה לברוא מחדש את היחסים המגדריים בסוגה הפופולרית של הרומן הרומנטי שנשים כותבות וקוראות. מצד שני היא פועלת להרוס את המונוליתיות של הרומן הרומנטי על ידי סינתזה

בינו ובין הסוגות האליטיסטיות של ספרי המופת שרובם נכתבו על ידי גברים, כדוגמת קפקא, צ'כוב ודוסטויבסקי, הנזכרים ברומן של איני. בניגוד לנשיותן הבולטת של הגיבורות ברומן הרומנטי ולתפקיד הרגשני שהן ממלאות בו, איני משתמשת במונחים אנדרוגיניים לתיאור חזותה של גילה, מיניותה ואישיותה, וחוננת אותה בכוח פיזי ואינטלקטואלי, שלפי סוגה זאת הוא נחלתם הבלבדית של גברים. גילה מתוארת כבחורה גבוהה וחזקה, שרבים טועים בה מאחור וחושבים שהיא בחור, עד שהיא מסתובבת ומתגלים שדיה הגדולים, "ציצקאות" בלשונה, המותירים את הגברים פעורי פה. גם בשטח הרומנטי עושה איני היפוך פרודי לנוסחה של הרומן הרומנטי. גילה מאוהבת נואשות באלמנה ניצולת שואה, המתגוררת בקומה שמתחתיה, ארנה שַׁנְדְּלֵייר, כפי שגילה מכנה אותה על שום נברשת הקריסטל הענקית שבדירתה. ארנה הייתה שפן ניסיונות בידי רופאים נאציים, שתפרו את רחמה כשעמדה ללדת ולא נתנו לתינוק לצאת לאוויר העולם. כדי להמשיך לחיות עם ייסורי התופת של הזיכרונות, ארנה משתמשת בכספי הפיצויים מגרמניה לחיות כמו מלכה, בסחרור תמידי אובססיבי של קניות: מציאות, חיסולים וגרוטאות. רק המוזיקה של שוברט והקוניאק מנחמים אותה ועוזרים לה לשכוח. ניסיון החיים רב־התהפוכות של ארנה, שבצעירותה גברים רבים ביקשו את קרבתה, וכמו כן תבונתה, רגישותה, מודעותה העצמית הגבוהה, וכן שפתה הפרטית המשובשת, שבה היא משנה ומתקנת מילים מזכר לנקבה – כל אלה מציתים את דמיונה של גילה. ההכלאה בין משלבים גבוהים ונמוכים של השפה בתוספת החדרת שפת המהגרים "העילגת" של ארנה, חושפים את האלימות הגברית כלפי נשים שהשתגרה בשפה, במיוחד בזו המדוברת, שאפילו נשים כבר אינן חשות בה, כמו למשל בדוגמה הבאה:

ארנה, שאלתי אותה אתמול, כי הקוניאק הזה תמיד מכווץ לי את המוח יותר מהכיווץ הרגיל שלו; תגידי, איפה הציצקאות שלך?
 פפפ... נשפה ארנה. אשה לא להגיד על עצמה מלים של גבר. להגיד שדיים, ילדה.
 להגיד שדיים, או תפוחיים.
 אז בסדר, התביישתי. איפה הם?
 ארנה שנדלייר זקפה את חזה התרנגולת שלה ופלטה משפט נהדר, שרק ממנו אפשר היה להשתכר: נשתנו עד אין, ילדה. גלוק. גלוק. גלוק. עד אין.
 ... זה מה שזה. הגברים לאכול אותם, עד עכשיו הם פלטאה...²⁶

גילה מתאהבת בארנה אחרי התנסות רומנטית יחידה וכושלת עם גבר, הנמסרת ברומן בהארה לאחור ובדיבור פנימי ומסתכמת בשהייה מעליבה של חצי שעה במיטתו של סטודנט להנדסה אדיש וגס רוח, שמסתכל עליה כאילו היא "רק ציצקאות"; מיד אחר כך הוא מאבד עניין ומשלח אותה לדרכה. בעקבות התנסות טראומטית זאת שגבלה באונס, גילה נסגרת ומתבצרת, דוחה את יפים, ספק הספרים המחזר אחריה, ומחליטה שהיא כבר "לא בעניין הזה של גברים".²⁷ למרות זאת היא ממשיכה לדמיין את עצמה מתאהבת באחד מן הגיבורים החכמים והגבריים ברומנים של אן מאטר. מתוך צורך למרוד בתפיסה הסטראוטיפית הפטריארכלית המבחינה בין תכונות גבריות ותכונות נשיות, מאמצת גילה התנהגות גסה ומחספסת; היא מנבלת את הפה, משקרת, גונבת, פורצת, ואין היא נרתעת משימוש בכוח כדי להשיג את מבוקשה. בעיצוב החזות האנדרוגינית של גילה,

באי־הוודאות המכוונת לגבי נטיותיה המיניות ובהדגשת האלימות והרוע בדמותה – בכל אלה מבקשת איני לנפץ את האשליה של זהות מגדרית יציבה ולקרוא תיגר על נורמת הבינריות המגדרית שכפתה הטרוסקסואליות ההגמונית.²⁸ איני גם משתלחת בפרויד בשל גישתו הדואליסטית הקפואה, שאיננה מביאה בחשבון נסיבות ממשיות פרטיות של כמה מן הילדים, ומסבירה את המשיכה המינית של ילדים אל הוריהם (תסביך אדיפוס) כתהליך ביולוגי אוניברסלי. בשאיפתה לערער את הדואליזם המגדרי ההיררכי של זהויות הנתפסות כטבעיות, היא חותרת תחת נורמות חברתיות ותרבותיות פאלוצנטריות שמכתיבות גם את הנוסחה הקלאסית של הרומן הרומנטי.

את רגשות־היתר שמאפיינת את הרומן הרומנטי מחליפה איני – בהיפוך פרודי – בתשוקה לידע. גילה היא בת יחידה למשפחה בלתי מתפקדת. אביה הימאי ורך האופי נעדר רוב הזמן מן הבית, ואמה ברחה עם החבר החדש לקנדה. גילה מבלה את רוב זמנה בקריאה כפייתית של ספרים, שאת רובם היא לוקחת במשיכה מחנות הספרים והעיתונים השכונתית. היא קוראת מכל הבא ליד: ספרים לפי סדרות בטלוויזיה, רומנים רומנטיים, רומנים אמריקאיים, ספרים מתכניות הלימודים של משרד החינוך, כולל סופרי העיירה. עוד היא קוראת כרכים של מיטב ספרות העולם וסדרות "מִכְתְּבֵי" של הסופרים האירופים הגדולים כדוגמת צ'כוב ודוסטויבסקי, ואת יומניו של קפקא, במיוחד את כרך ב' האהוב עליה. חלומה של גילה, שבינתיים ברשותה כמאה ספרים שהיא מונה ומסדרת ללא הרף, הוא להיות בעלת ספרייה מפוארת כמו זו שיש לזוג הזקנים בשכונה, שלפי אודליה שעובדת אצלם אולי היו בעבר רופאים. את ההתלקחות הליבידינלית המאפיינת את הנרטיב של הרומן הרומנטי, מחליף הדחף העמוק והרודני של גילה לנכס לעצמה את אוצרות התרבות והידע. וגם קורה לא פעם שהיא מהרהרת כי לו הלכה עד הסוף כמו רסקולניקוב, שרצח את הזקנה המשכונאית, הייתה רוצחת את זוג הזקנים ומשתלטת על ספרייתם הענקית.

בהקבלה פרודית גרוטסקית לרומן הרומנטי, שבו הסיכוי להינשא לגיבור הוא פתח הצלה לגיבורה, ובעקבות כך משתפר מעמדה החברתי והכלכלי, גילה מקבלת הצעת נישואים מדוֹבֵק, בעל החנות השכונתית שממנה היא סוחבת ספרים. דוֹבֵק המכריס והמבחיל, המבוגר מגילה בהרבה, ששמו כשם פירמה של סיגריות זולות שנמכרו פעם בקיוסקים בארץ – דוֹבֵק זה הוא היפוך פרודי של הנסיך מסיפור סינדרלה. הוא מנסה לפתות את גילה בספרים, ובדעה אחת עם אשתו (שאיננה מסוגלת להשלים שום היריון ותמיד מפילה בטרם מועד את הוולד שבבטנה בגלל גבה החלש) הוא מציע לגילה עסקה. הוא יעביר לרשותה את חנות הספרים שלו וימלא את דירתה בספרים, ואילו היא, לאחר שיינשאו תשמש פונדקית לילדו. את הילד יגדל עם אשתו. אך בניגוד לציפיות הקורא מן הגיבורה העצמאית, הדעתנית והאסרטיבית, המנכסת בהדרגה ובמודע את תפקיד הגיבור ברומן הרומנטי;²⁹ ובהיפוך פרודי להתפתחות הרגילה ברומן הרומנטי לקראת התגשמות מאווייה הרומנטיים של הגיבורה – גילה, המשתוקקת יותר מכול לספרים ולידע, איננה דוחה על הסף את הצעת הנישואים של דוֹבֵק. הצעה זו תאפשר לה לממש את חלומה להיות בעלת ספרייה מכובדת, לקרוא ללא הפרעה, וכן תפטור אותה מחובת השירות הצבאי השנוא. ואת כל אלה לא קל לה לדחות מיד, על אף כאב הוויתור על

התינוק, הנובע, כפי שהיא מודה בפני עצמה, מ"אודליה בסיסית"³⁰, שלמרות שהיא דוחה אותה דחייה מוחלטת, היא גם נטועה בתוכה. אולם גילה רחוקה מלרצות תינוק. תדמית הכלה הנורמטיבית, הרעיה והאם לא הולמת את שאיפותיה ואת מציאות חייה (ילדי השיכון המוזנחים ונשים שמנעו מהן ללדת או שאינן מצליחות להשלים את ההיריון). כמו כן ברור לה שלעולם לא תתחתן עם דוֹבֵק הזקן הפדופיל, לא משנה כמה חנויות ספרים ייתן לה.

הנוסחה של הרומן הרומנטי עוברת קונטקסטואליזאציה מחודשת ברומן של איני, והיא יוצקת בנוסחה זאת תוכן חדש. איני איננה מתכחשת לטבע הנשי שהרומן הרומנטי מעלה על נס, לצורך הנשי לטפל, לסעוד, לטפח ולהזין, אלא שגילה ממירה את הנמענים של רגשות אלה ומכוונת אותם כלפי השפה. בפנקס שלה היא מקימה שמורה, שבה היא מצילה ומשקמת מילים נדירות הנמצאות על סף הכחדה (כגון: גווילים, תופינים, מטוויות), מחזירה את סיומות הנקבה לשמות עצם ופעלים שבנטיית הרבים נחקו לטובת סיומת הזכר (אתן, שלהן, הן), מתקנת בהשראתה של ארנה את מינן של מילים שהיו צריכות להופיע בנקבה ולא בזכר (למשל רחס), וכן משיבה למילים נדושות את רענותן על ידי פירוקן להברות ולצלילים. יש לה גם אוסף של קללות, שחלקן ספרותיות וחלקן עממיות, והיא מקפידה לאזן קללות בלשון נקבה עם קללות בלשון זכר. כפרודיה על רגשותיה של הגיבורה ברומן הרומנטי, יחסה של גילה אל מילים הוא חושני וטעון רגש. אוזנה כרויה למוזיקה של המילים ודמיונה מצייר לה את התמונה החבויה בהן: במילה "אימתניים" היא שומעת את המפלצת הרדומה המסתתרת בה;³¹ וכשהיא חושבת על "השתאות", היא מרגישה "שהמילה נחצית לשניים: איש וטעות, איש שהעיניים שלו נפערות והפה נופל בתימהון: האומנם זאת טעות?"³²; המילה "נתיר" מענגת אותה בעדינותה;³³ ובמילה "משוועות", שגילה משייכת למילים הנעלמות מן השפה, היא שומעת "המון כמיהה" וזעקה להיושע.³⁴ גילה מודעת לכך שאת המילים, שהן יותר ממשיות מצבעים וצלילים, קל מדי לנכס, ושהן יכולות להיות, בלשונה, גם "שתלטניות, אפופות ברית-אמונים שטנית של רעות, על סף האנושיות".³⁵ כך, למשל, בצירופים כבולים, כגון "אזרה אומץ", היא מבחינה שאזרה "בלי אומץ זה מוזר ונדיר, ועם אומץ די שכיח".³⁶ בהדהוד גרוטסקי לזוגיות המכוננת ברומן הרומנטי, הזוגיות של מילים מסבכת לה את ההחלטה האם תכניס אותן לשמורה שלה. בשיטתיות מפרקת גילה את העולם הנשי וערכיו וממירה אותם בעולם ספרותי בדיוני. היא מגיעה למסקנה שכדי להציל מילים לא די לאסוף אותן, אלא יש לשנן ולכתוב אותן כדי שמשוהו מהן יעבור גם לאחרים.³⁷ כך, במקביל ובהדרגה, היא הופכת במהלך הרומן מקוראת כפיייתת בלבד לסופרת שסוגיות לשוניות מעסיקות אותה.

בהיפוך פרודי ליחסים הארוטיים בין הגיבורה ומחזריה ברומן הרומנטי, מגוללת איני את יחסי הקרבה בין גילה והספרים שהיא קוראת והסופרים שכתבו אותם. מאז התנסותה המינית הראשונה הטראומטית עם גבר, שלמעשה אנס אותה, מחליטה גילה למלא את החלל שנפער בה רק במילים ובספרים. היא חוזרת ומאשרת שהכי טוב לה עם ספרים כי אפשר ומותר לחבק אותם. בדומה ליחסה המנפס והרגשי למילים, הקשר שלה לספרים הוא סימביוטי ורכושני. אל הספרים שהיא קוראת היא מכניסה את עצמה ואת חייה,

ואחר כך מכניסה ספרים אלה אל תוך עצמה, ועל ידי כך היא יכולה להמשיך ולגולל את סיפורם כחפצה ומאיזו נקודה שיעלה הרצון מלפניה, וסופה שהיא איננה יודעת איפה נגמר הספר ומתחילה גילה ולהפך. את גיבורי הספרים שהיא קוראת היא מזהה בשיכון שלה, ואנשי השיכון מאכלסים את הספרים שהיא קוראת. לא רק את הספרים האהובים עליה מפנימה גילה, גם את הסופרים שכתבו אותם. היא מנהלת עם צ'כוב וקפקא ויכוחים על הטקסטים שכתבו ונהנית מן התובנות שלהם ומעצותיהם. אל קפקא, ובעיקר אל היומנים שלו, היא מרגישה קרבה מיוחדת. לדידה, יש משפטים שכתב למענה להציל אותה, גם אם הוא אינו יודע על כך. מתוך הזדהות אתו היא יכולה לדמיין בפרטי־פרטים, ובעקבות כך גם לנכס, את הלך רוחו ואת עמקי הייאוש והבוז לעצמו שהוא חש בעת הכתיבה. לפיכך אין זה מקרה ששם הרומן שבו בוחרת איני, מישהי צריכה להיות כאן, הוא ניכוס פרודי בלשון נקבה של משפט הלקוח מהסיפור "בלילה" מאת קפקא והמופיע כמוטו של הרומן.

בדומה לגיבור כובש הנשים ברומן הרומנטי, הצורך הבלתי נשלט של גילה להיות בעלת כל ספר שהיא רואה מתואר כדחף ארוטי. סחיבת הספרים מן החנות של דוֹבֶק מלווה בהתרגשות פיזית עמוקה. בלב הולם היא שואפת את הספר אל קרבה ומשתכרת מריחו. הספרייה הענקית של הזקנים "מגרה אותה",³⁸ ולמרות שהיא יודעת שהספרים כתובים בשפות שהיא אינה קוראת אותן, היא איננה מסוגלת לכבוש את תשוקתה החולנית³⁹ להציץ בספרייה ולסקור את מסדר הספרים בכריכות העור עם אותיות הזהב המסולסלות. כשבסופו של דבר היא מסתננת בערמה לדירת הזקנים, היא מודה ומתוודה ש"בשעבוד הזה לספרים אין שום דמוקרטיה, רק חמדנות".⁴⁰ כניכוס סמלי של מפתחות הידע והחשיבה האינטלקטואלית היא גונבת מדירת הזקנים את צרור המפתחות של הדירה. כשהמפתחות בכיסה היא מרגישה "כאילו כל התרבות שלהם הייתה שם",⁴¹ עומדת לרשותה מתי שרק תרצה.

על אף ההיפוכים הפרודיים של הרומן הרומנטי והחתיירה תחת הנוסחה שלו (סוגה A-), איני איננה מוותרת לגמרי על הקונבנציה של הרומן הרומנטי ובשעת הצורך משתמשת בה (סוגה A). גם אין בדעתה לסיים את הרומן בנקודה זו של גנבת המפתחות לדירת הזקנים ולמנוע מן הסובייקט שלה את הפרס שמקבלת הגיבורה ברומן הרומנטי – הגבר האהוב והנערץ, שיאפשר את אקט החניכה שלה, את המעבר מן הקריאה לכתיבה. לכאורה אין בחייה של גילה שום גבר שהייתה רוצה לכבוש את לבו. לדוֹבֶק, "מאמוש שמן ומגעיל שלי",⁴² "בהמה",⁴³ גבר אידיוטי,⁴⁴ היא לועגת על המוח הקטן שלו, שאונתו הימנית עסוקה רק בסקס והאונה השמאלית רק מחשבת חישובים של כסף. בגסות היא מסכמת שכל אלה, בתוספת הכרס הגדולה והכיסים והזין שמתחתיה, מתחברים "למין זימוח כזה שקוראים לו גבר, שמשון הגיבור, אלוהים, או סתם בקיצור דוֹבֶק".⁴⁵ את יפים, ספק הספרים הרוסי הביישן, המחזר אחריה והמזמין אותה לסרט ולקונצרט היא אמנם מחבבת ואפילו נמשכת אליו מעט מפני שהוא נחמד, יש לו נגיעת־מה לספרים והוא מנגן באקורדיון. אולם, כפי שהיא אומרת לו, הוא איננו הטיפוס שלה: הוא יותר מדי עדין ואין בו האינטלקטואליות והתחכום שהיא מחפשת אחריהם. היא גם איננה מחכה לאחד מגיבורי הרומנים הרומנטיים של אן מאטר, שהוא בדרך כלל מבוגר יותר, חכם, גברי, שרמנטי ומלהיב. עם קלאודיוס התרבותי והמגמגם, שהיא מכירה מסדרת הטלוויזיה "אני, קלאודיוס", היא הייתה מוכנה

להתחתן. אך למרבה האכזבה היא לא הצליחה להבין ממנו מילה כאשר התפרסם אחרי סדרת הטלוויזיה בתור ספר. גברים נאים וחסונים בפרסומות צדים את עיניה, כמו שמשון הגיבור מאירי התנ"ך בתקופת ילדותה, אולם אין הם מותירים שום רושם. אחרי מה שעולל לה המהנדס, היא מתאהבת בארנה ניצולת השואה הזקנה שגרה בשיכון שלה. ארנה היא בשבילה שמים של תבונה, דמיון ורגש, והיא מוכנה להתמסר לה גופנית ונפשית. אך ארנה דוחה את אהבתה ומעדיפה את אודליה התמימה, הפשוטה והיפה. באודליה רואה ארנה מעין בת, נחמת-מה לעת זקנה, במקום התינוק שהנאצים לא אפשרו לה ללדת. אחרי שארנה דחתה אותה, מוותרת גילה לכאורה על גברים. אולם שם של גבר אחד חוזר ועולה במחשבותיה: רסקולניקוב.

כמו הגיבורה ברומן הרומנטי המשווה כל אחד ממחזריה לאהוב לבה, רסקולניקוב הופך בעיני גילה לאמת-המידה לגברים ולעצמה, לשחרורה מן התכתיבים החברתיים כלפי נשים. כפרודיה על הגיבור האמיד, הגברי והנאה של הרומן הרומנטי, גילה נמשכת דווקא אל "[ה]טיפוס [ה]כספתי [ה]חרד"⁶⁶ הזה, שמסתובב קודח ברחובות סנט פטרבורג, זומם ומתכנן את רצח הזקנה המשכונאית. אהובים עליה הרגעים שלפני הרצח, שבהם, למרות התרגשותו, הוא אינו מפסיק לחשוב. היא מעריצה את האומץ שלו ללכת עד הסוף, לשלוח לכל הרוחות את המוסר הנורמטיבי ולבצע מה שמתחייב מן המסקנות שהוא מגיע אליהן אחרי מאבק פנימי ומחשבה עמוקה. כשגילה משתלטת על התרגשותה בשעה שהיא סוחבת ספרים מדוֹבֵק, היא אומרת בלבה שרסקולניקוב היה ודאי גאה בה. לא פעם היא מקנטרת את עצמה וחושבת: לו הייתי הולכת עד הסוף, כמו רסקולניקוב, הייתי רוצחת את הזקנים ולוקחת לעצמי את הספרייה שלהם, כי זה התיקון הנכון שיציל את הספרים. בדוֹבֵק היא מתגרה על שהוא מתעב את אביה של אודליה שמטריד אותה מינית, אבל יחד עם זאת אין הוא עושה דבר להיפטר ממנו. בהקשר זה היא אומרת לו שאם ירצח יום אחד את הזקנה שלו, אפשר יהיה להחביא את הגופה באחד מחיילי שריון הברזל של ארנה ואחר כך לזרוק אותה לירקון. את יפים היא מנסה בחידות ושואלת אותו אם בתור רוסי הוא חשב אי-פעם לרצוח זקנה עם כסף. כשהיא דוחה את חיזוריו של יפים, היא מטיחה בו בינה לבינה שהוא אינו מספיק טוב בשבילה כי לא ירצח שום זקנה בלה שמסרבת לאהוב אותה, ולא ילך עד הסוף וישב בכלא למענה. רצח זקנה, שעומד כמכשול בדרך להשגת מטרה מוצדקת בעיניה, חוזר ומופיע בהקשרים שונים ברומן⁴⁷ והופך למטפורה של אוטונומיה אינטלקטואלית ומוסרית מוחלטת שגילה שואפת אליה. לכן בסוף הרומן הוזה גילה שהיא רוצחת את הזקנה בעלת הספרייה. בכך היא מעדיפה את הקיום בעולם הבדיוני; היא סוף-סוף זוכה, כגרוטסקה פרודית על הרומן הרומנטי, להיות ראויה לרסקולניקוב, והיא מתאחדת אתו כשהיא צורחת באקסטזה את שמו שוב ושוב שעה שהיא, כמוהו, רוצחת בדמיונה את הזקנה שלה, כשהיא רוכבת עליה ומרגישה את עצמותיה הרכות המתפוקות תחתיה.

הרומן מקיף שבוע בחייה של גילה, ובמהלך שבוע זה היא הולכת וממירה עולם נשי קונבנציונלי – שהיא מפרקת באמצעות פרודיזציה של הרומן הרומנטי – בעולם של יצירה ספרותית. יצירה זו היא בת-כלאיים; היא גרסה פרודית לטקסטים מאת סופרי המופת הנערצים עליה ומיזוגם עם הסוגה של הרומן הרומנטי. כמו קפקא, גילה מקבלת

השראה דווקא כשהיא נמצאת במצב הנואש ביותר: היא שוכבת במיטה כשתחבושת "כאב הראש של קפקא" מהודקת סביב רקותיה, אחרי שזמן קצר קודם לכן נמלטה מבית הזקנים שגילו שפלשה לדירתם. בביתה היא מוצאת את אביה הרכרוכי והעלוב יושב מול דוֹבֵק שבא לבקש את ידה ונראה כמו "ילד יורש"⁴⁸. נואשת, נבגדת ואבודה, כשכבר ידוע לה בוודאות שארנה ויתרה עליה לחלוטין, מתגלית לה לפתע נקודת ההשקה בין היומנים של קפקא והרומנים של אן מאטר. גם מתבררת לה הזוגיות האפשרית בין הנסיך האינטלקטואלי (כחלק ממשחק מילים פרנץ/פרינץ) והכלה הרגשנית, שברגע של משבר נפשי היא חזקה ממנו, והוא, על אף הבושה והפחד, זקוק לה. כי למרות שאין הרבה מן המשותף בין השניים – לא נושאי שיחה, שפה, או דרך ביטוי – בכל זאת יש דבק אנושי, מה שגילה מכנה "נקודת צומת סמויה בין אנשים, שהיא קליפתית כמו עור אבל איכשהו נורא נעים להתעטף ולהתכסות בה, לא לבקש אפילו להוציא מלה אחת, אלא רק לשוחח בדממה, עור על עור, יד על יד, זרוע בזרוע"⁴⁹. גילה יודעת שאגדות על נסיכים כבר מזמן עלו על שרטון, ושהכלה היחידה שהיא מכירה היא כלה אפורה, "שתויה מכישלון", המסתגרת בחנות ספרים ומנסה להציל מילים משוועות, ממצאיה קללות ומנסה ליישר את הלשון. ועם כל זאת היא שואבת השראה מן הזוגיות הבלתי רגילה הזאת של קפקא ומאטר, אבותיה הרוחניים, שני צדדים של אותה מטבע, כמו הזיווג בין סוגה והיפוכה שהיא יוצרת. את השניות הזאת היא מבקשת למסור בסיפור החניכה הנשי וההיברידי שלה.

המרת הזוגיות של הרומן הרומנטי בזוגיות של הכותב והקורא

סיפור החניכה, הנפרש במישור־השטח של הטקסט, בא לפרק את הנוסחה של הסוגה הנשית ביותר בספרות כדי לשוב ולהרכיב מחלקיה משהו חדש בעל תוכן וגיבורה אחרים הפתוחים לתרבות הגבוהה ולספרות הטובה.⁵⁰ במקביל, ברובד העומק, מגולל הרומן סיפור נוסף אלגורי, מטא־נרטיבי של תהליך היווצרותו של הסיפור ואופני קריאתו. גילה, חולת ספרים ומבורכת ביכולת בלתי מצויה להזהות עם הטקסטים שהיא קוראת, להפנים אותם ולהמשיך אותם בדמיונה, מעמידה (במקביל לאודליה המדגמנת בגדים) דגם חדש של קריאת טקסט, ניכוסו ועיבודו הפרודי לטקסט שהופך להיות שלה. כך, למשל, כאשר גילה קוראת באחד הרומנים הרומנטיים הוויקטוריאניים מן המאה ה-19 תיאור של שעת התה, שבה בעל המטווייה העשיר נפגש עם פילגשו הצעירה – גילה שומעת באוזני רוחה את נקישת ספלי החרסינה על המגש, היא מריחה את התופינים, את עוגת הפרות ואת הלחם בחמאה. לבה פועם בהתרגשות כאילו אותו תעשיין עם פאות הלחיים השחורות שהשיבה זרקה בהן ועניבת הפרפר הלבנה לצווארו העבה עומד להיכנס לחדרה. את אנשי השיכון היא מכניסה לרומנים שהיא קוראת. הזקן בחנותו של דוֹבֵק הממלא טופס הגרלה הוא הזקן "שבטח אליו התכוונה אן מאטר כשכתבה על המהמר שבתו נאלצת לשלם את חובותיו לתעשיין שאוהב אותה כמו אש"⁵¹. השכנה הקפדנית סוניה, ששמה עצמה לשומרת השיכון, היא הדודה תלמה הרווקה הזקנה והפוריטנית מרומן אמריקני אחר שהיא משכתבת, מוסיפה וממציאה בדמיונה. יונה העגלון מהסיפור "מועקה" מאת צ'וב הוא אבא שלה, והסוס שלו הוא אניית הסוחר שבה אביה מפליג. גילה הופכת את המציאות לבדיון, ואת

הטקסט הספרותי היא תופסת כמציאות.⁵² בדו־שיח פנימי שהיא מנהלת עם צ'כוב, אחרי שהצילה את ספרו מחנותו של דוֹבֶק, היא מודה כי ארנה היא דמות פרי דמיונה, ולכן היא מעתיקה את דבריה שוב ושוב לפנקס שלה. יותר ויותר מתברר שהאנשים שהיא מספרת עליהם הופכים בתודעתה לדמויות בתוך סיפור שהיא מחברת.

גם מן הדימויים של גילה, הממירים בני אדם בטקסט, ניתן ללמוד על השילוב שאיני עושה ברובד העמוק של הסיפור בין רומן מטא־נרטיבי ורומן חניכה. ככל שמתברר לגילה שהיא נועדה להיות סופרת, הסיפור שהיא מספרת מיתרגם בתודעתה לאלגוריה על תהליך הכתיבה שלו. כך, למשל, כשיפים מביט בעיניה, נבוכ מכדי להסתכל, כמו כל הגברים שפגשה, בחזק המפותח, היא נוזפת בו ואומרת "אל תשחק מין רומנטיקן דביק, שאפילו אן מאטר [...]" הייתה תולשת אותו ישר לסל הניירות".⁵³ גילה מדומה ל"כלה מנייר וחוטים גרוסים ואבק של ספרים ישנים."⁵⁴ ארנה, שמבחינה אלגורית מסמלת את נרטיב השואה האוטנטי, הבלתי־מוסחר, שגילה רוצה להציל ממות, מתוארת כמפה בלה שרק גילה מסוגלת לקרוא, והיא פותחת את רגליה "כמו ספר"⁵⁵ כדי לקחת ולחפון את ראשה של אודליה בחיקה. וכשגילה הוזה שהיא אונסת את ארנה, היא מרגישה שהיא מחבקת "סתם צבר ניירות קמוט [...]" כריכות דקות קרועות, שאפילו לא טורחים לזרוק, שמתעופפות ברוח ומצטרפות לעננים".⁵⁶ ברצח ההזוי של הזקנה בעלת הספרייה הלועזית, הזקן המפוחד שוכב שכוח "כנייר קמוט, כטייטה מיותרת לא מדויקת כלל, סתם צנח בדרך לסל הניירות".⁵⁷ ואילו הזקנה, שהיא עם ספרייה מסמנות את נרטיב התרבות המערבית הנכחדת, מתוארת "כמו ספר טוב בכריכה ישנה מתפוררת", שגילה נושקת "בדפים פתוחים מתעופפים ברוח".⁵⁸ גילה רוצה להציל את הספרייה המפוארת של הזקנים כי היא יודעת שאם אין לספרים שומרים, נשאר מהם "רק אוסף חרקים מזן אלף־בית, שחור צפוף, בתוך כריכות מצהיבות ואכולות, לספריות של אנשים עם זיכרון חלש ומתכווץ".⁵⁹ ההמרה בין גוף לטקסט מתבלטת בשיחה הדמיונית עם צ'כוב הסופר־הרופא, הנסבה בין השאר על עוֹבְרִים מתיים; לשאלתה מה הוא עושה אתם, הוא משיב שהוא איננו מוציא אותם לאור "אלא קובר אותם כמו טייטות".⁶⁰ צ'כוב, שידו בעת השיחה עם גילה מזיעה דיו כחולה המתנצנצת גם על משקפיו, הוא הראשון שמציין בפניה כי עולה משאלותיה שהיא מבקשת לכתוב. בשלב זה היא עדיין מתכחשת לכך ומוסיפה כי היא מסתפקת בקריאה. וכשהוא מעיר בהומור שסימן שהיא בן אדם בריא, היא ממחרת לתקן ולשנות זאת ל"בת אדם". לקפקא, האלטר־אגו שלה, המנחש את הרהורי לבה על הזקנה ואינו מסתכל עליה מרוב בחילה, היא מרשה ללוות אותה לביתם של הזקנים. כאשר קפקא פותח לפניה "במין אכזריות חרישית"⁶¹ את דלת דירתם, היא נכנסת, נועלת אחריה את הדלת ומנסת לעצמה, בשינוי מין ונמענים, את המשפט שלו מן הסיפור "בלילה", המופיע גם בכותרת הרומן: "אני כאן. מישהי צריכה להיות כאן".⁶² משפט זה בסיפור שלה, בהיפוך פרודי למשפט המיוחס לשומר בסיפורו של קפקא המקבל על עצמו לשמור על הבריות הישנים בשקט בבתיים מתוך הונאה עצמית תמימה, מכון אל הספרים שהיא לוקחת על עצמה לשמור משכחה ומהכחדה. בדו־שיח הפנימי שבו מומרת בבירור הזוגיות של הרומן הרומנטי בזוגיות של קורא וכותב, קפקא מקשה ושואל: "אז מי הטפיל של מי [...]" מי קורא ראשון מה שכבר נמחק? מי בודה את מי? איזה שם באמת כתוב שם ב'מאת'?"⁶³ והיא עונה לעומתו: "[...] אתה הסופר, ואתה לא מבין שזה זוג? רק זוג, כמו שאני ואתה, אתה כותב ואני קוראת, מי חי את מי?"⁶⁴ בדגם הכתיבה והקריאה

שמציעה גילה, הסופר והקורא הם שתי פנים של משמוע הטקסט, ומחובתם של כל סופר וסופרת לעשות שימוש פרודי במורשה התרבותית ולנסות לתרום את חלקם כדי לשמר ולחדש אותה בה־בעת.

דו־שיח פנימי עם רומנים מכוננים בספרות העברית וניסיון להתמקם ביניהם

במקביל לשיח הגלוי שהרומן של איני מנהל ברובד הנרטיבי והמטא־נרטיבי עם ענקי הספרות המודרנית העולמית, שאיני מעדיפה אותה על פני הספרות העברית, הרומן מקיים מבחינה תמטית דו־שיח סמוי גם עם הספרות הישראלית והרומנים המכוננים שלה ומגיב על המשבר המלנכולי שספרות זאת נקלעה אליו. כמו הסובייקטים של אבות הספרות הישראלית המודרנית – יחזקאל חפץ ברומן שכול וכישלון מאת י"ח ברנר,⁶⁵ גולדמן ברומן זכרון דברים מאת יעקב שבתאי⁶⁶ ודולי ברומן הפוסט־מודרני דולי סיטי מאת אורלי קסטל־בלום,⁶⁷ הסובייקט של איני סובלת ממשבר של משמעות. כמוהם היא גדלה בעולם חסר סדר ואמונה באלוהים וחסר אידאולוגיה, וכמוהם היא סובלת מיצר הגאולה. חפץ, שחי את חייו "כפצע פתוח",⁶⁸ שהשבר בפלג גופו התחתון שמסרס אותו הוא מימוש מטאפורי שלו, סובל מאימה עמוקה מפני החיים, או ליתר דיוק מפני "חוסר הטעם בהם".⁶⁹ אבדן אמונתו התמימה מאז "ימי חומש הטובים", שיש לו אב בשמים המשיגח עליו, מדכדך אותו ונוטע בו את ההרגשה שעיקרם של חייו חסר ושאין טעם להתנסות בחיים חדשים. הוא אינו מסוגל להשלים עם ההתמוטטות הדתית ועם אי־הסדר המוסרי שבא בעקבותיה, והוא דן את עצמו לנסיגה נרקיסיסטית ולמודעות עצמית מועצמת, המגבירה את התלבטותו ואת הפסיביות שלו. בצר לו חולם חפץ על אוטופיה מיקרו־קוסמית של רשות היחיד, שבמרכזה האנשים הקרובים לו ולא "העולם, האנושות, האומה",⁷⁰ ושבה שולט החוק המוסרי ההומני שיחליף את המוסר הדתי שאבד. באוטופיה הפרטית הזאת, שהיא פרי הכרה פנימית וצורך אישי, הערך העליון הוא החמלה האנושית הבלתי־אנוכית. אולם על אף מוסריותו של חפץ ודבקותו ב"דרך הטוב", הוא אינו מסוגל לוותר על היצר הארוטי האנוכי שלו המתנגש עם רחמנותו, ואינו מסוגל להתחתן מתוך רחמים עם בת דודו אסתר. המתח הדיאלקטי הזה בין גאולה ללא ארוס ובין ארוס ללא גאולה, סופו שמטריף עליו את דעתו ומוביל להתאבדותו.⁷¹ בניגוד לחפץ שסובל מדיכאון קליני בשל אבדן אמונתו באלוהים ובסדר העולמי, גילה, שגם היא האמינה בילדותה באלוהים ונהגה להתפלל אליו מהחלון הצר שבהול בתקווה שמשם ישמע אותה ברור יותר באין הפרעה של אנטנות – מקבלת על עצמה שאלוהים אינו שומע, ולא משנה מאיפה מתפללים אליו. היא אף מתבדחת בינה לבינה שאלוהים, כמו כל הגברים, בוודאי חושב על דברים אחרים בזמן שבחורות גסות ובעלות חזה גדול כשלה מתפללות אליו. היא מלגלת בלבה על חברתה התמימה אודליה, שאין תקווה שתתבגר אי־פעם ותחדל ללכת "עד אליו" לבית הכנסת שליד העירייה. שם תספר לו את כל צרותיה, תרטיב בדמעות את ספר התפילה (שלפי גילה זה הספר היחיד שאודליה עדיין קוראת), תטליא עבורו את הפרוכת ותתרום את הכסף שהיא מרוויחה מעבודות הניקיון לשיפוץ הכיסאות הישנים בעזרת הנשים, כסף שבסופו של דבר הולך לעראק של הגבאי.

כמו חפץ, גם גולדמן פוחד לחיות בעולם חסר אחדות וודאות. השאלה שמטרידה אותו היא "איך אפשר למצוא שלוה בעולם זה של סבל ואי סדר".⁷² הצורך הדחוף של גולדמן בסדר עולם ובחוקיות מקורו בהתפוררות האידאולוגיה הצינונית הקלאסית, שנתנה בילדותו משמעות לחיים והכשר למעשים. בלעדי האידאולוגיה הצינונית חייו עוברים עליו מתוך הרגשת בזבוז, "סתמיות" ו"הסתיימות".⁷³ הוא מנסה להחליף את האידאולוגיה האבודה ברצינוניזם ובתבונה, אלא שהוא מכיר במגבלותיה של התבונה ובפוטנציאל ההרסני שלה. והואיל ובניגוד לעקרונותיו הוא עדיין סובל מיצר הגאולה וזקוק להווייה אוטופית שיש בה חירות מוחלטת, הוא מגיע למסקנה הניהיליסטית שהוודאות היחידה בחיים היא המוות, והחירות המוחלטת שיש לאדם היא לבחור את שעת מותו, דהיינו להתאבד. בניגוד לגולדמן, גילה גדלה בדור שאיננו מצפה שהאידאולוגיה הצינונית תיתן טעם לחיים ותפחית משהו "מהטבלאות של הכאב".⁷⁴ השירות הצבאי מצטייר לה כבזבוז, כשבחורה צעירה מתבקשת "להתחפש לאחת שעושה כוס תה ולומדת להצדיע בלי לשפוף או שלומדת איזה קורס הדרכה על תותחים, ואחר כך, כשמסיימת בהצטיינות, באים ומצלמים אותה פתאום מהעיתון, רכובה על הזין של הפלדה עם פרח".⁷⁵ בשבילה "המולדת כבר נבנתה וגם הבית קיים",⁷⁶ המלחמה היא חיידק שעלול לתקוף אחת לכמה שנים.⁷⁷ החגים הלאומיים, שלכבודם הפועלים תולים דגלים קטנים ושרשרות חשמל, החנויות מתקשטות ו"עדר" בני אדם קונה מכל הבא ליד⁷⁸ – כל אלה רחוקים מעולמה.

גילה גם איננה שותפה למשבר המשמעות הרפואי-הביולוגי שממנו סובלת דולי, שכופרת בכוחו של אלוהים להגן על הבריאה מפני השטן ומחלותיו הממאירות. דולי זו נכנסת למרה שחורה לאחר שאביה לקה בסרטן, והיא זירזה את מותו מתוך רחמים כשהחדירה חומר קטלני לעירוי שלו. בהיפוך פרודי למוסכמות של השיח המלנכולי, דולי איננה סובלת בעקבות זאת ממלנכוליה של הרוח, אלא ממלנכוליה של הבשר; את מקומם של הגעגועים לגאולה היא מחליפה באסטרטגיה של הישרדות בעולם פרנואידי שכוּח־אל. היא לוקחת את גורלה בידה ולומדת רפואה כדי שתוכל לסמוך רק על עצמה ולדאוג לבריאותו הפיזית של העולם ובראש וראשונה של בנה, שפן הניסיונות שלה. רק כשהיא סבורה שבנה נפל בקרב, רק אז מנסה דולי לשים קץ לחייה. אך שלא כמו סופם הטרגי של חפץ וגולדמן, ניסיון ההתאבדות שלה אינו צולח, ובהיפוך תפקידים פרודי לעקדת יצחק ובניגוד להסתברות סטטיסטית, בנה הוא שמציל אותה מהתאבדות. לעומת דולי, גילה, שאיננה מלנכולית מטבעה, כפי שמעיד עליה שמה, בטוחה בחוסנה ובבריאותה אם כי היא משוכנעת שהיא עתידה להידרס ביום מן הימים או שתקרה לה איזו תאונה שבעקבותיה תאבד את זיכרונה כמו כמה מן הגיבורות של הרומן הרומנטי, או כמו סופרי סדרת ה"מיטב", שרובם מתו צעירים. כמו אבותיה הספרותיים, חפץ וגולדמן, גם גילה סובלת ממשאלת מוות ובכוונה היא חוצה את הכביש מבלי להסתכל ימינה ושמאלה.

עם זאת, כמו חפץ, גולדמן ודולי, גם לגילה היו פעם תכניות אוטופיות לרפא את העולם. אלא שלא כמו חפץ, שחולם על אוטופיה הומנית-אלטרואיסטית שתחליף את המוסר הדתי האבוד; ולא כמו גולדמן, שמחפש תחליף לצינונות הקלאסית ברצינוניזם ובתבונה הטהורה וסופו שהוא מגיע לניהיליזם מוחלט; ואף לא כמו דולי, שמאמצת אוטופיה קיומית-ביולוגית של שרידה בכל מצב ובכל מחיר – לא כמוהם לגילה היו כוונות "לרפא

כל מיני מצבים⁷⁹ באמצעות ציטוטים נבחרים שהייתה מעתיקה לפנקסה. אולם אחרי שעברה מהעתיקת משפטים להעתיקת פסקאות ודפים שלמים, היא תופסת שלא עליה להחליט איך לרפא את העולם, אלא להסתפק בהצללת מילים, את הנדירות ביותר, שכבר אין להם סיכוי. היא קוראת כדי להציל מילים שנמצאות על סף כיליון, אבל כמעט בסוף הרומן, בעקבות מכתב שהיא הייתה רוצה לכתוב לבוס של יפים ספק הספרים, היא מבינה שאין די בהצללת מילים, בשיקומן, או בשינון. כדי שהן באמת תחזרנה לחיים יש לכתוב אותן כדי שישמשו גם אחרים. תובנה מכריעה זאת, המצילה אותה מן ההתפוררות המקיפה אותה, מובילה אותה להשלמת תהליך החניכה, שבסופו היא מודעת לכך שייעודה איננו להיות קוראת בלבד המשוגעת לספרים, אלא גם לתרום את חלקה כסופרת. באמצעות הסיפור הפרודי-ההיברידי של סוגה והיפוכה, שבו היא מציעה תוכן חדש ומכונן לסיפור החניכה הנשי – תוכן שדוחה את הבינריות המגדרית, ממזג סנטימנטליות ואינטלקטואליות, פנטזיה וראליזם, ומקיים דו-שיח כפול עם המורשה הספרותית העולמית והישראלית הגבוהה והפופולרית גם יחד – באמצעות כל אלה תובעת איני את מקומה הראוי בכותל המזרח של הספרות העברית.

אשתורת: בין סאטירה אנציקלופדית נורמטיבית לסאטירה אנציקלופדית די-גנרטיבית

אתם כל הזמן נלחמים בדהפים סותרים. חום וקור. הגיון ורגש. תמיד אחד על חשבון השני. אף פעם לא במשולב. (לאה איני, אשתורת)⁸⁰

המונח "נרטיב אנציקלופדי" נכנס לשיח מחקר הרומן הפוסט-מודרני בעקבות מאמריהם של רונלד סווינגר ואדוארד מנדלסון שראו אור בארצות הברית ב-1975.⁸¹ על פי מנדלסון, נרטיבים אנציקלופדיים שואפים להקיף את כל תחומי הידע והאמונות של החברה תוך זיהוי הפרספקטיבות האידאולוגיות, שדרכן התרבות מתבנת ומפרשת ידע זה.⁸² סווינגר, הסבור שמטרת הנרטיב האנציקלופדי היא לנסח ולהציג תפיסת עולם כולית ומאחדת, מציין שהדחף לאנציקלופדיות בספרות ממשך להתקיים גם בדור כמו שלנו, שבו שולטים הפרודיה, המסחור והטכנוקרטיה.⁸³ בספרו סיפורי חתרנות: הסאטירה והרומן האמריקני 1830-1980 מבקש סטיבן וייזנברגר⁸⁴ לחדד את הבחנותיהם של סווינגר ומנדלסון ולהוסיף עליהן. הוא מציע להבדיל בין טקסטים אנציקלופדיים שאינם סאטיריים, כדוגמת הקומדיה האלוהית מאת דנטה, לטקסטים סאטיריים כגון סאטיריקון מאת פטרוניוס (המאה ה-1 לספירה). את הסאטירות האנציקלופדיות מחלק וייזנברגר לשתי חטיבות: א. קלאסיות או גנרטיביות, כגון דון קישוט מאת סרוואנטס או פאוסט מאת גתה, שמטרתן דידקטית והן מטמיעות את המיתוסים החברתיים-האידאולוגיים המיידעים אותן כאשר הן יוצאות בשמם של מיתוסים אלה למתוח ביקורת על מציאות בת-הזמן; ב. אנציקלופדיות פוסט-מודרניות די-גנרטיביות, כדוגמת הקשת של כוח המשיכה מאת תומס פינצ'ון⁸⁵ או ג'יי אר מאת ויליאם גאדיס,⁸⁶ המורכבות מבליל ענק של ידענות אקסצנטרית, הבאה לחקות בלעג את הנרטיבים האנציקלופדיים הקלאסיים תוך הסתייגות מראייה טוטלית ותוך חתרנות תחת הביטחון של החברה בנרטיב-העל שלה. שני סוגי הסאטירות, המבקשים לחבוק תרבות ומלואה, נתקלים באילוצים ומגבלות מעשיים בשל ההתרחבות המהירה של מאגרי הידע; בסופו

של דבר הם מסתפקים בסינקדוכה של תרבות זו. אך לעומת הסאטירות האנציקלופדיות הגנרטיביות, הפועלות מתוך מרכזי הידע החברתי והמאשרות את המטא-נרטיבים המארגנים ידע זה, הסאטירות הדי-גנרטיביות, הממוקמות בשולי התרבות, חותרות לחבל בנרטיבים המארגנים את הידע והתרבות. אמנם בשני הסוגים של הסאטירות קיימים המיתוסים החברתיים כתטקסט פרודי, אולם בסאטירה האנציקלופדית הדי-גנרטיבית בולט המתח בין הנרטיב המסודר והמאורגן של הסב-טקסט ובין האקראיות, ריבוי הדיגרסיות ועודף המלל של פני השטח, של טקסט-העל המודפס, המאתגר כל תפיסה כוללת והמדגיש את חוסר הנרטיביות שלו עצמו. מנדלסון משתמש במונח "אנציקלופדיה נלעגת" ("mock-encyclopedia") לתיאורו של טקסט מן הסוג האנציקלופדי הדי-גנרטיבי.⁸⁷

הרומן אשתורת מאת לאה איני, המנסה להקיף את כל היבטיה של המציאות הישראלית⁸⁸ כפי שהיא משתקפת מן הפרספקטיבה הסינקדוכית של בועז אשתורת, כוכב אמצעי התקשורת ההמוניים, ששנותיו כשנות המדינה – רומן זה הוא טקסט אנציקלופדי (סוגה A), המציג באורח סאטירי את האימפולס האנציקלופדי שלו להגייע לקווגיטיביות ולמובנות מלאה (סוגה A-). הספר נכתב בין אוגוסט 1997 ואוגוסט 1998, כיוכל שנים לאחר הקמת המדינה, וסיפורו מתרחש כשנה אחרי רצח רבין בארבעה בנובמבר 1995. על רקע השנים האלה, הנתפסות כקו פרשת מים היסטורי, מבקש הספר לערוך חשבון נפש לאומי-תרבותי תוך שהוא מתמודד עם האינדוקטרינציה הציונית הקלאסית במהדורתה ההרצליאנית, הבן-גוריונית והעכשווית. זאת, לדעת איני, בתקופה שבה הצד הדתי-המסורתי הקיצוני במדינה מאמין בהיות עם ישראל אור לגויים "ואילו הצד האחר, החילוני, נאחז בציונות גזענית לא פחות".⁸⁹ הסובייקט של הרומן, התופס מקום מרכזי בעיצוב התפישה האידיאולוגית של הדור, הוא חסיד רעיונותיה של הציונות הקלאסית, שנקלטו אצל בני הדור הזה בפעולות תנועת "הצופים", בבית הספר ומן התרבות הפופולרית, בעיקר מן הרדיו: מהתסכיתים של שנות החמישים ומחידוני התנ"ך וידיעת הארץ. כדי לשרטט קשת רחבה של החברה הישראלית, ממקמת איני את הסובייקט שלה בצומת שבה מצטלבים דחפים היסטוריים סותרים, שתסמיניהם הם קבוצות לחץ פוליטיות מתחרות וחיים לאומיים פנימיים וחיצוניים מסוכסכים. בועז אשתורת, לשעבר בועז שפרינצר, מעוצב כגיבור-תרבות וכדובר לאומי. הוא בנם של ניצול שואה מפולין ובת פרדסן ילידת מלאבס, נצר לאנשי העלייה השנייה והשלישית מאוקראינה. אשתו היא פרקליטת המדינה לשעבר, בת להורים ילידי הארץ ממוצא יקי (אביה שופט), המתגוררים בוילה בשכונת דניה שעל הכרמל, ובנו הוא חניך תנועות הנוער, בוגר גולני ותרמילאי במזרח הרחוק. כעורך בכיר בעיתון יומי פופולרי, מתראיין אשתורת בקביעות בתכניות טלוויזיה, והוא בעל קשרים חברתיים ופוליטיים ענפים. באמצעות תיאורן של שתי יממות בחייו של מי שנחשב לאינטלקטואל אוליגרכי,⁹⁰ שיש הרואים בו מושא-חקוי, חושפת איני את נביבותה, חוסר אונותה, וסיאובה של אצולת המלל⁹¹ הישראלית, שנמצאת על סף קריסה. הסימפטום להתמוטטותה הממשמשת ובאה הוא הפתולוגיה הנדירה והפנטסטית שמפתח בועז אשתורת במשך יומיים – מהרגע ששב אבל וחפוי ראש מפגישה עם מטפלת מין מיומנת, שניסתה לרפאו מאין-אונות. לשוננו, שפילסה לו דרך לצמרת והקנתה לו שם והשפעה, מאבדת את חוש המידה והדיבור, מתארכת בהדרגה בשבעה סנטימטרים, מערבבת תפקידים⁹² ומתראה כאבר מין, כאותה זכרות תוססת שאליה הוא נכסף האבר הפנימי הפורץ החוצה כביטוי של סלידה והתרסה,

הוא אות המבשר לא רק את התפרקותה ומרידתה של המערכת הפנימית שלו, אלא גם של החברה שהוא משמש לה פה.

היה אפשר לקרוא את אשתורת כסאטירה נורמטיבית, שלפי התבנית המסורתית־הפורמליסטית מציגה בצורה מגוחכת וגרוטסקית איוולת ומידות נפסדות. מטרתה של סאטירה מעין זאת היתה יכולה להיות דידקטית: לתקן את המעוות ולשמר את ההיררכיות החברתיות (סוגה A), אלמלא הפליל הרומן את עצמו באותם העיוותים עצמם שהוא מבקר ותוקף (סוגה A-). התודעה המפותחת והוולדנית, המשריצה מחשבות ללא הרף ומשחקת־מאוננת במילים, הדפְּקָת המקיפה עולם ומלואו בידענות שאיננה יודעת ספק והמתנגדת בתוקף לדברים הנראים כחסרי פשר והסבר, טחינת הזיכרונות הבלתי פוסקת והריחוף המתמיד בין מציאות והזיה – כל אלה אינם מאפיינים רק את הסובייקט של הרומן, אלא גם את הנרטיב עצמו. מדובר בנרטיב בן־כלאיים, רב־קולי וגרנדיוזי, בעל מודעות עצמית גבוהה, הסובל מעודף דטרמיניזם, או סיבתיות־יתר, והבנוי משטף של תיאורים מפורטים, זרם תודעה וניתוחים פסיכולוגיים ואידאולוגיים. ניתוחים אלה נמסרים בלשון שופעת ועשירה, המערבבת את הראליסטי בדמיוני, את הרפרנציאלי בפואטי, רצינות תהומית בהשתעשעות חתרנית. מצד אחד מציג הרומן מציאות ראליסטית מוכרת תוך הבלטת אופיו המתגבגב והקוהרנטי של הנרטיב; נרטיב זה בנוי ממרכיבים הניתנים להפרדה, המקיימים רשתות של יחסים פנימיים (כגון, הסינקדוכה של הסכין היפנית והסרת הפלסטר) והמעמידים רצפים באמצעות עקיבות בזמן וסיבתיות. מצד שני, הסחף העז של הפנטזיות הסוראליסטיות המציף את הטקסט, חותר תחת המוסכמות הראליסטיות של הרומן עצמו. כך, למשל, עוברים קרוב לשלושים עמודים של הזיות שיגעוניות⁹³ מהרגע שבועז אשתורת מתבקש על ידי רופאו להוציא לשון ולומר "אהה" ועד שהוא מבצע מה שנתבקש לעשות. כפילות פרדוקסלית זו, כלומר רומן שהוא בעת ובעונה אחת סאטירה גנרטיבית וגם די־גנרטיבית ברוח המינוחים של וייזנברגר, או סאטירה נורמטיבית נאו־ראליסטית מודרנית וגם קרניבלית פוסט־מודרנית – כפילות זו הופכת לסימן ההיכר המובהק של הנרטיב, ועקבותיה ניכרים בכל ההיבטים של תהליך ייצורו של הטקסט.

זהות נרטיבית כפולה ואידאולוגיה סכיזופרנית

הדואליות האוקסימורונית בהכלאה בין סוגות נרטיביות מהופכות (A/A-) מתגלה גם במבנה הרומן, ברטוריקה ובתמטיקה שלו ובאידאולוגיה הסכיזופרנית שלו. בדיקת מבנה הרומן מעלה שסיפור המעשה, הנע בסדר כרונולוגי לאורכן של שתי יממות בחייו של אשתורת, עומד בסתירה לסחף ההארות לאחור וההזיות, המשבש את תנועתו הליניארית של הנרטיב. גם מבחינה תמטית, התקדמות כרונולוגית זו מתנגשת עם סיפור הרגרסיה הדמיוני שהרומן מגולל, שבסופו חוזר אשתורת להיות עובר שנולד עם מותו מתוך כד המתגלגל בחולות הנגב. דמות העובר היא של ולולה שוטה, המשורר־בכוח מן האידליה "כחום היום" מאת שאול טשרניחובסקי, או של אביו של אותה ולולה.⁹⁴ זאת ועוד; אשתורת, המעוצב כדמות מתפתחת בעלת צביון אישי ועומק פסיכולוגי, שבזיקה אליה כל האירועים והאובייקטים ברומן מקבלים את מובנותם, מתפקד גם כקלידוסקופ שבו

נפגשים כוחות ואירועים רבים מספור. בדיעבד, בגלל המטען היתר שמועמס עליו, חדל אשתורת להיות דמות אינדיבידואלית והופך למשל חברתי. סכיזופרניה זו מתגלה גם ברובד הרטורי של הטקסט. מצד אחד לשון הרומן היא סינטגמטית ומימטית ומנסה למסור את המתרחש בדקדקנות מופרזת כמו־תיעודית, כמעט ביחס של אחד לאחד. מצד שני היא פרדיגמטית ופואטית ומגבבת ערב רב של דימויים, מטפורות, אימז'ים, קטלוגים של ניבים וקלישאות פרי דמיון היפר־אקטיבי ורגישות לשונית ומוזיקלית ניכרת.⁹⁵ כך, למשל, הוא אחד הרגעים שבו אשתורת צוחק למותו בעוד לבו המתקומם משיב מלחמה שערה:

נבצר מכוחו של הצחקן שבמחסן הניקוי, להבין שאני, הלב, קשיח עמו עכשיו מתמיד, ולו בכדי להוציאו מפה – לכשארצה – מעט אנושי יותר. ככלות הכול, בן־אדם. כפי שנברא. כפי שבא. שתגידו, אתם שם בחוץ, בעלי־הלב הרחום, הנוהה אחרי חסדי הלב ושאר הבלים, שמה שלא יגידו לב היה לו... ואף ראה כליות ולב, ואהב בכל לבו, בדרכו שרירת הלב, והגם שגנב את לבו והמסו, אהב את בנו אהבה עזה, וגם כתב דברים שנכנסו ללבבות אף שפיו ולבו לא תמיד היו שווים, בכל זאת הרחיב את לבו לקהל, והזינו ובידרו, ועשה קל על הלב, ואפילו שלא הבינו למורד לבו ולאומץ לבו, בכל זאת, נתן להם מחכמת לבו, שגבה והלך, כן, אך עדיין פתח בפני נשים את סגור לבו, כל לבו על לשונו, ואמת, לא בלב שלם, אלא בדרכו ערלת הלב, אוהב יותר מכולן את אלו שיושבות עתה על ברכיו, ועוד אחת נלבבת, שאיננה כאן, שלא אחת שכרה את לבו כפטיש, וניתצה כמכוש בלי לב [...]

[...] בועז. די. חוסה על הלב... על הלב הדפוק חוס, זה הלב, אגרוף הלב, הדפוק והולם, דופק ורועם, והולם ופועם, ונוקש ורועש, ונוקף ותוקף, ודופק, דופק, דופק, דופק. %

המתח שנוצר מגיבוב זה של דימויים, ניבים וקלישאות בטקסט שהוא בו־בזמן מימטי, מתגלה גם בנימה ובקצב של הנרטיב, שאף הם מפוצלים וסותרים. הקצב המואט של הטקסט מלווה בהרגשת דחיפות, של קרקע הבוערת תחת הרגליים ושעל כן יש לעשות מעשה בעוד מועד, ואילו הנמה היא תערובת של חומרה ותוכחה וקלילות מוקיונית.

כפילות פתולוגית מתגלה גם ברובד התמטי של הרומן, המאוכלס בצמדי הפכים והמונע על ידי כוחות מנוגדים. אשתורת חי חיים כפולים: מבחוץ הוא המצליחן והמשיגן, הגורו של עולם התקשורת, ומבפנים הוא אינפנטיל נצרך שאיננו מסוגל להיפטר מהפנטזיות של הילד בועז, שגדל בדירה קטנה בתל אביב בירכתי רחוב אלנבי בשנות החמישים והיה מאזין מושבע של תסכיתי הרדיו, שמגמתם הייתה לנטוע את עלילת־העל הצינית בתודעת הנוער. במוחו של אשתורת המבוגר עדיין משתוללים היצורים הדמיוניים מימי ילדותו בתוספת פוליטית מעודכנת. בחלומותיו בהקיץ הוא מרגל בשירות המולדת בעל זהות כפולה ומשולשת: הוא שליח "המוסד" בקהיר, קצין מודיעין בריטי שליח הוד מלכותה בעכו וכוכב תקשורת ישראלי שליח כלבי הדמוקרטיה. וכל זה מתוך צורך כפייתי להוכיח השכם והערב שהוא אחד בדורו ושאי־אפשר למדינה בלעדיו. שיגעון הגדלות הזה ותדמית האליל הנרקסיסטית שאימץ לעצמו, משתקפים גם בשם המשפחה שבחר לו הבנוי מהכלאה פרודית של עשתורת ואשירה. להכלאה זאת מתלווה שאיפה מנוגדת, מעבר לאנוכיות לשמה, להיות גואל העם, נועז כגיבורי התנ"ך המיתיים, ששמו הפרטי מרמז עליהם.

סתירה זו באישיותו מתנסחת בשאלה ליצינית שמציגה לו בהזיותו תמרה אשתו המנוחה בדו־שיח המתנהל בתוכו: "אבל מה היית בעצם, בוזי, עמוד האש לפני המחנה או חמור קופץ בראש?"⁹⁷ במחשבותיו ובהזיותיו נתפסים הדברים תמיד ככפולים ומכופלים. לשונו שנתארכה היא פיצוי לפאלוס החסר. הוא "מר אשתורת המהולל וחד הלשון, כנגד אוסטהז אשתורת המקולל וכבד הלשון; נלחם בו עצמו כגמל שזוג דבשותיו נאבקות זו בזו"⁹⁸ קרן, חברתו המעוברת של בנו הפולשת לדירתו, מעומתת עם אשתו שנטשה אותו כשמתה ממחלת הסרטן. השאלה אם לשכב עם קרן היפה והמפתה מתומצתת בהומור כבררה בין מוסר ובין בשר. האימפוטנטיות שלו עומדת בניגוד לנימפומניות של קרן. העיתונאי הזוטר שסרח, שאשתורת מצדד בו בניגוד לרוב חברי מערכת העיתון, הוא כפיל של בנו איתו, שנמלט ממנו עד למזרח הרחוק, ואליו הומים געגועיו. היצורים ההזויים הפועלים בסיפורי העלילה שהוא בודה הם כפילים של חבריו מבית הספר. גם בבגרותו, דמויות הרפאים שהוא מדמיון מופיעות בזוגות: הרצל החוזה הוא בן זוגו של פרויד ההוזה, ביאליק המשורר הלאומי הוא ניגודו של טשרניחובסקי "חסיד כל העולמות יופיים" שהבכורה נגלה ממנו, שפת הגוף של בן גאנה שמנקה את דירתו מעומתת עם "צעצועי המילים", שבהם מומחיותו ועליהם פרנסתו, ותמרה החולה עולה באוב עם תמרה הבריאה. התגלמותה של הכפילות הפתולוגית המאפיינת את הרומן היא התאומים הסיאמיים, העובדים הזרים המפוטרים, תאי וליצ'י, התאילנדים המחוברים בגבה ובזקן, שהווייתם היא ערבוב סותר של "קטגוריה וסנגוריה. בריאת חסד יחידאית שצלה זוג אשמדאים"⁹⁹ הם מתוארים הן כמלאכי חבלה שטניים וקניבליים והן כמלאכי חסד, שבאו במצוות בודהא ומורה הדת שבכפרם לעבוד בפרך בארץ כדי שיוכלו לפדות את אחיותיהם מוכות האיידס מקובות הבושת בבנקוק. תאי וליצ'י נבחרים למאמר המערכת שאשתורת מתכנן לכתוב והופכים לחלק מתודעתו עד הסיום המקאברי והפנטסטי. וכרגיל, גם ביחס אליהם מסר רשימתו של אשתורת יהיה כפול: מחציתו "מחובתנו כרדופים לקבלם", ומחציתו "זהירות! פולשים בארצנו"¹⁰⁰.

ההכלאה בין סוגות מהופכות וסותרות של הרומן (A/A-) מתגלמת בנאמנות הכפולה של הרובד הרטורי והתמטי של הרומן. מצד אחד זוהי נאמנות למוסכמות הנאו־ראליסטיות המסורתיות כניסוחן בתאוריות של הניו־קריטיסיזם האנגלו־סכסי והפורמליזם הרוסי; מצד שני זוהי נאמנות לאמנות העודף האובססיבית הפוסט־מודרנית, המשכפלת באופן גרוטסקי מוסכמות אלה. ההכלאה ברומן בין שני סגנונות של כתיבה היא סימפטום של האידיאולוגיה הסכיזופרנית המוטבעת בטקסט, שהיא ציונית ופוסט־ציונית כאחת. הרומן הוא חלק מן המבנה הגרנדיזי האופייני לחלק גדול מהיצורים של הספרות העברית המודרנית, שעוסק בחלום הציוני ובשברו,¹⁰¹ אבל בו־זמנית הוא שואף לפרק את עלילת־העל הציונית שעיצבה חלום זה ונתנה לו ביטוי. הסובייקט של הרומן, בדומה לגיבורי עלילת־העל הציונית, אינו מסוגל להיגמל מגעגועיו הנוסטלגיים לציונות הקלאסית שחוה בימי ילדותו. אך געגועים אלה באמצע שנות התשעים מוצגים כאנכרוניסטיים וגרוטסקיים. מתבקשת מאלה ההשוואה בין אשתורת ובין אותו רדיו אלחוטי של הפלמ"ח בסיפור שהמציא בהיותו ילד; אשתורת כמו רדיו זה "שנשכח אי שם ליד קיבוץ ספר צפוני ועדיין הוא מוסיף ומשדר מצפוני הלב היהודי, כאילו הימים ימי קוממיות ומאבק המה"¹⁰² זיכרונותיו משנות החמישים כשניסה לפענח, בין גלי האתר הקצרים שקלט ברדיו "במלוא הרצינות והאחריות הלאומית התמה שחש"¹⁰³, את הססמה שתחשוף את רשת הריגול נגד המדינה הצעירה ותשים קץ לקנוניה

הזדונית הכלל-עולמית שמאיימת על קיומה – זיכרונות אלה הם חיוניים וסגוניים ביותר. אולם החזרה הפרודית על זיכרונות אלה והתדירות הפתולוגית שבה הם עולים בתודעתו מרדדת אותם והופכת את גודש המסרים הציוניים לקטלוג של סמאות ריקות והרפתקניות ולפעלולים רדיופוניים, שטובים רק לשלהב את דמיונו הקודח של נער מתבגר בעת שהוא מציץ בסתר בהוריו המתייחדים על הפוטל בסאלון ומאונן אגב כך.

המאמץ לשלב בין ציונות ופוסט-ציונות בא לביטוי רעיוני מפורש בחלקו השני של הפרק שלפני האחרון ברומן. זהו המונולוג של סופיאן אל-עיד, הבדואי המשכיל המסתיר את אשתורת במאהלו בנגב באחד מכדיו הגדולים בעת מנוסתו של אשתורת מרודפיו הפנטיים. לפי סופיאן, המרצה באזני אשתורת את התזה של חיבורו שעדיין לא נמצא לו מו"ל, "החיבור של הבדואי – עיון חדש ב'מדינת היהודים'", הרצל אבי הציונות הוא גם "הפוסט-ציוני השפוי הראשון! חלוץ אמיתי ההולך באופן דו-סיטרי לפני המחנה, ובלי שמץ סתירה!"¹⁰⁴ זאת, משום שהציונות בעיניו של הרצל לפי סופיאן היא אמצעי מכני ולא מטרה או מהות. סופיאן, שלדבריו הוא מסוגל לקרוא גם מה שלא כתוב במפורש בספר מדינת היהודים, סבור שהרצל ראה את הציונות כמנוף היסטורי הטוב לשעתו, שמטרתו להניע את הפעילים היהודים לבקש מקלט מהאנטישמיות. אלא שהרצל הבין שכאשר תתבסס אחיזתם של הציונים בקרקע, טוב יעשו אם ייפטרו מהציונות עצמה כדי להבטיח כינונה של מדינה דמוקרטית ליברלית לכל אזרחיה ולא רק ליהודים. ככלכלן, סבור סופיאן שטעות גסה היא לקרוא את מדינת היהודים כאוטופיה, והוא מציע לראות בספר הצעת תקציב. הצעה זאת ניתן היה ליישם אלמלא התעלם הרצל מהמרכיבים הדמוניים של המזרח וכוחות ההרס ביהדות ואילו היה הספר פחות שכלתני, פחות יבש וחסכוני. הבדואי פונה לאשתורת ושואל באירוניה: "מה יותר אנכרוניסטי מצדכם היום להוסיף ולהחזיק בקרנות המזבח של הציונות, כשאתם כבר פה: נולדים ומתים, מפתחים תוכנות ורוצחים ראש ממשלה, יוצרים תרבות ומפלים מיעוטים".¹⁰⁵ הוא מאבחן את הבעיה של היהודים באומרו שהם "כל הזמן נלחמים בדחפים סותרים. חום וקור. הגיון ורגש. תמיד אחד על חשבון השני. אף פעם לא במשולב".¹⁰⁶ הפתרון, לדעתו, הוא בידי המתונים שיבואו עם פשרה היסטורית שתנוע אל מעבר לחרדנות היהודית, ליהירות הישראלית וללאומנות והגזענות שישודן בדת. סופיאן, המכנה את עצמו "ישמעאל של הרצל", מדגיש שהגיע הזמן להציל את השבר אחרי שהחלום גז וחלף ואין עוד לאן לברוח.

דו־קיום של ניגודים בלתי־אקסקלוסיביים

כדי לעמוד על משמעותה של פשרה היסטורית זו, שלאה איני חותרת אליה במלאכת הסיפור המשלבת את המודרני עם הפוסט־מודרני, את הציונות עם הפוסט־ציונות – ניתן להסתייע במאמרה של ז'וליה קריסטבה "המלה, הדיאלוג, והרומן" (1969),¹⁰⁷ שנכתב כהומאז' לבאחטין ובא להבהיר ולבקר גם יחד את התאוריה שלו. בעקבות באחטין, מבחינה קריסטבה בין שני עקרונות מכוננים בכתיבת רומן: האחד בנוי על קשרים של מהות, סיבתיות, זהות ומוחלטות, והוא אופייני לכתיבה האפית והראליסטית; והשני, המשמש את הרומן הרב־קולי, הפוליפוני, או המניפי על פי המינוח של באחטין, מעדיף את היחסים

האנלוגיים והסמליים הבלתי-סופיים ומחוסרי הסיגור (closure). לטענתה, ההיגיון המניע את סוג הכתיבה הראליסטי, שבאחטין מכנה אותו מונולוגי, הוא 0-1 או אמת וכזב, נכון לא-נכון; ואילו ההיגיון שמפעיל את הרומן הפוליפוני והדיאלוגי, אליבא דבאחטין, הוא היגיון פואטי של 0-2: "היגיון של כפילות", או "היגיון של ניגודים בלתי-אקסקלוסיביים", שאינם מוציאים זה את זה מכלל אפשרות. קריסטבה מסבירה שההיגיון של 0-1 הוא תאולוגי ומבוסס על איסור, כשהספרה 1 מסמנת בו את אלוהים, החוק וההגדרה; בעוד ההיגיון הפואטי של 0-2 הוא קרנבלי ומושגת על הפרת הקוד המוסרי, החברתי והלשוני, והספרה 2 מסמנת בו אמביוולנטיות.¹⁰⁸ קריאה צמודה של אשתורת מעלה שאיני משתמשת ברומן בשתי מערכות הסימנים האלה. בתבנות הנרטיב היא משלבת כתיבה ראליסטית וקרנבלית כניגודים בלתי-אקסקלוסיביים שאינם מבטלים זה את זה. כתוצאה מדו-קיום דיסקורסיבי-דיאלוגי זה נוצרת בטקסט רלטיביזציה (קיומם של ניגודים שאינם מבטלים זה את זה אינו מאפשר חד-משמעיות או אבסולוטיות). יסודות ייצוגיים ומונולוגיים מקיימים דו-קיום עם מרכיבים פנטסטיים, פתולוגיים וחלומיים, ובצירופם הם מכוננים "פנטזיה מציאותית", אם נשתמש באחד מצירופיה של איני, המופיע בהקשר אחר ברומן.¹⁰⁹ נראה שברומן אשתורת שואפת איני להשלים מה שהחסיר הרצל בספרו מדינת היהודים; היא מסבירה שלכאורה פסח הרצל על שתי הסעיפים. הבררה שעמדה בפניו הייתה, לדעתה, "או דיון בכוחות ההרס הרגשיים – אלא שאז הוא מודה כי רקח מרקחת רעיונית, כנביאי השקר לפניו, שסופה להרקיב בשולי ההיסטורי, או דיון שכלתני מעשי שיניע, כפי שקרה, אותו קובץ מהפכנים אינטלקטואלים לעלות על גל היסטורי מתהווה, כדי לשנות דברים".¹¹⁰ כִּיקָה מדופלם מעמיד הרצל משנה מונולוגית "מכניסטית-לוגיסטית-פילוסופית-אירופית לעילא, מושפעת בעליל מכתבי הגל ומרכס, אבל מעוקרת לגמרי ממטען האמוציות הקמאי העתיק",¹¹¹ מהדמיון הפתולוגי ומהשיגעון האופייניים למזרח בכלל ולירושלים בפרט. הבחירה הזאת בין או-או, שאיננה מביאה בחשבון גם את ניגודה, גרמה לכך, על פי איני, שהיישום של משנתו של הרצל יהיה בלתי אפשרי. רצח רבין – שבו היא רואה את שיאו של הגל הרגשי כפי שמלחמת ששת הימים, לדידה, היא שיאו של הגל ההגיוני – מוכיח, לדעתה, שאי-אפשר להתעלם עוד ממה שהיא מכנה "הרוחניות הברברית". כבת למשפחה ספרדית, לאב ניצול שואה מסלוניקי ולאם נשדידנית (מאורמיה, אזור-גבול בין טורקיה לאיראן), רואה איני את עצמה, בדומה לבדואי סופיאן אל-עיד, כמתאימה מאין כמוה להשלים מה שלא כתוב במדינת היהודים. במילים אחרות: להציע שרק באמצעות דו-קיום של ניגודים בלתי-אקסקלוסיביים, של ציונות פוסט-ציונית, ניתן להגיע לרלטיביזציה שבכוחה למנוע את אבדנה של מדינת היהודים בפעם השלישית.

הדואליות בחפישת הסאטירה האנציקלופדית ברומן ובחפיסת הלשון

הנאמנות הכפולה, או היגיון הניגודים הבלתי-אקסקלוסיביים, המתגלמים בסוגה, ברטוריקה, בתמטיקה ובאידיאולוגיה של הרומן אשתורת הם מרכזיים לתפישת הסאטירה האנציקלופדית והלשון אצל איני. מצד אחד, איני חותרת תחת התדמית הכל-יודעת והשנונה של האליטה של תקשורת ההמונים ולועגת לאינטלקטואליות השטחית שלה וליומרה שלה להסביר הכול באמצעות מה שהיא מכנה "אבינו-מלכנו הרציונאל".¹¹² אך מצד שני, בסאטירה

האנציקלופדית שלה היא מפלילה את הרומן באותה ידענות חסרת ערך שהיא מגנה. היא איננה מחמיצה שום הזדמנות לאפשר לקורא לצותת, למשל, לשיחם ושיגם של איש הבהמה מעין חרוד,¹¹³ לגדול משוררי-הדור התורן¹¹⁴ וליזם היפראקטיבי¹¹⁵ גם אם עליה להסתייע לשם כך בחצאי דו-שיח, שבהם נשמע קולה של דמות אקראית וחד-פעמית המעורה באותו הווי. דמות זאת חולקת את בקיאותה במנייריזם של קליקות חברתיות ובטרנדים אפנתיים עם שומע שקולו אינו נשמע. גם יחסה של איני ללשון הוא אמביוולנטי. היא תוקפת את הדפּרת הישראלית הגובלת בפתולוגיה ומחפה על אינ-אונות ששורשיה הם פסיכולוגיים. עם זאת, ברור כי הלשון העשירה והסוחפת של איני, המעבה כל משפט ומשפט בשפע של דימויים, מטאפורות ומטונימים רעננים (תוך מודעות גבוהה לאפקט ההומוריסטי, למוזיקליות ולמצלול המילוליים עד טשטוש הגבולות בין פרוזה ובין שירה) – לשון זאת היא גולת הכותרת של הרומן אשתורת. באמצעות הסוגה והלשון מבקשת איני להדגים את הדו-קיומיות והרלטיביזציה ברומן, המתאפשרות מכוח הגיון הניגודים הבלתי-אקסקלוסיביים. זאת בתקווה שהקוראים ילמדו גזרה שווה מהעולם הטקסטואלי על המציאות הפוליטית-החברתית החוץ-ספרותית. לכן אין זה מקרה שהשאלה "לאן", העוברת כחוט השני ברומן,¹¹⁶ חותמת את הספר ומדרבנת את הקורא לקום ולעשות מעשה. כך משיבה המספרת-הסופרת בטרוניה לקוראים המשוערים, שבתום הקריאה עדיין תוהים בדיבור משולב עם אלה השואלים בתכליתיות את וולולה שוטה מהאידיליה "כחום היום" מאת טשרניחובסקי – "לאן?": "לאן!-לאן! כל הזמן רוצים אתם לדעת, כל הזמן דורשים מענה לשון! מה זאת אומרת, לאן? מה פה נסתר? מה עוד חסר? הפכו את הדף. קומו. לשם".¹¹⁷ נראה כי אף שאיני איננה נרתעת ברומנים שלה מלערער על הבלעדיות של השפה העברית, ויש שהיא משלבת בין עברית תקנית ועברית עילגת של קבוצות אתניות שונות, כמו למשל ברומן מישהי צריכה להיות כאן, שבו מופיעה עברית משובשת של מהגרים או של דמויות מן השוליים החברתיים, או ברומן ורד הלבנון, שבו מופיעות מילים משפת האם של הוריה – מן הרומן אשתורת משתמע כי היא סבורה שמה שנשאר רלבנטי מכל הישגיה של הציונות הקלאסית ושיש להמשיך ולטפחו הוא הלשון העברית כשפתם של כל אזרחי המדינה.¹¹⁸ ולא מן הסתם מקפידה איני לציין, במידה מסוימת של אירוניה, כי החיבור של הבדואי כתוב בעברית מצוינת. יתר על כן, בשל האמביוולנטיות הטבועה בשפה – שהיא בד-בבד היברידית, סינטגמטית (בנויה מרצף משפטים ואופיינית לפרוזה), ופרדיגמטית (בנויה ממשפטים מקבילים ואופיינית לשירה), מטונימית ומטאפורית, לוגית ופואטית, ייצוגית ובלתי-ייצוגית – מציעה איני לראות בה מופת לדמוקרטיה הליברלית הישראלית, שמן הראוי לייסד אותה על נאמנות כפולה של ניגודים בלתי-אקסקלוסיביים, שמיזוגן של סוגות מהופכות ברומן היא סינקדוכה שלה.

תרומתו של הרומן אשתורת לשיח הספרותי על משמעות הקיום היהודי בארץ ישראל

בסאטירה האנציקלופדית אשתורת, המקיפה יובל משנות המדינה, מבקשת לאה איני גם לתרום את חלקה לשיח הרב-קולי בין גדולי הסופרים בארץ, אלה שכותבים רומנים של תקופה.¹¹⁹ ברומנים אלה הם תוהים על משמעותו של הקיום היהודי בארץ ישראל ועל סיכויי הישרדותו של המפעל הציוני תוך שהם מתארים את שקיעתן של המשפחה והחברה

הישראליות. הרומן אשתורת נכתב כעשרים שנים אחרי הוצאתו לאור של הרומן זכרון דברים מאת יעקב שבתאי, והוא מתאר את ילדותו של אשתורת באותה שכונה שבה גדל, כחמש עשרה שנים קודם לכן, גולדמן הבן, הסובייקט של זכרון דברים. אשתורת מצביע על המחיר הגבוה שממשיכים לשלם חניכי המיתוס של הציונות הקלאסית, בני ההגמוניה האשכנזית, שאינם מסוגלים להיגמל ממיתוס זה, וכמוהם גם המדינה שהם מנהלים. כאישה שנולדה בשכונת שפירא בתל אביב בשנות השישים של המאה ה-20, וכסופרת שאיננה משתייכת לאלטיה של תנועת העבודה, עומדת איני על זכותה להשתתף בשיח של שכבה חברתית זו מכוח לשונה העשירה, שאיננה נופלת מלשונם של אבות הספרות הישראלית (כס' יזהר) ושל סופרי דור המדינה (כיעקב שבתאי).¹²⁰ מול לשון הנפל הארוכה והפאלית של אשתורת, כוכב התקשורת הישראלית, שמילות אמת אינן מחליקות עליה בקלות,¹²¹ לשון היורה חצי מוסר לכל עבר במאמרי המערכת שהוא מפרסם וקולעת אך אינה משנה דבר או אינה ממיתה,¹²² מציבה איני את הלשון הנשית המשוכללת והשופעת שלה. לשון זאת איננה חוששת לטפל בשאלות היסטוריות לאומיות, שמאז ומתמיד היו מרחב הפעולה של הכתיבה הגברית, ולכוון ולקלוע במדויק בחצי הסאטירה הנוקבת שלה בכוונה להמית ולשנות דברים. זאת ועוד; דווקא מיקומה של איני מחוץ למעגל, על הגבול הלימינלי בין כתיבה גברית ונשית, בין השמאל הציוני והשמאל הרדיקלי, בין הסיפורת הנאו-ראליסטית המודרנית ובין הסיפורת ההיברדית, הפנטסטית, הפוסט-מודרנית – דווקא מיקומה זה מכשיר את הפרוזה שלה, לדבריה, לשמש דוגמה טקסטואלית לפשרה פוליטית אפשרית. בזכות הניגודים הבלתי-אקסקלוסיביים של הכתיבה שלה ($-A/A$) היא תוכל לגמול את החברה הישראלית ואת הסיפורת שמשמשת לה כפה מן המלנכוליה על אבדן החלום הציוני ולהציע במקומו מודל היברידי בר-קיימא של ציונות פוסט-ציונית.

ורד הלבנון: ביו-פיקציה - הכלאה בין סוגה והיפוכה [$-A/A$]

תפיסת הסוגה האוטוביוגרפית עברה מהפך בעקבות התאוריות הפוסט-סטרוקטורליות והפוסט-מודרניות. עד לשנות השבעים של המאה ה-20 ההנחות על האוטוביוגרפיה היו שהסובייקט שלה הוא אדם (בת אדם) שחי (שחיה) בעולם הממשי, מחוץ לטקסט, ושהנרטיב שלה הוא רפרנציאלי ואותנטי. אולם בעקבות התפיסות הפוסט-סטרוקטורליות של הטקסט, שטשטשו את ההבחנות בין עובדות לפיקציה, ה"אני" של האוטוביוגרפיה נתפס כמבנה לשוני, לא פחות מאשר הדובר בגוף ראשון או שלישי במבדה הספרותי, ובמקביל פרישת מהלך המאורעות באוטוביוגרפיה לא נחשבה כשונה מזו שברומן.¹²³ בספרה ורד הלבנון¹²⁴ מנצלת לאה איני את מורכבות היחסים בין אוטוביוגרפיה ורומן ויוצרת סוגה היברידית שהיא ממקמת בין אוטוביוגרפיה ובין פיקציה ($-A/A$), ושניתן לכנותה ביו-פיקציה.¹²⁵ מרחב ביניים זה מאפשר לאיני להמציא את עצמה מחדש תוך פירוק סיפור חייה רב הסבל והתהפוכות כבת לניצול שואה מיוון, שאביה המעורער, העוגב עליה, חולק אתה את זיכרונותיו מאושוויץ מקטנותה ומצפה שבגרותה תכתוב את סיפור שואת יהודי יוון שנחקק משיח השואה הלאומי. בין שתלטנותו של האב, שמעולם לא הצליח באמת להשתחרר מארבעה מחנות הריכוז שעבר וכתוצאה מכך הוא אלים כלפי ילדיו, ובין אטימות הלב של האם הנשדינית, העוינת אותה ומתאנה לה בילדותה והאדישה כלפיה

בבגרותה, איני סוללת את דרכה לבדה מאז שעמדה על דעתה, חותרת אל האני, נלחמת על זהותה ומימוש שאיפתה להשכיל ולהיות סופרת. את השברים של סיפור חייה, החל מהיותה תינוקת בשנות השישים בשכונת שפירא הענייה בדרום תל אביב ועד לשחרורה מן השירות הצבאי, היא מספרת ספק לעצמה ספק לחייל בן למשפחה מבוססת מרחביה בירושלים שהוא כמעט "צמח" מניסיון התאבדות כושל שאירע שעות ספורות לפני עליית מחלקתו לקו לבנון בתחילת מלחמת לבנון הראשונה ב-1982. כחיילת מתנדבת במחלקת השיקום של בית חולים תל השומר היא מבקרת אותו לשבוע ומספרת לו על עצמה ומשפחתה. בו־זמן היא מנסה לטוות את סיפור חייו מתוך שברי הפרטים שהיא מגלה על אודותיו ומתוך התובנות שהיא מגיעה אליהן בנוגע לעצמה. היא משתפת אותו בתובנות האלה גם אם לא ברור כלל אם הוא עוקב אחרי מהלך סיפוריה או אפילו שומע ומבין אותה.

את הרומן של איני ניתן לקרוא על רקע הפריחה הבין-לאומית של ביוגרפיות ואוטוביוגרפיות של נשים ב־20 השנים האחרונות. תחום לימודי הביוגרפיה והאוטוביוגרפיה זוכה היום בהתעניינות רבה, בביקורות ובמחקרים רבים.¹²⁶ החוקרות סוזנה איגן וגבריאל הולמס גורסות כי נרטיבים אישיים משמשים כיום עדשות שדרך ניתן להתבונן בהיסטוריה ובמתרחש בעולם.¹²⁷ בספרה שיחת הראי¹²⁸ מציגה איגן את האוטוביוגרפיה כסוגה של משבר. עוד היא אומרת כי בשונה מהאוטוביוגרפיה הקלאסית, שבה משבר זה זוכה לפיתרון, באוטוביוגרפיה העכשווית הוא נותר ללא התרה. לשיטתה, האוטוביוגרפיה בת־הזמן מתמודדת עם משבר זה באמצעות דו־שיח בין הסופר והטקסט, הטקסט והקורא, וכן דו־שיח פנימי שהיא מכנה "שיחת הראי". דו־שיח זה הופך את האוטוביוגרפיה לשיח של ייצוג עצמי ומאפשר ריבוי עמדות של הסובייקט האוטוביוגרפי.¹²⁹ הרומן האוטוביוגרפי למחצה ורד הלבנון, שנכתב על רקע משבר אישי ומדיני, מממש ריבוי דיסקורסיבי זה. הסופרת בוחרת להתחיל את הרומן על קו פרשת מים משולשת, שבה מצטלבים סיפורה האישי, סיפורו של החייל יונתן מרום וסיפורה של המדינה. סוגת הביו־פיקציה שהיא יצרה (A/A-) מאפשרת לה לבדוק את הסובייקטיביות השבורה שלה אגב דו־שיח עם האחר, שהוא אחת האפשרויות הלא ממומשות שלה, שהיא חיה בדמיונה. האחר הזה, שבניגוד אליה יש לו כל מה שהיא רק חלמה עליו, הוא חריג כמוה ואף מעז לחצות גבולות שהיא עצמה הצליחה עד עתה לעקוף איכשהו. המפגש אתו על רקע משבר מלחמת לבנון הראשונה עשוי לספק לה פרספקטיבה חדשה על זהותה ועל זהותה של המדינה הבלתי־משתלבת כמוה, שלדבריה "מתחילה שוב ושוב את דרכה בעולם כתינוק של גולית".¹³⁰

הביו־פיקציה כמרחב ביניים נטול היררכיה

בספרה ארכיטקטורה מבחוץ: מאמרים על מרחב וירטואלי וממשי חוקרת אליזבת גרוס¹³¹ את הדרכים שבהן תחומי האדריכלות והפילוסופיה, שכל אחד מהם ביסודו של דבר הוא מחוץ לתחומו של השני, יכולים לקיים ביניהם יחסי גומלין נטולי היררכיה, אם הם מוצבים במרחב ביניים שלישי. מרחב ביניים זה, שהוא וירטואלי ואוטונומי, מאפשר, לפי גרוס, לבדוק אותם זה ליד זה כדיסקורסים שווים, הקשורים זה לזה באופן שפותח אפשרויות למשא ומתן ביניהם, להתנסויות אחרות, שברגיל, בלי מרחב הביניים, לא היו יכולות להתרחש,

ולחידושים. מרחב ביניים זה נעדר זהות משום שאין לו צורה, אך באופן פרדוקסלי הוא הכרחי ומסייע ליצירת זהויות ובר־בזמן מאפשר חתירה תחתיהן. ברומן ורד הלבנון יוצרת לאה איני מרחב ביניים כזה, שהוא מעבר למוסכמות הספרותיות המסורתיות. מרחב ביניים זה מאפשר לה לכלול בו לא רק את האני הביוגרפי שלה כאישה וכסופרת בעלת תודעה לאומית חזקה – שמוצאה מן השוליים החברתיים והיא נאבקת על זהותה ומקומה ברפובליקה הספרותית הישראלית – אלא בד־בבד הוא מתיר לה לכלול את האחר הגברי שלה, שבא מן המרכז התרבותי הפריבילגי, שההזדמנויות נפלו לידו מבלי שטרח לבקשן; ועם כל זאת הוא קם ועשה מעשה, ושבע שעות לפני עליית מחלקתו לגבול לבנון תקע לעצמו כדור בראש ונותר כמעט ללא תודעה ושפה. במרחב הבין־סוגתי של הביו־פיקציה יכולים שני הקצוות הללו להיפגש ולהיחקר כשווי מעמד, כדיסקורסים המאירים זה את זה, המתנגדים זה לזה ובה־בעת משלימים זה את זה. ביטול ההיררכיות בינה ובין האחר הגברי שלה מתבטא בהקפדה של המספרת לאורך כל הרומן לדבר עם יונתן בלשון נוכח, כשווה. גם במונולוגים הפנימיים שלה היא סחה לו את אשר בלבה ופונה אליו בדיבור ישיר, שואלת אותו שאלות ומנסה לנחש את תשובותיו. בפעמים היחידות שהיא חושבת עליו בגוף שלישי, היא ממהרת לתקן את עצמה ולהתנצל בלי קול.

החופש הנרטיבי הטמון בהכלאה בין הסוגות המהופכות בביו־פיקציה

ההכלאה בין הסוגות המהופכות ברומן מעניקה לאיני חירות דיסקורסיבית להיות בעת ובעונה אחת סופרת אוטוביוגרפית המגוללת את סיפור חייה מתוך הזיכרון וסופרת הכותבת ספרות יפה בדיוגנית כיד הדמיון הטובה עליה. מה שמניע את הטקסט הוא התחושה האינטואיטיבית שהופכת בהדרגה לוודאות גורלית, שרק במרחב הבין־סוגתי הזה, שבו משמשים זיכרון ודמיון ללא הבדלי מעמד, ייתכן המפגש בינה ובין האחר האליטיסטי שלה. רק במפגש זה אצורה לשניהם ההזדמנות הבלתי חוזרת לפרק את סיפור חייהם ולהרכיב את זהותם מחדש מהפרגמנטים שלו בעזרת השתקפותם זה בזה ובזיקה למה שהיא מכנה "דברי הימים של ההשרדות היהודית המתחדשת"¹³² את הקשר הבלתי צפוי בינה ובין יונתן מנסה איני להסביר באמצעות המיטונים של הכבל הטלפוני הצה"לי חית עשר, שכחיילת ששירתה ביחידת הקשר היא הייתה שותפה בהתקנתו. ברומן טוענת איני מיטונים זה במשמעות סמלית, והוא מסמן חוט פלאי המחבר כל מה שמנותק ואינו יכול לשוב ולהתחבר. בדומה לחית עשר, החירות התקשורתית שמעניקה הביו־פיקציה מבטלת את המגבלות על הדמיון המתחייבות מכוח המתכונת הקלאסית של האוטוביוגרפיה, והמספרת חופשייה להתחבר לסיפור חייו של יונתן כמעט במעמד של מספרת כל־יודעת. בעזרת ניסיון חייה המיוסר, חיים שרצתה לא פעם לשים להם קץ, מדובבת איני את הרהוריו של החייל ה"כמעט צמח" בשעה שניסה להתאבד וכן קוראת את תגובותיו במפגשים ביניהם. האחרות של שניהם מקרבת אותם אך לא מוחקת את ההבדלים ביניהם. היא החיה־המתה, שכיילדה בת ארבע הלכה לישון עם סיפורי אושוויץ וכנערה נאלצה לאיין את גופה ולמחוק אותו מתוך הגנה עצמית מפלישת האב, מבקשת להציל את עצמה ולתבנת את זהותה המפורקת והאין־גופית. ואילו הוא, המת־החי, נלחם על זכותו לא לחיות, והוא משקיע מאמץ רב בסירובו לטיפול הפיזיותרפי כשהוא צועק כעקוד מעל מכשירי השיקום. הוא האחר שהכול בא לו בקלות

ונלחמים למענו כדי שיקבל גם כשהוא מתנגד, ואילו היא הצועקת שהיא רוצה מתעלמים ממנה או מתייחסים אליה כאל "לא כלום שעושה בושות".¹³³

מרחב הביור־פיקציה מאפשר לאיני להיות בו־זמנית בתוך סיפור־המעשה ומחוצה לו. הודות לכך היא יכולה להתבונן בסיפור חייה ממרחק של שיפוט ביקורתית, שקשה להשיגו בגלל המעורבות והמיידיות של האוטוביוגרפיה. מתוך עמדה דואלית זו עולה בידה לבחון את כאבה ולזהות את נקודות העיורון בהבנתה העצמית, ובעקבות כך לקבל פרספקטיבה נוספת על חייה ועל החברה הישראלית. קריסת הגבולות בין אוטוביוגרפיה ובדיון, בין מעורבות סובייקטיבית ומרחק אסתטי, ובין שוליים ומרכז – מאפשרת לאיני להתבונן מקרוב בנושאי הערצתה מן העלית האשכנזית ובעקבות כך לראות אותם לפי מידתם האמתית. ביחוד בולט הדבר ביחס לפנטזיה שלה להחליף את האם הביולוגית באם מטופחת, רגישה ואינטלקטואלית. לאורך כל הרומן מבכה המספרת את עצמה על כך שמעולם לא הייתה לה אמה שאהבה אותה, או שהתעניינה בה, או אפילו שגילתה קרבה כלשהי אליה, פיזית או נפשית. הביור־פיקציה מאפשרת לאיני לעמת את מצב "האינ־אמא" שלה, כלשונה, עם תדמית אידאלית של אם, שהיא מייחסת בתחילה לאמו של יונתן, נעמי. במפגש הראשון עם האם, הדוקטור לגינקולוגיה ולמיילדות, המספרת נרגשת ומוקסמת מיופייה ומאצילותה, מלבושה ומדקות אבחנתה, שמעמידים ניגוד חריף לדמות אמה המוזנחת, השקועה תמיד בעצמה וה"חולמת על ריק או משהו גולמי ואטום".¹³⁴ במשך כל הסיפור הביוגרפי המספרת כמה לחשוף עצמה בפני דמות אימהית מבינה ואוהדת, ולכן כשנעמי סוף־סוף מישירה אליה מבט, ומעיינה הירוקות היפות מנופצות הדמע נחשף לשניות כאבה, מרהיבה גם המספרת עוז בנפשה ומערטלת גם היא את כאבה האישי, תוך התפלשות ברחמים עצמיים על שלא התמזל מזלה שתהיה לה אמה כזאת. בהרהור קטוע החולף במוחה, שהקורא מתבקש להשלימו, היא אף רומזת שלו הייתה לה אמה כזאת, היא לא הייתה מבקשת את נפשה למות ולא הייתה מנסה לעשות מה שיונתן עשה. אולם החירות שבה מאפשרת הביור־פיקציה למספרת להתקרב לנעמי ולמלא את שתיקותיה בשיחה ביניהן, מערערת בהדרגה את המימנות הרושם הראשוני של המספרת, והקסם של הפנטזיה הולך ומתפוגג.¹³⁵ ניפוצה של התדמית החלומית חלה כאשר נעמי מדברת על סיום התנדבותה של המספרת תוך שהיא מהנהנת "כמנופפת מעליה זבוב",¹³⁶ בעת שהמספרת משמיעה באוזניה בקול שבור דברי פרדה. לאפיזודה הפיקטיבית הזאת, שהביור־פיקציה מאפשרת לחקור, יש השלכות על הפרספקטיבה של האני הביוגרפי, ואת התובנות שבעקבותיה חולקת המספרת בלבה עם יונתן; היא מסבירה לו ולעצמה, שגם בכאבים, מסתבר, יש היררכיה וגם הם "נקובי אגו, ויש כאלה שעדיפים יותר, שנפלה בחלקם זכות הארץ".¹³⁷ עתה היא מצליחה לנסח לעצמה את חוקיה של היררכיית הכאבים, שלפיהם כאבה של האם עדיף על כאבה שלה, ואילו כאבה בסופו של חשבון עדיף על כאבו של החיל יונתן. וגדול יותר מכולם הוא כאב הארץ הזאת, שאיש לא רואה או שומע את צעקתה. התהייה על הכאב מלווה את כל הנרטיב: המספרת תוהה על הכאב שלה בגלל אהבתו המורעלת של אביה, אכזריותה הפיזית והנפשית של אמה והתעלמות הממסד מכישרונה. היא תוהה על כאבם של ההורים השכולים המתביישים, על כאבו של יונתן "שנעזב מבלי שנעזב", "שנועד למות ובכל דרך מסרב",¹³⁸ ועל כאב הארץ ואנשיה, שהמלחמה מכסה אותם תמיד ועל כך שכל מלחמה שמסתיימת מפנה מקום למלחמה הבאה.

מרחב הביו־פיקציה גם פותח בפני איני דרך להרחיב את גבולות הביוגרפיה שלה, כשהוא מתיר לה לממש בביוגרפיה של האחר הבדוי שלה אופציות שהיא נמנעה מלבחור בחייה. כתוצאה מכך, הגבולות ברומן בין חיים וכתובה ובין אני והזולת הופכים לנזילים, וההפרדה בין חיים ואמנות מוצגת כבעייתית. להבהרת תופעה זו, כלומר הניסיון להתחיות בדמות הזולת כחלק מן הביוגרפיה האישית, ניתן להסתייע בדבריו של מילן קונדרה בספרו הקלות הבלתי נסבלת של הקיום כשאמר שהדמויות ברומנים שלו הן אפשרויות לא ממומשות שלו עצמו, ולפיכך הוא מחבב את כולן וחרד מפניהן בה־במידה. כל דמות, הוא טוען, חצתה גבול שהוא עצמו עקף. הוא מודה, שחציית הגבול שבו מסתיים האני שלו, מושכת אותו במיוחד, שכן רק מעבר לו מתחיל הסוד שהסיפור תווה עליו. לדידו, כל "סיפור אינו וידויו של הסופר אלא חקר חיי אדם במלכודת שהפך להיות העולם"¹³⁹. גם הסופר ריימונד פדרמן (Raymond Federman) מתייחס לנקודה זאת ברומן שלו ויברציה מכופלת (*The Twofold Vibration*) כשהוא מצהיר: "כיצד אני יודע מתי אני ממשי או פשוט דמות פיקטיבית בסיפור: אחרי זמן מה בסוג חיים כמו שלי מאבדים פרספקטיבה על המציאות, ואני אף פעם אינני בטוח מי אני ואיפה אני" [התרגום שלי, נ"ע].¹⁴⁰ ברומן ורד הלבנון מתערבבים מציאות ודמיון במידה כזאת שקשה להפריד בין האני הביוגרפי והאני הנרטיבי הפיקטיבי. הביו־פיקציה מאפשרת לאיני, כפי שמעידים שלושת השמות שבהם היא נקראת ברומן, להתנסות בכמה זהויות: זו של עצמה כלאה, וזו של החיילת המתנדבת ורד, כפי שהיא מציגה את עצמה בבית החולים, וכמו כן כמירב, כפי שיונתן קורא לה, משום שהוא סבור שהיא חברתו לשעבר. באמצעות אותה ביו־פיקציה היא גם יכולה לבדוק ולחקור את ניסיון ההתאבדות של יונתן, שחצה גבול שהיא לא העזה לחצות. עם זאת, היא מתוודה, שבעת דיכאון עמוק הרהרה באפשרות לשים קץ לחייה ואף דרשה ללא הועיל בעצתו של קצין בריאות הנפש קודם לשחרורה מן הצבא. מתוך סבלה האישי ומתוך צורך מצפוני לעשות משהו בקשר למלחמת לבנון הראשונה, שבה היא רואה פלישה חצופה, היא מנסה להבין את מעשהו של יונתן. מה שמניע את איני ברומן הביוגרפי הזה הוא המאמץ להשתחרר מעריצותו של עברה, בהקבלה מטאפורית לשחרורה מן הצבא, וזאת כחלק מתרפיה עצמית, שהצלחתה תלויה בהבנת הדרך האחרת שבחר יונתן ודחייתה על אף המשמעות שהיא מגלה בה. איני מנסה להחיל גזרה שווה מדרך הייסורים שעברה מקטנותה על הסבל בחיי הנפש של יונתן ועל המניעים שהביאוהו לירות בעצמו. ואף כי בשתי הפגישות עם האם אין סימוכין לכך שיונתן היה ילד דיכאוני או בלתי נאהב, היא מוצאת בביקורה היחיד בביתו ובשהייה של לילה בחדרו ובמיטתו, שבדומה לה, הגולה בביתה, יונתן גולה או הוגלה מביתו כי כמעט לא נותרו סימן ומזכרת בבית המהודר המעידים שחי בו אי־פעם. היא מגיעה למסקנה שכולם כבר קיבלו את הדין וויתרו עליו (חוץ מהסתבת שלו שהיא כפילה של סבתא שלה). משנתרחבו גבולות האני הביוגרפי שלה, נעשית ורד כפילה של יונתן, משמשת לו פה, נלחמת את מלחמתו. בנחישות ובעקשנות היא עומדת בפני לעגם ולחצם של הרופאים, הרואים ביונתן מקרה אבוד וגם פושע ומנסים להניא אותה מביקוריה השבועיים. בלבה היא גם מתקוממת נגד האם, שעם כל הצער הנורא, היא כועסת על בנה על שרצה, לדבריה, את הילד שלה, ובעיניה הוא איננו גיבור כלל. בוויכוח של ורד עם עומאר, הפיזיותרפיסט הערבי של יונתן, שמסכים עם הרופאים ורואה ביונתן "מג'נון" שעשה מעשה בגידה ללא מטרה, היא מגינה על יונתן ומנסה ללא הצלחה להסביר לעומאר שאולי "המטרה הייתה חוסר מטרה,

לצאת מהמנגנון, לא להיות מאולף".¹⁴¹ היא עצמה מאמינה שהצבא, מלחמת לבנון והחברה לשעבר מירב דחפו אותו לעשות מה שעשה, והיא רואה בו מין ג'ון לנון כשהיא שואלת אותו בלבה אם רצח כדי לא לרצוח, כדי לא להתבייש ולפחד.¹⁴² בשבילה הוא מעין צעקה שאיננה זקוקה למכתב או למילים ועדות חיה להשפלה של הצבא, כי המוות שבו בחר הוא "הפרת כל החוקים"¹⁴³ של הצבא. היא מתפעלת מן ההעזה שלו, אך עם זאת מכירה בכך שהאומץ שלו הוא "אומץ של משוגעים, של מי ששם את השכל והאגו בצד בשביל לכבד את הכאב".¹⁴⁴ במרחב הביו-פיקציה מתאפשר לאיני לבחון אופציה הרסנית זאת, שלא פעם עמדה בפניה, ולדחות אותה, וכמו שהיא אומרת ליונתן, "אין ברירה, יונתן, צריך להמשיך לחיות, גם אם אנחנו לא יודעים איך, לא מבינים שום דבר".¹⁴⁵

המפגש עם האחר הגברי במרחב הביו-פיקציה גם מציע למספרת הזדמנות לנסות להרכיב מחדש את זהותה הנשית המפורקת והפגועה מהיחס החולני מצד אביה ואמה. כדי לשרוד בבית הוריה איני נאלצת לבחור באופציה שהציגה החוקרת הפמיניסטית אדריאן ריץ', הדנה בספרה ילוד אשה בהיבטים המיניים בעיצוב הסובייקטיביות הנשית: "הגוף מעמיד בעיות כה רבות לנשים, עד כי לא אחת נדמה שקל לפטור אותו במשיכת כתף ולהוסיף ללכת כנשמה בלא-גוף".¹⁴⁶ את ביתה משווה איני לא פעם למחנה ריכוז, או לאחד מכלובי הציפורים של אביה. בעוד אמה נמנעת ככל האפשר מלגעת בה מאז ילדותה, אביה, מאז שהייתה בת ארבע, "שולח ידיים שחורגות מגבולות המותר",¹⁴⁷ נשכב עליה פעם כשהייתה חולה ואחוזת צמרמורת, פותח את דלת המקלחת כשהיא כבר נערה מתבגרת, ואף מעז לדבר אתה על "לעשות אהבה". כל זאת כשאמה ש"תמיד בקצר",¹⁴⁸ או לא רואה, או מתעלמת, או מאשימה אותה. כדי להגן על עצמה ולהשניא את מראיה על אביה, איני מנסה להעניש את גופה: תקופה מסוימת היא משמינה, לובשת בגדים שלא מתאימים לגילה, מזניחה את חזותה ומבטלת לחלוטין את גופה גם כאשר בחורים מבקשים את קרבתה. במהלך ביקוריה אצל יונתן, הולך ומתברר שלמרות מצבו הגופני וחוסר הקואורדינציה שלו, הוא נמשך אליה. ועל אף הדיאגנוזה של הרופאים, שמעדיפים גם להתעלם מההתעוררות המינית שלו, המשבשת להם את התמונה, וגם להאשים את המספרת בנטיעת תקוות שווא – נותרו במת-החי הזה אותות חיים. התפתחות זו מאשרת את נשיותה של איני בעיני עצמה ומסייעת לה לחלץ את מיניותה המודחקת.

מרחב הביו-פיקציה פוטר את איני מן החוקים הנוקשים של הסיפור הליניארי, שהוא חלק בלתי נפרד מהאוטוביוגרפיה הקלאסית, ומאפשר לה לגולל את ההתרחשות תוך טשטוש תחומים בין עבר והווה ובין זמן ומרחב. מבחינה כרונולוגית, סיפור-המעשה מקיף יותר משנה וכולל את כל ביקוריה השבועיים של המספרת בבית החולים תל השומר עד להעברתו של יונתן למחלקת הצמחים¹⁴⁹ בבית חולים לוינסטיין, אחרי שהוריו הצליחו לאלץ את הצבא להכיר בו כפצוע מלחמה ולשאת בהוצאות הטיפול בו. המספרת, שבמהלך הביקורים משתפת את יונתן בסיפור חייה, נעה בזיגוג וללא סדר מזמן הסיפור של הביקורים לזמנים שונים בחייה, מאז שמלאו לה שנתיים ועד לזמן ההווה כשהיא בת עשרים. יש והקשר בין האפיזודות הוא אסוציאטיבי, ויש שהוא נובע מסמיכות פרשיות בין מה שאירע לה בעבר ובין סיפור חייו של יונתן. לאורך כל הרומן גם מתארת המספרת ליונתן את התחנות בדרך שהלכה לבדה מאז גיל שבע מדירת הוריה בבתי-ים לבית סבתה, אם-אמה, בשכונת שפירא

בדרום תל אביב, שנים אחרי שמשפחתה כבר עזבה את השכונה. המסלול לבית סבתא, שמתואר קטעים-קטעים – על פני חנות המספוא של אביה, חנויות בעלי מלאכה, בית חרושת למלח, משחטת עופות, וכן בתים וצריפים של בני עדות הנשידן, יוון, וטורקיה – הוא מסלול ההיחלצות הרצוף ייסורים שבסופו מחכה לה הגאולה בדמותה של סבתה, שאוהבת אותה יותר מכל אדם אחר עלי אדמות. התחנות בדרך זו משתרקות בתחנות הזמן של הזיכרונות, ויחד הן משמשות מטאפורה לחתירה אל עבר הזהות העצמית ואל שיקום הסובייקטיביות השבורה של המספרת. במאבק זה על אישור הזהות העצמית מתאמצת המספרת לשותף באמצעות סיפוריה את האחר הפיקטיבי שלה כדי למנוע את מחיקתו ולנסות להצילו במקביל להצלת עצמה.¹⁵⁰

סוגת הביו-פיקציה שנולדה מן ההכלאה בין סוגות מהופכות ($-A/A$), מתגלה ברומן ורד הלבנון כמרחב חתרני המשחרר ממגבלות. במרחב זה, באופן פרדוקסלי, האני הביוגרפי יכול להיות גם האחר של עצמו, ומשתבשת החלוקה לקטגוריות בינריות של ממשי ודמיוני, חיים וספרות, אני וזולת, פרטי וציבורי, עבר והווה, זמן ומרחב.¹⁵¹ ככה, מרחב הביניים משמש לוקוס לטרנספורמציה של הזהויות המכוננות אותו ולהרכבתן מחדש. במרחב חופשי זה יכולה איני סוף-כל-סוף לפרוק את מטען זיכרונות העבר הכואבים, להמציא את עצמה מחדש ולפרוח כוורד הלבנון.

המשא ומתן המטא-נרטיבי על מקומה של איני בתולדות הספרות העברית

בספרה הפואטיקה של אוטוביוגרפיה של נשים: שוליות ומבדה ספרותי של ייצוג עצמי עומדת התאורטיקנית סידוני סמית¹⁵² על הקשר בין מגדר וסוגה ובודקת כיצד סופרות עושות שימוש בשיח האוטוביוגרפי לשאת ולתת על השוליות התרבותית שלהן כדי להיכנס לתוך תולדות הספרות. ברוח זאת גם ניתן לקרוא את מסע התחנות של לאה איני המספרת, בת השבע, אל בית סבתה בשכונת שפירא בדרום תל אביב. שכונה זו, המאוכלסת במהגרים עניים בשנות השישים של המאה העשרים, משמשת תשובה דיאלוגית למסעות השיטוט, באותן שנים עצמן ובצדה השני של העיר, שעורך גולדמן בן הארבעים פלוס, הסובייקט של זכרון דברים מאת יעקב שבתאי. איני כותבת את הגרסה המקבילה שלה לזו של גולדמן, בן האצולה של "מעמד ההסתדרות", שירד מגדולתו ופשט את הרגל מבחינה אידאולוגית לאחר מלחמת ששת הימים, המתאבל על תל אביב הישנה שהופכת לדרך מנוכר נגד עיניו. בשם אותו זיכרון טוטלי שאינו מחסיר דבר, המשותף לה ולשבתאי, תובעת איני גם את מקומה במפה הגאוגרפית, החברתית והספרותית. המיזוג ההיברידי של ביו-פיקציה מאפשר לאיני להצליב¹⁵³ את סיפורה האישי המיוחד שהיא מכנה "אוטוביוגרפיה מגויסת"¹⁵⁴ (ושבחלקו מתפקד כסינקדוכה לסיפור המהגרים של ישראל השנייה),¹⁵⁵ עם הסיפור של ישראל הראשונה שיצרה את האתוס של הישראליות, שניסיון ההתאבדות של יונתן, אחד מבחירי, בן-דמותו של גולדמן מהרומן זכרון דברים, מבשר את קריסתו הסופית מבפנים. בהיפוך פרודי ל"אוטוביוגרפיה מגויסת", שדור המדינה ביקש להתנער ממנה ומצא דופי בקונפורמיות שלה במה שנוגע להקבלה בין חיי המחבר להיסטוריה של המדינה, טוענת איני את "האוטוביוגרפיה המגויסת" שלה (תוך שימוש אירוני בז'רגון הצבאי) בתוכן חדש

אנטי-מיליטנטי הבנוי על הכלאת סוגות מהופכות. הכלאה זאת מאפשרת את המפגש הדיאלוגי בין "ישראל השנייה, מחוקת הקול והזהות, לישראל הראשונה המבוססת אך מחוקת הצלם".¹⁵⁶ לפי איני, מפגש זה צריך להיות בנוי על "כאב משותף וחיפוש אחר הרקמה האנושית שממנה עשויים כולנו";¹⁵⁷ וכל זה כדי שנשאל יחד, בפיכחון, אנה פנינו מועדות".¹⁵⁸ רק במרחב ביניים שכזה, נטול היררכיה, עשויים שני דיסקורסים מנוגדים לקיים יחסי גומלין במאמץ לשקם את הזהות הישראלית היהודית.

* * *

הדיון בשלושת הרומנים מאת לאה איני – מישהי צריכה להיות כאן, אשתורת וורד הלבנון, מעביר לחזית הבמה את התחבולה שנוקטת איני: הכלאה של סוגות ספרותיות כדי לזווג בין סוגה והיפוכה (A/A-) ובעקבות כך ליצור יחסי דו-שיח ביניהן. באמצעות עימותן של שתי תודעות חברתיות-לשוניות מנוגדות מפגישה איני בטקסטים שלה שתי תפישות עולם סותרות ומאלצת אותן להתדיין זו עם זו ולהשפיע זו על זו. דו-שיח זה, המתרחש בשלושת הרומנים בין סוגה ספרותית והאחר שלה, מערער ומפרק מחד גיסא את ההפרדה הדיכוטומית בין ספרות גבוהה וספרות פופולרית, בין ספרות שנכתבה על ידי גברים וסיפורת נשים, בין מרכז ושוליים, בין כתיבה מודרנית ופוסט-מודרנית ובין השיח הציוני הפטריארכלי והשיח הפמיניסטי הפוסט-ציוני. מאידך גיסא מציעה הכלאה זאת תוכן נרטיבי חדש הבנוי על היגיון פואטי של ניגודים בלתי-אקסקלוסיביים שאינם מוציאים זה את זה מכלל אפשרות.¹⁵⁹ בכוח היגיון הברידי זה ומכוח שפתה העשירה והשופעת, שהיא סימן ההיכר של יצירתה, מנהלת איני רב-שיח עם הסופרים המכוננים של הספרות העברית – לא כסופרת שוליים או כסופרת מזרחית, אלא כשווה בין שווים. ברובד המטא-נרטיבי של הרומנים שלה היא תובעת את מקומה ביניהם ובתולדותיה של ספרות זו.

אוניברסיטת קליפורניה, לוס אנג'לס

הערות

- 1 David Lodge, "The Novelist Today: Still at the Crossroads?", *The Practice of Writing*, Malcolm Brandbury and Judy Cook (eds.), Auckland: Penguin, 1997, p.11
- 2 Madelena Gonzalez, "The Identity of the Contemporary Novel: Generic Hybridity", Madelena Gonzalez and Marie-Odile Pittin-Hedon (eds.), *Generic Instability and Identity in the Contemporary Novel*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. vii-viii.
- 3 לאה איני, מישהי צריכה להיות כאן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 1995.
- 4 לאה איני, אשתורת, תל אביב: זמורה ביתן, 1999.
- 5 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן, 2009.
- 6 *The Dialogic Imagination*, Michael, "Discourse in the Novel", Mikhail M. Bakhtin

- Holquist (ed.), Caryl Emerson and Michael Holquist (trans.), Austin: University of Texas Press, 1981
- 7 הערה 6 לעיל, עמ' 359-358.
- 8 עמ' 361-360.
- M.M. Bakhtin, "The problem of Speech Genres", *Speech Genres and Other Later Essays*, Caryl Emerson and Michael Holquist (eds.), Vern W. McGee (trans.), Austin: University of Texas Press, 1986
- 10 הערה 9 לעיל, עמ' 99-98.
- 11 עוד על מונחים אלו, ראו בדיון להלן על הרומן אשתורת.
- 12 להכלאה זו שמות אחדים: אוטופיקציה, רומן אוטוביוגרפי, אוטוביוגרפיה ספרותית, אוטוביוגרפיה אמנותית (לעניין זה ראו: ניצה בן-דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2011, עמ' 15). הבחירה שלי בשם ביו-פיקציה היא בעקבות הסופרת הקנדית רג'ין רובין (ראו להלן הערה 125).
- 13 עם זאת לאור של הרומן הסאטירי על אליטות חברתיות, אשתורת, לועגת איני בריאיון עם ירון אביטוב ("עושה צחוק מתרבות הרייטינג", ידיעות אחרונות 29.10.1999) לניסיונה של הביקורת לתייג אותה כסופרת מזרחית בעקבות ספריה הקודמים העוסקים "בחצר האחורית של החברה הישראלית". היא מלגלגת על ההטענה כלפיה: "למה את לא ממשיכה לתאר את המקום שממנו באת?" וקוראת תיגר על מי שהחליטו שבבילה שתפקידה בספרות העברית הוא לכסות את השוליים החברתיים. עוד בעניין זה ראו סקירתו של רן יגיל "אשתורת והתקשורת – אשתורת והסיפורת", עתון 248 77 (אוקטובר 2000), עמ' 11.
- 14 מירי רוזמין, "מצילה מילים מהכחדה", דבר ראשון – משא (3.11.95). רוזמין סבורה שפירוק האחדות של המבט, שממנו משתקפים המציאות והדמיון בספר, היא שהופכת אותו לפוסט-מודרני. לעומת זאת, לאה איני בריאיון עם דרור פויר ("עוד דעה על גברים", מעריב 29.9.95) מצהירה כי הספר "הוא לא פוסט-מודרניסטי ואפילו יוצא נגד הפוסט-מודרניזם" כי "הוא בהחלט קובע שיש סולם ערכים ויש מדידה ערכית".
- 15 הספר תורגם לעברית ארבע פעמים: פעמיים בשם אהבה וגאווה (ב-1952 על ידי שושנה שריא וב-1982 על ידי טלה בר), פעם בשם גאווה ומשפט קדום (ב-1991 על ידי אהרון אמיר) ופעם בשם גאווה ודעה קדומה (ב-2008 על ידי עירית לינור).
- 16 ראו למשל: Lawrence Stone, *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*, New York: Harper & Row, 1977, p.240.
- 17 Pamela Regis, *A Natural History of the Romance Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003, pp. 55-57, 61, 63, 82, 108-114, 162, 180-185
- 18 Kay Mussell, "Where's Love Gone?", *Paradoxa: Studies in World Literary Genres*, 18; *Where's Love Gone? Transformation in the Romance Genre* 3 (1997), pp. 3-14
- Lynn Coddington, "Wavering Between Worlds: Feminist Influences in the Romance Genre", *Ibid*, pp. 58-77; Jennifer Crusie Smith, "Romancing Reality: The Power Carol of Romance to Reinforce and Re-vision the Real", *Ibid*, pp. 81-93
- Thurston, *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987, pp. 3-11, 43-44.

- Harriet Margolis, "A Child in Love, or Is It Just Fantasy?", *Paradoxa: Studies in World Literary Genres, Where's Love Gone? Transformation in the Romance Genre* (James Hardin [ed.], "Introduction", *Reflection* הרדיין (1997), pp. 121-144 (1997), pp. ix-xxvii), מבחינה היסטורית אין תמימות דעים על מובנו של בילדונגס־רומן, [מה שמאפשר, לדעתו, לסווג כל יצירה שמתארת את השנים המכוננות בחיי הגיבור כבילדונגס־רומן]. ואילו הריוט מרגוליס מציעה במאמרה הנ"ל וריאציה למונח הזה והיא "בילדונגס רומן נשי" (שם, עמ' 123-124, 127, 130). לדעתה, הקרבה בין בילדונגס־רומן־נשי והרומן הרומנטי מפרה את הדיון בסוגה של הרומן הרומנטי ומולידה תוכנות מועילות. ראו גם: Esther Kleinbord Labovitz, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman, in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*, New York: Peter Lang, 1988, pp. 2-4, 246, 252; Pamela Regis, *A Natural History of the Romance Novel*, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 86
- Kay Mussell, "Paradoxa Interview with Nora Roberts", *Studies in World Literary Genres, Where's Love Gone? Transformation in the Romance Genre*, Vol. 3, 1997, pp. 157, 159
- Carol Thurston, *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987, pp. 37-38
- איני, הערה 3 לעיל, עמ' 8. 22
- שם, עמ' 15. 23
- שם, עמ' 60. 24
- שם, עמ' 119. 25
- שם, עמ' 27. 26
- שם, עמ' 43. 27
- לעניין זה ראו: Judith Butler, *Gender Trouble*, New York: Routledge, 1990, p.148. 28
- איני, הערה 3 לעיל, עמ' 97, 98, 149 והמוטר. 29
- שם, עמ' 67. 30
- שם, עמ' 24. 31
- שם, עמ' 103. 32
- שם, עמ' 104. 33
- שם, עמ' 121. 34
- שם, עמ' 145. 35
- שם, עמ' 145. 36
- שם, עמ' 142. 37
- שם, עמ' 14. 38
- שם, עמ' 123. 39
- שם, עמ' 124. 40
- שם, עמ' 132. 41
- שם, עמ' 9. 42

- 43 שם, עמ' 8.
- 44 שם, עמ' 26.
- 45 שם, עמ' 24.
- 46 שם, עמ' 14.
- 47 איני, שם, עמ' 20, 47, 49.
- 48 שם, עמ' 137.
- 49 שם, עמ' 144.
- 50 בריאיון עם דרור פויר ("עוד דעה על גברים", מעריב [29.11.95]) מסבירה איני: "הספר מנסה לפתוח בדיון בנושא מקומה של האישה בסוג של אמנות שלא רק מתארת או מייצגת פן של כאב נשי, אלא מעבר לזה. גילה עושה מעשים שלכאורה היינו אמורים להירפא מהם, היא גונבת, פורצת, כאילו רוצחת, מנבלת את הפה, היא מנסה, בדרכה, ליצור תוכן חדש".
- 51 איני, הערה 3 לעיל, עמ' 12.
- 52 לעניין זה ראו שלומית לן, "לעמוד על המשמר", הארץ (20.12.95).
- 53 איני, הערה 3 לעיל, עמ' 43.
- 54 שם, עמ' 87.
- 55 שם, שם.
- 56 שם, עמ' 150.
- 57 שם, עמ' 157.
- 58 שם, עמ' 158.
- 59 שם, עמ' 97.
- 60 שם, עמ' 57.
- 61 שם, עמ' 158.
- 62 שם, עמ' 156.
- 63 שם, עמ' 155.
- 64 שם, עמ' 156.
- 65 יוסף חיים ברנר, כתבים: שכול וכשלון, כרך ב', תל אביב: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 1688-1443.
- 66 יעקב שבתאי, זכרון דברים, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1977.
- 67 אורלי קסטל בלום, דולי סיטי, תל אביב: זמורה ביתן, 1992.
- 68 ברנר, הערה 65 לעיל, עמ' 1454.
- 69 שם, עמ' 1451.
- 70 שם, עמ' 1557.
- 71 לדיון מפורט במשבר המשמעות המלנכולי שממנו סובלים הנרטיבים ברומנים של ברנר ושל שבתאי ובפרודיה עליהם ברומן מאת קסטל-בלום, ראו מאמרי אלה: "ממלנכוליה של יחיד למלנכוליה של מעמד: משכול וכשלון לברנר לזכרון דברים לשבתאי", דפים למחקר בספרות, כרך 13, אוניברסיטת חיפה, החוג לספרות עברית והשוואתית, 2001-2002, עמ' 23-30; "ממלנכוליה של הרוח למלנכוליה של הבשר – דולי סיטי מאת אורלי קסטל בלום כפארודיה פוסט־מודרנית", ענתן 77 (דצמבר 2007), עמ' 28-32; "דכדוך ודיכאון בשכול וכשלון לי"ח ברנר", הדור, השנתון העברי של אמריקה, כרך ד', 2010, עמ' 39-45.
- 72 שבתאי, הערה 66 לעיל, עמ' 37.

- 73 שם, עמ' 14.
- 74 איני, הערה 3 לעיל, עמ' 20.
- 75 שם, עמ' 140.
- 76 שם, עמ' 73.
- 77 שם, עמ' 136.
- 78 שם, עמ' 91.
- 79 שם, עמ' 67.
- 80 סופיאן אל-עיד לאשתורת, הערה 4 לעיל, עמ' 412.
- 81 Ronald T. Swigger, "Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature", *Comparative Literature Studies* 12 (1975), pp. 351-366; Edward Mendelson, "Gravity's Encyclopedia". *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, George Levine and David Leverenz (eds.), Boston: Little, Brown, 1975, pp. 161-196
- 82 הערה 81 לעיל, עמ' 162.
- 83 הערה 81 לעיל, עמ' 351.
- 84 Steven Weisenburger, *Fables of Subversion: Satire and the American Novel 1930-1980*, Athens & London: The University of Georgia Press, 1995, pp. 200-201
- 85 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York: Viking Press, 1973 (first edition)
- 86 William Gaddis, *JR*, New York: Alfred A. Knopf, 1975 (first edition)
- 87 הערה 84 לעיל, עמ' 208-200.
- 88 לעניין זה ראו גם סקירה של הספר מאת יורם מלצר ("הפלגה אמיצה על גלי השפה", מעריב [3.12.1999]). מלצר טוען כי אף שלעיתים מתפרסמות בארץ יצירות ספרות העוסקות בהיבט זה או אחר של השינויים שעברו על המדינה והחברה הישראלית בשני העשורים האחרונים – נדירים המקרים שבהם סופר מנסה להכיל את "כל הסיפור" ביצירה אחת, כמו שעשתה לאה איני בספרה אשתורת ובהצלחה גדולה.
- 89 איני, הערה 4 לעיל, עמ' 410.
- 90 שם, עמ' 174.
- 91 שם, עמ' 175.
- 92 שם, עמ' 113.
- 93 שם, עמ' 175-148.
- 94 מעניינת בהקשר זה גם האסוציאציה לסצנת הסיום ברומן סוף דבר מאת יעקב שבתאי: מאיר, המתאחד עם הגוף האימהי של הרופאה ד"ר ריינר, מתיילד מחדש בהבשעה שהוא מוצא את מותו.
- 95 במאמרה "הלשון הבוגדנית" (הארץ |25.4.2000) מציינת מאיה בז'רנו שהעובדה שאיני היא גם משוררת ניכרת בדימויים המקוריים שלה לאורך כל הרומן המאפשרים לה לעבות את העלילה.
- 96 איני, הערה 4 לעיל, עמ' 392-391.
- 97 שם, עמ' 374.
- 98 שם, עמ' 99.
- 99 שם, עמ' 295.
- 100 שם, עמ' 115.
- 101 גרשון שקד, ספרות אז, כאן ועכשיו, תל אביב: זמורה-ביתן, 1990, עמ' 66.

- 102 איני, הערה 4 לעיל, עמ' 99.
- 103 שם, עמ' 38.
- 104 שם, עמ' 403.
- 105 שם, עמ' 409.
- 106 שם, עמ' 412.
- Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel", *Desire in Language*, Leon Roudiez 107
(trans.), New York: Columbia University Press, 1980
- 108 הערה 107 לעיל, עמ' 71-72.
- 109 איני, הערה 4 לעיל, עמ' 111.
- 110 שם, עמ' 408-409.
- 111 שם, עמ' 405.
- 112 שם, עמ' 118.
- 113 שם, עמ' 136-139.
- 114 שם, עמ' 179-182.
- 115 שם, עמ' 257-265.
- 116 שם, עמ' 11, 17, 20, 307, 308, 430, 436.
- 117 שם, עמ' 436.
- 118 וראו לעניין זה גם את הבחנתו של יורם מלצר ("הפלגה אמיצה על גלי השפה", מעריב [3.12.1999]), שבעברית העשירה והחיונית שלה מסמנת איני את הכיוון האפשרי לדעתה לישראליות ולעבריות: "מותה של הרפובליקה הישראלית הראשונה (האלילית) בלשון, וגם תחייתה של איזושהי רפובליקה ישראלית חדשה על יסוד העברית והתודעה הלשונית".
- 119 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1990, כרך ה', תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד וכתר, 1998, עמ' 49-52.
- 120 על לשונה העשירה, המתוחכמת, והסוחפת של איני ראו יצחק לאור, "קיסרית הפריון הגדולה", הארץ (26.11.99). לפי לאור, איני יודעת ומבינה מה עשה יזהר בלשון העברית, ולכן היא מצליחה לקעקע אותה באירוניה שלה. כמו כן מבחין לאור כי איני, שעושה פרודיה מעילית המצליחנים התל אביבית, "מתארת את עברו של גיבורה המפנטז/מאונן בחדווה סוציולוגית מדהימה, כאילו גדלה בשכונה של יעקב שבתאי או של אברהם הפנר".
- 121 איני הערה 4 לעיל, עמ' 29.
- 122 שם, עמ' 28.
- Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fiction of Self-representation*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 5; Sidonie Smith and Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 186
- 124 הערה 5 לעיל.
- 125 מונה שטבעה הסופרת הקנרית רג'ין רובין, וראו: Yuko Yamade, "Auto/Bio/Fiction in Migrant Women's Writings in Quebec: Regine Robin's, *La Quebecoise* and *L'immense fatigue des pierres*", *Auto/biography in Canada: critical Directions*, Julie Rak (ed.), Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2005, pp. 235-237
- Julie Rak, "Introduction – Widening the Field: Auto/biography Theory and Criticism 126

- in Canada", *Auto/biography in Canada: critical Directions*, Julie Rak (ed.), Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2005, pp. 1-29
- Susanna Egan and Gabrielle Helms, Introduction in "Auto/biography? Yes. But 127 Canadian?!", Special issue, S. Egan and G. Helms (eds.), *Canadian Literature* 172 (Spring 2002), pp. 5-16
- Susanna Egan, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, 128 Chapel Hill University of North Carolina Press, 1999, pp. 1-5
- שם, עמ' 1-5. 129
- איני, הערה 5 לעיל, עמ' 101. 130
- Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, 131 Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001, pp. xv-xx
- איני, הערה 5 לעיל, עמ' 100. 132
- שם, עמ' 187. 133
- שם, עמ' 12. 134
- יצחק לאור סבור שסיפור הילדות העשוקה של המספרת באזני החייל ואמו מעיד על "הקסם שמהלכת עליה [על המספרת בת־דמותה של הסופרת] העלית האשכנזית" ("ערגה גדולה אל המרכז", הארץ [14.8.2009]). אני סבורה כי איני מבצעת, בעצם, דה־מיסטיפיקציה של הקסם הזה.
- איני, הערה 5 לעיל, עמ' 87. 136
- שם, עמ' 87. 137
- שם, עמ' 477. 138
- מילן קונררה, הקלות הבלתי־נסבלת של הקיום, מצ'כית: רות בונדי, תל אביב: זמורה־ביתן, 1985, עמ' 161. 139
- Eugene Goodheart, "Counterlives: Philip Roth in Autobiography and Fiction", 140 *Novel Practices: Classic Modern Fiction*, New Jersey: Transaction Publishers, 2004, p. 162
- איני, הערה 5 לעיל, עמ' 356. 141
- שם, עמ' 478. 142
- שם, עמ' 542. 143
- שם, עמ' 502. 144
- שם, עמ' 79. 145
- Sidonie ; 69, עמ' 1989, עם עובר, תל אביב: עם עובד, 1989, עמ' 69; 146
Smith, *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Indiana University Press, 1993, p. 126
- שם, עמ' 101. 147
- שם, שם. 148
- שם, עמ' 542. 149
- לעניין זה ראו גם: ניר ברעם, "שם בלב הפסטורליה רומסים את הילדים עד עפר", הד החינוך פ"ג (אוגוסט 2009), עמ' 114-115. 150
- Susanna Scarparo and Rita Wilson, "Imagining Homeland in Anna Maria Dell'Oso's 151

- Autofiction", *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, Susanna Scarparo and Rita Wilson (eds.), Newark: University of Delaware Press, 2004, pp. 169–182
- Sidonie Smith, *Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Indiana University Press, 1987
- 153 בניגוד לשמעון ארף ("נגד הקונפורמיות העזה", הארץ |14.8.2009), הסבור שאיני מרוקנת במכוון את סיפור המסגרת של ורד ויונתן כדי להימנע מיחסים אלגוריים עם הנרטיב החברתי-לאומי, אני סבורה כי מסגרת זאת חשובה לה, כי היא מעוניינת במפגש של דו-שיח בין דיסקורסים מנוגדים.
- 154 על פי הריאיון של איני עם יוני ליבנה ("סיפורים לפני השינה", ידיעות אחרונות, 7 לילות |28.5.09).
- 155 ראו בהקשר זה את סקירת הרומן ורד הלבנון מאת אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ, (8.7.2009).
- 156 ראו, "ראיון עבודה עם לאה איני", איתן בוגנים, הד החינוך: אל המאה ה-21 פ"ג, 7 (אוגוסט 2009), עמ' 116.
- 157 תפיסת הכאב כנקודת חיבור בין אנשים שונים לחלוטין מופיעה גם בחיבור שבין קפקא ובין אן מאטר ברומן מישהי צריכה להיות כאן, שנדון לעיל.
- 158 הערה 156 לעיל.
- 159 ראו קריסטבה הערה 107 לעיל, עמ' 71–72.

"אני את המלחמה כבר הבאתי מהבית":¹

המלחמה שם בחוץ והמלחמה כאן בפנים ברומן

ורד הלבנון מאת לאה איני

יעל לוי חזן

מבוא

במסה האוטוביוגרפית שלה, "כתיבת אוטוביוגרפיה" ("Writing Autobiography"), כותבת הסופרת הפמיניסטית האמריקאית, בל הוקס (Hooks):

עבורי, לספר את סיפור התבגרותי היה קשור ברצון להמית את העצמי שלי בלי הצורך למות. רציתי להמית את העצמי הזה בכתיבה. כשהעצמי שלי ייעלם מחיי לתמיד, אוכל ביתר קלות להפוך העצמי של עצמי. זה היה ברור שגלוריה ג'ין של ילדותי המעונה והמיוסרת, זו שרציתי להיפטר ממנה, הילדה שתמיד טעתה, תמיד הוענשה, תמיד הושפלה ותמיד בכתה, הילדה שהייתה אמורה לגמור בבית חולים לחולי נפש כי היא לא יכלה להיות משהו אחר, חוץ ממשוגעת, או כך לפחות אמרו לה. היא הייתה הילדה ששמה משהו בוער על זרועה, מתחננת אליהם שיעזבו אותה לנפשה, הילדה שהתהלכה עם הצלקת שלה כמו סימן שהעיד על שיגעונה. אפילו עכשיו אני יכולה לשמוע את הקולות של אחיותי אומרים "אמא, תעשי שגלוריה תפסיק לבכות". בכתיבת האוטוביוגרפיה נפטרת לא רק מגלוריה, אלא גם מהעבר שאחזו בו והרחיק אותי מההווה. לא רציתי לשכוח את העבר, אבל רציתי לשכוח את האחיזה שלו בי. ההמתה הזו בכתיבה הייתה משחררת [...]. סודיות ושתיקה היו נושאים מרכזיים. הסודיות באשר למשפחה, באשר למה שקרה בבית חיברה אותנו, הפכה אותנו למשפחה. הייתה חרדה לשכוח את החיבור הזה [...] לא רציתי להיות המספרת של סודות המשפחה, אבל בכל זאת רציתי להיות סופרת [...] בסוף לא הרגשתי שהייתי צריכה להמית את גלוריה של הילדות שלי. במקום זאת הצלתי אותה. היא לא הייתה עוד האויב שבפנים, הילדה הקטנה שצריך להשמיד כדי שהאישה תוכל להתקיים. בכתיבה עליה תבעתי בחזרה את החלק הזה של העצמי שדחיתי מעלי מזמן ושנטשתי לאנחות, וכמו בילדותה היא הרגישה בודדה ומוזנחת. הזיכרון היה חלק ממעגל של איחוד מחדש, איחוי השברים, "רסיסי הלב שלי" שהנרטיב והכתיבה הפכו אותו שוב לשלם.²

סיפור ילדותה והתבגרותה של לאה איני, המתואר ברומן האוטוביוגרפי ורד הלבנון (2009), משיק לסיפורה של בל הוקס בכמה תחנות עיקריות, וגם בו מופיעה הזהות הכפולה הן כמנגנון הישרדות והן כמנגנון פואטי לכתובת אוטוביוגרפיה. המספרת, גיבורת הרומן של איני, היא חיילת מבת-ים בתקופת מלחמת לבנון הראשונה, שמתנדבת לסייע ליונתן, חייל פצוע, שניסה להתאבד בתחילת המלחמה ואושפז כמעט כצמח במחלקת השיקום בבית החולים תל-השומר. באוזניו של יונתן היא מגוללת את סיפורה מילדות לבגרות ובד-בבד את סיפורו של אביה, יליד סלוניקי וניצול אושוויץ. המספרת חווה מצוקות עמוקות בילדות ורגשות קשים של דחייה מצד הוריה. גם היא, כמו הוקס, מתמודדת עם הטלת חשאיית על המתרחש בביתה: האלימות הפיזית והמילולית, ובעיקר ההתעללות המינית מצד אביה. גם היא, כמו הוקס, רוצה להיות סופרת ומבקשת לספר את סיפורה לפי דרכה, תוך שהיא דוחה את תביעתו של אביה שתספר את סיפורו, סיפורו של ניצול שואה. וגם היא, כמו הוקס, יצרה לעצמה שתי זהויות – לאה וורד, ולא ויתרה על אף אחת מהן, אלא חיברה ביניהן באוטוביוגרפיה שלה. גם איני וגם הוקס אתגרו את ז'אנר האוטוביוגרפיה בכך שהעמידו סובייקט מפוצל ולא סובייקט קוהרנטי, אחד ומגובש כמקובל.

"הלא תמיד אנחנו באיזה סוף או אמצע של מלחמה"³, אומרת המספרת ומסמנת את המלחמה כציר התמטי והפואטי של הרומן ושל הוויית החיים במדינת ישראל גם יחד. הרומן מבוסס על הקבלות בין מלחמות ישראל המתרחשות בספֶרה הציבורית לאורך חייה של המספרת (מלחמת ששת הימים ב-1967, מלחמת יום הכיפורים ב-1973, ובעיקר מלחמת לבנון הראשונה ב-1982, שמתרחשת בהווה הסיפורי), לבין המלחמות שלוחמת הגיבורה בספֶרה הביתית: נגד האלימות המילולית, הפיזית והמינית המופעלת כנגדה, נגד התפקיד הכפוי שהיא נדרשת למלא: להיות נושאת סיפורו של אביה ניצול השואה; וכן מלחמתה על כינון הסובייקטיביות והנפרדות שלה ממשפחתה.

זאת ועוד; הרומן נחתם בהערה של הסופרת בנוגע לתאריכי כתיבתו: יולי 2006 – מרץ 2008. איני החלה בכתובת הרומן בתחילת מלחמת לבנון השנייה ביולי 2006, ובכך יצרה עוד מעגל התייחסות לחיים בשעת מלחמה, חייה של הסופרת עצמה. בריאיון עם יוני ליבנה קושרת איני את חזרת סיפור המסגרת של הרומן – המפגש שלה עם יונתן החייל הפצוע והסיפורים שגוללה באוזניו – עם פרוץ מלחמת לבנון השנייה: "יונתן היה סיפור מכונן בעבורי [...] לא הרגשתי צורך לחלוק את הסיפור הזה עם איש, אבל כשהתחילה מלחמת לבנון השנייה זה חזר אלי – כל אי-התוחלת שבמלחמה וגם מה שהייתי עושה איתו: יושבת ומספרת לו סיפורים"⁴.

לדיון ברומן של איני אני מבקשת להקדים שני דיונים תאורטיים קצרים. תחילה אדון בהשפעות הייחודיות של מצבי מלחמה ומשבר על נשים, ובמיוחד במלחמתן הכפולה של הנשים: בזירה הפרטית ובזירה הציבורית. אתמקד בהתעצמות הסקסזים, האלימות וגילוי העריות שחוות נשים בספֶרה הביתית, במצבים של מלחמה ומשבר המתרחשים בספֶרה הציבורית ובקשרים שבין טראומה לאומית לטראומה פרטית. אחר כך אדון באוטוביוגרפיות של נשים ומאפייניהן: פרגמנטריות של "האני", פיצול הזהות והתפתחותו של סובייקט זיקתי. הדיונים הללו יאפשרו לי לעמוד על מורכבות הקשרים שבין מלחמות בספֶרה הציבורית למלחמות בספֶרה הביתית ועל הופעתה של זהות מפוצלת – שתי תודעות ושני גילומים של הגיבורה ברומן. אבקש להבליט כמה תמות שלא נידונו בביקורת על הרומן, או שזכו

לביטול ולביקורת שלילית: הקשרים שבין המלחמות בספרה הציבורית והמלחמות בספרה הביתית, הפירוק של ז'אנר האוטוביוגרפיה ופיצול הזהות של המספרת, אתגור ארכיטיפ "האחות הרחמנייה" וביקורת על הצבא והשיח הצבאי והמלחמתי.

"במצב הנוכחי, אין לי, כאישה, לא ביטחון ובוודאי לא חוסן":⁵ בין מיליטריזם

לסקסזם, לאליומות ולגילוי עריות - המלחמה הכפולה של הנשים

מצב מלחמה ומצב כיבוש משפיעים באופנים שונים על גברים ועל נשים. כבר בימי מלחמת העולם הראשונה כתבה העיתונאית והסופרג'יסטית, הלנה סונוויק (Swanwick), שני מאמרים חשובים על השפעותיה הייחודיות של מלחמה על נשים: "Women and War" (1915) ו-"The War in Its Effect upon Women" (1916). הבחנותיה רלוונטיות במידה רבה גם לימינו. המלחמה, לפי סונוויק, מעמתת את הנשים עם סיטואציות קשות ביותר בשל הקשר שבין מיליטריזם ובין סקסזם. סונוויק עמדה על דיכוּן של נשים בעת מלחמה ועל אי־נגישותן למשאבים, כגון השכלה, בהשוואה לגברים,⁶ וטענה שמעמדן של נשים במלחמה הוא מקביל למעמדן של מדוכאים תחת משטר כיבוש.⁷ חוקרות ופעילות פמיניסטיות המשיכו לדון בקשרים שבין מיליטריזם לבין סקסזם ואליומות כלפי נשים,⁸ כי תופעה זו לא רק שלא הצטמצמה, אלא אף החריפה במשך השנים.

אלימות בתוך המשפחה עלולה לגבור כתוצאה מאלימות פוליטית או מסכסוך לאומי, והחשיפה לפגיעה הנובעת מהם עלולה להעצים טראומה קודמת של אלימות פיזית או מינית כנגד נשים וגילויי עריות.⁹ אבל עד שנות השבעים של המאה ה-20 ראה השיח הפסיכיאטרי בגילוי העריות תופעה נדירה, המתרחשת אחת ל-1.1 מיליון נשים. הוטל ספק בחומרת הנזק בעטיו של גילוי עריות, לא היה ברור אם יש לו השפעות שליליות ואף נטען שיש לו השפעות חיוביות: הפחתת הסיכוי ללקות בפסיכוזה והסתגלות טובה יותר למציאות. התפיסה המפתיעה הזאת העולה מהספרות הפסיכיאטרית נוגדת את התפיסה החברתית המקובלת שמסמנת את גילוי העריות כאחד המעשים המתועבים ביותר.¹⁰

אבל בעקבות פעילותן של תנועות פמיניסטיות בשנות השבעים של המאה ה-20 חל מהפך ביחסה של הפסיכיאטריה לתופעת גילוי העריות. בין ה"בעיות שאין להן שם", שזיהתה בטי פרידן בשנות השישים,¹¹ נכלל גם גילוי עריות. היעדר קולן של נשים, חוסר האמון בעדותן וההתמודדות מול מוסדות חברתיים ומשפחתיים הן הסיבות לאומדן הנמוך של שכיחות התופעה בחברה ולא שכיחותה בפועל: אחת מתשע נשים נפגעת מגילוי עריות.¹² הוכר שההפרעות הפוסט־טראומטיות הנפוצות ביותר אינן הפרעות הגברים במלחמות, אלא הפרעות הנשים בחייהן האזרחיים.¹³ עם הזמן, בשנות השמונים, כשנטבע המושג הפרעת לחץ פוסט־טראומטית (PTSD), התברר שההפרעה הפסיכולוגית שאותרה אצל נפגעות אונס, אלימות במשפחה וגילוי עריות היא אותה הפרעה עצמה שאובחנה אצל נפגעי הלם קרב.¹⁴

למרות השינויים הללו וההכרה היחסית בציבור בתופעת גילוי העריות, האווירה החברתית הכללית היא של שתיקה והשתקה של גילויי עריות. אווירה זאת עשויה להסביר את תולדות ההכרה בתופעה, אך במקביל את ההכחשה המאפיינות את הממסד הפסיכיאטרי ואת הסירוב להתעסק בנושא בתכניות הלימוד האקדמיות בפסיכולוגיה, בפסיכיאטריה וברפואה. דוגמה לגלים חוזרים של השתקה אפשר למצוא בשנות התשעים של המאה ה-20 עם היווסדה של תנועת "קרו סינדרום הזיכרון הכוזב". תנועה זו הקימו הורים שהואשמו על ידי ילדיהם בהתעללות מינית ונתמכו בחוקרי זיכרון שהאשימו מטופלים ביצירת זיכרונות כוזבים של התעללות מינית. התנועה שפעלה באצטלה מדעית, ביקשה להוריד את נושא גילוי העריות מסדר היום הטיפולי והחברתי.¹⁵

בשנת 1994 הופיע לראשונה המונח "ביטחון אישי" בדו"ח הפיתוח האנושי של האו"ם. בדו"ח נטען שהמונח "ביטחון" פוּרָש באופן צר כהגנה מפני איומים חיצוניים, כגון הגנה מפני תקיפות של מדינות אחרות, מהטלת טילים ומשואה גרעינית, ונשכחו הדאגות של בני אדם, ובמיוחד נשים, פליטים, מהגרים וילדים המבקשים ביטחון בחיי היומיום. לכן הגדיר האו"ם מונח חדש המונה שבעה ממדים של ביטחון אנושי: כלכלה, מזון, בריאות, סביבה, הממד האישי, הקהילתי והפוליטי. על פי "ביטחון אנושי", עלולה להתקיים סתירה אלימה בין ביטחון ברמה הלאומית לבין ביטחון ברמה האישית, ולכן יש לעגן אותו ולחזק את תפקידיהם של ארגונים חוץ-ממשלתיים ופמיניסטיים.¹⁶

בעקבות לחץ ממושך של ארגוני נשים ותנועות שלום בין-לאומיות התקבלה באוקטובר 2000 החלטת מועצת הביטחון של האו"ם 1325 להגדרת ההשלכות הייחודיות של מצבי מלחמה וסכסוך אלים על חייהן של נשים ונערות: אונס, אלימות במשפחה, מניעת שירותים ייחודיים, היעדר השפעה פוליטית, עוני, זנות לשם הישרדות, סחר בנשים, מחלות מין ועוד. החלטה זו מחייבת את מועצת הביטחון של האו"ם להגן על נשים בעתות מלחמה ומשבר ולדאוג לייצוגן ולתפקידן המשמעותי בתהליכי שלום וביישוב סכסוכים.¹⁷ החלטה זו נובעת מההנחה שבתקופה של אלימות פוליטית קשה מושתקים האינטרסים המגדריים של נשים ביתר שאת בהשוואה לתקופות של רגיעה או שלום.¹⁸

האיום הביטחוני במדינת ישראל עבר תהליך התמסדות כמסגרת תרבותית ופוליטית וכמנגנון לשעתוק חלוקת התפקידים המגדרית, וכך גם להמשך אי-השוויון של נשים בישראל וללגיטימציה שלו.¹⁹ מושגי הביטחון והמיליטריזם מובנים בתרבות הישראלית ומדגישים שוב ושוב כי האיום הגדול ביותר הוא זה שבא "מבחוץ" (כלומר לא האיום "מבית"). אבל עבור נשים החיות במצבי מלחמה וכיבוש, חוסר הביטחון הוא "מבפנים" – אלימות על רקע מיני ומגדרי, עוני ומחסור במשאבים: "הגיבוי המסיבי שפרדיגמת הביטחון מעניקה לממסד ולתרבות המיליטריסטית מזינים ישירות את הנורמה המתירה אלימות נגד נשים וילדות/ים. אלימות זו, הגם שהיא מעוררת שאט נפש ברוב רובו של הציבור, לא נתפסת כעניין פוליטי, וקל וחומר שאינה נתפסת כקשורה לסכסוך הלאומי. אך זהו רושם מוטעה".²⁰ בחברה הישראלית השקועה באירועים טראומטיים, בולטת היררכיה של טראומות: טראומה לאומית קודמת לטראומה פרטית, טראומת השואה קודמת לטראומה של מלחמה וטרור וטראומה של מלחמה וטרור עולה בחשיבותה על

טראומה במשפחה. גם היחס לנפגעים נקבע בהתאם לכך: נפגעים על בסיס טרור לאומי מקבלים לגיטימציה חברתית והכרה ממסדית, ואילו נפגעות טראומה מינית מתמשכת במשפחה אינן זוכות להכרה כזאת. גם היחס לתוקף אינו שוויוני: התוקף "מבחוחן" לגיטימי יותר כאויב מ"האויב מבית".²¹

הן המושג "ביטחון לאומי" והן השיח שנוצר בעקבותיו בישראל מדירים נשים, שכן גברים הם לרוב אלה שחולשים על מוקדי קביעת המדיניות, ששולטים בקבלת ההחלטות ובבמות הציבוריות. הם מגדירים ומפרשים מהו ביטחון ומחליטים כיצד יש לפתור בעיות ביטחון. כך השיח על ביטחון של נשים בחיי היומיום, בתקופת מלחמה ובימי שלום, נדחק לשוליים, הגם שהוא קשור קשר הדוק ל"ביטחון לאומי". "איפה הביטחון שלנו כנשים?", שואלת דליה זק"ש, "הביטחון שלנו ללכת ברחוב מבלי להיאנס, או סתם לטייל ללא חשש לחיינו ולחיי הקרובים לנו? הביטחון שלנו לנסוע בתחבורה ציבורית ולהסתובב ברחובות? והביטחון שלנו לחיות בבית ללא אלימות?"²²

מרבית המחקרים על השפעת הסכסוך הישראלי-פלסטיני על החיים בישראל ומהו להיות במצב מלחמה תמידי סובלים מ"עיוורון מגדרי" ואין נותנים תשומת לב לתפקידן המגדרי של נשים בחברה ובמשפחה, לחולשתן הכלכלית היחסית ולחשיפתן לאלימות ייחודית על רקע מיני ומגדרי.²³ אשר למעט המחקרים שכן התמקדו בנשים אזרחיות, אין זה מפתיע כי רובם נערכו על ידי עמותות וארגונים פמיניסטיים. במחקר שבחן היבטים של פגיעות פוסט-טראומטיות בעקבות פיגועי טרור אצל גברים ונשים בעיצומה של אינתיפאדת אל-אקצה וגל הפיגועים שהתלווה אליה – במחקר זה נמצא שנשים סבלו מסימפטומים פוסט-טראומטיים רבים יותר ומרמת דיכאון גבוהה יותר מאשר גברים, וזאת אף שנשים חשופות לטרור פחות מגברים.²⁴ במחקר שערך "אשה לאשה – מרכז פמיניסטי, חיפה" על השפעת מלחמת לבנון השנייה על נשים בישראל עלה שנשים דיווחו על החמרה במצבן הנפשי של נפגעות תקיפה מינית והחמרה באלימות המשפחתית מצד גברים כלפי נשים וילדים.²⁵

בבואה לתאר את ההשפעות הנפשיות של מציאות חברתית דכאנית מתמשכת על היחיד, ובעיקר על היחידה, דנה אפי זיו במונח "טראומה עיקשת", שבעזרתו היא מבקשת לדון גם במערך הנפשי של הטרואומה וגם במערך הפוליטי והחברתי שלה. כך מקווה זיו לעורר ביקורת חברתית ופוליטית על אופני האבחון של טראומה נפשית ועל דרכי הטיפול הרווחות בה. "בשונה מ'טראומות קיצון' שהתרחשו בעבר והסתיימו (גילוי עריות, תאונות דרכים, אסונות טבע, התעללות פיזית), טראומה עיקשת היא תוצאה של תנאי דיכוי מתמשכים בזמן הווה (סקסיזם, גזענות, הומופוביה, לאומנות)",²⁶ טוענת זיו. לצד ההבחנה החשובה שלה בדבר קיומן של "טראומות עיקשות" יש מקום לערער את החלוקה למקרים שהיא מחשיבה כ"טראומות קיצון" לעומת "טראומות עיקשות". גילוי עריות, הגם שהוא נתפס כאירוע מהעבר, מהילדות והבגרות המוקדמת, הוא אירוע ששולח זרועות ארוכות קדימה להווה ולעתיד של הנפגעות. במובן זה גם גילוי עריות הוא "טראומה עיקשת", כיוון שהוא כרוך בסקסיזם וברודנות שמופעלים על נשים גם בבגרותן וגם בהמשך חייהן. "גילוי עריות הוא לא אירוע אחד וגם לא רק מעשה אב,

אלא דינמיקת חיים שלמה בה אין גבולות והכל מותר והכוח כולו טמון בשריריו של הפטריארך",²⁷ כותבת דורית אברמוביץ' בעדות שלה על היותה ניצולה של גילוי עריות ומבהירה היטב את היות גילוי העריות "טראומה עיקשת".

"אנשים שוכחים שיש להם שניים, שהם עשויים מכפילות של אחד":²⁸ כתיבה

אוטוביוגרפית של נשים

באופן מסורתי נחשבת האוטוביוגרפיה לז'אנר של כותבים גברים, שמעצבים באמצעותה את תפיסת הסובייקט שלהם לנוכח אירועים בהיסטוריה של תקופתם. מוסכמות הז'אנר הן שאוטוביוגרפיה מתמקדת בתולדות חייו של הכותב ובתחנות חשובות בגיבושו העצמי, כיוון שהן ייצוגיות לחברה ולתקופה שבה הוא חי, ומכאן ערכו של ז'אנר אישי כל כך ותוקפו הכללי והציבורי. לעומת זאת, אוטוביוגרפיות שכתבו נשים נתפסו כמקרים פרטיים, כתיאור אורחות החיים האישיים של הכותבות, ולכן הן לא נחשבו כבעלות ערך מייצג וכבבואה של תקופתן.²⁹

תאורטיקניות של ז'אנר האוטוביוגרפיה עמדו על כך שהתאורטיקנים המובילים בתחום, כמו ז'ורז' גוסדורף (Gusdorf), ג'יימס אולני (Olney) וג'פרי מהלמן (Mehlman), לא דנו באוטוביוגרפיות של נשים ואף קבעו הנחות מוצא תאורטיות שהיו בעייתיות ביותר באשר לאוטוביוגרפיות של נשים. במאמרו המכונה "Conditions and Limits of Autobiography" טען גוסדורף שאוטוביוגרפיה אפשרית רק בתרבות שבה העצמי האינדיבידואלי קיים. הסובייקט המתעצב באוטוביוגרפיה הוא אדם ייחודי, מזה, ומופת לדורו, מזה.³⁰ אך כפי שהראתה סוזן פרידמן (Friedman), הסובייקט המובחן שתיאר גוסדורף מתאים לאוטוביוגרפיות של גברים ולא של נשים, כיוון שגברים ונשים עוברים חיברות שונה לתפקידי המגדר שלהם.³¹ פרידמן מבססת את תפיסתה על הגישה הפסיכואנליטית של ננסי צ'ודורו (Chodorow) בנוגע להתפתחותה הפסיכוסקסואלית של הבת, השונה מזו של הבן. לפי פרויד, התפתחותו של הבן מבוססת על הדגם האדיפלי, ואילו צ'ודורו טוענת כי התפתחותה של הבת מבוססת על הזדהות עם האם והדמיון אליה ולא על מופרדות ומובחנות ממנה. פרידמן מבקשת להמשיך את תפיסתה של צ'ודורו, ואת התפתחותה של הבת על דרך ההזדהות היא רואה כמאפיין של דרכי ההיקשרות של נשים לסובבים אותן ולא רק כשלב התפתחות שנגמר וחולף. כך, לטענת פרידמן, מתעצב "סובייקט זיקתי", המאפיין את אוטוביוגרפיות שכתבו נשים, בניגוד ל"סובייקט מובחן" שמתעצב באוטוביוגרפיות שכתבו גברים.³²

בלה ברודצקי וסלסט שנק (Brodski and Schneck) טוענות כי ההבדלים בין אוטוביוגרפיות שכתבו גברים לבין אוטוביוגרפיות שכתבו נשים היו קשורים בהפרדה מקובלת של חלוקת התפקידים המגדרית: גברים פועלים בספירה הציבורית המוערכת, בעוד נשים פועלות בספירה הפרטית הנחשבת לשולית. אפשר למנות, לטענתן, שני הסברים מרכזיים לשוליות של אוטוביוגרפיות מאת נשים: היעדר מסורת ודפוסים של כתיבה אוטוביוגרפית על ידי נשים

והפרגמנטריות החברתית, הפוליטית וגם הנפשית שנשים חוות, ושבעטיה מתעצבת הווייה מפוצלת של הסובייקט באוטוביוגרפיות של נשים.³³ גם רונית לנטין מזהה "הווייה מפוצלת" עם נרטיבים אוטוביוגרפיים של סופרות וקולנועניות שהן דור שני לשואה, בהן לאה איני.³⁴ לנטין מראה כי המרכיב האחד של זהותן של היוצרות הוא הזהות הישראלית-הצברית שהוכתבה על ידי ההגמוניה התרבותית, והמרכיב השני הוא תפיסת השונות והנבדלות על רקע טראומת השואה של ההורים. אותה "הווייה מפוצלת" היא המובילה את היוצרות הללו לעסק בשואה ביצירותיהן.³⁵

לטענת יעל בן-צבי מורד, בניגוד ל"סובייקט מובחן" שמתעצב באוטוביוגרפיות של גברים ובניגוד גם ל"סובייקט זיקתי" המתעצב באוטוביוגרפיות של נשים, באוטוביוגרפיות של נשים ישראליות על חיי הקיבוץ והמשפחה מהשנים 1995–2003³⁶ מתעצב "סובייקט ממוזג": "היטמעות בת-דמותה של המחברת בקהילה או בבני משפחתה באה לידי ביטוי במיזוג הגוף התחבירי שמייצג אותה ואת האחרים [...] והיא בולעת את קולם ואת סיפור חייהם".³⁷ קטגורית "הסובייקט הממוזג" מעניינת בזיקה לרומן ורד הלבנון כי כאן ההיטמעות של המחברת בבני משפחתה נעשית על דרך השלילה. כלומר, המספרת נאבדת לספר את סיפורה האישי, המכיל באופן בלתי נמנע גם את סיפורו של אביה, אבל סיפור זה אינו מסופר בהתאם לציפיותיו של אביה, שמועיד אותה להיות נושאת הזיכרון וכותבת סיפור חייו, אלא זהו סיפור המסופר בדרכה המורדת והחתרנית של המספרת, והיא אף בוחרת לה משפחה חלופית משלה, כפי שאראה בהמשך.

"יורד הלבנון: אמיץ אבל תקוע":³⁸ פיצוץ-יאנוס של הביקורת

"לתחוב את האצבע בפצע הפתוח שלנו כחברה ולחפור עמוק"³⁹ – כך מטיב רן יגיל לתאר את ההישג הספרותי החשוב של איני. כבר מראשית כתיבתה בלטו אצלה המודעות החברתית והמחאה תוך מתן קול לדמויות בשולי החברה ושירת הטאבו בתכנים ובסגנון הכתיבה על נושאים כמו אלמנות⁴⁰ וגילוי עריות.⁴¹ הרומן ורד הלבנון זכה להתייחסות נרחבת של הביקורת והמחקר הספרותי. מיד לאחר פרסומו הופיעו מאמרי ביקורת בעיתונים וראיונות עם לאה איני. נכתבו עליו עבודות מחקר,⁴² הוא זכה גם לעיון לשוני ולא רק ספרותי,⁴³ הוא תורגם לאנגלית וקטף שבחים בחו"ל.⁴⁴

כך כותבים שי רודין ויגאל שוורץ בערך המוקדש לאיני בלקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים: "אפשר לומר כי איני מתייחסת לספרות כאל פעולת טרור: אקט אלים המבקש לפגוע באתרים הסמליים של החברה השמרנית, המוחצת, מאחורי מסווה של מהוגנות, כל צורת חיים שונה ואחרת".⁴⁵ מטאפורות של מעשי טרור והפצצות מופיעות גם בביקורות על הרומן ורד הלבנון. עמיה ליבליך כותבת כי המפגש בין המספרת לחייל הפצוע "יוצר כמו פיצוץ תודעתי",⁴⁶ ואמנון נבות כותב שהסיפורים השונים המופיעים ברומן – סיפורי ילדותה והתבגרותה של המספרת והסיפורים של אביה על יוון ועל אושוויץ – הם "פצצות עם מנגנון השהייה, שכל תפקידן לרסק את התודעה ואת ההכרה". לסיכום הוא אומר: "מה שהציבה לנגד עינינו לאה איני הוא מה שקרוי 'פצצה מלוכלכת' בשפתם של

האסטרטגים הצבאיים. אף כי לאה איני זוכה להכרה גוברת והולכת של שרידי הממסד הספרותי והאקדמי, היא היתה ונשארה כוח גרילה הספון במרתפי דרום תל-אביב. היא מחברת באצבעות כוויות מרעומים למטעני רסק נפיצים".⁴⁷

הבחירה במטאפוריקה מיליטריסטית כדי לשבח את הרומן ורד הלבנון מדגימה היטב את חריפותה של הביקורת הפוליטית-החברתית ברומן, אך אינה מעידה על תשומת לב שהעניקה הביקורת למרכזיותה של תמת המלחמה ברומן, ובמידה רבה להפך. אבל לצד השבחים הופיעו גם גינויים, לעתים באותה ביקורת עצמה, מפי אותו מבקר, ונראה שאין זה מקרי. הרומן האוטוביוגרפי החתרני של איני זימן לה הן את חסדי הביקורת והן את שבטו, במיוחד בשל מרכזיותו של נושא המלחמה.

רוב המבקרים התעלמו מתמת המלחמה, ומי שבכל זאת התייחסו אליה ביקרו את השימוש שאיני עושה בה. כך, למשל, ביקורתו של נבות, שאומרת: "נקודת חולשה ברומן היא ההיאחזות בעוגן ההתנגדות למלחמת לבנון הראשונה, ה'אפיפניה', שעת הזוהר כביכול של השמאל הישראלי הקלוש [...] תיעול כל רגשות התיעוב והזעם שמעוררת בנו המדינה הזאת כלפי המלחמות נראה לי צפוי, אוטומטי ונוח מדי".⁴⁸ ברוח זאת כתב גם אריק גלסנר: "מבחינת התמה, צירופן, שוב, של השואה והמלחמה חושף, שוב, את דלות החומר של התרבות הישראלית 'הרצינית'. האריג של הישראליות, הנתפסת כשואה פלוס מלחמה בערבים, כבר מהווה מכדי לתפור ממנו בגד נוסף"; והוא מסכם: "ברור לי שספרות ישראלית ויטאלית צריכה לנטות מנושאים שמוצו ולהבקיע אל דרכים אחרות".⁴⁹

כמו המבקרים הקודמים, גם שמעון אדף מבטל את מרכזיותה של תמת המלחמה:

חשיבותו של 'ורד הלבנון' אינה בשרטוט השוליים המוכחים שבהם צמחה איני ולא בהצגת המלחמה כמוקד הממשי של שלל הזהויות המרכיבות את החברה הישראלית, אלא בהתנגדות המעמיקה שלו לאופנים שבהם התהליכים הללו – הכחשה וקיבוע מוקד הזהות – מיוצגים ומתייצגים מאליהם. כי כל מעשה הסמלה גורף, סגור, חוטא בפשטנות שאינה מכבדת את הספרות. וכל יצירה, ביקורתית ככל שתהא, המנסה לקדם מגמה רעיונית, נגזר דינה להתעכל בסיפור לאומי כלשהו.⁵⁰

הבינאריות שאדף משרטט בין הסמלה ולאומיות לבין התנגדות להן היא חריפה מדי. זאת כיוון שהמחברת אמנם אינה מקבלת על עצמה את הנרטיב ההגמוני, אבל היא אינה זונחת ומבטלת אותו לגמרי, אלא מבקשת להמשיך ולהתקיים כחלופה נוכחת שלו. רק כך, על רקע הסמלים המוכרים, תישמע הביקורת שלה ותקבל מובן.⁵¹

האתגור שמציב הרומן של איני הן לז'אנר האוטוביוגרפי והן למוסכמות ספרות המלחמה לא רק שהוא קשור קשר הדוק במלחמה, שהיא הציר התמטי והפואטי של הרומן, אלא הוא גם נובע ממנה והוא כרוך בכך שכתובה על מלחמה הייתה ועודנה נחשבת כאתר שיח של גברים. הבחירה בז'אנר האוטוביוגרפי וה"בגידה" במוסכמות המסורתיות של הז'אנר, כלומר כתיבה על סובייקט מפוצל ולא יחיד ואחיד תוך שימוש בשתי זהויות שונות

כאמצעי מבני ופואטי של הרומן, משקפות הן את התמודדותה של המספרת כאישה עם המלחמה, זו שבספרה הציבורית וזו שבספרה הפרטית, והן את התמודדותה של הסופרת עם כתיבה על מלחמה. אפשר להרחיק לכת ולומר שהאתגור הזה עומד בסימן הבקעת הדרך של איני לכתיבה על מלחמה בתרבות שבה לנשים לא רק שאין דרך סלולה שכזו לצעוד בה, אלא שמשעה שבחרו לצעוד בה, הן סופגות לא פעם ביקורת והסטת מרכז הכובד לתמה אחרת שאינה המלחמה.

את בחירתה של איני בז'אנר האוטוביוגרפי אפשר לראות כהמשך המגמה של כתיבת רומנים אוטוביוגרפיים אצל הסופרים מרכזיים בספרות העברית: ס. יזהר, עמוס עוז, חיים באר, ששון סומך, מאיר שלו, אהרן אפלפלד, רונית מטלון, רות אלמוג ואחרים, שמבעד לסיפורם האישי משתקפת ההוויה הישראלית. בספרה על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות מראה ניצה בן-דב כי את המגמה הזו, שהחלה להתעצם מאז שנות התשעים של המאה ה-20,⁵² מייצגות אוטוביוגרפיות שבמרכזן מיתוס על הולדת היוצר.⁵³ בן-דב מונה שתי סיבות לגל הגואה של האוטוביוגרפיות הישראליות: הסיבה הראשונה, הסופרים הוותיקים הגיעו לשלב בחייהם וביצירתם שבו הם רוצים לספר את סיפורם האמתי לקוראים, והיוצרים החדשים נסחפים באינדיבידואליזם החדש נוסח "מה הסיפור שלך?". הסיבה השנייה היא נכונות הולכת וגדלה לשמוע ולהשמיע סיפורים על טראומות ילדות, פצעים פתוחים, דיכאונות וכו'. זאת לאור ההתרחקות מהאתוס הקולקטיביסטי ועליות ערכה של ההתערטלות וכן המרד בערך "לא מכבסים את הכביסה המלוכלכת בחוץ".⁵⁴ היו מבקרים שקבעו שהרומן ורד הלבנון הוא דוגמה נוספת למגמה הזאת.⁵⁵

אבל אני מבקשת לטעון כי הרומן של איני אינו המשך ישיר של המגמה שתוארה לעיל שכן השימוש שהיא עושה בז'אנר האוטוביוגרפי מפרק אותו מבפנים. שימוש זה מצמצם את ההפרדה הנהוגה בין "ספרות יפה" לבין "ספרות תעודה", מחדד את היותו ז'אנר בדיוני למרות הכול, ובעיקר מבליע לתוכו סוגיות של אמת ובדיה, עצמי ואחר, יחיד ורביעי, כשכל אלה מערערים את גבולות הז'אנר. לפנינו רומן אוטוביוגרפי שיש בו זהות כפולה ומפוצלת של המספרת: לאה שהיא גם ורד, הנאבקת לספר את סיפורה תוך מודעות לקיומן של כמה גרסאות – כמה נרטיבים.

יצחק לאור מזהה את הפיצול בדמותה של המספרת עם המודל של "הרומאן המשפחתי של הנוירוטיקאנים" על פי פרויד, וטוען כי זהו ביטוי לתשוקה של הילד להחליף את הוריו בהורים שמעמדם החברתי הוא בדרך כלל גבוה ומכובד יותר.⁵⁶ להבנתו, הכוח הגדול העומד במרכז הרומן של איני הוא "ערגה גדולה אל המרכז, או אם תרצו אל העלית".⁵⁷ במקרה של איני, טוען לאור, התשוקה היא להחליף את ההורים שלה, האב היווני והאם הנשדדינית, בהורים מ"העלית האשכנזית"; ולכן "הופכת איני את עצמה לוורד, הבת מאומצת אצל ה'אדונים'".⁵⁸ לאור מבין את תפיסת הזהות המצטיירת מהרומן כהמרה של זהות אחת באחרת כדרך למוביליות ולהשגת פריבילגיות חברתיות. עיריית רונן מציעה פרשנות מעניינת והפוכה ללאור בכך שהיא מזהה אצל איני טקטיקה "פיראטית" ו"טפילית", כזו ש"מבקשת להשתלט על המרכז ההגמוני ולא להתקבל אליו כ'אזרחית שוות זכויות'". זאת היא עושה תוך פירוק הדגם האוטוביוגרפי והתנגדות להכשרת הסיפור הלאומי.⁵⁹ עם זאת, וכפי שאבקש

להראות, ההתרחקות מהמשפחה הביולוגית לטובת אימוץ משפחה נבחרת אינה קשורה בנושא המוביליות האתני, כפי שטוען לאור, או רק בנושא ההתנגדות להכשרת הסיפור הלאומי, כפי שטוענת רונן. הביקורת לא הבחינה בכך שכנגעת אלימות וטראומה על רקע מיני מזדהה המספרת עם אישה פלסטינית שהיא נפגעת אלימות וטראומה על רקע לאומי, והמספרת מביעה כמיהה להשתייך למשפחה הפלסטינית. אף לא אחת מהביקורות התייחסה לסצנה המכוננת הזאת ברומן, שעליה ארחיב בהמשך.

אף שיש ברומן סצנות מפורשות של גילויי אלימות של האב כלפי בתו ושל גילוי עריות, רוב הביקורות התעלמו מכך וכמו שיתפו פעולה ואשררו את ההשתקה האופפת נושא זה ממילא.⁶⁰ היו מבקרים שטשטשו את העובדה שלפנינו אלימות מינית או אלימות בכלל וכתבו, למשל, "היחסים הטעונים עם האב ניצול השואה".⁶¹ גם אם הביקורת התייחסה לנושא זה, הוא זכה להתייחסות מועטה ואולי אף למעין הצדקה: "התעמרותו המינית של האב, האומלל בעצמו, בילדתו";⁶² וכן לתיאור מצוצמם מאוד, "אביה מייעד לה את תפקיד סופרת האסון שלו, מי שתעניק סוף סוף קול לשואה שעבר [...] ומנגד, הוא מטריד אותה מינית, נכנס למקלחת כשהיא שם, מעיר באוזניה הערות גסות ומפורשות";⁶³ וכן "אביה חסר העכבות מתייחס אליה ככלי קיבול כפול, כלי הקיבול של סיפורי מחנה הריכוז שהוא ממשיך לחיות בערותו ובשנתו וכלי הקיבול הסמוי והגלוי של תשוקותיו המיניות".⁶⁴ אלה גם אלה לא כרכו את ההתמודדות עם כתיבה על נושא מושתק אחד: טראומה על רקע מלחמה אחת (מלחמת העולם השנייה והשואה) עם נושא מושתק אחר – טראומה על רקע מלחמה אחרת (מלחמה בספרה הביתית) – ולא ראו את ההישג האמנותי והחברתי הביקורתי הטמון בכך. וגם אם היה מי שזיהה את הפוטנציאל הטמון בחיבור בין הנושאים הללו, הוא פסל את דרכי הביטוי של איני. הביקורת הבאה חושפת את עומקו של פרוץ-יאנוס של הביקורת: מצד אחד הרומן זוכה להערכה רבה ומצד שני הוא זוכה לגינוי חריף, וזאת בעיקר לאור התמה של גילוי העריות והפואטיקה הכרוכה בה:

הכאב האישי שחושף הרומן עומד למעלה מניתוח של ביקורת ספרות. אני מבקש למתוח קו הפרדה עבה בין ההתמודדות הנגללת בו עם מציאות חיים קשה כל כך והאומץ שמגלה איני בחשיפתה, לבין הדיון הספרותי. ההתמודדות והאומץ שלה ראויים לכבוד והערכה ומקנים לרומן ערך חברתי מסוים, כי חלק מהקוראים יכולים לשאוב מהם השראה או נחמה. אבל מבחינת החוויה הספרותית, דווקא ברומן בעל חומרים טעונים כל כך חשיבותה של הצורה האמנותית המתווכחת מכרעת. הצורה מאפשרת מרחק נכון בין החומרים הרדיואקטיביים לקורא, היא זו שמונעת את הטחתם של החומרים הקשים לפנינו. כאן הצורה של הרומן-הסגנון המבנה והטון שלו – מקשה להיקשר אליו [...] יש גבול דק מאוד בין סגנון רחוס לכתיבה סתומה, בין כתיבה שבורה לכתיבה לא רהוטה, בין סגנון מקורי להיעדר סגנון. איני פוסעת משני צדי הגבול. מבחינת המבנה, נדמה שהוא נעדר כאן. הרומן מציג גבב של סצינות טרגיות שלא מוספרת בסדר לא ברור ושאינן מובילות לשיא כלשהו [...] הטון של הרומן מרתיע. זהו טון של רחמים עצמיים בצד פרצי התפארות עצמית. טון פולני.⁶⁵

כאמור, הביקורות התעלמו מהקישור שעורכת המספרת בין "המלחמה שם בחוץ" – המלחמה בספירה הקולקטיבית: מלחמות ישראל והשוואה; לבין "מלחמה כאן בפנים" – המלחמה בספירה האישית: ההתעללות הפיזית והפגיעה המינית. בשל כך לא נידונו בביקורת התמות המרתקות, המטלטלות והביקורתיות של הרומן: המלחמה הכפולה של הנשים, הן בספירה הציבורית והן בספירה הביתית, והקשרים האיתנים בין מיליטריזם ואלימות צבאית לבין אלימות דומסטית, גילוי עריות ואלימות מינית. וכן לא נידונו האתגור שנשים כותבות מציבות לז'אנר האוטוביוגרפיה, פיצול הזהות של המספרת כתגובה לטראומה אך גם כמעשה של העצמה, אתגור ארכיטיפי האחות הרחמנייה הנפוץ בשעת מלחמה, ביקורת על הממסד הצבאי ועל המלחמה וכן הוקעת השיח הביטחוני והשפה הנהוגה בשעת מלחמה.

"יום אחד זה יחגלה. אני לא מפה. לא שייכת. גנובה"⁶⁵

המוטו לרומן ורד הלבנון לקוח מהסיפור "מאה שנות מחילה" מאת הסופרת הברזילאית קלאריס ליספקטור, וזו לשונו: "מי שאף פעם לא גנב לא יבין אותי. ומי שאף פעם לא גנב ורדים, הוא באמת לא יוכל להבין אותי. אני, כשהייתי קטנה גנבתי ורדים". סיפורה של ליספקטור מתמקד במספרת החוזרת לילדותה ול"משחקי כאילו" ששיחקה עם חברתה: הן היו הולכות ברחובות העשירים ומדמיינות שהבתים הפוארים שהן רואות הם שלהן. באחת החצרות מבחינה המספרת בוורד יפהפה. "ממעמקי לבי רציני את הוורד הזה בשבילי [...] שהוורד יהיה משהו שהוא רק שלי"⁶⁷, היא אומרת. "מה בעצם עשיתי בוורד? זה מה שעשיתי: הוא היה שלי"⁶⁸. מאז אותה יום הפכה המספרת לגנבת ורדים מיומנת.

הרצון העז שמשהו יהיה רק שלך, כמתואר בסיפורה של ליספקטור, הוא כוח מוביל גם ברומן של איני. גם בו מתוארת גיבורה המשתייכת לשכבה חברתית כלכלית נמוכה, לשוליים חברתיים, כבת מהגרים וניצול שואה. המשפחה מתגוררת בבתים, בשכונת עוני שחיים בה מהגרים רבים מארצות ערב – ייצוג מובהק של מה שמקובל לכנות "ישראל השנייה". המספרת גונבת "ספרים, עטים, קולר נגד פרעושים (לבעל בריתי), אישורי מחלה וחותמות רופאים"⁶⁹. הגנבות באות למלא את החסכים הרבים שהיא חווה בילדותה ובגרותה, חסכים שהם תוצאה של העוני החומרי, הרגשי והרוחני ששרר בבית הוריה. התשוקה שלה לספרים הייתה גדולה ולא באה על סיפוקה. לכן בבית הריק מספרים היא אוספת ספר אחר ספר ל"ספריה שבניתי מגנבות"⁷⁰. אבל הגנבה העיקרית היא מה שאפשר לכנותו "גנבת זהות", שהיא מבצעת כמעשה התקוממות כנגד הזהויות המיוחסות לה: העדתית, הגזעית, המעמדית, החברתית והפוליטית, זהויות שהיא נולדה לתוכן והיא מבקשת להשכיחן ולאמץ תחתיהן זהות אחרת, זו של ורד. אימוץ זהות כזה נקרא "פאסינג" ("passing") – אדם המשתייך לקבוצת הזדהות אחת ומאמץ זהות של קבוצת הזדהות אחרת. המונח הופיע לראשונה בהקשר גזעי בארצות הברית, כששחורים אימצו לעצמם זהות של לבנים. עם הזמן הופיע המונח גם בהקשרים אחרים – לאומיים, מעמדיים, אתניים, מגדריים ועוד. על כל חצייה של גבול טעון בין זהויות חברתיות אפשר לדבר במונחים של "passing". תופעה זו מאתגרת תפיסות מהותניות של זהות וחושפת את הביצועיות שלה, כלומר

את היותה לא־טבעית ולא־מהותית לאדם, אלא מובנית חברתית.⁷¹ במתכוון אני נמנעת כאן משימוש בפירוש העברי המקובל למונח – "התחזות" – כי הוא מקושר בתודעה עם כוונת הונאה; לתפיסתי, המהלך שעושה המספרת, יותר משהוא ניסיון לרמות אחרים הוא ניסיון לדמיין זהות עצמית נכספת.

בין זהות לבין הזדהות יש "יחסים לא יציבים", כפי שכותבת עמליה זיו בהקשר של זהות מינית וזהות מגדרית,⁷² והדברים תקפים גם כאן. לכן תיתכן "הזדהות החוצה גבולות של זהות", "cross identification".⁷³ במילים אחרות, אפשר לכוון את הזהות העצמית על בסיס קטגוריות של זהות שאינן טבעיות, מהותניות, נתונות מראש, אלא מנוכסות ונרכשות מרצון על בסיס הזדהות. "להזהויות החוצות גבולות זהות יש חשיבות פוליטית כבסיס לסולידריות וליצירת קואליציות למאבק משותף", כותבת זיו. גם יש להן פוטנציאל מהפכני והוא חשיפת הנזילות של הגבולות בין הזהויות, ערעור היציבות ולפעמים אפילו תצורות חדשות של זהויות.⁷⁴ חשוב לציין כי הזדהויות מסוג זה אינן תמיד "כלפי מעלה", כלומר רצון לאמץ עמדה גבוהה ומטיבה יותר מבחינה מעמדית וחברתית, אלא יכולות להיות "כלפי מטה". זאת, בשל מוטיבציות מורכבות ואמביוולנטיות של הזדהות,⁷⁵ וכך גם במקרה שלפנינו.

המספרת ברומן ורד הלבנון מגוללת באוזני יונתן, החייל הפצוע, את סיפורו של הביקור בעזה כילדה עם משפחתה זמן קצר אחרי מלחמת ששת הימים. סיפור זה מעיד כי אפשר לחוש "הזדהות חוצת זהות" לא בכיוון ש"עורג למרכז", כפי שטען יצחק לאור ברצנזיה על הרומן,⁷⁶ כי אם מהמרכז לשוליים. מתוך עמדה של שוליות, המספרת מזדהה עם הפלסטינית בעזה ומסמנת את שתיהן כמי שחורגות מהדיוקן ההגמוני הרצוי וכקרבות לאלימות ולכיבוש לאומי כמו גם מיני. לצד החורבות בעזה מבחינה המספרת בנשים עזתיות המניקות את תינוקותיהן לעיני חיילים צוחקים ולעיני ישראלים שבאו לראותן. היא יוצרת הקבלה בינה לבין הנשים העזתיות כשהיא מספרת על המשחק עם הבובה שהביאו לה מעזה וכשהיא מדמינת את עצמה בה־בעת כאם פלסטינית וכבת לעם הפלסטיני:

גם אני מיניקה את הבובה כעת [...] מיניקה תקווה כבושה שלא יודעת פשרות. יום אחד זה יתגלה. אני לא מפה. לא שייכת. גנובה.

הבובה תפוחת הלחיים בוכה בידי באלם. מהרגע שהטלוויזיה הממלכתית תחל בשידוריה, ותקרין מדי שישי בערב סרט בערבית לטובת צופינו ששרדו את הגירוש של '48, והפליטים החדשים שבמחנות: היא תבכה בזרועותי בערבית רצועה אך מתפנקת: אנה בחבק על־א־טול, יא־אומי, איוואה, אחסן־אחסן! ואני אענה: יא־חילוה, יא־בינתי אל ג'מילה כתיר־כתיר, קוואייס, מעה־סלאמה, חא־אלכי, יא־רוחי [...] בסבוסה?! מישמעול!.⁷⁷

בסוף אותו פרק המספרת לא רק מדמינת את עצמה כבת לאם הפלסטינית, אלא גם מבטאת את כמיהתה למשפחה נורמטיבית ולא מתעללת:

ילדה אחת שהיא בכלל ממשפחה אחרת! משפחה חמה ומלוכדת, שקוראת ספרים, תולה תמונות, מנקה את הבית, ושֹאֵמָה העזתית, נושאת התעודות, מיניקה אותה בלהט השמש ובצל החורבות [...]

[...] ולא אכפת לה, לאומי, משום טייל-שבתות-לוטש-עין או חיילים-דורכי-עוזי, כי רק בגלל ניצחון הפוליטיקאים את העם היא תאלץ לוותר עלי. אבל לא על האהבה! ולא על הזהות! אבֶּדָאן, יא סירי, על אלה לא תוותר לעולם! מישמעול!⁷⁸

דווקא בעזה שאחרי מלחמת ששת הימים חווה המספרת לראשונה הרגשת שייכות, גם אם מדומיינת. זאת לעומת הניכור שהיא חווה בתוך משפחה הביולוגית: "מרגישה כל כך לא שייכת לקן שהוא משפחתי, אני משוכנעת בלהט שאני מאומצת".⁷⁹ היא כמהה לגילוי שהיא אכן מאומצת, כך שתהיה הצדקה, ולו הקלושה ביותר, לזרות, לאלומות, להיעדר הביטחון והאהבה, "יתגלה שאני בכלל לא מהם. לא מזרעם ולא מדמם. יתגלה שלא סתם לא אוהבים אותי פה. וגם שלא סתם אוהבים אותי פה כמו שאסור לאהוב".⁸⁰ הכמיהה למשפחה פועלת כאן במלוא עוזה גם כשיש אינ-ספור הוכחות לכישלון המשפחה בחייה של המספרת. דבריה של חנה נוה על מיתוס המשפחה רלוונטיים כאן ושופכים אור על כמיהתה של המספרת למשפחה חלופית נורמטיבית. נוה מראה כיצד מיתוס המשפחה הוא אחד ממנגנוני ההכחשה וההשתקה הגדולים ביותר, "הפועל לייצור ולשימור של הסדר החברתי גם במחיר שכיח של אומללות פרטית".⁸¹ עוד טוענת נוה כי למרות כישלונותיה החוזרים של אידאת המשפחה הן בחיים והן בספרות, לא נפגם כוחו של מיתוס המשפחה והוא מוסיף לשלוט בתודעתנו כממשות בת-ביצוע: "נגזר עלינו להשתוקק אל דימוי המשפחה, אשר אליו תשוקתנו והוא ימשול בנו, ולחיות כל העת את חוסר התגשותו המלאה והמעצימה".⁸²

המספרת מדמינת שהיא בת "משפחה חמה ומלוכדת, שקוראת ספרים, תולה תמונות, מנקה את הבית", ושהיא בת לאם עזתית שמיניקה אותה. בזמן שהיא מוצאת את נקודת החיבור לנשים העזתיות ולנשים במשפחה היא מייחלת לכך שיתברר לה שהיא "לא מפה. לא שייכת. גנובה".⁸³ בריאת משפחה חלופית היא אופיינית לנפגעות גילוי עריות, כפי שמעידה על עצמה דורית אברמוביץ: "בלילות הייתי רוקמת לעצמי פנטסיות. במילים שעוד לא נוצרו, ברגשות שעוד לא התהוו, בזהות שעוד לא יכלה להיוולד, סיפרתי לעצמי סיפורים על עולם אחר, המצאתי דמויות אחרות, נעימות, אוהבות, לא מכאיבות, לא משפילות. וככל שגברה עלי ההשתקה, כך גדל זמזומו הטורדני של הרצון לחיים אחרים. וככל שחוביתי למחיקה, כך גדלה תאוותי לזהות".⁸⁴

זאת ועוד; המיקום בשוליים האתניים, המעמדיים והחברתיים מקנה למספרת הן רגישות ביקורתית והן יכולת לאמפתיה ולהזדהות עם מיעוטים אחרים. ליאון יודקין (Yudkin) טוען כי זהותם של סופרי הדור השני לשואה ורגישות-היתר שלהם הן שמאפשרות להם לקלוט חוויות שאינן בהכרח שלהם ולהפוך אותן לחלק מ"האני המורחב" ("Extended Self") שלהם. סופרים אלה נותנים ביטוי לקשרים ולבריתות המחברים ביניהם לבין קטגוריות זהות דחויים שהם מבקשים לאמץ לעצמם.⁸⁵

בעת הנסיעה לעזה והמפגש עם האמהות העזתיות המיניקות בצדי הדרך, עם החיילים הלועגים ועם שאר הישראלים הבאים לצפות בהן, עולות במוחה של המספרת תמונות מאלבומי הניצחון של מלחמות ישראל בבית הוריה. התמונה הראשונה היא תמונת עקבות של פלסטינים, שהאנשים עצמם נעדרים ממנה, משל הייתה זכר לעקבות הפליטים הפלסטינים בימי "האסון הגדול", הנִכְפָּה. גם שאר התמונות של הפלסטינים הן תמונות שמנכיחות היעדר:

תמונות אלבומי הניצחון שמתחת שולחן הסלון בבית מיהרו ופתחו סדרה בראשי: נעל בחול ליד עקבות בריחה. שבויים ירדנים מכוסי עיניים, ידיהם קשורות. חיילים בוכים ליד הכותל. רבין ומשה דיין עם רטיית שודר הים שלוף שפתו העקומה חושקת וכרסו גובהת בהתאמה. חייל עייף משקה שבוי מצרי. חייל צוחק צולח את התעלה עם עוזי ביד, וכל גופו כמו שרוי בשמן.⁸⁶

המבט של המספרת בתמונות שבאלבומי הניצחון מופנה קודם לתצלומי ה"אויב" כקודמים לתצלומי ה"אנחנו" והיא מדגישה את ההיעדר העולה מהם: נעלים ועקבות ללא גוף, פנים מכוסות המסתירות עיניים, ידיים כבולות, שיתוק וכניעות. הדגשה זאת עולה בקנה אחד עם הדימוי החזק של הנִכְפָּה, של מה שהיה ואיננו, לא רק אבדן של החיים והבית, של האדמה והרכוש, אלא ההיעלמות וההיאלמות של אלה מהזיכרון הקיבוצי היהודי ומספרי ההיסטוריה הנלמדים בבתי הספר הישראליים. אמנם תצלומים שמהם נשקפים היבטים שונים של הנִכְפָּה אינם זרים לנו, כמו שמראה אריאלה אזולאי בספרה על תצלומים מהשנים הראשונות למדינת ישראל. נתקלנו בהם במוזאונים, בתערוכות ובאלבומים שיצאו לאור מדי חלוף עשור נוסף להקמת המדינה. אבל לרוב, התצלומים הללו לא כונו בשם, והאסון העולה מהם לא הונכח; מה שהונכח הוא כי הפלסטינים והפליטים הם מרכיב הכרחי בבניין הארץ.⁸⁷

כעשור לפני פרסום ורד הלבנון סִפְּרָה איני על אותו ביקור ילדות עם משפחתה בעזה המתואר גם ברומן והוסיפה את פרשנותה לאירוע:

את הערבי שלי גיליתי בסוף מלחמת ששת הימים, בהיותי בת חמש־שש. הטיול ההוא לעזה, אחרי הניצחון, בו הוביל אבי (סֶמֶל של בית־נבאללה) את הפמיליה הנרגשת בין האויבים המושפלים והילדים "שלהם", נחקק בי, הגם שהייתי זאטוטה, כחדירה לפרטיות הזולת. בעצם, במסגרת "הכיבוש שלי" חשתי כמחטטת בילקוטו של תלמיד אחר. ואולם לפתע התחוויר לי כי חוץ מנשק, יש לו, לאויב, גם ילקוט.⁸⁸

תכולת ה"ילקוט" – המטען האישי והתרבותי, תולדות החיים הזיכרונות – היא זאת שאיננה נגלית בביקור המשפחה בעזה, היא זאת שנותרת כלואה בילקוט. וזאת כיוון שהמשפחה אינה מבקשת להכיר את תושבי עזה, אלא לחגוג את הניצחון במלחמה תוך הפגנת עליונות ובעלות על השטח. אך המחברת כמהה לחשוף את כל מה שלא נגלה על פני השטח, את מה שטמון בילקוט: הזהות, השפה, אורחות החיים והסמלים

התרבותיים. לשם כך היא נאלצת לעשות מעשה שיש בו סולידריות ושותפות גורל, אבל גם אלימות, וכך היא חושפת את יחסי הכוחות ההירארכיים בין שני העמים שממילא פועלים גם עליה.

"אתם מספרים עלי מה שאתם מספרים, והנה מה שאני מספרת עליכם או על עצמי".⁸⁹ דיוקן האמנית כאחות רחמנייה?

הרומן יכול להיקרא כוואריאציה על המסורת של דיוקן האמן כאיש צעיר מאת ג'יימס ג'ויס, ובכך מסמנת איני מהלך יוצא דופן שממקם אותה לצד כותבים גברים שכתבו אוטוביוגרפיה והעמידו במרכז את כינונם כסופרים. בשונה מהם, דרכה של המספרת שלפנינו לעצב את זהותה כסופרת כרוכה במליוי תפקיד סטראוטיפי של נשים: תפקיד האחות הרחמנייה. אבל דווקא כינונה בתפקיד זה, ובעיקר האתגור והערעור שהיא מציבה לו, הם, בין היתר, שמפלסים עבורה דרך ובוראים לה קול.

כאמור, המספרת היא חיילת בחיל הקשר בזמן מלחמת לבנון הראשונה, שמתנדבת לבקר חייל פצוע, יונתן, שניסה להתאבד בתחילת המלחמה. באוזניו של יונתן היא מספרת סיפורים על עצמה, על משפחתה ועל הצבא. הרופאים מתקשים להבין מה הניע את החיילת, נוקטים גישה מתנשאת ומביעים בוז:

מה את עושה איתו, זה כן מעניין אותי לדעת! עיניו בעיני.
מה אני עושה איתו (איתך), אפשר לחשוב... אני בולעת רגע: אני מספרת לו סיפורים.
סיפורים! הוא מצטעק. איזה? כיפה אדומה? עמי ותמי?
סיפורים עלי, שלי... סתם. קולי נחרך למרות רצוני, ושוב הסומק המטופש.
הוא נסוג למשענת כיסאו ומתחיל לצחוק חרש ויותר חזק. איזה סיפורים כבר יכולים להיות לבחורה צעירה כל כך? ... הוא שב ורוכן לעברי, סיפורים גסים?
אני בולעת את השפלתי. מתי אפגוש את אמא שלו?
כשהיא תרצה.
גבותי מתרוממות באי־הבנה. אבל אמרת ש...
אולי בשבוע הבא. אני מקווה שאת לא מנצלת את המצב שלו באיזו צורה...
יש לך חבר, ורד? עיניו הקורצות מקפאות את רגלי. כיסאו מתנדנד.
[...] לא, אני אומרת בשקט.
למה?

[...] את חושבת שאת לא יפה מספיק? הוא משחק פתאום בלהיות פסיכולוג. או סתם מנוול.

אני מתגברת על חיוכי, משלימה את יתרת השאלה שלא נאמרה, ו"בגלל זה את מסתפקת בשאריות־אדם, בתאונות־התאבדות" (באמת סליחה, יונתן)... לא, אני אומרת בנועם. אני דווקא חושבת שאני נאה. לא יפה־יפהייה, אבל נאה.⁹⁰

גם אמו של יונתן מתפלאת על התעקשותה של המספרת להגיע כל שבוע לבקר את יונתן: "אני לא האמנתי כשדוקטור שנהב סיפר עלייך, לא הבנתי איך זה ייתכן, ועוד בתחילת המלחמה".⁹¹ "את רומנטיקנית, מה? זה העניין [...] בת טיפש־עשרה רומנטית [...] הפצוע, הפצוע והאחות הרחמנייה! חושבת למצוא לך כאן [...] שידוך!"⁹² מטיח בה הרופא המתקשה להבין מדוע היא מתעקשת על התנדבות כזאת. ובהמשך ההתנדבות שלה בבית החולים מטיח בה אחר, "אידיאליסטית ששווגה באשליות [...] אישיות רומנטית".⁹³

"האחות הרחמנייה" הוא אחד התפקידים הארכיטיפיים של אישה, ובמיוחד בשעת מלחמה או אחריה: דאגה לגבר פצוע־המלחמה וטיפול בו. רומנים וסיפורים שנכתבו בעברית מתארים אישה בתפקיד אחות המטפלת בגבר הפצוע: בשדות פלשת לאורי אבנרי (1948), חימו מלך ירושלים לירם קניוק (1966), רבע אחרי המלחמה לעמוס אטינגר (1969), רגל של בובה ליעקב העליון (1973) ועוד. רוב היצירות נכתבו על ידי גברים, המתארים את האישה בגוף שלישי, וברובם תיאורים של תפקוד לא־מקצועי של האחות והשוואה לא מחמיאה לעמיתים האחרים, הרופאים.⁹⁴ רק קומץ רומנים, כמו אבן הסבלנות מאת הסופר האפגני עתיק רחימי (2009), מתארים את האישה בגוף ראשון, ועוד פחות מכך נכתבו על ידי נשים, כמו הרומן ורד הלבנון. בדומה לרומן ורד הלבנון, גם ברומן אבן הסבלנות האישה המטפלת בחייל חסר ההכרה הופכת אותו לנמען של סיפוריה. אך באבן הסבלנות זהו בן זוגה ואבי בנותיה, ואחרי שנים של שתיקה וכניעות, המספרת יכולה סוף־סוף לומר באוזניו את האמת על ילדותה בצל ההתעללות של אביה ועל חיי הדיכוי לצדו של בעלה שגרמו לה סבל רב: "אתה אף פעם לא הקשבת לי, אתה אף פעם לא שמעת אותי! אף פעם לא דיברנו על כל זה!"⁹⁵ עכשיו היא יכולה לדבר אתו על הכול ללא הפרעה ובלי שיוטל דופי בדבריה. לראשונה יחסי הכוחות ביניהם מתהפכים, קיומו והישארותו בחיים נועדו לצרכיה שלה: "מעכשיו והלאה הגוף שלך הוא שלי, והסודות שלי הם שלך. אתה כאן למעני. אני לא יודעת אם אתה יכול לראות או לא, אבל בדבר אחד אני בטוחה לגמרי, אתה יכול לשמוע אותי, אתה יכול להבין אותי. ולכן אתה בחיים. כן, אתה בחיים למעני, למען הסודות שלי".⁹⁶

הסודות של המספרת ברומן ורד הלבנון, ובמיוחד גילוי העריות מצד אביה, אינם סודות שהמספרת הייתה רוצה לגנוז; אלה סודות שאין מי שרוצה לשמוע אותם, ובמיוחד לא מי שקשור בהם. כעת יונתן, החייל הפצוע, הוא הנמען שלהם. כך חושפת המספרת את מסורת הבושה וההסתרה של סודות ההתעללות המינית ומעבירה הלאה את האחריות לשתיקה ולהסתרה. לפי ההגדרה המילונית, סוד הוא תוכן שאדם אינו רוצה לגלות לאחרים. אולם כפי שטוענת אהרוני, וטענתה הולמת היטב את המקרה של המספרת: "סוד הוא ההפך מזה: לא חומר אותו אין האדם רוצה לגלות לזולתו, אלא תוכן נפשי אותו לא היה הזולת המשמעותי מוכן לשמוע. הדינמיקה של התפתחות סוד פתולוגי היא דינמיקה של אלם נרכש, הנוצר מתוך חוויה אשר בה האוזן שאמורה להיות קשבת, אטומה או חרשת".⁹⁷

הבית, מגלה איני באוזני יונתן, הוא "מקום מפחיד לגור בו! איזו מלחמה, מדי יום, שלא לאבד את החיים".⁹⁸ זוהי מלחמה בלתי נראית, מוכחשת על ידי בני ובנות הבית, כזו שיש לה קיום רק בספרה הפרטית שבין הילדה והאב:

כן, יש עולם אחר ביני ובין אבא. אטום, חולה ומלא יצרים, מלא מלחמה. יצר המין נאבק ביצר הזיכרון, ואנחנו משכללים את המוסר הכפול עד שהוא עשן. אף אחד לא יודע עלינו גם כשאני חולה מדי, שמנה מדי, נעלמת מדי, מגמגמת פתאום, וממשיכה להשתין במיטה, או מעיזה ואומרת ממש. אבא שולט בכל, ופשעיו שקופים. לפשעים שלו קוראים אהבה. ככה שגם כשאני מצמיחה כלפיו שנאה, סוגרת דלתות במגב, מאיימת, מזהירה, ולא רוקדת עמו לעולם בחתונות, מי שמבין שזאת שנאה זה רק אבא.⁹⁹

המספרת חווה לא רק את הטראומה של היותה דור שני לשואה, אלא שואה פרטית כניצולת גילוי עריות.¹⁰⁰ וכך היא מטיחה באוזני אביה אחרי קריאת כתבה בעיתון על אב שאנס את בנותיו: "אתה יודע מה זה האבא הזה בשביל הבנות האלה?! מוות! הן מתות! כי בחיים אי-אפשר לקום מדבר כזה, זה שואה!"¹⁰¹ כך, השואה הפרטית של המספרת מוחקת במובן מסוים את השואה של אביה, אבל מנכיחה את האלימות המשותפת לשתיהן ואת הצורך בהישרדות הנובע מהן. אלימותם של ניצולי השואה כלפי בני משפחתם, ובפרט אלימות מינית, היא נושא מושתק בחברה הישראלית, שהמחברת מתבוננת בו באומץ רב וכותבת עליו בעיניים פקוחות. העזה זאת זימנה לה תגובות רבות מבני ובנות הדור השני שמצאו בספרה נקודות דמיון לחייהם וליחסיהם עם ההורים. וכך מספרת איני: "והנה, על אף שידעתי זאת, נפעמתי מעוצמת התגובה של הקוראים הרבים שהתגלו לפתע כאחיי וכאחיותיי לאלימות השואה ולמחיקה, מרגע שפורסם 'ורד הלבנון'. קוראים בני שורדים ואחרים, שלא העזו לנקז את פצעייהם, מצאו קול, כתבו והתקשרו ממררים בבכי, חיבקוני ורועדים ודומעים בהרצאות, וסיפרו שאנו חולקים 'אב משותף'.¹⁰²

זו איננה הפעם הראשונה שאיני עוסקת ביצירתה בגילוי עריות. כבר בנובלה סודמא¹⁰³ היא כתבה על אב הפוגע מינית בבתו והייתה בין מעט הסופרות, לצד רות אלמוג ואיריס לעאל, שהתייחסו לגילוי עריות בספרות העברית והסירו את השתיקה וההשתקה סביב הנושא.¹⁰⁴ אך ברומן ורד הלבנון היות האב ניצול שואה הוא מרכיב משמעותי בדיוקנם של ניצולי שואה בתרבות ובספרות הישראלית. ברומן היא מתארת סיטואציות מוחשיות של פגיעה: "אבא שלי קורא לי לפעמים בובה'לה ושולח ידיים שחורגות מגבולות המותר. אמא לא רואה. אמא תמיד בקצר";¹⁰⁵ "רוצה אבא לשלוח יד מעברו האחר של השולחן ולגעת: כמו קודם שהפתיע אותי במסדרון, פתח לי בכוח את שרוך החולצה, ליטף את עצם חזי וצחק: מה את סוגרת הכול ככה, אדוקה! וגם כעת הוא רוצה, מול המשפחה, לדחוף יד, למשש ולשלוף".¹⁰⁶ האב מפורש כוונותיו כלפי המספרת: "כמה חבל איז'יקה בת, שאת ואני לא יכולים לעשות אהבה, ולשונו מלקקת את שפמו";¹⁰⁷ "זאת הטינופת ששנים הערמתי עליה והנה עכשיו חוסר האונים המוחלט כשהיא כאן [...] אבא עומד, ואני נמסה. אבא מביט, ואני משפילה מבט. אבא לבוש, ואני עירומה. אבא נושם בדוחק, אולי כבר של חשק, ואני לא נושמת. הפסקתי לנשום בכלל. גם כשמישהו פותח סוף כל סוף את דלת החדר ההוא, ואבא סוגר".¹⁰⁸

לא רק היחסים עם האב הם יחסי מלחמה, מתקפה והתגוננות, אלא גם היחסים עם הנערים בני גילה של המספרת: "אני לא חושבת. אני מוחקת את עצמי בעצמי, וכמו כל

משתתפי הפעולה בוגדת בעלומי. בכל זאת יש קרב. לא מוותרים לי בקלות. גם בכיתה, אחרי שרזיתי וגבהתי – בנים נלחמו [...] וכאן, במסיבת הצופים, עוד בנים ששמים עין [...] חיילים לעתיד לבוא בעזה, סיני ולבנון, שמוסרים את נפשם כבר, באהבה כמו באהבה, לחלוקת המולדת.¹⁰⁹ "אבל ממתי מנצחים בקרבות?"¹¹⁰ שואלת המספרת, אחרי שורה של ניסיונות שלא צלחו עם בני המגדר השני. גם אם נדמה שיש "שביתת נשק" מהמלחמות והתחלה של הפוגה, היא מיד מסייגת: "הרי אי־אפשר לחלום רק מפעם אחת שכזאת על שלום, בטח לא אחרי כל כך הרבה מלחמות עקובות מדם."¹¹¹

כל זאת המספרת מתארת באוזני יונתן בעודה מטפלת בו במסירות ובאהבה כיאה ל"אחות רחמנייה". התכונות המאפיינות את "האחות הרחמנייה" באשר היא הן אלה: צייתנות, רצון טוב, דאגה ואכפתיות, הקרבה, חריצות, נתינה. אין לה שאיפות להתקדם או להתבלט; היא מרוצה מתפקידה וממעמדה, מזינה, מנחמת ואמהית.¹¹² אך המספרת שלפנינו, לא זו בלבד שלא ניחנה בכל התכונות הללו ואיננה "ממלאת את דרישות התפקיד", היא גם מאתגרת דרך קבע את התפקיד הארכיטיפי. היא הופכת את החייל הפצוע לנמען של סיפור חייה: "יש לי עוד המון סיפורים בשבילך על הדרך, וסיפורים הם לפעמים הקינוח היחידי שיש בעולם. ואתה, מה אתה? אתה האוזן הלא בוערת שלי, יונתן"¹¹³; "אתה הצעקה, יונתן. אתה המכתב. אתה כל הדברים שאין עליהם חובת המילים."¹¹⁴

בספרה תחבולות באוטוביוגרפיה טוענת דליה רק שיונתן הוא בן דמותה של המספרת, הכפיל, האלטר־אגו, "המדיום האמתי" של איני להתעמת עם עצמה.¹¹⁵ אבל פרשנות כזאת שתופסת את המספרת ואת יונתן כשני צדדים של אותה הדמות ואינה רואה ביונתן דמות בפני עצמה, לא חושפת את חתרנותו של הרומן בערעור יחסי הכוחות השגורים בין האחות הרחמנייה לבין החולה, המשולים ליחסי כוחות מגדריים טיפוסיים שבין גברים לנשים. לא רק שהיא, האחות, אינה האוזן הקשבת של החולה ותפקידה אינו מתמצה בסיפוק צרכיו, אלא החולה הוא האוזן הקשבת שלה ומי שמאפשר לה לספק את צרכיה.

בניגוד לדעה הרווחת מסביבה, המספרת לא רואה ביונתן פחדן או משתמט, כפי שרואים בו חיילים אחרים: "בן אדם נורמלי הוא בטח לא אם הוא עשה דבר כזה, את לא חושבת? הצילו אותו סתם."¹¹⁶ גם הרופאים חושבים כך: "המצב שלו אבוד, החייליקו הזה, אם עוד לא ירד לך האסימון – תקע לעצמו כדור בראש שבע שעות לפני שכל היחידה שלו עלתה לקו בלבנון, את קולטת? הגיבור שלך התאבד!"¹¹⁷ וסטאז'ר אחד אף מרחיק לכת ואומר:

יונתן מרום ביצע רצח עצמי בזמן מלחמה, כן, הוא התאבד [...] זאת פריבילגיה, טמטום, או פשע, שהחיילים שטיפלנו בהן הלילה, כולל שני ההרוגים שהגיעו מאוחר מדי, לא לקחו לעצמם כאופציה [...] הצמח שלך היה צמח מטפס מההתחלה. הוא החשיב את החיים בזול, מבינה? בזול! כל כך מאוהב בעצמו, נחנק בשמנת של עצמו, שפירגן למשפחה שלו מוות, הכי נקמני ועלוב. הנה, זאת האמת בשבילך, וגם הנגזרת, שאפילו את הכדור הזה הוא פיסספס.¹¹⁸

בניגוד ליונתן, החיילים הפצועים בבתי החולים מצפים בקוצר רוח לחזור לשורות הצבא ולהילחם בחזית: "הלוואי ויכולתי לחזור ככה, כמו שאני עכשיו, לפלוגה שלי, לחבר'ה [...]. הזאבים האלה שאוכלים עכשיו את ביירות, פייטרים אחד-אחד, עיניו כלות. צריך לפוצץ לאש"ף ת'צורה! תאמיני לי, לגמור איתם אחת ולתמידי! השרון הזה זה המזל שלנו, אכבר גבר שבעולם [...]"¹¹⁹. אבל המספרת אינה מבקרת את יונתן; להפך, היא מאמינה שיש לתפוס את המעשה שלו כביטוי של אוטונומיה מחשבתית ורגשית:

אני יודעת, אם הלכת בדרך הזאת, יונתן, היתה לך סיבה. חיפשת משהו. ובטח גם היה משהו בחושך הזה, שהכאיב והיבהב לך, ברגע של הסחת דעת וריכוז כאחד, שחיים לך את הלב. או שחשבת, הרגשת, שזה ישוב ויימצא לך שם [...]. בטח גם אמרת לעצמך – בולע את המילים שלא נהגו לך בפה מרוב להיטות, ואם נהגו, כי אז עם רוק גדול או יובש גדול – אמרת שעד שלא תהיה שם, לא תיווכח שהמשהו הזה מחכה לחבק אותך בשביל הדרך האמיתית; זאת שהיא כה משובשת עד שלא יודעים כבר כלום, שחושך. אני לא שואלת. בטוחה כמוך שהמשהו שיחכה שם החזיר לך בכואו בגאולה ללא תנאי. הבטיח את קיומך בעולם בה בעת שחתך את הסבל; כי אם יש צעיר ביקום, חייל ירושלמי שזה עתה התגייס, ממש לְפָה המלחמה, ועוד דורך נשק במגושמות, ולמה בכלל דורך נשק, ולמה לא במגושמות. ועל מה ולמה מלחמה – למה שנגלגל עיניים אם לא יהיה?! באיזו זכות נגיד שחבל.¹²⁰

המספרת מזדהה עם יונתן בסולידריות של מדוכאים ושל דחויים ואומרת לו: "חריגי כל העולם התאחדו";¹²¹ "איזה שני טיפשים אנחנו, יונתן, מיצגים של אמללות";¹²² "אין ברירה, יונתן, צריך להמשיך לחיות. גם אם אנחנו לא יודעים איך, לא מבינים שום דבר";¹²³ "מורד שלי, ליצן קטן שלי, שני ליצנים [...]. לא נפסיק לנסות".¹²⁴ ההזדהות הסימביוטית של המספרת עם יונתן מגיעה לשיאה במילים החותמות את הספר. היא מעניקה ליונתן את השם שבחרה לעצמה, ורד, ואומרת, "אתה ורד! ורד הלבנון שלנו, כוח הורד. אתה לא תוכל לזכור, ואני לא אוכל לשכוח. אבל זה לא יימחק. ועכשיו גם ניתן נשיקה, יונתן. שלום, נשיקה".¹²⁵ הסולידריות וההזדהות של המספרת עם יונתן מזכירות את ההיקשרות שלה לאם הפלסטינית בעזה, וכך נסגרת הצלע השלישית של משולש המדוכאים והדחויים. הקשר עם יונתן נותן במה למחאה של המספרת על המלחמה ועל חוסר צדקתה, כי כמו יונתן, היא אומרת, יש עוד "המון חיילים שמחרפים את נפשם בשביל קיבות לא-יודעות" שובע של פוליטיקאים.¹²⁶ גם כאן היא ניצבת מנגד לדעה המקובלת בסביבתה הקרובה, המשפחה והצבא, שאינם מביעים התנגדות למלחמה ולמדיניות הישראלית, אדרבה: "אם לא שרון – גולדה ודיין היו גומרים להיטלר את העבודה".¹²⁷ מלבד סבתה האהובה שאומרת: "צריך שלום, אף אחד לא לנצח מלחמות, אנחנו מדינה כפתור [...]"¹²⁸ ויש אפילו מי שמרוויחים מן המלחמה: "המלחמה עשתה נחת להרבה אנשים. למשל לפטרון של החצר הפנימית של סבתא, שבימים כתיקונם, חוץ מהיותו מסגר במפעל, הוא סדרן של מפא"י שמשלמים לו כדי שיגדיל את מכסת החברים, והוא הולך ומשדל את זקני השכונה להצביע חירות. אבל עכשיו, בחסות כל המפלגות, הוא מנהל שוק שחור".¹²⁹ לא רק פטרוני

המפלגות מרוויחים מן המלחמה, גם פושעים וגנבים שבוזזים בתי זקנים. אבל, מדגישה המספרת, הסיפורים הלא-מחמיאים של שעת מלחמה מוכחשים תדיר: "ברדיו חוזרים ואומרים שהמלחמה מלכדת, מספרים על מעשי ההתנדבות, ושרים לחיי העם הזה העם הזה, שכמה טוב שהוא כזה, שהוא כזה".¹³⁰

הרומן מציג נקודת מבט לא שגרית של חיילת, אישה צעירה בזמן מלחמה, שאינה חוששת לומר את אשר על לבה גם כשהדברים אינם מתיישבים עם הקונצנזוס הלאומי והתפיסה המיליטריסטית הצבאית והתרבותית. היא אומרת: "רוצה לשמוע מה דעתך? איש לא רוצה לשמוע את דעתך, אבל אני אומר אותה".¹³¹ היא מתארת את הגניאולוגיה הגברית הישראלית מראשיתה ועד היום ומראה כיצד היא כרוכה במיליטריזם ובסקסיזם שמקיים, משמר ומאשר את עצמו: "המושלים הצבאיים שהולידו פקידים צבאיים, שהולידו עסקנים צבאיים, שהולידו דוברים צבאיים, שהולידו עיתונאים צבאיים, שהולידו פרשנים צבאיים, שהולידו ח"כים צבאיים, שהולידו ראשי ממשלות צבאיים, שהולידו עם לא לאזרחי".¹³² במקום אחר מראה המספרת כיצד העם קושר בין שירות מילואים והשתתפות במלחמה לבין מילוי חובה אזרחית: "מוצא השפיות הממלכתי היה מילואים או מלחמה. שיכרון לא מורשה שהתיר לדעת בגבולות שאינם בצו חובה. כאילו אמרו חזית, ובאותה השראה סהרורית אמרו שמירת חוק, אמרו אזרחות".¹³³ המספרת היא חיילת מתנגדת. המוטיבציה החזקה שלה להתגייס היא לברוח מהמלחמה שהיא נלחמת על חייה בבית:

אני מלטפת את הכלב שראשו בין ידי, ואומרת בלב שהוא הסיבה היחידה שבשלה אולי לא הייתי מתגייסת. מי יטפל כך עד שישבצו אותי קרוב לבית? אני שואלת אותו כיודעת שלא תיתכן בשבילי עוד ברית, והוא מביט בי בעיניו הרבשויות ומליל. ומפני שאף אחד לא מעלה את הקושי הזה, של הכלב, אני שבה ואומרת לעצמי, שלמרות השעבוד, כן חשוב לי להתגייס, כי אם היה אז, בשנות השלושים, רק שלישי צבא – סבא וסבתא שלי לא היו בסופן רכבות בקר לאושוויץ. החובה המצפונית שלי היא לגמרי גלותית. בורג במכונת ההירדות החדשה של העם היהודי. באמת? לא. בהכרח הקיומי הזה לא רק הכלב נאבק. גם לסיכוי להירדם לילה אחד מבלי לנעוץ ציפורניים בכריות הידיים, שמא לא אשמע את אבא נכנס – יש לא מעט משקל.¹³⁴

אבל ניסיונותיה של המספרת למצוא פשר במסגרת הצבאית שבתוכה היא מתפקדת עולים בתוהו, "ולא שאי-פעם התחוור לי באמת מהו תפקידה של היחידה שאליה הושלכתי".¹³⁵ מצד אחד נראה שהמספרת כמו מפנימה את התפיסה המנמיכה באשר לנשים בצבא: "מה כן אני מבינה (חיילת טיפשה)?"¹³⁶ מצד שני היא מרהיבה עוז ומתקשרת לאחד המפקדים הבכירים כדי לשוחח אתו לא רק על הלגיטימציה לצאת למלחמה, אלא גם כדי להתריס בפניו על השימוש בססמאות שחוקות כהצדקה ליציאה למלחמה: "באנו לעשות סדר. לעשות... לקחתי אוויר. בשם סבתי הנספית, וכל גופות החלב אשר בתעלת המחראה – לעשות מה?!".¹³⁷ לאורך הרומן משמשת השפה פריזמה מרכזית, רבת-כוח ומאירת עיניים למחאה הפוליטית והחברתית של המספרת. כבר בעמודים הראשונים של הרומן היא

מגלה רגישות גדולה למילים ולמשמעויותיהן, לשיח הצבאי ולמניפולציות המחשבתיות והרגשיות שהוא מפעיל.

"המלחמה מכסה אותנו":¹³⁸ גילוי וכיסוי בשפה

כשמשורר שומע בחדשות "זרועות הביטחון", הביטוי הזה פועל בתוכו כמו פצצת עומק, והמילים מתחילות להבהב ולהפוך לתמנון מפלצתי. כשמשורר שומע את המילה "חישוף" הוא יסבך אותה בשיד, שם יטעם את הטעם המר בין ניקיונה של המילה חסרת הקונוטציות לבין המציאות שהיא מייצגת. כשהוא שומע "מחסום כיסופים", הוא שומע גם מחסום כיסופים אחר, נפשי, ועד לאירוניה המדויקת להחריד בפער שבין הביטוי למעשים המתרחשים במקום הנקרא כך. או "מקורות ירי". מה זה מקורות ירי? זה בנאדם אחד שיוורה בבנאדם אחר, אי־אפשר שלא לפרוט את זה.¹³⁹

כך כותבת אגי משעול במאמרה "להיות משוררת היום בישראל", ודבריה מתארים יפה את הרגישות המילולית של איני ברומן ורד הלבנון ואת הקשב יוצא הדופן שלה לביטויים ולמטבעות לשון שגורים תוך קעקוע הנורמליזציה והלגיטימציה שהם מבקשים לייצר. חניכתה של המספרת להיות סופרת, מתחילה מהשלבים הראשונים של לימוד השפה. כבר אז היחס האינטימי, הרוחני וגם הכמו־גופני לשפה מאפשר למספרת התבוננות מעמיקה וגם ביקורתית בפינות החשוכות ובנקודות העיוורון של השפה:

אני תולשת בכל פעם דף עיתון אחד ומתחילה להעתיק בשוליו קודם את עשרים ושבע האותיות, אחר כך את המילים הראשונות שחיברתי ובסוף את המילים שאני מתחילה לתפוס לאט משמאל לשול. האותיות מתיישבות על ענף מסתורי ומצייצות באוזני את משמעותן. אני לבדי שומעת, לבדי רואה. אור גדול מתפענח על העמודה הלבנה המכחילה, מילה ועוד מילה.¹⁴⁰

ובמקום אחר היא מספרת: "אני מעתיקה את האותיות שהמורה כתבה על הלוח למחברת כאילו הן בשר ודם. איברים. מאוד נזהרת לא למתוח יותר מדי, ולא להכאיב ולעקם. אני כותבת אותן, שלמות וטובות, וחברות בשרשרת אינסופית של רעות, של חלומות אחים."¹⁴¹ תיאור כתיבת האותיות מהדהד את כתיבת האותיות הראשונות בסיפורו האוטוביוגרפי של ביאליק, "ספיח":

צורת שאר האותיות נראו לי אף הן בכמה פנים: בדמות בהמות וחיות ועופות ודגים וכלים, או כבריות משונות סתם, שלפי שעה לא מצאתי להן עדין דוגמא בעולם הזה [...] כשהגעתי לצירוף האותיות – והנה ערב רב של בריות שונות ומשונות [...] אותה ערבוביא הסירה אזני משמוע תורתו של הסגן וגרגרתי היתה מצויה בין אצבעותי. בפי אני הוגה אחריו, לכאורה, כל הברה, אבל הלב עושה תוך כך את שלו: קולט צורה ופולט צורה, מצרף צרופים וחולם בהקיץ [...] פעמים נארג גם קול ההברות בתוך רקמות חלומותי ונתן להם גון חדש או פנים חדשות, מענינם ושלא מענינם.¹⁴²

האינטרטקסטואליות לסיפורו של ביאליק אמנם מאפשרת למספרת להכתיר את עצמה כסופרת חשובה וראויה, אך בה־בעת גם לכפור בתואר הנלווה לכך, "המשורר הלאומי", תוך שימוש ביכולותיה הלשוניות לניגוח ולביקורת הלאומיות, במיוחד זו המיליטריסטית, הצבאית והמלחמתית.

בשלהי מלחמת יום הכיפורים, כילדה בת אחת עשרה וחצי, הקשיבה המספרת למהדורות החדשות ברדיו ולדיווחי ה"אבדות" – "מילה שהצטיירה בדמיוני כאותו מחסן בתחנה המרכזית בתל אביב שגיבב מיני ממטריות, מעילים ותיקים שהמתינו לבעליהם, ושבּו חיפשנו פעם את התיק מלא־הסמרטוטים־הגנובים שאבד לאמא באוטובוס כשחזרה מהעבודה"¹⁴³. בבגרותה, כחיילת, היא מערערת באוזניו של יונתן את המושגים הפטריוטיים ואת שיח הלגיטימציה למלחמה הכרוך בהם:

שבועיים קודם היינו, כל היחידה, בסיוור־שלל בבסיס ליד הרי ירושלים, ועוד לא סיפרתי לך איזה שלל חופשי שפיזרו שם בשטח [...] חתיכות של מתכת מרוססת ונשקים עם חותמות ערביות כדי שנשכתנע. נשכתנע במה? בצדקת המתכת המרוססת והחותמות הערביות, או בדברי האיולת שנשאר באוזנינו סג"מ ההדרכה; מהלל את המתכת ומחזיק פחית קולה ביד ליתר ביטחון.¹⁴⁴

יכולת ההתבוננות וההבחנה הלשונית הביקורתית מתעצמות בבגרותה של המספרת, במיוחד לנוכח מלחמת לבנון הראשונה שפורצת בעת שירותה הצבאי. "אפאזיה קולוניאלית", הגדירה האנתרופולוגית וההיסטוריונית אן סטולר (Stoller), מום, לקות דיבור – התפרקות והקושי לייצר אוצר מילים התואם את העוולות שמבצעים משטרים קולוניאליים.¹⁴⁵ לנוכח אותה שכחה, וכן ההשכחה שנוקטת הריבונות הישראלית כדי להבטיח את כינונה ואת המשך קיומה ולנוכח שיח המבקש לִפּוֹת את המעשים הלא־כשרים שנעשים בעת מלחמות ולהצדיקם, מתעקשת המספרת להנכיח אותם ולעמת את עצמה ואת הקוראים עמם. בחיבורו המפורסם, "מכבסת־מלים" מתוך ספרו הזמן הצהוב כותב דויד גרוסמן:

מדינה במבוכה משכזבת לעצמה אוצר־מלים חדש. לאט לאט מתפתח פה זן חדש של מלים מגויסות, בוגרניות, מלים שאיבדו את משמעותן המקורית, מלים שאינן מתארות מציאות אלא משתדלות להסתיר אותה [...] כך, בתהליך איטי ובלתי מורגש, מאבדות המלים את משמעותן הראשונית, ואם אינן מלים המתארות בדיוק את המציאות, נוצרת מבלי משים מציאות שאינן לתארה. מציאות פראית וכאוטית, שאינה מוכנעת למלים, ועל כן לא להיגיון, לא לדיווח, לא להבנה, לא למוסר, גם לא ליצירה [...] לשון "נקייה" שנועדה לנטרל את המטען הלא־נעים הצפון בכיטויים מסויימים.¹⁴⁶

איני חוזרת ומזכירה מטבעות לשון משומשים שנשלפים שוב ושוב בזמן מלחמה ומפרקת את הקלישאות השחוקות, "במלחמה כמו במלחמה", 'לא אנחנו אלה שהתחלנו', 'אלה שסירבו לתוכנית החלוקה'¹⁴⁷; וגם "אינן מלחמה. יש הכרח."¹⁴⁸ "הכרח?!", שואלת המספרת וממשיכה:

הכרח להתגייס מרצון לחיל הפיכחון, להתחמש בעין נוקבת, ולהגיע במיוחד, שמאל-ימין-שמאל, לשטחי הפרזות של זר-שאיננה-קיימת; ואז למוצאה בחדרי הזיהוי שטופי הניאון של אבר-כביר, מהשקיות-לאולונקות-למקררים-לשלג, או בהתכנסויות המה-פתאום-הוא הלך-ככה-ונהרג-לנו? שבבתי החולים הנטושים; הגם שזה עתה היו לעור קוביית שוקולד בחפיסת השכול המשפחתית.¹⁴⁹

כך היא מפרקת גם את שיח האבל והשכול: "אח של סיגל שעובדת איתי בתיק, נהרג בצור לפני חמישה ימים, וכמובן שהלכנו לנחם אבלים; אם אפשר לנחם אבלים, לנחם את סיגל, ואת ההורים של סיגל".¹⁵⁰ בניגוד לשפה הצבאית, לביטויים הנפוצים בעתות מלחמה ולכינויים של המלחמה עצמה, המספרת מתעקשת לכנות את המלחמה בשמה. כך היא מבקרת את הכינוי שניתן לה בתחילתה, של"ג (שלום הגליל): "ככה אני קוראת לה, מלחמת [לבנון]... הפלישה הכל כך חצופה שלנו לשמה, וכל העמודים הצפופים בכלום, חרישיים כל כך, שלג".¹⁵¹ חוקרת הלשון, מלכה מוצ'ניק, מראה שזוהי תופעה רווחת, שמלחמות ישראל וגם מבצעים צבאיים הם פעמים רבות בעלי קונוטציה חיובית ואפילו רומנטית ורבים מהם נוצרו כמטאפורות מן הטבע; זאת כדי לרכך את עצמת המעשים הנעשים בשם המלחמה ואת חומרתם.¹⁵²

המספרת כופרת בהצדקה למלחמה המקופלת בשמה, של"ג: הבטחת שלום וביטחון ליישובי הצפון במדינת ישראל, ואומרת בציניות ומהדהדת אמירות ותפיסות של מנהיגי המדינה והמצביאים בנוגע למלחמה: "לא, המלחמה לא קיימת. היא מתחזה. חדירה בעומק ארבעים קילומטר לתוך לבנון היא לא יותר מקצר זמני, ליקוי מאורות שמיד-מיד יתפכח להחזיר אור יקרות של שלום וביטחון שיזרח עלינו לעד [...] גם ארבעים קילומטר מאוחר יותר, כשכבר ברור שהחדירה היא מלחמה. ובכל זאת, אין מלחמה. אולי אבק מתיחות".¹⁵³ במקום זאת המספרת מדגישה שזוהי "מלחמה עקובה מדם"¹⁵⁴ ושהמילה שלג, כמו השלג עצמו, מהדהדים את הכסות הסודית על המניעים האמתיים ליציאה למלחמה. היא מתעקשת לעמוד על הזיוף ומראית העין של המילים וכיצד הן משמשות להצדקת המלחמה וליצירת קונצנזוס סביבה תוך השכחת החיים עצמם וכל מה שאינו עולה בקנה אחד עם האתוס המיליטריסטי. כאן מתגלה שוב הקשר בין המלחמה בספרה הביטית למלחמה בספרה הציבורית, כשהמספרת מונה באותה נשימה את מלחמתה באביה, האויב מבית, ובערבים, האויב מבחוץ: "אני נאבקת באבא ובערבים, אני כן הולכת לבית חולים, כן הולכת; ושוב הולכת שולל אחר הבלי העולם הלא מתנקה לעולם, חורף או קיץ, לספר באוזניך, יונתן, את סיפור משפחתי ששבה ונמחקת מדברי הימים של ההישרדות היהודית המתחדשת להימחק באיבה, כאילו גם אני לא זוכרת: מלחמה עכשיו. מלחמה".¹⁵⁵

איני מראה שהעברית אחרי 1967 סימנה את הלגיטימציה מתוקף-בעלות לשליטה על שטחי יהודה ושומרון וחבל עזה: "סבתא ישנה אצלנו כל אימת שאבא נקרא למילואים מאז שחרור השטחים כמו שאומרים ברדיו, או מאז שהשטחים בידינו, כמו שההורים אומרים".¹⁵⁶ בקיץ 1967, מי שהעז לומר שהשטחים "כבושים", טען שההשתלטות על השטחים היא זמנית, והשטחים יוחזרו בסופו של דבר לתושביהם. מי שאמר אז שהשטחים "משוחררים", אמר שאסור להחזיר את השטחים. אבל הציבור הישראלי לא היה מסוגל להכריע בין החזרת

השטחים לבין סיפוחם, והממשלה העדיפה לדחות בינתיים את ההכרעה, ולכן הכריזה על השטחים כסתם "מוחזקים". כיבוש נעשה למונח אסור לשימוש, ואת המובן החדש שלו – כיבוש כצורת שליטה קבועה ולא כמצב זמני – אסור היה לנסח במפורש.¹⁵⁷ איני גם מראה כיצד בהדרגה יחלחל הביטוי "השטחים הכבושים" לתקשורת ולציבור הישראליים, "אי-שקט גדול ביהודה ושומרון. מתח בגדה. געגועים לנאצר. התהלוכות הראשונות של יום האדמה, וההפגנות בשטחים המשוחררים, הכבושים [...] כבר מעיזים לומר".¹⁵⁸ בבגרותה תכנה המספרת את השטחים הללו "שטחים כבושים" וכך תקבע את עמדתה לגביהם. לומר "שחרור" השטחים כמו ברדיו או להכריז שהשטחים "בידינו", כמו שאומרים הוריה של המספרת, משמעם שאסור להחזיר את השטחים, כיוון שנעשה הדבר שהיה הכרח לעשותו: לשחרר את השטחים מבעליהם הלא-חוקיים ולהחזירם לבעליהם החוקיים. בתום של ילדה אומרת המספרת אחרי הביקור בעזה: "אני לא מבינה למה אם הכל משוחרר החיילים כבר לא בבית, בשלום",¹⁵⁹ ובכך חושפת שוב את "מכבסת המילים", את המשמעויות המניפולטיביות של שפת הכיבוש.

המספרת מתייחסת לתהליך זה של כיבוש לשוני וגם מכנה את השפה הזאת בשם מיוחד: "כיבושית". כך, למשל, פונה אביה של המספרת למלצר במסעדה בעזה ב-1968: "סחתיין אחמד, אסמע, תביא תלתה חומוס-פול עם פלאפל, פיתות וביצים".¹⁶⁰ זוהי תערובת של עברית וערבית, מעין שפת דו-קיום שמיועדת לעניינים מסוימים מאוד ובעצם אינה מסמנת את השוויון בין שני הלאומים, אלא את יחסי הכוחות ההירארכיים בין ישראלים ובין פלסטינים. "עכשיו, כששיחררנו אותם, אם הם יהיו איתנו בשקט, זה יהיה הכי טוב בשבילם",¹⁶¹ מכריז אביה של המספרת. גם צמד המילים הפטרוני "שחררנו אותם" וגם ההמלצה "להיות בשקט", כלומר לא להתחיל מלחמה וגם לא לדבר, הם ביטויים רווחים בשיח הישראלי-ליברלי ביחס לפלסטינים. איני עומדת על הגזענות המשתמעת מהביטויים הללו ועל הקלות שבה הם נהגים בפי אביה, כמו היו אמת ידועה וברורה: "הערבוב האלה, לידים הם עושים כמו חיות, עלא-טול, גם חומוס, גם חומוס".¹⁶²

סיכום: "המלחמה שם תמיד [...] זה יכול להשתנות?"¹⁶³

הרומן ורד הלבנון אינו נענה למוסכמה של "אוטוביוגרפיה במסכה", כפי שאפינה אותו יעל פלדמן בהסתמך על יצירות אוטוביוגרפיות של נשים בספרות עברית, בהן: עיר ימים רבים (1973) לשולמית הראבן, גיא אוני (1982) לשולמית לפיד, ממראות גשר הברוז הירוק (1984) לעמליה כהנא-כרמון ושורשי אוויר (1987) לרות אלמוג. שתי הזהויות של המספרת, לאה וגם ורד, חיות בתקופתן, בזמן ובמקומן ולא מתרחשת העתקת ממדי זמן ומרחב למחוזות אחרים, כמו ב"אוטוביוגרפיה במסכה".¹⁶⁴ איני מתמודדת עם המציאות החברתית והפוליטית בת-הזמן ולא רק שהיא אינה מבקשת לסגת ממנה, אלא היא מנכיחה אותה במלוא עצמתה בנרטיב שלה; במקום מסכה המסתירה את הזהות, יש ברומן הכפלה דו-ממדית של הזהות. המלחמות הן הציר המארגן של הרומן, והיות במצב מלחמה, זו שמתקיימת בחוץ וזו שמתקיימת בפנים, הוא החוויה המכוננת של המספרת. זה גם אינו נרטיב אוטוביוגרפי במתכונת "הקלאסית", המייצר זהות אחת, אחידה, שנעה לעבר בגרות,

הצלחה וקדמה, אלא נרטיב אוטוביוגרפי פרגמנטרי, הן בצורה והן בתוכן, המצליב שתי זהויות של דמות אחת, המספרת: לאה שהיא גם ורד, ורד שהיא גם לאה. שתי הזהויות הללו, כשם שהן מתפצלות מכורח המצוקות של מלחמת הקיום בבית שמתרחשת בו אלימות פיזית ומילולית ומתרחש בו גילוי עריות כלפי המספרת, הן גם מתאחדות ולא מבטלות זו את זו כאמצעי התמודדות עם המצוקות וכמעשה של העצמה. הנרטיב המתעצב ברומן מחבר בין הסקסיזם, האלימות וגילוי העריות לבין המיליטריזם, וכך מדגיש את הקשרים שמתהווים בין האב, הצבא והמדינה מכוח ההגמוניה הפטריארכאלית.

במילות הסיום של הרומן פונה המספרת ליונתן ואומרת: "אתה לא תוכל לזכור, ואני לא אוכל לשכוח"¹⁶⁵. שורות אלה מהדהדות את השורות שכתב אברהם שלונסקי בשירו "נדר": "נדרתי הנדר לזכר את הכל // לזכור – ודבר לא לשכח"¹⁶⁶. השיר נכתב ב־1943, בזמן שהתחוללו מלחמת העולם השנייה והשואה, והשורות הללו היו לצייו של יום השואה המתקיים מדי שנה: "לזכור ולא לשכוח" – ציווי שעניינו הלאומיות המתחדשת בארצה תחת זיכרון חורבנה בשואה. אבל אל מול הצייו לזכור ולא לשכוח מציעה המספרת ברומן ורד הלבנון גרסה חלופית משלה, גרסה הכופרת באנלוגיה שבין זיכרון לאי־שכחה, שכן מניסיונה אפשר לזכור וגם לשכוח, ולשכוח אין משמעו לא לזכור.

יונתן, החייל שניסה להתאבד בתחילת מלחמת לבנון הראשונה ושעליו נאמר "הפרת את החוק הצבאי, הפרת את כל החוקים. אתה ההשפלה"¹⁶⁷, לא יוכל לזכור את גבורת המלחמה. ואילו המספרת שמבקשת לשכוח חלקים מזוהתה – הקשורים במשפחתה, בסיפורו של אביה ניצול השואה וגם בתקומתו של העם בארצו – לא תוכל לשכוח את עצמת הכאב והפצע של המלחמות שפגעו בה, אלה שהתרחשו בספֶרה הציבורית ואלה שהתרחשו בספֶרה הפרטית. גם יונתן וגם המספרת מערערים בדרכם על המצופה מהם ועל היות אזרחים טובים ונאמנים לעמם ולארצם מכורח הצייו "לזכור ולא לשכוח". שכן גם סיפורו של יונתן וגם סיפורה של המספרת מוכיחים שיש מי שסיפורם נשכח והושכח: מי שלא מתמודדים בהצלחה עם הגבורה הלאומית, מי שלא משתייכים למעמד החברתי, האתני, המגדרי והלאומי הנכון.

אבל המילים המופיעות מיד לאחר האמירה של המספרת "אתה לא תוכל לזכור, ואני לא אוכל לשכוח"¹⁶⁸ הן: "אבל זה לא יימחק"¹⁶⁹. מהו ה"זה"? המספרת אינה מפרשת. אך אפשר להבין את ה"זה" במונחים מטריאליים, כלומר העדות שהועלתה על הכתב ושאתה אור בדפוס. לנוכח אתוס של מוסדות המדינה, הצבא והביטחון, שמייצרים היררכיות ופריבילגיות על בסיס אתני, מגדרי ולאומי; לנוכח מסורת של הטקסים ולטקסטים המדוקלמים במסגרתם שמורים לנו את מי עלינו לזכור ואת מי אפשר לשכוח; ולנוכח מורשת הגבורה, הנאמנות וההקרבה – כותבת איני ברומן ורד הלבנון את הנרטיב שלה.

אין זה נרטיב אוטוביוגרפי במתכונת הקלסית, כלומר נרטיב המייצר זהות אחת, אחידה, הנעה לעבר בגרות, הצלחה וקדמה, אלא נרטיב אוטוביוגרפי פרגמנטרי, הן בצורתו והן בתוכנו, והוא מצליב שתי זהויות של דמות אחת: המספרת לאה, שהיא גם ורד. שתי הזהויות הללו, כשם שהן מתפצלות מכורח המצוקות של מלחמת הקיום בבית

שמתרחשת בו אלימות פיזית ומילולית ושיש בו מעשי גילוי עריות כלפי המספרת, שתי הזהויות גם מתאחדות ואינן מבטלות זו את זו כמעשה של העצמה והתמודדות עם המצוקות. הנרטיב העולה מהרומן מחבר בין הסקסיזם, האלימות וגילוי העריות לבין המיליטריזם, ובכך הוא מדגיש את הקשרים המתהווים בין האב, הצבא והמדינה מכוח שלטון הפטריארכליות. הנרטיב החלופי שמציעה המספרת מבקש להמליך לכאורה את לאה או את ורד שתספר את הסיפור שלה בדרכה תוך כדי ביקורת נוקבת הן על הנרטיב הלאומי – "משואה לתקומה", והן על הנרטיב המשפחתי – הבית והמשפחה כמקום הבטוח והמוגן.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 מאמר זה מבוסס על פרק מתוך עבודת הדוקטור שלי, "והלא תמיד אנחנו באיזה סוף או אמצע של מלחמה": נשים כותבות על מלחמה בספרות העברית" בהנחיית פרופ' איריס פרוש, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2015.
- 2 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009, עמ' 210.
- 3 Bell Hooks, "Writing Autobiography", *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.), New Brunswick and New Jersey: Rutgers University Press, 1991, pp. 1036-1039 [התרגום שלי, יל"ח].
- 4 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 60.
- 5 יוני ליבנה, "סיפורים לפני השינה": דיאיון עם לאה איני, ידיעות אחרונות - 7 לילות (2009.5.28).
- 6 דליה זק"ש ונבילה אספניולי, "הרצאת פתיחה", ביטחון וחוסן למי? תפיסות פמיניסטיות על ביטחון, אמאני דעייף, דורית אברמוביץ' וחרה אייל (עורכות), חיפה: פרדס, 2007, עמ' 12.
- 7 Helena M. Swanwick, *The War in Its Effect upon Women (1916) and Women and War (1915)*, New York and London: Garland Publishing Inc., 1971, pp. 14-15 שם, עמ' 4.
- 8 ראו, למשל: סוזן בראונמילר, בניגוד לרצוננו: נשים, גברים ואונס, מאנגלית: שרה סייקס ואילנה גולן, תל אביב: זמורה, ביתן, מודן, 1980; Betty Reardon, *Sexism and the War System*, Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1996; Cynthia Enloe, *Maneuvers: The International Politics of Militarizing Women's Lives*, Berkeley: The university of California Press, 2000. בהקשר הספרותי ראו: Evelyn Accad, *Sexuality ad War: Literary Masks of the Middle East*, New York: New York University Press, 1990.
- 9 דליה זק"ש, עמליה סער ושרי אהרונ, עדות אילמת: נשים בסכסוך הישראלי-פלסטיני, תמונת מצב: מאנגלית: נורה בונה, חיפה: אשה לאשה, 2005, עמ' 13.
- 10 צביה זליגמן, "מבוא לגילוי עריות: אין אמת, ואין חסד, ואין רחמים", הסוד ושברו: סוגיות בגילוי עריות, צביה זליגמן וזהבה סולומון (עורכות), תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 15-16.

- 11 בטי פרידן, "הבעיה שאין לה שם (מתוך המסתורין הנשי)", 1963, ללמוד פמיניזם: מקראה, מאנגלית: דקלה תדמור, דלית באום ואחרות (עורכות), תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 48-61.
- 12 זליגמן, הערה 10 לעיל, עמ' 16.
- 13 ג'ודית הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2003, עמ' 43.
- 14 שם, עמ' 48.
- 15 זליגמן, הערה 10 לעיל, עמ' 35.
- 16 חדוה ישכר, לעומתיות: רישומים מתרבות הנגד של השמאל הפמיניסטי בישראל, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 75-73. הנה מחשבה ישראלית חלופית בשם "מבט אחר על שלום וביטחון" שיזמה "קואליציית נשים לשלום": "א"ב שלום וביטחון של נשים". אפשר לראות בהצעה זאת הרחבה של המושג "ביטחון אנושי" של האו"ם תוך התמקדות בנקודת המבט המגדרית: "אהבה, בריאות, גיבוי, דרור, הצלחה, רוד, זמן פנוי, חברות, טבע, יצירה, כבוד, למידה, מזון ומים, נתינה, סובלנות, עזרה הדדית, פרטיות, צדק, קורת גג, רגישות, שלום ותקווה". (קואליציית נשים לשלום, "מבט אחר על שלום וביטחון", הקשת 3 (2006), עמ' 10).
- 17 שרי אהרוני ורולא דיב (עורכות), "פתח דבר", איפה הנשים כולן? החלטת מועצת הביטחון 1325: היבטים מגדריים של הסכסוך הישראלי-פלסטיני, חיפה: פרדס, 2004, עמ' 5.
- 18 זק"ש, סער ואהרוני, הערה 9 לעיל, עמ' 13.
- 19 חנה הרצוג, "המשפחה הלוחמת: השפעת הקונפליקט הערבי-ישראלי על מעמד הנשים בישראל", בשם הבטחון: סוציולוגיה של שלום ומלחמה בישראל בעידן משתנה, מאג'ד אלהאג' ואורי בן אליעזר (עורכים), חיפה: אוניברסיטת חיפה ופרדס, 2003, עמ' 401-403.
- 20 עמליה סער, "גם אנחנו רוצות לחיות בביטחון", הקשת 3 (2006), עמ' 11. עוד בעניין זה ראו: Simona Sharoni, "Homefront as Battlefield: Gender, Military Occupation and Violence against Women", *Israeli Women's Studies – A Reader*, Esther Fuchs (ed.), New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2005, pp. 231-246.
- 21 זליגמן, הערה 10 לעיל, עמ' 32.
- 22 דליה זק"ש, "חיי היום יום של נשים ונערות תחת הסכסוך הישראלי-פלסטיני", איפה הנשים כולן? החלטת מועצת הביטחון 1325: היבטים מגדריים של הסכסוך הישראלי-פלסטיני, שרי אהרוני ורולא דיב (עורכים), חיפה: פרדס, 2004, עמ' 23.
- 23 זק"ש, סער ואהרוני, הערה 9 לעיל, עמ' 8.
- 24 זהבה סולומון, מרק גלקופף ואבי בלייך, "האם הטרור עיוור למגדר? החשיפה והתגובות של נשים וגברים לאינתיפאדה", חברה ורווחה כ"ד, 2 (2004), עמ' 139.
- 25 שרי אהרוני, השפעת מצב הלחימה בצפון על חייהן של נשים ונערות ישראליות - ניתוח מגדרי, חיפה: אשה לאשה, 2006, עמ' 2-3.
- 26 אפי זיו, "טראומה עיקשת", מפתח 5 (2012), עמ' 55.
- 27 דורית אברמוביץ', המלך עירום: גילוי עריות במבט פמיניסטי, תל אביב: כבל, 2004, עמ' 9.
- 28 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 51.
- 29 דומנה סטנטון (Stanton) הראתה שהתואר "אוטוביוגרפי" נחשב לחיובי בנוגע לטקסטים של גברים – אוגוסטינוס, מונטיין, רוסו, גתה, מילר ואחרים, אבל הקוננוטציות של המושג היו שליליות ומנמיכות ביחס לטקסטים אוטוביוגרפיים של נשים, וראו: Domna C. Stanton,

- "Autogynography: Is the Subject Different?", *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Domna C. Stanton (ed.), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987, p. 4.
- 30 Georges Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography" (1956), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton University Press, 1980, pp. 29-30
- 31 Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, London: Routledge, 1988, p. 34
- 32 שם, עמ' 41. גם מארי מייסון (Mason) מראה כי בשונה מאוטוביוגרפיות של גברים, נשים נוהגות לכתוב מתוך הכרה בקיומו של אחר ומתוך מודעות לקיומה של עוד זהות ועוד תודעה מלבדן, וראו: Mary G. Mason "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers", *Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton University Press, 1980, p. 207
- 33 Bella Brodzki and Celeste Schenck, "Introduction", *Llife/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Bella Brodzki and Celeste Schenck (eds.), Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, p. 1, 6
- 34 ואלה הן שמות היוצרות: רבקה קרן, נאוה סמל, כרמית גיא, נעמי בן-נתן, לאה איני, בתיה גור, סביון ליברכט, טניה הדר ואורנה בן דור.
- 35 רוגית לנטין, "לכבוש מחדש את טריטוריות השתיקה: ספרות וקולנועניות ישראליות כבנות ליניצולים", זיכרון סמוי וזיכרון גלוי: תודעת השואה במדינת ישראל, יואל רפל (עורך), תל אביב: משרד הביטחון ומשואה, 1998, עמ' 173. ראו גם איריס מילנר, קרעי עבר: ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני, תל אביב: עם עובד, 2003, עמ' 33.
- 36 כל הקיץ הלכנו יחפים ליהודית כפרי (1995), משחקי בדידות לנורית זרחי (1999), "קיצור תולדות מיכל" לדליה רביקוביץ (2005), היינו העתיד ליעל נאמן (2011), רוח למיכל בן-נפתלי (2012) ומפה לפה לענת לויז (2013).
- 37 יעל בן-צבי מורד, "בגוף ראשון נשי: אוטוביוגרפיות עבריות עכשוויות מאת נשים", עבודת דוקטור, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014, עמ' 31-30.
- 38 אריק גלסנר, "מעגל סגור: זרד הלבנון" אמיץ אבל תקוע", מעריב - תרבות וספרות (28.7.2009), עמ' 22.
- 39 רן יגיל, "פייפר קאט: ביקורת על 'זרד הלבנון'", מעריב - תרבות וספרות (2.12.2009).
- 40 לאה איני, גאות החול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.
- 41 לאה איני, סדומאל, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001.
- 42 ראו: חני זאוברמן-מיקלצקי, "מעשה הקריאה כמשקף תהליכים של גיל ההתבגרות בשני טקסטים: 'זרד הלבנון' מאת לאה איני ו'משחקי בדידות' מאת נורית זרחי", עבודה לתואר מוסמך, אוניברסיטת חיפה, 2011; עיריית רונן "כמה דקות גאולה": טקטיקות של התנגדות ואופקי היחלצות ביצירתה של לאה איני", עבודה לתואר מוסמך, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2014.
- 43 ניבי גומל, "מקומה של הלאדינו ודרכי שיבוצה ב'זרד הלבנון' מאת לאה איני", מזמרת הלשון:

- עיון ומחקר בחינוך בלשוני, עיריית השכל-שחם ואחרות (עורכות), ירושלים: משרד החינוך, 2012, עמ' 335-344.
- 44 ראו, למשל: Israel Zoberman, "A Garland of Israeli Literary Excellence: Four Book Reviews of Recently Published Works", *CCAR Journal: The Reform Jewish Quarterly* (Fall 2011), pp. 141-154.
- 45 שי רודין ויגאל שוורץ, "לאה איני", לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים, זיסי סתוי ויגאל שוורץ (עורכים), אור יהודה ובאר שבע: כנרת, זמורה-ביתן, דביר ומכון הקשרים, 2014, עמ' 63.
- 46 עמיה ליבליך, "פיצוץ תודעתי", הארץ - ספרים (2.6.2010).
- 47 אמנון נבות, "אוטוביוגרפיה של מבקר ספרות", עט לעת (12.6.2009). <http://blogs.bananot.co.il/228/?p=302>.
- 48 שם.
- 49 גלסנר, הערה 38 לעיל. בתיה שמעוני העירה בצדק, שבדבריו מתעלם גלסנר לחלוטין מכך שאין זה הלבוש המוכר של הישראליות, כלומר זה שכונן שוב ושוב על ידי סופרים גברים ציוניים שהפכו אותו קרדום לחפור בו, אלא דווקא צדו הפנימי של אריג הלבוש, הצד הדוקר, בעל התפרים הגסים. שמעוני טוענת שגלסנר כורך בטעות את איני עם קבוצת הסופרים המייצגת את הלאומיות הציונית הלבנה, וכך הוא מחמיץ, לדבריה, את הישגה הגדול של איני: כינון הנרטיב של האחר האתני המשותף ל"ישראל השנייה"; וראו Batya Shimony, "Resisting the Father's Narrative: A study of Lea Aini's Vered ha-Levanon", *Prooftexts* 32 (2012), p. 108.
- 50 שמעון אדף, "נגד אור הקונפורמיות העזה", הארץ - תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2.
- 51 במחקרה על כתבים אוטוביוגרפיים של נשות העלייה השנייה עומדת תמר הס על מורכבותה של העמדה האוטוביוגרפית החלוצית הנשית. טענתה ברבר האינטרטקסטואליות המובנית לתוך השפה ולתוך הז'אנר האוטוביוגרפי תקפה גם לרומן האוטוביוגרפי של איני. וכך היא אומרת: "אי אפשר להיות 'חלוצה' או 'ראשונה' ולכתוב את סיפורך החלוצי מבלי להדהד, להתחכך או להכפיף את עצמך למסורת כתיבת הזכרונות העברית, ולתבניות של חלוציות בספרות העברית והופעתן הספציפית בכתבים אוטוביוגרפיים של גברים בני העלייה השנייה" (תמר הס, "כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העלייה השנייה", עבודה לתואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2003, עמ' 48).
- 52 ראו גם: עדי רום, שיח של גבולות: אוטוביוגרפיות של סופרים עבריים במעבר בין המאה ה-20 למאה ה-21, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008.
- 53 ניצה בן-דב, חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2011, עמ' 26.
- 54 שם, עמ' 16-17. בן-דב מראה שהתרבות הכתיבה האוטוביוגרפית גם מתבטאת בכך שמוסף הספרים של עיתון הארץ נהג לפתוח את הגיליון מדי שבוע במשך שנתיים וחצי, מ-29.6.2005 עד 9.1.2008, בטור בשם "השאלון". השאלון היה נשלח לסופרים ולאנשי ספרות ונחתם בשאלה זהה: "לו היית כותב/ת אוטוביוגרפיה היום, באילו שורות היא הייתה נפתחת?". שאלה זו נשענת על ההנחה שבמוקדם או במאוחר כל סופר יכתוב אוטוביוגרפיה (בן-דב, 2001, שם, עמ' 21).
- 55 אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ - ספרים (8.7.2009), עמ' 1.
- 56 "בעיני הילד הקטן ההורים הם בתחילה הסמכות היחידה והמקור לכל אמונה [...] אך ככל שהילד מוסיף להתפתח התפתחות אינטלקטואלית, בהכרח הוא לומד לדעת מעט-מעט את הקטגוריות

שהוריו משתייכים אליהן. הוא מכיר לדעת הורים אחרים, משווה אותם להוריו, וכך הוא קונה לו זכות להטיל ספק בזכויות המיוחסות להם, סגולות של יחידיות וסגולות של מעמד שאין ערוך לו. אירועים קטנים בחייו של ילד, העוכרים את רוחו, מזמנים לו אפשרות להתחיל במתיחת ביקורת על הוריו ולנצל לשם נקיטת עמדה זו כלפיהם את הידיעה שהשיג בינתיים, שמכמה בחינות עדיפים הורים אחרים מהוריו [...] הרגשת קיפוח היא, לפי כל הנראה, נושא העילות האלה [...] הוא מרגיש בחיסרון מלוא אהבתם של הוריו [...] ההרגשה שאין גומלים לו במידה מלאה על נטיותיו שלו, מתבטאת ברעיון הזכור לנו לעתים קרובות משחר שנות הילדות, שהוא בן חורג או מאומץ [...] באותו פרק זמן בערך עוסק דמיונו של הילד בבעיה, כיצד להיפטר מן ההורים המזולזלים וכיצד להחליפם בהורים שמעמדם החברתי בדרך כלל גבוה יותר [...] ההורים מוחלפים בהורים מכובדים יותר" (זיגמונד פרויד, "הרוימאן המשפחתי של הנאורוטיקנים", כתבי זיגמונד פרויד, כרך שלישי: מסות נבחרות, ב', מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, 1967, עמ' 316-320).

- 57 יצחק לאור, "ערגה גדולה אל המרכז", הארץ - תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2.
- 58 שם.
- 59 עירית רונן, הערה 42 לעיל, עמ' 10-11.
- 60 למשל, דליה רק אינה דנה באלימות המינית ובגילוי העריות שחווה המספרת מידי אביה. ההתייחסות היחידה היא לכך שהאב כינה את בתו לעתים "בובה'לה", כינוי שלטענתה של רק יש בו מההחפצה והוא טעון משמעות מינית (דליה רק, תחבולות באוטוביוגרפיה, ירושלים: כרמל, 2014, עמ' 54).
- 61 דנה רוטשילד, "ללכת כי כולם הולכים", ידיעות אחרונות (31.7.2009), עמ' 22.
- 62 גלסנר, הערה 38 לעיל.
- 63 ארף, הערה 50 לעיל.
- 64 יודית שחר, "הספרים המומלצים לשבוע הספר: ניוונה בחלב שחור", הארץ - ספרים (2.6.2010).
- 65 גלסנר, הערה 38 לעיל.
- 66 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 157.
- 67 קלאריס ליספקטור, "מאה שנות מחילה", אושר סמוי, מפורטוגלית: מרים טבעון, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 75.
- 68 שם, עמ' 76.
- 69 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 215.
- 70 שם, עמ' 216.
- 71 Elaine K. Ginsberg, "Introduction: The Politics of Passing", *Passing and the Fictions of Identity*, Elaine K. Ginsberg (ed.), Durham and London: Duke University Press, 1996, pp. 1-2
- 72 עמליה זיו, מחשבות מיניות: תיאוריה קווירית, פורנוגרפיה והפוליטיקה של המיניות, תל אביב: רסלינג, 2013, עמ' 15.
- 73 שם, עמ' 19.
- 74 שם, עמ' 88.
- 75 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 3.
- 76 לאור, הערה 57 לעיל.
- 77 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 157.

- 78 שם, עמ' 164.
- 79 שם, עמ' 154.
- 80 שם, עמ' 155.
- 81 חנה נוה, "לב הבית, לב האור: דיוקן המשפחה בספרות העברית החדשה", על אהבת אם ועל מורא אב: מבט אחר על המשפחה, אביעד קליינברג (עורך), ירושלים ותל אביב: כתר ואוניברסיטת תל אביב, 2004, עמ' 117.
- 82 שם, עמ' 110-111.
- 83 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 164.
- 84 אברמוביץ', הערה 27 לעיל, עמ' 55.
- 85 Leon I. Yudkin, "Holocaust Trauma and Second Generation: the Hebrew Fiction of David Grossman and Savyon Liebrecht", *Breaking Crystal – Writing and Memory after Auschwitz*, Efraim Sicher (ed.), Urbana and Chicago: Illinois University Press, 1998, p. 171
- 86 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 160.
- 87 אריאלה אזולאי, אלימות מכוננת 1947-1950: גנאלוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל"אסון מנקודת מבטם", תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 17.
- 88 לאה איני, "הכל מתנקז ב'אחמד' (החוויה הדמוקרטית: חמישה סופרים כותבים ל'פנים' על רגעים פרטיים ברשות הציבור)", פנים (1997), <http://www.itu.org.il/?CategoryID=495>, &ArticleID=1107
- 89 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 326.
- 90 שם, עמ' 72.
- 91 שם, עמ' 86.
- 92 שם, עמ' 10.
- 93 שם, עמ' 311.
- 94 ציפי הלמן, "אני רואה אותך בצעד קל עוברת": דמות האחות כפי שהיא משתקפת בספרות העברית", האחות בישראל 164 (2001), עמ' 23.
- 95 עתיק רחימי, אבן הסבלנות, מצרפתית: עמית רוטברד, תל אביב: כבל, 2008, עמ' 64.
- 96 שם, עמ' 81.
- 97 חגית אהרוני, "סוד כמוס: בין אוזן קשבת לנפש מכילה", שיחות 19, 2 (2005), עמ' 160.
- 98 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 116.
- 99 שם, עמ' 461.
- 100 מעניין לציין כי בעברית כמו באנגלית משמשת המילה "ניצול/ה", "survivor" הן בזיקה לשואה והן בזיקה לגילוי עריות.
- 101 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 463.
- 102 לאה איני, "חוסך שבטו, שורד בנר", *Ynet* מגזין ספרים (2.5.2011) <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4061663,00.html>
- 103 הערה 41 לעיל.
- 104 פנינה שירב, "כיסוי וגילוי", מכאן 10 (2010), עמ' 153-184. המאמר דן ביצירות אלה: "מרתה תמתי עד נצח" מאת רות אלמוג (1986), אושר פתאומי מאת איריס לעאל (1999) וסדומאל מאת לאה איני (2001).

- 105 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 201.
- 106 שם, עמ' 171.
- 107 שם, עמ' 172.
- 108 שם, עמ' 202.
- 109 שם, עמ' 177.
- 110 שם, עמ' 178.
- 111 שם, עמ' 180.
- Jacqueline M. Bridges, "Literature Review on the Images of the Nurse and Nursing in the Media", *Journal of advanced Nursing* 15 (1990), p. 851
- 113 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 50.
- 114 שם, עמ' 543.
- 115 רק, הערה 60 לעיל, עמ' 55.
- 116 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 48.
- 117 שם, עמ' 71.
- 118 שם, עמ' 310-311.
- 119 שם, עמ' 47.
- 120 שם, עמ' 24-25.
- 121 שם, עמ' 186.
- 122 שם, עמ' 224.
- 123 שם, עמ' 79.
- 124 שם, עמ' 218.
- 125 שם, עמ' 43.
- 126 שם, עמ' 19-20. המספרת מתחה ביקורת דומה על ההנהגה במלחמת יום הכיפורים ש"שלחה כל חייל שני כמעט לחזית בלי ציוד, נשק ומזון" (שם, עמ' 59).
- 127 שם, עמ' 60.
- 128 שם, עמ' 534.
- 129 שם, עמ' 519.
- 130 שם, עמ' 521.
- 131 שם, עמ' 335.
- 132 שם, עמ' 174.
- 133 שם, עמ' 229.
- 134 שם, עמ' 189.
- 135 שם, עמ' 10.
- 136 שם.
- 137 שם, עמ' 16.
- 138 שם, עמ' 514. ציטוט זה חוזר ברומן עוד שלוש פעמים: עמ' 515, 538 ו-541.
- 139 אגי משעול, "להיות משוררת היום בישראל", ידיעות אחרונות - המוסף לשבת: תרבות, ספרות ואמנות (28.4.2004), עמ' 26.
- 140 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 250.
- 141 שם, עמ' 262.

- 142 חיים נחמן ביאליק, "ספיח", כל כתבי ח"נ ביאליק, תל אביב: דביר, 1938, עמ' קמט-קנ.
- 143 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 59.
- 144 שם, עמ' 267.
- 145 אזולאי, הערה 87 לעיל, עמ' 17.
- 146 דויד גרוסמן, הזמן הצהוב, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 44. קרול קוהן (Cohn), שערכה מחקר על שפתם של הדרגים הצבאי והמנהלי בארה"ב, הראתה כי המונח "שלום" כלל לא נמצא בשיח שלהם. בדיונים על מלחמה, נשק גרעיני ואסטרטגיה מופיעים שימושים שמועצמים בהפשטות, ב"שפה נקייה" ("clean bombs") בדימויים מיניים ("penetration aid") ובדימויים קולינריים ("cookie cutter"). התבוננות ביקורתית בשיח המיליטריסטי חושפת את אופני השליטה שלו על המשתמשים בו, אלה שהמונחים המופשטים מרחיקים אותם מהמציאות הפיזית והרגשית של המיליטריזציה, וממילא מביקורת עליה. עוד מצאה קוהן כי המונח הקרוב ביותר ל"שלום" הוא 'יציבות אסטרטגית'. אלא שמונח זה מתאר שיווי-משקל כמותי של מערכות נשק ולא את ההיבטים הפוליטיים, החברתיים, הכלכליים והפסיכולוגיים במונח "שלום". מי שמשמש אוטומטית במונח "שלום" מתויג כאקטיביסט ולא כמומחה וכמקצוען שיש להתייחס אליו ברצינות: Carol Cohn, "Clean Bombs and Clean Language", *Women, Militarism, & War: Essays in History, Politics and Social History*, Jean Bethke Elshtain & Sheila Tobias (eds.), Savage, Md: Rowman & Littlefield, 1990, pp.34-46.
- 147 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 174.
- 148 שם, עמ' 97.
- 149 שם, עמ' 97-98.
- 150 שם, עמ' 267.
- 151 שם, עמ' 16.
- 152 מלכה מוצ'ניק, "פצצה חכמה" ו'אש ידירותית': השימוש בלשון להסוואת אלימות", מילה בסלון: רטוריקה עכשווי, יהושע גתי (עורך), עמק יזרעאל: המכללה האקדמית עמק יזרעאל, 2009, עמ' 120.
- 153 שם, עמ' 96.
- 154 שם, עמ' 91.
- 155 שם, עמ' 99-100.
- 156 שם, עמ' 157.
- 157 אזולאי, הערה 87 לעיל, עמ' 5.
- 158 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 174.
- 159 שם, עמ' 160.
- 160 שם, עמ' 158.
- 161 שם, עמ' 159.
- 162 שם, עמ' 158.
- 163 שם, עמ' 538.
- 164 כך מתארת יעל פלדמן את מוסכמות ה"אוטוביוגרפיה במסכה" (יעל פלדמן, ללא חדר משלון: מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות, מאנגלית: מיכל ספיר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 42-43).

- 165 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 543.
- 166 אברהם שלונסקי, "גדר", שישה סדרי שירה: כל שירי אברהם שלונסקי, כרך ד', בני ברק: ספרית פועלים, 2002, עמ' 84.
- 167 איני, הערה 1 לעיל, עמ' 542.
- 168 שם, עמ' 543.
- 169 שם.

אוטובורלסקה – מפיל בגוף האומה: על יצירתה של לאה איני

עירית רונן

חשוקתה של ביקורת הספרות אל השוליים

לאה איני פרצה בסערה לתודעה הציבורית וכבשה את לב הספרות העברית ברומן החשוב ורד הלבנון.¹ גם אם לספר זה קדמו כמה וכמה רומנים וסיפורים רדיקליים לא פחות פרי עטה מתחילת שנות התשעים. כיצד ניתן להסביר פריצה זו? כיצד עשתה את דרכה ללב הקונצנזוס? או חשוב מכך, איזה מענה ספרותי סיפקה לדרישת הביקורת לספר את "סיפור השכונה" שלה? הביקורת ביקשה לראות ביצירה כיצד מצליחה איני לגייס "את סיפורה האישי כדי לתת קול ודמות להמוני המהגרים השקופים, הבלתי נחשבים, שגדשו את שכונותיה הדרומיות של תל אביב".² איני נמנעה זמן רב מלספק את תשוקת הביקורת לצבעים ולריחות של השכונה האוריינטלית בדרום תל אביב. אולם הסיפור האישי המשיך לקנן בסופרת וייצוגו היה חייב לעבור דרך ייצוג השכונה. בכתיבת הרומן המונומנטלי ורד הלבנון סיפקה איני את ליטרת הבשר האוטוביוגרפית, אך בשיבוש, בגנבה, בדרך "בלתי מהוגנת". כך, ברומן מתקיים מתח מתמיד בין המענה על ציפיות הקוראים והביקורת לבין שבירתן. איני הוציאה מתחת ידיה יצירה בעלת נפח וחשיבות מיוחדים, מעין "מגנום אופוס". חשוב להבין מדוע דווקא יצירה זו, שמתקיים בה מתח מתמיד בין המענה על ציפיות הקוראים והביקורת לבין הכזבתן, קנתה לה מעמד שכזה.

התקבלות יצירתה של איני ומעמדה כפרסונה ספרותית הן סוגיות סבוכות. מחד גיסא, מדובר בסופרת לא לגמרי קאנונית, שאין עליה "תו תקן", ש"לוקה" בכתיבה לא תקינה, סופרת שטרם נכתב עליה מחקר מקיף למרות ההיקף הגדול של יצירתה. כך, למשל, בפתיחת הרומן גאות החול³ איני ממזגת את הבלתי ניתן למיזוג כביכול, מיניות ושכול, בסצנת ההתבוננות של אלמנת צה"ל טרייה בערוותה שלה:

לאט לאט חזר הכוח ושבתי להתבונן בערוה. שום סימן. שום צל של סימן. כבר חודש שאתה לא מבקר שם, אבל אותן שפתיים צרות ורפות, אותו חור קטן שפועה מדי פעם כדג, כאילו לא די לו בעצמו, ואותו דגדגן חמוץ [...] אלוהים, ישי. לא היית מאמין. ממש בתחילת משולש השיער בפלח השמאלי, הזדקרה לה פתאום שערה לבנה. נשבעת! שערה מקורזלת, ערוותית כזו, כמו היתר, רק בצבע שיבה.⁴

מאיך גיסא, ספריה של איני יצאו בהוצאות ספרים מוכרות ומכובדות (כנרת זמורה-ביתן דביר והוצאת הקיבוץ המאוחד) ונערכו בידי עורכים מן השורה הראשונה (יגאל שוורץ ומנחם פרי). כמו כן, איני זכתה במגוון פרסים על יצירתה. את חזרתה של איני למרכז ופריצתה לתודעה אפשר להסביר במועמדתה לפרס ספיר היוקרתי ובזכייתה בפרס ביאליק לספרות יפה על הרומן ורד הלבנון שעורר הדים רבים.⁵ ביקורותיהם של יצחק לאור, אריק גלסנר, אברהם בלבן ואחרים⁶ ממקמות את כתיבתה של איני כשוליים, כפריפריה, כמי שניצבת מחוץ לגבול. יצירתה נתפסת בעיניהם כייצוג של אחרות אתנית וחברתית, השואפת להתקבל למרכז השיח ושיש להקצות לה מקום בסביבה ספרותית פלורליסטית וסובלנית. מיקום זה הוא ספציפי, הוא "משבצת" מתוחמת שמקצים ל"אחרים" לסוגיהם, המאירה את המרכז התרבותי באור נאור ומתקדם, חובק עולם, ועם זאת מאפשרת מרחב תנועה מועט בתוכו. בסופו של דבר, ועל צד האמת, תחום שוליים זה מתקיים כדי להגדיר את זהותו של המרכז, את גבולותיו, ואת עצם מרכזיותו. מאמר זה מבקש לברר כיצד פרצה איני את המשבצת הזו וחדרה ללב הקאנון.

הבולסקה: הסירוב לאוטוביוגרפיה

דברי המבקרים, המייצגים את המרכז ההגמוני של הכתיבה הספרותית, משמרים את ההבדל ואת המרחק בין מרכז זה ובין הפריפריה הספרותית. הבדל זה תורם להגדרתו העצמית ולחידוד הפער בין הפאתים לטבורה של הספרות. בריאיון ליוני ליבנה אומרת איני:

אם הייתי ממלאת את הצו, את הציפיות שהיו ממני בספרות העברית כבר לפני 20 שנה... המחיר שהייתי משלמת מצד הביקורת והפופולריות שלי היה אולי הרבה יותר קטן. אם הייתי מספרת כבר לפני שנים על הרקע שלי משכונת שפירא, ועל המאכלים של סבתא שלי, ועל הרקמות והטיפוסים הצבעוניים של דרום תל-אביב – ספרות פולקלוריסטית כזו. אבל למה לעזאזל אני אמורה להיות צבעונית? לפני 20 שנה היה מותר לך להיות ספרדי אם תכתוב לנו באופן אקזוטי על הבית שלך. אבל לכתוב על ספרדים שהם בני אדם, והם אנשי עבודה, והאופק שלהם די אפור – כאלה יש לנו כבר לבנים, וגם הם לא ממש עושים לנו טוב על הנשמה.⁷

על שאלתו של המראיין "היו גם כאלה שסימנו אותך ככוח ספרותי חשוב", משיבה איני:

לפעמים הייתה גם התנשאות מהצד האחר, התנשאות פסאודו-ליברלית. ז'אוו, איזה יופי שאחת כמוך נכנסה לספרות העברית. חסר לנו קול כמוך'. אני כאילו הקמתי מפלגה חדשה בספרות, כאשר בקושי ייצגתי את עצמי. הם כבר קיבלו ספרדים כאלו. שאם הספר הראשון שלי נגע באזור של יפו, בת-ים ודרום תל אביב – אני אהיה אחראית על המגזר הזה. ציפו ממני לתעד – לכתוב אוטוביוגרפיה.

איני נענית ולא נענית לתביעה הזו. איני קובלת על התפקיד שיוחד לה, על האזור התחום שהוקצה לה. נראה כי ליבנה אינו יורד לסוף דעתה ואומר:

איני אינה נמנעת מכתובה אוטוביוגרפית לא רק בגלל תביעתו של אביה, שנפטר לפני כתשע שנים, לספר את סיפורו האישי, אלא גם בגלל החלק הרגיש ביותר ביחסיהם: האיום המתמיד מפני כוונותיו המיניות של אביה כלפיה....

ליבנה, כמסתבר, כמו פרנסי הספרות שאיני מדברת עליהם, מתעלם גם הוא מהכוח הספרותי שמעבר לשייך האתני ולסיפור-הילדות הקשה.

למעשה איני חורגת מתביעת הביקורת לסיפור ראליסטי ופולקלוריסטי-צבעוני ומהניסיון להצדיק את קיומה בספרות העברית כ"עוד קול" בפסיפס של קיבוץ הגלויות הישראלי. היא הופכת את הסיפור של השוליים לסיפורו של המרכז. הסיפור שלה הופך לסיפור של המיינסטרים, ללב הפועם של התרבות הישראלית. איני שואלת שאלה מתריסה על כל המאחזים היציבים של תרבות זאת: דמות הצבר, המשפחה העברית, המצליחנות היהודית, הצופה לבית ישראל ועוד. היא נוטלת לעצמה את הרשות לדבר בשם הקול המרכזי, הרשמי. רן יגיל בביקורת על הרומן אשתורת מבחין בחריגה של איני מן המשבצת, אך אינו עומד על גודלה של החריגה: "[איני] חורגת מן הנישה המקובעת שקבעו לה פרנסי הספרות וקובעי הטעם של ישראל והולכת בגדולות. אינה מספרת רק על החצר האחורית של ישראל".⁸

הרומן עב הכרס אשתורת⁹ מעמיד במרכז גיבור בשם בועז אשתורת, איש תקשורת ידוע מאוד שסובל מאינ-אונות ומהגדלה גרוטסקית של כלי עבודתו: הלשון. הוא מייצג באופן נקלה את המצליחן הישראלי. הוא בן לאב ניצול שואה ולבת פרדסנים מפתח תקווה, שגדל כבן יחיד בירכתי רח' אלנבי בתל אביב. בזכות כישוריו הצליח לעלות בסולם המעמדות החברתי, לצבור כסף ולקנות תהילה. כישוריו הם חלקת לשונו וכישרונו ביצירת קשרים פוליטיים. אשתורת הסובל מאינ-אונות, מגלה יום בהיר אחד שלשונו התארכה לממדים מפלצתיים: "לשון קמה על יוצריה. לא הסתפקה בדל"ת אמותיה הלשון, ויצאה לה לשוח בשדות זרים, מאבדת חוש המידה והדיבור, מערבבת תפקידים, משימה עצמה לזין שנגזל ממנו והופכת אותו ל..."¹⁰

זהו סיפור חריג מאוד בנוף הספרות העברית, וכניסתו לתחומה היא כמעט בגדר שערורייה. התארכותה של הלשון בצורה פראית כל כך מבטאת מרד בייצוג הראליסטי, המתון והמדוד שאפיין את הספרות העברית, ובניסיון הספרותי המימטי ששלט בכיפת הסיפורת העברית במשך שנים רבות.¹¹ איני מנפחת כל כך את בלון האינ-אונות של אשתורת ואת הפיצוי עליה בהתנפחות הלשון עד שהיא מסירה בעצם את העוקץ האלגורי וחוגגת את התפוצצות הדימוי. תוך שהוא מחפש נושאים לכתוב עליהם בעיתון, אשתורת מונה בינו לבינו נושאים שונים, כותרות אפשריות לכתבות:

השיחות עם הפלסטינים? צעירה החודרת לליבו ואשכיו של גבר מזדקן? חיזוקו של החמאס בשטחים? התגברות האבטלה בערי הפיתוח? האינ-אונות כמשל חברתי?.....

הלנצח תעמוד לנו הלשון העברית? התחזיק קרן התקציב מעמד? והגבר הציוני? דה סמול ג'ויש דיק, אור דה ביג יוראלי שמקער – ניגוד אינטרסים?¹²

בנשימה אחת שוזר אשתורת את החדשות המדיניות עם חייו הפרטיים. הכתיבה של איני מסתמנת כמודעת לעצמה כאשר היא מעמידה את אין־האונות כמשל חברתי, אך הבלון כבר נופח יתר על המידה, ובכך מבקש הרומן להיקרא בצורה שתחרוג מאותם משל ונמשל ברורים. בניגוד לאלגוריה נפרשת לפנינו ראליזציה של מטאפורה בדמות הלשון הגדלה לממדי ענק. עם זאת, חשוב להדגיש כי כשאיני מנפחת את לשונו של אשתורת לממדים בלתי סבירים, היא לא רק מגחיכה את ישראל הראשונה על ערכיה האידיאולוגיים, כפי שנטען בביקורת, אלא גם יורה חצים בפואטיקה שלה־עצמה, בערכים האסתטיים שלה. היא משתמשת בתבנית האלגורית השחוקה עד זרא ומסתכנת בכך שתואשם בעודפות מילולית. הפרזה זו, על חריגתה מהראליזם ומההסמלה הפשוטה, חריגה המאפיינת את יצירתה של איני כבר מראשיתה, דומה אולי להפרזה ולסטייה המאפיינות את יצירתם של יורם קניוק ואורלי קסטל־בלום. אולם הטרונסגרסיה של איני פורצת את הגבול גם ביחסה למיניות וגם בשימוש יוצא דופן בדפוסי לשון מגוונים שוברי קטגוריות; בכך היא מרחיקת לכת מיצירות שניהם.

הסטייה ממערכות אלגוריות גדולות וחובקות־כול ומראליזם מדוד ושקול וההפרזה הקיצונית והבוטה מפתות לקרוא את המיקום המיוחד של איני באמצעות ז'אנר הבורלסקה. הבורלסקה הופיעה בסוף המאה ה־17 והייתה נפוצה במאה ה־18 באירופה.¹³ במחצית השנייה של המאה ה־19 הגיע הז'אנר התאטרוני הזה לארצות הברית והייתה לו השפעה רבה על עיצוב התרבות המקומית עד שנות השלושים של המאה ה־20.¹⁴ הבורלסקה היא יצירה ספרותית שמלעיגה על הספרות כבדת הראש בכך שהיא מתיכה צורה מוכרת לתוך תוכן בלתי הולם. הבורלסקה משתמשת בנונסנס, בסאטירה או בוולגריזציה כדי להקצין את חוסר־ההלימה החיוני לאפקט שהיא מבקשת להשיג, שנע בין המשעשע לפראי.¹⁵ סגנון הבורלסקה וצורת החיקוי מוגבהים או מונמכים ממושא החיקוי – אם ז'אנר ספציפי או יוצר מסוים.¹⁶ לתוך צורתו המוכרת של ז'אנר הרומן בספרות הישראלית, שגיבורו מייצג באופן אלגורי את הישראלי מן השורה או לחלופין את ישראל,¹⁷ נוצקים ברומן אשתורת תכנים עלילתיים ולשוניים בלתי הולמים ומוגזמים. החזרה הפרפורמטיבית על הפתולוגיה המינית של בועז אשתורת כתמונת ראי למצב הישראלי שוברת את הדגם האלגורי המוכר על ידי העצמתו מעבר לכל פרופורציה.

בועז אשתורת לוקח עליו את התפקיד לדבר אל כולם, אל העם, כמו נאום בטקס ממלכתי, שבו הנכבדים פונים אל העם, שקהל השומעים בו מורכב כביכול מיחידים שווים. ההצבה זה לצד זה של אלמנטים הרחוקים זה מזה מנמיכה את המעמד מלא הפאתוס והלשון המכובדת. אופיו הבורלסקי של הטקסט הספרותי נובע מהדגש הפרפורמטיבי: מהשימוש הנשנה במבעים של נאום, של מסכת מתנועת הנוער, של קריינות רשמית ושל תרגום בגוף הסרט. הממלכתיות עוברת ריקון; איני מגדישה את הסאה של הממלכתיות עד שהיא מאבדת ממשמעותה. הרומן אשתורת משתמש בלשון המזכירה את הנוסח הלשוני

של הדלקת משואה בטקסים ממלכתיים, בעיקר בימי זיכרון וביום העצמאות. הוא מנסה לדבר "בשם כולם":

לא ינום ולא ישן שומר ישראל – אתה עוד שם, אביחי ברקת? אתה שומע?! שהוא, בועז אשתורת, מתכבד בזאת, בשם כל הסרג'נטים הבריטים וקציני המודיעין של ההגנה, חיילי הפדאיון וקצרני קיירו ובלשיה, וכשם כל קורבנות העם היהודי לדורותיו, והחפרפרות שנתפסו מאחורי מסכי הברזל ומזוודות הקשר ונתלו על דקלי הנילוס המשרקקים ברוח השרבית, וכשם כל צבאות ערב היחפים במדבר, וחיילות צה"ל, ים, אוויר ויבשה, לוחמי היחידות הקרביות, חיילי השק"ם והמסתערבים, ונפולת הנמושות בגולה ובמולדת ותולעי המשי בישיבות, בוגדי הבגד וצוררי זרם החיים כאן ושם, וכשם כל האויבים הציוניים והחותרים תחתם, מפוצצי המפקדות והגשרים, שדות התעופה והאוטובוסים, מניחי המטענים ומשחררי המקומות הקדושים, מתנגדי המשטרים למיניהם ומלחכי הפנכות הלאומיות, ובשם אלה ששלחו ידם איש באחיו, והמנהיגים שצנחו ולא קמו, והבנים ששילחו זרעם ברוח, והלכו ולא שבו, וכשם כל אומרי האמת והשקר, היודיו והכוזב, ומשוררי הדור שהלכו לפני המחנה עד שנפוץ המחנה – עם גדול ורב – לכל עבר, רחוב מכאן ורחוב מכאן, עם דרכי קיצור לשום-מקום-מתפצל-שוב, והנביאים שלשונם הביאתם לפי פחת ורבר נבואתם כמילמולו של המצורע, וזה שרוחו נטרפה עליו לעשות כמצוות אדוני ולהעלות את הבן לעולה, ובשם הרצל ופריד שנסתככו זה בזקנו של זה לישות משיחית אחת, עושה שהבנים לא חדלים להיות עקודים השכם והערב, וכשם כל אלה שלקה שכלם ואבריהם כמו בטרם עת, ושורשיהם נעקרו אל מול השמש הקופחת, והם משרטטים, יצחק כישמעאל, ישוע כבודהה, נאחזים-נאבקים כם עצמם ובצלליהם – בשם כל אלה ועוד רבים אחרים, הנהו, בועז אשתורת, לשעבר שפרינצר, בנם של ישראל, הוא שרואל, שריד ופליט לנספי בוכנוולד ויהדות לודג' בפולין, ועדה, היא עד'לה, ילידת פתח-קווה, היא מלאבס, נצר לבני העלייה השנייה והשלישית מאוקראינה, בת רוס, ואב לאיתי אשתורת, חניך תנועות הנוער, גולני והמזרח-רחוק, ובקרב סב לנכדו הבכור, חוטר ליורדי סידני, אוסטרליה, מתכבד בזה להדליק את איברו של זה, האחד שנותר, שלא תש כוחו ולא נס ליחו להצדיע לו – א"ביג סלוט. הצדע – הופ! ובמקום דרוך: חת-שתיים, חת-שתיים, לימין שור! קדימה – צעד! שמאל-ימין – שמאל-ימין – שמאל-ימין-שמאל! המצעד יכתף את נשקו – כתף שק! הדגל ידגל את דגלו – דגל שק! המצעד יעבור לדום, מצ'עד – דום! המצעד ערוך ומוכן לפקודתך, תשרניחובסקי, המפקד!¹⁸

ברברה קירשנבלט גימבלט, במאמר על הבורלסקה, מציינת כי ייחודו של הז'אנר החתרני הוא ביחס של דחייה, גינוי והתנכרות למושא ההתייחסות תוך שימוש בוולגריזציה ובפרפורמנס.¹⁹ בכתביה העודפת איני מסתכנת בכמיהה לא מודעת להידמות לאשתורת, בעל הכוח הלשוני, ההגמון, אך גם מנפצת את דמותו ומבליטה את שליליותה. באופן זה היא מסתכנת פעמיים: ראשית, מכיוון שהיא שוברת טאבו – מתקיפה את עמודי התווך של החברה הישראלית; ושנית, מפני שהיא חושפת את עצמה כמי שמקיימת יחס

אמביוולנטי כלפי אותה ישראליות שבעה שאשתורת מייצג. כמי שמשתמשת בלשונו העודפת (הרומן שלה "לוקה" באותה עודפות עצמה), יש ביחסה אל דמותו השופעת של אשתורת ניכור וניכוס גם יחד. איני יוצרת משחקים פרפורמטיביים כה רבים ומוגזמים עד כי מופע הראווה שנוצר חותר תחת האופוזיציה הבינארית שמאפשרת ביקורת פארודית. לפני הקורא נבנה פלימפססט של דימויים המאופיינים בחזרה. כך אפוא, דמותו של אשתורת איננה סובייקט אחדותי של ה"ישראליות", כפי שנטען בביקורת, אלא היא "קומפוט דימויים"²⁰, או "סלט הבית הלאומי"²¹, במילותיה של איני עצמה ברומן. דמות קופונית זו מבקשת לרסק את המובנות-מאליה של משק הדימויים הסמלי הכורך יחד את הלאומי עם האישי.

העודפות ברומן בולטת בדפוסי ייצוג המיניות דרך כריכת ההיסטוריה הארוטית הפרטית בהיסטוריה הלאומית. למשל, שירת ההמנון הלאומי משולבת בחוויות חשיפתו של הגיבור ליחסי המין בין ההורים (על הפוטל בסלון בלילות שבת), למשיכה ארוטית ראשונה כנער ולתסכית הרדיו האהוב עליו, "הלמות הלב", המספר על המרגלת הציונית היפה:

ועל רקע ההמנון, כל עוד-יעוד בלבב, גם קול קפריסין נדם, ומונטה-קרלו שקעה במצולות, ורדיו קיירו כיבה את אחרון המסגדים... לפאתי מזרח קדימה, שמה גחלת איסטנבול רוחשת כבשמן עמוק, ועין הירקן עוד לציון צופיה, איך הפוטל שלהם חזק כמו-שור-כמו-שור, נחר סבא בזימה [...] על אף שבכל זאת עוד לא אבדה תקוותנו, זאת התקווה שגם היד השנייה עם מיץ האבטיח שיבש, נכונה למבצע הגור הלאומי, ברגע הנכון, בו קבוצת לוחמים עזי נפש של ההגנה פורצת לחדר הקשר הסודי בעכו, חמישים-צפון, ומונעת אחרי אלפיים שנות מהסרג'נט הארור לבצע את זממו במרגלת הציונית היפה, שגם ברדיו היא יפה, בנקישת כפיות העוגה של עקביה, ובחיכוך ניירות הזכוכית אלו באלו לתאר את הלמות ליבה, וכרכור שדיה החופשיים בארצנו, כנגד חזהו של הכובש...²²

את האלגוריה בין הלאומי לפרטי, שהוצבה בחזית הספרות העברית, יש להבין ברומן אשתורת דווקא דרך היחס הנוסטלגי המדומה. פול דה מאן הסביר כי האלגוריה מתנגדת לתשוקה להתלכדות.²³ היחס הנוסטלגי המדומה מבליט את הפער הבורלסקי בין הלאומי לפרטי ומערער על המאמץ ליצור חפיפה מלאה ביניהם. בנייתם של הסיפור הציוני ומושא התשוקה הישראלית כרצף של דימויים ריקים ואוסף של אפקטים משוכללים בולטת בתסכית הרדיו. עבודתו של איש הקול מאחורי הקלעים בתחנת הרדיו "קול ישראל", שבה משתמשים בנקישת כפיות עוגה לתיאור טפיפת עקביה של המרגלת פועה ובחיכוך נייר הזכוכית לתיאור הלמות לבה וכדומה, מצביעה ביתר שאת על הסיפור הישראלי ההרואי כעל אוסף פעלולים ואפקטים מדומים מתחום התאטרון או הדרמה. תסכית הרדיו האהוב על אשתורת, שהצית בו פנטזיות גדולות, מגולל את הפנטזיה הציונית עם הפנטזיה הארוטית²⁴ דרך הדמיון של אשתורת, אך דווקא בכך מתחדדות נקודות חוסר התואם. בועז מדמיין שהוא קצין המודיעין של ה"הגנה" המתאהב במרגלת הציונית היפה, פועה:

ואפילו החיץ הוא המפעל הציוני, כתמיד על כרעי תרנגולת, ועומד לרועץ – הוא יכבוש את... פועה! הוא שב ולוחש את שמה, מנשק אותה תחת כובעה [...] ומטה מזה, חש אביחי איך מתחככים כנגדו מדי החאקי שלגופה, כפי שהם, קרעים־קרעים, לאחר מה שכמעט עולל לה הסרג'נט, שהנה הפכו מדיה לקו ההגנה האחרון, לאיבריה התאבים לו.²⁵

זוהי דוגמה למהלך כפול של ערעור על האלגוריה המוכרת של כיבוש הארץ ככיבוש אישה ועל הזהות בין גוף האישה לאדמת הארץ²⁶ ברומן הלאומי ברומן עובר ארוטיזציה מוגזמת, שחושפת את התחבולה הנרטיבית שמצניעה את החיבור בין הלאומי למיני ומניחה כי קיים ביניהם קשר מובן מאליו. ואילו המיני עובר הלאמה, ובכך נעשה לו עוול: הוא מפיק את מקורות התשוקה שלו מתוך יחסי הכוח והאלימות הקשורים בכינון זהות לאומית. המיזוג בין גופה של המרגלת הציונית היפה לבין גוף המולדת מוצג כמקבץ של מחוות לשוניות, שבז לריקנות ולתאטרליות, אך גם מתענג על קסם הטיפול השוני המצמיד את שיר השירים לשפת הפלמ"ח, לשיח הציוני ולשפה גסה וניבולי פה:

וכפי שמפנטז הילד בועז: הו, גופה החטוב של פועה, כנגד קיר הסלעים הטחוב שבבטן המבצר בעכו, כולו זיזים קרים, מציקים בגב ומגרים בישבן, אהה, שאין כבר שום מניעה לעגוב על פועה – נשלח, ככלות הכל, אביחי ברקת למשימה הלאומית, מדביק בשם כולם נשיקה עבריה תוססת, לשון מגן דוד משוחץ, נכווה בין שפתיה של פועה [...] קומפוט דימויים משיר השירים נמהל לפתע בדמו.²⁷

על בסיס הדימוי המסורתי של אישה למולדת יוצרת איני דיבור בורלסקי, הנטוע בהקשרים הפרפורמטיביים, המסחריים והפופולריים:

חיילים ומרגלים, גברים וגיבורים, הכול מעל פועה, הנסיכה על גלי האתר, זו ארץ זבת סודות ודבש, כשהוא, בועז, מעליו רק הפיקה. דק ובלתי־מורגש, הפיקה, והיד, כן־כן! אנא, למה להסיר, למה? רתומה למלאכת הקודש, היד, ההצלה והכינון, אהה, עד היום שובר מרקוני את ראשו איזהו הקול שימחיש למאזינים געש שדים תופחים מערגה, כסלעי הכורכר לחוף ימה של יפו, פטמות מזדקרות כדקלים בים המלח, אשכים גדושים כסלעי הבזלת במורדות הגליל, איברים עומדים כחלילי הכדואים בערבות הנגב.²⁸

גאולת הארץ באמצעות כיבוש האישה מעובדת בטקסט עד זרא. ההיסטורי־גאוגרפי והמיני כרוכים יחד לאורך הספר באופן מפורש, למשל כאשר תמרה, אשתו של אשתורת, במונולוג שהיא נושאת מעולם המתים, משווה את ההיכרות של אשתורת עם גוף האישה להיכרות הדלה של איתי, בנו של בועז אשתורת, עם הגאוגרפיה וההיסטוריה של ארץ ישראל.²⁹ הטקסט חושף את התחבולה של הדרמה הציונית, את מעשה יצירת האפקט ("הקול שימחיש למאזינים געש שדים תופחים מערגה"), ובכך מחליש את האלגוריה השחוקה ומותח ביקורת על הארוטיקה הציונית הכוחנית־מיליטריסטית.

ההעלאה באוב של הדימויים השחוקים של ארץ ישראל הישנה והטובה מגלמת את המהלך הכפול של איני – ניכור וניכוס.³⁰ הדימויים הנוסטלגיים: קן הצופים בגינת רות, תסכית הרדיו, המרגלת הציונית היפה, הסרג'נט הבריטי ועוד מפסיקים לתפקד כעדות היסטורית או כמושא געגועים. מתערערת סמכותם כסמלים לישראל הראשונה ונפגמת ההילה שלהם כמחוז כיסופים תרבותי. איני מציעה בתהלוכה את הסמלים הפסידו-היסטוריים ומייצרת נוסטלגיה פוסט-מודרנית, הדוחקת הצדה את ההיסטוריה הממשית.³¹ איני מערערת על הציונות המגויסת, על הארוטיזציה שלה, ובייחוד על היחס האלגורי בין אשתורת, בן "ישראל הראשונה", למדינה.

יצירתה של איני פועלת באורח בלתי צפוי כאשר היא עושה את דרכה למרכז התרבותי; היא מתגנבת אליו ותוקעת בו דגל. אפשר להבין את "ההשתלטות העוינת" הזו באמצעות המושג "טפילות". אנדרס גולסטאד מציין כי למושג "טפיל" תפקיד חשוב בהגדרת הגבולות של החברה ובסרטוט ההבדל בין פנים לחוץ. הגבולות חדירים, ולכן יש לעבות אותם: מה מותר ומה אסור להכניס. במערכת מושגית-תרבותית זו משמש הטפיל כלי רטורי רב-עצמה: פולש אנוכי, אורח לא רצוי, סכנה לבריאות הגוף הפונדקאי ולשלמותו.³² יצירותיה של איני עוסקות במידה רבה באותן קבוצות שוליים עצמן, ולכן קל לסווג את איני כמי שמגייסת את קולה לשמש שופר לשוליים השקופים.³³ אך לאו דווקא; מה שאיני עושה בעצם הוא פלישה למרכז כדי לכרסם בו ולערער את שלמות הגוף והאתוס של הפונדקאי.

גולסטאד מהפך את התפיסה הרווחת על הטפיל ומציין שהיחסים בין טפילים ומארחיהם בעולם החי והצומח אינם כה מוחלטים כפי שהיה נהוג לחשוב עם היווסדו של תחום הפרזיטולוגיה. כיום מקובל לחשוב בדיסציפלינה זו כי הטפילים נחוצים לאיזון ולקר-אבולוציה של המערכת כולה. זהו גורם משמעותי בהתפתחות המתמדת של החיים על פני כדור הארץ. הטפיל הכרחי להיווצרות חיים ולהתחדשותם. לכנות את הטפיל עצלן, פולש, זר, מנוון או חסר ערך מעוור אותנו ומסתיר את המרכיב היצירתי בפעולתו.³⁴ ברוח החידוש בתפישת הטפילות, הצעתי היא לקרוא את יצירתה של לאה איני לאור החידוש המשמעותי בה למערכת החיים של הספרות העברית. פריעת הסדר בספרות באמצעות הלשון והעיצוב הנרטולוגי מקורה ביצירתיות רבה ובחשיבה במבנים חדשים. כך, הטפיל משרבב את עצמו לעמדות הכוח ומשאיר לעתים אדמה חרוכה, אך בה-בעת מצמיח חיים חדשים שלא שוערו קודם.

איני מתמקמת במעמד הטפילי,³⁵ החומד להשתחל לעמדות הכוח ולאכל אותן בגופו. היא רוצה לרוקן את החיות מהגוף, שתופס עצמו כ"מארח" נאור, מכניס אורחים בסבר פנים יפות, היא רוצה לפוצץ את הבלון הנפוח של הפונדקאי. איני נכנסת כאורחת-לרגע לבית של התרבות הישראלית, אך אינה יוצאת מהבית בתום האירוח המנומס, אלא משתכנת בחדרים השמורים לבעלי הבית בלבד, החדרים המגדירים את זהותם.

האדיפליות - "דה סמול ג'ואיש דיק אור דה ביג יזראלי שמקטור"

תשובה אפשרית נוספת לשאלה מדוע התקבלה יצירתה של איני אצל המבקרים באמצעות ורד הלבנון ולא באמצעות היצירות המוקדמות יותר ניתן למצוא בעוקצו של הערעור המיני. איני, לא רק שלא נענתה לדרישת הביקורת לספר את סיפור הילדות הקשה של "ישראל השנייה", אלא עוררה את מבוכת הביקורת כשפרצה בגסות לחדר המיטות של "ישראל הראשונה" וחשפה אותה במערומיה. דפוס הייצוג הארוטיים המוגזמים והפרובוקטיביים, האופייניים לז'אנר הבורלסקה,³⁶ עוררו מבוכה. איני מפרקת ביצירותיה את הזוגיות ההטרונגית ואת היחידה הבורגנית הבסיסית על ידי עיצוב חריג ביותר של מיניותן של הדמויות. יש לזכור כי היחידה הזוגית הבסיסית משמעותית גם במובן הלאומי: זיווג של גבר ואישה מבטיחים את המשך הקיום הלאומי. חנן חבר, בסקירה מרשימה על הספרות העברית, טוען כי "התיקון הלאומי האירוני נמצא במבנה משפחתי חריג, המפרק את קווי המתאר של הדרמה האדיפלית שהזינה עד כה את האלגוריה הלאומית".³⁷ הפרה של המבנה המשפחתי המקובל ושל המיניות המהוגנת חותרת תחת הסיפור הציוני של חיים בסימן הבראה נפשית-ארוטית בארץ ישראל. אל מול הדגם המיני-משפחתי הקיים, איני מציעה כמה דגמים, שכולם מתאפיינים בעודפות בייצוגה של המיניות וכולם כאחד מייצרים אפוקליפסה של יחסי המשפחה. אלו חותרים תחת הסיפור הרשמי של הישראליות.

המיניות תופסת מקום נכבד מנפח הרומן ומעלילתו והדמויות ברומן מאופיינות במיניות חושפנית וחריגה. כאמור, גיבור הרומן, בועז אשתורת, סובל מאין-אונות ונהנה ממין פרוורטי ומציצני. ממקום מסתורו תחת מיטת האוהבים, אשתורת מתבונן בבנו מקיים יחסי מין עם בת כיתתו³⁸ ובהזדמנות אחרת אף עם אהובתו שלו, וילי:³⁹

סילון האוויר הקר שחדר, מיד לכשנפתחה הדלת, צמרר את עכוזו של בנו, שעמוק-עמוק דחפר בוילהלמינה. אתי חש בו ראשון, אלא שלא העז לחדול מן הפריצה. המשימה העליונה בערה בכתובת אש באוויר החדר, ודומה היה כי קורע לב יהיה לסגת כעת, בעת שהכיבוש עולה כה יפה [...] בועז לא צייץ. ממילא כאשר הבחינה בו, רק כעבור שלוש דקות, נמעכת בחדווה תחת בנו, אמרו פניה תחינה כי יניח להם.⁴⁰

אשתורת מציץ לקרן, החברה של בנו שנושאת את נכדו ברחמה, ומפתח פנטזיות מיניות לגביה; כסטודנט במעונות הוא הציץ ממיטה סמוכה אל חברו שמקיים יחסי מין.⁴¹ בועז משחזר את חוויית המציצנות הקבועה להוריו ושואב מכך הנאה ארוטית.⁴² חיי הנישואין של אשתורת עם אשתו הפרקליטה המפורסמת, תמרה, רצופים בגידות מצדו ומצדה; מדובר בהחלט בגיבור שמיניותו חורגת מן התבנית הנורמטיבית.⁴³ במעשה הסיפור, איני מדברת על עצמה דרך דמותו של אשתורת. המציצנות הפרברטית של אשתורת היא גם המציצנות של איני עצמה. ברמה הפואטית, יש שימוש בלשון ובתמטיקה ש"לא נאה" לכתוב בהן, שחושפות את המילים העסיסיות, הקללות והבדיחות הכחולות בשפה ובחברה; וברמה האתי-תרבותית מדובר בחדירה לחדר המיטות של הישראליות, בהצצה מחוצפת ובולגרזיציה של האינטימי ביותר – המיניות בתרבות. זוהי חדירה למקום השמור ביותר

באתוס הלאומי. הכתיבה החודרנית הזו, שפורצת את גבול האינטימיות הראויה מייצרת מרחב של טרנסגרסיה, של טריפת המבנה הקיים.

כאמור, הביקורת ראתה בגיבור הרומן, בועז אשתורת, ייצוג של החברה הישראלית, בכלל, או של האליטה האשכנזית וצמרת השלטון ושל אמצעי התקשורת, בפרט.⁴⁴ הגיבור מסמל את החברה הישראלית בכללותה, הסובלת מאי־אונות ומנסה לפצות על כך בכישורים לשוניים. יורם מלצר טוען כי ברומן אשתורת ניסתה איני להראות את השינוי הגדול שחל בחברה הישראלית: התפוררות המסגרת והתודעה המשותפת, הכרה בריבוי־הפנים האדיר בחברה והחלפת הסיפורים המכוננים בבת אחת. לדעת מלצר, איני אינה מנסה ברומן לבנות סיפור גדול שיחליף את הסיפור הקיים, או את הזהות הישראלית הראשונה, אלא היא "מתמקמת על שפתו המחורצת של השבר".⁴⁵ אך כדי לחדור למרכז התרבותי, אין זה הכרחי לבנות סיפור גדול שיחליף את הסיפור הקיים, אלא, כמו שאיני עושה, אפשר לערער על עצם הדגם הפואטי ולחדור לקאנון עם סיפור שבור, משובש ומפולש. אני מציעה להבין את הערתו של מלצר בצורה מקיפה עוד יותר, המתחקה אחר שבירת המסגרת הפואטית המכוננת של הספרות העברית והמגיבה לרדיקליות של ההצעה הגלומה ביצירה.

את הסיטואציה הבסיסית שהגיבור מתמודד איתה – אי־אונות אל מול לשונו המתארכת – ניתן להבין כאלגוריה פשוטה, כפי שהביקורת פירשה אותה. אך לדעתי, הספר מבקש פרשנות שבה־בעת חורגת מהפרשנות האלגורית. במילים אחרות: הרומן עושה שימוש בדגם היהודי הנשי, ההומוסקסואל או הא־מיני, שייצג פעמים רבות את היהודי הגלותי החולה, שמבקש לו מרפא בפרויקט הציוני⁴⁶ ומגדיל אותו לממדי ענק דמיוניים, ששמים ללעג ולקלס גם את הדימוי עצמו. "המחלה היהודית" מלווה את היהודי גם כשהוא כבר חש כי התבגר ועמד על דעתו: הקים מדינה. אך גם את האלגוריה הזו בין הפרטי ללאומי איני אינה מאפשרת להשלים: האלגוריה גסה ובוטה מכדי לעמוד ביחס של 1:1.

שימוש־היתר שעושה איני בהקבלה המטאפורית בין אשתורת למדינה שוחק את הנוסח האלגורי הרווח ומחבל בייצוג האלגורי: אשתורת, או כל אדם פרטי אחר, כבר איננו המדינה, אין זה לפי כוחותיו לייצג אינסטנציה גדולה כל כך. מצד אחד, היצירה שוברת את האינדיבידואליזם היומרני נוסח שירת דור המדינה⁴⁷ וטוענת לְהיות הספרות תמיד פוליטית ולאומית. מצד שני, הרומן לא מאפשר לנו להבינו דרך סמלים גדולים וייצוגים אנלוגיים מוצקים. עדות לכך הוא השימוש הרב בדמותו של זיגמונד פרויד כהסבר לפתולוגיה של אשתורת. פרויד נזכר ברומן כמה וכמה פעמים, והזכרתו המרובה דווקא שמה ללעג את ההסבר הפסיכואנליטי לפתולוגיה של בועז אשתורת: "[...] ופרויד קשישא, לבטח היה שב ומוצא בפציניט הוכחה ניצחת לתורתו, המצדיקה באופן מיתולוגי כל פגם, כשל או חסך, ב'פתולוגיה מינית' [...]"⁴⁸. הרופא האיטלקי ד"ר הראבן מסביר מפורשות את הסיבה לפתולוגיה: "[...] האין בועזינו אימפוטנט? האם זה לא מה שמצויין בתיקו הרפואי, כבעיה מספר אחת [...]. ואם כך, האמנם פיתחה הלשון הזו, מבלבל הרופא, אי־אילו יכולות פיצוי שעדיין הוא רחוק מלפענח?"⁴⁹ "פרויד היה יכול ללקק את האצבעות מכמה שאתה שקוף [...]", אומרת תמרה, אשתו לשעבר של אשתורת, בשובה מן המתים לקראת מותו של אשתורת כדי לשאת מונולוג ארוך שמסכם את חייו העלובים.⁵⁰ "אם לאילוקים אין היסבר,

שלפרויד, נעבעך, יהיה?!“ [כך במקור] כך עונה אביו הגרמני של אשתורת כשמציעים לו “שיחות הרגעה” במוסד בגדרה שבו אושפז אחרי שלקה בשבץ.⁵¹

אשתורת מונה רשימה ארוכה של סיבות להתפתחות הפתולוגיה שלו – התארכות הלשון:

איזה תירוץ ימצא לפתולוגיה הנפשעת: התרגשתי יתר על המידה למראך? כיפרתי על עוונותי לחווה ברוש ולכל האחרות? פיציתי את האגו הגברי שלי, כפי שלבטח חזה פרויד, יושב על ברכיה החתומות של הפסיכולוגית ומושך בזקנו המתוסכל? סחטתי את כושרי המילולי? קינאתי בבני? נענשתי על צביעותי, שמרנותי, כסילותי, יהירותי?⁵²

כאן מוצגות סיבות אפשריות רבות מדי לאין־אונות, המובילות להיקבעות־יתר של המסומן. כולן נכונות בה־בעת שהן גשיות ואף אחת אינה מצליחה למצות הסבר, לאפשר מערכת הסברים ראלית.⁵³ כך האירוע חורג מתחומי הראליה ומערכת הסברים סיבתית או פסיכולוגית, שאפיינה את הספרות העברית הראליסטית־פסיכולוגיסטית.⁵⁴ כלומר, איני מציעה למעשה קריאה שמפרקת את השיח הפרוידיאני ומציעה קריאה אנטי־פרשנית ואנטי־פסיכואנליטית. התסביך האדיפלי מתנפח אפוא יתר על המידה עד שהוא חדל לשמש תבנית הסברית. המשחק האדיפלי פורץ את גבולות הרמז המעודן. איתי, הבן של אשתורת, הוא איום של ממש על אביו, אך במקביל הוא גם עדות לאונותו, “עדות זקפתי”,⁵⁵ אך גם מבצע רצח אב באשתורת: “בוזי בהיפוך, זה זובי, שמת לב, אבא?” אומר הבן איתי לאשתורת אביו וחוזר בכך על הכינוי המסרס שבו מכנה אותו.⁵⁶ על פני עמודים רבים מתואר בפירוט משחק ששיחק איתי עם אביו בילדותו, שבמידה רבה מסמל את מערכת היחסים ביניהם:

כמו שאיתי כשהיה בכתה אל־ף או שמא כבר עלה לבי־ת, היה מפתיעו משום־מקום וצועק – אבא, דום שתיקה! והוא תמיד נמלא עונג מחלחל בכל רמ־ח איבריו, והופך לכוכב־שבת על המקום ומציית. [...] עד שהתפתח ביניהם כפיון יציב וממכר, מוות ערני של להיות־לא־להיות, גופה ניצבת או יושבת ניזונה מצפייה בלבד, ואיתי כממונה על תחיית המתים שהזמן בידו, והדיבר אינו הכרחי לו, נצח היה בויה בו.⁵⁷

במשחק המענג בין האב לבן יש בה־בעת מן הסירוס: מכיוון שהמיומנות המילולית היא אונו של אשתורת, איתי הגוזר “דומשתיקה” על אביו, בעצם מסרס אותו. איתי מתעלל באביו ומרוקן ממנו את פוטנציאל־הכוח היחיד שלו: “מבקש לרשת אותו בחייו”.⁵⁸ היחסים בין האב לבן אף מקבלים ממד ממשי יותר כאשר הילד חוטף לאב את האוכל ובכך מונע ממנו חיות ושרידות.⁵⁹ בכך שאיתי שוכב עם המאהבת האהובה של אשתורת, וילי, הוא מגשים את הפנטזיה האדיפלית: “אב. מי אב, הוא או איתי?”.⁶⁰ אשתורת מתדיין עם עצמו על האשמה, לאחר שגרם באמצעות לשונו הפיזית להפלת נכדו העובר. האשמה שמטילים על האב איננה סיבה לכול, ואשתורת מנסה להתנער מאחריות למעשה ההפלה: “כמו למשל הפסוק הזה מפרקי אבות: ‘אבות אכלו בוסר ושיני בנים תקהינה’, שמחמם את לבו. כי הוא יפה וצודק. תמיד היה. ולמה לא כך, אם גם איתי נושא באחריות לזוועה. בהחלט,

חצי בחצי. כי יש גבול עד כמה יטילו אשם רק על האב".⁶¹ מסומנת שלשלת דורות: אביו של אשתורת, ניצול השואה; אשתורת שהצליח "לנצח את היטלר" לדברי אביו; והנכד, איתי, ש"טורף את הגלובוס". הסיפור המשפחתי הציוני מצטייר כנלעג. הנרטיב המקובל מגלות לגאולה מוגחך, מכיוון שהגיבור, שבו מתגלים הפנים של המדינה, הוא אדם ללא יכולת שרידות וללא יכולת להתנגד לכוחניות של אביו ושל בנו. הגיבור הישראלי החדש הוא אדם מסורס, טרף לכוחות מבפנים ומבחוץ.⁶² הגיבורים האמיתיים של הרומן מכלים את כוחותיו, חיותו ותדמיתו: הפועלים התאילנדים הקניבלים, אנשי העיירות הדרומיות, שאשתורת דחה את טענותיהם על קיפוח ואפליה, אביו שגרם לו לחוש מנודה ובנו שגרם לו לקנא באוניו. מימוש מטאפורי של הסירוס העצמי מתבטא באירוע שבו אשתורת גורם כאמור להפלת נכדו העובר, ובכך הוא קוטע את הרצף ההישרדותי ואת המשך השושלת.

חרדת הסירוס והתסביך האדיפלי, המסומנים כהסברים לא־מספקים לאין־אונותו של אשתורת, מסורטטים גם כהסברים לא מספקים לחידוש של איני בספרות העברית. כפי שכבר ציינתי, יצחק לאור ואריק גלסנר מיקמו את איני כמי ש"עורגת למרכז"⁶³ ובהשאלה מזדהה עם האב, עם "ישראל הראשונה", כמי שמבין כי כוחו לא עומד לו מול היריב החזק ממנו ולכן בוחר להזהות עמו, להתאוות להיעשות חזק ומצליח כמוהו, אך בה־בעת להכיר בעליונותו. ואילו אני טוענת כי פירוק המבנה האדיפלי ברמת הסיפור מעצב בגידה במבנה האדיפלי שהציעה הביקורת גם ברמה המטא־פואטית. בלשון הביקורת אפשר למצוא שאיפה סמויה להותיר את איני במקום השולי, כילד שמשלים עם עליונותו של אביו ומדחיק את תשוקתו האדיפלית. בדומה למבקרים אחרים, טוענת הדה בושס כי "[איני] אינה מצליחה להמריא, והיא חוזרת ונוחתת בטריטוריה מצומצמת, מוכרת לה, שבה היא חושפת בפני הקוראים נופים של מציאות שולית [...] הדמויות בספר עצובות במין עצב אנושי קטן ולעולם לא יוכלו להפוך לדמויות טרגיות באמת. השוליות כמו חדרה לחייהם ולסגנון כתיבתה של המספרת והטביעה את חותמה בספר". בושס מבטאת בדבריה את הערגה המסרסת של המרכז ההגמוני להותיר את איני במקום השולי, לצד הדרישה לסיפור צבעוני, ריחני ופולקלוריסטי, שמבטא את "אופי השכונה".⁶⁴

תחת ההדחקה הרצויה של הליבידו המאפיין את הילד במודל שהעמיד פרויד, איני מציפה את היצירה בדפוסי ייצוג ארוטיים, נטולי עכבות מוסריות או אסתטיות, המביכים את "ההורים" הספרותיים. מתפתחת מעין נזירוז ספרותית ביצירה, כפי שמתערער המבנה הנפשי של הילד שאינו משלים את התסביך האדיפלי. כך נוצרת חריגה מקווי המתאר המוסריים והפואטיים. הבגידה של איני בנרטיב האדיפלי רצינית אף יותר, מכיוון שמדובר בהפניית עורף לתשתית העומק של ביקורת הספרות העברית, המניחה שושלת גנאולוגית של בני־סופרים המורדים באבותיהם הספרותיים. יגאל שוורץ מצביע על תבנית עומק זו בגל הפורמטיבי של ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה.⁶⁵ חנן חבר מסביר כי "מראשית שנות השבעים הלכה וגברה המגמה של קונקרטיזציה באמצעות סיפור אדיפלי, המתגבש יותר ויותר כסיפור נוסטלגי והמקיים דיאלוג בין העבר הפרטי – לבין העבר הלאומי".⁶⁶ איני חותרת תחת היחס הקבוע המכפיף בין הפרטי ללאומי ותחת הסיפור האדיפלי הנוסטלגי. במקום הניסיונות הנשנים בספרות העברית להחזיר את הזמן לאחור באמצעות כתיבה נוסטלגית (ואלגית) ועל ידי כך "לפתור את התסביך" האדיפלי (הכרה

בעליונות האב משמעה אישור מחדש של הכוחות ההגמוניים), איני מציעה ראייה המביאה בחשבון את הביקורת (המסמנת אותה בשולי השדה התרבותי) ומורדת בפרוצדורה של פתרון או של שחזור המיתוס תוך היענות לסדר הכוחות הקיים.

ורד הלבנון – הנשדִינִית שוֹדֶדֶת אֶת הָאוֹצֵר הַלְאוּמִי: אוֹטוֹבִיּוֹגְרַפִּיָּה וּפְרִיצָה לַתּוֹדֵעָה

כיצד בכל זאת פרצה איני לתודעה? ומדוע דווקא עם הרומן ורד הלבנון? איני לא התמקמה בלב הקאנון באמצעות יצירות רדיקליות אחרות כמו הרומן אשתורת – יצירה בורלסקאית "נחותה", המערבת "טעם רע" ואי־מהוגנות, או הרומן גאות החזל, שבו אלמנת צה"ל ממשיכה לנהל יחסי זוגיות עם בעלה המת. ברומן ורד הלבנון איני, כטפילה, מוצאת את הדרך לספק את ליטרת הבשר האוטוביוגרפית שנדרשה ממנה, אך השיבוש שהיא משבשת את הסיפור האישי הוא כה יסודי עד כי הוא מבטא בה־בעת סירוב להיענות לדרישה. דרישת הביקורת כמו מתפוצצת בפניה־שלה. הסיפור האוטוביוגרפי מ"השכונות" שדרשה הביקורת, עובר תוך השחתה של כל הסמלים הגדולים והאסורים־במגע – השואה, החייל, הצבר, השכונה הצבעונית, האליטה – אגב השחתתם של הלשון ושל הז'אנר המכונן של האתוס הלאומי. השחתה זו נעשית בכלים של הפרזה ועודפות, המזכירים את ההגזמה המאפיינת את ז'אנר הבורלסקה. ייצוג סיפורה של "ישראל השנייה" כפי שנדרש, עובר בהכרח בתמלול משובש של סיפורה של "ישראל הראשונה". כלומר לספר את סיפורה כמי שִׁרְתָה לעצמה בראש.

ורד הלבנון (2009)⁶⁷ הוא רומן אוטוביוגרפי המעמיד במרכז את לאה, בת־דמותה של הסופרת. בהווה הסיפורי לאה היא חיילת המתנדבת לסעוד את יונתן, חייל פצוע בתקופת מלחמת שלום־הגליל. בבית החולים היא מציגה את עצמה בשם "ורד". לאה/ורד פורשת את סיפור חייה בפני יונתן – החייל שהוא כמעט צמח – ובפני הקוראים. כאמור, אריק גלסנר ויצחק לאור זיהו ברומן את השתקקותה של איני להיכלל בקבוצה השלטת – "ערגה גדולה אל המרכז", כינה זאת לאור: "לאה איני החליטה לחרוג מכל מאמציה הקודמים לשבור מבנים ותבניות, היא החליטה לספר את חייה כך שהמרכז יקשיב לה. לכן בנתה את הסיפור כמו הרומאן המשפחתי, על פי פרויד". יחסיה של לאה עם אמו של יונתן – החייל ה"צמח" – מבטאים לדעת לאור כמיהה מסוימת להשתייך למסורת אחרת, הגמונית, להשתייך לאליטה האשכנזית משכונת רחביה. ביחסים אלה מבטאת לאה היקסמות וחרדה גם יחד.⁶⁸

ברוח זאת טוען גם אריק גלסנר כי הסיפור האוטוביוגרפי החושפני של הרקע הייחודי לכל סופר הוא "תשלום דמי חבר לכניסה למועדון האקסקלוסיבי" של סופרים קאנוניים.⁶⁹ בכך גם גלסנר, כמו מרבית המבקרים, מכניס את איני לקטגוריות המוכרות ולא שועה להתמודדות הפואטית הייחודית שלה עם החומרים הסוציולוגיים והאוטוביוגרפיים. גלסנר מצביע בכך על אי־המובנות־מאליה של כניסתה של איני לקאנון. במילים אחרות, עליה "להתקבל" לקאנון; מכאן יוצא שהיא איננה בת־בית מהסוג הרצוי בהיכל התרבות הישראלי. גלסנר רומז בעצם על פרדוקס: כדי להתקבל למשפחת הסופרים העבריים⁷⁰ ולהיות כמו כולם, הסופר הבודד צריך להבליט את ייחודו, להראות מדוע הסיפור שלו ייחודי, קשה באמת ורצוף סבל.⁷¹ נבדוק דווקא את האופן שבו איני מבטאת התנגדות לסיווגה כפריפריה

חברתית או אתנית המשתוקקת להיכלל בקבוצת הרוב. הטקטיקה של איני, שאני מכנה אותה "טפילית" מבקשת להשתלט על המרכז ההגמוני, לא להתקבל אליו כ"אזרחית שוות זכויות". השתלטות זו מתבצעת בלשון, בתמטיקה ובעיצוב הז'אנרי ומגישה לקורא אוטוביוגרפיה שבורה ומתריסה באצטלה של התמסרות בלתי מזיקה לדרישת הביקורת.

שיבוש האוטוביוגרפיה ואין השם

ברומן ורד הלבנון, ז'אנר הרומן האוטוביוגרפי עובר פירוק באמצעות עודפות. עודפות זאת מתקיימת בראש ובראשונה בזהות הכפולה ואף המשולשת שלובשת הגיבורה, המכנה עצמה ורד / לאה ואף מירב כאשר היא מתחזה בבית החולים לאדם אחר. הבחנותיה של אינגבורג בכמן⁷² מבהירות את משמעות שימוש־היתר של איני בשמות ואת תרומתו לשבירת הז'אנר. במאמרה, בכמן מייחדת את הדיבור על הידלדלות השמות והיחלשותם בספרות החדשה, המתבצעת, בין השאר, באמצעות טכניקה של עודפות. ניתן להבחין בנקל בדרמת הכינויים, שממלאת תפקיד משמעותי ברומן. קצין המשלוחים הנאצי מסויטיו של אביה העוברים אל לאה קורא: "לאה איני! / לאה ייני! / לאושי! / לאושה! / ללושי! / לאה'לה! איפה את, פפלוכטה יודה, צאי מיד! שנל שנל! [...]"⁷³. מכתבי הדחייה ממערכות העיתונים בהם היא מבקשת לפרסם מפרי עטה, מנוסחים בלשון כמעט אחידה: "לכבוד: לאה עיני... איימי... אייני... אני... אנו מודים לך על החומר ששלחת אלינו. לצערנו, לא מצאנו אותו ראוי לפרסום"⁷⁴. דודה של לאה מביך אותה כאשר הוא מבחין בה במקרה ברחוב כשהיא משתדלת להתעלם ממנו כדי לחסוך מעצמה את המבוכה בפני חברותיה בשירות הצבאי: "עכשיו קורא לי הדוד בקולי קולות: יאויש, ללוש, לאה'לה, ללושה!"⁷⁵. פירוק הזהות האחדותית ממשיך ומתקיים ביחס שבין לאה לאביה ניצול השואה: "אני בכיתה ב', יונתן[...] לאה איני, לאושי, לאה'לה, מכיתה ב', בתו של הניצול, הניצולה ב"⁷⁶. איון השם מעצם ריבוי הכינויים בולט בדבריה של האם ללאה, שמבטאים יחס של הדרה, הכחשה והתעלמות: "אמא שיש לה אלף שמות בשבילי, אומרת: ריינה (מלכה) הנזירה! [...]"⁷⁷. ובהזדמנות אחרת אומרת לאה על אמה: "על פניה מצעד השמות שהיא מכנה אותי מאז ומעולם"⁷⁸. "אמא [...]" ו"ראשונה לא מצאה לי שם"⁷⁹. שיבוש השם מתקיים כבר בשם המשפחה, ביטוי למחיקת זהותו של האב בחברה הישראלית:

אחרי מחנה העצורים בקפריסין, ירד אבא מהאונייה חביכה ריך, והריח את היים של חיפה. ריח הנמל היה כנמל שבסלוניקי, ועל המזח מכרו כלובים. האסיר המשוחרר בפיג'מת הפסים עם המגן דוד הצהוב יצא מהתור של הפליטים, ובגרושים שנשארו לו מהאמריקאים, קנה כלוב ציפורים. אחר כך חזר אבא לתור הראשון במולדת החדשה, והתקדם בבטן מתהפכת לאט. כשנעמד סוף כל סוף מול פקיד הסוכנות, הניח את הכלוב על הארץ, וחיכה. פקיד הסוכנות שלא נשא את ראשו מהניירת, שאל לשמו. קומו תיאמס? תירגם לו מי מהעומדים את השאלה לספניולית. אבא כיחכח בגרונה, וגאה: איזקיני ייני. גאה גם בלב: הבן ששרד עינויים ורעב. אבל הפקיד עם החולצה הלבנה והעורף האדום ריפרף עליו, וכתב בתעודת הזהות הרשמית: יצחק איני; ממיר אפילו את האיזקיני העליז־משהו בנעקד ההוא יצחק.

היידה, ברוך הבא, אדון איני, מלגלג על עצמו אבא. אין עבודה אדון אין, אמרו לו
 כבר למחרת בלשכת העבודה.⁸⁰

איון זה של שם האב עובר בירושה גם אל לאה. כתגובת נגד לפירוק הזהות שפירקה הסביבה את לאה, איני משתמשת באסטרטגיה של "מידה כנגד מידה"; היא אינה מתמסרת לזהות אחדותית, המתמצה במרכז אחיד וברור, שמסמנו הוא השם הידוע והקבוע. המסמן נותר כפול, משולש וכן הלאה. הוא איננו ניתן למיצוי. בכך היא מבצעת פירוק של התוכן הביוגרפי: שם, כסמן ראשי של זהות, אינו נענה למוסכמות הז'אנר. כאשר איני עושה שימוש עודף בשמות היא מחזירה את השליטה לידיה. היא משתמשת באסטרטגיה שהייתה בשימוש נגדה כדי להתחיל תהליך של השבת העצמה הבונה, הגואלת את הסובייקט המפוצל. ההכפלה והשילוש בשם, הנובעים מהזהות השאולה של לאה־ורד בד־בד עם הרצון להידמות למירב, חברתו של החייל הפצוע, יוצרים דרמת זהויות מבלבלת: "לא, אתה לא טועה, יונתן, זאת אני. מירב, או ורד, או לאה, או לא־משנה־מי[...]"⁸¹; או: "שלום מדברת מירב העכשווית? המזויפת? או שלום, מדברת ורד, לאה, בעצם שמי לאה, ואת לא מכירה אותי, אני המתנדבת של יונתן מרום, החייל, את זוכרת? הפצוע, יונ..."⁸² עודפותו של השם, מרכיב ראשון בז'אנר האוטוביוגרפיה, מבטאת היבט חשוב של השחתת הז'אנר. השימוש של איני דווקא בז'אנר האוטוביוגרפי ובז'אנר רומן החניכה, מאלץ את הקורא לעמת את היצירה עם הדרישות הקלאסיות של הז'אנר האוטוביוגרפי ולחוש ביתר שאת את הטלטלה המתחוללת בו: "רומן חניכה (בילדונגסרומאן) מתאר את התפתחות עולמו הפנימי של האדם מכוח הסביבה, ערכי התרבות והמוסר שלה, דעותיה אמונותיה וכו' [...]. צעיר משכיל, בן למשפחה אזרחית התווה לדרכו בסדר־חיים נחשל, והליכתו מעולם פנימי רסוק אל עולם הרמוני [...]"⁸³. ברומן האוטוביוגרפי שלפנינו הדרישה הז'אנרית היסודית הזו אינה מתממשת, במידה רבה עולמה הפנימי של הגיבורה נותר רסוק והיא איננה מקבלת את ערכי חברת המקור בהשלמת תהליך החניכה.

הז'אנר האוטוביוגרפי מיוסד על אישורו מחדש של הנרטיב הלאומי,⁸⁴ כמו גם על אישור מחדש של הנרטיב הפרטי. חבלה בעקרונות הז'אנר מבשרת את שבירתו של האתוס הלאומי ומפקקת באפשרות קיומם של יחסי הייצוג בין היחיד לאומה (האם למשל "הסיפור הגדול" של האומה מייצג את הקבוצות והמעמדות השונים, או משמש דגם אוטופי בלבד). הרומן מבטא התמרדות נגד הסיפור האחדותי, הליניארי, המנחם, שבו סיפורו של היחיד מגולל את סיפורה של האומה. ניתן לראות איך קווי העלילה משתרגים זה בזה, וציר טראומטי עומד במרכז כל אחד מהם. בניגוד למודל האוטוביוגרפי הקלאסי, שמתאפיין בנרטיב אחד מרכזי, כאן עולים קולות רבים, המשבשים את התמונה האחידה והליניארית ויוצרים מציאות קפופונית. קווי העלילה הטראומטיים כוללים בין היתר את ההטרדות המיניות שחוה לאה מידי אביה – ניצול שואה מסלוניקי, שאיבד את משפחתו וקהילתו וטראומת השואה מכרסמת בו כל העת. שיח זיכרון השואה בארץ החל להכיר בשואת יהודי יוון רק בשנים האחרונות, ועד אז סבלו ניצולי קהילה זו מהכחשת אסונם והדרה מתמדת מן השיח הציבורי בנושא השואה (טראומה קבוצתית).⁸⁵ לאה סובלת התעללות פיזית ומילולית, חווה רעב אינטלקטואלי ורגשי, סובלת מהזנחה פושעת בבית

ומחוצה לו ומאטימות מצד מוסדות המדינה. עליה להתמודד עם אב שמלעיט אותה מינקות בקורותיו בשואה, ועם אם המתעלמת ממנה. נוספת לכך הטראומה של סבתה של לאה, הדמות הקרובה לה ביותר מקרב בני המשפחה, שנמכרה לעבדות בגיל תשע, ובגיל שתים עשרה הושאה לגבר מבוגר.

טראומה מרכזית נוספת היא פגיעתו של יונתן. יונתן הוא חייל בראשית השירות הצבאי, שערב העלייה לקו האש בזמן מלחמת שלום-הגליל ניסה להתאבד ביריית כדור בראשו. תפקודו הקוגניטיבי והפיזי כמעט אפסי. משפחתו של יונתן פגועה מניסיון התאבדותו גם בשל מצבו הקשה וגם בשל הבושה שגרמה לה פגיעתו של הברך בנורמות האידאולוגיות השולטות בכיפה. יתר על כן, הטראומה הקולקטיבית מאזכרת ללא הרף את קיומה: המציאות הישראלית המיוצגת ברומן היא מציאות של מלחמה. נקודות הציון בחיי הגיבורה הן מלחמות ישראל: מלחמת ששת הימים, מלחמת יום-הכיפורים ומלחמת שלום-הגליל, כשברקע הדי השואה. זהו מצב קיומי של טראומה לאומית – מצב-חירום קבוע, שבשמו יש לגייס את כל המשאבים כל הזמן.⁸⁶ ריבוי הטראומות ברומן מעצב חוויית חורבן קשה. ריבוי זה, המצטרף לאלמנטים נוספים של יתר, מעלה על הדעת את דבריו של ההיסטוריון דומיניק לה קפרה על אודות הלאקונה הריקה שבלב ההתנסות הטראומטית, החומקת מכל ייצוג והמחייבת כפיית חזרה.⁸⁷ הפגישה השבועית עם יונתן מזמנת ללאה חוויית עיבוד לה-קפראית בתנאי מעבדה אל מול ה"כמעט-צמח". נוצרת סיטואציה שבה הנציג של "ישראל הראשונה" נאלץ להאזין לתולדותיה הטראומטיים של לאה, בת "ישראל השנייה", האחרת. זהו עיבוד גואל, המבנה מחדש את סיפור חיי הגיבורה, והמאפשר, דווקא ב"שאריות" הרבות שהוא מותיר, שחרור מן הדוגמטיות של החשיבה המונוליתית.⁸⁸ סיפור מחדש של העבר הקולקטיבי, וסיפור מחדש של היחיד מתוך עמדה שולית, מייצרים עמדה המתנגדת לסיפור הרשמי. קווי העלילה הטראומטיים הרבים השזורים ברומן, מתריסים נגד הדגם הקלאסי של הרומן האוטוביוגרפי ושל רומן החניכה, המושתתים על נרטיב אחדותי וליניארי על אודות גיבור מרכזי יחיד בשנים הפורמטיביות של התבגרותו. אצל איני מתקבלת עלילה מסועפת ורבת-ערוצים שקשה להחזיק בה כתופעה אחדותית. עשיית שפטים בדגם האוטוביוגרפי, האמון על אישור הסיפור הלאומי והאישי, על ידי הצפתו בקווי עלילה טראומטיים, מזמינה הבניה מחדש, בעלת מרכז מבוזר וצביון פרגמנטרי. האוטוביוגרפיה היא זירה של מאבקי כוח. לכן, שיבוש של המודל האוטוביוגרפי הקלאסי מזמין מיקום מחדש של הדחפים והאינטרסים.

בניגוד למוסכמות ההסמלה והאלגוריה ששלטו בספרות העברית החדשה, שבה למשל הבית הפרטי הוא תמיד הבית הלאומי,⁸⁹ איני חורגת ממישור ההסמלה. איני מציעה מרד טפילי לא רק בנרטיבים הגדולים, אלא גם בדפוסי הייצוג, בצורה. שמעון אדף סבור כי הרומן ורד הלבנון מורכב משני סיפורים מקבילים:

הסיפור של ורד [...] מציית לכלל שהשתגר בספרות הישראלית כתנאי יסוד של יצירה מז'ורית או קאנונית: הוא מתעקש להיות סימבולי, הוא מתיימר לקיים יחסים אלגוריים עם הנרטיב החברתי לאומי, הוא נאבק להעמיד סמלים גדולים.

[...] מעלה סמלים ומנפץ אותם, מציע מטאפורות ומפרק אותן, נוגע בארכיטיפים ורוחה אותם. נדמה שאיני אומרת: בסיפור של ורד זה פשוט לא עובר, זה לא זה – מעשה ההסמלה החברתי-לאומי כמוסכמה הבלעדית של ייצוג המציאות בספרות העברית הוא גס תמיד, ומעיד על הקונפורמיות העזה של החברה הישראלית: סיפורו של היחיד מוכשר רק במידה שהוא משקף את סיפורה של הקבוצה, ומילא אם היתה זו מוסכמה אחת מני מוסכמות שליטות רבות, אבל הבלעדית? [...] כי כל מעשה הסמלה גורף, סגור, חוטא בפשטנות שאינה מכבדת את הספרות.⁹⁰

השתלטות על המעוזים היציבים

יצירתה של איני מבטאת חדירה ללב הקונצנזוס על ידי עיסוק בנושאים הקדושים ביותר בתרבות. זוהי פרימה של ההתייחסות הרווחת אל ניצולי השואה כמלאכים, כ"קרבות מקודשים" (ניצול השואה המלאכי והמופנם השומר על ילדיו מכל משמר), מיניות של מי שהפך ל"צמח", או של אישה שכולה וערער על נוהגי האבלות המקובלים (בספר גאות החול). בין יתר מוקדי העיסוק המועמדים לבחינה מחודשת הם היחס למלחמה והאוטומטיות של הגיוס אליה, דמות הצבר, אהבת אם, האחוה הצבאית ועוד. באמצעות השימוש העודף בלשון מעמידה איני שאלה מתריסה על כל המאחזים היציבים ונוטלת לעצמה חירות לדבר בשם הקול הממסדי, הרשמי. השימוש שהיא עושה בז'רגון הצבאי הופך את המעוז של הישראליות במיטבה – צה"ל, שהתגייסות אליו היא טבילת האש המעידה על האזרח שהוא נתין נאמן לאתוס הישראלי – לשפת־מרד וללשון ביקורת. חר"פ, מכ"ית, הקטל"מ (היחידה בה משרתת לאה), ש"ג, ת"ס, גימ"לים, מדי בי"ת, קצין מיון, ועדה רפואית, אכ"א, צפ"טית ועוד – כל אלו משמשים בערבוביה לניכוס השפה הרשמית ולהמאסתה. בסצנת חדר האוכל בטירונות מתארת לאה את המזון המוגש ואומרת: "ניסיתי להרים את הישבן הצלוי במיץ עגבניות על המזלג בכדי לזרוק אותו בכלי האשפה שעמד במרכז השולחן, ושכולן קראו לו כולבויניק".⁹¹ הכולבויניק, אותו פח אשפה מרכזי – שם שגור, שמעיד על שפה פנימית, שפה ליודעי ח"ן – זר ללאה, מנוכר לה. היא מרוקנת אותו מההילה המשפחתית ומה"סחבקות" שהוא טעון בה. דרידה מבהיר את תפקידה המכונן של הלשון בפרוצדורה של הכנסת האורחים דרך היחס בין זר לבן־בית: "[...] הנכרי אשר, ללא מיומנויות דיבור בלשון, תמיד עלול להיות חסר הגנה בפני המשפט של הארץ המקבלת אותו או המגרשת אותו [...] עליו לבקש את הכנסת האורחים בלשון שאינה שלו על פי הגדרה, בלשון שכופים עליו ראש המשפחה, המארח, המלך, האדון, השלטון, האומה, המדינה, האב וכיוצא בהם".⁹² במפגש של לאה עם המפקדת, ניכרת טכניקה דומה של פירוק שפת האב, השפה הצבאית:

[...] מי את?

אמרתי. אמרתי גם את המספר, וסיימתי ב"המפקדת"!

היא נהייתה עוד יותר חשדנית, ועיינה שוב בפתק. את שייכת לצריף 60? לפה?

בעצמה כבר לא הייתה בטוחה.

"כן, המפקדת.

טוב, ממי לקחת את הטופס למרפאה?

מאיזו מפקדת בבוקר, המפקדת.

איך קוראים לה?

לא יודעת, המפקדת.

די, תפסיקי להגיד כל הזמן "המפקדת", זה רק במסדר. איזו מפקדת, לבי? ⁹³

איני משבשת את הנוהל והפקודה הצבאיים, את הדיבור הצה"לי, תוך ציות כביכול לכלליהם, עד שהם נהיים בפייה לזרא בעודפותם המגוחכת. לאה חוזרת על כינוי המביע סמכות ויראת כבוד עד שהוא נעשה ריק מתוכן ומגחיך את בעל הסמכות, המפקדת. חוסר התמצאותה של לאה בעולם המושגים הצבאי מעיד על ריחוקה מהמערכת המרכזית, האחראית לשילוב בחברה הישראלית, זרוע של כור ההיתוך. אולם, חוסר הבנה זה גם יוצר הזרה ביחס לשפת הרוב, הצבאית. זוהי הפניית עורף לדרישה "להתיישר" לפי התבנית היצוקה מראש. לאה שואלת את המפקדת:

רגע, אבל אוכל גם ללכת איתן לחדר האוכל?

מה השאלה?!

כי יש לי גימ"לים.

אז? תאכלי ותהיי בריאה. בעוד יומיים את בת"ס.

טוב, תודה. אה, סליחה, סליחה המפקדת ... היא הסתובבה באי-רצון. מה זה ת"ס?

צנחת מהחלל, תגיד?!, כנסי עכשיו פנימה, ותלכי לאכול.

[...]

חשבתי שעדיף להגיד בפשטות, אז אמרתי: אני שישנה ימים שכבתי במיטה בצריף.

חולה. אם זה עריקה, אני העריקה הכי מגויסת בצה"ל... אבל מה זה ת"ס?

הלסת של הקשוחה נחתה. ת"ס?!

כן, מה עושים בת"ס?

שונאת הדגים שמצצה עכשיו את עצמות העוף, אמרה: הולכים בשורות ישרות

ימינה ושמאלה, ומסתובבים בקו אחד, זה תרגילי סדר.

ויתרתי על לשאול בשביל מה, ואמרתי: כלום, מחרתיים אני מצטרפת [...]. ⁹⁴

התשובה למסתורין שאפף את המילה המכושפת "ת"ס" היא כה לקונית וטכנית עד שהיא מאירה את כל מעשיהם של החיילים בצבא באור מגוחך, סר טעם, חסר תכלית. כאילו תכנית-על מוכתבת מראש, עריצה, שולטת בכולם באמצעות אותו דיבור מכשף. הטפיל החיצוני לגוף הפונדקאי הצבאי שבקטע לעיל, נטפל למושגים המכוננים את עצמיותו של הפונדקאי, וכופר בהם.

פירוק אבן יסוד נוספת במחשבה הישראלית ההגמונית הוא עיצוב דמותו של ניצול השואה. ברומן ורד הלבנון מצטיירת דמות שונה לחלוטין מהדמות המוכרת של ניצול השואה המלאכי, המסכן, הקדוש, החרד לגורלו ולגורל משפחתו. במקומו אנחנו פוגשים

את אביה של לאה: איש שמסרס נפשית את בתו, מנפץ את חלומותיה, מונע ממנה מזון רוחני ומשאבים רגשיים של אב לבתו. במקומם מייחד לה האב תפקיד של נר זיכרון⁹⁵ – זו שתספר את סיפורו ואת סיפור משפחתו שנספתה. אביה הופך למפלצת, הגונבת ממנה את ילדותה ומתעללת בה מינית. זוהי טלטלה עצומה באופן הייצוג המוכר של ניצול השואה. המהלך שעבר האב מרמז על הטרנספורמציה שעבר העם היהודי: מקרבן למקרנן. קורותיו בשואה הופכות להצדקה מקיפה לפשעיו המזעזעים כלפי בתו:

אבא סוחט את רגשותי מילדות. מפעיל עלי את כל התנורים של אושוויץ כדי שאכתוב את הסיפור שלו ושל משפחתו המושמדת למען הדורות הבאים, למען כל אלו שלא מכירים בכך שיהודי יוון היו בשואה; נספו הכי מכולם. אני במריי. אני בשביל הסיפורים הברויים. כאן ועכשיו. אבא סחטן בחסד, ואני סרבנית שלא יודעת רחמים. לא כשאבא רוחף ידים, לא כשאני גדלה ברגם מוקטן של מחנה ריכוז תוצרת בית הורי. איזה מקום מפחיד לגור בו! איזו מלחמה, מדי יום, שלא לאבד את החיים.⁹⁶

לא זו בלבד שהאב כופה על לאה מינקות את סיפורי השואה המצמררים, הוא גם מתעלל בה מינית באופן שקשה ליישבו עם דימויו הרווח של ניצול השואה בתרבות הישראלית כקרבן קדוש. לעיני הקוראים הוא הופך למקרנן חסר רחמים: "אבל לעולם לא תראה איך אבא נוקב בשדי. רגע כלוב, רגע ציצים חצופים. רגע ארנק מלא בכסף, רגע ציצים מבושים עד עפר. אבל כשהוא פולט לעומתי פתאום: כמה חבל איז'קה בת, שאת ואני לא יכולים לעשות אהבה, ולשונו מלקקת את שפמו".⁹⁷

גם דמות הצבר שמייצגת את "ישראל הראשונה" מתערערת מן היסוד ברומנים של איני. מותו של הגוף המרכזי בא לידי מימוש קונקרטי בניסיון התאבדותו של יונתן ("ילד השמנת" משכונת רחביה), החייל ברומן ורד הלבנון, במותו של ישי, בעלה של מירי ברומן גאות החזול, ואף במותו הסמלי של בועז אשתורת, כשהוא הופך לאימפוטנט, מאבד את יכולת הדיבור (אבדן אבני היסוד לחיים, יכולת תקשורתית וקיום מיני, כמוהם כמוות), ולבסוף נאכל ממש על ידי טפילים חברתיים (עובדים זרים, תאומים סיאמיים מתאילנד). שלושה גיבורים מרכזיים אלו ברומנים החשובים של איני הם מייצגיה של "ישראל הראשונה", האליטיסטית, הנינוחה, שטפיל נחות תופס את מקומם וכובש את מרכז הבמה.

בניגוד לטענתו של יצחק לאור, שלפיה לאה איני ברומן ורד הלבנון עורגת למרכז ולמעשה משתוקקת להידמות לו ולהשתייך אליו, אני מציעה לראות כיצד ורד/לאה תופסת את מקום הגיבורה תחת יונתן. היא הופכת למייצגת שלו: היא נותנת קול למחשבותיו ורצונותיו. דמות הצבר הכל-יכול, הגיבור, מתגלה באילמותה, במוגבלותה. מירי, גיבורת הרומן גאות החזול,⁹⁸ מדובבת את ישי, "החייל האמיץ", מראה כיצד מותו לא היה מות-גיבורים, מדגישה את העוול במותו חסר הטעם. דמויות נשיות אלו תופסות אפוא את מקומם של הגברים הלבנים, מייצגי הקונצנוס.

הלשון - התפוררותם של כלי הבית

אין כמעט רשימת ביקורת על יצירתה של איני שנעדרים ממנה שבחים על הלשון הייחודית, על האלתורים וההמצאות רבות־התושייה והיצירתיות, ועוד כהנה וכהנה.⁹⁹ לדוגמה: "כוחו של הסיפור טמון בסיפור האישי והחברתי שהוא מספר, אך לא פחות מכך בכשרון הסיפור של לאה איני. האינטנסיביות של הלשון נשמרת לכל אורכו של הספר. כמעט שאין כאן ביטוי שגור או תיאור נדוש [...]". תיאורי הילדות משובצים בהמצאות לשוניות... הלשון הפיגורטיבית מעניקה לתיאורים עוצמות בלתי צפויות".¹⁰⁰ דרכה של איני אל המרכז היא בראש ובראשונה באמצעות השפה. הווירטואוזיות שלה, כושר־הביטוי החדשני מעלים על הדעת אורח שמנכס לעצמו את בית המארחים: הוא נכנס בדלת הראשית, מתחיל לגעת בחוסר נימוס בכלי הבית היפים, להשתמש בהם, להפר את הכללים המוסכמים, הבלתי־מדוברים ביחסי אורח־מארח. השפה היא אותו משאב רב־ערך, שההגמוניה הספרותית עושה בה כבשלה. על משאב זה משתלטת איני הטפילית וחומסת אותו. זהו ניכוס של דבר־מה שלא הגיע אליה בירושה, "באופן טבעי". ברומן ורד הלבנון שפות־האם שלה אינן עברית, אלא ספניולית וארמית. ספניולית (לאדינו), שפתו של אביה, מזוהה עם התנכלותו של האב ללאה. האב משתמש בספניולית כל אימת שהוא מצוטט ברומן, ושפתו נעה בין חיבור לשורשים ולחיי הקהילה התוססים בסלוניקי, כמצבה לתרבות מפוארת, לבין גסות ואכזריות:

אבל בפעם הראשונה, מזמן, כשהעזתי ואמרתי זה רק חלום, אבא. אבא נעלב. זה לא חלום! הוא צעק. בא קצין אס־אס בלילה, עם כובע, מעיל יפה, דרגות, איקומו תִּיאָמְס אָסְטָה? ואיך קוראים לזה? מחברת, פנקס, אמר שמות, שמות שלנו, ולקח גם אותכם, אחד־אחד! הוא חבט את כוסו שרוקן על השולחן. אחר כך במעבר המטורף, ליטף את שערי שעוד לא סורק, ואמר איי, קה נו מְמַנְקָה, איי, שלא תחסרי לי, ולאמי: היידה, חנה, מאוחר, הלכתי..."¹⁰¹

וגם:

בואי נכבה רק את האור פה, טוב? שהפשאריקוס הציפורים, ילכו לישון, עוד מנהל עמי אבא, בגיל שש, משא ומתן לילי על גובה השגעון, על מחיר הדיכוי.¹⁰²

ארמית היא שפתה של סבתא כולילה האהובה. ארמית הייתה צריכה להיות שפתה של אמה של לאה, שחסכה מבתה שפת אם: שפה רגשית, שפת חיבור מְיָדִי המסמנת מקור והשתייכות. במקומה בוחרת האם באלם צורם. הסבתא תופסת את מקומה של האם בחום ובאהבה הבאים לידי ביטוי בשפה הטבעית: "מלאן באך", קוראת לה סבתה בחיבה, החיבה היחידה שהיא מקבלת. "מלאן באך, שסבתא תכין לך תה? אני מהנהנת עם כל השושנים שפורחים בראשי פנימה, ומאמינה לקיומי, מרגישה אותו ביד... את רעבה מלאן באך? לעשות לך פרוסה עם ז'אז'י?"¹⁰³ שפתה של הסבתא מבטאת קשר אינטואיטיבי, ישיר וחם, תחליף לשפת האם. הכינוי שהיא מכנה את נכדתה בשפתה ושמות המאכלים המסורתיים מעניקים לשפה ממד של הזנה והענקה שאינה מקבלת בבית.

בְּהֵהָה! אֲנִי מֵתְגַלֶּה לָהּ בְּקִפְיָצָה כְּמוֹ שֶׁל לֹנְרָה. בְּהֵהָה! הַכֶּף נִשְׁמַטֶּת לְכִיּוֹר, וְסַבְתָּא, מִלַּח וְקִינְמוֹן, אוֹמֵרֶת בְּאַרְמִית שְׂמָא אֱלוֹהַּ בְּשְׂמָא מְלֶאכִי שְׂבִירָא, יִשְׁמֹר אֲדוֹנִי, מִשְׁמֵר מִלְּאֲכִים טוֹבִים. וְצוּחֶקֶת: וּוּאָה! חֲשַׁבְתִּי גַנְבִים!¹⁰⁴

משחק ילדותי זה של הסתתרות וגילוי, אפשרי רק עם סבתא (הבילוי עם אביה הוא סיפור סיפורי שואה, ואמה מתעלמת ממנה לגמרי). משחק המחבואים הוא מרחב ליצירת זהות וגילום נוכחות, שמתקיים עבור לאה רק ביחסים עם סבתה. השימוש בארמית, כתגובה רגשית חזקה של הסבתא, מבטא את גרעין הצורך של הילדה לאה. כאשר מעלה האם את הרעיון שבתה תגדל אצל דודה חשוך הילדים, לאה מפחדת ומספרת על כך לסבתה. והסבתא אומרת בתגובה: "מלאן באך, אני אמרת בשבילך", היא אמרה בארמית את המילים שחבשו את פצעי, שלא ללכת לגדול שם אף פעם! "וואה! ככה אמא להגיד?!"¹⁰⁵ את היעדר שפת האם מבטאת לאה במילים צורבות כשהיא מדברת על אמה:

היא לא אוהבת אותי. למה זה בכל פעם משתק אותי מחדש? היא הלא שבה ואומרת לי: בגללך פיטרו אותי מהעבודה (כלומר, בגלל שנולדתי). בגללך הרגליים שלי נפוחות עם ורידים (ההריון איתי הסתבך לה בהרעלה שהביאה להודשיים של שמירת הריון בבית החולים). והכי מהכל: את ילדה רעה, חבל שנולדת.¹⁰⁶

מנגד לשפות אלו – שפת אב, העולה על גדותיה בגידופים, ובהטרדות מיניות, שפת האם הנעדרת לגמרי, ושפת הסבתא, המחליפה את שפת האם – מייצרת איני מפעל גדול של שפה ישראלית, עברית חובקת-כול, החולשת על רובדי השפה השונים ופורשת את זרועותיה עד קצותיה. שפת הרומן הופכת למכשיר שאיני משתמשת בו להחליף את הקול השליט, את שפת האב המדינתית והסמכותית, השפה הארץ ישראלית השייכת לסופרים הקאנוניים, אדוני השפה.

הלשון ביצירה של איני, שהיא לעצמה גם מגלמת אתוס, פולשת לתחום החורג מזה שמוקצה לאורחים. היא משעה את השפה, שפה שבעלי הבית אפשרו לה להשתמש בה על בסיס של השאלה בלבד. במילים אחרות, היא משעה את הזיקה האוטומטית בין המסמן למסומן ומאירה אותו במערומיו. כך היא מנצלת את הכנסת האורחים לסימון טריטוריה. למשל: "חית עשר" הוא חוט השייך לתשתית התקשורת הצבאית. תפקיד היחידה הצבאית של לאה, גיבורת ורד הלבנון, הוא לטפל בהנחת התשתית של החוט. אולם בפיה של לאה הופך החוט לאגדי, למטאפורה ליכולת נסית לקשור קצוות פרומים (למשל בין יונתן ללאה, שלמראית עין אין ביניהם קשר תרבותי, חברתי או מעמדי) וללכד עזובים ממקומות שונים. איני נטפלת למושג צבאי קטן ולא מוכר ומעשירה אותו במשמעות פלאית, העודפת על תפקודו האוטומטי והיבש. כשלאה מנסה להסביר לעצמה ולקולו של אביה בתודעתה מדוע היא מתחברת דווקא ליונתן, החייל שמרד, שסירב לתפקיד שיועד לו בשדה הקרב, היא אומרת:

אֵי, מְאֵלְמָה, נִשְׁמָתִי, בַּת טִיפְשָׁה, אֲנִי שׁוֹמְעֶת בְּאוֹזְנַיִם אֶת אַבָּא. אֶת רוּצָה לְסַבּוֹל כָּל הַחַיִּים? לְשׁוֹרֵף לָךְ אֶת הַמְזוּלָּה? שְׁמַעֲתָ, חֲנָה? הֲיֵשׁ לָהּ סִיפּוֹר עִם פְּצוּעַ... לֹא

מספיק הדמיונות, מה שהיא ממלא בלי חֵיר בלי טעם, לא מספיק השואה... חייל בבית חולים היא הביאה לנו! והנה, זה החתן – אינווליד. נו, אז למה את עושה את זה? למה? חית עשר, חית עשר. יש חוט כזה. פלאי. עושה את כל העבודה. מחבר כל מה שמנותק, שחירש, עיוור, אילם. לא יודעת באמת.¹⁰⁷

ועוד:

רק שבאותם רגעים, האחרות שקירבה אותנו עד עכשיו, גם קמה פתאום ומתייצבת בינינו. פוערת תהום. אני לא מכירה אותך בכלל! אני לא מכירה אותך ככה, לא מכירה אותך נלחם לא לחיות את העינוי, לא מכירה אותך לא מוכן אפילו להתנחם בלהקה שהערצת; איזה חית עשר נהדר שהוביל אליך פעם, לצד אלפי חוטים נעלמים אחרים, לפני שבחרת להתנתק.¹⁰⁸

סיכום

בניגוד לעמדתם של גלסנר ולאור, המדגישה את הערגה של איני אל המרכז, אני סבורה שאיני מנסה לגנוב את דרכה למרכז, בדומה לספלמנט (supplement) הדרידאני.¹⁰⁹ היא מתמקמת בתור "סרח עודף" של החברה הישראלית: שוברת את השפה המאז'ורית, את הצורות המקובלות ואת התמות של המלאי הקיים, אך בה־בעת חודרת למרכז ההגמוני עד כדי מילוי מקומו, החלפתו וההשתלטות על הטריטוריה התרבותית והפואטית שלו. איני אינה משתוקקת להשתייך אל המרכז, אלא היא מאיימת להחליפו ולייתרו. איני מרשה לעצמה לגנוב את "שם הוורד", לחדור למעוז הישראליות ולגנוב לעצמה מרחב בלב הקאנון.

כאמור, פריצתה של איני לתודעה נעשתה דווקא באמצעות הרומן ורד הלבנון. אמנם איני כבר הפליאה בכתיבת שירה¹¹⁰ בתחילת דרכה, בכתיבת סיפורים קצרים¹¹¹ וברומנים נוספים, אולם רק ורד הלבנון הצליח לספק את דרישת הביקורת לסיפור האישי בה־בעת שדחה אותה, כלומר סיפק מענה בדרכו המשבשת. רומנים פנטסטיים או פנטסטיים למחצה כמו ענק, מלכה ואמן המשחקים,¹¹² גאות החול,¹¹³ סדומאל¹¹⁴ ואשתורת (ומאוחר יותר סוסית¹¹⁵ ובת המקום¹¹⁶) אכן היו יוצאי דופן באקלים הספרותי העברי, אך נמדדו בקנה מידה אחר. הם לא יכלו לפרק את הגוף המארח מבפנים, מפני שהשתמשו בכלים פואטיים וסגנוניים אזוטריים יותר, כאלה שהתאימו בהחלט להגדרת הביקורת של סצנת צד ספרותית ושלא איימו במופגן על הקונצנזוס. הנובלה מישהי צריכה להיות כאן,¹¹⁷ שמספרת על נערה מתבגרת בעלת זהות מגדרית מורכבת ועולם פנימי עשיר המתגוררת בשיכון, עדיין אפשרה ערעור תחת הרדאר מפני שעסקה במובהק ב"ישראל השנייה".

הלשון הדשנה של איני, האוצרת שפע של דימויים רב־משמעיים ואינטרטקסטואליות מעוררת מחשבה, מציבה חלופה ללשון הרזה המאפיינת את בני דורה הספרותי, וגם לנטייתה הסגנונית של הספרות העברית (שקנתה את אהדת הביקורת) לצמצום, לדיוק

(בבחינת מועט המחזיק את המרובה) ול"יצירה הבנויה כהלכה". ריבוי העלילות אצל איני וריבוי השמות, וכמו כן המטען העודף המועמס על הפרדיגמה האדיפלית ועל שיח המיניות, מעקרים מוסכמות יסוד בשיח הישראלי: גבריות ונשיות, סטייה ונורמה, ארוטיקה ולאומיות. כיוון ש"הלשון המטאפורית כמעט גולשת על גדותיה"¹¹⁸ נוצר בכתיבתה של איני שיח תת-תקני, הנטפל לזרם המרכזי בעזרת השינויים שהיא משנה, בחזרה המרובה המגחיכה את מושא החיקוי ובביקורת נוקבת. כתיבתה של איני מפרקת את הצורות הגדולות כמו האוטוביוגרפיה והרומן האלגורי כאשר היא מחככת זה בזה בורלסקי בטרגי ואוטוביוגרפי בבורלסקי ויוצרת חידוש פואטי הקורא גם לשידוד מערכות בשיח התרבותי.

המאגנום אופוס שהעמידה איני ברומן ורד הלבנון נטפל לתמטיקה של הזרם המרכזי והעמידה על ראשה, ביטל את הקשר האלגורי המובן מאליו בין הלאומי והאישי שבירת הז'אנר האוטוביוגרפי, ועיוות את שפת המארח. כל זאת בכליו של בעל הבית, שכן המרד מתקיים בתחומי הראליזם ולכן הוא כה רב-עצמה. כניסתה של איני לקאנון נעשתה אפוא בדלת צדדית. כשהיא מספרת את סיפור חייה הרסוק, היא לא מאפשרת נחמה המאשרת את הסדר הקיים.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 לאה איני, ורד הלבנון, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2009.
- 2 אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ - ספרים (8.7.2009), עמ' 1.
- 3 לאה איני, גאות החול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.
- 4 שם, עמ' 12.
- 5 איני זכתה בפרס ורטהיים ופרס אלדר לשירת ביכורים (1989), בפרס ברנשטיין (2006), בפרס ביאליק (2010) ובפרס ראש הממשלה לסופרים עבריים בשנים תשנ"ד ותשס"ד, וכן הייתה מועמדת שלוש פעמים לפרס ספיר (2010, 2012, 2014). עדות נוספת להתקבלותה היא הכללתו של סיפור קצר פרי עטה בתכנית הלימודים של משרד החינוך לבתי הספר התיכוניים – "עד שיעבור המשמר כולו" מתוך הקובץ גיבורי קיץ. הסיפור נכלל בסיפורי הבחירה לבחינת הבגרות במגמת ספרות.
- 6 יצחק לאור, "ערגה גדולה אל המרכז", הארץ - תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2. וראו עוד: בלבן, הערה 2 לעיל; אריק גלסנר, "מעגל סגור", הארץ - תרבות (24.7.2009), עמ' 22.
- 7 יוני ליבנה, "סיפורים לפני השינה" (ריאיון עם לאה איני), ידיעות אחרונות - 7 לילות (28.5.2009), עמ' 18-19 [ההדגשה שלי, ע"ר].
- 8 רן יגיל, "אשתורת והתקשורת – אשתורת והסיפורת", נתון 77 (2000), עמ' 11.
- 9 לאה איני, אשתורת, תל אביב: זמורה ביתן, 1999.
- 10 שם, עמ' 113.
- 11 לספרות העברית היו מעט סטיות מודרניסטיות וסימבוליסטיות, בעיקר בשנות השישים, אך הן שבו לדרך הישר דמוית-המציאות; וראו: גרשון שקד, "בהרבה אשנבים וכניסות צדדיות", הסיפורת העברית 1880-1980, ה', תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 49.

- 12 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 111-112.
- 13 M.H. Abrams, "Burlesque", *A glossary of literary terms*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1999, p. 18
- 14 Robert Clyde Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991
- 15 T. V. F. Brogan (ed.), "Burlesque", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1994, pp. 151-152
- 16 אברהמס, הערה 13 לעיל.
- 17 כפי שהוצע בביקורת: ירון אביטוב, "עושה צחוק מתרבות הרייטינג", ידיעות אחרונות, המוסף לשבת - תרבות, ספרות, אמנות (29.10.1999), עמ' 26. אביטוב גם מצביע על המיניות המתפרצת ועל המתקפה על החברה הישראלית, שבה הלשון המתארכת היא סמל לכל הרעות החולות שלה. וראו גם: יורם מלצר, "הפלגה אמיצה על גבי השפה החיה", מעריב - ספרות וספרים (3.12.1999), עמ' 26. מלצר רואה בשפה את הגיבורה האמתית של הרומן; מאיה בז'רנו, "הלשון הבוגדנית", הארץ - מוסף ספרים (25.4.2000), עמ' 10. בז'רנו טוענת כי הרומן הוא מעין אזהרה לחברה הישראלית מפני קטסטרופה שמתרגשת לבוא עליה. בז'רנו גם מצביעה על העודפות ביצירה ועל אשתורת עצמו כבלון שהתפוצץ ונחשפה ריקותו.
- 18 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 320-321 [ההדגשות שלי, ע"ר].
- 19 Barbara Kirshenblat-Gimblett, "The Ethnographic Burlesque", *TDR* 42, 2 (Summer 1998), pp. 175-180
- 20 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 154.
- 21 שם, עמ' 412.
- 22 שם, עמ' 47-48.
- 23 Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979
- 24 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 62.
- 25 שם, עמ' 153-154.
- 26 ראו: חנן חבר, "שירת הגוף הלאומי: נשים משוררות במלחמת השחרור", תיאוריה ביקורת 7 (חורף 1995), עמ' 99-123; יצחק לאור, אנו כותבים אותך מולדת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.
- 27 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 154.
- 28 שם, עמ' 156.
- 29 שם, עמ' 380.
- 30 ולטר בנימין טוען כי לצד הפוטנציאל המהפכני של הריבוי והשעתוק של הדימוי, הם גם מביאים לחיסול גמור של ערך המסורת במורשת התרבותית, וראו: ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים, ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996 [1935], עמ' 159.
- 31 אני נסמכת פה על הבחנתיו של ג'יימסון: פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, מאנגלית: עדי גינזבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 36-37.
- 32 אנדרס מ"י גולסטאד, "טפיל", מפתח 5 (2012), עמ' 44. גולסטאד הוא חוקר לינגויסטיקה, ספרות ואסתטיקה באוניברסיטת ברגן, נורווגיה.

- 33 ראו: בלבן, הערה 2 לעיל; אמנון נבות, "אוטוביוגרפיה של מבקר ספרות", עט לעת (מקוון) (12.6.2009).
- 34 גולסטאד, הערה 32 לעיל, עמ' 45-46.
- 35 מאמר זה הוא עיבוד ופיתוח של רעיונות מעבודת המוסמך, שבה מתווספת למערכת המושגית טפיל-מארח מערכת מושגית נוספת הרואה בפעילותה הספרותית של לאה איני מעשה "פיראטי" ודנה במתח שבין מסורת לגנבה ביצירתה. ראו: עירית רונן, "כמה דקות גאולה": טקטיקות של התנגדות ואופקי היחלצות ביצירתה של לאה איני, חיבור לתואר מוסמך בהנחיית ד"ר חנה סוקר-שווגר, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2014. לעניין הפיראטיות והספרות כפעולת טרור, ראו גם Yigal Schwartz, "The Lea Aini Project: Literature as an Act of Survival", *BGU Review* (Fall 2013).
- 36 אנדריאה פרידמן ניסתה להסביר את ההתנגדות הרבה לז'אנר הבורלסקה הפופולרי במנהטן של שנות המשבר הגדול. על אף ההתנגדות והניסיון לדכא את צורת הבידור הזו, הז'אנר פרח והגיע עד לטיימס סקוור ולברודוויי. פרידמן מאפיינת את הז'אנר במיניות אקספרסיבית ובמרדנות ומוסיפה כי בדרך כלל בוצע על ידי אישה בשילוב הומור מיני. מיניות מרדנית זו ביטאה אי-ציות שאתגר את המערכת המגדרית הפטריארכלית. מאפיינים דומים של מרדנות מינית קיימים גם ביצירתה של איני: Andrea Friedman, "The habitats of Sex-crazed Perverts: Campaigns against Burlesque in Depression-Era New York City", *Journal of the History of Sexuality* 7, 2 (October 1996), pp. 203-238.
- 37 חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית, תל אביב: הוצאת ידיעות אחרונות, 1999, עמ' 6.
- 38 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 195-198.
- 39 שם, עמ' 129-140.
- 40 שם, עמ' 129.
- 41 שם, עמ' 363.
- 42 שם, עמ' 144-145.
- 43 כמו כן, מיניותן של דמויות נוספות ברומן מאופיינת גם היא כגדושה מדי וכחריגה. איתי, בנו של אשתורת, וקרן, חברתו ההרה ממנו, פורצים גבולות של מהוגנות. דוגמאות לכך למשל הן הסצנה שבה קרן שוכבת עם/מנצלת מינית את עוזר הבית הגאני, והאופן שבו איתי מתעלל במצוקו, חברתו היפנית.
- 44 הערה 17 לעיל.
- 45 מלצר, הערה 17 לעיל.
- 46 דניאל בויארין מבצע סקירה מקיפה ומעניינת של המיניות הפרובלמטית והבלתי יצרנית של היהודי בספרות אירופה: דניאל בויארין, "נשף המסכות הקולוניאלי", תיאוריה וביקורת (חורף 1997), עמ' 123-144. וראו גם: מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007; אוטו וייניגר, מין ואופי, מגרמנית: צבי רודי, תל אביב: כתבים, 1953.
- 47 חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, ירושלים: כתר, 2006.
- 48 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 190.
- 49 שם, עמ' 194.

- 50 שם, עמ' 376.
- 51 שם, עמ' 74.
- 52 שם, עמ' 114-115.
- 53 כפי שדלז וגואטרי מבינים את התסביך האדיפלי ביצירתו של קפקא, כאשר הם כמו מצטטים את מכתבו של קפקא לאביו: "הכל באשמת האב: זה שיש לי בעיות מיניות, שאיני מצליח להתחתן, שאני כותב, שאיני יכול לכתוב, שאני מוריד את הראש בעולם הזה, שהייתי צריך לבנות עולם אחר...". ראו: ז'יל דלו ופליקס גואטרי, "אדיפוס יותר מדי מנופח", קפקא: לקראת ספרות מינורית, מצרפתית: רפאל זגורי-אורלי ויורם ירון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 36. קריאה ברוח דומה אפשר למצוא אצל: חנה סוקר-שווגר, "התפרקות מכונת היצור הילידי: קריאה אנטי אדיפלית ביצירת יורם קניוק", אות 1 (2010), עמ' 65-99.
- 54 דן מירון, "הרהורים בעידן של פרוזה", שלושים שנה, שלושים סיפורים, עמ' 397-427.
- 55 אשתורת, הערה 9 לעיל, עמ' 58.
- 56 שם, עמ' 73.
- 57 שם, עמ' 329-330.
- 58 שם, עמ' 335.
- 59 שם, עמ' 339.
- 60 שם, עמ' 315.
- 61 שם, עמ' 342.
- 62 תודה לפרופ' יגאל שוורץ שהפנה את תשומת לבי לעניין "הגיבורים האמתיים של הרומן".
- 63 גלסנר, הערה 6 לעיל; לאור, הערה 6 לעיל. ראו שם ביקורתיהם על הרומן ורד הלבנון.
- 64 הדה בושס, "כנפיים שבורות", הארץ (20.8.1991), עמ' 4.
- 65 יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2005, עמ' 16-17.
- 66 חבר, הערה 37 לעיל.
- 67 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל.
- 68 ראו: יצחק לאור, "ערגה גדולה אל המרכז", הארץ - תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2; אריק גלסנר, "מעגל סגור", מעריב - תרבות (24.7.2009), עמ' 22.
- 69 גלסנר, שם.
- 70 משפחה אדיפלית מאוד, ומכאן גם גברית.
- 71 ברוח זאת, יגאל שוורץ מוכיח מתוך מכתבי מעריצים שנשלחו לעמוס עוז בעקבות פרסום ספרו ספור על אהבה וחושך, שעוז חוזר אל חיק הקאנון בעיקר באמצעות הגדרה מחדש של הזהות האשכנזית ופתרון משבר הזהות שלה אל מול הפלסטינאים ועדות המזרח. הבניית הזהות וההתקבלות המחודשת מתאפשרות על ידי הגדרת המגזר האשכנזי כפליט בעצמו, וכך מתאפשר למגזר להתחבר מחדש למורשתו רק באמצעות התמודדות עם עבר מבוזה, מושפל ומוכפש. ראו: שוורץ, הערה 65 לעיל.
- 72 אינגבורג בכמן, "להתהלך עם שמות", בעיות של היצירה הספרותית בת זמננו: חמש הרצאות, מגרמנית: עדה ברודסקי, ירושלים: כרמל, 2008. בכמן מדגימה כיצד, ברומן יוליסס לג'יימס ג'ויס, למשל, השמות "נפגעים מן הטלטול הלשוני, ממסמוס-השפה האגרסיבי".
- 73 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 145.
- 74 שם, עמ' 326.

- 75 שם, עמ' 129.
- 76 שם, עמ' 146.
- 77 שם, עמ' 185.
- 78 שם, עמ' 206.
- 79 שם, עמ' 213.
- 80 שם, עמ' 40-41.
- 81 שם, עמ' 267.
- 82 שם, עמ' 501.
- 83 עזריאל אוכמני, תכנים וצורות: אוצר ערכים ספרותי, תל אביב: ספרית פועלים, 1957, עמ' 74.
מרגרט מקרת"י כותבת בנושא זה: "הבילדונגס רומן מתאר באופן מסורתי צעיר הנוטש את שורשיו הקרתניים בסביבה אורבנית כדי לחקור את יכולותיו האינטלקטואליות, הרגשיות, המוסריות והרוחניות. בין אם הסביבה החדשה מטפחת או עוינת, היא מזמנת אפשרות לרכוש תבונה ובגרות" (התרגום שלי, ע"ר). Margaret McCarthy, "Bildungsroman", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.), London and New York: Routledge, 2005, pp. 41-42.
- 84 סידר מצביע על חשיבותו הגדולה של ז'אנר הרומן האוטוביוגרפי בכינונה של אומה, בייחוד אומת מהגרים, כעמוד תווך בהגדרה עצמית וביצירת זהות. וראו: Robert F. Sayer, "Autobiography and the Making of America", *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1980, pp. 146-168. ראו גם חבר, הערה 37 לעיל.
- 85 בתיה שמעוני, "חותרים להכרה: שואת יהודי יוון בשיח התרבותי והספרותי", עיונים בתקומת ישראל 21 (2011), עמ' 115-140.
- 86 איני עצמה העידה על כך שמלחמת לבנון השנייה היוותה קטליזטור לכתיבה ולהוצאה לאור של הסיפור של מה שכונה בדיעבד "מלחמת לבנון הראשונה". כלומר, טראומה מאוחרת עוררה את זכרה העיקש של הטראומה המוקדמת, תופעה המוכרת במחקר הטראומה.
- 87 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב וירושלים: רסלינג ויד ושם, 2006, במיוחד עמ' 16.
- 88 ארנסטו לקלאו ושנטל מוף, הגמוניה ואסטרטגיה סוציאליסטית: לקראת פוליטיקה דמוקרטית רדיקלית, מאנגלית: עידית שורר, תל אביב: רסלינג, 2004.
- 89 על הדומיננטיות של המסורת הראליסטית-פסיכולוגיסטית-מיטונומית בסיפורת הישראלית ועל הסיפורת "הנבנית סביב עולם אישי כאוב, שהוא גם סמל בעל משמעות לאומית או ציבורית" (עמ' 242), ראו: מירון, הערה 54 לעיל.
- 90 שמעון אדף, "נגד אור הקונפורמיות העזה", הארץ - תרבות וספרות (14.8.2009), עמ' 2.
- 91 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 298.
- 92 ז'ק דרידה, בית המרקחת של אפלטון, מצרפתית: משה רון, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 61.
- 93 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 298 (ההדגשות שלי, ע"ר).
- 94 שם, עמ' 298-299.
- 95 בספרה נושאי החותם עוסקת דינה ורדי בהתמודדות הפסיכולוגית של ילדי הדור השני. לדבריה, במשפחות החדשות שהקימו ניצולי השואה קרה לא פעם שהם העניקו לאחד הילדים תפקיד

- פסיכולוגי מורכב, שבו הילד ממלא תפקיד של נושא החותם, מעין נר זיכרון למשפחה שאברהם. פעמים רבות הילד נקרא על שמו של אחד הנספים. ראו: דינה ורדי, נושאי החותם: דיאלוג עם בני הדור השני לשואה, ירושלים: כתר, 1990. לסיפור המרתק של יוצרים מזרחיים בני הדור השני ויחסם לשואה ראו: Batya Shimony, "Identity, Status, and the Shadow of the Holocaust in the Work of Second-Generation Mizrahi Writers", *BGU Review* 3 (Fall 2013).
- 96 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 116.
- 97 שם, עמ' 172.
- 98 גאות החול, הערה 3 לעיל.
- 99 ראו: ברכה רוזנפלד, "מן הקונקרטי אל הפנטסטי", עתון 77 147-148 (אפריל-מאי 1992), עמ' 24; יעל ישראל, "תמונות מחיי אנשים", עתון 77 212 (1997), עמ' 9; רן יגיל, "אשתורת והתקשורת – אשתורת והסיפורת", עתון 77 248 (2000), עמ' 11; אהרן עטון, "מול האם המגרשת, מול האב העוקד", עתון 77 266 (2002), עמ' 9; אמנון נבות, "אוטוביוגרפיה של מבקר ספרות", עט לעת (מקוון) (12.6.2009); אברהם בלבן, "למחוק את השקיפות", הארץ – ספרים (8.7.2009), עמ' 1.
- 100 בלבן, שם.
- 101 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 143.
- 102 שם, עמ' 245.
- 103 שם, עמ' 506-507.
- 104 שם, עמ' 512.
- 105 שם, עמ' 491. "מלאן באך" פירושו ארחם עליך, אהיה כפרתך [ההדגשה שלי, ע"ר].
- 106 ורד הלבנון, הערה 1 לעיל, עמ' 156.
- 107 שם, עמ' 22.
- 108 שם, עמ' 186.
- 109 דרידה, בית המרקחת של אפלטון, הערה 92 לעיל.
- 110 ראו: לאה איני, דיוקן: שירים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988; לאה איני, קיסרית הפירון המדומה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1990.
- 111 לאה איני, גיבורי קיץ, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991; הרדופים: סיפורים מורעלים על אהבה, תל אביב: זמורה ביתן, 1997.
- 112 לאה איני, ענק, מלכה, ואמן המשחקים, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004.
- 113 לאה איני, גאות החול, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.
- 114 לאה איני, סדומאל: נובלה ושני סיפורים, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001.
- 115 לאה איני, סוסית, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2012.
- 116 לאה איני, בת המקום, אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2014.
- 117 לאה איני, מישהי צריכה להיות כאן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.
- 118 חנה הרציגי, "אחיותי הטובות, מילות היחס", הארץ – ספרים (4.7.2014), עמ' 5.

הַמִּרְאָה אֲשֶׁר מִרְאָה שֶׁהִיא אֵינָה מִרְאָה שֶׁהִיא נִמְצָא

ריאיון עם חֲדוּה הַרְכָּבִי

מראיינים: חנה סוקר-שווגר, עירית רונן, חן בריצחק, עומר בר-עוז, מעין גלברד, תמר סתר, יותם פופליקר, יערה קרן, אפרת רבינוביץ, יואב רונאל.

--- חלום ---

אין נפש חיה. אדמה ושמים. לא־כלום מלבדם. אדמה ריקה. צחיחה. מותשת. רצוצה. אדמה זקנה גלמודה. הכול שומם ונטוש. השמים מקומרים מאוד. יש עובי לשמים. עובי שנמשך כמעט סנטימטר. ממרחק מה, ממוול, יש גבעה קטנה של חול. על הגבעה ניצב דף ציור אדיר ממדים בגובה קומה של קיר־של־בית – קומה וחצי. דף הציור דק מאוד. כמעט בלי משקל. הדף נשען על אלמנט קשיח שניצב מאחוריו, בלי שיש משהו שאוחז אותו.

כל הציור הוא צבע כתום. הכתום מכסה את כל הדף. רק כתום. כתום עז. לוחט. בווער. פולט אש. מתניז להבות לכל הכיוונים. כתום שאין כתום ממנו. כמו כשהשמש מתפרצת, מתחילה לבעבע. לרתוח. לגלוש. להשתולל מחום. לאבד שליטה. להשתגע. כתום מאגי. גורלי. במרכז הכתום יש פסים דקים בגוונים עדינים של כתום בהיר. הפסים נוטים באלכסון – משמאל לימין – כלפי מעלה. ושקט. שקט עצום. שקט אדירים. שקט עילאי. שקט שלא היה כמותו מאז תולדות החיים עלי־אדמות. שקט שמזכיר את הרגע הראשון לאחר בריאת העולם.

במרחק כמה מטרים מהגבעה, עליה ניצב הציור, אני רואה את חדוה עומדת כשלושה מטר מלפני, בצד שמאל מעט, מסתכלת בציור – מרותקת לצבע הכתום הבווער הזה. מהופנטת מהכתום. מהופנטת מהממדים האדירים של הציור. כאילו תפס אותה כוח גדול – כוח שבא מגובה – כוח לא נראה, שמחזיק אותה בחוזקה ולא מניח לה לזוז ממקומה, ולא למשהו להתקרב אליה, לנער אותה, לגרום לה להרפות לרגע מעצמה.

מצד ימין של הציור – בחלק התחתון, למטה למטה למטה – יש בתים קטנטנים. בתים חדי־קומתיים. כל הבתים הרוסים. חורבות על גבי חורבות של בתים. אני רואה את חדוה עומדת לפני, מסתכלת בחורבות. מרוכות. דרוכה. ממוקדת. לא מפסיקה להסתכל בציור – בחורבות הבתים: בתים שעלו בלהבות. שקרסו. שהתפוררו. קרעים של קירות שנותרו על מקומם. קירות מחוררים. חרוכים. בתים בגובה שלישי קומה. רבע קומה. בתים שכל הקומה שלהם מפוזרת על הארץ. בתים שנהפכו לרסיסים. בתים שהשתגעו. שאריות אחרונות של בתים שנטרפו עד טיפת הדם האחרונה שלהם. כמו לאחר מלחמה ארוכה, שקרתה, שהרעישה את המקום,

צמררה את כל היסודות, פצפצה את האדמה, רוצצה אותה עד היסוד וגררה את החיים שהיו כאן פעם אל העזובה. אל ההפקרות. אל השימוון. מסביב המון ערמות קטנות של אבנים שרופות מפוזרות על אדמה שרופה. ושקט. ושקט. שקט אין־סופי. שקט אדיר. שקט לא אנושי.

ההריסות האלה, חורבות הבתים השרופים המחוררים האלה, מזכירים לי את צמח, כפר ערבי שהיה סמוך לדגניה ב', ואיך תמיד כשהיינו ילדים בני 6, 7, 8, 9 – היינו הולכים לצמח, מסתובבים בכפר, נפגשים עם החיים שהיו שם – אנשים, ילדים, משפחות. אני נזכרת בילדים, הולכים, רצים, מתרוצצים יחפים על האספלט, לבושים בגדים קטנים. מרושלים. בלויים. בגדים אחרים כאלה. אני נזכרת בצהלות שלהם, בגמישות שלהם, באהדה בלב – אהדה של לב של ילדה שרק מתחילה להיות מודעת לחוסר. למצוקה. לעזובה. כזו שיש בה הסקרנות להתבונן, לבחון, להבין מה בדיוק קורה. למה זה קורה. איך זה קורה. מי קובע את מה שקורה. ואיך כולם כל כך שונים מכולם. וכולם כל כך דומים לכולם. וכולם ססגוניים כאלה, עם שמחת חיים כזו. הכול היה פשוט. טבעי. אינטימי. מלא חיבה. מלא שלום. מלא בדידות. בדידות אחרת.

אני נזכרת בפְּלִיאָה שתמיד הרגשתי למראה הבתים הנמוכים של הכפר, בנויים מלִבְנֵים מְלִבְנֵיּוֹת, לִבְנֵי כְּאֵלָה – שורות־שורות של לִבְנֵים לִבְנֵיּוֹת, מחוברות זו לזו, עם פס עבה של זָפֶת שחורה – מוקסמת ממראה הקימורים של התקררות של הבתים. אני נזכרת בְּאִמְהוֹת שהיו יושבות בפתחי־הבתים, על הרצפה, לבושות שמלות גדולות, שחורות, רחבות במיוחד, רקומות בחוטי־משי צבעוניים, עם כפות רגליים יחפות, מביטות אלינו בארשת פנים של שמחה, בסבר פנים – והעדינות שלהן, הרגישות שלהן – מושיטות לקראתנו כפות ידיים גדולות, מכבדות אותנו בסוכריות טופי. אני נזכרת בניירות הקטנים שעטפו את הסוכריות. אני נזכרת בפסים הדקיקים הצבעוניים שהיו מצוירים על העטיפות.

מצד שמאל של הציור – בחלק התחתון, בקו זהה לחורבות הבתים שמצד ימין – אני רואה בניינים עם צריחים אדירי יופי. צריחים מפוארים שמתנשאים לגבהים. הבניינים האלה בנויים בסגנון הבנייה של הבתים כפי שנבנו בגרמניה. העיצוב של הבתים הוא בסגנון הארכיטקטורה של הבתים בגרמניה עוד מתקופת המאה ה־18, ה־19. כל הצריחים מחודדים כאלה. מצוחצחים. מהודרים. מרהיבים. בוהקים כאלה. צריחים חגיגיים. נדירים ביופיים. כל הצריחים צבועים בצבעים לבנים וחומים. משני הצדדים של הצריחים, לאורך הקצוות שלהם, רקומים יהלומים שקופים, נוצצים. הם מדהימים. אבל אותי מרתקות החורבות – הבתים שדלקו, שבערו, הקירות שקרסו, שהתפוררו, שנהפכו לערמות על גבי ערמות של רסיסים־שלי־לבנים שרופות. החורבות האלה מקסימות אותי. מושכות אותי. יש להן כוחות עצומים שמסוגלים להשקיף עלי. לקלוט אותי. לנהל אותי. להנהיג אותי. לשַׁדְּר לי ידיעות. יש להן יָדַע אחר. יש להן השפעה עצומה עלי.

אני לא מפסיקה להסתכל בהריסות של הבתים. בחורבות. פתאום אני מרגישה שאני מתמלאת בכוחות תפיסה אדירים, נדירים: אני מתחילה להבין דברים. עכשיו זה ברור: עקב תהליכים קיצוניים שהתרחשו עליהן, החורבות האלה עברו שינויים כבירים – מטמורפוזה – ועכשיו הן נהפכו לחומרי־גלם כבירים. חומרי־גלם מבריקים. מזהירים. עילאיים. חומרי־גלם אדירי כוח שלא היו מוכרים עד כה בעולם. עכשיו זה ברור: אלה חומרי־גלם שמסוגלים לחולל מהפכה

שתקדם את האנושות. מהפכה שתברא אנושות חדשה – ציביליזציה חדשה – מהפכה שתשפיע על כל העולם. על כל העמים בעולם: בעוד זמן, לאחר מחקרים מדעיים – מחקרים יסודיים – שיערכו בידי אנשי מדע בין־לאומיים – חוקרים בין־לאומיים מכל המדינות בעולם – שיחקרו את חומרי־גלם האלה, יבדקו ויבררו וימינו את החורבות האלה שנהפכו לחומרי־גלם אדירי כוח כאלה – יהיה אפשר להשתמש בחומרי־גלם האלה כדי לפענח את סוד הקיום האנושי. את סוד החיים עלי־אדמות.

פתאום זה כל כך ברור: בחורבות האלה – בהן טמון הפוטנציאל ממנו אפשר יהיה להפיק את הידע ההכרחי, המדויק, כדי לחולל תמורות שיִפְרו את העולם בחשיבה חדשה. ברעיונות חדשים. המצאות חדשות. מודעות חדשה. תהיה צמיחה חדשה. התפתחות חדשה. התודעה האנושית תהיה מעל כל מה שמוכר וידוע לה עד כה. יהיה סדר חדש. החיים יזהרו מרוב תמורות שיביאו לשגשוגו של העולם. הקשרים בין אנשים – הרגישות, הקרבה, התמימות, ההגינות, היושר, האנושיות, הנאמנות, האמון, הנאמנות, המסירות – הכול יהיה רגיש. עדין. כן. נקי. טהור. אמתי. החיים האמתיים יהיו אושר. שְׁלֵמוֹת. החיים ישגשו בכל התחומים: מוזיקה. שירה. אמנות. אדריכלות. פילוסופיה. פסיכולוגיה. רפואה. היסטוריה. אנתרופולוגיה. ארכאולוגיה. אסטרונומיה. מדעי החיים. מדעי המוות. מדעי החיים במוות. מדעי המוות בחיים. מדעי החיים לאחר החיים. המציאות תהיה הגיונית. עקבית. מובנת. מאורגנת. בנויה. עשויה מיסודות חדשים: דמיון. מעוף. מקוריות. אומץ. יושר. אמת. בלי הריקבון של הזיוף והצביעות והשקרים. אמת שתהיה לדוגמה ולמופת ולתפארת. אמת שתעניק לחיים על פני כדור הארץ יופי חדש. עתיד חדש. עתיד מפתיע. עתיד מאושר. אני מתכוונת, ממש מאושר.

פתאום אני רואה, על הרקע הכתום של הציור – למעלה למעלה – מימין לשמאל – מתחילות להופיע אותיות שחורות, בסגנון האותיות שבספר התנ"ך בהוצאת "קורן". האותיות עולות אחת אחת. כמו בנסיעה בהילוך איטי, זהיר, שְׁקֵט. האותיות כותבות: "מהו שיר". עוד אני על־סף־מצב־אחר – מצב לא מזוהה, שאי־אפשר לדעת מהו, ואם אני ערה או לא – אני רואה את חדה עומדת שם, מסתכלת בציור, לא מפסיקה להסתכל בדף הציור, בכתום הבוער הזה, שלא מפסיק לבעור. וקול מדבר אלי. אני עונה לו (בלי קול): "שיר הוא זריחה מעל החורבות".

חדוה, כשאת מספרת חלום או קוראת שיר נשמעת נהמה מהדהדת, מקפאה, מצמררת ולבסוף חותכת. השירה שלך היא מאותם אירועים ייחודיים שמתגלים בספרות במפתיע – אף שהתרחשו זמן רב קודם לכן – ושמהיבים לקרוא את כל הספרות מחדש, לאחור. קצת כמו שאירע לספרות עם שירת אבות ישורון, כשרק בשנות השבעים – כשלושים וחמש שנים אחרי שהחל לכתוב – נוכחו המבקרים שליקוי מאורות הסתיר מפניהם את אור השמש.

כארבעים שנים את מלווה את השירה העברית בחשאי, כתך נסתר בין קפליה. ספר שיריך – ציפור שבפנים עומדת בחוץ – היכה בנו בעוצמה. וכספר השירים ראנא יצא לאור, לפני כשנה וחצי, הבנו שוכב בוהק בשמי השירה העברית – ושחיבים להביט אליו. הופתענו מצד אחד לגלות שיש קהל של מעריצים ממש לשירתך – כל מי ששמע אותך פעם מקריאה שירה העיד שקולך מוסיף להדהד בראשו. אך מצד אחר, הופתענו לגלות שהשירה שלך היא כמעט "סודית" – גם לאחר שזכית בפרס ביאליק. הופתענו גם כשלא

מצאנו כמעט ראיונות או מחקרים על יצירתך. ידענו שאת לא נענית בקלות לראיונות, אבל החלטנו לא לוותר.

האם הסיבה לכך היא שפת השירה שלך, שהיא שפה פרטית מאוד?

כל שירה היא "שפה פרטית מאוד". ה"שפה פרטית מאוד" הזאת מתחילה כבר מן ההגה הראשון, כזה שנשמע כמו הגה פרוע, הגה פראי, קדמוני, שאין לו מובן – שהוא הצעקה הראשונה של תינוק בא לעולם. בכל עולם החיים-עלי-אדמות אין שתי צעקות שהן אותה הצעקה. זה רק נדמה שזה דומה. אפשר לבדוק את זה. כל צעקה ראשונה של תינוק שבא לעולם היא היחידה, הבלעדית, החד-פעמית – שאין עוד כדוגמתה – של התינוק שבא לעולם. היא ה"שפה פרטית מאוד" הראשונה שלו. היא ה"דיבור" הראשון של האדם. והדיבור הראשון הזה, הבלעדי, החד-פעמי הזה – חד-פעמי בקנה מידה אוניברסאלי – הוא גם העדות לקיומו של הפוטנציאל שקיים בכל אדם – בכל אחד ואחד – להעניק לעולם קול חדש. קול אחר. היחיד, הבלעדי, שהוא הקול החד-פעמי שלו. בכל תחום שבו הוא יחליט לעשות דברים: שירה. ציור. מוזיקה. פסיכולוגיה. פרה-פסיכולוגיה. מדע. רפואה. אסטרונומיה. ארכיטקטורה. פילוסופיה. תְּבָרָה. מה שאני רוצה להגיד: "השפה הפרטית המאוד" מתחילה כבר מן ההגה החד-פעמי ההוא – ההגה הראשון ההוא – הצעקה הראשונה החד-פעמית ההיא – של תינוק שמגיח אל העולם.

כשג'ון לנן שר "תארו לכם שאין גן עדן... לא גיהנום מתחת... רק שמים מעל... תארו לכם שאין מדינות... תארו לכם שכל בני האדם חיים להם בשלווה... תארו לכם שכולם מתחלקים בעולם..." – הוא שר בשפה פרטית שלו, אבל בר-זמנית, הוא מדבר בשפה אוניברסלית: הוא לא מפסיק להביט אל העולם. הוא רואה את העולם ומדבר אל כל בני האדם.

"חַיַּת הַלְּיָלָה" של אבות ישורון הוא השיר הכי בודד – הכי גלמוד – שאי-פעם נכתב. הכי פרטי. הכי סובייקטיבי. ובאותו זמן הוא שיר הכי אוניברסלי, הכי אוניברסאלי: "אֵל תִּשְׁלִיכֵנִי בְּמַעְרָמִים וּבְבָרְקִים וּבְרַעְמִים / מִתַּחַת לְרַקִּיעַ. / אֵל תִּשְׁלִיכֵנִי מִפְּנֵיךָ. / וְאִם תִּשְׁלִיכֵנִי – הַבֵּט בִּי: כִּי / אֲנִי הַנְּרָאָה בְּנִרְאָתֶיךָ / וְהִירָה בִּירֵיתֶיךָ". כשאני מקשיבה לקורות החיים הפנימיים של "חַיַּת הַלְּיָלָה", כשאני מתבוננת במציאות הנפשית שבה היא מתגוררת – הרגשות שלה. התחושות. המאוויים. הנוכחות שלה. החופש שלה. השברים שהיא דורכת עליהם כעת – נוראה וירוויה, ניצבת מול ריבונו של עולם, נעמדת על הקצה. מאחורי הקצה. אצילה. מוארת. אמיצה. מה שאני רוצה להגיד: "חַיַּת הַלְּיָלָה" היא כל אחד ואחד מאיתנו. ולא משנה מי: מוסלמי, נוצרי, יהודי, צועני, צ'רקסי, אינדיאני, אפריקני, הוטנטוטום, כופרים, נזירים, סוטים, פריזטים, אידאליסטים, אנרכיסטים, הוזים, מהפכנים, קונבנציונליסטים, קונפורמיסטים, נון-קונפורמיסטים, פנקיסטים, עם תרבות, בלי תרבות.

בכלל, שירה שלא באה מתוך המעמקים של החיים הפנימיים, שירה שלא באה מהתהומות של ה"מחוזות אל תיגעו בי" שלה, שאין אצלה מקום ל"מחוזות אל תיגעו בי" של האחר, שירה שלא מסוגלת להקשיב לרעש השברים המטורפים של "מחוזות אל תיגעו בי" ההם, להתגושש עם המצבים הקרועים הלא מוגדרים ההם, להתעלס עם הקרעים, להתפלש

בשיטפונות של האנדרלמוסיה של החיים הפנימיים; שירה שלא מדברת עם התהומות, שהתהומות לא מדברים איתה; שירה שלא מתגוללת בערבוביה ההיא – בין הרי החושך שלה, בין הרי החושך של הזולת – עם המאורעות הרצוצים שלה, עם המאורעות הרצוצים של האחר – שירה שלא יכולה לרקוד את הריקוד המשותף של המציאות המאושרת של הזולת ושל; בעצם, מה שאני רוצה להגיד: שירה שלא באה מן המעמקים של החיים הנפשיים שהתלקחו, שנחרבו – מן הלהבות שבערו, הגחלים שנשארו, הדם שהתפורר; שירה שלא מאפשרת לזולת להופיע, לעולם להופיע; שירה שמכילה רק את עצמה, שמסתגרת בחדרי-חדרים של החיים הפנימיים הפרטיים הבלעדיים רק שלה, עם כל הפּוֹטְזֶשְׁמָאָטְס הפרטי רק שלה – יש בי חיבורים אחרים אליה. קרבה אחרת קרבה של שְׁכָנִים.

אני סקרנית לקרוא כל שירה שנכתבת. שנכתבה. אבל לא כל שירה יש לה כוחות לחולל בי התרגשות. סערת נפש. מציאות נפשית חדשה. חוויה רגשית. רוחנית. זעזוע. אגיד את זה כך: שירה שלא מרעידה אותי, שלא מצמררת אותי, שירה שלא מעיפה אותי ממני – שלא גורמת לי להתחיל לחפש את השמים, איפה השמים, איפה בדיוק השמים – היא שירה אחרת בשבילי. אפילו זו שירה כתובה היטב. אפילו כתובה באופן וירטואוזי. היא שירה שלא משנה בי משהו. היא לא משנה אותי. החוויות שלי ממנה הן חוויות אחרות. יש לי זיקה מסוג אחר אל החומרים הנפשיים שמהם היא עשויה. זיקה רחוקה.

עולם הדימויים, החזיונות הפרטיים שחוזרים, הציפור שלא מפסיקה להופיע בשירים – מנין הם?

הם – הדימויים האלה – מה שאת מכנה *דימויים* – הם הדבר האמיתי. כדי לדעת "מניין הם" – עלי לדעת איך הם קורים. מתי הם מתחילים לקרות. באיזה רגע. מה מניע את הרגע. מה מאיץ אותו. מה המנגנון שמפיח בדימויים האלה רוח חיים. מה בונה אותם. מה מפרק אותם. מה האלמנטים שמהם הם עשויים. כדי לדעת "מנין הם" עלי לדעת איפה קצה החוט שלהם. מתי הם מתחילים לצאת לדרך. מה מתווה להם את הדרך. את ההתמדה שלהם. איפה הם ממתניים. איפה הם שוכחים. מה המאבק שלהם לחיים. מאיפה הם שואבים את האנרגיה שלהם. ועוד המון דברים שעלי לדעת אותם שחסרים לי. לא, אין מה לנסות לחפש "מנין הם" – מלמעלה, מלמטה, מאחור, מלפנים, מהצדדים. הם – הדימויים – הם נוצרים. הם נוקבים. הם שנונים. הם מבריקים. מדויקים. הם הווירטואוזים הגדולים שיודעים היטב למצוא אותך, להפעיל את ההשפעה שלהם עליך, לקחת אותך, להשתמש בך. הם משוכללים הרבה יותר ממני. ממך. מכל אחד ואחד מאיתנו. אני לא האוטוריטה שלהם. להפך. אין לי שליטה עליהם. להפך.

הם מופיעים. כמו במחזוריות של איתני הטבע. פתאום. בלי לתת לך סימן איזשהו. בלי להציג את עצמם. הם מעבירים אותך אליהם. אַתְּ שפת-הלב שלהם. הם שפת-הלב שלך. הם השפה הרגילה שלך. הם היומיומיים שלך. הם קורים. במודע ולא במודע. רק במודע יותר מאוחר, אחר כך, כאשר הם מתחילים להתרחק, להתעמעם, לא להגיב, להתפוגג, להתפזר לכל אלף רוחות השמים – את מתחילה להבין משהו. דרך "ההגות" של החושים. דרך "ההגות" של האינטואיציה. את עשויה תמיד מהנוכחות הפתאומית שלהם. תמיד.

מהנוכחות שנעלמת פתאום שלהם. הם דמיון? הם הטעיה? הם רעיונות־שווא? הם הולכת שולל? הם הקיים? הם מציאות? הדימויים האלה הם חידה. חידת המוח האנושי. חידת הרוח האנושית. חידת היצירה באמנות.

הדימויים האלה – כשפתאום הם מופיעים ברגע. נעלמים ברגע: כמו הופעה לא צפויה – הופעה מאגית – שאין לך מושג מי הגה את ההופעה הזאת, מי תכנן אותה, מי המפעיל שלה, מי המפיק שלה, מי קבע לסיים אותה, מי מחק אותה מסדר־היום הנפשי שלך. הדימויים האלה – הדרך שלך היא הדרך שלהם. כל הזמן. את רק הפועלת הקטנה שהם צוללים לתוך הנשמה שלה שמשרתת בדבקות את משאות־הנפש שלהם. את רק הנושאת־כלים שלהם. את מרותקת לשוחח איתם. עם הכוחות האנושיים שלהם. שלך. יחד. ביחד. דרך החושים. דרך האינסטינקטים. דרך האינטואיציה. הדימויים האלה – את רואה אותם. את מקשיבה לפעילות הלב שלהם. אַתְּ גם "הדבר" שהם רואים אותך. שמקשיבים לך. במועד מאוחר יותר, באיזשהו זמן, תוכלי לעשות מהם דברים אחרים. זה הצד ההגון שלהם. אבל אותי מעניינים כל הצדדים.

את יכולה לנסות לחקור אותם – את הדימויים – לפענח אותם, לנסות להבין אותם דרך חשיבה הגיונית – באמצעות "הגות רציונלית". אבל הם – המחשבה, ההיגיון, הרציונאליות – הם קושי. לא מתוך כוונה. לא בזדון. מה גם, הרציונליות – היא מסוגלת להיות רגישה במיוחד: חכמה. מתארת. מסבירה. מנמקת, לכאורה. מבריקה. היא חוקרת תהליכים, מאורעות, היא מפעילה קשרים בין תקופות וזיכרונות, בין עמים וארצות וזמנים היסטוריים. היא עשויה מִיָּדָע עצום. היא מפתיעה ביכולת שלה להמציא רעיונות חדישים, להמציא תיאוריות חדישות, שיש בהן מרחבים אסוציאטיביים מרהיבים. היא מעוררת השתאות. היא מרתקת ביכולת החשיבה האנליטית שלה, לכאורה. יש משהו וירטואוזי ביכולת השליטה שלה בשפה. ביכולת ההבעה שלה. היא מסקרנת. אותי היא מסקרנת. היא מקסימה אותי. אלא, שתמיד, בסופה של "ההופעה" הססגונית של המחשבה הרציונלית – כשמדובר בשירה – ביצירה באמנות – כל מה שיש לה – למחשבה הרציונלית – להציע, אלה פרשנויות. פירושים והסברים שהיא מייצרת. דברים שבתיאוריה. הכול בתיאוריה. מצד אחר: אין יצירת אמנות בלי המחשבה. המחשבה היא הכרחית. והיא נמצאת. אולי את לא יודעת שהיא נמצאת. לא מרגישה אותה. לא נגישה אליה. אבל היא נגישה אליך. היא נמצאת. במודע ולא במודע. היא זו שמשיחה על הסדר, ששומרת על הצורה. אולי קשה לתאר מה בדיוק "התפקידים" של המחשבה בתהליכים של כתיבה. כל הכוחות האחרים שפועלים עליך בשצף קצף: הדמיון, המעוף, החושים, האינסטינקטים, האינטואיציה, האסוציאציות – המחשבה היא ראש המטה הכללי שלהם. היא הרמטכ"ל של כל צבא החושים והאינסטינקטים והאינטואיציה והדמיון והמעוף והאסוציאציות – הם, כוללם, שבלעדיהם לא תיתכן שום יצירה באמנות. שבזכותם היצירה באמנות. שבזכותם החיים שלנו נפלאים. אני מתכוונת ממש נפלאים.

מה שאני רוצה להגיד: החשיבה הרציונלית – היא מחסום. יש לה מעצורים. היא "מבויתת". היא סיבוך. יש לה כושר מיוחד להסתעף לכל מיני כיוונים. לשכנע. להשפיע. לכן גם כל כך מורכב במיוחד להבחין. בחולשות שלה. במגבלות שלה. בגבולות שלה. בדלות שלה. היא נשמעת הרת־יכולות. מסנוורת ב'אורגינאליות' שלה, בחוכמה שלה. אבל היא מצומצמת.

הרציונליות – היא לא המולדת שממנה מופיעים הדימויים. היא לא שפת־האם של הדימויים. הרציונליות מרחיקה את האמת. היא מסתירה את האמת. היא משבשת אותה. פשוט, בלי שלים לב. זה האופי שלה. זה הטבע שלה. בניגוד ל"הגות" של החושים. בניגוד ל"הגות" של האינסטינקטים. ל"הגות" של האינטואיציה. ל"הגות" של הדמיון. של המעוף. הם – כולם – הם חופש. חופש אמיץ. חופש חכם. חופש אלוהי. והניסיון הזה לחקור את הדימויים, לפענח אותם, ל"הבין" אותם באמצעות חשיבה מסודרת, שקולה, שיש לה רצף הגיוני – רציונאלי – הניסיון הזה הוא בעיה. כל כלי־ההיגיון, כל כלי־המחשבה, כל כלי־השכל הישר – יכולים לקוד קידה עמוקה לפני הדימויים. לכרוע ברך לפניהם. הדימויים האלה – הם השירה.

מה היא שירה בעיניך?

שירה היא בדברים הרגילים. בדברים השגרתיים. השוליים. המצויים. בדברים שחסרים. שירה היא החיים. כל החיים. שירה היא לעבוד את החיים. לעבוד את הבלתי מודע. שירה היא הדרך שלך לפלס לעצמך את הדרך אל עצמך. אל האחר. אל העולם. שירה היא לפתוח את כל הדלתות בעולם, להיכנס דרך כל הדלתות שיש בעולם – לבוא אל הכול. להרגיש את הכול. להיות הכול. שירה היא אומץ: האומץ לצלול אל המעמקים העמוקים של התווה ובוהו של החיים הפנימיים. את מתבוננת בו. מקשיבה לו. נוגעת בו – בתווי הפנים שלו. בשערות שלו. במצח. בריסים. בעפעפיים. בלחיים. בשפתיים. בחיכים. במבט בעיניים. בשרירים שלו. בעורקים שלו. בנימים הכי דקים שלו. ברעש שלו. ברעד הבלתי פוסק שלו. את מדברת אליו. משוחחת איתו. שותקת איתו. באיזשהו רגע – רגע לא מוגדר – התווה ובוהו מתחיל להביט בך גם. להתבונן בך. להקשיב לך. לגעת בך. להרגיש אותך. לדבר אליך. לשוחח איתך. לענות לך. לדעת אותך. והדיאלוג הזה – בין התווה ובוהו לביןך – שמתחיל, שמסתעף, שנהיה יותר ויותר רגיש, פתוח, חכם, מורכב, סבוך, אנושי, אינטימי, ארוטי, שנמשך ונמשך ולא נגמר אף פעם – הדיאלוג הארוטי הזה, המכאיב הזה, הוא השירה. רק שיר יכול להביע את הדיאלוג שנוצר בין התווה ובוהו לביןך.

הזמן של השנים שחלפו. במועד יותר מאוחר, דרך מסע־הלימוד שלך את עולם האנרכיה של החיים הפנימיים שלך, את לומדת כמה החיים הפנימיים של כל אדם עשויים מאנרכיה. מתווה ובוהו. כמה האנרכיה הנפשית הזו של החיים הפנימיים האלה היא היסוד הגדול: היא הבסיס שעליו נשענים החיים הפנימיים של כל אדם. היא המקום המשותף של החיים הפנימיים של כל בני האדם. את מזהה מהלכים של תווה ובוהו אצל כל אדם. את לומדת להקשיב לאנדרלמוסיה הנפשית שיש בכל תווה ובוהו. בכל אנרכיה. האנרכיה תמיד ישנה. תמיד נמצאת.

שירה היא דרך חיים. היא אורח חיים. אורח החיים הזה – הוא "המעסיק" שלי. אני "המעסיקה" שלו. יש בינינו יחסי גומלין אינטנסיביים, שופעים. פוריים. עתירי־ניסיון. מגוונים. מה שהכי חשוב לי הוא לעבוד את אורח החיים הזה. עם כל כלי הרגישות שעומדים לרשותי. עם כל כלי החושים, האינסטינקטים, האינטואיציה – עם כל רפרטואר הססמוגרפים שיש לי בראש. הם כלי־העבודה שלי. הם – כולם – הם פְּלִי־המלחמה שלי. הם פְּלִי־השלוש שלי.

שירה נוצרת ממקום פנימי כמוס. סודי. מקום אנונימי. שָׁקֵט. מרגיש. קולט. מזועזע. פראי. אובססיבי. חייתי. שבוער. שטובע. מקום טוטלי. את יכולה למצוא שירה בכל מקום, זמן ודבר: מחט, סיכה, מהדק, מאוורר, פתק, כפתור, מטפחת, כובע, כתם אור על המדף, מדרגה רטובה, קיר מתפורר, שריקה שקוראת לציפורים, יללה של קיפוד ברוח, נשימה של דחליל, בכל כף יד רצוצה של קבצן – בכתפיים הרפיות שלו – בברכיים הכושלות שלו – בסחבות שהוא לובש. שירה היא מעצמה של ריגול: שירה מרגלת – במודע ולא במודע – את תעלומת הקיום האנושי. את תעלומת המוח האנושי – תעלומה ושמה אדם. דרך החושים. דרך האינסטינקטים. דרך האינטואיציה. שירה היא מהחושים. מהאינסטינקטים. מהאינטואיציה. שירה – יש לה מילים להגיד. לפעמים אין לה מילים להגיד. ואז היא שתיקה. שתיקה שהיא שירה.

כשאבן קטנה נהפכת למגדל, ערימה של־חורף נהפכת לשוקת שבורה, עשב שוטה נהפך לנסיך, נשימה של ציפור מתה נהפכת לְרִיקוּד־אֶבֶל־איִטי, טיפת דָם על המפתח נהפכת לדמות־עַם־פְּרַחִים, מְפִית לבנה נהפכת לדו־שיח; במועד מאוחר יותר, כשהמצב חולף – את יודעת שהיית במקום אחר. בשום מקום. בכל מקום. שהחיים קרו איפשרו. במקום כלשהו. את יודעת בחושים הכי עליונים שלך, הכי מדויקים שפועלים עליך, שחווית חיים של מציאות אחרת. אנונימית. פתאום את מבינה שהמציאות "הרגילה" שכולנו – כמעט כולנו – נוהרים אליה, מתנהלים לפי החוקים והכללים שלה, משתדלים להתאים את עצמנו אליה, מנסים להשתייך אליה, "להשתקע" בה – המציאות הזו היא אחיזת עיניים. היא בְּדִיָּה. היא קוריוז. אי־אפשר להאמין לה. המציאות "הרגילה" הזו נשמעת כמו בדיחה. וזה נורא עצוב.

אני אוהבת את המציאות. מאוד. בהתחלה זה לא היה פשוט. מה שקרה לה. מה שעבר עליה. עכשיו זה אחרת. השנים שחלפו עליה. עלי. היא השתנתה. אני השתנית. זה לא אותו דבר כמו אז, כשהייתה נמהרת. מיוסרת. אירונית. נבוכה. סרקסטית. בוטה. עכשיו זה אחרת: בינה לביני יש קרבה עתירת ניסיונות. כל מיני ניסיונות. היא רגישה. עדינה. נוגעת. קומוניקטיבית. פרודוקטיבית. מתאימה. פורה. היא מסקרנת. לובשת בגדים של מלאך. מתיישבת על רגב אדמה קטן, עוצמת את העיניים שלה, מתרכזת, מכוונת את השלטון הפנימי שלה. מאפסת את הזמן שלה. זה לא תמיד שהיא הייתה כזו. אני מתכוונת, רלבנטית. מתאימה. זה הצד המרתק שלה. אותי הוא מרתק. אבל תמיד יש משהו חסר. ואת מרגישה את זה. מה שכן, המציאות הזו – היא הכרחית. טוב. זה מורכב. כשפתאום היא מתפוצצת כמו זְבוּבוֹנֶת – אין מה לנסות להתקרב אליה. היא – כמו כל אחד מאיתנו שמועד לפורענות ברגע – גם היא ככה: מועדת לפורענות. ברגע. תמיד.

מה שתמיד השפיעו עלי – יותר מהכול – אלה הם החיים. חיים של אנשים. אין דבר מרתק יותר, מסקרן יותר, מושך יותר, משפיע יותר, מסחרר יותר, מרעיד, מצמרר – מהחיים של בני אדם. מרתקים אותי קורות החיים שלהם. הרגישות שלהם. ההרגשות שלהם. מה הם חושבים. איך הם חושבים. המאווים שלהם. הדרך שבה הם מתחילים לגשש את החיים, להימשך אליהם. להתגולל איתם. להיבהל מהם. הדרך שבה הם מתחילים לחפש את עצמם, כאלה שמעשנים סיגריה בסיגריה, מחפשים את החיים עם עיניים מזוגגות כאלה: מה החיים. איזה חיים. איפה החיים. מרתקים אותי החיפושים שלהם. כוחות הנפש שלהם.

המסעות הפנימיים שהם עוברים. לאן הם מגיעים. איך הם מגיעים. התהליכים שהם עוברים. התהפכות. המפלות. הדרך שבה הם מתחילים לאבד את העשתונות. מאבדים צורה. מאבדים כל מה שהנפש שלהם צריכה. מרתק אותי הרגע שקורה בן רגע. כשפתאום הם מתכווצים. נסגרים. קופאים. נאטמים. לא מסוגלים להגיד מילה. מרתקת אותי הדרך שבה הם בוחרים לירוק את העולם לכל הרוחות. מרתקים אותי התהומות שהחיים סחפו אותם אליהם. מרתקים אותי השינויים – הדרך שבה בהם מתחילים להשתנות. מרתקת אותי ההתפתחות – הדרך שבה הם מתחילים לבצבץ מתוך החורבות, לנבוע מחדש, להימשך אל החיים. להשתוקק לפקוח עיניים. לראות את המציאות בעיניים פקוחות – לגעת בה. להתקרב אליה. להעניק לה חיבוק. מרתקים אותי התשוקה שלהם לשלוט בעצמם – המקום הבוכה ההוא, התשוקה להחזיק מעמד, התשוקה לפרוץ את הצד השני, אני מתכוונת, הדרך שבה הם לומדים להיות בקשר עם המציאות. לחשוב. מרתקים אותי הסיכויים שלהם.

מרתקים אותי אלה שמשוטטים משום מקום אל שום מקום – שכורים, חולמים בהקיץ, מתגוררים בחדרי מדרגות סהרוריים, מתגוררים ברחובות, על ספסלים, במדשאות ציבוריות – השמים הם התקרה שלהם. השכחה היא האושר שלהם. מרתקים אותי הגעגועים שלהם. החלומות. ההזיות. האשליות. הברק בעיניים כאשר הם מדמיינים לעצמם את הנצח.

מרתקים אותי אנשים שמרגישים שהם זרים. לא שייכים. חסרי בטחון עצמי כאלה. תלושים לצמיתות כאלה. עצבניים כאלה. תזזיתיים כאלה. שיש להם צלקות בלב. בדם. בעצמות. מרתקים אותי ההיסוסים שלהם. הלבטים. השתיקה שלהם. האדמה שעליה הם מתכרבלים בלילה, מקפלים את המאווים שלהם, מניחים אותם לצדם, עוצמים את העיניים שלהם, מעבירים את כדור הארץ למקום אחר.

מרתקים אותי אנשים שנאבקים – המאבקים שלהם. הדרך שאותה הם בוחרים להיאבק. הכלים שאותם הם בוחרים כדי להיאבק. ההעזה שלהם. כוח הרצון שלהם. האי־שקט הנפשי שלהם. הזעם. הרגע שבו הם מתחילים לבעור. הדבקות. האומץ לב. הנטייה שלהם לא לתת לחיים לקבוע להם את החיים. כאלה שחווים משהו באמת. אני אוהבת אותם. מאוד. הדרך שבה הם הופכים את החורבות הנפשיים שלהם לדברים אחרים: למוזיקה. לציור. לשיר. לרקוד. לתגלית חשובה במדע. להמצאות חדשות. מרתקים אותי אלה שיש להם אלוהים. אלה שאין להם אלוהים. אלה שאלוהים שלהם הוא אלוהים של כל בני האדם. הם – כולם – הם יופי. הם מוזיקה. הם שירה.

מרתקים אותי אלה שתמיד הכול אצלם תמיד "בסדר". "רגיל". "כרגיל". "אותו דבר". "נפלא". "השבח לאל". מרתקים אותי הסהרוריים האלה, שמשוטטים ברחובות בלילות, שמשתוקקים בכל מאודם לקחת את הזמן, להוביל אותו לכיכר, להשעין אותו על קיר לבן חלק, להעמיד אותו מול כיתת יורים, לקשור לו מטפחת לבנה על העיניים, להפוך אותו לכוסית יין אדום.

אין דבר שלא קיים בו הפוטנציאל להיות – שירה: כל רחש של עלה רועד ברוח. כל ענן שנשבר. כל נקב. סדק. יבבה של גג. כל רגב אדמה קטן שהתפקע. כל גחלילית מתגוללת על ערמה של חורף. כל נשימה של נמלה. כל נהמה של יתוש. כל רשרוש של עכביש על

התקרה. כל כתם דם על הזכוכית. כל טיפת מים שטה מקיר אל קיר על הרצפה. כל רעש תקתוק של שעון – הם, כולם, הם מאורע: מאורע אירוני. אנרכיסטי. סרקסטי, שאפשר לקחת אותו, לעבוד אותו, לעשות ממנו משהו אחר: להפוך אותו לבית. לשורה. לשיר.

שירה היא מוזיקה. מוזיקה של כל המקרים המאורעות המצבים שהתחילו לקרות עוד מהזמן כשהיית עובר. שירה היא המצבים – מהנדושים, בנאליים, טריוויאליים, הכי שגרתיים שיש, דרך המצבים השקטים, היציבים, דרך המצבים החלשים, המטושטשים, הכבויים, ועד הכי מטורללים, האבודים האלה, אלה שאיבדו את נקודת ההתחלה שלהם, ועד המצבים הכי טוטליים. הכי מפוררים. הכי גורליים, אלה שאין להם הכלים הנפשיים/הרוחניים להכיל את הממדים שלהם. לדעת איך לעצור אותם. לבלום אותם. לשמור אותך מפני הנוכחות הפתאומית המבהילה שלהם. לחלץ אותך מפני הפורענות הנפשית שהם מחוללים. הם – כולם – המצבים האלה, שאין להם שליטה עליהם – כמו חיות בר שמתרוצצות במרחבי הטבע של הנפש – הם, כולם – הם חופש. חופש מאגי. חופש עילאי. חופש הרואי. חופש טוטאלי. חופש אלוהי.

להיות בלי שליטה – את קוראת לזה חופש?

לא, אני לא קוראת לחוסר שליטה חופש. לא. אבל כן: יש כל מיני סוגים של חופש: כשאת שומעת איך הרוח משתגעת בן־רגע, רואה אותה רוקדת על ערמת־אבק, את יודעת, במועד מאוחר יותר, שחווית חופש. חופש אחר. חופש שקיים בממד אחר. אני קוראת לזה חופש. המצב קרה. את לא נקפת אצבע כדי שהוא יקרה. כן, לפעמים גם חוסר שליטה הוא חופש. חופש פורה. חופש שמסוגל לגלות דברים: לראות דברים שאי־אפשר לראות. לקלוט דברים שאי־אפשר לקלוט. חופש מְמַכֵּר. חופש שמאיץ את הדם בוורידים: המוח נהפך לים זך. ים זך נהפך לגן־צעצועים. גן־צעצועים נהפך למים זורמים. הכול בתנועה. מואר. זורח. את מאושרת. כל החושים שלך מאושרים. את עשויה רק מחושים. מאינסטינקטים. הם היסודות הבלעדיים שנשאר עכשיו ברשותך. והאינטואיציה. והראש. יש לך ראש מפואר – ראש בין־לאומי – שקולט כל רחש, רעש, רשרוש, תנועה, צליל, צבע, הבהוב של צבע, הבהוב של צל של צבע. החושים שלך, האינסטינקטים שלך, האינטואיציה שלך – הם הקהילה שלך. הם ההשגחה העליונה שלך. הם הריבון. הם – אלה שעושים את החיים לאלוהיים. את מאושרת. הנשמה שלך מאושרת. העולם מאושר. בני־אדם מאושרים. החיים מאושרים. הכול הרבה יותר מאושר. נכון: לפעמים זה חופש הרסני. חופש מלוכלך. גס. דורסני. רצחני. חופש מושחת. אכזרי. שמחריב. חופש טרגי שעלול לסחוף אותך אל מעבר להרי החושך.

במבט מבחוץ הנשמה שלך מוכה, פצועה, סובלת, זקוקה לעזרה. אלה הן "ההבחנות" של "המקצוענים", אלה שמשקיפים עליך, שצופים בך מבחוץ, שיש להם הריבונות לקבוע "מהי מציאות". אלה שהמציאות היא המדיום שלהם – "בבת עינם". הם "האדונים" עכשיו – "המטאורים" – "המבינים הגדולים" – שמסבירים לך שהנשמה שלך נמצאת מעבר להרי־החושך, זקוקה לעזרה. אבל הם, הם אלה שהם מבחוץ. מחוץ. אבל את לא מבחוץ. את לא מחוץ. החופש הנפשי שאת עשויה ממנו עכשיו, מוליך אותך אל השקט. אל היופי. אל הבהירות. אל הדיוק. את רוצה לחבק את העולם. לחבק את כל בני האדם בעולם. את

מאושרת. כולם מאושרים. את מוארת. מרוב געגועים בלי גבול. גם בלי לדעת געגועים למה. למי. בגלל מה. הגעגועים האלה, הם שירה. הם יביאו אותך אל הנצח.

באחד משיריך את כותבת "המראה אשר מראה שְהִיא אֵינָה מְרָאָה שְהִיא נִמְצָאת" – נדמה שזו שורה שתופסת משהו מאוד תמציתי ומשמעותי בשירתך.

"המראה אשר מראה שְהִיא אֵינָה מְרָאָה שְהִיא נִמְצָאת" – היא שורה שאני מרגישה אליה. אלה דברים שאת מרגישה אותם באופן אינסטינקטיבי. מבפנים? מבחוץ? מלמעלה? מגבוה? אין לי מושג. אני לא מתווכחת. זו השורה. היא תמציתית. נקייה. מדויקת. ברורה. מדברת בְשִׁקְט. פשוט.

כשאני כותבת "...הרמאית הדביקה נִרְ דָּבַק דו-צַדְדִי / בְּתִרְמִית הַבָּאָה תִּשְׁתַּתֵּף אֶשְׁהָ / שְׁיוֹשֶׁבֶת בְּצַד הַשְּׁנִי / שֶׁל שְׁלַחַן הַרוֹלֵטָה / שִׁם הַתְּרִמִּית: הַמּוֹר מְאָחֵר // דָּם עַל הַשֶּׁפָּה / דָּם עַל הַמְּפִתִּחַ..." – אני לא בוחרתי ברמאית הזו. לא קראתי לרמאית הזו להופיע. היא באה מעצמה. היא המקרה. היא לא תמונה. היא בחיים. היא החיים. רק מאוחר יותר, במועד אחר, כשהמצב השתנה, והמצב הוא חלף, את מרגישה שמהו, ברור לך שמהו קרה. את מבינה שהיית איפשהו. במקום כלשהו. בזמן איזשהו. שהחיים היו במקום אחר. תמיד אני רואה בצורות – בתמונות – בצבעים. מתמיד. זה כך: את שומעת קול. הקול נהפך לדמות. הדמות נהפכת למקום. המקום נהפך לסביבה. הסביבה נהפכת לתנועה. תנועה נהפכת לצליל. צליל נהפך לצבע. צבע נהפך לכתם. כתם נהפך לצורה. צורה נהפכת לנוף. אלה מצבים שקורים בלי שאת נקפת אצבע שככה זה יקרה. את לא בוחרת אותם. הם מנחיתים עליך את כל משקל הגוף והנפש והרוח שלהם. את לא קובעת להם. להפך. את מכורה להם. כמו לאש. את לא מתווכחת עם הדרך שלהם. אלה מצבים שקורים. פשוט. בטבעיות. בעל כורחך.

אולי זה מין סוג של "תרגום" אינסטינקטיבי כזה, "תרגום" שקורה מאליו, שמופעל בידי איזה מנגנון פנימי, אוטומטי, מנגנון לא רצוני – כמו כשאת במצב של טראנס – והמנגנון הפנימי הזה הופך את המילים לתמונות. אולי זו שפה נפשית כזו. מה שלי חשוב הוא להיות מדויקת. לתאר את התמונה שמצטיירת דרך המילים. לתפוס את הפרטים. את הפרטי-פרטים שלה. את הפרטי-פרטים של הפרטי-פרטים שלה. הפרטים – הם הלב. הנשמה. החופש. המוסיקה. הם המסע שלא נגמר המפרך שלך אל העיקר. אל האמת. מה שחשוב לי הוא השיר. האמת של השיר. האמת באמת.

לפעמים זה נדמה שהסקרנות הזו לפרטים – הסקרנות האינדיאנית הזו – לדעת את כל הפרטים, את הפרטי-פרטים של הפרטים, את הפרטים של הפרטי-פרטים של הפרטים – הסקרנות האינדיאנית הזו – היא, בעצם, הצורך לגלות את האמת. לדעת את האמת. להיות מדויקת: לדעת להגיד נכון את הדברים. לראות את מה שאי אפשר לראות. לתפוס את הבלתי נתפס. לשמוע מה נאמר שלא נאמר. לא להחמיץ כלום. פתאום את נהפכת למין כלבת ציד כזו, קצרת רוח כזו, חמומת מוח כזו, מרוכזת כזו, כזו שמתחילה לטפס אל תחתית העולם, לרוץ ברחובות של תחתית העולם, מחפשת את השמים, מחפשת את הביבים, מתרוצצת בין המרזבים; כלבת ציד עתירת ניסיון כזו, שיש לה אינסטינקטים

כבירים לצוד את המצב – כל מצב – מצב על גבי מצב. לצוד את הפרטים. את הפרטי פרטים של הפרטים של המצב. לראות את הדברים – זה המצב. לדבר בשפה של אור קרני השמש – זה המצב. לדובב את צבעי הקשת בענן – זה המצב. לברר מי הם, מי את, מי כל היתר – זה המצב. איך להסביר לך את זה – זה המצב. פתאום את נהיית ציידת מצבים שמסוגלת לצוד כל נייע וזיע. כל רשרוש. הרהור. מלמול של הרהור. הזיה. תעתוע. כל נשימה של דחליל. כל יבבה של זכוכית. כל צווחה של פרור. אולי זה נשמע מייגע. מתיש. מאוס. דוחה. מרתיע. בסדר. בסדר. אז מה. אפשר להתמודד עם זה.

בשירתך יש חלקים רבים שהם שירה הרמטית. מצד אחר, יש תחושה חזקה של הזדקקות לנמען. את רואה לנגד עינייך קורא כשאת כותבת? חשוב לך להיות מובנת?

לא, אני לא שואלת את עצמי "מה הקורא אמור להבין מהשורה הזאת". הקורא הוא לא ה"מקרה". הוא לא ה"חזית" שנקלעתי אליה כשאני כותבת. הקורא הוא לא ה"מצב". הוא לא "השורה שלי". הוא לא "הטיוטה של השורה" של השיר. הקורא הוא לא הנושא. החיים – הם "הנושא". בדיוק כפי שלא מעסיקה אותי השאלה מי זו הרמאית שמופיעה שם, בתמונה שמצטיירת בשיר שציטטתי, או, מה הייתה התרמית שהייתה שם. או, מה עלולה להיות התרמית הבאה. או, מי היא זו שיושבת שם, מאחורי שולחן הרולטה. היא שם. היא – האישה שיושבת מאחורי שולחן הרולטה – היא בחיים. יש לה חיים. אלה החיים שלה. נפגשנו. הצטלבנו. התחברנו. אחר כך נפרדנו. אני משערת שנפרדנו. אולי לא. אולי היא תחזור. אחרת. אותו דבר אבל אחרת. במקום אחר. בין אנשים אחרים. עם נוכחות אחרת. קולות אחרים. אני יכולה רק לדמיין לעצמי את המראה שלה. מה המבט העייף שלה. מה החיוך השקט שלה כשהיא יושבת עכשיו מאחורי שולחן הרולטה. מה השנים שחלפו עליה. הנדודים שנדדה. על שפת איזו תהום ישבה ובהתה ומלמלה לעצמה ומלמלה ומלמלה. עם איזה בריונים התגלגלה ובכתה לפני שמצאה לעצמה את האושר השקט הזה, לשבת בצד השני של שולחן הרולטה, מסתכלת בלווייתנים ששוחים לאורך הקירות, בין הרהיטים, על הרצפה. לפעמים נדמה שאנשים שלא נשברו אף פעם, שמעולם לא התפצצו לרסיסים – אם בכלל יש אנשים כאלה – אין – אבל נניח: הם מפסידים.

מפסידים מה? את מה?

אני לא חושבת שיש אנשים שמעולם לא קרסו באיזה רגע. שמעולם לא נשברו. אבל נניח. הם מפסידים. הם מפסידים ללכת בתוככי התווה ובוהו של החיים הפנימיים. הם מפסידים את העריצות של התווה ובוהו: את חדרי-הבידוד שהוא גורר אותם אליהם. הם מפסידים את ה"מאורע" לצוף סחור-סחור, כמו פתקאות נייר – לצוף מקיר אל קיר. הם מפסידים את החלחלה לרבוץ בחללים ההם, קשורים, מטושטשים, שוגים בדמיונות, תלושים וחסרי כל. הם מפסידים את הנגינה – לדעת לנגן על מקל-של-מטאטא את הסולפידיים של שופן. הם מפסידים את האי-יכולת לחזור אל הבהירות. את היכולת לזמזם לעננים.

הם מפסידים אופן אחר של קיום: לאבד את הנפש. לאבד כל מה שנפש צריכה. להיות דחליל. להיות בועה. להיות גֶשֶם. להיות חפץ. להיות דבר. להיות שום דבר. להיות עשב.

קש. חצץ. חופן אבק. להיות בלי מובן. בלי רצון. בלי מצפון. בלי לחכות. בלי להפנות את הגב. בלי להבין. בלי תכלית. בלי משמעות. בלי נשמה. בלי רוח. בלי חיים. הם מפסידים את הרי החושך – המקום הקשה הזה – של האנרכיה. הם מפסידים את העיקר: להפיק את המשמעות מהאנרכיה.

הם מפסידים לגלות את עצמם בודדים בעולם, בודדים בתחתית העולם, עם לצאת להיאבק באנרכיה. הם מפסידים את הלחימה באנרכיה. הם מפסידים להיות לרגע האדונים הרועמים של האנרכיה. הם מפסידים לסלול לעצמם דרך ללכת אל עצמם. להגיע אל עצמם. למצוא את עצמם. לברר לעצמם את עצמם. הם מפסידים את הלימוד להביט אל עצמם, להביט אל תוך המורכבות שהם עשויים ממנה. להביט אל המורכבות של האחר – המורכבות של כל אדם. הם מפסידים את העיקר: להיות פשוטים. טבעיים. אמיתיים. גם לעצמם וגם לאחרים. הם מפסידים את טביעת־העין הנדירה הזו שמסוגלת לראות מעבר לקירות, לתפוס כל הרף עין שקורה. הם מפסידים את ה – אני לא מוצאת עכשיו מה המילה שמתאימה בדיוק – אולי זו "רגישות". אולי זו "תבונה". אולי "התפתחות". אולי "העזה". אולי "יתרון".

הם מפסידים את היתרון לנער את העובדות. להפוך אותן לחול. לרוח. הם מפסידים את הדרך להשתנות. והדרך להשתנות דומה לים. והים דומה לייסורים. והייסורים דומים לאיתני הטבע. בדומה לזריחה שלא מפסיקה לזרוח – הם מפסידים את הגאולה מהאוקיינוס העצום של התווה ובוהו. גאולה כלשהי. איזושהי.

הם מפסידים את הגאולה מהתווה ובוהו כשרוח־פרצים מדברת אליך בשפת רוח פרצים. התווה ובוהו כשהמציאות נהפכת לכוכב נוצץ צף על המים. התווה ובוהו כשקרבה נהפכת לקרבה־שופכת־דם וכל הגעגועים, מוכים וחבולים, ואין לך כבר ברירה אלא למות מגעגועים. התווה ובוהו כשכל הקולות מסביב נהפכים להם פתאום לאנשים אחרים. התווה ובוהו כשהמילים כבר לא אומרות כלום. כלום. כלום. התווה ובוהו כשאת מתחילה לראות את הביבים בוהים בך, לשמוע את המרזבים גועים ורועדים מקור. התווה ובוהו של המאורע התזזיתי ההוא, עם הבולמוס ההוא כשכל מה שנוותר ממך היא פיסת עץ רקובה שמישהו זרק אותה לשם, על האספלט הקר. הם מפסידים את התשוקה – את הנטייה הבסיסית הזו – להבין את עניין החיים שלנו. את עניין המוות שלנו.

הם מפסידים את ההזיה של השכל־הישר. הם מפסידים את השכל הישר של הדמיון. הם מפסידים את הטיול: לטייל בתוככי האנרכיה, לנעוץ בה סכינים, לשמוע את האנרכיה קורסת. מייללת. גונחת. נאנקת כמו צפרדע. או פרה. או מקק. או אבן. משוועת לעזרה. הם מפסידים את הרגע המאושר: לטהר את האנרכיה. לטהר את התווה ובוהו. לטהר את אלוהים. לטהר את הזמן. לטהר את המוות. הם מפסידים את הצד הכי אינטימי, הכי מואר, הכי טהור, הכי תמים: לגור בתוך פנינה, להסיט את הווילונות, להשתקע בתוך הזיה, למקד את הדמיון הפורה שלה, למקד את הזריחה, למקד את היום, למקד את קולות הציפורים. כמו אז, כשכל הקולות מסביב שהקיפו אותי, נהפכו להם פתאום לאנשים אחרים. את לא יכולה לשכוח את זה. אני מדברת על תופעות גדולות. להקשיב לעומק המופלא של רגע האמת. הם מפסידים להיות מאושרים. אני מתכוונת, ממש מאושרים.

פתאום אני נזכרת בחלום שחלמתי: אני שומעת קול. הקול בנה דמות. הדמות בנתה חדר. החדר בנה מקום. מקום נטוש. ריק. רק עשבים שוטים מסביב. חדר בודד. אין דלת כניסה לחדר. יש פתח רחב, גדול במיוחד. פתאום, ממרחק מה, אני רואה מרכבה עצומה, מפוארת, רתומה לשלושה סוסים דוהרים, נכנסת בדהרה אל תוך החדר. הסוסים דוהרים באפולולית החדר, נצמדים לקירות, דוהרים לאורך הקירות, דוהרים במעגלים, סחור סחור, דוהרים ודוהרים, לא מפסיקים לדהור. כמו בטרנס. בתוך המרכבה יושבת דמות מפוארת, דוכסית מבית המלוכה מהמאה ה־16. זאת הייתה זלדה.

הכרת את זלדה?

לא, לא הכרתי את זלדה. הכרתי את השירים שלה. בדרכי. לפי דרכי.

מעבר להיות השירה עולם שמתחולל בממד אחר – בעולם שלך יש דבר כזה "מציאות ממש"?

איך אפשר לדעת מה באמת "מציאות ממש". למי יש ריבונות לקבוע מה זאת מציאות, מה זאת אי־מציאות? מי קובע? מה קובע? מי קובע את מי שקובע? מי קובע את מה שקובע? את יכולה לקרוא למציאות – דמיון. פנטזיה. משאלה. אשליה. תעתוע. הזיה. חלום. חלום בהקיץ. אנדרלמוסיה. אמת. מולדת. הונאה. עובדה. השערה: כל מה שעכשיו אמרתי וכל־מה שלא – הם מציאות. המציאות היא החיים. כל החיים. מה זה "החיים"? מה זה "כל החיים"? אין מציאות אחת שהיא זאת היא שהיא המציאות. כמספר בני האדם בעולם, ככה מספר המציאות בעולם. ויותר. שירה היא לא צילום של ה"מציאות ממש". אנשים אומרים "תהיי מציאותית". "אין לך פרופורציות", "את לא יודעת גבול". בסדר. איך להגיד. ממבט מהצד, הם מדברים על מושגים בלי שיש להם בכלל מושג. בלי שבכלל ניסו לברר לעצמם מה המשמעות של המושגים האלה – "מציאות", "פרופורציות", "גבול". כל הדיבורים האלה על, אלה פרשנויות. אין מציאות. יש רק הפרשנות ל"מהי מציאות" כפי שהיא בעיני אִיקָס, או נִי, או זֵט, או אִי, או בִי, או סִי. אני נזכרת בדברים שאמר בטהובן על ה"הרואיקה" שכתב: "מספר ההרואיקות שכתבתי בימי חיי הוא כמספר האנשים שהקשיבו להרואיקה שלי".

בעולם המושגים המסודר, שלי, כל מה שקיים הוא מציאות. המציאות היא כל מה שעל פני כדור הארץ. מחוץ כדור הארץ. מתחת כדור הארץ. מעל כדור הארץ. מעבר. מכל הצדדים. המציאות היא גם כשהמציאות היא לא במציאות. כשהמציאות איננה. אי־מציאות היא גם סוג של מציאות. יש כל מיני סוגים של מציאות. בעולם המושגים שלי – הדמיון הוא המציאות. הדמיון הוא ההיגיון העליון של המציאות. הוא המשקיף הראשי שלה. הוא שילמד את המציאות לעוף. להעיז. להיות בת־חורין. להיות חופשיה. זו הדרך שלו – של הדמיון – לעמוד לצידה. להיות בעדה. להשגיח עליה. להגן עליה. להיענות לצרכים שלה. להזמין אותה לרקוד את הריקוד המשותף שלה ושלו. להעניק לה את הפנטזיות הכתומות שלו. להתעלס עם החולשות שלה. להתעלס עם הַבְּדִיּוֹת שלה. עם כל מה שחסר לה. להתעלס עם האכזבה שלו ממנה. עם הבדידות שלה. להתעלס עם מקומות שאין להם מוצא. שירה היא ידיעה אחרת – ידיעה יקרת־מציאות ונוראה באותה מידה. היא הכרה אחרת: ההכרה של תת־ההכרה.

מישהו, למשל, כותב יצירה שהיא כוריאוגרפיה להזיה: "הרוח משתגעת בן רגע. דם על השפה. דם על המפתח" – ככה תתחיל המונודרמה. זו מציאות? זה דמיון? זו הזיה? זו אשליה? זו שמועה? זו אחיזת עיניים? זו עובדה? תראי, אין אדם בעולם שהוא חסין מפני הדמיון. כל אדם יש לו דמיון. חושים. אינסטינקטים. אינטואיציה. מחשבה. ההבדלים הם בעוצמות. בכמויות. בדרך שבה אנשים נוטים לשים לב לאנרגיות האלה. להשתמש באנרגיות האלה. למשל, כשהמציאות נהפכת לכפתור: תארי לך שהמציאות שאת מתגוררת בה היא כפתור. הזהות שלך נהפכת לאיור. את מתחילה לבדוק את התיק עם החפצים שלך. לוודא שלא נלקח ממנו דבר. המציאות, זו שבדרך כלל היא לדוגמה ולמופת בעינייך – נהפכת לכפתור. את שומרת את הגבול. את עוברת את הגבול. את מאחורי הגשר של החברה שלך. את היא והיא את – כל הזמן. כלומר, איבדת את הזהות שלך. את שומעת קול שמפציר בך "תחזרי תחזרי תחזרי". אבל אדם שבטוח בהוויה שלו, לא זקוק למציאות הזו. טוב. מה. זה מורכב. זה מורכב.

באיזשהו זמן, במקום איפשהו, בזמן כלשהו, את מודעת שהדרך שאת הולכת בה לקראת עצמך – המרחקים שאת עוברת, המאבקים האלה, האי־סדר שלהם, הערבוביה שלהם – כל המצבים הנפשיים ההרוסים האלה – הם הדבר. הם הדבר האמתי. הם העבר. ההווה. העתיד. הם פרדוקס. הם שפע. הם הון. הם חיים. הם דרך חיים. את לא יכולה למנוע אותם. המצבים הפנימיים ההרוסים האלה, החורבות הנפשיים האלה – הם חודרים לבית הרוס כמו גם לארמון בית מלוכה. הם שירה.

למשל, לפנייך מונחת רשימת עבודה. את אוספת אלייך את כל מה שאחרים קוראים לזה "אלה החיים". את שומרת על איפוק. את מקלידה את הדמעות של הדמות שיושבת על השטיח. רוח רפאים קטנה מופיעה על המסך, מתחילה לפטפט, מוחקת בנימוס מה שרק לפני רגע הקלדת על המקלדת. המציאות נתקפת בהלה. היא מתחילה לרעוד. זוחלת אל המחצלת, מקרבת את פיה אל התמימים. את נוגעת בהם. אלה הלהבות. את מכורה להן. את מפחדת לנוח. אני אוהבת את הרגעים האלה, את המצבים המעורפלים האלה, שמתהפכים ברגע, שכל הקצוות שלהם פרומים, אלה שנהפכים בן רגע מחום לירוק, לצהוב, לתכלת, לסגול, לאדום, לאפור, ללבן. מצבים שנוצרים כהרף עין. הם, כולם – מציאות. גם כשהיא – המציאות – חורקת שיניים, מסרבת לשים לב אליך, מתגוללת על אדמה כבויה. שוקעת. טובעת. וצמח בר עולה מן הזכוכית. הזכוכית על המזרון.

מתי התחלת לכתוב?

התחלתי לכתוב מאז שידעתי לקרוא ולכתוב. כילדה, כתבתי סיפורים קצרים, דמיוניים כאלה. הייתי ממצאיה כל מיני קורות חיים של אנשים – אבא ואמא וילדים ואחים ואחיות וקרובים, אנשים מוכרים ולא מוכרים. תמיד היה מין סוג של מרד בסיפורים. ילדים של מרד. של אומץ לב. של גבורה. אבל גם אנשים עם חיים שקטים. מאושרים. עצובים. מאושרים. בסך הכול סיפורים ששיקפו את העולם של ילדה בת 6, 7, 8, 9, שהדמיון היה בשבילה הסמכות העליונה של המציאות – שאליו הייתה באה, הולכת, חוזרת, יוצאת, חוזרת. יום יום. ערב ערב. הייתי כותבת ומציירת וכותבת ומציירת. יום יום. ככה הרגשתי בתוך

האלמנט של עצמי. מוגנת. קרובה. שמחה. הדמיון היה המולדת. מולדת חכמה. שמגינה עליך. שאפשר לבטוח בה. להרגיש אמון אליה. רק בחלוף הרבה מאוד שנים, את מבינה שאלה היו תקופות שחיית בתוך שפה שייכת למציאות אחרת.

כשהייתי כבר יותר מבוגרת – 10, 11, 12 – הייתי נוהגת לדבר אל אנשים במילים שיש להן רק הברה אחת. המצאתי זן חדש של מילים. כל מילה הייתה רק מהברה אחת. ואנשים היו שואלים "מה" "מה" "מה" "מה" "מה". הרגשתי שאני ממציאה סוג חדש של מילים. מילים שיש להן רק הברה אחת. הרגשתי שאני מגלה למילים "הרגילות" פנים חדשות. כוחות שלא היו קיימים להן עד אז. זאת הייתה תקופה כזו. המילים היו בשבילי אמצעי כדי להמציא המצאות חדשות. הייתי מביאה אותן אל "מגרש־משחקים" פרטי שלי, לשחק איתן. לאמן אותן. לתרגל איתן כל מיני רעיונות חדשים. להתנסות בכל מיני מאורעות משותפים. התנסויות משותפות. המילים ואני.

מילים תמיד הלהיבו אותי. תמיד. באופן אינסטינקטיבי. תמיד הייתה להן השפעה עצומה עלי. גם מילים שעוד לא ידעתי – עוד לפני שבכלל הייתי מבינה מה הפירוש שלהן. אני אוהבת מילים. כשמילה נהפכת לתמונה. אני אוהבת את ה"נוף" – עם הצבעוניות – שנפרש לנגד עיני. את הצבעים. את התנועה. את "הדרמה" שמצטיירת. אני אוהבת את הצליל של המילה, את המוזיקה שלה, הקצב שלה. את הצבע השחור השקט שלה. צבעים תמיד ריגשו אותי. הסעירו אותי. הרעידו אותי. הצבעים. הגוונים. המוזיקה של הגוונים. הכתמים. הצורות. החופש של הצורות. המוזיקה של הצורות. המפגשים שנוצרים בין הכתמים והצורות. היחסי גומלין ביניהם. המוזיקה שאת שומעת כשכתם אִיקס נפגש עם כתם זַט – כמו מוזיקה למטמורפוזה באדום וכחול וחסר וחסר וצהוב וירוק ולבן ושחור וורוד וסגול. המוזיקה של המילים, של הצבעים, של התנועה, המוזיקה של החוויות – תמיד יש להן השפעה עצומה עלי.

התשווקה להבעה היא רגע אחד ארוך וממושך של התרחשות מתמדת. כמו התשווקה לנשום. כל אדם עושה משהו. יוצר משהו. ככה הוא נושם. כל אדם נושם בדרך שלו. לפי דרכו. לכל אדם יש דרך הבעה משלו כדי להביע את החיים של עצמו – את העניינים של החיים שלו – את המאורעות, המצבים, החוויות, הרשמים. את לא בוחרת את השירה. השירה היא לא עוד אפשרות מהרפרטואר שנמצא לנגד עיניך שאת מהרהרת, מהססת, מתלבטת, מתנדנדת בין לבין. לא. השירה – היא הבוחרת. את הנבחר שלה. היא הדרך שלך. היא הקול של המולדת שלך. את הקול של המולדת שלה.

את זוכרת את השיר הראשון שכתבת?

"אֶלְהִים, כֹּל כֶּךָ עָצוּב לִי עוֹלָמְךָ / כֹּל כֶּךָ עָצוּב בְּעוֹלָמְךָ / אֵלֵי – זה השיר. כתבתי אותו כשישבתי על שפת בריכת הדגים, בין העשבים, לפנות ערב, בדמדומים, תחת כפת השמים, מול המים של בריכת הדגים. כילדה בת 10, 11, 12, הייתי הולכת לשבת על שפת הגדה של בריכת הדגים. משם יכולתי לראות את עץ הקיקיון. את השדות, המטעים, ההרים הרחוקים. הייתי יושבת בין העשבים. מסתכלת במים. בשקט של המים. מסתכלת

בדגים. בחברות שנוצרת בין הדגים. השקט של המים ריתק אותי. הקסים אותי. להקשיב לשקט של המים. הייתי מדמיינת שאני מים. הם נראו לי כל כך. שלווים. נדיבים. ידידותיים כאלה. רציתי להיות מים. נורא רציתי להיות מים. נקייה כמותם. שקופה כמותם. טהורה כמותם. שקטה ורגועה וצלולה כמותם. מוגנת. רציתי להיות עם הדגים. ביחד. הם נראו לי חופשיים כאלה. שוחים לכל הכיוונים. כל אחד בקצב שלו, באופן שבו הוא מתחבר עם הקצב של דג אחר. וכולם קרובים זה לזה. נדיבים זה לזה. מתאימים אלה לאלה. מגנים זה על זה. ממשיכים לחיות בשלום אחד עם השני. שוחים יחד, ביחד, כמו משפחה.

ספרי לי על הילדות שלך בדגניה ב'.

נולדתי בטבע. צמחתי בטבע. גדלתי בטבע. בחיק הטבע. בין איתני הטבע. במקום שהכי אי־אפשר לתאר אותו במילים – דגניה ב'. החיים היו שמש שמים רוח שדות פרחים כוכבים דשאים יונים גשם־זלעפות רעמים ברקים ילדים תינוקות אבות אימהות אנשים. היינו ילדים: אחד בעד כולם. כולם בעד אחד. העיקר היה להיות חופשיים. כמו הטבע. להיות יפים ועצומים כמו איתני הטבע. העיקר היה להיות טבעיים. אמתיים. פשוטים. חופשיים. הכי חופשיים. הכי אמתיים. להיות עצמנו. אמיצים וכנים לעצמנו. וגם לאחרים. להיות גוישים זה לזה. טובים זה לזה. נדיבים זה לזה. לדעת לתת. לעזור. להתחשב. לדעת לוותר. אחד בעד כולם. כולם בעד אחד.

צמחתי בטבע. בין איתני הטבע. אליהם הבאתי את תולדות חיי הקטנים. כל גורל החיים הקטנים שלי היה מונח בכף ידם העצומה, הנבונה, של איתני הטבע הגדולים. לצידם נחתי. דמיינתי. נרגעתי. נרדמתי. חלמתי. אצלם הנחתי את משאות־הנפש שלי. זה היה אושר. אושר שהיה עשוי מהרבה דברים – כל מיני דברים – דברים והיפוכם. לא תמיד הייתי מצליחה לדעת מה בדיוק קורה. לפעמים הייתה באה רוח־זלעפות, הופכת, גורמת לערבוביה, מרעישה עולמות, אחר כך נוסעת, מסתלקת, משאירה מאחוריה בלגן. לא בזדון. לא ככוונה. גדלתי בין דשאים, מדרכות, עצי פונציאנות. שיחי הרדופים. סייפנים. כלות. וורדים. ערוגות סלסילי כסף. ערוגות סיגליות. רקפות. נרקיסים. בין עצי הגויאבות. המנדרינות. התמרים. עם הסנוניות. הדוכיפתים. הנחליאלים. הדרורים. גדלתי עם העננים. עם צבעי־הקשת־בענן. עם יללות התנים בלילה שעלו מן הוואדיות. בין שריקות הרוח בחלונות של הבתים. בין נביחות הכלבים משוטטים בחצרות. בין מטחי־הגשם שהצליפו בנו כמו משוגעים, כשהיינו רצים על המדרכות, על הדשאים, פרועים ויחפים, מתפלשים בבוץ, זורקים וגועים מצחוק, מנסים לצוד את טיפות הגשם מן האוויר. בין הרעמים שהתלגלו על הארץ בהיסטריה כזו, מלמעלה, מלמטה, מכל הצדדים, מנדנדים את העולם לכל הכיוונים.

גדלתי עם היונים. הכי אהבתי את היונים. לבנות, שחורות, אפורות. והתמימות שלהן. אהבתי את הגררררררר שלהן שבקע מהתאים שלהן כשהיו שבעות רצון כאלה. מרוצות כאלה. אהבתי את הענווה שלהן. את האצילות שלהן כשהיו מרוכזות כאלה, מנקרות פירווי־לחם מתוך צלוחיות לבנות, קטנטנות, מפח, שהיו מפוזרות על החצץ, מתחת לשובך, בחצר הקטנה מגודרת שלהן. זה היה העולם שעל ברכיו צמחנו וגדלנו וחיינו. כלנו. עם הגררררררררררר של היונים. עם קריאות הקרע־קרע־קרע של העורבים

ממרומי הענפים של עצי הקזוארינות. עם קולות הקווה-קווה-קווה של הצפרדעים
 בביצות. עם קולות הגע-גע-גע-גע-גע-גע-גע-גע של הברווזים שהיו הולכים, רצים,
 רוקדים בחופשיות על הדשאים, בין הבתים, בגינות, זקופים כאלה, גנדרנים כאלה, כאילו
 הם 'האדונים' של דגניה ב'. עם נביחות הכלבים. עם געיות הפרות. עם צהלות הסוסים
 שעלו מן האורות. גדלתי בין שדות קני הסוכר. שדות התירס. עצי הדומים, הלימונים,
 הרימונים. בין מטעי הזיתים, מטעי הבננות. הפרדסים של האשכוליות, המנדרינות,
 התפוזים. בעצם, מה שאני רוצה להגיד: גדלתי וצמחתי בתוך אגדה כבירה. אגדה בלי
 גבול. אגדה ושמה דגניה ב'.

איתני הטבע שלי – היחידים הבלעדיים שלי, הפלאיים שלי: ושוחחתי איתם. והקשבתי
 להם. ושוחחתי ושוחחתי. והקשבתי והקשבתי והקשבתי. כמו חיה. עד שלא יכולתי יותר.
 בעצם, תמיד יכולתי עוד. תמיד רציתי עוד. תמיד ביקשתי עוד. לשוחח ולשוחח ולשוחח.
 להקשיב ולהקשיב ולהקשיב. לא להפסיק לשוחח. לא להפסיק להקשיב. הם גם שלימדו
 אותי להיות הילדה הכי מאושרת שהייתה, כשהייתה ילדה.

**"כל כך עצוב לי עולמך" – מה כל כך עצוב היה לילדה בת תשע, שצמחה וגדלה וגרה
 בתוך אגדה – כדבריך?**

המקום שאנשים נפגשים אלה עם אלה, המקום הזה הוא מקום נקי. זך. תמים. עדין.
 שברירי. את מסיעה את הסופה של השדה שאת חוצה אותו. הוא לא השדה שלך. הוא
 של מישהו אחר. את לא צריכה להזיז הרים כדי למצוא את הצהריים שלך. אלה הגעגועים.
 געגועים של בת שבעה חודשים. הם באים כמו גשם נורא. גשם בלי הפסקה. גשם עצום.
 הגעגועים האלה – הם היסוד הגדול שממנו נוצרים כוחות הנפש שלך. יתר מאוחר, עם
 בוא החיים הבאים, כשתצללי אל המעמקים העמוקים של החיים הפנימיים, ותתחילי
 להתבונן במאורעות שקרו, ותבחני את המצבים שהיו, ותפגשי שוב עם זו שפעם היא היה
 הייתה אַתְּ, ותפגשי את הגעגועים, האלה, שוב, ותביאי אותם, ותעלי אותם אל "שולחן
 הניתוחים" הפרטי ההוא, ותביטי בהם – אל תוך-תוכם, ושוב תקשיבי להם, ושוב תבררי
 אותם, ושוב אר-אז תביני כמה הגעגועים האלה הם בית. הם מולדת. הם ה"שפת אם" של
 הנפש שלך. הם הון. הם יקרי-מציאות. בלב שלי תמיד יש בי הכרת תודה בלי גבול לאבא
 ולאמא שלי, שלימדו אותי להתגעגע. בלי סוף. תמיד. להרגיש געגועים בלי סוף. תמיד.
 תמיד. לא להפסיק להרגיש געגועים. תמיד. געגועים בלי סוף.

מה שאחרים קראו לזה "תקופת הילדות" – בשבילי זאת הייתה מעצמה של אושר. האושר
 לשוטט על הדשאים, ללכת יחפה על המדרכות, לתת אוכל ליונים, לשחק עם הכלבים
 בחצר, לדהור עם סוסים בשדות. להשקות את הסיגליות. את הסייפנים. הרקפות. להצליף
 עם שרוכי נעליים בחום. בחום על ההרדופים. האושר, להפוך עולמות, להתפקע מצחוק,
 להתיישב על גרגיר דורה, לטוס לעננים, לעוף עם הדמיון. היינו ילדי האדמה: ילדים
 שאוהבים את האדמה. להרגיש אותה. להקשיב לה. לדאוג לה. לנקות אותה. לתפור אותה,
 לגרף אותה, ליישר אותה. להשקות אותה. לנוח לידה. היינו ילדים של השמים: שמביטים
 אל השמים. שנורא רוצים לגעת בשמים. לבדוק את השמים. לדעת מה יש בשמים – מה

קורה בשמים – מה קורה מאחורי השמים. מה מעל השמים. לאן נוכל להמשיך הלאה, לאחר שנגיע אל השמים. היינו ילדים של אופק אחר – ילדי האופק האחר. אנחנו, הבלתי מפוענחים האלה, כדוגמת המעוף של הציפורים בשמים, שכל רגע בחיים היה רגע מסקרן, רגע רגיש, פרוע, חופשי, מקורי, נדיר. רגע מושך. רגע פלאי. רגע מאושר. הכול היה מותר. הכול היה אפשרי. זה מה שעשה את הרגע לרגע אלוהי.

אנחנו, המבורכים – שנולדנו מבורכים – שזכינו לצמוח ולגדול על ברכיהם של אנשי מופת – אנשים של אמת – מהפכנים אמתיים – שעזבו את כל מה שהיה להם, שעלו לארץ עם בגד ונעליים וכלי רחצה, מתוך משאת נפש ליצור מולדת חדשה, לבנות בית, להקים משפחה. ליצור חברה חדשה. ליצור אדם חדש. עולם חדש: רגיש יותר, צודק יותר, אנושי יותר. אנשים עם חזון – "אידאליסטים" – שהיו לנו לדוגמה ולמופת: מופת לישר. לחברות. לנאמנות. לרגישות. לאהבת הזולת. לאמון בזולת. לשיתוף. לשוויון. מופת לנאמנות. מופת לנדיבות של הלב. מופת למסירות של הנפש. מופת למהפכה של השקפת עולם שאומרת: אדם לאדם = אדם.

האירוע האחרון היה קולות של נקיפות מצפון. את מתחילה לראות דברים שאחרים לא יכולים לראות. את קולטת דברים שאחרים לא מבחינים בהם. נדמה לך שהם מדשדשים על המקום. אבל בעצם הסופה של השָׁדָה שאת חוצה אותו – היא זו שמדשדשת. את כותבת. את מציירת. את כל מני דברים אחרים גם. את רוצה לרדת אל הלמעמקים של ההזיה. להתבונן. להקשיב. לקלוט. להיות פתוחה. מרוכזת. דרוכה. החושים, האינסטינקטים, האינטואיציה, הריכוז – הם הכלים היומיומיים שלך. את רוצה מסגרת. חשוב לך להרגיש שייכת. נקייה. את בקצה. מעבר לקצה. אין לך הגות. אבל יש לך אינסטינקטים. את יודעת שאין דבר מדהים שמרתק שמושך, יותר מהאנשים סביבך. את מסתכלת. מקשיבה. קולטת. נרגשת. משתאה. ילדה. בסך הכול ילדה. לפעמים את מאבדת את השיווי משקל שלך. את מרגישה איטית. צולעת. חלולה. זקנה. לא ממוקדת. לא יעילה. הכול עשוי להתחולל בן רגע. כשאת מרגישה הרבה למישהו – קרבה גדולה – את מרגישה חלשה כלפיו.

מה בכל זאת השתבש בגן העדן הזה?

לא "השתבש". להפך. הכול קרה כפי שהיה צריך לקרות. את לא מגיעה לאבד את העשתונות כשמספיקים לך צבעי הקשת בענן. את לא צריכה לעקור הרים כדי להשתנות. את חופשייה, כמו עננים מעל שדות רחוצים, לאחר הגשם. מה שבעצם אני רוצה להגיד: לכל אדם יש השדות הרחוצים לו. העננים שלו. כלומר, כל אדם יש לו הביוגרפיה שלו שהיא היחידה הבלעדית שהיא הביוגרפיה רק שלו, שקורים בה מאורעות כאלה וכאלה וכאלה, או כאלה. לפעמים מאורעות מקריים הם גורליים הרבה יותר מאלה שקורים בצורה מסודרת מתוכננת. למשל, מאורעות של נקיפות מצפון. למשל. למשל, מאורעות של מהפכה שדורשת מלחמה בתוככי הנפש. מאורעות שלא מדברים עליהם לעולם. מאורעות של אטימות לב משותפת. אז גם אני ככה – עם הביוגרפיה שלי. לא המצאתי את החיים. החיים קרו. ראיתי איך החוויות קורות. לא יכולתי לשלול מהן את הזכות לקרות. גם

לא הרגשתי צורך למנוע מהן לקרות. מה שכן, כשהבית שנועד להיות המולדת הראשונה שלך – האושר הראשון שלך – הבית הכי שקט, הכי יקר המציאות, הכי טהור – והוא מתחיל להתנדנד, לאבד את האחיזה, לאבד שליטה, להתהפך, להישמט, והוא מתמלא תוהו ובוהו – ויש לך כל הזמן שבעולם להתחיל לצמוח על ברכי הסחרחורת הזו. לצמוח ולגדול על ברכי החוקים והכללים של התוהו ובוהו הזה – של הסדר האינדיאני הזה.

הסדר האינדיאני הזה – הוא הטריטוריה שלך. הוא השפה הנפשית שלך. עוד לפני שאת יודעת לדבר במילים. ואין לך בררה מלבד ללמוד לחיות חיים שתלויים על בלימה. יש סדר. יש אי-סדר. אין סדר. הכול בסדר. הכול תקין. הכול שערורייה. הכול במקרה. תאונה. בלי כוונה. את צומחת על ברכי הסדר של התוהו ובוהו. את לומדת אותו על בוריו. את לא יכולה לשכוח אותו לעולם. את לומדת לחיות על חוט השערה. לחיות על חוט השערה נראה לך המקום הכי רגיל. הכי יציב. הכי בטוח. הכי רגיש. הכי חכם. הכי זך. הכי מואר. הכי מובן מאליו. הכי מאושר. הכי אופטימי בעולם.

הזכרת בשיחה קודמת שאמא שלך עזבה את דגניה ב' כשהיית תינוקת.

החיים התגלגלו כך שעוד לפני שהספקת ללמוד לפקוח עיניים – עוד לפני שידעת להגיד "אמא" – וכבר את מזיעה מרוב רוח-פרצים דוהרת בחדר של העריסה שלך, מרעישה את הפנים המיניאטוריים שלך, עוצרת את נפופי זרועות הידיים הקטנטנות שלך, מתישה את אצבעות הידיים הוורודות שלך – מחזיקה אותן ביחד, לעצמה, מעייפת את האגרופים הפצפוניים של כפות הידיים. את "יודעת" באינסטינקטים הזעזעריים של בת שבעה חודשים, ש-משהו קורה. משהו אחר קורה. אין לך מושג מה קורה. איך זה קורה. מה מחולל את מה שקורה. בגלל מה זה קורה. ואיך כל מה שקורה מטביע את הבסיס שעליו התחיל להיבנות חוף-המבטחים הראשון שלך. מציף אותו. מרעיף אותו לכל הכיוונים.

שנים שיבואו, כשכבר תלכי במסע הארוך והמייגע הזה – המסע לקראת עצמך – כבר תהיי עם בגרות אחרת, ותביטי מחדש במצבים שקרו. כבר תהיי עם רגישות אחרת. פתיחות אחרת. וכל הזיכרונות של כל המצבים יתייצבו לצדך. בעדך. ותתחילי לברר אותם, להרגיש אותם באופנים שלא הכרת קודם, ויותר ויותר תלמדי להכיר את המציאות החמקמקה שהיה היתה אז, שממנה היה היו עשויים המצבים ההם, ותלמדי לתפוס את המורכבות האין-סופית שלהם, לקלוט את התעותעים המגובבים של הדמיון שלהם, ותביטי בחולשות שלהם. בהפקרות שלהם. בבהלה. ברעד. בבושה. בנקיפות מצפון שלהם. ותביני כמה הכל רגיש ועדין ושביר כמה אין דבר שהוא מובן מאליו. כמה כל אחד ואחד הוא בודד במצבים הקריטיים שקורים לו. וככל שתמשיכי ותלכי ותמשיכי ותעברי מרחקים ארוכים במסע המפרך הזה, המרחקים יהיו ארוכים יותר. וככל שתביני יותר, תביני פחות. רק מאוחר יותר, מאוחר הרבה יותר, יבוא רגע אחר, רגע מזהיר, כשתביני כמה המסע הארוך, הלא נגמר הזה, המסע אל עצמך – הוא רגישות. הוא שינוי. הוא התפתחות. הוא חופש. הוא פלא. הוא אושר. הוא החיים. הוא אמת. הוא החיים באמת.

במקום אחר אמרת שאת אדם מאושר. נראה שהשירה שלך מקיימת יחסים אחוזי דיבוק בין סבל לאושר. אפילו בשיר האסוציאציות שקראת קודם לכן.

אלה החיים שמקיימים יחסים אחוזי-דיבוק בין סבל לאושר. אני היא זו שקולטת. שחווה. שמכילה את הפלאי-פלאים של היחסים האלה. את המקום המיוסר שלהם. את הסתירות ואת הניגודים שלהם. את השינויים שקורים איתם. את התופעות שנוצרות. את יחסי-הגומלין שנוצרים ביניהם. את ההשפעות שלהם. כזו שמתבוננת בָּמָה שהמחשבה איננה מסוגלת להבין. ואיך הם, כולם יחד – הצער, הסבל, הייסורים – מחַבְּרִים ביחד מוזיקה לאוֹשֶׁר.

כשהיינו בגן ילדים, היה מין סדר-יום קבוע כזה: בכל אחר-הצהריים, היינו – כל ילדי הגן – יוצאים אל הדשא, מתיישבים במעגל, תחת עץ הפונציאנה, ויהודית, הגנת, הייתה יושבת על שרפרף קטן – ומספרת לנו סיפור. אהבתי את השעה הזו. מאוד. אהבתי את הקביעות שלה. את השגרה של אחרי-הצהריים – לשבת יחד, ביחד, על הדשא, במעגל. אהבתי את הצפיפות כשכולם יושבים ליד כולם וכולם נוגעים בכולם, וכולם רחוקים מכולם, אהבתי להסתכל ברווחים הזעירים שנוצרו – בריחוק הקטן שנוצר – בין אחד לשני, וכולם מקשיבים ליהודית. אהבתי להקשיב למה שמסביב: לפרחים, לעלים, לעצים, לצמרות, לציפורים שעפו מעל הצמרות, לבתים שממול, לרוח, לשמים. זה היה כמו ריטואל קבוע כזה: מידי פעם הייתה יהודית, הגנת, קוראת לאבא שלי לשיחה – מביעה בפניו את הדאגה שלה אלי בגלל ש"תמיד בשעות של הפעילויות של הילדים בגן – כשכל הילדים יושבים יחד על הדשא – בשעת סיפור, או בשעת שיחה, או בשעה של משחקים – חדוה מסתכלת לשמיים. לא מפסיקה להביט בשמיים. גם לאחר שאני מבקשת ממנה". אבא שלי היה משוחח איתי מסביר לי. מבקש ממני. מפציר בי. אני אוהבת את השמיים. מאוד. תמיד. להביט אל האינ-סוף שלהם. להקשיב למה קורה באין סוף שלהם. מה מאחורי האין סוף שלהם. ככה הייתי נרגעת. אהבתי לדמיין לאן העננים עוברים. לאן הציפורים עפות. לאן הן מגיעות. איפה הן נחות בשמים כשהן עייפות. מה קורה בשמים. מאחורי השמים. רציתי לדעת. הכול. תמיד. לדעת מה החיים בשמים. הייתי ממציאה חיים דמיוניים של אנשים דמיוניים שחיים על השמים. איך הם חיים, איפה הם גרים, איך הם נראים, איך הם לבושים, מה הם עושים, איך הם מדברים אחד עם השני, מה השפה שלהם, איך הם אוהבים, איך הם מתיידדים, איך הם מתקוטטים. איך הם בונים את עצמם עם עצמם, את עצמם עם אחרים. רציתי לעוף. לעוף כמו ציפור. לא הבנתי איך הציפורים עפות. והייתי עושה תנועות של ציפור גדולה. וניסיתי. וניסיתי. תארי לך ילדה בת 4, 5, 6, 7, פורשת את הידיים שלה לצדדים, מנסה לעוף, ומנסה ומנסה, ושוב היא מנסה, לא מפסיקה לנסות.

למה עזבת את דגניה ב' מתי הגעת לירושלים?

אף פעם לא הרגשתי שעזבתי את דגניה ב'. דגניה ב' תמיד הייתה ותמיד תהיה המולדת הראשונה שלי. השנייה שלי. אבל החיים התגלגלו באופנים כאלה – שאי-אפשר היה לצפות את המאורעות שיקרו. אי-אפשר היה לדעת את הנדודים שעוד היו צפויים להם – הנדודים לאן. עד לאן. עד מתי. בגלל מה. אי-אפשר היה להחזיק את החיים, לבקש אותם "תירגעו תירגעו תירגעו". הם קרו. בכל מיני אופנים. הגעתי לירושלים בגיל העשרה.

ירושלים הייתה אז עיר קטנה. שקטה. חשאית. אינטימית. אפשר היה להושיט יד ולגעת בקצה השני של ירושלים. עיר-כיס כזו. עיר של סוד. ובתוך הסוד יושבת מלכה מפוארת: ירושלים המלכה. ירושלים של כולם: קבצנים, רוכלים, שרברבים, חלבנים, מטאטאי רחובות, מצחצחי נעליים, בטלנים, שיכורים, זונות, גנבים, פושעים, סרסורים, שוטרים, סטודנטים, אמנים, משוררים, מוזיקאים, אינטלקטואלים, עורכי דין, אנשי עסקים, חרדים, קבלנים, מאכרים, תיירים, נוצרים, מוסלמים, כופרים – ירושלים של העולם. של כל בני האדם בעולם. הייתה מין קרבה אוניברסלית כזו – קרבה של בודדים, הוזים, חולמים בהקיץ כאלה, אינדיבידואליסטים, מוארים כאלה, אפלים כאלה, נון-קונפורמיסטים כאלה, מהפכנים כאלה שמוכרחים בכל מאוּדם לתקן את העולם, שנוהגים לשוטט בלילות, לנדוד מרחוב לרחוב, מבית קפה לבית קפה, להיפגש בפאבים, במדשאות ציבוריות, על ספסלים ציבוריים, כאלה שלא ישנים בלילות, מתפזרים בשלוש, ארבע, חמש לפנות בוקר. מין סוג של קרבה פרועה כזו, שברירית כזו, כזו שיודעת היטב: כולנו בני אנוש, כולנו נוודים על פני האדמה הזאת, עוברי אורח ארעיים. מקריים. כולנו בני חלוף שמתכוונים להילחם בחירוף נפש אמת, ולהמשיך.

כשהזמן הראשון הסתיים, עוד הייתי בגיל העשרה, עברתי לגור ב"חוות הלימוד הניסיונית". עבדתי לפרנסתי. את החווה הקימה גב' רחל ינאית, מתוך מטרה לערוך ניסויים בגידולים חקלאיים – בכל מיני תחומים – שקשורים בגידולים בחקלאות. כל החווה עצמה הייתה בניין אחד גדול, של שלוש קומות, ששימש מעון למגורים לסטודנטים שלמדו באותן שנים באוניברסיטה העברית בירושלים, וכל היתר שהיו מסביב: השדות, חלקות האדמה, שהיו שייכים לחווה, כאלה ששימשו לכל מיני גידולים חקלאיים. אני עבדתי בפרחים. יחד עם פרנץ. פרנץ היה האוטוריטה של גידולי הפרחים – זאת הייתה הטריטוריה של פרנץ. פרנץ היה איש גבוה, רזה, נראה כמו נזיר. סגפן. מבוגר מאוד. דובר גרמנית על בוריה ואנגלית רצוצה, ולא ידע אלא רק שתי מילים בעברית: "שלום" ו"להתראות". אבל העיניים שלו – המבט בעיניים שלו. אי-אפשר לשכוח את העיניים של פרנץ. את המבט בעיניים שלו. היה לו מבט שמדבר. שצועק. שצווח. שמילל. שקורע את השמים. מבט של אנשים שהחיים הצליחו להחריב אותם. לנצח אותם. לשכוח אותם.

פרנץ היה מתרחק מאנשים. לא סומך על אף אחד. לא מתקרב אל אף אחד. לא מדבר עם אף אחד. שותק. מביט. לא מפסיק להביט. אומר מילה. או שתיים. אומר "שלום", שואל "וֹזֵט אִיז דָּה טַיִם", אומר "להתראות", וזהו. אותי הוא חיבב.

בקצה-בקצה של החווה, ליד הגדר, היה מבנה קטנטן. כל התריסים היו מוגפים תמיד. זה היה הבית של פרנץ. הבית היה טבול בשיחים ופרחים ועצים קטנים, והמון עצים שהקיפו את הבית מכל הצדדים. כמו בית לסוכריות מכל הצבעים. כמו באגדות. שם פרנץ התגורר. לבדו. אף אחד לא בא לבקר את הבית המתוק של פרנץ. אף פעם. אותי הוא חיבב. מאוד. בכל יום שלישי ושישי – היינו נוסעים יחד למכור פרחים באוניברסיטה העברית, גבעת רם, בירושלים. היינו מניחים את הדליים עם הפרחים בכניסה לבניין ההנהלה. פרנץ היה מצטנף בפניה, עוקב אחר כל-מה שמתרחש. אני הייתי עומדת בפרונט, מאחורי דליים מלאים בפרחים – ורדים, נרקיסים, סייפנים – מוכרת אותם לבאים. באחת הפגישות

הראשונות שלי עם לאה – כשכבר היינו נפגשות לקרוא יחד שירים שהבאתי להראות לה – היא הזכירה לי שהייתה תמיד רואה אותי עומדת שם, בכניסה לבניין ההנהלה, מוכרת פרחים, ואיך מדי כל יום שישי הייתה קונה אצלנו פרחים. אז. בשנים ההם.

אלה היו שנים שהרגשתי שהחיים מתחילים להשתדל להיעמד על מישור איזשהו. לנסות לעלות על דרך המלך. עבדתי לפרנסתי. ציירתי. כתבתי. פגשתי אנשים אחרים. הייתי עם. הייתי בלי. החיים היו חופש. מאורע. מאורע של חופש. מאורע חגיגי. התנסויות בכל מיני מצבים שקרו. מצבים שנרקמו. מצבים שנפרמו. שסערו. שגעשו. מצבים ששכחו את הגורל שלהם. מצבים שהלכו לאיבוד. מצבים שיצאו מגדרם מרוב שמחת חיים. הכול נראה גרנדיוזי כזה. הרואי כזה. צודק כזה. הרגשתי כבתוך מסע פלאי עם החיים, אל החיים. החיים היו אוקיינוס מלא תכלת אדומה. התחלתי ללמוד בבית הספר לאמנות "בצלאל", בירושלים. למחייתי עבדתי בכל מיני עבודות: הייתי מוכרת עוגות ב"קפולסקי". הייתי עוזרת-בית של חנה – בתו של הרב קוק הראשון. עבדתי במיון מכתבים בדואר. הייתי שוטפת כלים במועדון-לילה "בכחוס". כל מיני עבודות כאלה של סטודנטים. החיים נהיו כמו החיים של כל אחד שמשתוקק למצוא לעצמו את הדרך אל החיים: להיות אדם חופשי, פורה, יעיל, שמועיל לעצמו וגם לחברה שבה הוא חבר. כמו כולם.

איך הכרת את לאה גולדברג?

זה היה יום חם במיוחד. צהריים של שבת. הייתי הולכת במעלה הרחוב של קרן היסוד. הייתה שמש חזקה. לא הייתה נפש חיה ברחוב. העיר הייתה ריקה. כאילו לקחו את כל האנשים, את כל המכוניות, את כל התנועה, את כל המולת החיים שרוחשים, והוציאו אותם מחוץ לעיר. זה היה משונה. הדומיה הזו. המשכתי ללכת ברחוב. הרגשתי שאני נורא רוצה לדבר עם מישהו. הרגשתי נורא זקוקה לדבר אל מישהו. מוכרחה לדבר עם מישהו. לפגוש מישהו. לא משנה מי. לדבר אל. לדבר עם. לשמוע קול של מישהו. להרגיש עוד קול. לדבר. אפילו רק לשאול "מה השעה", "איזה יום היום". רק לדבר עם מישהו. רק לשמוע קול של מישהו אחר: קול עבה, קול דק, חם, מוכר, קר, קפוא, זר, אדיש, מרוחק – לא משנה. רק לדבר עם מישהו. אל מישהו. רק להביט בעיניים של מישהו. לשמוע קול של מישהו שקורא לי בשם שלי. אפילו רק מישהו שבמקרה חולף לידי ואומר "שבת שלום". הרגשתי שעוד רגע מה, החיים מעיפים אותי אל הערבוביה. רציתי למקד את האי שקט. להחזיר את השקט. לכאורה שום דבר חיצוני לא קרה. אבל משהו כן. זה רגע, שנדמה שכל החיים נשענים על שום דבר. בגלל רגע כזה, אנשים מצטרפים לאלוהים. נזכרתי בלאה גולדברג. הרגשתי שאני רוצה לדבר עם לאה גולדברג. לא "עם עוד מישהו". כבר לא היה רק "לדבר עם עוד מישהו". לא כדי לדבר עם "עוד מישהו שבמקרה חולף". לא "כדי לשמוע קול של מישהו אחר". הרגשתי צורך – מין סוג של תשוקה עצומה – לדבר עם לאה גולדברג. לאה גולדברג המפורסמת. הדמות. להתקשר אל לאה גולדברג.

זה היה רגע עצום. רגע שקרה ברגע. שנים על גבי שנים אני רוצה ליצור קשר עם לאה. להתקשר אליה. להראות לה שירים שלי. ולא העזתי. ולא התקשרתי. אבל אז, בשבת ההיא, ברגעים ההם, שם, כשאני בעולם, באמצע הרחוב, בלי נפש חיה אחת מלבדי, ואת מרגישה

איך מישהו – או משהו – הסיע את החיים רחוק-רחוק ממך – השאיר אותך לבד ברחוב, על המדרכה, בצומת, מול מלון המלכים. התלבטתי. היססתי. אבל אז. ואז התקשרתי ללאה. זה היה רגע מקרי. שקרה ברגע. בן רגע. רגע על גבול השבירות. רגע גורלי. אמרתי ללאה "מדברת חדוה, אנחנו לא מכירות..." – ככה התחלתי את השיחה בינינו. אמרתי לה שאני מעריצה את השירים שלה מאז הילדות שלי. שאלתי אותה אם היא מוכנה שניפגש שאוכל להראות לה שירים שלי. בהתחלה, היה בה כעס גדול. כעס שלא יכולתי לצפות לו. שלא יכולתי להכין אותי אליו. לאה אמרה, ובנימה של קוצר רוח "איך את מתקשרת בשעה כזו – בצהריים – ועוד בשבת? את לא יודעת שאנשים ישנים בין שתיים לארבע? את לא יודעת שאנשים ישנים בשעות האלה?". הרגשתי שעשיתי משהו נורא. תאונה. הרגשתי שקלקלתי לעצמי את הכול. שהרסתי הכול. הרגשתי מין סוג של אכזבה כזו. מעצמי. הרגשתי כישלון. אשמה. בושה. שמעכשיו כל החיים שלי יהיו אפס. כלום. רק כלום. התנצלתי. ביקשתי סליחה. ושוב ביקשתי, ושוב. הייתה זו הרגישות הכבירה של לאה, שהרגישה, אולי מבעד הקול שלי, אולי, את הבהלה שתקפה אותי – בעצם, אני לא יודעת איך זה קרה – ואז, ברגע, כהרף עין, הקול של לאה פתאום השתנה אלי. לגמרי. הוא נהיה שקט. עמוק. חם. קרוב. אימהי. דואג. ואמרה: "... אם כבר התקשרת, בואי נקבע פגישה בינינו...". וקבענו.

הפעם הראשונה שבאתי אל לאה עם השירים שלי – הם היו מונחים בתוך קלסר בדואי כזה, מרופט כזה. השירים היו מודפסים על ניירות פוליו קטנים. נורא התרגשתי. הייתי כל כך נסערת. שנים על גבי שנים לאה היא האורים והתומים שלי בשירה. שנים שהייתי מושפעת מהשירים שלה. מושפעת מהדמות שלה – סוגדת לשירים ולקורות החיים שלה – ועכשיו, פתאום הגורל של החיים שלי מפגיש אותי עם החיים שלה. אני על סף הדלת של הבית שבו היא גרה. נוקשת בדלת. נכנסת. יושבת מולה. אני לידה. היא לידי. אני שומעת את הקול שלה. הוא מצמרר אותי. אנחנו משוחחות. זה נראה לי כמו אושר שאין לי מושג איך הוא קרה. אושר על-אנושי.

בהתחלה היינו נפגשות מידי חודש, אחר כך מידי שלושה שבועות. יותר מאוחר, כשהקשר נעשה יותר פתוח, יותר קרוב, היינו נפגשות לעתים קרובות. לפעמים מידי שבוע. לפעמים עם השירים. לפעמים בלי שירים. זו הייתה תקופה של שינויים – כל מיני שינויים – של התפתחות אחרת. ככל שאת יותר מאבדת את השיווי משקל שלך, את נעשית יותר ויותר קרובה לרגישות. לאנושיות. לאה הייתה בשבילי מקום של רגישות מסמרת שיער. מקום של חכמה. מקום של טביעת-עין אלוהית. מקום של שקט. של קרבה. אני זוכרת איך פעם אחת, לאחר פגישה שהייתה לנו, כבר יצאתי ללכת הביתה, וכבר ירדתי לדרך ללכת הביתה, ולאה יצאה אל המרפסת ללוות אותי, הסתובבתי אל הכיוון שלה. נפנפתי לה בידי לשלום. היא חייכה. אחר כך אמרה "אני רוצה להגיד לך משהו שלא אמרתי אף פעם לאף אדם בעולם: דלת ביתי פתוחה בפניך תמיד".

בפגישות הראשונות בינינו היינו קוראות שירים שהבאתי. היינו משוחחות בנוגע לשירים. לאה הייתה מעירה. מסבירה. מתארת לי דברים שקשורים בכתביה. בהתחלה, הייתי מביאה בכל פעם צרור שירים חדש. אלה היו שירי בוסר. ממש. שירי בוסר. בוסר גמור. לאה הייתה קוראת אותם. היינו משוחחות עליהם. לפעמים כשהייתה אומרת "פה זה יותר מדי

אלתרמני", או, "פה זה יותר מדי גולדברגי". שוחחנו על שירים. על מילים. על המוזיקה בצורה. על המוזיקה של המילים. על התמונות שמצטיירות דרך המילים. בהבדלים שקיימים בהבעה בצורה לבין ההבעה בשירה. במשותף ביניהם. בשוני ביניהם. אני זוכרת איך פעם, באחת השיחות, לאה שמה לב לתופעה שקיימת בשירים, שבכל שיר תמיד מופיעה ציפור, ואמרה "...עוד לא ראיתי משורר שחוזר על אותו דימוי כל כך הרבה פעמים, כפי שאת חוזרת על הציפור, ותמיד היא ציפור אחרת – בעניין אחר, בנושא אחר, יש לה הופעה אחרת". היינו משוחחות בנושאים שונים ואחרים. לאה הייתה שואלת מה חיי, מה בחיי – בנוגע לתולדות חיי – התעניינה בלימודים ב"בצלאל". היינו מסתכלות יחד בעבודות הניר שהיא ציירה. בציורים בצבע. לאה אהבה במיוחד ציור בצבעי מים. לכבוד תערוכת הציורים הראשונה שלי שהתקיימה בשנת 1968, בגלריה "אנגל" בירושלים, הביאה לי ספר אמנות יפנית – ציורים בצבעי מים. לאה היא גם שבחרה וערכה את קובץ השירים הראשון כי הוא מזך, שראה אור בהוצאת "מ. ניומן". הספר יצא לאור לאחר מותה.

לאה תמיד הייתה, ותמיד תהיה, דמות שהיא מופת: מופת לרגישות. מופת לחכמה. מופת לטביעת עין. לדקות. מופת לאינטואיציה. מופת לעדינות. המבט בעיניים שלה. היופי של הנדיבות מבעד למבט בעיניים שלה. הדיבור. המוזיקה של הדיבור. השקט של הדיבור. הקול. הצליל של הקול. העומק של הקול. ארשת הפנים שלה. הנשיות. הרוך. האמהות. החמימות. הלבביות כשהייתה שואלת דבר, רוצה לדעת, מתעניינת, שוכחת, מנסה להיזכר, מתרכזת, מתארת דברים – אלה חוויות שאת לא יכולה לשכוח אותן. שתמיד תהיה להן השפעה עצומה עלי. יותר מהשפעה: הם אני, אני הם – כל הזמן. ממרחק השנים, אני נזכרת בשורות מתוך השיר "מסע ללא שם" שכתבה: "זֶה שְׁבוּעוֹת שְׁאִישׁ אֵינוֹ פּוֹנֶה אֵלַי בְּשָׁמַי / ... ?מִי אֵנִי הוֹלֶכֶת לְלֵא שֵׁם / בְּרָחוּב שְׁאֵנִי יוֹדַעַת אֶת שְׁמוֹ".

--- חלום ---

זה מקום ישן, שלא שייך לשום מקום. מעולם לא הייתי כאן קודם לכן. אין לי מושג איפה אני נמצאת. אני עומדת על רחבה גדולה של אדמה ריקה. מסביב לרחבה צמחייה פראית – שיחים דוקרניים. לפנייהם מונחות ערמות ערמות קטנות של פסולת – אבנים שרופות, צמחים יבשים, עלים שנשרו, ענפים שנשברו, קליפות, ניירות, בגדים ישנים, בדים בלויים מכל מיני צבעים, פיסות שהושלכו, ניירות, נעליים ישנות, רצועות מעור מקולקלות, קופסאות שימורים ריקות. השיחים הפראיים הדוקרניים, שורה של עצים נמוכים, שנראים בני רבבות שנים, עתיקים כאלה. מעל העצים הנמוכים, יש עצים גבוהים במיוחד, עבותים, וכולם מסתבכים אלה באלה, מתפתלים אלה בתוך אלה. נשענים אלה על אלה.

ממול, מדרגות יעץ ישנות, בצבע חום כהה. המדרגות מובילות לכניסה אל המסדרון. אני רואה את חדה – עם הגב אלי – עומדת על רחבת האדמה, מביטה קדימה, מתחילה לצעוד לכיוון המדרגות שמובילות אל המסדרון. עולה במדרגות. לאט. יד ימין שלה אוזנת כמעקה שנראה כמו פס דק של ברזל ישן, בצבע שחור. הצעדים שלה קטנים ושקטים. אני רואה אותה נעצרת על סף הכניסה למסדרון. נעמדת. רוכנת קדימה, מציצה אל תוך המסדרון. יש אפלולית גדולה שמסתירה עד לאן המסדרון מגיע. קירות המסדרון עבים מאוד. מחוספסים. לבנים. בוהקים מלוכלך. לאורך כל המסדרון – משני הצדדים שלו – יש שורה של חדרונים קטנטנים. סגורים. בתוך כל חדר מתגורר אדם. כולם גברים. אלה אנשים שאף אחד לא יודע שהם קיימים. אף אחד

לא יודע שהם בעולם. אין מי שמכיר אותם, שיודע את דבר הימצאותם כאן. אנשים בלי שם. בלי זהות. אנונימיים לגמרי. מנותקים. לא שייכים לעולם. לא שייכים לאף מקום בעולם. אלה אנשים שכבר חיים מאות שנים, אלפי שנים. רבבות. יצורים קדמוניים. עכשיו הם כאן. סגורים.

המקום הזה הוא מקום חשאי. מקום שהוא מסתור. אסור לבני אדם מן החברה החופשית, הפתוחה, מן התרבות של המאה ה־20, לדעת שיש מקום כזה. אסור להגיע אל המקום הזה. גם לי אסור להגיע אל המקום הזה. הוא מיועד רק לאנשים שנלקחו והובאו לכאן, אלה – שהחברה הפתוחה, החופשית, חושבת שהם משוגעים. מטורפים. שנשארו ששרדו מאז תקופת האדם שלפני תקופת האדם הקדמון, לכן החברה החופשית מרגישה מאוימת בגללם. לכן היא כולאת אותם כאן. ועכשיו הם כאן. סגורים. מנותקים. זו החלטה מגבוה. יש גורמים, וגם מטעם גורמים בין־לאומיים, שמעוניינים לסגור אותם, להשאיר אותם במקום הנידח הזה, לשמר אותם במצב האפאטי האדיש המוגבל הנוכחי שלהם, כדי לשמור את התרבות האנושית של המאה ה־20, מפניהם. וגם: להשיג עליהם שלא ינסו להתערבב עם הציביליזציה של המאה ה־20, כלומר, לא לפתוח בפניהם הזדמנויות להשתלב בתרבות של המאה ה־20, מה שעלול ליצור להם את התנאים שיאפשרו להם לפלס לעצמם דרך כדי להתפתח, להתקדם, לבנות את עצמם, להתאים את עצמם ולהשתלב בתרבות של החברה החופשית, הפתוחה, וככה, לגרום להם להיות אנשים שמודעים למצבם, שמכירים בממדים הלא אנושיים של "הסדר האנושי" – סדר מכוּעַר – שכפתה עליהם החברה האנושית, מה שעלול לגרום להם לרצות לחלץ את עצמם מהאדישות שהם שרויים בה עד עכשיו, לדרבן אותם למרוד. לצאת להילחם כדי לחולל מפנה בחיים שלהם. לצאת לקרב על הזכות שלהם להיות בני חרוין.

אני מתחילה ללכת בתוך המסדרון. לאט. דרוכה. מקשיבה. מנסה לקלוט סימנים כדי שאוכל לזהות את המקום. מה המקום. יש אפלה גדולה במסדרון. ושקט. שקט עצום מסביב. כפות הידיים שלי מגששות את הקירות. מחפשות דלת שאוכל להיכנס לחדר – החדר הראשון שמצד שמאל של המסדרון – לראות מי גר כאן. לשוחח איתו. אבל אין דלת. במקום דלת יש קו דק שחרוט בעפרון שחור על הקיר שמסמן את הסילואטה של הדלת – איפה שאמורה הייתה להיות דלת. אבל אין דלת. אני ממשיכה ללכת במסדרון. כל החדרים בלי דלתות. במקום דלתות – רואים רק את קו דק, שמסמן בעפרון שחור את הקונטור של הדלת. אני ממשיכה ללכת במסדרון, מגששות את הקירות של המסדרון, מחפשת דלת כניסה – איפה יש חדר עם דלת. מבעד לקירות – שהם עבים במיוחד – אני רואה כל איש שמתגורר, בכל חדר. בכל חדר וחדר. לכל איש יש מיטה בחדר. ויש מזרן דק, קרוע, ישן, מרופט, מונח על המיטה. בכל חדר יש אדם אחד. כל איש יושב בחדר שלו על המיטה. המיטה עשויה מברזלים. ברזלים חלודים. אין חלונות בחדרים. אני עוברת במסדרון. מסתכלת ומבעד לקיר ורואה: כל האנשים יושבים באותה הצורה: כל אחד יושב באמצע המיטה שלו. עם הגב לקיר. הגב שלהם כפוף קדימה מעט. הרגליים שמוטות כלפי הרצפה. כפות הרגליים שלהם יחפות, נותרות באוויר, לא נוגעות ברצפה. הראש שלהם נטוי כלפי מטה. כולם לבושים אותם בגדים: כותונת לבנה – ארוכה – עם פסים כחולים. כל איש סגור בחדר שלו. בלי אפשרות ליצור קשר כלשהו. כולם מנותקים מכולם. כל איש, הוא "גלקסיה" נפרדת. אף אחד לא מכיר אף אחד.

אני תוהה: של מי האנשים האלה. מנין הם. למי הם שייכים. איך הם יוצאים כשהם רוצים לצאת. מי הביא אותם לכאן. מי כן יודע עליהם. למי חשוב שאף אחד לא ידע עליהם. למה מחזיקים אותם סגורים בעל כורחם – תלושים מכל החיים בעולם. מי האינסטנציה שקובעת שיהיו סגורים לעולמים. אני ממשיכה ללכת במסדרון לאט-לאט. לאט. האפלה נעשית יותר ויותר סמיכה. ככל שהיא יותר סמיכה, הקירות של המסדרון נהיים יותר ויותר לבנים. בוהקים. גם הקווים השחורים שמסמנים בעפרון שחור את הקונטורים ששים היו צריכות לעמוד דלתות – נהיים עמוקים יותר, חדים יותר. בולטים יותר. אני מגיעה לקצה של המסדרון. בקצה המסדרון, יש חדר מיוחד, מלא מכונות אליהן מחוברים צינורות מים. כל הצינורות שבורים. יש שיטפון אדיר. שיטפון שמכסה את כל המקום. אי־אפשר לעצור את השיטפון הזה. והמים שוטפים ושוטפים. מאחורי הקצה של המסדרון, אני רואה דמות של גבר. עומד. הקומה שלו נמוכה במיוחד. איש רחב. הוא זן אחר של בני אדם מתקופה קדומה מאוד. הוא מהאנשים ששייכים למקום, שמתגורר באחד החדרים הנעולים האלה. מותר לו לצאת לעבודה. כל הזמן הוא עסוק בלתקן את הצינורות שנשברו כדי לעצור את המים שזורמים בשיטפון אדיר. הוא שקוע בעבודה שלו – לא שם לב לשום דבר סביבו. על הראש שלו יש כובע קסקט, עם שוליים עצומים, שמסתירים את תווי הפנים שלו. הכפות ידיים שלו עבות מאוד, גדולות במיוחד, שעירות כאלה. הבגדים שהוא לובש מרושלים מאוד. מוזנחים: מכנסיים קצרים וחולצה מרופטים, דהויים מאוד, עליהם מעיל אפור. המראה שלו מזכיר את מראה האדם מהתקופה שלפני תקופת האדם הקדמון. אבל הנוכחות שלו מסעירה: משדרת חום. נדיבות. טוב לב. מרגישים שהוא מסור. ישיר. אמין. אדם מהטבע – מהקסם של הטבע. הוא כל הזמן עסוק בלתקן את הצינורות. אני ממשיכה להסתכל בשיטפונות שמציפים את כל המקום. מסתכלת באיש הגוף שנראה כמו פרא־אדם אלוהי, עדין ונדיב ומסור, שממשיך כל הזמן לנסות לתקן את הצינורות.

אמרת, ששיר הוא אי של סדר בתוך האנרכיה. ומצד שני, יש בשיר איזו פריעה של חוקי הטבע.

כל שיר הוא אי קטן של סדר, בתוך האוקיינוס העצום הזה של האנרכיה. את מסתכלת אל תוכי האנרכיה הזו של החיים הפנימיים, את מקשיבה לדיאלוג האינטנסיבי שמתקיים בין השיר לבין האנרכיה של תוכי הנפש – חיים פנימיים שמתרחשים בתוכי, תוכך, בלי שיש לך מושג איך הם נוצרים. ממה הם מורכבים. מה מניע אותם. מה מזעיק אותם. מה הגבולות שלהם. איפה הם מתחילים. איפה הם מסתיימים. מתי הם נפתחים. מתי הם נסגרים. וכל כמה שתהפכי בהם ותהפכי ותהפכי – ככל שתנסי לצלול את המחוזות שלהם, לבדוק אותם, להכיר, לדעת, להבין – תמיד הם יישארו תעלומה. תעלומה שקטה.

שירה היא לכרוע ברך לחיים: לעבוד את החיים. לעבוד את הבלתי מודע. עם כל כלי הדמיון שעומדים לרשותה. עם כל כלי הרגישות. החושים. האינסטינקטים. האינטואיציה. עם הנטייה הפנטסטית שלה לגעת בפקעת. לקחת איתה את כל הדברים שיצאו מן הדעת. השירה, רק היא מסוגלת לפלס לעצמה דרך אל המרחקים הרחוקים של האנרכיה, אל מחוזות ה"אל תיגעו בי" שלה, ולעשות ממנה – מהאנרכיה – אי־קטן־של־סדר. כל שיר הוא עוד אי־קטן־של־סדר בתוך האוקיינוס העצום הזה של האנרכיה. אי קטן של סדר

– שאפילו אלוהים יורד ארצה, נעמד על הקווים. מתפלל. מחכה. רוצה לראות את היום.
רוצה לראות את הלילה. רוצה לראות את השיר.

בשירה שלך ניכרת משיכה אובססיבית לנצח.

"אובססיבית" מילה קשה. לא? אבל טוב. בסדר. נניח. חשוב לי לחיות לנצח. חשוב לי. מאוד. לא רק אני. לכאורה זה פשוט: המוות הוא עוד מאורע בחיים. נניח שהמוות הוא רק עוד מאורע. אני חייבת לחיות לנצח כדי שאוכל להספיק את הכול. להספיק להרגיש את הכול. להימשך אל הכול. לדחות את הכול. להתגולל עם הכול – להיות כל המצבים והמקרים שקורים לכל בני האדם בעולם – להיות החיים של כל בני האדם – מהמצבים הכי "רגילים", הכי פשוטים, ועד המצבים שבהם מתחוללים השינויים הכי דרסטיים, הכי קיצוניים, הכי מורכבים. חשוב לי להספיק. הכול. את הכול. המוות מנסה להזכיר לך שאת סתם עוברת – אורח מקרית בעולם הזה. בסדר. המוות מנסה. אבל בחיים – הרגישות, כוח הרצון, האורך רוח, ההתמדה, התבונה, ההתפתחות, השינויים – אין להם סוף. זה בדיוק מה שאני רוצה: להיות לאין סוף. להיות עד לאין סוף. להיות אמא. אמא של אלישע. לעולמים. להיות מעל האלוהי: להיות אמא של אלישע. תמיד. תמיד.

הייתי רוצה לחיות עד הזמן הבא. עד אחרי הזמן הבא. עד אחרי כל הזמנים. להיות הבית של כל המצבים שקורים לבני אדם. של כל החוויות. של כל הרשמים. הניצחונות. המפלואות. להיות המקום של כולם. להיות החומה. הטבעת. השלב. כל השלבים. לתת להם הזדמנויות חדשות. לתת להם זמן: זמן בלי זמן. זמן אחר. זמן שלא תלוי בזמן. לקחת את הזמן, לשים אותו על חצי-גריר-אבק, לעשות ממנו אבקה ריחנית. להפוך אותו לעורבא-פרח. להיות הבית של כל התהפוכות, של כל השינויים. של כל ההתפתחויות. להיות הבית של כל תולדות-החיים – של כל החיים – של כל אדם עלי-אדמות. של כל התהומות. של כל הביבים. להיות בית מקדש לאלה שלא רואים את החיים ממטר. להיות בית מקדש של כל הארורים. להיות בית מקדש של אלה שמתגוללים באשפתות, מאחורי הרי החושך. להיות בית מקדש לביבים. למרזבים. לתחתית העולם – עולם שבו לַנַּצַּח יש את המילה האחרונה. שקובעת.

לכן אני חייבת זמן. המון זמן. רק זמן. אני מוכרחה זמן. אני זקוקה לזמן. זמן שלא תלוי בזמן. זמן שעשוי מחומרים אחרים: זמן שלא עשוי מזמן. זמן שאין בו זמן. הזמן של הנצח. כדי להספיק את הכול. להיות ג'אן. להיות סטיוארט. להיות ג'וני. להיות פלורה. להיות ביאטריס. להיות כל אחד. להיות אף אחד. להיות כולם. לשוט על שפת ארבע רוחות השמים. לטלטל מצד לצד את השמים. לראות את האוריינטציה שלי צונחת לביבים. לבושה סחבות. מקרטעת בין החריצים. נעמדת על הקצה. מתרחקת שלושה סנטימטר ממני. מתרחקת מעצמה. לראות אותה מתנשמת בכבודות. בכוחות אחרונים. להקשיב לרגעים האבודים שלה. לרגעים המתים שלה. ואלה דברים. ועוד. לגווע. למות. להירקב. להתפורר. להימחק. להיספג באדמה שלא תשכח אותי יותר לעולם. ולהמשיך. להמשיך ולהמשיך ולהמשיך. לכן אני חייבת זמן. רק זמן. המון זמן. הזמן של הנצח. זה בדם. העניין

הזה – הצורך הזה – התשוקה הזו: לחיות לנצח. להספיק להרגיש את הכול. לדעת הכול. להבין את הכול. להמציא את הכול. לחוות את הכול. לאפשר לעולם להיות כלי-יכול. אלה דברים שדורשים זמן. המון זמן. מאות שנים. עידנים. אלפי עידנים. רבות. גם אם יבוא ויופיע פתאום סוף העולם, וכל מה שיישאר ממני יהיה כנף מנופצת של ציפור שותתת דם על האדמה.

שירה היא גם להתבונן בכנף מנופצת של ציפור שותתת דם על האדמה. להקשיב למאוויים שלה. לצער שלה. לשתיקה שלה. לראות את הלילה סוחב אותה לאורך הרחוב שבו היא מתגוררת – "רחוב של ציפור מתה". לשמוע אותה אוספת את עצמה. מנתרת קדימה. אחורה. לצדדים. שירה היא כוח שיכול לקרוע אותך לקרעים. להביס אותך עד זוב דם. לכפות עליך לראות את מה שאי אפשר לראות. להרגיש את מה שאי אפשר להרגיש. לקלוט את מה שלא מסוגלת לקלוט. לחשוב את מה שלא עולה בדעתך. שירה היא דרך. היא הארה. היא התגלות. היא מדיום.

שירתך מרחיבה את הגבולות שבין השירה לבין המציאות. אילו יחסים את מנהלת עם המציאות עצמה?

לפעמים המציאות נראית לי דומה למוכרת פרחים בשוק, עבה, מגושמת, עייפה, שותה מים שמישהו מגיש לה, ועכשיו היא מתפרקדת על פיסת הבטון הקטנה שלה, בפינה, ליד דוכן איזשהו, לא מפסיקה לצחוק מההתפעמות של אנשים ממנה. מהחשיבות שאנשים מייחסים לה. מהתמימות שלהם. שבעצמה היא לא יודעת מה היא בדיוק רוצה. לאן פניה מועדות. שכל רגע היא עלולה לסבך את עצמה עם התחתית, כזו שאי-אפשר לדעת למה היא מסוגלת, ואיך בבת אחת היא עלולה פתאום להתהפך בן רגע, להפוך ממציאות אחת למציאות אחרת. לשנות את ההרגלים שלה. להתפלג על פני המים השחורים. להתנתק. להתפזר בכל העולם. להפתיע.

אני אוהבת את המציאות. מאוד. אני אוהבת את הדיאלוג העדין שנוצר בינה לביני כשאנחנו מנסות לברר לנו את עצמנו. זה נכון: יש עניינים לא גמורים בינה לביני. עניינים שנשארו לא ברורים. לא מפוענחים. עניינים שקורים בכל מיני מישורים. בכל מיני מהירויות. עניינים שמשפיעים על היכולת שלה ושלי להשתלב לאורך זמן זו עם זו. עניינים שאולי צריכים להישאר רק בינה לביני. אני אוהבת את היום הקטן שחולף שלה, היום שמלא עניינים שלה. אני אוהבת את אורח-החיים שלה – האופי המואר שלה. הצורך שלה לעשות דברים, לעשות ולעשות ולעשות. לא להפסיק לעשות. לא "לבזבז זמן". שאיפות שלה. הנטייה שלה להרגיש קרבה. להרגיש שלום. אני אוהבת את התהפוכות שהיא עוברת – באה הולכת. חוזרת. נפתחת. נסגרת. הולכת. חוזרת. אני אוהבת את השינויים שקורים לה: הנטייה שלה ללכת לאיבוד. את הדחף שלה להישען על כלום. להיבהל ברגע, לפרפר באוויר, עם הידיים בכיסים, לפרפר על הרצפה – מנפנת את הידיים שלה. מתפזרת לכל הכיוונים. אני אוהבת כאשר היא מתהלכת באוויר, מתהלכת כמו שיכורה, הולכת על הקצה, מרגישה שאין לה אדמה מתחת לרגליה. אני אוהבת את הדרך שבה היא משתדלת לפקוח עיניים. להתבונן. ולא רק להתבונן, אני מתכוונת, לצמצם את העיניים שלה ולבחון. לבדוק. לפענח. להחזיק מעמד. אני אוהבת את

הכוח שלה לעזוב את השפע שעומד לרשותה, לשוטט כל הלילה, להפוך את עצמה לתנועת מחאה, לדבר אל עצמה, מתגלגלת מצחוק, להתכרבל על האדמה, לשקוע ברעיונות שווא. הפראות שלה יכולה להשתלב היטב עם הפראות שלי. אני לא דואגת.

--- חלום ---

המקום הוא מרחב עצום. אינסופי. בלי גבולות. מרחב חלק. אדיר ממדים. שכולו מישור. כל המישור מכוסה חול. אין אדמה. רק חול. החול בצבע חום-זהב. ושקט. ושקט שאין כמותו. ושמים. המון שמים. שמים אדירים. ענקיים. בצבע ערפלי-צהבהב. כמו לאחר סופה גדולה שקרתה כאן, שעברה כאן לפני זמן קצר, העיפה את החולות והשאירה אחריה אנדרלמוסיה גדולה. ואנשים. רבבות על גבי רבבות של אנשים. אנשים בלי סוף. אלפי רבבות. רבבות רבבות רבבות: תינוקות, ילדים, נערים, נערות, בחורים צעירים, בחורות, בני חמישים, שמונים, זקנים, זקנות, בני מאה שנים. בני אלף שנים. אנשים שאין להם גיל. הם לא שייכים לזמן. הם לא שייכים בכלל לציביליזציה של העולם. של המאה ה־20. כולם רועי צאן. והם הולכים. לאט. לאט. כולם הולכים באותו קצב. באותה מנגינה. אותה תנועה: כמו גלים קטנים בים. עולים ויורדים. גלים שקטים. כולם הולכים בקצב איטי איטי איטי. צופים מאוד אחד לשני. כנוגעים זה בכתף של זה. והולכים. הולכים. לא מפסיקים ללכת. לא מוציאים הגה. אף אחד לא מדבר עם אף אחד. גם לא מסתכלים זה אל זה. רק הולכים. רק ממשיכים ללכת. בדומיה. יש חברות נפשית פנימית גדולה בין כולם. יש אהדה אנושית בלב של כל אחד אל האחר. סולידריות ענקית בין כולם. אבל לא מדברים. לא אומרים מילה. אף הגה. שותקים. הם – כולם – גם התינוקות שביניהם – כולם רועי הצאן. מתמיד. הם נולדו רועי צאן. הם תמיד יהיו רועי צאן. השמים הם הגג שלהם. החולות הם הציביליזציה שלהם. הצאן – הוא שמחת החיים שלהם. והם הולכים והולכים והולכים. הם המין האנושי הראשון שנברא עוד לפני בריאת האנושות. עוד הרבה לפני היות המין האנושי בחיים-על־אדמות.

כולם רועי צאן. לכל אחד יש מקל קטן ביד. מקל קצר, דק, מעץ פשוט כזה. המקל שיש לרועה צאן. כולם רועי צאן. אבל לא לכולם יש עדר. לפעמים העדר של מישהו אחד, עובר למישהו אחר, שאין לו עדר. ואז, מישהו שאין לו עדר – עכשיו יש לו עדר. ולהפך. זה משתנה. עם עדר או בלי עדר – כולם רועי צאן. כולם נוודים, נודדים, שלא מפסיקים לנדוד כל הזמן. יחפים. עם סנדלים. בחולות. והולכים והולכים. בלי כיוון מסוים, בלי לאן, בלי עד מת, בלי לקראת מה. הולכים. והולכים והולכים והולכים. לא מפסיקים ללכת. לא מתעייפים. כולם בתנועה. כל הזמן. כמו הגלים הקטנים שעולים ויורדים של הים. לפעמים הם נעמדים, צועדים על המקום. מרימים את רגליהם, צועדים וצועדים. על אותו מקום. לא מפסיקים לצעוד על החול. בעדינות. יש בהם ענווה גדולה. שלווה נפשית גדולה. אנשים של שלום. לא מקווים לכלום. לא מחכים לכלום. לא ממהרים לשום מקום. לא מבקשים כלום. שום דבר לא משנה להם. מה שחשוב להם – להמשיך ללכת. רק להמשיך ללכת. הם הולכים. לא מפסיקים ללכת. ללכת – זה הייעוד שלהם: ללכת. לא להפסיק ללכת. זו המציאות של החיים שלהם. ללכת. לא להפסיק להיות רועי צאן. וללכת. זאת המשמעות של החיים שלהם. להיות רועי צאן. ללכת. לא להפסיק ללכת. לנצח. הם כבר הולכים ככה רבבות שנים. הם באו מן הנצח. והם הולכים והולכים – וככה הם ילכו לנצח. בלי תכלית. בלי צורך בתכלית. בלי משמעות בלי צורך במשמעות. ללכת. לא להפסיק ללכת. בלי למהר לשום מקום. בלי צורך להגיע לאיזה מקום. כאן, בציביליזציה של האנשים

האלה – אין "זמן". אין להם עולם מושגים כזה שיש בו "זמן", "משמעות". "תכלית". אין. אין. הם מאז ומעולם. הם תמיד היו. מתמיד. הם יהיו תמיד. לתמיד. בלי עבר. בלי הווה. בלי עתיד. בלי לפני. בלי אחרי.

המקום הזה הוא הציביליזציה הראשונה, המקורית. זאת הציביליזציה האמתית. היחידה. כאן העולם. כל העולם. כאן החיים בעולם. החיים עוד לפני בריאת העולם. זה המקום שבו קורים החיים האמתיים. זה המקום האמתי. מקום גולמי מאוד. קדמוני. בראשיתי. בלי שביב של סימנים של ציביליזציה כפי שקיימים על פני כדור הארץ. כאן העולם הוא מישור אין-סופי, מכוסה חול. רק חול. מישור בלי גבול. אין מדינות. אין עמים. אלה החיים הראשונים. האמתיים. כאן החיים. כאן החיים בעולם – כאן העולם של כל החיים בעולם.

כל האנשים באותו גובה. כולם: נשים, ילדים, מבוגרים, זקנים, בחורים, כולם באותו גובה. רק התינוקות – בני חודשיים-שלושה – שכבר יודעים ללכת, ולרוץ, בכוחות עצמם, וככה מסתובבים בין הרגליים של יתר האנשים, רק להם יש גובה אחר. גובה של תינוקות. כל האנשים לבושים בגדים פשוטים מאוד. בגדים שמזכירים את הטבע: הגברים לבושים מכנסיים קצרים בצבע חקי, חולצות עם כפתורים בצבע חקי בהיר יותר. הנשים בשמלות ארוכות שמגיעות עד החול. לכולם יש שיער פרוע. לא מסודר. יש כאלה שצועדים עם סנדלים תנ"כיים. יש כאלה שצועדים יחפים. שכפות הרגליים שלהם טובעות בחול. לכל הגברים יש כובע קסקט קטן על הראש. והולכים. צועדים על החול היבש. מתנועעים בקצב איטי. כמו בריקוד שקט – בסלואו-מושן כזה, בתנועה עולה ויורדת כזו, שמזכירה משב דק של גלים קטנים, שקטים, בים. והולכים. לא מפסיקים ללכת. כולם צמודים זה לזה. הכתפיים נוגעות אלה באלה. וכולם בתנועה. כל הזמן. צועדים. לפעמים יש רווח זעיר-זעיר בין אחד לשני. הרווח הוא בצבע לבן. מתהלכים לאיטם. בצעדים קטנטנים. לאט. כולם רועי צאן. שקטים. נדיבים. הולכים לכאן, לשם, בלי לדעת לאן. בלי צורך לדעת לאן. לא ממחרים. לפעמים רחוקות מסתכלים אחורה, קדימה, לצדדים. לא מדברים. רק מסתכלים. קדימה. לא מפסיקים להסתכל קדימה. מקשיבים. לפעמים מישוהו חולף על פני מישוהו. מוותרים. לא כועסים. לפעמים מישוהו נתקל במישוהו. ממשיכים. לא מתרגזים לפעמים מתערכבים אלה באלה. מתקרבים. מתרחקים. לא דוחפים אחד את השני. מוותרים. ושקט. שקט שאי-אפשר לתאר במילים. שקט כביר. שקט שלא היה מעולם מאז תולדות העולם. מרגישים אחד את השני. מבינים. ממשיכים הלאה. בלי לאן. בלי צורך לדעת לאן. בלי עד לאן. בלי עד מתי. בלי ממתני. בלי בשביל מה. אין לפני ואין אחרי. זה הייעוד שלהם: להיות רועי צאן. וללכת. ללכת וללכת וללכת. זאת האחזיה – זה היסוד הגדול – שלהם בחיים: להיות רועי צאן. וללכת. לא להפסיק ללכת. הם באים מהנצח. הם הולכים אל הנצח. הם של הנצח. הם מהנצח. הם הנצח. הם – הנצח.

יש משוררים כיום שאת מרגישה אליהם קרבה מיוחדת?

יש משוררים שאני קרובה לשירים שלהם במיוחד. שהשירים שלהם מרעידים אותי. מצמררים אותי. גורמים לי להרגיש מחוברת אל העולם. אל לב העולם. השירים של יצחק לאור – השירה הילרית שלו. היא מן השיאים שיודעת השירה העברית. שירה שמסעירה את הדם. את הלב. את העצמות. באופן אחר: אני מרגישה קרבה מיוחדת לשירים של

אסתר ראב. היא בשבילי מהראשונים שכתבו מתוך חופש. שירה פתוחה. אינטנסיבית. אינטואיטיבית. שירה חכמה. יש בי קרבה עצומה לשירתו של שמעון אדף: אביבה-לא הוא ספר שירים – מעמודי התווך בשירה העברית. שירה ענקית. נדירה. מצמררת. שירה עצומה. אפילו עכשיו, כשאני כותבת את הדברים האלה, חולפת בי התרגשות חזקה. אני מרגישה את הרעד הזה. תורת החיתוכים של שבא סלהוב: אני אוהבת את שבא – הן כסופרת, הן כמשוררת. איך להגיד. היא מיוחדת. היא אורגנילית. היא חכמה. אני אוהבת את הכוחות הקמאיים שיש לה. את ההבחנות הנדירות שהיא מביעה אליהן. את כוחות הסודיים שהיא עשויה שיודעים. שכואבים. יש בי קשר מיוחד במינו לשירתה של יוכבד בת מרים: לפעמים אני מרגישה שהשירים משאירים אותי "על סף דלת הכניסה". אני מתדפקת על דלת הכניסה לשיר, ונדמה שהדלת נפתחת, ושוב אני קוראת את השיר, ושוב אני מרגישה שהדלת לא פתוחה. לא לגמרי פתוחה. תמיד נשאר מין סוד שאני לא, והסוד הזה קורא לי. יש בי קשר מיוחד-מיוחד – מיוחד במינו – לשירתה של דליה הרץ. היא עצומה ונפלאה. כשהופיעו השירים הראשונים שלה – הם עשו בי שמות: זה היה רגע שהרגשתי שאני הולכת לאיבוד. הרגשתי שכוכב לכת חדש נוצץ על הארץ. אלה שירים – הם עשויים מחומר נפש־רוחני אחר. אחר. מיוחד במינו.

סיפרת בעבר על יחסיך המורכבים עם יונה וולך.

מה שכן, היה יום שישי. התפרסם שיר שלי במוסף הספרותי של עיתון "דבר": "ובלילה ראיתי את התרנים הגבוהים" ובו היו השורות: "...נְאֵאתִי תְרָנִים צְהָבִים כְּעֵשֶׂן / וּכְלָבִים אֲדָמִים נְצָבִים עַל־יָדָם..." זה היה השיר הראשון ששלחתי לפרסום בעצמי, לאחר השירים הראשונים שהתפרסמו, שאותם לאה שלחה לפרסום. השנה הייתה 1972. שנתיים לאחר מותה של לאה. באותו שישי, אחרי הצהריים, טלפנה אלי יונה, ובדיבור של מהירות הרוח – מין סוג של דיבור אוטומטי כזה, כמו בטרנס – דרשה ממני להחזיר לה מיד את כל הכלבים האדומים שאצלי. שכל הכלבים האדומים שאצלי, הם שלה. ואיך העזתי לקחת לה אותם בכלל. איך לקחתי לה את הכלבים האדומים שלה. הכוונה שלה הייתה לכלבים האדומים, אלה שמופיעים בשיר ("...וכלבים אדומים עומדים על ידם, ובלילה הוא לקחתי איתי את כל הדברים שיצאו מדעתם"). הדיבור שלה היה שוטף, נוקב, חם מזג, חריף, במהירות של הרוח, כמו בטרנס, דיבור כזה שמכסה את העולם. בעולם החוויות הפרטי שלי – בהרגשה שלי – הוא דיבור שהלב שלו בוכה. הוא דיבור שהלב שלו מוכה. כלפי חוץ הוא נשמע דיבור חזק, בטוח בעצמו, חריף, לא מתפשר, משתלט כזה. אבל וככה בלי להפסיק לרגע כשאמרה "תחזירי לי מיד את הכלבים האדומים שלי. אלה הכלבים שלי. כל הכלבים האדומים שאצרך, הם הכלבים שלי. את לא מבינה שאלה הכלבים האדומים שלי? אלה הכלבים האדומים שלי. לקחת את הכלבים האדומים שלי. למה לקחת לי את הכלבים האדומים שלי? אלה כלבים שלי? אלה כלבים שלי. הם שלי. אני דורשת ממך מיד להחזיר לי את הכלבים שלי. מיד. הם שלי. תחזירי לי אותם מיד. מיד. כל הכלבים האדומים – למה לקחת לי אותם? למה לקחת לי אותם? הם שלי. הם שלי. תחזירי לי אותם מיד. הם שלי. את לא יודעת שהכלבים האלה הם שלי?! למה לקחת לי אותם? למה לקחת לי אותם. תחזירי לי אותם מיד. מיד. את כל הכלבים האדומים. שלי. באיזה רשות את לוקחת לי אותם?! הם שלי. אלה הכלבים האדומים שלי. תחזירי לי מיד את כל הכלבים

האדומים שלי. הם שלי. הם שלי. את לא יודעת שהם הכלבים שלי?! הם שלי. תחזירי לי מיד את הכלבים האדומים שלי. את לא מבינה שהם שלי?! באיזו רשות את לוקחת לי את הכלבים האדומים שלי?! מי נתן לך אותם? הם שלי. הם שלי. הכלבים האדומים האלה הם הכלבים שלי. את לא מבינה שהם שלי. הם שלי. תחזירי לי מיד את כלבים שלי. את כלבים האדומים שלי". דיבור מפורק לגורמים. והדיבור המפורק הזה, המכאיב הזה, שהרעיד בי כל טיפת דם בגוף שלי, בראש, בלב, בדם, בעצמות – דיבור שנגע בכל העורקים, בכל הנימים של הכוחות הנפשיים שלי – שנמשך ונמשך ונמשך וחזר על עצמו ונמשך וחזר ונמשך ונמשך וחזר ונמשך ונמשך ונמשך. ביום. בערב. בלילה. לפנות שחר. בבוקר. בצהריים. בערב. בלילה. בימים שאחר כך. בשבועות. בחודשים. הדיבור הזה – שנשמע יותר כצווחה איזומה – צווחה בלי הפסקה – של הנפש – אי־אפשר לשכוח את זה. את לעולם לא תוכלי לשכוח את הצווחה הזו. את הדיבור הקרוע הזה.

בשלב מסוים יונה החליטה לבוא אלי הביתה לירושלים. נפגשנו באיזה רחוב. הלכנו אלי הביתה. דיברנו. דיברנו ודיברנו. ודיברנו ודיברנו ודיברנו. בשלב מסוים יונה קמה, בבת אחת, נכנסה לחדר הציור שלי. כמו סופה שמתחילה לפתוח את כל המגירות, לפתוח את התיקים שבהם הציורים בצבעי מים שלי, העבודות על נייר שלי – רישומים בשחור לבן. והרגע, כשאמרה, תוך שהיא פותחת תיק אחר תיק אחר תיק, בודקת את הציורים, מסתכלת ברישומים ואומרת "גם כל השחור־לבן שלך הם שלי. כל השחור־לבן שלך – זה שלי. הם שלי. הם שלי. את חייבת להחזיר לי אותם. הם שלי. כל השחור־לבן שלך, זה שלי. הם שלי. את חייבת להחזיר לי אותם. גם אותם. מיד. מיד. הם שלי. אני דורשת ממך שתתני לי אותם. תחזירי לי אותם. הם שלי. הם שלי. אני אקח אותם איתי. הם שלי...".

השיר "פתאום מחיצה" שהתפרסם בספר השירים עדי, שראה אור בשנת 1982, הוא שיר שכתבתי לאחר שנים, בהשפעת הדברים כפי שקרו אז בין יונה וביני: "...וְכָל הַיּוֹנָה נוֹשֶׁבֶת אֵלַי / יוֹנָה בְּדִי / וְאֲנִי בְּדִיָּה / יוֹנָה מְדַבֶּרֶת אֵלַי / וְאֲנִי מְדַבֶּרֶת אֵלֶיהָ / וְשִׁבְעַת מְחֻסְרֵי כְּמוֹ שִׁבְעַת מְחֻסְרֵיהָ / יוֹנָה מְפַצֵּרָה בִּי לְמוֹת לְרַגְלֶיהָ". יש בי הרגשה של קרבה גדולה אל יונה ואל שירתה. אני אוהבת את הכוחות הבראשיתיים שלה. נוגעים בי בחוזקה המחוזות הנפשיים הסגורים־הפתוחים־החופשיים־המשוחררים־הקרועים־השסועים־המנופצים שאליהם היא מגיעה. התהליכים שהיא עוברת. המצבים שמגיעים אליה, לוקחים אותה, בולעים אותה, מעבירים אותה אל ממדים אחרים. אני אוהבת את הדרך שבה היא לוקחת את המצבים שקורים לה עם החיים, שקורים לחיים איתה, ואיך היא הופכת אותם לשירים. אני אוהבת את המילים שלה. את המוזיקה של המילים שלה. את האותנטיות שלה. את האמת שלה. יש אנשים שאפילו את לא בחברות איתם – את מרגישה שש בך קרבה בלב אליהם. אני אוהבת את הדרך שבה אין עליה שלטון. חופשיה כמו ארבע רוחות השמים. אני אוהבת את הדיבור האסוציאטיבי שלה. המהירות שבה היא עוברת מאסוציאציה לאסוציאציה, קופצת מנושא לנושא. אני אוהבת את האינטליגנציה שלה – את הפראות של האינטליגנציה שלה. אינטליגנציה של שודדת ים מהמאה הרביעית לפני הספירה שנועדה לחיות עד המאה ה־31. אני אוהבת את הרוחניות ההיולית שלה. את האנרכיה שבוולעת אותה, לפעמים – האנרכיה הרוחנית שאצלה היא מתגוררת. את הסדר שהיא יוצרת בתוך האנרכיה שבה היא מתגוררת. יש בשירה של

יונה מחוזות רגשיים־נפשיים־רוחניים־כבירים, שאף שירה – בשירה העברית – לא הגיעה אליהם כמוה. לא נגעה בהם כמוה. לא נתנה להם ביטוי כמוה. אלה הם המחוזות ההם, מה שאני מכנה "מחוזות אל תגעו בי". טוב, מה. יונה היא משוררת אחרת. יותר מדי אחרת. יוצאת דופן. חד פעמית. יותר מדי חד פעמית.

כשקוראים את ראנא יש תחושה שכל השירים שלך, מכל התקופות, התדפקו על דלתה וחדרו אל תוכה. כך חוזרים שוב ושוב אותם רסיסי התרחשויות או שירים: "רוקדת, נרקדת, מורקדת", "כלב שחור לגמרי מביט בי בעיניים של כלב שחור לגמרי", "תליון הכסף", "מאחורי המחסנים ההם", "הקירות שבערו" – תוכלי להתייחס לכך?

נניח שכל אדם הוא ציור. את פוגשת במהלך היום 50 בני אדם. שהם, 50 ציורים. נניח. אז מה, כל 50 בני האדם שפגשת במהלך היום הם 50 ציורים שהם אותו ציור? יש דימויים שחוזרים בשירים. "הציפור", "מאחורי המחסנים ההם", "מדבר", "געגועים", "רוח פרצים", "כלב שחור לגמרי", "אישה בת 1000", "רוקדת, נרקדת, מורקדת" – את מכנה אותם "דימויים". בסדר. לעולם אין "תליון הכסף", או "אישה בת 1000", או, "הקירות שבערו", או "כלב שחור לגמרי" – שמופיעים בשיר מסוים, שהם אותם שכבר הופיעו בשיר אחר. לכל אחד מהם יש התקופה שלו. תולדות החיים שלו. המולדת שלו. שפת המולדת שלו. הלב שלו. חוכמת החיים שלו. האופי שלו. הטבע שלו. ציפור היא תמיד ציפור. אבל היא תמיד צפור אחרת. יש לה מצבי נפש אחרים. רגשות משלה. משאות נפש משלה. נדודים אחרים. כנפיים אחרות. מקור אחר. כפות רגליים אחרות. שמים אחרים. פסגות אחרות. עננים אחרים. ערפל אחר. חשכה אחרת. תווה ובוהו אחר. כדור ארץ אחר. הדימויים – יש להם דינאמיקה משלהם. מה שאת מכנה *דימויים* – הם נקראים דימויים לפי עולם המושגים של הקורא. לפי עולם המושגים של אלה שמכנים אותם "דימויים". לא במציאות שבה אני קיימת.

את חשה אותם. הם מגיעים מאי־שם. מכל מקום. משום מקום. את פוגשת אותם. בלי שאני זקוקה לחקור מניין הם. מה תולדות החיים שלהם. מה המשמעות שלהם. מה הם רוצים להגיד. בשביל מה הם. מה המסע שלהם. מה מעורר אותם. מה משלהב אותם. מה מסחרר אותם. מתי הנדודים שלהם ייפגשו עם הנדודים שלי. הדימויים האלה, מה שאת מכנה *דימויים* – בסופו של דבר, את לא יכולה להפריד ביניהם לבינך. את האלמנט שלהם. הם האלמנט שלך.

וגם: באיזשהו זמן, כשהמצב חלף, נפרדת מהם, הם נפרדו ממך: את כבר בחוץ, את כבר לא "שם", את מבינה שקרתה התרחשות. אין לך מושג מה בדיוק התרחש. אבל את מרגישה שהחיים היו בעולם אחר, עולם אנונימי, שיש לו קודים אחרים. עולם־מושגים אחר. שפה נפשית אחרת. את מבינה שהיית בממד אחר. מה שכן, ברור לך לגמרי שהיית בממד האמתי – הממד הכי מדויק. הכי מואר. הכי מאושר – המקום שלעולם לא תוכלי להגדיר אותו במילים. הוא המקום האמתי.

אי־אפשר שלא לשמוע בראנא את צליל הערבית.

העניין הוא שכולנו מדברים על דבר אחר כשאנחנו מדברים על אותו דבר. ככה גם לגבי השאלה כששואלים מיהי ראנא. אני מודעת שיש למילה ראנא צליל פלסטיני. באופן כזה ואחר, כולנו בני אנוש: נוצרים מוסלמים, יהודים, צ'רקסים, אינדיאנים, הוטנטוטים. הלב שלי מיומן להכיל כל הרגשה של מישוה, כל צליל שמישהו ירגיש כשישמע את השם ראנא, ואת כל מה שהשם ראנא, או הצליל של השם ראנא, יעורר בו. זה בסדר. זה בסדר גמור.

--- חלום ---

אני נמצאת במעבה האדמה, בתוך מנהרה עצומה, אדירת ממדים. מנהרה מודרנית. מודרנית. כל המנהרה רחבה מאוד. מרווחת. נקייה מאוד. מרוצפת במרצפות מודרניות כאלה. בהירות מאוד. ככל שהיא מתארכת, ככה היא נהיית יותר אפלה מבפנים. אי־אפשר לראות את הקצה של המנהרה – לדעת איפה היא מסתיימת. המנהרה מוארת באור של מנורות חשמל חזקות. התקרה של המנהרה מקומרת מאוד. הקירות של המנהרה עשויים מאבן מודרנית. ניכר שחצבו אותה במיוחד כדי לאפשר לי להמשיך בעבודה שלי על המחקרים שאני עובדת עליהם. המנהרה הזו – היא המעבדה שלי.

אני אשת מדע דגולה, עתירת ניסיון, שכבר עשרות על גבי עשרות שנים עוסקת במחקר אחר: הברות. של מילים. אני חוקרת הברות. רק את ההברות. את כל ההברות של כל המילים שיש – בשפה העברית. כל ההברות שונות זו מזו. יש הברות שנשמעות דומות זו לזו. יש הברות שנשמעות אותו דבר. ממש אותו דבר. עבודת המחקר שלי עוסקת וחוקרת ומוכיחה שאין דבר כזה "הברות שנשמעות אותו דבר". זה רק נדמה, שהן נשמעות 'אותו דבר'. כל ההברות יש להן צורה שונה. אופן אחר. מהות אחרת. אין הברה אחת – אחת – שהיא אותה הברה, כמו הברה אחרת, כלומר, שיש לה אותו צליל, אותה הופעה, אותו טבע, אותו אופי, אותה מידה – כמו של הברה אחרת. אין. גם כשהן נשמעות אותו דבר. בדיוק אותו דבר. גם כשיש להן אותו צליל. אותו ניקוד. אותו היגוי. המחקר שלי מוכיח בצורה חד משמעית שאינה משתמעת לשני פנים: כל הברה היא 'גלקסיה' נפרדת. הווייה אחרת. יש לה עולם משלה: ישות משלה. דם משלה. לב משלה. אישיות משלה. טיולים משלה. קצב משלה. תנועה משלה. דיבור אחר. צליל אחר. מוזיקה משלה. הכול – משלה. את השינויים האלה – את הבדלים האלה – לא ניתן לתפוס אותם במבט ובהקשבה רגילים. אפשר לגלות אותם רק באמצעות מחקר אינטנסיבי, רציני, מעמיק, ממושך ומייגע, מחקר שדורש זמן של עשרות על גבי עשרות שנים – כפי שאני עובדת כאן, חוקרת, מתחקה אחרי, עוקבת אחרי, בודקת, מבררת עד היסוד כל הברה והברה והברה.

העניין הוא שאנשים לא שמים לב לכל ההבדלים הבלתי נתפסים האלה. הדקדקדים האלה. לא מבחינים בשינויים האלה. אנשים חושבים שההברות – אלה שיש להן אותה אות, אותו ניקוד, אותו היגוי – אותו הצליל – שאין הבדלים ביניהן. אבל כן. אני יודעת שכן. המחקרים שלי מוכיחים את השינויים העצומים שקיימים ביניהן. אני עובדת כאן, במעבדה הזו, כבר עשרות שנים. מנסה לגלות את הסוד של הקיום הנפשי, הרוחני, הגופני, החמקמק, הקיום השברירי, הרגיש, של כל הברה והברה. של כל ההברות של כל המילים בשפה העברית.

המנהרה – שהיא המעבדה שלי – ממוקמת במקום מנותק ממקום ישוב של החיים שמתרחשים בקרב החברה הפתוחה. קיבלתי את המנהרה הזו מהחברה הכללית-החופשית, שמצד אחד רואה בי חוקרת חשובה במדע, חוקרת דגולה, עצמאית, מיוחדת במינה, שידועה בעולם כמי שיש לה רעיונות מבריקים, ושיש לה היכולת להעניק תרומה חדישה לעולם. מצד אחר: היא – החברה-החופשית – מסויגת מאוד מהמחקרים שלי. למרות שהיא – אני – נחשבת חוקרת דגולה, שיש למחקרים שלה תהודה בין-לאומית. הסיבה להסתייגות הגדולה מצד החברה הכללית החופשית, כי נדמה לה – לחברה הכללית – שיש לי חשיבה לא לפי – מה שהיא מכנה – "השכל הישר". נדמה לה שעולם המושגים שלי לא מתאים לעולם המושגים שלה.

בעיני החברה הכללית יש לי דרך חשיבה אחרת, יוצאת דופן, תלושה, לא מעשית, לא ברורה. מבריקה ומוגבלת בריזמונית. ולכן היא לא מקובלת. אי-אפשר להבין את דרך החשיבה הזו, ולא להבין את עולם המושגים הזה. יש מחלוקת גדולה בדעת הקהל העולמית בחברה הפתוחה – הכללית – קְלִפִּי, וכלפי המחקרים שאני חוקרת וקְלִפִּי כל התנאים הטובים שקיבלתי כדי לבצע את המחקרים המדעיים שאני עורכת. אף איש-מדע בעולם, מעולם לא העלה בדעתו בכלל לערוך מחקרים כאלה, ולא דומים לאלה, כפי שאני עוסקת בהם כבר עשרות שנים: חקר ההברות של המילים. כל המילים של השפה העברית.

לאורך כל המנהרה ניצבים רבבות שולחנות. רבבות רבבות של שולחנות. כמו השולחנות שהיו לנו בבית הספר העממי, כשלמדנו בכיתה ג' ד' ה' ו' – בבית החינוך המשותף בדגניה א'. השולחנות ערוכים בשורה ארוכה ארוכה. כל השולחנות מכוסים במפות לבנות, סטריליות, שעשויות בד יוטה, לבן, עבה. על השולחנות – לאורך כל השולחנות – מונחות בשורות ארוכות אלפי מבחנות וצנצנות. כולן מזוככת שקופה, דקה. הצנצנות נראות חזקות ומחוסנות יותר, עבות יותר מהמבחנות. עמידות יותר.

בתוך כל צנצנת ובתוך כל מבחנה, מונחות הברות של מילים. כל ההברות טבולות בחומר משמר. החומר המשמר מגיע עד מעט מעל ההברות. מכסה אותן. תכליתו לשמור את ההברות מפני כל מיני מזיקים שיכולים להגיח אל המבחנות או הצנצנות לפגוע בהברות, להתפשט ביניהן, לכרסם אותן. כל ההברות שמונחות בתוך הצנצנות, מכוסות במכסה. ההברות שמונחות בתוך המבחנות – אין להן מכסה.

המחקר שלי עוסק בניואנסים הכי הכי דקים, הכי שבריריים, הכי בלתי נתפסים, שיש בין הברה של מילה אחת לבין הברה של מילה אחרת. נקודת המוצא של המחקר שלי: אין הברה אחת שהיא אותה הברה. לכל הברה יש כוחות משלה. נפש משלה. דמות משלה. מולדת משלה. יש הברות שיש להן אותה אות, אותו ניקוד, או אפילו עם יש להן ניקוד שונה, ויש להן אותו הצליל – והן נשמעות אותו דבר, לכאורה – אבל הן הברות שונות. גם כשהן נשמעות אותו דבר – הן לעולם לא נשמעות באמת אותו דבר. זה רק נדמה שהן נשמעות אותו דבר. למשל: יש מילים שמתחילות באות אלף. הניקוד של האות אלף – הוא קמץ. או פתח. או חטף פתח. כלומר, הצליל שלהן נשמע אותו צליל. אבל במחקרים שלי – אפילו שאלה הברות נורא דומות זו לזו, אני יודעת שלכל הברה שקיים לה אותו צליל, אותו ניקוד, אבל היא הברה של מילה

אחרת – הצליל שלה הוא צליל אחר. הוא עשוי מחומרים אחרים. יסודות אחרים. למרות שהצליל של המילים נשמע אותו צליל. הגילויים שהגעתי אליהם במחקרים שלי – מוכיחים שיש שינויים אדירים. שינויים כבירים. טוטאליים. בין כל הצלילים האלה. זה רק נדמה שהם דומים. אבל אי אפשר להרגיש בהם. החברה הכללית – הפתוחה – לא מבחינה בשינויים האלה. לא יודעת שהם קיימים בכלל.

עכשיו בוקר. כמעט בוקר. אני עומדת לפני השולחנות הראשונים שסמוכים לדלת הכניסה של המעבדה. אני לבושה חלוק לבן, ארוך, שמגיעה עד הרצפה. התסרוקת שלי מזכירה את התסרוקת של מאדאם קירי. אני מחזיקה בידי שלוש מבחנות דקות, שמחציתן מלאה בהברות. מכוסות בחומר משמר. אני מקרבת אותן אלי, בוחנת כל אחת ואחת מהן. בכל מבחנה יש כמה וכמה הברות של מילה אחרת. כל ההברות שאני בוחנת אותן כרגע מתחילות באות אֵלָף. כל ההברות מנוקדות. כולן באותו גודל. כל ההברות נפרדות זו מזו.

עכשיו אני בודקת שלוש מבחנות. האחת: יש בה ההברות של המילה אָמָא. אני מתרכזת בצליל של ההברה אָ – ששייך למילה אָמָא. השנייה: יש בה ההברה של המילה אָם. אני מתרכזת בצליל של ההברה אָ – ששייך למילה אָם. השלישית: יש בה ההברות של המילה אֵלָן. אני מתרכזת בצליל של ההברה אָ ששייך למילה אֵלָן. לכאורה, לכל שלוש ההברות האלה, ששייכות לשלוש מילים שונות, יש אותו כתיב, אותה אות, אותו ניקוד, אותה צורה, אותו צליל – אָ. אבל זה רק נדמה שזה אותו "אותו". לא. זה לא. ממש לא. במחקרים שאני עורכת, שלוש ההברות האלה – אָ – שמופיעות בכל מילה שם – כל אָ – יש לו צליל אחר. תנועה אחרת. קצב אחר. מולדת אחרת. כל הברה כזו יש לה משפחה גרעינית אחרת. למרות שכולן – אלה הברות שנראות אותו דבר. נשמעות אותו דבר. מנוקדות אותו דבר.

אני ממשיכה לעבור לאט לאט לאט בין השולחנות. מסתכלת. בוחנת. בודקת. כל האותיות של ההברות בצבע שחור. בגדלים שונים. יש להן עובי שונה. יש הברות שכתובות בקו עבה. יש שהן בקו דק. יש הברות נראות כמו עובדות אדמה. מגושמות כאלה. יש הברות נראות כמו סנוניות – דקות, גמישות, נחבאות אל הכלים כאלה. כל ההברות מנוקדות. אני ממשיכה לעבור בין השולחנות. מסתכלת בצנצנות. במבחנות. עדיין היום שמתחיל. כבר בוקר. אני בודקת את המראה של ההברות, את הצלילים, לא מפסיקה להתבונן, לבדוק, לחפש – לוקחת מבחנה אחת, בוחנת אותה, מחזירה, לוקחת מבחנה אחרת, מחזירה, לוקחת, מחזירה. מכינה את המעבדה שלי לקראת יום עבודה חדש.

את מנהלת דיאלוג עם שירתו של אבות ישורון: מה היא בשבילך שירתו של אבות ישורון?

זה היה יום קיץ רגיל כזה. שוטטתי ברחוב, בלי מטרה איזושהי. מן מצב רוח משתוקק כזה, בלי שאת מסוגלת לזהות למה. מין יום אנרכיסטי כזה. זה היה רגע מקרי כשברגע החלטתי להיכנס לחנות ספרים. כמו כל דבר שהתרחש "במקרה" באותו יום. אני עומדת בחנות ספרים, מול המדפים, לוקחת ספר, מעיינת, מחזירה. ועוד ספר. ואחר. מעיינת, מחזירה. על מדף גבוה יותר, אני רואה ספר שהכריכה שלו כחולה. כחול עמוק. שקט. אינטימי כזה. הצבע הכחול הזה מושך אותי אליו. הוא ספר השירים רָנָם של אבות ישורון. והתחלתי

לקרוא. שיר. ועוד שיר. ועוד. זה היה רגע כביר. כמו הארה: הרגשתי כמי שאחזזה בידי כוח גדול – כוח פתאומי – שלוקח אותי. שמסעיר. שמרעיד. שגורם לך להרגיש כמיהות לא מובנות. מאושרת. אושר שיש לו טבע אחר. כוחות אחרים. תכונות אחרות. אושר שמעביר אותך מעצמך אל "עצמך" אחרת.

השנים שחלפו מלמדות אותך שאלה הן מאותן חוויות שקורות, שחורטות את עצמן בדם הנפש שלך. בחיים הפנימיים שלך. חוויות שבונות אותך. חוויות שאת עשויה מהן. שלעולם תהיי עשויה מהן. את לא שוכחת אותן לעולם. אולי כבר אז, בלי שידעתי אז, זה היה הדיאלוג הנפשי הראשון שהתקיים בין השירה של אבות ישורון לביני. מן סוג של דיאלוג שמתרחש, בלי שאת יודעת שהוא מתרחש. בלי שיש לך בכלל מושג שהוא קורה. שמפלח את הדם. דיאלוג שיכול להתקיים אולי רק בין מי שלימים יהיה מלך השירה העברית, לבין עולמה הסקרני, הסואן, האינטנסיבי, שמשתוקק לחופש. למהפכה. לסדר חדש. לאמת. לאומץ לב. להתגלות חדשה. להארה. למשהו שמעולם לא קרה. למשהו שיסודו בגאונות.

שירתו של אבות ישורון מזעזעת את החוקים והכללים של העברית, יוצרת לה יסודות חדשים. עומקים שהיו חסרים לה. רגישות חדשה. חכמה אחרת. העזה. חופש – כאלה שמעולם לא היו קודם לכן בשירה העברית. בלי להיות כבולה לעולם החוקים והכללים – בדומה לאיתני טבע גדולים – שירתו של אבות ישורון מנווטת את העברית. מזיזה את הגבולות שלה הלאה והלאה. קובעת לעברית עמודי תווך חדשים. יסודות עם כללים חדשים. מעניקה למילים זכויות חדשות. מגלה להן רוחניות חדשה. התרוממות רוח חדשה. חופש חדש. מוזיקה חדשה. מוזיקה של חופש. מוזיקה של מְעֶצְמָה־שֶׁל־חופש. מוזיקה של איתני הטבע.

אבות ישורון הוא החוליגן של השירה העברית. כל המילים בעדו. למענו. לצידו. איתו. וככה זה נראה: המשורר הפיראט של הנצח, שכל עולם־המופת־של־המילים בידיו, למרגלותיו, והוא עובר בין המילים, סקרן. נלהב. נסער. חם מזג. משתוקק. בוער. אצילי. רגיש. חכם. קפדן. עדין. נדיב. אדיב. בודד. בולש בסקרנות אחרי כל מילה ומילה. כל אחת ואחת. רואה אותן מחליקות אליו. יוצאות מגדרן לקראתו. מוארות כאלה. לוחטות כאלה. אנושיות כאלה. מנסות להקהות את תהפוכות החיים שקרו להן. את העבר שעבר עליהן. נעמדות על אדמה קטנה, קדות לו קידה. משתוקקות למופלא שמתחולל בתוכו. מגלות את עצמן דרך המופלא שמתחולל בתוכו.

המילים – הוא הלקוח שלהן. הן הלקוחות שלו. הוא הצייתן שלהן, שהן עושות בו כאוות נפשו. הן הצייתניות שלו, שהוא חופשי לבוא אליהן, להתגודד איתן, להתרועע איתן, לאסוף אותן, לקחת אותן אליו הביתה, להתעלס איתן, לעשות בהן כעולה על רוחו, וברגעים של אושר עילאי כזה, להלביש אותן בגדי הכתרה, לגנדר אותן, להפוך אותן לבנות אצולה, לצאת איתן במחול, לסחרר אותן, לייגע אותן, להתיש אותן, להכאיב להן, למרר את חייהן, לעטוף אותן בסחבות, לפרוש אותן על מדרזה רטובה בחדר מדרגות סהרורי, לכסות אותן בעיתונים, להניח להן לשקוע בתרדמה עמוקה, למלמל להן שיר ערש קטן, אחר כך להתכרבל לצידן, אחר כך לעורר אותן, אחר כך להקניט אותן, להריץ אותן, בחוצות

שלח אותן לשוטט ברחובות, לקבץ נדבות, להיזכר, לשכוח, לראות אותן נעלמות באיזה מגרש חניה שומם, לגרום להן להשתרע בפינת איזה רחוב נידח, להעביר אותן ממקום למקום, להעיף אותן לכל הרוחות, להניח אותן לנפשן, להסתלק מהן, להמשיך לענייניו, לאבד אותן, לחזור, ושוב להסתלק, ושוב לחזור, להסתלק, לחזור, לעמוד מתחת החלונות שלהן שנשארו סגורים, ושוב לקרוא להן שיחזרו, להשיב אותן אליו, להתעופף פנימה יחד איתן, לאחוז אותן בידיים, להניח אותן לצידי, להצמיד אותן צמוד, קרוב אל לבו, לגעת בשערות שלהן, להרים להן את הראש, לרגש אותן, למחות את הדמעות שלהן כשהן בוכות לבדן, להרגיע להן את המבט בעיניים, לראות אותן מתאוששות, להשגיח על השקט שלהן, להרעיף עליהן חמימות ונשיקות, לחבק אותן, לשמח אותן, לראות אותן מביטות זו בזו, מביטות אליו, נפתחות מחדש, מבטיחות לו שלעולם יישארו. לנצח. ושוב לראות אותן מאושרות. ושוב לגרום להן להתעלס איתן. להתרגש. לסעור. לעבור על גדותיו. למצוא אותן בתוך עצמו. להתאים את עצמו לעצמו.

לפעמים, כשהן מסויגות כאלה. מסתגרות כאלה. מטילות ספק בכול. נמשכות לכול. מרגישות בחילה מהכול. מפנות את הגב שלהן. לא מבקשות דבר. אין להן אתגר. הן ככה, סתם. פשוט. לא משהו. מצטופפות באיזה צומת נידח, מתננדדות לצדדים, צועדות על כפות הרגליים הקטנות היחפות שלהן, לאיטן, מותרות אחריהן עננים קטנים של אבק, נשענות זו על זו, חוזרות אל הרחוב, נעצרות ליד איזה חדר מדרגות סהרורי, ליד הכלבים הזקנים, חסרות כל, רעבות, כחושות, ריקות ושוממות כאלה. מבודדות כאלה. נאלמות דום. לא אומרות כלום. לא חייבות דבר.

שירתו של אבות ישורון עושה מהעולם היכל מלא קודש. בית מקדש. העולם נהפך לבית מקדש: המישור. הדרך. השביל. החול. הקודש. השער. הבית. החדר. הקירות של החדר. הדממה. הרוח. העץ. האבן הזאת. היבשת. הים. השמים. דהרת הסוסים על המים. הריקוד. הרגע. אדוני – אוהבך. כל אוהבך. כשאבות כותב "השפה שְׁבָה מְדַבְּרִים אֵלַי הַדְּבָרִים שְׁבָעוּלָם / היא השפה שְׁבָה אֲנִי מְדַבֵּר אֶל הַדְּבָרִים שְׁבָעוּלָם / שְׁכָל דְּבָר יֵשׁ לוֹ שְׁפָה / גַּם אֲנִי אוֹתוֹ דְּבָר" – אפילו אלוהים יורד ארצה, מצדיע לשיר, קד קידה עמוקה, מתקהל באיזו פינה, מרכין את ראשו ובוכה.

מאז תולדות השירה העברית אין עוד שירה שחוללה תמורות אדירות כאלה בשירה, כפי שחוללה שירתו של אבות ישורון. האמת שבה. הכוחות הבראשיתיים שהיא עשויה מהם המקוריות. החוכמה. החופש. ההעזה. שירה שמשוחחת "אל כל הדברים שבעולם". עם כל הדברים שבעולם. זאת הגאונות: שירה שמתחברת אל הלב של הדברים. שירה שמתחברת אל הלב של העולם. שירה שיודעת לאן עובר הזמן שחולף. שירה שמחוללת מהפכה שמעולם לא קרתה קודם לכן בשירה, מאז ימות השירה העברית. מהפכה של איש אחד. בודד. מהפכה של משורר. משורר ששירתו היא כל הזמנים שהיו, שישנם, שיהיו. היא נס. היא פלא. היא תופעה. שירה שמקדימה את זמנה.

שירה גדולה – אמתית – מוליכה אותנו אל האמת. שומרת עלינו מפני הבורות. הבינוניות. הבנאליות. ההמוניות. מפלסת לנו את הדרך אל חופש חדש. מוזיקה חדשה.

עתיד חדש. שירתו של אבות ישורון לוקחת את השירה העברית, מחלצת אותה מן החוקים והכללים שבהם הייתה מתגוררת עד כה, יוצרת לה חשיבה חדשה. רוחניות חדשה. תופעות חדשות. המצאות חדשות. מידות חדשות. ציביליזציה חדשה. מביאה את השירה העברית אל התפתחות אחרת. אל יופי אחר. שירתו – בדומה להר געש שמתפרץ, וההר בוער עד לב השמים.

אני יודעת שאי־אפשר להסביר שירה שמקדימה את זמנה, כְּזוֹ שגורלה כרוך בגורלם של אחרים, שלא יבינו אותה, לא ירגישו צורך בה, לא יתעניינו בה, לא ישמעו עליה. אני יודעת שאי־אפשר לבוא בין אנשים, ולנסות ליצור בהם רגישות לשירה, וכל הזמן להגיד להם "הוא מהפכן. הוא מהפכן, הוא מהפכן". אני מהרהרת לעצמי מה יכול להיות הגורל של משורר שמקדים את זמנו. מה יכול להיות הגורל של שירה שמקדימה את זמנה: שירה, שאתמול היא פרדוקס, היום היא ספר־הספרים.

ראנא נפתח בשיר "חַיַּת הַלַּיְלָה" של אבות ישורון. ניכר שלחַיַּת הַלַּיְלָה יש השפעה בלתי מרוסנת עלייך. מי היא חַיַּת הַלַּיְלָה בשבילך?

"בלתי מרוסנת" – מילים קיצוניות כאלה. לא? אבל בסדר. חַיַּת הַלַּיְלָה היא סוד. היא מאורע. היא מדיום. היא כוח – הכוח שיודע לראות את הדברים כפי שהינם. היא העין הפקוחה שמזהה את הדברים. היא העוצמה הגדולה של החיים: לתפוס את הבלתי נתפס. לראות את הדברים שמעבר. את הדברים שמעל ומעבר. לפלס דרך אליהם. לחשוף אותם. לגעת בהם. לדובב אותם. חַיַּת הַלַּיְלָה היא חופש. היא תנועה. היא קצב. העיניים – המבט בעיניים – היופי האנושי של המבט בעיניים. המבט אל המרחקים השבורים שלה. אל התלאות. האומץ לב שלה. הנחישות. המצפון. הנקיפות־מצפון. היא אַתְּ, אתה, היא, הוא, אנחנו, אתם, אתן, הם, הן, אני. חַיַּת הַלַּיְלָה היא כולם. כל אחד ואחד בעולם. ואיך כל אדם בעולם, כל אחד בדרכו – לפי דרכו – הוא חַיַּת הַלַּיְלָה. הוא סוד.

פגשת פעם את אבות ישורון?

הפעם היחידה שפגשתי את אבות הייתה בערב שירה שהתקיים בירושלים, בבית אנה טיכו, בשנת 1985. את הערב ערך והנחה אריה זקס. המשתתפים שהופיעו היו אבות ישורון, יאיר הורביץ, אהרון שבתאי, ואני. השיר שקראתי באותו ערב היה "ילדה מאושרת מאוד" – מתוך ספר השירים אני רוצה רק להגיד לך. המשתתפים ישבו על הבמה. אבות ישורון היה יושב בקצה אחד של השורה, מימין. אני הייתי יושבת בקצה האחר, מצד שמאל. הערב הסתיים. ועדיין כלנו עומדים על הבמה, ניגש אלי אבות, מהקצה האחר של הבמה, מחבק אותי בחיבה, ברגישות, בעדינות אבהית כזו, מקרב את הראש שלו אלי ושואל בקול עמוק, חשאי כזה, צרוד משהו: "איפה התחבאת כל השנים?". זה היה רגע עצום. רגע כביר. הרגשתי איך אלוהים יורד ארצה, יפה תואר, מפואר, חכם, אצילי, הולך לקראתי, מושיט את הזרועות שלו אלי, מחבק אותי מכל הכיוונים. הרגשתי שאני הבת הקטנה האהובה של אלוהים.

בקרוב את עומדת להוציא קובץ שירים חדש – מיגו – המוקדש לבנך, אלישע. האם תוכלי לומר לנו מה את חשה לקראת פרסומו?

”מיגו” הוא שם של שיר שמופיע בספר השירים שאמור לצאת לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד בשנת 2016. מיגו. הוא כאן. הוא לידי. ליד שולחן הכתיבה שלי. נשען על הקיר. יפה תואר. עדין. מחכה. יוצא מהבית. חוזר. לובש גופייה לבנה עם פסים צהובים. זקוק לשאוף קצת אוויר, להציף את עצמו באור המסנוור של היום, ברוח הצהריים החמה. מוצא את עצמו ליד נקודת-המפגש של כיכר החתולות. מסתכל בעוברים ושבים מקריים. מושיט את ידו לחיבה. נוגע בכולם. זורח. כל איתני הטבע הגדולים, יכולים עכשיו להצטופף בפניה, לכרוע ברך לפניו, להצדיע לו. מיגו – הוא כל מה שרגיש ועדין ונדיב וחכם ומחונן וכביר ונדיד וישיר ובוטה ופרוע ופראי ופלאי ויקר ומואר ותמים – לעולמי עולמים. אלישע – הוא החיים. כל החיים. גם כשהשוליים שלהם קרועים. שבורים. רצוצים. מפוצפצים. מתפוררים. מיגו – הילד היפהפה של הנצח – הוא החיים. הוא החיים. הוא העולם. הוא כל החיים בעולם.

אני לא רוצה לביית את הרוח. אני לא רוצה להיות טרף לציפורים. השירה. כל מה שקיים מעבר לכל מה שגלוי ומוכר. הפס אור מתחת המפתן. הרוח שמשתגעת ברגע. וגם כשחיכיתי לך, רחוק מהרחוב, כשהלכת לשאוף אוויר ליד כיכר החתולות. קניית סיגריות. הדרך שבה סיפרת לי דברים שנשמעו אמת. קולך השונה. המדאיג. מקרוב. מרחוק. מבלי להיחשף. קולך לאור היום. קולך כשלילה. הזיכרון של כל-מה שאמרנו והרגשנו וחווינו ודמיינו והמצאנו והפרינו את העולם בכל מיני רעיונות משוגעים. וגילינו שאנחנו לא אנושיים, כלומר, שאנחנו נצחיים. תמיד היינו נצחיים. תמיד ידענו שאנחנו נצחיים. ועמדנו ליד הברזלים, ממלמלים לעצמנו, ושרנו ורקדנו. היה לילה. זה היה מאוחר. והמשכנו לאיזה פאב. הלכנו יחד כזה. היינו מוכרחים ללכת בעקבות הלב שלנו. לחיות לפי חוכמת החיים שלנו. זה היה לילה מרהיב. אולי אגיד פשוט, שזה היה נפלא. אי-אפשר לשכוח את זה. ושאלת אותי. ברגישות. תזכור את הדברים האלה, מיגו. תזכור. מיגו, תזכור. אתה כאן. לידי. מביט ימינה. או שמאלה. היד שלך נוגעת ביד שלי. אתה לבוש באדום ושחור. חובש את כובע הקסקט. מחזיק את הצעיף ממשי שלי. מחייך. לא מפסיק לחייך. מתלהב. תמיד אתה מתלהב. אתה כבר כמעט גואה על גדותיך. עם הזרועות שלך סביב הצוואר שלי. קהות החושים מתקרבת. החום שבחדר שלך. ווילונות הירח. המסכות שנשרו. חיוכיך. התכניות הגדולות. חבריך. אתה רוצה ללכת. היה משהו שנורא רציתי לבקש ממך. מה שזכרתי נהפך לאיור. ובבוקר קש, ובאת להישען על ברכי

..... אולי אני מדברת

עכשיו כמו כל אימא בעולם שהייתה אומרת את אותם דברים?
אולי.

”מִיָּה זֶה הַדָּבָר הַזֶּה שְׂאוֹהֵר כָּל הַזְמַן שְׂאֵנִי מִסְתִּירָה“:

על ראנא של חדוה הרכבי

שמעון אדף

סימנים של מבדה עמום פזורים בשירי הקובץ ראנא של חדוה הרכבי,¹ עדויות לסיפור שהשירה היא הד שלו, אמצעי להלבישו מילים ובשר. אבל מהי העלילה, מהו מרחב ההתחוללות שלה, מיהן הדמויות הלוקחות בה חלק? מישהי איבדה מישהי אחרת. פרידה מחרידה התרחשה. אולי השפיות קרסה כתוצאה ממנה, אולי נפש המאבדת איבדה את היכולת להבחין בין זיכרון והזיה. אולי העולם המתואר הוא יציר של מיתולוגיה פרטית, לא זמינה עד תומה, עולם שמוקד הגאוגרפיה שלו הוא הרחוב של "זוללי הפיות", שספר חשוב בקנון שלו הוא החוליגנים, שברקיעיו משייטת הספינה "איזידורה היפה", מעצמה ובה בנות אלמוות. ובעבריו סובבת הנפש השרה, באופק שלו מסתמנת ראנא, כמושא האבוד והבלתי אפשרי, את מבואותיו תרה חיית הלילה. בתוך מאמצי הפענוח של המבדה ותחבולות ההסתרה שלו נפלה עלי עייפות אין-קץ. אותה עמימות שהמבדה נגוע בה הפכה עופרת בעורקים. רציית לישון. בתוך השינה באו חלומות איומים. שברים של העבר שהותמרו לנופים אימנטיים, עצבויות קטנות שהועצמו לאסונות, אירועי יומיום שתפחו לסמלים בנבואות חורבן. וכששבתי אל שירי הספר מצאתי שעלי למצק את עצמי, להתאסף מן הפזורה והשבר שהשירים דיבקו אותי בהם.

אין זו תחבולה רטורית-נרקיסית, שבה הקורא מוצא בכל שבר של דימוי מביק את השתקפויותיו-הוא, בכל כוך את צלליו. ואין זו טענה אתית, המדיחה את הקורא מן העמדה הפטרונית, חסרת הפניות, ומטילה עליו לבוא חשבון עם ההטיות הפרשניות שלו, בדרות המחדל הנובעות מהתנסותו. לא. זוהי תשתיתה של חוויית הקריאה בקובץ ראנא. דבר מה בשירים תובע עמידה מנגד, העמדה של אני, שכנגדו הקובץ מתנפץ, שאותו הוא מבקש לנגף ולנגע. כמו אדם בפתח עיר שמחיר הכניסה אליה הוא חידה סתומה. האני הוא לעולם פתרונה המובן מאליו, אלא שהמשיב אינו יודע מה משמעו, אם אמת זינקה מגרונו או שילם מס שפתיים. עליו לשאת בתוצאות החקירה, אם תקרה, אם כבר קרתה.

מסרתי את סמת הכניסה לחיית הלילה של אבות ישורון, העומדת בשער הספר ומתחננת שלא להיות מגורשת, שייסוריה בל יימחו אם תגורש.² עברתי אל הכתיבה הלילית, המדומדמת של ראנא אל השאלה, "למה" – המבוע של נעימת הקינה של הספר. שמה מתהדהדת ממילא שאלת קינה אחרת, שאלה שנייה על פורענות "איכה". "בכה תבכה בלילה", אומר הנביא בפסוק השני של המגילה, "דמעתי על לחיה, אין לה מנחם מכל אוהביה". וחכמים, במסכת סנהדרין שבתלמוד בבלי, שואלים, " 'בכה תבכה בלילה', שתי בכיות הללו למה?":

אמר רבה אמר רבי יוחנן, אחד על מקדש ראשון ואחד על מקדש שני
 "בלילה" על עסקי לילה

[...]

דבר אחר, "בלילה" שכל הבוכה בלילה קולו נשמע
 דבר אחר, "בלילה" שכל הבוכה בלילה כוכבים ומזלות בוכין עמו
 דבר אחר, "בלילה" שכל הבוכה בלילה השומע קולו בוכה כנגדו
 מעשה באישה אחת שכנתו של רבן גמליאל שמת בנה והיתה בוכה עליו בלילה
 שמע רבן גמליאל ובכה כנגדה עד שנשרו ריסי עיניו³

בצדק עולה התהייה על טבעו הכפול של הבכי. בחלקו הראשון של המדרש, הבכי מתורגם לשתי בכיות הבלולות זו בזו, שני חורבנות שיש לבכות או שני סוגי בכיות – בכיית חינום ובכייה לדורות – ומתוך כך עולה סוגיית היסמכות הבכי ללילה. נטייתם התחילית של חז"ל, אולי משום שהם מעניקים לבכי פשר במרחב של הציבור, של הקהילה, של כנסת ישראל, היא לתפוס את הלילה כמצוין את מושאו של הבכי, כסימן לאירוע היסטורי, ולא כגזור מטיבו של הבכי. אבל בחלקו השני הם פותחים דווקא בשאלת המועד וממנה הם מגיעים אל כפילות הבכי. הלילה הוא מרחב ריק במחשבת חז"ל, חלל תהודה שבו נוסעים קולות, נישאים למרחק, היקום אזורי כרויות. במסכת יומא מופיעה הקביעה שבשעות היום מוחרשים הקולות משום ניסורה של החמה ברקיעים. הלילה פטור מן השאון. הנהי מתפשט באוויר הפנוי, הוא צריך לשומע. כוכבים ומזלות מגיבים לצער האצור בו. יותר מזה; הבכי נזקק למאזין אנושי. הוא משיג את תכליתו בכך שהוא מחולל את הנמענים שלו. לא תוכנו הוא שחשוב; חשוב עצם ההי, צליל הקינה. הבכייה היא כנגד הנמען, לא אתו, אל מולו, נכחו, בעדו. הבכייה ממוטטת את ההתנגדות ובה־בעת, בעצם הבכייה, השומע לה צריך להציב התנגדות. כוחו של בכי למשוך בכי מומחש היטב בסיפורו של רבן גמליאל, וגם אופן פעולתו. הבכי מגיע אל השומע כקול, אבל סופו שהוא מתערב במבט, מכונן מבט מסוים, מבט חבול, מסורס. רבן גמליאל לא רק בוכה כנגד האישה השכולה. עיניו ניזוקות. הוא נעשה בעל כורחו לכפילה של האישה הבוכייה.⁴ אני מתאר לי את העולם השרוי בלילה, שהוא דימויו של העולם הזה,⁵ עולמלילה, כשרשרת של בוכים, שבכיה של האחת מעיר את שכנה לבכי, יוצרת אותו כסובייקט בוכה, והוא בתורו קורא אל הבכי את שכנו, וכך הלאה וכולי. איזו רשות מוכרחה להתערב, להציב מחסום בעד הדיבוק, לעשות את ההתנגדות לממשית.

גם המחזור הראשון, ששמו "ראנא" כשם הקובץ כולו, פותח בסוגיית היחסים בין קול ומבט. "למה", שאלת הטעם והתכלית,⁶ מופנית קודם אל תפקידם בהתוודעות, בהילכדות של הדוברת במבטה של ראנא, הקריאה של ראנא בשמה שלה: "לְמָה הַבְּטָה לְעַבְרִי. לְמָה הִרְגַּשְׁתָּ בִּי. לְמָה שָׁמַתְּ לִבְ אֵלַי. לְמָה בְּכַלְל הַסְתַּכַּלְתְּ לְפָנַי שְׁלִי. לְמָה פָּנִית אֵלַי. לְמָה קָרָאת בְּשִׁמִּי."⁷ אולם כשהזיכרון נעשה לקול חי, מגשש ומתפשט, סדר הדברים מתהפך. ראשית עולה הקול: "לְמַטָּה, בְּרוּחַ, בְּגוֹן. קוֹלְךָ עַל פְּדוּר אֲדָמָה קָטָן בְּסוּפוֹ הָאֲבוּד שֶׁל הַיּוֹם. קוֹלְךָ בְּרַחֲשׁ הָעֲלִים בְּרוּחַ הָעָרֵב. קוֹלְךָ מֵאַחַר בְּלִילָה [...] קוֹלְךָ בְּעֲדֵינֹת שֶׁל הַחֲלוּם הַצָּמָא שֶׁל הַלֵּילָה [...] בְּלִילָה כְּתַבְתִּי לְךָ שִׁיר: 'קוֹלְךָ הוּא מִהַפְּכָה'.⁸ אחריו בא המבט: "הוּ רָאנָא, מִבֶּט עֵינַיִךְ, הַמִּבֶּט בְּעֵינַיִךְ, בְּשָׁעָה כְּזֹאת, כָּאֵן, לֹא הִרְחַק מֵאִיפָה שְׂאֲנַחְנוּ, לֹא לֹא לֹא, אֶל

תְּפַצְיָרִי בָהֶם, הַנִּיחִי לָהֶם לְבָבוֹת, כְּכֹה, פְּשׁוּט, מְרֵב הַמְבַטֵּ בְּעֵינַיִךְ”.⁹ השיר מתאווה ליצור את ראנא כנמענת של הקינה שהיא מושאה, כנושאת מבט מסוים. במקום אחר נאמר, לאחר שתחנונים נולדו מגעגועים רצחניים, ”מִיֶּשְׁהוּ גַלְף אֹת קִין עַל הָרִיסִים, / עַל הַמְבַטֵּ בְּעֵינַיִם, / עַל הַדְּמָעוֹת בְּמַבְטֵ בְּעֵינַיִם”.¹⁰ האם תפקידו של אות קין, המסמן הראשון שנחרט בגוף אנושי כלשהו, לשמש חסם לשרשרת הנקם, לשרשרת האשמה, לשרשרת הבכי? היכן ייעצרו שירי הספר, שאופיו השוטף, המתפרץ, חסר הרסנים של הבכי מושל בהם. לרגעים נדמה שרק המבדה, והעלילה שמעניקה למבדה אדנים ופיגום, יכולים לשמש כוח מייצב, מעגן, סוכנה של הצורה. ובטבור העלילה נעוצה ראנא. אבל גם היא מציינת לאותו מנגנון היולי של קינה, ההתאוות לכלי שיכילה, המתכלה מעצם ההתמלאות בה.

ראנא מופיעה לפרקים כקולה של השירה, שהשתתקותה שופכת את דמה של המשוררת. לפרקים היא המשוררת עצמה.¹¹ במקומות אחרים היא חולקת מאפיינים עם מיגו, הבן המת, שמבליח בזיכרון יחיד, חד-פעמי, מלא חיות, רוטט מכוונות ומעשייה. כמוהו היא מעשנת סיגירות.¹² היא יכולה להיות הנמענת המוחלטת, בת-השיח היחידה שתשובתה משמשת הארה עצומה. אולם היא אינה מעשה תשבץ. היא אינה מורכבת מהיבטים ופרטים של כל אחד מן הללו, והם אינם שיקופים שלה, בובות שהיא מטלטלת בתאטרון פרטי. היא תמיד גילום בלעדי וזמני של אחת מהדמויות: חדוה הגולם, ששקרים עושים ממנה גולם; האחרת של המשוררת, אהובה שאבדנה בלתי נסבל; מיגו, הילד העובר בשמים; רוח השירה; ההון של השפה;¹³ הפצע¹⁴ שהשירה מנסה ללא הועיל לאלחש.

צריך לפנות לרגעים מבועתים פחות מאפשרות התקבעותה של ראנא בדמות אחת כדי לעמוד על המנגנון שמשמר אותה כאכסניה ליסודות המהותיים של שירת הקינה של הרכבי. ”וְכַשְׁלִילָהּ, לֹבְשִׁים אֶת חַיֵּת הַלַּיְלָה, נֶאֱחָזִים בְּחַיֵּת הַלַּיְלָה, זֹרְחִים עַל רַגְלֶיהָ הַלְבֵנֹת שֶׁל חַיֵּת הַלַּיְלָה”¹⁵ נכתב בשיר ביחס לחיים. ועוד נכתב, ”עַכְשָׁו זֶה אַחֲרֵת: חַיֵּת הַלַּיְלָה מְשַׁחֶקֶת בְּגַלְגַל זְכוּכִית עַל עַרְמָה שֶׁל סִיד. אֲנִי מֵאֲמִינָה לָהּ כְּשֶׁהיא לֹא עֹנָה לִי. יֵשׁ לָהּ שְׂרָפָה בְּלֵב”¹⁶; וגם ”זֶה לֹא שֶׁהיא לֹא עֹנָה לִי: חַיֵּת הַלַּיְלָה – הַקְּהָלָה שְׁלִי, הַמְּקַהֶלֶת שְׁלִי, הַמְּנַגֶּנֶת שְׁלִי, הַצִּיבִילִיזָצְיָה שְׁלִי – מְצִטוּפֶפֶת בְּתוֹךְ פִּקְעַת שֶׁל דְּמָדוּמִים. נוֹבֶלֶת”¹⁷. החיים עוטים את חיית הלילה, נאחזים בה. היא שומרת את צביונה החיצוני כנוכרית למשוררת, אבל העולם של המשוררת כולו, השירה והתרבות, דחוסים בפנימה מיניה וביה. מקור אפשרי להגחתה, המסד לזהות וההתנכרות אליה, נמסרו בשיר אחר: ”וְעֶמְדוֹ סָבִיבִי, וְקֶשְׁרוֹ אוֹתִי בְּרָצוּעוֹת. ‘חַיָּה’, אֲמָרוּ, ‘חַיָּה. חַיָּה. חַיָּה. אֶת חַיָּה’, אֲמָרוּ. עַכְשָׁו זֶה אַחֲרֵת”¹⁸. כמוכן, ל”חיה” הוראה כפולה, ובשני מובניה היא נשמעת רק כהאשמה הדורשת מענה. ייתכן שהמענה הוא בדברים שבפיה של חיית הלילה הישורונית. בהתנסות הזו, המשוררת כפויה גופנית ונפשית לעמדה, לתפקיד. היא יכולה לאמץ אותה, והיא יכולה לדחות אותה. שתי הפעולות מזומנות לה כמעט מאליהן בתהליך המקובל של הזדהות, של גיבוש זהות. אבל דווקא משום כך, שתיהן מאיימות.

נכתב בשיר: ”וְעַכְשָׁו הַהַזְדַּהוּת: אָבֵן קֶטֶנָה נְהַפְכָת לְמַגְדֵל. דִּלְת נְהַפְכָת לְמִים זֹרְמִים. סָפִין נְהַפְכָת לְעַפְעָף”¹⁹. ההזדהות נתפסת כגלגול, היא הפיכה לדבר-מה אחר, בעל טבע ומהות כה שונים, שאין בה כלל שיור של הטבע הקודם, היא שינוי מוחלט.²⁰ אין כאן

זיהוי של דימויים הזרים לעצמי כחלק מן העצמי ודחייה של התלכיד החדש. יש כאן הילכדות גמורה, כוח אחר, מוחץ, צר מחדש. הדרך היחידה של האני לשרוד היא להפוך את הטבעים והמהויות המוצעים, שהם עצמם מעשה מרכבה של דמיון עצמי ואחרות, לכלל כסויות, מחלצות, אכסניות, שמהוות מפלט זמני, אפילו מאפשרויות שיריות. חיית הלילה של אבות ישורון, למשל. על המשוררת למצוא מחסה מפני חיית הלילה ומפני ראנא, מפני השירה, מפני האלם, ומפני זיכרון הבן המת, הילד היפהפה של המוות החולף. והיא נעה ביניהם, בין המבנים והצלמים שהיא מקימה, בין הדמויות. בכל פעם שהיא נקלעת לאחת מהן, היתר משמשות אחרות שלה, כפילות, אהובות, בנות־שיח, האפשרויות של גלגוליה הזמניים.

היכולת להעמיד דמויות מזוהות, יסוד עיקרי של המבדה, מעורערת במהלך הזה ללא תקנה בשתי דרכים: האחת מובנת מאליה – הדמויות משמשות פעם כאני של הדוברת ופעם כאחרת שלה; השנייה כרוכה בחוקיות של השימוש, אין לדעת מתי דמות תשמש מופע של עצמי ומתי מושא או נמענת זרה.²¹ אולם יחסי הזהות והזרות אינם מתבטאים רק במישור של בריאת דמויות, של העלילה שאפשר לגולל באמצעותן. הם התשתית ליצירת דימוי. גם במישור הזה פועל מנגנון דומה. נדירה כאן צורת הדימוי השגור, הנבראת מלחץ הדיבור המלחים שני אגפים לביטוי המשתיר בתוך השיר, מחוצה לו,²² הדיבור השירי של הרכבי מציף, שוצף, חסר מנות, מזנק מתמורה לשונית אחת לאחרת, מזעזע אותה וממשיך, טובע תמונות, דימויים עולים בסחף האדיר, שברים וקרעים של תשוקה, חיים, בדידות: המציאות היא ציפור, היא המשוררת, היא אישה שנטרפה דעתה. אבל הזהות נוצרת מכך שהציפור, המשוררת, האישה טרופת הדעת, מתארחות לרגע בקונסטרוקט שירי המכונה "מציאות", המציאות מדומה אליהן. בחורים הם עננים, הם המציאות רק משום שהם משתנים המוזנים לרגע בנוסח התחבירי "כל ה־x אלי". הדוברת יכולה להיות חיית הלילה, כי שתיהן משחקות בגלגל זכוכית. מיגו יכול להיות ראנא מפני ששניהם אוחזים בסיגריה. אפשר לטעון שיחסי הזהות מעורערים פה ללא הרף משום שהם נוצרים מכוח היסק בלתי לוגי בעליל, שמיושם בעקביות טורדת. הנה:²³

$$f(x), f(y) \rightarrow x \leftrightarrow y$$

גם במישור הזה מועמד כוח שכנגד, כוח מייצב – מטפורות כבולות, השבות כחלקי דיבר, כמסמנים פרטיים וקבועים, שאולי מהווים מהמורות בדרך של הנביעה האימתנית של הדיבור, אבל סופם שהם מפרפרים בה, נרעדים בה: "אֲנִי בֵּין צֶל וּבֵין סִפִּין הָעֶרֶב", "הַשֶּׁמֶשׁ בְּיַרְדֵּה לְתַנּוֹת אֶהְבִּים", "הַהֶמְיָה הַכְּחֵלָה שֶׁל הַלֵּא מוֹדֵעַ". מטפורות כבולות אלו שולחות שורשים אל שירה הקודמים של הרכבי, שבהם הופיעו, כמו בניסיון נואש להיאחז בקרקע. אבל דווקא הניסיון חושף עד כמה מוחלט, לעצמו ותובעני הוא המעשה השירי של ראנא. ולא רק הם. אוצר הסמלים כמו לקוח מן השירה המוקדמת כמו גם משהו מדפוס־היסוד של הכפייתיות, ההיקסמות על סף הזדהות מאגית עם אישה אחרת, שהיא ספק פרסונה של המשוררת, ספק אהובה, ספק נפש אחות, ספק אם רחוקה, שמתגלגלת בדיבור חסר עכבות משווע, דיבור שבו המשוררת רוכשת את היכולת להתחנן על נפשה.²⁴

אבל בשירה המוקדמת, הדפוס מוגבל לשירים ספורים, הוא מתמצה על נקלה, הוא לא מעלה את שאלת-השאלות של זהות והזדהות, את הכוחות האמונים על יציבותה של שרשרת הסימון, או המערערים על הגיונה. ושם, המטפורות לא מוצגות ככבולות. הן ביטויים שיריים מלוטשים, רבי-עצמה, מעין שיאים של אוצר התמונות והדימויים של אותה שירה. המעבר לשירי ראנא המיר אותם ממתכות אצילות לסגסוגות פלדה. יותר מזה, השירה המוקדמת כרתה אותם במעמקי השפה כתכליתה של השירה עצמה. בראנא חושלו מהם האדנים והמסמרות המחזיקים את מסילות השיר במקומן.

ובכל זאת, אם שירי ראנא הם קינה על אבדן שרק קווי המתאר שלו יכולים להימסר, מדוע נמצאים הדפוס והעולם הסמלי כבר בשירה שבטרם האבדן המסוים הזה? תשובה פסיכואנליטית יכולה לצוץ: לאסון לעולם צורה קדומה, סמויה, שנתהוותה בטרם למדה התודעה על קיומה שלה, באלו שנים שבנשיית הילדות, וכל אסון חדש מתהווה על פיה, מגיח אל המודע בצלם שנקבע אי-אז. אבל תיתכן תשובה נוספת. זמנם של משוררים מסוימים פועל על פי חוק אחר. האסון האמתי כבר תמיד קרה בעתידם, התשוקה לשיר נולדה ממנו. ההכחדה מתבררת אט-אט, משום האונס לחיות על פי חוקיו של הזמן הארצי, הקווי, הנע מן הסדור אל הסתור. המשוררת הולכת לקראתו בנבואות לב סלעיות, מתוך המקרים בביוגרפיה שהם שברים וצללים שלו, בחרדה חסרת הסבר, אטומה. ראשית היא מבשרת, אחר כך – ניצולה.

הזיקות המתוחות בין השירה המוקדמת של הרכבי לשירת ראנא באמצעות החזרה על פיסות הנוסחים וההיצמדות למרחב סמלי נתון מראש, אין תכליתן להציג תהליכים תודעתיים על פני ציר-זמן הידוע לקוראים, ללמד על התפתחות, או להכיל את האבדן, את הלא-מוכר, המזויע, בתוך תבניתו של המוכר והמהימן. השינוי המהותי הוא בתפקיד הנוסחים בשתי השירות: הם הופכים ממטפורות, דפוס וחומר סמלי למקבילות של טרופים עלילתיים,²⁵ או למערכת סימון. אני מודע למזרותו של הטיעון האחרון, וגם להתקוממות כנגדו: מה בעצם הקשר ההכרחי בין תפיסת הזמן המהופכת המוצעת פה לבין השינוי המהותי בתפקידם של היסודות הנזכרים? התשובה נעוצה באידיאליסטיקה שמאפיינת את לשון השירה של הרכבי מראשיתה. הרכבי, נדמה, היא משוררת הזקוקה לפיגומים של נוסחים על מנת להביע את ההרמטיות של חווייתה. בשירתה המוקדמת שלה ניכרים קולות של משוררות אחרות שהיא שומעת, בעיקר קולן של יונה וולך ודליה רביקוביץ. ואילו בקובץ ראנא, הקולות שמהווים מצע לעבודת השיר הם רגעי המקוריות הלשונית של השירה המוקדמת.

תפיסת הזמן המהופכת אינה בנויה על שבר וגלגול חריף, אלא דווקא על הרציפות של תהליך ההתודעות למעמקיו של השבר. כך, השירה המוקדמת היא תרגול של השפה המיוחדת לאסון באמצעים שאינם כשרים עד הסוף להביעו. ההרמטיות או האידיאליסטיקה של המטפורות הכבולות או של החומר הסימבולי שהשירים קרוצים ממנו, נובעות בדיוק מכך שהם מסמנים של חוויות שטרם התרגשו על המשוררת ולא סימנים שהשירה יוצרת, לא ביטויים מורכבים של אותן חוויות. יתר על כן, שירי ראנא חסרים כשלעצמם ציר כרונולוגי נראה לעין. ראנא בת ארבעים, היא יולדת בן בספטמבר 1975, ב-2006 נוגעות שמלותיה

במדבר²⁶ אין הווה שיכול להימתח עד שיכיל את הסתירה הזו בציוני הזמן. בלא הווה כזה, מתפוגגת האפשרות לגולל עלילת אבל רציפה.

אולם מדוע אני מתעקש על שאלת מימוש המבדה ויסודותיו כשמדובר בספר שירה? אין לי מנוס אלא להציג את האני הקורא, מחברה של המסה הנוכחית. לי, שאלה דוחקת היא שאלת היחסים שייתכנו בין עבודת האבל ומעשה הבדיון. השאלה בוקעת, למיטב ניסיוני, מטיבה של הקינה. מה עלינו לעשות אחרי שוויתרנו על חוסר הצורה והתוכן המוחלט של הבכי, כשהתימרנו לפרוט את הנהמה למילים?

בלב השירה המודרניסטית, לרבות זו העברית, מונחת שאלה עתיקה, כיצד ניתן לומר את הבלתי-ניתן-להיאמר. במיתוסים על היווצרותה וגם במופיעה הראשונים השירה הרי כמו פורצת מחויות קצה, מההתנסות בחויות שהשפה אינה ערוכה לקליטתן – אבדן, התעלות, תשוקה להעניק דמות לאלוהי, לעל-טבעי. יחסיה עם הבלתי-ניתן-להיאמר הם אבני השתייה שלה. שירת המאה העשרים שבה ונדרשה להן. מאה של טראומות, מאה של שבר, מאה של מוחות חקרניים הממוססים את כוחה של המילה. פעם הייתי ממשש אחרי דופק השירה והייתי שומע את השאלה נמסרת בפעילות, מבעד כף היד הנוגעת. בדרכם, שירי ראנא מהדהדים את השאלה הזו. "אֵילוּ יְכַלְתִּי לְהַגִּיד לָךְ דְּבָרִים שְׁלֵעוֹלָם לֹא אֶגִּיד"²⁷ נכתב בשיר. ואולם כדי להבין את המשאלה המובעת בהם, ה"אני" וה"את" אמורים להיות זמינים. אך, כאמור, שכבת ההגנה שמעניק המבדה, האליבי שהוא מספק, מעורער על ידי כוח אחר, מכון, המסרב להניח לדמויות להיות דמויות, לצירי הזמן של העלילה – להיטוות, לעולם – לעטות אצטלה של מציאות. ובתוך כך משתבש כושרם של כינויי הגוף לייצג דוברים או מושאים. האני, שיכול להיות את, והאת שערוכה לארח בתוכה כל משמעות אחרת – נמען, אבדן, סמל – מתרוקנים שניהם. סימני המבדה, וההידרשות לתוקפן, דינם לעורר תהייה אחרת, באשר לסגולתה של הסיפורת. מהי שאלתה העמוקה, מהו הבלתי אפשרי שלה, שהיא נעה לעברו, סביבו, נוטה אליו? אל מה תשוקתה של הסיפורת? באשר לי, התשובה ברורה: הלא-ניתן להיחשב, האסור במחשבה. השאלה כיצד להציגו שבה ומתגלה במופיעה החלשים, המובנים מאליהם של הסיפורת, ככל שהיא שואפת אל הבדיון, לעצמאות המבדה שלה באמצעות העמדה של דמויות, עלילה, עולם, באמצעות פעירת מרחק בין כותבת וכתובה. לעתים נדירות השאלה נשאלת כחלק מהגיונה של היצירה. לכן היא חומקת מתשומת לב. קל בשירה לפגוש את הלא-ניתן-להיאמר של המשורר, הוא ניבט מכל סדק שבין צליל למובנו, הוא הרחש הנלווה לעליית הבוקר, הזמרה הלא-מאולפת של ציפורים שנבללו ברקע, בהקלטות של הקול השר. בבדיון, הלא-ניתן-להיחשב של הכותבת סמוי מטבעו. הוא הזר האוחז בסכין במבויים חסומים, בין הצללים, בקצה סמטה לילית, הזר המגיח מקרבי העיר אחרי שנשלם בניינה. ודוק. "בדיון" דווקא, משום שמשעה שהכריזה הסיפורת על התמסרות להמצאה הטהורה, במבנים ובתכנים, הכלכלה הנפשית, אם היא קיימת כל עיקר, נדחקת לתחבולות שלה, לקלקלות שלה, הכתמים העיוורים שהיא מורה עליהם בבלי דעת, בקוצר היד הכותבת שהיא ממחישה.

שירת ראנא אינה מעשה-בדיון טהור. היא שואלת מהבדיון את תשוקתו, ויורשת בכך חלקים מאמצעיו, את הצורך במבדה. היא גם אינה שירה מצויה. ואינה עבודת אבל ישירה. היא

מערכת משוכללת של יחסי גומלין בין בדיון, שירה ועבודת אבל ממין חדש. שריר בו כוח של הבדיון למסור נימים ונבכים של כאב וניסיונות החלמה בדרכי עקיפין, שריר בו כוח של השירה לנסח תפיסה פרטית של השפה לשם כך. עבודת האבל הממשית מועתקת בה לעבודת אבל הסובבת סביב עזיבתה של ראנא, הצריכה לאמצעיו של מבדה כדי שתוכל להתקיים. אבל המבדה מסגיר ללא הרף את אופי היצירה שהוא משרת. ראנא היא דמות מומצאת בחלקה, בובה חלולה שאליה נמסכת היעדרות שאינה יכולה לעלות במחשבה, לבוא לכלל הרהור, מודעות. ובכל זאת, ההיעדרות ניבטת מבין החרכים. זו עבודת אבל בדיונית, שרק בחסותה, בחסות האפשרות להרוס אותה, יכולה להיעשות עבודת אבל אמיתית, מהוסה. משום כך כה הכרחי לעבודה הבדיונית שצף הדיבור. הדיבור השירי בספר פורץ מן הפער הבלתי נתפס בין התשוקה לדבר ובין אי־האפשרות לחשוב את החוויה שמזינה תשוקה זו. תפיסת הלשון שמופגנת בשירים חורגת מן התפיסה המקובלת, שאלת היסוד של עבודת האבל שכאן שונה מזו של השירה. המעבר ממסמן למסמן לא נעשה בשל חסר ראשוני, מכוח איווי היולי. הוא אינו ביטוי מועצם לאופן הפעולה הרגיל של השפה. הוא הסוואה שנועדה להסיח את התודעה מן המקומות שבהם שרשרת הסימון, שרשרת הבכי, נעצרת, נחתכת, מהססת; המקומות שבהם מופיע האמתי, הבלתי חדיר: העצם שאינו יכול להתגלגל בעצמים אחרים ואנוס להיות עצמו, הנמען שלא ניתן לצוות עליו להתייצב לנוכח הבכי, הנוסח שלא יכול להישנות: בשיר אחד הוא הבלח רושם חד־פעמי של מיגו החי;²⁸ בשיר אחר – תליון כסף אטום, שכף ידה של הדוברת חופנת. שום רשות, לא הציפור השואגת שהיא המציאות, שהיא השירה, שהיא תודעת המשוררת, לא תקבל תשובה באשר למהותו של התליון, תוכנו, יחסיו עם הזמן, יחסיה של הדוברת עם שניהם. הזוהר הפנימי שלו ייוותר מחוצה לשרשרת ההמרות חסרות המנוח, להגיון הדיבוק שלה. הוא יהיה העדות האחרונה, העמידה לתעתועיה של הנפש:²⁹ ”הַצְּפֹר שׁוֹאֵלֶת אוֹתִי מֵה זֶה הַדְּבָר הַזֶּה שֶׁזוּהָר כָּל הַזְּמַן שֶׁאֲנִי מִסְתַּיְרָה”.³⁰

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 חדווה הרכבי, ראנא, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 2 ”אַל תִּשְׁלִיכֵנִי בְּמַעְרָמִים וּבְכַרְקִים וּבְרַעְמִים / מִתַּחַת לְרַקִּיעַ. // אֵל תִּשְׁלִיכֵנִי מִפְּנֵיךְ. וְאִם תִּשְׁלִיכֵנִי – הַבֵּט בִּי: כִּי אֲנִי הַנְּרָאָה בְּנֶרְאֵיתִיךְ / וְהִירְיָה בִּירִיתִיךְ” (אבות ישורון, ”חיית הלילה”, כל שיריו, כרך VI, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה, 2001, עמ' 236). השיר בשלמותו מהווה מוטו לספרה של הרכבי. כך שהכניסה אל הספר כפולה: הכותרת ראנא שמפנה את תשומת הלב אל דמות מסוימת, ו”חיית הלילה”, המטפורה הישורונית, שמקבלת מימוש והופכת לדמות נוספת במערך הדמויות שעליהן נסמך המבדה של ראנא.
- 3 תלמוד בבלי, סנהדרין ק”ד, ע”ב.
- 4 רש”י אומר שם: ”ריסי עיניו: שיער שכבבת העין היה נופל ונכפל על העין מרוב דמעות”. נדמה שהוא תופס כמה הכפילות בסיסית לקינה, כיצד הבכי מחפש לו כפילים. כבר בהתייחסו לברייאת הקודמת, המובאת במסגרת הדיון על הפסוקים הראשונים של חגילת איכה ומספרת על

- שני עבריים שנשבו בהר הכרמל, הוא קובע שקלסתר פניו של השובה שלהם היה דומה במגמתו לזה של מלך. בדמיון הזה ניכר בו שהוא בן מלך שנוולד בזנות. לא רק הכפילות אופיינית לספר ראנא, גם ההתגוללות בזנות, שהיא מהיבטיה של הקינה.
- 5 במסכת חגיגה בבבלי מסופר שאחרי מותו של אלישע בן אבויה ירדה אש מן השמים ולחכה את קברו. תלמידו, רבי מאיר, נקרא אל הקבר. הוא פרש עליו את טליתו וחזר על דבריו של בועז לרות, "ליני הלילה", שאותם דרש כך: "ליני הלילה וגו' בעולם הזה שדומה ללילה" (תלמוד בבלי, חגיגה ט', ע"ב).
- 6 בעברית תקינת מקובלת ההבחנה בין "למה" – מילת השאלה המכוונת לתכלית, ובין "מדוע" – מילת השאלה המכוונת לטעם. הרכבי מקבלת בעניין זה את השימוש הרווח בלשון הדיבור, השימוש במילת השאלה כהייה הן על תכלית והן על טעם. אין זו הפעם היחידה בשירתה שהרכבי קשובה לכללים הלא-כתובים של לשון הדיבור על פני הנורמות של העברית התקנית.
- 7 הרכבי, ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 11.
- 8 שם, עמ' 12.
- 9 שם.
- 10 שם, עמ' 116.
- 11 "וְגַם כְּאִשֶּׁר מֵצְאוֹ אוֹתָךְ – אוֹ אוֹתִי – יוֹשֶׁבֶת שֵׁם בְּמַעְגָּל, יוֹשֶׁבֶת סֶתֶם, עַל הַמַּגְבָּת, מִשְׁחֶקֶת בְּכַדּוֹר־זְכוּכִית" (ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 32).
- 12 "זִנְפֹרֶתִי בְּמִיגוֹ, לְבוֹשׁ בְּגָדֵי בֵּית רְגִילִים, מִסְתַּפֵּל בְּסַנְדְּלִים הַיְשָׁנִים שְׁלוֹ, בְּסִיגְרִיהַ הַכְּבוֹיָה" (ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 42). ומנגד, "לְמָה עֲזַבְתָּ? לְמָה לְתַמִּיד? לְמָה הַרְגַשְׁתְּ שָׂאת עֵיפָה? לְמָה עָרַב לְפָנַי נְעֻלַת אֶת הַדָּלֶת, הַגַּפְתְּ אֶת הַתְּרִיסִים, סִגְרַת/ אֶת הַחֲלוֹנוֹת, הַסְטַתְּ אֶת הַוַּיִלוֹנוֹת, וְכַכָּה בְּלִית אֶת שְׂאֲרִית/ הַלְיָלָה הַהוּא, עַל הַרְצָפָה, לְיַד הַדָּלֶת, מְתִישֶׁבֶת בְּזוּיִת, מְצִיטָה/ סִיגְרִיהַ בְּסִיגְרִיהַ, עוֹצְמַת אֶת עֵינֶיהָ, מְחַפֶּשֶׁת דֶּרֶךְ בֵּין הַהֲתַרְחֲשִׁייתָ?" (שם, עמ' 84).
- 13 בערבית משמש השורש ע'ני (רני) גם במובן של שירה (בדומה לשורש העברי ר.ו.נ.) וגם במובן של עושר. אני מודה לד"ר חביבה ישי על ההסבר הזה.
- 14 ברוסית המילה "ראנא" מובנה פצע. תודה לד"ר סבטלנה נטקוביץ על שציינה זאת בפני.
- 15 הרכבי, ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 15.
- 16 שם, עמ' 20.
- 17 שם, עמ' 21.
- 18 שם, עמ' 32.
- 19 שם, עמ' 36.
- 20 רצף ההיעשויות מעורר מחשבה. הוא מאגד גלגול שמבוסס על דמיות חומרית (אבן ומגדל), גלגול שמבוסס על דמיות צורנית דחוקה (עפעף וסכין) – צורתם המאורכת של הסכין והעפעף, או על יחסים של סיבה ותוצאה – סכין המשספת את כיסוי העיניים ומאפשרת לעור להיפרד לעפעפיים, וגלגול אקראי (רלת ומים זורמים). המכנה המשותף לשלושתם הוא שהעצם שעובר גלגול הוא נקבי, ולא הגיון התמורה.
- 21 אשר לסיפורת, לא פעם עולה השאלה האם דמויות הן יצירים נפרדים מהמחברים שלהן ולכן יש לצפות מהן ללכידות פנימית, לעומק או לאמינות פסיכולוגית. או שמא הן שיקופים חלקיים של העצמי הכותב, שהסיפורת היא מרחב ההתחוללות שלו, ולפיכך יש להעתיק את מרכז הכובד של הקריאה אל החוקיות של הופעת השיקופים הללו, והדפוסים שהם חושפים. בקובץ ראנא נדמה שהדמויות מאתגרות את שתי התפישות גם יחד.

- 22 כידוע דימויים, מטפורות וסמלים נשענים על יחסים – שרירותיים או אורגניים – בין שני תחומים או מושאים. בתוך יצירה, היחסים הללו יכולים להסתכסך או להסתעף, אבל דווקא המניפולציות שמופעלות על היחסים מקבעות אותם. כך, למשל, הזלזל בשיר המפורסם של ביאליק ייותר אנלוגי לאני הדובר בתוך השיר ומחוצה לו, אף שהיחסים הפשוטים בין הזלזל לדובר בבית הראשון מעורערים ומסתבכים ביתר הבתים. בשירי ראנא נוצרת מעין זהות מקומית של שני אגפים או מושאים, שנשמרת לרגעים בשיר, אבל השיר הבא כבר מפורר אותה על ידי כינון יחסי זהות או זרות עם מושא שלישי.
- 23 כלל ההיסק הזה תקף לכל המערך הרטורי. הפונקציה יכולה להיות דימוי, מטונימיה או נוסח.
- 24 שלוש אחרות כאלו הן סילביה, רות ובתיה. השירים המופנים אליהן מופיעים בספרים שונים. אבל מטווה מרתק נטווה ביניהן על ידי הנוסחים החוזרים בפנייה אל האחרת, שהופנמה תוך שמירה על עצמאותה, ועל כן היא יכולה להבהב בין תפקודיה השונים – כפרסונה, ככפילה וכנמענת מושלמת.
- 25 בעבודת הדוקטור שלו ("למעלה מן העניין: יחסי הגומלין בין סיפור להקשרו בתלמוד הבבלי; סיפורים מרובי-הופעות כמקרה מבחן" 2015, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב) מצביע איתי מרינברג-מיליקובסקי על תחבולה דומה בשימוש בביטויים כבולים בדיונים הלכתיים בתלמוד. על פיו, ניתן להתייחס אליהם כאמצעי ולא כתוכן. הם שייכים למאגר הכלים של צורות סיפר, דרך לתבנות הסוגיות, ואינם מקיימים קשרים הכרחיים עם הנושאים המלוכנים בסוגיות.
- 26 "ראנא. בת 40. ב-21 בספטמבר 1975, ילדה בן. ב-22 באוקטובר 2006 שולֵי שְׁמֵלוֹתֶיהָ נָגְעוּ בַמַּדְבָּר" (ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 70).
- 27 הרכבי, ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 77.
- 28 בסוף הספר ציפור שבפנים עומדת בחוץ, כינוס השירה שכתבה הרכבי עד 2008 (תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009), מופיע מחזור השירים "מיגו", שמדובב את האבל המידי על מותו של אלישע בנה. שתי עובדות מעניינות: רק השירים שאינם עוסקים בעובדת מותו נכללו בספר ראנא, ובשיר "הילד היפהפה של המוות החולף", שהושמט מראנא, נעשה הקישור הראשון בין מיגו, האני של הדוברת והתעצמותה של ראנא, לכדי הדמות שאליה מותקת עבודת האבל. תחילתו של השיר בסיטואציית הקשירה ברצועות, וההזדהות המוצעת לדוברת עם החיה.
- 29 "לְרֵקֵד עִם תְּלִיזוֹן הַכֶּסֶף שְׁלִי, / – לְהַקְשִׁיב לְתְּלִיזוֹן הַכֶּסֶף שְׁלִי, / מָה אוֹמֵר תְּלִיזוֹן הַכֶּסֶף שְׁלִי, / מָה מְבַקֵּשׁ מִמֶּנִּי תְּלִיזוֹן הַכֶּסֶף שְׁלִי, / מָה מְפָצִיר מִמֶּנִּי בְּכָל מְאֹדוֹ תְּלִיזוֹן הַכֶּסֶף שְׁלִי, / מָה מוֹתִיר לִי שְׂרָפָה בְּלֵב תְּלִיזוֹן הַכֶּסֶף שְׁלִי – " (ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 101).
- 30 שם, עמ' 32.

כאב החיבור עם הכאב

ארבעה פרקים על שירת חדוה הרכבי

אריאל הירשפלד

א. לאה גולדברג

לאה גולדברג הייתה פתח הכניסה של חדוה הרכבי אל השירה העברית. היא זו שעודדה אותה לפרסם את שיריה ותחת מבטה נוצר ספר השירים הראשון של חדוה הרכבי כי הוא מלך (1974)¹, שלא זכתה לראותו בחייה. הזיקה בין חדוה הרכבי ללאה גולדברג היא עמוקה ועקרונית יותר משנדמה במבט מרפרף. לא הייתה כאן רק אחריות חינוכית מצדה של גולדברג ולא היו כאן יחסי תלמידה-מורה מצדה של הרכבי. משהו עמוק ונפשי קושר בין העולמות האלה; משהו הקשור בזהות נשית יחידה במינה, שאינה מתאימה בדיוק לתבניות החברתיות הנורמטיביות; משהו הקושר בין הזהות הזאת לרגישות קיצונית לעולם הנפש והחלום; משהו הקושר בין הרגישות הזאת לבין הכישרון לציור ולרישום רוטט, נפשי; ובעיקר – רצון עז לפלס מחוז רחב לביטוי שיהיה משוחרר מכל הקשר חברתי-היסטורי-פוליטי.

ברור כי השחרור הזה מן הפוליטי אינו אלא שחרור לכאורה, וידוע היטב כי לאה גולדברג הייתה ערה ודרוכה להתרחשות הפוליטית ואף העמידה אמירה מרתקת ונחרצת בדבר עמדתה בסוגיית "השירה והמלחמה"², אבל ברור לא פחות כי השאיפה ליצור דיבור החופשי מן הפוליטי; דיבור אוניברסלי, על-זמני כמעט, השרוי בממד אבסולוטי של "שירה", פיעמה בגולדברג בעוצמה אדירה. השאיפה הזאת לא הייתה בה רק בגדר ציות לעמדה הפואטית הסימבוליסטית שהקיפה את כל בני דורה (הן בשירה והן ב"חיים"), אלא היא הייתה צורך נפשי עז מאין כמוהו לגביה, ראשוני וקיומי. ה"אבסולוטיות" של ספירת השירה לגביה הייתה מוצא נפשי גורלי, הישרדותי ממש. בלעדיו לא הייתה עומדת בטלטלות האיומות של ילדותה³ ונעוריה ואחר כך – של חייה הבוגרים. תפקידו הזה של העל-זמני, האוניברסלי המוחלט, המאזן את מצוקת הקיום ומחלף מתוך ההרס שהיא מחוללת מפורש על-ידיה באורח עלילתי ממש בסונט החותם את מחזור הסונטים "אהבתה של תרזה דיימון".

זה הממד שבו התרחש הקשר הבין-דורי המרתק הזה בין גולדברג והרכבי, שבו דווקא המשוררת "הקלאסיציסטית" ביותר בדורה, הוירטואוזית האולטימטיבית של הסונט העברי

בדורות האחרונים, היא זו שהושיטה יד למשוררת מודרניסטית נועזת, שמתחילת דרכה ערערה על כל צורך בצורות סדורות ובז'אנרים מסורתיים וקירבה את הדיבור השירי אל הריתמוס של השיחה העברית האוטנטית יותר מכל בני דורה. אלא שהקשר הזה כרוך בנקודת זמן מדויקת בחייהן של שתי המשוררות ובתהליך שקשר ביניהן בעומק נוסף. עניין זה מצריך הסבר:

נכון הוא שרבים משירי הספר כי הוא מלך נוטים להיות שקולים וחלקים רבים בהם נוטים להתחרז, אבל הנטיות האלה אינן מקרבות את השירים הללו לעולמה הפרוזודי של גולדברג ה"קלאסית". להפך. "הנטיות" האלה להידמות למשקל וליצירת חרוזים ספורדיים, נתפסות על ידי קלאסיציסט כחובבנות, כאי־שליטה מספקת בטכניקה המוזיקלית של השירה. נכון גם שלא מעט מבין שירי כי הוא מלך נוטים להיות מעין־סימבוליסטיים, לדבר מתוך גובה מכליל ומקיף, כמו השיר המפורסם "ואז מתחיל אדם":

וְאִז מֵתְחִיל אָדָם
לְצַאת מִדַּעְתּוֹ

הַבּוֹדְדִים יוֹדְעִים עָלָיו
אֲבָל אֵף פֶּעַם לֹא אֵתוּ

אֵשֶׁה קִטְנָה תָּמִיד נוֹשֵׂאת כְּלָיו
אוֹמְרִים שֶׁהִיא בָּתוּ

אבל הקורא בשיר הגבישי הזה רואה היטב כיצד נבנה כאן המשקל כרושם משקלי ולא כציות לדגם נתון, וכי המשקל הוא חופשי למעשה ונובע ממקצב הדיבור. ובעיקר: הוא רואה כיצד שובר השיר, באורח מתריס, את הרושם הסימבוליסטי הנוצר למקרא פתיחתו. מה שנראה בתחילה כמן ציור של חוק קיומי אוניברסלי, נשבר פתאום למצב קונקרטי. האישה אינה אשתו של האדם היוצא מדעתו, אלא בתו שזנחה את חייה למענו. הדיבור הנישא של הפתיחה מפנה את מקומו ללשון של רכילות שכונתית: "אומרים שהיא בתו". הטרגיות המרוכזת הניצתת פתאום בסיום השיר נובעת דווקא מן השבר הזה, ההורדה הפתאומית של הדיבור ממשלב גבוה לנמוך ולהקשר וולגארי ולנימה שאינה נעדרת רוע או צרות עין. השימוש המפליא כל כך ב"חברתיות" של נימת הדיבור יוצר מורכבות חדשה; תרכובת מרתקת בין סמל ותמונה קונקרטי נמוכה המקנה למושג הסמל עצמו משמעות חדשה. הקשר בין גולדברג והרכבי צמח דווקא בנקודה הפואטית הזו של שבירת הנורמות האסתטיות של הסימבוליזם, שבירה שלא גולדברג עצמה מצאה את דרכה אליה מתוך הדינמיקה של התפתחותה בתחילת שנות השישים. שירה של חדוה הרכבי הציגו בפני גולדברג אפשרות נועזת ומסקרנת במיוחד של יציאה מתוך הסימבוליזם; יציאה שהיו בה לא מעט מכנים משותפים עם עולמה שלה. לא היו אלה דווקא הדברים המוכרים לקוראים בני דורה של גולדברג – אותה מוזיקליות "מדריגלית" ואותו עושר תרבותי עמוק, אלא תחושות של זרות, מוזרות, פגיעות קיצונית והימצאות על סף של אימה.

רבים מזכירים את שמה של חדוה הרכבי בנשימה אחת עם יונה וולך, כאילו שירתה של הרכבי דומה לזו של יונה וולך, או צומחת מתוך השפעתה של וולך או עומדת בצלה. במבט מרפרף קל לטעות כך. הן דומות בגילן ושתיהן נכנסו לעולמה של השירה העברית בתקופה דומה והן אף הכירו זו את זו. יותר מכך: שתיהן נשמעות כמגיבות לזרמים בלתי נשלטים של דיבור, הנשמעים "כאוטיים" או "סטיכיים" ושתיהן נראות כנוגעות באותו סף של תודעה; אותו "סף שיגעון". משהו מזה, משהו כללי מאוד, הוא נכון. הפריצה המודרניסטית של בנות הדור הזה, רביקוביץ (המבוגרת מהן בכמה שנים) הרכבי וגם וולך, קשורה בטבורה בילדות ובהתבגרות טראומטית בתוך עולמה של הבנייה הציונית הנרגשת וההרואית ביותר. משהו בצביונה הפואטי של שירתן קושר בין השבירה המודרניסטית של הנורמות הפואטיות לבין השבר הנפשי של הילדות שהיה גם משבר נוכח הנורמות האנושיות של הציונות ההרואית. הבנות "הבלתי מתאימות" הללו, הפכה מצטיינות בהפנמת הערכים האסתטיים של החינוך הארץ ישראלי והפכה בלתי מצטיינות בהגשמת הערכים המעשיים שלו, הפכו למשוררות הגדולות של "הדיבור המוכה" החדש. שלושתן, כל אחת בדרכה, ערערו על הדיבור הסימבוליסטי של דור שלונסקי-אלתרמן-גולדברג ושלושתן כרכו את הערעור הזה בשבר נפשי. הן הרואות את המצוי מתחת לפני המודע. הן המספרות על מראות התודעה המסויטת, חזיונות הבלהה של הנפש המיוסרת, צורות "היציאה מן הדעת".

חלק מהותי (אבל לא עיקרי) בחשיבותן התרבותית של רביקוביץ, וולך והרכבי היא העובדה שהן נתנו פתח-וּפּה למצבי משבר אנושיים, שנתנו מילים לסייטים ול"אי-התאמה" לדיבור הנורמטיבי. אבל כל זה נמצא במישור הדורי ובביוגרפיה המשותפת של הדור ויסודות רבים של המשבר הזה מצויים גם בשירת הגברים בני הדור וגם ביצירות הפרוזה שלו.

המרתק והחשוב יותר כרגע הוא לראות את המבדיל ביניהן והמייחד כל אחת, כי היחוד הזה חושף את שיעור קומתן האמנותי, את עצמאותן המעוררת השתאות ואת הדבר הכה עקרוני בעולמו של המודרניזם ההוא, המודרניזם הישראלי האמתי ביותר, המודרניזם ההרואי באמת – המקוריות שלהן.

השיר "אינני זוכרת את קרקעית הים" מתוך כי הוא מלך הוא כניסה אידאלית ל"לשון המראות" של חדוה הרכבי:

אינני זוכרת את קרקעית הים
 ולא את הצפור שנסחפה אל תוך הים
 ולא את המלכה שנברה באשפה
 וצפעונים שנברו סביבה, מצאוה
 עטופה בכלבים אדמים
 ושותתת דם

אֵינְנִי זֹכֶרֶת אֶת הָעֲנָנִים
 שֶׁעָבַרְתִּי דְרָכָם
 וְלֹא אֶת שֵׁם הָעִיר שֶׁבָּה חַיִּים הָעֲנָקִים.
 אֶפְלוּ אֶת הַמֵּת שֶׁנִּהְפֶּךָ, פְּתָאוֹם, לְנִשְׁר
 אֵינְנִי זֹכֶרֶת
 וְאֵינְנִי רוֹצֵה דָבָר בְּמִקְוֵמָה⁴

השיר מעלה שורה של תמונות עצמאיות ובלתי קשורות זו לזו אך ברור כי הדוברת בשיר עברה דרכן כפי שעברה דרך העננים שבבית השני. האנאפורה "אינני זוכרת" קושרת בין התמונות באורח מעניין במיוחד: מצד אחד היא קושרת אותן כבלתי זכורות, כנשכחות ומבוטלות. השלילה (גם באורח רטורי) קושרת ביניהן לכדי רצף לכיד וחזק. כלומר – הן נוכחות כהיעדר חזק. ומצד שני השיר בונה ממד תודעתי נוסף היודע היטב את שהיה והודר אל תהום הנשייה ומסוגל לתארו בדיוקנות ערנית וחושנית רבת צבעים ותחושות. היוצא מכך הוא שהשיר עשוי למעשה שני קולות: האחד גלוי ומכחיש והאחד סמוי ומאשר.

הנקודה הדרמתית בשיר היא שורת הסיום: "ואינני רוצה דבר במקומם". לכאורה זהו אותו הקול שאמר כל מה שבא לפני כן: הקול המבטל את העולם המסויט, הראוי למחיקה והשפחה. אלא שהוא מגלה דבר הפוך: הוא אינו מבקש דבר אחר במקום העולם החלומי, המבהיל והמסוכן שנראה ונמחק. השורה האחרונה מחליפה פתאום, בלא כל הודעה מוקדמת, את הקול הגלוי בסמוי (זהו אחד הגילויים הראשונים בשירתה של הרכבי לדמיון עז בין תבנית העומק של השיר לתבניות רב-קוליות המוכרות מן המוזיקה הבארוקית. ארחיב על כך בהמשך). עולם החלום המסויט בשיר "אינני זוכרת את קרקעית הים" הופך למראה מוחשי ונגיש, הוא זוכה לנוכחות מלאה כוח וחיוניות, אבל הוא אינו מופיע בבחינת "יש", אלא הוא מבליח מבעד למחיקה. השיר מבטא ניצחון על פני הכוח המוחק ועל פני הצורך הנורמטיבי של השפיות. קולו של השיר גם קובע בסיומו: עולם הסיוטים המחוק הוא היסוד והוא אושיית האמת, ואילו העולם הנגלה, עולם הערות והפיכחון הוא "במקום".

העולם המסויט הוא עולם מוצף צער, כואב וזר. הוא מערב בין תחומים והוא מקרב בין מרחקים מנוגדים ניגוד עז: מעמקי הימים וגבהי העננים. יש בו נפילות מן הגבהים: נפילות "טבעיות" (ציפור הנסחפת אל תוך הים) ונפילות "קיומיות" (מלכה הנוברת באשפה, שותתת דם, מוקפת נחשים ו"עטופה בכלבים אדומים"). יש דמויות מיתולוגיות (ענקים) ויש בו תמורות מיתולוגיות (מת "שנהפך, פתאום, לנשר"). שני הבתים הראשונים קשורים זה לזה בתנועה עזה של מעוף בין התמונות: תנועה של ירידה, צלילה, עלייה ונסיקה תלולה אל העננים, ובתוך המעוף – מעבר מהיר בין ממדים: עולם של ים, עולם של שולי-עיר מזוהמת, גובהי השמים, עיר של ענקים, תחומי התמורה בין החיים וגלגוליהם. אבל עולם החלום הזה (שאינו מוצג כחלום כלל) אינו מוצג כמציאות ממשית, גלויה או יום-יומית, אלא כמציאות אחרת, חלופית, הנגלית רק לפני שחלים עליה כוחות המחיקה. קולו של השיר מתייחד בכך שהוא הזוכר את מה שהושכת. הוא

הרואה את מה שנמחק. מן הבחינה הזאת – התשתית של הדיבור בשיר היא רציונלית לחלוטין ומשותפת לו ולגורמות הרווחות בעולם. השיר מציג את עולם הסיוט כאחר מוחלט. המיוחד שבו, המבדיל בינו לבין הדיבור הרווח על אודות עולם הסיוט האנושי, הוא שהוא מכריע ובוחר בעולם הסיוט ומעדיף אותו על פני העולם המקובל, וכי הוא נותן תוקף, משמעות ויופי לכאב ולחורבן הניבטים בעדו.

כאן המקום להעמיד את השיר הזה ואת העיקרון התפיסתי שביסודו מול שירים בעלי מעמד דומה בשירתן של דליה רביקוביץ ויונה וולך.

השיר הנודע של דליה רביקוביץ, "בובה ממוכנת"⁵, מעמיד עיקרון תפיסתי אחר מאד: רצף התמונות הדרמתי של השיר בונה גם הוא עולם מסויט: הבובה הממוכנת הנופלת ונשברת ומתוקנת, ההולכת לרקוד "בנשף המחולות" אך היא מונחת "בחברת חתולים וכלבים", ורק צורתה החיצונית נותרת יפה ובובתית. כוחו הבלתי רגיל של השיר נבנה, בין השאר, מתוך פער הגדל והולך בין הדיבור המדוד ומבחר מילותיו ומן התואם בין הדיבור הזה לצורת השיר (הסונט) – לבין מישור אחר, לא-נאמר, שבו צומח צל רגשי המעמיק והולך. המישור השתוק של השיר, ההופך נוכחות עזה ומעיקה בסימו, הוא המקום שבו מדומיין אדם בשר-ודם בתוך הבובה הממוכנת. כלומר – המקום שבו צומח מהו להיות "בובה ממוכנת", בו צומח מה שצפון במשפט הפותח. העולם של "בלילה הזה הייתי בובה ממוכנת" הוא עולם מסויט לא פחות מן העולם שבשיר "אינני זוכרת את קרקעית הים" גם אם אינו מצויר בצבעי דלקרואה כמוהו. אבל במסגרת השיר "בובה ממוכנת" אין לעולם הסיוט גבול או קצה. רק מחוצה לו, כלומר בעצם הדיבור השירי הבונה את הסונט המדוד, הגנדרני-כאילו, מסתמן עולם העומד מחוץ לסיוט. העולם האובייקטיבי, העומד מחוץ לעולמו של השיר, מסתמן כקול ערטילאי, נטול כוח-רצון משלו. ישותו של עולם הסיוט אינה עומדת בספק וגם המשכיותו אינה נקטעת על ידי הערות, או היום או הכתיבה. מן היחס בין הדיבור השירי המדוד לבין העולם המתואר בו עולה צער נורא, צער שבהתבוננות מאוחרת בסיוט שאינו פוסק ואינו מוצג כאחר.

בניגוד לכך: ב"אינני זוכרת את קרקעית הים" מעדיפה הדוברת את העולם האחר המחוק העדפה מלאת כוח וחדורת בחירה. העדפה זו חייבת להיות מבוססת על הפרדה חדה בין עולם הסיוט לבין עולם הערות. מכאן נובעת הבחירה שבסיום. זוהי בחירה בכאב; בקשר עמו; הבנה שבו טמונה אמת חיונית. נימת הקול בשיר אינה אפוא צער אלא כאב, כאב החיבור עם הכאב.

השיר "לוטה" של יונה וולך⁶ מהווה גם הוא מעין הצהרה עקרונית בדבר מקומו "הנכון" או מקומו "החדש" של הסיוט:

במפתח שודי לוטה מסתרקת
שערותיה קפיצים
לוקחת כדורים כנגד הרגשות
שונות של מסתורין

לֹכְשֶׁת שְׁמֵלֶת קְדוֹרִים
 וַיִּזְצֹאֵת לָהּ מָה
 שְׁלוֹטָה קוֹלְטָת בְּמָקוֹם
 הָאֵמֶת הִיא שֵׁשׁ לָךְ גּוֹף נִפְלֵא
 אֲזוּ לְמָה לָךְ מִקְטָרֶת מִלְחָמָה
 אֲבָל לוֹטָה לְקַחָה פְּדוּרִים
 וְעַכְשָׁו הִיא מְבִינָה רַק מְלִים.

עולם החלום המסויט עובר בשיר הזה אל החזית של ההווה; הוא אינו מצוי בספרה אחרת או במצב אחר ומובחן כ"לילה הוא". הוא מוצג כמציאות בלעדית הקובעת את התפיסה כולה. המסרק מתהפך למפתח שוודי. השערות לקפיצים. ההתאמה שלכאורה בין המכשיר המתכתי הכבד לבין מצבן המפתיע של השערות אינה יכולה להסתיר את זרותם העוינת של הכלים והצורות האלה למעשה־התסרוקת הנשי העדין. נוכחותם של הדברים האלה כה עזה עד כי הקורא כמו מתבונן בהתקרבותו של המפתח השוודי אל הגולגולת לפצפצה. רק אז הוא מגלה שאין זיקה מעשית בעצם בין מפתח שוודי לקפיצים, אלא רק איזו שותפות מקצועית רופפת. המעבר הפתאומי ל"לוקחת כדורים נגד הרגשות / שונות של מסתורין", בלא כל חציצה תחבירית, מגלה שאין למעשה כל חיץ תפיסתי בין העולם הפנימי, המסויט, לבין העולם החיצוני לו, שבו מנסים לטפל במצבה הנפשי של לוטה באמצעות "כדורים כנגד הרגשות". המשפטים נוזלים זה אל תוך זה ונושאייהם אינם יציבים (נושאייהם זיזים, בפועל ממש, במהלך הקריאה). המשכו של השיר בונה נזילות נוספת – בין שני קולות המספרים על לוטה, שאינם אלא תנועות בתוך נוכחות אחת: קול אחד המתאר אותה בגוף שלישי ואחד הפונה אליה בגוף שני. סיומו של השיר, המנסה לקבוע מעין עוגן תפיסתי חד־משמעי – "לוטה לוקחת כדורים / ועכשיו היא מבינה רק מילים" – למעשה אינו מבהיר דבר. האם הבנת המילים, שהן "רק מילים", היא הכרעה לטובת עולמה של המציאות המשותפת ללוטה ולכל שאר האנשים? אם כן – מדוע ה"אמת" נותרת מחוץ להבנתה? מובן אפוא שההפך קרה, ושהכדורים ניתקו בתוכה של לוטה כל זיקה בין המילים למשמעות כלשהי. השיר המרתק הזה מנכיח מישור של הרס רדיקאלי של אמות התפיסה. הקורא ניצב מול מציאות רצופה פערים, קרועה ומתריסה. הכוחות האלימים שבשיר פורצים מתוכו גם כזעקה כנגד אופני הטיפול במשברי הנפש.

עולמו החלומי של השיר אינו קוהרנטי ומהודק כעולמו של השיר "בובה ממוכנת" וגם אינו רציף ותמונתי כעולמו של "אינני זוכרת את קרקעית הים". הוא מוצג קרעים־קרעים המכילים רק קווים ספורים של תמונות וגם הן אינן מצטרפות זו לזו. שירה של וולך נמצא מעבר לקו, ועיקרו הוא בתפיסה (של וולך), שאין בעצם קו־גבול המבדיל בין תחום הסובייקט לבין העולם האובייקטיבי. אין זו העדפה של הסובייקטיבי, אלא ביטולו האלים והנואש של האובייקטיבי. האלימות והכוח המופצים מן השיר הם גם ביטוייה של מכה נוראה הפוצעת את הסובייקט. אין הוא בולע את העולם, אלא הוא שותת אל תוכו תדיר ואינו חש עוד את אפשרותו של הגבול, שלמות הגוף של הנפש. קולו של השיר הוא במידה רבה סוג של רעש. הפרעה גורפת. סירוב לאמות המידה של מושגי המציאות והיופי המקובלים.

עמדותיהן של שלוש המשוררות הללו שונות אפוא זו מזו באורח עקרוני. על רקע ההשוואה הראשונית הזו מתבאר היטב כמה נבדל קולה של הרכבי מזה של רביקוביץ ומזה של וולך וכמה מהותי הוא ההבדל הזה. הן בספר כי הוא מלך והן בספרים המאוחרים יותר, הרכבי עוברת פעמים רבות את הגבול אל תחומי השבר והטירוף בלי לחזור אל הגבול. אבל הגבול נוכח וברור. לפעמים הוא מוצב בנקודת הפתיחה, ואחריו באים דברים המתרחקים ממנו עד אין סוף, כי לשיר (לעתים, כדרך המודרניזם) אין סוף, כמו בשיר "וכשתצאי"⁷, שבו המילה "כאן" שבפתיחה מסמנת גדה יציבה שממנה יוצא המסע אל התחום האחר:

וְכִשְׁתָּצְאִי מִכָּאן
וְלֹא תִדְעִי לָאֵן מוֹעֲדוֹת פְּנִיךְ
וְהָרִיחַ יִלְכֹד אֶת צְלִילוֹת דְּעַתְךְ
וּמִיָּם פְּסוּלִים יִמְשְׁכוּ בְּשַׁעְרוֹתֶיךְ [...]]

כך היא גם ההצבעה אל עבר "מלכות אחרת" בשיר הנהדר הנושא שם זה,⁸ או המינוח "בהופכי ל..." בכמה שירים או הסיום המרתק של השיר "בבואתך"⁹, המציג בסיומו את חזיונות השיר המוזרים שהוצגו רגע קודם לכן כ"בבואתך" – כ"שברי בבואתך". חזק מכולם הוא הסימון "בלילה", "הלילה" או "בלילה זה". סימון מחוזו של השיר כ"לילה" (כבכותרתו הנודעת של ספר שיריה האחרון של לאה גולדברג בחייה – עם הלילה הזה וכבפתיחתו של השיר "בובה ממוכנת" מאת דליה רביקוביץ ועוד) הוא שימוש בסמל עתיק ובעל עוצמה מיתולוגית. הלילה הוא תחומו של כל הנמצא מעבר להשגתו של השכלי. הוא תחומו של מה שהובן למן המאה השמונה עשרה כדמיון. מן הבחינה הזאת – רבים מאוד משיריה של חדוה הרכבי כמו מבליחים מתוך החושך; הלילה אופף אותם, כדמויות בציוריו של קרוואגו: "בלילה היא רואה קולות / ביום, היא מציירת רעש / של פחדים"¹⁰.

באחד השירים המרתקים, "רחוב הבדידות השלמה"¹¹ בקובץ "עדי", המתאר תקופה של אשפוז בבית חולים פסיכיאטרי, נוקטת הרכבי ביטוי דומה לזה של וולך בזיקה לתרופות פסיכיאטריות: "רוח אשה לבנה צפה בזהירות / בין עריסות החדר, / מחלקת כדורים / של / מציאות". וולך כותבת כזכור: "כדורים כנגד הרגשות שונות של מסתורין". ההבדל מהותי.

קיומו של קו הגבול בין שפיות לבין שיגעון במרכז עולמם של שירי הרכבי, הוא האחראי לאפשרות המיוחדת לה להביא תמונות כה מורכבות וכה "דמיוניות" ובשפע כה מופלג (העובר בהרבה את הספקטרום התמונתי של שירת וולך ורביקוביץ) בלי לוותר על נוכחותו הערנית של הקורא ובלי שהוא יוותר על הבנתו את העולם. ממד ההיסט מן השפוי נשמר היטב. כך נפתח המחזור "רחוב הבדידות השלמה" – ארבע שורות חזקות, הקובעות עוגן של "מציאות" שממנה ניתן להפליג עד הרבה מעבר למובן:

זאת אָנִי. תּוֹכֵל לְשׁוֹחֵחַ אֶתִּי. הֶלְכְּתִי
לְמָקוֹם כָּל־שֶׁהוּ. אֵין לִי מִשְׁג.
הַדְּמִיּוֹן הוּא מְפֻלָּצֵת
מְכֻכֵּב לְכֵת אַחַר.¹²

ג. חמישים גוונים של חזרה

כל המכיר את שירתה של חדוה הרכבי זוכר בה, לפני הכול, את רצפי החזרות שבה. רצפים מפתיעים באורכיהם היוצרים ריתמוסים גליים סוחפים. גלי חזרות היוצרים איזו שכבה נוספת על פני המילים, או איזו תנועה אחרת, נוספת, הנבדלת ממבני המשפטים ומסדרי המילים וצירופיהן. לפעמים, בתחילה, נוכחים גלי החזרה הללו אפילו יותר מן האמור בהם, ורק לאחר קריאה שהויה יותר מתבהרות השכבות השונות של השירים ומתבארות הזיקות העשירות שבין היסודות הריתמיים הללו לבין השכבות הסמנטיות. החזרות אינן עשויות מעור אחד וגם תפקידן בשירים אינו זהה והן טעונות התבוננות ממושכת במיוחד. החזרות החזקות החלו להופיע בשירת חדוה הרכבי רק במהלך ספרה השני, עדי, אבל רק בספרה השלישי, אני רוצה רק להגיד לך, הן הפכו ליסוד שליט ולטביעת האצבעות הסגנונית האופיינית כל כך לשירת הרכבי.

לפני כל מבט בתופעת החזרות בשירת הרכבי יש להזכיר בקיצור כמה עובדות יסודיות: יסוד החזרה היה מובן מאז ומתמיד כפיגורה רטורית מיוחדת, כלומר – לא כחלק מן הדיבור הרגיל אלא כהיסט מכוון מרצף הדיבור. במילים אחרות: הדיבור הרגיל מובן כרצף המשתנה תדיר, הנע קדימה באורח בלתי הפיך. אפילו חזרה על מילה מסוימת פעמיים אינה אפוא דבר רגיל, אלא מעשה המכוון ליצירת רושם מסוים. החזרה פעמיים (= "גְּמִינָצִיּוֹ"), שהייתה מזוהה בעולם העתיק עם סוגות הקינה למיניהן (כמו הגמינציו הכיאסטי המפורסם בקינת דוד על אבשלום: "אבשלום בני בני אבשלום") היא דוגמה מרתקת לכך שחזרה על מילה או צירוף של מילים משנים מן היסוד את נימת הדברים ומוסיפים להם מבט על מצבו הנפשי של הדובר. האנחה, פיזור הנפש שבשברון הלב, הזעקה המכילה בתוכה ידיעה על אודות האינ־אונים שבה, כולם באים דווקא מתוך החזרה הזאת.

וכך – הפיגורות הרטוריות של האנאפורה והאפיפורה מביאות עמן כוח רטורי רב, דגש עז על יסודות מסוימים המצטרף לתבנית סדורה מאוד, שבה שורה של אמירות שונות מתחילה או מסתיימת בדרך זהה. וכך – יש חזרות של הברות או צלילים, היוצרות מצלולים וחרוזים וחרוזות של משחקי מילים ועוד. אני מזכיר כל זאת רק כדי להדגיש גם כיוון אחר, הרסני, המוכר היטב מן התקשורת הלא־אמנותית, שבו החזרה אינה מזוהה עם תוספת של משמעות, אלא דווקא עם הרס המשמעות. החזרה המדויקת; החזרה על אמירה מסוימת פעמיים או שלוש במהלך של שיחה, באותה נימה בדיוק, כלומר – לא כדי להדגיש חזר והדגש משהו שלא הובן – חזרה כזאת היא אות מאיים של שכחה (=אמנזיה) במוחו של הדובר. זהו אחת האותות המאיימים ביותר בין האותות האנושיים. הדיבור, הבונה עצמו תדיר על רצף הזיכרון, מאבד פתאום את החוט האוחז אותו והוא חוזר וחוזר אל אותה נקודה כתקליט שבור. לחזרה המכאנית הזו, חזרת השכחה, קרובה החזרה האינ־סופית – חזרת הייאוש, החזרה העולה בפיהם של מי שנאשו ממצאית אוזן קשבת, או אלה שאינם ערים עוד למציאותם או היעדרם של מקשיבים. החזרות בשיריה של חדוה הרכבי נוגעות במניפה רחבה של רגשות ומצבי נפש וגם במחוזות הקרובים לייאוש או הסתגרות גמורה בתוך פעמון־הדים שבו נשמעים רק הדיו הכלואים של ה"אני".

בקובץ "עדי" הרכבי כמו מנסה את הפיגורה הזאת ככלי פואטי, כמעט ככנר המכוון את כינורו לפני נגינת קונצ'רטו. שני ניסיונות גדולים: בשיר השביעי בין שירי "רחוב הבדידות השלמה"¹³ מופיעה המילה "זכוכית" באפיפורה למעלה משש עשרה פעמים עד שצלילה נותר באוזן כדיסוננס צורם המעיק על עצם השמיעה. המילה אינה באה בו להדגיש איזו משמעות או תכונה מיוחדת של הזכוכית (גם אם יש בו, פעם אחת, "רסיסי זכוכית") אלא להדביק בכוח שרירותי את המילה "זכוכית" לדברים הזרים לה לחלוטין, כמו בפתחתו:

צֶהֱלֶת הַזְּכוּכִית
עֲלִיצוֹת הַזְּכוּכִית
תְּרוּעוֹת הַזְּכוּכִית
הַתְּקַהְלוֹת הַזְּכוּכִית
רְקוֹד הַזְּכוּכִית בֵּין סִדְקֵי הַסֵּלְעִים [...]

המילה הופכת למעין אות המתרוקן מתוכנו התיאורי והופך לכלי בפיה של דוברת המנפנת בחירות הפרועה שנתן לה ה"שיגעון", עד שהיא מכריזה: "אני רוצה לומר: הכל כשורה, זכוכית". משחק המילים סביב הצירוף "הכל כשורה" חושף זאת: הכל באמת כמו ניצב בשורה אחת, בסופי כל השורות, במילה "זכוכית", אלא שהחזרה האוטומטית הזאת מגלה שהכול דווקא אינו כשורה כלל וכי הדיבור חותר תחת כל אפשרות להבינו. החזרה האפיפורית הזו, הבאה כאן כמו להכעיס, היא אחד הגילויים הראשונים של יסוד החזרה בשירת הרכבי. מול החזרה ההרסנית האפיפורית הזו כלולים בקובץ "עדי" כמה מן השירים הראשונים (מבין רבים בהמשך), העשויים מחטיבה ארוכה של אנאפורה. הראשון בהם, "אוי מתאר",¹⁴ קרוב מאד לשימוש העתיק בחזרה המקוננת, ולא במקרה – המילה החוזרת בו היא זעקת הכאב "אוי". השני, הבנוי שתי חטיבות, הוא בעל מבנה מעניין ויעיל מאוד: חטיבת האנאפורה הפותחת מהווה מעין מתיחה של מיתר, ואילו חלקו השני הוא מעוף החץ הניתז מן האנרגיה של מה שקדם לו. השיר "עיצרו"¹⁵:

עֲצְרוּ אֶת הַכִּיּוֹר
עֲצְרוּ אֶת הַוּוּיִם
עֲצְרוּ אֶת הַמִּשְׁקוּפִים
עֲצְרוּ אֶת הַקִּירוֹת
עֲצְרוּ אֶת הַלְּהָבוֹת
עֲצְרוּ אֶת הַגְּחָלִים
עֲצְרוּ אֶת הַתְּשׂוּאוֹת
עֲצְרוּ אֶת הַחַיִּיכִים
עֲצְרוּ אֶת רַחֲבֵת הַרְקוּדִים
עֲצְרוּ אֶת מַנְגִּינַת הַמַּפּוּחִים
עֲצְרוּ אֶת הַפְּעֻמוֹנִים
עֲצְרוּ אֶת הַשְּׂבִילִים
עֲצְרוּ אֶת הַגְּבָעוֹת, אֶת הַמְדַבֵּר
אֶת הַצְּמָאוֹן

אֵל תֵּאבְדוּ אֶת פְּרִטֵי הַמָּקוֹם
פָּנּוּ דֶרֶךְ לְחֹשִׁים
אֵל תֵּאֱמִינוּ שְׂאִינְכֶם
עֲשׂוּיִים
מִמְּשֵׁי טְהוֹר
מִמִּים
מִרִּיחֹת
מִיְתוּשִׁים
מֵאֲרִיֹת
מִשׁוֹשְׁבִים

האנאפורה מפתחת כאן את המגע המטאפורי המפתיע "עצרו את הכיור, הוֹיִם, המשקופים" וכו' – מגע בין פועל המכוון לתנועה לבין חפצים או מהויות שאינם זזים ואינם יכולים לזוז. המטאפורה המבריקה הזו מפעילה בתודעת הקורא בדיוק את מה שהיא מבקשת שיקרה: שייעצר רצף התפישה הרגיל, המובן מאליו, שקהה זה כבר והפך לא מובן ולא מוחש כלל. האדם מוזמן לעצור את האינרציה של קיומו כדי לזכור את היותו בעל עדינות מופלגת, כוח אדיר, חולשה וקטנות מופלגים ובסיום – יופי שלם כשל פרחי השושנים. השיר הזה, אחד המוארים והמאושרים בין שירי הרכבי, מפיך אנרגיה יחידה במינה מן האנאפורה. לכאורה – זהו שימוש קלאסי, נאומי, כבמשלי ובהילים, והוא רומז בוודאי גם לשיר האבל המפורסם של אודן "בלוז של לווייה"¹⁶ אבל הוא חדש ורענן להפליא. המטאפורה המחויכת הופכת את החזרה הארוכה להפתעה מתמדת, המתגברת משורה לשורה. באורח מרתק: החזרה מעצימה את החושים כי היא שומרת על גיוון מתמיד של היסוד המשתנה.

מכאן ואילך הולכות החזרות בשירת חדוה הרכבי ומתגוונות עד אין שיעור, למניפה ענקית של אפקטים וקולות, מן הצורמים, הדופקים, המקישים, החורקים, ועד המאוושים, המגרגרים, הנאנחים, לוחשים, מפצירים, והנואשים. הקובץ השלישי בספרה – "אני רוצה רק להגיד לך" (1985) עשוי כמעט כולו ממונולוגים האחוזים במנגנוני חזרה ארוכים.

הוא פותח באחד השירים העדינים ביותר בשירת הרכבי, ובסוג של חזרה חדש לגמרי:

וְהַנְדִיר הַזֶּה
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְהֵאָזִין לְנִשְׁמֹתָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה לְשִׁים זָרִים סָבִיב מִשְׁאֲלוֹתָיו
וְהַנְדִיר הַזֶּה וְלִהְסָבִיר לוֹ אֶהְבֶּה שְׁלוֹם גְּעִגּוּעִים
וְהַנְדִיר הַזֶּה כִּי הָעֶרֶב תִּשְׁרֵי בְּבֵיתוֹ מִקְהֶלֶת מְלֵאכִים
וְהַנְדִיר הַזֶּה כְּאִלוֹ עֲשׂוּי מִחֶמֶר אַחַר
וְהַנְדִיר הַזֶּה (קֶשֶׁה לִי לְתֵאָר)
וְהַנְדִיר הַזֶּה וְלִנְתֵר וְלִנְתֵר לוֹ לִנְתֵר
וְהַנְדִיר הַזֶּה רַק לְהֵגִיד אֶת שְׁמוֹ בְּקוֹל

וְהַנְדִיר הַזֶּה לְתַת לוֹ דָף קָטָן וְעֶפְרוֹן
 וְהַנְדִיר הַזֶּה לְפָרֵק מִמֶּנּוּ אֶת דְּאֵגוֹתָיו
 וְהַנְדִיר הַזֶּה לְחַלֵּץ אֶת נַעֲלָיו
 וְהַנְדִיר הַזֶּה לְהַחְזִיק אֶת כַּף יְדוֹ הַנְּבוֹנָה
 כְּשֶׁעֵינָיו נִעְצָמוֹת, עֵינָיו

וְהַנְדִיר הַזֶּה, כְּלוֹמֵר יְלָדִי, רַק יְלָדִי.
 אַחֲרֶיךָ אֱלֹהִים
 וְרַעֲיוֹ¹⁷

הצירוף "והנדיר הזה", שאינו מתחבר כלל למשפטים הבאים אחריו, נותר ישות נבדלת מכל הנאמר סביבו. (והרי ו' החיבור הפותחת מגלה כי הוא שייך לדיבור אחר, החיצוני לשיר!). חזרתו הדיגיטאלית שוב ושוב, שתים־עשרה פעמים, הופכת אותו לסימן צלילי עצמאי ומוזר, ויוצרת סביב משמעות מילתיו וצליליהן הילה של חידה. המבנה הסדור, הסימטרי לחלוטין, יוצר מבנה מרחבי מצלצל (גם בצורתו הגרפית וגם ברושם הצלילי הנקלט באמצעותו) שאינו זז ממקומו, למעשה. במקרה הזה, השיר הופך באמצעות החזרה למשחק בין נקודה יציבה לבין זרימות שונות.

כאן ניתן גם ללמוד כיצד חזרה על ארבע או חמש יחידות עלולה להיות ביטוי של מנגנון כפייתי ומהרס (כמילה "זכוכית" שלעיל) וכנגדה – כיצד חזרה ארוכה הרבה יותר יכולה להיות לא כפייתית כלל, ואפילו ההפך מכפייתית. זו חזרה בונה, המבטאה נאמנות לדבר, שיבה נצחית אליו, מילוי הדרגתי של חלל המילים במשמעות נפשית, כאילו כל הישנות של המילה היא חזרה אל באר הנפש ושאיבה מתוכה. הילד הקטן הולך ונרקם ונבנה מן המגע החוזר במילים העדינות האלה.

הסיום המאזורי של השיר מתאפשר רק אחרי שהחזרה ריצתה שתים־עשרה פעמים, כלומר – את נוסחת ירחי השנה ושעות היום, והילד נרדם. ילדים נרדמים, כידוע, רק מתוך אמון גמור בנוכחותם המגוננת של אם או אב עליהם. כלומר – החזרה הרדימה, כלומר – בנתה אמון, כלומר – יצרה חיים.

עיקרו של הקובץ "אני רוצה רק להגיד לך" רחוק בנימתו מן השיר הפותח אותו (אגב, במקור – לא "והנדיר הזה" פתח את הקובץ, אלא "כששקעה המוסיקה") והוא מוקדש לדבר המנוסח גם בכותרתו: "רוצה להגיד לך"; ברצון להגיד וברצון להגיע אל הזולת. השיר שנתן לקובץ את שמו הוא קומפוזיציה מרתקת הנפתחת ונסגרת בחטיבה של חזרות. כאן הן נבנות אחרת, בהתאמה למשמעותן – הרצון להגיע אל הזולת:

אֲנִי רוֹצֵה רַק לְהַגִּיד לְךָ
 אֲנִי רוֹצֵה רַק לְהַגִּיד לְךָ
 לְהַגִּיד לְךָ לְהַגִּיד לְךָ
 אֲנִי רוֹצֵה רַק לְהַגִּיד לְךָ

לְהַגִּיד וּלְהַגִּיד וּלְהַגִּיד
חֲלוֹם שֶׁלֶךְ חֲלוֹם שְׁלִי –
[...]
תְּנִי לִי לְכוּא
תְּנִי לְגֶשֶׁת
תְּנִי לִי לְהַגִּיד לְךָ
אֲנִי רוֹצֶה רַק לְהַגִּיד לְךָ
לְהַגִּיד לְךָ לְהַגִּיד לְךָ
לְהַגִּיד וּלְהַגִּיד וּלְהַגִּיד¹⁸

הרכבי קשובה כאן לצליליהן של המילים "להגיד לך" והיא משתמשת בהטעמה ובצלצול של ה-"גיד" כבדפיקה על דלת או על מחיצה ערטילאית. החזרה כאן מקבלת את כוחה ממחוות ההפצרה העיקשת. תוכנו של השיר מוקף אפוא בסיפור העיקרי של עצם המגע ועצם היכולת להישמע על ידי הזולת. החזרה המעגלית, ההולכת ומתקצרת (ראו את הזיקוק האחרון של המבנה בשלוש השורות האחרונות של השיר) מבקשת ליצור מעין קרשנדו המגביר את העוצמה, כמי שמאמין שהחזרה ותוספת המפעם תגביר את כוח ההבקעה (כאמונה שפעלה את פעולתה על חומות יריחו בספר יהושע). אלא ששימושה של הרכבי במנגנון החזרה כאן הוא מעודן ומעניין עוד יותר: החזרה המתקצרת יוצרת גם אפקט הפוך, של תבוסה, של אי־אמון ביכולת להישמע על ידי הזולת. דומה שהחזרה "להגיד ולהגיד ולהגיד" שבסיום השיר מבטאה בדידות ויאווש יותר מאשר אמון בכוח המילים. ה"אני" נותר עם קולו שלו המהדהד אליו מתוך חלל ריק. הברק שבבחירת המילים "להגיד לך" דווקא כדי לעסוק במחסום התקשורת המקיף הפועל בשיר אינו טעון הצבעה נוספת.

ברבים משירי הקובץ "אני רוצה רק להגיד לך" מפעילה הרכבי מנגנוני חזרה מורכבים, האורגים בתוך השיר מחוות של שיחה וקטעי חזרה האופייניים לרטוריקות שונות, כמו הרטוריקה של "עשיית חשבון" בשיר "לכי, לכי לאן שתלכי ובלבד שתלכי"¹⁹. זוהי דוגמה מורכבת לאריגתם של כמה מנגנוני חזרה יחד, והם עולם ויורדים כגלים:

אֶת מְנִסָּה עִם אִישׁ שֶׁלֹּא קָיָם
הָאִישׁ שֶׁאֵת רוֹצֶה הוּא לֹא קָיָם
זֶה כָּךְ, זֶה כָּךְ, הָאִישׁ הַזֶּה הוּא לֹא קָיָם.
אֲזוּ מָה אֶת מְנִסָּה עִם אִישׁ שֶׁלֹּא קָיָם.
אֲנִי אוֹמֶרֶת וְאוֹמֶרֶת וְאוֹמֶרֶת
וְאֶת חוֹזֶרֶת וְחוֹזֶרֶת וְחוֹזֶרֶת.
בְּשִׁבִיל מָה. בְּשִׁבִיל מִי.
הֲרִי מְדַבֵּר כָּךְ, לֹא מְדַבֵּר בִּי
מָה שֶׁקוֹרֶה לְךָ, לֹא קוֹרֶה לִּי
כָּל הַחֲלוֹם שֶׁלֶךְ, לֹא הַחֲלוֹם שְׁלִי.
הִדְיָעָה הִדְיָעָה,

איגן תּוֹפֶסֶת מְשָׁגִים
וְכָל הַזְמַן אֶת מְהַמְרֵת
מִי כָּלֵב וּמִי אֱלֹהִים. [...]

מי שינסה, לשם המשחק, להקשיב לשיר בלי לחקור את פשר הסיטואציה האנושית המעוצבת בו, ואפילו בלי לתת את דעתו למשמעות המילים, יבחין מיד בהון המוזיקלי הרב שהפיקה הרכבי ממילות השיחה המדומיינת הזאת ובאוצר הצורני המצטייר על לוח התודעה מתוך מחזורי המקצבים ומעגלי החזרות האלה. זהו ציור צלילי מופשט, עשיר מרקמים וגוונים ונימות. ואז, כשהוא חוזר ומאכלס את הבמה המדומיינת בדמויות הפועלות, הוא רואה כיצד הן מלוות בתזמורת שלמה. הצלילים ומנגנוניהם יוצרים איזו שכבה נוספת, עצמאית כמעט, שעצמאותה בונה מבט אירוני ארסי על הסיטואציה הנרגשת, כמי שמנסה לחקות רק את נעימות הקול של מריבה מעבר לקיר.

השימוש הקיצוני ביותר ביסוד החזרה בשירת הרכבי הוא השיר "בבקשה בבקשה בבקשה" בספר ראנא.²⁰ היו אמנם ניסיונות מודרניסטיים לא מעטים (בזרם הפוטוריסטי למשל), להעמיד שיר שלם על מילה או מורפמה החוזרת באורח מכני עשרות ואפילו מאות פעמים. אבל הניסיונות הללו עסקו בהפשטה ובהכפפת המלים למקצבים מכניים. איש לא התכוון לקרוא בכוונה את רצף המילים החוזרות בהם. אבל השיר "בבקשה בבקשה בבקשה" אינו פחות משיר המכוון לקריאה בתוך הקשר רציני לחלוטין. יותר מכך – הקורא בו בתוך רצף שירי האהבה שבקובץ "ראנא" יראה כי החזרה האדירה הזאת, מאה חמישים פעם, על המילה "בבקשה", היא וריאציה על נושא החוזר בכל שירי הפואמה (ראו דיון קצר עליה בסעיף הבא). ובשונה מן הניסיונות הפוטוריסטיים – החזרה כאן אינה מעקרת את המילה "בבקשה" מטעמה וערכה, אלא מטעינה אותה בקולות ובנימות מתגוננות והולכות. הקורא בשיר מוצא עצמו משוטט במבוך שלם של זיכרונות ושל תמונות שבהן ביקש ויבקש, ואחרים ביקשו, עד שהוא חודר אל מישורי חישה וזיכרון שאין להגיע עדיהם בכלים אחרים: ההפצה, הנדנדוד, התחינה, ההשתקקות, הלהיטות, הגסות החומסת, ההשפלה העצמית, ההתמרחות וההתעלקות, הזחילה, החנופה, הפיתוי, האינפנטיליות, חנק הזולת מרוב תשוקה.

יסוד החזרה בשירי הרכבי הוא כה עצמאי עד שהוא מהווה גם מישור לימודי. הלימוד שמחוללת הרכבי בתהליך הקריאה באמצעות הניצול הקיצוני של יסוד החזרה, הלימוד על תהליכי הקריאה עצמם ועל פעולתו המרתקת של יסוד החזרה בתוכם, דומים לתפקיד המורכב של המנטרה בבודהיזם. החזרה על המילים בשירים מחברת את הקורא, באמצעות הפה המבטא, עם תהליכים ריתמיים-גופניים, שקשורים במשמעות לא באמצעות ההקשרים השכליים הנלמדים, אלא באמצעות היזכרויות הגלומות בגוף, בקול ובתנועה.

אין צורך למנות ולמייץ עוד סוגים של חזרה בשירתה של הרכבי, לא מפני שהסוגים שתוארו מקיפים את הכול (רחוק מזה), אלא שהצורך בהתבוננות הזהירה בכל שימוש בחזרה הודגש די והותר. הרכבי, כמלחין וירטואוז בתחום התזמור, מקשיבה למטען הריתמי והמצלולי

של המילים והפסוקיות לא פחות, אם לא יותר, מאשר לנאמר בהן. בניית השירים, מתוך כך, היא אריגה של דגמי־צליל הנארגים לצורות ומרקמים מגוונים להפליא והיוצרים במישורים הגופניים של הקריאה והשמיעה מקצבים ותנועות שמשפיעים על התודעה ומעוררים תהליכים הבאים ממנה אל השירים.

אסיים חטיבה זו של הדיון בעוד דוגמה אחת, חד־פעמית בשירתה של הרכבי: שיר האבל החזק על מות בנה אלישע – "זה רק נדמה שזה קורה"²¹ יש בו איזו שיבה אל החזרה הקמאית של ההשבעה ואל הניסיון להשפיע על המציאות באמצעות החזרה על המילים כמן מנטרה. אלא שבו בזמן מפעילה בו הרכבי, כמודרניסטית קשוחה, גם את התובנה ההפוכה שעל פיה אין קשב למילים, לא בעולם ולא בשמים, וכי הן שבות אליה מן החלל, מלומדות־ריק.

זֶה לֹא קוֹרָה, זֶה לֹא קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת מִמֶּשׁ קוֹרָה
 זֶה לֹא יִכּוּל לְהִיּוֹת שְׂזֵה קוֹרָה
 זֶה לֹא יִכּוּל לְהִיּוֹת שְׂזֵה בְּאֵמֶת קוֹרָה

אוֹלֵי נִדְמָה שְׂזֵה קוֹרָה
 אוֹלֵי כְּאֵלוֹ זֶה קוֹרָה
 אוֹלֵי אוֹמְרִים שְׂזֵה קוֹרָה
 זֶה לֹא קוֹרָה זֶה לֹא קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת מִמֶּשׁ קוֹרָה
 זֶה לֹא יִכּוּל לְהִיּוֹת שְׂזֵה קוֹרָה

זֶה לֹא יִכּוּל לְהִיּוֹת שְׂזֵה בְּאֵמֶת מִמֶּשׁ קוֹרָה
 זֶה לֹא קוֹרָה זֶה לֹא קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת מִמֶּשׁ קוֹרָה
 זֶה רַק נִדְמָה שְׂזֵה קוֹרָה
 זֶה רַק כְּאֵלוֹ זֶה קוֹרָה
 זֶה רַק אוֹמְרִים שְׂזֵה קוֹרָה

זֶה לֹא קוֹרָה זֶה לֹא קוֹרָה
 זֶה לֹא בְּאֵמֶת בְּאֵמֶת קוֹרָה
 זֶה רַק נִדְמָה שְׂזֵה קוֹרָה

הפואמה "ראנא" (2014) חגה סביב מצב היסוד של הדיבור השירי של הרכבי – הדיאלוג. או ליתר דיוק: ניסיון ליצור דיאלוג, להבקיע את החיץ בין "אני" לזולת. "הו ראנא, אילו ידעת כמה, עד כמה, כמה רצייתי לשוחח. לשוחח. לשוחח. כל כך רצייתי לשוחח שתסכימי לשוחח. לשוחח. לשוחח"²². בפואמה הזו הרחיבה הרכבי את המנעד, הנפתח מן המקום הזה, מקום התשוקה לפתוח דלת, לממדים כבירים בעליל; שיח אהבה נרגש, שיח על אודות שיח האהבה, תורה של ייסורים ותורה של "יש".

הזולת בכל הפואמה הוא אישה בשם ראנא. מטבע הדברים, שמה הערבי הופך את הדיבור השירי האינטימי לאלגוריה רחבה על אפשרות של אהבה ודיאלוג בין העבריות והערביות. אין זו, כמובן, כוונתו הגלויה של הספר. אבל ההקשר הפוליטי והתרבותי שבו הוא מתרחש כותב אותו בשנית, אחרת, וכך – כל שורה בו נשמעת בלוויית הדים ובני־הדים הבאים מן הארץ. לפעמים מקבלים הדברים איכות של שירה רב־קולית מרהיבה ומחרידה: "אבל הכי אני זוכרת את החלחלה נוכח חיינו שלא הייתה להם בררה אלא לטפטף אבקה רוחנית על התלאות, על הסדקים, על הקצוות השבורים. אחר־כך לטשטש את היתר. אחר־כך להפוך את הזמן לשלולית אדומה"²³.

כוחה של הפואמה הזו אינו בהקשר התרבותי הרחב דווקא, אלא בעוצמות הארוטיות המשוקעות בשיח האהבה שבו ובשפה שהוא מפתח סביבו. בתמונות ההיקסמות: "אני זוכרת את השמש בַּיְרֵךְ לתנות אהבים עם המבט בעיניך, את אלפי כלבי־צייד עשויים ללא רבב שלהטו סביבי, דרוכים להתענג עם המבט בעיניך, המבט בעיניך, הו ראנא, מבט עיניך, המבט בעיניך, המבט של עיניך"²⁴. החזרות העדינות, כל פעם בדרך אחרת, מדייקות, ממקדות את המבט ומכוונות את מיתרי הדיבור. "לשוחח עם המבט של עיניך, לקחת את המבט של עיניך אלי, הביתה, להניח אותו על השטיח, להרגיע אותו, לנוח לצידו, וגם כאשר איתני טבע גדולים מתחילים להזות, חבולים וסדוקים, בוערים מבפנים, רצוצים מרוב המבט בעיניך, המבט בעיניך, אילו ידעת מה הוא מזכיר, מה הוא מעורר, מה הוא משבש את שיווי־משקלנו, לאן הוא גורר את צלילות דעתנו, כלומר, את חיינו"²⁵. מעברים אסוציאטיביים מובילים פתאום להפיכת המילה האחת למוקד ומשנים את מנגונון החזרה תדיר: "חיינו הזעירים, שאין להם מושג ממה הם עשויים. איפה הם מתחילים. איפה הם מסתיימים. מה מניע אותם. מה מסובב אותם. מה בולע אותם. מתי הם נהיים קלושים כאלה. מתי הם נהיים מוכי־תזזית, מתהוללים עם אלוהים כאלה"²⁶.

הרצף של "ראנא" הוא סיפור הנשען על עלילה העשויה כמהלכו של "שיח אהבה" קלאסי; מעין תחנות, כמו המצב הבא אחרי חג הדמיון המואר של הפתיחה בהיקסמות, מצב הציפייה הדרוכה עד בוש, (שהרכבי מגדירה אותה בברק בלתי רגיל: "אני שומעת שערה נושרת אבל אני לא שומעת את קולך"²⁷) ואחריו – הציפייה עד חרפה: "ואז? נהייתי כלבה שעושה רונדלים מול דלת סגורה, בחדרי מדרגות מבוזזים, על מדרכות, מאחורי חלונות מוארים, בין כל מיני פחי אשפה שהתהפכו, קרטונים, סמרטוטים, בגדים

משומשים, קופסאות שימורים ריקות, בדלי סיגריות, קליפות, מגזינים של 'את', 'לאשה'; כזו שמסוגלת להתקיים רק כאשר היא נובחת לכל הכיוונים"²⁸. אחר כך הבולמוס,²⁹ אחריו הצער:³⁰ "שלחתי לך אי-מייל של דם – דם של ערגה מפוזרת על כל העולם". התחנות הללו במסע האהבה מתרחבות לכלל סמלים גדולים, כלל-אנושיים. וככל שיח אהבה, האדם עובר בו חשבון נפש; כל חייו עוברים בו, מוארים מחדש, מובנים אחרת. באף-מקום לא העמידה שירת הרכבי מהלך כולל-כול כזה, הפורש פרשות חיים מן העבר, ילדות, משברים, אימהות ושכול, ויוצר מסכת רציפה ומתפתחת. בקריאה ראשונה מתבלט אמנם בעיקר הכוח הרטורי-רגשי, המרקם העדין והמפורט של הפואמה, והיא נקראת כאוסף ארוך של שירים עצמאיים. אבל בקריאה שנייה מתבהר המהלך הבונה אותה כרצף מתפתח לקראת שיא והיורד ממנו לקראת הסיום.

בפואמה "ראנא" יוצרת הרכבי באמצעות מנגנון החזרה קומפוזיציה רב-קולית אדירת-ממדים. כמוזיקאי דגול ששכלל לאורך שנים רבות את מגעו בז'אנר מסוים, והוא כותב בשלב הבשל בחייו מעין Summa של הז'אנר הזה, כמו באך כשכתב את "אמנות הפוגה". "ראנא" היא יצירה רב-קולית בעלת מבנה בארוקי. כלומר יש בה יסוד החוזר שוב ושוב, המשמש בה "נושא", וכל פרק חוזר עליו בשינויי גוון, צבעים, נימות, מקצב ודימויים. הנושא של "ראנא" הוא הכיסוף אל הזולת; הקריאה אל האהוב[ה]. הנושא, כמו בווריאציה הבארוקית, אף פעם אינו מופיע בעירומו הגמור, אלא הוא תמיד לבוש במימוש "סיפורי" כלשהו. הפתיחה הרועמת של הפואמה: "למה הבטת לעברי. למה הרגשת בי. למה שמת לב אלי. למה בכלל הסתכלת לכיוון שלי..."³¹ – מציגה את רגע הפגישה הגורלית עם האהובה, אבל היא כבר וריאציה ראשונה על הגעגוע.

אחד הדברים המרתקים במבנה הווריאציה הבארוקית הוא היכולת לשמוע את הנושא החוזר בכל הפרקים שבה גם אם אינו מנוגן בפועל. המבנה הרב-קולי יוצר בה מצב שבו כל שאר הקולות מגיבים (בדרך הרמונית) לקיומו של הנושא, עד שהוא נשמע גם כשאינו מושמע. (כל המכיר את הפסקאליה בדו מינור של באך זוכר כי באפיזודות ה-15 וה-16 נעלם הנושא כליל ובכל זאת הוא נשמע דרך השתברויותיו ההרמוניות). האנלוגיה למצב הזה נמצאת בפואמה "ראנא" בצורה מאלפת במיוחד: בעמ' 38, אחרי הבית מס' 35, "אילו יכולתי להגיד לך דברים שלעולם לא אגיד", בא הבית מס' 36, המביא רצף שורות שיש בהן רק סימני ניקוד ופיסוק, אך אין בהן אותיות, הברות ומילים! הטקסט התפשט ממילותיו ורק מחוות הדיבור נרמזות מסימני הפיסוק – וכך נושא הכיסופים הלאה נשמע רק מתוך התנועות הערטילאיות המדומיינות בסימני הפיסוק. המישור המסמן נעלם כליל ונותרים רק הפנייה והכיסוף (- הנושא!). ואחריו בא הבית מס' 37, שבו אין עוד דבר זולת פיסת דף חלקה, ובו שתיקה גמורה וריקה. אבל כל הממשיך להביט בדף הריק רואה כי אין זה דף ריק, אלא רישום של שתיקה הנושאת עמה את מלוא הכוונה והייחוד.

שיאה של הפואמה הוא רגע מזעזע בעוצמתו: שיר קצרצר ופשוט. אם הוא ייקרא לבדו, לא יובן כמעט מה יש בו, למרות פשטותו. אבל במהלך הרצף, אחרי תועפות הרגש, הסבל והאוויר, הזיכרונות העזים על האימהות, הרעש והדממות הטעונות, הוא מזדהר כדיבור טהור, גרעין שאין קשה ממנו, של עולם האהבה, מצב הדיבור, הבדידות:

כָּל הַתְּרִיסִים מוֹנְפִים. אֵלוּ יִדְעוּ עַד כְּמָה
הַבְּרִידוֹת הֵי א עוֹלָם
לְלֹא נֶפֶשׁ חַיָּה³²

דומה שהפואמה כולה היא מסע לקראת עוצמתן החשופה של המילים הללו. המגיע אליהן בספר מוצא עצמו נפעם לא רק מן הכוח המפעם במילים, אלא מעצם היכולת לכוון דיבור מביע שכזה, מאמין באמת הגלומה בדיבור.

* * *

אחת הגיבורות בלהקת הדמויות האלגוריות המאכלסות את עולמה של "ראנא" היא "המציאות". היא מבליחה שוב ושוב לאורך הספר והופכת לדיון מעניין במקומה של הכרת המציאות החיצונית במהלכן של סערות נפש. לא מיותר לקרוא את השורות הבאות, הנוגעות בעצם ישותה של המציאות ובעיוורון האופף אותה בהקשר ההיסטורי העכשווי. בשורות הללו קורן ניצוץ גאוני:

"הו מציאות, רוח רפאים קטנה שלי, פצפונית שלי, יבוא יום שאנשים יבחינו בך. ישומו לב אלייך. ידברו עלייך. ימחאו לך כפיים. יריעו לך. ירצו להתקרב אלייך. לגעת בך, לחוש אותך. לשמור עליי. לשוחח איתך. להבין. אחר כך תחליטי"³³.

האוניברסיטה העברית בירושלים

הערות

- 1 חדוה הרכבי, כי הוא מלך, ירושלים: מ. ניומן בע"מ, 1974.
- 2 חנן חבר, פתאום מראה המלחמה, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 40-46.
- 3 אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות", פגישות עם משוררת, רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), ירושלים ותל אביב: האוניברסיטה העברית וספרית פועלים, 2000, עמ' 135-152.
- 4 חדוה הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ - שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009, עמ' 30.
- 5 דליה רביקוביץ, כל השירים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 27.
- 6 יונה וולך, שירה, תל אביב: סימן קריאה, 1976, עמ' 21.
- 7 הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 4 לעיל, עמ' 33.
- 8 שם, עמ' 44.
- 9 שם, עמ' 50.
- 10 שם, עמ' 78.
- 11 שם, עמ' 89-92.
- 12 שם, עמ' 80.
- 13 שם, עמ' 84.

	שם, שם, עמ' 74.	14
	שם, עמ' 109.	15
Funeral Blues	Stop all the clocks, cut off the telephone, Prevent the dog from barking with a juicy bone. <i>The Year's Poetry</i> , 1938	16
	הרכבי, הערה 4 לעיל, עמ' 159.	17
	הרכבי, שם, עמ' 206-207.	18
	שם, עמ' 181.	19
	חדוה הרכבי, ראנא, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 121.	20
	הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 4 לעיל, עמ' 369.	21
	הרכבי, ראנא, הערה 20 לעיל, עמ' 24.	22
	שם, עמ' 37.	23
	שם, עמ' 12.	24
	שם, עמ' 14.	25
	שם, עמ' 15.	26
	שם, עמ' 22.	27
	שם, עמ' 23.	28
	שם, עמ' 46.	29
	שם, עמ' 47-57.	30
	שם, עמ' 11.	31
	שם, עמ' 73.	32
	שם, עמ' 79.	33

שוֹתֶקֶת בְּשֹׁכָה שְׁאִינָנָה לְשֹׁתֵי פָּנִים: עֵינֵן פְּסִיכּוֹאנְלִיטִי בְּשִׁירַת חֲדוּה הֶרְכָּבִי

דנה אמיר

לפני שנים כתב הפסיכואנליטיקאי דונלד מלצר¹ על ההבדל בין ה"ידיעה על אודות" לבין ה"ידיעה אֶת". כל ידיעה, הוא כתב, כרוכה תמיד בפעולה של עיטוף – ובפעולה של חיטוף. העיטוף הוא הניסיון להכניס את מה שאנו פוגשים להקשר ידוע, מוכר, להבין אותו במונחים של רצף בזמן ובמרחב. החיטוף, לעומת זאת, הוא הנכונות לפגוש את החדש כמות שהוא: עירום, זר. "ידיעה על אודות" היא ידיעה ממין העיטוף; "ידיעה אֶת" היא ידיעה ממין החיטוף.²

שירתה של חדוה הרכבי³ היא שירה הפוגשת את הזר בכל זרותו גם כשהוא טמון במעטפת מוכרת. השימוש הזר של הרכבי בשפה הוא כזה שחורג אפילו מן השימוש הבלתי רגיל, הייחודי לשירה באשר היא. זהו שימוש מטאפורי לכאורה – שלמעשה מחולל באמצעות המילים סצנה קונקרטיית שבתוכה הן מגובבות כעצמים, נדחקות אלה אל אלה כיצורים חיים, מככבות במערכה תאטרלית שמעמדן בה איננו סמלי למרות שהוא מחולל תהליך סמלי לעילא ולעילא בקורא. אין מדובר רק בתיאור של חומרים מסדר השיגעון. מדובר בהפעלה של השיגעון בשפה עצמה.

הדברים שחדוה הרכבי "רוצה רק להגיד" (בדומה לשם ספרה השלישי – אני רוצה רק להגיד [לך, 1985]) מופעלים בטקסט ולא נמסרים בו. למרות שכתבתה השירית עושה שימוש מורכב מאין כמוהו במילים – לעתים רחוקות בלבד השימוש בהן הוא שימוש מטאפורי, כלומר שימוש המבוסס על אנלוגיה. פה ושם היא עושה בטקסט שימוש מטונימי⁴, כזה היוצר רצף חושני עם החוויה ולמעשה מפעיל אותה רגשית באמצעות הטקסט. אך לעתים קרובות יותר היא עושה בטקסט שימוש שיש בו אלמנטים פסיכויים, כלומר שימוש המפרק את החוויה ומוסר אותה הלאה ללא בעלותו של האני החווה; שימוש החוצץ בין המחשבה לבין החושב, בין הזיכרון לבין הזוכרת. ברגעים האלה נוצרים יחסים מיוחדים במינם בין הטקסט לבין הקורא, יחסים ההופכים את הקורא כמעט בעל כורחו לבעליה של חוויה שאיש אינו רוצה לחוות אותה. בכתבתה של חדוה הרכבי אין גוף המאגד והתוחם את תחושות הכאב ואת העונג, ממש כשם שאין תחושה ברורה של "אני" האוסף את המחשבות ומבחין את עצמו באמצעותן מן האחר. תחת זאת נודדת המחשבה (הכוללת למעשה את כל תנועת הפנים: החלימה, הרגשות, הבכי, הפרשות הגוף) ומאמצת לה בכל רגע בעלים אחרים.

"וּבְלִילָהּ הֵיחָא לְקַחְתִּי אֶתִּי / אֶת כָּל הַדְּבָרִים אֲשֶׁר יָצְאוּ מִדַּעְתְּם", היא כותבת באחד משיריה הראשונים.⁵ הדעת איננה מרחב פנימי מופשט, אלא מקום קונקרטי שאליו נכנסים הדברים וממנו הם יכולים לצאת. למעשה, השפה חוצצת בין הדוברת ובין דעתה משום שבאופן פרדוקסלי אם לא תהיה "בתוך" דעתה לא תוכל לצאת ממנה. "בְּלִילָהּ הֵיחָא אוֹסְרֶת / עַל נַפְשָׁה / לְרַדֵּת אֶל מַחְשְׁבוֹתֶיהָ", היא כותבת בשיר אחר.⁶ "הַבֵּית שְׁלָהּ הוּא עֲגוּל מְשֻׁנָּה / בְּלִי קוּ שֶׁל הַתְּחִלָּה וּבְלִי קֶצֶה".⁷ מול היעדר תחושת הקצה, תחושת התיחום בנפש ובגוף, מה מציב חיץ בינה ובין התהום?

"יִרְק בֵּינָה לְבִין עֲצָמָה / שׂוֹרְרֶת מִחֶצֶה מְחֻלָּטָה", היא כותבת. ובהמשך – ("הָרִי יֵשׁ לָהּ עוֹלָם שְׁעָשׂוּי מְדַבְּרִים שְׂאִינָם / וּמְשִׁירִים שֶׁל עֵמֶק, רוּחַ / וּסְלָעִים").⁸ שעה שהעולם פולש פנימה, ניגר לתוכה ומתוכה, היא מציבה בינה לבינה מחיצה שהקימה באמצעות השפה עצמה, מחיצה הקשורה בדבר־מה שלדעת אותו פירושו לצאת מן הדעת או לאבד כליל את היכולת לדעת. שירתה של חדוה הרכבי מתקיפה אפוא את היכולת לדעת כדי לשמור על הדעת. לא במקרה ממוקם המשפט " הָרִי יֵשׁ לָהּ [...] " בסוגריים: אין מדובר רק בעולם פנימי המאוכלס בדברים שאינם קיימים במציאות, אלא בחלל שלמעשה משוכנים בו חומרים שאינם ניתנים לשום צורה של עיכול נפשי – לא למחשבה, לא לידיעה ולא לזיכרון. החומרים הללו יכולים להתקיים רק בתוך סוגריים, כלומר רק בהינתן מחיצה הרמטית המפרידה בינה לבינה והמונעת מתוך כך גם את המגע עמם.

"קְרַעְתִּי דָּלֶת. קְרַעְתִּי עִיר. קְרַעְתִּי כָּלֵב. אֲבָל / אֱלֹהִים לֹא הִרְפָּה", היא כותבת.⁹ המילים שבהן היא עושה שימוש אינן מתארות, אינן מתבוננות או מפענחות. הן קורעות קריעה ברצפת הזכוכית, בגוף החומר המקיף את העולם, בגופה־היא. אצל חדוה הרכבי מילים אינן דרך להבין או לתאר או לתפוס. הן אופן של אחיזה בדבר כשלעצמו. וחדוה הרכבי אכן אווזת באמצעות המילים: היא מנענעת, היא משסה ומשסעת, היא מחברת "לְהַב לְנֶצֶב",¹⁰ היא מקיפה את "כּוֹכַב הַלֵּקֶת",¹¹ היא הולכת "בְּעֵקְבוֹת הַנֵּס".¹² ובתוך כך היא נעה ללא הרף בין קרבת־יתר לבין ניכור שאיננו ניתן לגישור, ויש שהם מתחלפים זה בזה כהרף עין: "לִיל מְנוּחָה, זְכוּכִית מְפֻחֶדֶת / מַחְשְׁבָהּ הַפּוֹכָה מְתֻקּוֹטְטָה / עִם מַחֵי הָעֶרֶב. / הַצְּטַרְפְּתִי לְטִיּוֹל / עַל פְּנֵי קֶצֶה / שֶׁל מְדַרְכָּה. / הֶלְכְנוּ יַחַד, אֲנִי וְצוּרָה מְסֻיָּמָה / שְׂאִינָנִי מְכִירָה".¹³

התחביר הקטסטרופלי המאפיין את השירה הזאת מכונן מודוס מיוחד של עדות שאיננו מעדן או ממתן את חוויית האסון ואיננו קורא לה בשם, כי אם שוסע בה שסע ומדמם דרכו. השסע התחבירי מתרחש באמצעות המתקפה על כל חוקי הלוגיקה הרווחת: "יְיוֹנָה עוֹמֶדֶת עַל אֲמָצַע הַמַּיִם / וְהַמַּיִם עוֹמְדִים עַל קֶצֶה מְקוּרָה", היא כותבת, ובהמשך – "יְיוֹנָה צוֹעֶקֶת מִלֵּב הַיּוֹנָה".¹⁴ המשפטים האלה מציבים את הקורא מול ההיפוך המוחלט של כל ההיררכיות המוכרות לו של המחשבה והתפישה. בתוך התחביר המורכב הזה, העובדה שהיונה עומדת על אמצע המים איננה עומדת בסתירה לכך שהמים "עוֹמְדִים עַל קֶצֶה מְקוּרָה". העובדה שהיא "היא עצמה" איננה סותרת את העובדה שהיא גם נמצאת "בתוך" עצמה, צועקת מלב עצמה.

מהי משמעותו העמוקה של ההיפוך הזה?

הפסיכואנליטיקאי והמתמטיקאי מטה־בלאנקו¹⁵ כתב לא מעט על הלוגיקה הסימטרית המכוננת את התליכי החשיבה הראשוניים של הלא־מודע. בעוד מרבית היחסים המובחנים בעולם הפיזיקלי מבוססים לטענתו על לוגיקה א־סימטרית, כלומר הם יחסים שהיפוכם אינו זהה להם (למשל, היפוכו של המשפט: א' ניצב משמאלו של ב' הוא: ב' ניצב מימינו של א') – הלא־מודע מתייחס בדרך כלל ליחסים א־סימטריים כאל יחסים סימטריים (לדוגמה: היפוך המשפט: א' ניצב משמאלו של ב' יהיה: ב' ניצב משמאלו של א'). חשיבה לוגית רגילה, כזו המצויה בתשתית החשיבה המדעית, כוללת רובה משפטי חיווי על יחסים א־סימטריים. תפקוד לוגי מן הסוג הזה אופייני לתהליכי חשיבה שניוניים, בעוד יחסים סימטריים אופייניים לתהליכי חשיבה ראשוניים. יותר מכך. עצם תפיסת השלם והחלק מושתתת על יחסי חלל וזמן המתקיימים ביניהם: א' מכיל את ב' בעוד ב' כלול בתוך א'. יחסים אלה מבוססים גם הם על לוגיקה א־סימטרית. אך משעה שהסימטריה משתלטת, התפיסה הופכת להיות – א' כולל את ב' וב' כולל את א'. כשהסימטריה היא השולטת – אובייקטים שלמים נחווים כזהים לחלקיהם ולהפך. באותו האופן, כשאנו תופסים בתוך הלוגיקה הרגילה מאורע אחד כמתרחש אחרי מאורע אחר – אנחנו תופסים את המאורע האחר כמה שקדם למאורע שאחריו. לא כך בלוגיקה הסימטרית. שם התפיסה היא זו: מאורע א' קדם למאורע ב' ומאורע ב' קדם למאורע א'. בתוך הלך רוח כזה אין כל אפשרות מנטאלית לתפוס רצף של חלל וזמן. לא רק שהלוגיקה הא־סימטרית הכרחית לתפיסת העולם החיצוני, היכולת לתפוס משהו כחיצוני מניחה מעצם מהותה שימוש בלוגיקה א־סימטרית: היא מניחה שההיפוך של "חיצוני" הוא "פנימי". לכן, בהיעדר יכולת להפעיל לוגיקה א־סימטרית לא תהיה כל הבחנה בין פנים וחוץ. הלוגיקה הסימטרית איננה אופיינית רק לתהליכי החשיבה בתוך הלא־מודע. היא מאפיינת אזורים פסיכוטיים כמו גם אזורים פוסט־טראומטיים של החשיבה המודעת. השימוש בה לא רק משבש את היכולת ליצור את כל סוגי ההיררכיה והחציצה, אלא גם מותיר את הנפש ללא "פונקציית עד";¹⁶ כלומר מותיר את הנפש ללא היכולת לחרוג מעצמה כדי להתבונן בעצמה התבוננות רפלקטיבית, או להעיד על עצמה מבחוץ כעל אחר. פונקציית העד מבוססת על התנועה בין הגוף הראשון של החוויה לבין הגוף השלישי המתבונן בחוויה הזו ממרחק אסתטי או ממרחק של מחשבה. אולם בהיעדר הבחנה בין פנים וחוץ אין דרך לכונן את התנועה הזו וליצור באמצעותה מרחב תלת־ממדי. תחת זאת נוצרת תנועה מישורית, אובססיבית, תנועה היוצרת רצף באמצעות החזרה ומשתמשת ברצף הזה כבקו מתאר המחזיק את חלקי העולם הפנימי יחד ופועל אותם (כצעקה, כמלמול, כאנחה) מבלי להתבונן בהם.

שפתה השירית של חדוה הרכבי היא אכן שפה שאזורים רחבים בתוכה מושתתים על הלוגיקה הסימטרית. אם היונה עומדת על קצה המים – פירושו שגם המים עומדים על קצה מקורה. פניה יכולים להיות החזית שלה (כלומר היא מאחוריהם) – וגם ב־זמנית להתייצב מאחוריה. "המוטו שְׁלִי פְּשׁוּט", היא כותבת בשיר אחר. "רות היא אֶתְ כָּל הַזְּמַן. / הַמוּטוֹ שְׁלִי פְּשׁוּט: אֲנִי הִיא רוּת כָּל הַזְּמַן".¹⁷ היחסים שמכוננת השפה הזאת הם יחסים שבהם כל אובייקט בעולם פועל על האובייקטים האחרים באותו כוח שבו הם פועלים עליו, מכונן אותם באותו האופן שבו הם מכוננים אותו עצמו. המשפט "אֶבֶל נִפְשֵׁי תִצָּא אֶל הַכְּלָבִים / אֲשֶׁר יִלְוֵנוּ בְּרֵאשֵׁי"¹⁸ פועל מתוך אותה סימטריה: למרות שהכלבים לנים

בראשה – נפשה יוצאת אליהם. באותו שיר היא כותבת: "מָחַר אָנִי אֲדַע / אֶת שֵׁם הָעִיר שְׁבָה חַיִּיתִי / אֶת הַיּוֹם הַקָּשֶׁה בַּיּוֹתָר / בְּחַיִּיו שֶׁל אִישׁ / שְׁלֹא הִפְרַתִּי / מִימִי".¹⁹ האפשרות לדעת את שם העיר שבה חייתה, ידיעה כמעט מובנת מאליה, מוצבת בשיר הזה לצד האפשרות לדעת את היום הקשה ביותר בחיי איש שלא הכירה: במילים אחרות – חוקי המרחק והקרבה אינם פועלים עליה. היא קרובה למה שאינה יודעת יותר מאשר למה שידעה פעם ושכחה. מה שבראשה רחוק ממנה אלפי מילין, ולכן נפשה שלה עצמה יכולה לצאת אליו. "וְהִיְתָה יּוֹשֶׁבֶת בֵּין הַקּוֹלוֹת / רֵאשׁוֹנָה וְשְׁלִישִׁית. / רְבִיעִית הִיְתָה תְּמִיד רְבִיעִית. / וְהִיְתָה מְצִיֵּת לְכָל הָרוּחוֹת / עַד שֶׁהִיְתָה פְּחוּת וּפְחוּת",²⁰ היא כותבת. ובשיר אחר: "בְּלִילָה הַיָּא נִרְדַּמְתָּ עַל כָּל הַצְּדָדִים / שֶׁל כָּל הַגְּדוֹת. [...] מוֹרָר שֶׁהִיא עוֹלָה לְמִרוֹת שְׁהִיא יוֹרְדָת / מוֹרָר שֶׁמְחַצֵּיתָה דוֹמָה לְצַפְרִים / וּמְחַצֵּית שְׁנֵיהָ נִקְרַעַת לְקִרְעִים / וּמְחַצֵּית שְׁלִישִׁית מִתְרַחֶשֶׁת עַל יָדָה".²¹

ראשיתו של המהלך הזה בריבוי הקולות והגדות שהיא מפוצלת ביניהם, ריבוי ההופך אותה ל"פְּחוּת וּפְחוּת" משום שהוא תוצר של היעדר מרכז, של היעדר "אני" שיגשר בין הגדות וינצח על תזמורת הקולות. אולם בהמשך השיר, אפילו הגיון הריבוי הזה מתפרק: ההיגיון הרווי, המוכר, יכול אולי לחיות עם האמירה שמחציתה דומה לציפורים בעוד המחצית האחרת נקרעת לקרעים. הוא אולי יכול לחיות אפילו עם האמירה שהיא עולה למרות שהיא יורדת, הקשורה מן הסתם בכך שמחציתה נוסקת מעלה ומחציתה מתרסקת אל התהום. אך חדוה הרכבי אינה מסתפקת בכך ומציגה לנו את הבלתי־אפשרי לתפיסה: "מְחַצֵּית שְׁלִישִׁית". המחצית הזו מפקיעה למעשה את הטקסט כולו מתחום הלוגיקה הרווחת וממקמת אותו בתחום שלכללי תפיסת המציאות שוב אין בו תוקף.

מתוך הלוגיקה החשופה הזאת מייצרת הנפש הבחנות חדשות. כך, למשל, היא מתארת בשיר "הצד השני"²² את ריבוי הקולות המציפים אותה, קולות שכדי להבחין בהם נחוצה חלוקה שרק מצב קיומי שהוא על גבול השיגעון יכול לייצר: "קוֹלוֹת שֶׁל קוֹלוֹת שֶׁל צְדָדִים אַחֲרִים", "קוֹלוֹת רְצִים עַל קֶצֶה הַשָּׁמַיִם", "קוֹלוֹת נִמְלָטִים מִמִּים אֶל מִים", "קוֹלוֹת שְׁאֵרִית הַקֶּשֶׁת בְּעֵנָן", "קוֹלוֹת שֶׁל מְצַב מְשׁוּעָר, מְעֵדָן, וּבִהמֶשֶׁךְ – אֶפְלוֹ קוֹלוֹת מְפֹשְׁטִים יֵשׁ כָּאֵן / מְעִין דו-שִׁיחַ מְדִיק בֵּין צֶל אֶלְכֶסוֹנִי וְלוֹחַ".

והריבוי ממשך, לא רק בקולות אלא גם בציפורים: "צְפוֹר לֹא נִכְוְנָה סְגוּרָה בְּחֶדְרִי / וְצְפוֹר אַחֲרַת קְרוֹבָה אֶל לְבִי / וְצְפוֹר צְהָבָה בְּמִקוֹם לֹא בְרוּר / וְצְפוֹר לֵשֶׁם סְדוּר חוֹצָה אֶת הָאָוִיר / וְצְפוֹר מִן הַצַּד מְדַבֶּרֶת בְּקוֹל מְסִתוּרִי / וְצְפוֹר נוֹפֶלֶת כְּאִלוֹ מְעַצְמָה".²³ הביטויים המטאפוריים הופכים למחוות קונקרטיות: שעה שהיא ממקמת את הציפור הסגורה בחדר ביחס לציפור הקרובה אל לבה – היא מסמנת ש"קרוב אל הלב" הוא מקום, בדיוק כמו "חדר". אין כל חציצה בין שתי הציפורים. אין כל סימן למיקומה המתבקש של האחת בפנים והאחרת בחוץ, או של האחת במקום קונקרטי והאחרת במקום סמלי. אדרבה: החוץ, הפנים, החדר הקונקרטי וחדרי הלב – כולם בעלי מעמד זהה.

לא פלא שהשדר "אני כָּאֵן" מגיע מבחוץ ולא מתוכה: "קֶצֶף לְבָן הָרִים אֶת הַחֶדֶר וְ / הַצִּיף אֶת הַחֶדֶר בְּקֶצֶף לְבָן. / כְּמַעֲט בְרוּר הִיָּה שֶׁשְׁדָר. כֵּן, / קִבְּלָתִי שְׁדָר. // אֲנִי כָּאֵן. אֲנִי כָּאֵן. אֲנִי כָּאֵן."

כָּאן²⁴. אולם שדר כזה אינו יכול לתקף באמת את קיומה: "שָׁמַיִם הֵם תְּמִיד שָׁמַיִם. גַּם / כְּשֵׁאִין. גַּם כְּשֵׁיֶשׁ. אֲבָל הֵיכָן / הֵיכָן אֲנִי נִמְצָאת?"²⁵ ותנועת הזיהוי אכן ממשיכה ומסתבכת: "אֲנִי כָּאן. אֲנִי כָּאן. אֲנִי / נִמְצָאת בְּתוֹךְ מְטֵעַן אֶפֶל / בְּתוֹךְ חֶצֶר סְגוּרָה. / מִתְמַצָּאת בִּי אִשָּׁה עִם כַּח דְּמִיּוֹן מוֹזֵר מְשֻׁלָּה. [...] אֲנִי מְרַחֶפֶת. אֲנִי מְרַחֶפֶת. נוֹגְעוֹת בִּי / יְדִיעוֹת מְשֻׁטח פְּעֻלָּה שֶׁל מִיִּשְׁהָ / אַחֲרַת / שְׁאִינִי מִכִּירָה. [...] בֵּינִי וּבֵין הַזְּמַן עוֹמֵד מְרַחֵק שֶׁל מְטֵר. / מֵאָה סְנִטִימֵטֵר הֵם זְמַן שֶׁנִּמְשָׁךְ / מֵאָה סְנִטִימֵטֵר. // מִחֻשְׁבָּה מוֹצֵקָה מְנַהֶלֶת, הָעֶרֶב, שִׁיחַ מִחֻשְׁבוֹת / בְּלִי אֵף אָדָם"²⁶

בתוך הלוגיקה הפרועה המוצגת כאן פנים הוא חוץ, זמן הוא מרחק, והדבר הקרוב ביותר ל"אני" הוא "מיִשְׁהָ אַחֲרַת" ה"מִתְמַצָּאת בִּי". המחשבה המנהלת שיח מחשבות בלי אף אדם מצוירת תנועה נפשית שנעדרת ממנה פונקציה של אני ושאינה מייצגת או מבטאת "אני". מאחר שהאני הוא הפונקציה המשייכת והמאגדת את המחשבות, הזיכרונות והתשוקות לזהות אחת – היעדרו מותיר אותן תלויות בחלל ריק ללא שיוך, ללא רצף, ללא חיבור: "אֲנִי לְבוֹא. אֲנִי לְצֵאת. אֲנִי הֵיִינוּ / בֵּית רִיק שֶׁבּוֹ נִבְרָאוּ הַמְרָאוֹת / הַיּוֹצְאִים מִן הַכֶּלֶל"²⁷.

"בְּהִתְחַלָּה אֵינְסִיטִינְקִיטִים. אַחֲרֵי כֵן אֲנִי"²⁸ היא כותבת בשיר אחר. האינסטינקטים הם התגובות הגולמיות לרשמים הלא-מתוכים של התפיסה ושל הגוף. במהלך תקין – האני הוא האוסף אותן לחוויה בעל משמעות שהוא בעליה, לחוויה שעצם שיוכה אליו אוצל עליה משמעות. אך בעולמה של חדוה הרכבי האינסטינקטים אינם מקדימים את האני, אלא תופסים את מקומו של האני. השפה איננה מכילה אלא את הדברים כשלעצמם. מילים, בתוכה, אינן פעולה של ייצוג. הן צעקה, הן צואה, הן קיא. גם אם אצל הנמען הן יוצרות תהליך מפותח, תהליך המחלף משמעות – עבודה הן פעימות הלב עצמן, החרור הנשימה או החנק, מגע הלשון בחיך.

"אֲנִי רוֹצֵה דו-שִׁיחַ. אֲנִי רוֹצֵה דו-שִׁיחַ"²⁹ היא כותבת. אך למעשה איננה מכוונת אלא למונולוג חזרתי ("צִיִּרִי לִי צִיִּר, צִיִּרִי לִי צִיִּר" – שם, שם) שאיננו מביא את האחרת בחשבון ואיננו מכוון אליה מבט. גם בתוך התחינה הגדולה ביותר לדיאלוג – האחרת אינה אלא אובייקט בשירות החזרה, סוכנת חסרת זהות בשירות הפולחן הכפיייתי של המילים. "וְלֹא הִיְתָה לִי הַגְּדֵרָה לְזֶה / וְלֹא יְכוּלְתִי לְתַאֵר אֶת זֶה // יְדַעְתִּי שְׁאֲמוֹת מְזֶה / אִם זֶה יִשְׁאָר / וְכִכָּה זֶה יִמְשִׁיךְ"³⁰ היא כותבת. וכותבת עוד: "גְּעוּגוּעִים שֶׁל יֶלֶד דְּבָרוֹ אֵלַי / בְּשִׁפְתַי גְּעוּגוּעִים שֶׁל יֶלֶד.³¹ החורבן ותחושת המוות אכן קשורים בהיעדרו של אני מדבר. געגועים של ילד מדברים אליה בשפת געגועים של ילד משום שבמצב הסיוטי שבו היא מתקיימת אין מרחק המאפשר חשיבה, אין דימויים, אין מסמנים. געגועים אינם מדברים בשפת האני המתגעגע. הם מדברים בשפת הגעגועים. "כִּלְכֵּל הַקּוֹלוֹת הֵיוּ רְגַע אֶחָד קוֹלוֹת / שְׁכָל הַקּוֹלוֹת תְּלוּיִים בָּם / וְאֵינָם יְכוּלִים / וְקוֹלוֹת חֲלָחְלוּ אֶל כָּל הַצְּדָדִים / וְקוֹלוֹת חֲדָשִׁים הִתְחַבְּאוּ מִקּוֹלוֹת מוֹפְרִים // וְקוֹלוֹת מִן הַלֵּב נִקְרְעוּ לְקִרְעִים / וְשִׁאֵר הַקּוֹלוֹת הִתְיַפְּחוּ שָׁם / בְּהַלְוִיָּה, / בֵּין הָעָלִים // וְשׁוּם הַשְּׁגָחָה לֹא הִיְתָה פְּתָאֵם עַל הָאָרֶץ / וְשׁוּם סִימָן לְשׁוּם הַשְּׁגָחָה לֹא הִיְתָה פְּתָאֵם / בְּשָׁמַיִם"³² ריבוי הקולות איננו רק מצב שבו אין השגחה על הארץ – אלא מצב שבו אין גם סימן להשגחה עליונה, השגחה שבשמים. זהו היעדרם המוחלט

הן של המסומן השגחה והן של המסומן השגחה. ההשגחה נעדרת אפוא לא רק מן העולם הקונקרטי, האקטואלי. היא נעדרת גם מן הדמיון.

"מה שְׁשִׁיךְ לָנוּ, יָפָה / מִחֲמַת תְּבוּנָה"³³ היא כותבת. החשיבה, או התבונה שהיא עדות לחשיבה, מסמנות את היכולת לשייך, להתבונן, לקרוא בשם. אנחנו שייכים לעצמנו תודות ליכולתנו לחשוב את עצמנו, כלומר "מחמת תבונה". לכן כשהחשיבה מתפרקת ומותקפת – מה שאנחנו מאבדים הוא את עצמנו. "עֲכָשׁוּ עֲרַמַת מְחֻשְׁבוֹת שׁוֹפְקַת אֶת שִׁיחָה"³⁴ היא כותבת בהקשר הזה. את נוכחותו של "חושב" או "בעל מחשבות" מחליפה, עֲרַמַת מְחֻשְׁבוֹת, ה"שׁוֹפְקַת" (שופכת ולא מדברת) את שיחה. פעולת החשיבה עצמה הופכת בתוך השפה מפעולת איסוף וחיבור לפעולת ריקון.

"אָנִי, דֵּי לִי אִם תִּצְרִי / בָּקוּ עֲדִין עַל בֶּד קְטִיפָה / הֵיכֵן מִתְחִיל הֵיכֵן נִגְמַר / הַגְּבוּל הַדֵּק שְׁמִפְרִיד בֵּין תַּחֲזִית / לְמִצְיָאוֹת לְמִשְׁאֲלָה"³⁵ היא כותבת. הקו הזה הוא הקו שהשפה מציירת מעצם מהותה. אך שפתה של חדוה הרכבי היא שפתו של הממשי, שפה שאיננה מכירה בהפרדות השייכות לממלכת העולם הסמלי ולכן איננה יכולה לצייר קו גבול.

"אֵינְךָ תּוֹפְסֶת מְשֻׁגִים / וְכָל הַזְּמַן אֶתְּ מֵהִמְרַת / מִי כָּלֵב וּמִי אֱלֹהִים"³⁶ מאחר שאיננה תופסת מושגים – כלב, שהוא יצור, ואלוהים, שהוא מושג מופשט הם היינו הך לגביה. ומאחר שהמושגים גם הם יצורים, ואילו היצורים יכולים בקלות להיתפס כמושגים – הכול מושג ודבר איננו מושג. זוהי שפה המובילה לחוויה של התאינויות: "פְּתָאם אֶת קְלוֹשָׁה כְּזֹאת: הַאֲדָמָה / נִקְרַעַת לִקְרָעִים וְשׁוּם / סִימֵן שֶׁל נֶשְׁמָה"³⁷ מאחר שבריאת העולם היא באמצעות המילה – כי אז במקום שבו אין תיחום של מחשבה ושל שפה חוזר העולם למצב של טרם בריאה: "וְהַזְכָּרוֹן הָיָה תְהוֹ וְבָהוּ / וְרוּחַ גְּעוּגוּעִים הֵיטָה נּוֹשְׁבַת / בַּחֲזָקָה / עַל הַזְכָּרוֹן / אֶף שְׁרוּחַ אַחֲרַת נֶשְׁבָּה בְּאוֹתָהּ רוּחַ"³⁸

"כְּשֶׁרַמְתָּה אוֹתִי בַפֶּעַם הָרִאשׁוֹנָה / הַתְּאַבְנֶתִי. [...] כָּל חֲתִיכַת מְחֻשְׁבָּה שֶׁהֵיטָה מְסֻגְלַת לְדַעַת דְּבַר־מָה / קִפְאָה וּבִכְתָּה. / קִפְאָה וּבִכְתָּה. [...] מַעֲצָמָה מִתָּה שְׁלִי, / אִמָּא, אִמָּא, אִמָּא, / אָנִי יוֹרֶקֶת עַל הַשְּׂכָל הַיִּשְׂרָאֵלִי"³⁹ מתוך התרמית האימהית, הראשונית, נולדה התודעה שאסור לה לדעת. האם – כאובייקט פנימי ממאיר – מסומנת כמי שממשיכה לחסל את יכולתה של הבת לחשוב, לחבר, להבין. כתוצאה מכך מופקעת ממנה האפשרות לשפה "מחברת", לשפה אוטונומית משל עצמה: "עֲכָשׁוּ, כָּל תְּנוּעָה שְׁלִי מְשֻׁדְּרַת / עֲכָשׁוּ, כָּל הֶגְהָ שְׁלִי מְדוּחָ / עֲכָשׁוּ, אָנִי אֵינִי"⁴⁰ מאחר שהופקעה ממנה האוטונומיות של הידיעה, השפה היחידה שמותרת לה היא שפה שאיננה שפה; הידיעה היחידה המותרת לה היא ידיעה שאיננה ידיעה.⁴¹ שפה שאיננה שפה, או ידיעה שאיננה ידיעה, הם ביטויים המתייחסים לסוג החשיבה הנמצאת בתשתית האזורים הפסיכויים של האישיות. זוהי חשיבה שהיא מלאכת מחשבת של כיסוי: שפה שמטרתה איננה לחבר אלא לחצוץ, ושאיננה יוצרת נתיב גישה אל העולם הפנימי כי אם חוצצת בין החושב לבין המחשבה, בין האדם לבין מה שהוא איננו יכול לשהות בתוכו מבלי לקרוס. הפסיכואנליטיקאית פיירה אולאניה כותבת בהקשר הזה על החשיבה הפסיכויטית כעל מה שמסתיר למעשה איווי מוות, איווי שאיננו מקבל ביטוי אלא באמצעות דלוחיות או הלוצינציות, ולא באמצעות מילים.⁴²

מול התווה ההולך ומשתלט עליה היא מציבה את הפולחן החזרתי כחיץ אחרון, כצורה ריתמית של ארגון התווה: "דְּבָרִים קוֹרִים, אָנִי לֹא יוֹדַעַת אֵיךְ / דְּבָרִים מְתַקְהִלִים בְּמַחִי / בְּעַל כְּרָחִי, בְּעַל כְּרַחֲךָ / לְאִיפָה אֲלֶךְ, לְאִיפָה אֲלֶךְ"⁴³. החזרה היא דרך לאחד, לאגד, לתחום מעל התהום ההולכת ונפערת תחתיה. אלא שהחריזה השקולה, האסתטית, מפנה את מקומה לחריזה פרימיטיבית יותר ויותר, מכנית יותר ויותר. למעשה אין זו עוד חריזה, אלא חזרה מונוטונית על מילים: "דִּי דִּי דִּי", "לְמָה אֶתְּ כֶּכָּה, לְמָה אֶתְּ כֶּכָּה", "וַי וַי וַי"⁴⁴. התחביר הספק אוטיסטי הזה, תחביר המבוסס על חיכוך יותר מאשר על חיבור,⁴⁵ מכונן את האופציה היחידה שהכותבת יכולה להתקיים בתוכה כישות נפשית: החזרתיות הנוקשה שלו מאפשרת את החזקת האיברים השונים יחד מבלי שהיא כופה עליה ידיעה שהיא למעלה מכוחה לשאת, זיכרון שהוא למעלה מכוחה לזכור.

ככל שגוברת האימה גוברת החזרתיות: "עֲזָבִי אוֹתִי בְּמִנוּחָה. עֲזָבִי אוֹתִי / בְּמִנוּחָה. עֲזָבִי אוֹתִי בְּמִנוּחָה. עֲזָבִי אוֹתִי. עֲזָבִי אוֹתִי. עֲזָבִי אוֹתִי. עֲזָבִי אוֹתִי. עֲזָבִי אוֹתִי."⁴⁶ אין זו חזרה כתוכן, אפילו לא חזרה כצורה או כריתמוס. זו חזרה כפעולת איחוי מכנית, מאגית, של מה שהולך ונחצה, הולך ונפער. והיא ממשיכה: "אָנִי רוֹצֶה רַק לְהַגִּיד לְךָ / לְהַגִּיד לְךָ לְהַגִּיד לְךָ / לְהַגִּיד וּלְהַגִּיד וּלְהַגִּיד"⁴⁷. גם כאן, המרכז איננו התוכן המבקש להיאמר, אלא הבקשה עצמה. החזרה היא אופן של תחינה גולמית, קול המבקש לאשר בעצם חזרתו את קיומה של נמענת התחינה הזאת, ככדור הנזרק אל קיר וחוזר ממנו, או כהד המאשר את קיומה של הצלע האחרת של התהום. אלא שהאחרת אינה יכולה לקבל או לתת אישור לקיומה כשאינו הפרדה ביניהן: "מְרֵאוֹת אֲדוּמִים בְּרֵאוֹשֵׁי זֶה מְרֵאוֹת אֲדוּמִים בְּרֵאוֹשֵׁי? / מִיִּשְׁהוּ בָּא לְקָרְאֵנִי זֶה מִיִּשְׁהוּ בָּא לְקָרְאֵנִי? / כָּלֵב שְׁחוֹר לְגַמְרֵי סְבִיבֵי זֶה כָּלֵב שְׁחוֹר לְגַמְרֵי סְבִיבֵי?"⁴⁸.

השפה הולכת ונפרמת, ללא חציצה לוגית, ללא חציצה אסתטית. הרפטיביות היא ניסיון כושל והולך לקשור בחוט החזרה את מה שחוט המחשבה איננו מחזיק עוד: "לֹא לֹא לֹא, כֵּן, / אָנִי לֹא. / אָנִי לְעוֹלָם לֹא"⁴⁹; "עֵד מוֹת' מָה, 'עֵד מוֹת', מָה, / תְּגִידִי מָה 'עֵד מוֹת', / מָה. מָה. / מָה 'עֵד מוֹת'. / מָה"⁵⁰; "תְּגִידִי הֵיפֶךְ מִמָּה שֶׁתְּגִידִי אֲבַל תְּגִידִי, תְּגִידִי, / תְּגִידִי, אָנִי אוֹמֶרֶת לְךָ, תְּגִידִי, תְּגִידִי / תְּגִידִי תְּגִידִי"⁵¹; "לָאן הִיא מְחִיכֶת / לְמָה הִיא מְחִיכֶת / לְמָה הִיא תְּמִיד / מְחִיכֶת מְחִיכֶת / מְחִיכֶת, או / לֹא בְּדִיוֹק מְחִיכֶת"⁵²; "חִיָּה, אָמְרוּ / אֶתְּ חִיָּה, אָמְרוּ / מִמֶּשׁ חִיָּה, / אָמְרוּ, / חִיָּה, חִיָּה, חִיָּה, / אֶתְּ חִיָּה / אָמְרוּ, חִיָּה / חִיָּה, אֶתְּ חִיָּה"⁵³. "מִשְׁהוּ כְּמוֹ בּוֹלְמוֹס", היא כותבת בהמשך אותו שיר, ולמעשה מדייקת בכך את האופן שבו היא בולעת ומקיא מילים, מתמלאת ומתרוקנת, מאביסה ומאיינת. ולבסוף – "אָנִי יוֹדַעַת מֶה מִשְׁמַע כָּל הַזְּעֵה הַזֶּאת: / לְהַזְכֵּר"⁵⁴. הזוועה הגדולה ביותר, האסון הגדול ביותר, הוא הזיכרון. אי-החשיבה היא ההרס המופעל אפוא כהגנה מפני ההרס. היא הכוח האימנטי שהתודעה מפעילה כנגד הבלתי נסבל שהמגע איתו פירושו מוות.

דווקא מול ראנא, נמענת מחזור השירים היפהפה החותם (כמעט) את אסופת השירים כולה – נחלץ מן השפה משהו אחר. אף שהשירים עצמם עוסקים מבחינת תכנם בהיעדר

התיחום – הם אחוזים בתוך המחזור הזה בשפה אסופה, מהודקת. ראנא, הדמות שאליה נאספות כל המילים, המנקזת אליה את כל הכמיהות – משרטטת בנוכחותה ובהיעדרה את השוליים (שולי החברה, אך לא פחות מכך שולי התודעה) ומאפשרת בתוך השוליים האלה חשיבה: "מִדְמִינָת כּוּחוֹת־טִבֵּעַ־גְּדוֹלִים מִתְעוֹרְרִים לִיָּדִי, מִחִזְרִים אוֹתִי אֶל הָאֹוִיר, אֶל הַחַיִּים / שְׁאִינֵנִי יְכוֹלָה כְּבָר לְהַחֲזִיר אוֹתָם אֶל הַחַיִּים"⁵⁵.

כאבו הפולח, הממוקד של הגעגוע שזכה סוף-סוף לפנים ולשם – יוצר דיבור ומכוון מתוכו אני מדבר, ובמובן זה משרטט לראשונה את המעבר האפשרי בין השיגעון והמוזה, בין התוהו המוריד את השמים לאדמה ובין המוזה היוצרת את השמים מתוך התוהו הזה: "וְעָרַב אֶחָד, כְּאֶשֶׁר נִתְרָאָה, / כְּאֶשֶׁר נִתְרָאָה, עָרַב אֶחָד, / בְּעָרַב אוּ בְלִילָה אוּ בְּבֶקֶר, / יַחַד נִתֵּן לְכִמְיָהוּת לֹא־מוֹבְנוֹת לְעִשׂוֹת בְּנוֹ כְּעוֹלָה עַל רוּחֹן, / יַחַד נִרְכֵּן אֶת רְאִישֵׁנוּ בֵּין שְׂיָחִים לְבָנִים / רְטִבִּים מִדְמַעוֹת, // יַחַד נִסְגָּד לְאִיתְנֵי טִבֵּעַ שְׁלֵא הִיוּ כְּדֹגְמָתָם. / נְהִיָּה כְמוֹ הַמוֹזָה: נִיצַר אֶת הַשָּׁמַיִם. לְעוֹלָם / לֹא נִתְעַסַּק בְּזוֹטוֹת"⁵⁶.

"בְּסֶדֶךְ הַכֵּל אֲנִי אֶשֶׁה שׁוֹתֶתֶת דָּם שְׁמִדְבַּרְת אֲלֵיךְ / בְּשִׁפְהָ שׁוֹתֶתֶת דָּם"⁵⁷, היא כותבת באחד משירי המחזור הזה. המשפט הזה הוא אולי הראשון להאיר את השינוי. ממקום שבו "גְּעִיגוּעִים שֶׁל יֶלֶד דְּבָרוֹ אֲלִי / בְּשִׁפְת גְּעִיגוּעִים שֶׁל יֶלֶד", ללא ילד היכול לדבר אותם, היא עוברת להיות "אֶשֶׁה שׁוֹתֶתֶת דָּם שְׁמִדְבַּרְת אֲלֵיךְ / בְּשִׁפְהָ שׁוֹתֶתֶת דָּם". האינ-גוף הופך לגוף מדבר. ולגוף הזה, הגם שהוא שותת דם, יש שפה. "הָעֵינָן הוּא שְׁאֲנִי חֲלָמְתִי", היא כותבת. "אֲנִי הַזִּיתִי. אֲנִי שְׁגִיתִי בְּרַעִיוֹנוֹת שְׁוֹא שׁוֹנִים. / אֲנִי תִפְרַתִּי אֶת הַמְצִיאוֹת טִפָּה אַחַר טִפָּה, / מִבּוֹל אַחַר מִבּוֹל, / צַד אַחַר צַד, תִּפְרַר אַחַר תִּפְרַר. / אֲנִי הַשְׁתַּעֲשַׁעְתִּי עִם הַמְקַרְיוֹת. / אֲנִי הַחֲרַבְתִּי אֶת הַבָּאוֹת. / אֲנִי שִׁחַקְתִּי עִם כָּל סִכְנַת נְפִשׁוֹת"⁵⁸. המילה "אני" מופיעה כאן אולי לראשונה כבעלים של הזיותיה, של רעיונות השווא שלה, של החורבן שגזרה על עצמה ועל הבאות. "אֲנִי הַיִּיתִי שָׁם", היא ממשיכה. "אֲנִי זֹכַרְתִּי"⁵⁹. לא עוד "הַזְּעָה הַזֹּאת: / לְהַזְכֵּר" שבשמה היא נמנעת מן המגע עם הזיכרונות דרך פירוק התודעה והשפה, אלא "אֲנִי הַיִּיתִי שָׁם. אֲנִי זֹכַרְתִּי".

הריק ששאב לתוכו את השפה ואת היכולת להידבר בה – הופך בשירים האלה לשפה מדברת ונדברת:

"יּוֹם אֶחָד נְשׁוֹחַח עַל מַה שֶׁקָּרָה. / בְּאוֹמֵן. בְּכִנוֹת. בְּאִפִּיסַת כּוּחוֹת... / בְּלִי גְבוּל. // רָאנָא, / הַקְּשִׁיבִי לִי. נְסִי לְשִׁמוֹעַ אוֹתִי. // אֶל תִּשְׁפְּכִי אֶת דְּמִי"⁶⁰. הזעקה איננה מכלה עוד את האני הזועק. בתוך התחינה להישמע יש "אֲנִי" ויש "את", יש קול ויש אוזניים הכרויות אליו. הבקשה להישמע אוצרת בתוכה את האפשרות להיות מוכלת בתוך שפתה של אחרת. לא עוד למות.

הצלילות הפתאומית הזאת של האני המדבר מזכירה את הצלילות שנולדה לתוך השפה השירית של חדוה הרכבי עם השירים הראשונים שכתבה לבנה אלישע, והיא ממשיכה עם השירים האחרונים שנכתבו לו עם מותו: "הוּ מִיגוּ, / נַע וְנָד שְׁכַמוֹתָךְ, / הִילָד הִיקָר לִי מִכָּל, אִילוֹ יִדְעֶת / כְּמָה אוֹהֶבְךָ. כְּמָה / אֲנִינִי חִסְרָה דְּבָר. כְּמָה / נְחָה יִדְעֶתִי". ובהמשך:

"כָּבֵד עָרְב. אֲנִי מוֹשִׁיטָה אֶת זְרוּעוֹתַי אֶל הַבִּלְתִּי אֶפְשָׁרִי. / הַשְׁתַּגְּעֵתִי בְּדוּמְיָהּ לְהֵבִיט מֵעֶבֶר לְדָלֶת, לְרֹאוֹת אוֹתוֹ יֵשֶׁן בְּמִיטָתוֹ, / מִתְעוֹרֵר, מְהַלֵּךְ בְּחֶדְרוֹ, יוֹצֵא לְשֵׁאוֹף אֲוִיר, / מְבַלְהָ // הַשְׁתַּגְּעֵתִי בְּאֶשֶׁר לְשִׁמוּעַ אֶת קוֹלוֹ, זָךְ, תְּמִים, קָצֵר רוּחַ, מְבָרִיק, / אֲצִילִי. הַשְׁתַּגְּעֵתִי בְּעֵינָיו שֶׁהִתְחִילוּ לְבַכּוֹת / בְּלִי לְדַעַת מֶה יְהִיו הַחַיִּים / הַבָּאִים"⁶¹.

הכאב הנורא הפולח את השירים האלה איננו מפרק את השפה ואיננו מאיין את הדוברת בתוכם כישות חושבת. נהפוך הוא. ככל שהוא גדל כך הוא מהדק את שולי הקול, מחלץ ממנו עושר וצבע, הופך את החלל הריק שבמרכזו ללב, לזרועות, לכנפיים.

"שְׂאֲגִי, שְׂאֲגִי, צְפוּר"⁶² – אני שבה אל אחת השורות הראשונות של חדוה הרכבי שהכרתי אי פעם, יודעת שכשאצלה שואגת ציפור בשפת הציפור – לועה הזעיר, הענק, השבור, מחזיק שמים.

אוניברסיטת חיפה

הערות

- 1 Donald. Meltzer & Mag. Harris-Williams, *The Apprehension of Beauty*, Scotland: Clunie Press, 1988 p. 187
- 2 דנה אמיר, "על ליריות, ידיעה ואהבה", על הליריות של הנפש, ירושלים וחיפה: מאגנס והוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2008, עמ' 92.
- 3 חדוה הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ – שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009.
- 4 דנה אמיר, "בחילה כסירוב לשפת אם: הביטוי הפסיכוסומאטי המטפורי, המטונימי והפסיכוכטי", תהום שפה, ירושלים: מאגנס, 2013 עמ' 132-156.
- 5 הרכבי, "ובלילה ראיתי את התרנים הגבוהים", "כי הוא מלך", צפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 28.
- 6 הרכבי, "אותה מכל העברים", "עדי", הערה 3 לעיל, עמ' 78.
- 7 שם, שם, עמ' 78.
- 8 הרכבי, "בינה לבין עצמה", "עדי", הערה 3 לעיל, עמ' 62.
- 9 הרכבי, "רחוב הברידות השלמה", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 86.
- 10 שם, שם, עמ' 88.
- 11 שם, שם, עמ' 88.
- 12 שם, שם, עמ' 89.
- 13 שם, שם, עמ' 85.
- 14 הרכבי, "עד שנופלת ערנה", "עדי", הערה 3 לעיל, עמ' 99.
- 15 Ignacio Matte-Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets*. London: Duckworth, 1975
- 16 אמיר, "על היעדר פונקציה העד בנפש", הערה 4 לעיל, עמ' 98-131.
- 17 הרכבי, "איך לא לבכות", "האחר", הערה 3 לעיל, עמ' 232.

- 18 הרכבי, "בערב או בלילה", "עדי", הערה 3 לעיל, עמ' 106.
- 19 שם, שם, עמ' 106.
- 20 הרכבי, "איך זה קורה שעה ארוכה", "עדי", הערה 3 לעיל, עמ' 103.
- 21 הרכבי, "מישהי אחת", שם, עמ' 104-105.
- 22 הרכבי, "הצד השני", "עדי", הערה 3 לעיל, עמ' 110.
- 23 הרכבי, "ציפור לא נכונה", שם, עמ' 111.
- 24 הרכבי, "פתאום זה קרה", שם, עמ' 112.
- 25 שם, שם, עמ' 112.
- 26 שם, שם, עמ' 113.
- 27 הרכבי, "לפני נסיעתי", "עדי", הערה 3 לעיל, עמ' 148.
- 28 הרכבי, "בהתחלה אינסטינקטים. אחר כך אני", שם, עמ' 119.
- 29 הרכבי, "ציירי לי ציור", שם, עמ' 125.
- 30 הרכבי, "בהתחלה אינסטינקטים. אחר כך אני", "אני רוצה רק להגיד לך", הערה 3 לעיל, עמ' 163.
- 31 שם, שם, עמ' 163.
- 32 הרכבי, "כמו בשנה החולפת", "אני רוצה רק להגיד לך", הערה 3 לעיל, עמ' 165.
- 33 הרכבי, "י"ג הסברים", שם, עמ' 168.
- 34 הרכבי, "וגם, הגיעה השעה", שם, עמ' 173.
- 35 הרכבי, "כשכל העולמות נגמרו", שם, עמ' 180.
- 36 הרכבי, "לכי, לכי לאן שתלכי ובלבד שתלכי", שם, עמ' 181.
- 37 שם, שם, עמ' 181.
- 38 הרכבי, "כמו אז, כשהיה חשש לסדרך", שם, עמ' 187.
- 39 הרכבי, "כבר לילה, כבר יום", שם, עמ' 201.
- 40 שם, שם, עמ' 201.
- 41 אמיר, "השסע בין הקול והמובן: הפונקציה הכפולה של התחביר הפסיכוטי", הערה 4 לעיל, עמ' 33-52.
- 42 Piera Aulagnier, *The Violence of Interpretation*, Alan Sheridan (trans.), London: Routledge, 2001, pp. 71-129
- 43 הרכבי, "זה לא משחק, זה לא משחק", "אני רוצה רק להגיד לך", הערה 3 לעיל, עמ' 192.
- 44 הרכבי, "די די די", שם, עמ' 194-195.
- 45 אמיר, "התחביר האוטיסטי כשימוש הפכי בנקודת העוגב הנפשית", הערה 4 לעיל, עמ' 76-97.
- 46 הרכבי, "רק בקשה אחת יש לי ממך", "אני רוצה רק להגיד לך", הערה 3 לעיל, עמ' 203.
- 47 הרכבי, "אני רוצה רק להגיד לך", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 207.
- 48 הרכבי, "חושים נעימים מופיעים", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 210.
- 49 הרכבי, "חיה, חיה", "האחר", הערה 3 לעיל, עמ' 230-231.
- 50 הרכבי, "איך לא לבכות", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 232.
- 51 הרכבי, "תגידי, אני אומרת לך, תגידי", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 240.
- 52 הרכבי, "לא, כן, זהו אור", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 244.
- 53 הרכבי, "חיה שלא יודעת מה למה", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 257.
- 54 הרכבי, "אקסטזה, ערגה, את יודעת", "אני רוצה רק להגיד לך", הערה 3 לעיל, עמ' 214.

- 55 הרכבי, "ח", "ראנא", הערה 3 לעיל, עמ' 332.
- 56 הרכבי, "איכשהו ידענו שכמיהתנו לשלמות", "ראנא", הערה 3 לעיל, עמ' 345.
- 57 הרכבי, "מה שקורה בלב פשוט קורה", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 347.
- 58 הרכבי, "משחקים אנרכיסטיים זה כל כך אלמנטרי", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 349.
- 59 הרכבי, "להבין את שפת העננים, זה כן", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 353.
- 60 הרכבי, "באומץ בכנות באפיסת כוחות", שם, הערה 3 לעיל, עמ' 363-364.
- 61 הרכבי, "משהו הכי דומה לאושר", הערה 3 לעיל, עמ' 385.
- 62 הרכבי, "מחבל בי מלאך שיכור", הערה 3 לעיל, עמ' 116.

"יִכְשַׁתְּצֵאִי מִכָּאן בְּשָׁעָה בָּהּ אִישׁ כָּבֵד אִינֶם הוֹלְדֵי":

סיפור מאוחר של התחלה

חמי ישראלי

איך מתחילים לקרוא משורר או משוררת? בחלק מהמקרים, לאו דווקא מן ההתחלה, וודאי בכל הנוגע לשירתה של חדוה הרכבי, שפרסומיה המאוחרים, ובייחוד ספרה ראנא (2014),¹ זכו להכרה ולהערכה ניכרות. המבחר ציפור שבפנים עומדת בחוץ (2009),² המחזיק בכל השירים שכתבה הרכבי עד אותה עת, מעורר גם את השאלה על התחלתיה של שירה זו ועל נסיבות הפצעתה של המשוררת ומבליט את חסרונו של סיפור-התחלה סביב שירתה.

שיריה הראשונים של הרכבי נשלחו אל לאה גולדברג לפרסום בעיתון על המשמר וכונסו בספר כי הוא מלך (1974)³ בעריכתה של גולדברג עצמה. למרות המביאה לדפוס החשובה והמרכזית ובניגוד למשוררים אחרים בני דורה של הרכבי, היא אינה אפופה במיתוס של התחלה, בדרמה של פריצה לזירה השירית או בעלילה על הולדתו של קול שירי ייחודי ומובחן ביחס לקולות אחרים. אף על פי שספרה הראשון התקבל באהדה יחסית, כיום הוא אינו מעורר עניין מיוחד ואין עיסוק מחקרי או פופולרי בתנאים שבהם התגבש, נדפס או התקבל. שירי הספר לא נתפשו כייצוג מרוכז של תחילתה של פואטיקה או כתמצית של מילון פיגורטיבי, והמחקר אף אינו עוסק במיפוי שכניה ומבשריה, כשם שאינו מתחקה אחר אבותיה הפואטיים, ההיסטוריים, המדומיינים, השאלים או המאומצים, או בצאצאיה האפשריים. ברוח זו המחקר גם אינו מארגן את מהלך שירתה בציר התפתחותי מובנה ואינו תוהה על הכוחות החיצוניים והפנימיים שחוללו והניעו אותו. במסה זו אבקש לבדוק באיזו מידה הערפל שאפף את ראשית שירתה של הרכבי קשור באופן שבו שירתה יצאה לדרך. יציאה זאת תתגלה כקריאת תיגר על עצם המושג התחלה. הרכבי, כמתברר, מסבכת ומסיטה את מרבית תווי ההיכר והתנאים של הפרדיגמה הלירית ביחס לכינון הקול השירי.

מחקר השירה המודרנית נסמך על תולדות פריצתם אל קדמת הבימה של קולות שירה מובחנים, שמהלך חילוצם והפקתם הוא חלק מסיפור חניכה, סיפור שעקבותיו ניכרים בשירים עצמם. במסגרת עלילת החניכה השירית המוכרת, המציגה דגם מערבי שמבוסס על נורמות היסטוריות ואידאולוגיות ובמובן ידוע גם גבריות, המשורר מפלס את דרכו בין שושלת של משוררים שמערכת היסטוריה, בדיון ומיתוס. המשורר נפרד מאבות מסוימים שאימץ, ולו רק כדי להזיח ולרשת אותם, ואגב כך מקרב אליו אבות אחרים, דודים ואחים. הוא נערך ביחס להיסטוריה שירית, גם אם היא משוחזרת על ידו ולצרכיו,

הוא תוהה על חובו לקודמיו, על מורשתם המסתעפת עד אליו, ועל האלימות שעליו לחולל במורשת זו כדי לעשותה שלו. בתוך כך, כדרך כל סיפור חניכה, הוא נענה למהלך של זמן ליניארי שטבועים בו ערכים של צמיחה, התקדמות ושכלול. הזמן הליניארי מתקיים כריבוי של היסטוריות (שירית, חוץ־שירית, גנאלוגית, "משפחתית" ובמובלע גם ביוגרפית), שהצטלבותן מספרת את מהלך התגבשותו של הקול השירי. הקול הזה מתאפיין על דרך ההתבדלות מקולות קודמים וסמוכים, מתולדות השירה, מן הממד הביוגרפי ובאופן בלתי נמנע גם מן החומריות הלשונית, שבה המשורר נותן סימנים. הקול השירי הבשל מפציע בסופו של סיפור החניכה ומתאפיין באוטונומיות פואטית ובמילון דימויים מקורי שטביעתו הייחודית של האמן ניכרת בהם למרחוק. בהמשך נראה כיצד ראשית שירתה של הרכבי מסמנת נורמות ומסורות אלה ומצביעה עליהן, ובה־בעת סוטה מהן ומשבשת את מהלכן בכל מובן חשוב. נראה כיצד שירתה של הרכבי מקפלת כבר בראשיתה הצעה מובהקת של חניכה שירית, ובמקביל דוחה הצעה זו ומטה את מהלכיה האפשריים לנתיבים אחרים.

שירתה של הרכבי מקיימת אפוא שורה של היסטים מהנורמות הליריות של סיפור החניכה ובתוך כך של הממד ההיסטורי. למעשה, דומה כי שירתה אינה שייכת לזמן ולמרחב ההיסטוריים ואל סיפור הפצעתו של הקול השירי על תנאיו וזיקותיו. מרחבי הזמן והמקום המוכרים לנו מִפְנִים אצלה את מקומם למה שאנו מפרשים כמראות נפש מיתיים, שנעים בין חלימה לסיטוט בתחילת דרכה הפואטית ומשם ואילך אל האידיאליסטיקה המופלגת והמטאפיזית בשירתה המאוחרת. יותר משמסתמנת כאן עלילה של התאפינויות פואטית וכניסה אל הזמן ההיסטורי, ניכרת בשירה המוקדמים של הרכבי מגמה של החלפת המרחב ההיסטורי, כמו גם הפרעה לתנאי החלל והזמן שהיו עלולים לשמש תיבת תהודה לקול שירי מתגבש, או לחלופין מצע לקריאה ממסגרת וממקמת. כך, הסופר והמבקר אריה ליפשיץ⁴ מקדם בחום את קובץ שיריה הראשון של הרכבי ומייחס לכתיבתה איכויות מופלגות, ובכל זאת הוא תוהה: "שירים אלה מתי נכתבו? אמנם נכתבו זמן רב לפני מלחמת יום הכיפורים אך אין להם שום זיקה אל מלחמות שבחוץ אלא אל דרך הפחד והתלאות של מי העולה במדרגות המוות הגדולות בבקשו להגיע אל איזו מנוחה".

בקובץ הראשון של שירתה, כי הוא מלך⁵, שמאמר זה שלנו מוקדש לו, מדמה הדוברת כי היא בת־מלך, בעוד שאר אבותיה (כך, בלשון־רבים) קוראים לה וניבטים אליה בשיקופים רבים, שעליהם נעמוד כאן. בריאיון מ־2009 מספרת הרכבי שכבת קיבוץ היא התהלכה בתחושה שכולם אימהותיה ואבותיה. ברוח זאת, ספרה האחרון ראנא מוקדש "לכל אבותי ולכל אמותיי". שני ההרכבים, משפחת מלוכה מחד גיסא וריבוי של דמויות אם ואב מאידך גיסא, חורגים ממודל המשפחה הבורגנית שבבסיס הקריאות הפסיכולוגיסטיות והמהלכים ההיסטוריוגרפיים בספרות. דוגמאות לקריאות המבוססות על מודל המשפחה הבורגנית אפשר למצוא במהלך המאה העשרים החל בפרויד⁶, לאקאן ובלום⁷ (המציג מקרה פרטי של קריאה פרוידיאנית בתוך הספרות), ועד לגלגולים מאוחרים יותר, דוגמת ההוגה והבלשנית ז'וליה קריסטבה. המעקף מאב למלך משבש את המהלך ההיסטוריוגרפי, ובד־בבד מעביר את סיפור החניכה הרווח לרצף של משיחה והורשה. ההקדשה לאימהות ולאבות עומדת אפוא בסתירה חריפה למונוליתיות של

מעמד הדמויות הללו בפסיכולוגיה, בתרבות ובהיסטוריה של השירה הלירית, ומזמינה קריאה קרובה בשירה הראשונים של הרכבי.

"אם נרצה נפנה את גבנו / איננו חייבים דבר"

בשיר החותם את ספרה הראשון של הרכבי כי הוא מלך,⁸ פונה הדוברת לנמענים (אלה שבחוץ ואלה שבפנים) וכמו מנחמת אותם ואת עצמה ואומרת שדבר לא נפל באמת בעולם, שכן הסבת המבט, הדרך בחזרה לאחור תמיד פתוחה, תמיד מפתה ושמורה לנו: "אם נרצה, נפנה את גבנו. / איננו חייבים דבר". למי איננו חייבים דבר? הדוברת משיבה: לא לרוח הבאה מן הים ולא לים המשקיט את מתנו. מיהו אותו מת? האב, המלך שנתן לספר את שמו, המלך השייקספירי הטבוע במצולות בפתיחת הספר:⁹ "עיניך נעצמו על קרקעית הים / עכשו כלך עשוי פנינים וקונכיות ועשב־ים".

הרכבי מבקשת לשחרר אותנו מאחזותם המחלישה של האבות או מהמיקום שלנו בתוך השושלת. גם המיקום שלה עצמה כבתו של אותו מלך נתון בספק והוא על פי השמועה בלבד, כך שאפשר לומר בזהירות שהוא כנראה אביה: "אשה קטנה תמיד נושאת פליו. / אומרים שהיא בתו".¹⁰ לאורכו של הספר, אותו מלך שנאסף אל אבותיו מוכפל ומתרבה דרך ההיגיון הלשוני הגנאלוגי הזה. ההכפלה והריבוי גם הם ביטויים מתריסים של ערעור על בכורתו היחידנית של האב. אבותיה ממתנינים לה בשלושה שירים מרכזיים לאורך הספר:

השיר השני בקובץ כי הוא מלך, "אבל בחלומי", מבטיח לכאורה את כל מרכיבי הסיפור של היציאה למסע השירי. בת המלך הטבוע יוצאת למסע חניכה. מסע החניכה כרוך בפריצה של הזמן המעגלי וההרגלי על ידי אירוע שבכוחו לבשר את הפצעתו של החד־פעמי, של האני. הרכבי מזמנת כמה ממאפייני החניכה הקלאסיים, ובה־בעת פורעת את היתכנותם.¹¹

אֶבֶל בְּחִלּוּמִי
אֶבֶל בְּחִלּוּמִי
תָּמִיד אוֹתָהּ צְפוּר צוֹעֵקֶת
וְעִיר אוֹיֶבֶת
וְאֶבֶן אֲדָמָה

תָּמִיד אוֹתָהּ עוֹבְרֵת־אֲרֶחַ צְהָבָה נוֹדְדֵת
וּבְיָדֶיהָ חוֹל וְדָגֵל וְחוּמָה

וְרַק אִי־שֵׁם, עַל אֲדָמָה שְׁחוּרָה
פֶּתָאֵם אֲנִי פְּעֻמוֹנִים בְּרוּחַ
וְנָעַר מִתְגַּלְגֵּל אֵלַי מִן הַחוּמָה
וּבְיָדֶיו מְעַרְבּוֹלוֹת וְלוּחַ

וְכָל אַבֹּתַי זֹכְרִים אֶת פְּנֵי
קוֹרְאִים לִי
קוֹרְאִים לִי
לְנוּחַ

בתחילת השיר מופיע, בדומה לסיפור עם, ההרגל על חוקיו ודקדוקיו והוא נוכח דרך השימוש הכפול ברכיב "תמיד". כותרת השיר ופתיחתו מלמדים כי העולם ההרגלי הוא עולם חלומות בדיוני, שבו חוזרים ונשנים במעגליות פרטי העולם: הציפור, העיר, האבן, עוברת האורח והחומה. בבית השלישי קורה הדבר החד־פעמי, הפתאומי, כשנער מופיע ולוח בידו, כאילו הוא מציג את המצע לכתיבתה ולהופעתה של השירה ותוחם את גבולותיה לפי הדגם של הלוח. עם זאת, הופעתו החד־פעמית של הנער מתקיימת במרחב מוסט ממרחב החלומות ההרגלי, ומתקשר עם פרטי העולם ביחסים מרחביים יותר מאשר בזיקות זמן. האירוע הפתאומי משועבד לפריסה שלו במרחב הפתוח והמתמיד. אי־שם בזירה אחרת, אבל לא נפרדת בזמן, מופיעה פתאום הדוברת והיא פעמונים ברוח, כלומר מדיום סביל שענבליו מפיקים שירה מן הרוח. הנער המתגלגל אליה מניח מצע מסתת ותוחם עבור הצלילים המתפזרים הנובעים מהגשת הלוח. אך בה־במידה שהנער צר לצלילים צורה, הוא מוליך את נביעתם המתערבלת ומסתפח אל שטפם: הוא מתגלגל ובידיו מערבולות. החריזה בין הרוח ללוח תומכת במהלך הזה. הנער מסמן אפשרות להופעתו של אמצעי תיווך, מצע־קול שהיה עשוי לצקת את המסורת האורלית הקדומה בכלי ההווה. אך בפועל, לוח הכתיבה אינו מוליך את קולה המתבדל של המשוררת, אלא נעשה ללוח המצבה המדבר בקולם של אבותיה המתים. אבותיה הופכים את תפקידם וזוכרים את פני הבת, ואת יצר התנועה החוצה הם מחליפים בהזמנה לנוח, למות ולהיאסף אל שרשרת האבות הזוכרת, המסיגה, המסבה את המבט לאחור.

בסיפור החניכה הקלאסי, האב הוא שמורה לילדו או לילדתו על הכורח בגדילה, מטייל עליהם את תנאי הזמן הליניארי המביא אתו ערכים של התקדמות והשתכללות. במסה מעבר לעקרון העונג, פרויד טוען כי אין לו לאדם יצר חיים "טבעי", ולמעשה היצור ההיולי לא היה רוצה להשתנות מראשיתו, אבל נגזר עליו לעורר את הרושם המטעה של כוחות ששואפים לשינוי ולהתקדמות. מראית העין של ההתקדמות אינה אלא תולדה מלאכותית של חסימת דרכו של יצר המוות, השואף לחזור אחורנית ולהחזיר מצב קדמוני של דוממות: "מטרת כל החיים היא המוות, ובראייה־לאחור: הדומם קדם לחי"¹². נדמה כי הרכבי ממנה לה אבות שהופכים את פניהם לאחור ומפנים את גבם להתערבותו המפריעה של יצר החיים (ובעצם, לפי פרויד – של התרבות, של החוק). האבות האלה מזמינים ומפתים אל המקום שבו הזמן סובב במעגלים לא נפרצים ומתמיד בהרגליו העתיקים, מקום שבו המקצב הוא של החזרה המסיגה.¹³

אָבֵל אֵי־שָׁם
אָבֵל אֵי־שָׁם,
תְּמִיד פּוֹרְצֵת אֶת שְׁנֵתִי
רוּחַ אֲדָמָה עִם שׁוֹט

וּמְזִיזָה אֶת הָרְצָפוֹת אֲשֶׁר תַּחְתִּי
 וּמְרוֹקֶנֶת אֶת כְּלֵי
 מִן הַפְּרוֹת וְהַצָּרְפִים
 וְהַסְּפִינּוֹת אֲשֶׁר מִלְּאֲתִי
 בְּקוֹנְכֵי וּבַחֹפִים

וְכֶכָּהּ הִיא עוֹכֶרֶת
 כֹּל גְּבוּל וְכֹל פְּנֵה,
 דוֹחֶפֶת הָרִים
 וְהוֹפֶכֶת דְּיוֹנוֹת;
 תְּהוֹמוֹת מִתְּבַקְעִים כַּחֲפָצִים
 וְצִפְרִים מִתְּרוֹצְצוֹת מִתּוֹךְ שָׁנָה

אָבֵל פִּתְאֹם, בְּהַעֲלֵם הַכֹּל,
 תְּמִיד אוֹתָהּ צְפוֹר
 נִצְבֶּת בְּכִנְיֹסוֹת
 וְחוֹסֶמֶת

וְכֹל אַבּוֹתֵי מִתְּגוֹלְלִים לְרַגְלֵי
 וְהֵם אֵינִם יוֹדְעִים
 מֵה פֶּשֶׁר הַצְּפוֹר הַזֶּה
 שְׂבַחֲקִי

המרחב הילדי "אי-שם" שזימן את הופעתו הפתאומית של הנער בשיר הקודם, הופך למקום הטבוע בתנועה ההרגלית. גם רגע הפעמונים ברוח עובר הקצנה ונארג בחוטי ההרגל, ולובש איכות מתעללת עם שוט. הפתאום נכנע ומסתחרר בצירי המוזיקה, כלומר בשירתה הכאוטית שאינה יודעת גבול, שבכוחה להזיז רצפות, להציף ולהטביע. רגע הפתאום בשיר הקודם בישר את כישלונו של מעשה ההצרנה והגילום ופרץ את הרוח משוללת הרסן הזאת. מול הרוח מוצבת ברגע הפתאום של השיר הזה הציפור.¹⁴ הציפור שלרוב מיוחסות לה תכונות של שירה ואקספרסיביות והיא כמעט הדימוי המתבקש של הקול השירי, מתפקדת כאן בגופה הקטן כמחסום לרוח, בתפקיד מפתיע של שובר גלי רוח. במקום שבו הנער לא הצליח לחפון את השטף של המוזיקה לצורה על הלוח, באה הציפור וחוסמת. לציפור הזו, שיש לה תפקיד קבוע – "תמיד אותה צפור" – חסר הכוח של האני המדבר. הרכבי משהה ומנטרלת את האיכויות הכי ברורות של הדימוי. האבות שבים וחותרים את השיר, אלא שהפעם הקריאה הפתיינית שלהם אליה מתגלגלת בהתגוללות חסרת אונים לרגלי הסמל הלא-מפוענח. ממצב של זיכרון עמוק הם עוברים לאי-ידיעה ומתקשים בפענוח הציפור שהיא בבחינת הקביעות שנותרת גם לאחר שהכול נעלם. דווקא הם, האבות, מקורותיהם של הידע והסמכות, המופקדים על הסמלים והחידות, מתגוללים ומתבוססים במצב של אי-ידיעה והתקשות בפענוח סמליה האניגמטיים של בתם.

השיר השלישי בקובץ, המציית לתבנית שושלת האבות החותמת, הוא "בשבע מנהרות". הוא מצטיין באומניפוטנטיות של הדוברת, הפועלת בהפרזה ובעודפות גם מחוץ לתחום הפעולה האנושי האפשרי:¹⁵

בְּשֶׁבַע מְנַהֲרוֹת אֲנִי שָׁבָה וְהוֹלֶכֶת
 עוֹלָה סְלָמוֹת
 נוֹפֵלֶת גְּבָהִים
 הוֹפֶכֶת חוֹפִים מְקַצֶּה אֶל קֶצֶה
 מְשַׁנֶּה עוֹלָמוֹת
 מוֹעֶכֶת הָרִים
 מְנִיפָה כִּידוֹנִים
 מוֹרְטֶת שָׁעָר
 מְשִׁיטָה שְׁעָרִים מְנַהֵר אֶל נְהַר
 וְכָל אֲבוֹתַי, אֲדַמֶּי־סִכִּינִים
 מְהַלְכִים מְעָלִי, מְאַחֲרֵי וּמְלַפְנִים
 וְכָל אֲבוֹתַי נוֹשְׁמִים
 כְּמוֹ עֲדַת תְּנִינִים מְרָמִים

עתה, משכוחה הפורע והעוקר של רוח השירה חדר אל הדוברת, ניחנה היא עצמה בכוח פעולה פלאי. נראה שהפעולה העודפת של הבת מקימה את הזוכרים והמתגוללים לפעולת התנגדות אלימה. אדומי סכין (כמו השוט של הרוח) הם מכתרים אותה מכל צדדיה. האלימות מקצרת את הדרך לדימויים כעדת תנינים, שמתנשפים מרומים וגונחים לרגלי הדוברת. האבות מרומים מיכולותיה, מהכוחות המתגלים, מאי-המובנות של עולמה הפנימי. האם האלימות של האבות נובעת מפעילותה המוגברת של הדוברת, או שמא מן האניגמטיות המאפיינת את עולמה הפנימי – ואפילו את לשונה, את סמליה? הדוברת עצמה מתייצבת כאן בעמדה מעין-אבהית – פעילה, אומניפוטנטית, על-אנושית, לא מפוענחת, מייצרת סמלים חידתיים – עמדה שגוזרת על אבותיה מיקום של בנים מתוסכלים, זועמים ורצחניים.

"מִוֹתֶךָ הוֹזָה וּמִחֲנוּעַ בְּפִינוֹת"

אבותיה הרבים של בת-המלך ממוקמים בעברה של שושלת המלך, אשר למותו מוקדש ספרה הראשון של הרכבי. זהו ספר בעל יסודות נרטיביים אגדיים על אודות מלך שזהותו חמקמקה, שלמותו, ככל הנראה בטביעה, יש השפעה אדירה על העולם. במותו הוא צובע את "כָּל הַצְּדָפִים, כָּל הָרוּחוֹת, כָּל שְׁלוּלֵי־הַיָּם בְּדָם", ורגע הימצאותו "שְׁבוּר וּמִיָּתֵר, עֵטוֹף בְּעֵנָן כֶּהָה עַל קְרַקְעֵית הַיָּם"¹⁶ מטיל על העולם המוחשי והמופשט את הכחול: על החשכה, על היין, על השמש ועל השכחה. את הדוברת, הלוא היא בתו, הוא מותיר לנפשה בליל מותו אפילו בלי ציפור בידה. גם הטירה שלו מאבדת את הסגוליות היציבה, ועתה היא פרועה, נעה ומתמוטטת ברוח.

שירתה של בתו, היורשת שנותרה יתומה, קשורה בקשרים רבים ללשון הקינה העברית, ובכלל זה לקינה הימית-ביניימית של אבן גבירול – "רֵאָה שמש". שם כמו כאן עולם ומלואו נצבע בארגמן אבלות: "רֵאָה שְׁמֶשׁ לַעַת עָרַב אֲדָמָה / כָּאֱלוֹ לְבָשָׁה תוֹלַע לְמַכְסָה / תִּפְשֵׁט פְּאֲתֵי צָפוֹן וַיִּמִּין / וְרוּחַ יָם בְּאַרְגָּמָן תִּכְסֶה וְאַרְצָךְ – עֲזָבָה אוֹתָהּ עֲרוּמָה / בְּצַל הַלֵּילָה תִּלְיִן וְתַחֲסֶה / וְהַשַּׁחַק אֲזִי קָדָר, כָּאֱלוֹ / בְּשֶׁק עַל מוֹת יִקְוִתִּיאֵל מְכֶסָה."

ואף על פי שארץ, ים ושמים מלאים במותו המהדהד של המלך, הולכת ומתבססת תחושת אמביוולנטיות חריפה כלפי המת וירושתו. בשיר "ובית לא תבנה"¹⁷ הדוברת מונה בלשון שלילה את כל הדברים שהמת לא יעשה עוד. גם זו יכולה להיחשב כמוסכמה רווחת של לשון הקינה, אבל בבית השני היא מדמה את ההתקפה עליו של עולם הדברים המתים, ובתוך כך נפערים סדקים ביחס שלה אליו ונרמזים קשיים מחייהם המשותפים, שמאופיינים בקשיות לב ובחרטות: "נִמְרוֹת עֲזוֹת עַל צְנֹאָרֵן תְּלוּיֹת חוֹמוֹת לְבָד", ומן האדמה ינבעו "עֲגוּלִים שְׁחוּרִים שֶׁל דָּם וְחוֹל וְחֶרְטוֹת". הנה כך הולכת ומתבססת ידיעת מותו של המלך:¹⁸

מוֹתְךָ

וְאַחַר כֵּךְ שָׁמַעְתִּי אֶת מוֹתְךָ

הוֹזָה וּמְתַנוּעֵעַ בַּפְּנוֹת

וּכְרֻכָּיִם אֲשֶׁר צָמְחוּ בְּחִלּוֹמְךָ

הוּוּ בְּעֵשְׂבִים

וּסְכָסְכוּ בֵּין הַקּוֹלוֹת

וְעוֹד שָׁמַעְתִּי: עִיר שְׂבוּיָה בֵּין שְׁמֵלוֹתֶיךָ

וְנַעַר מִסְבִּיב, יוֹשֵׁב עַל הַסַּפְסָל שְׁלוֹ, מוֹסִיף בָּהּ לְחֻכּוֹת.

וְשֶׁקֶט. אֵיזָה שֶׁקֶט מְלֵא זַעְקוֹת. וְחֶרֶף.

וְלֵילָה. וְנִצַּח.

שָׁמַעְתִּי תָאוּ אֲדַמְדָּם

מִתְמַתַּח עַל הַסֶּף

וְאֶבֶן יִרְקָה יוֹרֶדֶת עַל לְבוֹ, נוֹעֲצָת בִּי אֶת עֵינֶיךָ.

וַיַּעַר. יַעַר שְׂבָרִירִי, כְּחֻלְחַל

וּסְפִינּוֹת לְכַנּוֹת

נוֹסְעוֹת בְּחֻלּוֹת.

וְשָׁמַעְתִּי דְבָרִים, וְשְׂבָרִים

שֶׁל דְּבָרִים

וְאֶת הַמְּצוּלוֹת אֲשֶׁר נָסוּ

לְקִרָא בְּשִׁמוֹ

את מהלך הזמן של עיבוד האבל מכנה הבת "אחר כך". את ידיעת מותו של המלך, אביה, היא מבססת דרך חוש השמע. השיר נמסר כעדות שמיעה מופלגת ומייצר תמונות בעלות סתירה ומתח בין חוש הראייה לחוש השמע. את הסירוב לראייה, בהיותה חוש מושאי, אפשר לקשור לקושי או לסירוב שלה לכינונה של דמות שלמה. לעומת זאת, הבת המתאבלת מעמידה עולם מתאבל בעל שמיעה אקוסטית חיישנית והיקפית. רק המצלול עדיין נושא את כינוי הגוף המוצפן ברכיבים החורזים והחותמים את הטורים: מותך ובחלומך. גם את עירו של המלך לאחר שהתרוקנה ממנו, מדמה הדוברת שהיא שומעת וספוגה אבלות. הנער שהסתמן בשיר "אבל בחלומי" כסוכן אפשרי של רישום הקול על הלוח, ממשיך לחכות על הספסל, על סף הדברים, והלוח כבר לא בידו. הלוח מוחזק בשבי בשיר הקודם ברצף "טירת המת",¹⁹ ונחש קודר קשור אליו, והוא נמסר כמו אחד מהרכיבים של מעשה מאגיה וכישוף: "הכוכבים אֶשֶׁר נָסוּ לְהַמְלִיט, / כְּנֹר צָהָב, גְּדָר, / נָחַשׁ קוֹדֵר קְשׁוּר אֶל לוח, פְּעֻמוֹנִים וְנֵר".

משך האבל נעצר בשמיעת הדברים הנמתחים מהממשי אל תחומי ההזיה והמקיפים והסובבים יבשה וים. אבל שמיעתם החדה של הדברים השקטים, השבורים, המסוכסכים, הזועקים בדממתם, אינה מצליחה לייצר קול. מותו של המלך מאפשר האזנה לניסיונותיהם של הבת והעולם לדבר את מותו, לקרוא לו שוב בשם. הראייה הממקדת את פרטי העולם הומרה בשמיעה מסכסכת דרך סדרת מטונימיות חסרות מושא. מותו של המלך מִזְמַן לכאורה לבת, לפי המודל הפרוידיאני, הפנמה של סמכותו, אלא שכאן העלאת דמותו באוב מתחלפת כאמור בשמיעה מסכסכת ומסתיימת במצולות שנפערו סביב מותו ואגב כך מוחות את שמו.

מחיקת דמותו של המלך מאפשרת לקשיים שנרמזו בשיר "ובית לא תבנה"²⁰ להפוך לביקורת נוקבת של ממש בשיר "והוא הלך",²¹ שבו המלך מופשט ממלכותו: "הַפִּיּוֹם הָיָה נְמוּכִים כְּמוֹ מַעֲשֵׂיו שְׁעָה שְׁהֵבִיט לְתָמוֹ אֶל תוֹךְ הַשָּׁנִים שֶׁהָיָה, בֵּין הַשָּׁאֵר גַּם חֵייוֹ". חייו נעשים עוד עובדה על פני רצף השנים שאותן חי ממש כמו כל בן תמותה אחר, ומעשיו המתוארים כנמוכים מהדהדים גם את השפלות כמו הים במצבו הנמוך (של שפל), אם עדיין אפשר לקשור מלכות למעשים שפלים. בהמשך השיר המלך מטפס אל מדרגות המוות הגדולות ומתואר כ"עלוב ומגוחך". לאחר שנותצה דמותו והומרה בשמיעת הסתלקותו מן העולם, ולאחר שנלקחה ממנו ההילה הסגולית שלו בידי בתו ומעשיו תוארו כשפלים, מבקשת הבת מהמת כי כשיבוא מקץ ימים רבים,²² יבוא אליה ברחמים על אף מעשיה.

מִקֵּץ יָמִים רַבִּים

כְּאֶשֶׁר תִּקְוָה

וּמִיָּמֵינוּ תָּבוֹא,

בְּעוֹד יָמִים רַבִּים מְסֻפָּר

בְּיוֹם מִן הַיָּמִים

בְּרַחֲמֵינוּ רַבִּים תָּבוֹא אֵלַי

בְּרַחֲמֵינוּ

"והיה בי רגש כי הוא לא אבי"

המסה פתחה במעקב אחר שאלת הירושה בזיקה לסיפור החניכה והאפשרות להיפרדות. אותם אבות קדמונים רבים וחסרי פנים הומרו במלך שהוא דמות מיתית שחוותה מיתה לא טבעית, וטבעה במצולות – לדמות זו מוקדש ספרה הראשון של הרכבי. אב במובן המשפחתי המסורתי נזכר פעם אחת ויחידה בספר הזה:

את מזכירה לי את אבי
את מזכירה לי את אבי.
כמו בזמן שאסור היה לי לגשת אליו.
שעה שהייתי בדרך לתמי
כי מתי אמי
ולא היה מי שחשב כמוני עליו

והיה כי רגש כי הוא לא אבי
ואני, כמו אמו, מרגיעה את מצחו
את תחושות האשמה על פניו.

את מזכירה לי את אבי.
כל השאר לא מוכן מאליו.

אמרתי לך שאל תאמרי
מלים של־סתם
עליו.

הופעתו של האב היחיד כרוכה בשינוי כולל ונוגעת גם במודוס השירי. לשון הכישוף המיתית והמאגית הנקשרת ליסודות פרה־מודרניים מפנה את מקומה למאפיינים סגנוניים מודרניסטיים, למילון פשוט, תקשורתי, שנטוע היטב במסורת השירה העברית המודרנית החל בשנות החמישים המאוחרות, בטווח שבין נתן זך למאיר ויזלטיר. הלשון מחולנת ומזמנת איזה שדה פסיכולוגי ("תחושות האשמה שעל פניו") שפורש רשת של יחסים ובונה עמדת סובייקט ופרספקטיבה ("והיה בי רגש"). אפילו מבדה מן העבר נמסר כאן על ידי פרספקטיבה של בוגרת, שמספרת ממרחק את אשר הייתה בודה בילדותה. אלא שכבר בכותרת השיר, שהיא גם הטור הפותח, כלומר מופיעה פעמיים, מסתמנת אנלוגיה חריגה בין הנמענת של השיר ובין האב. אי־היציבות המגדרי של האנלוגיה בין האב לנמענת מארגן הן את האב והן את החברה בזיקה פורצת גבולות למין השני. הופעתו של האב, שבאפשרותו להוליך סיפור חניכה תקף ומוכר, מתגלה כשרשרת תזוזות והסטות. מערך הזיקות בין האב לנמענת אינו מתייצב בשום רגע בשיר, אלא מוגדר במהלכו מחדש בכל בית שירי, בדומה לפאזל שמאורגן בצורה משובשת. הבית הראשון עוסק במניעה מהאב, איסור ממשי ותרבותי לגשת אליו, בזמן שהבת שהייתה אז ילדה, בודה את מות אמה ובגללו: "לא היה מי שחשב כמוני עליו". מרכיבי הסיפור של תסביכי הילדות מול האב והמחשבות

הרצחניות כלפי האם, המתחרה, מתיישבים לכאורה עם תבנית אדיפלית קלאסית. אלא שבמקום להמיר את האב האסור באמצעות סובלימציה במושא ארוטי לגיטימי, הדוברת מעתיקה את התשוקה לנמענת ממאנת – כזו שאינה משיבה לה אהבה ובכך מנציחה את האיסור, ומתוכו את היחסים הארוטיים המשתמעים עם האב. באופן פרדוקסלי, דווקא ככל שהאיסור עומד בעינו ומשתרש בסדרה של התקות, האב אינו הופך לחוק המכתיב את מהלך ההתגבשות של אישיות בוגרת. הדוברת מקנאת למעמדו כמושא ארוטי כדי להקפיא את הרגע האדיפלי ולמנוע את התרתו באמצעות החוק. הארוטיזציה של האב משעה את הפונקציה האבהית שלו.

בבית השני מתנערת הדוברת במפורש מהפונקציה האבהית שלו. יש כאן שלילה ודחייה מושלמת של האב: כאן היא אמו, ורגשות האשם שאמורים להינטע בלב ילדיו על כך שמרדו בו ודחו אותו, מוחזרים אליו בהיותו הבן שלה. הוא בנה והיא דוחה אותו. אם יש כאן חוק, הרי היא מגלמת אותו. היא עצמה ממלאת את תפקיד האב המת.

הוודאות היחידה שהיא מותירה לנמענת שלה היא העובדה שהיא מזכירה את אביה ברגע של איסור הגישה אליו. עם זאת, הנמענת עצמה נעשית בעלת פוטנציאל לחציית הגבול אל האב. לה יש פתאום אפשרות לומר עליו דברים. דרך האנלוגיה משתחררת לה הלשון לשאת את שמו במילים "של סתם", דבר שמקומם את הבת שהתירה רק לה עצמה מילים של סתם בשיר הזה. הנמענת נעשית הבת שהיה אסור לה להיות – ועתה משגדלה, היא האוחזת בחוק האב וגוזרת על הנמענת שלה כי אסור לה: "אמרתי לך שאל תאמרי מלים של-סתם עליו".

המסה נפתחה בהתחקות אחר האבות המרובים שהרכבי ממנה לה בראשית דרכה השירית. האבות האלה משבשים כל מהלך תקין של ירישה, המשך או התערות בסדר הזמן הליניארי-היסטורי על מערכיו השונים. והנה, בסיומו של שרטוט ראשוני זה אנו ניצבים לפני רגע שבו הדוברת מדברת בשמו של החוק וכמו תופסת ויורשת את מקומו של האב. אך האם המעשה הזה והדברים העולים ממנו אכן מבטאים את התערותה של הדוברת בסדר שדחתה בכל אמצעי ודרך? מהקריאה המוצעת כאן עולה תמונה מורכבת יותר, שכן הדוברת אמנם תופסת את מקומו של האב, אבל זאת רק לאחר שאיפסה את הזיקה אליו מתוכנה ה"אבהי", טרפה את רצף השושלת במשחקי תפקידים שבהם הומרו והתחלפו כל תפקידי המשולש המשפחתי: אב, אם ובת. האב מותק גם אל מחוץ למעגל המשפחה ומקיים יחסי דמיון עם הנמענת של השיר, כך שהאיסור האינססטואלי מתגלגל בסרבנותה של האהובה. כך, מהלך שהיה יכול לבטא רגע של "חניכה" מכוח ההתייחסות לאב וההתמקמות במשפחה ובשושלת, מסוכל ומנוטרל. ההיסטוריה והתנאים המודרניים המסתמנים בשיר הבודד נשטפים בלשון המיתית הגואה של הספר, והשיר שפנה אל האב מסתיים ב"מילים של-סתם עליו".

לקראת סיום הספר הבת נחלצת מבין חומות העיר הספוגות את מותו של האב ובידיה ציפור השיר. האם המוזה השירית ניתנה לבת המלך בשעת הכרתה למלכה? שירת הבת הרי הקימה עליה את אבותיה המתים והביאה בסופו של דבר לגירושה מתחומה של

הממלכה: "וְאֶחָד־כֶּךָ גִּרְשׁוֹ אוֹתִי מִשָּׁם. / מְלֵאֵי שִׁנְאָה גִּרְשׁוּ אוֹתִי. / וְאֲנִי, לֹא הָיָה לִי אֶל מֶה לְחַזֵּר".²³ היא מגורשת אביונה, וההכתרה והירושה של המלך לנסיכה נמנעות ממנה באופן שמשקף גם את היחסים הפנימיים שלה עם האב, עם השושלת ועם הסמכות. הציפור אינה נמסרת ומתקבלת באופן פשוט ומוסדר, אלא נלקחת בלי חוק. בספרה טענת אנטיגונה, העוסק אף הוא בנסיכה מגורשת וביחסי שארות והורשה, כותבת באטלר כי אנטיגונה משיגה את האוטונומיה שלה באמצעות ניכוס הקול הסמכותי של מי שלסמכותו היא מתנגדת, ניכוס שטומן בחובו סירוב לקריאון והטמעה של הרשות הפועלת מידי קריאון בעת ובעונה אחת.²⁴ בקריאה חוזרת בשיר החותם את הקובץ, "אם נרצה נפנה את גבנו", שאתו פתחנו, תחושת היעדר החוב מובנת גם נוכח פשע הלקיחה. דווקא משום שהציפור לא נמסרה, נשיאתה פטורה ממס ומחובות למלכות: "וּבִשְׂמִיחָה אֲשֶׁר סוֹפָה חֲרָבָן / נְקִים מְלָכוֹת / לְכָל פְּשָׁעֵינוּ".²⁵ הקריאה הנוספת מעלה גם את האפשרות שהפנייה של הבת בלשון רבים בשיר מיועדת לאביה המת: הבת שלא ירשה מן המלך דבר ולא נחלה את זכויותי אחרי מותו, מציעה לו לפנות עורף לעיר ולהיסטוריה, למחות את רישומה של הממלכה ולהמירה במלכות השירה.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 חדוה הרכבי, ראנא, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 2 חדוה הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ: שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009.
- 3 חדוה הרכבי, כי הוא מלך, ירושלים: מ. נוימן בע"מ, 1974.
- 4 אריה ליפשיץ, "שתיים שנכנסו לפרדס השירה", מעריב ספרות (2.8.1978).
- 5 הרכבי, הערה 3 לעיל.
- 6 זיגמונד פרויד, דוסטויבסקי ורצח אב, תל אביב: דביר, 1974, עמ' 167-182.
- 7 הרולד בלום, חרדת ההשפעה, תאוריה של השירה, תל אביב: רסלניג, 2008.
- 8 הרכבי, הערה 3 לעיל.
- 9 William Shakespeare, "Those are pearls that were his eyes", *The Tempest: Complete Works of Shakespeare*, London and Glasgow: Collins, 1975, p. 7
- 10 הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 20.
- 11 שם, עמ' 12.
- 12 זיגמונד פרויד, מעבר לעקרון העונג, תל אביב: דביר, 1974, עמ' 118.
- 13 הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 20.
- 14 הציפור היא הפיגורה המרכזית בשירתה של הרכבי על רצף השנים. שמו של הספר המכנס את שירתה הוא כאמור ציפור שבפנים עומדת בחוץ (הרכבי, הערה 2 לעיל).
- 15 הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 32.
- 16 שם, עמ' 14.
- 17 שם, עמ' 17.

שם, עמ' 23.	18
הרכבי, שם, עמ' 22.	19
שם, עמ' 17.	20
שם, עמ' 24.	21
שם, עמ' 25.	22
הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 53.	23
ג'ודית באטלר, טענת אנטיגונה: יחסי שארות בין החיים למוות, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 19.	24
הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 58.	25

האכוס של ראנא

קשה יהיה להבין את דמותה של ראנא, גיבורת ספר השירים השישי של חדוה הרכבי, ראנא¹, בלי להתמודד עם קווי הדמיון וסבך הזיקות שקושרים בינה לבין דמויות משמעותיות נוספות המעוצבות בשירת הרכבי. הכוונה היא בעיקר לדמות המכונה "רות", גיבורת ספרה השלישי של הרכבי, אני רוצה רק להגיד לך²; לדמות המכונה "בתיא", הממלאת תפקיד מרכזי בספרה הרביעי, האחר³ ומופיעה גם בשירי ראנא⁴; ולדמותה של הפסיכואנליטיקאית רינה מוזס-הרושובסקי, גיבורת השיר "נעילה"⁵. ראנא נבדלת מכל הדמויות הללו בשל טבעה הכמו-אלוהי, עוצמותיו המיתולוגיות והשלכותיו המטפיזיות. עוצמות והשלכות אלה חורגות הרבה מעבר לגבולותיהן האנושיים-במובהק של רות, בתיא ומוזס-הרושובסקי, ששירת הרכבי אינה מותירה מקום לספק באשר להיבט מכריע בזהותן: שלושתן מוצגות ומעוצבות בה במפורש כפסיכולוגיות קליניות.

ההצעה הפרשנית שלי מבוססת על שני יסודות. ראשית, אני מציע לראות בדמויותיהן של רות, בתיא ומוזס-הרושובסקי (ובדמויות נוספות, דומות להן בתפקידן, שנרמזות לאורך שירתה של הרכבי, החל מספרה השני, עדי)⁶ גלגולים אנושיים של ראנא, וליתר דיוק: התגלמויות או השתקפויות שלה. שנית, אני מציע להבין את התהליך שבו ראנא מתגלגלת או משתקפת בדמויות האלה, ולבסוף נחלצת מגבולותיהן האנושיים ומתגלה במלוא הדרה המיתי והמטפיזי, כמסע של היזכרות יצירתית. במסע זה, דמות שהתגלתה למשוררת בשחר הזמנים, אך נשחתה ונשכחה, שבה ומסתמנת בתהליך סבוך ואטי עד להתגלותה השלמה בשירי הספר ראנא, התגלות שבלעדיה לא היינו מזהים את אחדותה מבעד לכל גלגוליה. במילים אחרות: לא רק ראנא עצמה מתגלה בשירי ראנא. נחשף בהם גם האפוס של ראנא: אפוס שמוביל דרך כל ספריה של הרכבי עד לספרה האחרון, וראשיתו בזמן לא ידוע – "הזמן שקדם לזמן של קורות העולם"⁷.

הנה, שתינו יושבות במרחק שמונה דקות מהשמש,
מתרועעות עם השנים שחלפו
מחליפות רגשות עם הזמן שקדם לזמן של קורות העולם
מדובבות את ההמיה הכחלה של הבלתי-מודע שלנו עכשו
ואת ההמיה הכחלה של הבלתי-מודע שלנו
בעוד אלה שנים

בשורות אלה מתוך השיר "נעילה" בולט מאוד השילוש עבר-הווה-עתיד: העבר של "הזמן שקדם לזמן של קורות העולם"; ההווה של "ההמיה הכחולה של הבלתי מודע שלנו עכשיו"; והעתיד של "ההמיה הכחולה של הבלתי מודע שלנו בעוד אלף שנים". הציר שלושת הזמנים האלה מתארגנים סביבו הוא "ההמיה הכחולה של הבלתי מודע שלנו": שיתוף הלא-מודע שביסוד המפגש הפסיכואנליטי. ההמיה הזאת, כך מתברר, פותחת שער לתהומות של שכחה וזיכרון שאפשר למצוא בהם את חותמם של אירועים שהתרחשו בזמנים קדומים מאוד, ולמרבה הפלא אף של אירועים שיתרחשו בעתיד הרחוק. שם, במרחבי הזמן הגדולים שההמיה הכחולה פותחת אליהם שער – מרחבים שבהם זיכרון ונבואה מתחלפים זה בזה – מתנהל המסע שמתואר באפוס של ראנא, ותפקידן של הדמויות האנושיות המלוות את המשוררת במסע הזה אינו רק לעזור לה בפתיחת השער, אלא גם להתגלות שוב ושוב מעבר לו: הן כגלגולים מאוחרים של דמות שהייתה שם מאז ומתמיד, והן כגלגולים מוקדמים של דמות שתתגלה במלוא יפעתה רק לקראת סוף המסע.

מסתמנים כאן שלושה ממדים בדמותה של ראנא, שכדאי להבחין ביניהם אם רוצים להבין כיצד הם מתמזגים זה בזה. הממד הראשון הוא ראנא הקדומה או ראנא השכוחה, ראנא של "הזמן שקדם לזמן של קורות העולם". זוהי ראנא של העבר הרחוק או של מעמקי הזיכרון, ראנא כאופק שהמתין למשוררת מאז ומתמיד, מאז שחר חייה ואולי אף לפני כן. זה הממד המסתורי ביותר של ראנא, ומבחינה פרשנית גם הספקולטיבי ביותר, כי הוא אינו מתגלה בשיריה של הרכבי בטהרתו, אלא אך ורק מבעד לשני הממדים האחרים. אחת הסיבות לכך היא שראנא הקדומה היא גם ראנא השכוחה, ראנא שנעלמה. היא צללה בתהומות של זיכרון ושכחה, וגם אם הייתה, נשכחה. ואולי לא הייתה מעולם.

הממד השני הוא ראנא של ההמיה הכחולה (וליתר דיוק: של "ההמיה הכחולה של הבלתי מודע שלנו עכשיו" [ההדגשה שלי, א"ה]), המתפרטת לגלגוליה מבעד לשמותיה הרבים, כלומר מבעד לשמותיהן של הדמויות שיצרו עם המשוררת המיה כחולה: רות, בתיה, מוזס-הרושובסקי. זה הממד המוחשי והגלוי ביותר של ראנא, משום שאפשר להתחקות אחר תולדותיו המפורטות בספריה של הרכבי שקדמו לראנא, ולזהות את גלגוליו גם בשירי ראנא עצמם (בעיקר בשירים "נעילה", "מה שקורה בלב פשוט קורה", "איכשהו ידענו שכמיהתנו לשלמות" ובכמה מפרקי הפואמה "כל המציאות אלי"). זהו ממד שיש לו איכות של מסע, ואפשר גם להציגו כממד הפסיכואנליטי של ראנא.

הממד השלישי הוא ראנא השלמה או ראנא הזכורה, והוא זה שמלכד את כל גלגוליה של ראנא לדמות אחת הקיימת בכל הזמנים, גם "בעוד אלף שנים". ההתלכדות הפלאית הזאת מתוארת לא רק בשיר "נעילה", אלא במקומות נוספים בראנא, וביניהם בפרק 42 של "כל המציאות אלי"⁸, שבו היא מוצגת כ"רגע כביר": רגע שבו כל מחיצות הזמנים שההמיה הכחולה התנפצה אליהם נעלמו. זהו רגע כביר משום שראנא של ההמיה הכחולה הצליחה להתמזג בו באופן שלם עם ראנא השכוחה, ולכן גם להיפרד בו ממנה באופן שלם ולפנות את מקומה לראנא הזכורה, השלמה.

בעמודים הבאים אציע תיאור ראשוני של האפוס של ראנא: המסע מראנא השכוחה דרך ראנא של ההמיה הכחולה עד לראנא הזכורה.

יחד

הכול התחיל במשהו רע, משהו שלא היה צריך לקרות, לא ברור מה. מה שקרה נשכח. בזיכרון נותרו רק קטעי חזיונות מיטלטלים ללא אחיזה, בלי התאמה בין מראה לרגש, בין סימן למשמעות, בין קול לתמונה. נותר גם החותם הרגשי של מה שקרה, שדמה לפעמים למערבולת פנימית אלימה. את המערבולת הזאת, ואת התחושה שהיא אינה מוכרת, כלומר אינה זכורה, אפשר למצוא כבר בספרה הראשון של הרכבי, כי הוא מלך,⁹ בשיר "עיניך נעצמו על קרקעית הים", שהוצב מאוחר יותר, בגרסה שונה במקצת, בפתח כרך שיריה המקובצים של הרכבי משנת 2009, ציפור שבפנים עומדת בחוץ.¹⁰ הציטוט כאן הוא מגרסתו המאוחרת יותר של השיר:¹¹

בְּחִלּוּמֵי מִשְׁתוֹלְלֵת סְפִינָה נוֹרָאָה
וּפְתָנִים לְבָנִים מְשַׁחֲקִים עַל בְּטִנָּה

לֹא, אֵינֶנִּי מִפִּירָה אֶת הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אֲנִי רוֹאָה

האפוס של ראנא הוא מסע ארוך בעקבותיה של המערבולת הזאת, כלומר מסע ארוך של היזכרות. זאת היזכרות מסוג מיוחד, היזכרות במשהו שלא ניתן להיזכר בו, ולכן אין בררה אלא לפורר ולהבליע אותו בזיכרון חדש, רצוף ונגיש יותר. זהו מסע מזיכרון שבור ומקוטע אל זיכרון שיש בו רצף ושלמות.

אלא שהמסע הזה, המסע אל הזיכרון החדש, חייב לעבור שוב ושוב במסלול העקבות שהותיר אחריו הזיכרון שאבד, להיסחף שוב ושוב אל תוך הדינמיקה המרסקת שלו ולנסות לשחזר מתוך מבט אל תוכה את מה שנשכח. תיאור תמציתי של מאמצי השחזור האלה, על הריסוק המחודש שכרוך בהם, אפשר למצוא בשיר "אוי מתאר":¹²

אוי לְתֵאֵר אֵיזָה אוי
מִתְרַחֵשׁ לְעֵינֵינוּ
אוי לְתֵאֵר אֵיזָה אוי
שֶׁבֶשׂ אֶת צְלִילוֹת דְּעֵתֵנוּ
אוי לְתֵאֵר אֵיזָה אוי
הִיָּה מְחַרֵּיב אֶת גְּרוֹנֵנוּ
אוי לְתֵאֵר אֵיזָה אוי
עֲשֵׂה גִיהֲנוֹם לְמֵאֵינֵנוּ
אוי לְתֵאֵר אֵיזָה אוי
הִיָּה לָנוּ בִּינֵינוּ לְבִינֵנוּ

ה"אוי" הוא תמיד כפול: זה של המאמץ לתאר וזה של מה שמתואר. בצמד השורות הראשון שניהם מתרחשים באותו זמן, בהווה: "אוי לתאר איזה אוי / מתרחש לעינינו". אבל בהמשך, המאמץ לתאר נותר בהווה, ואילו מה שמתואר נסוג אל העבר והופך בעצם לשחזור: "אוי לתאר איזה אוי / היה מחריב את גרוננו", והשחזור הזה אינו אלא זיכרון חדש. התיאורים או השחזורים האלה, שחזורי האוי, אינם דומים לקטעי הזיכרון הסתומים שצפים בספרה הראשון של הרכבי, משום שמסע ההיזכרות מעניק להם הקשר וכיוון, מעניק להם, בלשונה של הרכבי, "זמן / ועומק / ותנועה"¹³. אפשר למצוא שחזורים כאלה בכל ספריה של הרכבי מאז עדי. הנה אחד מהם, מתוך המחזור "רחוב הבדידות השלמה"¹⁴:

רְצַפַּת הַזִּכְרוֹן מְלֵאָה

דָּם

עֲלֵיהָ חֶקוּק שָׁם

אֲשֶׁה גְבוּרָה

לְהַטּוּטִיָּה וְצַחוּקִיהָ

גְּעֻגּוּעִיהָ

וְשִׁבְרָה

אין דרך לדעת מי היא "האישה הגיבורה" שדמה נשפך ושמה נחקק על רצפת הזיכרון. אולי זאת ראנא. אולי מישהי אחרת. אולי מה שנרצח הוא היחד של המשוררת וראנא. ואולי היחד של המשוררת עם עצמה.

זאת אולי הדרך הטובה ביותר להבין מי זאת ראנא: מי שהייתה פעם יחד עם המשוררת, הייתה תחושת היחד שלה, והאפוס של ראנא הוא מסע של שיבה אל היחד הזה: היחד שנרצח וקם לתחייה בדמותה של ראנא.

הרכבי משתמשת לא פעם בשורש ר.צ.ח. כדי לסמן בעזרתו את מה שנעלם בזיכרון השבור, כלומר את החורבן הבראשיתי שהיא מנסה לשחזר. היא עושה זאת, למשל, בפרק י"ג של המחזור "רחוב הבדידות השלמה", שבו היא כותבת: "ורצחתי אביר בלתי מנוצח // לא ידעתי את שם האביר שנרצח"¹⁵. לפעמים היא מציגה את עצמה כמי שרצחה, ולפעמים הרוצח הוא גבר, המכונה באחד משיריה "הרוצח הזה"¹⁶. במקומות רבים נרמזת זיקה בין הרצח לבין אביה של המשוררת, אם כי קשה להחליט מהו טבעה המדויק של הזיקה: אם האב הוא זה שרצח, זה שנרצח, או זה שברח והפקיר את המשוררת לרצח.¹⁷ מה שברור הוא שדמות האב נותרה כלואה בין השברים והמחיצות של הזיכרון האבוד והמקוטע, בלי שתתגלה שוב כדמות ניתנת לזיהוי במרחבי הזיכרון הרציף והנגיש המעוצב בשירי ראנא. נרמז כאן טבעם הכאוטי והמתערבל של מה שהרכבי מכנה "חיינו" או "המציאות" בפואמה "כל המציאות אלי"¹⁸. אי-אפשר להציע ל"חיינו" או ל"מציאות" תיאור ביוגרפי רצוף וסדור, אלא רק לתאר אותם כרעידת אדמה מחזורית שהזיכרון אוסף שוב ושוב את ניצוליה. ובין הניצולים המתוארים בראנא – המשוררת, ראנא עצמה, החוליגנים, חיי

הלילה, המארכת בפאב וכו' – אי־אפשר למצוא את אמה ואביה של המשוררת, וזאת למרות ששניהם מהבהבים בנקודות מפנה משמעותיות לאורך המסע.¹⁹ ומכיוון שאי־אפשר למצוא אותם בשירי ראנא (ואולי אפשר, אך רק בצורה מקוטעת ושבורה), אין טעם לנסות להבין את תפקידם בחורבן הבראשיתי או את הזיקה שלהם לראנא.

גם בראנא, בפרק 42 של "כל המציאות אלי", אפשר למצוא משהו שדומה לשחזור של החורבן הבראשיתי. הוא הרבה יותר מפורט והרבה פחות סמלי מהשחזור ב"רחוב הבדידות השלמה", בין השאר משום שעם השנים נוספו לאירוע השכוח שכבות חדשות של התנסות וזיכרון שהצטברו במהלך המסע אליו, אבל אותו דם עצמו שפוך שם על הרצפה, וליתר דיוק: מתגלגל.²⁰

תֵּאָרֵי לְעֶצְמָךְ לְחִיּוֹת הַיָּכֵן שֶׁהִכַּל קוֹרָה – לְשִׁמְעַ אֹתָם צוֹעֲדִים בְּשׁוֹרָה, מִבִּיטִים בְּנוֹ שְׁעָה אֶרְכָּה, מְכַבִּים אֶת הָאוֹר, צוֹנְחִים לְצַדְנוּ, טוֹפְחִים בְּעֵלִיזוֹת עַל שְׁעֲרוֹתֵינוּ, מוֹשְׁכִים אוֹתוֹ בְּחִזְקָה, מְשַׁפְּשָׁפִים אֶת לְחֵינֵנוּ, מַעֲלִים אֶת בְּהוֹנוֹת רַגְלֵיהֶם, דוֹחֲקִים אֶת יְדֵיהֶם, מִתְחִילִים לְטַפֵּס עַל צְוֹאֲרֵנוּ, לְהֶאֱנֹק, לְצַרְחַ, לְאַבֵּד שְׁלִיטָה; חֲמוּמֵי מִזְג שְׂכֻמוֹתָם, וְגַם כְּאִשֶׁר הֵם מִתְחִילִים לְכוּץ אֶת שְׁפֹתֵיהֶם זו לְזוֹ, לְשַׂרְבֵּב אֶת לְשׁוֹנָם בְּחוֹלְמָנוּיִת, מֵרַב הִנָּאָה, לְהִתְפַּסוֹת בְּעֶרְפֶּל לָבֵן, לְהִגִּיר רִיר

פֹּה וְשָׁם הִזְעָה הַשְּׁחָרָה, חָדַר הֶרְחָצָה, הִגְבַּ, הִבְטָן, הִכְתְּפִים, פְּפוֹת הַיָּדִים, הִבְרָפִים, בְּהוֹנוֹת הָרַגְלִים, הַצַּחְקוּקִים, הַדָּם שֶׁלֹּא מִפְּסִיק לְהִתְגַּלְגֵּל עַל הָרִצְפָּה

מתברר שאפילו בראנא ניכר עדיין הניתוק בין תמונה וקול או בין מראה לרגש שמאפיין את האירוע השכוח. הנשים בתמונה, כנראה ראנא והמשוררת, דוממות לגמרי. רק הגברים פעילים, אבל במובן מסוים גם הם דוממים לחלוטין. אפשר לחוש היטב בהתענגות שלהם, והם צווחים ונאנקים, אבל מעבר לזה – כלום. אפילו הדממה של הנשים לא מעוררת בהם תגובה. הם מסתערים על גופן אך שקועים לחלוטין בעצמם. מי שמוסיפות לתמונה פרשנות רגשית הן ראנא והמשוררת, שיושבות יחד בקליניקה של מוזס-הרושבוסקי:²¹

זֶה הָיָה רֶגַע פְּבִיר שְׁבוּ יְכַלְנוּ, אֶת וְאָנִי, לְהִתְבוֹנֵן בְּרִגְשׁ הַבוֹשָׁה שְׁחוֹזֵר עַל עֲצָמוֹ כֵּל הַזְּמַן, בְּגַעַל. בְּכַחֲלָהּ.

זה התפקיד המשמעותי ביותר של ראנא, בכל גלגוליה: היא מאפשרת להיזכר ולזכור, לחבר תמונה לקול, ומראה לרגש. מבט עיניה וקולה הם קמעות מאגיים של זיכרון. הם מעוררים את הזיכרון לחיים ונותנים לו משמעות. וסביר להניח שגם ראנא הקדומה העניקה למשוררת קמע כזה כשהחורבן הבראשיתי השתולל, ונהרות של זעם ובחילה, אימה ופחד, של דם מתגלגל, איימו לצרוב את ההכרה עד לבסיסה; היא העניקה למשוררת קמע של שלמות – קמע ששומר על שלמות הזיכרון – שבעזרתו הובלע החורבן, או לפחות חלק ממנו, בזיכרון אחר, שהיה אמנם פחות רצוף, אבל שמר בין שבריו את מה שהחורבן איים לקחת: את הכמיהה ליחד, לרצף, לשלמות.

החורבן פוצל מהשלמות שאבדה בו. רצח היחיד פוצל מזכר היחיד. את הפיצול הזה משחזרת הרכבי בשירתה באמצעים רבים, בין השאר באמצעות חיזיון של מבט מפוצל: זוג עינים שאחת מהם פקוחה ורואה והאחרת עצומה וחולמת. ובעוד העין הפקוחה פעורה מרוב אימה לנוכח החורבן או הרצח, העין השנייה נעצמת כדי לשוב לאחור, להיאחז בזיכרון קדום, בקמע של ראנא, ולגונן בעזרתו על השורש, על היחיד, על השלמות:²²

עֵין אַחַת רוֹאָה אֶת סוּפָה וְעֵין שְׁנֵי
מֵרְחֶמֶת פֶּן תַּחֲיֶה דְבַר וְהַפּוּכּוֹ

באירוע הבראשיתי, כלומר כשהיחיד נרצח, היו דבר והיפוכו: רצח ויחיד. מצד אחד חורבן, דין וגזרה, ומצד שני ישועה, חסד ונחמה. ובעוד עין אחת נותרה פקוחה לנוכח החורבן ונגזר עליה לראות את סופה ולספוג אל תוכה דבר והיפוכו, העין השנייה נעצמה כדי לרחם ולנחם: לגונן בתוכה על שלמותו של היחיד, על החסד והישועה שנמצאו בקמע של ראנא, ולהבטיח שהיחיד ייוותר שלם. המבט פוצל לעין פקוחה ורואה שאינה מבינה דבר, שכן חסר לה המפתח – חסרה לה הכמיהה לשלמות, לתיקון או לגאולה, שבלעדיה אין הבנה – ולעין חולמת או הוזה ששומרת על מפתח היחיד, אך בלי לזכור מה היא צריכה או יכולה לפתוח בעזרתו.

המבט המפוצל הוא מבט שזוכר הכול כי הכול טמון בו, אבל גם שוכח הכול, שכן הנתק בין העיניים לא מאפשר למזג בין מה שנשמר בכל אחת מהן בנפרד. כדי שהחיבור הזה יתאפשר שוב, צריכה להופיע ראנא של ההמיה הכחולה עם מבטה השלם: "הו ראנא, מבט עיניך, המבט בעיניך, המבט של עיניך" – מבט שמתגלה לא רק בראנא אלא בכל ספריה של הרכבי – ולפתות את העין העצומה להיפקח. וכאשר העין העצומה מתחילה להיפקח, המסע אל הזיכרון יוצא לדרך: המסע לשחזורו של רצח היחיד ושל היחיד שנרצח. משהו מאופיו של המסע הזה ניכר היטב בבית הרביעי של השיר "לפני נסיעתי":²³

זֶה בָּא עוֹד פְּעַם.
אֲנִי רוֹאָה אֶת זֶה חוֹזֵר לִפְנֵי הַרְגָעִים.
זֶה מֵתְפַשֵּׁט כְּמוֹ מֵאֲמֵץ לְהִשָּׂאֵר
בְּצֶלֶם אֱלֹהִים.
אֲנִי לְבוֹא. אֲנִי לְצֵאת. אֲנִי הֵינּוּ
בֵּית רִיק שְׁבוּ נְבָרְאוּ הַמְרָאוֹת
הַיוֹצֵאִים מִן הַקֶּלֶל.
צְפוּר שֶׁל צֵעַר מָה הִיא שׁוֹאֶלֶת.
עֵין אַחַת רוֹאָה אֶת סוּפָה וְעֵין שְׁנֵי
מֵרְחֶמֶת פֶּן תַּחֲיֶה דְבַר וְהַפּוּכּוֹ.
דְּבַר וְהַפּוּכּוֹ יִבְנֶה וְיִבְנֶה בְּעֵינַיִם מְלֵאוֹת דְּמָעוֹת
דְּבַר וְהַפּוּכּוֹ יְבוֹא בְּזֵהִירוֹת גְּדוּלָה
דְּבַר וְהַפּוּכּוֹ לֹא תַעֲשֶׂה אֶפְלוּ נִשְׁמָה יְדִידוּתִית קְרוּבָה
דְּבַר וְהַפּוּכּוֹ בְּרַחוּק מָה

צמד השורות שפותח את הבית, "זה בא עוד פעם / אני רואה את זה חוזר לפי הרגעים", חוזר בשיר כולו חמש פעמים ומחלק אותו לחמש יחידות. מה שחוזר ובא פעם אחר פעם הוא זכר האירוע הבראשיתי, שהולך ומשנה את פניו לאורך מסע ההיזכרות, או בניסוח אחר: הולך ומשנה את פניו ככל שהמבט המפוצל מתמזג ומתמקד. בכל פעימה הוא חוזר בווריאציה חדשה, נגישה ושלמה יותר, ומווריאציה לווריאציה הוא הולך ומצטבר לרצף חדש של זיכרונות שעתידי להחליף את האירוע הבראשיתי.

מדובר בפעימה חוזרת, ומה שפועם – חותמו של האירוע הבראשיתי שהולך ומתחלף בזיכרון נגישה יותר – "מתפשט כמו מאמץ להישאר בצלם אלוהים". צלם אלוהים הוא היחד (השלמות, ראנא), והמאמץ לשמור על הצלם הוא היבט מהותי של הפעימה עצמה: יש לשמור על היחד למרות ההיזכרות ברציחתו. זהו מאמץ שמתרחש בשני מישורי זמן שונים, אך קשורים ומקבילים זה לזה. היה מאמץ כזה בעבר הרחוק, באירוע הבראשיתי עצמו, כאשר העין העצומה שמרה על זכר היחד למרות הירצחו לנוכח עין הפקוחה, ומאמץ מקביל מתרחש גם עכשיו, ביחד החדש שהולך ומתגלה: היחד של ההמיה הכחולה.

הצורות הדקדוקיות יוצאות הדופן "אני לבוא. אני לצאת. אני היינו" מבהירות שמה שחוזר, יוצא ובא, נהנה ממעמד דקדוקי מיוחד: אין לו מיקום ברור ברצף הזמן (ומכאן השימוש בצורות המקור הנסמך "לבוא" ו"לצאת"), והוא נע בין יחידה, "אני", לבין רבות, "היינו", כלומר בין המשוררת לחוויית היחד שלה או בין המשוררת לראנא. "אני לבוא" פירושו: היחד חוזר. הוא חזר פעם, כשנשמר בעין העצומה, והוא חוזר כעת שוב, ביחד של ההמיה הכחולה. "אני לצאת" פירושו: היחד נשחת או נרצח. הוא נשחת פעם, בחורבן הבראשיתי, והוא מאיים להישחת שוב ביחד החדש. והכול מתואר בלשון של סיכום במילים: "אני היינו / בית ריק שבו נבראו המראות / היוצאים מן הכלל". הבית הריק, המלא חזיונות, הוא היחד הרצוח, המרוקן, השכוח, שהותיר אחריו חזיונות של חורבן וישועה – הותיר את "המראות היוצאים מן הכלל" – ששבים ומתעוררים כעת, בהמיה הכחולה, והופכים משיירים של זיכרון אבוד ומקוטע לנבואות שחוזות ורוקמות זיכרון חדש.

ציפור הצער שמופיעה מיד אחר כך, "ציפור של צער מה היא שואלת", היא דמות שמתעצבת שוב ושוב בספריה של הרכבי, משתנה ללא הרף ואף על פי כן שומרת על רציפותה. הדמות משקפת מתח חריף בין שני סוגי יחד ששואפים להתמזג: מצד אחד היחד הקדום, שנרצח לנוכח העין הפקוחה, נשמר בעין העצומה ונשכח בגלל שהמבט פוצל; ומצד שני היחד החדש, של ההמיה הכחולה, שמאפשר את התמזגותו והתמקדותו המחודשת של המבט. במילים אחרות: ציפור הצער משקפת את המתח בין ראנא הקדומה והאבודה לראנא של ההמיה הכחולה. בשירי עדי לובש המתח הזה אופי של קינה, צער או דמעות ("ציפור של צער"), המעורב בתחושה של ריחוק, מסתורין או חידה ("מה היא שואלת"). כפל הקינה והחידה מתגלה שוב כאשר "הדבר והיפוכו" מתואר כמי שייכנס "בעינים מלאות דמעות", אך גם "בזהירות" וב"ריחוק מה". את הביטוי הצלול ביותר לכפל הקינה והחידה המאפיין את דמותה של ראנא בשירי עדי אפשר למצוא בשיר "העינים האלה"²⁴, שנפתח כקינה וממשיך כחידה:

כָּאן לְעוֹלָם כָּבֵר לֹא אֶשְׁמַע אֶת קֶצֶף הַגְּלִים
 אֶת מְשַׁאֲלוֹת הַרוּחַ בְּהַרִים
 וְאֶת קוֹלָהּ הַטּוֹב שֶׁל שׁוֹשְׁנָה
 וְהַקּוֹלוֹת הַחֲרָשִׁים שֶׁל אֱלֹהִים.
 אֲשֶׁה מִתִּיפַחַת בְּאִשָּׁה.

הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה, לָמָּה בּוֹכוֹת בִּי הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה

מָה שָׂמָּה?

מָה שָׂמִי?

הָאִשָּׁה הָאֲחֵרֶת, זֹאת אֲנִי?

אִיֶּה גַעְגּוּעֶיהָ?

וְגַעְגּוּעֵי?

אִיֶּה רְחוֹבוֹתֶיהָ?

וְרְחוֹבוֹתֵי?

מְדוּעַ, לְפִי מִנְחִיָּה, אֲנִי מְשַׁנְעֶת?

מְדוּעַ, לְפִי מִנְחִיָּה, הִיא הוּד מְלֻכּוֹתָהּ?

ראנא בגלגולה האחרון והשלם, ראנא של ראנא, תתבקש לזכור את החידה ההיא, לזכור אותה כמו שפיתרון זוכר את החידה שממנה צף ועלה:²⁵

הוּ רָאנָא

הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה

אֵל תִּשְׁכַּחֵי אֶת הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה

לָמָּה בּוֹכוֹת בִּי הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה

שברים וציפורים

אפשר להצביע על השיר שבו האפוס של ראנא נרמז לראשונה. זה השיר "בלילה זה קראו לה", מספרה הראשון של הרכבי, כי הוא מלך, הדומה לשירים רבים בספרה השני, עדי, ומבשר, בעצם פותח, את השלב המגובש בשירתה:²⁶

בְּלִילָה זֶה קְרָאוּ לָהּ

בְּכָל שְׁמוֹתֶיהָ

- הִיוּ לָהּ חֲמֵשֶׁה-עָשָׂר שְׁמוֹת -

וְאָסְפוּ אֶת שְׁבָרֶיהָ

מִכָּל עֲבָרֶיהָ,

וְנָסוּ לְחַבֵּר אוֹתָם לְצוּרוֹת.

לְכַנֵּה, אֶפְרָפְרָה, מְאֹרֶרֶת,
זָהְרוּ צְפוּרִים בְּכָל מִינֵי
מְחֻזּוֹת רְחוּקִים עַל פְּנֵיהָ,
מְחֻכּוֹת לְהַגִּיד עֲתִידוֹת.

וְכָל הַלַּיְלָה רְאִיתִי מְנִיפּוֹת
מְתְרוֹצְצוֹת בְּתוֹךְ הָאוֹר
וְצְפוּרִים שְׁנֹאֶסְפוּ סְבִיבָה
הַתְּחִילוּ לִיצֹר מְחֻדָּשׁ
אֶת מְאֹרְעוֹת חַיִּיהָ

מפליא למצוא כבר בספרה הראשון של הרכבי שיר שמתאר בצורה ממצה כל כך את ההיגיון הפנימי של האפוס של ראנא כולו – אפוס של היזכרות שמחליף זיכרון ישן, שבור וקטוע, בזיכרון חדש, שלם ורציף. עם זאת, כדאי להעיר שהשיר מובא כאן בנוסח מאוחר שלו, כפי שהופיע בספר ציפור שבפנים עומדת בחוץ, ואילו השיר בנוסחו המוקדם, כפי שהופיע בספר כי הוא מלך, שונה למדי. חלק מהפלא, כלומר מאופיו הנבואי של השיר, אפשר אפוא להסביר באמצעות נטייתה של הרכבי לכתב את שירה הישנים. את הזיקה הזאת בין שכתוב ונבואה, כלומר בין רצף רגיש ודייקני של שכתובים יצירתיים לבין היכולת להציג אירועים חדשים כהתגשמותן של נבואות עתיקות, אפשר למצוא גם בשירת הנבואה התנ"כית. שכתוב יצירתי שנובע מתשוקה לרצף הוא סוד יופיה וחכמתה של כל שירה נבואית.

דומה שגיבורת השיר משתוקקת להיזכר: הציפורים שמרצדות "במחוזות רחוקים על פניה" זוהרות מרוב ציפיה "להגיד עתידות", כלומר לספר את הסודות הידועים להן, ובסוף השיר הן כבר לא מתאפקות ומתחילות "ליצור מחדש את מאורעות חייה". אבל הדימויים שהמשוררת משתמשת בהם חושפים גם יחס ספקני ומתנכר להיזכרות הזאת. היא מתוארת כהליך נלהב מדי, חפוז, אלים, הרפתקני, מפוקפק, המייצג אולי תשוקות זרות ורחוקות: את תשוקותיהם האלימות של הקולות שמתעקשים לקרוא לה בכל שמותיה, או את תשוקותיהן המסוכנות של הציפורים. וכמובן, קשה להתעלם מהאפשרות שמקורן של הספקנות וההתנכרות הוא בחדרה מפני הזיכרונות עצמם: זיכרונות החורבן הבראשיתי שגרם לגיבורת השיר להתנפץ לשברים.

מיהם אלה שקוראים למשוררת בכל שמותיה בתחילת השיר? קשה לדעת, אבל ברור שתפקידם דומה לזה של דמויות רבות שהמשוררת פגשה במהלך חייה: מצד אחד בתיה ורות ורינה, גלגוליה של ראנא, ומצד שני הדמויות הגבריות המכוננות "ויניק"²⁷ ו"דוקטור מוזס"²⁸ רובן ככולן פסיכואנליטיקאיות ופסיכואנליטיקאים שהשתתפו במסע ההיזכרות, ובשיר "בלילה זה קראו לה" נוכחותן או תרומתן מתוארת לראשונה בצורה גלויה יחסית.

השיר משקף בעדינות יוצאת דופן, וירטואוזית, רצף תזזיתי של עמדות אפשריות כלפי הדמויות האלה: פחד, ניכור, התנגדות נואשת, כמיהה, מאמץ לשלוט בכמיהה, חשש מפניה,

אבדן שליטה – כאילו גיבורת השיר מתנפצת שוב לשברים במהלך ההיזכרות, אך בה־בעת משתדלת לחבר את השברים האלה לקשת רחבה ורצופה של אפשרויות שמשקפת את המורכבות שמתגלה לה.

שלושה כוחות עיקריים מתבלטים בתוך הקשת הזאת. שני הכוחות הראשונים הם כמיהה להיזכר ופחד להיזכר, וליתר דיוק: הכמיהה לראנא, ליחד, ואימת ההיזכרות בחורבנו. את הכוח השלישי אפשר לתאר כנאמנות או כמסירות – מסירות מוחלטת לרציפותו של הזיכרון. תפקידה של המסירות היא להבטיח שיהיה תואם מושלם בין הזיכרון שאבד לזיכרון החדש, בין נבואה להתגשמותה, בין מאורעות חייה "המקוריים" של גיבורת השיר לבין מאורעות חייה כפי שיתגלו, יתעצבו ויווצרו מחדש בתהליך ההיזכרות. צמד הזיכרונות, זה שאבד וזה שעתיד לתפוס את מקומו, חייבים להתאים זה לזה כמו שני צדדים של אותה מטבע: עליהם להיות זהים זה לזה למרות פער הזמנים ביניהם. הרכבי מכנה את המסירות הזאת לרציפותו של הזיכרון "החשק לשלמות"²⁹ ואת המסע שהמסירות הזאת מכתובה היא מכנה "מסע לתוך שלמות"³⁰ ו"המסע אל תוך שלמות שלנו"³¹.

את המסירות לרציפותו של הזיכרון אפשר לבטא בעזרת נוסחה פשוטה יחסית: הנוסחה שקובעת שאסור להניח לאימה ולכמיהה, או לגזרת החורבן ולנבואת הנחמה שנחבאות במבוך הזיכרון והשכחה, להינתק זו מזו. הן שני היבטים של אותו אירוע בראשיתי, של אותו זיכרון שבור ומקוטע, של אותו מבט שפוצל לעין פקוחה ולעין עצומה, ועליהן להתגלות יחד בזיכרון החדש שיתפוס את מקומו של הישן.

ומה שמדביק את הכמיהה והאימה זו לזו הוא היחד עצמו: היחד של שתי העינים, הפקוחה והעצומה; היחד שנרצח לנוכח העין האחת ונשמר שלם בעין השנייה; היחד שהותיר את המשוררת לבדה, אך גם נבלע בתוכה ונחתם בזיכרונה. מסע ההיזכרות מבוסס על מסירות מוחלטת לרציפותו של היחד הזה – לאחדות החורבן והנחמה: רק היחד שנשחת ונרצח יכול לקום לתחייה, ועליו לקום לתחייה בדמות היחד שנשחת ונרצח. כל יחד אחר יהיה כוזב ומזויף, ידמה לגיבוב חפוז של "שברים" ל"צורות", לטקס מאגי יומרני או להגדת עתידות מפוקפקת, להמצאה של יחד שלא היה ולא נברא, במקום לשחזור עיקש ומסור של היחד שהיה ואבד.

בשיר "בלילה זה קראו לה"³² מסע ההיזכרות כאמור רק נרמז. המסע מתחיל להתממש והמשוררת יוצאת לדרך בשירי השער הראשון של הספר עדי, למשל בשיר "בלילה זה", שאפשר לראות בו שיר המשך לשיר "בלילה זה קראו לה"³³:

בְּלִילָה זֶה רְאִיתִי אֶת שְׁבָרֶיהָ
וְאֵת הַצְּפוּרִים אֲשֶׁר מְשָׁכוּ
בְּכָל שְׁעָרוֹתֶיהָ
וְאֵת הַצְּפוּרִים שֶׁנָּחוּ עַל גְּבֵה
וְאֵת הַצְּפוּרִים שֶׁרָצוּ עַל פְּנֵיהָ
וְאֵת הַצְּפוּרִים אֲשֶׁר הִלְכוּ עַל

קצות אצבעותיה
 ואת הצפורים אשר עמדו בחלונות
 ואת הצפורים אשר כסו את קולותיה
 בדם ועשבים ובחולות

בלילה זה ראיתי את שבריה
 ולא היתה כמוה משברת לשברים

הקולות שקראו למשוררת ונקבו בכל שמותיה נעלמים בשיר הזה. היעלמותם מחדדת מאוד את הניגוד בין שברים לציפורים, שאפשר לפרשו כניגוד בין שני חלקים ביזכרונה של המשוררת: החלק המת והדומם והחלק החי והדינמי. ובעוד בשברים יש משהו חד־משמעי: "ולא היתה כמוה משוברת לשברים", את הציפורים מאפינת דו־משמעות עקיבה. מצד אחד נוצר רושם שהציפורים משתתפות במעשה הריסוק של גיבורת השיר, וזאת הן בגלל נטייתן להתרבות ולהתפצל, המשקפת את השתברותה לשברים; הן בגלל האלימות שהן מפגינות כלפי גופה כשהן מושכות בשערותיה; והן בגלל ניסיוןן להשתיק, להטביע או לקבור אותה: לכסות את קולותיה "בים ועשבים ובחולות". אלא שבו־בזמן נוצר גם רושם הפוך: שהציפורים מגייסות את כל כוחן כדי לעורר את גופה הדומם והשבור של גיבורת השיר, להשיב אותה לחיים, ואולי אפילו להרגיע ולנחם אותה – לכסות אותה כמיטב יכולתן בשמיכה מאולתרת ולכסות על בכיה וגניחותיה בקולותיהן המרגיעים.

פיצול הזיכרון לחלק מת ודומם ולחלק חי ודינמי מוכר לנו היטב משירים רבים אחרים של הרכבי. למשל: משחזור האירוע הבראשיתי בספר ראנא, שבו היה לזיכרון חלק מת ודומם, זה שהתרחש "היכן שהכל קורה", כאשר החוליגנים תקפו את המשוררת וראנא; וחלק נוסף, חי ודינמי, שהתרחש בקליניקה של מוזס־הרושבוסקי.³⁴ הפיצול גם מוכר לנו מפיצול המבט לעין פקוחה ועין נעצמת, וליתר דיוק: מהנגדת המבט המפוצל הזה, העיוור, למבט עיניה הממוזג של ראנא, כאשר היא שבה בחסות ההמיה הכחולה לחייה של המשוררת.³⁵ החיזיון שנרקם בשיר "בלילה זה" – חיזיון שאפשר לפרש כדיוקן עצמי של המשוררת כדמות מנופצת לשברים שציפורים מתערבלות ביניהם – אינו אלא מה שנגלה למשוררת כשהמבט המפוצל מתחיל להתמזג ולהתמקד.

ומה שגיבורת השיר רואה כשמבטה נפקח הוא את עצמה: היא רואה את התנפצותה לשברים, כלומר את רצח היחד, אבל בה־בעת היא רואה גם ציפורים שמתערבלות בין שבריה בסחרחרות בלתי מפוענחת, הממזגת קשת רחבה של רגשות סותרים: אלימות, זעם, בושה ("הציפורים אשר משכו בכל שערותיה", "הציפורים אשר כיסו את קולותיה / בים ועשבים ובחולות"), איום, בהלה, זהירות ("הציפורים שרצו על פניה", "הציפורים אשר הלכו על / קצות אצבעותיה", "הציפורים אשר עמדו בחלונות"). ולצד כל אלה גם כמיהה ואולי אף נחמה: כמיהה להעיר את גיבורת השיר לחיים, והשתדלות להשקיט ולהרגיע אותה.

המערבולת הזאת היא מערבולת "הדבר והיפוכו" שהעין הפקוחה נחשפה לה בראשית הזמנים. ומה שמאפשר למערבולת להצטייר שוב בחיזיון צלול כל כך הוא הקמע של ראנא שנשמר בעין העצומה, זו שמתחילה כעת להיפקח. אלא שהעין העצומה רק מתחילה להיפקח – זהו רגע מוקדם מאוד במסע ההיזכרות – ולכן החיזיון שמתגלה למבט המתמזג עדיין חידתי מאוד. עדיין לא ברור למה היחד התנפץ: אין שום פרט שמסגיר את טבעו של החורבן שהתרחש בראשית הזמנים. גם לא ברורה עדיין מגמתה של תנועת הציפורים: האם הן משחזרות את החורבן, או להפך, מנסות להקים לתחייה את מה שהתנפץ בו. כל מה שגלוי לעת־עתה הוא שהיה חורבן שראוי לקונן עליו, ושטבעו עדיין חידתי. כמו במקומות רבים בספר עדי, יש כאן קינה המשולבת בחידה.

על חוט השנרה

אחרי שמיקמתי את היציאה למסע ההיזכרות במעבר מספרה הראשון של הרכבי לספרה השני, אני קופץ לספרה השלישי, אני רוצה רק להגיד לך, כדי להצביע על שני קשיים או איומים מרכזיים שמסע ההיזכרות נתקל בהם: הקושי שכרוך בהתרחקותו ובהתנתקותו של העבר מההווה; וקושי נוסף, מנוגד לכאורה, שכרוך בפלישתו של העבר אל תוך ההווה. אפשר לראות בשני הקשיים האלה שני סוגי שכחה שהמסע אל הזיכרון מנסה להתגבר עליהם.

בשיר "באחד הימים, כשהכל יימחק"³⁶, ראנא של ההמיה הכחולה כבר גלויה לחלוטין, ושמה "רות". זהו שלב חדש לגמרי ביחד של המשוררת וראנא, שבו הן ניצבות זו מול זו. שלב זה חורג משני סוגי היחד שתוארו עד כה: הן מהיחד המופנם והמושלם של ראנא הקדומה, והן מהיחד המקונן והחידתי של שירי עדי. לקראת סוף השיר מתוארים שוב שני סוגי היחד האלה, הקדום והחידתי, אלא שהפעם הם ממוקמים בעבר:

שַׁחַר אָדָם הַתְּפוּרָר בְּקֶצֶה
צְפוּר בְּתוֹךְ צְפוּר נִקְרָה מֵתוֹךְ שְׁנָה
וְכָל רֵגַע וְרֵגַע הֵיְתָה נֶעְלָמָת
לְרֵגַע
עַד שֶׁהֵיְתָה כְּמִין נִקְרָה
שְׁמֵת־כּוֹנֵת לְשִׁלְמוֹת

וְהַצְלִילוֹת וְהַצְלִילוֹת
וְהַצְלִילוֹת אֲשֶׁר לְוִתָּה אֶת יְגוֹנָה
כָּל יוֹם, כָּל שָׁעָה
– שְׁעֵמְדָה וּבְכַתָּה לִימִינָה –

האם אַתְּ מְבִינָה?

מעוצבות כאן שתי דמויות אלגוריות שעמדו פעם זו לצד זו: ציפור בתוך ציפור שנעלמת אל תוך נקודה המתכוונת לשלמות, ולימינה צלילות שמלווה את יגונה של הציפור ומבכה את חורבנה. הציפור המתכוונת לשלמות משקפת את המשוררת בשעה שהיא נעלמת אל תוך היחד הקדום שלה. הצלילות המקוננת משקפת את מבט עיניה הדומע של ראנא המוכר לנו משירי ענדי. ואילו היחד של צמד הדמויות האלגוריות – של הציפור והצלילות – משקף את היחד החדש, המאויים, של המפגש הפסיכואנליטי עם רות. כאן תיאור המפגש אמנם הרמוני יותר, לכאורה, שכן שתי הדמויות כבר אינן עומדות כמעט זו לצד זו כמו בשיר "מטיבם של דברים",³⁷ אלא ממש זו לצד זו. ואף על פי כן דומה שזהו יחד מוגבל במיוחד, כי בעוד רות מפרשת לציפור את מצבה באמצעות בכי וקינה, המשוררת הולכת ונעלמת אל תוך עצמה.

ההבדל בין הציפורים המתערבלות בשירי ענדי לבין התמונה האלגורית שמצטיירת בשיר "באחד הימים, כשהכל יימחק" הוא ההבדל שבין הווה חי וסוער, זה שמאפיין את "ההמיה הכחולה של הלא מודע שלנו עכשיו" [הדגשה שלי, א"ה], לבין הגרסה שלו בזיכרון, שיש בה משהו מתפוגג, הולך ונמחק. הציפור של היחד הקדום שבה ונעלמת אל תוך עצמה, אל תוך בדידותה, ובינה לבין ראנא נפער מרחק רגשי גדול, למרות הצלילות והדמעות.

השיר "באחד הימים, כשהכל יימחק"³⁸ הוא נבואת חורבן, נבואה של "הימחקות", המבוססת אמנם על זכר חורבנו של היחד הקדום, אך משליכה אותו על היחד החדש, זה של ההמיה הכחולה. זוהי בעצם אזרה מפני הימחקותו-בשנית של הזיכרון. אלא שהאיום בהתפוגגות הזיכרון החדש, כלומר בהתנתקותו המחודשת של העבר מההווה, כרוך באיום נוסף, הפוך בכיוונו: האיום בהתפרצותו של העבר אל תוך ההווה. האיום הזה מתגלה בכל עוצמתו בשיר "כחיה שיכורה משחרת לטרף",³⁹ שגם בו המפגש בין שני סוגי היחד, הקדום וזה של ההמיה הכחולה, מתואר לכאורה בדרך הרמונית במיוחד: באמצעות דימוי לחיבוק זהיר בין שתי ציפורים בודדות: "היתה כציפור מהודרת שאיבדה, לזמן מה, / את כדור הארץ / חובקת לה, בזהירות, ציפור דומה". אבל כמו שיתברר מיד, החיבוק הזהיר הזה מסתיר משהו הרבה יותר אליים: שתי חיות שיכורות, משחרות לטרף, שמאיימות לשוב ולקרוע את התודעה והזיכרון לגזרים.

במילים הראשונות של "כחיה שיכורה משחרת לטרף", ההמיה הכחולה כבר בוערת במלוא עוצמתה ממש באמצע החדר. צבעה אמנם לא כחול, אבל קל לזהות אותה. כמו בשירים רבים של הרמון, היא מופיעה בדמות אור:

אור הַחֶדֶר הַחֲמיר וְהַלֵּךְ.
מִן הַפֶּנֶה מְדֻדָּה, הֵיטֵב מְדֻדָּה, אֶת פְּחָרֶיהָ.
עֲנֵן וְרֵד צֶף עַל בְּרִכְיָהּ וְשָׁר.
צִלִּיל מִיַּחַד שֶׁל בְּכִיָּה מְשֻׁנָּה
הַתְּפֹזֵר בְּכָל עֲצָבֶיהָ.
פֶּזֶן רֵךְ נִשְׁפָּךְ מֵעֵינֶיהָ.

זוהי היזכרות. זכר מאורעות קדומים – החורבן, ראנא שאבדה – צף ועולה. מצד אחד נשמע קול בכי או קינה, אך מצד שני נשפך מעיניה של גיבורת השיר פז: הפז של היחד. הזיכרון מתחיל לצוף, עדיין בזמן הווה:

בְּגִלְלֵי הַזְדָּהוּת – מְלֹאכִים שְׂכִירֵי־חֶרֶב
מְלֻטָּפִים אֶת רֵאשָׁה.
תְּמוֹרֵת אֲשֶׁפֶת כְּלָנוּיֹת – יְצָאֲנִית מְנַגֶּנֶת
בְּתֶף אֱלֹהִים.

מלאכים שכירי חרב, ומולם יצאנית שמניחה להם ללטף את ראשה ומנגנת להם בתוף־אלוהים בתמורה לאשפת־כלניות – זהו אולי התיאור הראשון בשירת הרכבי של המפגש הגופני בין המשוררת לחוליגנים, המוכר כל כך משירי ראנא. השיר נעצר כאן לרגע ארוך, שכן הקינה על החורבן מציפה את העולם כולו וכמו מחריבה אותו שוב:

זו הַשְּׁעָה בָּהּ
אֶפְלוּ הֵר גַּעַשׁ מֶרְכִּין אֶת רֵאשׁוֹ וּבֹכָה
מֵאַחֲרֵי אֵיזָה עֵשֶׁב
וְכָל הַתְּבוּנָה בְּעוֹלָם דּוֹמָה לְגִרְגֵר אֶבֶק
מֵרֶ וְסָחוּט.

העולם כולו בוכה. הוא נזכר ברצח היחד. אבל הבכי עדיין מסתיר משהו. בלחש של ההמיה הכחולה יש שיבושים, וצריך להתגבר עליהם:

שׁוּב וְשׁוּב אוֹתָהּ הַמְּלָה שֶׁל הַדִּים.
אוֹתָהּ מְעַרְבֵּלֶת, אוֹתָם שְׂבוּשִׁים.

ואז הזיכרון פורץ בכל עוצמתו – פורץ בדמות חיזיון שאפשר לראות בו את השחזור המזעזע ביותר של העבר האבוד בשירתה של הרכבי:

אִז הִיְתָה עִרְמָה.
הִיְתָה בַת שָׁנָה וּבַת אֶלְף.
הִיְתָה כְּסַכִּין אֲדָמָה
הִיְתָה כְּצִפּוֹר מֵהַדְּרֵת שְׂאֵבְדָה, לְזִמְן מָה,
אֶת כְּדוּר הָאָרֶץ
חוֹבֶקֶת לָהּ, בְּזִהְיוֹת, צִפּוֹר דּוֹמָה
עַד שֶׁהִיְתָה, מְחַדָּשׁ, כְּחִיהַ שְׂכוּרָה מְשַׁחֲרֵת לְטָרֶף.

השחזור הזה נמצא באמצע – בין השחזור החידתי מ"רחוב הבדידות השלמה"⁴⁰ שבו שמה וגעגועיה של אישה גיבורה חקוקים על רצפת הזיכרון המדממת, לבין השחזור המפורט מפרק 42 של הפואמה "כל המציאות אלי", שבו החוליגנים תוקפים את המשוררת ואת ראנא.⁴¹ אבל בשחזור מהשיר "כחיה שיכורה משחרת לטרף" יש סגולה שאין בשחזור מ"כל המציאות אלי": הוא מלכד מראה ורגש ולא מנתק ביניהם. והרגש הוא בלתי נסבל אך גם נוקב עד תהומות, משום שממוזגים בו יסודות עזים שמתנגשים זה בזה: קינה נוראה שממלאת את העולם כולו בכי; זעם ובחילה שמהדהדים בקללה "בת אלף"; אימה ובושה לנוכח מה שהזיכרון מספר, שמתחזקת בשל הרמז שאם אמנם היה שם רצח, גיבורת השיר היא הסכין שהשתמשו בה; ותשוקה שיכורה, משחרת לטרף: תשוקתה של גיבורת השיר להשיב מלחמה שיערה ולהשיב אליה את ראנא האבודה בכל ממשותה.

הרגע הזה הוא רגע מכונן במערכת היחסים בין המשוררת לרות, ורגע מכונן בתולדותיה של ראנא בכלל. הרגשות השונים שמתגלים בו באופן ממוזג יופרדו בהמשך המסע ויתנגשו זה בזה בעוצמה נוראה, עוצמה של הר געש שפורק את כל הרעל, התשוקה והבכי שאצורים בו.

הפעימה של מסע ההיזכרות מודגמת כאן כמעט במלואה: מצד אחד עבר שהולך ומתפוגג, ובעצם מאיים להימחק כמו ציפור נעלמת שהופכת לנקודה, וכנגדו עבר שפולש להווה בתוקפנות מסוכנת, משחרת לטרף. הפעימה של מסע ההיזכרות תושלם והמסע יסתיים כאשר העבר המשוחזר, כלומר הזיכרון החדש, ילמד לאזן בין שתי התנועות המנוגדות האלה ולמזג אותן לתנועה אחת: ילמד לא להישמט מההווה, ובה בעת ילמד לא לנפץ את ההווה. ילמד, במילים אחרות, להישמר בזיכרון בלי ליפול מתוכו או לפרוץ מתוכו. ומי שילמד את העבר את הפלא הזה, פלא הזיכרון, היא ראנא של הספר ראנא.

את הפלא הזה מכנה הרכבי "חיים על חוט השערה", והוא מוצג בפרק 41 של הפואמה "כל המציאות אלי"⁴² רגע לפני השחזור של האירוע הבראשיתי בפרק 42:

לחיות על חוט השערה, יחפה, ערמה, אי שם, על המים, להקשיב לרעש הגלים
המטרפים של העבדות, להפך אותם לשקטים, להגן עליהם מפני חיות אימות,
להעניק להם אדמה. בית

לחיות על חוט השערה ולזרם כמו עננים חפשיים בשמים

לחיות על חוט השערה ולפגש אותך שם, במקום שאת לא, לשמע את פעימות הלב
של סוסי הפרא שלך, ומי את רוצה שירכב על סוסי הפרא שלך

לחיות על חוט השערה ולשמע את הדומיה מרעישה יותר מדי, משועת לחבוק

לחיות על חוט השערה מכסה קר כלבים, לא הרחק מ'פלנטה הזיה', ולא אכפת לי
מה הלאה, מה הלאה, מה הלאה

זֶה הָיָה כְּמוֹ חֵלֶם גְּאוּנִי.
 כְּמוֹ חֶבְרָה שְׁמֵמָאֲנֵת לְהַפְרֵד מִחֶבְרָתָהּ.
 כְּמוֹ נְהַמַּת הַפְּגָרִים בְּגֶשֶׁם.
 כְּמוֹ רְקוּד אֲבָל אֵטִי עַל אֲדָמָה בּוֹכָה

לְחַיּוֹת עַל חוּט הַשְּׁעָרָה בְּאוֹר שְׁבִתוֹכּוּ כָּל הַקּוֹלוֹת הָאֵלֶּה
 לְחַיּוֹת עַל חוּט הַשְּׁעָרָה, הֵיכֵן שֶׁהַכֵּל קוֹרָה

כשחיים על חוט השערה מתגוננים מפני חיות איומות בעזרת אדמה או בית שמעניקים לגלים המטורפים של העובדות, ובמילים אחרות: לומדים לאלף את חיות הטרף, "חיות הלילה", להעניק להן מקום בזיכרון ולחיות אתן. כשחיים על חוט השערה שומעים את פעימות סוסי הפרא של ראנא, ראנא שאיננה, ומשוועים לחיבוק שלה, שניתן לאחרים, והכול מתערבל ונחרב ומתנתק שוב, אבל הכול מתערבל ונחרב ומתנתק רק בזיכרון, "באור שבתוכו כל הקולות האלה". לחיות על חוט השערה פירושו להיות חשוף לגמרי לעבר הנורא, חשוף לכל פרטיו של זיכרון נגיש שאין בו מחיצות פנימיות, לחיות את כולו ולחוות את כולו, להניח לו להתעורר שוב ושוב – אבל רק בזיכרון. מחיצה דקה כחוט השערה ממשיכה להבטיח את הזיקה בין הווה ועבר, אך גם להבטיח את ההפרדה ביניהם. כשחיים על חוט השערה אפשר אפילו לחיות "היכן שהכל קורה", לזכור את השורש הנורא ביותר של העבר ולחוות אותו שוב, אבל בזכות מבט עיניה של ראנא אפשר גם להבין מה חווים ורואים, להוסיף קול לתמונה ורגש למראה, ולזכור. כשחיים על חוט השערה אפשר לחוות את מה שהיה מתוך התמסרות מלאה, אלא שזוהי התמסרות שכולה הזכרות ורק הזכרות, זיכרון ורק זיכרון: זיכרון חי, שאינו נשמט ומתפוגג, אך גם אינו מתפרץ אל תוך הווה ומרסק אותו מחדש, כי הוא מכוּשף ומאולף באמצעות מבט עיניה הזכור והזוכר של ראנא: מבט שסגולותיו ממשיכות ללוות את המשוררת גם לאחר שראנא הסתלקה. החיים על חוט השערה הם חיים בחסותו של חסד הזיכרון.

תיארת באופן מקוטע וקופצני שלוש תחנות באפוס ההיזכרות של הרכבי: את התחנה השנייה, שבה ראנא לכודה עדיין בתוך קינה וחידה; את התחנה השלישית, שבה ראנא והמשוררת מתייצבות זו מול זו ופורץ ביניהן עימות רווי תשוקה וזעם; ואת התחנה החמישית, התחנה של ראנא. בפרק הבא אציע מתווה לתחנות השונות באפוס, מהראשונה עד לחמישית, שיישען בין השאר על זיהויה של פואטיקת הגופים הדקדוקיים של הרכבי.

שירת הגופים הדקדוקיים

את הספר עדי פותחת סדרת שירים שאפשר לזהות בכולם אותה דמות. אני מכנה את הדמות הזאת "נסתרת" משתי סיבות: משום שהיא מעוצבת באמצעות שימוש משוכלל במתח שבין שני גופים דקדוקיים: דוברת ונסתרת, "אני" ו"היא"; ומשום שהיא נוטה להסתתר, לשחק עם המשוררת מחבואים או משחקי צללים ובבואות, להיות כמעט לצדה, כמעט בתוכה, כמעט מחוצה לה, אבל אף פעם לא לגמרי בפנים או בחוץ. במילים

אחרות: הנסתרת נקשרת למשוררת ביחס כפול של זהות והבדל, שלא מאפשר התמזגות גמורה או התנתקות גמורה.

כבר פגשנו בשני שירי נסתרת כאלה, "בלילה זה קראו לה" ו"בלילה זה". בכל אחד מהם מופיעים שני גופים, "אני" ו"היא", שלכאורה מתנכרים זה לזה, אך למעשה מסמנים אותה דמות ומצטרפים לדיוקן עצמי של המשוררת: האחד בטקס מאגי שבו נוקבים בכל שמותיה, והאחר כדמות מנופצת לשברים שציפורים מתערבלות ביניהם. בשירים אחרים בספר נדי מופיע רק גוף שלישי, אבל גם אותם כדאי להבין כדיוקנאות עצמיים של המשוררת. ואכן, שירי הנסתרת הם בדרך כלל דיוקנאות עצמיים בגוף שלישי: הם מושפעים מאוד משיר דוגמת "פורטרט" של דליה רביקוביץ, שאינו אלא דיוקן עצמי, ומשיריה המוקדמים של יונה וולך, שהשתמשה בטכניקה דומה כדי להפיק את סדרת הדיוקנאות העצמיים המרהיבה שנעה בין יונתן לסבסטיאן, קורנליה וציפורה, ססיליה ופיתיה. אלא שבניגוד לוולך, שהעניקה לדיוקנאותיה העצמיים שמות פרטיים, הרכבי לא נוקבת בשמותיה של הנסתרת. להפך: כל עוד היא מעוצבת כנסתרת, שמה אינו ידוע:⁴³

מָה שְׁמָה?

מָה שְׁמִי?

הָאִשָּׁה הָאֲחֵרָת, זֹאת אֲנִי?

ואולי הוא ידוע, אך מוטב לא להשמיעו:⁴⁴

אֵל תִּקְרָאוּ לָהּ בְּשֵׁמָה

אֵל תִּנְסוּ לְדַבֵּר בְּלִשׁוֹנָה

לא רק שמה מכוסה, גם מניעיה אינם ברורים:⁴⁵

כַּאֲשֶׁר הִיא יוֹצֵאת, לְבִדָּהּ, בְּלִילוֹת

מָה הִיא רוֹצֵה.

לְצוּד אֲרִיּוֹת?

לְחֹפֵר אֲדָמָה?

לְשִׁמְעַ קוֹלוֹת שְׂאִינָם עַל הָאָרֶץ?

לְקַלֵּט מִן הַיָּם אוֹתוֹת אֲזִהָרָה?

דמות הנסתרת זוכה לעיצוב צלול במיוחד בשיר "בעל כורחי":⁴⁶

כַּמְעַט תָּמִיד אֲנִי עוֹמְדָת

מֵאַחֲרֵי עֲצָמִי

וְדָמוֹת שְׂדוּמָה לִי

מְדַבֶּרֶת בְּשִׁמִּי

וְלֹא תִמְיֵד הִיא בְּדִיּוֹק
מִה שֶׁהִיא נִרְאִית

הַמְרָאָה אֲשֶׁר מְרָאָה שֶׁהִיא אֵינְנָה
מְרָאָה שֶׁהִיא נִמְצָאת.

הכפל אני/היא ניכר כאן היטב. ניכר גם משחק המחבואים בין המשוררת לנסתרת, וניכר משחק הבבואות שמודגש במילה "מראה", החוזרת שלוש פעמים באותו בית – פעם כשם עצם ופעמיים כפועל. וניכר כאן עוד מאפיין עקיב של היחסים בין המשוררת לנסתרת: כמעט אף פעם הן לא מדברות זו עם זו או אל זו, אלא כמעט תמיד זו במקום זו או זו בשם זו. ובאחת הפעמים הנדירות (יש בעדי שתיים כאלה) כשהנסתרת בכל זאת פונה אל המשוררת, בשיר "באפלולית החדר", הנה מה שהיא אומרת:⁴⁷

וְהִיתָה מִבִּיטָה בִּי
כְּכַמְשֵׁהוּ רַע:
"אֵינְנִי זִמְרַת", אָמְרָה, "אֲנִי
צְפוּרִים מִכָּל הַצְּדִידִים וְעוֹד
צְפוּרֵי אַחַת, אַחֶרֶת".

שְׁבַע פְּעָמִים אָמְרָה שֶׁאֵינְנָה זִמְרַת.

"אינני זמרת" פירושו: אני לא מלשינה, אני לא חושפת את סודותינו, מניעינו, זהויותנו, שמותינו. הבית הראשון של השיר "באפלולית החדר" מעניין לא פחות:

הַקּוֹל בָּנָה
דְּמוּת
הַדְּמוּת בָּנְתָה
חֵדֶר
הַחֵדֶר בָּנָה
מְקוֹם

הכול מתחיל בקול, שמסגיר את הדמות המדברת, זו שאיננה זמרת, שמסגירה את החדר שהיא נמצאת בו, שמסגיר את המקום שהחדר מייצג. הכפל חדר/מקום הוא תמוה, יש בו עודפות, אלא אם נראה בו ביטוי לכך שהדמות מופיעה בשתי זירות בעת ובעונה אחת: בקליניקה או בהמיה הכחולה, ודרכן באתר שכוח וכואב בזיכרונה של המשוררת. הכפל הזה מודגש שוב בסוף השיר:

וְהִיתָה יּוֹשֶׁבֶת בְּתוֹךְ מְרַכְכָּה
עֲצוּמָה, מְנַפְנֶפֶת
בְּכוֹבַע פְּלִדָּה

וּבְחַץ
וּבְקֶשֶׁת
וּרְאֵשָׁה עָטוּר בְּכָלֵי כֶסֶף
וְהִיְתָה קוֹרֶנֶת מֶרֶב
בְּהֶלָה

הַמְרַכְבֵּה הֵיְתָה דוֹהֶרֶת בְּאַפְלוּלִית הַחֹדֶר

מרכבה עצומה, שמימית, דוהרת באפלוולית החדר: משהו בחדר הזה דומה לחלל של אולם קולנוע, אולי משום שההמיה הכחולה דומה לפנס קסם. אותו קסם – חיזיון שמימי שמתרחש בין ארבעה כתלים של חדר – מאפיין גם את השיר "נעילה" שחותם את ראנא:⁴⁸

רְנָה
עֲכָשׂוּ אָנִי מְכִינָה הַרְבֵּה יוֹתֵר
כְּמָה חֲרַדְתָּ לִי, כְּמָה רָצִיתָ לְעֹזֵר לִי, לְהַצִּיל אוֹתִי,
כְּמָה הַחֲרָשְׁתָּ בְדַמְעוֹת כְּשֶׁרָאִיתָ בְּמוֹ עֵינַיִךְ עֲנָנִים טְסִים לְיָדַי
סוֹגְרִים לִי, מְכוֹרִים לִי, מְתִים לְמַעְנֵי

בשני השירים, "באפלוולית החדר" ו"נעילה", מתואר חלל דומה מאוד: חלל הקליניקה, שאפשר לתאר באופן מוכלל יותר כ"זירת המפגש הפסיכואנליטי". השירים נבדלים זה מזה באופן שבו הזירה הזאת מתעצבת בהם: בשיר "באפלוולית החדר", הזירה מתעצבת מבעד לדמות הנסתרת, ולכן יש בה משהו לא לגמרי חשוף; הנוכחות הנוספת בזירה – הפסיכואנליטיקאית – עדיין לא חשפה את פניה הנפרדות. ב"נעילה", לעומת זאת, היא כבר גלויה לגמרי: המשוררת פונה אליה באמצעות גוף שני במקום להסתיר את השתקפויותיה באמצעות גוף שלישי, ומעניקה לה שם וזהות גלויים לחלוטין: רינה מוזס־הרושובסקי.

זירת המפגש הפסיכואנליטי היא מאפיין קבוע ודומיננטי בשירתה של הרכבי החל מספרה השני, עדי, וכאשר בוחנים את האופן שבו הזירה הזאת מתעצבת, אפשר להגדיר בעזרתה חמש תחנות נבדלות בשירתה, שמתפתחות באופן עקיב זו מזו:

א. בתחנה הראשונה, המקבילה לספרה הראשון של הרכבי, האפוס של ראנא עוד לא נפתח אלא רק נרמז, וזירת המפגש הפסיכואנליטי נעדרת ממנה כמעט לגמרי ומופיעה רק בשוליה, כמו בשיר "בלילה זה קראו לה". בתחנה הזאת בולטת מאוד דמות שאפשר לאפיין דקדוקית כ"נוכח", גוף שני יחיד.⁴⁹

ב. בתחנה השנייה, המקבילה לספרה השני של הרכבי ולשער הראשון בספרה השלישי, זירת המפגש הפסיכואנליטי כבר דומיננטית מאוד, אבל דמות הפסיכואנליטיקאית עדיין נוטה להסתתר בה, וליתר דיוק: להתחבא או להשתקף בדמותה החידתית של "הנסתרת". במקביל להתגבשותה של חידת הנסתרת, הדמות הדקדוקית שכינתה קודם "נוכח" הופכת

בתחנה הזאת ממושא של כמיהה למושא של התרסה וגירוש, תחילה בפואמה "רחוב הבדידות השלמה"⁵⁰, ולאחר מכן בשירי "הנסיך"⁵¹, עד להיעלמותה.

ג. בתחנה השלישית, המקבילה לשערים השני והשלישי בספרה השלישי של הרכבי ולשער הראשון בספרה הרביעי, זירת המפגש הפסיכואנליטי כבר גלויה לחלוטין. הקליניקה מתמקמת בעולם הממשי (ליד גן העיר בירושלים;⁵² ראנא זוכה בה לשם מפורש, תחילה רות ולאחר מכן בתיה; זהותה כפסיכואנליטיקאית נחשפת לחלוטין; והדיאלוג בינה למשוררת נערך כולו בגוף שני. ניתן לומר שראנא של ההמיה הכחולה נחלצת בתחנה הזאת מהחידה הכרוכה בדמות הנסתר, ומתגלה מחדש בדמות שאפשר לכנות "נוכחת", שכן היא מעוצבת באמצעות דיאלוג או עימות סוער שנערך כולו בגוף שני.

ד. בתחנה הרביעית, המקבילה לשערים השני והשלישי בספרה הרביעי של הרכבי, זירת המפגש הפסיכואנליטי הופכת לרחבת ריקודים. הרחבה הזאת הבהבה לראשונה כבר במחזור "רחוב הבדידות השלמה"⁵³, אך היא מגיחה שוב כרחבה חובקת-כול רק בשער השני של האחר, וההדים שלה מגיעים עד ל"נעילה": "רוקדת, מורקדת, נרקדת"⁵⁴. התעצבותה מחדש של זירת הקליניקה כרחבת ריקודים קשורה לשינוי מגדרי: המטפלת, בתיה, מתחלפת במטפל, דוקטור מוזס, והשינוי המגדרי כרוך, כמו תמיד אצל הרכבי, בשינוי של גוף: הפסיכואנליטיקאית המעוצבת בתחנה השלישית כנוכחת, כלומר כדמות שהדיאלוג בינה לבין המשוררת מתנהל בגוף שני, נסוגה בתחנה הרביעית לשוליים, ואת מקומה תופס פסיכואנליטיקאי המעוצב כ"נסתר", כלומר כדמות שהמשוררת מקפידה לתאר את יחסה אליה באמצעות שימוש שיטתי בגוף שלישי. הנסתר מכונה בין השאר "מישהו", "האחר", "היחיד", "היחיד במינו", "הבכיר", "המוסמך", "המנצח על הפנים", "המבדיל בין פנים לפנים"⁵⁵: כולם תארים המיוחסים לדוקטור מוזס. אלא שברחבת הריקודים של דוקטור מוזס, ותחת חסותו, מתגלות מחדש דמויות גבריות נוספות, המעוצבות גם הן באמצעות שימוש שיטתי בגוף שלישי, כלומר: שייכות גם הן לקטגוריית הנסתר, וליתר דיוק: לקטגוריית "הנסתרים". הדמויות הגבריות הללו התגלו שוב ושוב בתחנות המוקדמות יותר של המסע, אלא שאז הן התפרקו למגוון דמויות שלא תמיד היה קל להבין את הזיקה ביניהן, כמו "האביר שנרצח"⁵⁶, "מלאך שיכור"⁵⁷, "מלאכים שכירי חרב"⁵⁸, "מנקה השמשות הקטן"⁵⁹, "מלאכים כל יום"⁶⁰, "המון פציינטיים"⁶¹, "כל הפלישתים של גלית"⁶² ודמויות רבות נוספות. רק ברחבת הריקודים של דוקטור מוזס מצליחות הדמויות האלה להתגבש לראשונה לדמות קיבוצית אחת ולזכות בסדרת כינויים חדשים שמעניקה להן אופי חדש: "סרסורים", "מנקי רחובות ענוגים", "פושטי יד", "חמומי מוח", "מנקי ביבים", "עטלפים" ו"כיתת יורים"⁶³. הדמויות האלה ישבו ויתגלו בספר ראנא בצורה יציבה ומגובשת אפילו יותר, כהיבטים של הדמות הקיבוצית ורבת-הפנים המכונה "החוליגנים". דמות קיבוצית זאת היא בעצם קשת של דמויות שמתעצבות בדרכים שונות, לפעמים באמצעות מילות גנאי חריפות כמו "סוטים" "בריונים", "רמאים", "טפילים" ו"חלאות"⁶⁴; לפעמים באמצעות מילות גנאי מרוככות יותר כ"פרחחים"⁶⁵ "חמומי מוח"⁶⁶ ו"פנטזיונרים, קריזיונרים, חולמים מטורפים"⁶⁷; ולפעמים באמצעות מילות שבח או שבח-לכאורה כמו "בחורים צעירים, יפי תואר"⁶⁸ ו"התמימים, הגלמודים"⁶⁹. החוליגנים הם ירושתו המשמעותית ביותר של דוקטור מוזס לרינה מוזס-הרושבסקי (כלומר: לראנא של שירי ראנא) והם גם ירושתה

המשמעותית ביותר של התחנה הרביעית במסע ההיזכרות לתחנה החמישית במסע, זו שמשלימה וחותמת אותו.

ה. מה שמייחד את התחנה החמישית, המקבילה לראנא, היא פרידה מזירת המפגש הפסיכואנליטי, כלומר: דחיקתה של זירת המפגש הפסיכואנליטי מההווה לעבר. עד לספר ראנא, זירת המפגש הפסיכואנליטי הגדירה את מקומו של ההווה בשירת הרכבי, כלומר את נקודת התצפית של השירים. שירי ראנא, לעומת זאת, מתנהלים בזירה חדשה לגמרי, זירת הזיכרון הרצוף והנגיש, המתממשת במרחב העירוני-לילי שמעוצב בשירי ראנא – זירה שהקליניקה היא רק אתר מובחן (אם כי משמעותי מאוד) בתוכה: זה שמכונה "חדר הקבלה" בפרק 21 של "כל המציאות אלי".⁷⁰ השיר "נעילה" הוא הגילוי הצלול ביותר של נדידת הקליניקה מההווה לעבר, כלומר מתחום ההתנסות לתחום ההיזכרות, שכן זהו שיר תודה לפסיכואנליטיקאית שהלכה לעולמה. זהו, בעצם, שיר פרידה: ממוזס־הרושבוסקי, מהקליניקה שלה, ואולי אף פרידה מזירת המפגש הפסיכואנליטי בכלל.

את המעבר מתחנה לתחנה אפשר לתאר כחס דינמי בין הדמויות הדקדוקיות שהצבעתי עליהן – "נוכח", "נסתרת", "נוכחת", "נסתר" ו"נסתרים" (ודמות מרכזית נוספת שלא נגעתי בה: "דוברות"). יש ארבעה מעברים כאלה, שאפשר לתאר כארבע המערכות של האפוס של ראנא:

- א. יציאה לדרך: במערכה הראשונה של האפוס, כלומר במעבר מהתחנה הראשונה לשנייה, דמות הנסתרת משתחררת מצלה של דמות הנוכח, ומסע ההיזכרות, המסע בעקבות ראנא באמצעות ההמיה הכחולה, יוצא לדרך.
- ב. התגלותה של ראנא: במערכה השנייה של האפוס, כלומר במעבר מהתחנה השנייה לשלישית, דמות הנוכחת משתחררת מצלה של דמות הנסתרת, וראנא מתגלה.
- ג. הפרידה מראנא: במערכה השלישית של האפוס, כלומר במעבר מהתחנה השלישית לרביעית, דמות הנסתרת משחררת את המשוררת מצלה של דמות הנוכחת, והמשוררת מצליחה להיפרד מראנא.
- ד. השלמת המסע: במערכה הרביעית והאחרונה של האפוס, כלומר במעבר מהתחנה הרביעית לחמישית, ראנא חוזרת, מתמודדת עם דמות הנסתרים, כלומר עם החוליגנים, ומאפשרת את השלמתו של המסע.

מתברר שהאפוס של ראנא מתנהל במרחב דקדוקי תלת־ממדי, רצוף וסדור, שדומה למרחב אויקלידי: יש לו שלוש קואורדינטות, של גוף, מגדר ומספר, והקואורדינטות האלה מאפשרות לנו להגדיר באופן כמעט־פורמלי את התחנות השונות באפוס של ראנא ולארגן אותן ברצף שיטתי. תיאור ממצה של האפוס מחייב תיאור ממצה של המרחב הדקדוקי הנדיר הזה, ואשמח לעשות זאת בהזדמנות אחרת.

אוניברסיטת תל אביב

- 1 חדוה הרכבי, ראנא, שירים 2005-2012, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 2 חדוה הרכבי, אני רוצה רק להגיד לך, תל אביב: ספרית פועלים, 1985.
- 3 חדוה הרכבי, האחר, תל אביב: הליקון ביתן, 1993.
- 4 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 138.
- 5 שם, עמ' 152.
- 6 חדוה הרכבי, עדי, תל אביב: ספרית פועלים, 1981.
- 7 שם, עמ' 153.
- 8 שם, עמ' 41.
- 9 חדוה הרכבי, כי הוא מלך, ירושלים ותל אביב: הוצאת מ. ניומן בע"מ, 1974.
- 10 חדוה הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ: שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009.
- 11 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 11.
- 12 שם, עמ' 74.
- 13 שם, עמ' 118.
- 14 הרכבי הערה 6 לעיל, עמ' 83.
- 15 שם, עמ' 88.
- 16 שם, עמ' 281.
- 17 שם, עמ' 214.
- 18 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 15-17.
- 19 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 90, 92, 176, 200, 214, 281.
- 20 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 41.
- 21 שם, שם.
- 22 שם, עמ' 148.
- 23 שם, שם.
- 24 הרכבי, הערה 6 לעיל, עמ' 94.
- 25 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 57.
- 26 הרכבי, הערה 9 לעיל, עמ' 37.
- 27 שם, עמ' 115.
- 28 שם, עמ' 300.
- 29 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 246.
- 30 שם, עמ' 191.
- 31 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 59.
- 32 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 37.
- 33 הרכבי, הערה 6 לעיל, עמ' 63.
- 34 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 41.
- 35 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 148.
- 36 הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 34.
- 37 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 61.

הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 34.	38
שם, עמ' 18.	39
הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 83.	40
הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 41.	41
שם, עמ' 40.	42
הערה 10 לעיל, עמ' 94.	43
שם, עמ' 121.	44
שם, עמ' 68.	45
שם, עמ' 65.	46
שם, עמ' 64.	47
הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 152.	48
הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 13, 16, 17, 21, 25.	49
שם, עמ' 80-92.	50
שם, עמ' 93, 154.	51
שם, עמ' 179.	52
שם, עמ' 84.	53
שם, עמ' 288; הערה 1 לעיל, עמ' 152.	54
הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 300.	55
שם, עמ' 88.	56
שם, עמ' 116.	57
שם, עמ' 172.	58
שם, עמ' 185, 250, 269, 304.	59
שם, עמ' 192.	60
שם, עמ' 246.	61
שם, עמ' 248.	62
שם, עמ' 290, 291, 296, 304.	63
הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 60.	64
שם, עמ' 60.	65
שם, עמ' 41.	66
שם, עמ' 23.	67
שם, עמ' 12.	68
שם, עמ' 58.	69
הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 30.	70

חתך בלב האוקיינוס: על שירתה של חדוה הרכבי

חנה סוקר שווגר

כשחדוה הרכבי קוראת שיר, קולה כמו עולה ממעמקי האוקיינוס. השיר גואה לאטו, גל אחר גל, עולה על גדותיו, נשבר לרגע ומתפזר בשצף-קצף, נאסף עם האדוות, מדלג מעליהן, נוסק מעט ואז, באחת, נופל אל קצו, נחתך באבחת סכין, באמירה פסקנית ונחרצת: "מה שְקוֹרָה בְּלֵב פְּשוּט קוֹרָה".

כמעט חמישים שנה מלווה הרכבי את השירה העברית בחשאי – ללא קהל של ממש, אלא כמה יודעי ח"ן, כמו ללא תיבת תהודה, נדמית משוררת מכוכב אחר. שירתה הרמטית – ספק מכשפת ספק מנותקת. והנה בקובץ שיריה האחרון ראנא² מצאה הרכבי לבסוף "קול" שבאמצעותו תוכל להיכנס אל השירה העברית כבת-שיח, בפרהסיה, תוך שהיא מאמצת לה אב שירי, בעצם "אבות". שכן הרכבי מעולם לא הסתדרה עם המושג "אב" בלשון יחיד. כבר במחזור שיריה הראשון היא חורגת ממבנה המשפחה הקונבנציונלי וקוראת בלשון רבים: "וְכָל אֲבוֹתַי זֹכְרִים אֶת פְּנֵי / קוֹרְאִים לִי / קוֹרְאִים לִי / לְנוֹחַ"³. בספרה זה האחרון נמצא לה הפתרון – אבות ישורון, שאת קולו היא מאמצת בציטוט גלוי בפתח הספר. ללא מורא, בקרשנדו. ובעוד הביקורת העכשווית מגלה אט-אט את קולה הייחודי של הרכבי, מתנצחת עם מבקרים בודדים שהאשימו אותה בחקיינות,⁴ מצטרפת לאחרים שהכתירו אותה בתור "האם הגדולה" של שירת הנשים ושל שירת אהבת הנשים⁵ – מתנערת הרכבי משאלות בדבר חיקוי ומקוריות, מתנערת ממחלוקות דוריות ומגדריות, ובהברקה מדובבת את קולו של ישורון בקול נשי! – בקולה של "חיית הלילה", שיר של ישורון שהרכבי ארגה אל תוך שירתה בספר ראנא, כדי לקרוא בתחינה: "אֵל תְּשְׁלִיכֵנִי בְּמַעְרָמִים וּבְבָרְקִים וּבְרַעְמִים / מִתַּחַת לְרַקִּיעַ. / אֵל תְּשְׁלִיכֵנִי מִפְּנֵיךְ. // וְאִם תְּשְׁלִיכֵנִי – הֲבֵט בִּי: כִּי / אֲנִי הַנְּרָאָה בְּנְרָאֲתֶיךָ / וְהִירָה בִּירִיתֶיךָ"⁶.

למעשה, לא מצאה לה הרכבי "אב שירי", אלא "ילדה" אותו כ"אביה"/"כ"אבותיה", מסכסכת את השושלות הביולוגיות כפי שהיא מרבה לעשות בשיריה: לעתים מופיעה כאם אביה,⁷ קוראת לאמא בלשון זכר ולאבא בלשון נקבה ("אִמָּא שׁוֹתֵק, אֲבָא בּוֹכָה"),⁸ קוראת "אִמִּי אִמִּי, רְכָב אֵשׁ וּפְרִשְׁיָה"⁹. הרכבי בוראת אפוא את ישורון כאביה השירי, ובה-בעת "יולדת" אותו אל תוך שיריה המוקדמים ביותר, מכליבה לתוכם את "חֵית הַלַּיְלָה", שכן הקריאה "חֵיהַ חֵיהַ, אֶת חֵיהַ"¹⁰ מהדהדת כבר מראשית שירתה. צורת התואר המיוחדת – "רִיָּה" – אף היא כבר הופיעה בספרה האחר: "וְכָאן הָיָם, וְשָׁם, / צְפוֹר יְרוּיָה מְשׁוֹטְטֵת בְּתָהּ [...]"¹¹ ואף קודם לכן הופיעה "צְצִיפוֹר הַנּוֹרָא" בספר עדי, שם לומדת הדוברת "לְהִמִּית אֶת הַצְּפוֹר הַנְּרָאָה הַיָּא / לְעוֹלָמִים"¹². הרכבי מאמצת אפוא את ישורון כ"אב ספרותי", אך למעשה "כותבת" אותו לאחור אל תוך שיריה, ובה-בשעה "נספגת" אל תוך שירתו

כשהיא כופלת בה את תאריה משכבר: "אֲנִי הַנְּרָאָה בְּנֶרְאֵתִיךָ / וְהִרְיָה בִּירִיתֶיךָ". כך נעשה ישורון מְבַשֶּׁרָה וּמְבַשְּׂרָה.

בגיליון הנוכחי של כתב העת מכאן (טז) שאלנו את הרכבי אם פגשה את אבות ישורון, והיא סיפרה שנפגשו פעם אחת בלבד, בבית אנה טיכו, ב־1985, בערב שירה שבו הקריאה הרכבי שיר משיריה. בסיום הערב, סיפרה, "ניגש אלי אבות, מהקצה האחר של הבמה, מחבק אותי בחיבה, ובעדינות אבהית כזו מקרב את הראש שלו אל האוזן שלי, ושואל בקול עמוק, צרוד משהו: 'איפה התחבאת כל השנים?'"¹³ אני רוצה להמשיך את שאלתו של ישורון: "איפה התחבאת כל השנים".

אף שהשירה של הרכבי נדמית כשירה "חבויה", "סודית", אידיויסינקרטית, שכמו מתקיימת מחוץ לשירה העברית – לא נלמדת, לא מוכרת – מפתיע לגלות עד כמה היא נושאת בתוכה את קולות השירה העברית, את תנודות הריתמוס שלה, את דימוייה, לעתים בצורה ובצליל "מזוהים" כל כך עד שבראשית שירתה הצטיירה הרכבי כסֶפֶק אפיגונית ספק בובת־פיתוס ספק גנבת־מכשפה. כך, למשל, כשפרסמה הרכבי את שירה הראשון: "וּבְלִילָה רְאִיתִי אֶת הַתְּרָנִים הַגְּבוּהִים / זְרוּקִים עַל קְרָקְעֵת הַיָּם [...] וְרְאִיתִי תְּרָנִים צְהָבִים פֶּעֶשֶׁן / וּכְלָבִים אֲדָמִים נֶצְבִים עַל יָדָם"¹⁴ – הזדעקה יונה וולך: היא גונבת לי שירים מן הראש, והוסיפה בתקיפות: "תחזירי לי מיד את הכלבים האדומים שלי. אלה הכלבים שלי. כל הכלבים האדומים שאצלך, הם הכלבים שלי". ולאחר זמן, אף תבעה: "גם כל השחור־לבן שלך הם שלי [...] את חייבת להחזיר לי אותם"¹⁵. דליה רביקוביץ אמנם לא מחתה כשחודה הרכבי נשברה לרסיסים אף היא בלילה הזה: "בְּלִילָה זֶה קָרָאוּ לָהּ / בְּכָל שְׁמוֹתֶיהָ / – הָיוּ לָהּ חֲמֵשֶׁה עֶשֶׂר שְׁמוֹת / וְאֶסְפוּ אֶת שְׁבָרֶיהָ / מִכָּל עֵבְרִיָה, / וְנִסּוּ לְחַבֵּר אוֹתָם לְצוּרוֹת"¹⁶. אבל חוקרים דוגמת רפי וייכרט כן הוטרדו וסימנו אותה כאפיגונית. ואכן אי־אפשר היה לא לחוש בהשפעתה של לאה גולדברג, שגילתה את הרכבי ואף ערכה את ספרה הראשון. מפתיע אפוא לגלות שלמרות ששירת הרכבי מצטיירת כסגורה לעצמה, חפה מכל דיאלוג עם ההווה הישראלית, נעדרת מכל חבורה ספרותית, לאמתו של דבר היא הייתה שם בכל אחד מן הצמתים: משנעת את הכלבים האדומים שהיו אמורים להיות של וולך, נשברת לרסיסים כרביקוביץ, קוראת כמו לאה גולדברג "שְׁלוֹשָׁה לִילוֹת תְּמִימִים יִצְרָתִי אֶת פְּנִיךָ / [...]/ וּבְרִבְעֵי נִצְלָתִי, וְאוֹר קְלָטוֹ עֵינַיךָ"¹⁷.

לא פחות מהדהוד דימויים איקוניים, מנהלת הרכבי דיאלוג ער עם מבנים תחביריים, עם מקצב וריתמוס מן השירה העברית על כל תחנותיה – החל מן השירה הספק חופשית ספק שקולה של ראשית שירתה, המהדהדת מבנים גולדברגיים,¹⁸ דרך המבנים התחביריים נוסח וולך: "וְלֹא הִיְתָה לִי הַגְּדָרָה לָזֶה / וְלֹא יְכַלְתִּי לְתָאֵר אֶת זֶה / יִדְעָתִי שְׁאֲמוֹת מִזֶּה",¹⁹ ועד שירי "ריתמוס הרחבות" בספרה האחרון ראנא, שמהדהד את שירת אצ"ג.20 ובכל זאת, למרות ההדהודים הרבים, שירתה אחרת – בעלת טביעת־קול שאי־אפשר לטעות בה. מי ששמע פעם אחת את הרכבי קוראת משיריה, עוד ימים רבים יוסיף הקול להדהד בגופו כנהמה מכשפת או כקינה שאין לה שיעור.21 אי־אפשר להפריד את שירתה מאותו ביצוע קולי, מאותה נהמה מצמררת, מקפיאה, חותכת.

איך ניכנס אפוא לשירתה של חדווה הרכבי, שנדמית הרמטית כל כך, אך בו־בזמן מתגלה כ"פסיפס של קולות, מקצבים ותבניות צליל", ובניסוח חריף יותר – "כמעין פיתום" המשמיע את כל קולותיה של התרבות, אם לאמץ את ניסוחה של ורד קרתי שם־טוב, המבקשת להוריד את הפרוזודיה מן האולימפוס הא־פוליטי שבו הוצבה.²² אני מאמצת את מושג הפיתום לא כדי להצביע על אפיגוניות. להפך: כדי לקרוא תיגר על שאלות בדבר השפעה, חיקוי, ו"גנבה", כדי להתחקות אחר תיבת התהודה שהציבה הרכבי בלב השירה העברית, שאותה ליוותה בחשאי כאילו ללא כל דיאלוג עמה. עם התקבצות כל שיריה למפעל אדיר בעל חותם מובהק – המעפיל אל שיאו באסופת כל שיריה ציפור שבפנים עומדת בחוץ – רב הפיתוי ללכת בעקבות בורחס ולהעז ולומר כי למרות "חשאייתה", במובנים מסוימים הרכבי יצרה את מבשריה.²³

מתברר כי אף שהרכבי נדמית כמשוררת שכמו צנחה מכוכב אחר או הגיעה משבט אחר, למעשה בלב השירה העברית היא העמידה חלל תהודה ענקי, אוקיינוס אדיר ממדים, שכמו מאיים לפרוץ כל סכר. אך, איכשהו, כנגד כל הסיכויים מצליחה הרכבי להציב לאוקיינוס דפנות וגבול, שאליהם נחבטת השירה העברית ומהדהדת מבעד לריתמוס ולמראות הייחודיים כל כך לשירת הרכבי – גם אם שירתה נדמית לעתים כ"תופעה חד־פעמית, משל לעוף החול המהולל בספרי הרטוריקה".²⁴

כדי להבין את שירת הרכבי הכרח אפוא להתחיל בריתמוס האוקייני הגואה, ובה בשעה לגעת בזהירות במה שחותך אותו – בחתך שבלב האוקיינוס. כי את השירה של הרכבי מרגישים כ"חתך" העובר בגוף. יתרה מזאת: כדי להכניס את שירת הרכבי אל תוך השירה העברית צריך לקרוא את שירתה כחלף החותך בתווך שלה. איך אפשר לתאר חתך בלב האוקיינוס? הייתכן לחתוך את האוקיינוס? "בְּתוֹךְ נַפְשֵׁי תְּמִיד חוֹצֶה מַפְלֵת", היא מכריזה באחד משיריה הראשונים.²⁵ משהו תמיד חותך אותה, חוצה אותה. תדיר נשמעת אבחת סכין, מגואלת בדם, בחדות, באלומות, רבת פגיונות, כידונים, חרבות: "אֶז הִיְתָה עִרְמָה. / הִיְתָה בַת שָׁנָה וַבַּת אֶלְף. / הִיְתָה כְּסַפִּין אֲדָמָה".²⁶ כדי לחבר בין בת שנה ובת אלף נחוץ לה סכין, היא חייבת לחתוך ואז להלחים: "הַכֵּל כָּאֵן מְלַחֵם וְחוֹתֵךְ", היא כותבת,²⁷ ו"פֶּעַם, כְּשֶׁהִלְכָה לְמוֹת / אָפְלוּ צְפוֹר לֹא הִיְתָה בִּיְדֶיהָ / וְעַל צְחוּקֶיהָ נָחוּ כִּידוֹנִים".²⁸

כוחה של שירת הרכבי הוא אפוא באופן שבו היא פורצת את גבולות השיר, ומאז קובץ שיריה השני, עדי,²⁹ היא מסרבת לְכָל חוֹק וְסֹכֵר, אך בה־בשעה משהו "חותך" אותה – לעתים רק כסכרים פואטיים תלויים באוויר, כמעט בלתי מורגשים, ולעתים כמכת הברק, כדקירות פִּידוֹנִים, כעצירת פתאום. "החיים היו אוקיינוס מלא תְּכֵלֶת אדומה", אמרה הרכבי בריאיון הנוכחי, והצליחה באמצעות יציר כלאיים צבעוני, מרהיב ובלתי אפשרי, ללכוד את הדימוי המסוכסך של חתך מדמם בלב האוקיינוס.³⁰ השירה של הרכבי היא שירה אבוקטיבית, היא שפת הבכי, הקינה והתחינה. תחילה היה האוקיינוס בגדר מקום התרחשות בשירה, בטרם היה לריתמוס אוקייני שבלבו חתך: שירי ספרה הראשון, כי הוא מלך,³¹ מתרחשים על רקעית הים, הד לטרגדיית מותו של אביה בטביעה, שהוטבעה כנוכחות־מרהיבה־שותקת בשיריה: "עֵינֶיךָ נֶעְצְמוּ עַל קְרָקְעֵית הַיָּם / עֲכָשׁוּ, כְּלָךְ עֲשׂוּי פְּנִינִים וְקוֹנְכִיּוֹת וְעֵשֶׁב יָם / כָּל הַצְּדָפִים, כָּל הָרוֹחוֹת, כָּל שְׁלוּלֵיּוֹת הַיָּם" – ואז בא החתך: "מְגֹאֲלִים עֲכָשׁוּ בְּדָם".³² שירה

אוקיינית זו הולכת וגואה והופכת מאתר התרחשות לריתמוס – וכעבור 30 שנה מציפה כול כשהמוות (לא) חולף ליד הילד היפהפה, בנה: "הו מיגו, / נע ונד שְכְמוֹתֶךָ, / הילד היקר לי יותר מכל. אלו ידעת / כִּמָּה אֶהְבֶּךָ. כִּמָּה / אֵינֶנִּי חֹסְרָה דְבָר / כִּמָּה נָחָה דַעְתִּי [...] לְרֵדֶת אֶל מַעְמְקֵי הָאוֹקְיָנוֹס שֶׁל מַחְשְׁבוֹתֶיךָ / דְּמִיוֹנוֹתֶיךָ, מֵאֵינֶיךָ, או אֶפְלוּ, / סֵתֵם הַזְיוֹתֶיךָ".³³

כדי להסביר את המתח הזה בין שטף עצמתי, אוקייני, וכמו ללא גבול, לבין העצירה הפתאומית, החתך הפתאומי באבחת הסכין בשירת הרכבי, הכרח להיכנס אל לב החתך הנפער בתוכה. שכן בשירת הרכבי מדובר בחתך מסוג מיוחד. כזה שאיננו ניתן להגדרה רק כקו, כדבר־מה חד כתער. שכן לחתך שלה יש נפת. למעשה, היא מתקיימת בתוך החתך; במרחב הנפער בין שתי גדותיו, והשיר חוצה כ"מפולת", מסרב להגיע לאחת משתי גדות החתך, מסרב לפתרון ההגלדה. לעתים החתך הזה מתגלה כחיים על חוט השערה. הרכבי מצליחה להקים מושבה עצומה, אורגניזם שלם, רב־פריטים ורב־התרחשויות, המשמש לה מושב על חוט השערה בלב הסערה.³⁴

בתוך השירה האוקיינית, חסרת הגבולות, שירה הגולשת בספר ראנא אל הפרוזה, מייצרת הרכבי מרווחי נשימה לרגע, החותכים את האוקיינוס. החיתוכים הללו נשמעים היטב כשמאזינים להרכבי הקוראת את שירה. קולה העולה ממעבי קרקעית האוקיינוס שב ונחתך, שב ונחתך, כמו בקצב הגלים, ולבסוף נקטע באחת, צונח אל השקט והדממה – פעמים רבות לאחר מרווח גרפי כפול בין השיר כולו לסופו. חתך שירי קוטע את המשפט התחבירי, מייצר בלב השיר מרחב של קטיעה, של דממה והפסק. אך רגע לאחר מכן מתחבר אל המשכו, ואחר כך גולש מן השורה האחת אל חברתה, פוסח עד אין־סוף, מנתק/מחבר, מגלה ספח/שארית של המשפט שמציף ונשבר חליפות. המתח הזה בין הדהוד, היענות, הצפה וחיתוך בולט בשיר "מה שקורה בלב פשוט קורה":

"שניך נִפְלו כְּבָר מִזְמַן" אִמְרַתְּ

"שני נִשְׂרוּ כְּבָר מִזְמַן" אִמְרַתִּי

"וְאֵת עוֹד נוֹעֶצֶת בִּי אֵת הַחֲנִיכִים שְׁלֶךְ" אִמְרַתְּ

"וְאֵנִי עוֹד נוֹעֶצֶת בִּי אֵת הַחֲנִיכִים שְׁלִי" אִמְרַתִּי

"שֶׁעֶרָה סְהַרְוִירִית נִפְרָדֶת בְּחֹשָׁאֵי מְרֹאשֶׁךָ" אִמְרַתְּ

"שֶׁעֶרָה סְהַרְוִירִית נִפְרָדֶת בְּחֹשָׁאֵי מְרֹאשִׁי, נִקְבְּרַת

בְּמִקּוֹם נֶדַח" אִמְרַתִּי

"אֵת מִתָּה. מְרִב מֵאֲמֵץ. בְּעֶצֶם, אֵת חִיה" אִמְרַתְּ

"אֵנִי מִתָּה. מְרִב מֵאֲמֵץ לְאַסֹּף אֵת הַבֶּטֶן. בְּעֶצֶם,

דְּמַעוֹתַי נִגְרוֹת עַל בְּרִפְיֶךָ, בְּעֶצֶם,

אֵנִי לֵיד אֵיזָה שִׁיחַ,

רוֹקֶדֶת עִם אוֹרוֹת הַיָּרֵחַ,

רוֹקֶדֶת עִם אַרְיוֹת שִׁיזְאוּ מְדַעְתֵּם" אִמְרַתִּי

"כִּכְבֵּר לַיְלָה. כִּכְבֵּר יוֹם. אֲנִי מִתְרוֹצְצֶת, מִשְׁגִּיחָה, דּוֹאֲגָת, רְצָה,
פּוֹגֶשֶׁת, חוֹזֶרֶת, עוֹבְדָת, כּוֹתֶבֶת, מְלַקֶּטֶת רְמִזִּים,
אוֹסֶפֶת מִידֵעַ, מִשְׁנָה, מְמִינָת, מְקַטְלָגַת,
מִתְעַכֶּבֶת לַיָּד שְׁטַח קָטָן, נִכְנָסֶת, יוֹצֵאת,
טוֹעֵמַת אֶת הָאֵוִיר" אָמְרָת
"פַּעַם אֶהְבֵּת אוֹתִי. לְעוֹלָמִים.
מְכַרְבְּלוֹת תַּחַת הַגֶּשֶׁם,
בֵּין הָעֵרְבִים,
מוֹל נְבִיחוֹת הַכְּלָבִים" אָמְרָתִי

"קוֹלוֹת קִטְנִים שֶׁל עַנְנִים מְזַכִּירִים לִי אֶת הַדֶּרֶךְ הַבֵּינָה" אָמְרָת
"אֲנִי מְבִיטָה בְּמִתְרַחֵשׁ: בְּנִי־אָדָם לֹא יְכוּלִים לְחַיֹּת בְּסִדְקִי
הַסְּלָעִים סָמוּךְ לְקוֹנְכִיּוֹת, מִתַּחַת לַמִּים, וְלִרְאוֹת אֶת הַגֶּשֶׁם
נִתְּךְ עַל הָאֶרֶץ" אָמְרָתִי

"נִגְמַר. נִגְמַר. זֶה נִגְמַר. אֲנִי לֹא אוֹהֶבֶת אֶת הַמְּכַתְּבִים הָאֵלֶּה
וְאֲנִי לֹא רוֹצֵה לְעֵנּוֹת עֲלֵיהֶם. אֶת מְגַחֶכֶת, תּוֹקֶפְנִית,
קְרִיזִיוֹנֵרִית, אוֹבְסִסִּיבִית, מְרַחֶפֶת, מְגַבְּלֶת,
לֹא־מְסַגְּלֶת" אָמְרָת
"בְּסֶךְ הַכֹּל אֲנִי אֶשֶׁה שׁוֹתֶתֶת דָּם שְׂמֵדְבַרְת אֶלְיָךְ
בְּשֶׁפֶה שׁוֹתֶתֶת דָּם" אָמְרָתִי

"נִגְמַר. נִגְמַר. נִגְמַר. זֶה נִגְמַר" אָמְרָת
"פַּעַם, בְּטַבַּע, בְּחֵלוֹם, הוּ, כְּמֵה הֵייתִי מְאֻשֶּׁרֶת בְּחֵלוֹם מִזֶּה
- כְּאֵלוֹ נוֹעַדְנּוֹ לְזֶה - וְהֵיינוּ רְצוֹת לְקִרְאוֹת הַדְּמִיוֹן, עִם
הַדְּמִיוֹן, לְצַד הַדְּמִיוֹן, לְפָנֵי הַדְּמִיוֹן, מֵעַל הַדְּמִיוֹן,
יֹתֵר מִהַדְּמִיוֹן,
עַד קֶצֶה הַדְּמִיוֹן" אָמְרָתִי

"מִיֶּשֶׁה נִטְרַפֶּת דַּעְתָּה" אָמְרָת
"מֵה שְׁקוּרָה בְּלֵב, פְּשוֹט קוֹרָה" אָמְרָתִי³⁵

המילים חותכות את האוויר בסכין, ובכל זאת השיר מתקדם כגל אחר גל, סדור-לא-סדור, מקצב אוקייני של גאות ושפל. השיר בנוי כניסיון גרפי תחבירי לקיים דיאלוג של הדהוד והיענות בין הדוברת לאהובה – כאילו יש בכוחו של ההדהוד התחבירי להבטיח את המשך קיומה של האהבה השברירית. החיתוך המרכזי מתרחש רגע לפני סוף השורה – אמרת-אמרת – ומעניק מרווח נשימה, מניח אדנים לשיר, מייצר דפנות למכל, עליהן מתנפצות השורות, מהדהדות זו את זו.³⁶ במקביל, השיר נתון במסלול ברור של התנגשות. אט-אט נפרם ההדהוד, השורות הולכות ומתארכות, נפרדות זו מזו, עד שהן מתנגשות זו בזו. השיר מציע למעשה חזרה טאוטולוגית החותרת תחת יצירת משמעות והמדגישה ביתר

שאת את הריתמוס שבו מתלכדים המילים והדברים: "בְּסֶךְ הַכֵּל אֲנִי אֶשֶׁה שׁוֹתֶתֶת דָּם / שְׁמִדְבַּרְתְּ אֵלַיךְ בְּשִׁפָּה שׁוֹתֶתֶת דָּם' אִמְרַתִי". אך למרות ההתלכדות, ההדהוד נסוג, חדל להתקיים בין הדוברת לאהובתה, נסוג פנימה אל דיבור סוליפיסטי, המהדהד את עצמו. כדרכה של הרכבי, לאחר רווח כפול של פיסת נייר לבן ושותק מגיעות השורות החותכות, שבהן הדיאלוג איבד לחלוטין את הדהוד ההיענות: "מִיִּשְׁהִי נִטְרָפֶת דַּעְתָּה' אִמְרַתִי" – "מָה שְׁקוֹרָה בְּלִב פְּשׁוּט קוֹרָה' אִמְרַתִי". מכאן גרסת הטירוף ומכאן גרסת הרגש הפשוט – ובתוך, המרחב הסזוריאלי³⁷ שנפער בין שתי גדות החתך, בין חוויה סוליפיסטיית של בדידות אין-סופית לבין פנייה אבוקטיבית לנמענת, בין הטירוף לעובדה הפשוטה והחותכת – שם גועשת שירתה של הרכבי.

צריך להקשיב להרכבי קוראת את השיר הזה בקולה המכסף, בנהמה החייתית שלה, כדי להתערבל בשטף הגועש, להיעצר על שפות החיתוך כמנוח לרגע אל נוכח השטף והעצמות הכבירות בשירת הרכבי. מתברר שהחתך קריטי דווקא בשירה אוקיינית גועשת מעין זו, שמאיימת להטביעו, דווקא אז הוא הכרחי כאוויר לנשימה: הוא מהבהב, בלתי מורגש, אך בה-בעת משמש בתור אדנים בלתי נראים, סכרים תלויים באוויר, המאפשרים לנשום לרגע בתוך השטף, ואגב כך מייצרים את מנגינת השיר.

אל החתך בתוך השורה השירית מצטרף חתך הפסיחה, הגלישה על השורה הבאה. עם זאת, בניגוד לגלישה בשירה המודרנית, המייצרת "הפתעה" בהיעדר החפיפה בין המשפט התחבירי לשורה השירית, אצל הרכבי היא מפתיעה דווקא בעצם החזרה הממתינה מעבר לגלישה: "אֲנִי רוֹצָה רַק לְהֵגִיד לְךָ / אֲנִי רוֹצָה רַק לְהֵגִיד לְךָ / אֲנִי רוֹצָה רַק לְהֵגִיד לְךָ / אֲנִי רוֹצָה רַק לְהֵגִיד לְךָ / לְהֵגִיד לְךָ וּלְהֵגִיד לְךָ" ³⁸. הריתמוס האוקייני גואה ומשתפל בין החיתוך לפסיחה שהם כסימן דק מן הדק, הסוכר את ריתמוס הרחבות שמתגבר ומגיע למלוא עצמתו בספר ראנא. הם מין סימן קטן, לא מתחכם אלא נושם, שמניח לדוברת לחזור על עצמה, לנבוע, להשפיע, אבל עם זאת, הוא שם, מחזיק את הכול. הסימן הדק הזה מדגיש את מלאכת השליטה של הרכבי על שירתה, אוחזת במוסרות החיתוך, גולשת על פני הפסיחות, מובילה את השיר לאחר רווח כפול אל סיום קצר וחד כתער: "מָה שְׁקוֹרָה בְּלִב פְּשׁוּט קוֹרָה". או: "שׁוּם דְּבַר כְּבָר לֹא יָכוֹל לְהִיּוֹת / עַד שׁוּב אֶשְׁמַע אוֹתְךָ קוֹרָא לִי / אִמָּא"³⁹.

גם כשנדמה שהשיר של הרכבי מחפש אחר הגדרה, מבקש לומר משהו, לעתים קרובות מעבר לחתך ממתינה טאוטולוגיה: "לְפַעְמִים כָּלֵב שָׁחַר לְגַמְרִי / מִבֵּית בְּנוֹ בְּעֵינַיִם שָׁל / כָּלֵב שָׁחַר לְגַמְרִי"⁴⁰ "גַּעְגּוּעִים שָׁל יֵלֵד דְּבָרוֹ אֵלַי / בְּשִׁפֶּת גַּעְגּוּעִים שָׁל יֵלֵד"⁴¹ "פֶּרַח יִשָּׁן מֵאֲזִין לְבַלְתִּי יָדוּעַ שָׁל / פֶּרַח יִשָּׁן"⁴². הנושא והמושא חוזרים ונשנים משני צדי החתך. כך נוצר רק סדק קטן כדי רעד, והשיר שב לחתור אל הדבר עצמו, מסרב להחליף אותו במטאפורה. "הבלתי נתפס בלתי נתפס הוא", כותב קפקא ב"על המשלים"⁴³, מסרב למשל שהוא עצמו יוצר. "המטאפורות הן אחד מן הדברים הרבים המביאים לידי יאוש מן הכתיבה", אמר קפקא ובחר בטאוטולוגיה, מדגיש את הצליל המסרב למשמעות.⁴⁴

לרגע נדמה שאצל הרכבי הטאוטולוגיה עובדת לגמרי אחרת. מכלל שירתה ברור שאין היא מטילה ספק במילים, ביכולתן ללכוד משמעות. בטאוטולוגיה החוזרת ונשנית אצל הרכבי

היא לא מערערת על היכולת להמשיל משלים – אלא דווקא מאמינה בִּיכולת המילים לדייק וללכוד את הדבר עצמו, עד שבעצם צריך פשוט לחזור עליהן. הטאוטולוגיה כמו מחזיקה את השיר, מייצרת דפנות לתיבת התהודה, מניחה למטאפורה לחזור כהד, כצליל, להפוך כך לחומר, לדבר. אצל הרכבי מטאפורה הופכת לדבר, ודבר למטאפורה. כך, הכלבים משוטטים בשירתה בחופשיות בין השיר לעולם, חוצים את גבולות השיר ונכנסים לתוכו כרצונם. הכלב המביט הוא בה־בעת ב"חוי" וב"פנים". הוא מילה והוא דבר. בדיוק כפי ש"ציפור שבפנים עומדת בחוץ" – כשם אסופת כל שיריה. הכלב המביט הוא המסמן והמסומן. עולה בי לפתע ההכרה שכך זה גם אצל קפקא – דווקא משום שאינו מאמין במטאפורה: השרץ/החרק הוא לא מטאפורה, הוא בממש. כך גם "אמן התענית" – לא מדובר במטאפורה, אלא בצום עד מוות, בהתלכדות האמנות עם החיים, המילים – עם הדברים.

"ממול/ כלבים עבי פֶּרס/ שֶׁל כְּלָבָן מְצִיר/ לִיד מְלוֹנָה מְצִירָת עִם חֶלּוֹן [...] עוֹלָה בְּדַעְתִּי/ מִבֶּט שֶׁל כְּלָבָה/ וּמִבֶּט שֶׁל כְּלָבָה בְּדִיוֹק כְּמוֹ מִבֶּט שֶׁל כְּלָבָה/ וְרִצְתָה לְלַכֵּת לְכָל כּוֹוֹן הַכְּלָבָה וְרִצְתָה// עוֹלָה בְּדַעְתִּי/ חֲדָר בִּידוּד/ מֵלֵא כְּלָבָה/ מִתְעַלֶּסֶת עִם כְּלָבָה"⁴⁵ שימו לב שהכלבן מצויר ולא הכלבים. הכלבים "ממשיים", עבי כרס. אחר כך הם מתגלגלים במבט של כלבה שחוזר ומתעקש עד שהוא מתמצק כפֶּעוּלָה וּגְבוּהָ: "כְּלָבָה/ מִתְעַלֶּסֶת עִם כְּלָבָה". אצל הרכבי "עוֹלָה בְּדַעְתִּי" זו לא מטאפורה, שכן כבר מן המחזור הראשון היא לוקחת אתה את כל הדברים שיצאו מדעתם/ מדעתה: "וּבְלִילָה הָהוּא לְקַחְתִּי אִתִּי/ אֶת כָּל הַדְּבָרִים אֲשֶׁר יֵצְאוּ מִדַּעְתָּם"⁴⁶, או: "בְּלִילָה הִיא אוֹסֶרֶת/ עַל נַפְשָׁה/ לְרַדֵּת אֶל מַחְשְׁבוֹתֶיהָ"⁴⁷. אצל הרכבי "לְצֵאת מִן הַדַּעַת" איננו ביטוי מטאפורי לשיגעון אלא פעולה ממשית: היות שהדברים יצאו משם (מן הדעת, מן הראש), היא יכולה לאסוף אותם אליה. אחר כך כבר אין מדובר לא במטאפורה ולא בממש, אלא בקללה המוכרת: "מִנְיַחָה לִי לְנַפְשִׁי/ וְיִוְרָקֶת: "כְּלָבָה"⁴⁸. אבל "הגלגול" אינו חדל: רגע לאחר מכן היא מביעה תחינה, מבקשת לסובב את הגלגל לאחור: "אֵלוּ אֱלֹהִים הִיָּה מְלוֹה כְּלָבִים עֵזִי נַפְשִׁי, נֹאמֶר, / אֵלוּ אֱלִישֵׁעַ". נקודה. אלישע – בנה. "אֵלוּ אֱלִישֵׁעַ מְלוֹה כְּלָבִים עֵזִי נַפְשִׁי". ואחרי התיאור מכמיר הלב של אלישע המחפש בכיסיה ושואל "אֵיפֹה אֲבָא שְׁלִי", היא – ספק משוררת, ספק קוראת בקלפים או מעלה באוב – מתנדנדת בין "סִימֹן/ כּוֹ, זֶה סִימֹן, בְּשִׁבְלִי זֶה סִימֹן" לבין "וְנִדְמָה/ רַק נִדְמָה". אבל בסופו של דבר, לאחר התזוזה הבלתי פוסקת הזו של כלב/כלבה, כציור וּכְמִמְשֵׁ, כְּקִלְלָה או כְּפִנְטִיית הַצֵּלָה, כ"סִימֹן" או כ"נְדָמָה", היא חותמת כדרכה בבית קצר וחותר: "בְּעֶצֶם, הִכִּי הִיִּיתִי מְסֻגָּלֶת לְנֶסֶח/ הָגָה שֶׁל כְּלָבָה פְּצוּעָה"⁴⁹. בסופו של דבר היא משמיעה מעין הגה/ נהמה – כמו גרגור סמסא, או כמו הכלבים המוזיקליים ש"לא דיברו. לא שרו", "אך מתוך החלל הריק העלו בקסמיהם את המוסיקה. הכול היה מוסיקה, הרמת כפותיהם ושמיטתן, תנועות ראש מסוימות, מרוצם ומנוחתם, יציבתם זה מול זה, חיבוריהם הקשותים זה עם זה"⁵⁰. גם אצל הרכבי הכול מוזיקה, אבל מה שמתמיה הוא שאפשר גם להפך: הכול חיה. "זֶה לֹא שְׁהִיא לֹא עוֹנָה לִי", היא כותבת בראנא: "חִיַּת הַלִּילָה – הַקְּהֵלָה/ שְׁלִי, הַמְּקַהֵלָה שְׁלִי, הַמְּנַגֵּנָה שְׁלִי, הַצִּיבִילִיזַצְיָה שְׁלִי – / מְצִטוּפְפֶת בְּתוֹךְ פִּקְעֵת שֶׁל דְּמִדוּמִים. נוֹבֶלֶת"⁵¹. חיית הלילה היא אינ־סוף אפשרויות: היא אני, את, אתם, הם; היא הקהילה, המנגינה, הציביליזציה – היא אוקיינוס שנחתך בקצב תופי הטם־טם. נהמתה של חיית הלילה מפחה חיים בכול, יוצרת פקעת של זיקות, אך כשהיא מאבדת את חיותה, כשהיא נוראה וירויה, ההוויה כולה נובלת, נקרעת לגזרים, מתפזרת כקצף על פני הגלים – נסיכת הגאות והשפל.

בספר ראנא שירת הקינה והאבל עולה על גדותיה עד שהיא ממוטטת את הסכרים עצמם, את אדני השורות. שירים רבים נכתבים בראנא כשירים בפרוזה. אדני השירה הכמו־אחרונים מתמוטטים. אבל אם נבחן שוב את השיר הקצר הזה – נגלה שאנחנו עדיין בתוך מרחב סזוריאלי גועש: סימן סזוריאלי של ו/או מרחף בין כל אברי השיר; ראנא היא המוזיקה, ו/או חייט הלילה, ו/או הקהילה, המקהלה, המנגינה, הציביליזציה. וכשראנא לא עונה, קורסת כל שרשרת המסמנים הזו – שכן הם קשורים ביניהם בעבותות של חיתוך והלחמה, של חיתוך שהוא גם חיבור.

כדי להיכנס ללב החתך של הרכבי וכדי להבין את המתח שבין השטף לעצירה הפתאומית בשירתה, אני מאמצת את המושג "סזורה", שפרויד שאל אותו מן הצורה הפואטית והמוזיקלית,⁵² שכן אין ביטוי מובהק ממנו לאותו חתך אלים שכמו חותך ומפריד אך בו־זמן הוא מחבר ומאחה: "בין החיים בתוך הרחם ובין הינקות המוקדמת ביותר", כתב פרויד, "יש המשכיות רבה יותר מִכְפִי שהסזורה (caesura) המרשימה של אירוע הלידה מאפשרת להאמין".⁵³ באמצעות הסזורה ביקש פרויד לתאר את החיתוך האלים והמחייב המאפשר את הלידה ואת החיים, כמתח בין ניתוק לחיבור, כשהוא מדגיש דווקא את החיבור שנוטים להתעלם ממנו, החיבור בין החיים שלאחר הלידה לחיים המתהווים ברחם, בטרם הלידה. זהו מעבר מנשימה אוקיינית שברחם אל נשימת אוויר העולם, נשימה שיש בה רגע של חנק. שירתה של הרכבי נושאת בתוכה את זיכרון הנשימה האוקיינית שבטרם הלידה והשבר, הנשימה האוקיינית של החיים הקדם־ציביליזציוניים, שקיבוץ דגניה ב' שבו נולדה וגדלה הוא רק הדהוד שלהם, של החיים טרם הגירוש מגן העדן.⁵⁴ לעתים נדמה מתוך שירתה שהרכבי היא חיה דו־חייית, אמפיבית, שיש לה נשימה עורית, רירית. ואם אינה דו־חייית הרי שהיא מתארת עצמה כ" [...] עֲלוֹקָה מְהַרְהֶרֶת / סוֹחֶבֶת עַל גְּבָהּ / יָם־אֶבֶק".⁵⁵

אך לא פחות מזיכרון הנשימה האוקיינית שבטרם לידה, שירת הרכבי נושאת לחצות את הסזורה שבין החיים לאוקיינוס שאחרי החיים – המוות: היא בוראת עבור מיגו בנה מרחב סזוריאלי בין שמים וארץ, נע ונד, כמו – בלי כמו: "חיים שְׁלָמִים עוֹד לְפָנֶיךָ", היא כותבת. אבל רגע אחר כך כנפיה מסתבכות בחזרה הסזוריאלית הכמו־טאוטולוגית, שהגיעה אל גמישותה המופלאה, בדיבור ספק פשוט וישיר, ספק אחוז דיבוק: "[...] כְּמוֹ מָה / כְּמוֹ מָה, / בְּעֶצֶם, מָה. מָה. בְּעֶצֶם, / מָה. מָה כְּבָר יְכוֹל לְהִיֹּת". ואז, באחת, באבחת החתך הכפול היא מרוקנת את האוקיינוס האדיר שהגעישה: "שׁוּם דָּבָר כְּבָר לֹא יְכוֹל לְהִיֹּת / עַד שׁוּב אֶשְׁמַע אוֹתְךָ קוֹרְא לִי / אֶמָּא".⁵⁶

הסזורה הכרחית לי גם כ"מעבורת" לצלוח בה את השירה של הרכבי כמעבר/חתך בין הספרות לפסיכואנליזה – הכרוכות זו בזו בשירתה עד כדי דבקות וְדִיבּוּקִיּוֹת, אך גם כְּכִלִּי חותך וסוֹכֵךְ – למנוע את רעש הנפילה שבקריאה פסיכואנליטית רדוקטיבית. כמו תאומים סיאמיים המחוברים בגבם, כך מתקיימות השירה והפסיכואנליזה בשירת הרכבי – פני כל אחת מהן צופים אל תהום אחרת.

החתך ששירת הרכבי פוערת בתוך הספרות העברית מחייב אותנו להגדיר מחדש מהי שירה ומהו הגבול בין שירה לשיגעון. כל מה שידענו על שירה מתערער לנוכח שירת האוב

של הרכבי, המוותרת החל מספרה השני על הכתיבה המהודקת של השירה המודרנית, על דחיסות המשמעות, ובמקומן יוצרת שירה "בזבזנית" שכמו טורפת את הגבול שבין שירה לווידוי תראפויטי. אט־אט, במהלך הקריאה בשירת הרכבי, אני מגלה בבעתה שאני מתחככת בחלקים הפסיכויטיים שלי. הגבול בין שירה לשיגעון מיטשטש. גם הגיון המתים הקמים לתחייה כמו מתקבל לפתע על דעת. השירה של הרכבי תובעת את היענותי, היא מתרחשת במרחב הסזוריאלי בינה לביני כאילו היינו שתי גדות. כמו וילפרד בֵּיון, שנטל את הסזורה מפרויד, אבל ביקש באמצעותה לטלטל את מוסד הפסיכואנליזה – מסרב לתפקיד הפסיכואנליטיקן המפרש ומבקש תחת זאת ליצור מרחב סזוריאלי שיש בו מן ההזיה הפסיכויטית כדי לצלוח את הסזורה אל הבלתי נגישי⁵⁷ – גם אני מבקשת לשהות עם הרכבי בלב החתך.⁵⁸ כוחה של שירת הרכבי בהיותה שירה שפועלת עליך, שמפעילה אותך. שירה שתובעת את היענותך. שירה אֶפקטיבית, שכולה עצמות, תחושות, רטטים – שירה שעושה יותר משהיא אומרת, שפועלת על הקורא באופן חושי יותר מאשר רגשי. השירה של הרכבי היא שירה פרפורמטיבית, שירה היוצאת מן השירה המודרנית, אך חורגת לעבר שירת העצמות הפרפורמטיבית הצומחת במפנה המילניום.⁵⁹

הסזורה מתגלה לי כסינפסה המובילה אל תוך הרדיקליות שבשירת הרכבי.⁶⁰ אף שהרכבי חפה מתאוריות ספרותיות, אם בכל זאת נדחק אותה אל הקיר, היא תציג עמדה מודרניסטית שתדגיש את חשיבות "החיים הפנימיים". עם זאת, ממילא ה"פנים" שלה הוא ב"חוץ" וה"חוץ" שלה "בפנים" בצורה כל כך רדיקלית עד ששירתה מערערת למעשה על מושג ה"פנימיות" המודרני, ואינה ניתנת לתרגום לשפת הפסיכואנליזה, המבחינה בין ה"אמת" – פנימי ל"סימפטומטי" – חיצוני. השירה של הרכבי היא מרחב סזוריאלי שבו נסדק לעד הגבול שבין גבר/אישה, פנים/חוץ, חיה/אדם – שהרי כולנו חייט הלילה! ועוד יותר מכך: החיתוך/חיבור הוא לא רק בין גבר/אישה – בין מה שאינו מאותו מין – אלא גם בין מה שאינו מאותו סוג: בין חיה למוזיקה לקהילה למקהלה לציביליזציה. אם נגדיר אותה אפוא כ"מטורללת", נחמיץ את הרדיקליות המהפכנית הזו. הרכבי מבטלת את החתכים האנכיים שהחברה מייצרת וממירה אותם בחתכים רוחביים, בחתכים מרחביים, בעלי נפח, פעורים כפצע, אך ב־בזמן זורמים כנהר מחייה, כחוויה של חיבור, גם אם דרך הכאב, כשיתוף ולא כהפרדה.

הספר ראנא הוא אולי השיא של החיבור/חיתוך זה. לצד הטרנס החזרתי, הוא מנסה לבלוע אל תוכו את כל שירת הרכבי כאילו הייתה פואמה אוטוביוגרפית. הרכבי חותכת פיסות עבר ומלחימה אותן לתוך ראנא: "אֶת חֵיה, חֵיה, חֵיה", היא חוזרת שוב ושוב על הריקוד האקסטטי/פסיכויטי המוכר מן הספרים הקודמים, משבצת שוב ושוב את "מנקה השמשות הקטן", את "חלון הראווה המואר" – פיסות שירים ושיירי חיים חתוכים ומולחמים של ביוגרפיה מונכחת/מושחתת/נמחקת. דומה כי אין עוד שירה שהיא כל כך ביוגרפית, כרוכה באירועים טראומטיים ומכוננים גם יחד, המדוֹבְּבִים בה שוב ושוב, אך בה־בעת אינם מדוברים. שותקים. ראנא היא קריאה, היא פנייה אבוקטיבית, מְשִׁבֵּעָה – היא לא רק דמות או סימון משמעות, היא בעיקר אֶפקט גופני. כך, למרות ריבוי הרמזים והפרטים, ראנא מסרבת להתגלם למולנו. ראנא היא החתך שבתוך השטף – היא החיתוך האלים והמחיה, היא הניסיון ההרואי חסר הסיכוי ליצור "חתך בממשי"⁶¹ – לתאר את הכאב

הנורא, המוות, האבדן. האות א' הנכפלת במילה ראנא שוטפת כגל אחר גל, כצליל ומנעד בין חיבור רך לחיתוך פוצע.

לפתע, אני שומעת בראנא את "ראַגְנָאָרְק" כפי שהופיעו בחלומי של בורחס – כמבשריה של ראנא – "ראַגְנָאָרְק" שפירושו "דמדומי האלים" בנורדית עתיקה, או ראנא כ"פקעת של דמדומים"⁶², כפי שמקוננת הרכבי. בחלומי, מספר בורחס, באמצע ישיבה של החוג לפילוסופיה ולספרות, הגיחו אל האולם ארבע או חמש דמויות – אלה היו האלים שחזרו מגלות בת מאות שנים. בְּתחילה התקבלו בְּתשואות, אלא שאז, כותב בורחס, החל להתגנב ללבנו החשד שמאות שנים של רדיפה בידי האיסלם והנצרות הובילו להתדרדרותו של הגזע האולימפי. שיינים צהובות, שפמים דלילים, בדש־בגדו של אחד מהם נִטף דם פרח־ציפורן. בליטה מתחת לחליפה של אחר העלתה על הדעת פגיון. "לפתע הסתבר לנו שהם משחקים בקלף האחרון שלהם [...] שהם אפלים ואכזריים כחיות טרף זקנות, ואם ניתן לאימה או לחמלה להשתלט עלינו – הם יחסלו אותנו. "שלפנו אקדחים כבדים", כותב בורחס, "והרגנו את האלים"⁶³. בחלום האימתני הזה על "ראַגְנָאָרְק" יש משהו מן החתך שחולף בשירת הרכבי, שנע בין תשוקה נואשת לחיבור לבין תחושת ניתוק וחינתך – "גְּעָגוּעִים רְצָחְנִיִּים", מכנה זאת הרכבי.⁶⁴ "הגעגועים הרצחניים" מוליכים אותה "אחורה" בשירתה בניסיון לחצות מחדש את הסזורה של הלידה ואת הקיום הלא־מפוענח של ילדותה בדגניה, עם כל האבות וכל האמהות,⁶⁵ עולם אוקייני שהופך לימים לזירת מוות. הם גם מוליכים אותה "קדימה", לחצות את הסזורה שבין חיים למוות⁶⁶ ומאפשרים להרכבי לכתוב: "הילד היפהפה של המוות חולף", וזאת מבלי שנוכל להכריע: של מי הילד, ומי חולף; הייתכן ש"המוות חולף", כפי שמעידה הכותרת, *שהוא הפיך? האפשרות הזו – שהמוות הפיך – היא פרויקט החיים והשירה של הרכבי.*

אך אין זה אומר שבכך הרכבי מתכחשת למציאות, שהיא "מנותקת". להפך: היא מביטה למציאות בעיניים, מתוך הכרה מלאה בכל אסונותיה – "מְצִיאֹת אַחַר מְצִיאֹת שְׁהִיָּתָה מְצִיאֹת / נְדָחֶקֶת לְתוֹךְ שְׁבָר־כְּלִי וְנוֹסְעֵת"⁶⁷. היא נחושה ל"חתוך" את המציאות בלי להיכנע ל"חיתוכים" המקובלים של החברה ה"נורמלית". המילים שלה הן סוסים דוהרים. תנינים. כלבים. ברצותה היא צובעת אותם אדום. ברצותה – הם כחולים, צהובים, לבנים. הכול ניתן להיאמר. גם הנורא מכול. גם השיר על הילד היפה של המוות. אין דבר שהוא זר לה. שהרי היא חיית הלילה, שהרי כבר נורתה – היא "הַנְּרָאָה בְּנְרָאָתֶיךָ / וְהִירָה בִּירִיתֶיךָ".

אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

הערות

- 1 תודה לענת ויסמן, לשירה סתיו ולאריאל הירשפלד על הערותיהם המצוינות.
- 2 חדוה הרכבי, ראנא – שירים 2001-2005, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 3 חדוה הרכבי, "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוף – שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009, עמ' 12.

- 4 רפי וייכרט, "גן השבילים השאולים (על 'האחר' מאת חדוה הרכבי)", עכשיו 61 (1995), עמ' 189-186.
- 5 ראו: אלי הירש, "ציפור שבפנים עומדת בחוץ", ידיעות אחרונות (2010.2.12); אלי הירש, "ראנא", ידיעות אחרונות (2014.3.14); אורציון ברתנא, "שירת נשים ישראלית: על חדוה הרכבי", מעריב - ספרות (1986.10.17).
- 6 השיר מאת אבות ישורון מופיע בשלמותו כמוטו בפתח הספר ראנא.
- 7 "וְאָנִי, כְּמוֹ אִמּוֹ, מְרַגְעָה אֶת מִצְחוֹ", מתוך השיר "את מזכירה לי את אבי", "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 35.
- 8 "ציירי לי ציור", "עדי", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 126.
- 9 "אמי אמי", שם, עמ' 136.
- 10 "חיה שלא יודעת מה למה", "האחר", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 257.
- 11 שם, עמ' 254.
- 12 "עדי", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 71.
- 13 ראו ריאיון עם חדוה הרכבי, "המראה אשר מראה שהיא איננה מראה שהיא נמצאת", בגיליון זה של מכאן (טז).
- 14 "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 28.
- 15 ראו ריאיון עם הרכבי, הערה 13 לעיל.
- 16 ראו "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 37; והשוו: "בובה ממוכנת", דליה רביקוביץ, אהבת תפוחי הזהב, תל אביב: ספרית פועלים, [1959] 2003, עמ' 31: "בְּלִילָה הַזֶּה הָיִיתִי בְּבֵה מִמְּכַנֶּת/וּפְנִיתִי יְמִינָה וּשְׂמָאלָה, לְכָל הַעֲבָרִים, / וְנִפְלִיתִי אִפִּים אֶרְצָה וְנִשְׁבַּרְתִּי לְשִׁבְרִים/ וְנִסּוּ לְאַחוֹת אֶת שִׁבְרֵי בֶדֶד מְאֻמָּנֶת".
- 17 ראו "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 39; והשוו: לאה גולדברג, "שלושה ימים": "שְׁלוֹשָׁה יָמִים לֹא מֵשׁ זָכְרוּ מִמֶּנִּי/ וּבְרִבְעֵי פְרִסְתִּי אֶת הַלְחָם" – לאה גולדברג, מוקדם ומאוחר: מבחר שירים. תל אביב: ספרית פועלים, תשכ"ו, עמ' 245. תודה למעיין גלברד שהסבה את תשומת לבי להשוואה הזו.
- 18 הרכבי עצמה מעידה בריאיון בגיליון זה (טז) כי בראשית דרכה "חטאה" באלתרמניזם וגולדברזים.
- 19 "הוֹ כְּמָה בְּכִיתִי בְּחֹלֶם", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 163.
- 20 ראו בנימין הרושובסקי, "ריתמוס הרחבות – הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג", הספרות א, 1 (תשכ"ח), עמ' 176-205.
- 21 על הקינה בשירת הרכבי ראו בגיליון זה: שמעון אדף, "מה זה הדבר הזה שזוהר כל הזמן שאני מסתירה": על ראנא של חדוה הרכבי.
- 22 ורד קרתי שם-טוב, מקצבים משתנים - לקראת תאוריה של פרוזודיה בהקשר תרבותי, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2012, עמ' 134.
- 23 בורחס מצביע על קפקא כעל מי שיצר את מבשריו: בין מבשריו הוא מונה את פרדוקס זנון, את החדר-קרן ואת כתבי קירקגור, גם אם יצירות אלו אינן דומות זו לזו: "בכל אחת מן היצירות הללו כלול משהו מייחודו של קפקא, אך אלמלא כתב קפקא את כתביו לא היה איש מגלה בהם ייחוד זה". ראו: חורחה לואיס בורחס, גן השבילים המתפצלים, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1975, עמ' 156-158.

- 24 שם, עמ' 156.
- 25 "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 16.
- 26 "כחיה שיכורה משחרת לטרף", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 172.
- 27 "האחר", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 251.
- 28 "פעם היא הלכה למות", "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 43.
- 29 הספר יצא לאור ב־1981.
- 30 ראו ריאיון עם הרכבי, הערה 13 לעיל.
- 31 הספר יצא לאור ב־1974.
- 32 "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 11.
- 33 ראו השיר "הילד היפהפה של המוות חולף", כשלא ברור מיהו החולף – האם הילד חולף או שמא אפשר לקוות (על פי התחביר לפחות), שהמוות חולף ("מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 375-377; וכן: "עד שוב אשמע אותך", שם, עמ' 380).
- 34 ראו למשל, "הירה שדיבר עם אלה שמתגוררים על חוט השערה", "מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 375.
- 35 ראנא, הערה 2 לעיל, עמ' 126-127.
- 36 השיר הופיע בכמה ספרים וכתבי עת ובכל פעם הוא שונה במקצת. שהרי שירתה של הרכבי היא שירה שלעולם אינה מסתיימת. היא פרפורמטיבית, היא תלויה בביצוע ונכתבת לאי־סוף. שימו לב כי כל שיריה של הרכבי מאז הספר ציפור שבפנים עומדת בחוץ ואילך מסתיימים ללא נקודה.
- 37 המושג "מרחב סזוריאלי" שאול מהפסיכואנליטיקן וילפרד ביון (Bion), ששאל את המושג "סורה" מפריד, כפי שנראה מיד.
- 38 "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 206.
- 39 "עד שוב אשמע אותך", "מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 383.
- 40 "היינו והיינו והיינו", "האחר", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 235.
- 41 "הו כמה בכיתי בחלום", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 163.
- 42 "סמוך לתוהו צועדים", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 215.
- 43 פרנץ קפקא, "על המשלים", תיאור של מאבק, מגרמנית: שמעון זנדבנק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1974, עמ' 74.
- 44 פרנץ קפקא, יומנים 1914-1923, מגרמנית: חיים איזק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1979 [6.12.1921], עמ' 167.
- 45 "שהיא נוף מבוית", "שירים שטרם כונסו, וחדשים", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 307.
- 46 "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 28.
- 47 "עדי", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 78.
- 48 "שהיא נוף מבוית", "שירים שטרם כונסו, וחדשים", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 308.
- 49 שם, עמ' 310-311.

- 50 פרנץ קפקא, "חקירות של כלב", תיאור של מאבק, מגרמנית: שמעון זנדבנק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1974, עמ' 190.
- 51 חדוה הרכבי, מחזור ללא שם "למה הבטת לעברין", סעיף 11, ראנא, הערה 2 לעיל, עמ' 21.
- 52 פרויד נטל את מושג הסזורה מן השירה ומן המוזיקה כדי להגיש בתוך החיתוך דווקא את החיבור. מושג הצזורה בשירה (שנהוג בעברית לכתוב אותו בהקשר זה באות צ', על פי ההגייה בגרמנית, ובזיקה לרומית) מתייחס בדרך כלל להפסק בשירה שקולה, שמשבש מעט את המשקל הסדור, חותך אותו ואחר כך שב ומצטרף לאיבר החתוך. משום ששירתה המאוחרת של הרכבי איננה שקולה העדפתי לדבר על "חתך" והפסק, אף שלעתים נדמה לי כי בשיר שהדגמתי, "מה שקורה בלב פשוט קורה", התבנית "אמרת/אמרת" מייצרת מעין צזורה. ראו: Alex Preminger, T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- 53 Sigmund Freud, "Inhibitions, Symptoms and anxiety", *SE* 20, pp. 75-176
- 54 ראו בריאיון בגיליון זה על גן העדן של ילדותה של הרכבי בקיבוץ דגניה ב', ועל ה"שיבוש" שחדר לגן העדן הזה: "החיים התגלגלו כך שעוד לפני שהספקת ללמוד לפקוח עיניים – עוד לפני שידעת להגיד 'אמא' – וכבר את מזיעה מרוב רוח-פרצים דוהרת בחדר של העריסה שלך, מרעישה את הפנים הזעוריים שלך, עוצרת את נפנופי זרועות הידיים הקטנטנות שלך".
- 55 "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 207. ראו גם דיון בשיר באנתולוגיה: Ariel Hirschfeld, "I only want to tell you", *The Modern Hebrew Poem Itself*, Stanley Burnshaw, T. Carmi, Susan Glassman, Ariel Hirschfeld, and Ezra Spicandler (eds.), Detroit: Wayne State University Press, 2003, pp. 260-263
- 56 "עד שוב אשמע אותך", "מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 383.
- 57 וילפרד ר' ביון, סזורה, תל אביב: תולעת ספרים (2012 [1977]).
- 58 בנוגע לתחביר הפסיכוטי, ראו מאמרה של דנה אמיר בגיליון זה של כתב העת מכאן (טז).
- 59 על עצמות ואפקטיביות, ראו פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, 2002 [1984], עמ' 46, וכן מאמרי על יורם קניוק, מאמר המבקש דרך בחינת העצמות והאפקטיביות לקרוא את יצירתו בקריאה אנטי-אדיפלית ואנטי-פסיכואנליטית: "קריאה אנטי-אדיפלית ביצירת קניוק", אות - לספרות ולתיאוריה 1 (סתיו 2010), עמ' 65-100.
- 60 "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 – ביון, הערה 57 לעיל, עמ' 65-66. ביון קורא כאן מחדש את המושג העברה-נגדית ככרוך במרחב הסזוריאלי השברירי, החושי, הפיזי שנוצר בין המטפל למטופל. על המודל הסינפטי ראו גם: אבנר ברגשטיין, "כאן, שם ואי-שם" – מחשבות על המפגש עם אזורים נידחים שבנפש", ביון, הערה 57 לעיל, עמ' 71-98.
- 61 הממשי אינו ניתן לחיתוך, קובע ז'ק לאקאן. עם זאת המילים (השייכות לסדר הסמלי), מנסות לחתוך בממשי על ידי יצירת משמעות. ראו: Jacques Lacan, "The function and field of speech and language in psychoanalysis", *Ecrits – A Selection*, Alan Sheridan (trans.), London: Routledge, 1977, pp. 30-113
- 62 ראו ראנא, הערה 2 לעיל, עמ' 21.
- 63 בורחס, גן השבילים המתפצלים, הערה 23 לעיל, עמ' 14-15. ראגנארק (Ragnarök) הוא

- סיפור הקרב של אחרית הימים במיתולוגיה הנורדית. אחד הייצוגים המפורסמים שלו הוא האופרה "דמדומי האלים" מאת ריכארד ואגנר – *götterdämmerung*.
- 64 ראו "התגלות", "אני רוצה רק להגיד לך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 213. מתוך הריאיון בגיליון זה מתברר כי כמו בורחס, גם הרכבי חולמת על דמדומי האלים, על אותם יצורים פרימיטיביים שקדמו לציביליזציה. הם "הציביליזציה הראשונה, המקורית, שקיימת מאז תולדות המין האנושי – עוד לפני תולדות החיים עלי אדמות [...] צועדים על החול היבש. מתנועעים בקצב איטי. כמו בריקוד שקט [...] בתנועה עולה ויורדת כזו, שמזכירה משב דק של גלים קטנים, שקטים, בים [...] הם מהנצח. הם בנצח. הם – הנצח". ראו ריאיון עם הרכבי בגיליון זה של מכאן (טז).
- 65 הרכבי מקדישה את ספרה ראנא "לְכָל אַבוֹתַי וּלְכָל אַמוֹתַי".
- 66 גם חגית אהרוני עוסקת בסזורה שבין החיים למוות. ראו: חגית אהרוני, "ברית בין הבתרים: הסזורה כמודל של תנועה ופרדוקס", וילפרד ר. ביון: סזורה, תל אביב: תולעת ספרים, 2012.
- 67 "עד שוב אֶשְׁמַע אֶת קוֹלְךָ", "מיגו", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 380. המציאות מתגלה כשבר כלי, אך שבר כלי אינו חסר תועלת – הוא הופך לכלי תחבורה! ושוב החיתוך והחיבור – המציאות כסינפסה, כמעבורת.

המשחתכים בחוברת

שמעון אדף, ראש המסלול לכתיבה באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, פרסם שלושה ספרי שירה ושמונה רומנים. ספרו האחרון, קובלנה של בלש, ראה אור ב־2015. ב־2016 יראה אור בהוצאת רסלינג הרומן הקצר שדרך. ספר העיון *Art and War: Pulp, Poetry and Politics in Israeli Fiction*, שנכתב במשותף עם לביא תדהר, יראה אור בהוצאת Repeater Books.

ד"ר דנה אמיר היא פסיכולוגית-קלינית, פסיכואנליטיקאית, משוררת ומרצה בכירה באוניברסיטת חיפה. כלת הפרס הארצי לשירה מטעם הקרן ע"ש רון אדלר (1992), פרס בהט לספרי עיון (2006), הפרס הבין-לאומי ע"ש טסטיין (2011), פרס ראש הממשלה לסופרים עברים (2012), הפרס הבין-לאומי ע"ש סצ'רדוטי לכתיבה פסיכואנליטית (2013), פרס אקו"ם לשירה ע"ש אלתרמן (2013) ופרס הפרורם הבין-לאומי לחינוך פסיכואנליטי (יוענק בשנת 2017). ספרה על הליריות של הנפש ראה אור ב־2008 בהוצאת מאגנס בשיתוף עם אוניברסיטת חיפה ועומד לראות אור בקרוב בהוצאת Routledge. ספרה תהום שפה ראה אור ב־2013 בהוצאת מאגנס ובשנת 2014 בהוצאת Karnac. נוסף לאלה פרסמה חמישה ספרי שירה בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

ד"ר יצחק בנימיני הוא עורך של הוצאת רסלינג (עם עידן צבעוני). מלמד באקדמיה "בצלאל" בירושלים ובאוניברסיטת חיפה. פרסם את הספרים מה רוצה הגבר? (רסלינג, 2003), פאולוס והולדת קהילת הבנים (רסלינג, 2007), השיח של לאקאן (רסלינג, 2009) וצחוק אברהם: פירוש לספר בראשית כתיאולוגיה ביקורתית (רסלינג, 2011). ספרו על פאולוס ראה אור גם באנגלית וגרמנית ובקרוב יראה אור בצרפתית. תרגום לעברית של ספרו על בראשית יראה אור בקרוב בהוצאת Palgrave Macmillan.

רינה ז'אן ברוך היא תלמידת התואר השלישי במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, שבה השלימה תואר בוגר (בהצטיינות) ותואר מוסמך. את עבודת המוסמך כתבה על הפרוסופואיאה בשירתה של לאה גולדברג. נושא עבודת הדוקטור שלה הוא "העתיד לקרות כבר מפלח את האוויר": על הפרוזה של שמעון אדף.

ד"ר שחר ברם מלמד ספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. מספריו: שגרירים אילמים: על היחסים בין שירה לציור בכלל ועל שירתו האקפרסטית של טוביה ריבנר בפרט (קשב לשירה, 2014); המבט המופנה לאחור: גלגולי הפואמה אצל ישראל פנקס, הרוזל שימל ואהרן שבתאי (מאגנס, 2005); *Charles Olson and Alfred North Whitehead: An Essay*; *on Poetry*, (Bucknell University Press, 2004). ספרו המזכרת: צילום וזיכרון בשירת פגיס, ישורון, ריבנר ושימל יראה אור בהוצאת מוסד ביאליק ב־2016. ספר שיריו הרביעי שעון הציפורים (אפיק, 2015) הופיע זה עתה. מאמרים משלו הופיעו בין היתר במחקרי ירושלים בספרות עברית, מכאן, *Word & Image, Partial Answers, Connotations*. *Hebrew Studies, Prooftexts*.

פרופ' שי גינזבורג הוא פרופסור חבר במחלקה ללימודי אסיה והמזרח התיכון ובתכנית לאמנויות הקולנוע באוניברסיטת דיוק בצפון קרוליינה, ארה"ב. הוא מלמד ספרות, קולנוע, תאוריה של הספרות ופילוסופיה. ספרו *Rhetoric and Nation: The Formation of Hebrew National Culture, 1880–1990* ראה אור בהוצאת האוניברסיטה של סירקיוז בשנת 2014.

אלי הירש הוא משורר, מבקר ועורך ספרותי. שיריו הראשונים ראו אור ב־1979, בכתב העת סימן קריאה. פרסם מאז ארבעה ספרי שירה: רעש (עכשיו, 1986), טיול בשלושה (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1997), מוזיקה חדשה (חרגול, 2008), גני תל אביב התלויים (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2013). הירש פרסם מאות רבות של רשימות ביקורת ומסות ספרותיות, רבות מהן בטור השבועי שלו "אלי הירש קורא שירה" במדור הספרותי של ידיעות אחרונות. מאז 2003 משמש הירש עורך של סדרת הפרוזה העברית של הוצאת חרגול ("חרגול פלוס"), ומאז 2007 הוא מלמד בתכנית לכתיבה יוצרת של החוג לספרות באוניברסיטת תל אביב.

פרופ' אריאל הירשפלד הוא חוקר ומבקר ספרות, אמנות ומוזיקה, פרופסור מן המניין בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית. עוסק בשירה ובפרוזה של הספרות העברית החדשה. מספריו: אתן היודעות - שיח האהבה באופרות של מוצרט (1994), רשימות על מקום (2000), אל אחרון האלים - מסה על מזרקות רומא (2003), כינור ערוך - לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק (2011), לקרוא את ש"י עגנון (2012).

חדוה הרכבי היא משוררת וציירת ישראלית. נולדה ב־1941 בקיבוץ דגניה ב', מתגוררת כיום בירושלים. בוגרת האקדמיה "בצלאל" בירושלים (1967). יצירותיה הוצגו במספר תערוכות בארץ ובעולם. ספריה עד כה: כי הוא מלך (1974), עדי (1981), אני רוצה רק להגיד לך (1985), האחר (1993), ציפור שבפנים עומדת בחוץ (2009), ראנא (2014). על שירתה זכתה הרכבי, בין היתר, בפרס נוימן (1973), פרס ראש הממשלה לסופרים ומשוררים (1982; 1992), פרס עמיחי (2010), פרס רמת גן (2011) ופרס ביאליק לספרות יפה (2014). שיריה תורגמו והופיעו באנתולוגיות בשפות שונות.

ד"ר יעל לוי חזן היא מרצה לספרות ומגדר ועמיתת פוסט־דוקטורט בתכנית לניהול ויישוב סכסוכים באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. עבודת הדוקטור שלה נכתבה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב ועסקה בכתיבה של נשים על מלחמה בספרות העברית. היא חברה בהוצאת הספרים "רעב" בבאר שבע ומתרגמת שותפה למבחר שיריה של פאט פארקר איפה תהיו ("רעב", 2014).

רונית חכם היא סופרת ומחזאית. כתבה ספרים ומחזות לילדים ולמבוגרים. חלקם אף תורגמו. רבים מהם זכו בפרסים. עסקה בהפקה ובבימוי של אירועי תאטרון רחוב ותאטרון קהילתי, של תאטרונים בובות ומיצגים באנגליה ובישראל. לימדה דרמה ותאטרון בובות לילדים ולמבוגרים, עסקה בפיתוח תכניות לימודים, בעריכת ספרים וכתבי עת. היא מרצה בנושאי קריאה וספרות ילדים ופרסמה מאמרים על ספרות וקולנוע בכתבי עת שונים.

כתבה תסכיתים ותסריטים, עוסקת בהנחיית סדנאות כתיבה ומפגשי ספרות. חכם השלימה תואר בוגר בפילוסופיה וספרות אנגלית באוניברסיטה העברית בירושלים ותואר מוסמך במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב.

תמי ישראלי היא דוקטורנטית במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומלמדת בה במסלול ללימודי מו"לות לקראת תואר מוסמך. היא עומדת בראש המרכז לספרות ילדים ע"ש לוי קיפניס במכללת לוינסקי, וגם מלמדת בה ספרות. עבודת המחקר שלה היא העבודה האקדמית הראשונה המוקדשת כולה לשירתה של חדוה הרכבי.

ד"ר משה לביא הוא מרצה לתלמוד ומדרש וראש-שותף של המרכז לחקר הגניזה הקהירית באוניברסיטת חיפה. מחקריו עוסקים בהבניית הזהות היהודית וביחסי משפחה בתקופה התלמודית, וכן בתהליכי העיצוב של הקאנון הספרותי של מדרשי האגדה והתקבלותם. ספרו מגיירים את היהדות: נקודת המבט הייחודית של התלמוד הבבלי על גיור וזהות יהודית יראה אור בשנה הקרובה.

פרופ' אבידב ליפסקר מלמד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בר-אילן. חוקר את ספרות העלייה השלישית והרביעית ואת הספרות היהודית במפנה המאה על רקע המודרניזם הכללי והיהודי בספרות ובאמנות. ספריו בתחום זה: שירת ש' שלום (ספרית פועלים, 1990), לעמל יולד: שירת אברהם ברוידס (הוצאת אוניברסיטת חיפה והמרכז למורשת בן-גוריון בנגב, 2000), שירת יצחק עוגן: אקולוגיה ספרותית בשנות ה-30 וה-40 בארץ-ישראל (מאגנס, 2002). לאחרונה ראה אור ספרו שיר אדום שיר כחול: שבע מסות על אורי צבי גרינברג ושתיים על אלזה לסקר שילר (אוניברסיטת בר-אילן, 2010). עם פרופ' י' אלשטיין מאוניברסיטת בר-אילן פיתח תחום מחקר הקרוי "תימטולוגיה של ספרות עם ישראל", העוסק בחקר גלגולי גרסאות של הסיפור היהודי. על יסוד מתודה זו ראו אור שלושה כרכים של האנציקלופדיה של הסיפור היהודי (הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2005–2013). פרופ' ליפסקר הוא עורך ראשי של כתב העת לחקר הספרות ביקורת ופרשנות הרואה אור בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן. כמו כן הוא עורך של סדרת "אופקי מחקר" וסדרת "תימה", הרואות אור בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן. שני ספריו יומן יצחק למדן (מבוא, ההדרה והערות) ומחשבות על עגנון ראו אור בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן (תשע"ו).

פרופ' איריס מילנר מלמדת בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב ועמדה בראש תכנית המצטיינים המשולבת במדעי הרוח והאמנויות. מחקריה עוסקים בספרות השואה בעברית ובשפות אחרות, במופעה הלשוניים והתמטיים של הטראומה בספרות, בגילומיה של החוויה היהודית-דיאספורית ובייצוג הבית הישראלי כאתר של האלביתי בספרות העברית. ראו אור ספריה קרעי עבר - ביוגרפיה, זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני (2003) והנרטיבים של ספרות השואה (2008) והמאמרים "מומיק ילד נשרף: אתיקה של טראומה ב'מומיק' מאת דוד גרוסמן" (2012); *Joseph Hayyim Brenner's Mikan Umikan: The Telling of "Trauma"* (2012); *"Life in the Café: On Diasporism in Aharon Appelfeld's All Whom I Have Loved and A Table for One"* (2013); *"Sacrifice and Redemption in To the End of the Land"* (2013).

ד"ר תמר מרין היא עמיתת מחקר בתכנית למגדר באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומרצה במחלקה לספרות בסמינר הקיבוצים, סופרת ומבקרת ספרות. בעלת תואר דוקטור בספרות עברית מאוניברסיטת תל אביב (2011). לימדה ספרות עברית וספרות כללית באוניברסיטת תל אביב (2002–2011) ושימשה מרצה אורחת ועמיתת פוסט-דוקטורט באוניברסיטת נורת'ווסטרן באילינוי (2011–2013) ועמיתת פוסט-דוקטורט באוניברסיטה הפתוחה (2014–2015). במהלך 2016 יראה אור בהוצאת אוניברסיטת נורת'ווסטרן (Northwestern University Press) ספר מחקר פרי עטה, העוסק בעליית הפרוזה הנשית הישראלית. פרסמה מאמרים במבחר כתבי עת אקדמיים בארץ ובחו"ל. כלת פרס ברנשטיין לביקורת ספרות לשנת 2014. פרסמה סיפורים קצרים בכתבי העת ה! וקשת החדשה. הרומן ילדים פרי עטה ראה אור בנובמבר 2015 בהוצאה לאור ידיעות ספרים.

ד"ר תמר משמר כתבה את עבודת הדוקטור שלה באוניברסיטה העברית בירושלים בנושא: "מהדורה מדעית של הרומן 'משלחת מלאכים רעים' לרחל איתן בלוויית מבוא פואטי-היסטורי". מוסמכת המכון להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות ע"ש כהן באוניברסיטת תל אביב (1999). פרסמה מאמרים אקדמיים על רחל איתן ונתיבה בן יהודה והשתתפה בכנסים אקדמיים רבים. כתבה את "לא נולדה מן הים", אחרית דבר לרומן ברקיע החמישי מאת רחל איתן (עם עובד, 2012). ריכזה ולימדה קורסים בספרות עברית באוניברסיטה הפתוחה (1999–2009). משוררת, מבקרת ועורכת. פרסמה ספר שירים, חיתוך דיבור (1989). ערכה את הספר מי מפחד מוירג'יניות: נשים כותבות נשיות (עיתון 77, 2009). תחומי עניין אקדמיים: ספרות עברית, תרבות ישראלית, ספרות עולם, ספרות ואתיקה, פילוסופיה פמיניסטית, פוסט-קולוניאליזם, היסטוריה של הספר ותרבות הפרינט.

ד"ר לילך נתנאל מלמדת ספרות עברית באוניברסיטת בר-אילן. למדה ספרות צרפתית באוניברסיטת פריז 8 בצרפת, ולאחר מכן ספרות עברית וידיש באוניברסיטת בר אילן. בשנת 2008 ראה אור הרומן פרי עטה המוצב העברי (הוצאת בבל), ובשנת 2015 ראה אור הרומן המולדת הישנה (הוצאת כתר). בשנת 2012 ערכה עם יובל שמעוני את הספר רומן וינאי מאת דוד פוגל (עם עובד). באותה שנה הופיע ספרה מחשבת הכתיבה של דוד פוגל (הוצאת אוניברסיטת בר-אילן). בשנים אלה היא עוסקת בכתיבת ספר על חייו ויצירתו של זלמן שניאור.

ד"ר חנה סוקר שווגר היא מרצה בכירה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודתה מוקדשת למחקר ולהוראה של ספרות עברית מודרנית ותאוריות פואטיות וביקורתיות. ספרה מכשף השבט ממעונות עובדים - יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, ראה אור ב-2007. פרסמה מאמרים על ספרות עברית מודרנית, מברנר ועד סמי ברדוגו. עורכת מכאן - כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית.

ד"ר ננסי עזר היא מרצה בכירה לעברית במחלקה לשונות ותרבויות המזרח הקרוב באוניברסיטת קליפורניה, לוס אנג'לס, בה היא מלמדת מאז שנת 1987 ובה הוענק לה פרס הצטיינות בהוראה ב-2007. את השכלתה הגבוהה בספרות עברית רכשה באוניברסיטת תל אביב ובאוניברסיטת קליפורניה, לוס אנג'לס. המחקר שלה מתמקד בספרות עברית

מודרנית ופוסט־מודרנית. ראו אור ספרה ספרות ואידיאולוגיה (פפירוס, אוניברסיטת תל אביב, 1992) וכן מאמרים בכתבי עת ובספרים על סופרים שונים, כגון: י"ח ברנר, ש"י עגנון, יעקב שבתאי, דוד גרוסמן, יובל שמעוני, יהושע קנז, אורלי קסטל־בלום, יצחק לאור ולאה איני.

ד"ר אילה עמיר מלמדת בחוג לספרות משווה באוניברסיטת בר־אילן ובאוניברסיטה הפתוחה. ספרה *The Visual Poetics of Raymond Carver* יצא לאור בשנת 2010 בהוצאת Rowman & Littlefield. פרסמה מאמרים על סיפורת מודרנית ופוסט־מודרנית ועל הקשרים בין ספרות ואמנות ויזואלית וכתבה יחידות לימוד לקורסים של האוניברסיטה הפתוחה בביקורת ובתאוריה של הנרטיב.

ד"ר טלילה קוש זוהר, מרצה במכללת סמינר הקיבוצים, תל אביב. מרכזת פרום מחקר "חינוך ומגדר" במכללת סמינר הקיבוצים. מרצה בתחומים שונים: תנועה ועבודת גוף, ספרות ואוריינות חזותית. תחומי עניין וחקר: קשר ומפגש בין גוף טקסט וזיכרון, ספרות, כתיבה, פמיניזם וסוגיות מגדריות בחינוך. פרסמה מאמרים שונים, בהם: ייצוגים מוקדמים של דמות האישה הצברית בספרות העברית, זיכרון ומגדר בסיפורת הדור השני בישראל, ייצוגים של הקונפליקט הישראלי פלסטיני בסיפורת זר, גוף וזיכרון. עוסקת בחקר יצירתה של הסופרת לאה איני. ספרה אתיקה של זיכרון: קולה של מנמוזינה בסיפורת הדור השני יצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד (2009).

עירית רונן משלימה את לימודיה לתואר דוקטור במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, שם היא גם מרצה. עירית מלמדת במכללה האקדמית ספיר בשרות ומשתתפת בצוות מחקר ופיתוח באוניברסיטה הפתוחה. עבודת המוסמך שלה עסקה ביצירת לאה איני. עבודת הדוקטור שלה עוסקת ביצירת אהרן שבתאי.

פרופ' יגאל שוורץ הוא ראש מכון "הקשרים" לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. כיהן כראש החוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים וכראש המחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. פרסם 11 ספרי מחקר ואת הרומן המחקרי־אוטוביוגרפי מקהלה הונגרית (2014), וכן עשרות מאמרים שראו אור בעשר שפות. ערך עם זיסי סתווי את לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים (2014). זים וערך סדרת ספרי מחקר ("מסה קריטית") וכיהן כעורך־שותף בסדרת מחקר ("מושג") וכחבר בוועדת העורכים של סדרת ספרי מחקר ("אופקי מחקר"). ערך את כתב העת המדעי זכאן ושימש עורך־שותף של כתב העת המדעי *BGU Review* ושל כתב העת הספרותי אפס שתיים. כמו כן ערך כ־250 ספרי פרוזה, עיון, מחזות ושירה – רובם בתפקידו כעורך ספרותי בכיר בהוצאת כתר ובהוצאת כינרת־זמורה־ביתן.

פרופ' חיה שחם היא פרופסור מן המניין (אמריטה) בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת חיפה. כיהנה שתי קדנציות כראש החוג, הייתה חברה בסנאט האוניברסיטה ובוועדות מרכזיות אחרות בה. הדריכה תלמידים לתארים מתקדמים, השתתפה כמרצה בעשרות כנסים אקדמיים בארץ ובחו"ל, הייתה חברה בוועדות פרסים ספרותיים כולל פרס

ישראל, פרס ביאליק ופרס עמיחי. פרסמה עד כה עשרות מאמרים בכתבי עת אקדמיים בארץ ובחו"ל. אלה הם ספריה: הדים של ניגון - שירת דור הפלמ"ח וחבורת "לקראת" בזיקתה לשירת אלתרמן (תשנ"ז), נשים ומסיכות - מאשת לוט עד סינדרלה: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות (תשס"א), קרובים רחוקים: בין טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה (תשס"ד), בדק בית: על לבטי זהות, אידיאולוגיה וחשבון נפש בספרות העברית החדשה (תשע"ג). ערכה וההדירה עם פרופ' חיים שוהם ז"ל את הספר גנזים - קובץ לתולדות הספרות העברית בדורות האחרונים, ו (תשנ"ד).

עומר שבולת עוסק בהדמיה רפואית ממוחשבת, והוא בעל תואר בוגר במתמטיקה ותואר מוסמך במדעי המחשב מאוניברסיטת תל אביב. השלים בתשע"ה תואר מוסמך בספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב במסלול כתיבה.

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, 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

