

מיכל רובנר בחדר הילדים: קריאה ב"חיבוק" לדויד גרוסמן ומיכל רובנר כיצירת אמנות

אתי גורדון גינזבורג, גוני בן-ישראל קסוטו,
המרכז האקדמי לחינוך וחברה, אורנים



מיכל רובנר,
תמונה, 2008,
הקרנת וידאו על
אבן. (אבי מוסל. כל
הזכויות שמורות
למיכל רובנר)

תקציר

בשנת 2011 ראה אור חיבוק, ספר הילדים שכתב דויד גרוסמן ורשמה ועיצבה האמנית מיכל רובנר. מאמר זה מבקש לטעון כי הבנת האמנות של רובנר היא מפתח לקריאה בחיבוק, כך שאי אפשר להבין את הספר ולעמוד על מורכבותו ללא התייחסות לתפיסת העולם האמנותית שלה, ולביטוייה של תפיסה זו בנושאים ובמוטיבים הבולטים בעבודותיה השונות. למרות זאת, עד כה חיבוק נדון רק במסגרת דיונים על ספרות ילדים, ובידי אנשים מתחום הספרות. המאמר הנוכחי מציע עיון מחודש בחיבוק לאו דווקא כספר ילדים (או לא רק כספר ילדים), אלא בראש ובראשונה כיצירת אמנות שלמה – imagetext, שבה הטקסט והדימויים הוויזואליים שווים במשקלם ואחוזים זה בזה, מתוך אמונה באיכויותיה המיתיות והטרנספורמטיביות של האמנות. קריאה כזו לא נעשתה עד כה בספר זה, אם בשל ההיכרות המועטה של הציבור הישראלי הרחב עם רובנר ועבודותיה, ואם בשל תיוגו של חיבוק כספר ילדים – תיוג שהוביל לצמצום והגבלה של הפרשנות לספר, בשל האופן הלא-מורכב שבו נהוג לרוב לקרוא ספרות ילדים.

בשנת 2021 צוין עשור לפרסום **חיבוק**, ספר הילדים שכתב דויד גרוסמן ורשמה ועיצבה מיכל רובנר.¹ **חיבוק** הוא סיפור על אם ובן המטיילים בשדה ועל השיחה שהם מקיימים על בדידות ונבדלות. באתר של הוצאת הספרים עם עובד, שהוציאה לאור את הספר, הוא מתואר כ"ספר יפהפה, שמספר בפשטות ובחמימות על אהבה ובדידות וחיבוק. ועל ילד אחד, יחיד ומיוחד, שאין עוד כמוהו בכל העולם".²

אין זו הפעם היחידה שגרוסמן הסופר ורובנר האמנית הרבת-חומית משתפים פעולה. טקסט של גרוסמן על עבודותיה של רובנר מופיע בקטלוג תערוכת היחיד של רובנר, **היסטוריות**, שנפתחה במאי 2011 במוזיאון הלובר, השנה שבה פורסם **חיבוק**. מאוחר יותר באותה שנה פרסם גרוסמן גם את ספרו **נופל מחוץ לזמן**,³ שעל כריכתו מוצגת יצירתה של רובנר **Point; קצה** מ-1998. ב-2013 נחנכה בבלוק 27 שבמוזיאון אושוויץ-בירקנאו תערוכת הקבע של רובנר **עקבות חיים**, העוסקת בעולמם של ילדים בשואה, בליווי טקסט שכתב גרוסמן. ב-2015 פרסמו השניים ספר ילדים נוסף, **נסיכת השמש**,⁴ בפורמט דומה לזה של **חיבוק**, גם הוא עם רישומים של רובנר לטקסט של גרוסמן. בשנת 2017 שיתפו השניים פעולה ביצירת **יש מצב**, שיר שאת מילותיו כתב גרוסמן והפיקו מוסיקאלית יוני רכטר, שאנן סטריט ועמי רייס, ומיכל רובנר הופקדה על הווידאו ארט והבימוי.

מיכל רובנר (נ.1957), ילידת תל אביב, היא מהאמניות הישראליות הידועות והחשובות הפועלות בעולם כיום. עבודותיה הוצגו בין היתר במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק (1997), במוזיאון ויטני לאמנות (2002), בביאנלה לאמנות בוונציה כנציגת ישראל (2003) ובמוזיאון הלובר בפריז (2011). דויד גרוסמן (נ.1954), יליד ירושלים, הוא מהסופרים העבריים המעוטרים ביותר. בין שלל הפרסים שקיבל ניתן למנות את פרס ראש הממשלה ליצירה (1984), פרס ברנר (2012) על ספרו **נופל מחוץ לזמן**, פרס מאן בוקר (2017) ופרס ישראל לספרות (2018).

הבחירה באמנית ידועה כשותפה ליצירת ספר ילדים אינה יוצאת דופן בספרי תמונה לילדים.⁵ ובכל זאת הבחירה במיכל רובנר כשותפה ל**חיבוק** יוצאת דופן בהקשר זה, הן בשל היותה אמנית רבת-חומית בינלאומית מתחום הצילום והווידאו ארט, והן בשל אופיין האבסטרקטי והאוניברסלי של עבודותיה והניתוק והניכור המאפיינים אותן. גרוסמן, שפרסם עד כה 19 ספרי ילדים, נוהג לעבוד עם מאיירים מקומיים קבועים מתחום ספרות הילדים – בהם אורה אייל, הילה חבקין וגלעד סופר – והאיורים המלווים את הטקסטים שלו הינם ריאליסטיים על פי רוב.

הרישומים של רובנר ל**חיבוק** יוצאי דופן לא רק בהשוואה לאיורים המלווים את ספרי הילדים הקודמים של גרוסמן, אלא גם בהשוואה לספרי הילדים שכתב אחריו, ובהם **נסיכת השמש** (2015) – ספרם המשותף השני של גרוסמן ורובנר. מאמר זה יעמוד

1 ד' גרוסמן, חיבוק, רישומים מ' רובנר, תל אביב 2011. הספר זיכה את גרוסמן בשנת 2012 בעיטור הכבוד על שם הנס כריסטיאן אנדרסן, יצא מאז פרסומו בעשרות מהדורות ותורגם לשפות רבות.

2 <https://www.am-oved.co.il/%D7%97%D7%99%D7%91%D7%95%D7%A7>

3 ד' גרוסמן, נופל מחוץ לזמן, תל אביב 2011.

4 ד' גרוסמן, נסיכת השמש, רישומים מ' רובנר, תל אביב 2015.

5 U. Shulevitz, 'What is a Picture Book', S. H. Egoff, G. Stubbs, R. Ashley and W. Sutton (eds.), *Only Connect: Readings on Children's Literature* (3rd ed.), Toronto and New York 1996, p. 240.

על הסיבות לחריגות זו תוך התייחסות לפואטיקה החזותית של רובנר, התייחסות שכמעט ולא נדונה בפרשנויות שנכתבו על הספר עד כה.⁶ כמו כן לא נחקרו שיתופי פעולה נוספים בין רובנר וגרוסמן, למשל בכריכת **נופל מחוץ לזמן**, הספר שפרסם גרוסמן באותה שנה שבה פרסם את **חיבוק** (2011).⁷

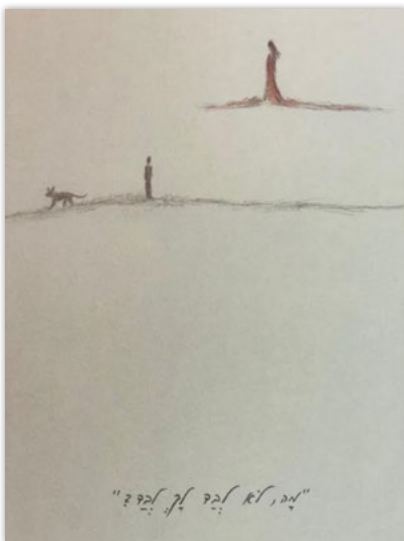
תמונה 1 (מימין).
מיכל רובנר,
עקבות חיים,
רישומי קיר
וקולות. (אושוויץ-
בירקנאו, יד ושם,
https://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/pavilion_auschwitz/children.asp)

תמונה 2 (משמאל).
מתוך **חיבוק**.
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

מאמר זה מבקש לטעון כי הבנת האמנות של רובנר היא מפתח לקריאה ב**חיבוק**, וכי על מנת להבין את הספר ולעמוד על מורכבותו יש להידרש לתפיסת העולם האמנותית של רובנר ולאופן שבו היא באה לידי ביטוי בנושאים ובמוטיבים הבולטים בעבודותיה. קריאה כזו לא נעשתה עד כה, אם בשל ההיכרות המצומצמת של הציבור הישראלי הרחב עם רובנר ועבודותיה, ואם בשל תיוגו של **חיבוק** כספר ילדים – תיוג שצמצם והגביל את הפרשנות שניתנה לספר בשל האופן הלא-מורכב שבו נהוג בדרך כלל לקרוא ספרות זו.

הניסיון להשיב את מה שאינו

גרוסמן כתב על התערוכה של רובנר באושוויץ: "האמנית מיכל רובנר עוררה לחיים ציורים שציירו ילדים בשנות המלחמה וההשמדה. קו לקו, בעיפרון, שבריריים ועזים".⁸ דברים אלה יכולים לתאר נאמנה גם את הרישומים ב**חיבוק**, ואולי להסביר את המוטיבציה לשיתוף הפעולה בין שני אמנים אלו (תמונות 1-2).



6 מבקרי ספרות נטו לתת קדימות לטקסט המילולי של **חיבוק** ולקרוא אותו בראש ובראשונה כטקסט מאויר, אף כי בכמה מהביקורות ניכרת התייחסות לאופן שבו רישומיה של רובנר מאתגרים את הקריאה בטקסט כפשוטו, כיוון שאינם בבחינת איורים ממחישים בלבד.

7 **נופל מחוץ לזמן**, שפורסם גם הוא ב-2011, הוא סיפורו של איש היוצא למסע בחיפוש אחר בנו המת. סמיכות הפרסום של שני הספרים אינה מקרית, ועשויה להעיד כי עבודתם של רובנר וגרוסמן על **נופל מחוץ לזמן** כרוכה בעבודתם המשותפת על **חיבוק**. קשר זה מצביע על ההקשר הספרותי הגרוסמני שבו יש לקרוא את **חיבוק** אם רוצים לעמוד על מלוא מורכבותו – ביחס ל**נופל מחוץ לזמן**.

8 שואה: תערוכת הקבע החדשה בבלוק 27, מוזיאון אושוויץ-בירקנאו, עקבות חיים: עולמם של הילדים, 2013, [yadvashem.org/yv/he/exhibitions/pavilion_auschwitz/children.asp#!prettyPhoto](https://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/pavilion_auschwitz/children.asp#!prettyPhoto)

שיתוף הפעולה בין גרוסמן ורובנר נע סביב הניסיון להחיות את המתים באמצעות האמנות. בדומה לרובנר מבקש גם גרוסמן להשיב את מה שאינו, את בנו. וכמו רובנר, גם הוא יצליח לתת ביטוי קונקרטי לחלל שנוצר באמצעות האמנות – אם כי אצלו הדבר מתרחש מאוחר יותר, ב**נופל מחוץ לזמן**, ספרו למבוגרים שפורסם מייד לאחר **חיבוק**, שאותו הוא חותם באמירה כי "ייתכן שמצאתי לזה מילים".⁹

הניסיון להשיב את מה שאיננו משותף לגרוסמן ולרובנר ומהווה מפתח להבנת **חיבוק** כניסיון להכיל, ואולי להחיות, אותו. זהו אם כן ההקשר שבו יש לקרוא את **חיבוק** על מנת להבין את מורכבותו ואת הפרדוקסים שבו: האמנות של רובנר, המוטיבים המזוהים איתה המופיעים ב**חיבוק** (או נעדרים ממנו), כמו גם התפיסה שהכתיבה את מיצב הווידאו שלה ביד ושם, ובמיוחד את עיצוב חלל ציורי הילדים במוזיאון אושוויץ-בירקנאו – שהתמקד בציורי ילדים, ובו נעשה שימוש דומה בציור בעיפרון – לצד הבנת המקום של האובדן בכתיבה של גרוסמן לאחר נפילת בנו. כל אלו פותחים פתח לעיון מחודש ב**חיבוק** לאו דווקא כספר ילדים, או לא רק כספר ילדים, אלא בראש ובראשונה כיצירת אמנות שלמה שבה הטקסט והרישומים שווים במשקלם ואחוזים זה בזה, מתוך אמונה עזה באיכויותיה המיתיות והטרנספורמטיביות של האמנות – ובמילותיו של גרוסמן, ביכולתה "להכיל את החיים ואת אובדנם גם יחד".¹⁰

ההתקבלות של "חיבוק"

עד כה **חיבוק** נדון במסגרת העיסוק בספרות ילדים בלבד, ובידי אנשים מתחום ספרות הילדים. הסופרת, המתרגמת ועורכת ספרי הילדים רונית רוקאס אף שללה קריאה של הספר בכל הקשר שאינו ספרות ילדים: "העיצוב, האיורים, ובכלל עבודתה האמנותית של רובנר בספר הזה, אולי מאפשרים קריאה דמומה, נפרדת של מבוגרים, אבל הטקסט של גרוסמן אינו מאפשר זאת".¹¹ באותה נשימה היא טוענת כי שום דבר בצורתו החיצונית של הספר, באיוריו ובעיצובו הפנימי אינו מזכיר ספר ילדים. בקביעה זו, ובמיוחד בהתייחסות לרישומיה של רובנר כאל איורים המלווים את הטקסט, מעניקה רוקאס עדיפות לנרטיב המילולי של גרוסמן על פני הקריאה החזותית שמציעים רישומיה של רובנר.

חוקרת ספרות ילדים נוספת, אסתי אדיבי-שושן, ציינה אף היא ש**חיבוק** שונה מהותית מספרי הילדים הקודמים של גרוסמן, והסבירה זאת בכך שהטקסט המילולי והרישומים של רובנר חוברים יחד ליצירת פואטיקה גרוסמנית חדשה – "הפואטיקה המינימליסטית", העומדת בניגוד לפואטיקת השפע שאפיינה את ספרי הילדים הקודמים של גרוסמן.¹² יחד עם זאת, גם הניתוח של אדיבי-שושן מעיד על קדימות שהיא נותנת לטקסט של גרוסמן על פני הממד החזותי של הספר, אולי בשל היותה

9 גרוסמן (לעיל הערה 3), עמ' 186.

10 שואה, (לעיל הערה 8).

11 ר' רוקאס, 'החדש של גרוסמן: רחוק מלהזכיר ספר ילדים', הארץ, 2.3.2011, <https://www.haaretz.co.il/kids/1.3292901>

12 א' אדיבי-שושן, 'כתיבה באזור אסון: על "נופל מחוץ לזמן" וספרים נוספים של דויד גרוסמן העוסקים בשכול', החינוך וסביבו, לד (תשע"ב), עמ' 205–218.

חוקרת ספרות.¹³ כך, אף שהיא מזהה את חריגותו של **חיבוק** בנוף ספריו של גרוסמן, גם היא אינה קוראת תיגר על סיווגו כספר ילדים. חוקרת ספרות ילדים נוספת, סלינה משיח, אומנם מזהה בספר שני טקסטים – מילולי (הטקסט של גרוסמן) וחזותי (רישומיה של רובנר) – אבל מסתפקת בהבחנה זו, ואינה מערערת על סיווגו הבלעדי של **חיבוק** כספר ילדים.¹⁴ בסופו של דבר, אף שהיא מציינת כי הרישומים של רובנר דוברים "בקול עצמאי, המחולל נושא עצמאי" וקובעת כי "זו יצירה למבוגרים",¹⁵ גם משיח נותנת קדימות לטקסט, וטוענת שבשל סופו הטוב, לשיטתה, הוא אכן עומד בנורמות הפואטיות הנהוגות בספרות ילדים.

חיבוק וספרות ילדים

חיבוק אכן נולד כספר ילדים, ועוצב בהתאם: גודלו, כריכתו הקשה, הניקוד והשימוש ברישומים נלווים טיפוסיים כולם לספרי ילדים. גם זיהויו של גרוסמן כסופר ילדים, וההיכרות של הקהל עם ספריו הקודמים לילדים (ולעומת זאת אלמוניותה של רובנר בזירה זו), תרמו לזיהויו של הספר בעיקר כספר ילדים מאויר. בהוצאת עם עובד שבה יצא הספר לאור מוצג **חיבוק** כספר המיועד לילדים בני 6–11, והוא משויך לתחום "ילדים ונוער, מתנה, פנאי והדרכה".¹⁶ גם יוצרי הספר מעידים כי הוא נכתב לילדים: בריאיון מ־2020 תיארה רובנר את **חיבוק** כספר ילדים פילוסופי על בדידות והיות יחד.¹⁷ את הרישומים לספר היא תיארה כילדותיים, תוצאת ניסיונותיה לצייר כילדה.¹⁸ אלא שהמינימליזם ורישומי צלליות האדם האפורות של רובנר ב**חיבוק** אינם ילדותיים כלל ועיקר, שכן ילדים נוטים לצייר בצבעים ולא להסתפק בקווי מתאר.¹⁹ השוואה לאיור בספר אחר של גרוסמן, **החברה הסודית של רחלי**,²⁰ ממחישה את ההבדל בין הניסיון של מאייר אותו הספר גלעד סופר לצייר כמו שילדים מציינים דמויות אנושיות,²¹ ובין צלליות האדם האפורות שרשמה רובנר ב**חיבוק** (תמונות 3–4).

13 האיות השגוי של שמה של רובנר (רובינגר במקום רובנר) במאמרה של אדיבי-שושן (שם, עמ' 210), אם בשל בלבול עם סופר הילדים והמאייר המוכר אמי רובינגר ואם בשל אי-היכרות עם האמנית רובנר, עשוי להעיד גם הוא על המקום השולי שהחוקרת, כנראה, מייחסת לרישומים בספר ולאמנית.

14 ס' משיח, 'ילד, משפחה, לשון: פואטיקה ופוליטיקה בחיבוק לדויד גרוסמן', ילדות, 1 (תשע"ה), עמ' 118–129.

15 משיח (שם), עמ' 125.

16 לעיל הערה 2.

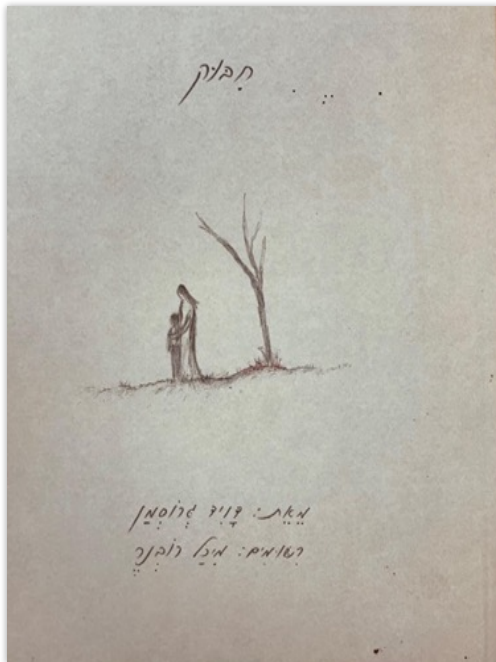
17 <https://www.youtube.com/watch?v=83LEIsK9QMU>

18 שם.

19 החל מגיל ארבע ילדים "מציינים דמויות אשר כוללות פרטים רבים יותר, כגון רגליים, ידיים, אצבעות וגבות". מ' רוז, הציור כראי הנפש: ניתוח ציורי ילדים ומבוגרים, תל אביב 2012, עמ' 19.

20 ד' גרוסמן, החברה הסודית של רחלי, איורים ג' סופר, תל אביב 2010.

21 גלעד סופר מסביר את הבחירה לאייר את **החברה הסודית של רחלי** כציור ילדים: "הבנתי שהדמות המצוירת צריכה להיות מצוירת על ידי הגיבורה עצמה". ג' סופר, 'פרופיל אמון: גלעד סופר', הפנקס 31.3.2010, <https://ha-pinkas.co.il/%D7%A4%D7%A8%D7%95%D7%A4%D7%99%D7%9C-%D7%90%D7%9E%D7%9F-%E2%80%93%D7%92%D7%9C%D7%A2%D7%93-%D7%A1%D7%95%D7%A4%D7%A8>



תמונה 3. (מימין)
מתוך החברה
הסודית של רחלי
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)
תמונה 4 (משמאל).
מתוך חיבוק
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

יחד עם זאת, ציורי ילדים אינם זרים לרובנר. הבחירה להשתמש בעיפרון אפור ובסגנון מינימליסטי מזכירה את ציורי הילדים שרובנר העתיקה בעיפרון לתערוכה **עקבות חיים** שנפתחה ב־2013 במוזיאון אושוויץ־בירקנאו, והוקדשה למיליון וחצי הילדים היהודים שנספו בשואה.²² רובנר הקדישה כשנה לבחינת ציורים שציירו ילדים בזמן השואה. היא חילקה את אלפי הציורים שבחנה לנושאים, ואז אספה חלקים מהם והעתיקה אותם במדויק ובקנה מידה של 1:1 באמצעות עיפרון ונייר העתקה, תוך שהיא יוצרת קומפוזיציה שיש בה זרימה אבל אין בה סיפור. את החלטתה להשאיר את הציורים כמות שהם, בלי לשנות בהם דבר, הסבירה כך:

אין אמן שבכוחו ליצור עבודה טובה יותר בנושא הילדים בתקופת השואה מאשר הציורים שציירו הילדים עצמם [...] רק מעטים הצליחו לתעד את הדבר החיוני האחרון שאיש לא היה יכול לגזול מהם: נקודת המבט שלהם.²³

רובנר מבינה כי כל ניסיון לחקות ציורי ילדים אינו יכול להיות אותנטי, כלומר לבטא באמת את נקודת המבט של הילד. יחד עם זאת, נדמה כי הבחירה בעיפרון לרישומי הילדים ב**חיבוק**, בדומה לעיפרון שישמש אותה להעתקת ציורי הילדים שנספו, אחראית על הדמיון באופי העבודות למרות ההבדל בנסיבות יצירתן. דמיון זה אינו

22 הבחירה בנייר דמוי הפפירוס לספר מזכירה גם את המקורות ההיסטוריים של ספרי אמן, אשר נמצאו להם עדויות עוד בפפירוסים מעוטרים במצרים העתיקה. ספרים ויזואליים (visual books) התחילו להופיע במערב כבר במאה החמש-עשרה עם הופעתם של block books – לוחות עץ שהפכו כל יצירה לחד-פעמית יחסית בהשוואה לגלופות המונעות, ששימשו לטכניקת הדפוס של גוטנברג אשר הומצאה באותה תקופה. הספרים הללו עסקו בדרך כלל בהדרכה מוסרית, ונושא פופולרי במיוחד בהם היה אמנות המוות (Ars Moriendi). ראו: Drucker, 'Artists' Books and Picturebooks', Bettina Kümmmerling-Meibauer (ed.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, New York 2017, pp. 291–301. עובדה זו עשויה להסביר את העיסוק בנושא המוות ב**חיבוק** גם מהכיוון הזה.

מקרי גם לאור ההבנה של גרוסמן כי האמנות של רובנר יכולה "להכיל את החיים ואת אובדנם גם יחד". המשפט המלא המופיע בטקסט שכתב גרוסמן לליווי התערוכה של רובנר – "כאן באושוויץ נוכל לחוש עד כמה האמנות היא המקום שבו עשויים להתקיים, בעת ובעונה אחת, החיים ואובדנם"²⁴ – מהדהד את אותן המילים שבהן השתמש בדברו על ספרו **נופל מחוץ לזמן**: "זה המקום שבו החיים והמוות נוגעים זה בזה בלי חציצה"²⁵.

השכול בביוגרפיה וביצירה של מיכל רובנר ודויד גרוסמן

השכול משותף למיכל רובנר ולדויד גרוסמן. שניהם חוו אובדן של בן משפחה קרוב, ושניהם נתנו ביטוי לאובדן זה ביצירותיהם. אורי, בנם האמצעי של מיכל ודויד גרוסמן, נהרג בשנת 2006 במלחמת לבנון השנייה. עודד, אחיה של מיכל רובנר, נהרג בתאונת דרכים במהלך שירותו הצבאי.²⁶ יחד עם זאת, ביצירותיה של רובנר השכול, תחושת האובדן, הכאב והחוסר אינם באים לידי ביטוי באופן מוצהר.²⁷ למיטב ידיעתנו, רובנר מעולם לא דיברה על הקשר בין יצירות האמנות שלה ובין מותו של אחיה. עם זאת, המוות, ההיעדר והרצון להשיב לחיים את מה שאיננו שבים ומופיעים ביצירותיה לאורך השנים. בהקשר זה בולטת זיקתה של רובנר אל העיסוק בשואה,²⁸ המשותף גם הוא לה ולגרוסמן.²⁹ ככלל, רובנר העידה שהיא "מרגישה חיבור עז" לסופר דויד גרוסמן.³⁰ בדומה לתערוכה **עקבות חיים** מ-2013, גם יצירתה **נוף חיים** (2005) – עבודת וידאו ארט המוקרנת בכניסה למוזיאון יד ושם ומציגה את העולם היהודי שהיה באירופה

24 שם.

25 י' שווימר, 'דויד גרוסמן: הכתיבה נתנה לי את החיים בחזרה', <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4230886,00.html>, 12.5.2012.

26 S. Wolf, *Michal Rovner: The Space Between*, Steidl 2002.

27 לעומת רובנר, השכול של גרוסמן מוכר וידוע יותר, שכן הוא נתן לו ביטוי פומבי מילולי. כך בדברי ההספד שנשא על קבר בנו, אשר פורסמו בעיתונות הכתובה והפכו נחלת הכלל (הארץ, 15.8.2006. [articles/0,7340,L-3291770,00.html](https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3291770,00.html)): "בלילה שבין שבת לראשון, בעשרים לשלוש בלילה, צלצלו בדלת שלנו. באינטרקום אמרו שזה מקצין העיר, ואני הלכתי לפתוח, וחשבתי לעצמי – זהו, החיים נגמרו". באחרית הדבר לספר **אישה בורחת מבשורה** (2008) כותב גרוסמן: "בשנים-עשר באוגוסט 2006, בשעות האחרונות של מלחמת לבנון השנייה, נהרג אורי בדרום-לבנון. לאחר תום השבעה' חזרתי אל הספר. רובו כבר היה כתוב. מה שהשתנה, יותר מכול, הוא תיבת התהודה של המציאות שנכתבה בה הגרסה האחרונה" (שם, עמ' 633). על ספרו **נופל מחוץ לזמן** הוא מעיד: "הספר בא בתגובה לאירוע של מוות, מותו של אורי", ראו שווימר (לעיל הערה 25). המחקר כבר נדרש בהרחבה לאותותיה של חוויית האובדן בכתיבתו הפואטית של גרוסמן למבוגרים ולילדים, כמו גם בכתיבתו ההגותית. ראו למשל: א' אדיבי-שושן (לעיל הערה 11); מ' גלזמן, 'כתיבת השכול של דויד גרוסמן', עיונים, 31 (תשע"ט), עמ' 380-349.

28 רובנר מעידה כי שתי העבודות שיצרה לזכר קורבנות השואה, **נוף חיים** (מוזיאון יד ושם, 2005) ו**עקבות חיים** (אושוויץ-בירקנאו, 2013), הן המשמעותיות ביותר עבורה. "כי האדם עץ השדה" – ריאיון עם מיכל רובנר, גזרי מידע (אפריל 2019), עמ' 10-13.

29 גם לגרוסמן ישנה זיקה עמוקה לשואה. הוא מעיד: "הרגשתי שלא אוכל להבין את חיי כאן, כישראלי, כאדם, כהורה, עד שלא אחיה, באמצעות הכתיבה, את חיי-שלא-נחיו 'שם', במציאות שבה התרחשה השואה". ד' גרוסמן, 'אתה רואה, אבא? הם הבינו', <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5108967,00.html>, 12.02.18.

30 ד' ראוכוורגר, 'מיכל רובנר כבשה את הלובר', הארץ, 20.5.2011, <https://www.haaretz.co.il/gallery/1.1174596>.

לפני השואה - "היא מסע לתוך עולם שהיה ואיננו", בנייה מחדש של סביבת חיים שאינה עוד.³¹ וולף (Wolf) מתארת כיצד במהלך מלחמת המפרץ, כאשר צפתה רובנר בטלוויזיה מביתה שבניו יורק בבתים משכונת ילדותה נהרסים מטילי סקאד שגורו מעיראק, היא צילמה אותם. בעוד הפצצות הופכות בניינים שהיו לכלום, הצילומים של רובנר הפכו את אותו כלום לצילום קונקרטי, ורצונה להחזיר את הכלום קיבל נופך ממשי.³²

הרעיון של רובנר, "לתת לאותם רגעים של עולם שחרב ואבד לנו, מרחב בו יוכלו להתקיים מחדש",³³ בא לידי ביטוי גם בתערוכה **היסטוריות** שנפתחה במוזיאון הלובר במאי 2011. בתערוכה הוצגו מבני אבן מונומנטליים בקנה מידה של בית אמיתי, וכל אחד מהם הורכב מאבני בתים הרוסים שנאספו במקומות שונים בישראל ובאיזור - יפו, ירושלים, עזה, בית לחם. האבנים מקורן בבתים יהודים וערבים, והן מייצגות ביטויים שונים של עקירה ופירוק.³⁴ בקטלוג התערוכה כתב דויד גרוסמן:

כאן, בלב אירופה, בלב פריס, בלובר - המשכן ששמורים בו אוצרותיה הגדולים של האנושות, עדויות של אלפי שנות קיום וכליון [...] - נדמה שאבני המבנים מהבילות ממש [...] אפשר לחוש את זיכרונות החיים שנחיו ביניהן, את הדי המאבקים שהתנהלו סביבן.³⁵

גם כאן מבקשת האמנית להשיב אל ההווה את מה שאבד זה מכבר.

חיבוק: בין ספר תמונה לספר-אמן.ית

קיים דמיון בין הרישומים ב**חיבוק**, ספק דמויות ספק סימנים גרפיים, לבין מוטיבים חוזרים ביצירות אמנות אחרות של רובנר. דמיון זה אינו מאפשר להתעלם ממשמעותם של הרישומים בספר ומהשפעתם על הבנתו. טביעת האצבע של רובנר³⁶ - "כל אדם בכל מקום, בשום מקום"³⁷ - ניכרת הן בגאוגרפיה האמורפית של **חיבוק** והן בעיצוב הדמויות. הדמויות של רובנר אנונימיות ואינן ממוקמות בארץ ספציפית, וכך מאפשרות אמנות מרובת-משמעות ודינמית: "השתמעות, לא אזכור ישיר, הוא המודוס אופרנדי

31 לעיל הערה 8. על חשיבות היצירה **נוף חיים** והזווית הייחודית שהיא מביאה לייצוג זיכרון השואה בארץ, ובפרט ההתמקדות בחיים היהודיים טרום השואה, ראו: R. E. Perry, 'Holocaust Hospitality: Michal Rovner's Living Landscape,' *History and Memory*, 28, 2 (2016), pp. 89-122.

32 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 33.

33 לעיל הערה 28, עמ' 12.

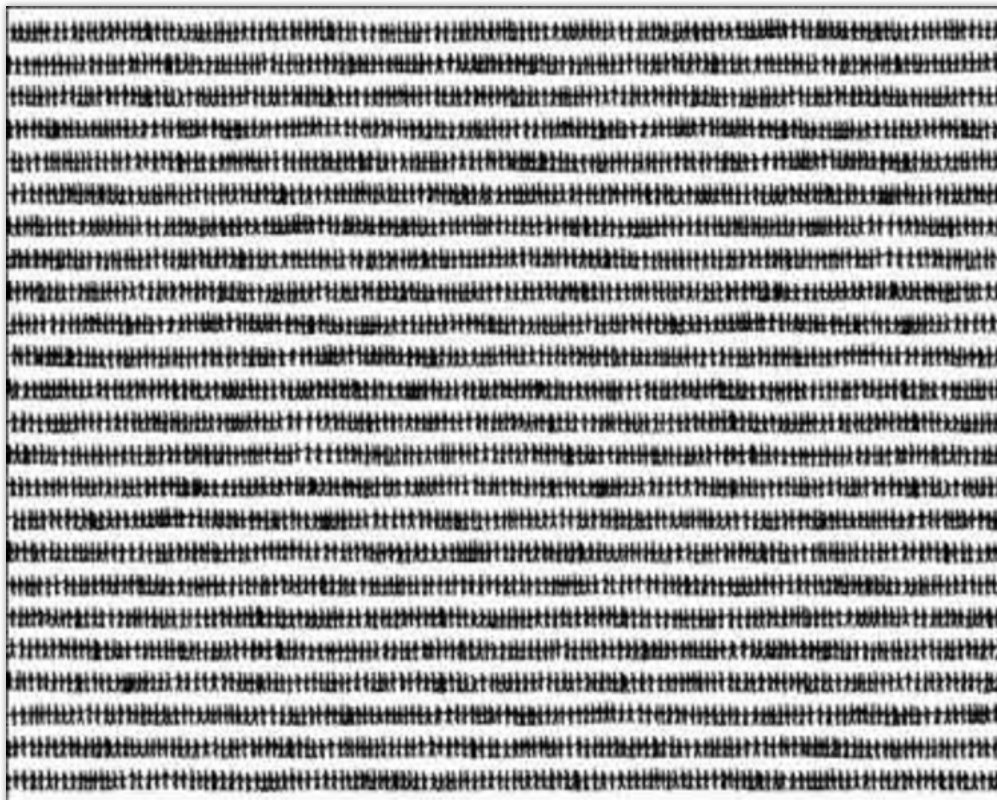
34 ח' פלג רותם, 'צפו בתמונות מפרז: תערוכת יחיד למיכל רובנר בלובר', גלובס, 17.5.2011, <https://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000646186>

35 ראוכוורגר (לעיל הערה 30). רובנר מתארת את כתיבתו של גרוסמן על יצירתה כ"מרגשת ומרתקת ביותר שנכתבה על עבודתי" (שם).

36 סמדר שיפמן משתמשת במושג "טביעת אצבעו של המחבר" כדי לתאר את מאפייני הכתיבה של היוצר, סימנים הניכרים בכל יצירותיו. ס' שיפמן, טביעת אצבעו של המחבר: העולמות הפואטיים של פוקנר, המינגווי ומאיר שלו, תל אביב 1999.

37 סוכן תרבות, 2019 https://www.youtube.com/watch?v=Koyzm1_etLU

שלה" כותבת וולף.³⁸ טשטוש כזה ניכר, למשל, ביצירה של רובנר Time Left מ-2002 שבה "המרחק שממנו צולמו הדמויות טשטש את זהותן החברתית או האתנית ומחק את הסממנים הסביבתיים של מקום ההתרחשות".³⁹ גם ביצירה זו לא ברור אם מה שרואות העיניים הם אנשים או סימנים גרפיים (תמונה 5).



תמונה 5. מיכל רובנר, Time Left, 2002, מיצב וידאו. (מיכל רובנר וגלריה Pace כל הזכויות שמורות למיכל רובנר)

למרות הריפרור של הרישומים ב**חיבוק** למוטיבים חוזרים ביצירותיה של רובנר, רוב מבקרי הספרות עד כה נתנו עדיפות לטקסט ונטו להתייחס אל **חיבוק** כאל ספר מאויר, שבו הרישומים משניים לטקסט. קריאה מסורתית כזו ב**חיבוק** חוטאת ליצירה שמרכיביה המילוליים והחזותיים הם לכל הפחות בעלי מעמד שווה. גם אם בוחנים את **חיבוק** במסגרת החלוקה המקובלת לסוגות בספרות הילדים, אזי הוא אינו עונה להגדרה של ספר מאויר, שבו "הסיפור [...] יכול להיות מובן לחלוטין [גם] ללא האיוורים", אלא לזו של ספר תמונה שבו "ללא תמונות משמעות הסיפור אינה ברורה".⁴⁰

הקריאה בטקסט של **חיבוק** כחלק מהיצירה הוויזואלית של רובנר ולא בנפרד ממנה, כפי שמציע מאמר זה, מערערת על האופן שבו תויג ונקרא הספר עד כה – כספר ילדים, תוך מתן קדימות לטקסט של גרוסמן על פני האמנות של רובנר.⁴¹ מאמר זה מעלה את

38 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 90–91.

39 מ' עומר, 'מיכל רובנר: אנשים הולכים – לאן מועדות פניהם?', אמנות ישראלית בת-זמננו: מקורות וזיקות, תל אביב 2006, עמ' 394.

40 Shulevitz (לעיל הערה 5), עמ' 239–238. כל התרגומים מאנגלית הם שלנו, אלא אם צוין אחרת.

41 לפחות בישראל, ייתכן שהזיהוי של הספר בעיקר עם גרוסמן נובע ממעמדו כסופר ידוע לעומת אלמוניותה של רובנר בזירת ספרות הילדים.

האפשרות לראות ב**חיבוק** (גם) ספר אמן. ית. 42 אפשרות זו מקבלת חיזוק כאשר נותנים את הדעת על כך שרובנר אינה אחראית רק על הרישומים בספר אלא גם על עיצובו בכלל, כפי שעולה מרשימת הקרדיטים ("רישומים ועיצוב: מיכל רובנר"). מעניין לציין בהקשר זה כי בתרגום הספר לאנגלית מוגדרים רישומיה של רובנר כעבודת אמנות (Artwork).

ספר אמן הוא יצירה שלמה, הוליסטית, שבה הן לטקסט והן למעטפת יש חשיבות גם כאובייקטים אסתטיים – כלומר, כיצירות אמנות. 43 לספרי אמן יש הרבה במשותף עם ספרי תמונה לילדים: שני סוגי הספרים הם חוצי-גיל, כלומר ממוענים לקהל צעיר ומבוגר כאחד, 44 ושניהם נוטים לטשטש הגדרות ז'אנריות. 45 ואומנם ספרי אמן רבים הפכו מזוהים עם ספרי ילדים אף כי הם לא נועדו לילדים, אם בשל הנטייה הרווחת לזהות טקסטים מעוטרים עם טקסטים לילדים 46 ואם בשל הדמיון בין ספרי אמנות לספרי תמונה.

כמקובל בספרי אמנות, גם לחומר שממנו עשוי הספר יש חשיבות. במקרה של **חיבוק** יש לכך ביטוי בבחירת הנייר. הנייר בספר עבה ובעל מרקם מחוספס העשוי להזכיר פפירוס, דבר המשווה לספר נופך חד-פעמי של יצירת אמנות העשויה ביד. הבחירה בנייר זה אכן מעניקה נפח וממד של עומק לרישומי העיפרון של רובנר (ראו למשל תמונה 10). דרוקר (Drucker) טוענת כי בחירת החומרים שמהם עשוי ספר אמן. ית קשורה לנושא הספר; 47 ואומנם בהקשר התמטי, השימוש בנייר דמוי פפירוס מעניק ממד מיתי ל**חיבוק**, כיוון שפפירוס שימש לכתיבת קודקסים וכתבי יד טרם עידן הספר המודרני. הממד המיתי שבעיצוב מערער אף הוא על הגדרתו הבלעדית של **חיבוק** כספר ילדים. זאת במיוחד לאור העובדה כי מאפיין זה רווח בספרים חוצי-גיל (Crossover), כפי שמציינת סנדרה בקט (Beckett), שכן הוא הופך ספרים אלה לנגישים לקוראים מכל הגילים בשל אופיו המרובד – המושך במישור אחד את הילד, ובמשנהו את המבוגר.

42 את האפשרות הזו העלה שגיא גרין, המבקר היחיד שחרג מהסיווג של **חיבוק** כספר ילדים בלבד, כשכתב כי "יותר מכל, 'חיבוק' מזכיר בייחודו ספר-אמן: או אולי באופן מדויק יותר ספר האמנים שהם דייד גרוסמן ומיכל רובנר". ש' גרין, 'חיבוק מאת דייד גרוסמן ומיכל רובנר: לבדם וביחדם', הארץ, 22.2.2011, <https://www.haaretz.co.il/literature/youngsters/1.1163562>. אלא שגרין אינו מרחיב ואינו מסביר מה עומד בבסיס אינטואיציה זו, ואף שכפי שהראינו, נדמה כי היא משותפת לרבות מהביקורות על **חיבוק** – אף אחת מהן אינה מובילה את כותביה לניסיון לקרוא את הספר גם מחוץ לסוגת ספרות הילדים.

43 Drucker (לעיל הערה 22), עמ' 91.

44 ספרים חוצי-גיל הוא מונח מתחום ספרות הילדים שטבעה סנדרה בקט: "ספרים חוצי-גיל פורצים את המחסומים המקובלים המחלקים את השוק הספרותי. הם ממחישים את יכולתה המופלאה של הספרות העלילתית לחצות את הגבולות המפרידים בין הגילים ולקרוא תיגר על החלוקות המקובלות". ראו: ס' בקט, 'שיגעון הספרים חוצי הגיל, סיבותיו ותוצאותיו', בעריכת ר' שיקמנטר, מבטים חדשים על ספרות ילדים (מקראה), רעננה 2016, עמ' 66. מונח קרוב הוא ספרים אמביוולנטיים, ראו: ז' שביט, מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים, תל אביב 1996.

45 Drucker (לעיל הערה 22), עמ' 299.

46 הביטוי המפורסם ביותר לתפיסה זו נוסח על ידי לואיס קרול בפתח הרפתקאות אליס בארץ הפלאות: "ואיזה טעם יש בספר' חשבה אליס, 'בלי תמונות ובלי שיחות?' " ל' קרול, הרפתקאות אליס בארץ הפלאות, תרגום ר' ליטוין, תל אביב 1997, עמ' 13.

47 Drucker (לעיל הערה 22), עמ' 294.

המיתוס, טוענת בקט, "משמש כאמצעי שאין טוב ממנו בידי סופרים השואפים לפנות לקהל המורכב מבני גילים שונים".⁴⁸

הממד המיתי מאפיין רבות מעבודותיה של רובנר: בתערוכה **שדות** שהוצגה במוזיאון תל אביב ב-2006 הוא בא לידי ביטוי בבחירת החומר, לוחות אבן כבדים שעליהם מוקרנות שורות של דמויות אנושיות מוקטנות המזכירות כתב יתדות. גם החול בעבודה, שנתלש מסביבתו הטבעית, מייצר מראית עין של נוף קדומים מקראי (תמונה 6).⁴⁹



תמונה 6. מיכל רובנר, Broken Book, 2005 (פרט), ויטרינת ברזל עם זכוכית, אבן והקרנת וידאו. Klein Fenn כל הזכויות שמורות למיכל רובנר

חיבוק כטקסטתמונה (imagetext)

חיבוק נפתח ברישום, דימוי חזותי, ולא במלל. עובדה זו מדגישה כי הבנה מלאה של הספר מצריכה התייחסות שווה לרישומים ולטקסט; כאמור, הציורים ב**חיבוק** מהווים חלק בלתי נפרד ממנו, הן בשל התפקיד החזותי המרכזי שהם תופסים בספר, והן בשל מעמדה של רובנר בזירת האמנות הבינלאומית כיום. אלא שהתבוננות נוספת עשויה לגלות ש**חיבוק** הוא יותר מכך: הטקסט בספר הופך גם הוא לחלק מהתמונה, לטקסטתמונה, *imagetext*, המונח שטבע ו. ג'. ט. מיטשל (Mitchell). מיטשל מבחין בהקשר זה בין שלושה מושגים: *image-text*, שבו המקף מציין קשר בין המילולי לחזותי; *image/text*, שבו הקו הנטוי מציין את הנפרדות בין שני המונחים; ו-*imagetext* – הלחם המציין סינתזה בין הדימוי לטקסט.⁵⁰

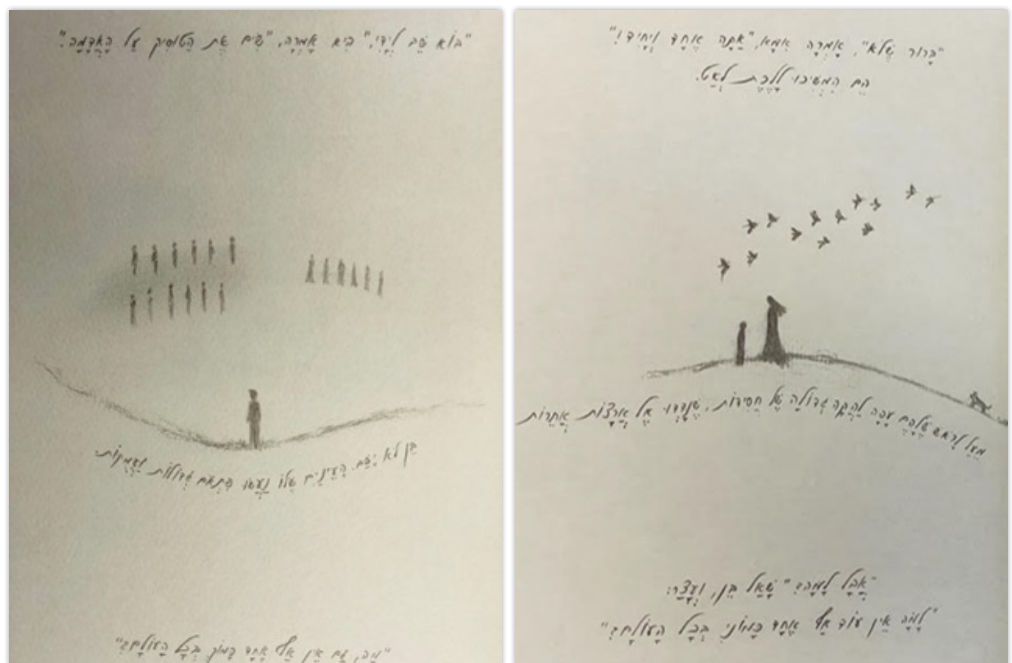
ואומנם, במקומות מסוימים בספר אין כמעט מרחק בין הטקסט לרישום, והשניים כמעט מתמזגים. כתב היד של רובנר עצמה, שמשמש לכתיבת הטקסט, מעצים את

48 בקט (לעיל הערה 44), עמ' 46.

49 ד' מרקוביץ', 'מיכל רובנר, שדות, מוזיאון תל-אביב', מארב: אמנות, תרבות, מדיה, 9.5.2006, <http://maarav.org.il/archive/classes/PUItem63e3.html?id=701&lang=HEB>

50 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago and London 1994, p. 89, footnote 9

הממד הציורי של האותיות והופך את הטקסט לחלק מהציור.⁵¹ כך למשל המשפט העוקב אחרי תוואי הציור בכפולת העמודים הראשונה (הספר אינו ממוספר): "אתה כזה חמוד, אין עוד כמוך בכל העולם!"⁵² אינו כתוב בקו לינארי ישר מימין לשמאל כמקובל בטקסטים בעברית, אלא משתלב בקו המעוגל של המרחב שבו מצויות הדמויות ברישום, עד שהוא כמעט נעשה חלק מהציור – ואף עשוי להראות כך בפועל למתבונן הצעיר שאינו יודע קרוא וכתוב (תמונה 7). גם בכפולת העמודים הרביעית בספר הופך הטקסט – "בן לא ישב. העיניים שלו נעשו פתאום גדולות ועמוקות" – לחלק מן הרישום, ובכך הוא משתתף ברישומיית בממד חזותי (בחלקה התחתון של העין המצוירת) ובממד המילולי של היצירה (תמונה 8). במילים אחרות, המשפט מדבר על "עיניים [...] גדולות ועמוקות" וגם מצייר עין כזו.



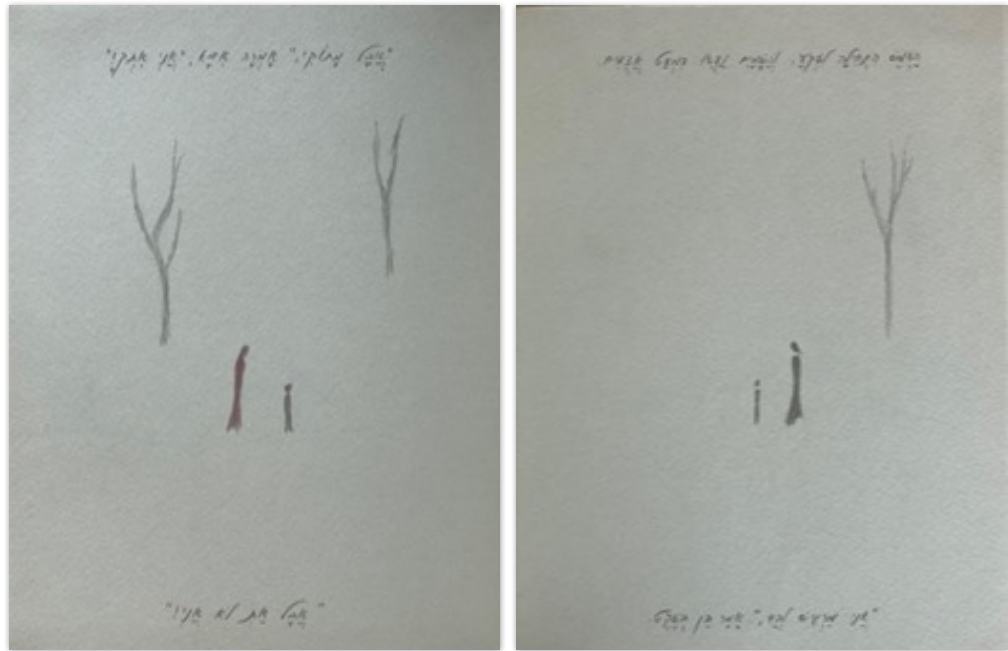
תמונה 7 (מימין).
מתוך **חיבוק**
(באדיבות ד"ר
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

תמונה 8 (משמאל).
מתוך **חיבוק**
(באדיבות ד"ר
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

באיור הימני בכפולת העמודים השמינית לכאורה אין קשר בין הציור ובין הטקסט; העמוד פותח בתיאור הבא: "השמש התחילה לשק[ו]ע, והשמיים נעשו כמעט אד[ו] מים", וממשיך ברישום מינימליסטי של עץ בודד שבזווית במרחק-מה ממנו עומדים אמא ובן. העמוד מסתיים במשפט: "'אני מרגיש לבד', אמר בן בשקט" (תמונה 9). לעומת זאת, כאשר קוראים את הטקסט כחלק מהרישום, מבחינים שהמשפט הפותח והסוגר משמשים מסגרת לתמונה: פס של טקסט מצייר שמיים ופס אחר של טקסט מציג אדמה, כמו בציור ילדים נאיבי. לחלופין, גם קריאה של הרישום כחלק מהטקסט, כמי שמתתף בטקסט, קושרת בין התיאור הפותח למשפט המסיים ומוליכה אליו, תוך שהיא קושרת בין תיאור הנוף החיצוני לתחושתו של בן. למשל, דמות האם

51 הבחירה של רוברט לכתוב את הטקסט של גרוסמן בכתב ידה מחזקת את קריאת הטקסט כתמונה, מעצימה את הממד האמנותי של הספר ויוצרת אשליה/תחושה של אותנטיות (אשליה, שכן יש לזכור כי כתב היד של רוברט הודפס ושוכפל). ראו לעיל הערה 17.

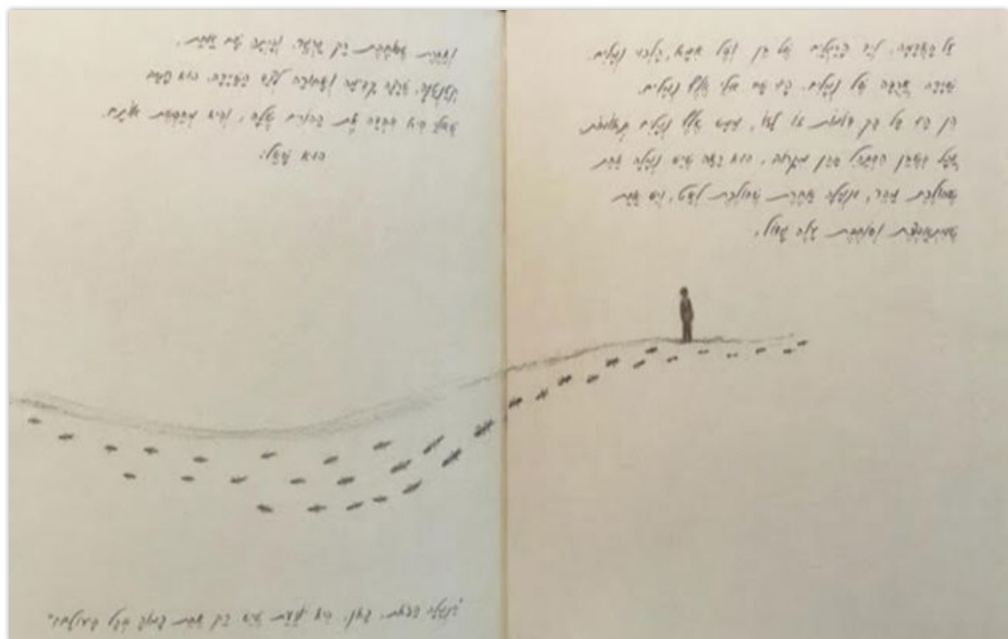
52 משיח כבר זיהתה תופעה זו ב**חיבוק**, וכינתה אותה קליגרם. ראו משיח (לעיל הערה 14), עמ' 125. שמעון זנדבנק מתאר תופעה דומה האופיינית לשיירי תמונה, ומכנה אותה "סטיה גראפית". ש', זנדבנק, מזשיר: מדריך לשיירה, ירושלים 2022.



תמונה 9. מתוך
חיבוק (באדיבות
דויד גרוסמן והוצאת
עם עובד)

הצבועה אדום כצבע השמיים בטקסט מדגישה אולי את הנתק שמרגיש ומבטא בן, שנותר מאויר באפור: "אבל את לא אני!" אף כי יש פה לכאורה ממד של איור ממחיש – איור המתרגם את הממד המילולי לחזותי, אבל אינו מוסיף עליו באופן מהותי כמקובל בספרי ילדים מאוירים⁵³ – ההמחשה מתוחכמת וכמעט סמויה מן העין. ואולי ברמיזות כאלו סוד כוחו של הספר.

זאת ועוד, בכפולת העמודים מספר 11 מופיע טקסט המתאר באריכות "שורה ארוכה של נמלים". השורות הארוכות של אותיות הכתב השחורות, הרזות והמנוקדות, נדמות בעצמן כשיירת נמלים. גם כאן המלל והאיור חד הם (תמונה 10).



תמונה 10. מתוך
חיבוק (באדיבות
דויד גרוסמן והוצאת
עם עובד)

מרחב וזמן ביצירתה של מיכל רובנר

המרחב שבו מתרחש **חיבוק** הוא שדה. ציוני הזמן והמרחב היחידים הם אלו הניתנים במשפט הפותח את הסיפור: "אתה מתוק", אמרה אמה של בן, כשהלכו לטייל בשדה **לפנות ערב** [הדגשה שלנו]. האם והבן מטיילים בשדה נטול זהות מקומית מובחנת ובעל סממנים מיתיים (על-זמן ועל-מקום), אשר זרים ליצירותיו של גרוסמן אבל מאפיינים את עבודותיה של רובנר. אף כי יצירות רבות של רובנר מושפעות מנופי הארץ,



תמונה 11. מיכל רובנר, *Outside*, 1990, #7 C-Print, כל הזכויות שמורות למיכל רובנר

העיבוד שהן עוברות בסטודיו שלה בחו"ל מטשטש את הממד המקומי ויוצר את מה שוולף מכנה "נוף פסיכוטי" ("psychotic landscape").⁵⁴ עבודותיה מאופיינות בטשטוש סממנים של מקום וזמן, בטשטוש בין מציאות לבדיה ובנטייה לאוניברסלי ולמופשט. בריאיון לקובי מידן העידה רובנר, "תמיד בעבודות שלי זה כל אדם, בכל מקום בשום מקום".⁵⁵ גם מרדכי עומר ציין כי אצל רובנר מקום "הוא כל-מקום ושום-מקום, והוא חוט שדרה שעובר לאורך כל העבודה שלה".⁵⁶

בית אינו מוזכר בטקסט. אף כי עובדה זו אינה מחייבת את היעדרו של בית מהרישומים, שבספרי תמונה בעיקר מוסיפים פרטים שאינם מופיעים בטקסט הכתוב, אין כל רישום של בית ב**חיבוק**. היעדר הבית והבחירה למקם את הסיפור בשדה

יוצאי דופן נוכח מקומו המרכזי של הבית ביצירותיו של גרוסמן לילדים, ובספרות הילדים בכלל. במרבית ספרי הילדים של גרוסמן מתרחשת העלילה במרחב הביתי.⁵⁷ מעניין לציין כי הבית נעדר מהרישומים גם לאור מרכזיותו ביצירות רבות של רובנר. על חשיבות הבית ביצירותיה של רובנר עמד עומר, שאצר שתי תערוכות של האמנית – הביאנלה בוונציה ב-2003 ו**שדות** במוזיאון תל אביב ב-2006. לדברי עומר, "לאורך כל הדרך היא [רובנר] עוסקת בתחושת שייכות של הבית, מה זה בית".⁵⁸ בית הוא נושא סדרת הצילומים *Outside* (1991/1990), וריאציות של צילומי צריפים בדואיים שצילמה רובנר בארץ (תמונה 11). וולף (Wolf) סבורה כי הבתים בצילומים אלו הם

54 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 24.

55 לעיל הערה 37.

56 ראוכוורגר (לעיל הערה 30).

57 כך למשל ב**איתמר מטייל על קירות** (1986) המתרחש בחדרו של איתמר, וב**אח חדש לגמרי** [האח החדש של איתמר] (1986) שמתרחש בחדר האמבטיה, בעת שאבא רוחץ את איתמר. בספר **השפה המיוחדת של אורי** (1988) שיאו הדרמטי של הסיפור מתרחש בבית המשפחה, בשעה שאורי, גיבור הסיפור, חוגג יום הולדת שנתיים. ב**איתמר צייד החלומות** (1990) העלילה מתרחשת ברובה בחדרו של איתמר, ליד מיטתו. **איתמר וכובע הקסמים השחור** (1992) מתרחש אחר הצהריים בחדר השינה של ההורים, כשהאב מסדר את מגרות הארון ומוצא את כובע הקסמים הישן שלו. גם כשהילד יוצא לזמן קצר מהמרחב הביתי, הבית ממשיך להיות נקודת המוצא והסיום של הספר. ב**יונתן בלש ממש** (2012) יונתן יוצא למשימה מחוץ לבית, ובסופה שב אליו. במקביל ביבה, כלבתו האהובה, מבקשת גם היא לבנות לה בית משלה. **נסיכת השמש** (2015) של גרוסמן ורובנר נפתח בשיחה במטבח הבית בין הגיבורה ואימה, שממנו הן יוצאות למסע מופלא, וסופו חוזר חזרה אל הבית – לעת ערב, בשעה שאמא "השכיבה את נגה לישון". וראו גם: א' אדיבי-שושן, "מפחיד... דברים כאלה בתוך הבית": ביתי ואלביתי בנאומים ובספרי הילדים של דייד גרוסמן, גילוי דעת, 18 (תשפ"א), עמ' 174–145.

58 ראוכוורגר (לעיל הערה 30).

ביטוי סובייקטיבי לרעיון הבית וההוויה הביתית, ובאמצעותם מבקשת רובנר לבטא את האופן שבו היא תופסת את הבית כמקום מקלט;⁵⁹ מנגד, עומר מדגיש את היעדר תחושת המוגנות בצילומים שבהם מופיעים בתים חסרי חלונות ודלתות: "בתים [...] עלומי שם, חסרי נפש אדם, חלולים ותלושים".⁶⁰

ביתה של רובנר בכפר שמואל, המככב בצילומים רבים, ממוקם באמצע שדה. גם שדה הוא מרחב משמעותי בחייה של רובנר וביצירתה.⁶¹ בתערוכה **שדות** מ-2006, למרות שמה, אין שדה, ולמעשה אין בה מרחב גאוגרפי קונקרטי כלל. לעומת זאת התערוכה מלאה בדימויים של אנשים הנראים כסימנים בכתב יתדות, אשר מזכירים את הדמויות ב**חייבוק**. ביצירות אלו השדה הינו מרחב אמורפי שבו נאבק האדם בכוחות חיים חיצוניים גדולים ממנו,⁶² ולא דווקא מרחב לטיול ערב נעים של אם ובן. על כך מעיד שמה של סדרת יצירות נוספת של רובנר מ-93–1992, **One Person Game Against Nature (OPGAN)**. ביצירה אחת מסדרה זו, OPGAN I, #12, למשל, נראות שתי דמויות עירומות על רקע אדום, השוכבות באזור דמדומים לא מוגדר במנח דומה לזה של המת בקברו. הדימוי מזכיר את השוחה שכרה אודיסאוס בכניסה לשאול, שהייתה אדומה מדם הכבשים ששחט על מנת להעלות באוב את רוחות המתים.⁶³ רמיזה דומה לשאול מקבלת ביטוי מילולי דרמטי ב**נופל מחוץ לזמן**, שם הטקסט של גרוסמן כמו מתאר את מה שרואה העין המתבוננת ביצירתה זו של רובנר:

ואחר הוא פונה, ומסיר בזה
אחר זה את בגדיו, והנה הוא
עירום. כה לבן
גופו. כה
אדם.

ויורד אל הבור
שחפר, ושוכב
על גבו, ושם
את ידיו
לצדדיו, ועוצם
את עיניו.⁶⁴

עירומים אנחנו עומדים,
נפרדים

59 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 23. לעומת זאת, צילומי ביתה של רובנר בכפר שמואל סימלו עבורה גם קשר אישי, והיא נתנה לבעלה דאז אלבום של צילומי הבית כמתנה של תקווה (שם, עמ' 22).

60 ראו כוורגר (שם).

61 בריאיון שהעניקה רובנר למקומון **גזרי מידע** תחת הכותרת "כי האדם עץ השדה", היא הדגישה את חשיבות השדה בחייה: "לפני שאני נוסעת לארץ אחרת, אני יוצאת החוצה ולוקחת מלוא הריאות אוויר מהשדה". ראו: רובנר (לעיל הערה 28), עמ' 10.

62 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 35.

63 הומרוס, אודיסאה, תרגום א' כהנא, ירושלים 1996, עמ' 171.

64 גרוסמן (לעיל הערה 3), עמ' 160–159; ההולכים מתארים את האיש ההולך.

זה מזה במבט. ושוב
 כל אחד מאיתנו
 לבד.
 ואיש-איש גוהר
 על בורו,
 ואיש-איש
 יורד
 אל קברו.⁶⁵

השימוש במרחב השדה בהקשר של מוות אינו זר לספרות העברית המודרנית. בשירו של אלתרמן **האם השלישית** (1936) מספרת האם השנייה על בנה המת: "הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד קָאן / הוא נושא בלבו כדור עופרת". ההליכה של המת בשדות התגלגלה משירו זה של אלתרמן אל הרומן המכונן של דור הארץ, **הוא הלך בשדות** (1948) מאת משה שמיר. גיבור הרומן, אורי, מוצא את מותו בעת שירותו כלוחם בפלמ"ח. השדה הוא גם המרחב שבו בוצע הרצח הראשון בתולדות האנושות: "וַיְהִי בַּהַיּוֹתָם בַּשָּׂדֶה וַיִּקָּם קִין אֶל-הֶבֶל אָחִיו וַיַּהַרְגֵהוּ".⁶⁶ השדה הוא אכן מרחב מאיים גם עבור גרוסמן, אשר בריאיון מ-2010 **לניו יורקר**⁶⁷ ציין את חששו מהמרחב הטבעי הפראי שבו טייל במהלך כתיבת **אישה בורחת מבשורה**.⁶⁸

דמויות ותנועה באמנות של רובנר

בעולמו של בן אין משמעות לייחוד ולאינדיוידואליות. שמו של בן גנרי, וגם ברישומים הוא אינו מוצג כאינדיוידואל, מה שמאפשר לכל קורא לזהות את עצמו בטקסט. במישור המילולי בן מביע משאלה לוותר על ייחודיותו כאשר הוא מבין את משמעות הבדידות הקיומית שהיא כופה עליו.⁶⁹ בן הוא דמות רובנרית טיפוסית, מופשטת ונטולת מאפיינים ספציפיים של זמן ומקום. במובן זה מזכירות הדמויות של רובנר את הדמויות חסרות הייחוד האישי באמנות ימי הביניים, שהפכו לסימן היכר של האמנות הימי ביניימית:

שורות ארוכות של דמויות זקופות שחזיתן פונה אל הצופה [...] האמנים ביקשו להעניק להן פאר רב, אך הם עקרו מתוכן כל הבעה של חוויות; פניהן ועמידתן של הדמויות חסרות כל ייחוד אינדיבידואלי.⁷⁰

65 גרוסמן (שם), עמ' 161.

66 בראשית ד ח.

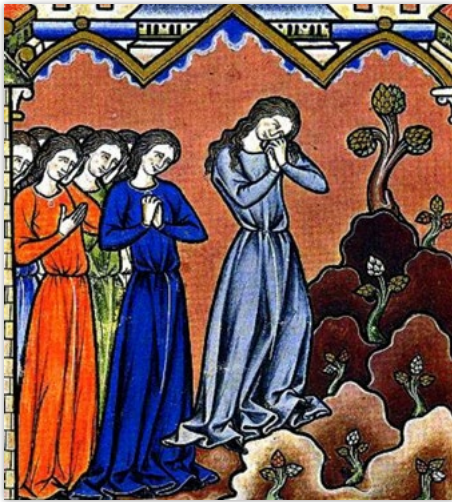
67 G. Packer, The Unconsoled: A Writer's Tragedy, and a Nation's, *New Yorker*, 20.9.2020
<https://www.newyorker.com/magazine/2010/09/27/the-unconsoled>

68 ד' גרוסמן, אישה בורחת מבשורה, תל אביב 2008.

69 משאלתו של בן מזכירה במידה מסוימת את משאלתו של אכילס, הגיבור היווני הגדול, אשר לאחר מותו ניאות לוותר על זהותו כגיבור ייחודי - גדול הלוחמים היוונים - בתמורה לחזרה לחיים ולו כעבד נרצע. הומרוס (לעיל הערה 63), עמ' 179.

70 מ' ברש, דמות האדם בתולדות האמנות, ירושלים 1992, עמ' 50.

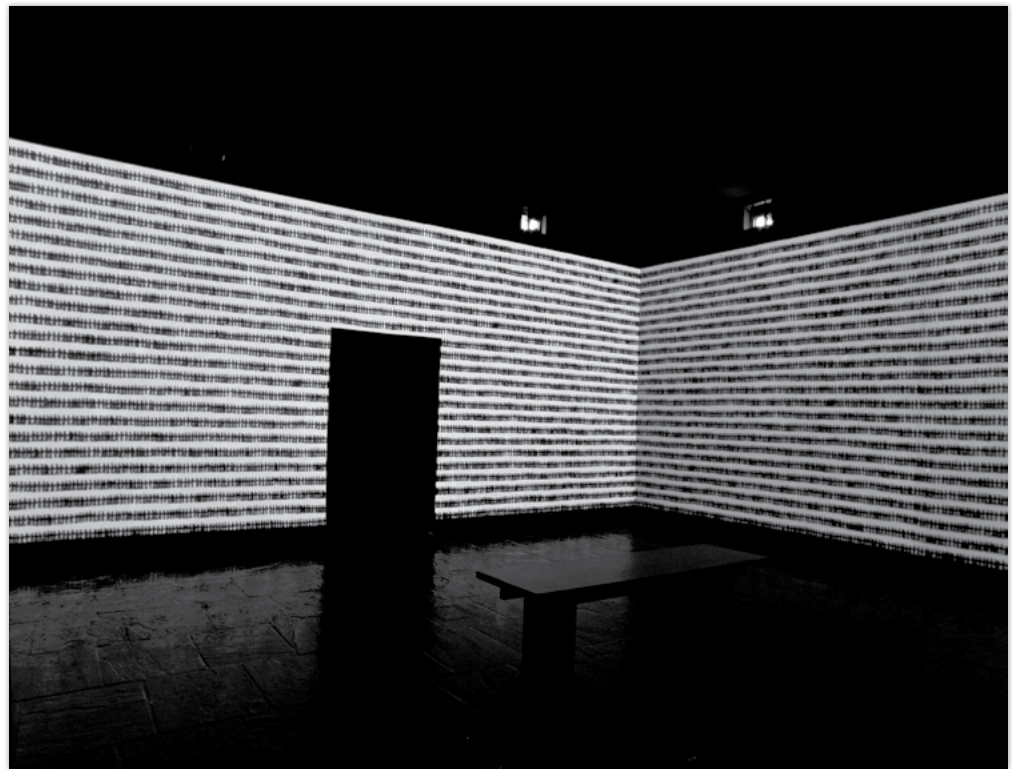
אין לדמויות של רובנר רגליים, והן (כמעט) נטולות סממנים מגדריים. בדומה לדמויות השטוחות בציור הגותי, גם הדמויות ביצירתה מאופיינות בשני ממדים בלבד – גובה ורוחב. הממד השלישי, הנפח, אינו קיים (תמונות 12–13).⁷¹



תמונה 12 (מימין).
מתוך **חיבוק**
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

תמונה 13
(משמאל). **תנ"ך**
מורגן, אמצע
המאה ה־13

גם **בשארית הזמן** (2002/2003), מיצג וידאו המוקרן בחדר חשוך, נראות שורות של אנשים הפוסעים מקיר לקיר, וכמו חוזרים על עקבותיהם כל אימת שהם משלימים את המסע סביב ארבעת הקירות הסוגרים על חלל החדר (תמונה 14). "דימוי האנשים הנעים בקצב סוחף ובלולאה אינסופית, מהפנט את הצופים", מציין עומר.⁷²



תמונה 14 מיכל
רובנר, **Time Left**,
2002, מיצג וידאו
קרדיט צילום: מיכל
רובנר וגלריה Pace
כל הזכויות
שמורות למיכל
רובנר

71 ברש (שם), עמ' 57.

72 עומר (לעיל הערה 39), עמ' 934–393. בכך, טוען עומר, מצטרפת רובנר למסורת ארוכה של יוצרים מודרניים כגון אוגוסט רודן ואלברטו ג'קומטי (שם, עמ' 395).

וולף מסבירה כי הדמויות של רובנר נעות כמו בתוך חלום לעבר יעד לא ברור בתנועה חזרתית אינסופית.⁷³ חזרתיות חשובה לרובנר, שרואה בה חיוניות וזרימה מתמדת ומעין תפילה. יחד עם זאת, היא מבינה את המתח המובנה שבחזרתיות ביצירת אמנות – חזרתיות של משהו שאין בו חיים.⁷⁴ החזרתיות, השכפול של הדמויות ושל הפעולה, יוצרת תחושה של קיבעון, של עמידה במקום חרף ההליכה. כיוון שזו הליכה מעגלית, ההולכים חוזרים שוב ושוב לאותה נקודה; כלומר, למרות התנועה אין התקדמות, אין התפתחות, אין חיים.

על כן, עומר סבור כי תנועת בני האדם ביצירתה של רובנר אינה מבטאת התרחשות חיצונית אלא מצב נפשי.⁷⁵

תנועתיות דומה המבטאת מצב נפשי, כפי שמתאר עומר, ניתן לראות גם ב**נופל מחוץ לזמן** של גרוסמן. התנועה הנואשת של ההורים השכולים הינה ביטוי פיזי למצוקה הנפשית שמסב להם האובדן. כך כתב גרוסמן על **נופל מחוץ לזמן**:



הספר בא בתגובה לאירוע של מוות שהוא הדום המוחלט. אחד הדברים שאיימו עליי מאוד היה המגע עם סיטואציה שאין בה ניואנסים, אין בה נשימה, תנועה. לכן, ידעתי מההתחלה שאני חייב לנוע, משני טעמים – כדי לנסות להחדיר תנועה לתוך הדומי הזה, לתוך גוש הבטון הזה, שמהו יפרפר שם. וגם בשבילי עצמי, כי למקרה כזה יש את היכולת להמית לא רק את המת אלא גם את הסובבים, או להמית בהם דברים.⁷⁶

מרגע שהדובר הראשי בספר יוצא מן הבית, הוא הופך מ"איש" ל"איש ההולך" – מי שהתנועה מגדירה אותו ומעניקה לו זהות ומהות. בעודו הולך, תנועת האיש אינה תנועה לינארית שיש לה נקודת מוצא והיא שואפת אל נקודת סיום, אלא תנועה מעגלית: "שוב ושוב הוא סובב את הבית"; "עוד ועוד הוא חג סביב הבית [...] הלאה, הלאה, הולך, מעגליו גדלים, מתרחבים"; "הוא הולך ומקיף את הכפר כולו, פעם ועוד פעם חולף על פני בתים, חצרות ושדות".⁷⁷ החזרה

על התנועה מבטאת את מצוקת האיש ההולך, מזכירה את הדמויות הנעות ב**שארית הזמן** של רובנר ועשויה להסביר את הבחירה ביצירתה **Point**; קצה לכריכת **נופל מחוץ לזמן** במהדורה העברית (תמונה 15).

תמונה 15. כריכת הספר **נופל מחוץ לזמן** (באדיבות זייד גרוסמן והוצאת הקיבוץ המאוחד)

73 Wolf (לעיל הערה 26).

74 לעיל הערה 17.

75 עומר (לעיל הערה 39), עמ' 396.

76 שווימר (לעיל הערה 25).

77 גרוסמן (לעיל הערה 3), עמ' 39–40. בדומה לדמויות ההולכות של רובנר, גם האיש ההולך של גרוסמן מפנה ליצירתו של ג'קומטי **האדם ההולך** (L'homme qui marche).

המרחב ב"חיבוק" כמרחב שאול

רובנר בחרה לצייר את הדמויות ב**חיבוק** באפור הבולט על הרקע הלבן-צהבהב של דפי הספר. בספרו **אבל ומלנכוליה** מציין פרויד כי "התסביך המלנכולי מתנהג כמו פצע פתוח [...] ומרוקן את האני עד כדי התדלדלות מוחלטת".⁷⁸ התיאור הולם גם את האופן שבו רשומות הדמויות ב**חיבוק**: צל אדם, צלליות. **בנופל מחוץ לזמן** התרוששות האני באה לידי ביטוי בממד המילולי – "לחיות את תשליל החיים", "צל צילו של היותך",⁷⁹ ואילו ב**חיבוק** הפצע המלנכולי מדמם בעיקר באמצעות הממד החזותי; הריקנות באה לידי ביטוי ברישומים המינימליסטיים של רובנר.



תמונה 16. מתוך **חיבוק** (באדיבות ד"ר גרוסמן והוצאת עם עובד)

המרחב הלימינלי והלא-מוגדר של השדה ב**חיבוק** מזכיר את הגאוגרפיה של השאול ההומרי. הדמויות האפורות והקווים האמורפיים המשרטטים אותן מזכירים את הדמויות בשאול המיתולוגי היווני, שצבען אפור וגם הן אמורפיות, חסרות ממשות ונעות כבתוך חלום,⁸⁰ במידה רבה בדומה לדמויות ב**חיבוק**. כל הדמויות ב**חיבוק** מצוירות כצלליות אפורות וחסרות עומק וממשות (תמונה 16), כמו "רוחות המתים"⁸¹ בשאול ההומרי: "זו היא דרכם של בני תמותה אחרי מותם. הגידים אינם מחזיקים עוד בבשר ובעצמות",⁸² מסבירה אימו המתה של אודיסאוס. אכילס מתאר את המתים בשאול כ"מתים חסרי תחושה, צללים של בני תמותה אשר גוועו",⁸³ והרקולס מתואר כצל חולף.⁸⁴ גם באינאוס של ורגיליוס המתים מתוארים כצלליות: "כצלליות צללי בלהות הם, בלי רוח חיים ובלי כח"; "יד יפשוו הצללים, לעבר ראשונים יבקשו, כי לגדה מעבר מזה, נשמתם משתוקקת".⁸⁵

הכלבה פלא, הנוכחת במרבית הרישומים ב**חיבוק**, עשויה לרמוז לקרברוס – הכלב השומר על שערי השאול, גם אם אינה מאיימת כמוהו.⁸⁶ הרמז זה עשוי להסביר את הרישום האחרון ממש על גב הכריכה, של בן ופלא. ברישום זה אמו של בן בולטת

78 ז' פרויד, אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסיים דתיים, תרגום א' טננבאום, תל אביב 2008, עמ' 33. על הזיקה בין חיבור זה של פרויד ובין **נופל מחוץ לזמן** ראו גלוזמן (לעיל הערה 27).

79 גרוסמן (שם), עמ' 18, 144.

80 E. Panofsky, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York N.D.

81 הומרוס (לעיל הערה 63), עמ' 180.

82 הומרוס (שם) עמ' 175.

83 הומרוס (שם) עמ' 179.

84 הומרוס (שם) עמ' 181.

85 ורגיליוס, אינאוס, תרגום ש' דיקמן, ירושלים 2015, עמ' 224–223.

86 "קרבר העז עם ראשו המשולש רובץ במערה שם ובנביחה אימה ישמור על מלכות-בור-המות" ורגיליוס (שם), עמ' 229–228.

בהיעדרה, אולי כי כמו אודיסאוס החי, מסעה הסתיים ועליה לחזור מעולם המתים אל עולם החיים.⁸⁷

"בעולמו של גרוסמן הכלב הוא קודם כול כלבה"⁸⁸ – כך דינקה, כלבתה הנאמנה של תמר במישהו לרוץ איתו (2000), הכלבה הקטנה ביבה ביונתן בלש ממש (2012) ופלא בחיבוק (2011). אולי יש בכך כדי לרכך את הפן המאיים הגלום בכלב. מעניין לציין כי בניגוד לבן ואמא הגנריים, פלא זוכה לשם משל עצמה.⁸⁹ יחד עם זאת, ישנו דמיון בין קווי המתאר של פלא, בן ואמא, ואין הבדל מהותי באופן שבו רובנר מציירת אותם; הדמיון ניכר גם בהתמזגות של פלא לכדי דמות היברידיית עם האם (תמונות 17–18).⁹⁰



תמונה 17 (מימין).
הדמיון הרב בין
פלא לבן, כריכה
אחורית, מתוך
חיבוק (באדיבות
דויד גרוסמן והוצאת
עם עובד)
תמונה 18
(משמאל). פלא
ואמא מתמזגות,
מתוך **חיבוק**
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

פלא אינה החיה היחידה המופיעה בחיבוק. בכפולת העמודים הראשונה מופיעות חסידות, המזכירות את הציפורים ממיצג הווידאו של רובנר **Mutual Interest** מ-1998 (תמונות 19–20):⁹¹

ציפורים מופיעות גם בתיאור הירידה לשאול באינאס של וירגיל (ספר שישי): הן מראות לאינאס את הדרך לשאול ("דרך אם יש – הדריכוני, עופות!")⁹² ובעת המפגש של אינאס עם חארו, המסיע את נשמות המתים, הללו זועקות "וכמוהם יזעק מרקיע

87 בהקשר זה עשויה הכלבה פלא להזכיר גם תחריטי קברים שבהם נראים גם גברים מלווים בכלביהם הנאמנים. ראו Panofsky (לעיל הערה 80), עמ' 21.

88 א' אלקד-להמן, 'הכלבה דינקה אצל גרוסמן ובלק כלב החוצות אצל עגנון', הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה, תל אביב 2008, עמ' 224.

89 על ייחודו של השם פלא ראו: א' אדיבי-שושן, 'כי רק בגללי הוא האבא שלי: על ספרי הילדים של דויד גרוסמן', עולם קטן, 5 (תשע"ד), עמ' 110.

90 יחד עם זאת, יחסית לדמויות הגנריות בעבודות אחרות של רובנר, האם מובחנת מבין הן בגובהה והן בשיערה הארוך. ייתכן שהבדל זה נובע מהמודעות של רובנר לז'אנר ספרות הילדים ולחשיבות הדמות ההורית בספרי ילדים.

91 רובנר טוענת כי לא השתמשה בציפורים ב-**Mutual Interest** באופן סמלי. Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 104.

92 ורגיליוס (לעיל הערה 85), עמ' 218.



תמונה 19 (ימין).
מיכל רובנר,
C-Print, 1998,
Mutual Interest
#2 קרדיט צילום:
מיכל רובנר וגלריה
Pac כל הזכויות
שמורות למיכל
רובנר
תמונה 20
(משמאל). מתוך
חינוך, כפולת
עמודים 1 (באדיבות
דויד גרוסמן והוצאת
עם עובד)

להק־עופות לרבה".⁹³ על פי פנופסקי, ציפורים שימשו בעיטורי קברים כסמל ל"נשמת חיים" (Life Soul).⁹⁴

האיור החותם את "חיבוק"

לכאורה התיאור המילולי של החיבוק החותם את הספר אינו עולה בקנה אחד עם הקריאה שהוצעה לעיל, המזהה את המרחב ב**חיבוק** עם השאל המיתולוגי. אקט החיבוק אומנם יכול לספק סגירה הולמת וחיובית לסיפור ילדים, אבל ב**חיבוק** הוא נכשל בשני מישורים. במישור הפילוסופי הטקסט מבטא כשל לוגי, שכן הפתרון שהאם מציעה מתקיים במישור הרגשי אבל אינו נותן מענה לבעיה הפילוסופית שבן מעלה: היות בן והאם נבדלים, "אחד ויחיד" ו"אחת ויחידה", ולבדידות הקיומית הנובעת ממנה – "אני מרגיש לבד".

"כולם קצת לבדם, אבל הם גם ביחד. הם גם לבדם, וגם ביחדם."
"איך אפשר גם וגם?"

"הנה אתה, אחד ויחיד," אמרה אמא, "וגם אני אחת ויחידה,
אבל אם כעת אני אחבק אותך,
אתה לא תהיה לבד, ואני לא אהיה לבד."

"אז כן, תחבקי אותי," אמר בן, והתרפק על אמא.
אמא חיבקה אותו. היא הרגישה את הלב שלו פועם בחוזקה.
גם בן הרגיש את הלב של אמא. הוא חיבק אותה בכל הכח.
"עכשיו אני לא לבד," הוא חשב לעצמו בתוך החיבוק,

93 ורגיליוס (שם), עמ' 224.

94 Panofsky (לעיל הערה 80), עמ' 11.

"עכשיו אני לא לבד, עכשיו אני לא לבד."

"אתה רואה, לחשה אמא,

"בשביל זה בדיוק המציאו את החיבוק."

גם במישור העלילתי, היענותו המפתיעה של בן לפתרון שמציעה אמו אינה עולה בקנה אחד עם העמדות שהוא מציג בעקביות מרשימה לכל אורך הספר. ואכן בן איננו משוכנע, כפי שמעידה החזרה המשולשת שלו על המשפט "עכשיו אני לא לבד", כמו מבקש שהחזרה על המילים תהפוך אותן למציאות. קריאה זו מקבלת חיזוק כאשר מגלים את הזיקה בין מילותיו של בן לחזרתיות הנואשת כמעט של "האיש ההולך" בנופל מחוץ לזמן: "איני לבד, / איני לבד, אני לוחש / כמו השבעה"⁹⁵.



תמונה 21 (מימין).
Nun 2, 2000
הדפסת פיגמנט על
קנבס קרדיט
צילום: סטודיו
מיכל רובנר כל
הזכויות שמורות
למיכל רובנר

תמונה 22
(משמאל). חיבוק
באדיבות דייד
גרוסמן והוצאת עם
עובד

הרישום החותם את הספר מהדהד יצירה קודמת של רובנר, Nun 2 מ-2000 (תמונות 21-22) ומחזק את התחושה שהמילים לא הצליחו לחולל את הקסם; החיבוק מתגלה כלא-חיבוק. התבוננות מעמיקה ברישום מגלה כי ממש כמו ב-Nun 2, הדמויות אינן אחוזות זו בזו; האם והבן אינם מתמזגים, ופס בהיר, ברור ודק חוצץ ביניהם. הרישום על גב הספר קיצוני עוד יותר – האם לא מופיעה בו כלל.

קריאה ברישומים מתחילת הספר מגלה תהליך של היפרדות. אומנם בציור הראשון האם והבן חבוקים, אבל כבר בציור השני מתחיל המרחק ביניהם לגדול. הם עדיין אווזים ידיים, אבל נקודת המגע מטושטשת, כמעט מחוקה. ככלל, הטשטוש רווח בספר חיבוק. ברישום השלישי האם והילד פונים זה לזה, אבל הם כבר נפרדים לגמרי. במקביל מופיעה בקצה פלא הכלבה, וככל שגדל המרחק בין האם לבן כך פלא מתקרבת ומקבלת יותר נוכחות ונפח ברישום.

לעומת הניכור והיעדר התקשורת בין הדמויות בעבודותיה המוכרות של רובנר, **בחיבוק** יש קשר כלשהו בין הדמויות, או לפחות מראית עין של קשר. החוט המקשר העובר ביניהם הוא קו האדמה החוזר ומופיע במרבית הרישומים, שמעליו מצוירות הדמויות. לאדמה יש משמעות אמביוולנטית: "כִּי עֵפֶר אֶתָּה וְאֶל עֵפֶר תָּשׁוּב"⁹⁶ וגם אמא אדמה; חיים ומוות. אולם הקשר בין הדמויות ברישומים מורכב. מצד אחד אין גבול ברור בין הדמויות השונות: למשל בין בן לפלא, כפי שנראה באיור בגב הספר, ובין הממשי למופשט – כזכור, הדמויות ביצירותיה של רובנר מתחילות מאנשים בשר ודם, אבל יוצאות מן הפרטי אל המופשט.⁹⁷ מצד שני ישנו גבול דק אבל ברור מאוד בין בן לאימו. הרישום האמביוולנטי של רובנר, של חיבוק נוגע-לא-נוגע, חושף את הפער בין משאלת לב להתרחשות בפועל.

כישלון החיבוק בין האם לבן מזכיר מפגש דומה המתרחש בשאול ההומרי, גם הוא בין בן לאימו. במפגש המתואר בפרק 11 **באודיסאה**, אודיסאוס פוגש את אימו שמתה מגעגועיה אליו לאחר שנעדר מביתו במשך עשרים שנים בשל מלחמת טרויה: "געגועי אליך ואל חכמתך, אודיסאוס הנהדר שלי [...]. לקחו ממני את מתק חיי". בהמשך מהרהר אודיסאוס:

כך אמרה, ואני הרהרתי בלבי, ורציתי לחבק את רוח אמי-המתה, ורצתי לקראתה שלוש פעמים. הלב קרא לי לחבק אותה, אך שלוש פעמים פרחה מידי כמו צל או חלום, וכאב חד פילח את עמקי לבבי [...]. "אמא, מדוע אינך מחכה לי? אני כל כך רוצה לחבקך – כך נוכל, אפילו בבית הדס, להטיל את זרועותינו זה סביב זה ולמצוא מנוח בקרירות הבכי" [...]. ואולי שלחה לי פרספונה הוד-מעלתה רוח שווא, כדי להגדיל את כאבי ויסורי.⁹⁸

גם **באודיסאה** כמיהתו של אודיסאוס לחיבוק נכזבת: "שלוש פעמים פרחה מידי כמו צל או חלום", והחיבוק אינו מממש את ההבטחה הטמונה בו "למצוא מנוח בקרירות הבכי".⁹⁹ **בחיבוק**, כמו **באודיסאה**, החיבוק נותר בגדר כמיהה ואינו מביא נחמה. יחד עם זאת, ייתכן שאפילו פגישה חטופה עם המתים – כמו זו של הגיבור ההומרי, היורד לשאול בעודו בחיים וזוכה לפגוש שם ולו לרגע קצר את אימו ואת רעיו – אולי זוהי משאת הנפש ש**חיבוק**, נכזב ככל שיהיה, מבטא.

"השפול הוא לעולם אישה": דמות האם בחיבוק

חיבוק מהווה נקודת מפנה דרמטית בספרות הילדים של גרוסמן, הן בשל המעבר מפואטיקה שפיע לפואטיקה מינימליסטית, והן משום שזהו הספר הראשון שבו האם היא הדמות ההורית הדומיננטית.¹⁰⁰ בפועל, מלבד אזכורים בודדים ("אני אתך וגם אבא

96 בראשית ג יט.

97 חוסר תקשורת הבא לידי ביטוי בעניין של רובנר בגבולות ובהיעדר גבולות, למשל ביצירת הווידאו **Borders** על מלחמת לבנון הראשונה.

98 הומרוס (לעיל הערה 63), עמ' 175.

99 הומרוס (שם).

100 ברוב ספרי הילדים של גרוסמן שקדמו ל**חיבוק**, האב נוכח ומאוויר באופן המזכיר את גרוסמן עצמו, ואילו האם בדרך כלל שולית או נעדרת.

אתך", "יש לי אותך ואת אבא"), דמות אב נעדרת לחלוטין מן הסיפור ומן הרישומים. זהו לכאורה פרט שולי, אבל רק לכאורה.



תמונה 23. מתוך **חיבוק** (באדיבות דויד גרוסמן והוצאת עם עובד)

"השכול הוא לעולם אישה", כותב גרוסמן ב**נופל מחוץ לזמן**.¹⁰¹ לאור זאת אנו מבקשות להציע כי הנוכחות הדומיננטית של האם ב**חיבוק** עשויה לתמוך בהבנת המרחב שבו מתרחש הסיפור כשאל המיתולוגי. אם השכול הוא אישה, אזי הנה לנו ההסבר להיעדרה של דמות האב מהספר: האב, המזוהה בספרי ילדים קודמים של גרוסמן עם הסופר עצמו, נעדר מ**חיבוק** משום שאין ביכולתו להתמודד עם מות בנו. על פי קריאה זו, **חיבוק** – שפורסם ב-2011, אך מעט לפני פרסום **נופל מחוץ לזמן** – מבטא שלב מוקדם בהתמודדות של גרוסמן עם מות בנו, שעדיין אין בו השלמה. לפי פרשנות זו, האב האבל אינו מסוגל לרדת לשאול כדי לפגוש את הבן המת, בניגוד לאודיסאוס. הוא יעשה זאת רק ב**נופל מחוץ לזמן**, שם מסעו אל השאול והחתירה למפגש עם הבן המת מקבלים ביטוי מילולי גלוי והופכים ללב ליבו של הספר.¹⁰²

חיבוק נחתם ברישום של עצים המתאחדים לכדי חופה של ענפים משתפלים, המזכירים עיטורי קברים (תמונה 23). עוד במצרים העתיקה נהוג היה לעטר קברים בסצנות של דמויות מתים בינות לשיחי גומא הפפירוס או תחת עצי שקמה גבוהים,¹⁰³ עובדה העשויה לרמוז גם היא על נוכחותו של המוות בספר – ועל הבן המת (ושמא בן המת).

סיכום

קריאה ב**חיבוק** לאור רישומיה של רובנר מעלה את האפשרות שמדובר בניסיון להגיע אל הבן המת. כפי שהראינו, ניסיון זה יכול לחמוק בקלות מעיני קוראים השבויים בהגדרת **חיבוק** כספר ילדים, או שמתמקדים בטקסט ומתעלמים מהרישומים. **חיבוק** נראה כהמשך טבעי של הפואטיקה המאפיינת את עבודותיה רובנר. לעומת זאת, הוא מציין נקודת מפנה בפואטיקה של גרוסמן, שתבוא לידי ביטוי מלא יותר בספר **נופל מחוץ לזמן** – שיצירתה של רובנר Point; **קצה** מעטרת את כריכתו במהדורה העברית. טביעת האצבע של רובנר הן ב**נופל מחוץ לזמן** והן ב**חיבוק** כורכת את שתי היצירות יחד ומצביעה על הקשר ביניהן. הדמיון החזותי חושף את המשותף ליצירות גם במישור

101 גרוסמן (לעיל הערה 3), עמ' 99.

102 כפי שעולה מהדברים שכתב אברהם בלבן על **נופל מחוץ לזמן**: "ההרחקה כאן נובעת מעצם ההחלטה לא להציע לקוראים סיפור עלילה ריאליסטי-פסיכולוגי, אלא לדבוק בדגם המיתולוגי של הניסיון לרדת אל השאול כדי להתחבר אל המתים". א' בלבן, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן: למצוא לזה מלים, הארץ, 15.6.2011 <https://www.haaretz.co.il/literature/1.1177346>

103 Panofsky (לעיל הערה 80), עמ' 14.

התמטי: בשתיהן יש תחושה של טשטוש סממני זמן ומקום, המעניקה לטקסטים ממד אוניברסלי ומעצימה את מורכבותם. **נופל מחוץ לזמן** עושה זאת בכותרת המכריזה על המרחב שבו הספר פועל, "מחוץ לזמן"; אך מה שגרסמן מעיד על אותו הספר מיטיב לתאר גם את **חיבוק**:

מבחינה מסוימת זה הספר הכי פחות ישראלי שלי. אי אפשר לעשות "סיור בעקבות הספר", או לפחות אני מציע לאנשים לא לעשות סיור שכזה. יחד עם זאת, כיוון שהוא אוניברסלי, הוא גם ישראלי. יותר מזה, אם יש בו איזה ניואנס ישראלי מאוד זה הרצון שלי לדבר על המוות הקט הפרטי, לא הגדול הכללי. המתים הפרטיים עוברים במהרה לתחום המוות הקולקטיבי, קל וחומר מישהו שנופל במלחמה בישראל, שעובר תהליך מייד של הלאמה. לי היה חשוב לעשות את התהליך ההפוך הזה; לתבוע את האדם הפרטי, האינטימי, לשחרר אותו מכל תיבת התהודה הלאומית.¹⁰⁴

בהקשר זה ניתן לומר כי הרישומים ב**חיבוק** ממלאים תפקיד דומה לתפקיד רושם קורות העיר ב**נופל מחוץ לזמן**¹⁰⁵ – במובן זה שהרישומים, כמו הרושם, אינם מספקים רק פרשנות אלא הם מעורבים באופן עמוק בהתרחשויות שהם לכאורה רק מתעדים. אם לקרוא את הרישומים כדוברים יודעי כול, כפי שמציע פרי נודלמן,¹⁰⁶ הרי שהם יודעים להצביע על מה שהטקסט אינו מצליח לבטא במילים – והוא שאין חיבוק ב**חיבוק**.

104 שווימר (לעיל הערה 25).

105 בספר תפקידו של רושם קורות העיר הוא לתעד את המתרחש במרחבי העיר ולהעביר את הדיווח לדוכס הממונה עליו. ככל שמתקדמת היצירה כך מתברר שדמויות ההורים השכולים, שאת מעשיהן מבקש הרושם לתעד, חולקות איתו את אותו אירוע מכונן משנה חיים – מותו של ילד.

106 P. Nodelman, *The Pleasures of Children's Literature*, Longman 1996, p. 46. על "ידיעת הכול" של המספר ראו: י' אבן, 'סופר מספר ומחבר', הספרות, ה' (תשל"ד), עמ' 137-163.