'בין לילה ובין שחר' — בין שיר ובין סיפור

'בין לילה ובין שחר' מאת יהושע קנז ו'איגרת' של אלתרמן — לאור ה'אחר'

ישראל המאירי

מאמר זה מבקש לבדוק את הזיקה בין שני טקסטים: הנובלה 'בין לילה ובין שחר' מאת יהושע קנז, מתוך ספר הנובלות מומנט מוסיקלי (1980), והשיר 'איגרת' מאת נתן אלתרמן, מתוך כוכבים בחוץ (1938). הבדיקה תיעשה לאור מושג ה'אחר', בעיקר בתפיסתו של ההוגה היהודי־רוסי־צרפתי עמנואל לווינס (נפטר ב־'95').

בתוך הדיון הער, ואף הסוער, סביב מושג ה'אחר' (the Other), המייצג את הנבדל, החתרני, את כל שניצב למול ההגדרות והנורמות של ה'עצמי' (the Same), דיון שבמתכונתו המודרנית החל בפריז בשנות השלושים, התייחדה תפיסתו האתית וההומניסטית הלא מתפשרת של לווינס, שבמרכזה התביעה לאחריות כלפי האחר. בקובץ השיחות אתיקה והאינסופי (אחד מפירסומיו הבודדים שתורגמו לעברית) מצטט לווינס את דוסטוייבסקי, 'כולנו אחראים לכולם ואני יותר מכולם', ומוסיף ומדבר על ה'אני (ה)מאשר עצמו לא באמצעות התבוננות תיאורטית ולא בפעילות אינטלקטואלית', אלא 'בקרבה לאחר'.[1] בשונה, הן מן הדיון האקזיסטנציאליסטי של בני־דורו (בעיקר סארטר), והן מזה הסטרוקטורליסטי של הצעירים יותר (כמו פוקו, שלדיונו ב'אחר' אזדקק בהמשך), מחייב דיונו של לווינס באחר יחס פעיל ובלתי מטמיע ומכניע, מקבל באופן מוחלט ואולי אף כנוע: 'האחר אינו פועל עלינו כמשהו שיש להתקיפו, לגבור עליו, לשלוט בו, אלא כאחר, בלתי תלוי בנו: מעבר לכל יחס שביכולתנו לקיים עמו, התנשאות מוחלטת'.[2] לווינס נתפס בעיני פרשניו כמי שקורא תיגר על 'הפילוסופיה המערבית שבעקביות עסקה בדיכוי האחר'.[3] בתפיסתו, הופך האחר ממושג המייצג יחסיות מוסרית ושיטתיות סמיוטית 'אדישה' לאתיקה ולחברה, לכמעט היפוכו — מושג המייצג, כאמור, דרישה מוחלטת לאחריות, חברתית ואישית. במישור ההיסטורי־פוליטי, ידועה למשל תגובתו הנוקבת, הישרה ללא פשרות, על

1 עמנואל לווינס, אתיקה והאינסופי, שיחות עם פיליפ נמו (תשנ'ו: 93).
2 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity* (1969: 89)
3 Colin Davis, *Levinas, An Introduction* (1966: 1-3)

הטבח בסברה ושתילה.[4] לווינס, שחווה את הנאציזם, הן כיהודי בצרפת הכבושה והן כחייל צרפתי שנפל בשבי הגרמני, אומר בכוליות והאינסופי, הנחשב לבשל ולמרכזי בפירסומיו: 'אין להעלות על הדעת פקפוק בסבל האנושי הזה, השליטה הזאת שמשיגים הדברים והרוע על האדם, החייתיות הזאת. אך היות אדם פירושו לדעת שכך הדבר. החירות נעוצה בידיעה שהחירות בסכנה (-) היות בעל ידיעה או הכרה פירושו לנכס את הזמן הנחרץ לעקוף ולמנוע מראש את רגע אי־האנושיות. זוהי אותה דחייה מתמדת של שעת הבגידה — ההבדל הזעיר מכל שבין אדם ללא־אדם — שמאפשר את אי־הפנייה של הטוב, התשוקה לאחר־המוחלט'.[5]

במהלך אופייני של כתיבתו הדחוסה, הפיוטית, הרוויה פרדוקסים, מוביל כאן לווינס את הקורא מתפיסת האחר כזולת — הן (בעקיפין) החלש, קורבן הרשע, והן כזה העשוי להיות גם 'לא אנושי' — אל תפיסתו כמהות פנימית, העשויה, מחד גיסא, לעמת אותנו עם רגע אי־האנושיות שבתוכנו, ומאידך גיסא, לקשר אותנו אל ההיבט המטאפיזי של האחר — 'האחר המוחלט'.

אף שלווינס יוצא 'נגד הטרנספיגורציה אל המיתי, המאיימת, על־ידי הנמכה או סובלימציה, על אותו "עבר רחוק ונסתר" של ההתגלות',[6] מוענקת בכתיבתו ל'אינסופי' מעין נוכחות דרמטית; אך מאחר שאותה הנכחה מושגת באמצעות האחר, או האחר־המוחלט, נעשה העיסוק ב'אינסופי' 'מטוהר מאלימותה של הקדושה'.[7]

נכונותו של לווינס לדון באחר, ואף באחר־המוחלט, כבדמות, באה לידי ביטוי נועז בספר המסות הספרותיות שלו השמות הנכונים. הוא מדבר כאן על הוויית האחרות כעל 'עולם שאף פעם אין בו סופיות — עולם שבו המוחשי אף פעם אינו תופס את מקום הנדמה. האחרון נדחק לבוא בשערי ההוויה, וכמו רוחו של בנקו, מתיישב בכסא המלך'.[8] מדובר כאן בהתרחשות דרמטית (מתוך מקבת של שיקספיר, מערכה שלישית, תמונה רביעית): רוחו של בנקו (סגנו של מקבת, שנרצח בידי שליחיו) חודרת אל משתה ההכתרה של המלך, מתיישבת בכיסאו, וכך פועלת בעולם הממשי, ולמעשה אף הפוליטי, של היצירה.

הדימוי החד, החושי, משרטט כאן את האחר באופן שניתן כבר לבדוק בעזרתו עלילה, דמויות ויחסים ביצירה ספרותית, ודומה שבדיקה מעין זו עשויה להאיר מזווית מעניינת את סיפורו של קנז: כפי שנראה, גם האחר של קנז מגיח מארצות השאול, כדי לבדוק — ואף לתקוף — מציאות תרבותית־פוליטית. האחר הינו, אם־כן, יציר־הלילה, העשוי להופיע בעולם הממשי כמין יישות מיתית, רוח־רפאים, או מעין צל; במסה אחרת, המציאות וצילה,

4 Emmanuel Levinas, 'Ethics and Politics', an interview, 28 September 1982

5 Levinas, *Totality and Infinity* (35)

6 Emmanuel Levinas, *Beyond the Verse, Talmudic Readings and Lectures* (1982: 129)

7 Levinas, *Totality and Infinity* (77)

8 Emmanuel Levinas, *Proper Names* (1966: 102)

מתאר לווינס את האחרות כ’עירפול, רדת הלילה, פלישת הצל’.[9] נשוב למסה זו, העוסקת בעיקרה ביחסים שבין המציאות לאמנות, כדי לבדוק, בסיום המאמר, את ההיבטים הפואטיים שביחסי סיפורו של קנז ושירו של אלתרמן, לאור הדיון באחר.

ב

סיפורו של קנז נוטל את שמו, ’בין לילה ובין שחר’, מתוך השיר של אלתרמן, ’איגרת’, שאף מצוטט במהלך הסיפור. בראייה ראשונה, מתקשר השם בעיקר להוויית הביניים, או הדמדומים, דמדומי הילדות ושחר הבגרות, שמציינת את הסיפור ככזה שנושאו המובהק, הבולט, הוא ההתבגרות. קבוצת המתבגרים, תלמידי תיכון וחניכי תנועת־נוער במושבה ותיקה, עוברת בסיפור סידרה של טקסי־התבגרות, חלקם ממוסדים, מכוונים, וחלקם, או עיקרם, בלתי מכוונים, אף בלתי־מודעים, ובעלי איפיונים מיתיים (גרשון שקד מדבר על ’טקסים אמיתיים ומדומים’).[10] כפי שמציינת חנה הרציג,[11] הסיפור הוא מעין גרעין לרומן הגדול התגנבות יחידים (1986): מקבוצת המתבגרים בסיפור שלנו, יפנה הרומן לחבורת טירונים, שכמה מהם הופיעו גם בסיפור, ובהם בעיקר המספר, נטול־השם בסיפור ובעל הכינוי ’מְלַבֵּס’ ברומן, מספר הנוקט גם פה וגם שם אותו הטכסיס של היטמעות ב’אנחנו’ והיבדלות ממנו לסירוגין. על־פי הרציג (שם; וכן, בעקיפין שקד ואסף ענברי[12] ואחרים), מכוון ייצוג ה’אנחנו’ בסיפור למעין קינה על ארץ ישראל היפה, ’של המושבה ותנועת־הנוער, האקליפטוסים וריקודי־העם, והזימרה יחדיו’. אם יש בסיפור נוסטלגיה, נדמה לי שהיא אירונית, והאירוניה מכוונת נגד המספר (הנוסטלגי לעתים), ודרכו, אולי, כנגד המחבר עצמו וכנגד כולנו, כנגד המבט העמום, הרגשני שאנו שולחים אל ההוויה המאוחדת, ההומוגנית, שציינה, כך נדמה לנו, את שנות נעורינו, בקיבוץ, במושבה, בתנועת הנוער. נראה לי שהסיפור מציב איזו תפאורת נוסטלגיה, על מנת להבקיע אל מעבר לה ולחשוף את חולשותיה של ההוויה הזאת, את פחדיה, ולמעשה את שקריה. התכוונותו זאת, הקיצונית והמקיפה־ביותר של הסיפור, מתבררת כאשר מסמנים בסיפור את העצמי ואת האחר, ואת השימוש במיתי, המקשר במקומות אחדים את האחרות אל איזו הוויה ש’אין בה סופיות’.

9 Emmanuel Levinas, ‘Reality and its Shadow’, in *The Levinas Reader* (1989: 142)

10 גרשון שקד, גל אחר גל בספרות העברית (1985: 111-112).

11 חנה הרציג, השם הפרטי (1994: 70).

12 אסף ענברי, ’’בין לילה ובין שחר’’: תבניות ותחבולות בסיפורו של קנז’, עיתון 77, 17 :217 ,1998.

ג

הסיפור 'בין לילה ובין שחר' פותח במוות: על גיבורי הסיפור, חמישה נערים, לעמוד בטקס של ניחום־אבלים, בביתו של נער אחר הלומד בכיתתם, בשם פסח, שאימו נפטרה. בעמודיו הראשונים של הסיפור ניתן תיאור — המשלב גורמים פיזיים, חברתיים ותקופתיים — של הבית שהנערים עומדים בשעריו: התיאור מדגיש, מצד אחד, 'גדולה', 'תפארת' ו'עוצמה' ('החצר הגדולה', 'המדרגות הגדולות', 'הבית הגדול', 'תפארתו וגודלו של הבית', 'מרחביו הגדולים של הפרדס היו עצומים'),[13] ומן הצד האחר — ובאינטנסיביות גוברת — 'עזובה והרס' ו'מפולת' (שם), המתרכזים 'באחת מפינות הבית' ההרוס, שם 'מסתתרת משפחתו של פסח'. הנערים המהססים עומדים אפוא לפני 'שער פתוח' אל עולם, שכמו הדרום אצל פוקנר (התיאור כאן מזכיר את תיאור הבית בורד לאמילי) כמו המושבה באחרי החגים של קנז, תפארתו (המדומה, למעשה) שקעה מכבר; זהו עולם המשול לגן־עדן אבוד, שפשו בו זיקנה, ניוון, חולי ורקב.

הראשון בטקסי ההתבגרות שעל הנערים לעבור, מובחן, אם־כך, בעקיפין, כמבחן מיתי של כניסה בשערי המוות. המבחן הזה מסמן מיד את תבנית היחסים בקבוצה הקטנה, שבראשה אלי שפירא, המגלם את ערכיה של הקבוצה, וכך מייצג את העצמי: 'אין ברירה, צריך להיכנס', מצביעה נעמי, הרגישה־המסורה, על המשימה, ואלי שפירא, שכולו יופי ועזוז כשל תזיאוס או אודיסאוס, גיבורי המיתוס שחדרו אל השאול, מוביל את החבורה 'כמפקד המוליך את חייליו לאזור מסוכן' (שם: 126-127). 'שתי הזקנות הבוכיות' (שם), המקוננות על אימו של פסח בעת הישיבה הטקסית, מזכירות את שתי הנשים, סורגות־השחורים המיתיות, שפוגש מארלו, המספר, במשרדי חברת־הספנות, בטרם ירידתו אל 'לב המאפליה' (Heart of Darkness) בנובלה בשם זה של קונרד.[14] (מעניין להיזכר, בהקשר זה, במוטו של התגנבות יחידים, הלקוח מאותו 'לב המאפליה'. המוטו מסתיים במלים: 'אנו חיים, כשם שאנו חולמים, בבדידות').

על החבורה לרדת, אם־כן, אל השאול כדי לפגוש את האחר, פסח, במחוזו שלו. בפסח ניתן למנות אלמנטים של האחר במשמעות הפסיכולוגית־החברתית החריפה, שהעניק למושג הוגה צרפתי חשוב נוסף, מישל פוקו. פוקו מדבר על תופעת ה'כליאה הגדולה', שלמן ראשית המאה השבע־עשרה הפרידה מן החברה המערבית ה'תקנית' את האחרים שלה — 'אוכלוסיה שאין לה משאבים, אין לה עוגן בחברה, מעמד שהתפתחות כלכלית חדשה פוסלתו או כופה עליו ניידות'.[15] פסח, הנער האדמוני, הפראי, מאותה פינה הרוסה,

13 יהושע קנז, מומנט מוסיקלי (1980: 125-127). כל המובאות לקוחות ממהדורה זו.
14 ג'וזף קונרד, לב המאפליה, תרגום מ' אבי־שאול (1978).
15 מישל פוקו, תולדות השגעון בעידן התבונה, תרגום אהרון אמיר (1972: 44).

נשכחת, שנשאר כמה כיתות, נעזר באחיו מנחם, שהוא מעין הרחבה והעצמה שלו בהיותו כבר גבר צעיר, ספק פושע ספק טרוריסט (של האצ״ל), שבעברו גם אישפוז פסיכיאטרי, וגם גניבת גבולות, זהויות, ואף מיניות (התחפש לאישה), כדי ללגלג על הנערים המחונכים, ובעיקר על זוגיותם הבתולית של אלי וחברתו העדינה רחל. בשלב הבא של הסיפור מתוארת פריצתו של פסח אל הגבריות והמיניות באמצעות זונה. אחר־כך מפגין פסח את הפאלוס הזקוף שלו בכיתה, במהלכו של שיעור סִפרות (דווקא).

פוקו, המקשר בין הכליאה הפלילית לזו הרפואית־פסיכיאטרית, ובין ׳בתי הבושת ובתי החולים׳, חוקר את האחרות גם (ובעיקר) כמוצר של ׳ההיסטוריה של המיניות (ו)קודם כל ככרוניקה של דיכוי מתגבר׳, שבו נקשר גם ה׳קונפורמיזם של פרויד׳ כחלק מן ׳הדיכוי (שהוא) אופן הקישור היסודי בין כוח, ידע ומיניות׳.[16] לעומת פסח ואחיו, המייצגים אפוא אחרות נוסח פוקו, יוזכר בסיפור פרויד בפיו של אריק האינטלקטואל (המזכיר את פשר החלומות, בעמ׳ 166), כחלק מן התודעה העצמית־התרבותית של העצמי־האדנותי, שירד אל השאול כדי ׳לגאול׳ את האחר, ומבקש, בהמשך, להעניק לו ׳חיברות׳ (ה׳שביתה׳ שאלי וחבורתו יוזמים כנגד מורה ש׳פגע׳ בפסח) וללמדו שפה (כשהם מנסים לקדמו בלימודים). אך האחר משיב בשפתו שלו — הזיקפה שהוא מפגין, לעיני הבנות הנפחדות והנמשכות, והבנים הנבוכים, ולמורת רוחה של המורה (לספרות, כאמור), והאגרוף שהוא מטיח באלי, המנהיג ה׳חיובי׳, ה׳תרבותי׳ (142-150).

המהלך הראשון של הסיפור, שהוא הריטואל הראשון — הביקור במחוזו האפל של ׳האחר׳ — מסתיים בריטואל הפוך, מימסדי, במחוז המימסד המואר והרועש — קן התנועה: ריקודי־העם, כשבמרכז מחוללים אלי וחברתו רחל, ומן השוליים מתבוננים בהם נעמי, אריק והמספר, כולם מאוהבים באלי ומקנאים לו (134-135). נעמי אוהבת את אלי ׳אהבה כבושה, נחנקת, חסרת תיקווה׳. אריק, שפרש מן התנועה ומבקר את ריקודי־העם כ׳המצאה של קיבוצניקים מטורפים׳, ומעמיד למול התרבות המימסדית הסינתטית את הטקסים של השבטים הפרימיטיביים, אריק מאוהב באלי ומקנא לו בגלל רחל, שגזלה אותו ממנו, ושבגללה, מסתבר, פרישתו וריחוקו המריר. הגורם הזה, ההומוארוטי, מודגש גם בהתייחסותו של המספר (המביע דווקא אהדה ליופיים ה׳כנעני׳ של ריקודי־העם), כאשר הוא מרכז את התבוננותו בגופו העירום של אלי הרוקד: ׳פלג גופו העליון, העירום, היה שחום ובוהק מזיעה, והבוהק הזה הבליט את יצירי גוו האתלטיים, את קימורי שריריו, את כתפיו הרחבות, את חזהו המוצק ואת מותניו הצרות׳ (134).

בהמשך, מגלה המספר גם את יופיו החייתי, החתולי, של פסח, וכשהוא נע בין זהותו כפרט רגיש לבין טמיעתו ב׳אנחנו׳, המתפצל לעתים — בעיקר לנוכח גירוי ארוטי — לבנים ולבנות, שוקל המספר את יופיו החושני, הדיוניסי של האחר, לעומת האפוליני

16 מישל פוקו, הרצון לדעת, חלק ראשון של תולדות המיניות, תרגום גבריאל אש (1986: 8).

המתגלם באלי, שקסמו גדל דווקא כשהוא מובס בהיאבקות, בהתמודדות הפיזית עם האחר. (תיאור המאבק הפיזי בין השניים [144] מעלה על הדעת את מאבקו של יעקב במלאך — ב'אל' — כשברקע רחל, שמאחר שהיא חוברת לאלי, ניתן לזהותו עם יעקב, הנאבק באחיו עשיו האדמוני, המכריע אותו, כמו קין שהכריע את הבל אהוב האל — קונוטציות מיתיות, שדווקא בעמימותן הדחוסה מקשרות, כפי שנראה, תיאור זה לשיר 'איגרת'.)

ד

מערך יחסים זה, שבין העצמי לבין האחר, נדחס והולך, והוא מגיע אל גיבושו, אל התפרקותו הרועמת, בחלקו השלישי של הסיפור. חלק זה, האחרון, מדגיש את התיבנות הדרמטי־קלאסי של העלילה בשלוש 'מערכות', שהראשונה בהן מציגה, על רקע המושבה הוותיקה, ובעת עיצוב ערכיה של המדינה, את העצמי המייצג את אותם הערכים, ואת האחר התוקף אותם; המערכה השנייה מציעה כמה כיווני פיתוח של הקונפליקט, והשלישית מביאה אותו לשיא. התפאורה במערכה אחרונה זו היא של מחנה צבאי בשרון, שאליו מובאים הנערים כדי ליטול חלק בריטואל ציוני־צבאי של שתילת אקליפטוסים, שנועדו להוות 'מסך ירוק', לא רק של ירק שיפריח את השממה, אלא גם של הסוואה 'מפני מטוסי האויב' (176). ייצוג ה'אנחנו' בחלק זה נעשה דחוס וטעון במיוחד, בכך שלמפקד הצבאי מוענקת, בנוסף לשמו הסמלי, יגאל, כיפה סרוגה של בני־עקיבא, ובהשוואה שעורך אריק בין המחנה הצבאי לבין מחנה־ריכוז, השוואה שמגובה בתיאור המחנה ויושביו כשילוב של ישראליות ספרטנית ועליבות של פליטים־מהגרים. כאן מתרחש, כאמור, העימות הסופי בין העצמי ובין האחר, וביצירת משמעותו של עימות זה נוטל חלק השיר 'איגרת' של אלתרמן, המטביע את חותמו עליו, על העימות, ועל הסיפור כולו. אך דומה שהמערך האינטר־טקסטואלי שנוצר כאן, חורג מזה של הציטוט והסיפור עצמו; העוצמה המוקרנת מן השיר, מדיונו שלו באחר, הטעון וספוג במיתי, ואולי אף עוצמת אישיותו של מחברו, יוצרות כאן כמדומה מין שדה־מגנטי, שהוא מעגל נוסף של התייחסות והקשר.

ה

השיר מופיע למקוטעין פעמיים בסיפור: בפעם הראשונה, רק בית אחד, השישי, במעין מבע־משולב עם מחשבותיה הסוערות־נדכאות של נעמי, בשעה שהיא צופה בלילה, בצריף הצבאי, באיחודם הארוטי של אלי ורחל (186): 'שיננה לעצמה מן הזיכרון בתי שירים שאהבה, ששמעה בהם קול פנימי שלוח אליה, אולי יהיה בכוחם להעבירה בכוח־קסם אל מקום אחר, אל מנוחה, אל טוהר. נפשי בך היום רוצה לשכון נשכחת...'. בפעם השנייה

קוראת נעמי בקול שישה מתוך עשרת בתיו של השיר, במסיבת הסיום של שבוע הנטיעות במחנה הצבאי. היא קוראת את הבית הראשון, ולאחר אתנחתא היא ממשיכה וקוראת שלושה בתים נוספים; לאחר אתנחתא נוספת של תיאור מצוקתה הרגשית, היא ממשיכה וקוראת גם את הבית החמישי, ולבסוף, תוך בכי, את השישי, ששורותיו שולבו קודם במחשבותיה.

כדי לדון במעשה שילובו של השיר בסיפור ובמה שהוא מקרין עליו, כדאי לעצור כאן ולבחון — גם אם בחינה חלקית בלבד — את השיר העמוס והסבוך הזה:

השיר פותח בתיאור מיתי של בריאה (דן מירון מדבר על ’נקיעה מציר הזמן’; זיוה שמיר מדברת על ’היוודעות לעולם בראשיתי’).[17] כמו בשיר ’ירח’ (’גם למראה נושן יש רגע של הולדת’), ב’כיפה אדומה’ ובאחרים משירי כוכבים בחוץ, מעוצב כאן מיתוס של ’הולדת’, של היווצרות או של היוולדות בראשיתית, מיתוס חובק־כול, של יקום לעומת אל, ומיתוס פרטי, כמוס, נפשי: הדובר עומד לפני האל כאדם הראשון שאכל מפרי עץ־הדעת (’ותיפקחנה עיני שניהם’, בראשית ג, 7) וכאברהם, בורא האומה, שנצטווה ’התהלך לפני והיה תמים’ (בראשית יז, א), בתוך תפאורה מיתית פגאנית (סוסי מרכבתו של אל־השמש הרועים על המים), אך זוהי גם היוולדותה של תודעת פיצול עמוקה (’פִתאומיים’, ’תאומים’).

הבית השני מציב תפאורת פנים דרמטית, קודרת, טראגית (’ערבית’, ’כבית’, ’תדהה’): כמו בסצינת המוות באוהלו של שיקספיר, כיבוי האורות מקדים־מסמל את כיבוי הנשמה (אותלו: ’כבה הנר, וקום כבה הנר’ — מערכה ה, תמונה ב, בתרגום אלתרמן). מיהו כאן המת־הקורבן? הקונוטציה המרכזית היא, אולי, כפי שמדגיש מירון,[18] להבל, שנרצח בידי קין ’בהיותם בשדה’ (בראשית ד, ח), אך הבית הבא מרמז גם על יוסף (’ויפשיטו את כתנתו’, ’וימכרו את יוסף’ — בראשית לז, 23, 28), ואולי גם לישוע. ההקשר הנוצרי מחוזק ב’וידוי’ שבבית החמישי, ובמיתוס ’הבן האובד’ עם התחרות על חסדי האב בברית החדשה (לוקס טו; גם כאן הסצינה הדרמטית, סצינת השיבה, היא ’בשדה’) — כפי שהוא מודגש במרכז השיר (בתים 4-7). נראה, על־כל־פנים, כי הפנייה כאן מדגישה יותר את הגעגוע אל חיקו של ’אב’ — אב שהוא אפל וסבוך כ’יער עב’, אב שהוא ’כבד כח ועצוב’ (כפי שמציין גם מירון בפרשנותו הפסיכואנליטית, שם).

כבר מִתחילה, כאמור, נבנית הדרמה גם כפנימית: הדובר ה’תמים’ (הן ’נקי’, והן ’שלם’) מפוצל לתאומים, שהאחד, האחר, ’מת בו’. בין שהוא מדומה להבל, ליוסף, ליצחק או לישוע, האחר הזה נושא מטען של סבל דמום, אילם, ושל אהבה גדולה, אהבתו של האל — ממש כמו האחר בתפיסתו של לוינס, על פניו כזולת, כאחר־פנימי וכאחר־מוחלט.

17 דן מירון, מפרט אל עיקר (תשמ’א: 200). זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון (1989: 32).
18 דן מירון, פרפר מן התולעת, אלתרמן הצעיר ויצירתו (2001: 535).

האחר הזה, בשונה מניכורו התוקפני של פסח, האחר של קנז, מציע־תובע הזדהות, חסד, נתינת הכותונת, ואלה כמו נוכחים בשיר, דווקא מבעד ליחסי האלימות והתחרות שבין העצמי (הדובר) ובין האחר שלו. כמובן, ניתן לראות ביחסים אלה גם דימוי להיגד פואטי (כטענת מבקרים אחדים), היגד המתקשר לנאמר, למשל, ב'השיר הזר': 'לו סלחי לי על קור החרוז הצלול / על עלבון אהבה כה פשוטה ואכזרת / שהלבשתי לה כתונת משחק וצלצול'.

היבט פואטי זה של ניגוד בין 'תוכנו' הפסיכולוגי הרגשי של השיר ובין 'צורתו', מקבל גם כאן, בבתים האחרונים של 'איגרת', אופי של 'התנצלות' על 'מלאכת' השיר: 'לו סלח נא גם למלאכת השירים ורצנה / כצחוק אחד פשוט, אשר צחקתי כאן'; ו'רציתי לחבר לך היום אגרת, / אבל אל לב הזמר נשברה העט'. על־כל־פנים, שני הבתים הללו, ולמעשה כל ארבעת הבתים האחרונים, 'מספרים' משהו חדש ושונה; אפשר לומר שזהו 'סיפור' של מסע־חניכה, שכמו בתחילת סיפורו של קנז נכרך בו מוות, וכן היגד פואטי, שאף לו ניתן לזהות הקבלה בהיבט הפואטי הסמוי של הסיפור, שנדון בו בהמשך. אך, על־כל־פנים, ארבעת בתיו האחרונים של 'איגרת' אינם נזכרים בסיפור.

ו

הסיפור נוטל את כותרתו מן הבית השישי, ובית זה מודגש במיוחד, גם משום שהוא מקדים את הופעת השיר כולו, וגם משום שבו מסתיימת ההופעה. כך הוא נתפס, מבחינת הסיפור, כשיאו של השיר. כשהשיר מופיע במחשבותיה של נעמי הוא מגלם 'מקום אחר' (186-187): נעמי חשה חנוקה נוכח הצלליות החבוקות של אלי ורחל — שאחר־כך מתברר שגם איחודם המיני היה כישלון — היא חשה ש'אי־אפשר עוד להמשיך במקום הזה ואין שום מקום אחר שאפשר ללכת אליו'.

כשנעמי משמיעה את ששת בתיו של השיר, היא עושה זאת לאחר הופעתו הכושלת של האחר, פסח, שביוזמתה, וכדי לרצות אותה, מנסה, בשיאה של המסיבה, להפיק צלילים מחליל־רועים ערבי. הנגינה נתפסת כתחומו ה'תרבותי' של האחר, שתוחם לו העצמי: חליל דמוי פאלוס, שמביית אותו, את הפאלוס, תוך שמשייכו אל הכפרי והאקזוטי (רועה, ערבי; כשפסח הוזה על עתידו הבלתי־אפשרי, הוא מתכנן 'להתגנב מעבר לגבול אל אחת הארצות הערביות' (170).

לאחר קריאת השיר, ולאחר שמועקת האחר מוכחשת־מפוזרת בריטואל ריקודי־העם, כמו בחלקו הראשון של הסיפור, מתקיימת הופעה נוספת של פסח, החותמת את הסיפור: 'אט אט צעד אל מיטתו ועמד לידה להתפשט. הוא פשט את כותנתו הלבנה ואת הגופייה ואת נעליו ואת מכנסיו ותחתוניו ועמד עירום כולו. אחר־כך הלך אט־אט אל הפרגוד ותלש ממנו במשיכה אחת את השמיכות, ניגש אל המתג של מדור הבנות והעלה את האור גם שם..'. התיאור הטקסי במובלט — התנועות האיטיות, ההתפשטות פריט אחר פריט, מחיקת הגבול

בין המינים, ואחר־כך הצעידה בעירום במעגל — עומד בניגוד חריף לטקסים המודעים שבסיפור, ובעיקר לטקס ההיטהרות המשותפת במקלחת האפלולית לפני המסיבה (201-200); בניגוד ל׳יחד׳ הצבאי־נערי ההומוארוטי, שועט פסח ׳כחיית פרא בסוגרה׳, קורא כצבוע ומפגין את זקפתו בתוך שיער הערווה האדום; ׳ילדת הצחוק הדקה, הארוכה והנוראה הזאת הסתחררה סביבנו והתגלגלה מקצה ועד קצה, כאילו לא יצאה מגרונו אלא הגיעה ממקום רחוק, שלא נכיר עוד לעולם. אט־אט נטשטשה דמותו בסחרחורת ולא נראה עוד אלא הכתם האדום, כמו שלהבת שחגה סביבנו במהירות, מאיימת להתלקח ולהתפשט ולהבעיר את האש הגדולה שתשרוף את הכל׳.

כאן מתוזמרים יסודותיו השונים של האחר לפינאלה מוקצן, מופשט כמעט; כהד לגעגועיה של נעמי אל ׳מקום אחר׳, עונה צעקתו של האחר ממקום ׳לא נודע׳, כביכול השאול; האחר מסמן במעגל המאגי את מחחזו־שלו ומדבר עכשיו בשפתו החשופה, הישירה, של הפאלוס, הנתפסת כאיום וכהתגרות, ראשית במערך העצמי־האחר האנושי־ספציפי של הסיפור, הנתפס כמאבק על גבריות: אלי, למרות דימויו הארוטי, נכשל, כאמור, במעשה האהבה הראשון שלו עם רחל.

מאבקם של אלי ופסח מתחיל כשפסח מתנפל על אלי, משום שהוא מניח עליו יד מפייסת, וסמוך לסיום מאיים פסח במכות על אריק, האומר עליו שהוא יפה (195). כלומר, פסח מזהה את ההומוארוטיות המקיפה את העצמי ומבקשת לנכס גם אותו, הוא בז לה ומתקומם כנגדה. במישור הייצוג החברתי־תרבותי של העצמי והאחר, נתפס הפאלוס כאיום נורא על סמלי תרבות וטקסים המכסים, ככל הנראה, על ריק גדול. לכן מסתיים הסיפור בדימוי של שריפה גדולה; המספר ׳מריח׳ בסמוך לפתיחת הסיפור את איום השריפה כ׳סכנה כללית, חמורה׳ (138), והיא נתפסת כמובן כניגוד, קודם־כול, ל׳מסך הירק׳ של האקליפטוסים המכסים את הארץ.

ד

נעמי קוראת את השיר, אם־כן, בין הופעתו הכושלת, כביכול, של האחר, ובין ניצחונו המוחץ. קריאתה החנוקה, הנרגשת, נתפסת כתחנונים לסליחה על הניסיון לקעקע את האחר ולסרסו, כקריאה לשיבה מאוחרת אליו, בטרם יהיה מאוחר מדי. רגע החיבוק של נעמי ושל פסח בחוץ, לפני המסיבה, הוא אמנם רגע החסד היחיד בסיפור. לאחר שפסח נמלט מן המסיבה, קוראת נעמי חנוקות לשוב אל היער העב, אל מצב ה׳בין לילה ובין שחר׳, המגלמים את האחר; שכן דומה שבשורות אלה היא מאחדת, כמו שעושה לווינס, את האל עם האחר. היא מבקשת, כנראה, לפנות בתוך ה׳אנחנו׳ — העצמי־הקיבוצי הדחוס, האלים, המגודר ב׳ערכיו׳ — מקום לאחר, ולאחר־המוחלט. רק איחוד כזה, אומר הסיפור, עשוי אולי לרפא את הריק הארוטי שיוצרת תרבות של הדחקה ושל טקסים מלאכותיים. קשה שלא לזהות את כוחה הרטורי של קריאת השיר בסיפור, כלומר את הזהות בין מה שהיא

אומרת ובין הסופר. דומה שהסופר קנז מתייחס באמצעות הציטוט גם למשורר אלתרמן. הוא מתייחס אליו כאל אב־גבר מיתי גדול, כבד כוח ועצוב, כאל מוקד רוחני־ארוטי פורה, אדיר, שעוצמת שירתו המיתית מעוררת תחושת נחיתות, עזובה וגעגועים.[19]

במאמרו של לווינס, 'המציאות וצילה', העוסק ביחסי המציאות, האמנות והביקורת — האמנות, המתקשרת ל'אחר', מזוהה כאמור עם 'ערפול, רדת הלילה, פלישת הצל'. האמנות, או במקרה שלנו השירה, היא אפוא הצל, או הכפיל, שהמציאות חייבת בו כמו שהגוף המואר מחויב בצל. האמנות, המזוהה כאמור עם האחר, נולדה מן המיתוס, ואמורה, מכוחה של הביקורת, לשוב אליו: 'אפשר וצריך לעסוק ביצירת האמנות כבמיתוס', אומר לווינס (שם) 'לפסל הדומם צריך להעניק אפשרות תנועה, יכולת דיבור'. על הקורא (או המבקר) להפיח חיים, מעשה פיגמליון,[20] בממד המיתי, ה'אחר' של היצירה. משהו מעין־זה עושים, בסיפורו של קנז, שלושת ה'ראשים', סובביו של העצמי, בהתבוננותם הארוטית־המעצבת באחר: נעמי מבקשת 'לביית' את פסח, כאזהרתו של אריק, המעדיף להותירו כ'פרא אציל' (160). המספר, לעומתם, מתלבט ותוהה ותר (בניסויי הרדיו שלו) אחר 'תחנות רחוקות [...] מטעם כוחות' או 'יצורים מעולמות אחרים' (138-139). באופן תיאורו הפרטני־המהסס ניתן לראות מימוש של פסיחתו הערכית בין פסח ובין אלי, בין 'לילה' ובין 'שחר'. דומה, שקרטועיו הפואטיים־הערכיים של מספר זה נחים רק כאשר הוא מתמזג עם קריאתה הטקסית, המתמסרת, של נעמי, בשירו של אלתרמן. וכך גם המספר, והסיפור עצמו, ונדמה שאף מחברו, מתאחדים עם הנערה המעונה בקריאה הנרגשת בשיר כבאחר. במושגי הסיפור והשיר כאחד, השירה היא אפוא ה'לילה' של ה'שחר'. רק 'בין לילה ובין שחר' — בין העצמי ובין האחר — יכול להימצא מעט חסד, אומר הסיפור; רק שם יכול להימצא ה'מקום' שנעמי, וכולנו, נוכל לחיות ולנשום בו.

19 חיה שחם ממפה במחקרה את השפעתו של אלתרמן על משוררי דור הפלמ'ח ו'לקראת', באופן שעולה ממנו לעתים 'חרדת ההשפעה' האדיפלית של הרולד בלום, שהיא עצמה מקבלת־מסתייגת ממנו בהקדמתה. חיה שחם, הדים של ניגון, שירת דור הפלמ'ח וחבורת 'לקראת' בזיקתה לשירת אלתרמן (1997: 24-26, ובמקומות אחרים, בעיקר עמ' 196-202, 206, 228-234, ועוד).
Harold Bloom, *The Anxiety Of Influence, A Theory of Poetry* (1973: 9-14).
חרף הפיתוי, ניסיתי לצמצם את ההשלכות האדיפליות, בעיקר מתוך יראת הכבוד ללווינס, שדוחה את פרויד (Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, p. 276).

20 Emmanuel Levinas, 'Reality and its Shadow,' trans.Alphonso Lingis, in *The Levinas Reader*, ed. Sean Hand (1989: 142)
בניסוחו של אובידיוס את סיפור פיגמליון, ניכר במיוחד האלמנט הארוטי של 'החייאת' הפסל, המוביל לפריון — לפֶסל ולפֶסל שלו נולדת בת. כמשל על יחסי מציאות-אמן-צרכן-אמנות, מצייר אפוא המיתוס מעין מעגל, היוצא מן המציאות ושב אליה, כשהאמן הוא גם צרכן אמנותו, ועל־כל־פנים ה'יחסים' מדגישים חיוניות ופוריות (בניגוד, למשל, למיתוס אמן־אוהב כאורפאוס, שנוסח סיפורו אצל אובידיוס מדגיש את משיכתו 'אל עולם דרי מטה', אל המוות, האין. אובידיוס, מטמורפוזות, בתרגום שלמה דיקמן, ספר עשירי (1995: 385, 395). בחירתו של לווינס, שמטאפורות משמעותיות אצלו לעתים לא פחות מניסוחים ישירים, ברמז לפיגמליון דווקא, נראית לי משמעותית במיוחד בהקשר זה.

ביבליוגרפיה

הרציג, חנה
1994: השם הפרטי, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

לווינס, עמנואל
תשנ"ו: אתיקה והאינסופי, שיחות עם פיליפ נמו, תרגום אפרים מאיר, מאגנס, ירושלים.

מירון, דן
תשמ'א: מפרט אל עיקר, הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תל־אביב.
2001: פרפר מן התולעת, האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב.

ענברי, אסף
1998: '"בין לילה ובין שחר": תבניות ותחבולות בסיפורו של קנז', עיתון 77, 217: 17.

פוקו, מישל
1972: תולדות השגעון בעידן התבונה, תרגום אהרון אמיר, כתר, ירושלים.
1986: הרצון לדעת, חלק א' של תולדות המיניות, תרגום גבריאל אש, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

קונרד, ג'וזף
1978: לב המאפליה, תרגום מ' אבי־שאול, ספרית פועלים, תל־אביב.

קנז יהושע
1980: מומנט מוסיקלי, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

שחם, חיה
1977: הדים של ניגון; שירת דור הפלמ'ח וחבורת 'לקראת' בדיקתה לשירת אלתרמן, הקיבוץ המאוחד ואוניברסיטת חיפה, תל אביב וחיפה.

שמיר, זיוה
1989: עוד חוזר הניגון, פפירוס, תל אביב.

שקד, גרשון
1985: גל אחר גל בספרות העברית, כתר, ירושלים.

Bloom, Harold

1973: *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York.

Davis, Colin

1966: *levinas: An Introduction*, Polity Press, Cambridge.

Hand, Sean

1989: *The Levinas Reader*, Basil Blackwell, Oxford.

Levinas, Emmanuel

1966: *Proper Names*, Trans. Michael B. Smith, The Athlone Press, London.

1969: *Totality and Infinity*, Trans. Alphonso Lingis, Duquesne University Press, Pittsburgh, Pennsylvania.

1982: *Beyond the Verse; Talmudic Readings and Lectures*, Trans. Gary D. Mole, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.