

הציונות, הקיבוץ והעיירה: המאבק על נפשם של העולים החדשים בספרו של חנוך ברטוב שש כנפיים לאחד

נורית גרץ

מבוא

בשנת הוצאתו, 1953, וגם בשנים שלאחר מכן, תיארה הביקורת את הרומן של חנוך ברטוב שש כנפיים לאחד כרומן הראשון שהרחיב את נושאה של ספרות תש"ח ופינה בה מקום לדמויות חדשות בסביבה חדשה - ניצולי שואה בשכונת עולים.¹ לעומת זאת, ב-1993 הגדיר גרשון שקד² את הרומן כ'גלגול רומאן של התיישבות', המדגיש את 'חלוציותם של העולים החדשים', מגשים באופן מלא את עלילת-העל הציונית ומאפשר לגיבורים להתגבר על אבני הנגף של הביורוקרטיה הישראלית ולכנות 'מעין יישוב חדש'. גם בספרי חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת תואר מבנה הרומן שש כנפיים לאחד כמבנה של סיפורי הקיבוץ והפלמ"ח.³ במאמר זה אנסה לבחון את הרומן על-פי שתי הגישות הללו: האחת - זו הרואה בו ניסיון כן להבין ולתאר, לראשונה בספרות תש"ח, את עולמם של ניצולי השואה, והשנייה - זו הרואה בו עדות לחוסר היכולת לעשות זאת, חוסר היכולת לשמוע באמת את סיפורם של הניצולים היהודים כפי שהוא, בלא לתרגמו תרגום ישראלי-ציוני.

ספרו של חנוך ברטוב שש כנפיים לאחד הוא הרומן הישראלי הראשון שלכאורה העמיד במרכזו את העולים החדשים, ניצולי השואה, ותיאר את קשיי חייהם ואת קשיי התאקלמותם בארץ. אך למעשה, דיוקנם של העולים החדשים ברומן זה בנוי על-פי הדגם של חלוצים ולוחמים בתרבות העברית, וסיפורם מסופר מנקודת מבטם של בני הארץ ולא של אלה שזה עתה הגיעו אליה.

כלפי חוץ - בסגנון, בהתנהגות ובמראה - מזכירות רבות מדמויות העולים החדשים, גיבורי הספר, את גיבורי מנדלי מוכר ספרים ושלוש עליכם. יצירותיהם של

1. וראה, למשל, דבריו של יצחק קפלן (1954): 'זהו הסיפור המקיף הראשון על חבלי ההתערות של העולים החדשים בתהליך ההסטורי הגדול של קיבוץ הגלויות' וראה ביבליוגרפיה.

2. שקד, 1993, עמ' 70-71.

3. גרץ, 1983, עמ' 67.

שני הסופרים הללו, שהתקבלו בתרבות העברית כעדות לחיי העיירה היהודית באירופה, שימשו לרומן זה של ברטוב כמאגר של תווים יהודיים גלתיים לאפיון גיבוריו. אך תווים אלו הם חיצוניים בדרך-כלל, ומשועבדים לדגמים שנוצרו בארץ ותיארו את ההתיישבות בה ואת ההגנה עליה: דגם ספרות הקיבוץ והפלמ"ח של סופרי דור תש"ח, המשתקף בעלילה המרכזית של הרומן, ודגמים פופולריים שנוצרו בשנות היישוב ובשנות המדינה הראשונות - מסכתות, פזמונים וסרטי קולנוע - המשתלבים בעלילה המרכזית או מוליכים את עלילתם של גיבורי המשנה.

הסגנון, הערכים ואורח ההתנהגות של גיבורי מנדלי מוכר ספרים ושלוש עליכם אכן מהווים ברומן דגם אחד לתיאור הגיבורים ועולמם הרוחני, אך הם מופיעים בו בשני מקרים: כאשר הם משתלבים ללא הפרעה בערכים הציוניים הסוציאליסטיים או בתכונותיו של גיבור הפלמ"ח, ולחלופין - כאשר הם מאפיינים את היהודי שעדיין לא הצליח להיחלץ מעולמו היהודי ולהפוך לישראלי; כלומר - כאשר הם משתלבים בשני הדגמים האחרים: זה של ספרות תש"ח וזה של הטקסטים הציוניים הפופולריים.

בסרטי הקולנוע, בסיפורי ילדים, במסכתות של תנועות נוער ושל בתי-ספר ובטקסטים אחרים שנוצרו באותה תקופה בארץ תואר תהליך התערותם של הניצולים והעולים החדשים בחברה הישראלית כתהליך פשוט ביותר, שבו הוחלפה הזהות היהודית הגלותית בזהות עברית או ישראלית במעין סיפור של חניכה או של תחייה מחדש. הרומן של ברטוב אינו מתאר תהליך כה פשוט. סיפור המסגרת הציוני, או 'עלילת-העל הציונית', כפי שכינה אותו שקד,⁴ מסתתר כאן מאחורי הטרוגניות של תולדות חיים ואירועים המבוססים על דגמים ספרותיים וקולנועיים שונים. נראה ש'הומן ההומוגני' (בלשונו של סעיד⁵), ששלט באותם טקסטים פופולריים, התפצל כאן לזמנים שונים, לסוגי עבר שונים, לחיים שונים בהווה ולאפשרויות שונות לעתיד. נראה שברטוב, בניגוד לסרטי הקולנוע, יוצר כאן מה שבאבא קורא 'מאבק של נרטיבים'⁶ ושובר את הדיכוטומיה הפשוטה של הסרטים, שהעמידה את הישראלי מול היהודי.

ובכל זאת, בסופו של דבר מיטשטשת ההטרוגניות משום שכל סיפורי החיים מתאחדים, באופן אנלוגי, לסיפור אחד: סיפור החניכה ההופך את היהודי לישראלי. כל הגיבורים הנושאים 'תכונות יהודיות' עוברים תהליך זה, איש-איש בדרכו, איש-איש בשעתו, והרומן, שחוזר ומספר אותו שוב ושוב, מאשש אותו ומחזקו. כלומר, במקום הדיכוטומיה הפשוטה, שבאה לידי ביטוי בטקסטים הפופולריים של התקופה, לא בנה הרומן מערכת חופשית של אפשרויות וסיפורי חיים, אלא מערכת הייררכית מדורגת שבה מקור הכוח הוא בקודקוד, וקודקוד זה הוא ישראלי. למרות ההבדלים שבין הדמויות - ניצולים ותיקים, לוחמי היערות באירופה ולוחמי מלחמת השחרור,

4. שקד, 1993.

5. סעיד, 1978, עמ' 293.

6. Bhabha, 1990, 'Dissemination...', p. 295.

ילדים ומבוגרים, פועלים ובורגנים - ניכרת המגמה של כור ההיתוך, והיא להוביל את כולם אל הדרך האחת, אל הסיפור האחד, אל העם האחד והביוגרפיה האחת - הביוגרפיה של היהודי שהפך ישראלי, הביוגרפיה שהניעה את הסרטים.

ועם זאת, האחדות אינה מוחלטת. המבנה מעיד על כך שהתהליך לא יסתיים לעולם, שאי אפשר לקבע את הזהויות באופן סופי. בכל פעם שהתהליך מסתיים מבחינת אחד הגיבורים, הוא מתחיל מבחינתו של גיבור אחר, בתנועה סיויפית אין-סופית. תמיד נותרים זרים, יהודים, שעדיין לא 'הוטבלו' לציונות, והם מזכירים ש'השלמות' לא הושגה במלואה, שהיהודי לא נטמע לחלוטין בישראלי, שנותרו שוליים שאותם לא ניתן 'לתרבת'. שוליים אלו הם המצביעים על הסדקים בעצם בניית הזהות החדשה כולה. הרומן אמנם מסתיים בסוף טוב: אנשי השכונה יוצאים להפגנה למען אופה עני, ניצול שואה מחוסר עבודה, שעומד להיות אב לבת ואין לו במה לפרנס אותה. ההפגנה מצליחה, האופה זוכה לעבודה, ולידת בתו מסמנת תחילתם של חיים חדשים, ובכל זאת, לאחר סיום זה נוסף לרומן עוד קטע שבו מטייל אחד הגיבורים, תיאודור, בשכונה, ורואה את מה שנותר בה: העוני, חוסר העבודה, הבטלה. אלה לא תוקנו במהלך העלילה, וייוותרו גם לאחר שתסתיים.

מבחינה זו, הממד החתרני בספרו של חנוך ברטוב חזק מהממד החתרני בטקסטים האחרים. קאמולי ונרבוני⁷ מצביעים על שבע דרגות של ביטויי אידאולוגיה בסרטים. את הניתוח הזה ניתן להחיל גם על טקסטים ספרותיים. הדרגה הראשונה מתגלה בסרטים הספוגים באידאולוגיה הדומיננטית בלא לבטא כל מודעות לכך. הדרגות האחרות מצויות בסרטים המתמודדים עם האידאולוגיה ברמת המסומן בלבד, ברמת המסמן בלבד או בשתייה, או בסרטים שבהם נוצר קרע בין האידאולוגיה לאמצעי הביטוי הבחונים אותה. קאמולי ונרבוני בוחרים להישאר בתחום ההגדרה הכללית של מסמן ומסומן. ברגע שזנחים נוסח כללי זה ובוחנים את מרכיבי הטקסט הספציפיים, ניתן לומר שאין טקסט עלילתי שאינו חותר תחת הנחות היסוד שלו עצמו, שכן אין אפשרות לספר עלילה בלי לתאר על מה צריך להתגבר כדי להגשים את מטרותיה. ואולם, קיימות דרגות שונות של חתרנות. בסרטי הקולנוע ובטקסטים ישראליים פופולריים אחרים של התקופה אין מדובר בחתרנות ממש, אלא בסיומן הקשיים שבהגשמת האידאולוגיה המניעה את העלילה. הצופה או הקורא הוא שאמור להבחין בקשיים הללו⁸ ולבחון מהו הסיפור המודחק שבגללו הם התעוררו. הקשיים הללו מוצגים בפתיחותיהן של העלילות, באקספוזיציות שלהן - בשלב שבו העולים החדשים עדיין נאחזים בעברם ומסרבים להיפרד מתכונותיהם הגלותיות.⁹ מהלך העלילות בטקסטים הללו הוא בעיקרו מהלך ההתגברות על אותם קשיים עד להיעלמותם כליל. גם אצל ברטוב, הקורא הוא שאמור לחשוף את הקשיים המעכבים את הגשמת המטרות האידאולוגיות של הרומן, אך כאן הקשיים רבים יותר, והם

7. Camolli & Narboni, 1977, p. 5

8. וראה לעניין זה לובין, 1995.

9. והשווה שקד, 1993, עמ' 27.

מסרבים להיעלם. הם מופיעים לא רק ברמת העלילה אלא גם ברמות האחרות של הטקסט: בסגנון, במבנים האנלוגיים ובמאפייני הדמויות, וגם לאחר שהעלילה מתגברת עליהם הם חוזרים ומופיעים מחדש. הממד החתרני כאן חזק אפוא מזה שבסרטים ובטקסטים הפופולריים של התקופה.¹⁰

בשני המקרים, הן בספרו של ברטוב והן בטקסטים ובסרטים הפופולריים, יתפסו הקשיים את המקום המרכזי בעלילה רק לאחר שנים, כשהספרות והקולנוע יהפכו את מה שערכב את העלילה, חתר תחתיה או חמק משליטתה למניע המרכזי שלה – סיפור כמיהותיהם, זכרונותיהם ופחדיהם של הניצולים כסיפור אוטונומי, שאינו משועבד לעלילת-העל הציונית.

דמות הגיבור: איש הפלמ"ח

בסרטי הקולנוע של שנות הארבעים והחמישים, שישמשו כאן דוגמה לטקסטים פופולריים שנושאים היה ניצולי השואה,¹¹ אופיינו העולים המגיעים ארצה באוסף של תכונות יהודיות 'שליליות': פחדנות, פסיביות, זרות למקום ולנוף, סירוב לעבוד ולהילחם, וחיים ללא חוק וללא סדר. במהלך העלילה השילו העולים תכונות אלו מעליהם והחליפו אותן בתכונות ישראליות.

נת קלינגר, גיבור הרומן שש כנפיים לאחד, אינו נגוע אף לא באחת מן התכונות היהודיות הסטראוטיפיות הללו. דמותו אמנם בנויה על-פי הדגם של ספרות העיירה היהודית, שבמידה רבה הויגה את הסטראוטיפים היהודיים בתרבות העברית, אך הדגם הזה משועבד לדגם אחר – זה של ספרות תש"ח. מצד אחד ניתן לראות את התווים העממיים של דמותו כלקוחים מן הספרות העברית שעיצבה את היהודי בעל הגוף,

10. על-פי שקד (שם, עמ' 16) אין כאן שבירה של עלילת-העל הציונית, אך מבנה הרומן יוצר השהיות בקידומה.

11. בהם: 'בית אבי' (1946) בבימוי הרברט קליין על-פי תסריט של מאיר לויין, 'דמעת הנחמה הגדולה' ('The Great Promise') (1948) בבימויו של יוסף לייטס, 'קללה לברכה' (1946–1949) בבימוי הלמר לדסקי וג'וזף קרומגולד, 'אין זו אגדה' (1948–1949) בבימויו של קרומגולד, 'הבית על ההר' (1949) ו'סיפור כפר אחד' בבימויו של ג'ורג' לוינד ג'ורג', 'אדמה' ('Tomorrow is a Wonderful Day') (1946) בבימויו של הלמר לארסקי, 'קריה נאמנה' (1952) בבימויו של ג'וזף לייטס, ו'גבעה עשרים וארבע אינה עונה' (1955) בבימויו של תורולד דיקנסון, על-פי תסריט של צבי קוליץ. רוב הסרטים הללו אמנם דיברו אנגלית ופנו לקהל אמריקני, אך יוצריהם היו אנשים שהגיעו ארצה במטרה להתיישב בה (למשל יוסף לייטס, מאיר לויין, ג'ורג' לוינד ג'ורג', הלמר לארסקי), שולבו בהם יוצרים ושחקנים ארץ-ישראליים, הם מומנו בעזרתם של מוסדות ארץ-ישראליים כמו הקרן-הקיימת וקרן-היסוד, והם נועדו לספר את הסיפור הציוני לקהל עולמי רחב. סרטים אלו היו סרטי תעמולה ציוניים, ובתור שכאלה הם מבטאים באופן הישיר והשקוף ביותר את סיפור המסגרת הציוני שהופיע, בצורות שונות, בטקסטים פופולריים רבים באותה תקופה. ניתוח מפורט של סרטי הקולנוע הללו מצוי במאמרי, גרץ, 1999.

למשל, או את הרבי שהסידיו עולים אליו לרגל. מצד שני, תווים אלו מעוצבים על-פי מכלול התכונות והמטרות של גיבור הפלמ"ח: בספר הקבצנים, למשל, הכוח הפיזי שימש 'לשם השתלטות אלימה על הזולת', והועמד בניגוד לחולשה של 'היהודים כקבוצה, כעדה', אלה שהאתוס שלהם הוא אתוס גלות, פסיבי. העלילה בספריהם של שלום עליכם ושל מגדלי מוכר ספרים היתה עלילה יהודית טרגית-קומית של נפילה ותקומה, או של אקטיביות היסטורית מדומה של 'עם שלא הצליח עדיין להיחלץ מפסיביות בת דורות רבים'.¹² העלילה שבה פועל נח קלינגר היא עלילה אקטיבית, דינמית, עלילתו של גיבור הפלמ"ח השולט בגורלו ומשנה אותו, הפועל במציאות ולא ב'עסקי אוויר', הקורא לאחרים ללכת אחריו ואינו נגרר אחר כוחות חזקים ממנו.

בעבר גילה נח קלינגר גבורה וגבריות כשהציל את בני משפחתו והוציא אותם 'חיים מכל האמים' (156).¹³ עם הגיעם לשכונה, כשאשתו מתמרמרת וכועסת כי המקום נראה חרב ושומם, הוא זה שמגדיר מיד את הניגוד בין הגולה לארץ, בעזרת המספר המשתלב במבוע: 'נתמאסו הנדודים הארוכים. הוא - דירה הוא רוצה ועבודה' (14). כאן, בארץ, הוא רואה מקום קבע, בית, סוף לנדודים. זהו השיעור שלומדים הניצולים בסרטי התקופה במהלך עלילה ארוכה, לאחר תהליך חניכה ארוך ומייגע, לאחר ימים וחודשים שבהם הם מתעקשים להמשיך ולאחוז בזכרונות העבר ולראות בארץ גרסה נוספת של מחנה ריכוז. שיעור כזה לומדים ברומן של ברטוב גיבורי המשנה, כמו למשל מנשה, בנו של קלינגר: בתחילת הרומן הוא מתהלך בתחושה שהמציאות בארץ אינה מעניקה לו חיים חדשים (154). הוא מרגיש מחנק בשכונה כבגטו, חש נחיתות מול 'ילידי הארץ ומתגעגע לחיים אחרים. בהמשך הוא מחליט ללכת לקיבוץ ולגלות שם את החיים 'האמתיים', הישראליים. קלינגר גילה זאת כבר בהתחלה, והוא גם חוזר ומאשר זאת בוויכוח עם אשתו: 'רוצה היה שיבוא סוף לטלטולים [...] שיישבו כבר פעם לחיות ולעבוד כשאר כל האדם' (17).

קלינגר מנהל את חייו על-פי האידאולוגיה הציונית, עובדה שאותה הוא מוכיח במעשים ולא רק בדיבורים. הוא איש עבודה ועמל. לעמלו יש תכלית: לבנות ולהיבנות בשכונה החדשה. הוא מעצב את הסביבה שלו כמו ידיו, מתאים אותה לצרכיו, ובכך מממש את ציווי החלוציות הציונית באותו אופן שבו מממשים אותו גיבוריו של משה שמיר באותה תקופה וגיבוריו הארץ-ישראליים של ברטוב עצמו: הוא רואה גדר אבנים שיש לתקנה (18). הוא מבחין במטפס שהתפרע, 'אגב הילוך הוא סודר ומונה את הצריך טיפול ותיקון ושינוי' (18). כמו אליק בבמו ידיו, 'איש מעשה הוא, ואינו חש בשום דבר מן הדברים שאכן קיים הוא, שממש הוא, עד שלא עשה בו מעשה' (26). שקד רואה באליק, גיבור כמו ידיו, את 'המימוש הטקסטואלי האוטנטי העיקרי של "העברי החדש"', 'מעין סיפור מיתולוגי על גיבור דורו', שהשפיע על

12. ראה: מירון, 1995, עמ' 65, 70; שקד, 1965; מירון, 1970; מירון, 1995, עמ' 87 - לפי סדר זה.

13. המספרים שבסוגריים הם מספרי העמודים מהספר שש כנפיים לאחד.

יצירת מיתוס 'העברי החדש' בחברה הישראלית.¹⁴ על-פי מיתוס זה בנוי קלינגר, 'גיבור שכולו עשיה, דריכות של עשיה' (72).¹⁵

הפעולות הראשונות: חומה ומגדל

אם תכונותיו 'היהודיות' של קלינגר, שנלקחו מספרות העיירה היהודית, משתלבות באופיו של הגיבור הסטראוטיפי מספרות תש"ח - הנער שגדל בארץ, ספג את ערכי הוריו החלוצים והפנים אותם - הרי פעולותיו הראשונות בארץ משתזרות ומשקפות את מעשי הדור הראשון להתיישבות. סיפור ההתיישבות סופר בתרבות העברית כאין-ספור גרסאות, אך היו בו מוטיבים אחרים שחזרו ונשנו בספרות, בקולנוע ובטקסטים רבים אחרים, וקל לחשוף אותם בעיקר בסרטי החלוצים ובסרטי הניצולים, שבהם הם מופיעים באופן גלוי וחד-משמעי.

בסרטים כ'צבר',¹⁶ 'קללה לברכה', 'דמעת הנחמה הגדולה' ואחרים מגיעים החלוצים היהודים למקום של שממה ובונים בו את ביתם ואת חייהם. סיפור ההתיישבות שלהם מורכב מכמה עלילות החוזרות ונשנות סרט אחר סרט: העלילה של הקמת הבית, תחילתם של חיי העבודה והבאת תרבות למקום שעד עכשיו היו בו שממה, חיות וערבים ('צבר', 'דמעת הנחמה הגדולה'), עלילת החיפוש אחר המים (שאיבת המים מן הבאר למרות התנגדות הערבים ב'צבר', המאמצים לקידוח מים ב'עבודה',¹⁷ מציאת המים במדבר ב'דמעת הנחמה הגדולה'), והעלילה של כיבוש הארץ תוך כדי טיול לאורכה ולרוחבה, מתוך יכולת לשלוט עליה במבט, או תוך כדי מלחמה (הסרטים 'הוא הלך בשדות',¹⁸ 'דמעת הנחמה הגדולה', 'בית אבי', 'אדמה', 'קריה נאמנה', 'קללה לברכה', 'צבר', ו'הם היו עשרה'¹⁹ - סרט שנעשה מאוחר יותר אך משחזר גם הוא את אותו הדגם).

בסרטים שעסקו בהתעדותם של עולים חדשים ניצולי שואה בארץ מופיעות אותן עלילות בווריאציות מיוחדות: מקצתן מוצגות באמצעות מטפורה (האישה הניצולה היא המייצגת את השממה והיא שתהפוך ל'גן פורת'), באחדות מהן מעוצבת נקודת מבט מוגבלת (הארץ נראית כשממה בעיני הניצולים בלבד, והתעודות בה תשנה גם את תפיסתם), ומקצתן מותאמות לאירועים חרשים (ב'קריה נאמנה' עוזר הנער הגיבור להביא דוד מים לילדים הנצורים, ואת השינוי שחל בו הוא מוכיח בעת מלחמת השחרור). אך כל העלילות הללו כונסו בתוך סיפור מסגרת אחד: סיפור מותו

14. שקד, 1993, עמ' 72, 246.

15. אפשר לומר שהוא חי לפי הפילוסופיה של אליק: 'אל העיקר, אל העיקר תמיד, אל עשיית עצם הדברים כמו ידיו' (שמיר, 1975, עמ' 18). זאת האמונה ש'בעולם שבו בונים עולמות גדולים, גם עולמנו שלנו יבנה; ואשרי מי שחלקו עם הבונים' (שם, עמ' 85).

16. בכימויו של אלכסנדר פורד, 1933.

17. בכימויו של הלמר לארסקי, 1935.

18. בכימויו של יוסף מילוא, 1967.

19. בכימויו של ברוך דינר, 1960.

הסימבולי של היהודי ולידתו מחדש כישראלי. במהלך סיפור זה - תוך כדי בנייה, נטיעה, מאבק על המים, טיול במרחבי הארץ או מלחמה - משיל הניצול את תכונותיו היהודיות ומחליף אותן בתכונות עבריות-ישראליות. למעשה השתמשו סרטים אלו בניצולים כדי לספר שוב ושוב את סיפור מקורה של הציונות: סיפורו של היהודי שהפך לעברי.

קלינגר, משפחתו וחבריו, גיבורי שש כנפיים לאחד, אינם מקימים יישוב בשממה, אינם לוחמים בערבים ובבריטים ואינם שואבים מים מן האדמה. ובכל זאת, כל המוטיבים הללו מעלילות ראשית הציונות מופיעים גם כאן, בווריאציות שונות. העולים מובלים ברכב אל מקום מגוריהם שאינו אלא שכונה עזובה, חרבה ושוממה (11). המקום הוא רחוק, הנטיעה אליו ממושכת, ובדרכם הם עוברים שטחים שוממים, מגרשי סלעים ונופים חרבים (15). מראיונות עם ברטוב מתברר שמדובר בשכונת בקעה בירושלים. אמנם בשכונה זו התרחשה מלחמה, בתים ערבים נחרבו והתרוקנו מיושביהם ובמקומם שוכנו עולים חדשים, אך מה שמכתיב את תיאור השכונה כמקום חרב, שהדרך אליו עוברת בשממה, אינו דווקא הגאוגרפיה אלא המיתוס: הצורך לתאר את סיפורם של העולים החדשים כסיפור של הפרחת השממה.

השכונה שאליה הגיעו העולים נמצאת 'מתחת ללהב סכינינו של הערבי', כפי שמתארת זאת אשתו של נח קלינגר, גיטל; המלחמה עדיין 'כרוכה בכנפותיה'. העולים גרים על קו הגבול, וכשאחד הגיבורים, תיאודור, מעיר על האכזריות שבדבר, עונה לו ידידתו רקפת, נערה צעירה שנולדה בארץ, איבדה את חברה במלחמה והחליטה להיות מורה בשכונה: 'בדרך זו יקנו לעצמם את הזכות על ביתם. הם יהיו ההיסטוריה והאגדה של ההתיישבות. לא יעבור זמן רב והם יהיו עם הארץ, אדוניה' (194).

את דרכם הם מתחילים אפוא כמו גיבורי 'קללה לברכה', 'צבר' ו'הם היו עשרה', במקום של עזובה ושממה, שהערבי הוא חלק ממנו והיהודי הוא הבא לשנותו. המרחב הזה כשלעצמו מאיר להם פנים ומשמש פתרון - בדרך-כלל כמעין דאוס אקס מכינה - לכל בעיותיהם: הספר מיטלמן לא יכול להתחתן עם אהובתו כיוון שאין לו מקום לשכן את בני משפחתה - קלינגר מגלה מרתף בבית שבו התגורר ומשכן בו את המשפחה; למר גליק, אופה במקצועו, אין מקום שבו יוכל להקים את מאפייתו - קלינגר מוצא פתרון לבעיה: הוא חוצה את הסנדלרייה שלו לשניים ומעניק לגליק מחצית מן המקום. המרחב, על השרידים שהותירו בו הערבים, הוא הפתרון לבעיותיהם של העולים, כשם שהיה פתרון לבעיית החלוצים הראשונים. הוא משמש מקבילה לארץ ללא עם, המיועדת לעם ללא ארץ.

במרחב הזה אמורים העולים לעבור את אותו מסלול שעברו לפנייהם החלוצים האחרים. ואכן, הם עוברים אותו על כל שלביו. הפעולה הראשונה של קלינגר ובני ביתו היא מעין פעולה של הקמת חומה ומגדל: הם קובעים דלת ותריסים, מתקינים מנעול, סותמים פרצות, והופכים את הבית העזוב למקום מגורים. תוך כדי עבודה מקבלים כל החפצים והאביזורים סביבם טעם, תכלית ותפקיד (29). העולם הסובב אותם מתגלה כדבר מה שאמור להיות מעוצב בידיהם, מתוקן בידיהם. כמו החלוצים

העברים, כמו רובינזון על האי, הם בונים תרבות בשממה – ביוזמה, בחריצות, בדרך מאורגת ובהיגיון.

בשלב השני הם מתכוננים להפוך את החצר השוממת לגן פורח: 'עיניו [של הבן, מנשה] סקרו את החצר הצרה שזכר כמוש של גינת פרחים ואילנות צעירים היו בה', והוא מוכן להתחיל לנטוע ולבנות: 'אין דבר, עכשיו יתקינו את הבית המזומן להם [...] יחיו את הגינה ויראו חיים' (18).

תוכניתם הבאה היא השגת המים. על-פני המישה עמודים מתוארים מאמציהם של בני המשפחה לשאוב מים מן הבור. תיאור האור וקול קילוח המים, המסיים את הפרק מזכיר את מוטיב המים והאור המופיע בשיאם או בסופם של סרטי החלוצים: 'עומדים היו בשתיקה ומאזינים לקולם של המים הקולחים בחשיכה אל תוך המיכל. אור הערב היה חמים ובחלון-יבתם עלה אורה הצהוב של מגורת-הנפט' (28). מאוחר יותר, ביום חורף גשום, 'יפצחו רקפת ותלמידיה בשיר המים ובכך יקיימו מעין טקס פדיון שיאחד אותם ויאפשר לכל אחד מהם 'לחוש שאתה נשטף עם הכלל וגואה עמו' (108). המים, שהיה להם מקום כה מרכזי בסיפור החלוצי של בניית הארץ, זוכים אפוא למקום דומה בסיפור התערותם של העולים ברומן של ברטוב.

עלילות המשנה: ממוות לתחייה

העלילות הציוניות של כיבוש השממה – שהופיעו בטקסטים כה רבים, ובכללם סרטי הקולנוע של התקופה – גובשו בסופו של דבר לכדי מהלך אחד המוביל ממוות לתחייה ומשממה לפריחה. בסרטי הניצולים התגלם מהלך זה בחילופי הזהויות של הניצול, בעלילה המוליכה ממותו של היהודי אל תחייתו של העברי ומסתיימת בטקס של פדיון ולידה. הטקסים הללו, שהופיעו בסיום הסרט, אישרו את הערכים שעליהם נאבקו הגיבורים וסימנו את הדרך שאותה עברו: ממוות לתחייה, משממה לפריחה. לכאורה, הרומן של ברטוב אינו מתגבש סביב עלילה זו של מוות ותחייה. גיבורו לא הגיע ארצה כשבר אדם ואין הוא נזקק לתהליך סמלי כדי להפוך ממת לחי. הוא מונע, כאמור, בכוח דגם העלילה של בני הארץ, גיבורי הפלמ"ח, דמויות כאליק בבמו דייו. ובכל זאת, מוטיב זה של מוות ותחייה מופיע בשולי הטקסט, בווריאציה המשלבת את הדגם החלוצי הקולנועי עם הדגם של ספרות העיירה: הגיבור המעוצב על-פי מודל גיבורי העיירה נצלם, ועל אפרו קם לתחייה גיבור עברי.

במקרים מסוימים מתגלה מוטיב המוות והתחייה ברומן כמטבע לשון שחוקה בפי הגיבורים (לאחר הצלחת המאבק אומר תיאודור לרקפת כי הוא מרגיש כאילו נולד מחדש; בני השכונה מודים כי משפחת גליק לימדה אותם להגיע אל התבונה מתוך האפר; וכן הלאה); הוא מאיר קטעי עלילות: למשל, רקפת מתנערת מהזכרונות המלווים אותה מאז מות חברה, שנהרג בקרב על השכונה, וחוזרת לחיים. הוא גם מדריך את עלילת המשנה של בני הווג גליק במלואה. לכאורה הסתיימו חייהם של בני הווג באירופה, במלחמה, אך הם מחדשים אותם עם הולדת בת הזקונים שלהם. אף שתכנית הלידה מתוך המוות מופיעה בעלילת המשנה בלבד, היוצר מאשר את חשיבותה כאשר הוא מסיים את הרומן בחגיגת הלידה.

כאמור, בסרטים רבים על ניצולי השואה נחקקה עלילת הפרחת השממה בגופה ובחיייה של אישה. את הסיפור הנשי הזה אימץ ברטוב כסיפור משני, המשלב את דמות הגיבורה – המאופיינת בהתאם לדגם של סיפורי העיירה – בעלילה הבנויה בנוסח סרטי הניצולים.

בסרט 'בית אבי', הניצולה, שנוצלה בידי הנאצים כפרוצה, מסרבת לקבל על עצמה את הטיפול בילדי הקיבוץ. בכך היא מפגינה מעין עקרות מטפורית, וזו משוכפלת באמצעות המצלמה, הקולטת אותה על רקע המדבר השומם. במהלך העלילה היא משתנה, מוכנה להפוך לאמו של הפליט דוד, והמצלמה 'גומלת' לה על כך בצילומים על רקע יישוב פורה. סיפור זה של הפרחת השממה נחקק ברומן של ברטוב בסיפורן של שתי נשים: מניה, אשתו של גליק, וגיטל, אשתו של קלינגר.

בפעולתם למען בני הווג גליק משחזרים למעשה אנשי השכונה גם את מעשה הפרחת השממה. ביתם של השניים נמצא מחוץ לשכונה. כדי להגיע אליהם צריך לעבור את גבול השכונה ולהגיע לשממה, שעדיין מקיפה אותה ומאיימת עליה: שדה ריק, גבעה חשופה, 'ערייה הנמשכת מאופק לאופק' (220). הטיוול שעורכים אנשי השכונה אל הבית (218) נועד להפריח את השממה הזאת, והצלחתו מתגשמת בעלילה המטפורית של האישה. בתחילה, כשקלינגר מבטיח למצוא לבעלה עבודה, היא בוכה, והבכי שלה מתואר בדימויים של אדמה בגשם: 'והדמעה: כמי-הגשם היורדים בערוצי-ההרים' (228). לבסוף, כשהיא יולדת את בתה, היא הופכת לאם אמיתית. בתחילה נראית הגברת גליק כדמות עלובה, ניצולת שואה מיוסרת שהריונה רק מבליט את גופה המצומק. בסיום היא הופכת להיות אמה אדמה ואם אנושית.

תהליך דומה עוברת גיטל, אשתו של נח קלינגר. מלכתחילה היא מייצגת את כל מה שקשור לשממה, למוות, לגלות ולעקרות – כל מה שהוצג בסרטי הקולנוע כניגודה של הציונות. את כל אלה היא מדגימה בהתנהגות, בגיבונים ובסגנון דיבור שאפיינו את דמויות הנשים בסיפוריהם של שלום עליכם ושל מנדלי מוכר ספרים – נשים שקשות יום, ממורמרות וחדות לשון. לעומת קלינגר, ששמח לבנות את ביתו בשכונה החדשה, גיטל רואה בה 'עיר מתים' (16): 'אילו את פי שאלתם – יותר משזו עיר הריהי כבית קברות שנרדמו בו המתים' (13), היא אומרת, וחוזרת ומתלוננת: 'שלוש שעות אני מכתת רגלי בבית עלמין זה – ולדידו – הקדמתי! [...]. קבורה נאה עשו לנו, בית אבן נתנו לנו – ולואי וייסקלו באבן, הם וכל אשר להם!' (25). לא זו בלבד שהיא רואה סביבה אך קברים ומוות, היא עצמה מוצגת לרגעים בדימויים של מוות ('קולה נבקע וניסר, קבר תחתיו את יתר הקולות'), ואף רואה עצמה מומתת בידי הערבים: 'הן נס הוא שלא התזירוני בתוך ארון מתים' (25).

היא 'הדוברת' לא רק של המוות והעקרות ברומן, אלא גם של השממה והגלות. 'מן גלות שוממה', היא מוצאת במקום החדש, 'לא אדם, לא פרנסה' (34). היא אינה מאמינה שיוכלו לחיות במקום זה, וגם אינה מאמינה שיוכלו להעלות מים מהבאר, שהרי כבר במחנה הזהירו אותה שבעיר שאליה יגיעו אזולים המים 'כל שני וחמישי' (34).

אכן, היא כלל לא רצתה לעלות ארצה, היא העדיפה לנסוע לאמריקה או לארגנטינה (179), והיא זו הגורמת לכך שגם בארץ חשים בני ביתה כאילו הם עדיין בגולה: 'מנשה חש היה אז, שכביכול כבר הגיעו לארץ ועדיין אינם בה, עדיין יושבים הם באותו מחנה עצמו'.

ואמנם, בהתנהגותה היא מדגימה את מה שנתפס בסרטי הניצולים כתכונות יהודיות: היא פוחדת מהערבים שמעבר לגבול ונראה לה שהם מצפים לפוגרום: 'יושבים וממתנים [...] ככינים דבקו בהרים ולא יוזזו [...] ויום אחד יפשוטו עלינו [...] הם ימלאו את השכונה' (26), היא סוחרת טובה, 'לא קונה חתול בשק' (17), והיא ערמומית ורודפת בצע: היא זו שמאיצה בבעלה לספח לדירתם את החדר שיועד לחייל משוחרר (60) ובכך מחבלת בערכיו הסוציאליסטיים, השוויוניים. היא מאיימת על הסדר החדש, הטוב, בבית החדש, ולבנה נראה כאילו 'היא שורפת הכל בהבל פה' (32).

שלא כדמויות הנשים המופיעות בסרטים, אין היא עקרה - יש לה שלושה ילדים, אך לפחות בתחילת הרומן היא דוחה אותם וצועקת עליהם. היא האם הרעה, בניגוד לבעלה, שהוא האב הטוב ('את עיקרי הפדגוגיה של הגיל הרך לא אימצה אל לבה' (31)), והיא מעבירה שוב ושוב את השמחה המשפחתית (32).

כשם שאימהותה פגומה, כך גם נשיותה פגומה. שקד מנתח את דמויותיו של מנדלי בקריקטורה הסוטה מהפרופורציות הגופניות האנושיות. בניתוחו הוא מצביע גם על שיוכן לקטגוריות ביולוגיות והברתיות המטשטשות את ייחודן והופכות אותן לנציגות של, אוטומטיזם קומי, על בידוד איברים מגופן והאנשתם (החוטם, למשל), וכן הלאה.²⁰ ברטוב משתמש בדגמי הקריקטורה של מנדלי כדי לעצב את 'שונותם' של היהודים העולים. במקרה של גיטל זוהי 'שונות' נשית.²¹ כמו הדמויות היהודיות בספריו של מנדלי, מצד אחד יש בה עודף של מאפיינים נשיים, ומצד שני - חוסר במאפיינים נשיים. בין כך ובין כך, כבמעין קריקטורה, היא חורגת מהנורמה הנשית המקובלת. מצד אחד, 'פניה פני גבר' (24) מכוסות פלומת שיער וגבות סבוכות, ומצד שני גופה בנוי כשני כדורים: חזה גדול כמו שק הנשמט למטה, ו'אחוריה קרובים לפקוע מתוך השמלנית'. וככל גיבורי מנדלי, האיבר הבולט בגופה הוא החוטם ('איזה חוטם!').

בדרך-כלל, כמו בסרטי הקולנוע, גיבורי הרומן היהודים שעדיין לא הפכו לישראלים הם נעדרי קול ומבט. הם עדיין בגדר אובייקטים שאחרים צופים בהם ומדברים בשמם, ולא בגדר סובייקטים בעלי תודעה, המסוגלים להתבונן ולדבר בעצמם ('אנתנו כאן חרשים ועיוורים וגדמים. לא יודעים עברית', אומר ההונגרי לרקפת [102]). ככל היהודים האחרים, גם גיטל נראית עיוורת. במקרה זה מתואר העיוורון באופן מטפורי: רגליה העבות הן 'המגששות דרכן בעיוורון' (18). קולה אמנם נשמע היטב אך זהו קול זר, גלותי. סגנונה השנון, העסיסי, סגנון הנשים

20. שקד, 1965, עמ' 23.

21. ראה: Bronfen, 1992, p. 215.

ביצירותיהם של מנדלי מוכר ספרים ושלוש עליכם, בועד בוודאי לעצב דמות יהודית עממית, אך ברומן שבו האחרים מדברים עברית תקנית (הידידי שבפיו של קלינגר, למשל, מתורגמת ברומן לעברית צחה), סגנון כזה מסמן גלותיות.²² אם קלינגר הוא נציגו של הישראלי הגברי, הבונה והלוהם, השותל והנוטע, המוציא מים ולחם מן הארץ, גיטל מייצגת את היפוכו: את היהודי, את המוות ואת השממה שיש להפרותה. היא ה'אחר', של התרבות הציונית: הקבר, המוות, הגולה.²³

עד כאן חילץ הניתוח את תכונותיה השליליות של גיטל מתוך מכלול מורכב יותר. למעשה, מרבית התכונות השליליות הללו מאבדות מעוקצן כאשר הן נתפסות כמאפיין מוכר של דמויות נשים עממיות בסיפורי מנדלי מוכר ספרים או בספרי שלום עליכם: נשים בעלות 'מענה לשון' ו'אוצר של קללות נהדרות', המפנות את מרירותן כלפי בעליהן.²⁴ במסגרת הזאת, הטענות, המענות וההתחכמויות הערמוניות של גיטל נראות גם כחיוניות שורשית של אישה קשת-יום, והיבט זה של הדמות הולך ומתבסס במהלך הרומן בתוך שהיא הולכת ומאמצת את עיקרי הציונות הסוציאליסטית של בעלה: היא נכנעת ונרתמת לעבודות סידור הבית (30), מוצאת לה עבודה נוספת, בניגוד לדעתו של בעלה (143), משתרשת בשכונה, ואפילו נכנעת לבעלה ומוכנה להכיר בצדקתו ובכוחו.

השינוי במעמדה מתגלם בעובדה שמדמות הנראית כמגששת בעיוורון את דרכה, ככל העולים החדשים שאך זה הגיעו ארצה, היא הופכת לדמות המתבוננת באחרים, בעולים שעדיין לא הגיעו לעמדתה. תוך כדי התבוננות היא מלגלת עליהם, שופטת אותם או מגלה כלפיהם אהדה וחמלה (בעת הישיבה על כיסא, בפתח הסנדלרייה של בעלה). בשלב זה היא מתגלה יותר ויותר כאם מסורה המוקפת בבנותיה. היא חדלה מלדבר על מוות ושממה, מוכנה להודות שלכסף אין ערך עליון בעיניה ('בין כה וכה הוא נישא ברוח' [321]), ואף מתוארת בתווים נשיים 'נכונים': פלומת השיער נושרת ופניה הופכות חלקות. היא לובשת שמלה נאה וסודר נאה. היא מכירה בנשיותה, ואף הסובבים אותה מכירים בה. סגנונה והתנהגותה עדיין מזכירים את סגנון נשות העיירה

22. באותה רוח, העברית של יוצאי ארצות המזרח מתורגמת לעברית עילגת, מלאת שגיאות. שפת הגיבורים אינה שקופה ואינה מייצגת דיבור אמתי אלא קרבה לגורמות האידאולוגיות 'התקניות' או ריחוק מהן.

23. וראה: Bronfen, 1992; Boyarin, 1997.

24. מירון, 1995, עמ' 117, וראה ניתוחו של מירון, 1970. אמנם, כפי שמעיד ברטוב (1992), הספר נכתב בעקבות קריאה בספרות עממית כיידיש, אך גם ספרות זו לא השתמשה בדיבור ישיר של העם, כפי שטענו כמה מבקרים, אלא במודל דיבור שבו השתמשו גם שלום עליכם ומנדלי מוכר ספרים. במודל זה נבנתה 'אינטרפרטציה קומית-אמנותית של העם', 'בתוך מסגרת או מערכת נורמות גבוהות' (מירון, 1970, עמ' 143). ניתן למשל להשוות משפטים של גיטל (ברטוב, עמ' 25) עם משפטים של אשת סנדרל במסעות בנימין השלישי (מנדלי מוכר ספרים, תרע"א, עמ' 149) ועם סגנון גיבוריו של שלום עליכם (למשל שלום עליכם, 1962 [1939], עמ' י, קיא).

היהודית, אך עתה היא קרובה יותר בדמותה לנשים השורשיות העממיות של שלום עליכם מאשר לנשים המאיימות, דמויות הקריקטורה, של מנדלי. הדמות של ספרות העיירה היהודית השתלבה אפוא בעלילתם של סרטי החלוצים והניצולים ובסקסטים פופולריים רבים אחרים בתרבות העברית - עלילת תחייתו של העברי מתוך היהודי. אך עלילה זו עצמה משתלבת ברומן בעלילה אחרת, מרכזית יותר - עלילתו של איש הקיבוץ, גיבור הפלמ"ח, כפי שתואר בספרות תש"ח.

העלילה המרכזית: מאבק בבריטים

בכמה יצירות מרכזיות שנכתבו בידי סופרי דור תש"ח מוצגים המאבקים המהתרתיים ומלחמת השרור כגורמים המגבשים את הלוחמים ומבססים בהם תחושת כוח של קבוצה הפועלת יהדיו. בין היתר מעניקים מאבקים אלו ביטוי אמתי לישראליותו של הגיבור,²⁵ מעמידים אותו במבחן שבו הוא מוכיח את גבריותו, ומאפיינים את דמותו כ'איש קולקטיב חלוצי'.²⁶ בעיקר בולטות תופעות אלו בספרו של משה שמיר כמו ידיו.

סרטי הקולנוע שבמרכז עלילתם הועמדו הניצולים היהודים אימצו רק כמה מהמטרות הללו. המאבק בערבים או בבריטים משמש בהם בעיקר הוכחה סופית לשינוי שחל בגיבורים: בהשתלבם במאבק זה הם הופכים מיהודים גודדים, פסיביים ומפוחדים לבני הארץ, גברים קשוחים ואמיצים ('בית אבי', 'קללה לברכה', 'הם היו עשרה'). הרומן שש כנפיים לאחד מוליך את גיבוריו לאור המטרות של שני סוגי הטקסטים הללו כאחד.

עצם העובדה שהעולים, גיבורי הספר, מתיישבים בשכונת ספר הקרובה לגבול, מאפשרת להוליך אותם במסלול הגבורה וההגנה המוכר מהסרטים. ואולם, לגיבורי הספר מוענקת הזדמנות נוספת לשחזר מסלול זה בעלילה המרכזית של הרומן - כשהם יוצאים למאבק בשלטונות כדי להשיג למר גליק, האופה, רשיון עבודה. במאבק זה, לא זו בלבד שהם מוכיחים כי הפכו לישראלים, הם אף מגבשים את כוחם בנוסח ספרות תש"ח. אמנם המאבק הוא מאבק בשלטונות הישראליים, אך ניכרים בו כל המאפיינים הספרותיים של המאבק בבריטים. אנשי השכונה מתאחדים מאחורי מנהיגים המובילים אותם, ויוצאים יחדיו להפגנה המזכירה לרקפת את ההפגנות נגד הבריטים (270). בהפגנה הזאת הם מגלים כוחות של אמונה ונחישות ומתגבשים לכדי קולקטיב אחד, חזק ומאוחד. הביטויים המתארים את הפיכתה של השכונה לכוח מגובש הם אותם ביטויים שבספרים אחרים שימשו לתיאור כוחו של הפלמ"ח והצבא היהודי: 'עכשו אנחנו כבר שכונה, אנחנו כוח, וכשנהיה יחד כבר הם לא ישברו אותנו' (287); 'כבר קולו של האחד נמשך בקולו של הכלל, נמשך ונשאב על ידי הכלל, וקולו של הכלל אינו אלא הד קולו של האחד מוגבר ומועצם פי מאה-חמישים

25. שקד, 1993, עמ' 73.

26. מדברי שמיר, מובאים אצל שקד, 1993, עמ' 240.

[...] יוצרים מחדש ישות חזקה יותר, בוטחת - כללי' (275). במאבקם הם הופכים אפוא ל'כוח ממשי', 'כוח' [...] מתפרץ' (262), ללב פועם אחד (273). במילים דומות, בקצב דומה, מתוארת בבמרו ידי תחושת הכוח שהתעוררה בחברי הפלמ"ח תוך כדי הפגנה נגד הבריטים: 'יוצאת שרשרת בריטונים מאוסים באלותיהם המהוקצעות ולפתע-פתאום, במקום שתהא ההפגנה מתפוררת ונפוצה, מגיחה אל מולם שרשרת צעירה ובצעדה בנחישות, בקצב, כוסחת היא בהם כמקצרה, דוחפת והולכת מתקדמת וכובשת' (94). בהפגנה זו ובפעולות אחרות הם מגלים את 'עצמאות כוחנו [...] מקוריות כוחנו [...] יעילות כוחנו [...]'. (101), את 'גאוות החטיבה, גאוה של אנו-אנו' (102), את 'משמעותו של כוחו' (89), 'כוח. כוח שלנו. עצמאי', 'לא משטרה בריטית ולא צבא בריטי, לא ערבים ולא פחדם - אלא אנחנו עם כוחנו [...] כוח נוצץ בקרני-השמש, כוח של אור היום' (90).

בספרות תש"ה ובטקסטים הפופולריים של התקופה, בעיקר בסרטי הקולנוע, מוכיח הגיבור העברי את זכותו על הארץ לא רק במאבק עליה אלא גם בטיולים בנופיה ובגילוי יכולת להתבונן במבט מקיף, פנורמי, על מרחביה. ברומן של ברטוב ממומשת הזכות הזאת בעצם היציאה מהשכונה למאבק משותף, זו הפעם הראשונה ברומן. זוהי מעין פריצה מהגטו שבו היו סגורים עד כה ויצירת מגע עם הוותיקים, אנשי הפקידות, המאשרים לראשונה את זהותם המגובשת החדשה של העולים בכך שהם נכנעים לדרישותיהם. לזהות הזאת ניתנים אישור והכרה כשלאחר ההפגנה, בפעם הראשונה, מתוודע הקורא לשם 'בקעת זית', שהוא שמה של השכונה.

המקום: קיבוץ

המבנה הכלכלי של שכונת העולים החדשה הוא למעשה מבנה של גטו. כבגטו, גם כאן חיים היהודים חיים אוטונומיים וקונים ומוכרים זה לזה ללא קשר עם העולם שבחוץ. את נח קלינגר עצמו מנחים בכל מעשיו רעיונות יהודיים של עזרה הדדית, שאותם תיארו סופרים אחדים כנכסי צאן ברזל של העיירה היהודית.²⁷ קלינגר אף מנסח אותם באותה רוח כשהוא מדבר על חובתו של יהודי לעזור לאחיו. אך את הרעיונות הללו אין הוא מגשים בדרך שבה הוגשמו בעיירה - דרך של גמילות חסדים או מתן בסתר. הוא מגשים אותם בדרך סוציאליסטית: במאבק לחלוקה שווה של הרכוש ובנסיגנות להגשים את העיקרון, שלפיו חובתו של כל תושב לתרום כפי יכולתו ולקבל לפי צרכיו. הערכים המנוסחים ברוח היהדות מוגשמים אפוא ברוח ציונית סוציאליסטית. ואכן, הוא חולק את רכישו עם בני הזוג גליק, הוא משכנע את שני הספרים, צירקין ומיטלמן, לחלוק מספרה אחת, הוא מזמין את דייר המשנה בביתו, את צירקין, להשתתף בארוחת המשפחה, ובסופו של דבר הוא יוצא למאבק על זכותו של העולה גליק לעבודה.

וכך, הסיפור הציוני, שסופר בסרטי הקולנוע בקוויו הכלליים ביותר כסיפור של בנייה ונטיעה, של מאבק ושל הפרחת השממה, משקף ברומן גם את עקרונות החלוקה

27. דוגמה מובהקת ביותר היא סיפוריה של דבורה ברון.

והשוויון - עקרונות המופיעים בסיפורי הקיבוץ שנכתבו באותן שנים בעיקר בידי סופרי דור תש"ח, שברטוב היה, כידוע, אחד הבולטים שבהם.

למעשה, כל מאפיינייה ומעשייה של חבורת העולים בהנהגתו של קלינגר מותאמים לדגם התיאור של הקולקטיב בקיבוץ ושל חבורת הפלמ"ח. כאן מתגלים מחדש ערכים שספרות התקופה ביכתה את דעיכתם. כאן חיים אנשים חיי פשטות וטוהר של עבודת כפיים ויצרנות ומגלים רוח של התנדבות וסולידריות חברתית. חיי הפרט שלהם ארוגים בחיי הכלל, והם מוכנים לחלוק את רכושם זה עם זה. הם אף מוכנים לסכן את נפשם בחיים בספר, ליד הגבול, ובכך הם ממלאים את תפקידי ההגנה של הקיבוצים, שבעצם קיומם הגנו על גבולות הארץ. הקיבוץ עצמו מופיע רק בכמה אפיוורות קצרות בספר, אך רוחו מרחפת מעל השכונה לאורך הסיפור כולו. עצם בידודה של השכונה מהעיר הגדולה מאפשר לעצב אותה כדבר מה שונה, כמרחב שעדיין לא נוגע בחטאי החברה הישראלית המתברגת.²⁸ אמנם המבנה החברתי של השכונה מבוסס ביסודו על המסגרת המשפחתית: זוהי המסגרת שהיתה כה מרכזית לשמירת התרבות והזהות היהודית בגולה, והיא נותרה כאן על כנה - אפילו הקיבוץ וה'פלמ"ח' לא הצליחו לבטלה. אך עם זאת, המשפחה משתלבת בדבר מה גדול ממנה: בקולקטיב הקהילתי והקיבוצי. הסולידריות הקהילתית היא המניעה את עלילת הרומן ואת ההתרחשויות המרכזיות שבו.

המוטיבים היהודיים שתוארו בספרות העיירה היהודית נטמעו אפוא ברומן בשני סוגי עלילות, שאת מטרותיהן הם נועדו לשרת: עלילות הסרטים שתיארו את ראשית ההתיישבות ואת קליטת ניצולי השואה, ועלילותו של איש הקיבוץ, גיבור הפלמ"ח. שילוב העלילות מעצב חברה ציונית, סוציאליסטית ושיתופית המפריחה את השממה ובונה את סביבתה במו ידיה, חברה שבה היחיד מוצא את מקומו בתוך הכלל, חברה הנאבקת לגיבוש כוחה העובד והלוחם. המקורות השונים שבהם השתמש הרומן מעניקים לו את המראית ההטרוגנית שלו, אף שלמעשה הם נועדו לשרת עלילה אחת הומוגנית: עלילת העל הציונית, שסיפורה היחיד הוא סיפור ההגשמה הציוני, וכל סיפורי המשנה נועדו לשרת אותה או להשתלב בה.

שלושת הדגמים - שלוש פיקציות

בטקסטים פופולריים רבים של התקופה, ובהם הסרטים שעסקו בסיפורי הניצולים, נמחק כליל עברם של הניצולים. הרומן של ברטוב אינו מוחק עבר זה, אך הוא מגביל את המידע עליו בכמה אופנים. במקרים רבים, בדומה למתרחש בסרטים, הוא נוטה לסכם עבר זה בהכללות מטפוריות בלא לציין פרטים: 'שברונן של השנים' (15),

28. אלדד קדם (1995) מנתח את האופן שבו רפרטואר המאפיינים החיוביים המיוחסים לקיבוץ - כמו התיישבות, כיבוש השממה, הגנה ובניית אדם חדש - הועבר בקולנוע הישראלי של שנות השישים אל התבונה הצבאית, והיא המאופיינת עתה, במקום הקולקטיב הקיבוצי, ככוח ההתנדבות, בחיזיונות ובמרץ, באוטנטיות, בהתלהבות ובנכונות להקרבה. בספרו של ברטוב שני הקולקטיבים הללו, הצבאי והקיבוצי, מתרכזים יחדיו בשכונת העולים.

'הנרמס והנורא שנתערבו בדמם' (16), 'ביערות, במלחמות, ובפורענויות' (212), או: 'הוא שעדיין זכר את הימים שבטרם-כל, ימי-הנעורים, והשלום, והתקות' (156). במידה שניתנים פרטים על העבר הזה, אלה הם פרטים כלליים ביותר: 'לשעבר, בבית, סנדלרייה נאה היתה לנו, אלא שאתה אינך זוכר. חיים היינו ברווח. עמול-עמלנו גם שם, אף פרנסה היתה' (158).

בדרך-כלל, גם כשנמסרים פרטים רבים על עבר זה, הוא מאבד מייחודו, משום שהרומן יוצר הקבלה בין עולים לוותיקים: לכולם זכרונות קשים, כולם איבדו קרובים, כולם סבלו. ההקבלה מטשטשת את עולמם של העולים החדשים יותר מאשר את זה של הוותיקים, משום שבתרבות הישראלית שבה נכתב הרומן היה עברם של ילידי הארץ מוכר וידוע, ואילו עברם של העולים החדשים נותר נעלם. העבר הוא זכרונות של מוות הן עבור רקפת והן עבור העולים החדשים. בשכונה שבה היא והם חיים 'מהלך המוות והוא שלם וסופי עם כל רע, עם כל בן, עם כל אבי' (301). גם היא, כמוהם, איבדה מישהו יקר לה, וגם היא, כמוהם, חייבת להתחיל לבנות את חייה מחדש: 'נותרה הריקנות הגדולה, שהיא הזכרונות, שהיא המבואות הסתומים, שהיא- היא המוות. אבל למוות אין שליטה עלי - מתוכו, כמו האבן, נבקעים החיים' (302). כמו נשים אחרות, שבאו משם, ההתחיות שלה תאפשר לה להפוך לאם, במקרה זה - אם סימבולית לילדי השכונה.²⁹

ככלל, מעברם של הניצולים נבחרו רק הפרטים שעלו בקנה אחד עם עברם של ילידי הארץ, ובכך מותאם סבלם לנורמות של מלחמת השחרור ומתואר כסבל הרואי של לוחמים: הספר לא בחר לספר על ניצולים שהיו במחנות. גיבורי הרומן, אפילו גיטל, היו פרטיונים ביערות (181). קטעי הזכרונות של העולים מופיעים רק כשהם מושווים לרבר מה המתרחש בהווה או כשנמצא להם תיקון בהווה: חייה של גיטל בשנות הנדודים שלה מוזכרים רק לאחר שנעתרה לבני משפחתה והחלה לעסוק בטיפוח ביתה החדש; תיאודור נזכר בביתו האפלולי באירופה למחרת היום שבו קשר את חייו בחייה של רקפת (299); ברגע שניצתה בגליק התקווה לבנות את חייו בארץ מופיע קטע רגסיבי העוסק בנדודיו בגולה (230), וכן הלאה. בכל המקרים הללו משועבדים זכרונות העבר להווה, ובכך נעשה צעד בדרך למחיקתם למען העתיד: 'מאניה זו שאהבת אינה קיימת עוד. היא גוועה' (316), אומרת הגברת גליק לתיאודור, שהיה בעלה לפני המלחמה, כשהם מוצאים זה את זה כאן, לאחר שנישאה מחדש. כאן היא אדם חדש ולבתה תיתן שם חדש: רקפת, שם שאינו נושא עמו את זכרונות העבר.

אם כן, למעשה, סיפורם של העולים החיים ברומן אינו אלא שיקוף של סיפור-העל הציוני. ואולם, גם הסיפור הציוני לא קיים ברומן באופן ממשי. עצם השחזור של חיי הקיבוץ ושל עדרכיו בסביבה כה שונה, בקרב ציבור שבחלקו הגדול לא נטה לחיי

29. להקבלה בינה לכינם ניתן יתר תוקף באמצעות ההקבלה הספציפית כינה לבין ידידה תיאודור, שהוא אמנם ניצול שואה אך אינו גר בשכונה ונראה ומתנהג כיליד הארץ: 'כמותה, אדם שנושא משאות כבדים של זכרונות ומבקש לו נפש חיה' (191).

שיתוף וקיבוץ, יש בו סתירה פנימית³⁰ – ונראה שחנוך ברטוב מודע לכך. בספרו החשבון והנפש לועג אחד הגיבורים לידידו הסופר השולח את העולים החדשים לקיבוץ: 'מראש איני מאמין בסיפור הזה', הוא אומר, 'איפה מצאת בריות כאלה? איפה מצאת אנשי גחל הולכים לקיבוצים, מדברים בלשון ה"אוטואמנציפציה" ו"הפלטפורמה שלנו"?'.³¹ המציאות ההיסטורית המוכרת לסופר מכחישה אפוא במקרה זה את העלילה המתארת אותה.

אך החתירה תחת העלילה באה לא רק מבחוץ אלא גם מתוך הרומן עצמו: למעשה משחזר הרומן חיי קיבוץ ללא קיבוץ, מכונן מחדש את האידאליים של ההתיישבות ללא התיישבות. בכך הוא מעיד לא רק על הצורך לשקם את מה שאבד אלא אף על הידיעה, המובעת במפורש בהחשבון והנפש, שמה שאבד – אבד, שהחיקוי קיים אך המקור איננו, וכל שנותר ממנו הוא הנוסטלגיה.³² עצם הצורך לבנות מחדש את הקיבוץ כגוף דמיוני אידאלי, להיזכר בו ולשחזר אותו הוא כהצהרה חיה שאכן הקיבוץ הממשי איבד את משמעותו. יש משהו כמעט פארוזי בעובדה שהעולה, במבט מוקדם ומעריך, מנסה לחקות ולשחזר דבר מה שאינו קיים ברומן. והרי המבט הזה משולב היטב בנקודת מבטו של הישראלי (הסופר וקוראיו). הוא משתמש בעיניו של העולה כדי לאשר, בהערצה, את זהותו שלו ואת ערכיו, זהות וערכים שהוא עצמו כבר מטיל בהם ספק. רקפת עצמה, המייצגת את הערכים החלוציים ברומן, מודה שחיה בקיבוץ כמשך שנתיים ולאחר מכן עזבה. היא מקווה שבנם של העולים, מנשה, 'מלא את מקומה'. בעולם של הרומן מתרחש המעשה החלוצי בעיקר במקום אחד – בשכונה. לא מתואר בו מקום אחר. הדור שהחל את דרכו בקיבוצים יושב עתה בבתי־קפה, שקוע בזכרונות מלחמה (127–128), או ממלא את משרדי הממשלה. הוא מתואר באורח סאטירי, כשם שתואר ברומנים של מגד (חרווה ואני ומקרה הכסיל), כפי שתיאר אותו חנוך ברטוב עצמו בהחשבון והנפש, וכפי שתואר ברשימות סאטיריות בעיתונות התקופה.³³ בספריו של מגד מוצגת מול החברה העירונית שהתברגנה מעין ארקדיה אירילית של הקיבוץ, שעליה מתרפק הסופר בנוסטלגיה.³⁴ בשש כנפיים לאחד, מול האכזבה מהעיר לא מוצבת הנוסטלגיה לקיבוץ. הקיבוץ לא מתועד בספר. במקום זה נבנה בשכונה קיבוץ חדש, כאילו אפשר להתחיל הכול מהתחלה, בחלל ריק, כאילו אין היסטוריה אלא רק מיתוס.

כשם שהשכונה אינה יכולה להוות תחליף נאות לקיבוץ, כך גם המאבק במנגנון

30. בנוגע ליחס של העולים אל הקיבוץ ראה נתונים ועובדות אצל ויץ, 1994, וראה למשל 'סיפור העלייה וקליטתה', ניב הקבוצה, ח, 1 (פברואר 1959), עמ' 18.

31. ברטוב, 1953, עמ' 76.

32. כאן, בשכונה, נבנה מחדש הרצף הציוני המוביל מהעבר החלוצי אל עתיד חלוצי, ועל־כן, האמונה בעתידו של הנוער העולה מחליפה את האמונה בנוער הישראלי, ודמות האב העולה מחליפה דמויות אב מקרב הוותיקים. למשל, רקפת מתקשרת לנה קלינגר והולכת ומתרחקת מאביו של חברה המת – גבי, המתגלה כזקן סנילי מנותק מהמציאות.

33. וראה שקד, 1993, עמ' 307.

34. שם, עמ' 296, 307.

הביורוקרטי אינו יכול להיות תחליף מתאים למאבק בבריטים. בתקופת הבריטים נאבק היישוב היהודי בגורם חיצוני. בתקופת העלייה אין גורם חיצוני כזה. המנגנון הביורוקרטי אמנם העיק על העולים בחיי היום-יום שלהם, אך חוסר השוויון, הפערים הכלכליים-מעמדיים וחוסר הנכונות להכיר בזהותם של העולים ולכבדה לא היו בהכרח תוצאה של הנחיות מגבוה. העולים היו צריכים לנהל את מאבקם בתוך החברה שבקרבה חיו ולא נגד כוח חיצוני. החלטתו של מחבר הרומן לגבש אותם למאבק באויב חיצוני יוצרת מצב דמיוני: לעולים ולוותיקים, לחברי הפלמ"ח ולבני שכונת העולים – לכולם אותה זהות, אחת ומאוחדת. מי שזר לזהות הזאת ומאיים עליה מצוי מחוץ לחברה, לא בתוכה.

החתימה מתחת לאושיות הרומן: מבנה המדרגות

הרומן של ברטוב מנסה אפוא להפוך את העולים החדשים לגיבורים בסיפור הישראלי-חיצוני. אך קריאה חתרנית, המנסה לאתר את הסתירות האידאולוגיות שבו, עשויה לגלות את כשלונו של הסיפור הזה: מבעד לניסיון לאחד את העולים והוותיקים תחת זהות אחת נחשפים ההבדלים ביניהם. הדבר ניכר במיוחד במבנה המדרגות של הרומן.

לכאורה בנוי הרומן על שתי אופוזיציות בינאריות ברורות ביותר: היהדות מול הישראליות, והבורגנות מול החלוציות הסוציאליסטית. שתי האופוזיציות הבינאריות הללו ארוגות זו בזו ומנחות את ארגון הדמויות שבספר לשתי קבוצות. בקבוצה האחת מצויים רקפת, קלינגר וחבריהם, ובקבוצה השנייה מצויים ניצבים מסוגים שונים (הפקידים, העיתונאי, ערב רב של עולים) וכן איה, ידידתה של רקפת, וגיטל. כשם שגיטל מייצגת את העליבות של החברה היהודית, כך מייצגת איה את הנביבות של החברה הישראלית שהתברגנה. היא בנויה בצלמן של נשים 'ספרותיות' אחרות שבגדו בערכי החלוציות, למשל חדווה בחדווה ואני ומירה ב'איי לייק מייק',³⁵ והיא מעוצבת כהיפוך מדויק של רקפת: במקום להפגין רוח התנדבות ודבקות בארץ היא חולמת על קידומה האישי ועל חיים בחוץ לארץ. כמו במקרה של גיטל, הסטייה האידאולוגית שלה נתמכת ב'סטייה' מהנורמה הנשית הנכונה: שער ראשה גזוז 'כראש נער שמנמן ואדמוני' (255), 'יש בה משהו 'גברי' (38), ומידותיה חורגות מהמידות הנורמליות: 'כל עצמה כפולה מרקפת היתה', 'רגליה [...] כעמודי עשת', 'חזה [...] שלוח לתפארת' (38).

העלילה אינה מחזירה את הגיבורה הבורגנית אל הערכים הסוציאליסטיים. תחת זאת היא מסמנת לה את הדרך הנכונה כשהיא מעבירה את הגיבורים האחרים – העולים החדשים – אל הציונות הישראלית הסוציאליסטית. הרומן מסתיים בנצחונה של הדרך הזאת, אך בקריאה מדוקדקת ניתן לחשוף את העובדה המובלעת בו, והיא

35. וראה שם, עמ' 296.

שהדרך עקלקלה והגיבורים ההולכים בה אינם מגיעים למחוז תפצם. למעשה, בכל פעם שהגיבורים המצויים בחזית העלילה מצליחים לעבור דרך זו - דהיינו, להגשים את ערכי הציונות בבנייה, בשתילה ובחיי חלוקה ושוויון ולהפוך לישראלים ולחלוצים - מתגלים גיבורים חדשים שעדיין לא הגיעו אל 'הארץ הציונית המובטחת': יהודים בודדים, מדוכאים, שעודם שרויים בגלות ועדיין לא התערו בחיי הארץ. הרומן וגיבוריו נרתמים ועוזרים להם רק כדי לגלות בסופו של התהליך שהנה צצו יהודים נוספים בודדים ומדוכאים, שגם אותם יש להעביר באותה דרך.

בנינגטון³⁶ מתאר את הזהות הלאומית כזהות המספרת 'את עצמה כהאומה בה' הידיעה'. לדברי הומי באבא, ביסודו של סיפור זה עומדים הגעגועים למקור טהור שמאיימים עליו הבדלי גזע, צבע ותרבות.³⁷ אך הסיפור הטהור והמאוחד הזה אינו סיפור אמתי. בגבולותיה של כל אומה יש אומות אחרות שהיא תלויה בהן, טוען בנינגטון,³⁸ ועל-פי באבא, מעבר לזהות ההומוגנית יש שוליים שלא הוכנסו אל תוכה, והם מאיימים עליה. כדי להתגבר על האיום, טוען באבא, מעצב 'הסיפור הלאומי' את הזהויות שבשוליים כמציאות מוכרת וידועה ועל-כן בלתי מאיימת, ועם זאת שומר על 'אחרותן', ובכך - על נהיתותן.³⁹

הרומן של ברטוב מפעיל את שני המנגנונים שעליהם מדברים בנינגטון ובאבא: ההנחה הגלויה שלו, הנפרשת בעלילתו המרכזית, היא שכל גיבוריו דומים - לכולם אותה זהות, אותו מקור ואותה תרבות. ההנחה הזאת באה לידי ביטוי במבנה המדרגות, ההופך שוב ושוב את האחר לדומה ומגלה שוב ושוב אחרים חדשים המגדירים מחדש את קו הגבול של הזהות הלאומית. אך מבנה המדרגות הזה מגלה גם דבר מה אחר: מעבר לזהות ההומוגנית יש שוליים שלא הוכנסו אל תוכה, והם יישארו תמיד בחוץ, יהיו שונים ובבדלים ויאיימו על אחדותה.

נח קלינגר הוא גיבורו הראשי של הרומן, הסמכות הערכית העליונה שלו, מי שמייצג ומגשים את ערכיו במלואם. ואולם, בחינת יחסיו עם גיבורים אחרים מגלה שבעצם הוא ראשון רק בין שווים לו, ושאת סמכותו הוא שואב מאחרים. הוא אמנם שולט בשכונתו וזוכה להערצת תושביה, אך הוא עצמו מעריך את המורה רקפת ('הכל נזקקים לנערה זו, מטרידים אותה, שואלים בעצתה כאילו כליכולה היא' [241]), והיא, ולא אשתו, מתגלה כאם האמתית של השכונה: האם הקולקטיבית, המטפלת בילדי המקום ומדריכה את השכונה על-פי ערכים של פשטות, התנדבות ואהבת הארץ. אלה הערכים שיאירו את דרכו של קלינגר.

הקיבוץ אמנם לא קיים ברומן, אך בקטע קצר, שבו מתאר קלינגר את ביקורו אצל בנו, גרמו שהוא עדיף מהשכונה. בשכונה שלו קלינגר הוא הדובר, הוא הפועל, הוא המתבונן כאחרים והוא השופט אותם. בביקור האחד והיחיד שלו בקיבוץ הוא לא

Bennington, 1990, p. 121 .36

Bhabha, 1990, "The Other...", p. 80 .37

Bennington, 1990 .38

Bhabha (see above note 37), p. 76; Bronfen, 1992, p. 191 .39

רואה, לא עושה ולא דובר: 'הראו ודיברו דיברו והראו, ובבוקר העמיסו אותי על מכונית ושילחוני' (206). הוא אף מודה שמרוב שהראו לו, לא ראה כלום ולא הבין כלום (207), ואי ההבנה הזאת מבססת עוד יותר את הערכתו כי הקיבוץ הוא דבר מה נשגב מבינת אדם כמוהו. הוא אמנם בנה בשכונה, ולו בבלי דעת, דגם של קיבוץ, אך מבחינת בנו, מנשה, השכונה אינה אלא המשך לגלות (168), מקום שבו עוסקים רק בפרנסה ובכסף (195), שממנו רוצה הבן ללכת אל 'הארץ' האמתית - אל הקיבוץ (184).

קלינגר הוא איש עבודה, והוא בונה את סביבתו במו ידיו. אך בעבודתו הוא זקוק לאנשי עבודה ותיקים שיעזרו לו וידריכו אותו, שיאשרו את מעשיו ואת ערכיו: 'העיקר, לעבוד אתם רוצים', אומר לקלינגר עובר אורח שהתנדב לעזור לו בתיקון משאבת המים, 'זה העיקר, כמו שאומרים [...] השאר כבר יבוא מעצמו' (27). הוא יוצא למאבק עם אנשי השכונה שלו ומנצח, אך למעשה הוא נחלק וזוכה לניצחון רק בזכות רקפת וקשריה עם הוותיקים. לכאורה נפתחת העלילה בסיפורם של קלינגר ובני משפחתו, אך לפתיחה קודם פרולוג שבו מופיע אמנון, השליח הארץ-ישראלי, בן הקיבוץ, המטפל בתושבי המחנות. הוא בעצם הגיבור הראשון הנזכר ברומן, וקלינגר מופיע אחריו הן ברצף הטקסט והן בהייררכיה הערכית שלו. אמנון הוא למעשה האב-טיפוס שעליפיו נבנה קלינגר: איש עבודה ומלחמה, טהור מידות, חותר לחלוקה צודקת ולשוויון, גבוה משכמו ומעלה ונערץ על כל הסובבים אותו.

לכאורה, היחסים בין קלינגר ובין הגיבורים הוותיקים ברומן שוברים את הקיטוב הפשוט שבין ותיקים לעולים ויוצרים ביניהם שוויון. העולים מתנהגים כוותיקים, והוותיקים (כמו אמנון, הממונים, ואחרים) אינם אלא עולים חדשים שכבר עברו את תהליך ההתערות בארץ. אך למעשה, האופוזיציה שבין העולים לוותיקים הוחלפה במבנה הייררכי שבקודקודו מקור סמכות אחד ויחיד - הציוני הוותיק - והוא מסמן את הדרך לכל מי שמתחתיו.

'מעל' לקלינגר מצויים הישראלים הוותיקים. מתחת לו, בסדר יורד, מצויים עולים אחרים, שמקומם בהייררכיה השיפוטית של היצירה נקבע על-פי מידת קרבתם לזהות הישראלית הציונית או על-פי מידת הריחוק שלהם ממנה. במשפחת קלינגר עצמה, קלינגר הוא מקור הערכים. בנו עובר את התהליך שיהפוך אותו לחלוץ ציוני במהלך הרומן, ובכך 'מטפס' אף גבוה יותר מאביו: אל הקיבוץ. התהליך הופך אותו לא רק לחלוץ אלא גם לגבר. גם במחנה וגם בשכונה אין הוא מתנהג כגבר אמת: שם היה פחות מדי גברי, ברח מאישה שהתייחדה אתו, וכאן הוא יותר מדי גברי - הוא מנסה לכבוש אישה באלמות. בקיבוץ, יש להניח, יגיע למידות הגבריות הנכונות. גם גיטל, בקצב שלה, תעבור אט-אט את התהליך, תתאים את עצמה לגורמות של בעלה, ובתוך כך תשיג גם היא מידות 'נכונות', במקרה שלה - מידות נשיות.

הגיבור הבא שיעבור את תהליך החניכה הוא מיטלמן. מיטלמן, הספר השכונתי, הוא גיבור קומי-פזטי המעוצב על-פי קווי המתאר של הדמויות המנדלאיות. מרבית מאפייניהן, כפי שניתח אותם שקד (עיוות פרופורציה, שיוך לסוג ביולוגי, הבלטת איברים והאנשתם וכן הלאה), ניכרים גם בדמותו של מיטלמן, וכמו בתיאורה

של גיטל, גם אותו מסמנים מאפיינים אלו כיהודי וכמעוות מבחינה מינית: 'הוא היה גמוד ובלורית קוצנית נתפרעה מראשו' (81), הוא מסתובב בחליפה ששניים כמותו יכולים היו להיכנס לתוכה (136), וצווארו וזרועותיו אובדים בתוך הכותונת הגדולה עליו. הוא צמוק וקטן, אבל מה שחסר במידות גופו מתמלא באיברי פנים בודדים: 'כביכול הניחו גבות ועיניים וחוטם ושפתיים על דף נייר צהוב' (80). הוא זוכה (מפי צירקין ומפי המספר) לכינוי 'ראש חמור בבהמה [...] עיני דג, אייל מקריין' (81), וקולו מתואר כ'ציוץ של עכברים' (130). ככל העולים האחרים בשלבי הקליטה הראשונים שלהם, החריגה מהנורמה הגופנית הנכונה מלווה גם אצלו בדימויים של אילמות ועיוורון: הוא לא מרבה בשיחה, נראה כאילו אין הוא מסוגל לבנות משפט אחד שלם, ו'עיניו המימיות משייטות להן נפחדות' (שם).⁴⁰

חלקן הגדול של התכונות המנדלאיות הללו ייעלם לאחר שמיטלמן ישיג מקום מגורים ואישה, ובכך יהפוך מקריקטורה של יהודי לגבר ישראלי. בשלב זה 'כביכול, צורתו נשתנתה, קומתו גבהה, ופניו פחות שטוחים ופחוסים נעשו. ואותן עיניים מימיות - עתה היו געגועים מנצנצים בהן. עתה, לא זו בלבד שהוא יכול לראות (בגעגועים, את האובדתו), אף הדיבור חזר אליו: 'שכן בעל דברים נעשה וצירקין איש סודו' (139). מיטלמן, שהיה תולעת אדם (139) והזכיר בדמותו את היהודים שנראו כ'תולעים בחזרת' בספריו של מנדלי, הפך להיות לא רק אדם אלא אף גבר ואב.

אך התכונות היהודיות המנדלאיות לא נעלמו לגמרי. מיטלמן 'הוריש' אותן ל'באים אחריו'. אלה הם בני הזוג גליק, המושכים את תשומת לבם של אנשי השכונה ומשמשים, במקום מיטלמן, אובייקט למבטם של אלה שכבר הפכו ותיקים: קלינגר, גיטל וצירקין. מבעד למבט הזה הם נראים כמו שנראה מיטלמן לפניו: כקריקטורה של בני-אדם. גם במקרה של בני הזוג גליק משתמש הרומן בדגם של מנדלי כדי להציג אותם כיהודים, כ'אחרים', כמי שסוטים מהמידות האנושיות הנכונות: היא נראית מוכה ושדופה, והוא לא נראה כגבר - קטן קומה וכרס של זקנים משתפלת מתחת לבגדיו, מה שמבליט את הגרוטסקיות שבכוונתו להפוך לאב. כמו העולים שקדמו לו, אין הוא מדבר, ועיניו נראות 'כמין נקבוביות'.

המידות האנושיות הנכונות הן עתה אלה של קלינגר, של גיטל ושל צירקין. הם עתה 'הישראלים', 'הציונים' של השכונה. הם יושבים בנקודת תצפית אסטרטגית נוחה (פתח הסנדלרייה) ומתבוננים, במעין אחווה משותפת, בזר, ב'אחר', בזה שעדיין לא

40. המקור למרבית המאפיינים שתוארו כאן הוא מנדלי מוכר ספרים. דימויי החיות של גיבוריו מפוזרים ביצירותיו השונות, אך הקטע הבא, המובא אצל שקד (1965, עמ' 29) ולקוח מתוך 'ישיבה של מעלה', מזכיר במיוחד את אפיונו של מיטלמן: 'שניהם כחושים ודקי בשר, אלא שאחד דק וארוך, ואחד דק וקצר [...] בשעה שעין אחת הולכת ורואה למעלה, השנייה משוטטת ופונה למטה; זו הולכת אל דרום וזו סובבת אל צפון, און אחת שומעת הדיבור כאן והשנית קולטת מן האויר מה שידובר שם, וכנגד זה החוטם, שהוא אחד, עושה שתי שליחיות בבת אחת; מלבד שהוא שואף ומריח הוא מתעקם ומתנענע בוריות אילך ואילך, ונראה כאילו סרסור הוא לשאר החושים ומסייע להם בעבודתם'.

הפך 'אחד משלנו'. עתה הוא נחות מהם, חלש מהם, והם לועגים לו 'באותה אכזריות שעשויים החלשים לגלות כלפי החלשים מהם' (213). בני הזוג מאיימים על האחדות שהושגה בשכונה משום שהם מזכירים לעולים את עברם הם, את 'הארעיות' ואת 'מי המלחמה'. הפתרון של הרומן, שחל גם על קודמיהם, יהיה להפכם לדומים, למחוק את ההבדלים בינם לבין העולים הוותיקים כשם שבמחקר ההבדלים בין העולים הוותיקים לוותיקים מהם. התהליך שעוברים בני הזוג גליק הוא אפוא התהליך שעברו קודמיהם: מזקנה, מחיים בתוך סיוט העבר, על סף המוות, הם 'קמים לתחייה', מולידים בת, שוכחים את העבר, ומתחילים לחיות את חייהם למען העתיד. השינוי שחל בחייהם מאפשר להם להפוך מאובייקטים לסובייקטים ולקבל זכות 'למבט' ולהשמעת 'קולי'. כזכור, רק לאחר השינוי מוזכרים לראשונה זכרונותיהם, והנוף, העבר והתחויות שעברו מתוארים מנקודת מבטם (229, 268). עתה מגלים הזכרונות את גבריותו של גליק: בזמן המלחמה הוא שמר על מניה והציל אותה (231).

לכאורה, מבנה המדרגות ברומן של ברטוב שב ומעצב את סיפור המסגרת הציוני בווריאציות שונות ובכך מחזק אותו. אך למעשה פוגע המבנה הזה באותו סיפור מסגרת בכך שהוא מחדש את הבעיות שוב ושוב גם לאחר שנפתרו.⁴¹ יותר מכך: למעשה, גם לאחר שהעלילות המרכזיות נפתרות בהצלחה נותרים בשוליים כל אלה 'שלא שותפו' בהן. אלה הם פועלי היום שהגיעו להפגנה, מחוסרי העבודה שלא שמעו כלל על ההפגנה והם מבלים את ימיהם בבתי-קפה, והאנשים שלא הצליחו להיקלט בשכונה וחייהם לא התנהלו כמהלך המוביל אל הגאולה אלא כירידה מתמדת מסבל אל סבל גדול יותר. כאלה, למשל, הם תיי ההונגרי שחנותו נפרצה ואשתו התאבדה, וחייו של הסייד הספרדי, שנכשל בכל אשר עשה וחזר לארצו.

הסיפורים הללו, שלא סופרו, אינם פוגעים בעלילת הרומן, אך הם סודקים בו סדקים. הם יזכו להכרה מלאה בחשיבותם רק לאחר שנים, לאור קריאה ביצירות שיהפכו אותן לסיפוריהן המרכזיים, כמו למשל מִכְנֵת האור של אהרן אפלפלד, עיין ערך אהבה של דוד גרוסמן, תיקון אמנותי של רות אלמוג, ועוד. סיפורים אלו הם סיפוריהם של אנשים שגדלו ביישוב היהודי באירופה וחייהם היו שזורים בו, בהווי שלו, באינטראקציה שהיתה לו עם סביבתו ובמאבקים האידאולוגיים שלו, ובארץ הם נקראו לוותר על זהותם ועל זכרונותיהם ולאמץ זהות וזכרונות חדשים. זהו סיפורם של עולים שנשארו זרים גם לאחר שהתאקלמו בארץ, והזכרונות רודפים אותם ומובילים אותם אחורה במקום קדימה. אלה הם סיפורים על שממה פנימית וחיזונית שלא הופרחה, סיפורים הבנויים במבנה מדרגות שבו ההיררכיה בין הדמויות אינה מעידה על עלייה לקראת אחרות לאומית אלא על כך שמעבר לסבל יש תמיד סבל גדול יותר, המאיים לנפץ את המשטח הדק של המנהגים החדשים ושל אורח החיים החדש.

41. אלה הן מסוג החזרות שעליהן מדבר באבא, השוברות את ההומוגניות של המבנה הפדגוגי ומגלות מה שהחיק (Bhabha, 1990, 'Dissemination....', p. 197).

סיכום

הרומן של ברטוב שש כנפיים לאחד היה הניסיון הראשון והרציני ביותר של סופר עברי להציג את עולמם של עולים חדשים ניצולי השואה בדרך רחבה ומקיפה. הניסיון הזה הצליח ונכשל כאחד. הוא נכשל משום שסיפורם של העולים נספג אל תוך סיפורם של ילידי הארץ שעברו במסלול הקיבוץ והפלמ"ח, לחמו במלחמת השחרור וחוו את השבר של דעיכת הערכים שעליהם גדלו במדינה הישראלית החדשה. העולים החדשים בשש כנפיים לאחד מספרים את הסיפור ההרואי והכואב הזה במקום לספר את סיפורם שלהם. הם משהזרים את ההיסטוריה של החלוציות הישראלית ואת האכזבה מאי הגשמתה על-פי דוגמאות מוכרות מן הספרות, מן הקולנוע ומטקסטים אחרים בתרבות: החל בחלוצים הראשונים, עבור לחברי הקיבוצים, המחותרות והפלמ"ח, וכלה בניצולים בסרטי שנות הארבעים והחמישים.

אך הניסיון גם הצליח, משום שהוא זרוע בקטעים מסיפור חייהם של העולים החדשים. קטעים אלה, שבשלב זה הנם רק נדבכים בסיפור הציוני, הם שימשו אבני פינה לסיפור חדש בספרות של העשורים הבאים. בסיפור זה הטקסטים החלוציים, הארץ-ישראליים, יהיו קטעים בלבד, לעתים קלישאות חסרות רצף והיגיון סיבתי, שרידים, שייספגו אל תוך סיפור ההתאקלמות הכואב של פליטי מלחמת העולם בארץ-ישראל.

ביבליוגרפיה

- אהרן אפלפלד, 1980, מְבֹנֵת האור, תל-אביב.
- אהרן אפלפלד, 1994, 'חשבון ביניים', ידיעות אחרונות, 5 בספטמבר 1994.
- דניאל בויראין ויונתן בויראין, 1994, 'אין מולדת לישראל: על המקום של היהודים', תיאוריה וביקורת, 5 (סתיו), עמ' 79-103.
- חנוך ברטוב, 1953, החשבון והנפש, מרחביה.
- חנוך ברטוב, 1992, 'אין אמת בדיבה על אדישותנו לשואה', עתון 77 (ינואר-פברואר).
- נתן גרוס ויעקב גרוס, 1991, הסרט העברי, ירושלים.
- נורית גרץ, 1983, חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת, תל-אביב.
- נורית גרץ, 1999, 'שואה וניצולי שואה בקולנוע הישראלי בשנות החמישים', בתוך: מרדכי בריאון (עורך), יצירה ורוח בעשור הראשון לתקומת ישראל, ירושלים (בדפוס).
- יחיעם ויץ, 1994, מודעות וחוסר אונים, ירושלים.
- סלבו ז'יז'ק, 1995, 'רפובליקת הגלעד של מזרח אירופה', תיאוריה וביקורת, 6 (אביב), עמ' 117-125.
- הנה יבלונקה, 1994, אחים זרים, ירושלים.
- אורלי לובין, 1995, 'האשה בקולנוע הישראלי', בתוך: יעל עצמון (עורכת), אשנב

- לחיייהן של נשים בחברות יהודיות, ירושלים.
 דן מירון, 1970, שלום עליכם: מסות משולבות, תל-אביב.
 דן מירון, 1995, הרופא המדומה, תל-אביב.
 מנדלי מוכר ספרים, תרע"א, כל כתבי, אודיסא.
 משה צימרמן, 1989, 'קולנוע עברי לכיס ולרגש', סינמטק, 48.
 אלדר קדם, 1995, 'הקייבוץ בקולנוע הישראלי', עבודה לקבלת תואר מוסמך בהוג
 לקולנוע, אוניברסיטת תל-אביב.
 יצחק קפלן, 1954, 'מיטב הסיפור - אמתו', על המשמר, 20 באוקטובר 1954.
 תום שגב, 1992, המיליון השביעי, ירושלים.
 שלום עליכם, 1962 [1939], 'מנחם מנדל', כתבי שלום עליכם, ג, תל-אביב.
 משה שמיר, 1947, הוא הלך בשדות, מרחביה.
 משה שמיר, 1975 [1952], כמו ידיו, תל-אביב.
 מאיר שניצר, 1994, הקולנוע הישראלי, תל-אביב.
 גרשון שקד, 1965, בין שחוק לדמע, תל-אביב.
 גרשון שקד, 1971, גל חדש בסיפורת העברית, מרחביה.
 גרשון שקד, 1993, הסיפורת העברית 1880-1980, ה, בחבלי הזמן, תל-אביב.

- Geoffrey Bennington, 1990, 'Postal Politics and the Institution of the Nation', in:
 Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London & New York.
 Homi K. Bhabha (ed.), 1990, *Nation and Narration*, London & New York.
 Homi K. Bhabha, 1990, 'Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of
 the Modern Nation', *Nation and Narration*, London & New York.
 Homi K. Bhabha, 1990, 'Introduction: Narrating the Nation', *Nation and
 Narration*, London & New York.
 Homi K. Bhabha, 1990, 'The Other Question: Difference, Discrimination and
 the Discourse of Colonialism', in: Russell Ferguson et al. (eds.), *Out
 There*, New York.
 Homi K. Bhabha, 1990, 'Interrogating Identity', ICA Documents, 6, pp. 5-11.
 Homi K. Bhabha, 1994, *The Location of Culture*, London & New York.
 Daniel Boyarin, 1997, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the
 Invention of Jewish Man*, Berkeley & Los Angeles, CA.
 Elisabeth Bronfen, 1992, *Over her Dead Body*, New York.
 Jean-Louis Camolli & Jean Narboni, 1977, 'Cinema/Ideology/Criticism (1)',
Screen Reader, 1, pp. 2-11.
 Seymour Chatman, 1990, *Coming to Terms*, Ithaca, NY & London.
 James Clifford & George Marcus (eds.), 1986, *Writing Culture*, Berkeley, CA.
 Gilles Deleuze & Felix Guattari, 1990, 'What is a Minor Literature', in:
 Russell Ferguson et al. (eds.), *Out There*, New York.

- Jacques Dumont et al., 1983, *Aesthetics of Film*, Austin, TX.
- Yael S. Feldman, 1995, 'Otherness and Difference as Strategies of Subjectivity: The Perspective of Gender Studies', *The Other as Threat: Demonization and Antisemitism*, Papers Presented for Discussion at the International Conference, The Vidal Sasson International Center for the Study of Anti-Semitism, The Hebrew University of Jerusalem, pp. 67-98.
- Stuart Hall, 1990, 'Minimal Selves', ICA Documents, 6, pp. 44-46.
- Stuart Hall, 1990, 'Cultural Identity and Diaspora', in: Jonathan Rutherford (ed.), *Identity*, London.
- Stuart Hall, 1991, 'New Ethnicity', *Black Film, British Cinema*, pp. 27-31.
- Abdul R. JanMohamed, 1985, 'The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature', *Critical Inquiry*, 12, 1 (Autumn), pp. 59-87.
- Kenneth Johnson, 1993, 'The Point of View of the Wandering Camera', *Cinema Journal*, 32, 2 (Winter), pp. 49-57.
- Caren Kaplan, 1990, 'Reconfiguration of Geography and Historical Narrative: A Review Essay', *Public Culture*, 1, 3 (Fall), pp. 25-33.
- Jurii Lotman, 1977, 'The Origin of Plot in the Light of Typology', *Poetics Today*, 1, 1-2, pp. 161-185.
- Edward Said, 1977, *Orientalism*, New York.
- Ella Shohat, 1989, *Israeli Cinema*, Austin, TX.
- M. George Wilson, 1986, *Narration in Light*. Baltimore & London.