

# על-שְׁלֵשָׁה פְּשָׁעֵי יִשְׂרָאֵל, וְעַל-אַרְבָּעָה לֹא אֲשִׁיבֶנּוּ: על הסיפור 'צלליות' מאת אמיר גוטפרוינד

אסתי אדיבי-שושן  
מכללת סמינר הקיבוצים

## תקציר

הסיפור 'צלליות' מאת אמיר גוטפרוינד פורסם לראשונה בכתב-העת ארץ אחרת גיליון 7. (גוטפרוינד, 2001). ארבע שנים מאוחר יותר, בשנת 2005 כונס באנתולוגיה צלליות בעריכת אתגר קרת (גוטפרוינד, 2005). גוטפרוינד פרסם סיפור קצר זה לאחר שספרו הראשון שואה שלנו (2001) יצא לאור. הדברים שכתבה פינטו-אבקסיס (2014, 241) על רומן ראשון זה תואמים גם לסיפור הקצר 'צלליות': "ספרו הראשון [...] מביא את נקודת מבטם של הילדים [...] בני הדור השני לשואה, הדולים אט-אט רסיסי סיפורים על ניצולי השואה במשפחתם ובסביבת שכונתם בחיפה. [...] שואה שלנו הוא גם סיפור של התבגרות, חשיפת סוד, הצצה לחייהם של מבוגרים ועולמותיהם הכמוסים וסיפורו של דור שהשתיק את השואה ומאורעותיה." (שם). ואכן, גם הסיפור 'צלליות' מסופר מנקודת מבט של ילד הדולה רסיסי סיפורים על ניצולי השואה במשפחתו ובסביבתו. סיפור זה, כמו הרומן שקדם לו, הוא סיפור התבגרותו של הנער-המספר הכרוך בחשיפת סודות והצצה לחייהם של המבוגרים שהשתיקו את השואה. במאמר אדון בהיבטים השונים של הסיפור תוך התייחסות לשתי גרסאותיו.

### 1. "תנחשו! [...] תנחשו! תנחשו!" – דמות הדוד ומופעי הצלליות

משפט הפתיחה של הסיפור 'צלליות' מאת אמיר גוטפרוינד, בשתי גרסאותיו<sup>1</sup>, מתאר בהתבוננות נוסטלגית לאחור<sup>2</sup> את תחביבו-אומנותו של "דודי נתן" שמלווה את שגרת חייו: "בימי הקיץ היה [...] מקיים מופעים של צלליות. על קיר לבן, עם עשר אצבעות ואלומה של אור, הפליא ליצור אריה וקוף, אליגטור וקטר" (7). פתיחת הסיפור מתארת את כפל חייו של הדוד בשנותיו הטובות בהן הוא עדיין איש עובד. שנים אלו מאופיינות בניגוד בין עבודתו הבירוקרטית כ"פקיד צייתן במשרדי מס ערך מוסף" (שם) לבין תחביבו-אומנותו כמקיים מופעי צלליות. פרטי מידע מעטים מתארים את עבודתו ותפקידם להעצים את תחושת הדלות, הצמצום, השיממון והבדידות הכרוכים בה: כך חדרו, הקיר החוצץ בינו לבין ששת הפקידים האחרים, תנוחת גופו, שולחנו, המרחב המצומצם, והאביזר המקולקל, כולם ייצוגים מטונימיים לדחיקת הדוד לשולי מקום עבודתו: "חדר צר, שולחן, אלפי טפסים, מחיצת הגבס שמולו [...] קיר חשוף, לא תמונה, לא חלון. [...] האיש הכפוף מעל השולחן הסדוק, דחוק בין דלת לארונות תיקים. משרדון עלוב, שנבצע מתוך משרד גדול [...] עם וְנִטָּה קְלוּקֶלֶת שנחפרה מעל ראשו" (שם). הדוד נתן מקבל ברוח טובה את כל הקשור בעבודתו זו ואף רואה קשר של סיבה ותוצאה בין שיממונה של עבודתו לבין עשייתו האמנותית: "הרי כאן מול הקיר החל הכל... [...] אבל לא נורא, אם לא הקיר הזה, איפה הייתי..." (7-8).

בניגוד גמור לאפרוריות זו של עבודתו, תחביבו/אומנותו יוצרים עולם שונה במובהק. פעולת עיצוב הצלליות מתוארת כקוסמות ולהטטנות היוצרות מטמורפוזה ב'איש הכפוף' המבצע אותה כמו גם בחומרים הבסיסיים המשמשים להפקתה. כך, בעזרת 'קיר', 'אור' ואצבעותיו של דוד נתן נוצרים על הקיר: "פרפר, צבי, תיאודור הרצל, צב. [...] סוס ים, רקדנית, מטוס קרב [...] כריש, טרקטור, קוסם, צנחן" (7). ארשת פניו של הדוד, במהלך הפקת הצלליות, כשהוא מצחקק ועיניו זוהרות, מעידה

1. אם לא מצוין אחרת, אני מתייחסת לגרסתו השנייה והסופית של הסיפור. ציטוטים מהגרסה הראשונה יופיעו במאמרי באותיות מלוכסנות.

2. קשה לקבוע באופן נחרץ, על פי מרכיבי הסיפור השונים, האם הסיפור מתאר אירועים המתרחשים בהווה המסופר, או בהתבוננות נוסטלגית לאחור, כאשר נפער פער של זמן בין ההווה של הסיפור, כאשר המספר אדם מבוגר, לבין ילדותו הרחוקה.

על כך שאלו הם רגעי האופוריה של חייו, המנוגדים בתכלית הניגוד לבדידותו וערירותו. תחביבו-אומנותו זו של הדוד מקהילה סביבו את שכניו ומשפחתו. כך, כאשר מופעו של הדוד עומד להתחיל בחצר השכונה: "שכנים הביאו כיסאות, סריגה, מקלט טרנזיסטור לאוזן, ישבו מנומנמים בכיסאות, ומעליהם הדוד נתן, מניף ידיו בעקלתון, מטיל על הקיר מכל אוצרותיו – קיפוד, מרכבה, בן גוריון תותח" (8). כל מופע צלליות שמפיק הדוד, כולל בתוכו דמויות כלליות כמו חיות, רקדניות ועוד אך מכיל גם דמות ספציפית השייכת להיסטוריה של מדינת ישראל או למרכיבו של צבא ההגנה לישראל. כך במופע אחד הוא שוזר את דמותו של "תיאודור הרצל" (7) בין צלליותיהן של חיות שונות, ובהמשך, "מטוס קרב" (שם), בין סוסים ורקדניות, "צנחן" (8), בין כריש, טרקטור וקוסם, "בן גוריון ותותח" (שם), בין קיפוד ומרכבה, ו"רימון" (שם) בין נסיך, פרפרים, רוקדים ולוליין.

נקודת המפנה הראשונה בחייו של הדוד נתן היא הוצאתו לפנסיה המבטאת את יחס הניכור של החברה הישראלית כלפי ניצול השואה הערירי כפי שמודגש עוד יותר בגרסה השנייה<sup>3</sup>. כלפי חוץ, הדוד מגיב, להוצאתו לפנסיה, כדרכו, בנינוחות ובקבלת הדין כפי שהדבר ניכר בשתי המילים שהוא אומר: "לא נורא" (שם). צירוף זה, שהופיע קודם לכן בתגובתו של הדוד על הקיר שנבנה במשרדו, מעיד על אישיותו. הדוד הוא ניצול מלחמת העולם השנייה, שהגיע לישראל בבגרותו והעברית אינה שפתו. כאשר מדבר הדוד על רצונותיו או רגשותיו הוא מדבר במשפטים קצרים ומעוכים המורכבים מצירופים מוכרים. כך השימוש החוזר ב: "לא צריך... לא צריך..." בגרסה הראשונה, וב: "לא נורא [...]" בגרסה השנייה. צירופים מוכרים אלה מבטאים את אישיותו המכונסת של הדוד, ניצול השואה, המשלים עם מה שהמציאות מזמנת לו כמו גם את הסתפקותו במועט, רצונו למצוא טוב בכל סיטואציה והיות ה"צלליות" המשמעות היחידה בחייו. בפועל, מסתגר הדוד בבדידות גמורה בביתו, ובה-בעת, מכין את מופעי הצלליות החדשים. מופעי האמנות החדשים של הדוד, כפי שהוא ממשיך להציגם לפני קהלו, מתפתחים ומשתכללים, ועל הקיר הלבן מוצגת התרחשות מרכזית מתוך סיפור מוכר בהיסטוריה הלאומית של מדינת ישראל. מופעים חדשים אלו מלווים בפעולת דיבור של הדוד שיש בה פנייה לקהל והמרצתו הנלהבת להשתתף בפרשנות של המתרחש. כפי שאלה ניכרים בפנייתו החוזרת של הדוד לקהלו: "תנחשו!" (שם). "תנחשו" היא המילה היחידה הנאמרת באופן ישיר ואותנטי על ידי הדוד האומן. פניה זו חוזרת במהלך הגרסה השנייה של הסיפור שש פעמים. הגרסה המחודשת מוסיפה שלוש פניות נוספות על השלוש שהיו קיימות בגרסה המוקדמת, ולשלוש מתוכן אלו מצורף סימן קריאה. פנייה חוזרת על "פעולת דיבור" זו מעידה על תשוקתו הבלעדית של הדוד להיענות קהלו למופעיו, נכונותו להשתתף באופן פעיל במופע, כלומר, בנתינת הסבר מילולי, אפשרי, למופע הפיזי של אצבעותיו המרקדות של הדוד. החזרה האובססיבית על פעולת דיבור זו, הניכרת ביתר שאת בגרסה השנייה, מעצימה את נואשות והכרח פנייתו של האומן, הדוד נתן, לקהלו.

במהלך המופע, הדוד עצמו מתאר את ההתרחשות המוצללת על הקיר תוך שימוש בכינויה הממותג והמוכר בציבוריות הישראלית: "הגול של סטלמך, רגע הנגיחה מול לב יאשין הגדול..."<sup>4</sup> (9); "נו, זה הצנחנים מול הכותל"<sup>5</sup> (שם) "הנה 'שרה גיבורת נילי מתאבדת'"<sup>6</sup> (שם); "והנה 'מבצע אנטבה – ההרקולס הראשון נוחת בנמל התעופה'"<sup>7</sup> (שם); בגרסה המוקדמת, לאחר מופע "הצנחנים מול הכותל", מציג הדוד מופע חדש,

3. בגרסה הראשונה – כתוב: "כשיצא דוד נתן לפנסיה, התכנס תקופה ארוכה בדירתו, לא נראה ולא נתגלה. [...]. בימים הוגפו התריסים." בגרסה המאוחרת כתוב: "כשהוציאו את דוד נתן לפנסיה, עם פיצויים חלקיים, הוא אמר 'לא נורא'".

4. בשנת 1956 התקיימו המשחקים האולימפיים, האירוע המתואר הוא משחק גומלין בין נבחרת ישראל לנבחרת רוסיה, שבו שחקן הכדורגל סטלמך הבקיע שער בנגיחה לשערו של לב יאשין.

5. תצלום של דויד רובינגר משנת 1967. שיא הקרב על ירושלים.

6. בשנת 1917 התאבדה שרה גיבורת נילי.

7. 4 ביולי 1976 "מבצע אוגנדה".

מלווה בהסבר מילולי, המושמט מהגרסה הסופית של הסיפור: "זה? המזכ"ל הסובייטי, ניקיטה חרושצ'וב, בנאומו המפורסם באו"ם, הולם בנעלו בדוכן!"<sup>8</sup> נקודת מפנה נוספת בחייו של ה'דוד' היא כאשר מתחיל להיווצר מתח ועימות בינו לבין קהלו המשפחתי. כך, הנמצאים סביבו, לא רק שאינם באים מיוזמתם לצפות בצלליות, אלא מרגישים שתכני המופע אינם מתאימים לנסיבות בהן מייצר אותן הדוד וכמו כופה על הקהל המשפחתי לצפות בהן. כך, בימי השבעה על אחד מסבי המשפחה, בעוד הדוד מטיל צלליות ומפרשן: "מוטליה שפיגלר מבקיע שער באליפות העולם" (9)<sup>9</sup>, מעיר אחד מבני המשפחה כשהאחרים מצטרפים אליו בהסכמה מלאה: "לא עכשיו, לא מתאים...". – והמון כולא-רגשותיו הצטרף במעין הסכמה שקטה, מתלהטת" (שם); אלא שהדוד כפוי להמשיך במופעו, הוא מתעלם מדברי ההסתייגות וממשיך ביתר שאת: "הנה 1977 – הנשיא סאדאת יורד מהמטוס [...] 'והנה 1978 – א-ב-ני-בי זוכה באירוויזיון. רגע ההדרן', 'ועכשיו, הסכם שלום קמפ דייוויד – לחיצת ידיים משולשת...'"<sup>10</sup> (10)

האירועים ההיסטוריים, שהדוד בוחר להציגם במופעו, הם אירועי שיא, מכוננים והרואיים בנרטיב הישראלי-ציוני. השמטת המופע בו נראה המזכ"ל הסובייטי מהנוסח הסופי מעידה על אופי אחיד זה ביתר שאת. אירועים אלה מנוגדים, לחלוטין, לחייו האפרוריים והקורבניים של הדוד נתן עצמו. ייצורם והצגתם של אירועי שיא אלה, במרחב הציבורי-ישראלי, מול קהל ישראלי, הם הדרך הבלעדית הקיימת בפני הדוד הערירי, ניצול השואה, לביטוי ונוכחות בישראליות החדשה המתהווה. אלא שבעקבות הדחייה שהוא חווה מבני המשפחה, משנה הדוד את תוכן מופעו, תוך ויתור גמור על אירועים אלה, ובטקס ברית-מילה משפחתי הוא מציג צללית של סיפור שונה לחלוטין נעדר כל הקשר מקומי, פוליטי או היסטורי: "אהבת אבלאר ואלואיז"<sup>11</sup> (שם). אלא, ששינוי זה של תוכן המופע אינו יוצר שינוי ביחסה המואס והמדיר של המשפחה כלפי מופעי הצלליות של הדוד כפי שניכר בהערה: "דברים של גויים. לא מתאים." (שם). להתנגדות זו מצטרפים רבים והפעם, אמירתם ברורה ונחרצת: "להפסיק עם זה, עכשיו." (שם)

דחייה מוחלטת זו מצד נמעני המופע מביאה להפסקת הפקת מופעי ה"צלליות" של הדוד: "אם לא רוצים – לא צריך", [...] אחר כך התיישב מצונף בין אבנר לסימה ושתק." (שם); בהמשך, הדוד נעדר מרוב האירועים המשפחתיים וכאשר הוא בכל זאת מגיע הוא יושב מנותק ושמוט לסת, מאוחר יותר, נודע למשפחה דרך הדודה פרלה: "דוד נתן אושפז. בבית חולים לחולי רוח." (שם)

מופעו האחרון של הדוד נתן, נעשה בביתה של הדודה במפגש משפחתי, והוא שונה מכל קודמיו. בניגוד לספונטניות שאפיינה את המופעים הקודמים, מופע אחרון זה הוכן מראש על ידי הדוד שהוזמן, לראשונה, לאחר אשפוזו למפגש המשפחתי: "כשדוד נתן הגיע הוא נראה כמו תמיד [...] לראשו כיפה שחורה גדולה, העיניים שלו היו מבריקות, והפה נטה, מעט פתוח, כאילו עמד בכל רגע להפטר בדיחה." (12). בית הדודה הוכן למופע כפי שניכר ב"סדין לבן גדול שנתלה לאורך המרפסת" (שם). סדין זה חוזר ומוזכר שוב ושוב במהלך קטע זה והוא הופך במהלכו לסמל רב עוצמה. לאחר שתיית הקפה והעוגות מקבל הדוד סימן מהדודה פרלה ומתחיל במופעו תוך שימוש באמצעים רטוריים פיזיים וקוליים ובהפעלת מניפולציה אינטלקטואלית ורגשית,

8. הדוד מתייחס לאחד המפגשים המפורסמים של האו"ם, ב – 12 באוקטובר 1960, כאשר חורשצ'וב, נציגה של ברית המועצות באו"ם, הוריד את נעלו והלם בה על השולחן.

9. מונדיאל 1970.

10. הסכמי קמפ-דייוויד הם הסכמי מסגרת לשלום במזרח התיכון שנחתמו על ידי נשיא ארצות הברית ג'ימי קרטר, נשיא מצרים אנואר סאדאת וראש ממשלת ישראל מנחם בגין בשנת 1978, וסללו את הדרך לחתימת הסכם השלום בין ישראל למצרים במרץ 1979.

11. סיפור אהבתם של אַבְּלָר וְאֶלּוֹאִיז הוא סיפורם של מורה ותלמידתו בני המאה ה-12 שהתאהבו זה בזה, אך נישואיהם היו הרי אסון ובני הזוג היו לניזיר וניזירה. סיפור אהבה זה הוא אחד מסיפורי האהבה הגדולים של התרבות המערבית.

כדי לפתות את קהלו אל מופעו. כך בעודו זוקר לאטו את אצבעותיו, כלי עבודתו, בזו אחר זה, הוא מזמין את הקהל המשפחתי להצטרף לפעולת מניית האצבעות על ידי דיאלוג בינו לבינם: "דוד נתן הסביר – 'זה אחד...' [...] 'וזה?' 'שתיים...' היססו קולות. [...] וזה?' 'שלוש' קראו מכמה פינות. 'וזה?' ארבע!!' הריעו." (13); היענות זו של הקהל, שעדיין אינו מבין לאן הובל, משמשת כאמצעי רטורי של הדוד-האומן, לפתיחה חגיגית, טקסית ומרוממת של מופע חייו אחרון זה. כך, לאחר המנייה המשותפת ששיאה בתרועה "ארבע!!", מתקן הדוד את כיפתו השחורה על קודקודו, מרצין ומצטט פסוק מנבואת הנביא עמוס תוך השמטת שלוש המילים הראשונות של הפסוק המעידות על זהות האומר: "כֹּה, אָמַר יְהוָה" (עמוס, ב,ו). הדוד מתחיל את הציטוט מהנבואה עצמה ובכך משנה את זהות דובר המשפט. לא עוד אלוהים כדובר אלא דוד נתן עצמו: עַל-שְׁלֹשָׁה פְּשָׁעֵי יִשְׂרָאֵל, וְעַל-אַרְבָּעָה לֹא אֶשְׁיבֶנּוּ עַל-מִכְרָם בְּכֶסֶף צְדִיק, וְאֶבְיוֹן בְּעִבּוֹר נְעָלִים. (עמוס, ב,ו). נבואה מקראית זו, מטעינה את המופע, העומד להתחיל, בהקשר היסטורי, אינטלקטואלי ומוסרי. חוקרי מקרא מציינים שעיקר נבואתו זו של הנביא עמוס שייכת לתחום הקלקול החברתי-מוסרי שהוא מוצא בעם: פגיעה בחלשים, גזל אביונים, עושק משפטי ומעשי שוד.

דודה פרלה חשה בסטייה המסוכנת של המופע כפי שהדבר ניכר בפנייתה אליו ובכנותה אותו, בפעם הראשונה, בשם חיבה: "על מה אתה מדבר, נתנקה?" (13) אך הוא אינו מגיב לתמיהתה ומתרכז במופעו. כך, בעקבות הפסוק המקראי המציין שלושה פשעי ישראל, מציג הדוד, בהלימה, שלושה פשעים שבוצעו על ידי בני המשפחה: הפשע הראשון, בעל אופי כללי אוניברסלי, השני שייך לנרטיב היהודי של הקורבנות היהודית בשואה, והשלישי, לנרטיב הישראלי של הצבר הלוחם המוכן לחרף נפשו תמורת מדינתו. תוך שימוש באמנות הצלליות, ובליוי פרשנות מילולית מפורטת, מבקש הדוד להמחיש את שלושת פשעי משפחה, עליהם, לפי הפסוק המקראי ולפי תפיסתו שלו, אין מחילה. הצללית הראשונה שמטיל הדוד על הקיר, מספרת על ניצול מיני של אחד מהדודים את ילדי המשפחה: "זה דוד יצחק, שניצל ילדים ונגע בהם הרבה שנים. תשאלו את גליה ועמי. עד היום יש להם בעיות." (שם); הצללית השנייה מספרת על חטאה של הדודה בזמן השואה: "וזה חצי כיכר לחם. פרלה תזכור. בגטו, באקציה, אמרו לה שתגיד איפה מתחבאים האחרים, ויתנו לה לחיות, ויוסיפו חצי כיכר לחם..." (שם). הצללית השלישית מתייחסת לדני, בן משפחה נוסף, שחמק, בשקר, מהשתתפות במלחמה: "וזה צללית של איש יושב עם רגל בגבס. זה דני, שיום לפני ששת הימים רחל אשתו שמה לו גבס על הרגל, שלא ילך, ואחר כך הלך למפקדה, וקיבל תעודה על התרומה שלו בעורף, חה..." (14). בנקודת זמן זו, מפסיק דני, בן המשפחה שהואשם זה עתה על ידי הדוד, את המופע, בעודו מתנפל, בעזרת בני משפחה נוספים, על הדוד תוך שימוש בסדין הלבן שנהפך מהמצע הפיסי למופע האמנות העוסק בגילוי הסודות המשפחתיים לאביוזר בו כולאים את הדוד האומן ומסמנים את חריגותו-שגעונו: "עטפו אותו בסדין הלבן להשתיק אותו, שלא ישתולל, אבל דוד נתן, בתוך הסדין, התפתל כמו אבעבועה לבנה, לא צעק ולא צרח, רק נלחם, כאילו יש לו עוד. אנשים הצטרפו, החזיקו אותו טוב טוב, וקראו למגן דוד אדום." (14). האירוניה, שבני המשפחה אינם מודעים לה, היא ש"מגן דוד אדום" מוזעק לצרכי הצלה ופינוי נפגעים, ואילו הם, הפוגעים בגוף ובנפש, מזמינים את שירותיו לצרכי הדרה, השתקה, כליאה והדבקות התווית – השגויה – "משוגע" על הדוד חושף הסודות ודובר האמת. אירוניה זו מתחזקת ביתר שאת כאשר משווים בין שתי הגרסאות של הסיפור שבמקום זה מעמידות נוסחים המנוגדים לחלוטין זה מזה. בגרסה המוקדמת כתוב: "הוא צרח וצווח שיש לו עוד" ובגרסה השנייה: "לא צעק ולא צרח, רק נלחם, כאילו יש לו עוד" (שם).

## 2. "לא משפחה" – המשפחה הרחבה בסיפור

מרכזיותה של המשפחה בסיפור 'צלליות' נוכחת בדרכים רבות ומגוונות וכולן מגויסות לעיצוב יחסה המתנכר לדוד נתן. כך בולט מאוד מספרן הרב ביותר של הדמויות, כולן בני המשפחה, הזוכות לעיצוב מינורי ביותר או לאזכורן בלבד. חלק ניכר מדמויות שוליות אלה חסר כל מאפייני זהות: אין כל מידע על הדמות והיא אינה מדברת או פועלת. תופעה זו מעוררת תהייה לגבי הנמקת הימצאותן בסיפור, של כל אחת מדמויות אלה, ושל כולן ביחד כקבוצה. עניין זה מתמיה במיוחד משום שהוא מנוגד עקרונית לחוקי הז'אנר של הסיפור הקצר שעיקרם צמצום בכל היבטי הסיפור. בה-בעת, מול היעדר מוחלט כמעט של כל מאפיין זהות לדמות, מופיעות כל הדמויות, מלבד המספר, בשמן וחלקן גם בשם משפחה (ואפילו כפול): סבא מנדל, אורן, אבנר וסימה, דוד מנחם, גליה ועמי, אברהם קימל-שטורזמן, דודה פרלה, בלה של דוד יצחק, דני ורחל ובוועז של צילה. שמות הדמויות משמשים כאמצעי אפיון ראשוני ולעיתים מרכזי ובלעדי לעיצוב בן המשפחה. כך ניתן ליצור שתי קבוצות מובהקות של דמויות: אלו בעלות השמות הגלתיים במובהק: מנדל, אברהם קימל-שטורזמן, פרלה ובלה, ומולם, אלו בעלי השמות הישראליים במובהק: אורן, אבנר וסימה, גליה ועמי, דני ובוועז. אלמוג בספרו *הצבר – דיוקן (1997)* מציין שהשמות העבריים החדשים היו סמל ציוני שהבחין בין גלותיות לארצישראליות (148). 'נתן', שמו של הדוד, נטול שם המשפחה, אינו חד-משמעי מבחינת זהותו, אבל משמעותו היא 'נתינה' המאפיינת את תשוקתו היחידה של הדוד, לתת, להעניק את מופעיו, אמנותו לקהל. חוזקו של המבנה המשפחתי, בתקופה המתוארת בסיפור, ניכר בכך שחלק מהדמויות מכונות ומזוהות על פי בן או בת זוגן ושייכותן אליו, כך: "בלה של דוד יצחק" (11) ו"בוועז של צילה" (14).<sup>12</sup>

ביטוי נוסף למרכזיותה של המשפחה בחייו של הדוד ושל שאר הדמויות כולל המספר, הוא בכך שכל טקסי החיים, החגים ומפגשים חברתיים אחרים מתנהלים בחוג המשפחה ובמרחב המשפחתי – אחת הדירות של בני המשפחה. כך השבעה, ברית המילה, חתונה, חגי פסח ושבועות ומפגש חברתי של "משהו קטן במוצאי שבת" (12). המרחבים הציבוריים היחידים המוזכרים בסיפור הם "בית חולים לחולי רוח" (10), בו מאושפז הדוד ותוכו לא מתואר בסיפור, ו"מגרש החניה, בשמש" (11), שרק בו, לראשונה, באורה החזק של השמש הישראלית הקופחת, נחשף למספר, אופן הצטרפותו של הדוד למשפחה, והיותו – "לא-משפחה". (שם).

ביטוי נוסף למרכזיות בני המשפחה בחייו של הדוד הוא בהיותם היחידים שאתם מתרועע הדוד לאחר שהוצא לפנסיה. כשהיה אדם עובד נפגש-לא נפגש עם אנשי המשרד וגם עם אנשי וילדי השיכון והשכונה בפניהם הראה את מופעיו. עם הוצאתו לפנסיה, המעגל האנושי-חברתי מצטמצם לבני המשפחה בלבד.

בנוסח הסופי של הסיפור, המשפחה מתוארת בפרטים רבים יותר. בנוסח זה מודגשת ביתר שאת הסתייגות המשפחה מהדוד ורגשי האשמה של דני ודוד יצחק, שסודותיהם נחשפו במופע הצלליות האחרון של הדוד, כפי שהם ניכרים בצל שמטיל גופם בטקס הסדר.

בנוסח סופי זה מופיע פרט המידע שלא הופיע בגרסה הראשונה ולפיו ההסתייגות הקולנית הראשונה ממופעיו של הדוד מתרחשת "בבית של דני" (9). הוספת פרט זה יוצרת אנלוגיה והנמקה בין שני אירועים שאירעו "בבית של דני"<sup>13</sup>. באירוע הראשון, "בשבעה" על סבא מנדל, נאמרת, לראשונה, בקול רם, ההסתייגות ממופעיו של הדוד בתמיכת כל בני המשפחה. האירוע הנוסף, שמתקיים "בבית של דני" (14), הוא טקס

12. מתח זה בין שמות גלתיים לשמות הצברים קיים גם בסיפור הקנוני 'יד ושם' של אהרון מגד שאף הוא עוסק באופן ביקורתי ביחסה המנוכר של החברה הישראלית לניצולי השואה וקורבנותיה.  
13. אלמוג (1997) מציין שדני היה השם הצברי המובהק ביותר בשנות השלושים (שם, 149).

ליל הסדר ממנו נעדר הדוד גופו, אבל רגשי האשמה של בני המשפחה, בעקבות הסודות שחשף הדוד, ניכרים בצל המוטל על הקיר. בנוסח הסופי תמונות הצל הניבטות מהקיר שונות מאלו המופיעות בגרסה הראשונה של הסיפור. דני, שבגרסה הראשונה, "דחף את כתפיו קדימה והצל שלו נראה כמו נשר" (שם), בנוסח הסופי, דוחף את ראשו למטה והצל שלו הוא "כמו שק שיושב לו על הכתפיים" (13). דוד יצחק, שבגרסה הראשונה, "הצל שלו הצדיע", בנוסח הסופי: "כמעט לא היה לו צל" (שם). בנוסח הראשון, ניכרת זיקה בין צלה של הדמות החוטאת לבין סמלים מוכרים של הנאציזם, כאלו הם סמל הנשר ואקט ההצדעה. לעומת זאת, בנוסח הסופי, בוטלה זיקה זאת וניכר הקשר בין חטאה של הדמות, כפי שביטא אותה הדוד בצלליותיו, לבין עונשה. כך צלו של דני, שחמק בערמומיות ובסקר מהשתתפות במלחמה ועוד קיבל תעודת הוקרה מבטא את עול האשמה הרובץ עליו. וכך דוד יצחק שהטריד מינית את ילדי המשפחה נעדר כמעט כל צל.

בגרסה השנייה, מתווספת למשפחה דמות שולית נוספת שלא הופיעה בגרסה הראשונה "בלה של דוד יצחק" (11). דמות זו מתווספת לסיפור כדי לבטא את החשש שהשיגעון של הדוד עובר בירושה בין בני משפחה: "זה גנטי? כי אמרו שאצלם היו מקרים." (שם). תוספת זו ניתנת להנמקה בכך שדמות זו מציגה דעה רווחת על השיגעון העובר בירושה ובכך משמש כהנמקה נוספת לחששם והסתייגותם של בני המשפחה מהדוד. הנמקה נוספת להוספת דמות זו על אמירתה היחידה היא שרק כך, דרך העיסוק בתורשה הגנטית, נחלצת האמת על זרותו של דוד נתן למשפחה. כך, כדי להרגיע את חששה של בלה מפני הפצת השיגעון במשפחה חושף דוד מנחם את האמת: "טוב, נתן הוא לא בדיוק משפחה..." (שם) ומספר על המפגש בינו ובין נתן בפולין בתום המלחמה.

הסצנה האלימה ביותר בסיפור מתרחשת בחיק המשפחה, בתפאורה משפחתית חמה ביותר כאשר הדודה פרלה מזמינה את בני המשפחה לביתה: "אי-אפשר יותר, סך הכול היינו כמו משפחה, צריך להזמין אותו פעם. [...] ובאו כולם כשארגנה אצלה בבית ארוחה, משהו קטן במוצאי שבת." (12). ההתנגדות ל"זר" שצורך למשפחה, שהלכה והסלימה במהלך מפגשי המשפחה הקודמים, מגיעה במפגש משפחתי נינוח, לכאורה, זה לאלימות פיסית של צעירים ישראלים כנגד הזקן הגלותי. אלימות זו מתחילה בהתנפלותו של דני שאליו מצטרף בועז, ואליהם מצטרפים נוספים: "עטפו אותו בסדין הלבן, להשתיק אותו [...] אנשים הצטרפו, החזיקו אותו טוב טוב, וקראו למגן דוד אדום." בגרסה הראשונה של הסיפור, תגובת הדוד החבול והכבול מתפרצת וקולנית: "הוא צרח וצווח", ואילו בנוסח הסופי: "לא צעק ולא צרח, רק נלחם" (14). פוקו בספרו *תולדות השיגעון בעידן התבונה* (1972) מציין שבבסיס תפיסת השיגעון קיימת השערורייה והיא המנמקת את הכליאה: "בצורתה הכללית ביותר הכליאה מוסברת, או לפחות מוצדקת ברצון למנוע שערורייה" (57–58). בנוסח הסופי של הסיפור, בעניין זה, השינוי הוא קיצוני ביותר, דבר והיפוכו צרחות וצווחות של הדוד נתן בגרסה הראשונה, והעדר כל קול מצדו בגרסה השנייה. השערורייה המתפרצת והאלימה היא מצדה של המשפחה ולא מצדו של הדוד.

צירופו של דוד נתן, "איש צעיר זר, לא משפחה" (שם) למשפחה הרחבה<sup>14</sup> נוצר בזמן טראומטי, לאחר המלחמה "כלפי מי שאיבד הכול" (שם). אלא שמה שנעשה בעבר הרחוק ובמקום רחוק, לאחר המלחמה ובפולין, מתוך רגש של רחמים והיה אמור להיעשות לגלגל ההצלה של האיש הבודד, בחייו במדינת ישראל, נהפך למקור אסונו. דווקא בתוך המשפחה הרחבה, שאליה אומץ, נוצרת הסתייגות הולכת וגוברת כלפי

14. בספר *שואה שלג* (גוטפרוינד, 2000), שיצא לאור שנה לפני פרסום הגרסה הראשונה של הסיפור, מתאר המספר את "חוק הדמיסה" (שם, 12): "העדר אחים, דודים, אבות ואימהות, הסיר את הצורך לדקדק. לכל מי שהיה מבוגר, בן דורם של ההורים, קראנו 'דודי'." (שם).

ה"זר", כפי שהודגש עוד יותר בנוסח הסופי. העוול העיקרי שנגרם לדוד בבגרותו, במדינת ישראל, הוא דווקא על ידי משפחתו המאמצת, שהסתייגותה מתחביבו-אומנותו מביאה לאשפוּזו החוזר ב"בית חולים לחולי רוח". גם סיפור הכיסוי לאשפוּז זה נאמר-מומצא על ידי דודה פרלה, ומופיע בגרסה השנייה בלבד: "התמוטטות" (10).

בכך, מצטרפת יצירה זו לקבוצה גדולה מאד של טקסטים בספרות העברית שנכתבו על ידי סופרי הדור השני.<sup>15</sup> תופעה זו מתוארת על ידי חוקרת הספרות קוש-זוהר בספרה על סיפורת הדור השני לשואה – *אתיקה של זיכרון* (2009): "אחד השינויים המשמעותיים בכתיבה של סופרי הדור השני הוא בניית הסצנה המשפחתית ומיקום הדינמיקה המורכבת של החיים הפוסט-שואתיים ושל העברת הזיכרון בבועה המשפחתית, הרחק מהמרחב הציבורי. [...] היצירות מייצגות את סיפור השואה מהפרספקטיבה המשפחתית, על ידי דמות החווה את עצמה בתוך רשת משפחתית, ושזהותה מתעצבת בהקשר לזיקות משפחתיות – זוהי דמותו של בן הדור השני" (שם, 37).

### 3. בין "היינו מתכנסים" ל"הודעתי שאני" – תהליך ההתבגרות של הנער המספר

דמות הנער, מספר הסיפור בגוף ראשון, מתפקדת הן כמספר-עד לסיפורו של הדוד נתן, והן כדמות בפני עצמה העוברת תהליך של התבגרות וחניכה. תהליך זה ניכר בהיטלטלות של המספר בין גוף-ראשון-רבים לגוף-ראשון-יחיד. נקודת המוצא של הנער המספר, כפי שהיא ניכרת בהופעתו הראשונה, היא בגוף-ראשון-רבים, כאשר הוא אחד מבין המתכנסים בחצר וממתינים למופעיו של הדוד: "בימי הקיץ היינו מתכנסים" (שם, 8). הופעתו השנייה של המספר, והפעם, בגוף-ראשון-יחיד, מתארת את ההתבוננות הייחודית לו על דירתו הסגורה של הדוד עם תריסיה המוגפים: "קיוויתי שהוא מכין את הקיץ, אבל גם בלילות לא ראיתי שם אור." (שם, 10). בהמשך, מתאר המספר בעודו חוזר, לגוף-ראשון-רבים, את הביקורים המשפחתיים אצל הדוד בבית חולים לחולי רוח ואת השיחה בין בני המשפחה ביציאה מבית החולים בה הוא מתוודע לכך שהדוד אינו חלק ביולוגי מהמשפחה. כך, כשאומר דוד מנחם שנתן: "הוא לא בדיוק משפחה" (11) ובהמשך, הערת הנער-המספר מלווה בנזיפת השתקה: "חשבתני שהוא ודודה פרלה משפחה, אמרתי. ; כעסו עלי – מה פתאום? מה אתה מתערב?" (שם, 11).

תהליך התבגרותו של הנער-המספר מתממש בסירובו לקבל את הפרשנות המשפחתית, בעלת העוצמה הרבה, לפיה מופע הצלליות האחרון של הדוד, במפגש המשפחתי, הוא תוצר שגועונו ולא חשיפת אמיתות משפחתיות שנקברו בעבר. הנער-המספר חותר, ללא הבנתו, תחת ההגמוניה של פרשנות משפחתית זו ופוער בה פערים בחתירתו הקבועה לדעת את האמת. פעולה זו מתממשת בשאלות חוזרות ונשנות של הנער המספר שאינן נענות על ידי בני המשפחה המבוגרים: "מה אמר דוד נתן על דוד יצחק? ועל דודה פרלה? [...] מה קרה לו? מה הוא אמר על דני? [...] מה אמר דוד נתן? למה לא מסבירים? למה אסור לשאול?" (15). תהליך זה של היחלצותו של הנער-המספר מאופן ההתבוננות הקולקטיבי וההגמוני של בני המשפחה והמרתו בהתבוננות יחידנית ניכר בטקס המשפחתי המובהק – ליל הסדר. תחילת תיאורו היא בגוף-ראשון-רבים: "מלמלנו כולנו את ההגדה, עם כיפות על הראש" (14). המשך התיאור הוא במעבר לגוף-ראשון-יחיד כאשר הנער-המספר, בניגוד לבני המשפחה המבוגרים, מקבל את גרסת הצלליות של הדוד, ובהתאמה מלאה לדברי הדוד רואה את צל האשמה של כל אחד מהנוכחים: "ראיתי שדני [...] ועל הקיר מאחוריו הצל

15. עד שיעבור כל המשמר כולו מאת לאה איני; 'חגיגת האירוסין של חיותה' מאת מ סביון ליברכט; 'הגברת אדלה מילר' מאת אסתי ג. חיים; מזוודותי מאת נאוה סמל; 'מעיל קטון', מאת רות אלמוג; 'ברונדה' מאת אהרון אפלפלד ועוד.

שלו נראה כמו שק שיושב לו על הכתפיים, ודוד יצחק [...] הסתכלתי על גליה [...] הצל שלה מתנדנד יותר ממנה" (15). המספר הוא מורד שאינו מרדן. גיבור שהוא אנטי-גיבור. מרידתו במהלך הסיפור כולו מתבטאת במבטים, בשאלות ובהזדהות עם שתיקת הדוד המובס. הנוסח הסופי של הסיפור מבליט את מבטיו של המספר המבקשים לשהות ולהתעכב על פרטי סיפור העבר. תוספת המשפט "למה לא מסבירים? למה אסור לשאול?" בגרסה השנייה, כמו גם הוספת סימני שאלה למשפטי החיווי שמפנה המספר לדודה פרלה מעידים על תהליך ההתבגרות שעובר הילד במהלך הסיפור, כמו גם על ניסיונו לחדור את מעטה ההשתקה והכיסוי של ניצולי השואה על שאירע אתם בעבר.

שיאו של תהליך ההתבגרות, כפי שהוא מתממש בהיחלצות הגמורה מגוף-ראשון-רבים, הוא בנקיטת התנהגות ערמומית. כך, מתגנב הנער-המספר, בהסתר, מאחורי גבה של דודה פרלה, לנסיעתה באוטובוס, לבית החולים בו מאושפז הדוד. בדרך זו הוא ממשיך להגיע לדוד שבבית החולים פעמיים בשבוע ולומד את מלאכת הטלת הצלליות.

שיאו של הסיפור הוא במשפט המסיים בו מודיע המספר בגוף-ראשון-יחיד, תוך שימוש, ראשון ויחיד, בסיפור בכינוי-הגוף "אני", על קבלת מורשת הדוד: "ביום הראשון של הקיץ הודעתי שאני עומד לערוך מופע של צלליות" (16). לקבלת מורשת הדוד יש משמעות ארס-פואטית. הנער-המספר מקבל על עצמו להפיק אומנות שתוכל לאצור בחובה, כמו מופעי הצלליות של הדוד נתן, גם את אירועי העבר וגם את פנים נפשו של היוצר כפי שאלה ניכרים, אולי, בסיפור זה.

#### 4. בין "צלליות" ל"צל" – כותרת הסיפור

לכותרת הסיפור משמעות רבות. פני השטח של הכותרת מעידים על תחביבו/אומנותו של הדוד נתן: הפקת צלליות הנוצרות על ידי הטלת צל כלומר, הסתרת מקור האור ויצירת משטח חשוך, תוך כיפוף ותזוזה של האצבעות. הסיפור כולו מתאר את מופעי הצלליות של הדוד.

המילה "צלליות" מכילה בתוכה את המושג "צל", המופיע כמוטיב חוזר ודחוס דווקא בטקס ליל הסדר כאשר הדוד נתן, מפיק הצלליות, מאושפז בבית חולים. הצל, מתפקד בטקס זה בריבוי פנים המשלימים זה את זה. בראש וראשונה, הצל הוא תחושת האשמה של בני המשפחה, שסודות פשעיהם, נחשפו על ידי הדוד. הצל, כתחושת אשמה, הוא מה שנוצר ונותר כתוצאה של מופע הצלליות של הדוד. בנוסף, הצל, כשארית המופחתת של האדם הפגוע<sup>16</sup>, מסמן גם את ההיעדר הפיזי של הדוד מהאירוע המשפחתי.

יונג (1973) משתמש במושג "ארכטיפ" כדי לתאר את ה"צל", חלקים באישיות שהאדם מסרב לקבל ולכן מדחיקם. הצל הוא חלק אינטגרלי מכל אדם, כמו הצל הפיזי שלו ואליו מושלכות תכונות שאדם מזהה כזרות לו, לרוב שלליות מבחינה חברתית. בהתאם לדברים אלה של יונג, הצלליות של הדוד נתן חושפות את הארכיטיפ, כלומר, חלקים באישיות שבני המשפחה השונים מסרבים לקבלם ומדחיקים אותם.

#### 5. "נביאי הפעל [...] ויורדם אליהו אל נחל קישון וישחטם שם" – סיום הסיפור

ונושאיו

בסיום הסיפור, מבקש הנער המספר מדודו: "תלמד אותי לעשות צלליות? [...] אם תלמד אותי אני אעשה כמוך" (15). ואכן, הדוד מעביר לבן המשפחה-המספר את

16. בדומה למשמעותו בשיר "עדות" מאת דן פגיס: "לא לא: הם בְּהַחֲלֵטְהוּ הַיּוֹנֵי-אֲדָם: מִדִּים, מִנְפִּים. / אֵיךְ לְהַסְבִּיר. הֵם נִבְרְאוּ בְצֶלֶם // אֲנִי הֵיטֵי צֶל." /



מורשתו האמנותית: את פעולת האצבעות, את הטלת צלן על הקיר הלבן, את הכינוי בשמות, ובעיקר את כוחה רב הפנים של האמנות לתפקד גם כ"אליהו הנביא שוחט את נביאי הבעל" (16). בדבריו אלה מזכיר הדוד את הסיפור המקראי של אליהו ונביאי הבעל בכרמל ששיאה בשחיתתם ככתוב: "וַיֹּאמֶר אֱלֹהֵיהוּ לָהֶם תִּפְשׁוּ אֶת נְבִיאֵי הַבַּעַל אִישׁ אֶל יְמֻלְט מֵהֶם וַיִּתְּפְשׂוּם וַיֹּרְדֵם אֱלֹהֵיהוּ אֶל נַחַל קִישׁוֹן וַיִּשְׁחָטֵם שָׁם. (מלכים א, יח, מ). קיימת אנלוגיה, פרודית, בין הדוד לבין הנביא המקראי אליהו בפעולתם כנגד "נביאי הבעל", שבסיפור הם בני המשפחה דוברי השקר והמנוכרים. האנלוגיה ניכרת בכך שגם אליהו וגם הדוד מעידים על מהותם האלאזונית והשקרית של "נביאי הבעל" ובכך ששניהם מתפקדים כלפיהם כאיירון המנפץ את נפחותם המוגזמת והשקרית. הפרודיה היא בהשוואה בין נביא רב כוח כאליהו לבין עליבותו וחולשתו של הדוד נתן.

במשפט המסיים של הסיפור מעיד הנער-המספר על קבלת מורשת הדוד: "ביום הראשון של הקיץ הודעתי שאני עומד לערוך מופע של צלליות" (16). ניתן לראות בסיפור זה "סיפור צל", "סיפור צללית", סיפור עדות, לדוד, ניצול השואה הערירי שהטלת צלליות הייתה מהותו ואומנותו. בנוסף, חושף הסיפור את הארכיטיפ, ה"צל" של החברה הישראלית הן באופן גלוי בו עושה זאת הדוד בביתו של דני והן באופן בו עושה זאת הסופר, אמיר גוטפרוינד בתארו את כשלון החברה הישראלית בקליטת ניצול השואה הערירי. סיפור זה "שוחט" את "נביאי הבעל" גם במשמעות של הנרטיב השקרי לפיו ההגעה לארץ של ניצולי השואה שימשה עבור כולם כישועה וכגאולה. הנושא המרכזי של הסיפור הוא ביקורת כלפי החברה הישראלית, דרך משפחה אשכנזית טיפוסית, בסוף שנות השבעים, שאינה מסוגלת להכיל את ניצול השואה, הרווק יוצא הדופן, בקרבה. הסיפור מציג ביקורת כלפי השימוש בתווית ה"משוגע" לניצול השואה יוצא הדופן. כך האיש הבודד והערירי, בו פוגש אחד מבני המשפחה, בפולין, מצורף למשפחה מתוך רחמים. אלא שהמשפחה/החברה הישראלית בת הזמן אינה מסוגלת להכיל את האיש הרווק, שהוצא לפנסיה, העוסק ב"צלליות" וזקוק -- אנושות -- לקהל להמשך הטלת הצלליות. המשפחה דוחקת אותו אל מחוץ לקהלה, תחילה בסירוב לשמש כקהל למופעיו, בהמשך, בהסכמה לאשפוזו בבית חולים לחולי-רוח (10), ובסוף, באופן אקטיבי במהלומות, בכריכת כותנת המשוגעים על גופו ובאשפוזו החוזר.

נושא נוסף בסיפור הוא כוחה של האמנות. כך הפקת הצלליות, פעולת האמנות של הדוד, מוצגת כבעלת כוח משיכה והפגת שגרת היומיום. השפעה זו של האמנות ניכרת בתחילת הסיפור כשאנשי השכונה מתקהלים בחצר כדי לצפות בצלליות שיפיק הדוד. פעולת האמנות מעניקה משמעות קיומית למבצעה-מפיקה. כך, כל עוד הדוד עוסק באומנותו הוא יכול לשאת את שיממונו עבודתו ובדידותו וכך גם את זמנו הפנוי לאחר שהופסקה עבודתו. לאמנות כוח לאצור את ההיסטוריה הלאומית, ובה בעת, בכוחה לחשוף גם סודות אסורים. לאמנות כוח מידבק, כך היא מועברת בדרכים עקלקלות מהדוד לנער המספר.

עוד נושא בסיפור הוא היחס של החברה המערבית לתופעת השיגעון. עדי אופיר (1972), באחרית דבר לספרו של מישל פוקו (1961), מציין שבספר עסק פוקו בהיסטוריה של קו התיחום המפריד בין שפוי ללא שפוי. זו היסטוריה של תיחום והרחקה, נידוי והטבעת תוויות, תצפית על סבל ותשוקות, מניפולציה של גופות מיוסרים והשתקה של דיבור שהוכרזו זר ומוזר. דרך ההיסטוריה של בית-המשוגעים חושף פוקו את אפלת הנאורות, אפלה של תקופה שהכריזה על עצמה כעל עידן ניצחון התבונה. רעיונות אלה של פוקו מעידים על כך שהדוד נתן לא באמת משוגע אלא הוא מושא וקרבת למערכת של יחסי כוחות שלא מאפשרת לו להמשיך להיות דובר בעל זכויות ומוציאה אותו מחוץ לתחום. דחיקתו של הדוד נתן על ידי משפחתו, מחוץ לגבולה של התבונה, מקבעת אותו, כדברי פוקו, כאותו "אחר" הקובע מבחוץ, על דרך

השלילה, את תחומה של התבונה: "לפני שמבינים את המשוגע [...] צריך להבינו כמי שהשתק מכוחה של התבונה ולמענה" (219).

קיימות נקודות דמיון רבות בין סיפור זה לנובלה *מומיק* מאת דויד גרוסמן שפורסמה לראשונה כפרק הפתיחה של הרומן *עיני ערך: אהבה* (1986), ומאוחר יותר, כנובלה בפני עצמה (גרוסמן, 2005). הדוד נתן מהסיפור "צלליות" וסבא אנשל מהנובלה *מומיק* הם ניצולי שואה בודדים, ערירים ה'מאומצים' ל'משפחה' למרות שאינם שייכים אליה בקשר דם: "דודי נתן" אינו דוד ביולוגי, ו"סבא אנשל" אינו הסב של מומיק אלא אחיה של הסבתא. שניהם משתמשים באומנותם כדי לספר את סיפורם: הדוד נתן בהטלת צלליות וסבא אנשל, "שחרזדה", במלמולו הבלתי פוסק דרכו הוא מספר את סיפורו. שניהם מתויגים על ידי החברה הישראלים כמשוגעים: כך הדוד נתן מאושפז שוב ושוב ב"בית חולים לחולי רוח" (גוטפרוינד, 2005, 10) וסבא אנשל שהה עשר שנים: "בבית המשוגעי-רוח בבת-ים" (גרוסמן, 2005, 10) כפי שמעיד על כך נהג האמבולנס המביאו לדלת ביתה של משפחתו החדשה-ישנה. נקודת הדמיון המשמעותית, המבהירה גם את אחד מנושאי הסיפור 'צלליות', היא מערכת היחסים המיוחדת הנוצרת, בשתי היצירות, בין הנער-הילד, שדרך קולו/תודעתו מסופר הסיפור, לבין ניצול השואה הערירי. קשר זה בין הצעיר, יליד הארץ, לבין ניצול השואה הגלותי והערירי "עוקף" ודוחק את הנציגים הדוריים של דור הביניים – ההורים והדודים האחרים. הקשר המשמעותי בין מומיק לסבא אנשל נוצר מאחורי גבם של הוריו, וכך גם הקשר בין המספר לדוד נתן המתהווה מאחורי גבה של הדודה פרלה ושאר בני המשפחה. נקודת דמיון נוספת בין היצירות, הנובעת מהקשר המיוחד בין הנער הצעיר וניצול השואה הערירי והגלותי היא קבלה ארס-פואטית של יצירתו הבלתי מובנת של קרוב המשפחה המבוגר על ידי בן המשפחה הצעיר. כך, מקבל על עצמו מומיק להיות סופר כמו סבו, והנער המספר, מקבל על עצמו להמשיך את מורשת הצלליות של דודו. כל אחת מהיצירות, של נציג הדור הצעיר, היא עדות ארס-פואטית לסיפורו של ניצול השואה שהגיע לארץ ונדחק, על ידי 'משפחתו', לשולי השוליים של המציאות הארץ ישראלית בת הזמן. שתי היצירות משמשות ככתב אשמה כנגד החברה הישראלית בת הזמן שלא השכילה למצוא דרך לקלוט את אומנותם ואישיותם של אותם ניצולים עריריים ודחקה אותם, בסיפורו של גוטפרוינד, לבית חולים לחולי רוח, ובסיפורו של גרוסמן להיעלמות, נדודים והיעדר מצבה וקבר כפי שמתלוננת על כך אמא של מומיק בסיום הנובלה: "לפחות אם יש קבר לבקר, אבל ככה להיעלם?" (גרוסמן, 120).

#### מקורות

- אופיר, עדי. 1972. פתח-דבר בתוך: *תולדות השיגעון בעידן התבונה*. ירושלים: כתר. 10–7.
- אלמוג, עוז. 1997. *הצבר – דיוקן*. תל-אביב: עם עובד.
- גוטפרוינד, אמיר. 2001. צלליות. *ארץ אחרת* 7. 38–41.
- . 2005. צלליות. בתוך: אתגר קרת (עורך): *צלליות*. כנרת זמורה דביר. גרוסמן, דויד. 2005. *מומיק*. הקיבוץ המאוחד.
- יונג, קרל-גוסטב. 1973. *האני והלא-מודע*. תל אביב: דביר.
- פוקו, מישל. 1961. *תולדות השיגעון בעידן התבונה*. ירושלים: כתר.
- פינטו-אבקסיס. נינה. 2014. גוטפרוינד, אמיר. בתוך: זיסי סתוי, פרופ' יגאל שוורץ (עורכים): *לקסיקון הקשרים לסופרים ישראלים*. תל אביב: דביר. 242.
- קוש זוהר, טלילה. 2009. *אתיקה של זיכרון – קולה של מנמוזינה וסיפורת הדור השני לשואה*. תל-אביב: מגדרים.